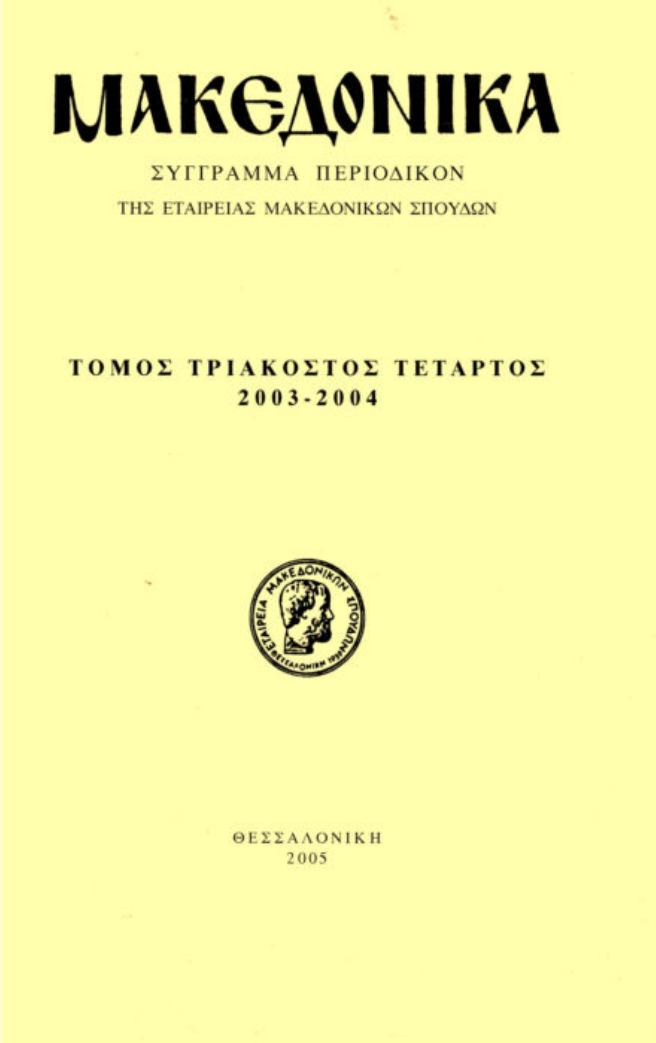
ePublishing

ΕΘΝΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ ΤΕΚΜΗΡΙΩΣΗΣ
EKT
NATIONAL DOCUMENTATION CENTRE

Μακεδονικά

Τόμ. 34, Αρ. 1 (2004)



Το οστεοφυλάκιο της Μονής Πέτρου και Παύλου στο Βιθκούκι και ο γραπτός τον διάκοσμος (1750)

Karin Kirchhainer

doi: 10.12681/makedonika.872

Copyright © 2014, Karin Kirchhainer

Άδεια χρήσης Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0.

Βιβλιογραφική αναφορά:

Kirchhainer, K. (2004). Το οστεοφυλάκιο της Μονής Πέτρου και Παύλου στο Βιθκούκι και ο γραπτός τον διάκοσμος (1750). *Μακεδονικά*, *34*(1), 149–208. https://doi.org/10.12681/makedonika.872

https://epublishing.ekt.gr | **e-Εκδότης:** EKT | **Πρόσβαση:** 25/04/2024 12:06:34

DAS OSSUARIUM DES PETRUS- UND PAULUS-KLOSTERS IN VITHKUQ (NORDEPIRUS) UND SEINE FRESKENDEKORATION (1750)

Östlich des südalbanischen (nordepirotischen) Dorfes Vithkuq liegt auf einem Berggipfel das Petrus- und Paulus-Kloster[1]. Dem Kloster wurde ein Beinhaus (οστεοφυλάκιο) angegliedert, das den Ärzteheiligen Kosmas und Damian geweiht ist. Dieses Gebäude zählt zu den wenigen Ossuarien des 18. Jahrhunderts, die noch über eine vollständig bewahrte Bildausstattung verfügen. Den Fresken des Monumentes wurde bislang keine Studie gewidmet, kurze Erwähnung finden sie in einem Aufsatz von A. Papakozma, der sich primär der Baugeschichte des Petrus- und Paulus-Klosters widmet[2].

Das Ossuarium wurde außerhalb des Klosterbezirks erbaut und liegt etwa 20 m östlich der Umfassungsmauern nahe des ehemaligen Klosterfriedhofs, der sich südöstlich anschloss[3]. Die einschiffige Kirche ist aus unregelmäßigen Bruch- und Hausteinen gemauert (Abb. 1); ihre Länge beträgt im Äußeren 12 m, während ihre Breite 4,60 m misst. Sie ist zweistöckig konzipiert und wurde wie viele Beinhäuser aus statischen Gründen an einem steilen Hang errichtet, da es einfacher ist, an abschüssigem Gelände ein Gebäude mit zwei Etagen zu konstruieren[4]. Ober- und Untergeschoss werden jeweils von einer Längstonne überfangen und sind unterschiedlich hoch. Während die untere Etage im Schei-

1. Die Geschichte von Vithkuq gleicht der des benachbarten Voskopoje (Moschopolis). Beide Orte waren ursprünglich kleine Siedlungen, die in nachbyzantinischer Zeit zu bedeutenden Handels- und Kulturzentren in Nordepirus heranwuchsen und im 17. und 18. Jh. ihre Blütezeit erlebten. Am Karawanenweg zwischen Korytsa und Berat gelegen, bildeten sie wichtige Knotenpunke des Handels zwischen Venedig und Konstantinopel und gelangten zu beachtlichem Wohlstand, der sich in der Gründung zahlreicher Kirchen und Klöster niederschlägt. Ihren wirtschaftlichen Niedergang erfuhren beide Städte ab der zweiten Hälfte des 18. Jhs., da sie von verschiedenen Überfällen heimgesucht wurden. Zur Geschichte der beiden Städte und ihrer Kunstdenkmäler siehe G. Koch, *Albanien. Kunst und Kultur im Land der Skipetaren*, Köln 1989, S. 194-198 mit weiterer Literatur.

2. A. Papakozma, «Manastiri Shën Pjetër e Pavli në Vithkuq, datimi, urbanistka, arkitektura, mjeshtrit e ndërtimit» (Le monastère de Saint Pierre et Saint Paul à Vithkuq, sa datation, son urbanisme, son architecture et les maîtres constructeurs), *Monumentet* 25,1 (1983) 77-87.

3. Zur Lage des Beinhauses und zur Rekonstruktion des Klostergeländes siehe die Zeichnungen bei Papakozma, *op.cit.*, Abb. 2. Das Ossuarium war dem Vorgängerbau des heutigen Katholikons angegliedert, der 1710 geweiht wurde und einer Zerstörung zum Opfer fiel. Das heutige Katholikon ist ab 1759 errichtet worden, Papakozma, *op.cit.*, 78f.

4. N. Gkioles, «Ὁ ναὸς τοῦ Ἁι-Στρατηγοῦ στὸν Ἅγιο Νικόλαο Μονεμβασίας», *Λακωνικαὶ Σπουδαί* 9 (1988) 423.

telpunkt des Gewölbes eine Höhe von 2 m aufweist, beträgt die der oberen Etage 3,30 m. In einer nachträglichen Baumaßnahme ist der Kirche an der Nordfassade ein massiver Stützpfeiler vorgelagert worden, um sie vor einem drohenden Einsturz zu bewahren. Risse in den nördlichen Bereichen der Mauern bezeugen die Gefährdung des Mauerverbundes.

Das Obergeschoss des Gebäudes besteht aus drei Raumteilen (Fig. 1). Der östliche Bereich, der eine Tiefe von 1,80 m hat, ist durch eine Ikonostase vom westlichen abgetrennt und diente als Sanktuarium. In der Ostwand des Bemas ist eine Apsisnische mit zwei kleinen Fenstern eingelassen, die von zwei weiteren Nischen unterschiedlicher Größe flankiert wird. Der sich westlich anschließende Hauptkirchenraum hat eine Länge von 5,80 m und verfügt über zwei kleine Fenster, die an der Nordwand ausgespart sind. Dem Naos wurde im Westen ein 3,40 m tiefer Narthex vorgelagert, der fensterlos ist und in dessen Westwand sich der Eingang des Gebäudes befindet. Von der Nordwand des Narthex führt eine Treppe in das Untergeschoss, dessen Dimensionen dem Obergeschoss abzüglich der Abmessungen des Narthex entsprechen. Die untere Etage ist fensterlos, sie besitzt lediglich eine kleine Öffnung zur Belüftung, die in der Mittelachse der Ostwand eingelassen wurde.

Die Architektur der Kosmas- und Damian-Kirche zeigt die typischen Charakteristika von Klosterbeinhäusern, die in der Regel zweistöckig konstruiert sind und nur über wenige Fenster verfügen[5]. Ober- und Untergeschoss dieser Kirchen sind meistens einschiffig und erfüllen unterschiedliche Funktionen. Während im Untergeschoss gewöhnlich die Gebeine verstorbener Klosterin-

5. Zur Entstehung der zweistöckigen Kirchen, die als Nachfolgebauten frühchristlicher Martyrien angesehen werden, siehe A. Grabar, «Les églises sepulcrales Bulgares», *Bulletin de l'Institut Archéologique Bulgare* 1 (1922) 103-135; G. Balş, «Contribution à la question des églises superposées dans le domaine byzantin», *Actes du IVe congrès international des études byzantines, Sofia 1934*, Sofia 1936, S. 156-167; A. Grabar, *Martyrium. Recherches sur le cult des reliques et l'art chrétien antique*, Paris 1946, S. 93. Speziell zu den Klosterbeinhäusern siehe A. Xyngopoulos, *Τέσσερες μικροὶ ναοὶ τῆς Θεσσαλονίκης*, Thessaloniki 1952, S. 21-23; A. K. Orlandos, *Μοναστηριακὴ Ἀρχιτεκτονική*, Athen 1958, S. 146-148. Eine Auflistung der erhaltenen byzantinischen Ossuarien gibt Ch. Bouras, *Nea Moni on Chios. History and Architecture*, Athen 1982, S. 192 mit Literaturverweisen zu den jeweiligen Monumenten. Einen Überblick über sämtliche Beinhäuser der Athosklöster liefert P. Androudis, *Les églises cimetériales monastiques du Mont Athos. Contribution à l'étude des églises funeraires byzantines et post-byzantines des Monastères de la Sainte Montagne (ΑΓΙΟΝ ΟΡΟΣ, Greece)*, Villeneuve d'Ascq 1999. Den Ossuarien auf dem Balkan widmet sich M. Stoyanova-Cucco, «Monastic Cemetery and Hospital Chapels of the Balkans. Functions and Iconographical Programs», *Annali di Ca' Foscari* 31, fasc. 1-2, Rom (1992) 281-308. Zu den zweistöckigen bulgarischen Kirchenbauten siehe jüngst B. Penkova, «Die sogenannten bulgarischen Grabkirchen. Funktion und Dekoration», G. Koch (Hrsg.), *Byzantinische Malerei. Bildprogramme - Ikonographie - Stil. Symposion in Marburg 1997*, Wiesbaden 2000, S. 245-256 mit älterer Literatur.

sassen untergebracht werden, dient das Obergeschoss liturgischen Zwecken[6]. Hier finden Gedächtnisliturgien für die verstorbenen Mönche des Klosters statt, deren Gebeine im Untergeschoss ihren endgültigen Platz gefunden haben, nachdem sie nach drei bis vierjähriger Ruhezeit auf dem Klosterfriedhof ausgehoben und gereinigt in die Ossuarien überführt werden[7]. Die Beinhäuser fungieren also primär als Stätte der Totengedächtnispflege und nicht als Räume für die tägliche Eucharistiefeier[8].

Überlieferte Klostertypika gewähren Einblicke in die liturgische Praxis byzantinischer Ossuarien. So ist beispielsweise im Typikon des Konstantinopler Pantokrator-Klosters (12. Jahrhundert) verankert, dass in dem Beinhaus des Klosters einmal wöchentlich, und zwar samstags, ein Priestermönch eine Messe für die verstorbenen Mönche der Klostergemeinschaft abzuhalten hatte. Für den jeweiligen Abend davor sieht das Typikon eine Vesperliturgie mit Nachtoffizium vor[9]. Auch aus nachbyzantinischer Zeit ist belegt, dass in den Klöstern die Totengedächtnis-Liturgien jeden Freitagabend und am Samstagmorgen abgehalten wurden. Der russische Pilger und Mönch Vasilij Barskij, der 1744 den Heiligen Berg besuchte, bestätigt diese Praxis für die Athos-Klöster[10]. Neben diesen wöchentlich wiederkehrenden Gedenkfeiern werden unabhängig von den Wochentagen für die kürzlich verstorbenen Mönche Gedächtnis-Liturgien anberaumt, die am dritten, neunten und vierzigsten Todestag stattfinden[11]. Bei den jeweiligen Gedenkfeiern versammeln sich die Mönche im Beinhaus, wo der Priester die Namen der verstorbenen Brüder verliest, derer gedacht werden soll. Im Anschluss wird den Liturgieteilnehmern vom Priester das κόλλυβον (eine aus Weizen zubereitete Speise) gereicht, das diese zum Andenken an die Verblichenen verzehren. Hinzu treten liturgische Gesänge (Kanon und Troparien) sowie eine Nachtfeier (παννυχίς)[12]. Ein vergleichbarer ritueller Handlungsablauf kann für das Ossuarium des Petrus- und Paulus-Klosters rekonstruiert werden, das heute nicht mehr liturgisch genutzt wird. An die ehemalige Zweckbestimmung des Gebäudes erinnert nur noch eine Vielzahl an Gebeinen, die im Untergeschoss lagern.

---

6. Bouras, *op.cit.*, S. 193; Stoyanova-Cucco, *op.cit.*, 290; Androudis, *op.cit.*, S. 235.

7. G. Babić, *Les chapelles annexes des églises byzantines. Fonction liturgique et programmes iconographiques*, Paris 1969, S. 45; Stoyanova-Cucco, *op.cit.*, 290; Androudis, *op.cit.*, S. 231.

8. Stoyanova-Cucco, *op.cit.*, 291.

9. J. Thomas - A. Constantinides Hero (Hrsg.), *Byzantine Monastic Foundation Documents. A Complete Translation of the Surviving Founders' Typika and Testaments*, Bd. 2., Washington D.C. 2000, S. 730 und S. 766. Der griechische Text ist abgedruckt bei Androudis, *op.cit.*, S. 229f.

10. Androudis, *op.cit.*, S. 237 und S. 260 mit Quellenangabe.

11. Babić, *op.cit.*, S. 45; Stoyanova-Cucco, *op.cit.*, 287; Androudis, *op.cit.*, S. 237f.

12. Vgl. die bei Androudis, *op.cit.*, S. 237f. angeführten Quellen, die darauf schließen lassen, dass in den Klöstern die Gedenkfeiern nur geringfügig voneinander abweichten.

Über der inneren Eingangstüre der Kirche ist eine Stifterinschrift (68, Abb. 2) angebracht, die verschiedene Informationen zur Gründungsgeschichte des Ossuariums liefert:

† ΕΤΕΙ ΑΠΟ ΧΡ(ΙΣΤ)ΟΥ ΑΨΛΣΤ ΑΝΗΓΕΡΘΗ ΕΚ ΒΑΘΡΩΝ Η ΣΕΒΑΣΜΙΑ ΜΟΝΗ ΑΥΤΗ // ΤΩΝ ΑΓΙΩΝ ΑΝΑΡΓΥΡΩΝ ΚΟΣΜΑ ΚΑΙ ΔΑΜΙΑΝΟΥ. ΑΡΧΙΕΡΑΤΕΥΟΝΤΟΣ ΤΟΥ ΠΑΝΙΕΡΟΤΑΤΟΥ // ΚΑΙ ΛΟΓΙΩΤΑΤΟΥ ΜΗΤΡΟΠΟΛΙΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΚΑΣΤΟΡΙΑΣ ΚΥΡΙΟΥ ΚΥΡΙΟΥ ΧΡΥΣΑΝΘΟΥ. ΗΓΟΥΜΕ // ΝΕΥΟΝΤΟΣ ΤΟΥ ΠΑΝΟΣΙΟΤΑΤΟΥ ΚΑΙ ΑΙΔΕΣΙΜΟΤΑΤΟΥ ΚΥΡΙΟΥ ΜΕΘΟΔΙΟΥ. // ΔΙΑ ΣΥΝΔΡΟΜΗΣ ΤΟΥ ΕΝ ΜΟΝΑΧΟΙΣ ΚΥΡΙΟΥ ΑΝΘΙΜΟΥ. ΚΑΙ ΔΙΑ ΕΞΟΔΟΥ, ΤΟΥ ΑΙΔΕΣΙ // ΜΩΤΑΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ ΠΑΠΑ ΚΥΡ ΙΩΑΝΝΟΥ. ΠΡΟΣΚΥΝΗΤΟΥ ΕΚ ΤΗΣ ΑΗΔΟΝΟΧΩΡΟΥ. ΕΓΓΥΣ ΤΩΝ // ΣΕΡΡΩΝ. ΚΑΙ ΑΝΙΣΤΟΡΗΘΗ ΔΙΑ ΕΞΟΔΟΥ. ΤΩΝ ΕΝΤΙΜΩΤΑΤΩΝ ΑΡΧΟΝΤΩΝ ΚΥΡΙΟΥ // ΣΗΡΟΠΟΥΛΟΥ. ΕΚ ΤΗΣ ΑΗΔΟΝΟΧΩΡΟΥ. ΚΑΙ ΤΟΥ ΚΥΡ ΠΑΝΑΓΙΩΤΟΥ ΝΤΕ ΣΙΝΟΥ ΕΚ // ΒΗΘΗΚΟΥΚΙΟΥ. ΕΙΣ ΜΝΗΜΟΣΥΝΟΝ ΤΟΥΣ ΑΙΩΝΙΟΝ. ΑΨΝ. // ΔΙΑ ΧΕΙΡΟΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ ΚΑΙ ΑΘΑΝΑΣΙΟΥ ΑΠΟ ΚΟΡΥΤΖΑ. ΜΑΪΟΥ 18

Übersetzung:

Im Jahre Christi 1736 wurde auf den Fundamenten dieses heilige Kloster der Heiligen Anargyren Kosmas und Damian gebaut. Erzpriester war der geweihte und am meisten gelehrte Metropolit von Kastoria, Herr Chrysanthos. Abt war der frommste und verehrungswürdigste Herr Methodius. Mit Beihilfe des Mönchs Herr Anthimos. Und mit Spenden des verehrungswürdigsten heiligen Haushofverwalters Priester, Herr Johannes, Pilger aus Aidonochoro in der Nähe von Serres. Und es wurde ausgemalt mit Spenden. Der ehrenhaften Würdenträger, Herr Siropoulos aus Aidonochoro. Und des Herren Panagioti de Sinou aus Vithkuq. Zu ihrem ewigen Gedächtnis. Aus der Hand von Athanasios und Konstantinos aus Korytsa, 18. Mai 1750.

In der Inschrift ist aufgeführt, dass die Kirche im Jahr 1736 während der Amtszeit des Metropoliten Chrysanthos von Kastoria errichtet wurde; als Abt fungierte ein gewisser Methodios. Es werden mehrere Stifter namentlich erwähnt, die sich durch finanzielle Zuwendungen an der Errichtung und Ausmalung des Monumentes beteiligt haben und deren Gedächtnis gepflegt werden soll. Bildnisse dieser Personen sind in der Kirche nicht vorhanden, ihre Namen finden sich aber in der Prothesisnische im Altarraum wieder. Dort wurden unterhalb des Bildes des Schmerzensmannes (32, Abb. 9) mehrere halbrunde Schreibtafeln (δίπτυχα) aufgemalt, in denen die Namen von Verstorbenen festgehalten sind. Neben der Erwähnung von mehreren Mönchen sind Gedächtnisaufrufe für die Stifter eingetragen[13].

13. Von den Feldern sind nur die sechs linken mit Inschriften versehen worden. Ihr Inhalt lautet von links nach rechts:
1. Ἱερέως [...] Μόσ... εὐσεβῆ [...] μὲ τὸν [...] καὶ τὸν [...].

In der Stifterinschrift werden neben den in der Kirche tätigen Malern auch Jahr und Tag der Vollendung der Ausmalung aufgeführt. Die Malereien besorgten die Künstler Athanasios und Konstantin Zografi aus Korytsa, welche die Dekoration am 18. Mai 1750 fertiggestellt haben. Beide Maler sind wiederholt in Stifterinschriften von Kirchen bezeugt. Sie waren zwischen 1736 und 1783 tätig und haben mehrere Kirchen in Mittel- und Südalbanien (Nordepirus) sowie auf dem Berg Athos mit Fresken ausgestattet[14]. Vorwiegend wurden sie aber für die Dekoration der Kirchen in Vithkuq und Voskopoje (Moschopolis) verpflichtet[15]. Außerdem waren sie als Ikonenmaler aktiv[16]. Die beiden Brüder zählen zu den bedeutendsten Malern des 18. Jahrhunderts im epirotischen Raum. Sie stammten aus einem Dorf in der Nähe von Korytsa und ihr Nachname lautete eigentlich Vako, wegen ihres Berufes haben sie sich aber den Beinamen Zografi erworben[17]. Für den hohen Qualitätsstandart ihrer Malereien spricht, dass die beiden Künstler für die bildnerische Ausstattung mehrerer Kirchen auf den Berg Athos bestellt wurden[18]. Dorthin gelangten nur die talentiertesten Maler aus Epirus und Makedonien[19].

---

2. Πρόσδεξε καὶ τὸν δοῦλον σου Σηρόπουλο Παναγιώτη.

3. Ἰωσήφ, Συμεών, Παρθενίου, Κωνσταντίνου, Ἀγαπίου τῶν Ἱερομονάχων. Παναγιώτη, Νόνας, Ἀναστασίας, Χριστίνης, Δεσποίνης, Φιλίππου.

4. Μνήσθητι, Κύριε, τῶν δούλων σου Μεθοδίου, Ἱερομονάχου Ταρασίου, Τιμοθέου, Δοσιθέου, Λαυρεντίου, Καλλινίκου, Συμεὼν τῶν Ἱερομονάχων.

