

Guntram Koch (Hrsg.), Byzantinische Malerei: Bildprogramme - Ikonographie - Stil. Symposium Byzantinische Malerei in Marburg vom 25.-29.6.1997. Spätantike - frühes Christentum - Byzanz, Reihe B: Studien und Perspektiven Bd. 7. Wiesbaden: Reichert, 2000. 456 S., und 63 Farbabb. auf Tafeln. ISBN 3-89500-130-9. Euro 128.-

Die Akten eines ausgesprochen interessanten Kolloquiums zur byzantinischen Malerei, das Guntram Koch 1997 in Marburg organisiert hat, an dem eine ganze Reihe von Teilnehmern aus Mittelmeerländern teilnahmen, konnte er nun in einem umfangreichen Band vorlegen. Der Hauptakzent der Tagung lag auf der Ikonographie und insbesondere auch auf Beobachtungen zu den Bildprogrammen der Kirchengemälden, größtenteils ging es um die komnenische und palaiologische Zeit. Zwar liegt es im Charakter einer solchen Fachtagung, dass kein Handbuch entsteht, sondern dass die Beiträge mit Informationen zur neusten Forschung verschiedenste Einzelaspekte und -beobachtungen zusammentragen und unterschiedliche Akzente setzen; hier ergänzen sich aber mehrfach Beiträge zu verwandten Themen in aufschlußreicher Weise gegenseitig. Warum sie nach Autorennamen geordnet sind, bleibt daher unklar.

Zeitlich beginnen die Beiträge mit einem Überblick über die Überreste frühchristlicher Wandmalerei in Griechenland vom 5. bis 7. Jh. von N. Gkioles (73-78). Am Anfang stehen der Damokratia-Bau in Demetrios aus dem frühen Hosios David in Thessaloniki aus dem späten 5. Jh., dann von dort Ag. Dimitrios und die Agora, wieder von Naxos, die Drosiani-Kapelle in Moni, die Prothronos-Kirche in Chalki und schließlich die Katapoliani in Paros. Dieselbe Phase betrifft auch ein Vorbericht zu einem DFG-Projekt von S. Schrenk (293-306) über die Untersuchung der Vergleichbarkeit von unterschiedlichen Kunstgattungen, so von Textilien und Malerei, aber auch Mosaik, im Hinblick auf die Ornamentik und die Ikonographie. Im Zentrum ihrer Arbeit stehen die sog. Registerbehänge. Eine grundsätzliche Einschränkung der Aussagekraft beruht allerdings allein schon auf der langen Laufzeit vieler Motive.

Die ikonographischen Untersuchungen sind zum Teil allgemein gehalten, zum Teil auf Regionen beschränkt. M. Altrip untersucht (25-40) das Bildprogramm in der Prothesis, wobei er ein an sich abgetanes Forschungsproblem untersucht, ob Prothesis und Diakonikon eventuell einmal vertauscht worden sein könnten. Diese These kann er nicht nur noch einmal widerlegen. Vielmehr weist er durch detaillierte Analyse der Bildprogramme Wechselbeziehungen zwischen den beiden Nebenräumen des Bema und zu diesem auf, indem die Darstellung der Geburt - eben auch durch ikonographische Andeutungen - schon auf den Tod Christi, die des Todes aber auf die Auferstehung hinweist. Für diese ikonographischen Linien verwendet er die Begriffe *Katabasis* und *Anabasis*. A.G. Tourta betrachtet (321-335) diachron die Ikonographie der Judasgeschichte. Dass dabei einzelne Episoden aus den verschiedenen Evangelien bezogen werden, in denen sie nun einmal vorkommen, d.h. dass einfach alle Informationen aus der Bibel ausgeschöpft werden, ist keine erhellende Erkenntnis. Interessanter ist das weitgehende Desinteresse an Judas in mittelbyzantinischer Zeit, zumal einen regelrechten Judas-Zyklus nur Randillustrationen in Psalmen gerade des 9.-11. Jh. bieten, die in nachbyzantinischer Zeit wiederaufgegriffen werden. V. Kepetzi (109-145) interpretiert eine Reihe von Darstellungen der Kaisertugend der *εὐσέβεια* von Kaisern, die sich vor allem als Randillustrationen in Manuskripten finden.

