Zeitschrift: Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der Universität Zürich

Herausgeber: Kunsthistorisches Institut der Universität Zürich

Band: 8 (2001)

Artikel: Visuelle Vermittlung der Heilsgeschichte in Byzanz : der Festbildzyklus in der Nikolauskirche in Thessaloniki

Autor: Kirchhainer, Karin

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-720027

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

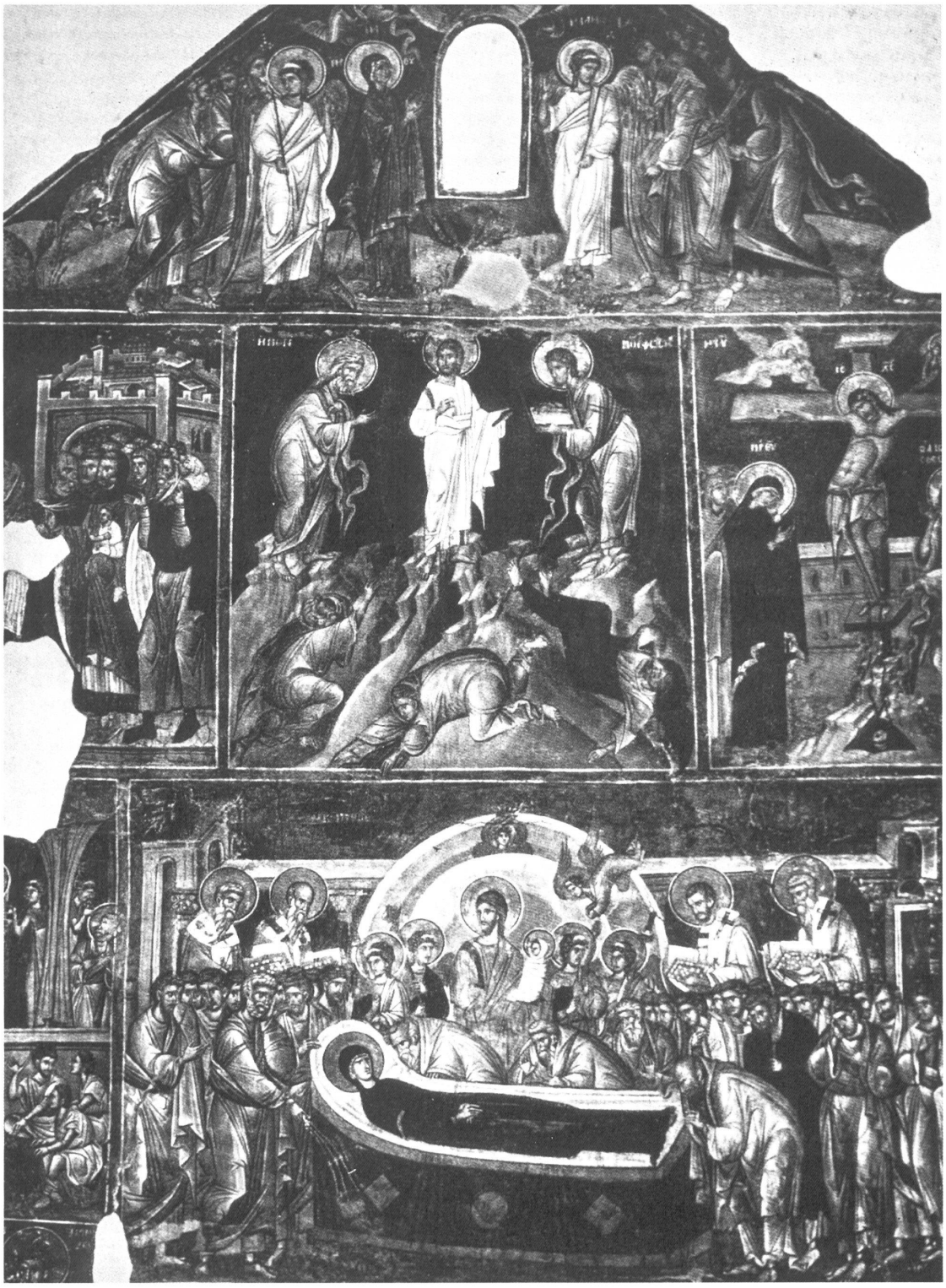
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 07.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch



Thessaloniki, Nikolauskirche, Blick auf die Westwand

Karin Kirchhainer

Visuelle Vermittlung der Heilsgeschichte in Byzanz

Der Festbildzyklus in der Nikolauskirche in Thessaloniki

In Byzanz geht man seit der Beilegung des Bilderstreites im Jahr 843 nach und nach dazu über, das gesamte Innere der Kirchenräume mit Fresken oder Mosaiken auszustatten. Die frühesten, unmittelbar nach Beendigung der Ikonoklasmusdebatte im byzantinischen Kernland auftretenden Programme sind noch auf wenige Einzelfiguren beschränkt, die in hierarchischer Anordnung im Kirchengebäude verteilt werden.[1] Diese nicht narrativen Ausschmückungssysteme sind auf die Architekturform der Kreuzkuppelkirche abgestimmt, die zu diesem Zeitpunkt bereits entwickelt war und eine differenzierte Anordnung von Einzelfiguren ermöglichte.[2] Eine Vorstellung von diesen nicht mehr erhaltenen Kirchenausschmückungen lässt sich nur aufgrund von Beschreibungen gewinnen, die in einigen wenigen Fällen überliefert sind. So führt beispielsweise Patriarch Photios in seiner Einweihungsrede (864) für die Palastkapelle am Pharos in Konstantinopel folgenden Mosaikschmuck an: Die Kuppel schmückte ein Bildnis von Christus, der von einer Schar Engel begleitet wurde. In der Apsis schloss sich eine Darstellung der Gottesmutter an, und im übrigen Heiligtum waren die Bildnisse von Propheten, Aposteln, Patriarchen und Märtyrern verteilt.[3]

Ab dem Ende des 9. Jahrhunderts werden zu den Einzelfiguren szenische Darstellungen in die Bildprogramme eingeführt.[4] Zwar sind keine Bildausstattungen des 9. und 10. Jahrhunderts im byzantinischen Kernland erhalten geblieben, die diese Entwicklung bestätigen könnten, doch bezeugen einzelne Beschreibungen das Vorhandensein kurzer Bildzyklen seit dem Ende des 9. Jahrhunderts. Ein Exempel liefert die von Leo VI. beschriebene Mosaikausstattung der von Stylianos Ztaoutzes in Konstantinopel errichteten Kirche (886–893), die eine Sequenz von szenischen Darstellungen enthielt, die Stationen aus dem Leben Jesu illustrierten.[5]

Die Aufnahme von christologischen Szenen in die Ausstattungssysteme ist vermutlich auf den Einfluss des liturgischen Festkalenders auf die Monumentaldekorationen zurückzuführen, da vorwiegend die Ereignisse aus dem Leben Christi wiedergegeben werden, die zugleich als Hochfeste während des byzantinischen Kirchenjahres gefeiert werden.[6] Darüber hinaus repräsentieren die Darstellungen jene Begebenheiten des Erdenlebens Christi, die vorrangig zum Heil der Menschheit beigetragen haben: »Alle Kirchenwände dienten nun dazu, eine Abfolge von Bildern mit den für die Heilserwartungen entscheidenden Szenen aus dem Leben Christi aufzunehmen.«[7]

Schliesslich korrespondiert die bildliche Wiedergabe des Lebens Jesu im Kirchengebäude auch mit dem täglichen Vollzug der Messfeier, die von den byzantinischen Liturgiekommentatoren als sakramentale Wiederholung des Heilsmysteriums aufgefasst wird. So betont Theodor von Andida in seinem im 12. Jahrhundert verfassten Kommentar »Zusammenfassende Betrachtung der in der göttlichen Liturgie vollzogenen Symbole und Mysterien«, dass die Eucharistiefeier als Summe der Heilstaten Christi zu verstehen ist und im Nacheinander ihrer einzelnen Abschnitte das komplette Heilswerk – von der Inkarnation bis zur Himmelfahrt – darstellen soll.[8] Die Bildausstattungen der Kirchen versteht der Autor in dieser Hinsicht als ausdrückliche Bestätigung.[9]

Erste vollständig erhaltene Bildausstattungen sind aus dem 11. Jahrhundert überliefert. Sie zeigen, dass es bei der Ausgestaltung der

Kirchengebäude gewisse Vorgaben gab, die sich in der ortsgebundenen Platzierung verschiedener Programmelemente äussert. Grob umrissen ergibt sich für die bildnerische Ausschmückung byzantinischer Kirchen ab dem 11. Jahrhundert folgendes Bild: Der Kuppelscheitel wird mit dem Brustbild Christi besetzt, der im Typus des Pantokrators (Allherrscher) wiedergegeben ist und bisweilen von Engeln begleitet wird.[10] Dargestellt ist nicht der Christus der Evangelienberichte, sondern der zeitlose Weltenschöpfer und Weltenrichter als Sinnbild der absoluten Macht.[11] Der Christusdarstellung schliessen sich im Kuppeltambour die Bildnisse von stehenden Propheten an, deren Anzahl von dem vorgegebenen Umfang der Kuppel abhängig ist.[12] In den darunter liegenden Kuppelpendentifs folgen die Autorenbilder der vier Evangelisten, die sitzend an ihren Schreibpulten wiedergegeben sind.[13] Die angrenzenden Wandflächen der Kreuzarme und Schildwände werden von szenischen Darstellungen des so genannten Festbildzyklus eingenommen, deren Anzahl und Auswahl in den Dekorationsplänen divergiert.[14] An der Ostwand folgt in der Apsisnische das Bildnis der Gottesmutter, die mit oder ohne Christuskind wiedergegeben sein kann und in der Regel von zwei adorierenden Engeln flankiert wird. Die unteren Zonen der Kirchenräume sind schliesslich der Darstellung von heiligen Persönlichkeiten wie Kirchenvätern, Märtyrern und Heiligen vorbehalten, deren Auswahl und Anzahl in den Monumenten unterschiedlich ist.[15]

Anhand der Bildplatzierung ist ersichtlich, dass diese sich einem hierarchisch angelegten Dekorationssystem verpflichtet zeigt. Die hierarchische Bildzuweisung ist in vertikaler Folge von oben nach unten im Kirchengebäude ablesbar, in dem die Einzelfiguren entsprechend ihrer Rangzugehörigkeit verteilt werden.[16] Dabei wird die Kuppelzone, die in den bausymbolischen Deutungen der Mystagogen und Liturgiekommentatoren bereits seit dem 7. Jahrhundert als Symbol des Himmels interpretiert wird,[17] dem Allherrscher und seinem himmlischen Begleitpersonal eingeräumt. Die unteren Zonen des Kirchengebäudes, die als Abbild der irdischen Kirche aufgefasst werden, sind der Wiedergabe von verschiedenen Kirchenvätern, Märtyrern und Heiligen vorbehalten, die sich während ihres beispielhaften Lebens als Stützen der irdischen Kirche verdient gemacht haben.[18] Als architektonisches Bindeglied zwischen der himmlischen und irdischen Zone dient die Apsisnische, die von dem Bildnis der Gottesmutter eingenommen wird, die als Vermittlerin zwischen der irdischen und himmlischen Sphäre fungiert.[19]

Aufgrund der Tendenz zur Standardisierung der Bildprogramme werden die byzantinischen Kirchenausschmückungen vielfach als traditionsfixiert und unschöpferisch angesehen. Im Gegensatz zur abendländischen mittelalterlichen Monumentalmalerei, in der eine Mannigfaltigkeit an Bildthemen in den Kirchenräumen entwickelt und im grossen Umfang von typologischen Gegenüberstellungen Gebrauch gemacht wird, sind die byzantinischen Kirchenausschmückungen an ein relativ festgelegtes Themenrepertoire gebunden.[20] Für die Dekoration der Kirchen haben sich Konventionen herausgebildet, die sich in der ortsgebundenen Platzierung bestimmter Programmelemente äussern. Die Bildausstattungen sind dadurch in einigen Zügen festgelegt und vermitteln so den Eindruck von stereotypen und unveränderbaren Bildsystemen.

Dementgegen ist aber festzuhalten, dass es bei der Ausgestaltung der Kirchen doch einige Spielräume und Variationsmöglichkeiten gab, die eine Flexibilität hinsichtlich der Bildauswahl und -platzierung bezeugen. Anhand der überlieferten Kirchenausstattungen der mittel- und spätbyzantinischen Epoche kann die Beobachtung gemacht werden, dass es keine Denkmäler mit übereinstimmender Dekoration gibt: »Jedes Programm ist Neuschöpfung und Adaption, daher gibt es nie zwei auf genau dieselbe Weise dekorierte Kirchen, was beweist, dass die byzantinische Ausstattungskunst trotz hierarchischer Ordnung, Traditionsgebundenheit und Strenge flexibel blieb und nicht zu einer Formel erstarrte.«[21]

Als Beispiel für die Veränderlichkeit der Programme sei hier der so genannte Festbildzyklus angeführt, der in den byzantinischen Kirchengebäuden seit dem 11. Jahrhundert in der Regel im obersten Malereiregister der Kreuzarme zwischen Kuppel- und Heiligenzone illustriert ist. Der Begriff Festbildzyklus bezeichnet Sequenzen von szenischen Darstellungen, deren Bildinhalte die Ereignisse wiedergeben, die während des orthodoxen Kirchenjahres als Hochfeste gefeiert werden.[22] In der Forschungsliteratur hat sich für dieses narrative Programmelement auch der griechische Terminus Dodekaortion (zwölf Feste) etabliert. Die Bezeichnung basiert auf einer idealtypischen Vorstellung, die davon ausgeht, dass eine verbindliche Szenenanzahl und -auswahl regelmässig in den Kirchenausstattungen wiederkehrt.[23] Dabei wird ein zwölfszeniger Standardzyklus angenommen, der die Festbilder der Verkündigung an Maria, Christi Geburt, Darstellung Christi im Tempel, Taufe, Metamorphosis (Verklärung Jesu), Erweckung des Lazarus, Einzug in Jerusalem, Kreuzigung, Anastasis (Höllenfahrt Christi), Himmelfahrt, Pfingsten und Koimesis (Marientod) umfassen soll.

Bemerkt werden muss, dass uns die genannten Feste in dieser als klassisch rekonstruierten Form fast ausschliesslich auf Ikonen begegnen und primär im Bereich dieser Kunstgattung anzutreffen sind.[24] In den Schriftquellen[25] und den erhaltenen Monumentalzyklen[26] ist das Dodekaortion in seiner reinen Form äusserst selten bezeugt.[27] Sowohl die Auswahl als auch die Anzahl der dargestellten Szenen weichen in den erhaltenen Denkmälern stark voneinander ab, so dass keineswegs von einem kanonischen Zyklus ausgegangen werden kann.[28]

Anhand der erhaltenen Bildprogramme des byzantinischen Mittelalters kann die Beobachtung gemacht werden, dass in einigen Monumenten wichtige Hochfeste ohne eigene Darstellung blieben. Stattdessen wurden Szenen in die Festbildreihe aufgenommen, die nur unter Vorbehalt als Festbilder angesehen werden können, da sie Begebenheiten illustrieren, die keine

Festgegenstände im eigentlichen Sinne sind, obwohl ihrer an wichtigen Tagen des Kirchenjahres gedacht wird (z. B. Gründonnerstag, Karfreitag oder Sonntag nach Ostern).[29] Es ist folglich davon auszugehen, dass nicht nur die Summe der Hochfeste auf die Konzeption der jeweiligen Festbildzyklen eingewirkt hat, sondern auch darüber hinausgehende Gestaltungsfaktoren Geltung besassen, die sich in den Varianten der Zyklen äussern: »Die Verschiedenheit einzelner Bildprogramme bliebe ungeklärt, würde man den Festkalender als das einzige Mass für die Darstellung und Auswahl der Bilder ansehen.«[30] Abweichungen vom Dodekaortion stellen keine Besonderheit dar, sie sind vielmehr die Regel. Dennoch gaben die zwölf hohen Feste eine Konstante von Sujets vor, die einmal mehr oder einmal weniger mustergültig auf die jeweilige Struktur der Zyklen eingewirkt hat.[31] Die Bilder des Dodekaortions sind unzweifelhaft diejenigen, auf die bei der Konzeption der Hauptzyklen am häufigsten zurückgegriffen wurde.

Während für die Zusammenstellung der einzelnen Zyklen die zwölf hohen Feste des byzantinischen Kirchenjahres als Grundrepertoire fungierten, orientiert sich die Abfolge der Bilder im Kirchenraum nicht an dem Zeitplan des Festkalenders. Sie passt sich vielmehr der narrativen Struktur der Evangelienberichte an und illustriert die Vita Christi nach dem Leitfaden seiner Lebensstationen, also nach historisch-biografischen Gesichtspunkten.[32] Die Zyklen beginnen im Osten und werden in linearer Anordnung über die angrenzenden Wände des Kirchenraumes wieder nach Osten geführt.