5. Μνήσθητι, Κύριε, τῶν δούλων σου Γερασίμου, Ἀνθίμου, Δαμιανοῦ τῶν μοναχῶν.

6. Μνήσθητι, Κύριε, τῶν δούλων σου Παρθενίου, Ἀνθίμου τῶν Ἱερομονάχων.

14. Zum umfangreichen Werk der beiden Maler siehe M. Chatzidakis, *Ἕλληνες Ζωγράφοι μετὰ τὴν Ἅλωση (1450-1830)*, Band 1, Athen 1987, S. 157f. (Athanasios); M. Chatzidakis - E. Drakopoulou, *Ἕλληνες Ζωγράφοι μετὰ τὴν Ἅλωση (1450-1830)*, Band 2, Athen 1997, S. 135f. (Konstantin). Einen Überblick über die Tätigkeit der beiden Maler liefert T. Vinjau Caca, «Some Data about the Activity of Kostandin and Athanas Zografi from Korça and the Characteristics of their Art in the 18th Century», E. Drakopoulou (Hrsg.), *Topics in Post-Byzantine Painting in Memory of Manolis Chatzidakis. Conference Proceedings 28-29 May 1999*, Athen 2002, S. 203-216 ohne Literaturangaben.

15. Zu den Malereien der Kirchen in Voskopoje (Moschopolis) und Vithkuq siehe Koch, *op.cit.*, S. 194-198; Vinjau Caca, *op.cit.*, S. 204.

16. Zu den Ikonen der Zografi-Brüder siehe Vinjau Caca, *op.cit.*, S. 203-216 mit zahlreichen Abbildungen.

17. Th. Popa, «Piktoret Korçare Kostandin, dhe Athanas Zografi dhe freskat e tyne me skenat e apokalipsit» (Les peintres Constantin et Athanase Zografi de Korçe et leurs fresques reproduisant les scenes de l'Apocalypse), *Bulletin i Universitetit Shtetëror të Tiranës, Seria shkencat Shoqërore* 1 (1959) 44; Vinjau Caca, *op.cit.*, S. 203.

18. Zu den von den Zografi-Brüdern ausgemalten Kirchen auf dem Berg Athos zählen das Katholikon (1746) und der Esonarthex (1765) des Klosters Philotheou, das Katholikon des Klosters Xeropotamou (1783) und die Skete des Klosters Xenophontos (1766), siehe Chatzidakis - Drakopoulou, *op.cit.*, S. 136 mit Literaturverweisen.

19. M. Chatzidakis, «Post-Byzantine Art 1430-1830», M. Sakellariou (Hrsg.), *Macedonia. 4000 Years of Greek History and Civilisation*, Athen 1993, S. 422-425.

In der Nische der Prothesis ist links der Darstellung des Schmerzesmannes eine weitere Inschrift angebracht worden (Abb. 9). Es handelt sich um eine Bittinschrift, die über sechs Zeilen verfügt, aus denen folgender Wortlaut entziffert werden kann:

1746, Αὐγούστου 12
† ΔΕΗΣΙΣ ΤΟΥ ΕΥΛΑΒΕ
CTATOY ΔΟΥΛΟΥ ΤΟΥ ΘΕΟΥ
KYPIOY XATZHΩANNOY
EK [...] AHΔONOXOPI ΕΓΓΥΣ
ΤΩΝ CEPPON

Die Inschrift erwähnt den frommsten Diener Gottes, den Herrn Chatzioannou aus Aidonochoro bei Serres, der um Fürbitte ersucht, als Datum ist der 12. August 1746 festgehalten. Adressiert ist der Wortlaut an den in der Prothesis tätigen Priester, der den Pilger Chatzioannou im Rahmen der liturgievorbereitenden Proskomidie in seinen Gedächtnisaufruf einbeziehen soll. Eine Inschrift mit fast identischen Wortlaut begegnet auf einer Ikone, die aus der Altarabschrankung des Ossuariums stammt und das Ärztepaar Kosmas und Damian zeigt. Sie wird dem Maler Konstantin Shpataraku[20] zugeschrieben und im Museum für mittelalterliche Kunst in Korytsa aufbewahrt[21]. Die am unteren Rand der 1748 fertiggestellten Ikone angebrachte Inschrift nennt ebenfalls den Pilger Chatzioannou aus Aidonochoro, der um Fürbitte anruft[22]. Der Pilger Chatzioannou fungierte augenscheinlich als Stifter der Ikone und vermutlich auch der Malereien im Altarraum. Als Gegenleistung für seine finanzielle Unterstützung bei der Ausschmückung der Kirche erfuhr er seine Einbeziehung in die Kommemorations-Liturgien.

Beachtlich ist, dass in der Inschrift in der Prothesisnische das Jahr 1746 festgehalten ist, während die Stifterinschrift an der Westwand des Naos das Jahr 1750 für die Fertigstellung der Malereien angibt. Diese zeitliche Differenz legt die Vermutung nahe, dass die Fresken im Altarraum mindestens vier Jahre vor denen des Naos abgeschlossen wurden. Unwahrscheinlich ist, dass die Maler vier Jahre für die Schaffung aller Malereien des Ossuariums benötigt haben. Naheliegend erscheint vielmehr, dass die Fresken im Altarraum

20. Der Maler signierte mit *Κωνσταντίνου ἱεροδιακόνου ἐκ Σπαθείας* («Konstantin Erzdiakon aus Spatheias»), siehe Chatzidakis - Drakopoulou, *op.cit.*, S. 136. In der albanischen Forschungsliteratur hat sich für den Künstler die Bezeichnung Konstantin Shpataraku etabliert, die im Folgenden weiter verwendet wird. Zu seinem Werk siehe Y. R. Drishti, *Kostandin Shpataraku. Piktori i artit mesjetar Shqiptar*, Tirana 1992.

21. Siehe Drishti, *op.cit.*, Abb. 72.

22. Der genaue Wortlaut der Inschrift ist abgedruckt bei Th. Popa, *Mbishkrime të kishave të Shqipërisë*, Tirana 1998, S. 175 Nr. 351 (im Folgenden: *Mbishkrime*).

schon länger fertiggestellt waren, bevor man mit in der Ausmalung des westlichen Bereichs der Kirche begann. Dass die Freskenausstattung des Bemas vor der des Naos entstanden ist, lässt sich auch an den Wandmalereien selbst beobachten. Denn es ist beispielsweise erkennbar, dass für beide Raumteile unterschiedliche Ornamentformen gewählt wurden. Außerdem lassen sich Differenzen im Malstil der beiden Raumteile feststellen[23]. Sichtbar ist, dass die Maler bei der Fertigung der Fresken westlich der Ikonostase neu angesetzt und diese später ausgeführt haben (Abb. 3). Die Ikonostase wurde 1748 fertiggestellt und mit Ikonen von Konstantin Shpataraku bestückt[24].

BILDPROGRAMM

Im Ossuarium sind nur die Wandflächen von Sanktuarium und Naos mit Fresken versehen worden, Untergeschoss und Narthex wurden schmucklos belassen. Die Wandflächen von Bema und Naos sind durch rote weißbegrenzte Streifen in mehrere Zonen unterteilt (Fig. 2). Im Gewölbescheitel ist über die gesamte Länge des Kirchenraumes ein schmales Friesfeld ausgespart, in das sieben Medaillons eingefasst sind, um die sich florale Rankenmuster legen. Der mittlere und etwas größere Tondo wurde dem Brustbild Christi (Abb. 3 und 5) eingeräumt, während die übrigen Medaillons Büsten von Propheten füllen. Das sich unterhalb anschließende Register ist etwas höher gehalten und mit Szenen des Festbildzyklus besetzt. Unter den Bildern des Dodekaortons folgt wieder eine schmalere Bildzone, die Büsten von Heiligen aufnimmt. Die Brustbilder der Heiligen im Naos umschließen Tondi, um die sich Weinranken schlingen. Im Bema wurden die Heiligen dieser Zone in ein etwas höheres Register eingefasst und ohne Umrahmung aneinander gereiht. Unterhalb des Heiligenfrieses schließt sich wieder ein höheres Register mit weiteren Darstellungen von Heiligen an, die ganzfigurig wiedergegeben sind. Das unterste Register ist als Ornamentzone gehalten. Farblich abgestufte Rhomben, die Marmor-Vertäfelungen imitieren, durchziehen den gesamten Kirchenraum.

23. Zur Differenz im Malstil der beiden Raumteile siehe weiter unten.

24. Auf der Königlichen Pforte ist die Signatur von Konstantin Shpataraku mit der Jahresangabe 1748 festgehalten. Zu der Inschrift siehe Popa, *Mbishkrime*, *op.cit.*, S. 175 Nr. 349. Den Aufbewahrungsort der Ikone gibt Popa nicht an, vermutlich befindet sich die Königliche Pforte heute im Museum für mittelalterliche Kunst in Korytsa, wo mehrere Ikonen von Konstantin Shpataraku aufbewahrt werden. Ebenso unklar ist der Verbleib der Marien- und Christusikone, die ursprünglich neben der Titelheiligenikone in der Altarabschrankung eingelassen gewesen sein müssen. In der Sammlung in Korytsa befindet sich eine Christusikone des Konstantin Shpataraku aus dem Jahr 1748, deren Maße denen der Titelheiligenikone aus der Kosmas- und Damian-Kirche entsprechen, was darauf hindeutet, dass das Stück ursprünglich Bestandteil der Ikonostase war, abgebildet ist die Ikone bei Drishti, *op.cit.*, Abb. 73.

Die Bildausstattung des Altarraumes

Im Bema wird die Apsiskalotte von der Darstellung der Maria Blachernitissa (9, Abb. 7) eingenommen, unter der sich im Apsiszylinder die Liturgie der Kirchenväter (10-14, Abb. 8) anschließt. Den zelebrierenden Hierarchen folgen an der Südwand zwei weitere Liturgen als Mitfeiernde, deren Tituli verloren gegangen sind (16, 17). Der rechts Dargestellte kann aufgrund seiner Kopfbedeckung als Kyrillos von Alexandrien identifiziert werden[25], die Identität des anderen Klerikers muss offen bleiben. Auf der östlichen Stirnwand ist beiderseitig der Apsiskalotte das Festbild der Verkündigung an Maria positioniert (37, 38). Zwischen den Figuren der Verkündigungsszene wurde über dem Apsisbogenscheitel eine Illustration der dreigesichtigen Trinität (Trikephalos) angebracht, die von zwei schwebenden Engeln verehrt wird (8, Abb. 6). Unterhalb der Verkündigungsszene schließen sich beiderseitig der Apsiskonche die Brustbilder von insgesamt vier Bischöfen an. Links sind Eleftherios (22) und Sylvester (23) dargestellt, denen rechts Germanos (24) und Nikolaus aus Megalopolis (25) folgen. In der Wandnische links der Apsis wird Christus als Schmerzensmann (Akra Tapeinosis) gezeigt (32, Abb. 9). Die Wandnische rechts der Apsis ist mit dem Brustbild von Johannes Eleimon besetzt (15), über dem sich am Bogenscheitel das Antlitz eines Engels anschließt (21). Auf den verbleibenden Wandflächen dieses Registers der Ostwand sind die Bildnisse von drei ganzfigurigen Diakonen angeordnet. Von links nach rechts folgen Stephanos (18), Nikanor (19) und ein nicht mehr identifizierbarer Messdiener (20). An der Nordwand des Altarraumes ist im zweiten Register die Szene der Vision des Petrus von Alexandrien (33-35, Abb. 10) lokalisiert, über der sich die Brustbilder von drei Bischöfen anschließen. Von links nach rechts folgen Theophylaktos (29), Babylas (30) und Lazarus (31). Ihnen gegenüber wurden an der Südwand ebenfalls drei Bischöfe positioniert. Venatios (26), Tarasios (27) und ein nicht mehr identifizierbarer Kleriker (28) schließen sich von links nach rechts an. Die Sockelzone des Altarraums wurde für zwei szenische Darstellungen genutzt. Innerhalb des anikonischen Dekors ist im linken Bereich der Ostwand eine alttestamentliche Szene eingebunden worden. Dargestellt ist die Ausspeiung des Jonas aus dem Rachen des Ketos (36). Links der Szene schließt sich auf der Nordwand die Figur eines großen Dra-

25. In der ostkirchlichen Malerei werden nur drei Bischöfe mit Kopfbedeckung versehen: Kyrillos von Alexandrien, Petrus von Alexandrien und Spyridon von Trimithon. Da Klemens auf der Nordwand dargestellt ist und Spyridon stets mit einer Hirtenmütze wiedergegeben wird, kann es sich bei dem auf der Südwand gezeigten Bischof nur um Kyrillos handeln. Zur Darstellung der Kirchenväter in der byzantinischen Kunst siehe A. Chatzinikolaou, «Heilige», *Reallexikon zur byzantinischen Kunst*, Band 2 (1971) Sp. 1038-1050.

chen an, in dessen Rachen die Gestalt des Arius steckt (35). Das Verschlingen des Arius ist integraler Bestandteil der Szene der Vision des Petrus von Alexandrien, deren Illustration sich in dem darüber liegenden Register anschließt.

Das Bildprogramm des Altarraumes ist konventionell gestaltet und bezeugt ein geläufiges Ausschmückungsmodell. Bei der Auswahl und Positionierung der Bildthemen orientierten sich die Maler an Darstellungsgewohnheiten, die sich in Byzanz für die Dekoration der Bemata herausgebildet haben und auch in der nachbyzantinischen Zeit noch Gültigkeit beanspruchen[26]. Entsprechend diesen Darstellungsgewohnheiten wurde die Apsiskalotte mit dem Bildnis der Gottesmutter besetzt, unter dem sich die liturgische Handlungskomposition der Liturgie der Kirchenväter anschließt. Weit verbreitet in den Altarräumen ist außerdem die Darstellung Christus als Schmerzensmann, die seit dem 13. Jahrhundert regelmäßig in der Prothesis auftritt und bevorzugt in der Nische an der Ostwand angebracht wird[27]. Nicht selten schließt sich in den nachbyzantinischen Denkmälern unter dem Schmerzensmann die Darstellung der Ausspeiung des Jonas in der Sockelzone an[28]. Das Thema gilt nach Mt 12,40 als alttestamentliche Präfiguration der Auferstehung Christi und seine Konfrontation mit der Akra Tapeinosis kann als Hinweis auf die Überwindung des Todes gedeutet werden[29]. Aufs Engste verbunden mit dem Altarraum ist darüber hinaus die Szene der Vision des Petrus von Alexandrien, die ihren Platz bevorzugt an der Nordwand der Prothesis erhält[30]. Das sich unter der Vision anschließende Nebenmotiv des Verschlingen des Arius durch einen Drachen wird in den nachbyzantinischen Denkmälern sehr oft mit der Ausspeiung des Jonas aus dem Rachen des Ketos gegenüberstellt. Beide Darstellungen begegnen häufig nebeneinander in der Sockelzone in der Südostecke

26. Zu den Bildausstattungen byzantinischer Altarräume siehe grundlegend S. E. J. Gerstel, *Beholding the Sacred Mysteries. Programs of the Byzantine Sanctuary*, Seattle - London 1999; A. G. Mantas, *Τὸ εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα τοῦ ἱεροῦ Βήματος τῶν μεσοβυζαντινῶν ναῶν τῆς Ἑλλάδας (843-1204)*, Athen 2001.

27. Zum Auftreten des Bildthemas in den Altarräumen siehe S. Dufrenne, «Images du décor de la prothèse», *Revue des études byzantines* 26 (1968) 297-310; M. Altripp, *Die Prothesis und ihre Bildausstattung in Byzanz unter besonderer Berücksichtigung der Denkmäler Griechenlands*, Frankfurt am Main 1998, S. 89-91 mit Verweisen auf die ältere Literatur. Einen Überblick über die ikonographische Entwicklung dieses Christusbildes gibt K. Gamber, *Zeige uns, o Herr, deine Barmherzigkeit. Vom byzantinischen Prothesis-Bild zum spätmittelalterlichen Erbärmde-Christus*, Regensburg 1986.

28. So zum Beispiel im Ossuarium des Rožen Klosters (1662), siehe M. Stojanova, «The Cemetery Church of Rožen Monastery», *Balkan Studies* 28,1 (1987) Abb. 5.

29. Siehe hierzu ausführlich Stojanova, *op.cit.*, 29 und 31.

30. Iv. Akrabova Jandova, «La Vision de saint Pierre d'Alexandrie en Bulgarie», *Bulletin de l'Institut Archéologique Bulgare* 15 (1946) 35; Altripp, *op.cit.*, S. 165-168.

des Sanktuariums[31]. Mit der visuellen Konfrontation der beiden Motive ist wahrscheinlich eine antithetische Gegenüberstellung intendiert, die auf Rettung und Strafe verweisen soll: Während der irrgläubige Häretiker Arius verstoßen und von dem Drachen verschlungen wird, erschließt sich für den rechtgläubigen gottesfürchtigen Jonas die Rettung aus dem Rachen des Seeungeheuers[32]. Arius und Jonas fungieren als Vorbilder für die Gerechten und Sünder am Tag des Jüngsten Gerichts. Während die Rechtgläubigen –wie Jonas– den Tod durch Gottes Hilfe überwinden und zum ewigen Leben gelangen, droht den Ungläubigen –wie Arius– die ewige Verdammnis in der Hölle[33]. Die visuelle Verknüpfung der beiden Bildthemen ist also eschatologisch motiviert und eine verkürzte Vorausschau auf das, was die Menschheit bei der Zweiten Parusie erwartet.

Die Wiedergabe von Bischöfen und Diakonen im übrigen Bereich des Bemas entspricht ebenfalls den Darstellungsgewohnheiten für die Ausschmückung von Sanktuarien. Bischöfe und Diakone unterschiedlicher Identität füllen in der Regel die verbleibenden Wandflächen in den unteren Wandzonen, die nicht für die Anbringung von anderen Sujets genutzt werden. Ebenso ist an den erhaltenen Dekorationen zu beobachten, dass szenische Darstellungen, die den Festbildzyklus einleiten und abschließen dem Gewölbebereich des Bemas zugeordnet werden.

Eine Besonderheit im Bildprogramm des Altarraumes stellt die Wiedergabe der dreigesichtigen Trinität am Apsisbogenscheitel dar (8, Abb. 6). In den Bildausstattungen von einschiffigen Kirchenräumen hatte sich in Byzanz die Konvention herausgebildet, an diesem Ort das heilige Mandylion als Symbol der göttlichen Inkarnation darzustellen[34]. Seit dem 12. Jahrhundert

31. So zum Beispiel im Katholikon des Rožen Klosters (1632), siehe G. Gerow - B. Penkova - R. Bozhinov, *The Wall Painting of the Rozhen Monastery*, Sofia 1993, Abb. auf S. 80 und 81. Ferner ist die Darstellung auch im Ossuarium desselben Klosters (1662) anzutreffen, siehe Stojanova, *op.cit.*, Abb. 5.

32. Jonas hält eine Schriftrolle, auf der ein Text eingetragen ist, der auf sein Rettungsparadigma verweist: *Ἐβόησα ἐν θλίψει μου πρὸς κύριον τὸν Θεόν καὶ εἰσήκουσέν μου.* Der Wortlaut gibt Jon. 2,3 wieder: «Aus meiner Not rief ich zu dem Herrn, und er erhörte mich». In der Hermeneia wird dieser Text für die Schriftrolle des Propheten vorgeschrieben, siehe A. Papadopoulos-Kerameus, *Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ, Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης*, Sankt Petersburg 1909, S. 78.

33. Es sei darauf hingewiesen, dass Arius in Kompositionen des Jüngsten Gerichts neben anderen Verdammten oft im Höllenschlund erscheint, so z.B. in der Darstellung im Phaneromeni-Kloster auf der Insel Salamina (1735), siehe M. K. Garidis, *Études sur le Jugement Dernier post-byzantin du XVe à la fin du XIXe siècle. Iconographie-Esthetique*, Thessaloniki 1985, S. 110.

34. Zur Platzierung des Mandylions in einschiffigen Kirchenräumen siehe St. Papadaki-Oekland, «Το Άγιο Μανδήλιο ως το νέο σύμβολο σε ένα αρχαίο εικονογραφικό σχήμα», *ΔΧΑΕ* 14 (1987/88) 284-286; K. Kirchhainer, *Die Bildausstattung der Nikolauskirche in Thessaloniki. Untersuchungen zu Struktur und Programm der Malereien*, Weimar 2001, S. 54 und S. 70-73 (im

wird dem Antlitzbild nahezu uneingeschränkt dieses Zwickelfeld zwischen den beiden Figuren der Verkündigungsszene eingeräumt[35]. Diese Bildfläche füllt das Mandylion in der Regel auch in den nachbyzantinischen Denkmälern[36]. In der Kosmas- und Damiankirche wurde das Antlitzbild durch die Komposition der dreigesichtigen Trinität ersetzt, was eine äußerst seltene Anordnungsvariante vertritt.

Die dreigesichtige oder dreiköpfige Dreifaltigkeit ist ein bekanntes Bildthema der abendländischen Ikonographie, in der sie seit dem 12. Jahrhundert belegt ist und ab dem 14. Jahrhundert größere Verbreitung fand[37]. Als Sinnbild der göttlichen Trinität erlangte das Sujet im Westen künstlerische Bedeutung, besonders oft wurde es von Künstlern der italienischen Renaissance illustriert[38]. Von den byzantinischen Malern wurde das Thema gegen Ende des 13. Jahrhunderts aufgegriffen, aber zunächst nur selten wiedergegeben[39]. Etwas geläufiger ist das Motiv in der nachbyzantinischen Zeit geworden[40].

In Nordepirus ist die dreigesichtige Trinität zuerst in der Nikolauskirche in Shelcan und in Paraskevikirche in Valesh belegt[41]. Beide Kirchen wurden

---

Folgeden: *Bildausstattung der Nikolauskirche*).