G. Gounaris weist (79-90) nach, dass der frühbyzantinische *Akathistos-Hymnus* über Jesus' Leben und seine Inkarnation seit komnenischer Zeit in der Wandmalerei wiedergegeben wird, wohl nach älteren, heute verlorenen illustrierten Handschriften. Die Ursache für das Aufblühen in palaiologischer Zeit sieht er in der Hoffnung auf Rettung des byzantinischen Reiches durch die Gottesmutter. Die Verwendung als Kultbild, vor dem während des Fastens vor Ostern der Hymnus auch gesungen wurde, sorgte für eine Zunahme in nachbyzantinischer Zeit insbesondere im slavischen Raum. Während der biographische Teil der Bildzyklen, die z.T. das Bild der thronenden Gottesmutter umschließen, auf alte Motive zurückgreift, werden für den dogmatischen Teil die Motive neugeschaffen oder alte umgedeutet adaptiert.

Um die Rolle des sog. 'Malerhandbuchs' vom Athos, der *Ἐρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης*, und die These von einer eigenen Athos-Kunst genauer ausloten zu können, vergleicht G.P. Schiemenz (275-292) ein möglichst seltenes und damit vorbildfreies Thema, die Darstellungen zu den drei letzten Psalmen, in den Athosklöstern und in anderen Teilen der griechisch-orthodoxen Welt, ein Thema, mit dem er sich selbst schon mehrfach beschäftigt hat. Von den Bildmotiven ist einerseits sehr vieles allgemein üblich bei der Verherrlichung Gottes, vom Pantokrator angefangen, andererseits stimmen nur wenige Details und meist nur in wenigen Fällen

mit der *Hermeneia* überein. Die in der *Hermeneia* angeführten Psalmverse zeigen allerdings, dass es sich gar nicht um das am Schluß des Morgengottesdienstes gesungene 'Pasapnoarion' handelt, sondern um die Sonntagsversion, in der nur drei einzelne Psalmverse vorkommen. Es ist auch außer der Naturdarstellung am Ende nichts für die Schlußpsalmen spezifisch in der *Hermeneia*. Letzterer entsprechen nur einige einzelne russische Ikonen. Illustrationen zu den Schlußpsalmen, die auf die *Hermeneia* keinerlei Rücksicht nehmen, findet man in griechischen Kirchen und früh auch im slavischen Bereich, die Malerei in den Athosklöstern unterscheidet sich dabei nicht von der andernorts. In der 'ganzen Schöpfung', die den Herrn loben soll, spielen gern auch verschiedenste Mischwesen antiker Tradition eine Rolle.

Die Ergebnisse von Nikos Zeos' Ausgrabung eines sehr qualitativvoll ausgemalten Klosters in Papikion im Rhodopi-Gebirge kommentiert A. Mikaberidze (183-210), weil dort offensichtlich das Grab der Kaiserin Maria, Frau von Michael VII. und Nikephoros III., einer georgischen Prinzessin gefunden wurde. Malereifragmente zeigen anscheinend sie und ihren kleinen Sohn Konstantin als Klosterstifter. In der Nähe lag das von georgischen Mönchen bewohnte Petrizon-Kloster, das noch lange vom georgischen Königshaus unterstützt wurde. Spekulationen über die Translation ihrer Gebeine an andere Stellen ergeben nichts. Einen ungewöhnlichen Typus eines niedergeschlagenen Christus Helkomenos vor dem Kreuz neben seiner Mutter stellt A. Weyl Carr (405-420) anhand einer Ikone aus der Heilig-Kreuz-Kirche von Pelandri auf Zypern aus der Zeit direkt vor der Eroberung der Insel durch die Kreuzfahrer vor. Damit kann sie zeigen, dass hier und bei anderen 'menschlicheren' Darstellungen Christi in der byzantinischen Kunst nicht früher Einfluß aus Italien vorliegt - was bedeutet, dass dieser umgekehrt auf Italien einwirkte. Die stilistischen Charakteristika im Werk und in der Werkstatt des Malers Theodoros Apsevdīs, der damals offenbar die manirierte spätkomnenische Kunst der Hauptstadt nach Zypern brachte, untersucht S. Sophocleus (307-320, Farbabb. 33-44) vor allem anhand seiner Ausmalung und Ikonen von Arakiotissa in Lagoudera und Enkleistra in Paphos. Byzantinisierende Tendenzen, gelegentlich von Malern wenn nicht aus Konstantinopel, so aus byzantinischen Gebieten wie etwa Zypern, und andererseits sehr graphische einheimische Tradition in der syrischen Kirchengemälden des 11. bis 13. Jh., also unter islamischer und Kreuzfahrer-Herrschaft, kann S. Westfalen anhand der Stilrichtungen und der Beischriften differenzieren (387-403), während lateinischer Einfluß selten festzustellen ist, vielmehr auch im Krak des Chevaliers nach byzantinischen Vorlagen gemalt wurde.

