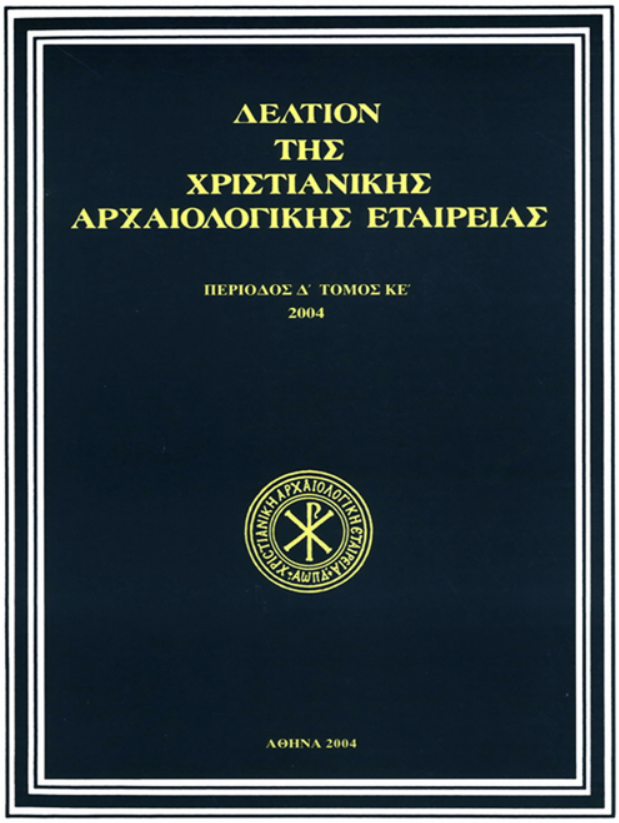
ePublishing

ΕΘΝΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ ΤΕΚΜΗΡΙΩΣΗΣ
EKT
NATIONAL DOCUMENTATION CENTRE

Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 25 (2004)

Δελτίον ΧΑΕ 25 (2004), Περίοδος Δ'



Οι τοιχογραφίες του ναού της Θεοτόκου στο χωριό Cerskë της Νότιας Αλβανίας. Συμβολή στη μελέτη της υστεροβυζαντινής μνημειακής ζωγραφικής στη Βόρεια Ηπειρο

Karin KIRCHHAINER

doi: 10.12681/dchae.411

Βιβλιογραφική αναφορά:

KIRCHHAINER, K. (2011). Οι τοιχογραφίες του ναού της Θεοτόκου στο χωριό Cerskë της Νότιας Αλβανίας. Συμβολή στη μελέτη της υστεροβυζαντινής μνημειακής ζωγραφικής στη Βόρεια Ηπειρο. *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, *25*, 89–110. https://doi.org/10.12681/dchae.411

https://epublishing.ekt.gr | **e-Εκδότης:** EKT | **Πρόσβαση:** 28/04/2024 12:46:24

ΔΕΛΤΙΟΝ ΤΗΣ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

Die Fresken der Marienkirche in Cerskë bei Leskovik (Südalbanien). Ein Beitrag zur spätbyzantinischen Monumentalmalerei im nördlichen Epirus

Karin KIRCHHAINER

Τόμος ΚΕ' (2004) • Σελ. 89-110

ΑΘΗΝΑ 2004

www.deltionchae.org

Karin Kirchhainer

DIE FRESKEN DER MARIENKIRCHE IN CERSKË BEI LESKOVIK (SÜDALBANIEN). EIN BEITRAG ZUR SPÄTBYZANTINISCHEN MONUMENTALMALEREI IM NÖRDLICHEN EPIRUS

Einführung

Im nördlichen Epirus auf dem Gebiet des heutigen Albanien sind einige byzantinische und nachbyzantinische Kirchendekorationen erhalten geblieben, die bislang nur wenig erforscht wurden. Zu ihnen zählen die Wandmalereien der Marienkirche in Cerskë, einem kleinen Dorf, das in der Nähe der Stadt Leskovik an der Grenze zu Griechenland liegt. Die Marienkirche befindet sich außerhalb des Dorfes an einem Berghang und ist nur durch einen schlecht begehbaren Fußweg erreichbar. Inmitten eines Laubwaldes gelegen, erhebt sie sich von einem Felsplateau und ist von Cerskë aus kaum sichtbar.

Den Wandmalereien der Marienkirche wurde bisher keine ausführliche Studie gewidmet. Erste Erwähnung finden sie 1980 in einem Aufsatz von H. Nallbani, der einige Bemerkungen zum Stil der Fresken macht und sie ins 12. Jahrhundert datiert[1]. In einem 1992 erschienenen Artikel beschäftigt sich D. Dhamo mit der Bildausstattung des Monumentes[2]. Die Autorin stellt das Dekorationsprogramm der Kirche kurz vor und bringt deren Stiftung mit einer Schriftquelle in Verbindung, in der von Klostergründungen in der Umgebung von Leskovik berichtet wird[3]. In dem Dokument, eine nachbyzantinische Abschrift eines Ktitorikons aus dem Jahr 1336, werden insgesamt drei kleine Klöster angeführt, als dessen Gründer sich ein Komnenos Palaiologos ausgibt[4]. Bei dem Palaiologen handelt es sich wahrscheinlich um den Protovestiarios Andronikos Palaiologos, der 1326-1328 Archont von Berat war[5]. Dhamo nimmt an, dass er der Stifter der Marienkirche war und datiert deren Wandmalereien an die Wende vom 13. zum 14. Jahrhundert.

Zu den Schlussfolgerungen der Autorin ist jedoch folgendes anzumerken: Als Beleg für ihre These zitiert sie einen Satz aus dem Ktitorikon, der folgendermaßen lautet: «Ἐποίησα δὲ καὶ ἕτερον μύλον ἰδιόχειρόν μου κατωθέον τὸ χωρίον μου τὸ Τζερτζικὸν εἰς τὸν λάκκον κάτω καὶ ἐκόλλησα αὐτὸν εἰς τὴν ἐκκλησίαν»[6] («Ich baute auch noch eine weitere Mühle mit meinen Händen, unterhalb meines Dorfes Tzertzikon, unten am Bach, und vermachte sie der Kirche [...]»). Es muss darauf hingewiesen werden, dass Dhamo das Zitat aus dem Zusammenhang herausgelöst wiedergibt, ohne zu berücksichtigen, dass sich die Passage auf eine weiter oben genannte Kirche bezieht[7]. In dem Ktitorikon ist nämlich von der Stiftung eines Athanasios-Klosters in Bougresi die Rede, auf welches der zitierte Passus verweist. Im Text berichtet der Stifter von der Errichtung des Athanasios-Klosters in Bougresi und den finanziellen Mitteln, die er für diese Gründung aufgewendet hat[8]. Darüber hinaus führt er an, welche Ländereien und Güter er dem Kloster vermachte. Dazu zählte auch eine Mühle unterhalb des Dorfes Cerskë, die er der Kirche in Bougresi angliederte.

Festgehalten werden muss, dass die Marienkirche in Cerskë nicht in dem Ktitorikon erwähnt wird. Es ist lediglich von ei-

---

1. H. Nallbani, Piktura murale bizantine në vendim tonë, in: *Traditat në arkitekturë dhe në art*, Tirana 1980, 10-15, zur Marienkirche, 13.
2. D. Dhamo, Fresques des XIIIe-XIVe siècles en Albanie méridionale, *Ἠπειρος* 30 (1992), 89-93, zur Marienkirche, 92-93.
3. Dhamo, op.cit., 92-93.
4. Die Abschrift des Ktitorikons wird dem 17. Jahrhundert zugeordnet und in der Nationalbibliothek von Athen aufbewahrt (Cod. 197). In gedruckter Form publiziert wurde der Text von D.A. Zakythenos, Ἀνέκδοτον βυζαντινόν κτιτορικόν ἐκ Βορείου Ἠπείρου, *ΕΕΒΣ* 14 (1938), 277-294.
5. Zakythenos, op.cit., 279-285.
6. Op.cit., 294.37-39.
7. Dhamo, op.cit., 92. Die Autorin stützt sich auf eine albanische Übersetzung des Ktitorikons von K. Bozhori, *Dokumente të periudhës bizantine për historinë e Shqipërisë (shek. VII-XV)*, Tirana 1978, 96-98.
8. S. hierzu Zakythenos, op.cit., 293-294.

Abb. 1. Cerskë, Marienkirche. Ansicht von Südosten.

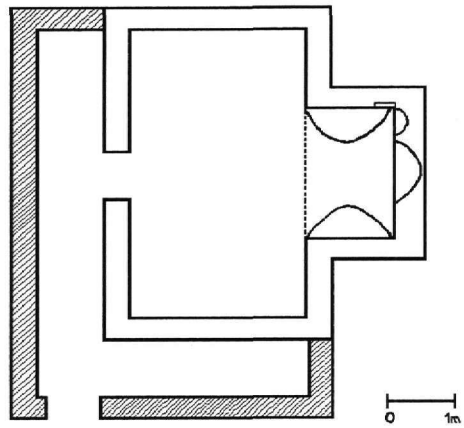


Abb. 2. Cerskë, Marienkirche. Grundriss.

ner Mühle die Rede, die sich unterhalb des Dorfes Cerskë befunden hat und dem Athanasios-Kloster in Bougresi überschrieben wurde[9]. Entsprechend kann ausgeschlossen werden, dass der Protovestiarios Andronikos Palaiologos als Stifter der Marienkirche fungierte, was eine neue zeitliche Einordnung des Freskenschmucks erforderlich macht.

Architektur

Die kleine Kirche ist aus unregelmäßigen Bruch- und Hausteinen gemauert (Abb. 1)[10]. Sie vertritt den herkömmlichen Typus einer einschiffigen Kirche, die aber außergewöhnliche Maße aufweist. Entgegen anderer einschiffiger Kirchen, die in der Regel längsgerichtet sind, verfügt die Marienkirche über einen quergerichteten Grundriss (Abb. 2). Die Länge der Naos beträgt im Inneren von der Westwand bis zu den Seitenwänden des Bemas gemessen 2,60 m, während seine Breite 3,90 m misst. Eingedeckt ist der Naos mit einem Satteldach[11], das der ungewöhnlichen architektonischen Struktur der Kirche angepasst ist, indem die Süd- und Nordwand des Baues als Giebelseiten gestaltet wurden. Der First des Daches verläuft also nicht entlang der liturgischen Achse von Westen nach Osten, sondern von Süden nach Norden.

Das sich im Osten anschließende Bema hat einen querrechteckigen Grundriss und verfügt über eine Tiefe von 1,10 m und einer Breite von 2,60 m. Der Altarraum ist mit einer Quertonne überwölbt und mit einem Satteldach eingedeckt, das dem Dach des Hauptkirchenraums quer vorgelagert ist. An der Ostwand ist im Zentrum auf einem Sockel die gewölbte Apsisnische eingelassen, der sich nördlich eine kleinere Konche anschließt.

Die ungewöhnliche quergerichtete Form der Marienkirche ist zweifellos auf die vorgegebenen Maße des Felsplateaus zurückzuführen, auf dem sie errichtet wurde. Da die Ebene des Felsens nach Süden und Norden hin mehr Baugrund zur Verfügung stellte und der Ostung der Kirche Priorität eingeräumt wurde, nutzten die Bauleute die durch den Felsen vorgegebene glatte Fläche und brachten die querrechteckige Form hervor. Lediglich vor der Westfassade, in deren Zentrum das Eingangsportal eingelassen ist, wurde ein schmaler Abschnitt des Felsplateaus nicht bebaut, um den Zugang zur Kirche zu gewährleisten. Vor der Westfassade und auf dem unebenen Gelände südlich der Kirche sind in einer zweiten Bauperiode Umfassungsmauern angegliedert worden, die vermutlich dem Schutz der Kirche dienen sollten[12].

9. Der Ort Bougresi ist heute nicht mehr bekannt. Zakythenos, op.cit., 287, weist darauf hin, dass es ihm trotz intensiver Bemühungen nicht gelungen ist, das Toponym Bougresi in den Quellen ausfindig zu machen.

10. A. Meksi, *Arkitektura mesjetare në Shqipëri (shek. VII-XV)*, Tirana 1983, 92-93 nimmt als Entstehungszeit für den Bau das 11. bis 12. Jahrhundert an. Dazu ist anzumerken, dass die schlichte Architektur der Marienkirche eine genaue zeitliche Einordnung nicht zulässt, da sie über keinen skulpturalen Schmuck verfügt.

11. Die Eindeckung der Kirche ist zum Teil erneuert und ausgebessert worden.

12. Diese Umfassungsmauern sind wahrscheinlich erst in der nachbyzantinischen Zeit angegliedert worden, da ihr Mauerwerk mit den langen, horizontal eingelegten Holzbalken ab der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts begegnet, vgl. G. Koch, *Albanien. Kunst und Kultur im Land der Skipetaren*, Köln 1989, 193.

Malereien

Die Kirche wurde mit einem Freskenprogramm ausgestattet, das in weiten Teilen erhalten ist. Allerdings sind im Altarraum und in den oberen Wandzonen des Naos wesentliche Partien der Dekoration verlorengegangen. Eine grundlegende Restaurierung der Kirche steht noch aus, bisher wurden lediglich die gefährdeten Freskenpartien durch die Anfügung von Putz provisorisch befestigt. Die Bruchstellen der Malereien wurden mit Kalk verputzt und anschließend mit rostroter Farbe übermalt, wodurch in einigen szenischen Darstellungen die ikonographischen Details nicht mehr erkennbar sind. Entsprechend lässt sich von der Ikonographie der Szenen nur noch ein eingeschränktes Bild gewinnen. Anhand der überlieferten Fresken kann beobachtet werden, dass diese in einer einheitlichen Malphase entstanden sind. Die Malereien bezeugen ein homogene Dekoration, bei der es sich um die ursprüngliche Ausstattung handeln muss; Spuren einer späteren Übermalung sind nicht zu erkennen.

