

## Bayern und Byzanz. Zum romantischen Byzantinismus deutscher Künstler im 19. Jahrhundert\*

CHRISTINE STEPHAN-KAISSIS

Im Zentrum von Athen, am östlichen Rand des belebten Altstadtviertels unterhalb der Akropolis aber etwas abseits vom Tourismusrummel, steht die alte Kirche „Soteiras Lykodimou“ auch „Nikodemuskirche“ genannt (Abb. 1). Der aus byzantinischer Zeit stammende Sakralbau, der bis zum heutigen Tag seiner ursprünglichen Funktion als orthodoxe Kirche dient, hat es in Athen, der Hochburg der klassischen Antike schwer, sich als Sehenswürdigkeit durchzusetzen. Die Geringschätzung des Publikums ist allerdings in keiner Weise der historischen Bedeutung des Baus und seiner außerordentlichen künstlerischen Qualität angemessen (Abb. 2). Die Nikodemuskirche hat nicht nur aufgrund ihrer beeindruckenden byzantinischen Architekturformen<sup>1</sup> Anspruch auf einen besonderen Platz in der Kunst- und Kulturgeschichte Europas. Mit der im 19. Jahrhundert neugeschaffenen malerischen Innendekoration, welche den verlorengegangenen originalen Bildschmuck der Kirche ersetzt, spannt sich ein historischer Bogen von Byzanz bis zu den Gründungsjahren des neugriechischen Staates. Zugleich ist dieses Bildensemble im „byzantinischen Stil“, das während der Zeit der Bayernherrschaft in Griechenland von dem Münchner Künstler Ludwig Thiersch geschaffen wurde, ein Paradigma dafür, wie deutsche romantische Künstler das fremde kulturelle Erbe der byzantinischen Kunst rezipierten und nach zeitgenössischen künstlerischen Konzepten umsetzten.

Der erste Teil der Untersuchung ist der Beschreibung des Baus und seiner neuen Bildausstattung gewidmet, welche Ludwig Thiersch während seines Aufenthaltes in Griechenland in den Jahren 1854/55 ausführte. Ziel dieser Einheit ist es, vor dem Hintergrund der byzantinischen Kunst und parallel dazu vor dem Hintergrund der westlichen Kunsttradition die Merkmale des sogenannten „byzantinischen Stils“ näher zu bestimmen, wie er sich in den Bildern der Nikodemuskirche manifestiert.

Der zweite Teil der Studie beleuchtet das künstlerische und intellektuelle Milieu Münchens, aus dem der „byzantinische Stil“ Anfang des 19. Jahrhunderts als Variante der romantischen Kunst hervorging. Unter der Herrschaft eines sowohl in hohem Maße kunstbegeisterten als auch kunstverständigen Monarchen, nämlich König Ludwigs I. von Bayern, konnte die Hauptstadt München damals einen großen kulturellen und wissenschaftlichen Aufstieg verzeichnen. Es ist ein historisches Faktum, daß die vielfältigen Kontakte zu Griechenland, die sich seit

---

\* Der Aufsatz ist meinem verehrten Lehrer Hans Belting zum Geburtstag gewidmet.

1 Der etwas gedrungen wirkende Glockenturm, der sich heute vor dem Westeingang der Kirche erhebt, gehört nicht zur originalen Bausubstanz, sondern wurde erst im 19. Jahrhundert hinzugefügt.

den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts anbahnten und in der Folge während der Zeit der Bayernherrschaft in Hellas weiter ausgebaut wurden, Anlaß dazu waren, daß die wissenschaftliche und kulturelle Beschäftigung mit Byzanz in Bayern länger und nachhaltiger anhielt, als dies auf Grund der allgemeinen Mittelalterbegeisterung anderswo in Europa der Fall gewesen sein mochte.

## I.

Die im 19. Jahrhundert nötig gewordene Instandsetzung der Nikodemuskirche war ein interkulturelles Projekt. König Otto I. von Griechenland, Sohn des Bayernkönigs und Philhellenen Ludwig I. von Bayern, überließ die im griechischen Befreiungskampf stark beschädigte Kirche auf Bitte der Russen im Jahre 1847 der russischen Gemeinde von Athen zwecks Ausübung ihrer Gottesdienste. Das Gebäude sollte mit russischen Finanzmitteln repariert werden, der griechische Hof trug Sorge für die Neuausmalung der Kirche durch einen deutschen Maler. Die Aufsicht über die Aufbauarbeiten an der Nikodemuskirche übernahm der gelehrte Archimandrit Kapoustin, der in den Jahren 1850 bis 1860 Priester der russischen Gemeinde von Athen war.<sup>2</sup> Da Kapoustins Interesse neben der Gemeindefarbeit vor allem archäologischen Ausgrabungen galt, beließ er es nicht bei einer simplen Reparatur des Kirchengebäudes. Über den Zeitraum von vier Jahren unterstützte er systematische Untersuchungen an dem Bau, während deren Verlauf Inschriften und Mosaikreste sowie mittelalterliche Gräber und Wasserleitungen freigelegt wurden. Von der ursprünglichen Freskendekoration der Kirche hatte sich zwar nur ein kleiner Rest erhalten, doch legten der Stil des originalen Bildschmucks zusammen mit der Architektur des Gebäudes eine Datierung der Nikodemuskirche ins 11. Jahrhundert nahe.<sup>3</sup> Die Nachforschungen russischer Gelehrter ergaben, daß die Kirche das Katholikon eines Anfang des 18. Jahrhunderts vom Erdbeben zerstörten Klosters gewesen war. Die Wissenschaftler kamen zu dem Ergebnis, daß der Komplex in mittelbyzantinischer Zeit russische Mönche beherbergt habe, was als Argument für eine neuerliche Präsenz der russisch-orthodoxen Glaubensgemeinschaft wichtig war.

- 
- 2 Zur russisch-orthodoxen Gemeinde von Athen und der Nikodemuskirche: *Θρησκευτική και Ηθική Εγκυκλοπαίδεια*, Athen 1962, Bd. 1, 809–816 mit weiterführender Literatur zu Kapoustin und K. BIRIS, *Αι Αθήναι από του 19<sup>ου</sup> εις τον 20<sup>ον</sup> αιώνα*, Athen 1966, S. 142, 143. Siehe auch neuerdings den Eintrag von A. ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΥ-ΒΕΝΕΤΑΣ, *Öffentliche Bauten des neuen Athen*, Katalog zur Ausstellung des Bayerischen Nationalmuseums München 9. November 1999 bis 13. Februar 2000: „Das neue Hellas – Griechen und Bayern zur Zeit Ludwigs I.“, S. 568 (im Folgenden zitiert als: „Das neue Hellas“).
- 3 Gemäß den Angaben von A. ΠΑΝΟΤΙΣ, *Θρησκευτική και Ηθική Εγκυκλοπαίδεια*, Athen 1962, Bd. 1, 816 veröffentlichte Archimandrit Kapoustin die Ergebnisse seiner Kampagne im Jahr 1874. ΠΑΝΟΤΙΣ notiert den Titel: „Περί εκσκαφών εντός του Ρωσικού Ναού της Πρεσβείας εν Αθήναις“ (ohne Angabe zum Erscheinungsort) und „Περί αρχαίων χριστιανικών επιγραφών εν Αθήναις“ (St. Petersburg).

Der Eifer, mit dem sich die orthodoxen Russen für den Bau einsetzten, steht in erstaunlichem Gegensatz zu der Tatsache, daß man im Einvernehmen mit dem Königshof in Athen nicht einem russisch-orthodoxen Hagiographen, sondern einem deutschen Künstler protestantischer Konfession die Aufgabe übertrug, die verlorengegangenen Fresken im Innenraum der Kirche durch neue Wandmalereien zu ersetzen. Den Auftrag, die Nikodemuskirche im „byzantinischen Stil“ auszumalen, erhielt der junge Münchner Maler Ludwig Thiersch, der sich zum romantischen deutschen Künstlerkreis der „Nazarener“ zählte. Wie der Künstler das neue Bildprogramm einer vorgegebenen Raumgestalt anpaßte und welche Gestaltungsmittel er dabei einsetzte, soll im Folgenden erörtert werden.

Die Nikodemuskirche gehört zur Reihe der oktogonalen byzantinischen Kreuzkuppelkirchen (Abb. 3). Im Gegensatz zu dem seit mittelbyzantinischer Zeit überaus weit verbreiteten Schema der Viersäulen-Kreuzkuppelkirche, die das Gewicht der Kuppel auf vier im Kirchenraum positionierte Säulen verteilt, wird die Last der weiten Trommelkuppel bei diesem Bautyp im Innern auf acht Pfeiler abgeleitet, welche ein Oktogon beschreiben.<sup>4</sup> Dadurch entsteht im Zentrum der Anlage ein einheitlicher Binnenraum, dem ein Emporengeschoß zusätzliche Höhe verleiht. Für die Ausmalung bringt die architektonisch bedingte Form des Innenraums erhebliche Nachteile: es existieren keine großen zusammenhängenden Wandfelder, welche narrative Szenen oder einen kontinuierlichen Bilderfries aufnehmen könnten. An den Bildprogrammen der vergleichbaren Kirchen von Hosios Lukas und Daphni läßt sich demonstrieren, wie mittelbyzantinische Programmgestalter dieses Raumproblem lösten.<sup>5</sup> Ob das originale Bildprogramm der Nikodemuskirche in analoger Weise verteilt war, läßt sich heute nicht mehr feststellen. Programmplaner des 19. Jahrhunderts sahen jedenfalls davon ab, das mittelbyzantinische Programmsystem in toto zu übernehmen. Sie fanden stattdessen zu einer neuartigen Dekorationsform, die von der alten byzantinischen Konzeption erheblich abwich.

Von entscheidender Bedeutung hinsichtlich der neuen Programmgestalt des Raums war der Entschluß der russischen Gemeinde, eine Ikonostase zu errichten, die die originale Bemaschranke aus byzantinischer Zeit ersetzte. Für den russischen Gottesdienst war eine mehrgeschossige Bilderwand, die den Altarbereich hermetisch gegen den öffentlichen Raum für die Gläubigen abgrenzte, liturgische Notwendigkeit. Aus diesem Grund entfernte man im Verlauf der Erneuerungsarbeiten die alte byzantinische Bemaschranke und baute stattdessen eine hochragende Ikonostase mit erhöhtem Mittelteil nach dem Vorbild russischer Kirchen ein.

---

4 Die Nikodemuskirche gehört somit zum selben Architekturtyp wie die Klosterkirchen von Hosios Lukas, Bötien (Anfang des 11. Jahrhunderts) und Daphni bei Athen (ohne Empore, Ende des 11. Jahrhunderts). Vgl. Propyläen Kunstgeschichte: Byzanz und der christliche Osten, S. 226, Nr. 150, Fig. 9 und S. 228, Nr. 156, Fig. 10.

5 Vgl. O. DEMUS, *Byzantine Mosaic Decoration*, London 1948, S. 56, 60 (mit Plänen und vielen Abbildungen).

Die moderne Ikonostase (Abb. 4) verschränkt mehrere übereinanderliegende Bilderreihen. Zwei ganzfigurige Tafelbilder, welche die Gottesmutter und Christus zeigen, rahmen in der Sockelzone die zentrale Königstür. Darüber erscheinen in einem Zwischengeschoß die Medaillonporträts des Apostels Petrus und Johannes des Täufers. Die Nebeneingänge zum Altarraum im unteren Wandbereich sind optisch nicht als solche gekennzeichnet. Vor die beiden Türen sind die ganzfigurigen Darstellungen der beiden Erzengel Gabriel (Abb. 5) und Michael (Abb. 6) gebildet, so daß in der Sockelzone der Eindruck einer durchgehenden Bildergalerie entsteht (Abb. 7). Das Schema friesartig zusammengefaßter ganzfiguriger Einzelheiliger findet in einer verkleinerten Variante auch im erhöhten Mittelteil der Ikonostase über der Königstür Anwendung. Hier unterfängt eine kleinformatige sechsteilige Heiligenreihe das „Abendmahl“, die einzige szenische Darstellung des gesamten Bildprogramms (Abb. 8). Die zentrale Bildzone der Ikonostase ist auf Höhe der Empore seitlich und nach oben durch weitere Darstellungen erweitert. Es ist bedeutsam, daß die oberen Rundbilder – genau wie die Figuren des Verkündigungsengels und der Jungfrau Maria – keine Tafelbilder sind, sondern im Medium der Wandmalerei ausgeführt wurden. Mit dem Wechsel des Mediums leiten sie über in die freskierte obere Wandzone und das Gewölbe. Die „Verkündigung des Engels an Maria“ ist nur im weitesten Sinn als „szenisch“ aufzufassen. Der byzantinischen Konvention folgend besteht die Darstellung aus zwei räumlich voneinander geschiedenen Einzelfiguren auf den beiden östlichen Wandpfeilern, was den inhaltlichen Zusammenhang der beiden Figuren nicht gerade hervorhebt, sondern eher das formale Prinzip des Einzelfigurenbilds unterstützt.

Die Eigenart des Raumkonzepts in der Nikodemuskirche besteht nun darin, daß der Bildverband im gesamten Hauptkirchenraum das Bildschema der neueingefügten Ikonostase wiederholt. Bis zum Ansatz des Gewölbes erscheinen an Süd-, West- und Nordwand in rhythmischem Wechsel ganzfigurige Heiligenbilder sowie Brustbilder in Medaillonform (Abb. 9–15). Dadurch entsteht der Eindruck, als sei die östliche Bilderschauwand auf alle Seiten des Raums projiziert. Selbst die reliefierten Schmuckelemente der weißgoldenen Altarschranke (Abb. 12) kehren als Rahmendekor der Wandbilder in gemalter Form wieder. Im Bereich der Wandzone bis zum Gewölbeansatz konzentriert sich das moderne Bildprogramm auf eine Vielzahl von Heiligen, über deren Identität begleitende griechische Inschriften in altertümlicher Majuskel Auskunft geben (Abb. 13–15). Eine ikonographische Regel, nach der die Heiligen im Raum gruppiert wurden, ist nicht ohne weiteres zu erkennen. Der Betrachter steht vor einer bunt zusammengewürfelten Schar von Märtyrern, Kirchenvätern, Aposteln und anderen Heiligen, die ein einziger gemeinsamer Nenner auszeichnet: sie sind vereint in ihrem Glauben an Christus den Weltenherrscher, welcher aus der Kuppel der Nikodemuskirche auf seine Gemeinde herabblickt (Abb. 16).

Zu dem monumentalen Bildnis des Pantokrators in der Kuppel fügt sich nach dem Vorbild byzantinischer Programmschemata ein Kreis alttestamentlicher Propheten (Abb. 17). In der mittelalterlichen Kunst von Byzanz nicht nachzuweisen

sind dagegen die geflügelten Engelsbüsten, welche der Maler in den schmalen Zwickeln unterhalb des Kuppeltambours unterbrachte. Sie hielten erst aufgrund westlicher Vorlieben in postbyzantinischer Zeit Einzug in orthodoxe Kirchen. Vom klassischen byzantinischen Kanon weichen auch die Bildformulare der Evangelisten in den Kuppelpendentifs ab, die hier zusammen mit ihren Symbolen dargestellt sind (Abb. 16). Die Evangelisten der Nikodemuskirche leiten nicht wie sonst nach byzantinischer Tradition üblich zum sogenannten „Festtagszyklus“ über, d.h. einer festgelegten Reihe von Szenen aus den Evangelien, die in den oberen Wandfeldern erscheinen. Vielmehr zeichnet sich das Bildprogramm des 19. Jahrhunderts gerade dadurch aus, daß es keinen Wert auf narrative Darstellungen legt. Stattdessen sieht der Betrachter einen kontinuierlichen Fries von Heiligen in lebensgroßem Format, die ihm in mehreren übereinanderliegenden Rängen präsentiert werden.