35. Gerstel, *op.cit.*, S. 68f.

36. Vgl. A. Semoglou, *Le décor mural de la chapelle Athonite de Saint-Nicolas (1560). Application d'un nouveau langage pictural par le peintre thébain Frangos Catellanos*, Villeneuve d'Ascq 1999, S. 28.

37. Zum Auftreten des Bildthemas und seiner Verbreitung in der Kunst siehe A. Hackel, *Die Trinität in der Kunst. Eine ikonographische Untersuchung*, Berlin 1931, S. 98-117; G. J. Hoogewerff, «"Vultus Trifrons" Emblema Diabolico. Immagine improba della Santissima Trinità (saggio iconologico)», *Atti della Pontificia accademia romana di archeologia. Rendiconti* 19 (1942/43) 205-245; G. Troescher, «Dreikopfgottheit (und Dreigesicht)», *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, Band 4 (1958) Sp. 506-512; R. Pettazzoni, «The Pagan Origins of the Three-Heads Representations of the Christian Trinity», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 9 (1946) 135-151; W. Kirfel, *Die dreiköpfige Gottheit. Archäologisch-ethnologischer Streifzug durch die Ikonographie der Religionen*, Bonn 1948, S. 147-158; H. Schade, «Drei Gesichter, Drei Köpfe», *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, Band 1 (1974) Sp. 537-539 mit weiterer Literatur zum Thema.

38. Hackel, *op.cit.*, S. 105-117; Pettazzoni, *op.cit.*, 151; Hoogewerff, *op.cit.*, 216-230.

39. Zu den erhalten spätbyzantinischen Darstellungen des Themas siehe R. M. Grujić, «Ikonografska motiv sličan induskom trimurtiu u staroj srpskoj likovnoj umetnosti», *Tkalčičev Zbornik* (Zagreb 1955) 99-109 sowie jüngst M. P. Païsidou, «Η ανθρωπόμορφη Αγία Τριάδα στον Άγιο Γεώργιο της Ομορφοκκλησιάς Καστοριάς», *Αφιέρωμα στη μνήμη του Σωτήρη Κίσσα*, Thessaloniki 2001, S. 373-394.

40. Zur Verbreitung des Sujets in der orthodoxen Malerei siehe ausführlich Grujić, *op.cit.*, S. 99-109 sowie M. Garidis, *La peinture murale dans le monde orthodoxe après la chute de Byzance (1450-1600) et dans les pays sous domination étrangère*, Athen 1989, S. 202, S. 205f (im Folgeden: *Peinture murale*).

41. Die Wandmalereien beider Kirchen sind bislang nur unzulänglich veröffentlicht worden. Eine knappe Beschreibung der Bildprogramme liefert Th. Popa, «Onoufre, une figure eminente de la peinture médiévale Albanaise», *Studia Albanica* 3,1 (1966) 297-301. Zu den Trikepalos-Darstellungen der Kirchen siehe Garidis, *op.cit.*, S. 205 mit Abb. 209.

1553/54 von dem Maler Onoufrios ausgestattet, der sich in der nachbyzantinischen Zeit zuerst mit der Wiedergabe der dreigesichtigen Trinität auseinandergesetzt hat[42]. Vermutlich schöpfte Onoufrios aus westlichen Trikephalos-Darstellungen, die von Italien nach Nordepirus gelangt sein könnten[43]. Bemerkenswert ist, dass das Bildthema nach Onoufrios auf albanischem Gebiet zunächst nicht weiter tradiert wurde. Weder sein Sohn Nikola, der mehrere Kirchen in Albanien und Westmakedonien ausgemalt hat, noch andere Künstler haben sich bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts des Sujets angenommen. Erst Konstantin und Athanasios maßen der Darstellung der dreigesichtigen Dreifaltigkeit wieder Bedeutung bei und illustrierten sie am Apsisbogenscheitel der Kosmas- und Damian-Kirche.

Die Wiedergabe der dreigesichtigen Dreifaltigkeit am Apsisbogenscheitel ist wahrscheinlich auf die Intention zurückzuführen, dem Dogma der Trinität im Kirchenraum besonderen Ausdruck zu verleihen. Das Bild ist, obwohl es im Altarraum angebracht wurde, für jeden Eintretenden in den Kirchenraum unmittelbar sichtbar und an exponierter Stelle positioniert. In diesem Zusammenhang ist es relevant, dass das Thema der Dreifaltigkeit in der postbyzantinischen Zeit im Vergleich zur spätbyzantinischen Periode an Bedeutung gewinnt. Denn es lässt sich beobachten, dass in Kirchen, die nach der Eroberung Konstantinopels ausgemalt worden sind, häufiger als vorher die Szene der Bewirtung der drei Engel durch Abraham, die als alttestamentliche Trinitätsallegorie gilt, in den Kirchenräumen illustriert wird[44]. Auch die neutestament-

42. Garidis, *op.cit.*, S. 205f. Der Maler hat das Bildthema allerdings schon 1535 aufgegriffen und im Metamorphosis-Kloster in Zrze (bei Prilep) illustriert, siehe B. Babić, «Les fresques du peintre Onufrius sur les murs des églises de la region Prilep», *Matica Srpska* 16 (1980) 271-280 mit Abb. 8.

43. Garidis, *op.cit.*, S. 206. G. Golobias nimmt an, dass Onoufrios seine künstlerische Ausbildung in Venedig erhielt, da in seinem Werk einige westliche Einflüsse zu erkennen sind. Durch die Analyse von Schriftquellen kommt der Autor zu dem Ergebnis, dass der Maler Mitglied der griechischen Brüderschaft in Venedig gewesen sein könnte, siehe G. Golobias, «Ἡ κτητορικὴ ἐπιγραφὴ τοῦ ναοῦ τῶν Ἁγίων Ἀποστόλων Καστοριᾶς καὶ ὁ ζωγράφος Ὀνούφριος», *Μακεδονικά* 23 (1983) 331-356. M. Chatzidakis äußert Zweifel an der These Golombias' und weist darauf hin, dass das Werk des Onoufrios nur wenige westliche Einflüsse aufweist, die auf den Kontakt mit kretisch-venezianischen Ikonen zurückgehen könnten. Außerdem bemerkt er, dass im griechischen Institut in Venedig keine Ikone mit der Signatur des Onoufrios existiert, Chatzidakis - Drakopoulou, *op.cit.*, S. 256f.

44. Beispiele bieten folgende Bildausstattungen: Nikolauskirche in Vitsa (1618/19), Menaskirche in Monodendri (1619/20), siehe A. G. Tourta, *Οι ναοί του Αγίου Νικολάου στη Βίτσα και του Αγίου Μηνά στο Μονοδένδρι. Προσέγγιση στο έργο των ζωγράφων από το Λινοτόπι*, Athen 1991, Abb. 41b und 41c. Auf mehrere Beispiele in den Kirchen der Athos- und Meteoraklöster verweist D. Charalambous-Mouriki, «Ἡ παράστασις τῆς Φιλοξενίας τοῦ Ἀβραάμ σὲ μιὰ εἰκόνα τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου», *ΔΧΑΕ* 4,3 (1964) 106. Als weitere Bildausstattung sei auf die Metamorphosiskirche in Veltsista (1568) verwiesen, siehe A. Stavropoulou-Makri, *Les peintures murales de l'église de la Transfiguration à Veltsista (1568) en Epire et l'atelier des*

liche Dreifaltigkeit ist häufiger abgebildet als in der palaiologischen Epoche, in der das Thema nur vereinzelt in den erhaltenen Denkmälern erscheint[45].

Unzweifelhaft sollte sowohl mit den biblischen Dreifaltigkeitsdarstellungen als auch mit dem Motiv der dreigesichtigen Trias die göttliche Dreieinigkeit in den Kirchenräumen nachhaltig betont werden. Möglicherweise steht die häufige Visualisierung der Trinität in nachbyzantinischer Zeit in Verbindung mit der Absicht, die Kirchenbesucher in ihrem Glauben an den dreieinigen Gott zu bestärken. In einer Zeit, in der die islamischen Osmanen die Herrschaft über wesentliche Gebiete des ehemaligen Byzantinischen Reiches erlangt haben, bedurfte es vielleicht besonders der Bekräftigung des Trinitäts-Mysteriums, das von den Angehörigen des Islam bestritten wird und damit nachhaltig der Proklamation des christlichen Glaubens dient[46].

Die Bildausstattung des Hauptkirchenraumes

Im Hauptkirchenraum ist im Zentrum des Gewölbescheitels ein Brustbild von Christus Pantokrator (1, Abb. 5) angebracht, das von einen runden, farblich abgestuften Gloriole umfangen wird. Dem Christusbild schließen sich in östlicher und westlicher Richtung je drei Brustbilder von alttestamentlichen Personen in kleineren Tondi an. Im östlichen Bereich sind die Vorväter Jakob (5), Abraham (6) und Noah (7) positioniert. König David (2), Jeremias (3) und Zacharias (4) folgen auf dem westlichen Abschnitt des Gewölbes.

Die Aufmalung eines Friesfeldes im Gewölbescheitel, in dessen Zentrum ein Medaillon mit dem Brustbild von Christus Pantokrator ausgespart wurde, dem sich in östlicher und westlicher Richtung Tondi mit Propheten und Vorvätern anschließen, entspricht den Ausschmückungsgewohnheiten von nachbyzantinischen einschiffigen Kirchen mit Tonnengewölbe[47]. Mit dieser Anordnung sollte unzweifelhaft die fehlende Kuppelzone von Kreuzkuppelkirchen mit ihrem ikonographischen Programm kompensiert werden, das in der Regel Chri-

---

peintres Kondaris, Ioannina ^{2}2001, Abb. 9. Die Liste der Denkmäler, in denen die Dreifaltigkeits-Allegorie wiedergegeben ist, ließe sich weiter fortführen, verwiesen sei hier nur noch auf die Darstellung in der Johanneskirche in Boboshtica (bei Korytsa), deren Malereien wahrscheinlich aus dem 17. Jh. stammen und noch unpubliziert sind.

45. Dargestellt ist das Thema der neutestamentlichen Trinität zum Beispiel im Metamorphosis-Kloster in Driovouno bei Kozani (1652), siehe Tourta, *op.cit.*, Abb. 130a, weiterhin sei auf die Darstellung im Koimesis-Kloster in Makrivo (1792) in Epirus verwiesen, siehe D. N. Konstantios, *Προσέγγιση στο έργο των ζωγράφων από το Καπέσοβο της Ηπείρου. Συμβολή στη μελέτη της θρησκευτικής ζωγραφικής στην Ήπειρο το 18ο και το α΄ μισό του 19ου αιώνα*, Athen 2001, Abb. 108b.

46. Vgl. hierzu ausführlich H. Belting, *Das illuminierte Buch in der spätbyzantinischen Gesellschaft*, Heidelberg 1970, S. 86f.

47. Vgl. Papadopoulos-Kerameus, *op.cit.*, S. 224.

stus Pantokrator mit seinem himmlischen Begleitpersonal umfasst[48]. Dieses Programm wurde in stark verkürzter Form auf das Friesfeld im Gewölbescheitel übertragen, der den raumhöchsten Ort in tonnengewölbten Kirchen ausmacht und sich daher als Auslegung der Himmelszone anbietet.

Der in der Gewölbezone angebrachte Festbildzyklus umfasst 14 Szenen. Nach der Verkündigung an der Ostwand (37, 38) schließt sich im Uhrzeigersinn die Darstellung der Geburt Christi (39, Abb. 11) an, die das Bildfeld am östlichen Ende der Südwand füllt. Als weitere Szenen folgen an der Südwand die Darbringung Christi im Tempel (40), Taufe Jesu (41), Metamorphosis (42, Abb. 12), Erweckung des Lazarus (43, Abb. 13) und der Einzug Christi in Jerusalem (44). Die Erzählfolge des Zyklus wird am westlichen Ende der Nordwand mit der Szene des Letzten Abendmahls (45) fortgesetzt. Es folgen in östlicher Richtung die Darstellungen der Gefangennahme (46), Kreuzigung (47, Abb. 14), Beweinung (48, Abb. 15), Anastasis (49, Abb. 16) und Marienkrönung (50, Abb. 17), die den Abschluss der Bildfolge an der Nordwand bildet. Als letzte Darstellung des Festbildzyklus ist die Komposition des Marientodes (51, Abb. 4) auf der Westwand oberhalb der Eingangstüre positioniert.

Die Auswahl und Platzierung der narrativen Darstellungen zeigt sich der gängigen Präsentationsweise von Festbildzyklen verpflichtet, die in den Kirchenräumen die oberen Wandflächen einnehmen. In die narrative Folge werden in der Regel Ereignisse aus der Kindheitsgeschichte Christi, seiner Wundertaten sowie seiner Passion und Auferstehung aufgenommen, wobei der Leidensgeschichte durch eine breitere Erläuterung nicht selten ein besonderer Stellenwert eingeräumt wird[49].

Eine Besonderheit im Festbildzyklus der Kosmas- und Damian-Kirche bildet die Aufnahme der Komposition der Marienkrönung. Dargestellt ist die Krönung der Gottesmutter durch die heilige Dreifaltigkeit, die der Szene der Anastasis an der Nordwand folgt. Auf diesem Bildfeld wäre als Abschluss der Erläuterung des Erdenlebens Christi eigentlich die Abbildung der Himmelfahrt zu erwarten gewesen, die in den meisten Kirchendekorationen die chri-

48. Zum ikonographischen Programm von Hauptkuppeln byzantinischer Kirchen und seiner Entwicklung bis zum Ende der mittelbyzantinischen Epoche siehe N. Gkioles, *Ὁ βυζαντινός τροῦλλος καί τό εἰκονογραφικό του πρόγραμμα (μέσα 6ου αἰ.-1204)*, Athen 1990. Einen Überblick über die Kuppelausstattungen der spätbyzantinischen Zeit liefert T. Papamastorakis, *Ο διάκοσμος του τρούλου των ναών της παλαιόλογειας περιόδου στη Βαλκανική Χερσόνησο και την Κύπρο*, Athen 2001.

49. Zu den byzantinischen Festbildzyklen siehe E. Kitzinger, «Reflections on the Feast Cycle in Byzantine Art», *Cahiers Archéologiques* 36 (1988) 51-73 sowie B. Schellewald, «Die Ordnung einer Bilderwelt. Bilder und Bildprogramme in Byzanz», *Ausstellungskatalog Kaiserin Theophanu. Begegnung des Ostens und des Westens um die Wende des ersten Jahrtausends*, Band 2, Köln 1991, S. 41-62. Beide Essays beinhalten Hinweise auf die ältere Literatur.

stologische Bildfolge beschließt. In der Kosmas- und Damian-Kirche wurde aber die Darstellung der Himmelfahrt Jesu ausgelassen und dem Thema der Marienkrönung Priorität eingeräumt.

Die Marienkrönung durch die heilige Dreifaltigkeit ist eine mittelalterliche abendländische Bildschöpfung, die erst in der nachbyzantinischen Zeit in die ostkirchliche Ikonographie aufgenommen wurde, in der die westlichen Vorbilder künstlerisch umgesetzt wurden[50]. Mit der Einbindung des Bildthemas in den Festbildzyklus der Kosmas- und Damian-Kirche sollte einerseits wiederholt der Trinitätsgedanke zum Ausdruck gebracht werden, da Gottvater, Sohn und das Symbol des Heiligen Geistes in der Bildschöpfung als Trias erscheinen. Andererseits zielt die Krönung Marias durch die heilige Dreifaltigkeit auf die Erhöhung und Verherrlichung der Gottesmutter ab und verweist auf deren Präsenz im Himmel. Maria wird nach ihrem Tod in den Himmel aufgenommen und vollendet, indem sie mittels ihrer Erhöhung zur Himmelkönigin am Thron Christi steht und an dessen Erlösungswerk mitwirkt[51]. Mit der Komposition soll auf ihre Mittlerrolle im Himmel verwiesen werden, wo sie vor Gott als Mediatrix für die Menschheit eintritt[52].

Das Thema der Marienkrönung ist eng mit dem der Koimesis Mariens verbunden. Dieses äußert sich unter anderem an der häufigen Verknüpfung beider Darstellungen in westlichen Marienzyklen, in denen sie oft den Abschluss der narrativen Sequenz bilden. Nicht selten zeigen spätmittelalterliche Flügelaltäre im geschlossenen Zustand den Tod der Gottesmutter neben ihrer Krönung[53]. Für die Verbindung der zwei Marienthemen bestand offenbar eine Bildtradition, die wahrscheinlich auch Konstantin und Athanasios bekannt war, da sie beide Darstellungen im benachbarten Katholikon des Petrus- und Paulus-Klosters übereinander illustriert haben. An der Westwand der Kirche, deren Freskendekoration 1764 fertiggestellt war, erscheint in der Mittelachse über der Szene des Marientodes in kleinerem Format die Krönung der Gottesmutter durch die Heilige Dreifaltigkeit[54]. An diesem Bildort ersetzt die Marienkrönung quasi das Begleitmotiv der leiblichen Auffahrt der Gottesmutter, das ansonsten bevorzugt an dieser Stelle abgebildet wird und die in den Himmel fahrende Maria zeigt, die dem herbeieilenden Apostel Thomas ihren Gürtel übergibt[55]. Diese Nebenszene tritt seit dem Ende des 13. Jahrhunderts

50. Zur Marienkrönung siehe ausführlich weiter unten.

51. G. Schiller, *Ikonographie der christlichen Kunst, Band 4,2 Maria*, Gütersloh 1980, S. 115.

52. Schiller, *op.cit.*, S. 153.

53. Vgl. Hierzu ausführlich Schiller, *op.cit.*, S. 149f. mit Abbildungsbeispielen.

54. Die Malereien des Katholikons sind noch nicht publiziert. Anhand der Wiedergabe der Marienkrönung ist erkennbar, dass sich diese enger an abendländischen Darstellungen des Themas orientiert, da Maria kniend wiedergegeben ist.

55. Zum Motiv der Gürtelspende an Thomas siehe Schiller, *op.cit.*, S. 119-121 sowie H.

gelegentlich in Koimesis-Darstellungen auf und zählt in nachbyzantinischer Zeit zum konstanten Bildelement der Komposition[56]. Das Austauschen des Begleitmotivs der körperlichen Auffahrt der Gottesmutter durch die Bildschöpfung der Marienkrönung ließ sich zwanglos umsetzen, da beide Themen letztendlich die Idee der leiblichen Auffahrt der Gottesmutter voraussetzen und damit auf ihre Gegenwart im Himmel verweisen.

Die Übereinanderlagerung von Koimesis und Marienkrönung macht deutlich, dass die Maler die beiden Sujets gedanklich miteinander verknüpft haben, was sie im Katholikon des Petrus- und Paulus-Klosters visuell zum Ausdruck brachten. Diese Möglichkeit der bildlichen Konfrontation war in der benachbarten Kosmas- und Damian-Kirche nicht gegeben, da der kleine Bau nicht über die notwendige Höhenausstreckung verfügt, um beide Marienthemen übereinander zu lokalisieren. Insofern wichen die Maler auf das Bildfeld an der Nordwand aus, auf dem die Komposition der Marienkrönung im narrativen Verbund zwischen Anastasis und Koimesis vermittelt. Dementsprechend stellt die Wiedergabe der Krönungsszene an dieser Stelle eine Art Verlegenheitslösung dar, da sich ihre Illustration an der Westwand nicht verwirklichen ließ. Indes wurde auf die Wiedegabe der Himmelfahrt Jesu verzichtet, auf welche die Krönung der Gottesmutter aber verschlüsselt verweist. Das Bild zeigt die Präsenz Christi im Himmel und setzt damit seine Auffahrt nach Beendigung seines Heilswerkes voraus. Die Einbindung der Marienkrönung in die Darstellungsfolge des Dodekaortons vertritt ein seltenes Anordnungsbeispiel und zeigt, wie elementar den Malern die Wiedergabe dieser Bildschöpfung war, die Dokument einer ausgeprägten Marienfrömmigkeit ist. Das Sujet war in der nachbyzantinischen ostkirchlichen Malerei populär und seine Abbildung begründet sich im Rahmen einer zunehmenden Glorifizierung der Gottesmutter. Nicht zuletzt geht die Wiedergabe der Krönungs-Darstellung auch auf den zunehmenden Einfluss seitens des westeuropäischen Barock auf die orthodoxe Malerei zurück, der sich in der Bevorzugung von mariologischen Szenen äußert[57].

In den Medaillons am Gewölbeansatz der Süd- und Nordwand sind ausschließlich Brustbilder von heiligen Märtyrern wiedergegeben. An der Südwand westlich der Ikonostase ist das Brustbild des heiligen Menas (52) posi-

---

Hallensleben, *Die Malerschule der Königs Milutin. Untersuchungen zum Werk einer byzantinischen Malerwerkstatt zu Beginn des 14. Jahrhunderts*, Giessen 1963, S. 70-75.

56. Siehe beispielsweise die Koimesis-Darstellungen der Kapesovo-Maler in Epirus, Konstantios, *op.cit.*, Abb. 15b, 16a, 17, 28a, 99, 101a, 102b, 103a, 104b.

57. Vgl. D. D. Triantaphyllopulos, *Die nachbyzantinische Wandmalerei auf Kerkyra und den anderen ionischen Inseln. Untersuchungen zur Konfrontation zwischen ostkirchlicher und abendländischer Kunst (15.-18. Jahrhundert)*, München 1985, S. 397.

tioniert. Ihm schließt sich in westlicher Richtung die Darstellung eines jugendlichen Märtyrers an (53), dessen Titulus verloren gegangen ist. Danach folgte ursprünglich ein weiteres Brustbild (54), das nicht mehr bewahrt ist, da an diesem Abschnitt der Südwand ein Teil der Fresken abgebrochen ist. Möglicherweise waren neben Menas Viktor und Vikentios wiedergegeben. Die drei Märtyrer verfügen über einen gemeinsamen Feiertag im orthodoxen Festkalender und werden in den Kirchenräumen oft als Dreiergruppe gezeigt[58]. Hinter dem zerstörten Medaillon schließen sich in westlicher Richtung die Brustbilder der Heiligen Gervasios (55), Gymnasios (56), Kallistratos (57), Anempodistos (58) und Elpidophoros (59) an. Auf der Nordwand folgen von Westen nach Osten die Büsten der Märtyrer Aphthonios (60, Abb. 20), Pegasios (61, Abb. 20), Akyndinos (62, Abb. 20), Mardarios (63), Orestes (64), Auxentios (65), Eustratios (66) und Eugenios (67).