A. Bildprogramm

Obwohl einige Teile der Wandmalereien zerstört sind, können fast alle Bildthemen, die in der Kirche wiedergegeben waren, rekonstruiert werden. Bei der Ausmalung der Kirche orientierten sich die Ausstatter an einem gängigen Ausschmückungssystem, das im 14. Jahrhundert allgemeine Verbreitung fand und vorwiegend im makedonischen und epirotischen Raum angewendet wurde[13]. Entsprechend diesem Ausschmückungsprinzip wurde die Sockelzone, die etwa 50 cm hoch ist, mit einem anikonischen Dekor versehen, der sich aus floralen Rankenmustern und stark abstrahierten Doppeladlern zusammensetzt. Über dieser Sockelzone schließt sich ein 1,60 m hohes Register an, das ganzfigurige Heilige aufnimmt. In dem darauffolgenden 50 cm hohen Streifen sind Brustbilder von Heiligen angeordnet, die von Medaillons umschlossen werden. Um die Tondi herum wurden im unteren Bereich florale Rankenmuster aufgemalt. Nach diesem Register folgt eine schmale 15 cm hohe Ornamentzone, in die ein Palmettenfries eingefasst ist. Den Szenen des Festbildzyklus wurde schließlich die oberste Zone des Kirchenraumes eingeräumt.

Die Bildausstattung des Bemas ist beträchtlich zerstört. Fragmentarisch erhalten hat sich die Mariendarstellung in der Apsiskalotte (Abb. 3). Maria ist halbfigurig im Typus der Orans wiedergegeben und wird von zwei Cherubim flankiert. Unterhalb der Gottesmutter schließt sich im Apsiszylinder die Komposition der Kirchenväterliturgie an. Von den Bildnissen der Kirchenväter sind nur noch die von Basileios dem Großen und von Gregorios Theologos erkennbar, die rechts des Apsisscheitels angeordnet wurden[14]. Beiderseitig des Apsiszylinders folgen die Bildnisse von zwei Diakonen. In der Prothesisnische wurde der Erzdiakon Stephanos wiedergegeben, dem südlich der Hauptapsis Romanos Melodos folgt. Über den beiden Diakonen sind beiderseitig der Apsiskalotte zwei halbfigurige Bischöfe abgebildet, deren Identität offen bleiben muss, da ihre Tituli zerstört sind. Der schmale abschließende Bereich der Ostwand oberhalb der Apsisnische ist schließlich einem Teil der Himmelfahrtsdarstellung vorbehalten, der die stehende Gottesmutter zeigt, von der nur noch der Unterkörper erhalten ist. Links und rechts von Maria können gerade noch die Spuren von weiteren Figuren erkannt werden. Der verbleibende Abschnitt der Himmelfahrtszene wird sich im Scheitel des Tonnengewölbes des Bemas angeschlossen haben, dessen Malereien heute abgebrochen sind. Ausnahmslos zerstört sind außerdem die Fresken auf der Südwand des Altarraumes. Auf der Nordwand hat sich dagegen ein Teil der Malereien erhalten. Über der ornamentierten Sockelzone ist die Vision des Petrus von Alexandrien wiedergegeben (Abb. 10). Oberhalb dieser Darstellung schließt sich am Gewölbeansatz ein Freskenfragment an. Die darauf abgebildeten Höllenpforten und Sarkophage belegen, dass der nördliche Abschnitt der Bematonne der Szene der Anastasis vorbehalten war.

Die Malereien im Bema bezeugen ein geläufiges Ausschmückungsmodell. Die in der Apsisnische vorgenomme-

13. Vgl. zum Beispiel die Christuskirche in Veroia (1314/15), s. St. Pelekanides, *Καλλιέργης, ὅλης Θετταλίας ἄριστος ζωγράφος*, Athen 1973, sowie die Marienkirche in Maligrad (1368/69), s. V. J. Djurić, Mali Grad - Saint-Athanase à Kastoria - Borje, *Zograf* 6 (1975), 31-50.

14. Von den Schriftrollen der Kirchenväter ist nur die von Gregorios Theologos erhalten geblieben. Der auf dem Rotulus eingetragene Text wurde der eucharistischen Liturgie entnommen und gibt den Anfang des Stillgebetes der zweiten Antiphon wieder. Er lautet: «Κύριε ὁ Θεὸς ἡμῶν σῶσον τὸν λαόν σου» («Herr, unser Gott, rette dein Volk»). Dieser Wortlaut gehört zu den am häufigsten wiedergegebenen Zitaten auf den Schriftrollen der Kirchenväter. Zu den verschiedenen Inschriften auf den Schriftbändern der Kirchenväter s. G. Babić - Ch. Walter, The Inscriptions Upon Liturgical Rolls in Byzantine Apse Decoration, *REB* 34 (1976), 269-280, sowie S. Gerstel, Liturgical Scrolls in the Byzantine Sanctuary, *GRBS* 35 (1994), 195-204.

Abb. 3. Cerskë, Marienkirche. Umzeichnung der Fresken an der Ostwand.

Abb. 4. Cerskë, Marienkirche. Umzeichnung der Fresken an der Westwand.

ne Kombination von Marienbild und Kirchenväterliturgie ist seit der mittelbyzantinischen Epoche fortwährend an diesem Platz belegt[15]. Auch die Zweiteilung der Himmelfahrtsdarstellung auf die Schildwand über der Apsiskalotte und die Gewölbetonne des Bemas ist seit mittelbyzantinischer Zeit in Kirchen mit kleinen Dimensionen bezeugt[16]. Die Szene der Vision des Petrus von Alexandrien begegnet seit der palaiologischen Epoche oft im Altarraum, bevorzugt wird ihr ein Platz an der Nordwand in der Nähe der Prothesisnische zugewiesen[17]. Dass die verbleibenden Abschnitte der unteren Zonen mit den Bildnissen von Bischöfen und Diakonen gefüllt werden, entspricht ebenfalls den Ausstattungskonventionen für Altarräume. Ebenso ist an den erhaltenen Dekorationen zu beobachten, dass szenische Darstellungen des Festbildzyklus häufig dem Gewölbebereich des Bemas zugeordnet werden. Für das Bema der Marienkirche kann neben den Darstellungen der Anastasis und der Himmelfahrt eine dritte Szene erschlossen werden, die sich am Gewölbeansatz der Südwand befunden haben muss.

Der Festbildzyklus der Marienkirche umfasste ursprünglich elf Szenen. Er beginnt an der Ostwand beiderseitig des Altarraumes mit der Szene der Verkündigung an Maria (Abb. 3). Von der Darstellung ist nur noch der linke Teil auf dem nördlichen Abschnitt der Ostwand bewahrt, der die Figur des Erzengels Gabriel zeigt; die Gottesmutter der Verkündigungsszene kann für den südlichen Abschnitt derselben Wand ergänzt werden. Entsprechend dem Uhrzeigersinn wird der Festbildzyklus auf der Südwand des Kirchenraumes fortgeführt. Hier sind die Szenen der Darbringung Christi im Tempel und der Erweckung des Lazarus wiedergegeben (Abb. 7). Da sich nach der Verkündigungsszene das Bild der Darbringung Christi im Tempel (Abb. 5) an-

15. Zu den Bildprogrammen der Bemata s. grundlegend A. G. Mantas, *Τό εἰκονογραφικό πρόγραμμα τοῦ ἱεροῦ Βήματος τῶν μεσοβυζαντινῶν ναῶν τῆς Ἑλλάδας (843-1204)*, Athen 2001.

16. Bereits in der Kirche des Hg. Panteleimon in Epano Boularioi (Mani) wurde das Himmelfahrtsbild um 991/92 auf die gleichen Wandflächen aufgeteilt, s. N. Gioles, *Ἡ Ἀνάληψις τοῦ Χριστοῦ βάσει τῶν μνημείων τῆς Α΄ χιλιετηρίδος*, Athen 1981, 258-260; s. auch Mantas, op.cit., 195, 298, Abb. 8, 9.

17. M. Altripp, *Die Prothesis und ihre Bildausstattung in Byzanz unter besonderer Berücksichtigung der Denkmäler Griechenlands*, Frankfurt a.M. 1998, 164-168. Auch in der *Hermeneia* wird vorgegeben, die Vision des Petrus von Alexandrien nahe bei den Opfertischen zu malen, s. A. Papadopoulos-Kerameus, *Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ, Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης*, Sankt Petersburg 1909, 219.

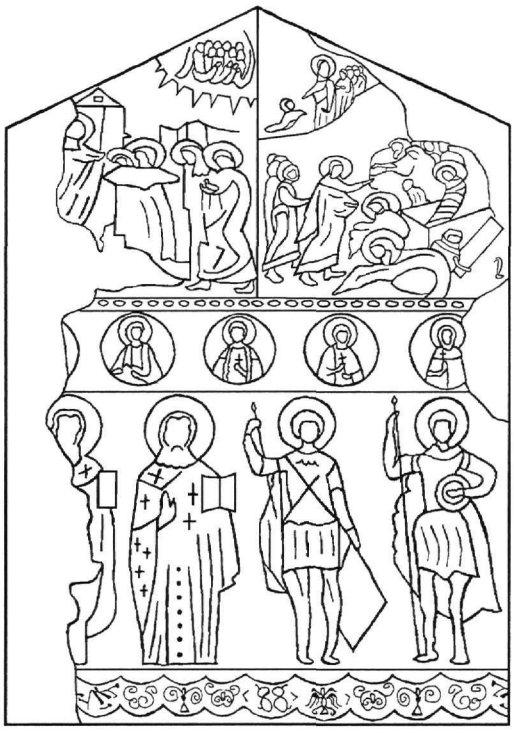


Abb. 5. Cerskë, Marienkirche. Umzeichnung der Fresken an der Südwand.

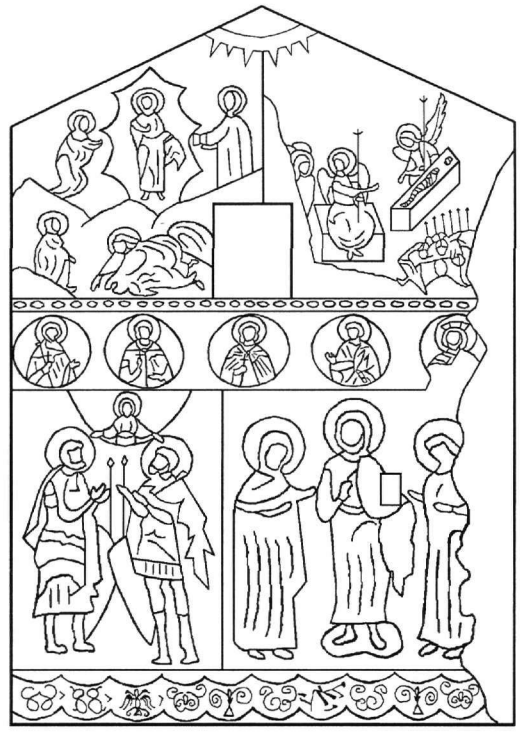


Abb. 6. Cerskë, Marienkirche. Umzeichnung der Fresken an der Nordwand.

schließt, kann rekonstruiert werden, dass sich das Festbild der Geburt Jesu auf dem oberen Wandabschnitt der Südwand des Altarraumes befunden haben wird, an dem die Malereien abgebrochen sind. Die Geburtsszene war demnach im Bema gegenüber der Höllenfahrt Christi lokalisiert. Nach der Darstellung der Lazarus-Erweckung folgt auf der Westwand des Kirchenraumes eine sehr schlecht erhaltene Szene, die als Einzug Christi in Jerusalem identifiziert werden kann (Abb. 4). Das Bildfeld im Zentrum der Westwand wurde der Szene der Koimesis vorbehalten, der sich die Darstellung der Kreuzigung Christi anschließt. Auf der Nordwand des Kirchenraumes folgen die Szenen der Metamorphosis und der Myrophoren am Grabe (Abb. 6).

Die Bildnisse der ganzfigurigen Heiligen in der unteren Zone des Naos sind mit einer Ausnahme überliefert. Lediglich der Heilige, der auf dem schmalen Wandabschnitt der Ostwand südlich des Bemas wiedergegeben war, ist verlorengegangen. Gegenüber befindet sich nördlich des Altarraumes das Bildnis des Apostels Petrus (Abb. 3). Dieser ist nicht frontal dargestellt, sondern wendet sich in Dreiviertelansicht nach rechts, woraus geschlossen werden kann, dass er sich auf den ihm ursprünglich gegenüber abgebildeten Heiligen bezieht. Naheliegend ist, dass auf dem zerstörten Wandbereich der Apostel Paulus wiedergegeben war. Die beiden Apostelfürsten werden in der byzantinischen Malerei fast immer paarweise gezeigt und zwar an prominenten Stellen in der unteren Zone des Kirchenraumes[18].

Auf der Südwand des Kirchenraumes sind vier Heilige abgebildet (Abb. 8). Von Osten nach Westen folgen die Bildnisse der Kirchenväter Nikolaus von Myra und Athanasios des Großen, die in der Nähe des Bemas wiedergegeben sind. Ihnen folgen die Kriegerheiligen Georgios und Demetrios. Die Flächen der Westwand wurden ebenfalls mit vier Heiligenbildnissen besetzt (Abb. 4). Links des Einganges sind der Säulenheilige Symeon Stylites und der Erzengel Michael dargestellt. Ihnen schließt sich rechts des Eingangs das Kaiserpaar Konstantin und Helena an. Die Nordwand wurde der Darstellung von fünf Figuren eingeräumt (Abb. 6). Im westlichen Bereich befinden sich die Bildnisse von Theodor

18. S. Kalopissi-Verti, Eine unbekannte spätbyzantinische Kirche in Lakonien: H. Strates (Ἅι-Στράτης) bei der Siedlung Hagios Andreas, in: M. Restle (Hrsg.), *Festschrift für Klaus Wessel zum 70. Geburtstag*, München 1988, 158 mit zahlreichen Beispielen.

Abb. 7. Cerskë, Marienkirche. Erweckung des Lazarus.

Stratelates und Theodor Tiron. Gezeigt wird die Segnung der beiden einander zugewendeten Soldatenheilige durch Christus. Der abschließende östliche Bereich der Nordwand ist mit einer monumentalen Deesis-Komposition besetzt, die durch eine rote vertikale Leiste von der Szene der Segnung der Theodoroi abgesetzt wurde (Abb. 9).