Innerhalb dieser chronologisch orientierten Anordnungsweise der Festbildzyklen im Kirchengebäude haben sich seit der mittelbyzantinischen Epoche einige Fixpunkte herausgebildet, die sich in der ortsgebundenen Platzierung bestimmter Szenen äussern. Diese Anordnungsschemata betreffen in erster Linie die Positionierung der beiden Szenen, die den Festtagszyklus einleiten und abschliessen. Die Szene der Verkündigung an Maria, die in der Regel den Festtagszyklus eröffnet, ist fast immer zweigeteilt am östlichen Stützenpaar abgebildet. Als nahezu kanonischer Darstellungsort für die Koimesis (Marientod) fungiert das Bildfeld über dem Haupteingang an der Westwand des Kirchenraumes, auf der die Szene ausserhalb der zyklischen Reihe ihren Platz behauptet.[33] Neben der ortsgebundenen Platzierung von Verkündigung und Koimesis kann ferner beobachtet werden, dass auch der Szene der Himmelfahrt Christi ein bevorzugter Darstellungsort in den Dekorationssystemen zugewiesen wird. In der Mehrzahl der Monumente nimmt das Bild der irdischen Entrückung Christi die Wandflächen des Bemagewölbes ein.[34] Von diesen Fixpunkten abgesehen herrschte bei der Konzeption der Festbildzyklen weitgehende Freiheit. Diese spiegelt sich in der unterschiedlichen Szenenauswahl und -anzahl in den Monumenten, die trotz der Konstante des Dodekaortions und der örtlichen Bindung einiger Ereignisbilder eine grosse Variabilität bezeugen.

Im Folgenden wird am Beispiel des Festtagszyklus der Nikolauskirche in Thessaloniki aufgezeigt, welche Varianten in den narrativen Bildfolgen zum Ausdruck kommen können. Dabei soll dokumentiert werden, welche programmprägende Faktoren auf die Konzeption dieser Bildfolge eingewirkt haben und welche Intentionen hinter den Auswahl- und Platzierungsentscheidungen stehen. Aufgezeigt und hinterfragt werden thematische Programmschwerpunkte, die Akzentuierung von Programmelementen im Kirchengebäude und die strukturellen Beziehungen der Bildthemen zueinander. Darüber hinaus soll ermittelt werden, inwiefern die Positionierung von bestimmten Festtagsszenen an ihren Anbringungsort geknüpft ist und welche Aufgabe den Bildern im Versammlungsraum Kirche zukommt. Damit stellt sich schliesslich auch die Frage nach den Möglichkeiten der Rezeption des Bildprogrammes, die ebenfalls dargelegt werden.

Im Vordergrund stehen Fragestellungen, die in der bisher erschienenen Forschungsliteratur zur Nikolauskirche, die sich vornehmlich mit der stilistischen und ikonografischen Einordnung des Bildschmucks auseinander gesetzt hat, vernachlässigt wurden. Das Bestreben der Forschung lag in erster Linie darin, die Fresken der Nikolauskirche mit anderen Malereien der spätbyzantinischen Epoche zu vergleichen, um sie bestimmten Künstlerwerkstätten zuschreiben zu können und eine Datierung zu ermöglichen.[35]

Die Literaturlage zum Bildprogramm der Nikolauskirche kann als beispielhaft für die Erforschung der byzantinischen Dekorationssysteme im Allgemeinen angesehen werden. Programmanalysen zur Vielzahl der überlieferten Bildausstattungen sind selten und beschränken sich meistens auf einzelne Aufsätze.[36] Als Ausnahmen können übergreifende Gesamtdarstellungen angeführt werden, die sich summarisch mit den Ausschmückungsprinzipien byzantinischer Kirchenräume auseinander setzen und deren Gesetzmässigkeiten durchleuchten.[37] In den monografischen Abhandlungen zu den einzelnen Kirchenausschmückungen ist dagegen erkennbar, dass das Interesse der Autoren primär auf ikonografische Analysen sowie Stilkritik und Zuschreibungsfragen gerichtet ist. Programmatische Aspekte werden oft ausgeklammert oder nur in knappen Kapiteln behandelt, in denen die Anordnung der Programmelemente im Kirchenraum beschrieben sowie Gemeinsamkeiten und Unterschiede zu anderen Dekorationssystemen aufgezeigt werden. Dabei wird in der Regel auf allgemein gültige Züge der Ausschmückungssysteme hingewiesen und auf Besonderheiten hinsichtlich der Auswahl und Anordnung der Programmelemente im Kirchengebäude aufmerksam gemacht, ohne diese aber umfassend zu begründen.[38] Ausnahmen stellen die Studien dar, die sich mit bestimmten Raumeinheiten oder Annexräumen von byzantinischen Kirchengebäuden befassen und das Verhältnis von Bildauswahl und Funktion dieser Räume untersuchen.[39] Programmanalysen zu den eigentlichen Hauptkirchenräumen, die als Versammlungsorte für die tägliche Liturgiefeier dienen, sind selten.[40]

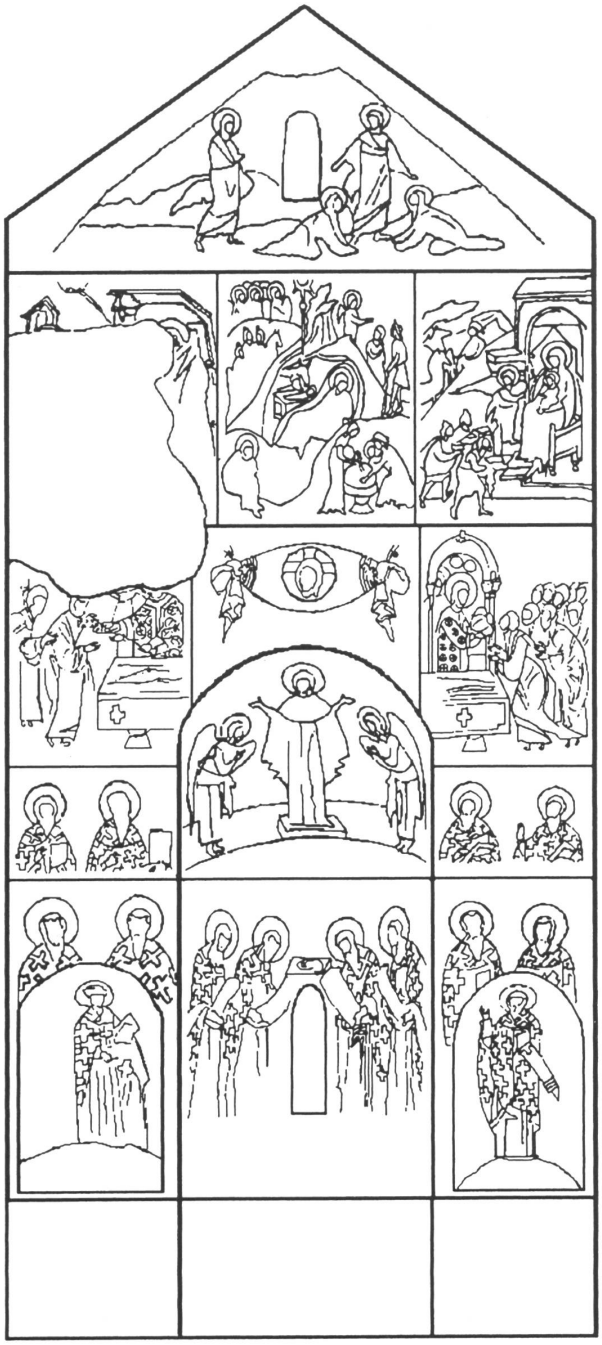


Abb. 1: Thessaloniki, Nikolauskirche, Freskenprogramm der Ostwand.

Die Nikolauskirche wurde im beginnenden 14. Jahrhundert errichtet und fungierte als Katholikon eines Klosters. Von der Geschichte des Klosters in byzantinischer Zeit ist nichts bekannt, da weder Inschriften in der Kirche selbst noch andere schriftliche Zeugnisse aus der Erbauungszeit des Monumentes überliefert sind. Entsprechend bleibt die Identität des Stifters und der ausstattenden Maler offen.[41] Die Kirche verfügt über einen einschiffigen Kernbau, dem im Norden und Süden zwei gleich breite Seitenschiffe angegliedert sind; im Westen wurde ein Narthex vorgelagert. Das Freskenprogramm der Kirche ist wahrscheinlich in der zweiten Dekade des 14. Jahrhunderts entstanden. Die Datierung stützt sich auf stilistische und ikonografische Vergleiche zu anderen Malereien der spätbyzantinischen Epoche.[42] Bemerkenswert ist die ausserordentliche Qualität des Freskenschmucks, der zu den schönsten Malereien der palaiologischen Epoche (1261–1453) in Thessaloniki gezählt werden kann.

Der Festbildzyklus der Nikolauskirche umfasst 15 Szenen. Er beginnt an der östlichen Stirnwand mit den Darstellungen der Verkündigung an Maria, der Geburt Christi und der Magieranbetung, die unabhängig von der Geburtsszene illustriert ist (Abb. 1, 5, 6). Die Erzählfolge setzt sich an der Südwand mit den Bildern der Darbringung Christi im Tempel, der Taufe Jesu, der Erweckung des Lazarus und dem Einzug Christi in Jerusalem (Abb. 2, 7–9) fort. Von der Szene des Einzugs in Jerusalem ist am westlichen Ende der Südwand nur der linke Abschnitt wiedergegeben, der den reitenden Christus und die nachfolgenden Apostel vorführt (Abb. 9). Der rechte Bereich der Darstellung, der das Stadttor und die Volksmenge Jerusalems zeigt, wurde auf den südlichen Teil der Westwand verlegt (Abb. 3, 10). Für diese Verfahrensweise des Übereck-Führens von Bildern existiert vermutlich nur eine Parallele, die in Thessaloniki selbst, in der Panagia Chalkeon, Anwendung fand.[43]

Hinter der Szene des Einzugs Christi in Jerusalem folgt an zentralem Ort auf der Westwand die Darstellung der Metamorphosis (Abb. 10). Der erzählerischen Struktur der Evangelienberichte und der Biografie Christi zufolge hätte das Bild seinen Platz an der Südwand hinter der Taufe einnehmen sollen.

Der Zyklus findet im nördlichen Bereich der Westwand mit der Szene der Kreuzigung Christi (Abb. 11) seine Fortführung. Auf der Nordwand schliessen sich in chronologischer Folge die Bilder der Kreuzabnahme (Abb. 12), Beweinung (Abb. 13) und Anastasis (Abb. 14) an, die den Abschluss der Darstellungsfolge an der Längswand bildet.

Die beiden Giebelfelder wurden als weitere Anbringungsflächen für den Bilderkreis des Festtagszyklus genutzt. Im östlichen Giebelfeld befindet sich die Darstellung des so genannten Chairete (Abb. 15). Illustriert ist die Begegnung Christi mit den beiden Marien nach seiner Auferstehung, entsprechend Kapitel 28,9–10 des Matthäus-Evangeliums. In chronologischer Reihe schliesst sich im westlichen Giebelfeld die Himmelfahrt Christi an (Abb. 10), die den Abschluss der christologischen Bildfolge darstellt. Als

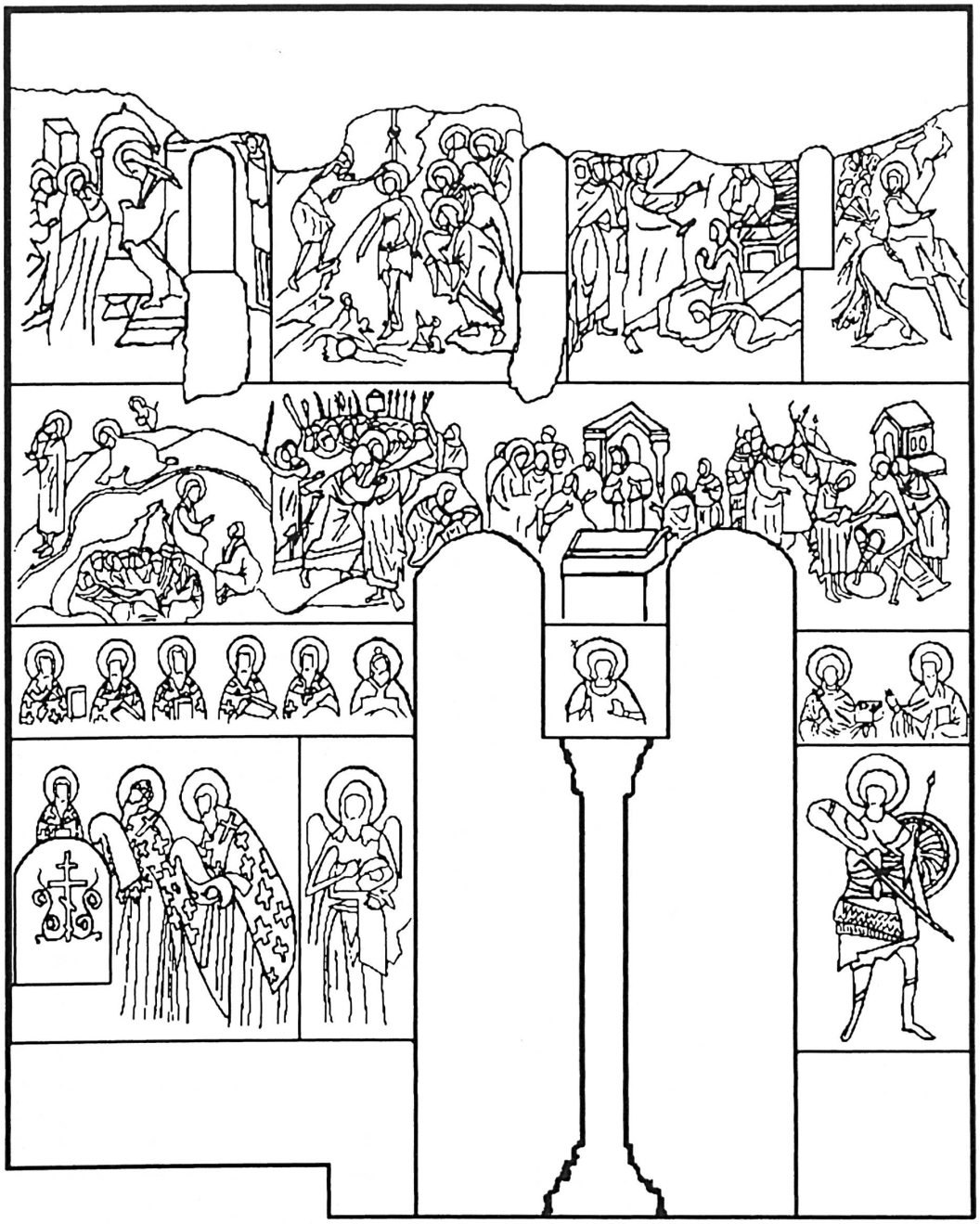


Abb. 2: Thessaloniki, Nikolauskirche, Freskenprogramm der Südwand.

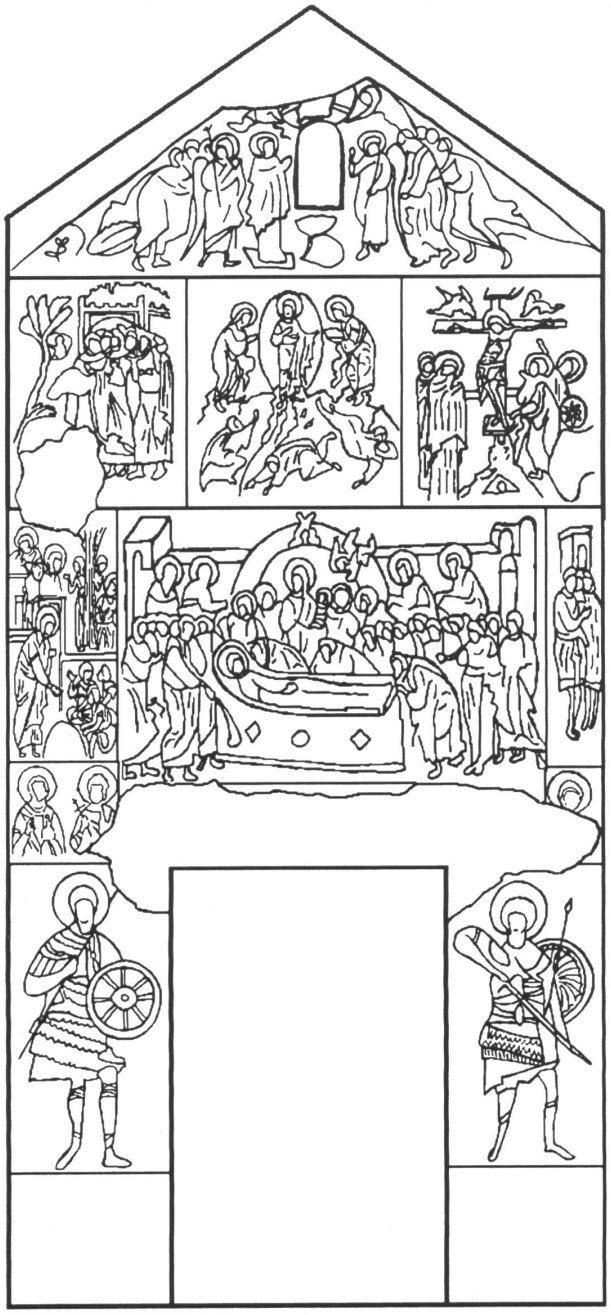


Abb. 3: Thessaloniki, Nikolauskirche, Freskenprogramm der Westwand.

letzte Begebenheit des Dodekaortions behauptet die Szene der Koimesis ihren Platz über dem Haupteingang der Kirche (Abb. 16).