Natürlich war auch in Byzanz die Darstellung von Einzelheiligen, welche nach festgelegten ikonographischen Regeln gruppiert wurden, fester Bestandteil der Bildprogramme.<sup>6</sup> In den erhaltenen byzantinischen Bildensembles sind sie immer in den unteren Wandzonen lokalisiert, also in unmittelbarer räumlicher Nähe zum Besucher der Kirche. Nach ostchristlicher Auffassung ließ man den dargestellten Heiligen aufgrund ihrer Vorbildfunktion für die christliche Gemeinde eine ähnliche kultische Verehrung zuteil werden wie den biblischen Protagonisten der christologischen und marianischen Szenen, welche sich aufgrund ihrer Hoheitsstellung im christlichen Universum immer in den oberen Wandabschnitten befanden.

Das besondere Merkmal der von Ludwig Thiersch in der Nikodemuskirche gemalten Heiligen besteht nun allerdings gerade darin, daß sie vom Kirchenbesucher keinerlei Kulthandlung einfordern, obwohl sie formal den Charakter von Kultbildern aufweisen. Schon ihre räumlich erhöhte Anbringung und das monumentale Format richten sich gegen den traditionellen orthodoxen Bildkult in Form von Kuß oder Kniefall. Statt der in Byzanz üblichen Bildschemata, die die Heiligen durch ihre frontale Darstellung der Kultübung gefügig machten, benutzte Thiersch Figurentypen, die sich hierfür nicht geeignet zeigen. Der Künstler vermied bei seinen Figuren die frontale Haltung. Seine Heiligen sind meist zur Seite gedreht, ihr Blick ist in den meisten Fällen vom Betrachter abgewendet. Himmelwärts gerichtete oder zu Boden gesenkte Augen sind die Norm. Der abgewandte Blick der Heiligen zielt darauf ab, die Kommunikation mit den Dargestellten zu verhindern. Thierschs Präsentationsform eröffnet dem Betrachter keinerlei Zugang zu den Figuren. Die Heiligen „sprechen“ nicht und lassen sich auch nicht ansprechen. Sie führen dem Betrachter lediglich eindrucksvolle Andachtsposen vor, in denen sich eine besonders innige religiöse Gestimmtheit äußern will. Bei vielen Figuren erscheint die Geste des nach oben gerichteten Zeigefingers, der auf den göttlichen

6 Grundlegend zu den klassischen byzantinischen Dekorationssystemen O. DEMUS, *Byzantine Mosaic Decoration*, London 1948, hierzu insb. S. 26ff.

Logos als alleiniges Ziel der Verehrung verweist. Buchrolle, Kodex und Kreuz sind stereotype Attribute, die nicht als Ausweis für individuelle Heiligenschicksale dienen, sondern stattdessen die oberste göttliche Instanz in der Kuppel, bzw. Christi rettendes Opfer in Erinnerung bringen.

Wie auf ikonographischem Gebiet, so sind auch im stilistischen Bereich Abweichungen gegenüber traditionellen byzantinischen Darstellungen festzustellen. Es ist den Bildern auf den ersten Blick anzusehen, daß sie nach abenländischer Manier gemalt sind. Die Heiligen, die Ludwig Thiersch für die Nikodemuskirche schuf, wirken zunächst organisch und körperhaltig. Bei näherer Betrachtung fällt allerdings auf, daß der Künstler sich darum bemühte, die Plastizität seiner Figuren optisch abzuschwächen. Die voluminösen Stoffkaskaden sind Substitut für darunter nicht existierende Körper. Thiersch setzte ein Minimum an Modellierung bei Gesicht und Händen ein, um den Anschein von Haut und Fleisch zu negieren. Mittels eines subtilen Liniennetzes und einiger weniger starker Farbkontraste, welche die Gewänder gliedern, weichen die taktilen Werte der Darstellungen zurück in die zweidimensional aufgefaßte goldene Fläche eines abstrakten Bildgrunds, der die „erzählende“ Milieuschilderung meidet. In der Reduzierung der narrativen Elemente von Raum und Figuren manifestiert sich der künstlerische Versuch, dem geistigen Gehalt der Darstellungen durch bildnerische Abstraktion gerecht zu werden.

Der Griff zu diesen gestaltenden Mitteln lag Thiersch als Schüler der Nazarener nahe. Schon eine Generation vor ihm hatten die Vorreiter der romantischen deutschen Künstlergruppe in ihren Bildern einem „anti-klassischen“ Ausdrucksrepertoire gehuldigt. Das konnte man an frühen Gemeinschaftswerken ablesen, die sich in Italien befanden. Für Ludwig Thiersch hatte sich 1848 im Anschluß an seine Ausbildung an der Münchner Kunstakademie die Gelegenheit eines dreijährigen Aufenthaltes in Rom ergeben, wo er vor Ort u.a. zwei der innovativen Monumentalzyklen der älteren romantischen Malerkollegen studieren konnte: in den Jahren 1817/18, bzw. 1818 bis 1829 hatte die Künstlergruppe um Friedrich Overbeck, zu der auch Peter Cornelius und Julius Schnorr von Carolsfeld hinzugestoßen waren, die beiden Freskenzyklen im Palazzo Zuccari (Casa Bartholdy) und Casino Massimo geschaffen.

Eines der grundsätzlichen künstlerischen Probleme, mit dem sich die Nazarener bei ihrer damaligen italienischen Aufgabe auseinandergesetzt hatten, war die Frage, wie sie die Einzelbilder in den Gesamtverband der Wandfläche integrieren sollten.<sup>7</sup> Bei der Ausmalung der Nikodemuskirche in Athen konnte Ludwig Thiersch daher auf die Erfahrungen seiner Vorgänger zurückgreifen. Seine Überlegungen zur Organisation der Wand scheinen sich darauf gerichtet zu haben, wie er dem Einzelbild die Kohärenz des Flächenverbandes sichern konnte, ohne daß das Bild dabei völlig seine Eigenständigkeit verlor. Zur Erreichung dieses Ziels verwendete Thiersch in seinen Darstellungen einen kontinuierlichen Goldgrund und

7 Zu diesem Thema WERNER HOFMANN, *Die Moderne im Rückspiegel*, München 1998, S. 160.

ein einheitliches Kolorit.<sup>8</sup> Gleichzeitig trug die gleichartige Haltung und Gestik seiner Figuren zur Uniformität des Ensembles bei. Dadurch bleibt es dem Betrachter überlassen, ob er einzelne „Raumikonen“ fixieren oder die Totalsicht auf die Gruppe herstellen will. Um das Kontinuum des Bildverbands weiter zu festigen, reduzierte Thiersch darüberhinaus die maltechnisch bedingten Differenzen zwischen Fresken und Tafelbildern auf ein optisches Minimum.

Die qualitative Gleichsetzung unterschiedlicher Bildmedien kann man in byzantinischen Kirchen beobachten. Ostchristliche Bildprogramme zeigen häufig Freskenimitationen von Holzikonen, welche durch Rahmen und Aufhänger als „bewegliche Tafelbilder“ charakterisiert sind.<sup>9</sup> Umgekehrt gibt es auch vereinzelt Ikonen im Bereich der Bemaschranke, welche nicht auf Holztafeln gemalt sind, sondern im Medium der Wandmalerei ausgeführt wurden.<sup>10</sup> Das Bildmedium war in Byzanz also potentiell austauschbar und machte keine Aussage über den „Kultwert“ einer Darstellung. Aus der italienischen Kunst war Thiersch dagegen wahrscheinlich eher das Konkurrenz- bzw. Hierarchieverhältnis zwischen Wand- und Tafelmalerei bekannt. Seit Giotto ein bewegliches Tafelbild an herausragender Stelle in das Paduaner Freskenensemble der Arenakapelle integriert hatte, stand für die Künstler im Westen die hierarchische Stufung unterschiedlicher Medien zur Diskussion.

Nachweislich hatte Ludwig Thiersch während seines Aufenthaltes in Griechenland Gelegenheit, zwei der bedeutendsten byzantinischen Denkmäler in der Umgebung Athens zu besuchen: die Klosterkirchen von Daphni bei Athen und Hosios Lukas in Böötien. Was ihn an den Bildern in diesen Kirchen vermutlich besonders faszinierte, war die Tatsache, daß die Künstler im mittelbyzantinischen Byzanz in der Anwendung eines anti-klassischen, bzw. „linearen“ Idioms weit fortgeschritten waren. Nach dem Vorbild der beiden griechischen Mosaikensembles fertigte der deutsche Maler über 100 Kartons und Entwürfe an, die er zur Ausstattung der Nikodemuskirche heranzog.<sup>11</sup> Ludwig Thierschs byzantinische Kunststudien mündeten in einer eigenwilligen Verbindung westlicher und östlicher „Sprachelemente“, die seine Bilder in der Nikodemuskirche charakterisieren. Die Bemühungen des Künstlers „authentisch“ zu arbeiten, erstreckten sich auch auf rein handwerkliche Fertigkeiten. Das läßt sich an seiner Entscheidung ablesen, für

8 Wir wissen übrigens, daß Königin Amalie für den Goldgrund verantwortlich zeichnete: „...*ich habe meinen Teil an der Kirche, indem ich es dahin brachte, daß der Goldgrund bey allen Bildern angewendet ward.*“ Brief der Königin vom 19. Februar/1. März 1855, Geheimes Hausarchiv. Zitiert nach SIGRID SANGL, „Pflanzungen, Wasser und Wege sind mein Reich...“, Anm. 18 zu Seite 123 im Katalog: „Das neue Hellas“.

9 Vgl. V. LAZAREV, *Storia della pittura bizantina*, Turin 1967, Abb. 346, 351. Vgl. auch H. BELTING, *Bild und Kult*, München 1990, S. 195.

10 Siehe beispielsweise die Altarwand der Panteleimonkirche in Nerezi, Abb. 146, 147, 148 in H. BELTING, *Bild und Kult*, München 1990. Als besonderes Beispiel der Stilkopie einer Ikone im Medium der Wandmalerei siehe Belting, ebda., Abb. 68 und S. 135.

11 Thiersch schenkte diese Arbeiten später der christlich-archäologischen Gesellschaft in Athen. Siehe Katalog zur Ausstellung „Ludwig Thiersch“ im Rathaus Kelkheim / Taunus vom 26. 2. bis 13. 3. 1983, S.3.

kurze Zeit nach München zurückzukehren, wo er sich speziell für den Athener Auftrag Unterricht in der Technik der Freskomalerei erteilen ließ.<sup>12</sup>

Trotz der beobachteten freien Interpretation der oströmischen Vorlagen zeichnen sich Thierschs Athener Fresken durch ihre Nähe zur byzantinischen Kunst aus. Das liegt an dem überaus ernsthaften, ja wissenschaftlich zu nennenden Versuch des Malers, den Beitrag der byzantinischen Meister zur mittelalterlichen christlichen Kunst künstlerisch nachzuvollziehen. Thierschs schöpferische Leistung bestand darin, sich dem historisch überlieferten Bildmaterial auf selbständige gestalterische Weise zu nähern. Seine zeittypisch geprägten Interpretationen der byzantinischen Vorlagen hatten hinsichtlich der romantischen Weiterentwicklung der christlichen Kunst in Griechenland im 19. Jahrhundert Initialcharakter.<sup>13</sup> Leider ist dieses Thema bisher noch wenig erforscht. Es scheint aber gerechtfertigt, in Thiersch einen der international einflußreichen Hauptvertreter des sogenannten „byzantinischen Stils“ zu sehen,<sup>14</sup> dessen Wurzeln in der romantischen deutschen Malerei Anfang des 19. Jahrhunderts gesucht werden müssen. Mit Ludwig Thiersch gelang dem künstlerischen „Byzantinismus“ in Deutschland der Durchbruch zu den originalen Quellen aber erst in der zweiten Generation. Die Gründe dafür liegen in einer spezifisch historischen, bzw. biographischen Konstellation, die es in der Folge näher zu beleuchten gilt. Dabei muß insbesondere die Münchner Kunstszene unter Ludwig I. von Bayern, von der Thierschs Kunst ihren Ausgang nahm, in Augenschein genommen werden.

## II.

Mit König Ludwig I. kam 1825 in Bayern ein gebildeter und kunstbegeisterter Mann auf den Thron, der seine Vorliebe für die griechische Antike auf dem Umweg über zahlreiche italienische Reisen entdeckt hatte. Anfang des 19. Jahrhunderts teilte der achtzehnjährige Prinz gemeinsam mit den führenden klassizistischen

12 Vgl. Aachener Kunstblätter, Sonderband 7 zur Ausstellung Ludwig Thiersch im Suermondt-Ludwig-Museum, Aachen 1979, H. SCHADE: Bemerkungen zum Werk, Abschnitt: „Lebenstufen-Griechenland“.

13 Während seines Aufenthalts in Athen lehrte Ludwig Thiersch von 1852 bis 1855 an der Athener Kunstakademie als Professor der Malklasse. Einer seiner Studenten, der ihm auch bei der Ausmalung der Nikodemuskirche assistierte, war der später äußerst erfolgreiche griechische Künstler Nikephoros Lytras. Im Jahre 1855 nahm Lytras mit der Kopie von Thierschs thronender Gottesmutter aus der Nikodemuskirche an der internationalen Weltausstellung in Paris teil. Vgl. STELIOS LYDAKIS, *Οι Έλληνες Ζωγράφοι, Ιστορία της νεοελληνικής ζωγραφικής* Athen 1976, S. 100.

14 Außer den Bildern für die Nikodemuskirche von Athen führte Ludwig Thiersch als „Spezialist für Malerei im byzantinischen Stil“ in den folgenden vierzig Jahren Kirchenaufträge in den wichtigsten Hauptstädten Europas aus: 1856 für die griechisch-orthodoxe Dreifaltigkeitskirche in Wien, 1860–64 für zwei Palastkapellen in St. Petersburg, 1880 für die griechisch-orthodoxe Kirche Sophienkirche in London und schließlich 1891/92 für die griechisch-orthodoxe Kirche in Paris. Vgl. Aachener Kunstblätter, H. SCHADE, Bemerkungen zum Werk, Abschnitt: „Lebenstufen“ (wie Anm. 11)

Künstlern, die in Rom lebten und arbeiteten, uneingeschränkt deren Bewunderung für die Werke des griechischen Altertums.<sup>15</sup> Antike Kunstwerke bildeten den Schwerpunkt seiner Sammlungen, die er in klassizistischen Prachtbauten von reinstem antikischen Stil unterzubringen gedachte.