Von den Heiligenbrustbildern in den Tondi der mittleren Zone sind die beiden Bildnisse in der Südostecke des Kirchenraumes zerstört. Aufgrund des erhaltenen Titulus *TOY ΘEOY MICAHΛ* rechts des Medaillions auf der Südwand ist davon auszugehen, dass hier Misael wiedergegeben war[19]. Neben ihm schließt sich die Darstellung des Propheten Habakuk an (Abb. 12), auf den die heiligen Märtyrer Tryphon und Niketas folgen. Am westlichen Ende der Südwand ist ein weiterer Märtyrer abgebildet, dessen Titulus nicht mehr lesbar ist. Der linke Abschnitt der Westwand wurde den Bildnissen von fünf weiblichen Heiligen eingeräumt, deren Identität offen bleiben muss, da ihre Namensbeischriften nicht mehr entziffert werden können (Abb. 4). Auf dem rechten Abschnitt der Westwand sind die Soldaten Menas, Viktor und Vikentios dargestellt. An der Nordwand folgen die Brustbilder der Kriegerheiligen Arethas, Prokopios und Artemios, denen sich die Darstellung des Propheten Sophonias anschließt (Abb. 11). Der verbleibende Abschnitt der

19. Es handelt sich wahrscheinlich um Misael, einem der Gefährten des Propheten Daniel. Ein Brustbild von Misael (neben den beiden anderen Jünglingen Ananias und Azarias) begegnet zum Beispiel in der Kirche Hg. Athanasios tou Mouzaki in Kastoria (1384/85), s. St. Pelekanides, *Καστορία. Βυζαντιναί τοιχογραφίαι*, Thessaloniki 1953, Taf. 151b. Darüber hinaus ist Misael auch in der Bildausstattung der Kirche Hg. Andreas tou Rousouli in Kastoria (um 1430) wiedergegeben, s. E. N. Tsigaridas, *Τοιχογραφίες της περιόδου των Παλαιολόγων σε ναούς της Μακεδονίας*, Thessaloniki 1999, Abb. 187.

Abb. 8. Cerskë, Marienkirche. Heiligenbildnisse an der Südwand.

Nordwand wurde dem Bildnis von König Salomon eingeräumt, ihm schließt sich auf der Ostwand die nur fragmentarisch erhaltene Darstellung von König David an.

Das Bildprogramm des Naos ist konventionell gestaltet und weist keine thematischen Besonderheiten auf. Bei der Konzeption des narrativen Zyklus orientierten sich die Bildausstatter an den thematischen Vorgaben des Dodekaortons. Aufgrund der limitierten Wandflächen im Kirchenraum konnten nur elf szenische Darstellungen wiedergegeben werden, die im Uhrzeigersinn das Leben Christi illustrieren. Innerhalb der christologischen Bildfolge ist auf der Westwand die Szene des Marientodes eingeschoben, die seit der mittelbyzantinischen Epoche fast ausnahmslos die zentrale Bildfläche über dem inneren Eingangsportal einnimmt[20]. Bemerkenswert ist, dass sich die Festbildfolge im westlichen Bereich des Kirchenraumes nicht der narrativen Struktur der Evangelienberichte anpasst. Denn hier wird die Vita Christi nicht nach dem Leitfaden seiner Lebensstationen illustriert, da auf das Festbild der Darbringung Jesu im Tempel die Erweckung des Lazarus folgt und nicht, wie zu erwarten wäre, die Verklärungsszene. Diese ist stattdessen auf die Nordwand gerückt und schließt sich der Kreuzigungsdarstellung auf der Westwand an.

Welche Motive für die Modifikation der christologischen Bildfolge entscheidend waren, lässt sich nicht mit Bestimmtheit sagen. Eventuell spielten kompositionelle Gründe eine Rolle, da die Bildfelder an der Süd- und Nordwand durch ungewöhnliche Formate gekennzeichnet sind und eine unregelmäßige spitz zulaufende Grundfläche aufweisen (Abb. 5 und 6). Der Maler hatte also Bildfelder mit außergewöhnlichen Formaten zu füllen und vielleicht war es für ihn mit weniger Schwierigkeiten verbunden, die von ihm gewählten Szenen an diesen Plätzen unterzubringen, da andere Darstellungen, wie zum Beispiel die Kreuzigung Christi, ein regelmäßiges rechteckiges Bildformat als Vorgabe fordern.

20. K. Kreidl-Papadopoulos, Koimesis, *RbK* 4, 1990, Sp. 154-155.

Abb. 9. Cerskë, Marienkirche. Deesis.

Unter Umständen ist aus diesen Gründen die modifizierte Szenenfolge entstanden.

An der Auswahl der szenischen Darstellungen ist auffallend, dass das wichtige Festbild der Taufe Jesu nicht in die Erzählfolge aufgenommen wurde, das äußerst selten in den Festbildzyklen fehlt. Stattdessen ist an der Nordwand die Szene der Myrophoren am Grabe in den Zyklus integriert worden, die vor dem nur noch fragmentarisch erhaltenen Festbild der Anastasis positioniert wurde. Durch die Auslassung der Taufdarstellung und der Wiedergabe zweier Bilder, welche die Auferstehung Christi thematisieren, wird im Bildprogramm der Gedanke der Auferstehung akzentuiert. Die Auswahl der Darstellungen geht eventuell auf die persönlichen Wünsche des Stifters zurück, der dem Auferstehungsgedanken im Bildprogramm besondere Geltung verschaffen und damit auch seinen eigenen Wunsch nach Erlösung und Auferstehung zum Ausdruck bringen wollte[21].

Den soteriologischen Charakter des Dekorationsprogramms bezeugt auch die monumental angelegte Deesis-Komposition an der Nordwand und die Wiedergabe der Maria orans in der Apsiskalotte, denn mit beiden Darstellungen wird der Gedanke der Fürbitte zum Ausdruck ge-

21. Es sei darauf hingewiesen, dass in der Kirche Hg. Strategos in dem Dorf Hagios Nikolaus bei Monemvasia (zweite Hälfte 13. Jahrhundert) ebenfalls auf die Wiedergabe der Taufe Jesu verzichtet und stattdessen die Szene der Frauen am Grabe in den Festbildzyklus aufgenommen wurde. Die kleine Kirche diente als Ossuarium des in der Nähe gelegenen Nikolausklosters und ihr soteriologisch orientiertes Bildprogramm nimmt Bezug auf die Funktion des Monumentes als Grabkapelle. Zum Bildprogramm des Beinhauses und dessen Funeralcharakter s. N. Gioles, Ὁ ναός τοῦ Ἁι-Στράτηγου στόν Ἅγιο Νικόλαο Μονεμβασίας, *ΛακΣπ* 9 (1988), 423-462, insbesondere 426-427.

bracht[22]. Es sei darauf hingewiesen, dass die Darstellung der betenden Maria häufig in den Apsiskonchen von Privatkapellen und Grablegen anzutreffen ist[23]. Die Stifter dieser Kirchen wollten sich vermutlich unter den besonderen Schutz der betenden Gottesmutter stellen, die ihre Hoffnung auf ewige Fürbitte – sowohl im Leben wie nach dem Tode – verkörpert.

Die Marienkirche fungierte wahrscheinlich als Privatkirche eines lokal ansässigen Landbesitzers, der diese außerhalb des Dorfes Cerskë auf seinem Grundstück errichten ließ[24]. Dass es sich bei der Stiftung um eine Privatkirche und nicht um eine Klosterkirche handelt, bezeugt auch die Auswahl der Heiligen. Denn auffallend ist, dass im Kirchenraum keine heiligen Mönche begegnen, die in den Bildprogrammen von monastischen Gründungen in der Regel zahlreich repräsentiert sind. In der Marienkirche wurden stattdessen viele Kriegerheilige abgebildet, die in dem Kreis von Propheten[25], Aposteln, Kirchenvätern und weiblichen Heiligen das Übergewicht bilden. Die verstärkte Repräsentation von Kriegerheiligen ist in vielen byzantinischen Bildprogrammen festzustellen[26], denn die heiligen Soldaten gelten als die beliebtesten Heiligen der Ostkirche und werden am häufigsten abgebildet[27].

Was generell die Auswahl und Positionierung der Darstellungen in der Marienkirche betrifft, so ist eine Verwandtschaft zu einigen erhaltenen spätpalaiologischen Bildausstattungen im westmakedonischen Raum feststellbar[28]. Überschneidungen ergeben sich in erster Linie zu den Wandma-

Abb. 10. Cerskë, Marienkirche. Vision des Petrus von Alexandrien.

22. Zur Bedeutung der Deesis in der byzantinischen Monumentalmalerei s. A. G. Mantas, Überlegungen zur Deesis in der Hauptapsis mittelbyzantinischer Kirchen Griechenlands, in: G. Koch (Hrsg.), *Byzantinische Malerei. Bildprogramme - Ikonographie - Stil*, Symposion in Marburg vom 25.-29.6.1997, Wiesbaden 2000, 165-182. Zum Begriff und zur Verbreitung des Bildthemas s. K.-R. Althaus, *Die Apsidenmalereien der Höhlenkirchen in Apulien und in der Basilikata. Ikonographische Untersuchungen*, Hamburg 1997, 41-47. Beide Publikationen mit umfassenden Literaturverweisen.

23. Zur Auswahl der Maria orans für die Ausschmückung der Apsis byzantinischer Kirchen s. K. Kirchhainer, *Die Bildausstattung der Nikolauskirche in Thessaloniki. Untersuchungen zu Struktur und Programm der Malereien*, Weimar 2001, 55-62 mit weiterführender Literatur.

24. Die Form der Privatkirche spielte in Byzanz eine große Rolle. Zu diesen Kirchenstiftungen s. E. Herman, «Chiese private» e diritto di fondazione negli ultimi secoli dell'impero bizantino, *OCP* 12 (1946), 302-321. J. Ph. Thomas, *Private Religious Foundations in the Byzantine Empire*, Washington, D.C. 1987.

25. Die Einbindung von Prophetenbrustbildern in das schmale Bildregister mit den Heiligenbüsten begegnet häufig in Bildprogrammen von einschiffigen Kirchen mit kleinen Dimensionen, die nicht über die notwendige Höhenausstreckung verfügten, um einen Rang mit ganzfigurigen Propheten in der oberen Wandzone aufzunehmen. Ein Beispiel bietet das Dekorationssystem der Christuskirche in Veroia, s. Pelekanides, op.cit. (Anm. 13), Abb. 7-10.

26. Die heiligen Krieger sind zum Beispiel in den Bildausstattungen der Stadt Mistra in großer Zahl anzutreffen, s. S. Dufrenne, *Les programmes iconographiques des églises byzantines de Mistra*, Paris 1970, 61.

27. A. Chatzinikolaou, Heilige, *RbK* 2, 1971, Sp. 1049-1059. T. Papamastorakis, Ιστορίες και ιστορήσεις βυζαντινών παλληκαριών, *ΔΧΑΕ* 20 (1998), 213-220. Sh. Gerstel, Art and Identity in the Medieval Morea, in: A. Laiou - R. P. Mottahedeh (Hrsg.), *The Crusades from the Perspective of Byzantium and the Muslim World*, Washington, D.C. 2001, 263-285, insbesondere 269-273.

28. Einen Überblick über die erhaltenen spätbyzantinischen Wandmalereien in Makedonien geben B. Schellewald - L. Theis, Makedonien, *RbK* 5, 1995, Sp. 1178-1209. Einige ausgewählte Freskenprogramme in Makedonien behandelt Tsigaridas, op.cit. (Anm. 19). Zu den makedonischen Bildausstattungen auf dem Gebiet des ehemaligen Jugoslawien s. V.J. Djurić, *Byzantinische Fresken in Jugoslawien*, München 1976.

Abb. 11. Cerskë, Marienkirche. Hg. Artemios, Prophet Sophonias.

lereien in der Stadt Kastoria[29]. Sowohl in der Auswahl der dargestellten Heiligen als auch in deren Platzierung im Kirchengebäude lassen sich enge Parallelen zu der Kirche Hg. Athanasios tou Mouzaki in Kastoria (1384/85) nachweisen[30]. Dort ist in der unteren Zone des Kirchenraums an der Nordwand vor dem Altarraum eine Deesis-Komposition angeordnet worden, der an der Südwand die Kirchenväter Athanasios der Große und Nikolaus von Myra gegenüber stehen. Dieselbe Konstellation ist in der Marienkirche anzutreffen. Daneben finden sich in der Athanasioskirche ebenfalls die beiden einander zugewandten Theodoroi, die hier aber an der Südwand abgebildet wurden[31]. An der Westwand beider Kirchen sind die Heiligen Konstantin und Helena sowie der Erzengel Michael anzutreffen.

Eine der Marienkirche eng verwandte Heiligenauswahl begegnet außerdem in der Kirche des Heiligen Georgios tou Bounou in Kastoria (ca. 1385). In diesem Monument sind in der unteren Zone des Kirchenraums die Deesis-Komposition, der Erzengel Michael, Symeon Stylites, die Heiligen Konstantin und Helena sowie die Segnung der beiden Theodoroi an vergleichbaren Plätzen wie in der Marienkirche angebracht[32].

Neben den Kirchen in Kastoria weist die Bildausstattung der Christuskirche in Mborje bei Korça (1389/90) die größten Gemeinsamkeiten mit dem Dekorationsprogramm der Marienkirche auf. Obwohl sich die Fresken der Christuskirche nur sehr eingeschränkt beurteilen lassen, da sie durch Kerzenruß und partienweise neuzeitliche Übermalungen stark beschädigt sind, können einige Parallelen zur Marienkirche erkannt werden[33]. So entspricht die Auswahl der szenischen Darstellungen in weiten Teilen dem Festbildzyklus in Cerskë[34]. Darüber hinaus sind in der unteren Zone des Kirchenraums ebenfalls die Deesis, die Krönung der beiden Theodoroi, die Heiligen Konstantin und Helena sowie Georgios und Demetrios anzutreffen[35].

V.J. Djurić hat beobachtet, dass die Bildausstattungen der Athanasioskirche in Kastoria und der Christuskirche in Mborje viele stilistische und ikonographische Gemeinsamkeiten aufweisen und sich auch in der Auswahl der Programmelemente entsprechen. Er geht davon aus, dass die Fresken beider Kirchen aus der Hand eines Künstlers stammen, der Mitglied einer Malerwerkstatt in Kastoria war[36]. Djurić nimmt ferner an, dass dieser Maler auch schon 1368/69 wesentliche Teile der Wandmalereien in der Marienkirche auf der Insel Maligrad im Prespa-See schuf. Es sei darauf hingewiesen, dass das Bildprogramm der Marienkirche in Maligrad ebenfalls thematische Übereinstimmungen zu dem Dekorationssystem der Marienkirche in Cerskë aufweist, doch sind diese bezüglich der Auswahl der Darstellungen nicht so deutlich[37]. Die meisten Entsprechungen hinsichtlich der Zusammenstellung der Programmelemente sind zu der Athanasioskirche in Kastoria und der Christuskirche in Mborje zu verzeichnen, deren Wandmalereien am Ende der Schaffenszeit dieses Malers anzusiedeln sind.