Die in der Kosmas- und Damian-Kirche dargestellten Märtyrer vertreten eine gebräuchliche Auswahl und zählen zu den prominentesten Angehörigen dieser Heiligengattung. Ihr Bekanntheitsgrad zeigt sich in der Hermeneia, in der sie mit Aufführung ihrer Kennzeichen unter denjenigen Märtyrern aufgelistet sind, die Dionysios von Phourna für die Wiedergabe in Kirchen vorsieht[59]. Anhand des Verteilungsplanes lässt sich feststellen, dass die meisten Heiligen nach Gruppenzugehörigkeit aneinandergereiht wurden, was auch in vielen anderen Bildausstattungen der Fall ist. So bilden die in Folge dargestellten Anempodistos, Elpidophoros, Apthonios, Pegasios und Akyndinos zusammen die Gruppe der fünf heiligen Märtyrer von Persien, die seit der palaiologischen Epoche in einer Vielzahl von Monumentaldekorationen gemeinsam anzutreffen sind[60]. Eustratios, Auxentios, Mardarios, Eugenios und Orestes formieren die Gruppe der fünf Märtyrer von Armenien, die ab dem 11. Jahrhundert in der Monumentalmalerei populär werden[61]. Die Einbindung der persischen und armenischen Märtyrer in die Bildausstattung könnte in Verbindung damit stehen, dass es sich bei dem Ossuarium um ein Ärzte-Pa-

58. E. C. Constantinides, *The Wall Paintings of the Panagia Olympiotissa at Elasson in Northern Thessaly*, Band 1, Athen 1992, S. 236-238 mit mehreren Abbildungsbeispielen. Ein weiteres Beispiel bieten die Fresken der Marienkirche in Cerskë bei Leskovik, siehe K. Kirchhainer, «Die Fresken der Marienkirche in Cerskë bei Leskovik (Südalbanien). Ein Beitrag zur spätbyzantinischen Monumentalmalerei im nördlichen Epirus», *ΔXAE* 24 (2004) S. 94.

59. Siehe Papadopoulos-Kerameus, *op.cit.*, S. 157-160.

60. Zur Gruppe der persischen Heiligen siehe K. G. Kastner, «Acyndinus, Pegasius, Aphthonius, Elpidephorus und Anempodistus von Persien», *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Band 5 (1974) Sp. 23 sowie J. Albani, *Die byzantinischen Wandmalereien der Panagia Chrysaphitissa-Kirche in Chrysapha/Lakonien*, Athen 2000, S. 72 mit weiterer Literatur.

61. Zur Gruppe der Märtyrer von Armenien siehe J. Boberg, «Eustratius, Auxentius (Assentius), Eugenius, Mardarius und Orestes von Armenien», *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Band 6 (1974) Sp. 200f. sowie Constantinides, *op.cit.*, S. 199f. mit weiterer Literatur.

trozinium handelt. Sowohl die persischen als auch die armenischen Märtyrer sind im Quellen-Anhang der Hermeneia unter der Gruppe der unentgeltlich heilenden Ärzte aufgelistet[62].

In der Reihe der stehenden Figuren sind Repräsentanten mehrerer Heiligengattungen wiedergegeben. Am östlichen Ende der Südwand vor der Ikonostase wurden die Bildnisse der Apostelfürsten Petrus (69) und Paulus (70) positioniert, die sich einander zuwenden und gemeinsam ein Kirchenmodell tragen. Nach den Aposteln folgt in westlicher Richtung der Priestermärtyrer Mokios (71), hinter dem sich die Ärzteheiligen Hermolaos (72), Kyros (73), Johannes (74), Panteleimon (75) und Tryphon (76) anschließen (Abb. 22). Am westlichen Ende der Wand ist der Märtyrer Niketas (77) platziert. Der linke Wandabschnitt auf der Westwand wurde dem Arztheiligen Thallelaios (78) und dem Erzengel Michael (79) eingeräumt (Abb. 21). Auf dem rechten Wandbereich schließen sich die Mönchsbildnisse von Theodosios dem Klostergründer (80) und Ephraim dem Syrer (81) an. Das westliche Ende der Nordwand wurde der Darstellung der Vision des Heiligen Pachomios (82, 83) vorbehalten. In östlicher Richtung folgt das Bildnis des Slawenapostels Naum (84), dem sich der Neomärtyrer Nikodemus von Berat (85, Abb. 19) anschließt, der halbfigurig oberhalb eines Fensters wiedergegeben wurde. Die heiligen Mönche Antonios (86), Euthymios (87) und Sabbas (88) besetzen den folgenden Wandabschnitt (Abb. 19). Hinter ihnen wird oberhalb eines Fensters das Brustbild des Märtyrers Charalampos (89) gezeigt, dem am östlichen Ende des Naos die Darstellung des Slawenapostels Klemens von Ohrid (90) folgt (Abb. 18).

Im Chor der Heiligen in der Kosmas- und Damian-Kirche sind fast alle Heiligengattungen erfasst[63]. Priorität wurde den heiligen Märtyrern eingeräumt, deren Bildnisse besonders zahlreich vertreten sind. Der Wiedergabe von Märtyrern wird in den Bildprogrammen von Klosterkirchen meistens ein hoher Stellenwert eingeräumt. Sie gelten als vollendete Nachahmer und Blutzeugen Christi und damit als Muster der Glaubensstärke. In diesem Sinne fungieren sie als wirksame Leitbilder für die Klosterinsassen, die ihre Nachfolge anstreben. Das gleiche gilt für die Heiligenkategorie der Mönche, die ebenfalls durch mehrere Vertreter repräsentiert wird. Sie verkörpern als Ur-

62. Siehe Papadopoulos-Kerameus, *op.cit.*, S. 278.

63. Zu den verschiedenen Heiligengattungen der Orthodoxie und ihrer Wiedergabe in der byzantinischen Kunst siehe Chatzinikolaou, «Heiligé», *op.cit.*, Sp. 1034-1093, sowie R. Hamann-Mac Lean, *Grundlegung zu einer Geschichte der mittelalterlichen Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien*, Giessen 1976, S. 160-176. Einen Überblick über die in Albanien verehrten Heiligen und ihrer Wiedergabe gibt R. Elsie, «The Christian Saints of Albania», *Balkanistica* 13 (2000) 35-57.

bilder monastischen Lebens das asketische Ideal und sind anschauliche Vorbilder für die Mönche, die sich als ihre zeitgenössischen Nachfolger dem Mönchsideal verpflichtet haben.

Die Abbildung mehrerer Ärzteheiliger erklärt sich aus dem Faktum, dass die Kirche den Anargyroi Kosmas und Damian geweiht ist. Den beiden prominentesten Anargyroi Kosmas und Damian ist allerdings keine Darstellungsfläche im Ossuarium eingeräumt worden. Da in der Ikonostase, von der nur noch das Gestell in situ erhalten ist, eine Ikone mit dem Ärztepaar eingelassen war, wurde ihre Abbildung auf den Wandflächen wahrscheinlich deswegen ausgelassen, weil man eine Wiederholung ihrer Porträts vermeiden wollte[64].

Auf die Heiligenauswahl der Kosmas- und Damian-Kirche hat auch die regionale Heiligenverehrung eingewirkt. Die Wiedergabe der Slawenapostel Naum und Klemens von Ohrid begründet sich aus der Tatsache, dass Vithkuq zum Erzbistum und Kulturkreis von Ohrid zählte, in dem die beiden Heiligen äußerst populär sind[65]. Als Mitbegründer der slawischen Kirche zählen Naum und Klemens zu der Gruppe der sogenannten Siebenzähligen Heiligen (Ἅγιοι Ἑπτάριθμοι), die in Makedonien und Mittelalbanien besondere Verehrung genießen, wo sie sehr oft dargestellt sind[66]. Nicht selten werden seit dem 17. Jahrhundert alle sieben Heilige als eine Gruppe abgebildet, häufiger begegnen aber Einzelporträts ihrer Vertreter[67].

Auch die Einbindung des Priesters und Märtyrers Charalampos in das Bildprogramm scheint auf regionale Heiligenverehrung zurückzugehen. Die Darstellung des Pestheiligen ist zwar seit dem 10. Jahrhundert im orthodoxen Kulturraum allgemein üblich[68], doch genießt Charalampos in Westgriechenland und Nordepirus außerordentliche Verehrung[69]. Sein Bildnis ist in den

64. Die Ikone befindet sich heute im Museum für mittelalterliche Kunst in Korytsa, siehe Drishti, *op.cit.*, Abb. 72.

65. M. D. Peyfuss, *Die Druckerei vom Moschopolis, 1731-1769. Buchdruck und Heiligenverehrung im Erzbistum Achrida*, Wien ²1996, S. 166-171. Zur Darstellung der beiden Heiligen und ihrer Ikonographie siehe C. Grozdanov, *Les portraits des Saints de Macédoine du IX au XVIII siècle*, Skopje 1983, S. 90-112, 279-287.

66. Peyfuss, *op.cit.*, S. 172.

67. Zur Wiedergabe der Siebenzähligen Heiligen im 17. und 18. Jh. siehe Peyfuss, *op.cit.*, S. 172-178 und Grozdanov, *op.cit.*, S. 113-124, 287f.

68. Siehe I. Ramseger, «Charalampius (Haralambie) von Magnesia», *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Band 5 (1974) Sp. 485f.

69. Die Verehrung des Heiligen geht auf einen Pestausbruch zurück, der kurz vor der Mitte des 17. Jhs. besonders die westgriechischen Hafenstädte erfasst hatte. Im Zuge dieser Epidemie erhielt Charalampos die Funktion eines Retters und erfuhr als Pestheiliger zunehmend Verehrung, die sich auch auf das Gebiet des nördlichen Epirus ausgebreitet hat. Zur Verehrung des Heiligen und seiner Darstellung in der Ikonenmalerei siehe M. Vassilaki, «Εἰκόνα τοῦ ἁγίου Χαραλάμπους», *ΔΧΑΕ* 13 (1985/86) 247-260.

Kirchen der Gegend und besonders im benachbarten Voskopoje (Moschopolis) weit verbreitet[70].

Im Rahmen einer spezifischen lokalen Heiligenverehrung begründet sich die Wiedergabe des Neomärtyrers Nikodemus. Er erlitt sein Martyrium im Jahre 1709[71] und wurde von dem Ohrider Erzbischof Joasaph (1718-1745) heilig erklärt[72]. Laut seiner Lebensbeschreibung in einer Akoluthie, die 1742 in Moschopolis gedruckt wurde, stammte Nikodemus aus Vithkuq und kam in Berat zu Tode; er wird in beiden nordepirotischen Orten als Stadtheiliger verehrt[73]. Nikodemus zählt zu der großen Gruppe der Neomärtyrer[74], die nach anfänglicher Konvertierung zum Islam ihre Auffassung änderten und wieder den christlichen Glauben annahmen[75]. Dieses Neubekenntnis zum Christentum kam nach islamischem Recht einem schweren Vergehen gleich[76]. Nikodemus wurde wegen seines Glaubens zu Tode gefoltert und schon bald als Neomärtyrer verehrt. Sein Kult hat sich in Nordepirus und Makedonien sehr schnell verbreitet. Das älteste überlieferte Porträt des Neomärtyrers ist aus dem Jahr 1741 bewahrt[77], in den Kirchen zwischen Vithkuq und Ohrid ist Nikodemus mehrfach dargestellt[78]. Schließlich wurde sein Porträt auch auf dem Berg Athos eingeführt, wo es in mehreren Klöstern anzutreffen ist[79]. Es sei darauf hingewiesen, dass der Kult der Neomärtyrer, von denen aus der Zeit zwischen 1453 und 1867 bislang 172 namentlich bekannt sind, eine große politische Bedeutung hatte und während der osmanischen Herrschaft zusehends

70. Peyfuss, *op.cit.*, S. 104f.

71. Meistens wird als Todesdatum das Jahr 1709 angegeben, teilweise werden in den Quellen auch die Todesdaten 1714 oder 1722 genannt, M. Garidis - Th. Paliouras, «Συμβολή στην εἰκονογραφία νεομαρτύρων», *Ηπειρωτικά Χρονικά* 22 (1980) 201 mit Anm. 4.

72. Grozanov, *op.cit.*, S. 298.

73. Peyfuss, *op.cit.*, S. 180, Garidis - Paliouras, *op.cit.*, 201 verweisen auf eine Quelle, in der als Nikodemus' Geburtsort Elbasan angegeben wird.

74. Zum Phänomen des Neomärtyrertums in osmanischer Zeit siehe D. J. Constantelos, «The "Neomartyrs" as Evidence for Methods and Motives Leading to Conversion and Martyrdom in the Ottoman Empire», *Greek Orthodox Theological Review* 23 (1978) 216-234 mit Verweisen auf die ältere Literatur. Mit der Ikonographie der Bildnisse von Neomärtyrern beschäftigen sich Garidis - Paliouras, *op.cit.*, 169-205.

75. In den Quellen wird sein Martyrium in unterschiedlichen Varianten geschildert, zu den verschiedenen Darstellungen siehe Peyfuss, *op.cit.*, S. 127f.; Garidis - Paliouras, *op.cit.*, 201f.; Grozdanov, *op.cit.*, 233f., jeweils mit Quellenangaben.

76. Peyfuss, *op.cit.*, S. 128.

77. Das Porträt des Neomärtyrers findet sich auf fol. 2r. der "Stemmatografija", einer Kupferstich-Sammlung des Grafikers Christophoros Žefarović, in der Heilige des Erzbistums Ohrid wiedergegeben sind, siehe Grozdanov, *op.cit.*, Abb. 84.

78. Peyfuss, *op.cit.*, S. 128 und 180f. mit Abbildungsbeispielen.

79. Beispiele bieten die Malereien in der Sava-Kapelle des Klosters Chilandar (1779), siehe Grozdanov, *op.cit.*, Abb. 93 und die Fresken im Exonarthex des Xeropotamou-Klosters (1783), siehe S. Kissas, «Rezension zu Grozdanov», *op.cit.*, *Cyrillomethodianum* 11 (1987) 250 Abb. 1 und 2.

Verbreitung fand[80]. Die Neomärtyrer gelten als namhafte zeitgenössische Idealbilder der christlichen Glaubensstärke und eignen sich dazu *die Bereitschaft zum Kampf gegen die Osmanen wach zu halten*[81]. Entsprechend kann das Bildnis des erst kürzlich durch die Osmanen zu Tode gekommenen Nikodemus im Freskenprogramm der Kosmas- und Damian-Kirche gedeutet werden. Er fungiert als Muster der Glaubensstärke und eignet sich als lokaler Blutzeuge als Leitbild für die Klosterinsassen, ihren Glauben zu bewahren und nachhaltig für ihn einzutreten.

Das Dekorationsprogramm der Kosmas- und Damian-Kirche bietet im Ganzen gesehen nur wenig Besonderheiten. Bei der Ausmalung orientierten sich die Maler an die gängigen Ausschmückungsschemata, die sich in Byzanz während des Mittelalters für die Ausgestaltung einschiffiger Kirchen herausgebildet haben und in der nachbyzantinischen Zeit weiterhin Gültigkeit beanspruchen[82]. Bemerkenswert an der Freskenausstattung ist allerdings, dass sich ihre Bildauswahl nicht ausdrücklich der Zweckbestimmung eines Ossuariums verpflichtet zeigt. Signifikant ist eine gewisse Uneindeutigkeit der ausgewählten Bildthemen im Sinne eines auf die Raumfunktion hin ausgerichtetes Programms. Ein Vergleich mit anderen postbyzantinischern Klosterbeinhäusern ergibt, dass sich für deren bildnerische Ausstattung kein festumrissenes Programm herausgebildet hat, vielmehr lässt die Bildauswahl nur selten Rückschlüsse auf die Funktion der Bauten zu. Anhand der erhalten Wandmalereien nachbyzantinischer Ossuarien kann festgestellt werden, dass diese unterschiedlich ausgeprägt sind[83]. Beispielsweise zeigen die erhaltenen postbyzantinischen Bildausstattungen der Athos-Beinhäuser keine Homogenität bezüglich ihrer ausgewählten Bildthemen, sondern Abweichungen in vielen Punkten[84]. Gemeinsam ist diesen Dekorationssystemen, dass bei ihrer Konzeption der Wiedergabe von Einzelporträts Priorität eingeräumt wurde. Neben den Bildnissen von biblischen Personen sind zahlreiche Heilige unterschiedlicher Kategorien abgebildet, während der Illustration christologischer Darstel-

80. Peyfuss, *op.cit.*, S. 108f. Eine Liste der 172 Neomärtyrer gibt Constantelos, *op.cit.*, S. 231-234.

81. Peyfuss, *op.cit.*, S. 109.

82. Zu den Bildausstattungen einschiffiger Kirchen siehe Kirchhainer, *Bildausstattung der Nikolauskirche*, *op.cit.*, S. 31-54.

83. Auch die überlieferten Ausschmückungen mittelalterlicher Beinhäuser bezeugen keine Einheitlichkeit bezüglich ihrer Bildauswahl, siehe dazu den Überblick bei Androudis, *op.cit.*, S. 257-281.

84. Bewahrt sind die nachbyzantinischen Bildausstattungen folgender Ossuarien: Kloster Dionysiou (1627), Stavronitika (1789), Karakallou (1768), Gregoriou (1739), siehe Androudis, *op.cit.*, S. 80-83 mit Dekorationsplan 55 (Dionysiou), S. 103-109 mit Dekorationsplan 75 (Stavronitika), S.116-124 mit Dekorationsplan 82 (Karakallou), S. 130-137 mit Dekorationsplan 91 (Gregoriou).

lungen weniger Bedeutung beigemessen wurde. Die Akzentsetzung auf die Wiedergabe von Heiligenporträts erklärt sich aus der Gegebenheit, dass die meisten Ossuarien der Athos-Klöster mit bewahrter Bildausstattung «Allen Heiligen» (ΤΩΝ ΑΓΙΩΝ ΠΑΝΤΩΝ) geweiht sind[85]. Auch im Bildprogramm des Beinhauses des Rožen-Klosters in Bulgarien (1662) äußert sich die Dedikation in der Auswahl der Darstellungen. Das Ossuarium wurde Johannes dem Täufer geweiht, dessen Vita im obersten Malereiregister mit zwölf Szenen geschildert wird. Hinzu treten in den unteren Zonen Einzelporträts Heiliger unterschiedlicher Kategorien, Darstellungen des Festbildzyklus wurde dagegen keine Bildfläche eingeräumt[86]. Ein der Kosmas- und Damian-Kirche vergleichbares Bildprogramm begegnet in der Friedhofskapelle des Leimonos-Klosters auf der Insel Lesbos, das in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhundert entstanden ist. Die der Geburt Mariens gewidmete Kapelle zeigt über einem Register mit stehenden Heiligen eine Zone, die Szenen des Dodekaortons eingeräumt wurde[87].

Die Freskenausstattungen der erhaltenen postbyzantinischen Beinhäuser lassen erkennen, dass diese über keine standardisierten Programme verfügen. Im Gegensatz zu den Dekorationsplänen von Hauptkirchenräumen, bei denen sich ein bestimmter Kanon an Darstellungsthemen herausgebildet hat, sind die Freskenausstattungen von Ossuarien individueller gestaltet und zeigen sich keinem fest umrissenen Themenrepertoire verpflichtet. Dass sich für ihre Ausschmückung kein bevorzugtes und wiederkehrendes Bildvokabular herausgebildet hat, könnte in Verbindung dazu stehen, dass nicht jedem Kloster ein Ossuarium angegliedert war. Beinhäuser sind üblicherweise mit sehr großen Klöstern verbunden, in denen separate Friedhofskirchen für die Gebeine der verstorbenen Mitglieder der Mönchsgemeinschaft eingerichtet wurden[88]. Für kleinere Klöster waren eigene Ossuarien dagegen nicht obligatorisch. In diesen fanden die Gebeine oft in einem unterirdischen Raum unter dem Katholikon ihre letzte Ruhestätte[89]. Es ist nicht auszuschließen, dass aufgrund der Tatsache, dass die Existenz von Beinhäusern nicht die Regel war, sich kein

85. Eine Ausnahme stellt das Beinhaus des Stavronitika-Klosters dar, das dem Heiligen Demetrios geweiht ist. Hier sind zusätzlich einige Begebenheiten aus der Vita des Heiligen wiedergegeben, siehe Androudis, *op.cit.*, S. 109.

86. Zum Bildprogramm des Ossuariums siehe Stojanova, *op.cit.*, 25-50.

87. Von den Szenen des Festbildzyklus sind nur noch die Darstellungen der Verkündigung am Apsisbogen und die der Koimesis an der Westwand erhalten. Zur Bildausstattung der Friedhofskapelle siehe G. Gounaris, *Μεταβυζαντινές τοιχογραφίες στη Λέσβο (16ος-17ος αι.)*, Athen 1999, S. 32-46.

88. Vgl. Bouras, *op.cit.*, S. 192.

89. Sowohl unterhalb von Narthices als auch von Sanktuarien sind Kammern mit Gebeinen anzutreffen, Androudis, *op.cit.*, S. 278.

festumrissenes Bildrepertoire für ihre Ausmalung ausgebildet hat. Oder anders gesagt: Da nicht sehr viele Ossuarien errichtet und ausgeschmückt wurden, kam es nicht zu einer Konzentrierung auf einen bestimmten Darstellungskanon.

IKONOGRAPHIE

Festbildzyklus

Auf dem linken Bildteil der *Verkündigung an Maria* ist der nach rechts gewendete Gabriel in Seitenansicht wiedergegeben. Er erhebt seine rechte Hand zum Gruß, während seine Linke einen Blütenzweig hält. Die sich auf dem rechten Bildfeld anschließende Gottesmutter wendet sich dem himmlischen Boten zu. Maria hält in ihrer linken Hand eine geöffnete Schriftrolle[90], während sie ihre Rechte vor ihre Brust gelegt hat. Von beiden Verkündigungsfiguren sind nur die Oberkörper ab Kniehöhe abgebildet, was aus Platzmangel resultiert, da die Szene in ein sehr niedriges Bildfeld eingepasst werden musste.

