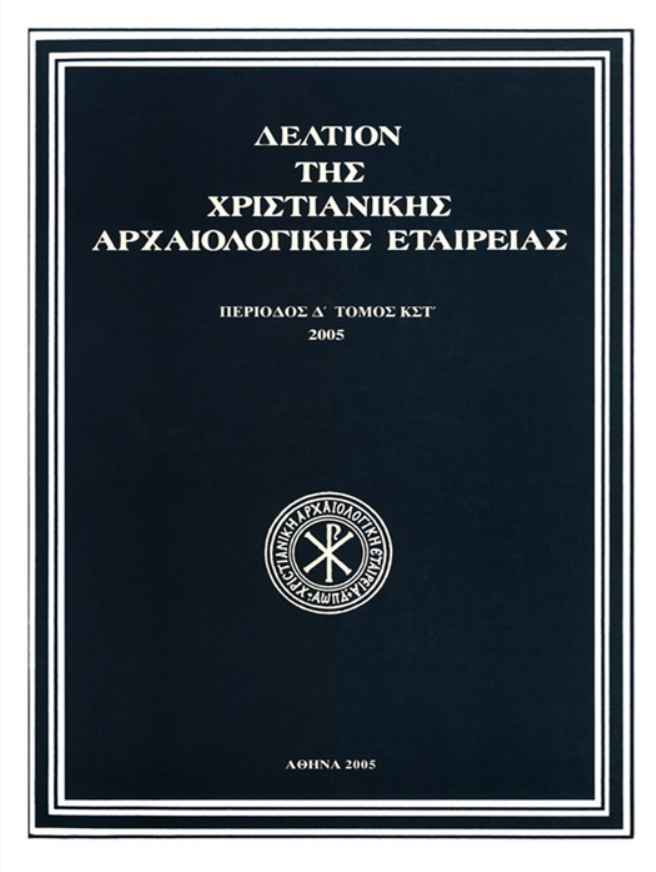
ePublishing
ΕΘΝΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ ΤΕΚΜΗΡΙΩΣΗΣ
NATIONAL DOCUMENTATION CENTRE

Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 26 (2005)

Δελτίον ΧΑΕ 26 (2005), Περίοδος Δ'. Στη μνήμη του Γεωργίου Γαλάβαρη (1926-2003)



Οι τοιχογραφίες του σπηλαίου των αρχαγγέλων στην περιοχή Trstenik της Μεγάλης Πρέσπας

Karin KIRCHHAINER

doi: 10.12681/dchae.434

Βιβλιογραφική αναφορά:

KIRCHHAINER, K. (2011). Οι τοιχογραφίες του σπηλαίου των αρχαγγέλων στην περιοχή Trstenik της Μεγάλης Πρέσπας. *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, *26*, 117–124. https://doi.org/10.12681/dchae.434

ΔΕΛΤΙΟΝ ΤΗΣ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗΣ
ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

Die Wandmalereien der Erzengelgrotte in Trstenik am Grossen Prespasee (Albanien)

Karin KIRCHHAINER

Τόμος ΚΣΤ' (2005) • Σελ. 117-124

ΑΘΗΝΑ 2005

www.deltionchae.org

Karin Kirchhainer

DIE WANDMALEREIEN DER ERZENGELGROTTE IN TRSTENIK AM GROSSEN PRESPASEE (ALBANIEN)

Zu den am Großen Prespasee bewahrten Höhlenkirchen zählt die sogenannte Erzengelgrotte in Trstenik am südlichen Ufer des Gewässers[1]. Die Eremitengrotte liegt an einem steilen Berghang (Abb. 1) und ist über den Landweg nicht erreichbar[2]. Sie kann mit einem Boot von dem Dorf Pusteci aus besichtigt werden und ist schwer zugänglich, da sie sich in einer Höhe von 20 Metern befindet und der zu ihr führende Aufgang teilweise beschädigt ist.

Die Einsiedelei besteht aus zwei natürlichen Höhlen, die übereinander liegen und durch eine Leiter miteinander verbunden sind. Es ist anzunehmen, dass die untere schmucklose Grotte[3] einem Eremiten als Wohnstätte gedient hat, während die obere und teilweise bemalte liturgisch genutzt wurde. Beide Felsenhöhlen sind nach Westen hin mit einer gemauerten Wand verschlossen worden. Die obere Grotte, die etwa 2,60 m×2,20 m misst, verfügt über zwei Raumteile, die durch eine Wand voneinander abgetrennt wurden. Bemalt sind lediglich Partien des östlichen Raumes, der als Sanktuarium diente. In diesem wurden an der Ostwand eine Apsis- und eine Prothesisnische eingehauen, die verputzt und mit Fresken versehen worden sind.