Ersichtlich wird, dass dieser Künstler über die Stadt Kastoria hinausgehend auch in angrenzenden Regionen tätig war, um die Wandmalereien in Mborje und Maligrad anzuferti-

29. Zu den Wandmalereien der Stadt Kastoria s. Pelekanides, op.cit. (Anm. 19). M. Chatzidakis - St. Pelekanides, *Kastoria*, Athen 1985. Zur Stadt Kastoria in der byzantinischen und nachbyzantinischen Zeit s. E. Drakopoulou, *Η πόλη της Καστοριάς τη βυζαντινή και μεταβυζαντινή εποχή (12ος-16ος αι.). Ιστορία - Τέχνη - Επιγραφές*, Athen 1997.

30. Zum Bildprogramm der Kirche s. Chatzidakis - Pelekanides, op.cit., 106-119 mit Dekorationsplan auf S. 108.

31. In der Athanasioskirche ist statt der Segnung die Krönung der beiden Kriegerheiligen wiedergegeben, s. Chatzidakis - Pelekanides, op.cit., 119, Abb. 14.

32. Zu der Bildausstattung s. Tsigaridas, op.cit. (Anm. 19), 211-225 mit Dekorationsplan auf S. 214.

33. Zu den Malereien der Kirche s. D. Dhamo, Les fresques de l'église de Ristoz à Mborje de Korçe, *Studime Historike* 2 (1979), 199-212. Djurić, op.cit. (Anm. 13), 31-50. Zu der Kirche s. auch Koch, op.cit. (Anm. 12), 191-192.

34. Dargestellt sind Verkündigung, Geburt, Darstellung Christi im Tempel, Einzug in Jerusalem, Gefangennahme, Erweckung des Lazarus, Marien am Grabe, Anastasis und Koimesis.

35. Koch, op.cit. (Anm. 12), 192.

36. Djurić, op.cit. (Anm. 13), 31-50.

37. Zum Bildprogramm dieser Kirche s. D. Dhamo, L'église de Notre-Dame à Maligrad, *Studia Albanica* 2 (1964), 107-119, sowie Djurić, op.cit. (Anm. 13), 31-50.

gen. Damit ist schließlich auch davon auszugehen, dass er mit dazu beitrug, die künstlerischen Tendenzen, die in der 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts in Kastoria vorherrschten, überregional zu verbreiten. Bemerkt werden muss, dass Kastoria neben Ohrid im 14. Jahrhundert ein bedeutendes Kulturzentrum im westlichen Makedonien war, von dem entscheidende künstlerische Strömungen ausgingen[38]. Einhergehend mit dieser Ausstrahlung wurden durch die Malerwerkstätten auch die Programmelemente, die für die Ausschmückung der Kirchen in Kastoria bevorzugt worden sind, in angrenzende Gebiete wie den nördlichen Epirus verbreitet und etabliert. Auch dort wurden diese Bildthemen von den Stiftern favorisiert, die sie für die Ausschmückung der von ihnen erbauten Kirchen bestimmen konnten. In der Marienkirche in Cerskë äußert sich der Einfluss dieser künstlerischen Tradition in erster Linie in der Bildauswahl des unteren Malregisters. Die dort dargestellte Deesis-Komposition, die Segnung der beiden Theodoroi durch Christus, Konstantin und Helena, der Erzengel Michael, Symeon Stylites sowie Georgios und Demetrios sind in fast allen Kirchen Kastorias, die im dritten Viertel des 14. Jahrhunderts und im beginnenden 15. Jahrhundert ausgeschmückt worden sind, an vergleichbaren Plätzen im Kirchenraum anzutreffen[39].

B. Ikonographie

Die ikonographische Untersuchung der Fresken der Marienkirche wird durch den schlechten Erhaltungszustand der meisten szenischen Darstellungen und der Bildthemen im Apsisbereich erschwert. Sie kann nur an einigen christologischen Szenen und an einem Teil der Heiligen in den beiden unteren Bildregister erfolgen.

Von der Darstellung der Verkündigung an Maria ist nur die Figur des Erzengels Gabriel überliefert (Abb. 3). Gabriel wendet sich in Seitenansicht und in schreitender Haltung nach rechts. Seine rechte Hand ist im Segensgestus erhoben, um der Gottesmutter die Botschaft zu überbringen. Gabriel trägt kaiserliche Gewandung; über sein rotes Untergewand wurde der perlenbesetzte Loros gelegt. Die kaiserliche Kleidung des Verkündigungsengels begegnet häufig in der Wandmalerei der palaiologischen Epoche, sie erfreute sich in dieser Zeit größerer Beliebtheit als die traditionellere Gewandung bestehend aus Chiton und Himation[40].

Von der Szene der Darbringung Christi im Tempel (Abb. 5) ist etwa ein Viertel des linken Bildfeldes zerstört. Im erhaltenen linken Bildbereich steht der Hohepriester Symeon erhöht auf den Stufen eines Altarziboriums. In vorgebeugter Haltung wendet er sich mit verhüllten Händen nach rechts, um das Christuskind in Empfang zu nehmen. Rechts von ihm folgt die mit einem roten Maphorion bekleidete Maria, die das Jesuskind auf ihren Armen hält und zu Symeon herantritt. Während sich Maria dem Hohepriester zuwendet, nimmt Christus eine entgegengesetzte Haltung ein, indem er seinen Kopf von dem Hohepriester abwendet[41]. Rechts von Maria folgt die etwas im Hintergrund stehende Prophetin Hanna, die in ein blaues Gewand gehüllt ist und auf ihrem Haupt ein weißes Kopftuch trägt. Sie wendet sich nach links und hält einen geöffneten Rotulus, auf dem die Worte *ΤΟΥ/ΤΟ ΤΟ Β/ΡΕΦΟC ΟΥΡΑΝΟΝ ΚΑΙ ΓΗΝ Ε-CΤΕ/ΡΕΩCΕ* geschrieben sind («Dieses Kind hat Himmel und Erde erschaffen»)[42]. Am rechten Bildrand bildet Joseph den Abschluss der Figurengruppe. Er ist mit einem weißen Chiton und einem roten Himation bekleidet und wendet sich der Darbringung zu; in seinen Händen trägt er die beiden Opfertauben.

Für die Wiedergabe der Darbringung Christi im Tempel haben sich in Byzanz mehrere Darstellungsvarianten herausgebildet[43]. Am häufigsten begegnet das sogenannte symme-

38. S. dazu O. Demus, Die Entstehung des Palaiologenstils in der Malerei, in: *Berichte zum XI. Internationalen Byzantinisten-Kongreß*, München 1958, 50-52. M. Chatzidakis, Art in the Late Byzantine Period, in: M. B. Sakellariou (Hrsg.), *Greek Lands in History: Macedonia. 4000 Years of Greek History and Civilization*, Athen 1993, 340-351.

39. Tsigaridas, op.cit. (Anm. 19), 211-330, 345-348.

40. M. Tatić-Djurić, *Das Bild der Engel*, Recklinghausen 1962, 34-35. Zur Ikonographie der Erzengel in der byzantinischen Kunst und ihrer Gewandung s. auch H. Maguire, A Murder Among the Angels: The Frontispiece Miniatures of Paris. gr. 510 and the Iconography of the Archangels in Byzantine Art, in: R. Ousterhout - L. Brubaker (Hrsg.), *The Sacred Image East and West*, Illinois 1995, 63-71. M.G. Parani, *Reconstructing the Reality of Images. Byzantine Material Culture and Religious Iconography (11th-15th Centuries)*, Leiden-Boston 2003, 99-100, 154-155.

41. Zu den verschiedenen Positionen und Körperhaltungen des Christuskindes in der Darbringungsszene s. K. Wessel, Darstellung Christi im Tempel, *RbK* 1, 1966, Sp. 1137-1142.

42. Die geöffnete Schriftrolle mit diesem Text ist seit dem 12. Jahrhundert ein geläufiges Attribut, das Hanna in der Szene beigegeben wird, um auf ihr prophetisches Amt hinzuweisen. In der Monumentalmalerei begegnet dieses Attribut zuerst in der Darbringungsszene in der Kirche des heiligen Panteleimon in Nerezi (1164). Neben dem beschrifteten Rotulus kommt auch die geschlossene Schriftrolle vor, die allerdings häufiger in den Darstellungen anzutreffen ist, die vor dem 12. Jahrhundert entstanden sind, s. dazu D. Mouriki, *The Mosaics of Nea Moni on Chios*, 1, Athen 1985, 120-121 mit älterer Literatur.

43. Zur Ikonographie der Darbringungsszene s. A. Xyngopoulos, Ὑπαπαντή, *EEBΣ* 6 (1929), 328-339. D.C. Shorr, The Iconographic Deve-

trische Kompositionsschema, bei dem die Figuren in Zweiergruppen den Altar flankieren. Dabei stehen links des Altars Symeon und Hanna, während rechts Maria und Joseph positioniert sind; diese Anordnung der Zweiergruppen kann auch spiegelbildlich erfolgen[44]. Neben diesem traditionellen Grundschema begegnen auch Varianten, bei denen die Figuren asymmetrisch im Bildraum verteilt sind. In den palaiologischen Darstellungen des Themas herrscht die Tendenz vor, Symeon isoliert vor dem Altar wiederzugeben, auf den sich die übrigen Figuren zu bewegen[45]. Dabei steht Maria stets vor Symeon, und hinter ihr schließen sich in beliebiger Folge Joseph und Hanna an. Am geläufigsten bei den Beispielen der Monumentalmalerei ist, dass im Bild von links nach rechts erzählt wird, dass heißt, dass Symeon in der rechten Bildhälfte platziert wird[46]. Diese Anordnung orientiert sich vermutlich an der Erzählweise der Zyklen im Kirchenraum, die ebenfalls von links nach rechts erfolgt. In der Marienkirche ist die seltenere Darstellungsvariante wiedergegeben, bei der Symeon im linken Bildraum seinen Platz erhielt und die Bewegungsrichtung der übrigen Figuren von rechts nach links verläuft[47].

Im Kompositionsaufbau weist die Darbringungsszene in der Marienkirche enge Parallelen zur Darstellung in der Athanasioskirche in Kastoria auf. In beiden Schilderungen des Themas wurden die Figuren in der gleichen Art und Weise in den Bildraum komponiert. Unterschiede ergeben sich nur in Details, wie in der Handhaltung Symeons, der in Kastoria das Kind segnet, sowie in der geschlossenen Buchrolle der Prophetin Hanna. Außerdem ist die Szene in der Athanasioskirche im Hintergrund durch mehr architektonische Elemente bereichert[48].

Die Darbringungsszene in Cerskë ist im oberen rechten Bereich durch eine besondere Ikonographie gekennzeichnet, die aus dem ungewöhnlichen Format des Bildfeldes resultiert. Über der Figurengruppe im unteren Bildfeld ist in der dreieckigen abschließenden Bildfläche im oberen rechten Bereich ein zusätzliches Motiv in die Komposition eingebunden worden. Dort sind in einem halbkreisförmigen Himmelsegment die «Seelen der Gerechten in der Hand Gottes» wiedergegeben, die für den Betrachter kaum sichtbar sind. Dargestellt ist eine große Hand, aus der die Köpfe von mehreren Figuren herausragen (Abb. 5).

Quelle des Motivs ist eine Textstelle im Buch der Weisheit (3, 1), in der es heißt: «Der Gerechten Seelen aber sind in Gottes Hand, und keine Qual kann sie berühren». Dem Bildthema kommt eine eschatologische Bedeutung zu, da es den Gedanken an die Rettung der frommen Seelen am Jüngsten Tag umschreibt[49]. Die «Seelen in der Hand Gottes» werden seit dem 14. Jahrhundert gelegentlich in den Kirchenräumen wiedergegeben, wo sie bevorzugt über Ein- und Ausgängen als selbstständiges Kompositionsmotiv erscheinen oder in Verbindung mit Weltgerichts-Darstellungen vorkommen[50]. In narrative Szenen ist das Motiv dagegen nicht eingebunden worden und die in der Marienkirche vorgenommene Verschmelzung mit der Szene der Darbringung Christi im Tempel scheint eine singuläre Kombination zu vertreten.

Die Verbindung der beiden Bildthemen kann dahingehend erklärt werden, dass die Hand Gottes, welche die Seelen birgt, gedanklich mit der Hand der Gottesmutter, die Christus trägt, assoziiert worden ist. H. Maguire hat am Beispiel der Apostelkirche in Thessaloniki, in der im Esonarthex die thronende Gottesmutter mit dem Jesuskind der Darstellung der «Seelen in der Hand Gottes» gegenübergestellt ist, dargelegt, dass mit dieser Anordnung eine bewusste Verknüpfung der beiden Bildthemen und ihre antithetische Konfrontation intendiert war[51]. Diese resultiert aus der Idee, dass so, wie Gott, der als endzeitlicher Richter die Seelen der Gerechten hält, die Hand Mariens den allmächtigen Richter als Kind hält. Das Thema von Mutter und Kind wird

---

lopment of the Presentation in the Temple, *ArtB* 28 (1946), 17-32. E.C. Constantinides, *The Wall Paintings of the Panagia Olympiotissa at Elasson in Northern Thessaly*, 1, Athen 1992, 115-117 mit weiteren Verweisen auf die ältere Literatur.

44. Zahlreiche Beispiele für die beiden Darstellungsvarianten gibt T. Malmquist, *Byzantine 12th Century Frescoes in Kastoria. Agioi Anargyroi and Agios Nikolaos tou Kasnitzi*, Uppsala 1979, 48-50.

45. Constantinides, op.cit., 117.

46. Vgl. beispielsweise die Darstellungen in der Christuskirche in Veroia und der Marienkirche in Maligrad, Djurić, op.cit. (Anm. 13), Abb. 41 und 43, sowie die Szene in der Panagia Olympiotissa in Elasson, Constantinides, op.cit. (Anm. 43), 115-117 mit weiteren Abbildungsbeispielen.