Während Ludwig sich mit Gedanken trug, welche Form der künstlerischen Präsentation seinen klassischen griechischen Skulpturen angemessen sei, trat bei weiteren Besuchen in Rom der religiöse Künstlerbund der Nazarener in sein näheres Blickfeld. Es war der Kontakt mit der „*keimenden Romantik*“, welcher „*in dem feinfühlenden Reisenden die klassizistische Dogmatik*“<sup>16</sup> erschütterte: „*Für die Münchener Künstlerschaft und ihre Fortentwicklung war (...) Ludwigs langer römischer Aufenthalt im Frühling 1818 das folgenschwerste Ereignis des Jahres.*“<sup>17</sup>

Die romantischen Maler hatten sich in einem Akt künstlerischer Auflehnung gegen das klassizistische Kunstdiktat ihrer Zeit nach Italien begeben. Ihr Ziel war es, eine Erneuerung der christlichen Malerei herbeizuführen. Im künstlerischen Idiom des Mittelalters und des frühen Christentums fanden sie Ausdrucksformen, die ihrer Ansicht nach dem geistigen Gehalt religiöser Bildwerke entsprachen. Viele der Freskenzyklen und Mosaiken, die die Nazarener während ihres Aufenthaltes in Italien studierten, waren entweder von Künstlern aus Byzanz oder aber von einheimischen italienischen Meistern ausgeführt worden, die in einem Stil arbeiteten, den man seit der Renaissance als „*maniera greca*“ bezeichnete. Der mittelalterliche „*byzantinische Stil*“, den man auf italienischem Boden zu Gesicht bekam, war also die westliche Spielart einer ostkirchlichen Kunstäußerung, die man höchstens ausschnittsweise kannte. Nur einer Minderheit von Reisenden, die sich der Mühe einer Expedition nach Griechenland und an den Bosphorus unterzogen, konnte bekannt sein, in welchen anderen Formen sich die byzantinische Kunst an ihrem Ursprungsort im ehemaligen byzantinischen Reich zeigte.

Das Interesse der Nazarener an frühchristlicher Kunst und zugleich an mittelalterlichen Werken im „*byzantinischen Stil*“ brachte eine neuartige Beschäftigung mit Byzanz hervor. Seit Renaissance und Aufklärung hatte man im Westen für die künstlerischen Leistungen Ostroms meist nur Verachtung gezeigt. Im Vergleich zu der idealen Epoche des klassischen griechischen Altertums betrachteten die kunstbeflissenen Europäer die Kultur des 1000-jährigen byzantinischen Reiches als Epoche des Verfalls. Edward Gibbons Werk „*Decline and Fall of the Roman Empire*“<sup>18</sup> beeinflusste die öffentliche Meinung in Deutschland ebenso sehr wie das wenig günstige Byzanzurteil Georg Wilhelm Friedrich Hegels oder Johann Wolfgang von

---

15 Dazu W. SEIDL, *Bayern in Griechenland*, München 1965, S. 11ff. Vgl. jetzt auch R. WÜNSCHE, „Lieber hellenischer Bürger als Erbe des Throns“, *König Ludwig I. und Griechenland*, in: „Das neue Hellas“, S. 1–20.

16 Vgl. *Oberbayerisches Archiv für vaterländische Geschichte*, Bd. 72, München 1936, S. 22.

17 Ebda.

18 Die sechsbändige Originalausgabe erschien in London im Zeitraum von 1776 bis 1788.

Goethes.<sup>19</sup> Die altehrwürdigen byzantinischen Zimelien und Kleinodien, die als mittelalterliche Importstücke ihren Weg in den Westen gefunden hatten, trugen in Deutschland wenig zur Wertschätzung der Kunst von Byzanz bei. Da sie die meiste Zeit wohlbehütet, sprich: verborgen in klösterlichen und bischöflichen Schatzkammern lagen, konnten die Kultobjekte nicht ohne weiteres in den öffentlichen Diskurs über Kunst miteinbezogen werden.<sup>20</sup> Erst die programmatische Rückbesinnung der romantischen Maler auf die frühchristliche Kunst hatte zur Folge, daß der kulturelle Beitrag von Byzanz in den Vordergrund der zeitgenössischen Kunstdiskussion rückte.

Einer der wesentlichen Faktoren, der von grundlegender Bedeutung für die Rezeption des Phänomens „Byzanz“ im Kreis der Nazarener gewesen sein dürfte, war der freundschaftliche Kontakt, den der Maler Peter Cornelius mit dem Universalhistoriker Barthold Georg Niebuhr in Rom pflegte.<sup>21</sup> Niebuhr stammte aus Dänemark, amtierte aber als Gesandter des preußischen Hofes in Rom. Er verfügte nicht nur über umfassende Kenntnisse der Antike, sondern war zugleich einer der wenigen Gelehrten, die unvoreingenommen und systematisch die Kultur von Byzanz erforschten.<sup>22</sup> Es ist auf den geistigen Austausch mit den romantischen Künstlern in Rom zurückzuführen, daß das Interesse und die Begeisterung König Ludwigs von Bayern für das noch recht unbekanntes Gebiet der byzantinischen Kunst wuchs. In diesem Umfeld lernte er auch das neuartige Argument kennen, daß jedes historische Phänomen seinen eigenen Wert habe.<sup>23</sup> Das lief auf dem Gebiet der Kunst auf Pluralität hinaus, was sich Ludwig bei seinen ehrgeizigen Bauplänen in München energisch zu eigen machte: *„Weit entfernt bin ich, nur allein*

19 Vgl. A. SCHMINCKE, „Αυτό που ονομάζετε εσείς το πνεύμα των καιρών. Η έρευνα του βυζαντινού δικαίου από γερμανούς επιστήμονες τον 19<sup>ο</sup> αιώνα“ in: Ένας κόσμος γεννιέται, Athen 1996, S. 143, 144.

20 Zu den byzantinischen Werken in Deutschland siehe beispielsweise die Ausstellung „Rom und Byzanz“. Schatzkammerstücke aus bayerischen Sammlungen. Katalog zur Ausstellung des bayerischen Nationalmuseums München, 20. Oktober 1998 bis 14. Februar 1999. – Eines der wenigen zeitgenössischen Museen, die im 19. Jahrhundert einem breiten Publikum byzantinische Ikonen öffentlich zugänglich machten, war die Berliner Gemäldegalerie. Mit dem Erwerb einer englischen Sammlung gelangten im Jahre 1821 östliche Tafelbilder ins Alte Museum, wo sie in der Abteilung „Alterthümer und kunsthistorische Merkwürdigkeiten“ ausgestellt wurden. Zum heutigen Verbleib der Ikonensammlung von Berlin siehe den Artikel von B. ERCHE: Was starrst du mich nicht an, o Ungeheuer?, Feuilleton der FAZ vom 7. August 2000.

21 Vgl. Propyläen Kunstgeschichte, Die Kunst des 19. Jahrhunderts: R. ZEITLER, Das unbekanntes Jahrhundert, S. 66, 67.

22 Niebuhrs Interesse an Byzanz führte dazu, daß er im Jahre 1823 nach Bonn übersiedelte, wo er bis zu seinem Tod 1831 als Initiator und Herausgeber des Bonner Corpus der byzantinischen Quellen tätig war. Zum Werk Niebuhrs DIETHER RODERICH REINSCH, Η βυζαντινή λόγια γραμματεία στην Γερμανία τον 19<sup>ο</sup> αιώνα, in: Ένας κόσμος γεννιέται, Athen 1996, S. 117f. – Zum Kreis um die Nazarener in Rom gehörte auch der hochgelehrte Karl Witte, der sich neben intensiven byzantinischen Rechtsstudien vor allem mit der Dante-Forschung beschäftigte.

23 W. DILTHEY betrachtet Niebuhr als eine der Gründerfiguren der kritischen Geschichtswissenschaft, Vgl. ders., Anfänge der historischen Weltanschauung Niebuhrs. Gesammelte Schriften, III, Stuttgart-Göttingen 1959, S. 269–275.

von der Wirkung griechischer Architektur angesprochen zu werden, auch das romantische der besten Art hat sein wohlbegründetes Recht(...).“<sup>24</sup>

Die Aura der byzantinischen Kunst offenbarte sich Ludwig am Weihnachtsfest des Jahres 1823 in der sizilianischen Capella Palatina von Palermo. „Der Goldgrund dieser Gemälde, das sonderbare, phantastische Verhältnis des Ganzen, der Rost eines ehrwürdigen Alterthums, die geschichtlichen Erinnerungen, welche sich daran knüpften, und die heilige Handlung bei mitternächtlicher Beleuchtung hatten auf den Kronprinzen so gewaltigen Eindruck gemacht, daß er nicht Worte finden konnte, mir denselben zu beschreiben...“, schildert Leo von Klenze mit ironischem Unterton Ludwigs romantisches Erlebnis.<sup>25</sup>

Die Palastkirche, die Ludwig bei seiner Reise nach Sizilien besuchte, zeichnet sich durch die typisch sizilianische Vermischung von arabischen, byzantinischen und süditalienischen Kunsttraditionen aus.<sup>26</sup> Unter den normannischen Königen hatten im 12. Jahrhundert byzantinische Künstler und in der Folge lokale Werkstätten für den grandiosen Innenraum ein Mosaikensemble von höchster Qualität geschaffen.<sup>27</sup> Ludwig war von der mystischen Wirkung des mittelalterlichen Kirchenraums überwältigt und beschloß, die geplante Münchner Allerheiligen-Hofkirche im „byzantinischen Stil“ bauen und ausmalen zu lassen.<sup>28</sup> Mit den Entwürfen beauftragte der König ausgerechnet seinen widerstrebenden Hofarchitekten, den eingefleischten Klassizisten Leo von Klenze, welcher den byzantinischen Stil in keiner Weise schätzte. Seinem Auftraggeber gegenüber hob Klenze die „artistischen Unvollkommenheiten...“ hervor, „(...) welche diesen Bauwerken ankleben“, was Ludwig aber nicht davon abhielt: „...eine genaue Nachahmung in allen Theilen...“ zu fordern.<sup>29</sup>

Klenze sah sich gezwungen, dem Willen seines königlichen Herrn nachzugeben. Er begab sich nach Venedig, um dort die byzantinische Formensprache von Architektur und Raumdekoration am Beispiel der Markuskirche zu studieren. Im Sommer 1826 überreichte er Ludwig die ersten Pläne für die Münchner Allerheiligen-Hofkirche. Aber: „Ich mußte meinen Entwurf oft modifizieren, bis er, ich darf es sagen, byzantinisch-schlecht genug war, um vollen Beifall und Zustimmung zu erhalten!...“<sup>30</sup>

24 Zitiert nach ADRIAN VON BUTTLAR, Leo von Klenze, München 1999, S. 138 und Anm. 231. (Im Folgenden zitiert als: A. V. BUTTLAR, Klenze).

25 Zitat nach A. V. BUTTLAR, Klenze, S. 232, 233.

26 Grundlegend zur Capella Palatina: OTTO DEMUS, The Mosaics of Norman Sicily, London 1949, New York, 1988, S. 25–72, Abb. 9–45.

27 Selbst ein kritischer Byzanzforscher ließ sich im 20. Jahrhundert zu einer ähnlich begeisterten Äußerung hinreißen, wie sie für König Ludwig überliefert ist: „its interior is one of the most perfect creations of the Middle Ages, only ceding first rank to the Sainte Chapelle in Paris“. Vgl. OTTO DEMUS, op. cit. S. 27.

28 Hierzu neuerdings A. V. BUTTLAR, Klenze, S. 232–243.

29 Zitiert nach A. V. BUTTLAR, Klenze, S. 233.

30 Zitiert nach A. V. BUTTLAR, Klenze, S. 241.

Bezüglich der malerischen Innenausstattung der Allerheiligen-Hofkirche war Klenzes Entwurf der Apsisdekoration in einem ersten Stadium ganz auf das italo-byzantinische Vorbild der Capella Palatina zugeschnitten: die geistliche Rangordnung forderte klar voneinander getrennte Bildzonen, wobei die Halbfigur Christi als Weltenherrscher an oberer Stelle der Hierarchie erschien (Abb. 18).<sup>31</sup> Jedoch ersetzte Klenze in eigenwilliger, auf den bayerischen König bezogene Symbolik die thronende Gottesmutter der Palatinakapelle durch die zentrale Figur des heiligen Ludwig, den vier Heilige seitlich flankieren. Mit dieser Änderung verstieß er natürlich gegen den klassischen Kanon byzantinischer Kunst. Im Sinne einer Überführung des ikonographischen Repertoires in neue Sinnzusammenhänge schien dieser Bruch nach abendländischem Kunstverständnis allerdings gerechtfertigt. Nach dem Entwurf des Architekten zu urteilen, hieß „byzantinisch“ für Klenze, Figuren blockhaft vereinfacht, übertrieben monumental und frontal zu gestalten. Auf Klenzes Empfehlung hin sollte der Münchner Maler Heinrich von Heß die Ausmalung der Kirche übernehmen. Ein Vorschlag, den Ludwig zunächst ablehnte: *„Nein, nein, den nicht, der würde, was ich will nicht machen. Wissen Sie nicht einen anderen, so einen recht steifen Patron...der wird die Wirkung wieder hervorzubringen wissen, welche mir die Kapelle von Palermo in der Christnacht machte.“*<sup>32</sup>

Um eine byzantinische Wirkung hervorzubringen, war es aus europäischer Sicht also nicht erforderlich, ja nicht einmal erwünscht, die byzantinischen Prototypen originalgetreu zu kopieren. Wesentlich war für dieses Unternehmen dagegen, durch den Gebrauch bestimmter künstlerischer Gestaltungsmittel, beim Betrachter eine religiös-mystische Gefühlslage hervorzurufen, welche man mit der östlichen Variante des christlichen Glaubens im schillernden Reich von Byzanz identifizieren konnte. Der Effekt von „Mysterium“ und mittelalterlicher „Kostbarkeit“ wurde vor allem durch den auratischen Goldgrund erzielt. Die poetische Vermischung realer und phantastischer Elemente, wie sie letztendlich doch der Künstler Heinrich von Heß in seinem Ensemble realisierte, lag im Trend einer Zeit, in der die Veröffentlichung alter deutscher Volksmärchen durch die Gebrüder Grimm auf ein enthusiastisches Echo stieß, und die volkstümliche Illustration der Bibel, aber auch früher deutscher Sagen, wie sie beispielsweise der Nazarener Julius Schnorr von Carolsfeld vorführte, die Gemüter bewegte.

Heinrich von Heß dürfte sich von Anfang an im Klaren darüber gewesen sein, daß die Dekoration, die er für die Allerheiligen-Hofkirche schuf, in erster Linie den Geschmack seines Auftraggebers befriedigen sollte. Die ursprüngliche Aufgabe der monumentalen Wandmalerei im Mittelalter, die Gläubigen auf visuellem Wege über die christlichen Lehren und biblischen Geschichten zu unterrichten, trat vor dem Anspruch, schöne christliche Kunst zu schaffen, in den Hintergrund zurück. Wie ein erhaltenes Aquarell der originalen Freskendekoration eindrucksvoll

31 Vgl. Querschnitt aus dem Jahre 1826 bei A. V. BUTTLAR, Klenze, Abb. 307.

32 Zitiert nach A. V. BUTTLAR, Klenze, S. 237.

demonstriert, zeichnete sich der heute zerstörte Innenraum der Allerheiligen-Hofkirche durch einen überaus prächtigen Goldgrund aus, den man in München als das wichtigste Kennzeichen des byzantinischen Stils betrachtete (Abb. 19).<sup>33</sup> Im Gesamteindruck überwiegt ansonsten das Erbe westlicher Kunsttraditionen. Die lyrische Stimmung, die Heß in der Allerheiligen-Hofkirche pflegte, findet vor allem bei Fra Angelico ein frühes Vorbild.<sup>34</sup>

Bei den majestätisch thronenden und szenisch bewegten Figuren in Kuppeln, Pendentifs und den oberen Wandbereichen herrschte der harmonische Farbdreiklang von Rot, Blau und Weiß vor, den man aus der höfischen Buchmalerei des westlichen Mittelalters kannte. Die von Heß bewußt eingesetzte Schönheit und Verfeinerung der Malerei und die insgesamt in der Innendekoration vorherrschende „märchenhafte“ Grundstimmung hat dagegen nur wenig mit der zeichenhaften Abstraktion byzantinischer Darstellungen gemein.