Die knapp bemessene Bildausstattung (Abb. 2) setzt sich im wesentlichen aus Einzelfiguren zusammen. Als Schmuck für die Apsiskalotte wurde die betende Maria im Typus der Blachernitissa gewählt (Abb. 3); Maria wird halbfigurig auf blauem Grund gezeigt, vor ihrer Brust ist in einer hufeisenförmigen Mandorla Christus wiedergegeben, der seine Rechte im Segensgestus erhebt und mit seiner linken Hand einen geschlossenen Rotulus umfasst. Maria wurde in ein rotes Maphorion gehüllt, während Christus unter seinem ockerfarbenen Himation einen hellblauen Chiton trägt. Unterhalb der Gottesmutter wird in einem schmalen Bildregister eine komprimierte Form der Kirchenväter-Liturgie gezeigt (Abb. 3 und 4). Im Zentrum der Komposition ist das auf einem Diskos liegende Christuskind auf einem mit einem roten Tuch verhüllten Altar zu sehen. Christus erhebt seine Rechte segnend, während seine Linke ein rotes Velum (Ἀήρ) verdeckt, das über seinem Körper ausgebreitet wurde. Rechts von ihm steht ein Kelch (Ποτήριον) auf dem Altartisch, im Hintergrund erheben sich die Bügel des Asterikos. Beiderseitig des Altares schließen sich zwei in weiße Sticharia gehüllte Engeldiakone an, die sich Christus zuwenden und mit ihren Rhipidien fächeln. Den Abschuss der Komposition bilden die beiden Kirchenväter Basileios (rechts) und Johannes Chrysostomos (links), die mit Polystavria und Omophoria bekleidet sind und sich dem Christuskind entgegen neigen[4]. Als Schmuck für die Prothesisnische wurde das Bildnis des heiligen Diakons Stephanos gewählt, der ab Hüfthöhe dargestellt ist (Abb. 5). Stephanos trägt ein weißes Sticharion, das am Halsausschnitt und an den Ärmeln mit ornamentierten roten Säumen umfasst ist. Über seine linke Schulter wurde ein rotes Mandylion gelegt; in seiner Rech-

---

[1] Als erster hat sich Th. Popa im Rahmen eines übergreifenden Aufsatzes über die Grottenkirchen Albaniens mit den Höhlenmalereien auf der albanischen Seite des Großen Prespasees beschäftigt: Th. Popa, Piktura e shpellave eremite ne Shqipni, *Studime Historike* 3 (1965), 69-101. Jüngst publizierte P. Thomo einen Essay zu den Grottenkirchen auf der albanischen Seite des Sees: P. Thomo, Byzantine Monuments on Great Prespa, in: J. Burke - R. Scott (Hrsg.), *Byzantine Macedonia: Art, Architecture, Music and Hagiography*, Papers from the Melbourne Conference July 1995, Melbourne 2001, 97-106. Zu den Höhlenkirchen auf der griechischen Seite der beiden Prespaseen liegen mehrere Publikationen vor: St. Pelekanides, *Βυζαντινά καί μεταβυζαντινά μνημεῖα τῆς Πρέσπας*, Thessaloniki 1960. N. Moutsopoulos, *Ἐκκλησίες τοῦ νομοῦ Φλωρίνης*, Thessaloniki 1964, 2-8. D. Evgenidou - I. Kanonidis - Th. Papazotos, *Die Kunstdenkmäler im Prespa-Gebiet*, Athen 1996.

[2] Zur Erzengelgrotte siehe Popa, op.cit., 71-73. Thomo, op.cit., 97-99.

[3] Lediglich die Außenwand der Zelle des Eremiten verfügt über eine Darstellung der Maria Hodegetria, die über der Eingangstür angebracht ist. Zu dem Marienbild siehe Popa, op.cit., 73. Thomo, op.cit., 98 mit Abb. 207.

[4] Die Kirchenväter tragen geöffnete Schriftrollen mit aufgeschrieben Texten, deren Inhalt bislang nicht entziffert wurde.

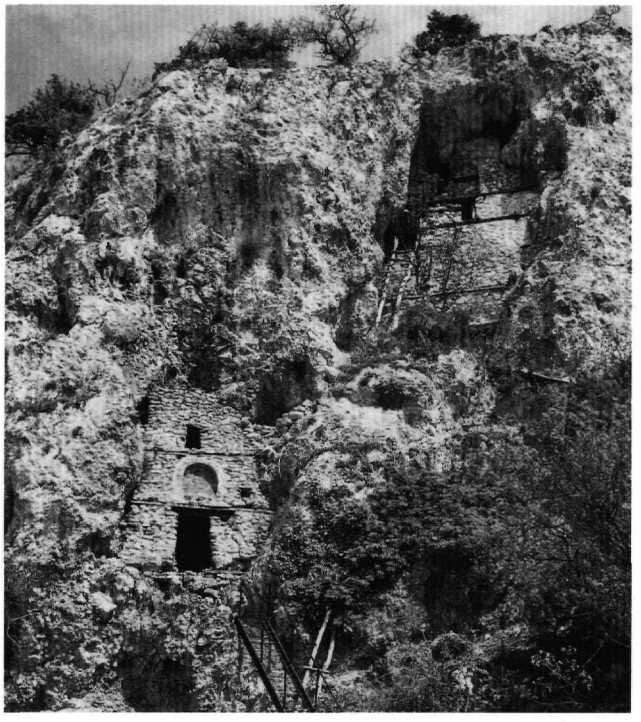


Abb. 1. Trstenik, Erzengelgrotte. Gesamtansicht der Höhlenanlagen.

ten hält er ein Weihrauchfass und in seiner Linken ein Weihrauchgefäß. Der schmale Wandabschnitt zwischen den beiden Nischen, der als Wandpfeiler ausgeformt ist, wurde mit der Darstellung des Säulenheiligen Symeon Stylites besetzt (Abb. 3). Symeon ragt als Halbfigur aus einer Säule heraus, von seinem Unterkörper ist nur sein rechtes Bein zu sehen, das vor dem Säulenschaft baumelt. Der Stylit trägt ein rotes Kukullion und hält in seiner Rechten ein Handkreuz, während er seine Linke im Gebetsgestus erhebt.