Anhand der Szenenauswahl des Festbildzyklus in der Nikolauskirche ist erkennbar, dass diese in wesentlichen Teilen dem als klassisch rekonstruierten Zyklus entspricht. Von den zwölf liturgischen Hochfesten des byzantinischen Kirchenjahres sind elf zur Darstellung gelangt, lediglich dem Pfingstereignis wurde keine bildliche Wiedergabe eingeräumt. Stattdessen sind vier Szenen in den Zyklus integriert worden, die nicht dem unmittelbaren Festkreis entstammen. Die erste Erweiterung ist im Bereich der Inkarnationsthematik zu verzeichnen, die durch die Szene der Magieranbetung (Abb. 6) eine breitere Erläuterung erfährt. Darüber hinaus ist der Komplex des Todesgeschehens Christi durch die Einbindung der Bilder der Kreuzabnahme und Beweinung besonders akzentuiert (Abb. 12, 13). Die letzte Erweiterung betrifft das Thema der Auferstehung Christi, das hier nicht nur mit dem dogmatischen Auferstehungsbild der Anastasis (Abb. 14), sondern ausserdem mit dem historischen Auferstehungsbild des Chairete (Abb. 15) aufgegriffen wird.

Aussergewöhnlich an dem Hauptzyklus der Nikolauskirche ist die Bildzusammenstellung an der östlichen Stirnwand, an der bereits die ersten drei Szenen des Festkreises vorgeführt sind (Abb. 1). In den Bildprogrammen einschiffiger Kirchen befindet sich an diesem Darstellungsort in der Regel als einziges Festbild die Verkündigung an Maria, die beiderseitig der Apsiskonche auf zwei Bildfelder verteilt den Hauptzyklus eröffnet.[44]

Die unübliche Bildauswahl und -platzierung in der Nikolauskirche ist durch die ausgeprägte vertikale Ausrichtung des Kirchenraumes bedingt, dessen hohen Wandflächen es ermöglichten, zwei zyklische Programmelemente in das Dekorationssystem zu integrieren. Aufgrund der hohen Wandflächen ist das oberste Bildregister an der Ostwand nicht wie üblich durch die Apsisnische unterbrochen, sondern stellt eine fortlaufende breite Bildfläche zur Verfügung, die für die Wiedergabe von drei christologischen Szenen genutzt werden konnte. Die beiden ersten Bilder, Verkündigung und Geburt, entsprechen der üblichen Erzählfolge des Dodekaortions, der sich meistens die Szene der Darstellung Christi im Tempel anschliesst. In der Nikolauskirche wurde zwischen Geburt und Darstellung Christi im Tempel die Szene der Magierhuldigung eingeschoben, die nicht dem unmittelbaren Festkreis angehört.

Das Ereignis der Magieranbetung (Abb. 6) wird seit der mittelbyzantinischen Epoche nur noch gelegentlich als Einzeldarstellung wiedergegeben[45] und begegnet in der palaiologischen Monumentalmalerei relativ selten als eigenständige Szene.[46] Die Reise und Huldigung der drei Magier sind häufig als Begleitmotive unmittelbar in die Geburtsdarstellung miteinbezogen, wodurch die in den Evangelien getrennt erwähnten Episoden zu einer komplexen Komposition verschmelzen und die Kindheitsgeschichte Jesu in kürzerer Fassung wiedergegeben wird.[47] Durch die Aufnahme der Magierhuldigung als eine der Begleitszenen der

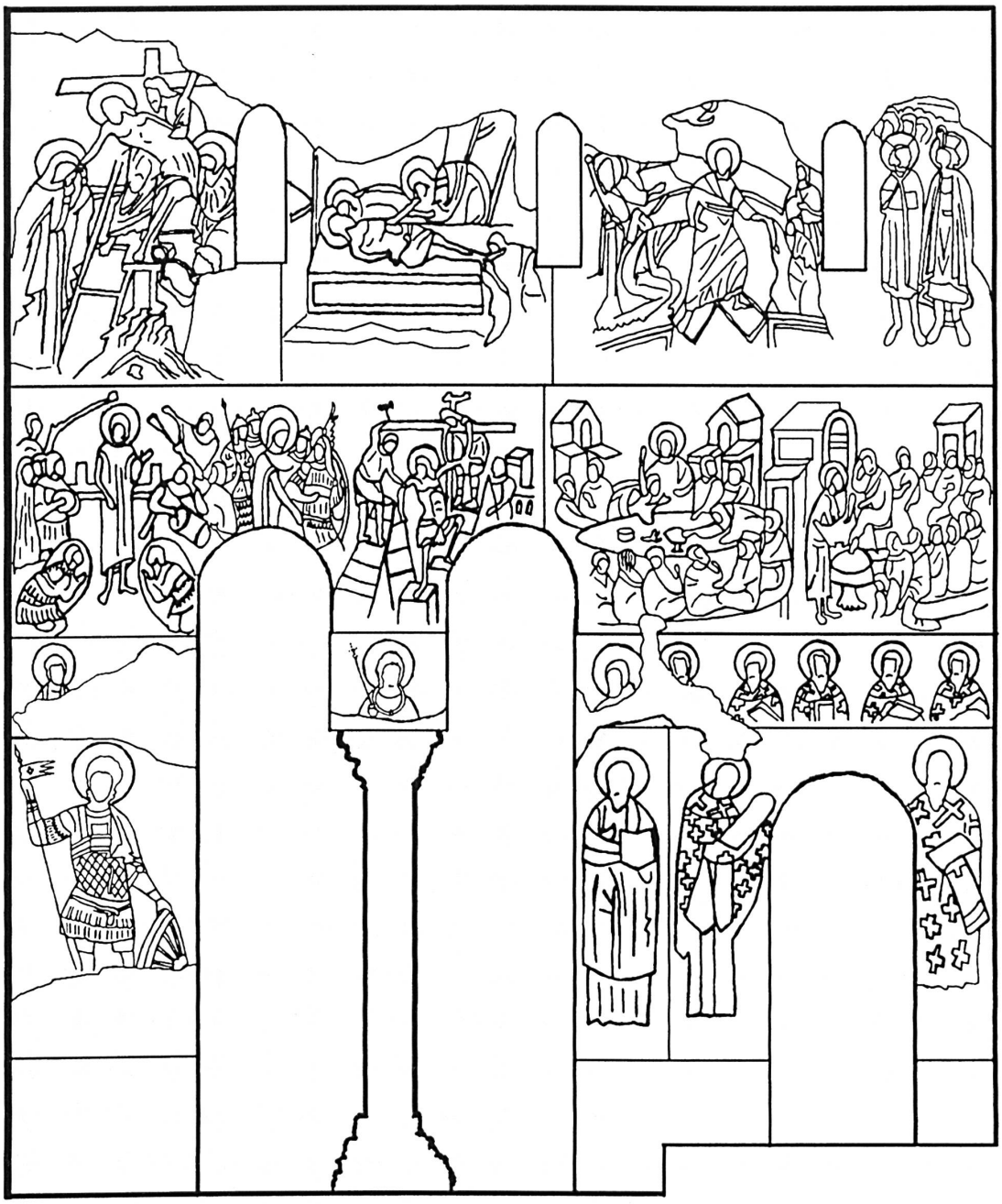


Abb. 4: Thessaloniki, Nikolauskirche, Freskenprogramm der Nordwand.

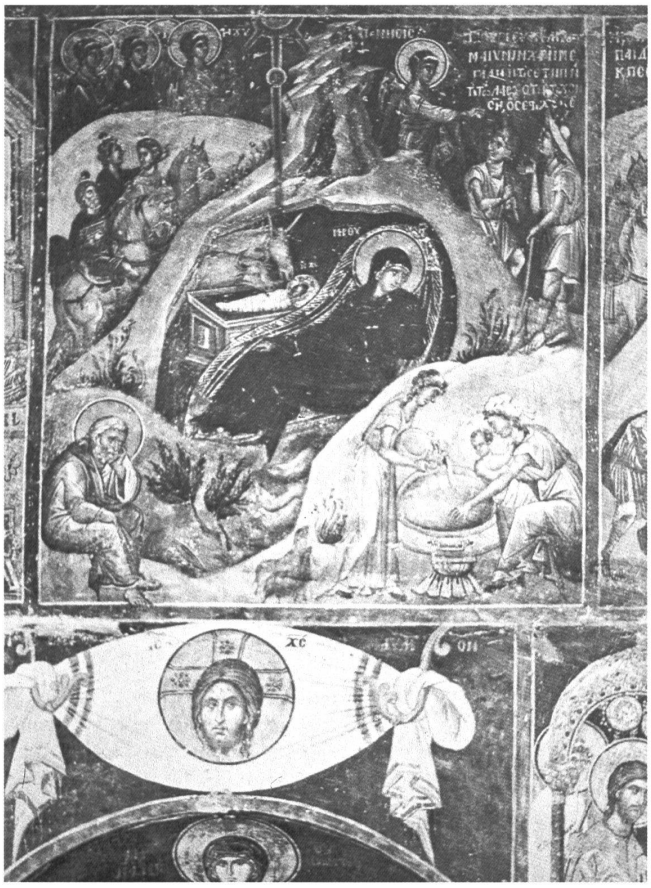


Abb. 5: Thessaloniki, Nikolauskirche, Geburt Christi, Fresko.

Geburt Christi verlor die Darstellung schliesslich ihre Eigenschaft als akzentuiertes Bild der Epiphanie des himmlischen Herrschers.[48] Der isolierten Präsentation der Szene in der Nikolauskirche kommt demnach eine besondere Bedeutung zu. Betont werden sollte zweifellos das Erscheinen Jesu auf Erden, von dem die Magier als Erste Zeugnis ablegen, indem sie Christus als Sohn Gottes anerkennen.

Aus der Zusammenstellung der Szenen an der Ostwand (Abb. 1) wird ersichtlich, dass diese den Komplex der Menschwerdung Christi zum zentralen Thema erheben: Mit der Verkündigungsdarstellung wird zunächst auf das Mysterium der Inkarnation des Logos verwiesen; die Szene der Geburt Christi verbildlicht die Herabkunft des Gottessohnes auf Erden; die Anbetung der Magier legt schliesslich die Anerkennung der Gottheit Christi durch fremde Völker dar. Die Aufnahme der Magieranbetung in den Festbildzyklus in der Nikolauskirche zeugt also von dem Interesse, das Dogma der Menschwerdung Christi durch eine weitere Szene zu unterstreichen. Darüber hinaus ist das Bestreben erkennbar, die drei Bilder des Registers unter einen einheitlichen Gedankenkreis zu stellen, der das unmittelbare Inkarnations- und Epiphaniegeschehen umfasst.

Die Auswahl und Zusammenstellung der Bilder an der Ostwand des Bemas sind vermutlich liturgisch motiviert. Bildthemen, die sich auf die Inkarnation Christi beziehen, werden vorzugsweise dem Altarraum zugeordnet, was sich zweifellos aus der gedanklichen Verbindung von Inkarnationsdogma und Eucharistiemysterium herleitet.[49] Beispielhaft für die kontextuelle Verwendung von Inkarnationsbildern im Altarraum sind die Wiedergabe der Gottesmutter in der Apsiskalotte und die Positionierung der Verkündigungsszene am Apsisbogen. Auch das Thema der Magierhuldigung ist seit dem 6. Jahrhundert als Apsisbild bekannt, es war vermutlich in der Apsiskonche der Geburtskirche von Bethlehem dargestellt.[50]

Über die beabsichtigte Zuweisung der Inkarnationsbilder an den Vollzugsort des eucharistischen Liturgiegeschehens hinaus ist ferner die Intention erkennbar, eine bildliche Konfrontation zwischen Inkarnations- und Eucharistiethematik an der Ostwand herzustellen. Unterhalb der Inkarnationsbilder schliesst sich eine Komposition an, die das Thema der eucharistischen Liturgie zum Inhalt hat: Wiedergegeben ist die auf zwei Bildfelder aufgeteilte Szene der Apostelkommunion (Abb. 1), die die liturgisierte Variante des historischen letzten Abendmahls zwischen Christus und den Aposteln zeigt.[51]

Die gedankliche Verbindung von Inkarnations- und Eucharistiemysterium ist schon im 6. Kapitel des Johannes-Evangeliums verankert und verfügt über eine lange Tradition in der Patristik.[52] Grundlegend für die wechselseitige Interpretation beider Begebenheiten ist das Verständnis, dass die eucharistische Liturgie die sakramentale Vergegenwärtigung des historischen Inkarnationsgeschehens darstellt. Ausgehend von der Vorstellung, dass bei der Epiklese unter Anrufung des Heiligen Geistes Brot und Wein

in Leib und Blut Christi transformiert werden, wird die Wandlung der eucharistischen Elemente als sakramentale Menschwerdung des Logos begriffen.[53] Die konsekrierten Gaben symbolisieren den neugeborenen Christus, dessen mystisch-sakramentale Opferung im Anschluss an die Wandlung vollzogen wird.

Analog zur eucharistischen Auslegung der Menschwerdung Jesu ist eine visuelle Konfrontation von Inkarnations- und Eucharistiethematik in den Sanktuarien byzantinischer Kirchengebäude zu beobachten. Diese findet nicht nur in der räumlichen Zuweisung von Inkarnationsbildern in den Altarraum ihren Ausdruck, sondern schlägt sich auch in der bildlichen Konfrontation beider Themenkreise nieder.[54] Exemplarisch dafür ist die seit der mittelbyzantinischen Zeit auftretende Verknüpfung von Marienbild und Apostelkommunion in der Apsiskonche.

An der Ostwand der Nikolauskirche sollte wahrscheinlich eine durchgehende Verbindung von Inkarnations- und Eucharistiegeschehen evoziert werden, die sich in der Übereinanderlagerung beider Themenbereiche äussert (Abb. 1). Die gesamte Bildauswahl (mit Ausnahme der Chairetedarstellung im Giebelfeld) visualisiert ein Wechselspiel von Inkarnations- und Eucharistiemotiven, das im unteren Register des Apsiszylinders mit der Kirchenväterliturgie[55] beginnt, sich mit der Gottesmutter in der Apsiskalotte und der Apostelkommunion beiderseitig des Apsisbogens weiter fortsetzt und schliesslich im oberen Register mit den drei Bildern zur Menschwerdung Jesu abschliesst.

Innerhalb des eucharistisch orientierten Programmes auf der Ostwand kommt der Szene der Magieranbetung (Abb. 6) eine besondere Rolle zu, die sich aus der Interpretation des Ereignisses als Vorbild des liturgischen Opferganges der christlichen Gemeinde ergibt. Schon Johannes Chrysostomos (344–407) parallelisiert in seiner eucharistischen Auslegung der Inkarnation den Gang der Magier zu Christus mit dem Gang der Gläubigen zum Abendmahl. In seiner Homilie »de beato Philognio« fordert der Kirchenvater seine Zuhörer auf, es den Magiern gleichzutun und in gläubiger Verehrung an den Messaltar zu strömen: »Denn wenn wir mit gläubigem Herzen hinzutreten, so werden wir ohne Zweifel den Herrn schauen, in der Krippe liegend. Denn der Abendmahlstisch vertritt die Stelle der Krippe. Auch hier wird der Leib des Herrn liegen, nicht in Windeln eingewickelt wie damals, sondern von allen Seiten vom Heiligen Geist umgeben.«[56]

Der Gang der Gläubigen zur Messfeier wird von Chrysostomos also unter das Leitbild der Gaben darbringenden Magier gestellt, die er als Prototypen der Gemeinde auffasst. Dieser Gedankengang hat auch Einzug in die darstellende Kunst gehalten.

Als Beispiel sei das Mosaik der nördlichen Langhauswand von Sant'Apollinare Nuovo in Ravenna (6. Jh.) erwähnt, in dem die drei Magier als Anführer eines Jungfrauenzuges erscheinen, der sich auf die thronende Gottesmutter mit Kind über dem Apsisansatz zubewegt.[57] Der Prozessionszug wird als Vorbild des liturgischen Opferganges der christlichen Gemeinde zur Messe gedeutet, der sich in paralleler Richtung zum Altar hin vollzieht.[58]

Abb. 6: Thessaloniki, Nikolauskirche, Anbetung der Magier, Fresko.

Eine gleichartige Aufgabe erfüllt die Magierdarstellung in der Nikolauskirche, in der die Magier als Leitfiguren für die eintretenden Gläubigen erscheinen: Die drei Magier eilen herbei, sie verehren Christus und bringen ihm ihre Gaben dar. Gleiches vollziehen die orthodoxen Gläubigen, die Brot und Wein als Opfergaben für die Eucharistiefeier mit in die Kirche bringen.[59]

So wie die Szene der Magierhuldigung als historisches Vorbild für die Darbringung der Opfergaben fungiert, erfüllt die Handlungskomposition der Apostelkommunion (Abb. 1) im darunter liegenden Register die Funktion, auf den Empfang der gewandelten Opfergaben hinzuweisen. Die liturgisierte Variante des letzten Abendmahls zwischen Christus und seinen Jüngern stellt den ersten Empfang der Kommunion dar und ist damit ein historisches Vorbild für die tägliche Abendmahlsfeier, bei der die Kommunionsempfänger in die Nachfolge der Apostel treten und vom Priester, der als Bild und Repräsentant Christi agiert, die konsekrierten Gaben entgegennehmen.[60]

Die Übereinanderlagerung der Motive von Magierhuldigung und Apostelkommunion verfolgt demnach die Absicht, in einer Art historischer Herleitung die Teilnahme am Eucharistiemysterium durch die Vorbilder darzulegen, welche Oblation und Empfang der Opfergaben nachhaltig begründen. Zudem wird den Teilnehmern der Abendmahlsfeier signalisiert, dass sie in der Nachfolge derer stehen, die ihre Rechtgläubigkeit als Erste bekundet haben.