47. Im zerstörten Bildbereich links von Symeon war vermutlich der Altar wiedergegeben.

48. Djurić, op.cit. (Anm. 13), Abb. 42.

49. Ch. Stephan, *Ein byzantinisches Bildensemble. Die Mosaiken und Fresken der Apostelkirche zu Thessaloniki*, Worms 1986, 187.

50. Zu dem Bildthema und seiner kontextbezogenen Verwendung in der Monumentalmalerei s. grundlegend S. Der Nersessian, Program and Iconography of the Frescoes of the Parecclesion, in: P.A. Underwood (Hrsg.), *The Kariye Djami. IV: Studies in the Art of the Kariye Djami and its Intellectual Background*, Princeton 1975, 331-332.

51. H. Maguire, *Art and Eloquence in Byzantium*, Princeton 1981, 57-58.

also mit einem Motiv des Jüngsten Gerichts in Verbindung gebracht und damit schließlich auch eine Gegenüberstellung von Inkarnations- und Endzeitthematik evoziert: «Das Inkarnationsmysterium wird dadurch visualisiert, dass dem Bild der Hand Gottes, die die Kinder (= Seelen) hält, das Bild von Christus selbst als schwachem Kind gegenübergestellt wird, der auf Erden erschienen ist, um die antizipierte Erlösung der Seelen am Jüngsten Tag überhaupt erst zu ermöglichen»[52].

Diese Verbindung von Inkarnations- und Weltgerichtsthematik sollte wahrscheinlich mit der Aufnahme der «Seelen in der Hand Gottes» in die Darbringungsszene veranschaulicht werden. Die Gestaltung der Komposition in der Marienkirche bezeugt eine besonders originelle und innovative Bildschöpfung, für die das ungewöhnliche Format des Bildfeldes, in das sie eingepasst ist, die Voraussetzungen bot.

Die Darstellung der Erweckung des Lazarus (Abb. 5 und 7) ist in einem relativ guten Erhaltungszustand überliefert. Den Hintergrund der Szene bildet eine Felslandschaft, vor der sich das Wunder in Bethanien abspielt. Die Komposition ist im Vordergrund in zwei Bereiche gegliedert. Im linken Bildfeld ist der nach rechts schreitende Christus im Halbprofil zu sehen, der von sechs Aposteln begleitet wird. Jesus ist in einen roten Chiton und ein blaues Himation gehüllt, er streckt seine rechte Hand Lazarus entgegen, während seine Linke die Schriftrolle hält. Von der Gruppe der Apostel sind bis auf den vorderen ganzfigurig dargestellten Petrus nur Abschnitte von Köpfen sichtbar, die sich hintereinander staffeln. Das rechte Bildfeld wird von dem in weiße Mumienbinden gewickelten Lazarus bestimmt. Er sitzt in einem kastenartigen Sarkophag und neigt seinen Oberkörper nach vorne. Um Lazarus herum schließen sich mehrere Personen an. Hinter ihm ist eine Gruppe stehender Männer wiedergegeben, die ihre Blicke auf Christus richten. Vor der Männergruppe wurde links von dem Erweckten ein hockender Diener angeordnet, dessen Gestik aufgrund der Zerstörungen in diesem Bildbereich nicht näher bestimmt werden kann[53]. Im rechten unteren Bildbereich befindet sich vor dem Sarkophag ein weiterer hockender Diener, der im Begriff ist, die Verschlussplatte des Sarkophages wegzurücken. Der Diener wird in seiner Tätigkeit von einem Gehilfen unterstützt, von dem aber nur noch die Umrisse eines Beines im rechten äußeren Bildbereich erkannt werden können. Zwischen Lazarus und Christus sind im Vordergrund die beiden Schwestern des Erweckten wiedergegeben, die sich Christus zuwenden. Die vorne angeordnete Martha ist mit einem roten Maphorion bekleidet und hat sich vor Christus niedergeworfen. Hinter Martha schließt sich die in ein blaues Maphorion gehüllte Maria an, die sich in kniender Haltung Christus zuwendet.

Das Geschehen in Bethanien wird durch eine Nebenszene im oberen Bildfeld breiter erläutert. Dort sind im linken Bereich des spitz zulaufenden Bildfeldes zusätzliche Figuren in die Komposition eingebunden worden. Abgebildet ist links über der Apostelgruppe Maria, die Schwester des Lazarus. Sie hat sich vor dem von rechts heranschreitenden Christus niedergeworfen. Christus richtet seine Rechte segnend auf Maria, während sich sein Kopf von ihr abwendet. Sein Blick ist auf die ihm rechts folgende Apostelgruppe gerichtet. Die Illustration der Nebenszene orientiert sich an Jo 11, 32, wo es heißt: «Wie nun Maria dahin kam, wo Jesus war, warf sie sich bei seinem Anblick zu Füßen und sagte zu ihm: Herr, wärest du hier gewesen, so wäre mein Bruder nicht gestorben».

Anhand der Komposition ist erkennbar, dass der überlieferte Typus der Lazarus-Erweckung durch erzählerische Elemente erweitert wurde, indem ein Geschehnis, das vor der eigentlichen Wundertat in Bethanien stattfand, integriert wurde[54]. Diese ausführlichere Schilderung der Erzählung begegnet gelegentlich in der spätbyzantinischen Zeit, in der die Kompositionen durch zusätzliche narrative Elemente aufwendiger und figurenreicher gestaltet werden[55]. In die Darstellung in Cerskë konnte die Nebenszene aufgrund des nach oben erweiterten Bildfeldes in die Komposition aufgenommen werden.

Die Lazarusszene in der Marienkirche folgt dem voll entwickelten Typus, der im 14. und 15. Jahrhundert in Makedonien und auf dem Berg Athos verbreitet war. Kennzeich-

52. Stephan, op.cit. (Anm. 49), 188.

53. Vermutlich hielt er in seiner linken Hand das Ende einer Mumienbinde und zog mit seiner Rechten das Gewand vor Mund und Nase, um sich vor dem Leichengeruch zu schützen. Diese Haltung der Hände des Dieners begegnet in vielen byzantinischen Darstellungen des Themas, vgl. K. Wessel, Erweckung des Lazarus, *RbK* 2, 1971, Sp. 389-414.

54. Eine vergleichbare Darstellung ist in der Klosterkirche von Gračanica (um 1320) wiedergegeben, wo in der Felslandschaft im Hintergrund allerdings beide Schwestern des Lazarus vor Christus und seinen Jüngern knien, s. R. Hamann-Mac Lean und H. Hallensleben, *Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien vom 11. bis zum frühen 14. Jahrhundert*, Giessen 1963, Abb. 329.

55. Vgl. R. Darmstaedter, *Die Auferweckung des Lazarus in der altchristlichen und byzantinischen Kunst*, Bern 1955, 26-27, sowie Wessel, op.cit. (Anm. 53), Sp. 407-414.

nend für diesen Typus ist in erster Linie, dass Lazarus nicht in einem Felsengrab, sondern in einem Sarkophag wiedergegeben wird. Außerdem wendet sich Maria nicht zu Lazarus um, sondern schaut auf den vor ihr stehenden Christus. Charakteristisch für diese Darstellungen ist schließlich auch der von den übrigen Dienern abseits hockende Gehilfe, der die Mumienbinden von Lazarus löst[56].

Bezüglich der Gruppierung und Anordnung der Figuren im Bildraum kann die Darstellung in Cerskë mit der Wiedergabe der Lazaruserweckung in der Athanasioskirche in Kastoria verglichen werden. Beide Szenen weisen eine fast identische Ikonographie auf. So ist zum Beispiel die Haltung des Lazarus in beiden Darstellungen dieselbe. Außerdem entspricht sich die Haltung und Gestik der beiden Männer, welche die Figurengruppe hinter Lazarus anführen. Darüber hinaus war die Komposition in Kastoria ursprünglich auch durch eine Nebenszene im gleichen Bildbereich erweitert. Da das Fresko im oberen Bereich zerstört ist, kann allerdings nur noch der Unterkörper der sich niederwerfenden Maria erkannt werden. Unterschiede zwischen den Bildern in der Athanasioskirche und der Marienkirche ergeben sich nur in Details. So sind die Figuren in Cerskë im Bildraum enger aneinandergerückt, während sie in Kastoria lockerer und großzügiger verteilt wurden. Die komprimiertere Darstellungsweise in der Marienkirche resultiert vermutlich aus Platzmangel, da die Figuren in ein schmaleres Bildfeld eingepasst werden mussten.

Die Szene des Einzugs Christi in Jerusalem (Abb. 4) ist stark beschädigt. Das Bildthema lässt sich nur anhand von Fragmenten bestimmen. Am unteren Bildrand können zwei ausgebreitete Kleidungsstücke und die Hufe des Esels erkannt werden. Darüber hinaus ist im Zentrum der Darstellung ein Teil des blauen Himations von Christus sichtbar sowie seine rechte Hand, die eine Buchrolle hält.

In einem fragmentarischen Zustand befindet sich auch die Darstellung der Koimesis (Abb. 4), von der nur noch Teile im unteren Bildfeld erhalten geblieben sind. Im Zentrum des Bildvordergrundes befindet sich eine bildparallel angeordnetes Lager, vor dem ein Fußschemel steht. Auf dem Lager liegt der von links nach rechts gerichtete Leichnam der Gottesmutter. Maria ist mit einem roten Maphorion und einem weißen Untergewand bekleidet, ihre Hände liegen überkreuzt auf ihrem Unterkörper. Rechts zu den Füßen der Gottesmutter kann noch der mit einem roten Obergewand bekleidete Apostel Paulus erkannt werden, der sich der Verstorbenen entgegen neigt.

Etwas besser als die übrigen Szenen an der Westwand ist die Kreuzigung Christi (Abb. 4) bewahrt, allerdings sind Teile der Malereien im oberen Bildfeld abgebrochen und der verbleibende Bereich der Darstellung sehr stark verblasst. Zentrum der Komposition ist ein in der Mittelachse aufgerichtetes Kreuz, das vor einer Stadtmauer errichtet wurde. Das Kreuz erhebt sich auf dem Berg Golgatha, in dem sich eine Höhle öffnet, die den Schädel Adams beherbergt. An das Kreuz ist der mit einem weißen Lendenschurz bekleidete Jesus genagelt, dessen Unterkörper etwas nach links ausschwingt. Der kaum noch erkennbare Kopf des Gekreuzigten liegt auf seiner rechten Schulter. Christus wird von zwei Personengruppen flankiert. Zu seiner Rechten ist die mit einem roten Maphorion bekleidete Gottesmutter in Seitenansicht wiedergegeben, die zu ihm aufblickt. Maria hält ihre Linke im Trauergestus an die Wange und weist mit ihrer rechten ausgestreckten Hand auf Jesus. Hinter ihr folgt eine weitere Frau in Seitenansicht, von der nur noch Teile des ockerfarbenen Gewandes sichtbar sind. Zur Linken Christi schließt sich der mit einem weißen Himation bekleidete Johannes an. Er wendet sich in Seitenansicht und gebeugter Haltung dem Gekreuzigten zu und neigt seinen Kopf nach unten. Seine linke Hand hängt in angewinkelter Haltung aus dem Gewand heraus, während er seine Rechte im Zeichen der Trauer an die Wange legt. Rechts außen im Bild wird der gerüstete Hauptmann Longinus gezeigt. Sein kaum noch erhaltener Kopf richtet sich nach oben auf Christus, während sich sein Unterkörper in entgegengesetzter Richtung nach rechts dreht. Oberhalb des Hauptmanns ist rechts von dem Querbalken des Kreuzes noch das kosmische Symbol des Mondes zu erkennen.

Die Darstellung der Kreuzigung knüpft an den traditionellen ikonographischen Typus mit wenigen Figuren an, der auch in der palaiologischen Epoche noch verbreitet war[57]. Aufgrund des schlechten Erhaltungszustandes kann die Ikonographie der Szene nur noch eingeschränkt beurteilt werden. Einige Züge im rechten Teil der Darstellung erinnern an die Kreuzigungsszene in der Kirche Johannes tou

56. G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile aux XIVe, XVe et XVIe siècles d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont Athos*, Paris 1917, 239 mit zahlreichen Bildbeispielen.

57. Zum Thema s. P. Thoby, *Le Crucifix des Origines au Concile de Trente. Étude iconographique*, 2 Bände, Nantes 1959 und 1963; s. auch M. Mrass, Kreuzigung Christi, *RbK* 5, 1995, Sp. 284-356 mit älterer Literatur.

Kyritze in Kastoria (14. Jh.), von der der linke Teil verlorengegangen ist[58]. Auch zu dem Kreuzigungsbild in der Marienkirche in Maligrad (1368/69) kann eine Nähe im Kompositionsaufbau beobachtet werden[59].

Das Bild der Metamorphosis (Abb. 6 und 13) befindet sich in einem relativ guten Zustand. Die Verklärung findet in einer Felslandschaft statt, die sich vor einem blauen Bildhintergrund erhebt. Im Zentrum der Komposition erscheint der frontal dargestellte Christus in einem ockerfarbenen Himation, der von einer weißen zackenförmigen Gloriole umfangen wird. Er hält seine Rechte segnend vor die Brust, während seine Linke die Schriftrolle trägt. Zu seiner Rechten schließt sich Elias an, der sich Christus in vorgebeugter Haltung zuwendet. Er trägt auch ein ockerfarbenes Himation und richtet seine Hände auf den Verklärten. Links von Christus ist Moses wiedergegeben, der ebenfalls in ein ockerfarbenes Himation gehüllt ist. Moses wendet sich in gebeugter Haltung Christus zu und trägt in seinen Händen die Gesetzestafeln. Unterhalb der Dreiergruppe sind am Berghang in bewegter Haltung von links nach rechts die Apostel Petrus, Johannes und Jakobus wiedergegeben. Petrus kniet am Boden, er wendet sich Christus zu und zeigt mit seiner Rechten auf ihn. Johannes fällt nach links und streckt seine Hände aus, um sich abzustützen. Jakobus ist kopfüber stürzend dargestellt, von ihm ist nur noch der Unterkörper erkennbar. Die beiden rechten Apostel wurden dicht aneinandergedrängt wiedergegeben. Das enge Beieinander der Figuren resultiert aus dem schmalen Bildfeld, das im rechten unteren Bereich durch ein Fenster begrenzt ist.