Unterhalb der Säule von Symeon Stylites schließt sich ein rechteckiges Bildfeld an, auf dem eine dreizeilige Bittinschrift aufgemalt ist. Auf einem weißen Feld wurde mit schwarzen Buchstaben folgender Text niedergeschrieben: Μνήσθητι, Κύριε, τὴν ψυχὴν τοῦ δούλου τοῦ Θεοῦ, Βησσαρίου Ἱερομονάχου («Gedenke, Herr, der Seele des Dieners Gottes, des Priestermönches Bessarion»)[5].
Bittinschriften dieser Form, mittels derer die Gläubigen um die Erlösung Gottes anrufen, sind geläufig und begegnen in vielen byzantinischen Kirchen[6]. Es ergibt sich allerdings die Frage, welche Funktion dem in der Inschrift erwähnten Priestermönch Bessarion im Kontext der Gründung der Einsiedelei zukommt. Th. Popa nimmt an, dass Bessarion die Malereien stiftete und zugleich der Anachoret war, der in der Höhlenanlage lebte[7]. Diese Vermutung ist gut nachvollziehbar. Bessarion war möglicherweise ein Einsiedlermönch, der sich aus einem Kloster zurückzog, um einen Teil seines Lebens in Abgeschiedenheit als Eremit zu verbringen. Im Rahmen dieses Daseins könnte er sich neben seiner Klause eine kleine Höhlenkapelle eingerichtet haben, die er liturgisch nutzte und mit Wandmalereien versehen ließ. Diese Abkehr vom gemeinschaftlichen Klosterleben, um sich in Einsamkeit einem Leben nach christlicher Vollkommenheit in Askese und Gebet zu widmen, war eine verbreitete Praxis in Byzanz[8]. Andererseits sollte aber auch die Möglichkeit nicht ausgeschlossen werden, dass es sich bei Bessarion um einen Malermönch handeln könnte, der für den Eremiten die Fresken gefertigt hat. Durch verschiedene Quellen ist belegt, dass sich sowohl Mönche, Priester als auch Priestermönche neben ihrem geistlichen Amt als Maler betätigt haben[9]. Bisweilen stifteten die Maler auch ganze Kirchendekorationen oder einzelne Teile von Ausschmückungen[10]. Entsprechend muss es letztendlich offen

[5] Die aus ungleichmäßigen Buchstaben zusammengesetzte Inschrift wurde bereits von Popa, op.cit., 71 (mit Umzeichnung) dechiffriert. Eine Abbildung der Inschrift gibt ebenfalls Th. Popa, *Mbishkrimet të kishave të Shqipërisë*, Tirana 1998, 216, Nr. 512.

[6] Vgl. S. Kalopissi-Verti, *Dedicatory Inscriptions and Donor Portraits in Thirteenth-Century Churches of Greece*, Wien 1992, 25.

[7] Popa, Piktura (Anm. 1), 71. Dieselbe Vermutung äußert auch Thomo, Great Prespa (Ann. 1), 97.

[8] Als prominentestes Beispiel sei auf den Mönch Neophytos verwiesen, der sich 1159 als Eremit zurückzog und sich eine Zelle mit Höhlenkapelle in der Nähe von Paphos (Zypern) einrichtete. Neophytos ließ seine Einsiedelei mit einem umfangreichen Freskenprogramm ausstatten, in dem sein Wunsch nach Erlösung deutlich hervortritt, zu seiner Enkleistra siehe C. Mango - E.J.W. Hawkins, The Hermitage of St. Neophytos and Its Wall Paintings, *DOP* 20 (1966), 119-206. R. Cormack, *Writing in Gold. Byzantine Society and Its Icons*, London 1985, 215-251. N. Gkioles, *Ἡ χριστιανική τέχνη στήν Κύπρο*, Leukosia 2003, 94f.

[9] J. Prolović weist darauf hin, dass viele Maler, die aus der Schule des Zografen Jovan hervorgegangen sind, Priestermönche waren, siehe J. Prolović, *Die Kirche des Heiligen Andreas an der Treska. Geschichte, Architektur und Malerei einer palaiologenzeitlichen Stiftung des serbischen Prinzen Andreas*, Wien 1997, 47-51. Vgl. auch Kalopissi-Verti, *Dedicatory Inscriptions* (Ann. 6), 26. Auch für die nachbyzantinische Zeit ist belegt, daß viele Geistliche zugleich als Maler tätig waren, siehe M. Chatzidakis, *Ἕλληνες ζωγράφοι μετά τήν Ἅλωση (1450-1830)*, Band 1, Athen 1987, passim. M. Chatzidakis - E. Drakopoulou, *Ἕλληνες ζωγράφοι μετά τήν Ἅλωση (1450-1830)*, Band 2, Athen 1997, passim.