Mit der Bildauswahl an der Ostwand wird aber nicht nur begrenzt auf die Darbringung und die Entgegennahme des Abendmahls verwiesen, sondern auch (mit der Szene im Giebelfeld) auf die Wirkung des Eucharistieempfangs rekurriert. Über den Bildern zur Inkarnation schliesst sich eine Darstellung an, die die Begebenheit der Auferstehung Christi thematisiert (Abb. 15). Die Komposition gliedert sich in zwei Abschnitte. Links ist der durch eine Gartenlandschaft schreitende auferstandene Christus in Profilansicht wiedergegeben. Gemeint ist mit der Darstellung der nach Galiläa gehende Christus, der auf seinem Weg den beiden Marien erscheint.[61] Die Darstellung orientiert sich an Mt 28,9, wo es heisst: »Und siehe, Jesus kam ihnen entgegen und sprach: Seid gegrüsst! Sie aber traten hinzu, ergriffen seine Füsse und warfen sich vor ihm nieder.«[62] Die Begebenheit der sich niederwerfenden Marien schliesst sich im rechten Bildfeld an, in dem die eigentliche Begegnung des Auferstandenen mit den beiden Myrrhophoren, das so genannte Chairete, illustriert wird.

Das Ereignis der Auferstehung Christi wird in enger Beziehung zum Eucharistiemysterium gesehen, das im Nacheinander seiner einzelnen Abschnitte das gesamte irdische Heilswerk Jesu sakramental wiederholt. Innerhalb des rituellen Nachvollzugs des Erdenlebens Christi nach seinen einzelnen Phasen kommt der Auferstehung eine besondere Rolle zu: Der Kommunionsempfang der Liturgieteilnehmer, der den Höhepunkt der eucharistischen Liturgie darstellt, wird als sakramentale Vergegenwärtigung der Auferstehung Jesu interpretiert. Schon für den Theologen Theodor von Mopsuestia (†328) stellt die Aufnahme der konsekrierten Gaben durch die Gläubigen ein Sinnbild der Auferstehung Christi dar.[63] Er geht ferner davon aus, dass die Liturgieteilnehmer beim Kommunionsempfang in einer Art visionärer Schau den auferstandenen Christus erblicken: »Und nochmals sehen wir in der Kommunion Christus, der von dem Altar als einer Art Grab auferstand von den Toten.«[64]

Die sinnliche Erfahrung des Kommunionsempfanges besteht für die orthodoxen Gläubigen also in der Schau des auferstandenen Christus. Dieses mystische Erlebnis wird auch in der Liturgiefeier selbst angesprochen, indem bei der Danksagung nach Verabreichung der Kommunion vom Diakon das erste Lied aus dem Stundengebet der Osterwoche rezitiert wird: »Nachdem wir die Auferstehung Christi geschaut haben, lasst uns den heiligen Herrn Jesus, den allein sündlosen, anbeten. Dein Kreuz verehren wir, Christus, und deine heilige Auferstehung besingen und preisen wir [...].«[65]

Interessant ist in diesem Zusammenhang eine Passage aus der Osterpredigt des orthodoxen Mystikers Gregorios Palamas, die 1350 verfasst wurde. Palamas parallelisiert in seiner Homilie die Gottesschau des leiblich auferstandenen Christus durch Maria Magdalena mit der visionären Schau des auferstandenen Christus durch die Kommunionsteilnehmer. Er führt aus, dass die würdigen Gläubigen beim Empfang der Eucharistie in die Nachfolge Maria Magdalenas treten und wie diese den leiblich auferstandenen Christus erblicken.[66] Die privilegierte, erste leibliche Schau des unmittelbar Auferstandenen, wie sie Maria Magdalena zuteil wurde, ist für Palamas folglich ein Vorbild für die mystische Schau der Liturgieteilnehmer beim Verzehr des Messopfers.

Die Gedankengänge, die Palamas im Jahr 1350 in seiner Homilie formuliert hat, scheinen auch für die Programmentwerfer der Bildausstattung der Nikolauskirche, die das Chairetebild für das östliche Giebelfeld bestimmten, eine Rolle gespielt zu haben.[67] Keine andere Darstellung würde die sinnliche Erfahrung des Abendmahlempfangs so deutlich visualisieren wie das Motiv der Begegnung der beiden Marien mit dem auferstandenen Christus.[68]

Bei einer Gesamtbetrachtung der Bildauswahl an der Ostwand (Abb. 1) wird deutlich, dass diese in ihrer Gesamtheit auf das Eucharistiemysterium ausgerichtet ist, dessen ritueller Vollzug sich unterhalb der Bilder am Altar vollzieht. Im Zentrum des Interesses stehen Darbringung und Empfang der Opfergaben sowie die sinnlich-mystische Wahrnehmung des Kommunionsempfanges durch die Gläubigen.

Darüber hinaus entfaltet sich an der Ostwand eine Art kurz gefasstes Grundsatzprogramm, das in der Form einer visuellen Katechese die wesentlichen Glaubensinhalte der christlichen Religion darlegt. Ein Grundsatzprogramm deswegen, weil das gesamte Erlösungswerk Christi in einer Art Kurzformel vergegenwärtigt wird. Beginnend mit der Inkarnation, die das Heilsgeschehen einleitet. Sinngebundener Zweck der Geburt Christi ist

Abb. 7: Thessaloniki, Nikolauskirche, Darbringung Christi im Tempel, Fresko.

Abb. 8: Thessaloniki, Nikolauskirche, Taufe Jesu, Fresko.

der Erlösungsprozess, dessen Abschluss die Auferstehung darstellt. Unterpfand für die Auferstehung der Gläubigen ist wiederum die Teilnahme an der Eucharistiefeier, bei der die Kommunionsempfänger durch die Aufnahme der heiligen Elemente mit Gott vereinigt werden. Sie werden durch den Empfang der konsekrierten Gaben zu Christusträgern, also zu Teilnehmern an Gott, und partizipieren damit auch an der Auferstehung und am ewigen Leben.[69]

Für die auf der Ostwand wiedergegebenen Festtagsbilder ergibt sich also eine Lesbarkeit auf mehreren Ebenen. Sie können zunächst als narrative Programmelemente des Festtagszyklus betrachtet werden, der den gesamten Kirchenraum durchläuft. Damit sind die Szenen des Festkreises begrenzt als erläuternde Darstellungen des irdischen Heilswerkes Christi lesbar. Über diese Leseebene hinausgehend stellen sie integrale Bestandteile des eucharistisch orientierten Bemaprogrammes dar, das sich auf die Teilnahme und die sinnliche Erfahrung des Kommunionsempfanges konzentriert sowie von den in das Eucharistiemysterium und seine Wirkungen unterwiesenen Liturgieteilnehmern auf einer zusätzlichen Rezeptionsebene wahrgenommen werden kann.

Nach den Bildern zur Inkarnation Christi findet der Festtagszyklus auf der Südwand des Kirchenraumes seine Fortführung (Abb. 2). Es folgen in chronologischer Reihenfolge die Szenen der Darbringung Christi im Tempel (Abb. 7) und der Taufe Jesu (Abb. 8), die beide dem Themenkreis des Dodekaortions angehören. Im Anschluss an die Taufdarstellung wäre gemäss der historisch-biografischen Präsentationsweise der Festbildzyklen die Szene der Metamorphosis zu erwarten. Die narrative Sequenz der Festtagsereignisse in der Nikolauskirche lässt allerdings die Chronologie der Evangelienberichte unbeachtet und zeigt statt der Verklärungskomposition die Szene der Lazaruserweckung (Abb. 2), auf der sich in der Südwestecke des Kirchenraumes das Festbild des Einzugs Christi in Jerusalem (Abb. 9, 10) anschliesst. Erst nach dieser Darstellung folgt, zentral auf der Westwand gelegen, die Szene der Transfiguration (Abb. 10). Sie ist unmittelbar vor die

Abb. 9: Thessaloniki, Nikolauskirche, Einzug Christi in Jerusalem (linker Bereich), Fresko.

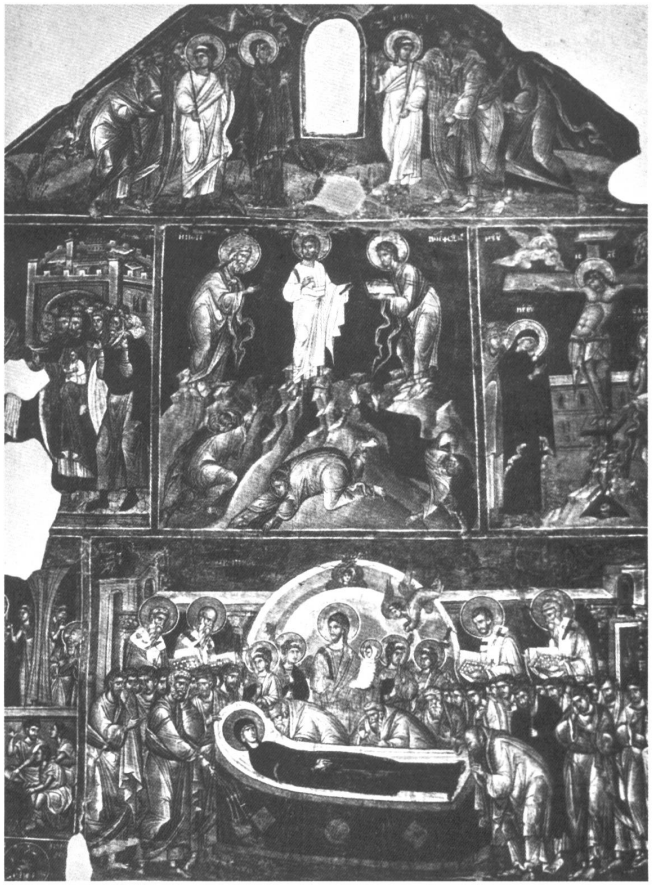


Abb. 10: Thessaloniki, Nikolauskirche, Blick auf die Westwand

Kreuzigung (Abb. 11) gerückt, die sich auf dem rechten Bildfeld der gleichen Wand befindet.

Für die irreguläre Szenenanordnung, die nicht dem kontinuierlichen Erzählablauf der Evangelienberichte entspricht, können keine kompositionellen Gründe geltend gemacht werden, da auf der Südwand im Anschluss an die Taufdarstellung ein ununterbrochenes Bildfeld zur Verfügung stand, welches das Verklärungsbild hätte aufnehmen können. Vielmehr ist davon auszugehen, dass die Herauslösung der Metamorphosis aus der zyklischen Reihe planmässig erfolgte, weil ihre räumliche Annäherung an das Festbild der Kreuzigung bewirkt werden sollte. Für die modifizierte Szenenfolge des Dodekaortions und die beabsichtigte Konfrontation von Verklärungs- und Kreuzigungsdarstellung sind mehrere Beispiele in der Monumentalmalerei[70] und anderen Kunstgattungen[71] belegt.

Die Gegenüberstellung der beiden Szenen ist offenkundig durch die wechselseitige Auslegung von Verklärungs- und Kreuzigungsgeschehen motiviert. Das Leiden Christi bei seinem Kreuzestod wird in engem Zusammenhang mit seiner Glorie bei der Transfiguration gesehen.[72] In Ansätzen zu erkennen ist die gedankliche Verbindung von Metamorphosis und Kreuzigung bereits in den synoptischen Evangelienberichten, in denen die Schilderung des Verklärungswunders[73] nach einer Prophetie folgt, in der Christus seine nahende Passion, den Kreuzestod und die Auferstehung, ankündigt.[74]

Analog zu den Evangelienberichten betont auch die patristische Exegese durchgängig die Verbindung zwischen Transfiguration und Kreuzigung.[75] Schwerpunkt dieser Schriftauslegungen ist das Verständnis, dass sich Christus den anwesenden Jüngern bei seiner Verklärung im Licht seiner göttlichen Herrlichkeit zeigte, um diesen begreiflich zu machen, dass er für das Heil der Welt aus eigenem Willen gekreuzigt wird.[76] Diese Interpretation hat auch Einzug in die liturgische Praxis des Metamorphosisfestes am 6. August gehalten, bei dem während der Morgenliturgie folgende Passage rezitiert wird: »Auf dem Berge wurdest Du verklärt, Christus, Gott. Die Jünger schauten, wie sie vermochten,

Deine Herrlichkeit, auf dass sie, wenn sie Dich gekreuzigt sehen, das Leiden als freiwillig begreifen, der Welt aber verkünden, dass Du in Wahrheit bist der Abglanz des Vaters.«[77]

Entsprechend der Zusammenschau von Verklärung und Kreuzigung Christi in den patristischen Kommentaren und den liturgischen Lesungen ist auch eine räumliche Verknüpfung beider Themenkreise in den Monumentaldekorationen zu beobachten.[78] Ein vorikonoklastisches Beispiel bietet das Apsismosaik des Katholikons des Katharinenklosters auf dem Berg Sinai, das in justinianische Zeit datiert wird: Die Apsiskalotte wird von dem monumentalen Verklärungsbild bestimmt, um das sich ein Friesband legt, in das Medaillons mit Brustbildern von biblischen Personen und Heiligen eingeschlossen sind.[79] Im mittleren Medaillon des oberen Laibungsfrieses, das sich unmittelbar über dem Haupt des verklärten Christus befindet, ist allerdings kein Heiligenbrustbild, sondern ein Kreuz wiedergegeben. Damit wird auf die Bestimmung des Verklärten zum Leiden angespielt.[80]

In der Nikolauskirche ist die wechselseitige Bezugnahme von Verklärungs- und Leidensthematik durch das Nebeneinanderstellen der Ereignisbilder von Metamorphosis und Kreuzigung erfolgt, die auch in anderen Festbildzyklen der mittel- und spätbyzantinischen Epoche feststellbar ist.[81]

Nicht zuletzt ist die räumliche Annäherung der beiden Festbilder auch damit zu erklären, dass dem Dogma der Zweinaturenlehre im Kirchenraum besonderer Ausdruck verliehen werden soll. Mit der Gegenüberstellung des zur Göttlichkeit erhöhten Christus bei der Verklärung und des sterblichen Jesus beim Kreuzestod werden in aller Deutlichkeit die zwei Naturen des Gottessohnes visualisiert. In den byzantinischen Dekorationssystemen ist grundsätzlich zu beobachten, dass Szenen, die durch ihre Bildaussage wechselseitig theologische Glaubenssätze – wie das Dogma der Zweinaturenlehre – illustrieren, bevorzugt einander gegenübergestellt wurden.[82] Deutlich wird dies beispielsweise an der akzentuierten Präsentation von Kreuzigung und Anastasis in verschiedenen Bildausstattungen. Diese dogmatisch relevanten Szenen sind in mehreren Kirchenräumen ausserhalb der zyklischen Reihe angeordnet und an hervorgehobenen Plätzen gesondert dargestellt, so dass sie in einer Zusammenschau rezipiert werden können.[83]

Die Herauslösung der Verklärungsszene aus der zyklischen Reihe ist ausserdem dadurch zu erklären, dass diese Darstellung der Szene der Koimesis räumlich angenähert werden soll (Abb. 3, 10).[84] Neben der Konfrontation von Metamorphosis und Kreuzigung Christi ist in einer gewissen Anzahl von Monumentaldekorationen das Bestreben erkennbar, Transfiguration und Marientod nebeneinander oder übereinander zu positionieren.[85] Augenscheinlich ist die planmässige Konfrontation der Ereignisbilder in der Neuen Tokali Kilise in Göreme (Kappadokien) zu beobachten, in der Metamorphosis und Koimesis ausserhalb der zyklischen Reihe an der östlichen Stirnwand die Hauptapsis flankieren.[86]

Die Verknüpfung der beiden Szenen blieb nicht auf die Gattung Monumentalmalerei beschränkt, auch auf verschiedenen Festtagsikonen wurde die Reihenfolge des Dodekaortions modifiziert sowie Transfiguration und Koimesis einander angenähert.[87] In der Nikolauskirche befindet sich die Verklärungsdarstellung im Zentrum der Westwand und nimmt das Bildfeld unmittelbar über der Szene des Marientodes ein (Abb. 10).

Papadopoulos[88] beobachtete bereits die räumliche Annäherung von Verklärung und Marientod in verschiedenen Dekorationssystemen der mittel- und spätbyzantinischen Epoche und begründet diese liturgisch. Sie führt die Konfrontation der Szenen auf die zeitliche Abfolge des Festkalenders zurück, da die Feiertage der beiden Ereignisse dicht beieinander liegen: Das Fest der Verklärung Christi wird am 6. August und das des Marientodes am 15. August begangen.