Die Malereien der Allerheiligen-Hofkirche, die byzantinische Vorbilder oder zumindest das, was man dafür hielt, in einem romantischem Formvokabular nachbuchstabierten, wurden nach zeitgenössischem Urteil vom Münchner Publikum gelobt.<sup>35</sup> Während Ludwig mit der Ausstattung der Allerheiligen-Hofkirche auf visuellem Wege die Erinnerung an „Byzanz“ wachrief, veröffentlichte 1827 in München der Gelehrte Jakob Philipp Fallmerayer seine „Geschichte des Kaisertums von Trapezunt“, ein Werk, das allgemein Anerkennung fand. Fallmerayer hatte mit seiner Untersuchung einen Abschnitt der mittelalterlichen griechischen Vergangenheit kulturgeschichtlich rekonstruiert, der hoffnungslos verloren schien. Sein Buch erschien zu einem Zeitpunkt, zu dem sich nicht nur Künstler und Gelehrte verstärkt mit der Epoche des Mittelalters auseinandersetzten, sondern auch das Interesse der Öffentlichkeit an dem im Süden Europas tobenden Freiheitskampf des griechischen Volkes gegen die Türken einem Höhepunkt zustrebte.<sup>36</sup>

Unter König Ludwig entwickelte sich die bayerische Hauptstadt zu einer Hochburg des Philhellenismus. Im Zuge der Griechenlandbegeisterung, in deren Folge man die für ihre Freiheit kämpfenden Griechen unterstützte, hatte sich in München ein wichtiger Kreis deutscher und griechischer Intellektueller versammelt, welche sich auf die Erforschung der griechischen Kultur und Geschichte konzentrierten.

Zu den dynamischsten Persönlichkeiten dieses Kreises gehörte der Philhellene Friedrich Thiersch, Vater des Malers Ludwig Thiersch. Seit dem ersten Jahrzehnt

---

33 Vgl. Innenraumansicht der Kirche in A. v. BUTTLAR, Klenze, Abb. 308 und ebda. Abb. 311 (Foto des Innenraums vor der Zerstörung).

34 Soweit dies heute noch zu rekonstruieren ist, nimmt Heß beispielsweise in der Pose des weißgekleideten Gottessohns in der Apsis der Allerheiligen-Hofkirche eine Formel auf, die sich direkt auf Fra Angelicos verkörperten Christus im Kloster von San Marco, Obergeschoß, Zelle 6 in Florenz bezieht. Vgl. J. POPE-HENNESSY, Angelico, Florenz 1981, Abbildung auf S. 38.

35 Vgl. A. v. BUTTLAR, Klenze, S. 232 und Anm. 191.

36 Siehe C. MANGO, „Byzantinism and Romantic Hellenism“, *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, 28 (1965), 40.

des 19. Jahrhunderts übte der aus Thüringen stammende Gelehrte, der ein ausgezeichnete Kenner Griechenlands war, durch seine wissenschaftliche und pädagogische Tätigkeit maßgeblichen Einfluß auf die Entwicklung des deutschen und griechischen Geisteslebens aus. Als Mitglied der sogenannten Philomusengesellschaft galt sein besonderes Anliegen neben der Bildungsförderung vor allem der Erhaltung und dem Schutz der griechischen Kunstdenkmäler. Friedrich Thiersch hatte sich von München aus schon in den Jahren des griechischen Befreiungskampfes durch eine Reihe von Aktivitäten in großem Umfang für Griechenland eingesetzt.<sup>37</sup> Im Jahre 1833 legte er ein zweibändiges didaktisches Werk zur soziokulturellen Situation des neugegründeten griechischen Staates vor.<sup>38</sup> Thierschs Untersuchung belegt nicht nur dessen hervorragende Kenntnis der politischen Lage in Griechenland, sondern auch das umfassende historische Wissen des Verfassers. Auch spricht aus den darin vertretenen Ansichten der unabhängige und kritische Geist eines Gelehrten, den eine ausgeprägte Toleranz gegenüber der anderen Kultur auszeichnete.<sup>39</sup>

Im Rahmen der Münchner Initiative zur Entwicklung von Kunst und Erziehung in Griechenland hatte sich der feinsinnige Gelehrte, der in seinem Haus eine Antiken- und Gemäldesammlung sein eigen nannte, besonders hervorgetan.<sup>40</sup> Zusammen mit Leo von Klenze saß der Griechenlandexperte Friedrich Thiersch im Vorstand des Münchner Hauptvereins der bayerischen Philhellenen.<sup>41</sup> Des weiteren ist belegt, daß Thiersch sich auf persönlicher Basis auch für die Förderung der zeitgenössischen Kunst einsetzte. So trug er beispielsweise selbst Sorge für den Werdegang des talentierten zwölfjährigen Griechen Theodoros Vryzakis. Unter Thierschs Obhut war der Waisenknabe nach München gekommen, wo ihm nach

37 Zu Friedrich Thiersch neuerdings: „Das neue Hellas“, S. 240–242, Katalogeinträge 44, 45, 46 und 47.

38 FRÉDÉRIC THIERSCH, *L'état actuel de la Grèce et des moyens d'arriver à sa restauration*, Leipzig 1833.

39 Auch von griechischer Seite wurde F. Thiersch anerkannt und hoch geschätzt. Als einschlägiges Zeichen der Würdigung seiner Verdienste gaben die Griechen ihm den Ehrennamen „Ειρηναίος“.

40 Wie viele seiner Zeitgenossen scheint Friedrich Thiersch übrigens ein Bewunderer Raffaels gewesen zu sein, da in seinem Haus eine „gute Madonnenkopie nach Raffael besonders erwähnt wird“. Zur Sammlung Fr. Thierschs vgl. Aachener Kunstblätter, Sonderband 7 zur Ausstellung Ludwig Thiersch im Suermond-Ludwig-Museum, Aachen 1979, H. SCHADE: Bemerkungen zum Werk. Zur Raffaalkonzeption in der deutschen Romantik siehe insbesondere H. BELTING, *Das unsichtbare Meisterwerk*, München 1998, S. 83–94.

41 Vgl. K. KOTSOWILIS, *Die griechischen Studenten in München*, München 1995, S. 74, Anm. 73. Vielleicht durch seinen jahrelangen Umgang mit Klenze beeinflusst und sicher aufgrund seiner Kennerschaft der klassischen griechischen Kunst, wurde er allgemein als Spezialist auf diesem Gebiet akzeptiert, was u. a. dazu führte, daß Friedrich Thiersch auch eine Schrift zur neubauten Münchner Glyptothek verfaßte. Siehe Kunst-Blatt 11. 10 und 13. 10. 1831. (Bibliographische Angabe nach A. V. BUTTLAR, Klenze, S. 131, Anm. 163.)

Schulausbildung und Besuch der Münchner Kunstakademie eine erfolgreiche Karriere als Maler beschieden war.<sup>42</sup>

Die Welle von Sympathie, die dem griechischen Volk Anfang des 19. Jahrhunderts in Europa und vor allem in München entgegenschlug, brachte es mit sich, daß deutsche Protestanten und Katholiken ihren orthodoxen griechischen Glaubensbrüdern vermehrt Toleranz entgegenbrachten. Allerdings herrschte im Westen erhebliche Unkenntnis über die religiösen Gebräuche, die die östliche Kirche auszeichnen.

Im Jahre 1828 stellte König Ludwig I. dem lokalen Griechenverein in München die profanierte mittelalterliche Salvatorkirche zur Verfügung, damit die in München lebenden Griechen die orthodoxe Messe feiern konnten. Der gotische Kirchenraum war für den östlichen Ritus nicht ausgerüstet. Für diesen war der Einbau einer Bilderschränke zwingend, die den Altarbereich vom übrigen Kirchenraum abtrennte. Der architektonische Entwurf dieses liturgischen Raumteilers wird Leo von Klenze zugeschrieben, der sich hiermit erneut im „byzantinischen Stil“ übte (Abb. 20).<sup>43</sup> Damit man die Messe feiern konnte, benötigte man außerdem eine Reihe liturgischer Geräte, welche der bayerische König aus dem ostchristlichen Ausland anforderte. Es mag erstaunen, daß König Ludwig nicht in Griechenland, sondern beim Zaren in Rußland um die Übersendung dieser Gegenstände nachfragte.<sup>44</sup>

Die Zugehörigkeit des russischen Zaren zur ostchristlichen Kirche prädestinierte ihn dazu, die orthodoxe Gemeinde in München mit einer frommen Stiftung zu unterstützen. Sein Bruder, der kurz zuvor verstorbene Zar Alexander, war zusammen mit König Ludwig einer der ersten Mitglieder des griechischen Philomusenvereins zur Förderung der Kunst und Erziehung gewesen, dem im übrigen auch Friedrich Thiersch angehörte.<sup>45</sup> Die politischen Aktivitäten Rußlands in den Jahren 1828/29, die gegen die Türken gerichtet waren, nützten nicht nur dem Autonomiestreben des jungen griechischen Staates. Es paßte auch gut in die politischen Pläne des Zaren, daß er sich aufgrund der gemeinsamen orthodoxen Glaubenszugehörigkeit als Protektor Griechenlands im europäischen Ausland präsentieren konnte.<sup>46</sup> Im Hinblick auf seine besondere Rolle kann es nicht überraschen, daß Nikolaus bereit war, der Salvatorkirche in München insgesamt 38 liturgische Objekte zu stiften.<sup>47</sup>

42 Zum Schicksal von Theodor Vryzakis und der Rolle Friedrich Thierschs siehe auch STELIOS LYDAKIS, *Oi Έλληνες Ζωγράφοι, Ιστορία της νεοελληνικής ζωγραφικής*, Athen 1976, S. 126.

43 Abbildung nach W. SCHEGE, *Der Innenraum der Griechischen Kirche St. Salvator in München*, Katalog „Das neue Hellas“, S. 246, 247 mit weiterführender Literatur.

44 Vgl. SCHEGE, ebda. S. 247.

45 Siehe oben S. 138.

46 Vgl. W. SEIDL, *Bayern in Griechenland*, München 1965, S. 61, 62.

47 Es war nicht das erste Mal, daß ein russischer Herrscher einer griechischen Gemeinde im Ausland wertvolles Kirchengeschloß schenkte. Nikolaus trat in die Fußstapfen seiner Vorgängerin Katherina der Großen, die Mitte des 18. Jahrhunderts der griechischen Gemeinde von Livorno ebenfalls liturgische Gegenstände gestiftet hatte; der handfeste Grund war damals gewesen, die

Am 6. Dezember 1829, dem Namenstag des russischen Zaren Nikolaus wurde die Salvatorkirche in München geweiht. Die liturgischen Objekte aus Rußland, unter denen sich auch ein illuminiertes Altarevangelium befand, waren schon vorher in München eingetroffen. Man übergab die wertvollen Geschenke „am 16. November 1829 dem Kirchenvorstand in der Wohnung des Universitätsrektors Friedrich von (sic!) Thiersch.“<sup>48</sup> Am Beispiel des illuminierten Altarevangeliums läßt sich demonstrieren, welches visuelle Konzept moderner ostchristlicher Kirchenkunst man von offizieller Seite ins Ausland vermittelte (Abb. 21).<sup>49</sup> Den Münchner Griechen, bzw. den deutschen Philhellenen wurde ein Buch mit prächtig vergoldetem Einband vor Augen geführt, welches auf der Vorderseite fünf farbige Emailleminiaturen schmückten. Die vier Eckmedaillons zeigen die Evangelisten beim Verfassen der Heiligen Schrift, ihre vier Evangelistensymbole begleiten sie.<sup>50</sup> Im Mittelfeld erscheint die Darstellung der Auferstehung Christi, ein Motiv, das sich in Rußland am Ende des 17. Jahrhunderts gegenüber der Kreuzigung Christi durchsetzte.<sup>51</sup> Die Emaillemalerei auf Metall war eine aus dem Westen nach Rußland eingeführte und dort zu hoher Perfektion gebrachte Technik. Die Produktion besonders prächtig ausgestatteter Evangelien für den Altartisch in orthodoxen Kirchen scheint groß gewesen zu sein. Man findet z.B. heute allein drei vergleichbare Exemplare im Athoskloster Zographou.<sup>52</sup> Der Stil der Miniaturen ist von der abendländischen Kunsttradition geprägt und verrät in keiner Weise, daß die Objekte für das ostchristliche Kirchenmilieu bestimmt waren. Seit der Zeit Peters des Großen, der das Reich für Einflüsse aus dem Westen geöffnet hatte, sah sich die russisch-orthodoxe Malerei in wachsendem Umfang künstlerischen Sehweisen aus Europa ausgesetzt. Da viele reiche Auftraggeber aus offiziellen Hofkreisen Geschmack an westlich aussehender Kunst fanden, hatten die älteren Vorbilder aus Byzanz an Verbindlichkeit verloren. Die Stiftung des Zaren Nikolaus I. an die Salvatorkirche in München reflektiert den höfischen, europäischen Vorbildern nachgebildeten Stil der christlichen Kunst Rußlands, welcher die Gemeinsamkeiten mit der abendländischen Malerei des Westens feiert, aber gerade nicht die Unterschiede der künstlerischen und religiösen Traditionen des Westens und Byzanz demonstriert.

---

Griechen als Bündnispartner für ihren Feldzug gegen die Türken zu gewinnen. Zu ihren Geschenken siehe auch die in Athen gezeigte Schau „Αυτοκρατορικά δώρα – Αφιέρωματα της Μεγάλης Αικατερίνης στο ναό της Αγίας Τριάδας του Λιβόρνο“, Byzantinisches Museum Athen, 19. Mai – 20. August 2000.

48 Vgl. E. P. WIPFLER, *Evangelien des Zaren Nikolaus I.*, Katalog „Das neue Hellas“, S. 247, 248.

49 Abbildung nach WIPFLER, ebd., S. 247.

50 Dieser ikonographischen Tradition folgte im übrigen auch Ludwig Thiersch in der Nikodemuskirche von Athen, vgl. oben Seite 129.

51 Vgl. „Russische Ikonen und Kultgerät aus St. Petersburg“, Katalog der Ausstellung in der Staatlichen Kunsthalle Baden-Baden, 5. Oktober 1991 bis 6. Januar 1992, Köln 1991, Kat.Nr. 136, Abb. 57.