[10] Kalopissi-Verti, *Dedicatory Inscriptions* (Ann. 6), 26.

Abb. 2. Trstenik, Erzengelgrotte. Gesamtansicht der Freskendekoration.

bleiben, ob Bessarion als Eremit, Stifter oder Maler der Grottenkirche anzusehen ist. Eventuell erfüllte er sogar alle drei Funktionen.

Bemerkenswert ist, dass sich das Bildprogramm in der Einsiedelei im wesentlichen auf die beiden Wandnischen konzentriert. Vermutlich fehlten dem Auftraggeber die erforderlichen Mittel oder die Zeit, um die gesamte Grotte mit Fresken auszustatten. Entsprechend ließ er nur die Nischen des Sanktuariums mit Malereien schmücken, denen im Kontext der liturgischen Nutzung des Raumes eine Vorzugsstellung zukommt. Derartig reduzierte Programme begegnen vorwiegend in Höhlenkirchen, in denen der Apsis wegen ihrer liturgischen Funktion bei der Ausschmückung der erste Rang eingeräumt wird[11]. Im Hinblick auf die ausgewählten Bildthemen weist die Einsiedelei keine Besonderheiten auf. An der Ostwand wurden die Sujets abgebildet, die in vielen Programmen von Bemata an den entsprechenden Wandflächen begegnen: Seit der komnenischen Epoche ist die Kombination von Marienbild und Kirchenväter-Liturgie in der Hauptapsis nahezu kanonisch[12]. Sehr oft begegnet außerdem das Bildnis des heiligen Stephanos in der Nische der Prothesis[13]. Schließlich kann auch die Einbindung von Styliten in die Bildausstattungen von Sanktuarien als gebräuchlich bezeichnet werden[14].

Die Auswahl der dargestellten Heiligen zeigt sich darüber

[11] K.-R. Althaus, *Die Apsidenmalereien der Höhlenkirchen in Apulien und der Basilikata. Ikonographische Untersuchungen*, Hamburg 1997, 8.

[12] Zu den Bildprogrammen byzantinischer Altarräume siehe grundlegend S. E. J. Gerstel, *Beholding the Sacred Mysteries. Programs of the Byzantine Sanctuary,* Seattle-London 1999. A. G. Mantas, *Τό εἰκονογραφικό πρόγραμμα τοῦ ἱεροῦ Βήματος τῶν μεσοβυζαντινῶν ναῶν τῆς Ἑλλάδας (843-1204),* Athen 2001.

[13] M. Altripp, *Die Prothesis und ihre Bildausstattung in Byzanz unter besonderer Berücksichtigung der Denkmäler Griechenlands*, Frankfurt 1998, 176-180.

[14] Ebenda, 180-182.

hinaus auch der Funktion der Anlage als Einsiedlerkirche verpflichtet. Sowohl der heilige Stephanos als auch Symeon Stylites sind anschauliche Vorbilder der Glaubensstärke. Stephanos gilt zum einen als die wichtigste Person aus der Gruppe der heiligen Diakone. Zum anderen ist er der Prototyp des christlichen Martyrers, da er als erster das Martyrium wegen seines christlichen Glaubens erlitt[15]. Symeon Stylites war der erste Heilige, der einen Großteil seines Lebens in Gottesnähe auf einer Säule gelebt hat. Er verkörpert ein strenges asketisches Ideal, das ihm großes Ansehen und Verehrung eingebracht hat[16]. Beide wiedergegebenen Heiligen eignen sich als mustergültige Leitbilder der Askese und Glaubensstärke und stellen für einen Einsiedler die Verkörperung seiner eigenen Ideale dar.

Die Malereien der Erzengelgrotte zeichnen sich durch eine gute Qualität aus. Ersichtlich ist dieses in erster Linie an den Gesichtern der Figuren, die fein gestaltet und gleichmäßig beleuchtet sind. Mittels diffiziler Farbabstufungen gelang es dem Maler, den Antlitzen eine betonte Plastizität zu verleihen. Das Inkarnat ist von den hellen Gesichtsinnenflächen über Ocker zu den grünbraunen Gesichtsrändern hin sorgfältig und fließend ausgearbeitet. Grünbraune Schattenflächen tragen auch Augenpartien und Nasenflügel, die sich ebenfalls durch milde Farbübergänge kennzeichnen. Unter sorgsamer Beimischung von Rot wurden die Wangenpartien belebt, wodurch den Gesichtern ein frischer Gesamteindruck anhaftet. Die Frisuren der Figuren wurden durch Liniensysteme gebildet. Rotbraune und dunkelbraune Strähnenbündel wechseln sich miteinander ab und verlaufen in parallelen Linienschwüngen. Um Plastizität zu erzeugen, setzte der Maler auf die erhöhten Partien einiger Strähnen weiße Glanzlichter auf, wodurch den Frisuren ein gewisses Volumen verliehen wird.
Im Gegensatz zu den fein gestalten Gesichtern sind die Gewänder der Figuren weniger sorgfältig ausgearbeitet. Bei den Draperien fehlen teilweise die fließenden Farbabstufungen. Hier wendete der Maler vorrangig lineare Gestaltungsmittel an, indem er die Höhungsflächen der Kleidungsstücke durch parallel verlaufende Linien kenntlich machte. Kontraste verlaufen von einem flimmernden Weiß bis zu dunklen Tönen, meistens aber ohne nuancierende Übergänge, so dass helle und dunkle Partien nebeneinander stehen.