Das Motiv der Deesis, des thronenden Christus flankiert von Maria und Johannes dem Täufer, das als Zeugnis für die Göttlichkeit Christi seit frühbyzantinischer Zeit angesehen wird, gewann nach dem Ikonoklasmus als Apsisbild neue Bedeutung als Symbol der Fürbitte und wurde gerade auch in Grabkirchen beliebt. Sein Platz oben im Altarraum paßt aber zugleich zur Deutung des Bema als Thron Gottes wie auch zum Ort des Abendmahls. Anhand dieses Bildmotivs, das im 11. Jh. besonders in Kappadokien Bedeutung gewann, untersucht R. Warland (365-385) die Höhlenkirchen Kappadokiens und kommt zu einem neuen Gesamtbild. Die Höhlenkirchen entstanden in einer noch blühenden Landschaft als Stiftungen einer reichen Oberschicht, die in der politischen Pattsituation des 13. Jh. auch von den Seldschuken begünstigt wurde. Wenn Warland engste Beziehungen zu Zypern feststellt und gerade zu Arakiotissa in Paphos und Enkleistra in Lagoudera, hat das vielleicht auch mit den Beziehungen zur Hauptstadt zu tun. Da man sich in den Höhlenkirchen auch gern bestatten ließ, überliefern diese Kirchen funeräre Bildprogramme, die sonst verloren sind. Die alte These, dass die Verbreitung des Motivs im 11. Jh. mit der Abwanderung von Mönchen aus Kappadokien nach Süditalien zu tun habe, stellt auch A.G. Mantas in Frage. Wie er an Beispielen aus dem südlichen Griechenland ab dem 11. Jh. zeigt (165-182), herrschte die Deesis anstelle der in Konstantinopel üblichen Gottesmutter in der Apsiskonche vor allem in provinzielleren und konservativeren Gebieten vor. Ein Grund konnte auch hier die eschatologische Verwendung sein, wie schon die Krypta von Hosios Loukas zeigt (wo sie im Katholikon aber gegen die Hierarchie vom 'hauptstädtischen' Motiv der Gottesmutter nach unten verdrängt wurde). Eine noch wenig bekannte kappadokische Höhlenkirche des 13. Jh., die doppelschiffige Archangelos-Kirche bei Cemil, analy-

siert H. Wiemer-Emis (421-430) und kommt zu zwei Ausmal- und drei Bauphasen: auf das Parallelschiff samt Narthex folgte eine Kuppel auf der Grenze der beiden Schiffe. Dabei paßt sich die zweite Phase der ersten äußerlich an und integriert sie in ihr Programm. Allerdings ist kein Grund zu ersehen, warum die Kuppel nicht gleich bei der Zufügung des zweiten Schiffs mit vorgesehen gewesen sein sollte. Die Nordkirche wird auch nicht lange unbemalt stehen geblieben sein. Daher ist die spekulative Datierung bis über das spätere 14. Jh. hinaus etwas mit Vorsicht zu betrachten. Unklar bleibt, warum die Numerierung der Farbbildungen durcheinanderläuft. L. Safran überprüft (257-274) den in letzter Zeit angewachsenen Bestand an byzantinischer Wandmalerei aus der Zeit der byzantinischen Herrschaft in Südostitalien im 10. und 11. Jh. Sie kann dabei Verbindungen zu den gleichzeitigen Malerei in Griechenland und Kappadokien aufzeigen. Die früheste Deesis in der Gravina di Riggio bei Grottaglie stammt hier schon aus dem 10. Jh. In den Rahmen der Entwicklung der Darstellungen des lokalen Heiligen Clemens im Hochmittelalter stellt P. Miljkovi-Pepek (211-225) diejenige in der Sophien-Kathedrale von Ochrid aus dem mittleren 11. und späten 13. Jh.

In einem grundsätzlichen Beitrag zeigt T. Velmans (345-363), daß die Entwicklung hin zur sog. Palaiologen-Renaissance - die falsch benannt worden sei, weil man eine Kunstblüte nicht mit politischer Katastrophe zusammensehen möge - sich schon vorbereitete mit der Tendenz zu 'menschlicheren' Motiven in der späten Komnenenzeit, deren Manierismus gerade zur Zeit der Eroberung durch die Kreuzfahrer von den hauptstädtischen Künstlern aufgegeben wurde. Die Reihe ihrer weniger vergeistigt wirkenden, 'materielleren' Wandmalereien, die sich außerhalb der Hauptstadt auf dem Balkan erhalten haben, beginnt schon 1208/09 mit Studenica. Kristallisationspunkt einer eigentlichen Renaissance war das geistige Zentrum in Nikaia, wo man sich nicht scheute, auch auf die Antike zurückzugreifen. So kommt Velmans zu dem Schluß, dass der Fall Konstantinopels die *conditio sine qua non* der schon im früheren 13. Jh. erfolgten sog. Palaiologen-Renaissance gewesen sei, während die Entwicklung nach der Restitution des Kaisertums eher in die alten Gleise zurückführte.