Die Verklärungsszene zeigt sich palaiologischen Darstellungen verpflichtet, in denen die Haltung und Bewegung der Apostel ausdrucksgeladenen wiedergegeben wird. Abgesehen von der Zuspitzung der Dramatik in der spätbyzantinischen Zeit war die Ikonographie der Verklärungsszene in Byzanz nur wenigen Veränderungen unterworfen[60]. Die Position der Figuren im Bild wird kaum variiert, Modifikationen können meistens nur in der Gestaltung der Lichtgloriole festgestellt werden, deren Aufbau unterschiedliche Formen annimmt[61]. In der Szene in der Marienkirche wird Christus von in einer zackenförmigen Mandorla umfangen, die mit mehreren Spitzen nach außen ausschwingt. Diese Art der Aureole kommt selten vor, ist aber beispielsweise in der Koimesiskirche in Žiča (1309-1316) sowie in der Georgskirche in Staro Nagoričino (1317/18) belegt, wo sie allerdings den Christus in der Szene des Marientodes umgibt[62]. Gloriolen dieser Form scheinen eine Neuerung in der Ikonographie der palaiologischen Epoche zu vertreten[63].

Von der Szene der Myrophoren am Grabe (Abb. 6) ist ein Teil der Fresken im linken Bildfeld abgebrochen. Im erhaltenen linken Bildbereich erscheinen drei Frauen auf dem Weg zum Grab Christi. Von den Myrophoren ist nur noch der Kopf der vordersten erhalten, von den beiden anderen sind lediglich Bruchstücke der Nimben bewahrt. Rechts der Frauen sitzt im Bildzentrum ein mit einem weißen Gewand bekleideter Engel auf einem würfelartigen Stein. Er wendet sich den Myrophoren zu und zeigt mit seiner Rechten in entgegengesetzter Richtung auf einen schräg angeordneten Sarkophag, in dem Leichentücher liegen[64]. Am rechten Bildrand wurde ein weiterer weißgekleideter Engel angeordnet, der hinter dem Sarkophag sitzt und sich dem anderen Engel zuwendet. Unterhalb des Sarkophages sind im rechten Bildfeld schlafende Soldaten in Rüstungen wiedergegeben. Im oberen Abschnitt der Darstellung ist in dem linken spitzzulaufenden abschließenden Bereich ein halbkreisförmiges Himmelssegment wiedergegeben, das die Szenen der Myrophoren am Grabe und der Metamorphosis überfängt.

Bei der Wiedergabe der Myrophoren am Grabe[65] orientierte sich der Maler an das Lukas-Evangelium (Lk 24, 1-11), in dem berichtet wird, dass zwei Engel den Frauen erscheinen[66]. In den byzantinischen Darstellungen wird das Thema

58. Pelekanides, op.cit. (Anm. 19), Abb. 156b.
59. Djurić, op.cit. (Anm. 13), Abb. 40.
60. Vgl. J. Mysliveć, Verklärung Christi, *LChrI* 4, 1974, Sp. 416-418. Zur Ikonographie der Szene s. auch Millet, op.cit. (Amm. 56), 216-231, sowie R. Lane Fox, Art and the Beholder: The Apse Mosaic of S. Apollinare in Classe, in: *Bosporus. Essays in Honour of Cyril Mango*, *ByzForsch* 21 (1995), 247-251 mit weiterer Literatur.
61. S. hierzu ausführlich Constantinides, op.cit. (Anm. 43), 119-120.
62. T. Velmans, *Byzanz. Fresken und Mosaiken*, Düsseldorf 1999, Abb. 212 (Žiča), 219 (Staro Nagoričino).
63. Zu den verschiedenen Neuschöpfungen an Gloriolen in der spätbyzantinischen Zeit s. V. Mako, Geometrical Forms of Aureoles and Mandorlas in Medieval Art of Byzantium, Serbia, Russia and Bulgaria, *Zograf* 21 (1990), 41-59.
64. Während in den frühen Darstellungen das Grab Christi als Felsenhöhle gestaltet wird, geht man ab dem 14. Jahrhundert dazu über, einen Sarkophag abzubilden, vgl. Millet, op.cit. (Anm. 56), 517-536.
65. Zur Ikonographie der Szene der Myrophoren am Grabe s. Constantinides, op.cit. (Anm. 43), 128-130 mit Verweisen auf die ältere Literatur. Zu den frühen Darstellungen des Themas s. J. Villette, *La Résurrection du Christ dans l'art chrétien du IIe au VIIe siècle*, Paris 1957, 59-87.
66. Auch in Jo 20, 1-18 wird von zwei Engeln berichtet, allerdings nur von einer Frau (Maria aus Magdala). In der Marienkirche waren dagegen mindestens drei Frauen dargestellt. Ob sich neben den dreien weitere anschlossen, muss offen bleiben, da dieser Bereich des Bildes zerstört ist. Bei Lukas ist von «Maria aus Magdala und Johanna und Maria des Jakobus und die übrigen mit ihnen» die Rede.

in der Regel nach Mt 28, 1-7 illustriert, wo von nur einem Engel berichtet wird[67]. Die Aufnahme zweier Engel in die Szene ist in der byzantinischen Monumentalmalerei weniger verbreitet, begegnet aber gelegentlich in Darstellungen der palaiologischen Epoche[68]. Eine mit der in der Marienkirche verwandte Abbildung des Themas begegnet in der Kirche Hg. Andreas tou Rousouli in Kastoria (um 1430)[69]. Beide Szenen zeigen eine im Kern entsprechende Ikonographie, die sich in der analogen Verteilung der Kompositionselemente im Bildfeld zu erkennen gibt. Darüber hinaus wurde in beide Darstellungen im oberen Bereich ein Himmelssegment eingebunden, das in anderen Abbildungen des Themas nicht belegt ist.

Von den Bildthemen im Altarraum ist nur die Vision des Petrus von Alexandrien vollständig bewahrt (Abb. 10). Im rechten Teil der Darstellung steht der frontal wiedergegebene Christus auf einem Altarblock. Er wird als halbwüchsiger Knabe in einer transparenten Tunika gezeigt, die er mit beiden Händen vor seinem Körper umfasst. Von seiner rechten Schulter fällt ein weißer Umhang herab, der sich um seinen Hinterkörper legt. Im linken Bildbereich ist Petrus von Alexandrien in Seitenansicht zu sehen, der sich in leicht vorgeneigter Haltung Christus zuwendet. Petrus ist mit Sticharion, Phelonion und Omophorion bekleidet und weist mit beiden Händen auf Christus. Im unteren Bildbereich wurde rechts von Petrus ein roter Drache angeordnet, in dessen Rachen der Kopf von Arius steckt. Oberhalb des Drachens ist zwischen Christus und Petrus eine nicht mehr lesbare Beischrift angebracht, die wahrscheinlich den Dialog zwischen den beiden wiedergibt[70].

An der Wiedergabe der Vision des Petrus von Alexandrien ist außergewöhnlich, dass sich Christus nicht zu Petrus hinwendet, sondern frontal dargestellt ist[71]. In der Regel werden die beiden Figuren einander zugewendet in einer Art Zwiegespräch gezeigt, was sich darin äußert, dass sich die Gestik ihrer Hände aufeinander bezieht und Jesus zumindest mit einer Hand auf Petrus weist[72]. Diese Korrespondenz der beiden Figuren ist in der Marienkirche nicht gegeben, da sich Christus dem Betrachter zuwendet und die Hände vor seinem Körper hält. Abweichend an der Darstellung ist ferner, dass der Kirchenvater Petrus nicht wie üblich mit einem Polystavrion bekleidet ist, sondern ein schmuckloses Phelonion trägt. Die divergierende Illustration des Bildthemas findet in den erhaltenen Abbildungen keine direkten Parallelen.

In der Komposition der Deesis (Abb. 9) erscheint der frontal dargestellte Christus im Bildzentrum stehend auf einem roten Fußkissen. Der mit einem roten Chiton und blauen Himation bekleidete Christus trägt in seiner Linken ein geschlossenes Buch, während er mit seiner rechten Hand den Segensgestus ausübt. Zu beiden Seiten seines Nimbus ist der Ehrentitel *O ZΩOΔOTHC* («der Lebensspender») angebracht. Zur Rechten Christi ist die auf einem Suppendaneum stehende Maria in Seitenansicht wiedergegeben, sie wurde mit dem Epitheton *H ΕΛΕΟΥCA* («die Barmherzige») versehen. Maria ist in ein rotes Maphorion gehüllt, unter dem sie ein hellblaues Untergewand trägt. Sie wendet sich Christus in fürbittender Haltung zu. Dieselbe Körperhaltung hat Johannes der Täufer angenommen, der sich zur Linken Christi anschließt. Er ist mit einem weißen Untergewand und einem blauen Umhang bekleidet.

Bei der Wiedergabe des Themas knüpft der Maler an die Deesis-Kompositionen der frühen Palaiologenzeit an[73], die in der Folgezeit weiter tradiert wurden[74]. Die für Christus ausgewählte Ehrenbezeichnung Zoodotes begegnet auf mehreren Christusbildern aus dem Ende des 14. Jahrhunderts im makedonischen Raum. Sie ist beispielsweise auf einer Ikone aus dem Kloster Zrze[75] (1393/94) belegt und in ei-

67. Millet, op.cit. (Anm. 56), 129; vgl. auch J.P. Albani, *Die byzantinischen Wandmalereien der Panagia Chrysaphitissa-Kirche in Chrysapha/Lakonien*, Athen 2000, 67.

68. Vgl. Constantinides, op.cit. (Anm. 43), 129 mit Beispielen.

69. Pelekanides, op.cit. (Anm. 19), Taf. 163a.

70. In der Regel wird der Komposition folgender Dialog zwischen Petrus und Christus beigegeben: «Wer hat so dein Gewand zerrissen, o Erlöser?» «Der unsinnige und allerschlechteste Arius, o Petrus». Diesen Text gibt die *Hermeneia* für die Darstellung vor, s. Papadopoulos-Kerameus, op.cit. (Anm. 17), 219. Übersetzung zitiert nach G. Schäfer, *Malerhandbuch des Malermönches Dionysios vom Berge Athos*, München 1983, 181.

71. Zur Entstehung und Ikonographie der Darstellung siehe G. Millet, La Vision de Pierre d'Alexandrie, in: *Mélanges Charles Diehl*, 2, Paris 1930, 99-115.

72. S. die Abbildungsbeispiele bei Millet, op.cit., 99-115 mit Tafelanhang. Darstellungen der Vision in der serbischen Monumentalmalerei gibt V.R. Petković, *La peinture serbe du moyen âge*, 1, Belgrad 1930, Taf. 57b (Gračanica), 140b (Matejić), 157b (Manasija). Zur Wiedergabe des Themas in der bulgarischen Monumentalmalerei s. Iv. Akrabova Jandova, La Vision de Saint Pierre d'Alexandrie en Bulgarie, *BIABulg* 15 (1946), 24-36.

73. Vgl. zum Beispiel das Deesis-Mosaik auf der südlichen Empore der Hagia Sophia in Konstantinopel (kurz nach 1261), s. H. Kähler, *Die Hagia Sophia*, Berlin 1967, Abb. 93 und Farbtafel IV.

74. Vgl. N. Chatzidakis, *Greek Art. Byzantine Mosaics*, Athen 1994, 25.

75. Zu der Ikone, die heute im Museum in Skopje aufbewahrt wird, s. V. Djurić, *Icônes de Yougoslavie*, Belgrad 1961, 37-38, Taf. LI.

ner Deesis-Darstellung in der Panagia Phaneromene (um 1400) in Kastoria bezeugt[76]. Das Epitheton Eleousa ist einer der bevorzugtesten Ehrentitel für die Gottesmutter[77]. Mit den Beischriften Zoodotes und Eleousa sollte vermutlich der soteriologische Charakter der Darstellung und die Heilsfunktionen von Christus und Maria unterstrichen werden.

In der Darstellung der Segnung der Theodoroi werden die beiden gerüsteten Kriegerheiligen einander zugewendet gezeigt (Abb. 6). Der links wiedergegebene Theodor Stratelates erscheint in statuarischer Haltung im Halbprofil, während der rechts positionierte Theodor Tiron im Dreiviertelprofil und in leicht bewegter Pose dargestellt wurde. Die beiden Soldaten haben ihre Schilde und Schwerter zwischen sich abgestellt und erheben ihre Hände betend nach oben. Adressat ihrer Fürbitte ist Christus, der über ihnen in einem halbkreisförmigen hellblauen Himmelssegment erscheint. Von dem frontal abgebildeten Christus wird nur der Oberkörper gezeigt. Er trägt ein rotes Himation und erstreckt seine Arme im Segensgestus in Richtung der Häupter der beiden Soldaten.

Die Komposition der Segnung beziehungsweise der Krönung der Theodoroi ist ein verbreitetes Thema in den makedonischen Kirchen, die im 3. Viertel des 14. Jahrhunderts ausgemalt wurden[78]. In ihrer Ikonographie war die Darstellung nur geringfügigen Veränderungen unterworfen, die sich darin äußern kann, dass die Position der Figuren ausgewechselt wurde[79]. Meistens wird die Krönung der beiden Soldaten durch Christus wiedergegeben, ihre Segnung ist in den erhaltenen Denkmälern etwas seltener belegt. Die Darstellung in der Marienkirche knüpft an den Segnungs-Typus an, der auch in der Kirche Hg. Georgios tou Bounou in Kastoria (um 1385) begegnet[80].