Abb. 3. Trstenik, Erzengelgrotte, Apsis. Maria Blachernitissa, Melismos und Symeon Stylites.

[15] Zur Bedeutung von Stephanos und seiner Verehrungsgeschichte siehe K. Beitl, Stephanus, Erzmartyrer, *LThK* 9, ²1964, Sp. 1050-1052. Zu seiner Darstellung in byzantinischen Kirchen siehe C. Jolivet-Lévy, *Les églises byzantines de Cappadoce. Le programme iconographique de l'abside et de ses abords*, Paris 1991, 77 sowie Altripp, op.cit., 176-180 mit weiterer Literatur.

[16] Eine Übersicht zu Symeon bietet J.P. Sodini, Remarques sur l'iconographie de Syméon l'Alépin, le premier stylite, *Monuments et mémoires* 70 (1989), 29-53. Zur Wiedergabe der Säulenheiligen in Byzanz siehe 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, 26.-29. 06. 2000 (im Druck).

Abb. 4. Trstenik, Erzengelgrotte, Apsis. Melismos.

Beeindruckend an den Wandmalereien ist deren harmonische Farbabstimmung. Als Hauptfarben verwendete der Maler Weiß, Rot, Ocker und Blau, die er zu diversen Abtönungen hin entwickelte. Er kombinierte diese Töne zu einem ausgewogenen Kolorit, das einen warmen und harmonischen Gesamteindruck vermittelt. Ins Auge stechen die übergroßen ockerfarbenen Nimben von der Gottesmutter und Stephanos, die fast die gesamte Breite der Wandnischen einnehmen. Auffällig sind außerdem die ungleichmäßig gebildeten Figuren in der Szene der Kirchenväter-Liturgie (Abb. 4), die in komprimierter Form wiedergegeben ist, da sie in ein sehr niedriges Bildfeld eingepasst werden musste. Die klein aufgefassten Gestalten sind mit zu großen Köpfen und Nimben ausgestattet, wodurch sie etwas disproportioniert wirken. Wahrscheinlich war es dem Maler aufgrund des niedrigen Bildfeldes nicht möglich, ausgewogenere Figuren zu gestalten.

Th. Popa ordnet die Fresken der Einsiedelei der mittelbyzantinischen Periode zu und nimmt das 12. Jahrhundert als *terminus ante quem* für ihre Entstehung an. Grundlage seiner zeitlichen Einordnung bildet zum einen ein Stilvergleich mit anderen erhalten Wandmalereien der Höhlenkirchen Südalbaniens, die er ebenfalls dem 12. Jahrhundert zuweist. Zum anderen zieht er für seine Datierung die Komposition der Kirchenväter-Liturgie heran, deren ikonographische Kennzeichen seiner Meinung nach für diese frühe Entstehungszeit sprechen[17]. Dagegen hat jüngst P. Thomo deutlich gemacht, dass besonders die Charakteristika des Melismos darauf hinweisen, dass die Malereien später gefertigt worden sein müssen. Er vergleicht die Szene mit anderen Darstellungen desselben Themas und kommt zu dem Schluss, dass das beginnende 13. Jahrhundert als *terminus post quem* für die Entstehung der Fresken in Erwägung gezogen werden muss[18].

Problematisch an der zeitlichen Einordnung der beiden Autoren ist, dass sie ihre Betrachtungen im wesentlichen auf die Darstellung des Melismos fokussieren und darauf verzichten, die anderen ikonographischen Themen in ihre Analyse einzubinden. Unter Einbeziehung der übrigen Darstellungen eröffnet sich nämlich eine wesentlich spätere Datierung des Freskenensembles. So folgte beispielsweise der Maler bei der Wiedergabe von Symeon Stylites einem Bildtypus, der sich erst in nachbyzantinischer Zeit herausgebildet hat[19]. Der Heilige ist zwar den tradierten byzantinischen Darstellungen entsprechend als Frontalbüste auf einer Säule wiedergegeben, doch ist an dem Bildelement des an dem Säulenschaft herunterbaumelnden rechten Beines von Symeon erkennbar, dass sich der Maler an späteren Vorbildern orientierte. Denn dieser ikonographische Typus, der den Heiligen mit seinem rechten Bein zeigt, ist erst in der postbyzantinischen Zeit ausformuliert worden[20]. Auch an der Abbildung der Gottesmutter (Abb. 3) zeigt sich, dass die Fresken frühestens im 15. Jahrhundert entstanden sein können. Denn der vor dem Oberkörper der Gottesmutter angeordnete Tondo, der das Brustbild von Christus Emmanuel umfängt, weist einen hufeisenförmigen Umriss auf, der sich erst in der postbyzantinischen Malerei nachweisen lässt. Diese hufeisenförmige Ausprägung der Christusgloriole ist im 15. Jahrhundert gebräuchlich geworden und begegnet in mehreren Höhlenkirchen am Großen Prespasee[21]. Entwickelt wurde diese Form vermutlich im frühen 15. Jahrhundert, ab dem die Maler in Westmakedonien teilweise dazu übergingen, halboval geformte Gloriolen abzubilden,

[17] Popa, Piktura (Anm.1), 72f.