Eine Reihe von Beiträgen widmen sich dieser Zeit. K. Kirchhainer zeigt (147-163), dass die programmatische Auswahl der Darstellungen verschiedener Geschichten, die im südlichen Annex der Nikolaos-Kirche von Thessaloniki aus dem frühen 14. Jh. noch erhalten sind, auf die Funktion des Raumes für Taufe und Weihwasser-Segnung hinweisen, zumal da Baptisterien ikonographisch ohnehin nicht so festgelegt sind. Über die Analyse von Patriarchenporträts und Bildprogramm in der kleinen Kreuzkuppelkirche Panagia Chrysaphitissa in Chrysapha auf der Peloponnes kommt J. Albani (9-23, sind hier Abbildungen vertauscht?) auf eine Einordnung des Stifters der Ausmalung von 1289/90 in den gemäßigten Teil der Anhänger des abgesetzten Patriarchen Arsenios Autoreianos (hier findet sich offenbar sein einziges erhaltenes Porträt), die im späten 13. und frühen 14. Jh. durch die Gefahr eines Schismas den byzantinischen Staat schwächten; ihr Kampf gegen die Union mit Rom kommt u.a. im Bild des gesäuerten Brots auf dem Altar klar zum Ausdruck. Beim Vergleich (227-244) der Ausmalung von fünf Kirchen des 13./14. Jh. auf der Halbinsel Methana in der östlichen Peloponnes, von denen zwei allerdings fast ganz übermalt sind, kommt A. Mitsani zu dem Ergebnis, dass das Niveau unter fränkischer Herrschaft - bei gelegentlicher Einladung besserer Maler aus Nachbargebieten - meist eher provinziell und uneinheitlich war. H. Deliyanni-Dori vergleicht (41-55) drei typologisch unterschiedliche Dorfkirchen des Spätmittelalters in der Morea und zeigt, daß ihre Ausmalung aufgrund thematischer und stilistischer Übereinstimmungen aus derselben Werkstatt stammen muß. Damit ergibt sich, dass alle drei im Anschluß an die eine, die ehemalige Bischofskirche von Vrestena, gegen 1400 zu datieren sind, wenig älter allenfalls die bisher deutlich früher angesetzte Nikolaos-Kirche von Agoriani. Damit wäre Kyriakos Frankopoulos, der dort signiert hat, als Haupt oder Lehrer dieser Werkstatt anzusehen und kaum sehr viel früher anzusetzen. Es ist schade, dass miteinander verglichene Bilder nicht nebeneinandergesetzt wurden. Besonderheiten im Bildprogramm der Christos Sotir-Kirche in Veroia, die inschriftlich auf 1314/15 datiert und vom Künstler Georgios Kalliergis signiert ist, führen A. Tsitouridou-Turbié (337-344) dazu, diese als Grabkirche des Stifters zu interpretieren, die dann zur Kirche des Klosters wurde. Den von A. Grabar definierten heterogenen Typus der spätmittel-

telalterlichen bulgarischen Grabkirchen mit Untergeschoß unter einer Kapelle untersucht B. Peckova (245-256) und kommt zu dem Ergebnis, dass jedes Exemplar einzeln analysiert werden muß. Einen allgemeinen Aspekt behandelt S. Gabelić (57-72) anhand der spätbyzantinischen Wandmalerei in der Provinz, vor allem in Serbien, nämlich zusätzliche Inschriften an Heiligengestalten, etwa auf ihren Waffen und Kleidern. Neben Malersignaturen und Psalmentexten handelt es sich auch um andere Namen und Worte, so vor allem etwa der Name des Erzengels Michael, die magische Kraft haben sollen (was für die Signaturen aber wohl kaum gelten kann).

Schließlich publiziert E. Hanstein-Bartsch (91-108, Farbb. 10-14) eine Bemalung aus dem Kreta des 15. Jh. im Ikonenmuseum von Recklinghausen, Ähnlichkeiten mit einer Ikone des Emmanuel Lombardos sind durch Verwendung der gleichen Vorlage erklärbar, die stilistischen Übereinstimmungen mit Werken des Andreas Ritzos weist dagegen auf die Zeitstellung im 15. Jh. hin. Wie in diesem Fall bekommen einige der Arbeiten durch die Vorlage mit ausgezeichneten Farbtafeln den Charakter grundlegender Publikationen. Hilfreich ist bei einem solchen thematisch geschlossenen Sammelband, daß das Register am Schluß nicht vergessen wurde.

Reinhard Stupperich