Meines Erachtens ist es wenig wahrscheinlich, dass der Zeitplan des liturgischen Festkalenders die Übereinanderstellung der beiden Szenen bewirkt hat. Grundsätzlich ist nämlich davon auszugehen, dass sich die Abfolge der Festtagsbilder im Kirchenraum nicht an den Stationen des Kirchenjahres orientiert, sondern das Leben Christi in chronologischer Reihenfolge, das heisst nach dem Leitfaden seiner Lebensstationen, illustriert. Die hohen Festtage des byzantinischen Kirchenjahres fungierten zwar als Grundrepertoire für die Auswahl der Bilder der Hauptzyklen, nicht aber für deren Präsentationsfolge im Kirchengebäude.[89] Daher ist nicht anzunehmen, dass der Terminplan des Festkalenders der Beweggrund für die Zusammenstellung der beiden Szenen war.

Angeregt ist die räumliche Verbindung von Metamorphosis- und Koimesisszene wahrscheinlich durch ihre gemeinsame Bildthematik. Beide Darstellungen schildern das Phänomen der irdischen Entrückung und die Annahme eines göttlichen Zustands. Das Ereignisbild der Metamorphosis umschreibt die zeitlich bedingte Entrückung des Gottessohnes auf dem Berg Tabor, auf dem Jesus vor seinen Lieblingsjüngern seine göttliche Herrlichkeit enthüllt (Abb. 10). In ähnlicher Weise schildert die Darstellung der Koimesis[90] die Entrückung Marias ins Überirdische (Abb. 16). Sie beschreibt das Ableben der Gottesmutter und die Translation ihrer Seele in den Himmel.[91] Maria wird der Göttlichkeit ihres Sohnes teilhaftig, indem dieser herabkommt und sie in seine himmlische Herrlichkeit erhöht. Beide Darstellungen schildern also eine Verklärung, eine Erhebung ins Überirdische und die Metamorphose in einen göttlichen Zustand. Äusseres Zeichen der Theophanien ist die Lichtgloriole, die die zur Göttlichkeit Erhobenen umfängt.

Über diese bildimmanente Übereinstimmung hinausgehend lässt sich aber auch eine übergeordnete theologische Sinnschicht ausmachen, welche wohl die Aneinanderrückung von Metamorphosis und Koimesis bewirkt hat. Die verbindende Aussage der dargestellten Themen besteht darin, dass sie auf Voraussage und Erfüllung der endzeitlichen Wiederkunft Christi rekurrieren. Die Verklärung Jesu kündet seine Auferstehung und Wiederkehr in

Abb. 11: Thessaloniki, Nikolauskirche, Kreuzigung, Fresko.

Herrlichkeit am Ende der Zeiten an.[92] Eine theologische Verbindung von Metamorphosis und Zweiter Parusie ist im Matthäus-Evangelium fixiert, in dem der Schilderung des Verklärungswunders eine Prophetie vorangestellt ist, in der die endzeitliche Wiederkunft des Gottessohnes mit folgenden Worten angekündigt wird: »Denn der Sohn des Menschen wird in der Herrlichkeit seines Vaters mit seinen Engeln kommen, und dann wird Er jedem nach seinem Tun vergelten.«[93]

Der auf dem Berg Tabor verwandelte Christus wird demnach als Typus des am Ende der Zeiten wiederkehrenden Weltenrichters aufgefasst.[94] Sinngebundener Zweck der zweiten Wiederkehr Christi ist sein Endgericht, bei dem er die Gläubigen vom Tod erlösen und in seine himmlische Herrlichkeit aufnehmen wird. Die eschatologische Erfüllung besteht in der Umgestaltung der Schöpfung, die von der Sterblichkeit erlöst, zum ewigen Leben erweckt und zur Göttlichkeit erhoben wird.[95]

Diese Glorie des künftigen Lebens, das letzte Ziel der christlichen Gläubigen, hat sich für die Gottesmutter bereits verwirklicht, die vom Tode zum ewigen Leben und aus dem irdischen Zustand in die himmlische Seligkeit gelangt ist.[96] Marias Vergöttlichung steht exemplarisch für diejenige der Menschheit: »An ihr hat Christus vorweggenommen, was Er allen, die zu Ihm gehören, bei der Verklärung der Schöpfung am Ende der Zeiten gewähren wird.«[97] Die Herabkunft Christi zum Marientod ist eine Vorausschau und eine Art Beleg für seine endzeitliche Wiederkunft. Er wird herabkommen und die Auserwählten von der Sterblichkeit erlösen, um sie wie die Theotokos in das Himmelreich heimzuführen. Das Bild des Todes und der Erhöhung Mariens in die göttliche Glorie ist also eine Verheissung der eschatologischen Vollendung der Gläubigen, denen ein neues, jenseitiges Leben in Aussicht gestellt wird. Maria wird damit zum Typus der irdischen Kirche, ihre Entrückung zu Gott ist Vorbild für die endzeitliche Verklärung der Gläubigen.[98]

Wie diese künftige Glorie der christlichen Gemeinschaft erwartet wird, umschreibt eine Ode, die während der Morgenliturgie des Metamorphosisfestes gesungen wird. In den Gesängen wird die endzeitliche Umgestaltung der Gläubigen mit der zeitlich bedingten des Gottessohnes verglichen: »Mit Deiner Verklärung auf dem Berg Tabor zeigst Du die göttliche Verwandlung der Menschen bei Deiner zweiten und angstmachenden Wiederkunft.«[99]

Der Passus spielt darauf an, dass die erwartete eschatologische Herrlichkeit der Gläubigen derjenigen des verklärten Christus bei seiner Entrückung auf dem Berg Tabor entspricht. Mit der Szene der Metamorphosis wird folglich nicht nur auf die endzeitliche Glorie des Gottessohnes, sondern auch auf die künftige Herrlichkeit der Menschheit verwiesen; damit rekurriert die Metamorphosis zugleich auf Ankündigung und Erfüllung des eschatologischen Heilsgeschehens.

Ein massgeblicher Einfluss auf die endzeitliche Vollendung des Heilsprozesses wird der Gottesmutter zugeschrieben, die am Tag des Jüngsten Gerichts als Fürsprecherin der Gläubigen fungiert. Voraussetzung für deren Anwaltschaft ist ihre Aufnahme

in den Himmel; aus Marias Gemeinschaft mit dem Weltenrichter erfolgen Rettung und Umgestaltung der Menschheit sowie deren Erhebung in die göttliche Herrlichkeit. In einem Troparion des Metamorphosisfestes wird auf die Fürbittfunktion der Gottesmutter bezüglich der göttlichen Wandlung der Gläubigen hingewiesen: »Du wurdest auf dem Berge verklärt, Christus, Gott, und hast Deinen Jüngern Deine Herrlichkeit gezeigt, wie sie es vermochten. Lass auch uns Sündern Dein ewiges Licht erstrahlen, durch die Fürbitte der Gottesmutter. Lichtspender, Ehre sei Dir.«[100]

Abschliessend sei darauf hingewiesen, dass das Ereignis der Koimesis Mariens auch in der patristischen Literatur verschiedentlich mit der Wiederkehr Christi zum Weltgericht in Verbindung gebracht wurde. Erkennbar ist dies zum Beispiel an einer apokryphen Schrift zum Marientod, die Johannes Theologos zugeschrieben wird.[101] Johannes parallelisiert in seinem Text zur Koimesis die Wiederkehr Christi zum Weltgericht mit dessen Herabkunft zum Tod der Gottesmutter: »Gesegnet ist der Kommende in Gottes Namen, an einem Sonntag ist Er von den Toten auferstanden und an einem Sonntag wird Er wiederkommen, um zu richten die Lebenden und die Toten. Und an diesem Sonntag ist Er vom Himmel herabgekommen zu Ehren der Koimesis der Heiligen Jungfrau, die Ihn geboren hat.«[102]

Es hat sich gezeigt, dass die räumliche Verbindung von Verklärungs- und Koimesisdarstellung wahrscheinlich theologisch motiviert ist. Beide Ereignisse rekurrieren wechselseitig auf Verheissung und Erfüllung des endzeitlichen Heilsgeschehens, das an die Wiederkunft Christi geknüpft ist. In diesen Kontext kann auch die Szene der Himmelfahrt Christi eingebettet werden, die sich axsial oberhalb der beiden Darstellungen im westlichen Giebelfeld anschliesst (Abb. 3, 10). Diese Begebenheit definiert die Beendigung des irdischen Heilswerkes Jesu und schildert seine Entrückung in den Himmel.[103] Zugleich bezieht sie aber auch den Gedanken der endzeitlichen Wiederkunft Christi mit ein, indem das Ereignis der Auffahrt mit dem der künftigen Herabkunft in eins gesetzt wird: »Dieser Jesus, der von euch weg in den Himmel emporgehoben worden ist, wird so kommen, wie ihr Ihn habt in den Himmel fahren sehen.«[104]

Das Himmelfahrtsbild formuliert also wie das Bild der Metamorphosis die Idee von der eschatologischen Vision.[105] Darüber hinaus stellt das Ereignis der Auffahrt Jesu aber auch die himmlische Entrückung der Menschheit in Aussicht. So betont zum Beispiel Theodor von Mopsuestia († 328), dass Christus »[...] starb, auferstand und in den Himmel auffuhr, um auch uns alle auferstehen und in den Himmel auffahren zu lassen«.[106] Die soteriologische Bedeutung der Himmelfahrt Jesu liegt folglich darin, dass Christus den himmlischen Weg der Menschen zu Gott erschliesst.[107]

Die Erhebung der Menschheit in den Himmel wird nach 1. Thess 4,16–17, mit der künftigen Wiederkunft Christi zum Endgericht erwartet: »Denn der Herr selbst wird unter einem Befehlsruf, unter der Stimme eines Erzengels und unter (dem Schall) der Posaune Gottes vom Himmel herabkommen, und die Toten in Christus werden zuerst auferstehen; danach werden wir, die Lebenden, die Übrigbleibenden, zugleich mit ihnen entrückt werden in Wolken dem Herrn entgegen in die Luft; und so werden wir allezeit bei dem Herrn sein.«

Mit dem »Secundus Adventus« erfolgt dann auch der Urteilsspruch des Weltenrichters, nach dem die Unwürdigen in die Hölle verbannt werden, während sich für die Seligen das Himmelreich Gottes erschliesst. »Dorthin werden die von Gott Auserwählten gelangen, wo sie ewiges Leben in der Anschauung Gottes als himmlischen Lohn erhalten.«[108]

Bei einer Gesamtbetrachtung der drei übereinander angeordneten Szenen auf der Westwand (Abb. 3, 10) ergibt sich, dass diese Träger eines inhaltlichen Zusammenhangs sind. Innerhalb dieser Bildgruppe überlagern sich mehrere Sinnschichten, denen gemeinsam Idee und Erfüllung des Weltgerichtes zugrunde liegen. Der Gerichtsgedanke ist in allen drei Darstellungen in unterschiedlichen Nuancen präsent: Metamorphosis und Himmelfahrt künden die Wiederkehr Christi zum Ende der Zeiten voraus. Zugleich wird mit den Darstellungen aber auch das in Aussicht gestellt, was den Auserwählten mit der Wiederkehr Christi am Ende der Zeiten widerfahren wird. Sie werden in die himmlische Glorie aufgenommen und zur Göttlichkeit verklärt. In der Szene der Koimesis ist schliesslich all das visualisiert und vorgezeichnet, was sich die christlichen Gläubigen hinsichtlich des Endgerichts erhoffen. Die vom Tode erweckte Maria wird der göttlichen Herrlichkeit teilhaftig und in den Himmel erhoben. Die durch den herabgekommenen Christus erfolgte Vollendung Mariens ist Verheissung und Vorausschau für die Erhebung der christlichen Gläubigen am Ende der Zeiten.

Auf welch durchdachte Weise die Zusammenstellung der drei Darstellungen zu einer Bildgruppe erfolgte, wird deutlich, wenn man die Disposition aller Ereignisbilder auf der Westwand näher betrachtet (Abb. 10). Augenfällig ist, dass die drei Szenen nahezu exakt in der vertikalen Mittelachse übereinander platziert sind. Es entfaltet sich eine Art »vertikales Triptychon«, das Träger eines inhaltlichen Zusammenhangs ist und dem die übrigen szenischen Darstellungen auf den angrenzenden Seitenwänden beigeordnet sind.

Dementsprechend erklärt sich auch die seltene Verfahrensweise des Übereck-Führens von Bildern in diesem Bereich des Kirchenraumes, die nicht nur formal auf Platzgründe zurückgeführt werden kann. Der Präsentation der Bildgruppe in der zentralen Mittelachse sollte Priorität eingeräumt werden, wodurch die Wiedergabe der sich beiderseitig angrenzenden christologischen Szenen beeinträchtigt war, denen nur teilweise uneingeschränkte Bildfelder auf der Westwand zugesprochen werden konnten.

Die Bildgruppe Koimesis-Metamorphosis-Himmelfahrt besetzt die Wandflächen, die sich oberhalb des Haupteingangs im Kirchenraum anschliessen, das heisst, sie befindet sich an dem Ort, den

Abb. 12: Thessaloniki, Nikolauskirche, Kreuzabnahme, Fresko.

die Liturgieteilnehmer passieren, wenn sie nach Beendigung des Gottesdienstes das Kirchengebäude verlassen (Abb. 3, 10). Es sollte daher in Erwägung gezogen werden, dass die räumliche Zuweisung der Szenen an diesen Bildort damit verbunden ist, den Heraustretenden die oben erläuterten Heilsperspektiven darzulegen. Feststellbar ist, dass die Szene der Koimesis seit dem 11. Jahrhundert nahezu uneingeschränkt das Bildfeld über dem inneren Hauptportal besetzt. Als letztes Bild des Dodekaortions ist die Darstellung in den meisten Dekorationssystemen des byzantinischen Kernlandes auf der Westwand wiedergegeben.

Diese Verortungstradition wurde wiederholt mit dem Hinweis auf die Bedeutungsachse Apsis-Westwand im Kirchenraum erklärt. Es wurde darauf verwiesen, dass die Szene der Koimesis in Relation zum Marienbildnis in der Apsiskonche zu sehen ist. Die Marienthemen seien bewusst einander gegenüber lokalisiert, um den beiden zentralen Funktionen der Gottesmutter im göttlichen Heilsplan im Kirchengebäude adäquaten Ausdruck zu verleihen. Schellewald erklärt die axiale Beziehung am Beispiel der Bildausstattung der Sophienkirche in Ohrid (Mitte 11. Jahrhundert) folgendermassen: »Der Mariendarstellung in der Apsis gewissermassen gegenüber steht in der Sophienkirche in Ohrid an der Westwand über dem Eingang zum Esonarthex die Koimesis. Dieser Bildort wird in der Folgezeit nahezu die Regel. Die Koimesis an dieser Stelle betont die Vermittlerrolle Mariens. Zum einen ist sie Ausdruck für das Leben nach dem Tode, zugleich aber auch Dokument für die Präsenz Mariens im Himmel, so dass sie ihrer Funktion als Fürbitterin Folge leisten kann. In der Apsis wird demgegenüber ihre Funktion für die Inkarnation Christi hervorgehoben.«[109]

Schnitzer hat dagegen kürzlich darauf aufmerksam gemacht, dass wahrscheinlich nicht die Hervorrufung der Bedeutungsachse Apsis-Westwand in den Kirchenräumen, sondern vielmehr die bewusste Verbindung der Szene mit dem inneren Hauptportal die Positionierung des Koimesisbildes an der Westwand angeregt hat.[110] Grundlage ihrer Überlegungen ist die Bildausstattung der Peribleptoskirche in Mistra (2. Hälfte 14. Jahrhundert), in der das Koimesisbild nicht an der Westwand, sondern an der Nordwand illustriert ist, wo sich wegen der aussergewöhnlichen architektonischen Struktur des Monumentes der Haupteingang befindet. Schnitzer weist darauf hin, dass die Verbindung des Festbildes mit der Wandfläche über dem inneren Hauptportal den Ausstattern der Peribleptoskirche offenbar erhaltenswerter schien als die Beibehaltung der Bezugsachse zwischen den beiden Marienthemen.[111] Es stellt sich daher grundsätzlich die Frage, ob der theologische Aussagewert des Koimesisbildes unmittelbar an seinen Anbringungsort im Kirchenraum geknüpft ist, das heisst, ob die Wiedergabe des Themas in bewusstem Bedeutungsbezug auf den Ausgangsbereich erfolgt ist.

Vermutlich geht es bei der Positionierung von Marienbild in der Apsiskonche und von Koimesis über dem inneren Hauptportal weniger um eine axiale Bezugsetzung dieser Bilder im Kirchengebäude und eine Betonung der beiden Funktionen Mariens im

göttlichen Heilsplan. Vielmehr ist davon auszugehen, dass mit den beiden Themen auf die erste und zweite Ankunft Christi und damit auf Beginn und Abschluss des Heilswerkes verwiesen wird. Entsprechend werden die in den Hauptkirchenraum eintretenden und zum Kommunionsempfang schreitenden Liturgieteilnehmer mit dem Marienbild in der Apsiskonche und auch mit der Verkündigungsszene am östlichen Stützenpaar auf die Inkarnation des Gottessohnes aufmerksam gemacht. Ihnen wird damit zu Beginn des Gottesdienstes die erste Ankunft Christi, der Anfang des Erlösungswerkes und die damit verbundene Erneuerung der Schöpfung visuell vergegenwärtigt. Nach Abschluss der Liturgiefeier wird den Heraustretenden im Gegenzug mit der Darstellung der Koimesis die zweite Ankunft Christi und die damit verbundene Vollendung des Heilsprozesses angekündigt. Den Gläubigen wird also nicht nur das Fürbittversprechen Mariens mit auf den Weg gegeben, sondern auch ihr jenseitiges Leben in der göttlichen Herrlichkeit in Aussicht gestellt. Anfang und Ende des Gottesdienstbesuches werden folglich durch die Themen von Anfang und Ende des christlichen Heilswerkes visuell begleitet.