52 Vgl. MIHAIL ENEV, *Mount Athos, Zograph Monastery*, Sofia 1994, Abb. 498, 499, 501.

Es ist müßig, danach zu fragen, ob die griechischen Gemeindemitglieder in München für die Tatsache sensibilisiert waren, daß dieser Stil nicht repräsentativ für ihre griechisch-byzantinische Kunsttradition war. Das jugendliche Alter der griechischen Stipendiaten – die meisten waren zwischen 5 und 20 Jahre alt – ließ gar nicht zu, daß sie ein Urteil über visuelle Traditionen in der orthodoxen Kirche fällen konnten. Außerdem war das Evangelienbuch mit seinen Bildern sowieso meistens ihren Augen entzogen. Es war nur für die am Altar zelebrierenden Priester sichtbar. Da die griechischen Seelsorger, welche für die Schüler und Studenten verantwortlich waren, aus einem pro-russischen Milieu kamen, dürfte ihnen das künstlerische Idiom, das sich an den Kultobjekten manifestierte, vertraut gewesen sein.<sup>53</sup>

Man kann davon ausgehen, daß das künstlerische Idiom, in dem sich die ostchristlichen Kultobjekte aus Rußland äußerten, seitens der Münchner Kunstliebhaber und Sachverständigen aufmerksam studiert und begutachtet wurde. Trotz einer gewissen Fremdheit in der Ausführung basierten die russischen Werke auf Ausdrucksverfahren, die westlichen Betrachtern geläufig waren und ihrem Kunstgeschmack entsprachen.

Auf weniger Verständnis scheint dagegen der von der postbyzantinischen Sehweise geprägte Stil gestoßen zu sein, in welchem sich griechische Künstler ausdrückten. Als Vertreter der zeitgenössischen christlichen Kunst Griechenlands trat in München 1827 der Maler Euthymios Dimitriou aus Patras auf der Peloponnes auf. Er wurde damit beauftragt, die Ikonen für die Ikonostase der Salvatorkirche anzufertigen.<sup>54</sup> Mit Dimitriou war in der bayerischen Hauptstadt ein griechischer Künstler am Werk, von dem die deutschen Kunstexperten annehmen durften, daß er aufgrund seiner Herkunft mit den originalen byzantinischen Maltraditionen bestens vertraut war. Dimitriou's Schöpfungen in der Salvatorkirche konnten die Sachverständigen aber nicht von der künstlerischen Qualität (post)byzantinischer Kunst überzeugen: *„Er hatte, seiner Aussage nach, früher mehrere Kirchen in Griechenland und Macedonien mit Gemälden verziert, und besaß einige technische Fertigkeit in der bei den Griechen gewöhnlichen Tempera-Malerei, dabei aber wenig Einsicht in die Zeichnung, welchen Mangel er hier durch eifriges Studium der Antike und des lebenden Modells doch nur nothdürftig zu decken vermochte. Als die griechische Kapelle in unserer Stadt eingerichtet wurde, erhielt er den Auftrag, die Bilderwand vor dem Sanctuarium mit Gemälden zu verzieren, und er vollendete diese Arbeit so gut es in seinen Kräften stand, indem er die griechischen Vor-*

53 Zu dem ab 1828 in München tätigen Priester Gregorios Kalagannis siehe K. KOTSOWILIS, Die griechischen Studenten in München, München 1995, S. 55. Zu dem ab 1830 in München tätigen Archimandriten Misail Apostolidis, ebda. S. 26ff.

54 Sein Name erscheint auf einer persönlich geschriebenen Einladungsliste Friedrich Thierschs vom Oktober 1829 zur feierlichen Einweihung der Salvatorkirche. Vgl. K. KOTSOWILIS, Die griechischen Studenten in München, München 1995, S. 12 und Abb. auf S. 16.

stellungsweisen mit einer bessern Ausführung zu vereinigen suchte als ihm dies früher möglich gewesen wäre.“<sup>55</sup>

Dimitrios Münchner Ikonen (Abb. 22, Abb. 23) weisen die typischen Merkmale der christlichen Kunst Griechenlands auf, wie sie sich seit Beginn der postbyzantinischen Epoche bis ins 19. Jahrhundert ausgebildet hatten. Nach seinen Werken zu urteilen, dürfte Dimitriou mit den verschiedenartigen stilistischen Richtungen postbyzantinischer Kunst auf griechischem Territorium vertraut gewesen sein. In der Kunstübung auf dem Berg Athos ist dabei sicher einer seiner wesentlichen Impulse zu suchen.<sup>56</sup> Dimitriou's „griechische Vorstellungsweise“ war deutschen Augen aber so fremd, daß man ihm die Eigenarten seines Idioms als mangelnde Fähigkeit auslegte. Andererseits beeindruckte es in romantischen Kreisen besonders, daß der Hagiograph bei seiner Arbeit ein Malerhandbuch benutzte, welches die Regeln für die Ausführung religiöser Bilder vorgab.<sup>57</sup> Das heute verschollene Handbuch des Euthymios Dimitriou ist bisher wenig in die Diskussion über Kunst und romantischen Byzantinismus in München einbezogen worden.<sup>58</sup> Daß schon 1828 in München eine Version der „Hermeneia“ bekannt war, wurde lange Zeit von dem als Sensation inszenierten Fund des Malerbuchs vom Berge Athos überlagert, den der Franzose Alphonse Didron im Jahre 1839 bei einer Exkursion nach Griechenland machte.<sup>59</sup> Aus Ludwig Schorns Beschreibung des Werks, das Dimitriou in München verwendete, kann man jedoch erschließen, daß es sich bei dem Münchner Exemplar um ein ähnliches Buch gehandelt haben muß, wie Didron es wenige Jahre später dann noch einmal entdeckte: Didrons „Hermeneia des Dionysios von Fournä“ konnte man ebenfalls Anleitungen zur Maltechnik entnehmen, bzw. mittels der darin enthaltenen literarischen Beschreibungen die Ikonographie byzantinischer Kirchen rekonstruieren.<sup>60</sup>

55 Vgl. Kunst-Blatt, Nr.1, 3. Januar 1832, Nachricht über ein neugriechisches Malerbuch. Vorgelesen in einer Sitzung der philosophisch-philologischen Klasse der Königl. Akademie der Wissenschaften in München am 6. Aug. 1831 vom Herausgeber (L. SCHORN).

56 Zum Vergleich lassen sich auch ältere Christusdarstellungen wie beispielsweise die des epirotischen Malers Eustathios von 1694 oder Ikonen wie die des Malers Georgios aus dem Jahre 1820 heranziehen. Vgl. M. CHATZIDAKIS, *Ἑλληνες ζωγράφοι μετά την άλωση*, Athen 1987, Abb. 165 und Abb. 85. Der Aufschwung, den die Kunst auf dem Athos Ende des 18. Jahrhunderts, bzw. Anfang des 19. Jahrhunderts nahm, ist nicht leicht nachzuvollziehen, da Überblickswerke bisher immer noch fehlen. Einen Einstieg, wenn auch ebenfalls nur in fragmentarischer Form, bietet beispielsweise M. ENEV, *Mount Athos, Zograph Monastery*, Sofia 1994.

57 Vgl. SCHORN'S Würdigung dieses Malerbuchs im Kunst-Blatt 1832 (wie Anm. 55).

58 Bezüglich des Exemplars von Dimitriou gibt P. HETHERINGTON, *The „Painter's Manual of Dionysius of Fournä“*, London 1974 und 1978, Notes to Introduction, V an: „*The book used by this painter appears to have been a collection of older writings, with one part bearing the date 1741, and the whole work dated 1820; no author's name is mentioned*“.

59 Siehe hierzu auch HANS BELTING, *Bild und Kult*, München 1990, S. 28–30 und P. HETHERINGTON, *The „Painter's Manual“*, (wie Anm. 58), Introduction, I.

60 Vgl. P. HETHERINGTON, *The „Painter's Manual“*, a.a.O., sowie Lemma „Διονύσιος“ in: *Θρησκευτική και Ηθική Εγκυκλοπαίδεια*, Bd. 5, cols. 60 bis 81.

Die Tatsache, daß Dimitriou ein Regelbuch verwendete, führte dem Münchner Publikum eine grundsätzliche Eigenschaft der byzantinischen Kunsttradition vor Augen: Maler, die nach byzantinischer Überlieferung arbeiteten, sahen sich als Glieder einer Kette, die bis in die Zeit des frühen Christentums zurückreichte. Weil es bei den Kultbildern darum ging, ihren Originalcharakter weitgehend zu bewahren, mußten die Darstellungen immer wieder ähnlich aussehen. Dadurch war gewährleistet, daß man die heiligen Personen und Ereignisse auf den ersten Blick identifizieren konnte. Jede Veränderung des Bildformulars brachte einen Verlust an Originaltreue mit sich. Somit ergab sich die Forderung an byzantinische Künstler, den alten Vorlagen streng „nachzuarbeiten“, welche in langer Tradition mit den gottgegebenen Archetypen verknüpft waren.<sup>61</sup> Neuartige Bilderfindungen und sonstige Abweichungen von der Regel mußten sorgfältig vermieden werden. Nur auf solche Weise konnten sich die Maler dem ursprünglichen geistigen Gehalt und Ausdruck der frühchristlichen Kunstwerke annähern. Nur so konnte man nach echt byzantinischem Verständnis der christlichen Kunst den Erfolg sichern, „authentisch“ zu sein.

Es liegt auf der Hand, daß romantische deutsche Künstlerkreise die Verwandtschaft der byzantinischen Auffassung von religiöser Kunst mit eigenen Konzepten unmittelbar erkannten. Die durch das Studium des Malerbuches neugewonnene Einsicht in byzantinische Traditionen veranlaßte den Kunsthistoriker Ludwig Schorn dazu, an der abendländischen Malerei zu kritisieren: „...daß in der lateinischen Kirche niemals eine bestimmte Vorschrift, ja auch nur eine künstlerische Tradition über die Anordnung der kirchlichen Gemälde vorhanden gewesen sey...“ während „...die Vorschriften unseres Malerbuchs beweisen, daß diejenige Kunst, welche im Dienste der morgenländischen Kirche stand, in diesem Theile der poetischen Erfindung, ihrer abendländischen Schwester weit überlegen war.“<sup>62</sup> Zwar konnte sich Schorn nicht dazu durchringen, die Kunstäußerung von Byzanz als künstlerisch hochstehend zu bezeichnen. Immerhin gestand er ihr jetzt die potentielle Möglichkeit großer Kunstleistung zu: „Die byzantinische Kunst, deren Grundsätze unser Malerbuch enthält, ist bisher meist als eine völlig handwerksmäßige Uebung einiger aus dem Alterthum übrig gebliebenen und auf christliche Gegenstände übertragenen Fertigkeiten betrachtet, und die Herrschaft, welche die Kirche über sie ausübte, ist mehr als ein erstickender Zwang, denn als Anfeuerung zu begeisterter Thätigkeit angesehen worden. In Wahrheit schienen die Leistungen dieser Kunst keine Aufmerksamkeit zu verdienen, wenn man die einförmigen, verhältnißlosen und todten Gestalten betrachtete, die sie von Jahrhundert zu Jahrhundert fast veränderlich hervorgebracht hat; aber wie in der altgriechischen Bildnerei

61 Wer die Vorschriften für Formen und Farbgebung veränderte, mußte mit göttlicher Strafe rechnen. Das hatte schon das Beispiel des byzantinischen Malers gezeigt, dessen Hand Gott verdorren ließ, als dieser, statt sich an das überlieferte Christusbild zu halten, ein anderes Figurenformular einführte. Vgl. H. BELTING, *Bild und Kult*, München 1990, S. 74, Anm. 73.

62 Vgl. *Kunst-Blatt*, Nr. 1, 3. Januar 1832, Nachricht über ein neugriechisches Malerbuch, (wie Anm. 55), S. 8.

*aus einer lang anhaltenden Starrheit der Formen sich endlich Leben, Schönheit und Adel des Gedankens in bewundernswürdiger Mannichfaltigkeit entwickelten, so enthielt diese neugriechische Malerei die verborgenen Keime einer Blüte die sich unter sorgfältiger Pflege reich und glücklich hätte entfalten können.“<sup>63</sup>*

Schorns positive Beurteilung der byzantinischen Traditionen vom Jahre 1832 hatte eine aktuelle politische Note. In diesem Jahr war des Bayernkönigs zweitgeborener Sohn Otto zum Souverän des neugegründeten griechischen Staates ernannt worden. Im Hinblick auf die Tatsache, daß der bayerische Prinz katholisch bleiben wollte, obwohl seine griechischen Untertanen orthodox waren, schien es sinnvoll, auf den grundsätzlichen religiösen Konsens im christlichen Glauben hinzuweisen, bzw. den unterschiedlichen kulturellen Leistungen der Vergangenheit gleichmäßig Anerkennung zu zollen. Natürlich wurde mit Ottos Thronbesteigung der Impuls verstärkt, sich auf wissenschaftlichem und künstlerischem Gebiet mit den byzantinischen Traditionen des griechischen Volkes auseinanderzusetzen. Der Münchner Kunsthistoriker Schorn hielt es denn auch für besonders wünschenswert: *„...daß die hier gegebene Nachricht für diejenigen, welche günstige Gelegenheit haben, eine Anregung würde, nach ähnlichen Malervorschriften und nach den Bildercyclen in griechischen Kirchen zu forschen.“<sup>64</sup>*

Es war nicht nur den Wissenschaftlern, sondern auch vielen Künstlern zu verdanken, daß das bislang verachtete Phänomen „Byzanz“ in den folgenden Jahren eine erfolgreiche Aufwertung erfuhr. Von ihren Expeditionen nach Griechenland brachten Maler wie Peter von Heß und Karl Wilhelm von Heideck nicht nur Ansichten klassischer Tempel, sondern auch solche reizvoller byzantinischer Ruinen und alter Kirchen in die Heimat zurück (Abb. 24).<sup>65</sup> Deutlicher konnte man den Europäern die Tatsache nicht vor Augen führen, daß das griechische Volk, welches gerade mit Unterstützung Europas seinen Freiheitskampf gegen die ungläubigen Türken ausgefochten hatte, auf eine 1000-jährige christliche Vergangenheit zurückblicken konnte. Es ist symptomatisch, daß europäische Künstler in den nächsten Jahren nicht nur Bilder schufen, die die griechische Revolution salonfähig machten, sondern auch solche, die die Geschichte des byzantinischen Reiches erzählten. So malte beispielsweise Eugène Delacroix wenige Jahre nach seinem monumentalen Salonbild „Das Massaker von Chios“ im Auftrag des französischen Königs das historische Gemälde der Einnahme Konstantinopels durch die westlichen Kreuzfahrer.

König Ludwig von Bayern setzte sich unterdessen in Griechenland rückhaltlos für die Erhaltung byzantinischer Kunstdenkmäler ein. Seinem Eingreifen ist es beispielsweise zu verdanken, daß der spätbyzantinische Bau der Kapnikareakirche in Athen bis auf den heutigen Tag existiert. Die klassizistischen Stadtplaner seines

63 Ebda., S. 18.

64 Ebda., S. 19.

65 Abbildung nach „Das neue Hellas“, Katalognummer 332, Peter v. Heß, Perivleptoskloster in Mistra (1833). Siehe ebda., Abb. 324: K. W. v. Heideck, Landschaft mit der Ruine einer byzantinischen Kirche (1838).