Die Szene der Verkündigung ist durch eine knappe Formulierung gekennzeichnet und auf ihre wesentlichen Bestandteile reduziert[91]. Das Geschehen spielt sich vor einer monochromen Hintergrundfolie ab, keinerlei architektonische Elemente tragen zur Bereicherung der Szenerie bei. Einige Bestandteile der Komposition bezeugen Einflüsse der abendländischen Ikonographie. Das Abweichen von den byzantinischen Bildvorlagen manifestiert einerseits an der Figur des Erzengels, der die frohe Nachricht nicht mit einem Botenstab, sondern mit einem Blütenzweig überbringt[92]. Andererseits hält die Gottesmutter ihre rechte Hand nicht zum Gruß erhoben, sondern führt sie in Demutshaltung vor ihre Brust. Ihre linke Hand umfasst außerdem nicht das Attribut der Purpurspindel, sie hält vielmehr ein Schriftband[93]. Auch die vorgeneigte fast hockende Körperhaltung der beiden Figuren entspricht westlichen Darstellungsmustern[94].

---

90. Auf dem Rotulus ist Lk 1,38 festgehalten: *ἰδοὺ ἡ δούλη κυρίου γένοιτό μοι κατὰ τὸ ῥῆμά σου* (Siehe, ich bin des Herrn Magd; mir geschehe nach deinem Wort!).

91. Zur Darstellung der Verkündigung in der byzantinischen Kunst siehe G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile aux XIVe, XVe, XVIe siècles d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont Athos*, Paris 1917, S. 67-92.

92. Zum Einfluß der westlichen Ikonographie auf die Verkündigungsdarstellungen siehe K. Kalokyris, *Ἡ Θεοτόκος εἰς τὴν εἰκονογραφίαν Ἀνατολῆς καὶ Δύσεως*, Thessaloniki 1972, S. 119f.

93. Zur Formulierung des Bildthemas in der abendländischen Kunst siehe grundlegend J. H. Emminghaus, «Verkündigung an Maria», *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Band 4 (1974) Sp. 422-437.

94. Besonders in italienischen Darstellungen begegnet diese Körperhaltung der Figuren, siehe G. Prampolini, *L'Annunciazione nei pittori primitivi Italiani*, Mailand 1939, mit zahlreichen Abbildungsbeispielen.

Im Zentrum der Komposition der *Geburt Christi* (Abb. 11) erhebt sich ein Felsenberg, in dem sich eine Höhle öffnet, auf die sich drei Strahlen erstrecken, die von einem halbkreisförmigen Himmelssegment ausgehen, das sich am mittleren oberen Bildrand befindet. In der Geburtsgrotte wird links auf einem Lager liegend das neugeborene Christuskind gezeigt, über dem sich ein Ochse und ein Esel beugen. Rechts schließt sich die kniende Gottesmutter an, die sich mit geöffneten Händen dem Jesuskind entgegen neigt. Links der Höhle ist der sitzende Joseph angeordnet, der sich Christus und Maria zuwendet. Oberhalb von Joseph erscheinen in einer Felsspalte die drei Magier als Halbfiguren. Auf dem verbleibenden linken oberen Bildfeld wurde der Chor der lobpreisenden himmlischen Heerscharen angeordnet, der aus drei Engeln besteht. Rechts der Geburtshöhle befindet sich die Nebenszene der Verkündigung an die Hirten.

Auch die Szene der Geburt Christi ist durch eine knappe Formulierung gekennzeichnet. Dieses wird unter anderem an der Auslassung der Nebenszene der Waschung des Neugeborenen deutlich, die in den meisten byzantinischen Darstellungen als Begleitmotiv erscheint[95]. In der Ikonographie der Szene zeigen sich ebenfalls Einwirkungen aus der westlichen Ikonographie. Diese manifestieren sich in der Haltung der Gottesmutter, die nicht sitzend an der Krippe oder ruhend auf einer Kline gezeigt wird, sondern sich in kniender Haltung dem Christuskind zuwendet[96]. Dieses Motiv wurde zuerst von den kretischen Malern in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts in die ostkirchliche Ikonographie eingeführt und in der Folgezeit weiter tradiert[97]. Auch Dionysios von Phourna schlägt in seiner Hermeneia die kniende Haltung für die Gottesmutter vor[98].

Die Komposition der *Darbringung Christi im Tempel* wird im Bildzentrum von einem Altar mit Ziborium bestimmt, hinter dem sich über die gesamte Bildbreite Architekturformationen anschließen. Zu beiden Seiten des Altartisches sind jeweils zwei Personen angeordnet. Rechts des Altares steht die Gottesmutter, der Joseph mit den Opfertauben folgt. Links vom Altar steht der Hohepriester Symeon, der das Christuskind auf seinen Armen hält, das er Maria entgegenstreckt, die ihre Arme zum Empfang bereithält. Hinter Symeon schließt sich am linken Bildrand die Prophetin Hanna an.

95. P. Wilhelm, «Geburt Christi», *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Band 2 (1974) Sp. 100f.

96. Zur Wiedergabe der Geburtsdarstellung in der byzantinischen Kunst siehe Millet, *op.cit.*, S. 93-169; G. Ristow, «Geburt Christi», *Reallexikon zur byzantinischen Kunst*, Band 2 (1971) Sp. 637-662 mit Verweisen auf die ältere Literatur.

97. Zur Aufnahme und Verbreitung des Motivs in die ostkirchlichen Geburtsdarstellungen siehe ausführlich Triantaphyllopulos, *op.cit.*, S. 76-78.

98. Siehe Papadopoulos-Kerameus, *op.cit.*, S. 86.

Bei der Formulierung des Bildthemas haben sich die Maler an der Darstellungsvariante orientiert, die in der ostkirchlichen Kunst am häufigsten für die Illustration der Szene gewählt wurde. Dabei handelt es sich um das sogenannte symmetrische Kompositionsschema, bei dem die Figuren in Zweiergruppen den Altar flankieren. Dabei stehen links des Altars in der Regel Symeon und Hanna, während rechts Maria und Joseph positioniert sind[99].

Die Szene der *Taufe Jesu* wird von einer stilisierten Felsenkulisse bestimmt, aus der sich in der Mitte eine Flusslandschaft öffnet, in der Christus auf einem Schemel steht. Er wendet sich im Segensgestus Johannes dem Täufer zu, der rechts von ihm auf einem Felsplateau steht und seine rechte Hand auf das Haupt Jesu legt, um das Taufsakrament zu vollziehen. Den rechten Bildbereich nehmen drei Engel ein, die sich in vorgeneigter Haltung dem Geschehen zuwenden. Über dem Haupt Christi wird die Taube als Symbol des Heiligen Geistes gezeigt, die von einer gezackten Gloriole hinterfangen wird. Zu den Füßen Jesu sind im Fluss mehrere Fische wiedergegeben; unter ihnen befinden sich die auf einem Wal reitende Personifikation des Meeres sowie die Personifikation des Jordans, der eine Amphore trägt.

In der Darstellung setzt sich die traditionelle Ikonographie des Themas fort, die ihre Ausprägung in der mittelbyzantinischen Zeit erfahren hat und in ihren Grundzügen nur wenigen Veränderungen unterworfen war[100]. Allerdings wird das Geschehen seit der palaiologischen Epoche nicht selten durch mehr Figuren und Nebenszenen bereichert, worauf die Zografi-Brüder verzichtet haben[101].

In der Darstellung der *Metamorphosis* (Abb. 12) bildet ein schematisierter Berg den Kompositionskern, vor dessen Gipfel der verklärte Christus schwebt. Seine Gestalt wird von einer runden Gloriole hinterfangen, die nach außen in Zacken ausläuft. Zu Seiten der Gloriole sind links Elias und rechts Moses angeordnet. Sie stehen jeweils auf einem spitz zulaufenden Felsen und wenden sich Christus zu. Im Bildvordergrund folgen in bewegter Haltung von links nach rechts Petrus, Jakobus und Johannes. Auf jeden der Apostel erstreckt sich von Christus ausgehend ein Strahl.

Auch die Szene der Metamorphosis ist auf ihre elementare Bestandteile

99. Zur Ikonographie der Darbringungsszene siehe Constantinides, *op.cit.*, S. 115-117 mit älterer Literatur. Zur Entstehung des Bildthemas siehe D. C. Shorr, «The Iconographic Development of the Presentation in the Temple», *Art Bulletin* 28 (1946) 17-32.

100. Einen Überblick über die Wiedergabe des Themas in der orthodoxen Malerei geben Millet, *op.cit.*, S. 170-215 und G. Ristow, *Die Taufe Christi*, Recklinghausen 1965. Vgl. außerdem Triantaphyllopulos, *op.cit.*, S. 135-141 mit älterer Literatur.

101. Siehe beispielsweise die komplexe Taufszene im Kloster Gračanica (um 1320) mit zahlreichen Nebenpersonen und Begleitmotiven, Millet, *op.cit.*, Abb. 172.

begrenzt[102]. Die Maler haben von der Einbindung von Nebenepisoden abgesehen, dass heißt, sie folgen dem sogenannten archaischen Typus, der in der palaiologischen und nachbyzantinischen Kunst fortlebte[103]. Interessant an der Abbildung des Themas ist die rote gezackte Gloriole, die in den Transfigurations-Darstellungen des 18. Jahrhunderts verbreitet war[104].

Im linken Bereich der Szene der *Erweckung des Lazarus* (Abb. 13) erhebt sich ein steiles Gebirge, vor dem im Bildvordergrund eine Figurengruppe von links nach rechts schreitet. Die Gruppe wird von Christus angeführt, dem die zwölf Apostel folgen, von denen nur die beiden vorderen ganz sichtbar sind, während sich die Köpfe der übrigen nach hinten staffeln. Rechts von Christus sitzt in einem Sarkophag der in Mumienbinden gewickelte Lazarus. Er richtet seinen Blick auf Jesus, der ihm seine Rechte entgegenstreckt. Links von Lazarus ist ein Diener platziert, der im Begriff ist, die Mumienbinden von dem Körper des Erweckten zu lösen. Ein weiterer Gehilfe im vorderen rechten Bildfeld ist damit beschäftigt, die Verschlussplatte des Sarkophages wegzuschaffen. Links von ihm schließen sich die beiden Schwestern des Lazarus an, die sich vor Christus niedergeworfen haben. Im rechten Bildhintergrund erhebt sich die Stadtmauer von Bethanien, vor der eine Gruppe von Hebräern herantritt, die ihren Blick auf die Wundertat richten.

Ikonographisch gehört die Darstellung dem sogenannten Sarkophag-Typus an, der seit dem 13. Jahrhundert vorwiegend in Makedonien und auf dem Berg Athos verbreitet wurde und in der nachbyzantinischen Kunst weiterlebt[105]. Die Komposition zeichnet sich durch eine spannungsgeladene Kulisse aus. Diese wird durch mehrere diagonale Linien evoziert, die sich gegeneinander absetzen und dreieckige Formationen bilden.

Im Zentrum des *Einzugs Christi in Jerusalem* ist der von links nach rechts reitende Christus auf einem Esel wiedergegeben. Er wendet sich den ihm folgenden Aposteln zu, von denen nur die beiden vordersten sichtbar sind. Von den übrigen Jüngern sind nur Abschnitte der sich überlappenden Nimben sichtbar. Christus und die Apostel werden von einer steil aufragenden Bergkulisse hinterfangen, vor der im Bildvordergrund zu den Füßen des Esels vier Kinder verteilt sind. Die beiden linken Kinder sind in einem Ringkampf verwickelt,

102. Zur Ikonographie des Bildthemas siehe Millet, *op.cit.*, S. 216-231; J. Myslivec, «Verklärung Christi», *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Band 4 (1974) Sp. 416-421; Constandinides, *op.cit.*, S. 119 mit älterer Literatur.

103. Vgl. Triantaphyllopulos, *op.cit.*, S. 142f. mit Belegen.

104. Siehe z.B. die Szene im Katholikon des Gregoriou-Klosters auf dem Berg Athos, die von 1779 von dem Maler Gregorios gefertigt wurde, N. Zias - S. Kadas, *Ἱερὰ Μονὴ Ὁσίου Γρηγορίου Ἁγίου Ὄρους. Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Καθολικοῦ*, Berg Athos 1998, Abb. 38.

105. Millet, *op.cit.*, S. 239; Triantaphyllopulos, *op.cit.*, S. 82 mit Verweisen auf die ältere Literatur und Bildbeispielen.

während eines der rechts platzierten einen Mantel unter dem Esel ausbreitet. Das vierte Kind wendet sich nach rechts einer Gruppe von Männern zu, die zur Begrüßung Christi aus dem Stadttor von Jerusalem heraustreten. Zwischen der Stadtkulisse von Jerusalem und Christus ragt eine Palme empor, in deren Krone ein weiteres Kind steht.

Die Szene zeigt sich den gängigen Bildformulierungen des Themas verpflichtet und knüpft an Vorbilder an, die in der palaiologischen Epoche entwickelt wurden. Kennzeichnend für die spätbyzantinischen Bildbeispiele sind unter anderem der sich zu seinen Jüngern zurückwendende Christus und die Genreszene der ringenden Kinder[106].

Die Szene des *Letzten Abendmahls* wird im Bildzentrum von einem halbrunden Tisch bestimmt, auf dem verschiedene Speisen und Essgeschirr verteilt sind. Um die Tafel herum sitzen Christus und die Apostel auf einer Bank. Christus nimmt die Mitte des Tisches ein, zu seiner Linken sitzt sein Lieblingsjünger Johannes, der sich an die Brust seines Herrn lehnt. Die übrigen Apostel sind gleichmäßig zu beiden Seiten des Tisches platziert und miteinander im Gespräch vertieft. Aus ihrer Reihe ragt an der rechten Seite Judas heraus, der in bewegter Haltung mit einer Hand zu einer Schüssel greift, die vor ihm auf dem Tisch steht. Der Bildhintergrund wird von einer Architekturkulisse bestimmt.

An der Darstellung ist erkennbar, dass sie sich dem voll entwickelten Typus anschließt, der in Byzanz seit dem Ende des 13. Jahrhunderts geläufig wurde und in der postbyzantinischen Zeit fortlebt[107]. Charakteristisch für diesen Typus ist, das Christus im Zentrum der Tafel gezeigt wird, während er in den früheren Darstellungen in der Regel an der linken Seite des Abendmahltisches auf einer Kline sitzt[108].

Das Ereignis der *Gefangennahme Christi* spielt sich vor dem Hintergrund einer kargen Hügellandschaft ab. Im Zentrum des Bildvordergrundes steht Christus, an den von links Judas herantritt. Judas legt seine Arme um Jesus und vollzieht durch einen Kuss den Verrat. Von beiden Seiten näheren sich mehrere Männer, die teilweise mit Stöcken und Schwertern bewaffnet sind, die sie empor halten. Hinter Judas steht ein Mann, der mit seinem Schwert von oben auf Christus ausholt. Oberhalb des Mannes erhebt sich eine große Laterne, die darauf verweist, dass das Geschehen zu nächtlicher Stunde er-

106. Zur Formulierung des Bildthemas siehe Millet, *op.cit.*, S. 255-284; Constantinides, *op.cit.*, S. 123-125 mit Verweisen auf die ältere Literatur.

107. Millet, *op.cit.*, S. 286-309; K. Wessel, «Abendmahl», *Reallexikon zur byzantinischen Kunst*, Band 1 (1966) Sp. 1-11.

108. Albani, *op.cit.*, S. 62. Zur Veränderung und Umgestaltung der Sitzhaltung Christi siehe auch Wessel, *op.cit.*, Sp. 9.

folgte. Im rechten unteren Bildteil kniet Petrus über Malchus und trennt diesem mit einem Messer das Ohr ab.

Ikonographisch ist die Darstellung typisch. Sie wiederholt das Grundschema für die Wiedergabe des Themas, das sich in mittelbyzantinischer Zeit herausgebildet hat, weiter tradiert und nur geringfügig in Details verändert wurde. Diese Bildformulierung ist dadurch gekennzeichnet, dass in ihr die Szenen des Verrats, der Gefangennahme und der Malchus-Episode miteinander kombiniert sind, wobei der Judaskuss das Hauptmotiv bildet[109].

Das Zentrum der Komposition der *Kreuzigung Christi* (Abb. 14) bildet ein in der Mittelachse aufgerichtetes Kreuz, an dem der Leichnam Jesu festgenagelt hängt. Das Kreuz erhebt sich auf dem Berg Golgatha, in dem sich eine Höhle öffnet, die den Schädel Adams beherbergt. Der Gekreuzigte wird von zwei Personengruppen flankiert. Zu seiner Rechten ist im Vordergrund die Gottesmutter wiedergegeben, die im Begriff ist, nach hinten zu fallen und von einer Frau gestützt wird, die hinter ihr folgt. Den beiden Frauen schließen sich vier weitere weibliche Gestalten an, von denen nur die sich überlappenden Nimben sichtbar sind. Zur Linken Christi ist Johannes positioniert, neben dem der Hauptmann Longinus steht. Im Hintergrund der Kreuzigungsszenerie ist die Stadtmauer von Jerusalem abgebildet.

Die Darstellung der Kreuzigung knüpft an den traditionellen ikonographischen Typus mit wenigen Figuren an, der auch in der nachbyzantinischen Zeit noch verbreitet war[110]. In der Betonung der Dramatik zeigt sich die Szene palaiologischen Vorbildern verpflichtet, bei denen die Tragik des Geschehens stärker betont wird, indem zum Beispiel die vor Schmerzen ermattete Maria gehalten werden muss[111]. In den nachbyzantinischen Abbildungen wird diese dramatische Haltung der Gottesmutter bisweilen stark überspitzt ins Theatralische gesteigert[112].

Im Vordergrund des Bildes der *Beweinung Christi* (Abb. 15) ist ein rechteckiger Salbungsstein angeordnet, der fast die gesamte Bildbreite einnimmt. Auf dem Stein liegt auf einem Tuch der von links nach rechts gerichtete Leichnam Jesu, über den sich mehrere Personen beugen. Das linke Ende des Salbungsstein nimmt die sitzende Maria ein, die ihre Arme um das Haupt ihres Sohnes legt. Hinter der Gottesmutter folgen sechs stehende Frauen, von

109. Millet, *op.cit.*, S. 326-344; J. Prolović, *Die Kirche des Heiligen Andreas an der Treska. Geschichte, Architektur und Malerei einer palaiologenzeitlichen Stiftung des serbischen Prinzen Andreaš*, Wien 1997, S. 154-156 mit älterer Literatur zum Thema.

110. M. Mrass, «Kreuzigung Christi», *Reallexikon zur byzantinischen Kunst*, Band 5 (1995) Sp. 350-354 mit älterer Literatur.

111. Prolović, *op.cit.*, S. 133 mit Bildbeispielen.

112. Siehe zum Beispiel das Kreuzigungsbild im Katholikon des Gregoriou-Klosters auf dem Berg Athos (1779), Zias - Kadas, *op.cit.*, Abb. 131.

denen nur die beiden vorderen voll sichtbar sind. Rechts des Salbungssteines schließen sich drei männliche Figuren an. Rechts hockt Joseph von Arimathia, der mit seinen Händen die Füße Jesu umfasst. Hinter dem Salbungsstein beugt sich Johannes zu Christus herab und legt seine Wange an die linke Hand des Toten. Hinter Johannes und Joseph erscheint am rechten Bildrand der auf eine Leiter gestützte Nikodemus, der seinen Blick auf Christi richtet. Im Bildmittelgrund wurde vor einer Gebirgslandschaft ein monumentales Kreuz aufgestellt.

Ikonographisch folgt die Szene palaiologischen Vorbildern[113]. Bezeichnend für die spätbyzantinischen Darstellungen ist eine Steigerung der Anzahl der Figuren, die sich vornehmlich in dem Anwachsen der Myrrhophoren zu erkennen gibt. Dazu kommen Begleitmotive wie das aufgerichtete Kreuz und die Hinzufügung einer Leiter, auf die sich Nikodemus stützt[114]. Bemerkenswert an der Komposition ist die zurückhaltende Gestik und Mimik der Marien, deren Trauer recht verhalten zum Ausdruck kommt. Diesbezüglich weicht die Darstellung von vielen Abbildungen der spät- und postbyzantinischen Zeit ab, in denen die Ergriffenheit der Myrrhophoren durch schmerzverzerrte Gesichter und ausdrucksvolle Klagegesten vermittelt wird[115].

In der Komposition der *Höllenfahrt Christi* (Abb. 16) nimmt der in einer Mandorla stehende Christus das Bildzentrum ein. Der Erlöser steht auf den überkreuzten Höllenpforten, unter denen links die Gestalt des Hades sichtbar wird. Christus umfasst mit beiden Händen die in Sarkophagen knienden Voreltern an ihren Händen, um sie aus der Vorhölle herauszuziehen. Hinter dem rechts von Christus befindlichen Adam folgen drei weitere Gerechte, von denen nur die Oberkörper von Isaias und Johannes Prodromos zu erkennen sind. Eva schließt sich zur Linken Christi an, hinter ihr stehen sechs Vorväter, von denen nur die Könige David und Salomon sowie Samuel erblickt werden können, die im Vordergrund stehen. Die Mandorla wird im oberen Bereich von zwei Engeln mit den Leidenswerkzeugen flankiert, zwischen denen ein kleines Kreuz erscheint. Links und rechts der Engel erheben sich spitz zulaufende Felsmassive.

Die Szene knüpft an dem sogenannten synthetischen Typus an, der um 1300 in Byzanz entwickelt wurde und während der Turkokratie fortlebt[116].

113. Zur Entstehung des Bildthemas in der byzantinischen Kunst siehe K. Weitzmann, «The Origin of the Threnos», *Essays in the Honor of Erwin Panofsky*, New York 1961, S. 476-490.