[18] Thomo, Great Prespa (Anm.1), 98f.

[19] A. Xyngopoulos, Οἱ Στυλῖται εἰς τήν βυζαντινήν τέχνην, *ΕΕΒΣ* 19 (1949), 122f.

[20] Ebenda. Xyngopoulos weist darauf hin, dass die Maler der postbyzantinischen Zeit daran interessiert waren, ein realistisches und eindringlicheres Bild von dem Heiligen zu gewinnen. Entsprechend hätten diese sein rechtes Bein gezeigt, das von Maden befallen gewesen sein soll.

[21] Siehe zum Beispiel die Felsmalereien nahe Psarades (1455/56) oder die der Einsiedlerkapelle Mikri Analipsi (Ende 15. Jh.), siehe Evgenidou - Kanonidis - Papazotos, op.cit. (Anm.1), Abb. 27, 41 und 42.

Abb. 5. Trstenik, Erzengelgrotte, Prothesisnische. Heiliger Stephanos.

in denen der halbfigurige Christus vor dem Oberkörper der Gottesmutter erscheint. Ein frühes Beispiel einer Maria Blachernitissa mit dieser Art der Mandorla begegnet in der um 1400 ausgemalten Südkapelle der Kirche Konstantin und Helena in Ohrid[22]. Hier wird Christus von einer halbovalen und farbig abgestuften Gloriole hinterfangen, die nach unten von dem horizontalen Streifen Begrenzung findet, der das Marienbild der Apsiskalotte von der Komposition der Kirchenväter-Liturgie im Apsiszylinder abtrennt. Diese halbovale Form wird in der Folgezeit weiterentwickelt, indem die Maler einen horizontalen, bisweilen nach oben gekrümmten Streifen als unteren Abschluss des Clipeus einfügen, der den hufeisenartigen Umriss hervorbringt. In der Erzengelgrotte liegt die voll ausgebildete Form dieser Gloriole vor, die aus blauen Schattierungen zusammengesetzt ist: Um eine dunkelblaue Innenfläche legt sich ein hellblauer Streifen, der nach außen von einem schmalen weißen Steifen eingefasst wird. Analog ausgebildete Clipeusformen begegnen in zwei weiteren Höhlenmalereien an den Prespaseen, die in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts entstanden sind[23].

Die aufgezeigten ikonographischen Merkmale machen deutlich, dass die Malereien der Erzengelgrotte nicht vor dem 15. Jahrhundert entstanden sein können. Für eine genauere zeitliche Eingrenzung des Freskenensembles können die Wandmalereien der Kleinen Himmelfahrtskirche (Μικρή Ανάληψη) am Großen Prespasee herangezogen werden (Abb. 6)[24]. Diese Grottenkirche fungierte ebenfalls als Einsiedlerkapelle, deren Freskendekoration dem Ende des 15. Jahrhundert zugeordnet wird[25]. Die Malereien der Kleinen Himmelfahrtskirche weisen verschiedene Übereinstimmungen zu denen der Erzengelgrotte auf, die sich unter anderem an einer analogen Farbskala, im Malstil und in der Ikonographie der Darstellungen manifestieren. Parallelen ergeben sich beispielsweise beim Vergleich der beiden Marienbildnisse in der Apsiskalotte (Abb. 3 und 6). Beide Darstellungen wurden aus den gleichen Farben heraus entwickelt und sind analog durchgebildet. Aber auch in den Details der Marienbildnisse zeigen sich deutliche Entsprechungen. So lassen sich zum Beispiel an dem hufeisenförmigen Clipeus, der Christus Emmanuel hinterfängt, dieselben Farbabstufungen erkennen, die in Schattierungen über Dun-

[22] Siehe G. Subotić, *Sveti Konstantin i Jelena Ohridu*, Belgrad 1971, Umzeichnung 6. C. Grozdanov, *Ohridskoto zidno slikarstvo od XIV vek*, Ohrid 1980, Abb. 197.

[23] Vgl. die in Anm. 21 erwähnten Abbildungsbeispiele.

[24] Eine knappe Beschreibung der Grottenkirche und ihrer Malereien gibt D. Evgenidou, in: Evgenidou - Kanonidis - Papazotos, op.cit. (Anm. 1), 62 mit Abb. 39-42. Kurze Erwähnung findet die Kirche ebenfalls bei Moutsopoulos, *Ἐκκλησίες* (Anm. 1), 8, Abb. 14 auf Taf. 25.

[25] Th. Papazotos, in: Evgenidou - Kanonidis - Papazotos, op.cit., 22. Die zeitliche Einordnung der Malereien in die Mitte des 18. Jahrhunderts, die Moutsopoulos, *Ἐκκλησίες* (Anm. 1), 8, vorgenommen hat, ist meiner Meinung nach nicht nachvollziehbar. Er vergleicht die Fresken mit einer Malschicht von 1741 in der Panagia Porphyra auf der Hagios Achilleios-Insel im Kleinen Prespasee, die weder ikonographische noch stilistische Gemeinsamkeiten mit den Fresken der Kleinen Himmelfahrtskirche aufweist.