Sohnes Otto hatten die Kirche zum Abbruch bestimmt – ein Vorhaben, das Ludwig bei seinem Besuch in Griechenland 1835 schnellstens rückgängig machte.<sup>66</sup>

Angekurbelt durch die geschmacklichen Vorlieben König Ludwigs war München seit 1826 künstlerischer Umschlagplatz für den romantischen „byzantinischen Stil“ geworden. Die Genese dieser künstlerischen Spielart läßt sich an der Planung der Allerheiligen-Hofkirche exemplifizieren.<sup>67</sup> Wie wir sahen, nahm Heinrich von Heß bei der Ausmalung der Allerheiligen-Hofkirche u.a. Bezug auf ein aus Italien stammendes italobyzantinisches Formenrepertoire, das die deutschen Künstler vor allem in Rom, Venedig und Ravenna gesehen hatten. Da ihm der „*altgriechische, bocksteife Stil*“<sup>68</sup> nicht behagte, waren seine Entwürfe für die Innenausstattung der Münchner Kirche viel freier ausgefallen, als sie von König Ludwig ursprünglich bestellt worden waren. Es gelang Ludwig nicht, die ihm in München zu Verfügung stehenden Künstler restlos von Sinn und Bedeutung seines ästhetischen Konzepts zu überzeugen. Daher fehlt es den Werken dieser ersten Generation des „byzantinischen Stils“ an expressiver Kraft und künstlerischer Eigenständigkeit. Das lag wohl zum großen Teil daran, daß sich die Künstler gezwungen fühlten: „...*etwas darzustellen, was einem nicht eigen oder ernst ist und wovon man sich nicht überzeugen kann.*“<sup>69</sup>

Letztere Bemerkung führt uns auf die Spur des grundsätzlichen künstlerischen Problems, daß sich allgemein bei der Nachahmung, bzw. Neuinterpretation historischer Vorlagen und insbesondere hinsichtlich des „byzantinischen Stils“ stellte: der Künstler benötigte für einen Rekonstruktionsversuch nicht nur die visuelle Vorlage, sondern auch ein fundiertes historisches Verständnis seiner Prototypen. Das Verständnis für die Eigenarten der byzantinischen Kunst konnte aber in dieser ersten Phase der Adaption durch deutsche Künstler gar nicht existieren. Die Byzanzforschung steckte noch in den Kinderschuhen. Erst der direkte Kontakt mit der griechischen Kultur vor Ort, der sich durch die politischen Beziehungen zwischen Bayern und Athen seit der Wahl Ottos zum griechischen König ergeben hatten, ermöglichte es den Europäern, Form und Gestalt der byzantinischen Kunst spezieller in den Blick zu bekommen. Aus dieser Begegnung resultierte ein neues künstlerisches Idiom, das den westlichen Formenschatz mit genuin byzantinischen „Vokabeln“ anreicherte.<sup>70</sup>

66 Siehe W. SEIDL, Bayern in Griechenland, München 1965, S. 125.

67 Vgl. oben S. 136f.

68 „Ludwig betonte ausdrücklich, Heß solle es sich ja nicht einfallen lassen in einem anderen Stil als dem der ältesten Basiliken zu arbeiten.“ Beide Zitate nach: Oberbayerisches Archiv für vaterländische Geschichte, München, Bd. 72 (1936), S. 72.

69 Ebda., S. 72, Brief Friedrich Gärtners vom 26. 9. 1827.

70 Für die Verbreitung dieser künstlerischen Variante spielten auf dem Gebiet der Architektur die dänischen Brüder Christian und Theophil Hansen eine maßgebliche Rolle. Siehe beispielsweise die zahlreichen Studien und Skizzen byzantinischer Architekturformeln, die Christian Hansen anfertigte, in: A. PAPANIKOLAOU-CHRISTENSEN, Χριστιανός Χάνσεν, Athen 1993, Abbildungen S. 78–101. Das Augenspital in Athen (ebda. S. 151, Abb. 190δ und 190ε) ist ein Beispiel des byzantinischen Architekturstils. Theophil Hansen verwendete byzantinische Zitate auch beim

Selbst Leo von Klenze hatte sich nach anfänglichem Widerstreben nach und nach mit dem byzantinischen Stil angefreundet. Während seiner Aufenthalte 1839 und 1840 in Rußland anlässlich des Baus der Neuen Eremitage konnte er sich gegenüber dem Zaren seiner bisherigen Erfahrung mit dem byzantinischen Stil rühmen. Das verschaffte ihm prompt die Möglichkeit, einen Plan zum Innenausbau der orthodoxen Isaakskathedrale in Petersburg einzureichen. Zwar trug man von russischer Seite den Einwand vor, daß Klenze den russisch-orthodoxen Ritus nicht kenne, und daher nicht in der Lage sei, den Auftrag auszuführen. Das Problem wurde beseitigt, indem man dem deutschen Architekten einen russischen Priester beordnete, welcher ihn in die rituellen Grundlagen der Orthodoxie einwies. „Es sei ihm gelungen, dem Zaren zum ersten Mal klarzumachen, wie eine moderne griechische bzw. russisch-orthodoxe Kirche gestaltet werden müsse“ faßte Klenze seine erneute Auseinandersetzung mit der ostchristlichen Kunst triumphierend zusammen.<sup>71</sup> Neben dem architektonischen Plan, den er für die Ikonostase lieferte, machte Klenze Vorschläge zu deren Bildschmuck mit Ikonen und „versprach, Muster der enkaustischen Malereien auf vergoldeten Bronzetafeln zu schicken.“<sup>72</sup> Das Ikonenmuster fertigte der Münchner Maler Johann Schraudolph an, der weitere „48 Tafeln mit bis zu fünf Meter hohen Figuren innerhalb von zehn Jahren für die Summe von knapp 200 000 Rubel malen [könne]“.<sup>73</sup> Johann Schraudolph hatte in München bei der Ausmalung der Allerheiligen-Hofkirche mitgewirkt und gehörte zum engeren Kreis um Heß.<sup>74</sup>

Der Zar bestellte für die Isaakskathedrale letztlich nur das große Ostfenster, das in der Münchner Glasmalereianstalt hergestellt wurde. Heinrich von Heß und Max Emanuel Ainmiller schufen das Werk nach einer Vorzeichnung Leo von Klenzes.<sup>75</sup> Der Vorgang kann aber vielleicht als Indiz dafür gewertet werden, daß man inzwischen auch in Rußland die Innovationskraft Münchner Künstler bezüglich ostchristlicher Kirchenkunst zu schätzen gelernt hatte.<sup>76</sup>

---

Bau der griechischen Kirche Hagia Triada in Wien, welche im übrigen 1856 von Ludwig Thiersch ihren Bilderschmuck im byzantinischen Stil erhielt.

71 Zur Tätigkeit Klenzes in Rußland neuerdings ausführlich A. v. BUTTLAR, Klenze, S. 367–396, woher auch das Zitat stammt (vgl. ebda., S. 393).

72 Zitat nach A. v. BUTTLAR, Klenze, S. 395.

73 Ebda. S. 396.

74 Durch Schraudolphs Fresken im Dom zu Speyer, die von 1846 bis 1854 entstanden, bzw. in seiner Eigenschaft als Mitbegründer und erster Vorstand des Münchner Vereins christlicher Kunst war der Künstler maßgeblich an der romantischen Erneuerung der religiösen Kunst in Deutschland beteiligt. Vgl. Bruckmanns Lexikon der Münchner Kunst, Münchner Maler im 19. Jahrhundert, München 1983, Bd. 4, S. 101.

75 Vgl. GEORGIJ BUTIKOV, St. Isaac's Cathedral Leningrad, Petersburg 1974, Abb. 33. Zu den entscheidenden Gründen, warum Klenze, bzw. Schraudolph den Auftrag für die Ikonostase nicht erhielten, vgl. A. v. BUTTLAR, Klenze, S. 396.

76 Die Kenntnisse und Erfahrungen, die Klenze im Laufe seiner Karriere mit der ostchristlichen Kirchenkunst gesammelt hatte, konnte der Architekt am Ende seines Lebens verwerten. Man kann Klenzes Bau der Stourdzakapelle in Baden-Baden nach 1863 als gelungenen Epilog auf den Münchner „byzantinischen Stil“ betrachten. Es ist wenig bekannt, daß Klenze hier im Kern ein Konzept realisierte, das auf seiner Auseinandersetzung mit dem ostchristlichen Formenvo-

Angesichts dieser Tatsache wird verständlich, daß die russische Seite keine Einwände dagegen erhob, als das griechische Königspaar in Athen den Münchner Maler Ludwig Thiersch im Jahre 1854 mit der Ausmalung der russisch-orthodoxen Nikodemuskirche beauftragte.<sup>77</sup> Vom Sohn des allseits bekannten und angesehenen Philhellenen Friedrich Thiersch konnte man erwarten, daß er mit der ostchristlichen Kunst und Religion vertraut war. Außerdem bot Ludwigs Studium der Malerei bei den Münchner Professoren Heinrich von Heß und Julius Schnorr von Carolsfeld die Gewißheit, daß sich der junge Maler gründlich mit dem romantischen Ideal der Erneuerung der religiösen Kunst auseinandergesetzt hatte, und ihm insbesondere der „byzantinische Stil“, wie er in den speziellen Münchner Künstlerkreisen geübt wurde, bestens bekannt war. In Folge seiner streng religiösen Erziehung in der protestantischen Familie Thiersch hatte Ludwig zunächst einige Semester Theologie studiert, bevor er sich zum Malstudium entschloß. Von grundsätzlicher Wichtigkeit bei seinem Berufswechsel blieb aber gemäß seiner persönlichen Aussage weiterhin für ihn die Frage: „...ob man denn auch als Künstler für das Reich Gottes tätig sein könne“.<sup>78</sup>

An dieser Stelle erscheint es angebracht, sich Thierschs Bildensemble in der Nikodemuskirche von Athen bezüglich ihrer theologischen Implikationen ins Gedächtnis zu rufen. Die kunsthistorische Analyse der Darstellungen hat ergeben, daß der Künstler offenbar nicht die Absicht verfolgte, „Ikonen“ im ostchristlichen Sinn zu schaffen, die sich in einen personengebundenen Kultdienst stellen ließen.<sup>79</sup> Es liegt nahe, den Grund dafür in Ludwig Thierschs protestantischer Erziehung und Lebensführung zu suchen. Wir können davon ausgehen, daß Luthers Forderung „*Man mag bilder haben und machen, aber anbeten sol wir sie nit und wenn man sie anbettet, so solt man sie zerreyssen und abthun*“ für den ernsthaften Protestanten Thiersch durchaus Gültigkeit besaß. Es dürfte nicht in der Absicht des Malers gelegen haben, die Besucher der Nikodemuskirche zur kultischen Verehrung der Bilder zu bewegen, auch wenn dies im Sinne der orthodoxen Griechen und Russen war. Man muß eher davon ausgehen, daß Thiersch mit seinen Bildern den Betrachtern ein „religiöses“ Angebot machte, das ihnen die Möglichkeiten der Andacht aber nicht vorschrieb.<sup>80</sup> Vor diesem theologischen Hintergrund findet sich

---

akabular basiert. Es kann nicht erstaunen, daß die Freskendekoration der Kapelle von einem Münchner Künstler geschaffen wurde, nämlich dem Maler Wilhelm Hauschild. Die auf Bronzetafeln gemalten Ikonen der Ikonostase in der Stourdzakapelle gehen dagegen auf den Spät-nazarener Andreas Müller zurück, welcher an der Münchner Akademie unter Julius Schnorr v. Carolsfeld und Peter Cornelius Malerei studiert hatte. Zur Architektur der Stourdzakapelle A. v. BUTTLAR, Klenze, S. 432, 432. Eine gründliche Untersuchung der Wand- und Ikonenmalerei der Stourdzakapelle steht noch aus.

77 Siehe zu diesem Punkt auch S. LYDAKIS, Η ιστορία της νεοελληνικής ζωγραφικής, Athen 1976, S. 87.

78 Vgl. Katalog zur Ausstellung „Ludwig Thiersch“ im Rathaus Kelkheim/Taunus vom 26.2. bis 13.3.1983, S. 13.

79 Siehe oben S. 129f.

80 Zur kirchlichen Funktion der Bilder vgl. GERHARD MAY, Die Kirche und ihre Bilder, in: Die Kunst und die Kirche, München 1984, S. 57–67.

auch für die Tatsache eine einleuchtende Erklärung, daß Thierschs Heilige in der Nikodemuskirche durch Blick oder Gestik konsequent auf Christus als Logos in der Kuppel der Kirche, bzw. auf „das Wort“ verweisen. Das Bildprogramm scheint primär auf ein visuelles Äquivalent für die evangelische Wortverkündung konzentriert zu sein, während die narrative Szenerie byzantinischer Systeme bis auf die Episode des Abendmahls vollkommen ausgeblendet wurde.<sup>81</sup>

Es kann an dieser Stelle nicht diskutiert werden, ob und in welchem Umfang die Bilddekoration der russischen Kirche in Athen eine quasioffizielle kirchenpolitische Stellungnahme vermittelt, die über ein persönlich motiviertes Anliegen des Malers hinausgeht. Das Programm weist zwar eine erzieherische, aber keine polemische Note auf. Wir wissen im übrigen, daß man bezüglich Fragen der Religion und der Religionszugehörigkeit in Griechenland schon immer äußerst sensibel war.<sup>82</sup> Die von ihren griechisch-orthodoxen Untertanen abweichenden Konfessionen des katholischen Königs Otto und der protestantischen Königin Amalie boten reichlichen politischen Zündstoff in einem Staat, in dem der orthodoxen Kirche eine grundlegende historische Rolle zukam.<sup>83</sup> Zudem rechnete König Otto gerade im Jahre 1854 auf die Unterstützung der russischen Regierung hinsichtlich der Befreiung der übrigen griechischen Gebiete, vor allem der ehemaligen byzantinischen Hauptstadt Konstantinopel unter osmanischer Herrschaft.<sup>84</sup> Jeder mögliche Affront der Russen wurde daher von offizieller griechischer Seite mit Sicherheit vermieden. So müssen wir wohl eher davon ausgehen, daß es sich um eine private Initiative Thierschs handelte (wobei er vielleicht auf aktuelle Entwicklungstendenzen der christlichen Kunst in Deutschland reagierte), wenn er den Bildern der Nikodemuskirche protestantischen Geist einhauchte.<sup>85</sup>

Ludwig Thiersch war sich zweifellos des Faktums vollkommen bewußt, daß die abendländische Kunsttradition, in der er aufgewachsen und geschult war, von ihm eine neuartige und originelle Leistung erwartete. Ein für Thiersch wichtiger Ver-

81 Zur Legitimität der Bilder und zur Wortautorität bei Martin Luther insbesondere W. HOFMANN, Luther und die Folgen für die Kunst, in: Die Kunst und die Kirche, München 1984, S. 67–81.

82 Die spezielle Problematik behandelt der historische Überblick von G. HERING, Orthodoxie und Protestantismus, in: Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik 31/2 Wien 1981 (XVI). Intern. Byzantinistenkongreß, Akten I/2, S. 823–874.

83 Für eine Milieuschilderung jener Zeit aus protestantischer Sicht vgl. das Tagebuch der Christiane Lüth, A. Παπανικολάου-Κρίστενσεν, Μια Δανέζα στην αυλή του Όθωνα, Athen 1988.