114. Constantinides, *op.cit.*, S. 126-128 mit Hinweisen auf die ältere Literatur.

115. Siehe die Bildbeispiele bei Millet, *op.cit.*, Abb. 543-562.

116. Zur Entstehung und Verbreitung des Bildtypus siehe E. Deliyanni-Dori, «Παλαιολόγεια εἰκονογραφία. Ὁ "σύνθετος" εἰκονογραφικὸς τύπος τῆς Ἀνάστασης», *ΑΝΤΙΦΩΝΟΝ, Αφιέρωμα στον καθηγητή Ν. Β. Δρανδάκη*, Thessaloniki 1994, S. 399-435 mit älterer Literatur zum Thema.

Kennzeichnend für diesen Typus ist eine Aufteilung der Darstellung in zwei horizontale Bereiche. Im unteren Teil erscheint die eigentliche Höllenfahrt Christi, während im oberen das Golgathakreuz wiedergegeben ist, das von den Leidenswerkzeugen flankiert wird, die bisweilen von Engeln getragen werden. Teilweise wird im oberen Bereich auch eine von Engeln begleitete Hetoimasia gezeigt[117].

Im Zentrum der *Marienkrönung* durch die Dreifaltigkeit (Abb. 17) steht im unteren Bildfeld die kleinformatig wiedergegebene Maria auf eine Wolke und hält ihre Arme überkreuzt vor ihrer Brust. Zu ihrer Linken sitzt Gottvater auf einer Wolke, während Christus zu ihrer Rechten auf einer Wolke thront. Vater und Sohn sind in liturgisches Ornat gehüllt und wenden sich in leichter Seitenansicht einander zu. Sie halten gemeinsam eine Krone über dem Haupt der Gottesmutter, ihre freien Hände sind zum Segensgestus erhoben. Zwischen ihren Häuptern wurde die Taube als Symbol des Heiligen Geistes in einem Kreis aufgemalt, von dem sich Strahlen in Richtung der Gottesmutter erstrecken.

Die Krönung der Gottesmutter ist eine abendländische Bildschöpfung des 12. Jahrhunderts, die ab dem 13. Jahrhundert größere Verbreitung erfuhr[118]. Zunächst wurde die Krönung Marias durch Christus wiedergegeben, ab etwa 1400 ist die Krönung durch die Heilige Dreifaltigkeit nachzuweisen, die allmählich zur vorherrschenden Darstellungsform der Marienkrönung avancierte[119]. In der byzantinischen Malerei ist dieses Sujet nicht belegt, erst in nachbyzantinischer Zeit hielt die Krönung der Gottesmutter durch die Trinität Einzug in die östliche Ikonographie[120], in der die westlichen Vorbilder künstlerisch umgesetzt wurden[121]. Im Werk der Zografi-Brüder begegnet das Thema mehrmals. Sie haben es auch im Katholikon des Petrus- und Paulus-

117. Siehe die Bildbeispiele bei Deliyanni-Dori, *op.cit.*, Textabb. 1-5, sowie Abb. 1-5 im Tafelteil. Die Begleitmotive in der oberen Zone entstammen Darstellungen des Jüngsten Gerichts und verweisen auf die zweite Wiederkunft Christi. Der synthetische Typus umschreibt die Höllenfahrt Christi als Einleitung zum Jüngsten Gericht; er drückt die Hoffnung aus, dass die Gläubigen wie die Gerechten des Alten Testaments Erlösung finden und ihren ewigen Frieden im Paradies erhalten, Deliyanni-Dori, *op.cit.*, S. 411ff.

118. Zur Entstehung des Bildthemas und seiner ikonographischen Entwicklung siehe ausführlich G. Schiller *op.cit.*, S. 114-118 (Marienkrönung durch Christus) sowie S. 147-154 (Marienkrönung durch die Trinität).

119. Schiller, *op.cit.*, S. 150.

120. G. Nandriş, *Christian Humanism in the Neo-Byzantine Mural-Painting of Eastern Europe*, Wiesbaden 1970, S. 229. Ein frühes Bildbeispiel liefern die moldauischen Fassadenmalereien der Klosterkirche in Sucevița, die ab 1595 gefertigt wurden. Dort ist die Marienkrönung auf der Südfassade der Kirche wiedergegeben, siehe R. Fabritius, *Aussenmalerei und Liturgie. Die streitbare Orthodoxie im Bildprogramm der Moldaukirchen*, Düsseldorf 1999, Abb. 109.

121. Zur Umsetzung der westlichen Vorlagen am Beispiel der Marienkrönung in Sucevița siehe Nandriş, *op.cit.*, S. 230f.

Klosters (1764) und in der Athanasioskirche in Voskopoje (Moschopolis) (1745) angebracht. Dabei gaben sie die Krönungsszene in mehreren Variationen wieder. In der Krönungsszene im benachbarten Katholikon wurde die Gottesmutter in kniender und nicht in stehender Haltung wiedergegeben. Die Darstellung in der Athanasioskirche in Voskopoje (Moschopolis) zeigt die Krönung in erweiterter Form. Sie wird von mehreren Engeldiakonen flankiert, die sich in vorgeneigter Haltung der Krönung mit liturgischen Fächern zuwenden[122]. Konstantin und Athanasios schöpften also aus verschiedenen Bildvorlagen, was belegt, dass das Bildthema im westmakedonischen Raum und in Nordepirus in unterschiedlichen Variationen verbreitet gewesen sein wird.

In der Mittelachse der Darstellung des *Marientodes* (Abb. 4) befindet sich im Bildvordergrund ein Totenbett, auf dem der Leichnam der Gottesmutter von links nach rechts gerichtet liegt. Um das Lager herum sind die trauernden Apostel in drei Gruppen verteilt. Vier der Jünger wurden links dem Totenbett und fünf rechts davon angeordnet; zwei weitere folgen hinter dem Lager. Hinter ihnen steht in der Mittelachse des Bildhintergrundes Christus in einer Mandorla, der von zwei kerzentragenden Engeln flankiert wird. Christus hält in seinem linken Arm die Seele der Gottesmutter in Gestalt eines Wickelkindes. Die Trauergemeinde wird von weiteren Personen bereichert. Zu beiden Seiten Christi schließen sich unterhalb der Engel drei Hierarchen an, von denen einer links und die beiden anderen rechts angeordnet sind. Außerdem folgen mehrere Frauen den Aposteln im linken und rechten Bildteil, von denen nur Abschnitte von Köpfen sichtbar sind. Vor dem Totenbett ist rechts von einem Kerzenleuchter ein Engel dargestellt, der die Hände des Jephonias abschneidet. Eine schematisch aufgefasste Architekturkulisse bildet den Hintergrund der Szenerie.

Das Thema der Koimesis haben die Maler in komprimierter Form ohne die Einbindung von Komplementärszenen ausgestaltet. Sie knüpfen an den einfachen klassischen Bildtypus an, der sich nach der Beilegung des Bilderstreites herausgebildet hat und auch in der postbyzantinischen Zeit noch vorkommt[123]. Dieser Typus vereinigt die beiden Hauptereignisse um den Tod der Gottesmutter, nämlich ihr Entschlafen im Kreis der Trauergemeine und die Entgegennahme ihrer Seele durch Christus. Für die Einbindung von Nebenszenen, wie beispielsweise den Wolkentransport der Apostel oder der leib-

122. Eine Publikation der Fresken der Athanasioskirche steht noch aus. Die Krönungsszene ist auf dem nördlichen Abschnitt des Tonnengewölbe des Bemas wiedergegeben.

123. Einen Überblick über die Darstellung des Bildthemas in der byzantinischen Malerei liefert K. Kreidl-Papadopoulos, «Koimesis», *Reallexikon zur byzantinischen Kunst*, Band 4 (1990) Sp. 136-182 mit älterer Literatur.

lichen Auffahrt der Gottesmutter, die seit der spätbyzantinischen Zeit auftreten, fehlte in dem niedrigen Bildfeld der Platz[124]. Lediglich die Aufnahme der Jephonias-Episode im Vordergrund, die seit dem 12. Jahrhundert bisweilen vor der Lager Marias dargestellt wird, zeugt von einer breiteren Ausschmückung des Todesgeschehens.

Liturgische Kompositionen

Im Zentrum der *Liturgie der Kirchenväter* (Abb. 8) wird im Apsisscheitel der ab Hüfthöhe wiedergegebene Christus in Frontalansicht auf einer Wolke gezeigt, der beide Arme segnend erhebt. Christus schließen sich vier Kirchenväter an, die paarweise zu seinen beiden Seiten angeordnet wurden. Ihm folgen links Basileios der Große und Johannes Theologos, während rechts des Apsisscheitels Johannes Chrysostomos und Nikolaus von Myra platziert wurden. Die Bischöfe wenden sich in Seitenansicht und Prozessionsbewegung auf Christus zu. Sie sind in bischöfliches Ornat gehüllt und tragen als Obergewand ein mit Perlen und Blüten geschmücktes Phelonion, über das ein mit Kreuzen besticktes Omophorion gelegt wurde. Als Attribute halten sie geöffnete Schriftrollen in ihren Händen[125].

Auswahl und Wiedergabe der an der Liturgie teilnehmenden Kirchenväter folgt den Konventionen, die sich seit dem 12. Jahrhundert für ihre Wiedergabe in der Szene herausgebildet haben[126]. Abweichend von dem tradierten Darstellungsschema ist allerdings das Mittelmotiv der Komposition, da Christus nicht liegend auf einer Patene gezeigt wird, sondern als Halbfigur aus einer Wolke herausragt und seine Arme segnend erhebt. Bei diesem Motiv lehnten sich die Maler an eine Christusdarstellung an, die zuerst im 14. Jahrhundert auftritt und in nachbyzantinischen Kompositionen der Kirchenväter-

124. Zur Erweiterung der Darstellung seit dem Ende des 13. Jhs. durch Nebenszenen siehe H. Hallensleben, *op.cit.*, S. 68-75.

125. Die auf den Schriftbändern eingetragenen Texte sind nur noch teilweise lesbar. Nikolaus von Myra zitiert den Beginn eines Fürbittgebetes der Anaphora: *Ἐξαιρέτως τῆς παναγίας ἀχράντου, ὑπερευλογημένης* ... (Insbesondere für unsere allheilige, makellose Gottesgebärerin ...). Der Text auf dem Rotulus von Johannes Chrysostomos gibt den Beginn des Fürbittgebetes zur zweiten Antiphon wieder: *Ὅτι σὸν τὸ κράτος καὶ σοῦ ἐστιν ἡ βασιλεία* ... (Denn dein ist die Kraft und die Herrschaft ...). Zu den verschiedenen Inschriften auf den Schriftbändern der Kirchenväter siehe G. Babić - Ch. Walter, «The Inscriptions Upon Liturgical Rolls in Byzantine Apse Decoration», *Revue des études byzantines* 34 (1976) 269-280 sowie S. Gerstel, «Liturgical Scrolls in the Byzantine Sanctuary», *Greek, Roman, and Byzantine Studies* 35 (1994) 195-204.

126. Zur Wiedergabe der Komposition in der byzantinischen Kunst siehe grundlegend H.-J. Schulz, *Die byzantinische Liturgie. Glaubenszeugnis und Symbolgehalt*, Trier ²1980, S. 173-182; Ch. Konstantinidi, *Ο Μελισμός. Οι συλλειτουργούντες ιεράρχες μπροστά στην Αγία Τράπεζα με τα Τίμια Δώρα ή τον Ευχαριστιακό Χριστό*, Phil. Diss. Athen 1991.

Liturgie verbreitet wurde und Christus halbfigurig und segnend in einem Kelch zeigt[127]. In diesen Darstellungen wird der eucharistische Christus bisweilen als ὁ ζωηφόρος ἄρτος (lebensspendendes Brot) bezeichnet[128]. Die Zografi-Brüder modifizierten dieses Motiv, indem sie Christus nicht in einem Kelch, sondern in einer Wolke zeigen.

Im rechten Teil der *Vision des Petrus von Alexandrien* (Abb. 10) steht der kleinformatig wiedergegebene Christus nach links gewendet. Er wird als Knabe in einer Tunika gezeigt und erhebt seine Rechte im Segensgestus. Seine Segnung richtet sich an Petrus von Alexandrien, der den linken Bildbereich einnimmt. Der in liturgisches Ornat gehüllte Petrus wendet sich Christus in Seitenansicht zu. Zwischen den Figuren wurden zwei Inschriften angebracht, in denen der Dialog zwischen Petrus und Christus aufgezeichnet ist[129]. Unterhalb von Petrus wird in der Sockelzone der Kopf eines Drachens gezeigt, aus dessen Rachen der Oberkörper des Arius herausragt.

Die Darstellung ist konventionell gestaltet und weist keine Besonderheiten auf[130]. Seit seiner Verbreitung in der palaiologischen Epoche war das Bildthema nicht sehr vielen Veränderungen unterworfen. An einigen Kompositionen macht sich eine komplexere Wiedergabe der Szenerie bemerkbar, was sich zum Beispiel darin äußern kann, dass Christus auf einem Altar gezeigt oder von einer Gloriole hinterfangen wird[131]. Außerdem ist nicht immer die Figur des Arius hinzugefügt.

Biblische Personen

Das zentrale Medaillon des Gewölbescheitels wird von der Büste des *Christus Pantokrator* (Abb. 5) eingenommen, der in Chiton und Himation ge-

127. M. Mavroidi, in: *A Mystery Great and Wondrous. Year of Salvation 2000. Exhibition of Icons and Ecclesiastical Treasures*, Athen 2002, S. 462 mit weiterführender Literatur.

128. Siehe z.B. die Abbildung im Diakonikon des Katholikons des Rožen-Klosters in Bulgarien (1632), Gerow - Penkova - Bozhinov, *op.cit.*, Abb. auf S. 79 oder die Darstellung in der Klosterkirche Kataphygi (Aitoloakarnania) aus der Mitte des 18. Jhs., A. D. Paliouras, *Βυζαντινή Αιτωλοακαρνανία. Συμβολή στη βυζαντινή και μεταβυζαντινή μνημειακή τέχνη*, Athen 1985, S. 248 mit Abb. 251.

129. In dem Zwiegespräch fragt Petrus: *Τίς σου τόν χιτῶνα, Σῶτερ, διεῖλεν?* (Wer hat Dir, o Heiland, dein Kleid zerrissen?) Christus antwortet: *Ἄρειος ὁ ἄφρων καὶ παγκάκιστος, Πέτρε* (Arius der Unvernünftige und Schlechteste, o Petrus). Der Dialog zwischen Christus und Petrus gehört zum konstanten Bestandteil des Bildes und wird auch in der Hermeneia für die Szene vorgeschrieben, siehe Papadopoulos-Kerameus, *op.cit.*, S. 219.

130. Zur Entstehung und Ikonographie der Darstellung siehe grundlegend G. Millet, «La Vision de Pierre d'Alexandrie», *Mélanges Charles Diehl*. Band 2, Paris 1930, S. 99-115; Akrabova Jandova, *op.cit.*, 24-36; Altripp, *op.cit.*, S. 164-168 mit älterer Literatur.

131. Zur Bedeutung der Szene siehe Ch. Walter, *Art and Ritual of the Byzantine Church*, London 1982, S. 94 und 213f. sowie Altripp, *op.cit.*, S. 167.

hüllt ist. Er drückt mit seiner linken Hand einen geschlossenen Kodex an seine Brust und erhebt seine Rechte im Segensgestus. Christus ist den tradierten Pantokratordarstellungen entsprechend bärtig und langhaarig wiedergegeben. Umrahmt wird seine Erscheinung von einer runden Gloriole, die sich aus mehreren Kreisen in unterschiedlichen Farben zusammensetzt, die aus kleinen Rhomben gebildet wurden.

Das Bild des Pantokrators[132] ist konventionell gestaltet und folgt den Anweisungen der Hermeneia für die Wiedergabe von Christus im Kuppelzenit[133]. Ikonographisch verwandt ist die Darstellung mit zeitgleichen Pantokratorbildnissen auf dem Berg Athos. Enge Parallelen lassen sich beispielsweise zur Christusbüste im Kuppelzenit des Gregoriou-Klosters auf dem Berg Athos ziehen[134].

Christus Pantokrator wird von sechs Brustbildern von *alttestamentlichen Personen* in Tondi umgeben. Dargestellt sind David, Jeremias, Zacharias, Jakob, Abraham und Noah. Sie wurden mit Ausnahme von David, der in ein kaiserliches Gewand gehüllt ist, mit Chiton und Himation bekleidet und tragen unterschiedliche Attribute. Die Propheten David, Jeremias und Zacharias halten jeweils einen geöffneten Rotulus mit Schriftzitaten[135]. Dem Patriarchen Abraham wurde eine geschlossene Schriftrolle beigegeben, während der Erzvater Noah mit beiden Händen die Arche umfasst. Lediglich dem Patriarchen Jakob wurde kein Attribut zugeordnet, er erhebt seine beiden freien Hände im Gebetsgestus.

Bei der Wiedergabe der Bildnisse der alttestamentlichen Gestalten orientierten sich die Maler weitestgehend an den Vorgaben der Hermeneia[136]. Lediglich das Porträt des jung gezeigten Zacharias wird nicht den Anweisungen des Malerhandbuches gerecht, nach dem der Prophet als langhaariger Greis abgebildet werden soll[137]. Es sei darauf hingewiesen, dass sich für die Cha-

132. Einen Überblick über die ostkirchlichen Pantokratorbildnisse gibt K. Wessel, «Das Bild des Pantokrator», *Polychronion. Festschrift für Franz Dölger zum 75. Geburtstag*, Heidelberg 1966, S. 521-535. Zur Entstehung des Pantokratorbildes siehe ausführlich N. Gkioles, Ὁ βυζαντινὸς τροῦλλος, *op.cit.*, S. 55-68 mit älterer Literatur.

133. Papadopoulos-Kerameus, *op.cit.*, S. 215.

134. Siehe Zias - Kadas, *op.cit.*, Abb. 3.

135. Der Text auf Davids Schriftband zitiert Psalm 45,7: *Ὁ θρόνος σου, ὁ Θεός, εἰς τὸν αἰῶνα τοῦ αἰῶνος* (Dein Thron, o Gott, bleibt immer und ewig). Jeremias' Rotulus gibt folgenden Wortlaut wieder: *Οὗτος ὁ Θεὸς ἡμῶν καὶ οὐ λογισθήσεται ἕτερος* (Er ist unser Gott und wir glauben an niemanden anderen). Die Hermeneia sieht diese Prophetie auf die Geburt Christi für den Rotulus von Jeremias vor, siehe Papadopoulos-Kerameus, *op.cit.*, S. 274. Das Zitat auf der Schriftrolle von Zacharias ist verloren gegangen.

136. Papadopoulos-Kerameus, *op.cit.*, S. 73-79.

137. Eine umfassende Untersuchung zu Einzelbildern von Propheten in der ostkirchlichen Kunst steht noch aus. Einen Überblick über die Prophetenbildnisse in der frühchristlichen Kunst gibt

rakterisierung der meisten Propheten in Byzanz keine kanonischen Typen herausgebildet haben, vielmehr scheint das Aussehen der Figuren nicht fixiert gewesen zu sein[138].

Die am Apsisbogenscheitel gezeigte *dreigesichtige Trinität* (Trikephalos) setzt sich aus drei bärtigen Christusgesichtern zusammen, die von einem Kreuznimbus hinterfangen werden (Abb. 6). Das Antlitz des dreigesichtigen Christus verfügt über vier Augen, drei Nasen und drei Münder, die von einer Stirn zusammengefasst werden. Die langen Haare Jesu fallen zu beiden Seiten seines Hauptes herunter.

Für die Wiedergabe der dreigestaltigen Trinität haben sich in der ostkirchlichen Ikonographie unterschiedliche Varianten herausgebildet[139]. Die ältesten byzantinischen Trikephalos-Bilder zeigen vorwiegend Figuren, aus deren Oberkörper drei hintereinander gestaffelte Köpfe herausragen[140]. In der nachbyzantinischen Zeit gingen die Maler immer mehr dazu über, nur noch einen Kopf mit drei ineinander verwobenen Antlitzen darzustellen. Dabei konnte die heilige Dreifaltigkeit sowohl durch drei Engelgesichter, drei Christusgesichter als auch durch drei Antlitze von Gottvater wiedergegeben werden[141]. Bei der Illustration in der Kosmas- und Damian-Kirche orientierten sich die Maler an den Christustypus von Mandylion-Darstellungen, was sich an den langen Haaren zu erkennen gibt, die zu beiden Seiten des Kopfes herunterfallen. Vermutlich wollten sie mit dieser Anknüpfung den überlieferten Bildgewohnheiten gerecht werden, nach denen diese Wandfläche mit dem Mandylion besetzt wird. Ungeklärt bleiben muss, ob sich die Zografi-Brüder bei der Formulierung der Darstellung an einem zeitgenössischen Vorbild orientiert haben, oder ob ihnen ältere Trikephalos-Schöpfungen des Onoufrios bekannt gewesen sind, die sie weiter entwickelten[142]. Möglicherweise kamen

---

P. Sevrugian, «Prophetendarstellungen in der frühchristlichen Kunst», *Frühmittelalterliche Studien* 26 (1992) 65-81. Der Typologie der Prophetenbildnisse in der Buchmalerei widmet sich J. Lowden, *Illuminated Prophet Books. A Study of Byzantine Manuscripts of the Major and Minor Prophets*, London 1988, S. 49-63.

138. Lowden, *op.cit.*, S. 51. Vgl. auch D. Mouriki, in: H. Belting - C. Mango - D. Mouriki, *The Mosaics and Frescoes of St. Mary Pammakaristos (Fethiye Camii) at Istanbul*, Washington D. C. 1978, S. 48-54.

139. Zur Ikonographie der Trikephalos-Darstellungen in der ostkirchlichen Kunst siehe Grujić, *op.cit.*, S. 99-109; Garidis, *Peinture murale*, *op.cit.*, S. 202, 205f. sowie jüngst Païsidou, *op.cit.*, S. 373-394.

140. Siehe z.B. die Abbildungsbeispiele bei Grujić, *op.cit.*, Abb. 13a und 13b und Païsidou, *op.cit.*, Abb. 14 und 15.

141. Zu den verschiedenen Darstellungsvarianten siehe Grujić, *op.cit.*, S. 99-109 sowie Garidis, *Peinture murale*, *op.cit.*, S. 205f.