Die Positionierung der Koimesisszene an der Westwand scheint also nicht in erster Linie auf das Marienbild in der Apsis abgestimmt zu sein, vielmehr sollte sie dazu dienen, den Kommunionsteilnehmern nach Abschluss des Gottesdienstes beim Verlassen des Kirchenraums ihre Heilsperspektiven aufzuzeigen. Mit der Wiedergabe von Maria in der Apsiskalotte und der Koimesis an der Westwand werden zwei Grundgedanken zum Ausdruck gebracht: das Erscheinen Christi auf Erden mit dem Heilsplan der Erlösung und die Zweite Parusie als Erfüllung des Heilsplanes. In der Nikolauskirche sind diese Grundgedanken besonders deutlich akzentuiert, da auf der Westwand mit insgesamt drei Ereignisbildern auf die endzeitliche Vollendung der Gläubigen verwiesen wird. Die gleiche Betonung ist in Bezug auf die Darlegung der ersten Ankunft Christi auf der gegenüber liegenden Ostwand erfolgt. Dort wird mit ebenfalls drei Szenen die Inkarnation Christi und der damit verbundene Beginn des Heilsprozesses erläutert.

Abb. 13: Thessaloniki, Nikolauskirche, Beweinung Christi, Fresko.

An der Nordwand des Kirchenraumes (Abb. 4) sind in den Festtagszyklus zwei christologische Szenen aufgenommen worden, die sich dem Todesgeschehen des Gottessohnes widmen. Am westlichen Ende der Nordwand ist die Szene der Kreuzabnahme (Abb. 12) illustriert, die sich in chronologischer Reihe der Kreuzigungsdarstellung an der Westwand anschliesst. Hinter der Kreuzabnahme folgt die Szene der Beweinung Christi (Abb. 13), die das Bildfeld vor der dogmatischen Auferstehungsszene, der Anastasis, besetzt (Abb. 14).

Themen, die das Passions- und Todesgeschehen Christi umschreiben, nehmen in den byzantinischen Dekorationssystemen einen hohen Stellenwert ein. Die Bilder des Dodekaortions erfahren ihre häufigste Erweiterung im Bereich dieser Thematik.[112] Schon in den frühen nachikonoklastischen Dekorationssystemen mit szenischen Darstellungen ist die Aufnahme von Bildern

Abb. 14: Thessaloniki, Nikolauskirche, Anastasis (Höllenfahrt Christi), Fresko.

Abb. 15: Thessaloniki, Nikolauskirche, Chairete (Begegnung Christi mit den Myrrhophoren), Fresko.

Abb. 16: Thessaloniki, Nikolauskirche, Koimesis (Marientod), Fresko.

des Leidens- und Todesgeschehens Christi bezeugt. Ein Beispiel bietet die von Leo VI. beschriebene Mosaikausstattung der von Johannes Ztaoutzes in Konstantinopel errichteten Kirche (886–893), in der das Bild der Grablegung Christi in die Szenenfolge des Dodekaortions aufgenommen wurde.[113]

Die Erweiterungen der Festbildzyklen durch Szenen aus der Passions- und Todesgeschichte sind darauf zurückzuführen, dass dem Leidensgeschehen Jesu im Hinblick auf die Erlösung der Menschheit eine zentrale Bedeutung zukommt. Dem Festbild der Kreuzigung werden daher in vielen Zyklen Szenen beigeordnet, die das ganze Ausmass der Erniedrigung des Gottessohnes sichtbar machen und den Hergang des Kreuzesopfers ausführlich erläutern. Analog zur soteriologischen Relevanz der Geschehnisse, die sich um den Kreuzestod Christi gruppieren, erfuhr auch deren Kommemoration eine besondere liturgische Ausgestaltung in den Passionsoffizien der Karwoche. Die Feierlichkeiten erreichen ihren Höhepunkt an den Tagen von Gründonnerstag bis Karsamstag, an denen von den zelebrierenden Priestern und Diakonen unter Mitwirkung der Liturgieteilnehmer die Leidensstationen Christi auf dramatische Weise nachvollzogen werden.[114]

Die in der Nikolauskirche illustrierten Szenen der Kreuzabnahme und Beweinung sind seit der mittelbyzantinischen Epoche in sämtlichen Kunstgattungen belegt und stellen konstante Programmelemente von Kirchenausschmückungen dar. In einer Vielzahl von Monumenten, die seit dem 12. Jahrhundert ausgemalt wurden, sind die beiden Motive bezeugt.[115] Sie wurden häufig miteinander zu einem Bildpaar kombiniert, das sich in der Regel der Kreuzigungsszene anschliesst.[116]

In den Quellen werden die zwei Begebenheiten nicht sehr ausführlich geschildert. Die Kreuzabnahme (Abb. 12) findet als Vorereignis der Grablegung Christi in den Evangelien nur kurz Erwähnung,[117] wird aber bereits seit der 2. Hälfte des 9. Jahrhunderts illustriert.[118]

Das Bildthema der Beweinung Christi (Abb. 13), auch Threnos genannt, hat seine Wurzel im apokryphen Nikodemus-Evangelium.[119] Es ist in seiner voll entwickelten ikonografischen Form aber das Ergebnis eines Umgestaltungsprozesses, der seinen Ausgangspunkt in der Darstellung der Grablegung Christi hatte, die stufenweise zum Threnos umgebildet wurde, der dann im 11. Jahrhundert ausformuliert war.[120] Entsprechend der ikonografischen Abwandlung des Bildmotivs sind in den frühen narrativen Sequenzen Kreuzabnahme und Grablegung miteinander verknüpft, während in den späteren Evangelienzyklen Kreuzabnahme und Beweinung verbunden werden.[121]

In der Nikolauskirche sind die beiden Szenen in die Erzählsequenz der Festtagsbilder aufgenommen worden. Es lässt sich eine Trennung von Passions- und Todesthematik in der Freskendekoration des Monumentes beobachten. Während den zahlreichen Szenen der Leidensgeschichte Christi ein eigener Zyklus eingeräumt wurde, wurden die beiden Darstellungen, die Kreuzabnahme und Beweinung des Leichnams schildern, in den Rang

der Festtagsereignisse eingegliedert. Erkennbar ist das Bestreben, beide Thematiken getrennt voneinander wiederzugeben und die Leidensgeschichte vor dem Kreuzestod und die Begebenheiten nach dem Ableben Christi in unterschiedlichen Zyklen zu präsentieren. Entsprechend wurde in den Rang der Festtagsereignisse auch die nachösterliche Szene des Chairete aufgenommen. Illustriert ist die Begegnung Christi mit den beiden Marien nach seiner Auferstehung (Abb. 15). Das Bild nimmt das östliche Giebelfeld ein und schliesst sich der Szene der Anastasis an, die am östlichen Ende der Nordwand wiedergegeben ist (Abb. 14).

Die Aufnahme des Chairete-Themas verleiht dem Auferstehungsgedanken im Bildprogramm der Nikolauskirche besonderen Ausdruck. Diese Akzentuierung ist in einer grossen Anzahl von Bildprogrammen der mittel- und spätbyzantinischen Epoche erfolgt. Viele Dekorationssysteme zeigen neben der Szene der Höllenfahrt Christi weitere Darstellungen, die die Tatsache der Auferstehung Christi historisch bekunden.[122]

Das Motiv der Anastasis schildert nicht den geschichtlichen Vorgang der Auferstehung Christi, sondern seinen Abstieg in die Vorhölle unmittelbar nach seinem Tod.[123] Christus erlöst dort die Voreltern und Gerechten des Alten Testamentes und triumphiert über Tod und Hölle. Mit dem Bild wird folglich nicht nur die Auferstehung Christi thematisiert, sondern auch die Auferstehung der Gerechten aus dem Totenreich, die stellvertretend für die Erlösung der Menschheit vom Tod stehen. Entsprechend ist das Bildthema der Anastasis von heilsgeschichtlicher Relevanz und sein erzählerischer Inhalt mehr dogmatisch als historisch gewichtet.[124] Der geschichtliche Vorgang der Auferstehung Christi wird dagegen bevorzugt mit der Szene der Frauen am Grabe oder mit dem Chairete vergegenwärtigt. Häufiger ist das Motiv der Myrrhophoren am Grabe wiedergegeben, das meistens zwischen den Darstellungen der Kreuzigung und Anastasis in die Zyklen eingeschoben ist.[125] In seltenen Fällen begegnen auch beide Motive in Kombination.[126]

Der wesentliche Unterschied zwischen den beiden Szenen, die ja das gleiche Ereignis beschreiben, besteht darin, dass in dem Bild der Frauen am Grabe nur der Engel – also der Bote der Auferstehung – gezeigt wird, der den Marien die Auferstehung des Gottessohnes verkündet. In der Darstellung des Chairete hingegen erscheint der auferstandene Christus selbst den zwei Marien und beurkundet damit seine Auferstehung.[127] Während also den Marien am leeren Grab der Anblick des Auferstandenen verwehrt bleibt, erscheint ihnen Christus auf seinem Weg nach Galiläa leibhaftig. Primär diese Eigenschaft der Szene der Begegnung Christi mit den beiden Marien wird ihre Auswahl für das östliche Giebelfeld der Nikolauskirche bestimmt haben. Innerhalb des auf das Eucharistiemysterium ausgerichteten Bemaprogrammes kommt der Darstellung eine entscheidende Bedeutung zu: Sie visualisiert vorbildhaft das, was die Kommunionsteilnehmer beim Empfang der eucharistischen Gaben auf mystisch-visionärer Ebene erfahren, die Schau des auferstandenen Christus.

Nach der Szene der Begegnung Christi mit den Myrrhophoren schliesst sich im westlichen Giebelfeld die Darstellung der Himmelfahrt Jesu an (Abb. 10). Als letztes Ereignis der irdischen Existenz Christi stellt das Thema den Abschluss der christologischen Bildfolge im Kirchenraum dar. Bemerkenswert ist, dass von den zwölf Hochfesten des byzantinischen Kirchenjahres als einzigem dem Pfingstereignis keine Wiedergabe im Kirchengebäude eingeräumt wurde, in dem ansonsten in Bezug auf die Darstellung der liturgischen Hochfeste Vollständigkeit angestrebt wurde. Pfingsten hätte sich im Sinne der chronologischen Präsentationsweise des Dodekaortions als elfte Szene hinter der Himmelfahrtsdarstellung anschliessen müssen. Im Anschluss an das Himmelfahrtsbild bot sich aber keine zusätzliche Wandfläche an, die die Szene hätte aufnehmen können. Wäre die Szene der Geistaussendung in den Zyklus integriert worden, so hätten die Programmentwerfer die Anordnung der Darstellungen im Kirchengebäude anders ausrichten und der Himmelfahrtsszene das östliche Giebelfeld zuweisen müssen, um das westliche Giebelfeld mit der Pfingstdarstellung besetzen zu können. Diese Umstrukturierung des Szenenverbandes wäre aber zu Lasten der wesentlichen Programmgedanken gegangen, die mit den vorliegenden Anordnungen an der Ost- und Westwand planvoll zum Ausdruck gebracht werden sollten. Die narrativen Programmelemente dieser beiden Stirnwände sind, wie es die vorausgegangene Analyse gezeigt hat, Hauptaussageträger der Bildausstattung, und jede Umplatzierungsentscheidung hätte eine Abschwächung der Aussagekraft dieser programmatischen Inhalte bewirkt.

Der Verzicht auf die Wiedergabe der Pfingstszene macht deutlich, dass die Festbildzyklen in den byzantinischen Kirchenräumen keinesfalls begrenzt als additive Aneinanderreihungen von Darstellungen des Dodekaortions angesehen werden dürfen. Vielmehr sind die Zyklen planvoll durchdachte Bildverbände, in denen jeweils spezifische inhaltliche Akzente gesetzt wurden und in denen trotz der Konstante des Dodekaortions deutliche Varianten erkennbar sind.

1 Schellewald, Barbara, *Die Ordnung einer Bilderwelt. Bilder und Bildprogramme in Byzanz im 10. und 11. Jahrhundert*, in: Ausstellungskatalog Kaiserin Theophanu. Begegnung des Ostens und des Westens um die Wende des ersten Jahrtausends, Bd. 2, Köln 1991, S. 41–62, hier S. 46. Ein abweichendes Bild ergibt sich bezüglich der Bildausstattungen in den Randgebieten des Byzantinischen Reiches, die vorwiegend in den Höhlenkirchen Kappadokiens erhalten geblieben sind, in denen narrativ angelegte Dekorationssysteme entwickelt wurden, die in der vorikonoklastischen Ausstattungstradition stehen, vgl. Giordani, Else, *Das mittelbyzantinische Ausschmückungssystem als Ausdruck eines hieratischen Bildprogramms*, in: Jahrbuch der Österreichischen Byzantinischen Gesellschaft 1, 1951, S. 103–134, hier S. 107; Cutler, Anthony/Spieser, Jean-Michel, *Das mittelalterliche Byzanz: 725–1204*, München 1996, S. 103–147.

2 Giordani 1951 (wie Anm. 1), S. 103.

3 Wessel, Klaus, *Bildprogramm*, in: Wessel, Klaus/Restle, Marcel (Hrsg.), Reallexikon zur byzantinischen Kunst, Stuttgart 1966ff., Bd. 1, Sp. 662–690, hier Sp. 668.

4 Gkioles, Nikolaos, *Ο βυζαντινός τρούλλος και το εικονογραφικό του πρόγραμμα (Μέσα 6ου αι.-1204)*, Athen 1990, S. 236.

5 Dargestellt waren die Bilder der Verkündigung an Maria, Geburt Jesu, Anbetung der Magier, Darbringung Christi im Tempel, Taufe, Verklärung, Erweckung des Lazarus, Kreuzigung, Grablegung, Auferstehung und Himmelfahrt. Zur Einweihungsrede siehe Mango, Cyril, *The Art of Byzantine Empire (312–1453)*, Toronto 1986, S. 203–205.

6 Lucchesi Palli, Elisabeth, *Festbildzyklus*, in: Kirschbaum, Engelbert (Hrsg.), Lexikon der christlichen Ikonographie, Rom/Freiburg/Basel/Wien [2]1974, Bd. 2, Sp. 26–31, hier Sp. 26.

7 Cutler/Spieser 1996 (wie Anm. 1), S. 235.

8 Zu dem Liturgiekommentar siehe Schulz, Hans-Joachim, *Die byzantinische Liturgie. Glaubenszeugnis und Symbolgestalt*, Trier [2]1980, S. 149–162.

9 Ebd., S. 131.

10 Zur Entstehung dieses Christusbildes und seiner Illustration in den Kuppelprogrammen nach dem Bilderstreit siehe grundlegend Gkioles 1990 (wie Anm. 4), S. 55–68, S. 228–237, und Schellewald, Barbara, *Kuppelbilder*, in: Wessel, Klaus/Restle, Marcel (Hrsg.), Reallexikon zur byzantinischen Kunst, Stuttgart 1966ff., Bd. 5, Sp. 573–620, hier Sp. 590–605, mit weiterführender Literatur.

11 Giordani 1951 (wie Anm. 1), S. 126f.

12 In einigen Fällen ist der Kuppeltambour auch mit Darstellungen von Aposteln besetzt, siehe Schellewald 1995 (wie Anm. 10), Sp. 600f.

13 Vgl. Hamann-Mac Lean, Richard, *Grundlegung zu einer Geschichte der mittelalterlichen Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien*, Giessen 1976, S. 129f.

14 Vgl. Demus, Otto, *Byzantine Mosaic Decoration. Aspects of Monumental Art in Byzantium*, London [2]1953, S. 22–26.

15 Vgl. Demus 1953 (wie Anm. 14), S. 26–29.

16 Vgl. Giordani 1951 (wie Anm. 1), S. 124–128; Demus 1953 (wie Anm. 14), S. 15f.

17 Zu den bausymbolischen Deutungen des Kirchengebäudes durch die Liturgiekommentatoren siehe grundlegend Altripp, Michael, *Zur Bedeutung der byzantinischen Bausymbolik*, in: Hermeneia. Zeitschrift für ostkirchliche Kunst 9, 1993, S. 222–235.

18 Giordani 1951 (wie Anm. 1), S. 125.

19 Vgl. Kalokyres, Konstantinos D., *Η Θεοτόκος εις την εικονογραφίαν Ανατολής και Δύσεως*, Thessaloniki 1972, S. 58.

20 Vgl. Giordani 1951 (wie Anm. 1), S. 103; Hamann-Mac Lean 1976 (wie Anm. 13), S. 182f.

21 Papadopoulos, Karoline, *Die Wandmalereien des XI. Jahrhunderts in der Kirche Panagia ton Chalkeon in Thessaloniki*, Graz/Köln 1966, S. 54.