84 Vgl. die satirischen Lithographien Honoré Daumiers, die die Abhängigkeit Ottos vom Zaren zum Thema machen in: „Das neue Hellas“, S. 574–578.

85 Repräsentativ für die Entwicklungstendenzen christlicher Kunst in Deutschland ist beispielsweise Carl Friedrich Lessings heute harmlos anmutendes Gemälde des „Johann Hus auf dem Konstanzer Konzil“ aus dem Jahr 1842, dessen damaliges religionspolitisches Wirkungspotential man nicht unterschätzen sollte. Der Nazarener Direktor des Frankfurter Städel, Philipp Veit, trat sofort zurück, als die Verwaltung des Museums das Gemälde erwarb. Es ist wohl auch nicht ohne Bedeutung, daß gerade Jacob Burckhardt das Bild als eines der größten Werke deutscher Kunst lobte. Vgl. Burckhardts ausführliche Beschreibung von Lessings Bild in: J. BURCKHARDT, Die Kunst der Betrachtung: Aufsätze und Vorträge, hrsg. von H. RITTER – Nachdruck der Ausgabe von 1984. – Köln 1997, 100–103.

mittler zeitgenössischer Kunstdiskussionen und -kontroversen dürfte im Jahre 1848 sein Lehrer in der Meisterklasse der Münchner Akademie gewesen sein: der Historienmaler Karl Schorn.<sup>86</sup> Es ist bekannt, daß Schorn in seinen Bildern den Ausgleich zwischen der konservativen Geschichtsmalerei der Münchner Akademie und der neuartigen belgischen Historie suchte. Man muß davon ausgehen, daß Schorn auf künstlerische Fortschrittsparolen reagierte, wie sie uns beispielsweise von Jacob Burckhardt angesichts der aufsehenerregenden belgischen Bilder auf der Kunstausstellung in Berlin im Jahre 1842 überliefert sind: „*Mögen diese ausgezeichneten Kunstwerke unsere Maler aufmerksam machen auf das, was ihnen Not tut! Nicht Nachahmung ist zu wünschen, sondern Entwicklung dessen, was in der deutschen Kunst noch schlummert und mit der Zeit erwachen muß.*“<sup>87</sup> Eine im Jahre 1856 entstandene Notiz Thierschs belegt, daß er den aktuellen Kunstforderungen seiner Zeit bewußt Folge leistete: ... „*Es fragt sich nun: ist es die Aufgabe des Künstlers der Gegenwart, die starren Heiligengestalten des byzantinischen Styles zu kopieren? Oder ist es nicht vielmehr ein anzuerkennender Fortschritt in diesem Zweige der Kunst, wenn das Großartige und Ehrwürdige dieser Typen mit freierer Durchbildung von Form und Farbe verbunden wird?*“<sup>88</sup> Hinsichtlich des byzantinischen Stils, der in Europa nach „westlichen“ Maßstäben beurteilt wurde, konnte dies nur heißen, daß er nach aktuellem westlichen Kunstkonzept die byzantinischen Vorbilder aus Griechenland den Ausdrucksformen der eigenen Epoche anpaßte.

Zu einem Zeitpunkt, zu dem sich das religiöse Bild des Abendlands in einer grundlegenden Krise befand, war die Suche nach einem neuartigen Zugang zu kirchlicher Kunst ein besonderes Desideratum.<sup>89</sup> In Griechenland wirkte Thierschs Bildensemble in der Nikodemuskirche durch seine Berufung auf byzantinische Vorbilder in Verbindung mit zeitgemäßen Gestaltungsmitteln der romantischen Malerei stimulierend auf eine Reihe junger Künstler.<sup>90</sup>

86 Hinweis zu Karl Schorn als Thierschs Lehrer: Aachener Kunstblätter, Sonderband 7 zur Ausstellung Ludwig Thiersch im Suermondt-Ludwig-Museum, H. SCHADE: Bemerkungen zum Werk, Abschnitt: Lebensstufen, Aachen 1979.

87 Als Paradebeispiel eines „gelungenen deutschen Werks“ führte Burckhardt in dieser Schrift übrigens Lessings „Hus“ an. Vgl. JACOB BURCKHARDT, Die Kunst der Betrachtung, (wie Anm. 85), S. 104, 105.

88 Äußerung Thierschs vom 16.12.1856, vgl. Aachener Kunstblätter, Sonderband 7 zur Ausstellung Ludwig Thiersch im Suermondt-Ludwig-Museum, Aachen 1979, H. SCHADE: Bemerkungen zum Werk, Abschnitt: Wien.

89 Zu den künstlerischen Problemen des 19. Jahrhunderts allgemein W. HOFMANN, Das irdische Paradies, München 1991.

90 Zum Einfluß Thierschs auf die religiöse Malerei Griechenlands im 19. Jahrhundert siehe S. LYDAKIS, Οι Έλληνες Ζωγράφοι, Ιστορία της νεοελληνικής ζωγραφικής, Athen 1976, S. 87, 88 sowie Abb. 207, S. 139. Außer seinen Schülern Nikephoros Lytras, Konstantinos Fanellis, Spiridon Chatzijanopoulos, die bei der Ausmalung der Nikodemuskirche kooperierten, dürften u.a. Konstantinos Artemis und Basilios Stamatiadis Anregungen aus dem Werk Thierschs aufgenommen haben. Vgl. Abbildungen einiger ihrer Werke bei S. LYDAKIS, Λεξικό των Ελλήνων ζωγράφων και χαρακτών, Athen 1976, S. 34, Abb. 2 und S. 409, Abb. 4.

In Europa hatte unterdessen das Interesse an Griechenland allgemein nachgelassen. Mit dem romantischen Rückblick auf das eigene westliche Mittelalter aus zunehmend nationaler Sicht verlor man Byzanz erneut aus dem Blickwinkel. Im selben Jahr, in dem Ludwig Thiersch in Athen die Fresken der Nikodemuskirche malte, erschien in Basel Jacob Burckhardts einflußreiches Werk „Der Cicerone“.<sup>91</sup> Das Urteil, mit dem sich der Kunst- und Kulturhistoriker vom „byzantinischen Stil“ in frühchristlichen und mittelalterlichen Kirchen auf italienischem Boden distanzierte, nimmt sich wie eine Variante der Kritik früherer Generationen aus. Der byzantinische Stil sei nichts weiter als „Erstarren in den bisherigen Typen“ bzw. die „Wiederholung eines Auswendiggelernten“.<sup>92</sup> Als Beispiel für den Byzantinismus führte er die Kirche San Marco in Venedig an: „Den streng byzantinischen, völlig erstorbenen Stil repräsentieren die Mosaiken der sämtlichen Kuppeln...mit Ausnahme derjenigen rechts.“<sup>93</sup>

Vom Verständnis der Gestaltungsweisen byzantinischer Meister, bzw. einem wissenschaftlichen Urteil, wie man das Phänomen „Byzanz“ kulturell einordnen sollte, war man trotz der bayerischen Erfahrung im neuen Griechenland und aller bisherigen Forschung noch immer weit entfernt. Diese Erkenntnis beschrieb der bedeutende Tübinger Byzanzforscher Gottlob Lukas Friedrich Tafel im Jahre 1852/53 nüchtern mit folgenden Worten: „...um das Räthsel der byzantinischen Geschichte deuten zu können, muß man selbständige byzantinische Studien gemacht haben, die sich von den antiken Studien in Sprache und Sache gewaltig unterscheiden. Man tritt in einen neuen Lebenskreis ein, in welchen die früheren Vorstellungen, die uns die Schule gab, nicht mehr eingefügt werden können. *Novus incipit orbis.*“<sup>94</sup>

91 JACOB BURCKHARDT, *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuß der Kunstwerke Italiens*. Erstausgabe: Basel 1855 (Nachfolgende Zitate nach dem vollständigen Neudruck der Originalausgabe, Berlin 1938).

92 Ebda., S. 573, 578.

93 Ebda., S. 579, 580.

94 Zitat nach E. CHRYSOS „*Novus incipit orbis, Εισαγωγή στη θεματική του συνέδριου*“ in: *Ένας κόσμος γεννιέται*, Athen 1996, S. 20, 21. Tafel veröffentlichte seine Ansichten im Rahmen einer Rezension für die „Gelehrten Anzeigen“, dem Organ der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, welche letztere übrigens im Zeitraum 1848 bis 1859 von Friedrich Thiersch als Präsident geleitet wurde. Siehe hierzu K. KOTSOWILIS, *Die griechischen Studenten in München*, München 1995, S. 18.

## Abbildungsnachweis:

- Abb. 2 Die Nikodemuskirche nach einer Lithographie von M. P. Vréto (1861). Nach: Katalog zur Ausstellung des Bayerischen Nationalmuseums München, 9. November 1999 bis 13. Februar 2000: „Das neue Hellas – Griechen und Bayern zur Zeit Ludwigs I.“ S. 568, Abb. 427b.
- Abb. 3 Grundriß der Nikodemuskirche. Nach: *Θρησκευτική και Ηθική Εγκυκλοπαίδεια*, Athen 1962, Bd. 1, S. 739.
- Abb. 18 Entwurf Klenzes für die Allerheiligen-Hofkirche (1826). München, Staatliche Graphische Sammlung, Inv. Nr. 26617 (Foto: Engelbert Seehuber)
- Abb. 19 Innenraumansicht der Allerheiligen-Hofkirche, nach Leo v. Klenze und Heinrich v. Heß, Aquarell, 1830/1837. Münchner Stadtmuseum, Inv. Nr. 51/402.
- Abb. 20 Zeichnung des Innenraums der Münchner Salvatorkirche um 1850. Münchner Stadtmuseum, Inv. 30/1585.
- Abb. 21 Altarevangeliar des Zaren Nikolaus I. (1826) Abbildung nach E.P. WIPFLER, Evangeliar des Zaren Nikolaus I., Katalog „Das neue Hellas“, S. 247.
- Abb. 24 Peter von Heß, Zeichnung des Perivleptosklosters in Mistra (1833). München, Lenbachhaus, Inv. Nr. G2126 (Foto: Städtische Galerie im Lenbachhaus München).



Abb. 1 Ostansicht der Nikodemuskirche, Athen



Abb. 2 Die Nikodemuskirche nach einer Lithographie von M. P. Vréto (1861)

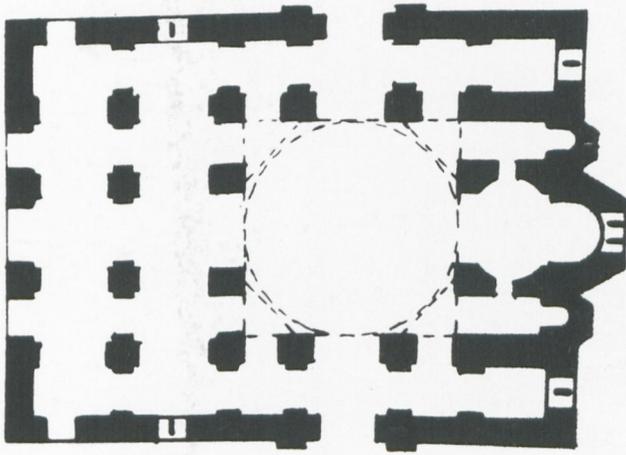


Abb. 3 Grundriß der Nikodemuskirche



Abb. 4  
Ansicht der  
Ikonostase



Abb. 5 Nordostteil der Ikonostase:  
Erzengel Gabriel



Abb. 6 Südostteil der Ikonostase:  
Erzengel Michael



Abb. 7 Südostteil der Ikonostase:  
Jesus Christus, Erzengel Michael



Abb. 8 Erhöhtes Mittelteil der Ikonostase: Abendmahl und Heiligenreihe, Ostwand, obere Zone: Verkündigung und obere Heiligentondos



Abb. 9 Eingangsjoch, Nordwand, obere Zone: Hl. Dionysios (Tondo)



Abb. 10 Eingangsjoch, Nordwand,  
obere Zone: Hl. Narkissos



Abb. 11 Naos, Westwand,  
untere Zone: Hl. Dareia



Abb. 12 Detail  
der Ikonostase:  
Hl. Elena (Tondo)



Abb. 13 Naos, Nordwand, untere Zone:  
Hl. Gregorios Theologos (NW)

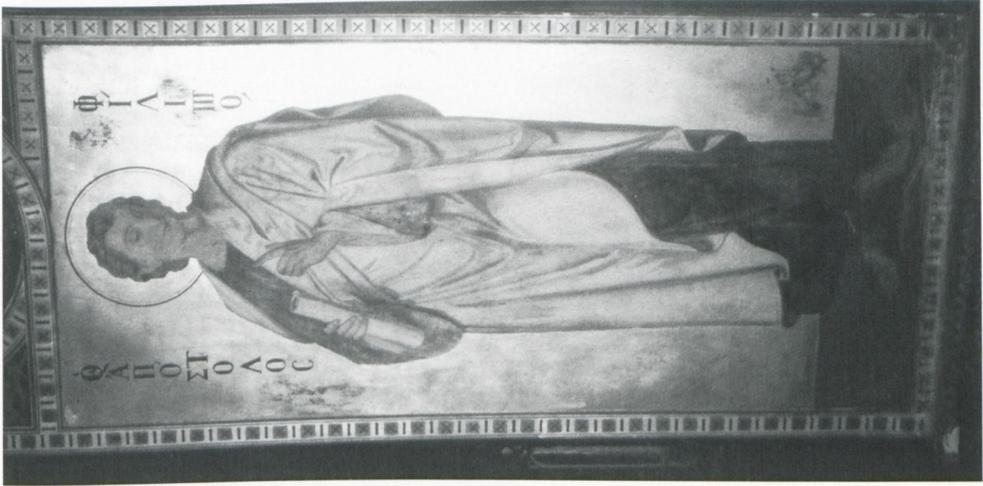


Abb. 14 Eingangsjoch, Südwand,  
obere Zone: Apostel Philippos

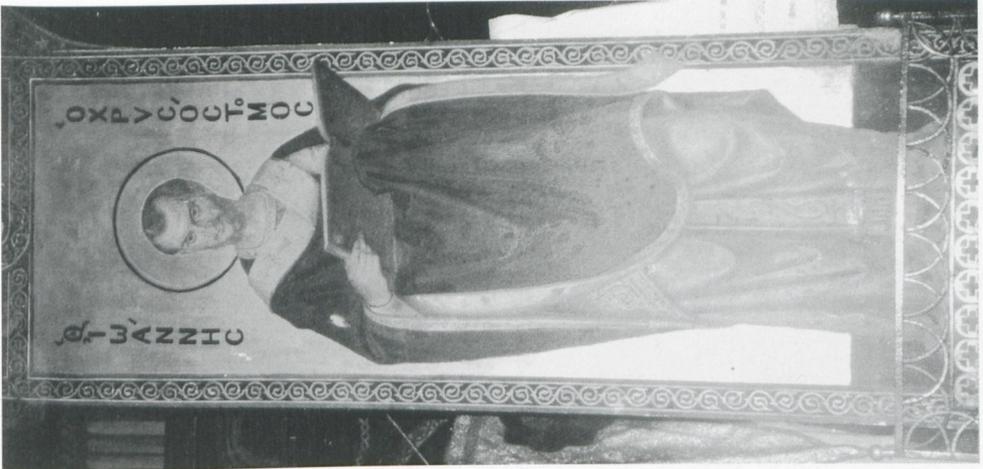


Abb. 15 Naos, Westwand, untere Zone:  
Hl. Johannes Chrysostomos (NW)