Die Wiedergabe der Einzelfiguren im unteren Bildregister (Abb. 3-6) orientiert sich an den Darstellungskonventionen, die sich für die jeweiligen Heiligen im Laufe der byzantinischen Zeit herausgebildet haben. Entsprechend sind die Heiligen Konstantin und Helena in kaiserlichem Ornat zuseiten eines Kreuzes wiedergegeben[81]. Der Erzengel Michael wird als gerüsteter Krieger mit erhobenem Schwert gezeigt, eine Darstellungsform, die häufig begegnet und dazu dient, seine Rolle als Führer der himmlischen Heerscharen hervorzuheben[82]. In voller Rüstung erscheint Michael oft an den Eingängen der Kirchenräume und kann als «Türwächter» aufgefasst werden. Der in eine Mönchskutte gehüllte Symeon Stylites ist wie üblich bis zur Hüfte sichtbar auf einer Säule wiedergegeben, womit auf sein asketisches Leben verwiesen wird, das er auf einer Säule zugebracht hat[83]. Die beiden Soldaten *Georgios und Demetrios* erscheinen «kampfbereit» in Rüstung und mit Waffen, eine Darstellungsform, die die populärste in der byzantinischen Kunst ist[84]. Nikolaus von Myra und Athanasios der Große sind wie gewohnt in liturgisches Ornat gehüllt; über ihrem Sticharion tragen sie ein mit Kreuzen durchsetztes Phelonion und ein Omophorion, das sie als Angehörige der höchsten Rangstufe innerhalb der kirchlichen Hierarchie charakterisiert[85]. In ihrer linken Hand halten sie ein Evangelienbuch[86], während ihre Rechte

76. Tsigaridas, op.cit. (Anm. 19), 287, Abb. 169. Darüber hinaus ist die Bezeichnung Christus Zoodotes in der Stifterinschrift in der Christuskirche in Mborje (1389/90) anzutreffen, s. Th. Popa, A propos de quelques inscriptions des églises de Notre-Dame à Maligrad et de Ristoz à Mborje, *Bulletin i Universitetit Shtetëror të Tiranës, Seria shkencat Shoqërore* 2 (1959), 258.

77. Es sei darauf hingewiesen, dass man sich der unterschiedlichen Epitheta in völliger Freiheit ohne feste Regeln bediente, vgl. G.M. Lechner, Maria, *RbK* 6, 1997, Sp. 19-28.

78. Tsigaridas, op.cit., 343.

79. Zur Entstehung und Ikonographie der Komposition s. R. Zacharuk, *Darstellung der Kriegerheiligen in der orthodoxen Kunst*, Phil. Diss. Marburg 1988, 123-129.

80. Tsigaridas, op.cit., Abb. 134.

81. Zur Darstellung des Kaiserpaares in der byzantinischen Malerei s. ausführlich L. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo. Les fresques de Saint-Georges et la peinture byzantine du XIIe siècle*, Brüssel 1975, 245-251.

82. Tatić-Djurić, op.cit. (Anm. 40), 35.

83. Zur Wiedergabe der Säulenheiligen in Byzanz s. J.-P. Sodini, Nouvelles eulogies des Symeon, in: C. Jolivet-Lévy (Hrsg.), *Les saints et leur sanctuaire à Byzance*, Paris 1993, 25-32 (mit älterer Literatur), sowie demnächst auch K.-R. Althaus, Stylitendarstellungen auf griechischen Ikonen, in: G. Koch (Hrsg.), *Griechische Ikonen*, Symposium in Marburg vom 26.-29.06.2000 (im Druck).

84. Zacharuk, op.cit. (Anm. 79), 44. Zur Ikonographie der heiligen Krieger s. auch M. Marković, Holy Warriors from Resava. Iconographical Analysis, in: V.J. Djurić (Hrsg.), *Resava Monastery. Its History and Art*, Symposium Manasija Monastery and its Time, Despotovać 1994 (1995), 191-217 mit älterer Literatur.

85. Zur Darstellung der Kirchenväter in der byzantinischen Kunst s. Chatzinikolaou, op.cit. (Anm. 27), Sp. 1038-1050, sowie V.J. Djurić, Les Docteurs de l'Église, in: *Εὐφρόσυνον. Ἀφιέρωμα στόν Μανόλη Χατζηδάκη*, 1, Athen 1991, 129-135 mit älterer Literatur.

86. Athanasios hält als einziger Kirchenvater ein geöffnetes Evangelienbuch, auf dem folgender Text geschrieben steht: *ΕΙΠΕΝ / Ο Κ(ΥΡΙΟ)C Τ/ΟΙC ΕΑΥ/ΤΟΥ ΜΑ/ΘΗΤΑΙC ΟΥ ΔΥΝΑ/ΤΑΙ ΠΟ/ΛΙC ΚΡΥ(ΒΗΝΑΙ)* («Hat der Herr zu seinen Jüngern gesagt, dass keine Stadt verborgen sein kann ...»). Der Text ist dem Matthäus-Evangelium (5, 14) entnommen und paraphrasiert einen Teil der Bergpredigt. In der *Hermeneia* wird ein verwandter Wortlaut für das Evangelienbuch Christi vorgeschrieben, s. Papadopoulos-Kerameus, op.cit. (Anm. 17), 228.

Abb. 12. Cerskë, Marienkirche. Prophet Habakuk, Hg. Tryphon.

im Segensgestus erhoben ist. Auf dieselbe Weise sind die nicht mehr identifizierbaren Bischöfe an der Ostwand des Bemas abgebildet worden. Die Diakone Stephanos und Romanos Melodos sind ihrem Rang entsprechend in Sticharia und Oraria gehüllt und tragen zum Zeichen ihres liturgischen Amtes ein Weihrauchfass in ihrer rechten Hand.

In die in unterschiedlichen Farben gestalteten Medaillons in der mittleren Zone des Kirchenraumes wurden hauptsächlich die Brustbilder von Märtyrer aufgenommen, die ausnahmslos in Frontalansicht gezeigt werden (Abb. 3-6). Ihre Gewänder sind in unterschiedlichen Farben gehalten; über ihrem Chiton tragen sie eine mit Perlen verzierte Chlamys. Als Kennzeichen ihrer Märtyrerwürde halten sie jeweils ein Handkreuz vor ihrer Brust.

Die Propheten Sophonias und Habakuk (Abb. 11 und 12) sind in leichter Seitenansicht wiedergegeben und in Tunika und Pallium gehüllt. Ihre Linke umfasst eine Schriftrolle, während ihre rechte Hand den Segensgestus ausübt. Von den Königen David und Salomon sind nur noch Teile der Köpfe bewahrt. Beide Propheten tragen eine verzierte Krone auf ihrem Haupt.

Die Büsten der Märtyrerinnen auf der Westwand (Abb. 4) können kaum noch erkannt werden. Mit Ausnahme der rechten Frau, die ein weißes Kopftuch trägt, sind sie in Maphoria gehüllt, die in unterschiedlichen Farben gestaltet wurden. Sämtliche Märtyrerinnen wurden mit einem Handkreuz ausgestattet, das sie vor ihrer Brust halten.

C. Stil und Datierung

Die Fresken der Marienkirche zeigen die typischen Stilmerkmale der spätbyzantinischen Zeit[87]. Palaiologische Züge geben sich in erster Linie in der Behandlung der Figuren zu erkennen, deren Körper volumenbetont wiedergegeben sind[88]. Die Plastizität der Figuren wird durch die aufwendig gestalteten Draperien der Gewänder erzielt, die wenig Rücksicht auf die Konturen der Körper nehmen. Erkennbar ist dieses zum Beispiel an der Gestalt des Johannes in der Szene der Metamorphosis, dessen kurvig gebauschte Kleidungsstücke eine Art Eigenleben zu führen scheinen und der Figur eine betonte Plastizität verleihen (Abb. 13).

Bei der Wiedergabe der Gewänder können zwei unterschiedliche Behandlungsweisen beobachtet werden. In einigen Fällen gelingt es dem Maler, eine Tiefenwirkung zu erzielen, die er mittels feiner Farbabstufungen erreicht. So zeichnet sich zum Beispiel die Kleidung des Propheten Sophonias (Abb. 11) durch differenzierte, ineinander übergehende Farbtöne aus, die eine plastische Modellierung bezeugen. Darüber hinaus setzte der Maler weiße, sehr fein nuancierte Lichthöhungen auf die Oberfläche der Gewänder, die diesen einen metallisch-schimmernden Glanz verleihen. Eine davon abweichende Behandlung lässt sich unter anderem an der Kleidung des Propheten Habakuk ausmachen, die eher formelhaft aufgefasst ist (Abb. 12). Hier arbeitet der Maler mit harten Linien und verzichtet fast ganz auf eine Modellierung der Binnenflächen. Tunika und Pallium des Propheten zerfallen in mehrere weiße Einzelflächen, deren dominierende Konturen durch rote Linien kenntlich gemacht wurden. Diese eher graphische und kontrastreiche Darstellung der Kleidung könnte von der Hand eines Gehilfen stammen, der den Maler bei der Ausschmückung der Kirche unterstützte und weniger Erfahrung in fließender Farbabstimmung hatte. Dabei sei darauf hingewiesen, dass diese abstakt-linearen Züge der Draperie in der Malerei der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts weit verbreitet sind[89].

87. Nallbani, op.cit. (Anm. 1), 13, datiert die Fresken der Marienkirche ohne Angabe von Belegen oder stilistischen Vergleichen in das 12. Jahrhundert.

88. Zur Definition des Stils der palaiologischen Malerei s. Demus, op.cit. (Anm. 38), 7-15, sowie D. Talbot Rice, *Byzantinische Malerei. Die letzte Phase*, Frankfurt a.M. 1968. Zu den verschiedenen Stiltendenzen in der Malerei des 14. Jahrhunderts s. M. Chatzidakis, Classicisme et tendances populaires au XIVe siècle. Les recherches sur l'évolution du style, in: *Actes du XIVe CIEB*, 1, Bukarest 1971 (1974), 153-188. Speziell zur Malerei des 14. Jahrhunderts auf dem Balkan s. S. Radojčić, Der Klassizismus und ihm entgegengesetzte Tendenzen in der Malerei des 14. Jahrhunderts bei den orthodoxen Balkanslaven und den Rumänen, in: *Actes du XIVe CIEB*, op.cit., 189-205.

89. V. Lazarev, *Storia della pittura bizantina*, Turin 1967, 372-392 mit zahlreichen Beispielen.

Zu dieser Zeit wird es außerdem geläufiger, die Gewänder der Figuren durch ornamentale Verzierungen zu akzentuieren, was sich auch an den Heiligendarstellungen in der Marienkirche zu erkennen gibt. Der Maler legte auf die Dekoration der Kleidungsstücke der Märtyrer in der Büstenzone besonderen Wert. Chiton und Chlamys sind jeweils mit zahlreichen weißen Perlen besetzt, die Binnenflächen und Bordüren beleben (Abb. 11 und 12). Diese Art der Verzierung von Stoffen mit weißen Perlen begegnet in zahlreichen Freskenausstattungen ab dem 3. Viertel des 14. Jahrhunderts, und zwar in Westmakedonien, wo eine besondere Vorliebe für diese Ornamentierung zu beobachten ist[90].

Die Differenz, die in der Behandlung mehrerer Gewänder in der Marienkirche feststellbar ist, kann in der Wiedergabe der Gesichter und Hände der Figuren nicht beobachtet werden, die homogen gestaltet sind. Für die Modellierung des Inkarnats wurden olivgrüne- bis ockerfarbene Farbtöne angewendet, die fließend ineinander übergehen. Die Gesichter der jüngeren Heiligen in der Büstenzone und der Figuren und in den szenischen Darstellungen sind fein gestaltet und zeigen lichte Inkarnate. Das helle Inkarnat der Gesichtsinnenflächen ist in dunklem Grün und Braun zu den Gesichtsrändern hin sorgfältig abschattiert. Grünbraune Schattenflächen tragen auch Augenpartien und Nasenflügel, die durch die gleichen milden Farbübergänge gekennzeichnet sind. Mittels der weichen Farbabstufungen wird den Antlitzen eine gewisse Plastizität verliehen. Weiße Glanzlichter sind nur ganz zurückhaltend und sparsam an den erhöhten Partien der Gesichter eingesetzt. Die Farbe Rot wird nur sehr dürftig angewendet, wodurch den Antlitzen ein fast kalter und blutleerer Gesamteindruck anhaftet.

Enge Parallelen zu dieser Art der Gesichtsmodellierung lassen sich in spätpalaiologischen Monumentaldekorationen der Stadt Kastoria beobachten. Bei den jüngeren Heiligen in den Kirchen Hg. Georgios tou Bounou (um 1385) und Hg. Nikolaus tou Tzotza (drittes Viertel 14. Jh.) kann eine vergleichbare Gestaltung der Gesichter festgestellt werden. Auch hier werden die lichten Antlitze von dunklen Schattenpartien umfasst, helle und dunkle Flächen verschmelzen ebenso sanft miteinander. Außerdem sind die Augen von dunklen Schatten umgeben, die auf analoge Weise verjüngend zu den Ohren geführt werden. Schließlich zeigt sich auch eine ähnliche Behandlung der Mund-, Kinn- und Nasenpartie[91].

Abb. 13. Cerskë, Marienkirche. Metamorphosis, Detail.

Die Gesichter der stehenden Heiligen in der unteren Zone der Marienkirche sind etwas differenzierter ausgeführt, stärker durchgebildet und individueller gestaltet. Hier arbeitet der Maler mehr mit Kontrasten, indem er den in verschiedenen Ockertönen modellierten Gesichtern verstärkt weiße Glanzlichter aufsetzt. Bestimmte Bereiche wie Stirn, Augenpartien, Nase und Mundzone werden durch weiße Farbbündel markiert, die den Antlitzen eine betonte Expressivität verleihen. Eine stärkere Anwendung der weißen Linien ist bei den älteren Heiligen zu verzeichnen, womit deren Alterstufen kenntlich gemacht wird. Diese hellen kleinen Linien, die meistens schraffiert aufgesetzt werden, gelten als charakteristisch für die Malerei der Spätpalaiologenzeit[92].

Die etwas divergierende Gestaltung zwischen den Heiligengesichtern im unteren Malereiregister und denen in der Büstenzone lässt sich dahingehend begründen, dass der Maler mehr Aufmerksamkeit auf die Bildung der Figuren richtete, die sich in Augenhöhe befinden. Diese Heiligen treten unmittelbar in das Blickfeld der Betrachter und erfordern

90. So zum Beispiel bei den Heiligen in der Klosterkirche in Zrze (1368/69), s. Z. Ivković, La peinture du XIVe siècle dans le monastère Zrze, *Zograf* 11 (1980), Abb. 7, 8; oder bei den Figuren in der Muttergotteskirche Bolnica in Ohrid (um 1368), s. C. Grozdanov, *La peinture murale d'Ohrid au XIVe siècle*, Belgrad 1980, Abb. 130, 131. Schließlich sei auf die Heiligendarstellungen in den Kirchen Hg. Georgios tou Bounou (um 1385) und in Hg. Nikolaus Tzotza (drittes Viertel 14. Jh.) in Kastoria verwiesen, s. Tsigaridas, op.cit. (Anm. 19), Abb. 132-134, 165.