142. Zu den Trikephalos-Darstellungen des Onoufios siehe weiter oben mit Abbildungsverweisen in Anm. 41 und 42.

sie auf dem Berg Athos mit dem Bildthema in Berührung, da es dort spätestens seit 1739 belegt ist[143].

Die in der Apsiskalotte wiedergegebene *Maria* (Abb. 7) wird halbfigurig gezeigt und hält ihre Arme in symmetrischer Haltung zum Gebet erhoben. Maria ist mit einem Maphorion bekleidet; vor ihrem Oberkörper wurde das Brustbild des Christus Emmanuel angeordnet, der seine Rechte segnend erhebt und in seiner linken Hand einen geschlossenen Rotulus hält.

Die Darstellung der Gottesmutter folgt dem Typus der sogenannten Blachernitissa, der auch als Platytera bezeichnet wird. Kennzeichnend für dieses Marienbild ist, dass die Gottesmutter beide Arme zum Gebet erhebt und vor ihrem Oberkörper das Brustbild von Christus Emmanuel, in der Regel in einem Clipeus, erscheint[144]. Diese Mariendarstellung war in der postbyzantinischen Monumentalmalerei besonders populär und begegnet in verschiedenen Variationen[145]. So kann zum Beispiel Christus Emmanuel ohne Tondo wiedergegeben sein oder mit beiden Armen segnend gezeigt werden[146].

Heilige

Die Wiedergabe der Einzelfiguren im unteren Bildregister und im Heiligenfries orientiert sich an den Darstellungskonventionen, die sich für die jeweiligen Heiligen im Laufe der byzantinischen Zeit herausgebildet haben[147]. Entsprechend sind die dargestellten Bischöfe im Altarraum jeweils mit Phelonion und Omophorion bekleidet und tragen ein geschlossenes Evangelienbuch in ihren Händen. Als Nichtteilnehmende an der Liturgie der Kirchenväter sind sie als Repräsentanten der orthodoxen Kirche aufzufassen, die sie mitgestaltet haben[148]. Die Diakone sind ihrem Rang entsprechend jeweils mit einem

143. Nach einer Beschreibung von A. N. Didron befindet sich eine der Kosmas- und Damian-Kirche verwandte Trikephalos-Darstellung im Ossuarium des Gregoriou-Klosters, siehe A. N. Didron, *Iconographie chrétienne*, Paris 1843, S. 584. Darüber hinaus ist das Thema im Diakonikon der Kirche des Hl. Sava (1739) im Chilandar-Kloster belegt, siehe Grujić, *op.cit.*, Abb. 16a.

144. Zur Entstehung und Verbreitung der Maria Blachernitissa siehe grundlegend G. M. Lechner, «Maria», *Reallexikon zur byzantinischen Kunst*, Band 6 (1997) Sp. 54-58 mit zahlreichen Abbildungsverweisen und älterer Literatur.

145. A. Stavropoulou-Makri, *Les peintures murales de l'église de la Transfiguration à Veltsista (1568) en Epire et l'atelier des peintres Kondaris*, Ioannina ^{2}2001, S. 29f. mit weiterer Literatur.

146. Ohne Clipeus begegnet Christus Emmanuel z.B. in der Kosmas- und Damian-Kapelle (1732) im bulgarischen Rožen-Kloster, siehe Gerow - Penkova - Bozhinov, *op.cit.*, Abb. auf S. 121. Mit beiden Armen segnend wird Christus Emmanuel in der Apostelkirche in Kastoria (1547) gezeigt, siehe G. Gounaris, *Οἱ τοιχογραφίες τῶν Ἁγίων Ἀποστόλων καὶ τῆς Παναγίας Ρασιώτισσας στὴν Καστοριά*, Thessaloniki 1980, Taf. 1b.

147. Zur Wiedergabe der Heiligen in der byzantinischen Kunst siehe Chatzinikolaou, *op.cit.*, Sp. 1034-1093.

148. Zur Wiedergabe der Bischöfe in der byzantinischen Kunst siehe Chatzinikolaou, *op.cit.*,

Sticharion bekleidet, über das auf der linken Schulter ein Orarion gelegt wurde. Sie umfassen mit ihrer linken Hand ein Evangelienbuch, während sie in ihrer Rechten ein Weihrauchfass tragen, das auf ihre Funktion als Messdiener verweist[149]. Petrus und Paulus sind wie üblich in Chiton und Himation gehüllt und halten das Modell einer Kirche, das sie als Begründer der christlichen Kirche ausweist. Die beiden Apostelfürsten werden in der ostkirchlichen Kunst fast immer paarweise wiedergegeben, wobei zunächst nur Petrus mit dem Attribut der Kirche versehen wird und Paulus ein Evangelienbuch trägt[150]. In der nachbyzantinischen Malerei umfassen sie das Kirchenmodell oft gemeinsam[151]. Die heiligen Ärzte (Abb. 22) tragen mit Ausnahme von Hermolaos, der entsprechend seines Standes in ein priesterliches Gewand gehüllt ist, als Untergewand einen Chiton, über den eine Chlamys gelegt wurde. Den Ärzten wurden als Attribute verschiedene Arztinstrumente beigegeben, die sie in ihren Händen halten. Als einziger Anargyroi ist Thallelaios (Abb. 21) mit dem Handkreuz der Märtyrer versehen[152]. Die heiligen Mönche in der Nordwestecke des Kirchenraumes tragen über ihrer Kutte einen knielangen Mantel, der am Hals zusammengehalten ist. Mit ihrer linken Hand umfassen sie Schriftrollen, deren Texte die Mönche zu Enthaltsamkeit und gottesfürchtigem Leben auffordern (Abb. 19)[153]. Als einziger Mönch ist Pachomios ohne Mantel und Schriftrolle ausgestattet. Er wendet sich einem Engel in Mönchshabit zu, der rechts von ihm wiedergegeben ist. Dargestellt ist die Vi-

---

Sp. 1038-1049. Einen Überblick über die liturgischen Gewänder gibt Walter, *op.cit.*, S. 9-26.

149. Zur Ikonographie der Diakone siehe J. Boberg – M. Lechner, «Diakone», *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Band 6 (1974) Sp. 49-53 mit älterer Literatur.

150. Zur Wiedergabe der Apostelfürsten in der byzantinischen Malerei siehe Constantinides, *op.cit.*, S. 240-242 mit Hinweisen auf die ältere Literatur und Abbildungsbeispielen.

151. So z.B. im Parekklesion des Barlaam-Klosters auf den Meteora-Felsen, siehe E. D. Sampanikou, *O ζωγραφικός διάκοσμος του παρεκκλησίου των Τριών Ιεραρχών της Μονής Βαρλαάμ στα Μετέωρα (1637)*, Trikala 1997, S. 206-208 mit Abb. 439 und weiteren Bildbeispielen.

152. Zur Darstellungstradition der heiligen Ärzte siehe grundlegend A. Müsseler, «Ärzte, heilige», *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Band 5 (1974) Sp. 255-259 mit älterer Literatur.

153. Auf dem Rotulus von Theodosios dem Klostergründer ist folgender Text festgehalten: *Ἐὰν μὴ ἀποτάξησθε τοῖς πᾶσι τοῦ κόσμου, οὐ δύνασθε γενέσθαι μοναχοί* (Wenn ihr nicht allem in der Welt entsagt, so könnt ihr nicht Mönche werden). Die Schriftrolle von Ephraim dem Syrer zitiert den Wortlaut: *Μακάριος ὄντως ὁ ἔχων ὑποταγὴν ἀγαθήν, μιμητὴς γάρ ἐστι τοῦ παναγάθου ἡμῶν δεσπότου* (Wirklich selig ist, wer guten Gehorsam übt, weil er ein Nachahmer des höchsten guten Gottes ist). Auf Antonios' Rotulus steht geschrieben: *Ἐγὼ οὐκέτι φοβοῦμαι τὸν Θεόν, ἀλλ' ἀγαπῶ αὐτόν· ἡ γὰρ τελεία ἀγάπη ἔξω βάλλει τὸν φόβον* (Ich habe keine Angst mehr vor Gott, sondern ich liebe ihn, denn die perfekte Liebe lässt Angst verschwinden). Sabbas hält eine Schriftrolle mit folgendem Wortlaut: *Τείχισον τὸ κελλίον σου, ὦ μοναχέ, καὶ ἄλλου κελλίον μὴ παράβαλε* (Ummauere deine Zelle, Mönch, und vergleiche sie nicht mit der Zelle eines anderen). Die auf den Schriftrollen eingetragenen Texten geben die Zitate wieder, die in der Hermeneia für die jeweiligen Mönche vorgesehen sind, siehe Papadopoulos-Kerameus, *op.cit.*, S. 292-295. Als einziger Mönch wurde Euthymios mit einem geschlossenen Rotulus ausgestattet.

sion des Pachomios, bei der dem Mönch ein Engel erscheint, der ihn beauftragt, ein Kloster zu gründen[154]. Diese Szene wird seit dem 13. Jahrhundert häufig in den Chor der Heiligen eingebunden und bevorzugt in der Nordwestecke der Kirchenräume illustriert[155]. Außer Hermolaos (Abb. 22) erscheinen in der unteren Zone des Naos der Heilige Charalampos (Abb. 18) und der Priestermönch Mokios in priesterlicher Gewandung. Sie erheben ihre rechte Hand im Segensgestus und umfassen mit ihrer Linken ein Evangelienbuch.

Bischof Klemens von Ohrid (Abb. 18) ist als einziger Geistlicher im Kirchenraum in einen mit Edelsteinen verzierten Sakkos gehüllt, während die anderen Bischöfe mit dem traditionellen Bischofsgewand, bestehend aus Phelonion und Omophorion, bekleidet sind. Möglicherweise sollte Klemens mittels seiner prächtigeren Gewandung eine besondere Geltung innerhalb des Heiligenchores verschafft werden. Der Sakkos diente in Byzanz zunächst dem Kaiser als Prunkgewand, bevor er vermutlich im 11. Jahrhundert in den liturgischen Gebrauch überging[156]. Das Tragen des Sakkos war ab dem 13. Jahrhundert nur Patriarchen und privilegierten Bischöfen gestattet, bevor er nach dem Fall von Konstantinopel zum gebräuchlichen bischöflichen Kleidungsstück wurde[157]. Dass Klemens von Ohrid als einziger Bischof in der Kirche mit einem Sakkos abgebildet ist, spiegelt seine privilegierte Stellung innerhalb des Heiligenchores und bezeugt seine herausragende Bedeutung für die Region und das Kloster, das zum Erzbistum Ohrid zählte[158]. Als gerüsteter Krieger mit erhobenem Schwert wird der Erzengel Michael (Abb. 21) gezeigt, eine Darstellungsform, die häufig begegnet und dazu dient, seine Rolle als Führer der himmlischen Heerscharen hervorzuheben[159]. In voller Rüstung erscheint Michael oft an den Eingängen der Kirchenräume und kann als «Türwächter» aufgefasst werden[160].

154. In der Szene ist dem Engel eine Schriftrolle mit folgendem Text beigegeben: *Παχώμιε, Παχώμιε, ἐν τούτῳ τῷ σχήματι σωθήσεται πᾶσα σάρξ* (Pachomios, Pachomios, in diesem Gewande wird alles Fleisch gerettet werden). Der Wortlaut folgt in leicht modifizierter Form den Anweisungen des Malerhandbuches, Papadopoulos-Kerameus, *op.cit.*, S. 163.

155. Zur Visionsszene siehe Constantinides, *op.cit.*, S. 219f. mit Abbildungsbeispielen und weiterer Literatur zum Thema.

156. J. Braun, *Die liturgische Gewandung im Occident und Orient nach Ursprung und Entwicklung, Verwendung und Symbolik*, Freiburg im Breisgau 1907, S. 302.

157. B. Schnitzer, «Von der Wandmalerei zur "Gewandmalerei". Stationen eines Medienwechsels in der spätbyzantinischen Kunst», *Zwischen Apostelgrab und Zeigestock. Festschrift für Hans Georg Thümmel zum 65. Geburtstag*, Greifswald 1997, S. 46 mit Quellenangaben.

158. Zur Bedeutung und Darstellung des Ohrider Lokalheiligen siehe Grozdanov, *op.cit.*, S. 90-104, S. 279-286.

159. M. Tatić-Djurić, *Das Bild der Engel*, Recklinghausen 1962, S. 35.

160. Michael hält einen Rotulus mit dem Text: *Στῶμεν καλῶς, στῶμεν μετὰ φόβου· δεῦτε προσκυνήσωμεν τῷ βασιλεῖ ἡμῶν Θεῷ* (Lasst uns herrlich stehen, lasst uns stehen mit Furcht, hier lasst uns anbeten Gott, unseren König). Der Text gibt in modifizierter Form Psalm 95,6 wieder, in

Die im Ossuarium dargestellten Märtyrer wurden nach einem einheitlichen Prinzip abgebildet (Abb. 20). Über ihrem Chiton tragen sie eine mit Perlen verzierte Chlamys und als Kennzeichen ihrer Märtyrerwürde halten sie jeweils ein Handkreuz vor ihrer Brust. Der Neomärtyrer Nikodemus von Berat (Abb. 19) wird als Mönch mit Kutte und Mantel gezeigt. Er umfasst mit seiner Rechten ein Handkreuz, während er seine linke Hand im Gebetsgestus erhoben hat. An den überlieferten Darstellungen des Märtyrers läßt sich erkennen, dass sich für seine Wiedergabe ein festgelegter Typus herausgebildet hat. Nikodemus wird stets als Mönch mittleren Alters mit dunklem Haar und Bart gezeigt. In seiner Rechten trägt er ein Handkreuz, das auf seinen Märtyrertod anspielt[161].

DIE CHARAKTERISTIKA DER FRESKEN UND IHRE STELLUNG INNERHALB DER WANDMALEREIEN DES 18. JAHRHUNDERTS

Bei der Gestaltung ihrer Kompositionen lehnten sich Konstantin und Athanasios überwiegend an ältere Bildformulierungen der spätbyzantinischen Zeit an, die im 18. Jahrhundert noch Gültigkeit besaßen[162]. Darüber hinaus sind aber auch Elemente der abendländischen Ikonographie in die Malereien eingeflossen. Diese Einwirkung zeigt sich zum einen an der Adaption west-

---

der Hermeneia ist der Psalmvers für Michael in der Szene der Verstoßung des Luzifer vorgesehen, Papadopoulos-Kerameus, *op.cit.*, S. 46.

161. Zur Wiedergabe des Neomärtyrers in der nachbyzantinischen Malerei siehe Garidis - Paliouras, *op.cit.*, S. 202f. mit Abb. 30; Grozdanov, *op.cit.*, S. 233f. mit Abb. 82, 84 und 93.

162. Eine umfassende Studie über die ostkirchliche Malerei des 18. Jhs. steht noch aus. Bei der Erforschung der nachbyzantinischen Malerei wurde bislang der Schwerpunkt auf die Untersuchung der Entwicklungsgeschichte der sogenannten kretischen Schule gelegt, die als Gipfel künstlerischen Schaffens nach der Eroberung von Konstantinopel angesehen wird. Kreta war nach 1453 das künstlerische Zentrum, an dem die Kunstproduktion anderer Regionen gemessenen wird. Die Malerei nach dem Fall Kretas (1669) stand bisher nur eingeschränkt im Interesse der Forschung. Einen kritischen Überblick über die bis 1985 erschienene Literatur zur postbyzantinischen Wandmalerei liefert Triantaphyllopulos, *op.cit.*, S. 61-65. Der bei Triantaphyllopulos aufgeführten Literatur hinzuzufügen ist der Aufsatz von T. Gouma Peterson, «The Survival of Byzantinism in 18th Century Greek Painting», *Allen Memorial Art Museum Bulletin* 29,1 (1971) 11-59 mit weiterer Literatur. Es sei darauf hingewiesen, dass in den letzten Jahren über monographische Darstellungen einzelner Freskenensembles hinausgehend erste Studien erschienen sind, in denen versucht wird, einen Überblick über die Wandmalereien verschiedener Städte bzw. Regionen oder Malerwerkstätten zu geben. Neben der Arbeit von Triantaphyllopulos seien hier beispielhaft folgende Publikationen genannt: A. G. Tourta, *Οι ναοί του Αγίου Νικολάου στη Βίτσα και του Αγίου Μηνά στο Μονοδένδρι. Προσέγγιση στο έργο των ζωγράφων από το Λινοτόπι*, Athen 1991; D. N. Konstantios, *Προσέγγιση στο έργο των ζωγράφων από το Καπέσοβο της Ηπείρου. Συμβολή στη μελέτη της θρησκευτικής ζωγραφικής στην Ήπειρο το 18ο και το α΄ μισό του 19ου αιώνα*, Athen 2001; M. P. Païsidou, *Οι τοιχογραφίες του 17ου αιώνα στους ναούς της Καστοριάς. Συμβολή στη μελέτη της μνημειακής ζωγραφικής της δυτικής Μακεδονίας*, Athen 2002.

Naos zum Einsatz kam. Die Draperien der Gewänder sind weniger plastisch gestaltet und kennzeichnen sich durch härtere lineare Übergänge, so dass die Figuren insgesamt starrer wirken. Schließlich ist festzustellen, dass sich die Fresken im Sanktuarium in einem wesentlich schlechteren Erhaltungszustand befinden. Die Oberfläche der Malereien ist stark abgeblättert (Abb. 6-11, 17), was darauf schließen lässt, dass dort eine weniger ausgereifte Maltechnik zur Anwendung kam. Der stilistische Unterschied zwischen den Fresken in Bema und Naos könnte durch die zeitliche Differenz begründet sein, die zwischen der Ausmalung der beiden Raumteile liegt (1746/1750). Vermutlich war die Maltechnik der Zografi-Brüder bei der Entstehung der Fresken im Altarraum noch nicht ganz ausgereift, da sie diese vier Jahre vor den Malereien im Naos gefertigt haben, als sie noch am Beginn ihrer Schaffenszeit standen. Bestätigung erfährt diese These, wenn man sich die Fresken der Marienkirche in Ardenica betrachtet, die 1744 von Konstantin und Athanasios fertiggestellt wurden. In diesen Malereien begegnen dieselben Farben wie im Altarraum von Vithkuq. Kalte und gedämpfte Töne bestimmen die Palette; daneben wurde reichlich Rot verwendet, das die Fresken dominiert[166]. Darüber hinaus verfuhren die Maler in Ardenica noch deutlicher mit linearen Gestaltungsmitteln, was sich unter anderem an den Draperien der Gewänder ablesen lässt. Schließlich sind die Gesichter der Figuren ebenso wenig sanft modelliert wie die der Heiligen im Bema von Vithkuq. Auch in Ardenica können die sehr dunklen Ränder erkannt werden, die einen harmonischen Farbübergang zu den Innenflächen der Gesichter vermissen lassen. Da die künstlerische Aktivität der Maler um 1740 begann, befanden sie sich bei der Fertigung der Fresken im Altarraum noch in einer Entwicklungsphase, wodurch der weniger ausgereifte Malstil begründen sein könnte.

Wenig Bedeutung maßen die Maler der Gestaltung von Architektur und Landschaft bei, die formelhaft die Szenerien hinterlegen. Landschaftliche Elemente zur Szenengestaltung erscheinen in der Regel nur dann, wenn sie ikonographisch bedingt sind wie beispielsweise in den Szenen der Geburt oder Taufe. Dabei wird das Ambiente oft nur schematisch wiedergegeben und ist auf seine wesentlichen Merkmale beschränkt. Das Geschehen spielt sich in kargen Felslandschaften ab, in denen nur wenige pflanzliche Elemente zur Bereicherung beitragen. Die in Brauntönen gehaltenen stilisierten Felsformationen wurden aus kubischen Formen gebildet, die gegeneinander abgesetzt sind, wie unter anderem in der Szene der Lazarus-Erweckung. Ebenso sparsam wie die Landschaft sind die Architekturkulissen in den Szenen gestaltet.

166. Siehe G. K. Giakoumes - G. Blassas, *Μνημεία Ορθοδοξίας στην Αλβανία*, Athen 1994, Abb. 161.

Schmuckarme Architekturelemente reihen sich aneinander und lassen eine phantasiereiche Gestaltung vermissen. Unter Umständen steht die knappe Formulierung der umgebenden Kulisse in Relation zu den sehr kleinen Bildfeldern, in welche die Kompositionen eingepasst werden sollten, so dass nur wenig Platz für architektonische und landschaftliche Elemente blieb. Bestätigung findet diese Vermutung in der Freskenausstattung der benachbarten Petrus- und Paulus-Kirche, in der Konstantin und Athanasios großzügigere Kompositionen mit mehr architektonischen und landschaftlichen Elementen schufen[167]. Diese Kuppelbasilika verfügt über wesentlich größere Ausmaße, so dass die Maler die Wände in großformatigere Bildfelder aufteilen konnten. Mangelnder Platz bedingte vermutlich auch, erläuternde Nebenszenen mit mehr Figuren in die narrative Darstellungen aufzunehmen. Konstantin und Athanasios verzichteten fast gänzlich auf die Einbeziehung von Nebenepisoden und schufen Darstellungen mit wenigen Figuren, die harmonisch im Bildraum verteilt wurden. Dagegen tendieren die szenischen Darstellungen im Katholikon mehr zur Narrativität. Für diese Kirche schufen die Maler großzügigere detailreichere Kompositionen mit Komplementärszenen und Nebenpersonen.