22 Der Begriff wurde von Millet, Gabriel, *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. 15–30, in die Forschungsliteratur eingeführt und findet seitdem Anwendung.

23 Millet 1917 (wie Anm. 22), S. 15–30; Demus 1953 (wie Anm. 14), S. 22–26; Kitzinger Ernst, *Reflections on the Feast Cycle in Byzantine Art*, in: Cahiers Archéologiques 36, 1988, S. 51–73.

24 Kitzinger 1988 (wie Anm. 23), S. 51f. Zum ersten Mal sind die zwölf Feste auf einer Ikone des Sinai-Klosters bezeugt, die in das 11. Jahrhundert datiert wird, siehe Cutler/Spieser 1996 (wie Anm. 1), Abb. 227 und 228.

25 In einem Vierzeiler des Bischofs Johannes Mauropos (11. Jahrhundert), der eine Kirchenausstattung oder eine Ikone beschreibt, siehe Restle, Marcel, *Dodekaortion*, in: Wessel, Klaus/Restle, Marcel (Hrsg.), Reallexikon zur byzantinischen Kunst, Stuttgart 1966ff., Bd. 1, Sp. 1207–1214, hier Sp. 1208f. Statt der Koimesis ist die Beschneidung Christi in die Zwölfzahl aufgenommen.

26 Bekannt sind bislang nur drei Monumentalzyklen, die das Dodekaortion in seiner als klassisch rekonstruierten Form bezeugen: die Apostelkirche in Perachorio/Zypern (2. Hälfte 12. Jahrhundert), die Georgskirche Djurdjevi Stupovi bei Novi Pazar/Serbien aus der gleichen Zeit, siehe Wessel 1966 (wie Anm. 3), Sp. 675, und die Andreaskirche an der Treska/Serbien (1388/89), siehe Prolović, Jadranka, *Die Kirche des Heiligen Andreas an der Treska. Geschichte, Architektur und Malerei einer palaiologenzeitlichen Stiftung des serbischen Prinzen Andreas*, Wien 1997, S. 111–146.

27 Siehe Restle 1966 (wie Anm. 25), Sp. 1207–1214.

28 Als repräsentative Beispiele für die divergierende Sachlage hinsichtlich der Szenenanzahl und -auswahl können drei herausragende Mosaikprogramme der mittelbyzantinischen Periode angeführt werden: Im Katholikon von Hosios Loukas in Phokis (1040–1050) ist ein zehnszeniger Zyklus wiedergegeben, der sich aus den Bildern der Verkündigung, Geburt, Darstellung im Tempel, Taufe, Fusswaschung, Kreuzigung, Grablegung, Anastasis, Thomaszweifel und Pfingsten zusammensetzt. In der Kirche Nea Moni auf Chios (Mitte 11. Jahrhundert) ist die narrative Sequenz auf 14 Szenen angewachsen: Verkündigung, Geburt, Darstellung im Tempel, Taufe, Metamorphosis, Einzug in Jerusalem, Gebet in Gethsemane, Fusswaschung, Kreuzigung, Kreuzabnahme, Anastasis, Thomaszweifel, Himmelfahrt und Pfingsten. Der um 1100 in der Klosterkirche in Daphni entstandene Zyklus zeigt schliesslich 19 Szenen: Gebet von Joachim und Anna, Darstellung der Theotokos im Tempel, Priestersegen, Geburt der Jungfrau, Verkündigung, Geburt Christi, Anbetung der Magier, Darstellung im Tempel, Taufe, Metamorphosis, Erweckung des Lazarus, Einzug in Jerusalem, Abendmahl, Fusswaschung, Judasverrat, Kreuzigung, Anastasis, Thomaszweifel und Koimesis, siehe die Dekorationspläne bei Cutler/Spieser 1996 (wie Anm. 1), S. 244f.

29 Schulz 1980 (wie Anm. 8), S. 133f.; Mathews, Thomas F., *The Sequel to Nicaea II in Byzantine Church Decoration*, in: Perkins Journal of Theology 41,3, 1988, S. 11–21, hier S. 15.

30 Schellewald 1991 (wie Anm. 1), S. 53.

31 Ebd., S. 49.

32 Ebd., S. 53; Mathews 1988 (wie Anm. 29), S. 14f.

33 Schellewald 1991 (wie Anm. 1), S. 54.

34 Lucchesi Palli 1974 (wie Anm. 6), Sp. 29.

35 Zur stilistischen und ikonografischen Einordnung des Freskenschmucks und seiner Datierung siehe Xyngopoulos, Andreas, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου του Ορφανού Θεσσαλονίκης*, Athen 1964, S. 12–27; Tsitouridou, Anna, *Ο ζωγραφικός του διάκοσμος Αγίου Νικολάου Ορφανού στη Θεσσαλονίκη. Συμβολή στη μελέτη της παλαιολόγειας ζωγραφικής κατα τον πρώιμο 14ο αιώνα*, Thessaloniki 1986, S. 257–276, und ferner Velmans, Tania, *Les fresques de Saint-Nicolas Orphanos à Salonique et les rapports entre la peinture d'icônes et la decóration monumentale au XIVe siècle*, in: Cahiers Archéologiques 16, 1966, S. 145–176.

36 Vgl. z. B. Schellewald, Barbara, *Stille Predigten. Das Verhältnis von Bild und Text in der spätbyzantinischen Wandmalerei*, in: Beyer, Andreas (Hrsg.), Die Lesbarkeit der Kunst. Zur Geistesgegenwart der Ikonologie, Berlin 1992, S. 53–74, die sich in ihrem Essay dem Verhältnis von Bild und Text in der spätbyzantinischen Wandmalerei am Beispiel des Chora-Klosters in Konstantinopel widmet. Ferner sei auf die Untersuchung von A. Tsitouridou hingewiesen, die das ikonografische Programm der Panagia Chalkeon in Thessaloniki einer Analyse unterzieht: Tsitouridou, Anna, *Die Grabkonzeption des ikonographischen Programms der Kirche Panagia Chalkeon in Thessaloniki*, in: Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik 32, 1982, S. 435–441.

37 Frühe und richtungsweisende Vorstösse dieser Art wurden von Demus [2]1953 (wie Anm. 14) und Giordani 1951 (wie Anm. 1) unternommen. Diese beiden Studien sind immer noch grundlegend für das Verständnis der byzantinischen Dekorationssysteme. Von den jüngeren Arbeiten sei hier zunächst auf Mathews 1988 (wie Anm. 29) verwiesen, der sich in seinem Aufsatz mit den Auswirkungen der Beschlüsse des zweiten Konzils von Nikaia (787) auf die byzantinische Kirchendekorationen beschäftigt. Zuletzt hat sich Schellewald 1991 (wie Anm. 1) in ihrem Essay mit den Bildprogrammen des 10. und 11. Jahrhunderts auseinander gesetzt.

38 Vgl. beispielsweise die Monografie zu dem Bildprogramm der Erlöserkirche bei Potamies (Kreta): Ranoutsaki, Chryssoula, *Die Fresken der Soteras Christos-Kirche bei Potamies. Studie zur byzantinischen Wandmalerei auf Kreta im 14. Jahrhundert*, München 1992, S. 25–43.

39 Beispielhaft sei hier auf zwei Arbeiten zum Katholikon von Hosios Loukas in Phokis verwiesen: Connor widmet sich in ihrer Untersuchung dem Bildprogramm der Krypta des Klosters. Sie konnte anhand der Bildauswahl und eingehender Quellenarbeit nachweisen, dass der Raum als Stätte der Todesgedächtnispflege für den Klostergründer und als Ort des Heilskultes diente: Carolyn L. Connor, *Art and Miracles in Medieval Byzantium. The Crypt of Hosios Loukas and its Frescoes*, Princeton/New Jersey, 1991, S. 43–58. – Th. Chatzidakis-Bacharas analysiert in ihrer Arbeit die Bildausstattungen der westlichen Seitenkapellen des Katholikons und kam zu dem Ergebnis, dass die Südwestkapelle wahrscheinlich für die Messe der grossen Wasserweihe (Hagiasmos) vorgesehen war. Die Nordwestkapelle diente vermutlich als Raum für Begräbnis- und Totenriten: Chatzidakis-Bacharas, Theano, *Les peintures murales de Hosios Loukas. Les chapelles occidentales*, Athen 1982, S. 109–118.

40 Als eine der wenigen Ausnahmen sei hier auf die Dissertation von Papadopoulos zur Bildausstattung der Panagia Chalkeon in Thessaloniki verwiesen, die methodische Orientierungspunkte für die vorliegende Untersuchung liefert: Papadopoulos 1966 (wie Anm. 21), S. 17–57.

41 Die Inschrift, die sich unterhalb der Darstellung des Marientodes (Abb. 3, 10) befand, ist vollständig zerstört. An dieser Stelle wurden häufig Inschriften angebracht, die Informationen über die Erbauungszeit und der Gründer der Kirchen geben. In der Literatur wird nicht selten der serbische König Stefan Uroš II. Milutin (Regierungszeit 1282–1321) als Stifter der Kirche angenommen, da dieser in Thessaloniki eine Nikolauskirche errichten liess, siehe Tsitouridou 1986 (wie Anm. 35), S. 39–45, mit weiterführender Literatur. Eine andere Auffassung vertrete ich in meiner kürzlich erschienenen Dissertation zum Bildprogramm der Nikolauskirche. Meines Erachtens bereitet das niedrige architektonische Anspruchsniveau der Kirche (die Masse des Kernbaus betragen nur etwa 4.70 m x 3.10 m) Schwierigkeiten, den Bau als königliche Stiftung zu identifizieren. Darüber hinaus belegen überlieferte Schriftquellen, dass zur Regierungszeit Milutins neben der Nikolauskirche fünf weitere Kirchen bestanden, als deren Schutzheiliger Nikolaus fungierte, so dass die Gründung des serbischen Königs nicht mit diesem Nikolaus-Kloster identisch sein muss, siehe Kirchhainer, Karin, *Die Bildausstattung der Nikolauskirche in Thessaloniki. Untersuchungen zu Struktur und Programm der Malereien*, Weimar 2001, S. 14–24.

42 Vgl. Anm. 35.

43 Dort ist es ebenfalls die Szene des Einzugs Christi in Jerusalem, die über die Nord-West-Ecke des nördlichen Kreuzarms geführt wurde, siehe Papadopoulos 1966 (wie Anm. 21), S. 50.

44 Vgl. z. B. die Georgskirche in Kurbinovo (1191), siehe Hadermann-Misguich, Lydie, *Kurbinovo. Les fresques de Saint-Georges et la peinture byzantine du XIIe siècle*, Brüssel 1975, Abb. 5.

45 Siehe Papadopoulos 1966 (wie Anm. 21), S. 44f. Eine Sonderstellung nehmen die Bildprogramme der kappadokischen Höhlenkirchen ein, in denen die Vor- und Kindheitsgeschichte Christi generell breiter erläutert wird und die Magierhuldigung häufig in diese mit einbezogen ist, siehe Restle, Marcel, *Die byzantinische Wandmalerei in Kleinasien*, Recklinghausen 1967, Bd. 1 (Ikonographisches Register).

46 Eine Ausnahme stellen die spätbyzantinischen Zyklen des Akathistos-Hymnos dar, in denen die Szene als Repräsentations- und Huldigungsbild Mariens Aufnahme fand, siehe Pätzold, Alexandra, *Der Akathistos-Hymnos. Die Bilderzyklen in der byzantinischen Wandmalerei des 14. Jahrhunderts*, Stuttgart 1989, S. 22–26.

47 Papadopoulos 1966 (wie Anm. 21), S. 45. Die Verschmelzung beider Ereignisse zu einer Komposition wird auf die liturgische Praxis zurückgeführt, da seit Ende des 4. Jahrhunderts in Byzanz Geburt Christi und Magieranbetung zusammen am 25. Dezember gefeiert werden, siehe Weis, Adolf, *Drei Könige*, in: Kirschbaum, Engelbert (Hrsg.), Lexikon der christlichen Ikonographie, Rom/Freiburg/Basel/Wien [2]1974, Bd. 1, Sp. 539.

48 Wessel, Klaus, *Anbetung der Magier und Hirten*, in: Wessel, Klaus/Restle, Marcel (Hrsg.), Reallexikon zur byzantinischen Kunst, Stuttgart 1966ff., Bd. 1, Sp. 154.

49 Nilgen Ursula, *Epiphanie und Eucharistie. Zur Deutung eucharistischer Motive in mittelalterlichen Epiphanie-Bildern*, in: Schülerfestgabe für Herbert von Einem zum 16. Februar 1965, Bonn 1965, S. 197–215, hier S. 203.

50 Ihm, Christa, *Die Programme der christlichen Apsismalerei vom 4. Jahrhundert bis zur Mitte des 8. Jahrhunderts*, Stuttgart [2]1992, S. 52–55.

51 Grundlegend für die Komposition der Apostelkommunion sind die neutestamentlichen Berichte über das letzte Abendmahl (Mt 26, 26–29; Mk 14, 22–25; Lk 22, 19–20; 1. Kor 11, 23–26). Die Szene zeigt aber nicht diese geschichtliche Begebenheit, welche mit der Darstellung des letzten Abendmahls zum Ausdruck gebracht wird, sondern ist von der Liturgie inspiriert und schildert die Einsetzung des Altarsakramentes in Form einer gottesdienstlichen Handlung. Zur Szene der Apostelkommunion siehe Schulz 1980 (wie Anm. 8), S. 170–173.

52 Zur gedanklichen Verknüpfung von Inkarnations- und Eucharistiegeschehen im Neuen Testament und in der frühchristlichen Patristik siehe grundlegend Betz, Johannes, *Die Eucharistie in der Zeit der griechischen Väter*, Bd. 1/1, Freiburg im Breisgau 1955, S. 260–300.

53 Harnack, Adolf von, *Lehrbuch der Dogmengeschichte*, Bd. 2, Tübingen [4]1909, S. 466.

54 Zur Verbindung von Inkarnations- und Eucharistiethematik in der mittelalterlichen Kunst siehe grundlegend Nilgen 1965 (wie Anm. 49), S. 197–215.

55 Mit der Szene der Kirchenväterliturgie in der unteren Zone des Apsiszylinders wird eine immerwährende Liturgiefeier illustriert, die von den bedeutendsten Kirchenvätern der Orthodoxie gemeinsam begangen wird. Zu dieser liturgischen Handlungskomposition siehe Schulz 1980 (wie Anm. 8), S. 173–182.

56 Johannes Chrysostomos, *Hom. de beato Philognio* 6, in: Migne, Jean-Paul (Hrsg.): Patrologiae cursus completus, series graeca, Paris 1857ff., Bd. 48, Sp. 753. Übersetzung zitiert nach Betz 1955 (wie Anm. 52), S. 296.

57 Siehe Bovini, Giuseppe, *Ravenna. Kunst und Geschichte*, Ravenna 1991, Abb. 40, 41 und 48.

58 Nilgen 1965 (wie Anm. 49), S. 201. Als weiteres Beispiel sei das Zeremonienbild von Theodora und ihrem Hofstaat im Presbyterium von San Vitale in Ravenna (6. Jahrhundert) erwähnt, in dem die Kaiserin der Kirche den eucharistischen Kelch darbringt. Auf Theodoras Mantelsaum ist eine Stickerei wiedergegeben, die die heraneilenden Magier mit ihren Geschenken zeigt, siehe Bovini 1991 (wie Anm. 57), Abb. 13. Die Darbringung der Kaiserin wird damit mit der Darbringung der Magier parallelisiert, unter deren Leitbild und in deren Nachfolge Theodora gestellt wird, Grabar, André, *L'empereur dans l'art byzantin*, Paris 1936, S. 106f.

59 Kallis, Anastasios, *Liturgie. Die göttliche Liturgie der orthodoxen Kirche*, Mainz 1989, S. XIX.

60 Der Gedanke, dass Christus selbst in der Gestalt des Priesters am Altar handelt, ist alt. Schon Johannes Chrysostomos bezieht den Priester der irdischen Liturgie auf Christus selbst: »Gegenwärtig ist Christus auch jetzt. Er, der jenen Tisch einst bediente, bedient auch diesen jetzt. Denn nicht ein Mensch ist es, der bewirkt, dass die Opfergaben Leib und Blut Christi werden, sondern Er selbst, der für uns gekreuzigte Christus. Seine äussere Gestalt ausfüllend, steht ein Priester da und spricht die Worte von einst, aber die Kraft und die Gnade kommen von Gott.« Johannes Chrysostomos, *De prod. Jud. hom.* I, 6, in: Migne, Jean-Paul (Hrsg.): Patrologiae cursus completus, series graeca, Paris 1857ff., Bd. 49, Sp. 380. Übersetzung zitiert nach Schulz 1980 (wie Anm. 8), S. 39.