91. Tsigaridas, op.cit., Abb. 133, 138, 144, 146, 159, 165.

92. J. Prolović, *Die Kirche des Heiligen Andreas an der Treska. Geschichte, Architektur und Malerei einer palaiologenzeitlichen Stiftung des serbischen Prinzen Andreas*, Wien 1997, 209.

Abb. 14. Mborje, Christuskirche. Theodor Tiron.

Abb. 15. Cerskë, Marienkirche. Theodor Tiron.

demgemäss ein eindringlicheres Aussehen[93]. Entsprechend kann in verschiedenen Monumentaldekorationen diese differenzierte Behandlung der Gesichtszüge der Heiligen beobachtet werden[94]. Das Nebeneinander unterschiedlicher Gesichtstypen in der palaiologischen Malerei hat bereits O. Demus beobachtet, der folgendes festhält: «Realistisch wiedergegebene, ausgefallen individuelle Gesichtszüge stehen neben überfeinerten Typen von blutleerer Noblesse, beide gleich weit entfernt von "klassischer Normalität"»[95].

Die Frisuren und Bärte der Heiligen sind überwiegend in gedämpften Rot- und Ockertönen gehalten. Bei der Gestaltung der Haare verfährt der Maler nach einem einheitlichen Prinzip, indem er die jeweiligen Strähnenbündel der Frisuren und Bärte durch Liniensyteme voneinander absetzt. Dabei wechseln sich innerhalb der einzelnen Segmente parallel geführte Pinselstriche in verschiedenen Rot- und Ockertönen miteinander ab, die teilweise kontrastierend nebeneinander gesetzt sind. Um einen plastischen Gesamteindruck zu erzeugen, trägt der Maler auf die Höhungsflächen der ockerfarbenen Strähnen feine weiße Pinselstriche auf, wodurch die Frisuren volumenbetont wirken. Während die Frisuren der Figuren in der Büstenzone teilweise schematisch und formelhaft aufgefasst sind, kann bei der Haargestaltung der Heiligen in der unteren Zone eine detailliertere Behandlung festgestellt werden. Diese gibt sich in der individuelleren Modellierung und in der subtileren Farbabstufung zu erkennen.

Die in der Marienkirche angewendete Methode für die Modellierung der Haare ist typisch für die Malerei der palaiologischen Epoche und begegnet in einer Vielzahl von Denkmälern, sowohl im Kernland wie in den Provinzen[96]. Eine besondere Nähe zur Haargestaltung in der Marienkirche kann bei den Figuren in der Athanasioskirche in Kastoria (1384/85)[97] und in der Christuskirche in Mborje bei Korça (Nordepirus) beobachtet werden (1389/90). Auch in diesen Freskenausstattungen wurden für die Modellierung der Heiligenfrisuren vorwiegend Rot- und Ockertöne verwendet, die in der gleichen Art und Weise nebeneinander gesetzt wurden und durch feine Lichthöhungen gekennzeichnet sind. Die engsten Parallelen lassen sich zu den Fresken der Christuskirche in Mborje ziehen, die hier aber nur eingeschränkt herangezogen werden können, da eine umfassende Restaurierung der Malereien noch aussteht. Dennoch lässt sich an dem freigelegten und partiell gereinigten Porträt des Theodor Tiron (Abb. 14) eine auffallende Ähnlichkeit zur Figur desselben Heiligen in der Marienkirche feststellen (Abb. 15). Bei einem Vergleich sticht ins Auge,

93. Prolović, op.cit., 208-209.
94. So zum Beispiel der Kirche des Heiligen Andreas an der Treska (1388/89), s. Prolović, op.cit., 208 mit zahlreichen Abb.
95. Demus, op.cit. (Anm. 38), 14.
96. S. dazu die Abbildungen in Talbot Rice, op.cit. (Anm. 88).
97. Chatzidakis - Pelekanides, op.cit. (Anm. 29), Abb. auf s. 110-119. Auch die Haargestaltung einiger Figuren in Hg. Taxiarches in Kastoria (2. Malschicht 1359/60) weist enge Parallelen zur Marienkirche auf, s. ebenda, 104, Abb. 18, 19.

dass sich beide Figuren fast bis ins Detail gleichen. Dieses betrifft nicht nur die Wiedergabe der Haare, sondern die gesamte Kopfpartie. Allerdings zeichnet sich die Figur in Mborje durch eine etwas feinere Modellierung des Inkarnates aus.

Die Untersuchung der Fresken der Marienkirche hat ergeben, dass diese ihre Wurzeln im westmakedonischen Raum haben. Sowohl in der Auswahl der Programmelemente als auch in Ikonographie und Stil zeigen sich enge Parallelen zu Kirchen, die im letzten Drittel des 14. Jahrhunderts in dieser Region ausgemalt wurden. Eine besondere Nähe konnte zu einigen Bildausstattungen in Kastoria und der Christuskirche in Mborje ausgemacht werden. Dem unbekannten Maler der Marienkirche waren die künstlerischen Strömungen in Westmakedonien vertraut und er schöpft aus Modellen, die in dieser Gegend im ausgehenden 14. Jahrhundert verbreitet waren. Damit kann davon ausgegangen werden, dass die Dekoration der Marienkirche aller Wahrscheinlichkeit nach gegen Ende des 14. Jahrhunderts gefertigt wurde.

Bei einem Vergleich der Fresken in Cerskë mit zeitgleichen Malereien kann festgestellt werden, dass deren künstlerische Qualität eher zweitrangig ist und nicht an die anspruchsvolleren Wandmalereien der spätpalaiologischen Zeit heranreicht. Dem Maler der Marienkirche gelingt es zwar, die Proportionen der Figuren stimmig wiederzugeben, die weder gedrungen noch überlängt aufgefasst sind. Dennoch erreichen seine Gestalten nicht das Maß an Eleganz und dreidimensionaler Modellierung, welches zum Beispiel die Figuren in der Athanasioskirche in Kastoria und der Marienkirche in Maligrad auszeichnet[98]. Der Künstler konzentrierte sich mehr auf die ornamentale Verzierung der einzelnen Kleidungsstücke als auf räumliche Wiedergabe. Um Monotonie und stereotype Wiederholungen zu vermeiden, variiert er die Verzierung der Gewänder und bemüht sich um polychrome Gestaltung. Als Lokalfarben verwendet er Ocker, Rot, Dunkelblau und Weiß, die er zu verschieden Abtönungen hin entwickelt. Dabei fehlt es den dünn aufgetragenen Farben oft an Leuchtkraft, sie wirken blass und vermitteln einen stumpfen Gesamteindruck. Eine vergleichbare Farbpalette begegnet in den kürzlich restaurierten Fresken der Athanasioskirche in Kastoria; diese strahlen aber eine Farbbrillianz aus, welche die Malereien in der Marienkirche vermissen lassen[99]. An dem Gesichtsausdruck der Figuren in der Marienkirche kann beobachtet werden, dass es dem Maler nicht immer gelingt, die Emotionen seiner Gestalten zu vermitteln. Die mangelnde Erfassung von Gefühlsregungen wird unter anderem an der Mimik der vorderen Frau in der Szene der Myrophoren am Grabe deutlich. Ihr maskenartiger Gesichtsausdruck zeigt, dass hier Erschrecken missgedeutet wird und der Maler den Sinn bestimmter psychologischer Gestaltungsmittel verfehlt. Als außergewöhnlich kann das Gesicht der Gottesmutter in der Komposition der Deesis bezeichnet werden (Abb. 16). Das kantig gestaltete Antlitz weicht von den oval

Abb. 16. Cerskë, Marienkirche. Maria der Deesis.

98. Djurić, op.cit. (Anm. 13), 31-50 mit zahlreichen Abb. Vgl. darüber hinaus die Fresken der Alten Metropolis in Edessa (1375-1385), die ein Beispiel für qualitätvolle Malereien in Makedonien bieten, s. Tsigaridas, op.cit. (Anm. 19), Abb. 66-85.

99. Chatzidakis - Pelekanides, op.cit. (Anm. 29), Abb. auf S. 109-119. Es sei darauf hingewiesen, dass die Abbildungen einen schlechten Eindruck von der Farbigkeit der Malereien der Athanasioskirche vermitteln, da sie einen ausgeprägten Grünstich zeigen, der in Realität nicht gegeben ist.

Abbildungsnachweise
Abb. 1, 7-16. Bildarchiv Foto Marburg.
Abb. 2-6. Zeichnungen Karin Kirchhainer.

geformten Gesichtern anderer Mariendarstellungen ab und steht isoliert in der spätbyzantinischen Malerei. Ungeklärt bleiben muss, an welche Vorlage sich der Maler bei dem Marienbild angelehnt hat.
Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass die Wandmalereien der Marienkirche eine ausgereifte künstlerische Qualität vermissen lassen. Sie wurden von einem zweitrangigen Künstler gefertigt, der sich an Vorbilder anlehnte, die sich in den letzten Jahrzehnten des 14. Jahrhunderts in Westmakedonien etabliert hatten. Über die Provenienz des Malers lassen sich nur Hypothesen aufstellen. In Erwägung zu ziehen ist, dass es sich um einen lokal ansässigen Maler handelte, der auf künstlerische Konzepte zurückgriff, die auch in seiner Region bekannt waren. Eventuell gehörte er auch einer Malerwerkstatt in Kastoria an und war ein unausgereiftes oder weniger talentiertes Mitglied dieses Ateliers, dem es nur bedingt gelang, den zeitgenössischen Malstil zu verwirklichen.

Karin Kirchhainer

ΟΙ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΕΣ ΤΟΥ ΝΑΟΥ ΤΗΣ ΘΕΟΤΟΚΟΥ ΣΤΟ ΧΩΡΙΟ CERSKË ΤΗΣ ΝΟΤΙΑΣ ΑΛΒΑΝΙΑΣ. ΣΥΜΒΟΛΗ ΣΤΗ ΜΕΛΕΤΗ ΤΗΣ ΥΣΤΕΡΟΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΜΝΗΜΕΙΑΚΗΣ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗΣ ΣΤΗ ΒΟΡΕΙΑ ΗΠΕΙΡΟ

Λίγο έξω από το δυσπρόσιτο χωριό Cerskë (βυζ. Τζερτζικόν), που βρίσκεται κοντά στην κωμόπολη Leskovik (Λεσκοβικόν) της νότιας Αλβανίας, σώζεται ο μονόχωρος, χτισμένος με ακανόνιστες πλίνθους ναός της Θεοτόκου, στον οποίο διατηρείται μεγάλο τμήμα του ζωγραφικού διακόσμου. Τόσο ο κτήτορας όσο και ο αγιογράφος του ναού παραμένουν άγνωστοι, καθώς δεν υπάρχει κάποια γραπτή μαρτυρία που θα μπορούσε να συνδεθεί με το μνημείο. Στο εικονογραφικό πρόγραμμα του κυρίως ναού (Εικ. 3-6) περιλαμβάνονται σκηνές του Δωδεκαόρτου στην ανώτερη διακοσμητική ζώνη, μετάλλια με προτομές αγίων στη μεσαία και ολόσωμοι άγιοι στην κατώτερη, μεταξύ των οποίων εικονίστηκε στο βόρειο τοίχο η Δέηση (Εικ. 9). Το τεταρτοσφαίριο της αψίδας του ιερού Βήματος καταλαμβάνει η Θεοτόκος στον εικονογραφικό τύπο της δεομένης, ενώ στον ημικυλίνδρο ιστορήθηκε ο Μελισμός μεταξύ συλλειτουργούντων ιεραρχών. Οι υπόλοιπες επιφάνειες του Ιερού κοσμούνται με μορφές αγίων, ιεραρχών και διακόνων.
Η μελέτη των τοιχογραφιών του ναού οδηγεί στο συμπέρασμα ότι τα πρότυπά τους βρίσκονται στο χώρο της δυτικής Μακεδονίας. Η επιλογή των θεμάτων, η εικονογραφία και η τεχνοτροπία, τόσο των ευρύτερων συνθέσεων όσο και των μεμονωμένων μορφών, παρουσιάζουν στενές σχέσεις με ζωγραφικά σύνολα ναών που εικονογραφήθηκαν στην περιοχή αυτή το τελευταίο τρίτο του 14ου αιώνα. Ιδιαίτερη συγγένεια ανιχνεύεται στο γραπτό διάκοσμο εκκλησιών της Καστοριάς (Άγιος Αθανάσιος του Μουζάκη και Άγιος Γεώργιος του Βουνού), καθώς και στο ναό του Χριστού στο χωριό Mborje κοντά στην Κορυτσά. Ο ανώνυμος αγιογράφος του ναού μας γνώριζε τις καλλιτεχνικές τάσεις και ακολουθούσε τα πρότυπα που προσέφερε η μνημειακή ζωγραφική της δυτικής Μακεδονίας το 14ο αιώνα. Κατά συνέπεια ο ναός πρέπει να εικονογραφήθηκε προς τα τέλη του αιώνα αυτού.
Οι τοιχογραφίες του ναού της Θεοτόκου είναι έργα καλής σχετικά ποιότητας, χωρίς όμως να συναγωνίζονται την υψηλή αισθητική άλλων ζωγραφικών συνόλων που φιλοτεχνήθηκαν στη δυτική Μακεδονία κατά τους ύστερους παλαιολόγειους χρόνους. Έγιναν από αγιογράφο μάλλον περιορισμένων ικανοτήτων, ο οποίος όμως ήταν γνώστης των εξελίξεων της σύγχρονής του τέχνης. Πιθανόν να πρόκειται για ντόπιο ζωγράφο, που βρισκόταν σε επαφή με την καλλιτεχνική δημιουργία της δυτικής Μακεδονίας, η οποία μεταλαμπαδεύτηκε και στη γειτονική Βόρεια Ήπειρο. Ίσως ακόμη να ανήκε σε καλλιτεχνικό εργαστήριο της Καστοριάς, του οποίου θα ήταν ένα από τα λιγότερο επιδέξια ή τα νεότερα μέλη.