Charakteristisch für die Malereien von Konstantin und Athanasios ist deren Vorliebe für ornamentale Gestaltung. Besonders florale Motive kehren in ihren Fresken immer wieder und nehmen innerhalb der Kirchendekorationen einen hohen Stellenwert ein. Sowohl die Medaillons in der Gewölbezone als auch die im Heiligenfries werden von floralen Rankenmustern umgeben, die detailfreudig gestaltet sind. Vegetabile Elemente wie Weinranken, Blätter und Blüten zählen zum konstanten Formenrepertoire der Maler, das sie teilweise auch für die Verzierung der Kleidungsstücke einsetzen. Einige dieser Ornamente haben ihre Ursprünge in der abendländischen Malerei. Die orthodoxen Maler der postbyzantinischen Zeit schöpften verstärkt aus den westlichen Dekorationsformen, die ihnen über graphische Vorlagen vermittelt wurden[168]. Teilweise knüpften die Künstler aber auch an die Formensprache der islamischen Malerei an, deren Ornamentformen seit dem 16. Jahrhundert auf dem Balkan zunehmend an Bedeutung gewannen[169]. Festgestellt werden kann, dass die dekorativen Elemente, die Konstantin und Athanasios bei der Ausge-

167. Siehe Giochalas - Ebert, *op.cit.*, Abb. 563-770.

168. Zur Adaption westlicher Ornamentformen durch die nachbyzantinischen Maler siehe Triantaphyllopulos, op. cit, S. 191f. mit Literaturverweisen. Zur Verbreitung der Ornamentik über druckgraphische Vorlagen siehe O. Gratziou, *Die dekorierten Handschriften des Schreibers Matthaios von Myra (1596-1624). Untersuchungen zur griechischen Buchmalerei um 1600*, Athen 1982, passim.

169. Gratziou, *op.cit.*, S. 135f.

staltung des Ossuariums einsetzten, unter anderem in zeitgleichen Malereien der Athos-Klöster wiederkehren und zum gängigen Formenrepertoire der Monumentalmalerei in Epirus und Makedonien des 18. Jahrhunderts gehörten[170].

Die künstlerischen Gestaltungsmittel der Zografi-Brüder begegnen in zwei Kirchen wieder, die auf der griechischen Seite des Prespa-Sees erhalten geblieben sind. Dort sind in der Panagia Porphyra und der Kirche des Hagios Germanos Freskenensembles bewahrt, die enge Beziehungen zu den Malereien von Konstantin und Athanasios aufweisen. Es handelt sich jeweils um die dritte Ausmalung, die zur Amtszeit des Erzbischofs Parthenios von Prespa vorgenommen wurde[171]. Die Fresken der Panagia Porphyra sind inschriftlich in das Jahr 1741 datiert, während das Entstehungsjahr der Malereien von Hagios Germanos durch eine Inschrift als 1743 ausgewiesen ist[172]. Obwohl die Inschriften einige Informationen zu den Stiftungen liefern, geben sie keine Angaben zu den ausstattenden Malern. Aufgrund von stilistischen Übereinstimmungen wird angenommen, dass beide Ausmalungen von demselben unbekannten Meister vorgenommen wurden[173].

In beiden Freskendekorationen zeigen sich sehr enge Beziehungen zu den Malereien in der Kosmas- und Damian-Kirche. Es begegnet dieselbe Ornamentik wie in Vithkuq, was unter anderem an der ornamentalen Gestaltung der Sockelzone und an der Wiedergabe der Weinranken im Heiligenfries deutlich wird[174]. Deutliche stilistische Übereinstimmungen zeigen sich auch in der linearen Bildung der Draperien und der plastischen Modellierung der Gesichter[175]. Darüber hinaus gibt es augenscheinliche Parallelen in der ikonographischen Konzeption der Festbildszenen. Als Beispiel sei auf die Kompositionen der Gefangennahme, Kreuzigung und der Koimesis verwiesen, in denen die Figuren auf fast identische Art ins Bild gesetzt wurden[176]. Auch ihre Körperhaltungen und Bewegungen kehren in der Kosmas- und Damian-Kirche

170. Eine fast identische Ornamentik begegnet zum Beispiel in der Freskenausstattung im Katholikon des Gregoriou-Klosters auf dem Berg Athos (1779), siehe Zias - Kadas, *op.cit.*, mit zahlreichen Abbildungen.

171. In der Panagia Porphyra wurden nur der Altarraum und die Südwand mit einer dritten Malschicht ausgestattet, während die Kirche des Heiligen Germanos vollständig mit einer dritten Malschicht versehen ist. Zu den Malereien beider Kirchen siehe St. Pelekanides, *Βυζαντινὰ καὶ μεταβυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Πρέσπας*, Thessaloniki 1960, S. 22-48 und S. 96-108; Th. Papazotos, in: D. Evgenidou - I. Kanonidis - Th. Papazotos, *Die Kunstdenkmäler in Prespa-Gebiet*, Athen 1996, S. 36-39 und S. 68-71.

172. Die griechischen Inschriften finden sich mit deutscher Übersetzung bei Papazotos, *op.cit.*, S. 36-39 und S. 71.

173. Papazotos, *op.cit.*, S. 39 und S. 71.

174. Siehe Pelekanides, *op.cit.*, Abb. 6, 10, 31-33; Papazotos, *op.cit.*, Abb. 17.

175. Siehe Pelekanides, *op.cit.*, Abb. 6-11, 31-33; Papazotos, *op.cit.*, Abb. 17.

176. Siehe Pelekanides, *op.cit.*, Abb. 7, 9, 11.

wieder. Besonders deutlich ist dieses an den Kreuzigungs-Darstellungen ablesbar, in denen sich die Körperhaltungen der Figuren (besonders der dramatisch aufgefassten Marien) bis ins Detail gleichen. Nicht zuletzt zeigen sich auch in den Schriftzügen der Tituli deutliche Parallelen, denn die Buchstaben sind auf identische Art und Weise gebildet und miteinander verbunden worden[177].

Alle aufgelisteten Gemeinsamkeiten in den drei Freskenausstattungen lassen darauf schließen, dass sie von denselben Künstlern gefertigt worden sind, als die Konstantin und Athanasios angesehen werden können. Die Zografi-Brüder könnten also auch im nahegelegenen Prespa-Gebiet tätig gewesen sein. Endgültige Klarheit über diese Frage können aber erst eine genaue Dokumentation und Analyse der Fresken der Kirchen Panagia Porphyra und Hagios Germanos bringen, die bislang noch aussteht.

Als problematisch erweist sich der Versuch, innerhalb des malerischen Werks der Zografi-Brüder eine Händescheidung vorzunehmen. Die Fresken im Naos des Ossuariums vermitteln einen homogenen Gesamteindruck, so dass es mit Schwierigkeiten verbunden ist festzustellen, welcher von den beiden Maler welche Partien der Dekoration gefertigt hat. Erst eine übergreifende Studie, die das gesamte Werk der Zografi-Brüder unter Einbeziehung ihrer Ikonenmalerei analysiert, wird klären können, wo sich die jeweiligen Anteile von Konstantin und Athanasios manifestieren.

KARIN KIRCHHAINER

177. Siehe Pelekanides, *op.cit.*, Abb. 4, 7, 8, 34; Papazotos, *op.cit.*, Abb. 17.

* Abbildungsnachweise:
Sämtliche Abbildungsvorlagen entstammen dem Bildarchiv Foto Marburg (Aufnahmen Paul Haag).

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Karin Kirchhainer, *Το οστεοφυλάκιο της Μονής Πέτρου και Παύλου στο Βιθκούκι και ο γραπτός του διάκοσμος (1750)*

Θέμα της παρούσας μελέτης αποτελούν οι τοιχογραφίες του ναού των αγίων Κοσμά και Δαμιανού, ο οποίος λειτουργούσε ως οστεοφυλάκιο της Μονής των αποστόλων Πέτρου και Παύλου στο Βιθκούκι (Βόρεια Ήπειρος). Το διώροφο, καμαροσκεπές κτίσμα οικοδομήθηκε με λαξευμένους λίθους στα 1736, σύμφωνα με την κτητορική επιγραφή που βρίσκεται στον δυτικό τοίχο, και ο γραπτός του διάκοσμος ολοκληρώθηκε στα 1750. Η εικονογράφηση περιορίστηκε στο Βήμα και τον κυρίως ναό, ενώ το υπόγειο, στο οποίο φυλάσσονταν τα οστά των μοναχών μετά την εκταφή, καθώς και ο νάρθηκας παρέμειναν ακόσμητοι. Οι τοιχογραφίες φιλοτεχνήθηκαν από τους αδελφούς Κωνσταντίνο και Αθανάσιο από την Κορυτσά, οι οποίοι εργάστηκαν τον 18ο αιώνα στην περιοχή της Βορείου Ηπείρου και της Δυτικής Μακεδονίας. Ο διάκοσμος σώζεται σε σχετικά καλή κατάσταση, και μόνο κάποιες μορφές αγίων παρουσιάζουν φθορές.

Το εικονογραφικό πρόγραμμα του ναού διατάσσεται σε πέντε ζώνες. Κατά μήκος του κέντρου της καμάρας τοποθετήθηκε μια σειρά από μετάλλια με προτομές του Χριστού Παντοκράτορα και προφητών, ενώ παρακάτω ιστορήθηκαν συνολικά δεκατέσσερις παραστάσεις από τον χριστολογικό κύκλο. Ακολουθεί μια στενή ζώνη με μετάλλια, στα οποία περιέχονται προτομές μαρτύρων, ενώ άγιοι σε φυσικό μέγεθος εικονίστηκαν στην επόμενη ζώνη. Η εικονογράφηση τελειώνει με μια ζώνη που περιλαμβάνει διακοσμητικά θέματα.

Στο τεταρτοσφαίριο της αψίδας του Βήματος εικονίστηκε η Θεοτόκος στον τύπο της Βλαχερνίτισσας, ενώ τον ημικύλινδρο καταλαμβάνει το θέμα του Μελισμού μεταξύ συλλειτουργούντων Ιεραρχών. Στο μέτωπο του τόξου της αψίδας ιστορήθηκε μια σπάνια παράσταση με τον Χριστό Τρικέφαλο, ο οποίος πλαισιώνεται από δύο σεβίζοντες αγγέλους. Η κόγχη της πρόθεσης κοσμήθηκε με την Άκρα Ταπείνωση, ενώ στον βόρειο τοίχο ακολουθεί το Όραμα του Πέτρου Αλεξανδρείας. Στις υπόλοιπες προσφερόμενες για γραπτό διάκοσμο επιφάνειες του Βήματος εικονίστηκαν άγιοι επίσκοποι και διάκονοι.

Στη δημιουργία των συνθέσεων οι ζωγράφοι Κωνσταντίνος και Αθανάσιος ακολουθούν κατά κύριο λόγο παλαιότερα πρότυπα της υστεροβυζαντινής

περιόδου, ενώ παράλληλα υιοθετούν στοιχεία και από την τέχνη της Δύσης. Οι δυτικές επιδράσεις εντοπίζονται τόσο στην ένταξη δυτικών θεμάτων στο εικονογραφικό πρόγραμμα του ναού, όπως η στέψη της Θεοτόκου και ο Τρικέφαλος Χριστός, όσο και στην εισαγωγή δυτικής προέλευσης λεπτομερειών σε αφηγηματικές συνθέσεις, με χαρακτηριστικά παραδείγματα την παράσταση του Ευαγγελισμού και της Γέννησης του Χριστού. Στα βασικά όμως σημεία οι καλλιτέχνες παραμένουν πιστοί στη βυζαντινή παράδοση και οι δυτικές επιδράσεις στο έργο τους είναι περιορισμένες.

Τεχνοτροπικά οι τοιχογραφίες εντάσσονται στην καλλιτεχνική δημιουργία του 18ου αιώνα, εποχή που χαρακτηρίζεται από γραμμική πτυχολογία και προτίμηση στη διακοσμητική απόδοση των θεμάτων. Οι όγκοι σχηματίζονται με την παράθεση λεπτών πτυχών, κάτω από τις οποίες διακρίνονται τα σώματα και οι κινήσεις τους. Τα πρόσωπα των μορφών χαρακτηρίζονται από λεπτότητα στο πλάσιμο, ενώ τα σαρκώματα αποδίδονται με ομοιογενείς χρωματικές διαβαθμίσεις. Οι ζωγράφοι δεν ενδιαφέρονται ιδιαίτερα για την απόδοση των αρχιτεκτονημάτων και του τοπίου, και τα στοιχεία αυτά συμπεριλαμβάνονται στις συνθέσεις μόνο όταν η εικονογραφία τους το απαιτεί. Εντυπωσιακή, τέλος, στις τοιχογραφίες είναι η χρωματική αρμονία. Με τη χρήση πολυάριθμων φωτεινών αποχρώσεων του λευκού, του κυανού, του πράσινου, του κόκκινου και της ώχρας, το σύνολο του διακόσμου δημιουργεί στον θεατή αίσθηση λεπτότητας, η οποία επιτείνεται από την κυριαρχία των απαλών χρωμάτων.

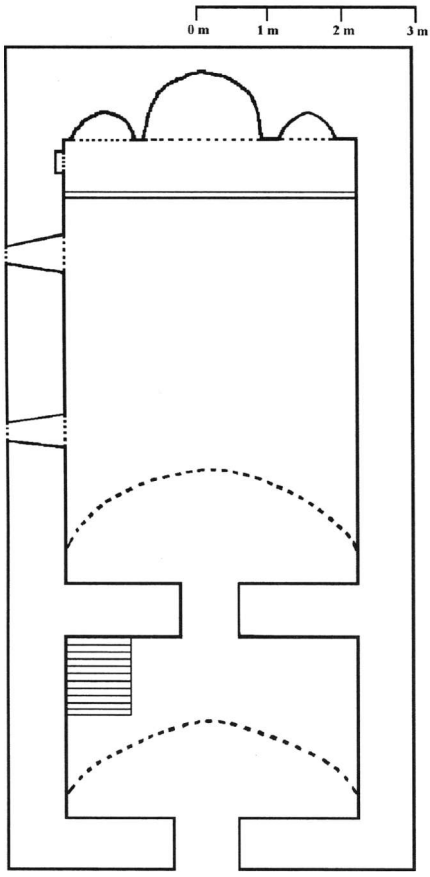


Fig. 1. Grundriss.

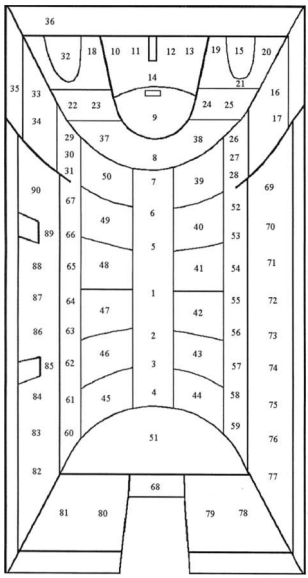


Fig. 2. Dekorationsplan.

1. Christus Pantokrator
2. David
3. Jeremias
4. Zacharias
5. Jakob
6. Abraham
7. Noah
8. Christus Trikephalos von Engeln flankiert
9. Maria Blachernitissa
10. Gregorios Theologos
11. Johannes Chrysostomos
12. Basileios der Große
13. Nikolaos von Myra
14. segnender Christus
15. Johannes Eleimon
16. nicht identifizierbarer Kirchenvater
17. Kyrillos von Alexandrien
18. Stephanos
19. Nikanor
20. nicht identifizierbarer Diakon
21. Antlitz eines Engels
22. Eleftherios
23. Sylvester
24. Germanos
25. Nikolaos aus Megalopolis
26. Venatios
27. Tarasios
28. nicht identifizierbarer Bischof
29. Theophylaktos
30. Babylas
31. Lazarus
32. Christus als Schmerzensmann
33. Vision des Petrus von Alexandrien, Christus
34. Vision des Petrus von Alexandrien, Petrus
35. Vision des Petrus von Alexandrien, Arius im Rachen des Drachen
36. Ausspeiung des Jonas aus dem Rachen des Ketos
37. Verkündigung an Maria, Gabriel
38. Verkündigung an Maria, Maria
39. Geburt Christi
40. Darbringung Christi im Tempel
41. Taufe Jesu
42. Metamorphosis
43. Erweckung des Lazarus
44. Einzug Christi in Jerusalem
45. Letztes Abendmahl
46. Gefangennahme Jesu
47. Kreuzigung Christi
48. Beweinung Christi
49. Anastasis
50. Marienkrönung durch die Trinität
51. Koimesis
52. Menas
53. Viktor?
54. Vikentios?
55. Gervasios
56. Gymnasios
57. Kallistratos
58. Anempodistos
59. Elpidophoros
60. Aphthonios
61. Pegasios
62. Akyndinos
63. Mardarios
64. Orestes
65. Auxentios
66. Eustratios
67. Eugenios
68. Stifterinschrift
69. Petrus
70. Paulus
71. Mokios
72. Hermolaos
73. Kyros
74. Johannes
75. Panteleimon
76. Tryphon
77. Niketas
78. Thallelaios
79. Erzengel Michael
80. Theodosios
81. Ephraim
82. Vision des heiligen Pachomios, Pachomios
83. Vision des heiligen Pachomios, Engel
84. Naum
85. Nikodemus der Neomärtyrer
86. Antonios
87. Euthymios
88. Sabbas
89. Charalampos
90. Klemens von Ohrid

Abb. 1. Außenansicht von Südwesten.

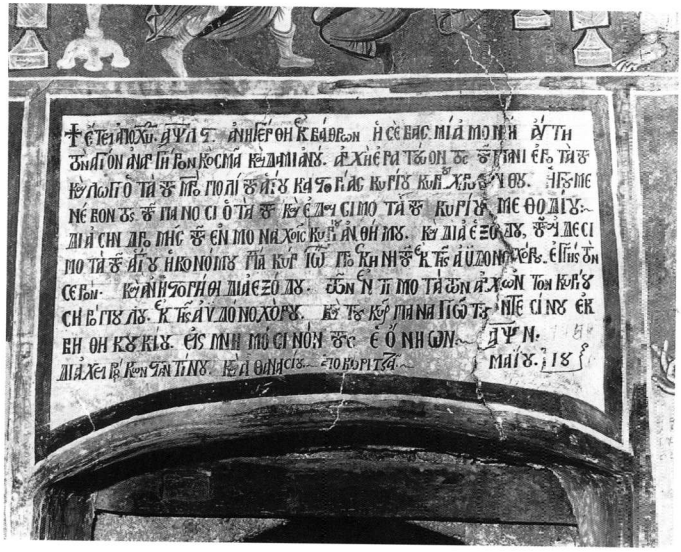


Abb. 2. Stiftungsinschrift.

Abb. 3. Blick in den Naos von Westen.

Abb. 4. Blick in den Naos von Osten.

Abb. 5.
Christus Pantokrator.

Abb. 6. Christus Trikephalos.

Abb. 7. Maria Blachernitissa.

Abb. 8. Liturgie der Kirchenväter (Ausschnitt).

Abb. 9.
Christus als Schmerzensmann.

Abb. 10. Vision des Petrus von Alexandrien.

Abb. 11. Geburt Christi.

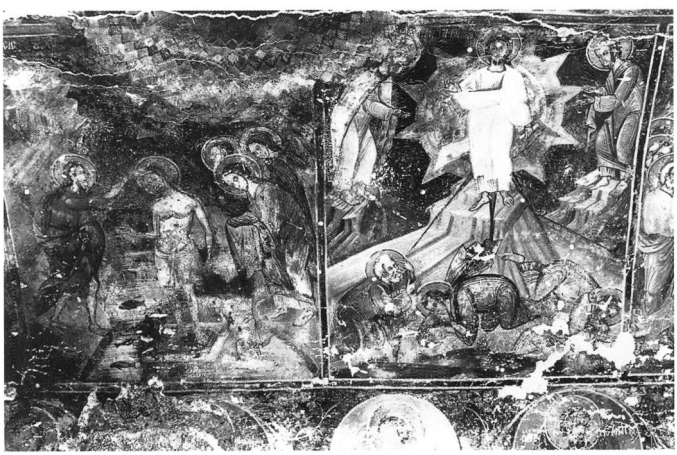


Abb. 12. Metamorphosis.

Abb. 13. Erweckung des Lazarus.

Abb. 14. Kreuzigung Christi.

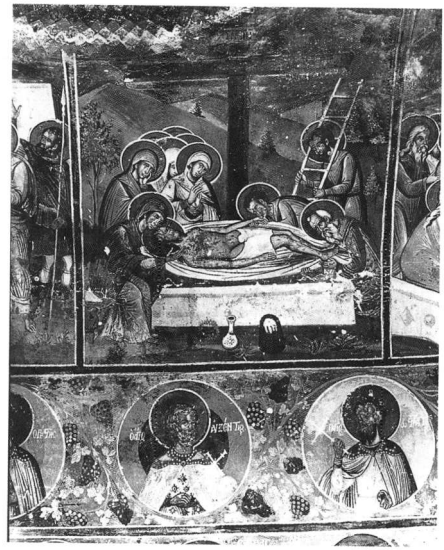


Abb. 15.
Beweinung Christi.

Abb. 16. Anastasis.

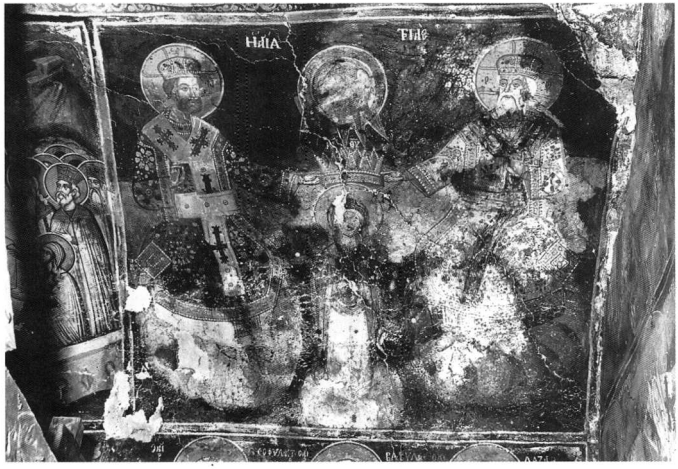


Abb. 17. Marienkrönung.

Abb. 18. Hg. Euthymios, Sabbas, Charalampos und Klemens von Ohrid.

Abb. 19. Hg. Nikodemus von Berat, Antonios, Euthymios und Sabbas.

Abb. 20. Hg. Aphtonios, Pegasios und Akyndinos von Persien.

Abb. 21. Hg. Thallelaios und Erzengel Michael.

Abb. 22. Hg. Hermolaos, Kyros und Johannes.