61 Für die Wiedergabe des allein durch die Gartenlandschaft schreitenden auferstandenen Christus gibt es keine unmittelbaren Vergleichsbeispiele in der byzantinischen Malerei, siehe Tsitouridou 1986 (wie Anm. 35), S. 107f. – Wessel, Klaus, *Erscheinungen des Auferstandenen*, in: Wessel, Klaus/Restle, Marcel (Hrsg.), Reallexikon zur byzantinischen Kunst, Stuttgart 1966ff., Bd. 2, Sp. 371–388, hier Sp. 378, sieht in der Darstellung den eigentlichen Moment der Auferstehung Christi beim Verlassen des Grabes. Gemeint ist mit der Illustration aber wahrscheinlich nicht diese Begebenheit, da diese durch die Andeutung eines Grabbaues im linken Bildfeld angedeutet wäre. Darstellungen des eigentlichen Momentes der Auferstehung Christi sind zudem in der Monumentalmalerei nicht belegt. Ausschliesslich in liturgischen Handschriften sind derartige Szenen überliefert, siehe Hamann-Mac Lean 1976 (wie Anm. 13), S. 24, Anm. 40.

62 Der entsprechende Vers des Matthäusevangeliums ist der Szene im oberen Bildfeld als Kommentar beigegeben.

63 Schulz, Hans-Joachim, *Kultsymbolik der byzantinischen Kirche*, in: Hammerschmidt, Ernst (Hrsg.), Symbolik des orthodoxen und orientalischen Christentums, Stuttgart 1962, S. 3–51, hier S. 11.

64 Theodor von Mopsuestia, *Kat. Hom.* 16, 26, Tonneau, Raymond/Devreesse, Robert (Hrsg.), *Les homélies catéchétiques de Théodore de Mopsueste*, Vatikanstadt 1949, S. 575. Übersetzung zitiert nach Schulz 1962 (wie Anm. 63), S. 11.

65 Übersetzung zitiert nach Kallis 1989 (wie Anm. 59), S. 172.

66 Gregorios Palamas, *Hom. XX*, in: Migne, Jean-Paul (Hrsg.): Patrologiae cursus completus, series graeca, Paris 1857ff., Bd. 151, Sp. 272C–273A.

67 Ob die von Palamas (1296–1359) verfassten Gedanken von der Gottesschau Maria Magdalenas schon zu früherer Zeit an anderer Stelle formuliert wurden, bleibt unbestimmt. Von einer direkten Einflussnahme des Gedankengutes des palamitischen Hesychasmus möchte ich nicht ausgehen, da das Bildprogramm der Nikolauskirche vor dem Eintreten der hesychastischen Wirksamkeit entwickelt wurde. Den theologischen Unterbau seiner Lehre entwickelte Palamas, der 1318 Mönch auf dem Berg Athos wurde, erst in den dreissiger Jahren des 14. Jahrhunderts im Rahmen seiner dogmatischen Auseinandersetzungen mit dem süditalienischen Mönch Barlaam, siehe hierzu grundlegend Beck, Hans-Georg, *Kirche und theologische Literatur im byzantinischen Reich*, München 1959, S. 712–719, mit weiterführender Literatur.

68 Neben der Chairetedarstellung käme das »Noli me tangere« in Frage, in dem nach Mk 16,9 und besonders nach Jo 20,14–18, Maria Magdalena alleine dem auferstandenen Christus begegnet. Dieses Motiv wird in der byzantinischen Kunst allerdings selten wiedergegeben, vgl. Wessel 1971 (wie Anm. 61), Sp. 382. Lediglich in Monumentalzyklen, in denen der nachösterliche Themenkreis besonders umfangreich akzentuiert wurde, ist die Darstellung aufgenommen worden. Ein Beispiel bietet die Georgskirche in Staro Nagoričino (1317/18), siehe Hamann-Mac Lean, Richard/Hallensleben, Horst, *Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien vom 11. bis zum frühen 14. Jahrhundert*, Giessen 1963, Plan 32 und 33 mit Abb. 280.

69 Die Deifikation der Gläubigen beim Kommunionsempfang ist bereits in Jo 6,53–58, zugrunde gelegt.

70 Papadopoulos 1966 (wie Anm. 21), S. 48, beobachtete bereits die räumliche Annäherung von Metamorphosis und Kreuzigung in verschiedenen Monumentaldekorationen und verweist neben der Nikolauskirche auf die Georgskirche in Kurbinovo (1191) sowie auf die Georgskirche Djurdjevi Stupovi bei Novi Pazar/Serbien (2. Hälfte 12. Jahrhundert).

71 Simson, Otto von, *Sacred Fortress. Byzantine Art and Statecraft in Ravenna*, Chicago 1948, S. 45, weist auf eine Anzahl byzantinischer Elfenbeinarbeiten hin, auf denen Metamorphosis und Kreuzigung einander gegenüber gestellt sind. Ausserdem ist die modifizierte Szenenfolge auch auf Ikonen zu beobachten. Ein Beispiel bietet eine Festtagsikone des 15. Jahrhunderts, die sich in der Kunstsammlung des Weissen Turmes in Thessaloniki befindet, siehe Ausstellungskatalog *Θεσσαλονίκη. Ιστορία και Τέχνη*, Athen 1986, Abb. 26. Darüber hinaus sei auf eine Kalksteintafel des 13. Jahrhunderts im Museum für Spätantike und Byzantinische Kunst in Berlin verwiesen, siehe Ausstellungskatalog *Byzanz. Die Macht der Bilder*, Hildesheim 1998, Abb. 86.

72 Ihm 1992 (wie Anm. 50), S. 69f.

73 Mt 17,1–13; Mk 9,2–13; Lk 9,28–36.

74 Mt 16,21–23; Mk 8,31–33; Lk 9,23–27.

75 Simson 1948 (wie Anm. 71), S. 43; Ihm 1992 (wie Anm. 50), S. 69, Anm. 3, mit zahlreichen Quellennachweisen.

76 Deichmann, Friedrich Wilhelm, *Ravenna. Hauptstadt des spätantiken Abendlandes*, Bd. 1, Wiesbaden 1969, S. 262f.

77 *Μηναίον του Αυγούστου περιέχον άπασαν την ανήκουσαν αυτώ Ακολουθίαν μετά της προσθήκης του Τυπικού*, Athen 1992, S. 71. Übersetzung zitiert nach Edelby, Neophytos, *Liturgikon. Messbuch der byzantinischen Kirche*, Recklinghausen 1967, S. 971. Die liturgischen Lesungen am Festtag der Metamorphosis verweisen mehrfach auf die Bestimmung des Verklärten zum Leiden, siehe Menaion August 1992, S. 62–81, und Edelby 1967, S. 967–973.

78 Papadopoulos 1966 (wie Anm. 21), S. 48f., begründet die geänderte Szenenfolge und die beabsichtigte Konfrontation von Verklärungs- und Kreuzigungsszenen in den Dekorationssystemen liturgisch. Sie weist darauf hin, dass vor der Errichtung der Verklärungskirche auf dem Berg Tabor im Jahr 532 das Fest der Metamorphosis unmittelbar vor Ostern gefeiert wurde und dass deswegen die Sequenz Verklärung-Kreuzigung in manchen Zyklen beibehalten wurde. Meines Erachtens ist es unwahrscheinlich, dass die räumliche Konfrontation der beiden Szenen in der mittel- und spätbyzantinischen Zeit noch auf diese liturgische Verbindung der Frühzeit zurückgeht. Sie ist vielmehr aus der wechselseitigen Interpretation von Transfigurations- und Kreuzesgeschehen motiviert, die in Kontinuität von der Frühzeit bis heute greifbar ist.

79 Siehe Forsyth, George/Weitzmann, Kurt, *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai. The Church and Fortress of Justinian*, Ann Arbor 1973, Taf. 103.

80 Ihm 1992 (wie Anm. 50), S. 69f.

81 Vgl. die in Anm. 70 genannten Beispiele.

82 Cutler/Spieser 1996 (wie Anm. 1), S. 136f.

83 Siehe die von Kartsonis, Anna, *Anastasis. The Making of an Image*, Princeton/New Jersey 1986, S. 214–226, angeführten Beispiele.

84 Papadopoulos 1966 (wie Anm. 21), S. 48.

85 In der Georgskirche in Kurbinovo (1191) ist die Szene der Metamorphosis rechts der Koimesis im mittleren Register der Westwand abgebildet, siehe Hadermann-Misguich 1975 (wie Anm. 44), Abb. 6. Die gleiche Disposition beider Szenen liegt in der Kirche des Nikolaus Kasnitzes in Kastoria (1178–1191) vor, siehe Chatzidakis, Manolis/Pelekanides, Stylianos, *Kastoria. Mosaics & Wall Paintings*, Athen 1985, Abb. 14 auf S. 62. Weitere Beispiele bieten die Nikolauskirche in Prilep (1298), siehe Hamann Mac Lean/Hallensleben 1963 (wie Anm. 68), Plan 19a.b, und die Taxiarcheskirche in Kastoria (1360), siehe Chatzidakis/Pelekanides 1985, Abb. 14 auf S. 101. In beiden Monumenten ist die Metamorphosis ausserhalb der zyklischen Reihe im westlichen Giebelfeld axial über der darunter liegenden Koimesis angeordnet.

86 Siehe Restle 1967 (wie Anm. 45), Bd. 2, Plan 10; Wharton Epstein, Ann, *Tokali Kilise. Tenth-Century Metropolitan Art in Byzantine Cappadocia*, Washington 1986, Abb. 100 und 101.

87 Beispiele bieten ein kretisches Triptychon mit Festtagsszenen, das um 1500 gefertigt wurde, und eine russische Festtagsikone des 17. Jahrhunderts. Beide Stücke befinden sich in Privatbesitz, siehe Ausstellungskatalog *Lumières de l'Orient chrétienne. Icônes de la Collection Abou Adal*, Beirut 1997, Abb. 9 und 117.

88 Papadopoulos 1966 (wie Anm. 21), S. 48f.

89 Schellewald 1991 (wie Anm. 1), S. 53; Mathews 1988 (wie Anm. 29), S. 14f.

90 Die Evangelien berichten nichts über die Umstände des Marientodes. Textgrundlage für die Darstellung sind apokryphe Legenden. Die grösste Bedeutung im byzantinischen Bereich erlangte eine Homilie des Erzbischofs Johannes von Thessaloniki über den Marientod, die um 620 anlässlich der Einführung des Koimesisfestes in der Stadt Thessaloniki entstanden sein soll, siehe Schaffer, Christa, *Aufgenommen ist Maria in den Himmel. Vom Heimgang der Gottesmutter in Legende, Theologie und liturgischer Kunst der Frühzeit*, Regensburg 1985, S. 34. Die Homilie fand kirchliche Anerkennung und wird am Festtag der Koimesis verlesen, siehe Menaion August 1992 (wie Anm. 77), S. 152–154. Zu den verschiedenen Legenden zum Marientod, siehe Schaffer 1985, S. 13–37.

91 Die meisten Koimesisszenen begrenzen sich auf die Schilderung der »Dormito« Mariens im Kreis ihrer Trauergemeinde und die Entgegennahme ihrer Seele durch Christus, der die als Wickelkind gekennzeichnete Psyche Engeln übergibt, die sie in den Himmel geleiten sollen. Gegen Ende des 13. Jahrhunderts kommt in der serbischen Monumentalmalerei ein neuer, komplexer Typus des Themas auf, der die klassische Variante mit einer Anzahl von Nebenereignissen um das Sterben Marias erweitert und ausserdem die leibliche Auffahrt der Gottesmutter in den Himmel wiedergibt. Beispiele bieten die Nikitakirche in Čučer (vor 1316) und die Georgskirche in Staro Nagoričino (1317/18), siehe Hamann-Mac Lean/Hallensleben 1963 (wie Anm. 68), Abb. 232 und 285.

92 Edelby 1967 (wie Anm. 77), S. 969.

93 Mt 16,27. Die Verbindung zwischen Verklärung und endzeitlicher Parusie ist darüber hinaus im 2. Petrusbrief 1,12–21 zugrunde gelegt.

94 Belting, Hans, *Die Oberkirche von San Francesco in Assisi. Ihre Dekoration als Aufgabe und die Genese einer neuen Wandmalerei*, Berlin 1977, S. 52.

95 Heiser, Lothar, *Maria in der Christus-Verkündigung des orthodoxen Kirchenjahres*, Trier 1981, S. 360.

96 Ouspensky, Leonid/Lossky, Wladimir, *Der Sinn der Ikonen*, Bern/Olten 1952, S. 215.

97 Heiser 1981 (wie Anm. 95), S. 313.

98 Schiller, Gertrud, *Ikonographie der christlichen Kunst*, Bd. 4, 2 (Maria), Gütersloh 1980, S. 108.

99 Menaion August 1992 (wie Anm. 77), S. 70f.

100 Ebd., S. 70. Übersetzung zitiert nach Edelby 1967 (wie Anm. 77), S. 971.

101 Johannes, *Liber de dormitione Mariae*. Der Text ist bei Tischendorf, Constantin, *Apocalypses Apocryphae*, Leipzig 1866, S. 95–112, erfasst.

102 Tischendorf 1866 (wie Anm. 101), S. 107.

103 Mk 16,19; Lk 24,50f.; Apg 1,9.

104 Apg 1,11.

105 Belting 1977 (wie Anm. 94), S. 52.

106 Theodor von Mopsuestia, *Kat. Hom.* 15, 15, Tonneau/Devreesse 1949 (wie Anm. 64), S. 487. Übersetzung zitiert nach Schulz 1980 (wie Anm. 8), S. 40.

107 Vgl. Schierse, Franz Joseph, *Himmelfahrt Christi*, in: Lexikon für Theologie und Kirche V, 1960, Sp. 360.

108 Oechslin, Christa, *Der Himmel der Seligen*, in: Ausstellungskatalog Himmel Hölle Fegefeuer. Das Jenseits im Mittelalter, Zürich 1994, S. 41.

109 Schellewald 1991 (wie Anm. 1), S. 54.

110 Schnitzer, Bärbel, *Zum Verhältnis von Bild und Ritus in der spätbyzantinischen Wandmalerei. Anastasis und Stiftungskomposition der Peribleptoskirche von Mistra*, in: *Λακωνικαί Σπουδαι* 13, 1996, S. 237–276, hier S. 238 mit Anm. 3.

111 Ebd.

112 Restle 1966 (wie Anm. 25), Sp. 1211.

113 Vgl. Anm. 5.

114 Siehe hierzu grundlegend Pallas, Demetrios, *Die Passion und Bestattung Christi in Byzanz. Der Ritus – Das Bild*, München 1965, S. 1–66.

115 Unter zahlreichen Beispielen sei hier auf die Panteleimonkirche in Nerezi (1164) und auf die Georgskirche in Kurbinovo (1191) verwiesen, siehe Hamann-Mac Lean/Hallensleben 1963 (wie Anm. 68), Abb. 37–39, und Hadermann-Misguich 1975 (wie Anm. 44), Abb. 72 und 75.

116 Siehe Weitzmann, Kurt, *The Origin of the Threnos*, in: Essays in the Honor of Erwin Panofsky, New York 1961, S. 476–490, hier Abb. 4, 7–9 und 11.

117 Mt 27,59f.; Mk 15,46f.; Lk 23,53; Jo 19,38–40.

118 Siehe Boskovits, Miklós/Jászai, Géza, *Kreuzabnahme*, in: Kirschbaum, Engelbert (Hrsg.), Lexikon der christlichen Ikonographie, Rom/Freiburg/Basel/Wien ²1974, Bd. 2, Sp. 590f.

119 *Acta Pilati*, Fassung B, Kap. 11, 5, siehe Tischendorf, Constantin, *Evangelia Apocrypha*, Leipzig ²1876, S. 313.

120 Weitzmann 1961 (wie Anm. 116), S. 476–490.

121 Siehe ebd., Abb. 4–15.

122 Hamann-Mac Lean 1976 (wie Anm. 13), S. 24f.

123 In den Evangelien wird das Ereignis der Höllenfahrt Christi nur andeutungsweise erwähnt (Mt 12,40; 27, 51f.). Als massgebliche Quelle für die Ikonografie dieser Szene diente das apokryphe Nikodemus-Evangelium, siehe Hennecke, Edgar/Schneemelcher, Wilhelm, *Neutestamentliche Apokryphen*, Bd. 1, Tübingen ³1959, 348–353. Zur Entstehung des Bildmotivs und seiner ikonographischen Entwicklung siehe grundlegend Kartsonis 1986 (wie Anm. 83), S. 19–214.

124 Lucchesi Palli, Elisabeth, *Höllenfahrt Christi*, in: Kirschbaum, Engelbert (Hrsg.), Lexikon der christlichen Ikonographie, Rom/Freiburg/Basel/Wien ²1974, Bd. 2, Sp. 322f.

125 Beispiele bieten die Georgskirche in Kurbinovo (1191), siehe Hadermann-Misguich 1975 (wie Anm. 44), Abb. 78, oder die Hagia Triada in Kranidi (1244), siehe Kalopissi-Verti, Sophia, *Die Kirche der Hagia Triada bei Kranidi in der Argolis (1244). Ikonographische und stilistische Analyse*, München 1975, Skizze 17.

126 Wie beispielsweise in der Georgskirche in Staro Nagoričino (1317/18), siehe Hamann-Mac Lean/Hallensleben 1963 (wie Anm. 68), Abb. 280.

127 Hamann-Mac Lean 1976 (wie Anm. 13), S. 25.

Fotonachweis

Karin Kirchhainer: 1–4; Guntram Koch: 10; Tsitouridou 1986 (wie Anm. 35): 5–9, 11–13, 15, 16; Xyngopoulos 1964 (wie Anm. 35): 14.