Abb. 16 Christus Pantokrator

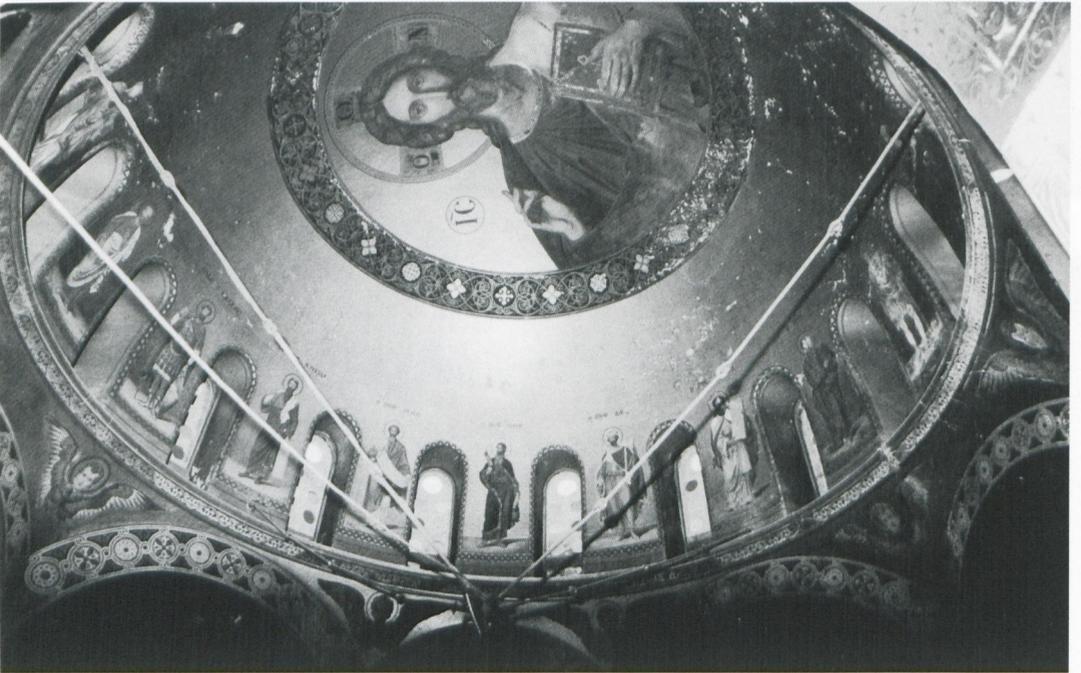


Abb. 17 Kuppelpropheten

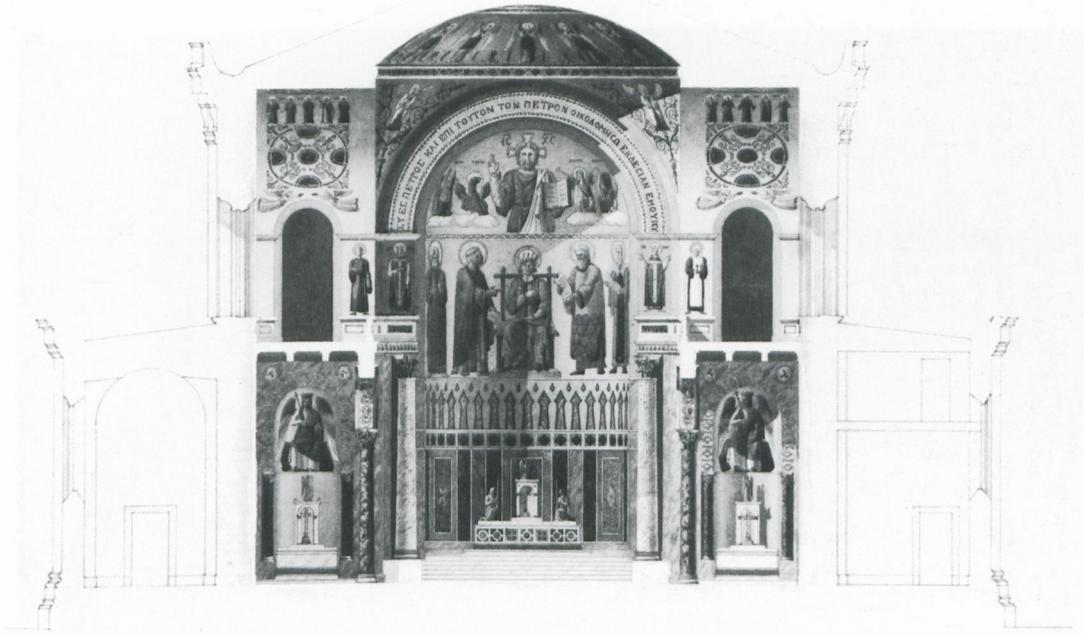


Abb. 18 Entwurf Klenzes für die Allerheiligen-Hofkirche (1826)



Abb. 19 Innenraumansicht  
der Allerheiligen-Hofkirche,  
nach Leo v. Klenze und Heinrich v. Heß,  
Aquarell, 1830/1837

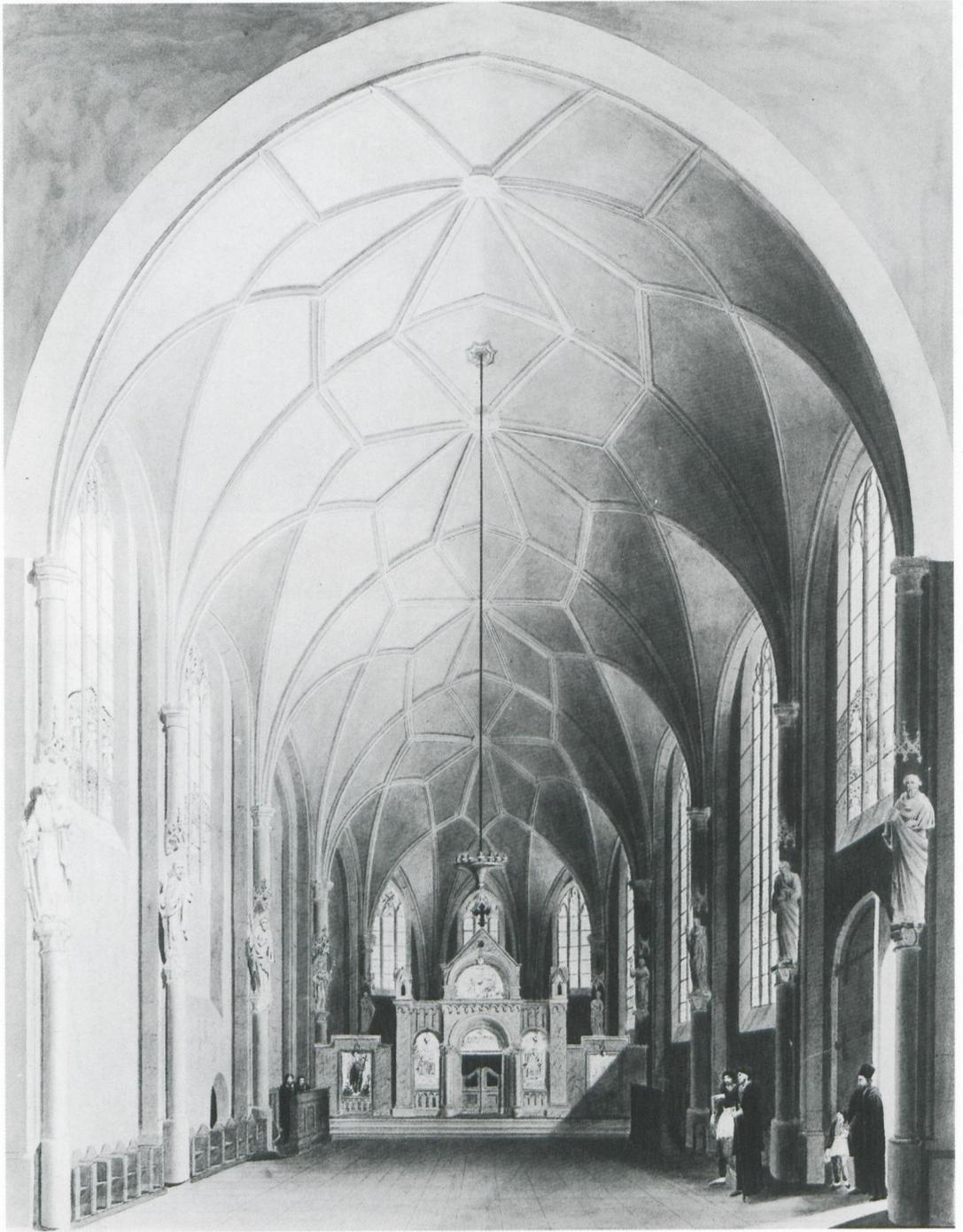


Abb. 20 Zeichnung des Innenraums der Münchner Salvatorkirche um 1850

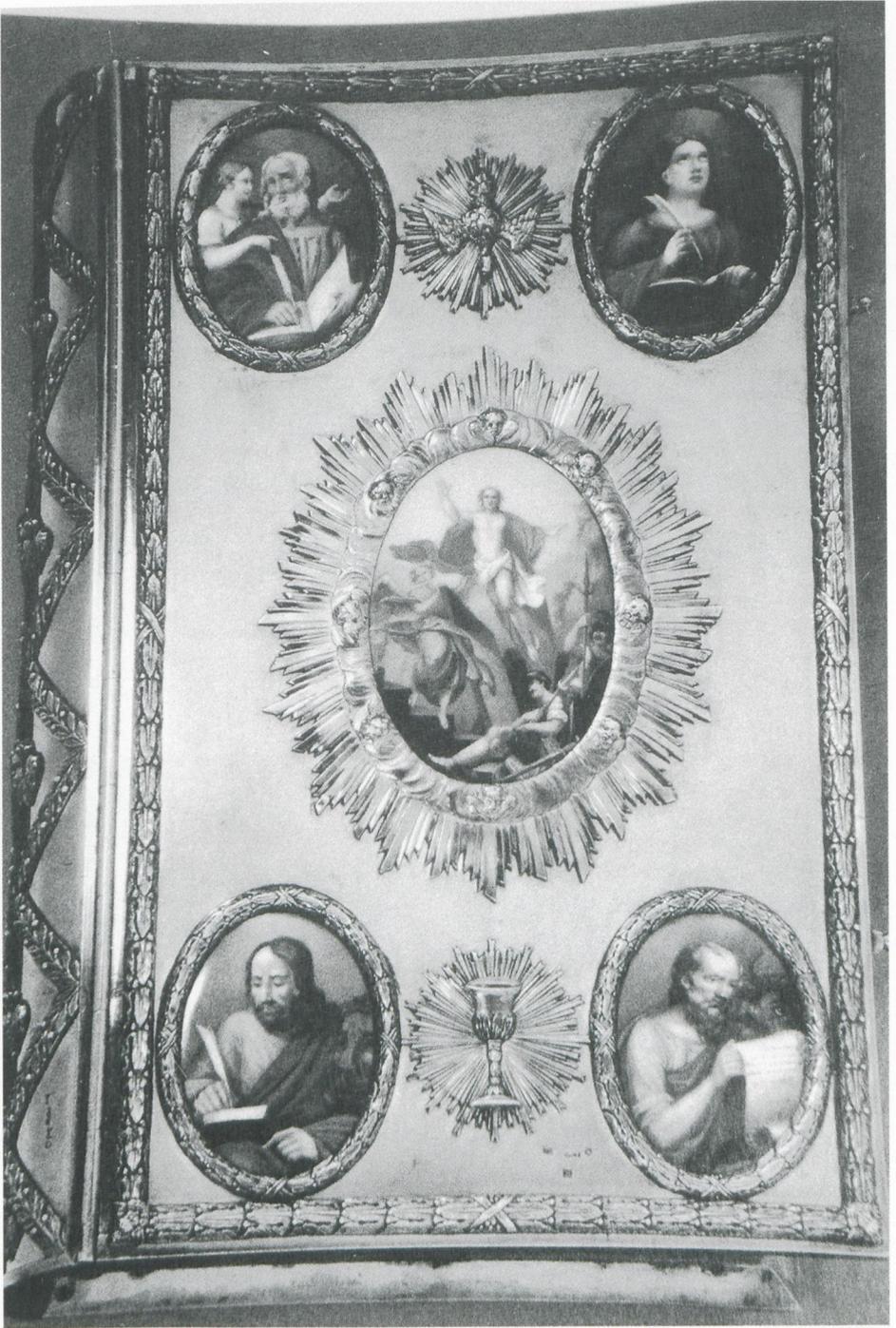


Abb. 21 Altarevangeliar des Zaren Nikolaus I. (1826)



Abb. 22 Euthymios Dimitrou, Marienikone,  
Ikonostase der Salvatorkirche (um 1828)

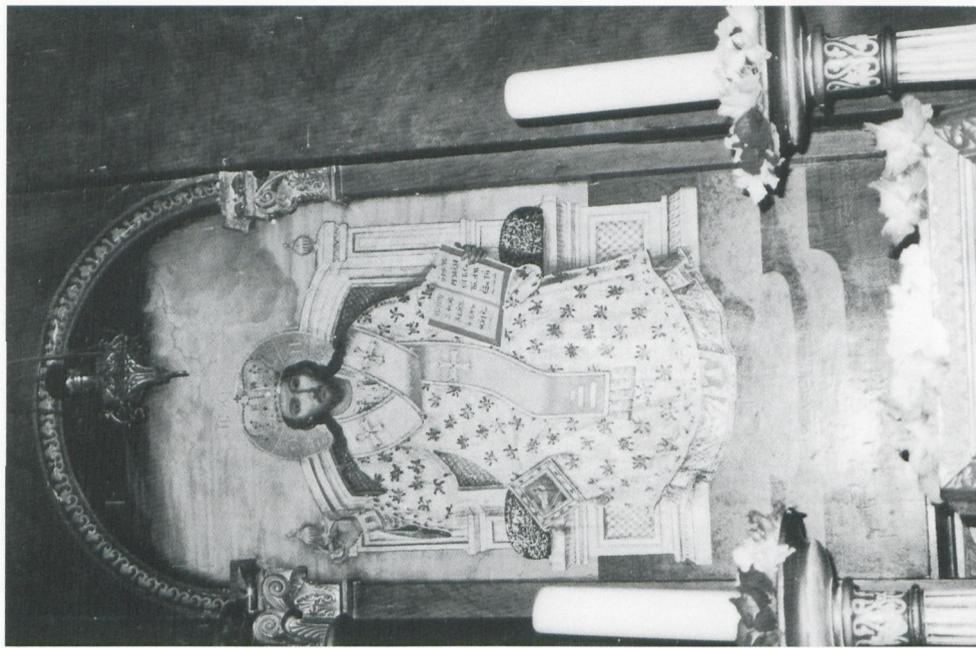


Abb. 23 Euthymios Dimitrou, Christusikone,  
Ikonostase der Salvatorkirche (um 1828)



Abb. 24 Peter von Heß, Zeichnung des Perivleptosklosters in Mistra (1833)