Abb. 6. Großer Prespasee, Kleine Himmelfahrtskirche, Apsis. Maria Blachernitissa.

kelblau bis zu Weiß entwickelt wurden. Auch die Kreuznimben, die den Kopf des Jesuskindes umgeben, sind auf dieselbe Art und Weise ausgebildet worden. Die Innenflächen der Kreuze wurden in beiden Fällen durch rotweiße Schraffuren gefüllt, die identisch nebeneinander geführt sind. Eine Gegenüberstellung der Fresken der Kleinen Himmelfahrtskirche mit denen der Erzengelgrotte macht deutlich, dass in beiden Kirchen übereinstimmende künstlerische Gestaltungsmittel angewendet wurden und dass beide Dekorationen in der gleichen Zeitspanne, und zwar in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, entstanden sein müssen.

Dennoch ergeben sich in den Malereien der beiden Höhlenkirchen auch geringfügige Unterschiede, die sich beispielsweise in den Schriftzügen der Tituli, den Ornamentformen und in der Modellierung der Gesichter zu erkennen geben. Ein eingehender Vergleich beider Bildausstattungen zeigt, dass sie vermutlich nicht von derselben Hand stammen. Die Fresken der Kleinen Himmelfahrtskirche bekunden einen etwas geschulteren Maler, dem die Vermittlung plastischer Werte besser gelang und der mehr Erfahrung in diffiziler Farbabstimmung hatte[26]. Beide Maler bezeugen aber ein gemeinsames künstlerisches Umfeld und können als Vertreter einer Schule angesehen werden, von der dieselben künstlerischen Strömungen ausgingen. Wahrscheinlich entstammen sie einer Werkstatt in Westmakedonien, deren Mitglieder im Prespa-Gebiet tätig waren. Als Orte ihrer Herkunft kommen Kastoria oder Ohrid in Betracht, die sich seit mittelbyzantinischer Zeit als Zentren der Kunst in Westmakedonien etabliert hatten[27]. In den Malerschulen beider Städte werden im 15. Jahrhundert die stilistischen Tendenzen der spätbyzantinischen Epoche fortgeführt, die in dieser Zeit in ganz Westmakedonien und im Balkangebiet beobachtet werden können[28]. Sowohl in Kastoria wie in Ohrid wird vor allem auf Malereikonzepte des 14. Jahrhunderts zurückgegriffen, wobei sich eine Simplifizierung im Malstil, eine Schematisierung in den Kompositionen als auch eine Einschränkung der Farbpalette feststellen lässt[29]. Als Herkunftsort der Maler der Erzengelkirche und der Kleinen Himmelfahrtskirche bietet sich Ohrid im besonderem Maße an, denn in dieser Stadt hatte sich bis zum 15.

[26] Aus der Hand des Malers der Kleinen Himmelfahrtskirche könnten auch die Fresken der Hypapantekirche im Dorf Lämos am Großen Prespasee stammen, die ebenfalls dem Ende des 15. Jahrhundert zugeordnet werden. Die Malereien der kleinen Kirche wurden bislang nur durch eine Abbildung veröffentlicht, so dass ein eingehender Stilvergleich beider Freskenensembles hier nicht möglich ist. Zu den Fresken der Kirche siehe I. Kanonidis, in: Evgenidou - Kanonidis - Papazotos, op.cit. (Anm. 1), 66, Abb. 43.

[27] Papazotos, in: Evgenidou - Kanonidis - Papazotos, op.cit., 16. Vgl. auch O. Demus, Die Entstehung des Palaiologenstils in der Malerei, in: *Berichte zum XI. Internationalen Byzantinisten-Kongreß*, München 1958, 50.

[28] Vgl. St. Pelekanides, «Kastoria», *RbK* 3, 1978, Sp. 1217f. sowie Papazotos, in: Evgenidou - Kanonidis - Papazotos, op.cit., 16.

[29] Zu den Wandmalereien des 15. Jahrhunderts in Kastoria siehe St. Pelekanides, *Καστορία. Βυζαντιναί τοιχογραφίαι*, Thessaloniki 1953, Taf. 155-188. E. N. Tsigaridas, Monumental Painting in Greek Macedonia During the Fifteenth Century, in: M. Acheimastou-Potamianou (Hrsg.), *Holy Image, Holy Space. Icons and Frescoes from Greece*, Ausstellungs-Katalog, Athen 1988, 56f. E. Drakopoulou, *Η πόλη της Καστοριάς τη βυζαντινή και μεταβυζαντινή εποχή (12ος-16ος αι.)*, Athen 1997, 113-133. Ein Überblick über die Wandmalereien der Kirchen des 15. Jahrhunderts in und um Ohrid gibt G. Subotić, *Ohridskata slikarska škola od XV bek*, Ohrid 1980.

Jahrhundert ein bestimmtes Programmvokabular für die Ausschmückung der Bemata etabliert, das sich in den beiden Kirchen wiederholt. Für die Dekoration der Apsiskalotte der Kirchen in und um Ohrid wurde nahezu ausschließlich der Typus der Maria Blachernitissa gewählt, unter der sich im Apsiszylinder die Darstellung der Kirchenväter-Liturgie anschließt. In den Wandnischen seitlich der Apsis sind meistens die Bildnisse der Diakone Stephanos und Romanos Melodos positioniert, und die schmalen Flächen zwischen den Wandnischen wurden schließlich den Darstellungen von Säulenheiligen eingeräumt. Neben diesem fast verbindlichen Themenrepertoire treten in größeren Altarräumen Darstelllungen szenischen Inhalts hinzu, die sich auf den oberen Wandflächen anschließen[30]. Eine divergierende Bildthematik herrscht in der Stadt Kastoria vor, wo die Gottesmutter und die zelebrierenden Kirchenväter in der Hauptapsis vorwiegend von Bischöfen flankiert werden, die seit der mittelbyzantinischen Epoche konstant an diesen Wandflächen in den Sanktuarien anzutreffen sind[31].

An den Bildausstattungen der Erzengelgrotte und der Kleinen Himmelfahrtskirche zeigt sich, dass sich die Maler bei ihrer Konzeption an Programmentwürfen orientiert haben, die in Ohrid Gültigkeit besaßen. Entsprechend kann angenommen werden, dass die Fresken von Malern geschaffen wurden, die im Umkreis einer Ohrider Malerwerkstatt anzusiedeln sind.

Karin Kirchhainer

ΟΙ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΕΣ ΤΟΥ ΣΠΗΛΑΙΟΥ ΤΩΝ ΑΡΧΑΓΓΕΛΩΝ ΣΤΗΝ ΠΕΡΙΟΧΗ TRSTENIK ΤΗΣ ΜΕΓΑΛΗΣ ΠΡΕΣΠΑΣ (ΑΛΒΑΝΙΑ)

Στους σπηλαιώδεις ναούς της περιοχής της Μεγάλης Πρέσπας ανήκει και το ιδιαίτερα δυσπρόσιτο σπήλαιο των Αρχαγγέλων στο Trstenik, στη νότια όχθη της λίμνης (Εικ. 1). Η «εγκλείστρα» αποτελείται από δύο φυσικές σπηλιές του βράχου, από τις οποίες αυτή στο κατώτερο μέρος –χωρίς γραπτό διάκοσμο– χρησιμοποιήθηκε από τον ερημίτη ως κατοικία, ενώ η σπηλιά στο ανώτερο –μερικώς τοιχογραφημένη– είχε λειτουργική χρήση. Στο ανατολικό τμήμα του βράχου της ψηλότερης σπηλιάς, το οποίο χρησιμοποιήθηκε ως ιερό βήμα, ανοίχτηκαν δύο κόγχες που κοσμήθηκαν με καλής ποιότητας τοιχογραφίες (Εικ. 2). Στο ανώτερο τμήμα της κόγχης του βήματος εικονίστηκε η Θεοτόκος στον τύπο της Βλαχερνίτισσας (Εικ. 3), ενώ το κατώτερο καταλαμβάνει ο Μελισμός μεταξύ συλλειτουργούντων ιεραρχών (Εικ. 3 και 4). Η κόγχη της πρόθεσης κοσμήθηκε με τη μορφή του πρωτομάρτυρα Στεφάνου (Εικ. 5), ενώ στο χώρο μεταξύ των δύο κογχών φιλοτεχνήθηκε ο άγιος Συμεών ο Στυλίτης.

Ο γραπτός διάκοσμος του σπηλαίου είχε μελετηθεί το 1965 από τον Th. Popa, ο οποίος τον τοποθέτησε χρονικά στο 12ο αιώνα, ενώ πρόσφατα ο P. Thomo πρότεινε τις αρχές του 13ου αιώνα ως terminus post για την εκτέλεσή του.

Στην παρούσα εργασία καταβάλλεται προσπάθεια αναχρονολόγησης των τοιχογραφιών. Τόσο εικονογραφικά όσο και τεχνοτροπικά στοιχεία υποδεικνύουν ότι ο χώρος «ιστορήθηκε» στα πρώτα μετά την Άλωση χρόνια. Η σύγκριση με άλλα ζωγραφικά σύνολα της περιοχής των Πρεσπών (Εικ. 6) καταδεικνύει ότι οι τοιχογραφίες του σπηλαίου των Αρχαγγέλων φιλοτεχνήθηκαν στο δεύτερο μισό του 15ου αιώνα, πιθανότατα από ζωγράφο που είχε μαθητεύσει σε κάποιο καλλιτεχνικό εργαστήριο της Αχρίδας.

---

[30] Siehe die bei Subotić, op.cit., gegebenen Umrisszeichnungen mehrerer Freskenensembles auf Abb. 15, 32, 41, 68 und 109.

[31] Siehe die Abbildungen bei Pelekanides, *Καστορία*, Taf. 155-188 und bei Drakopoulou, *Η πόλη της Καστοριάς*, Abb. 91-110.

Abbildungsnachweise:
Abb. 1-3 und 5: Bildarchiv Foto Marburg (Aufnahmen Karin Kirchhainer). Abb. 4: Repro nach Th. Popa 1965, Abb. 4. Abb. 6: Repro nach D. Evgenidou - I. Kanonidis - Th. Papazotos 1991, Abb. 42.