

KAROLINE PAPADOPOULOS. *Die Wandmalereien des XI. Jahrhunderts in der Kirche Παναγία τῶν Χαλκίων in Thessalonike*. Byzantina Vindobonensia II. Graz – Köln 1966. 120 S., 7 Skizzen im Text, 39 Abb. auf 20 Tafeln.

Eine der hübschesten mittelbyzantinischen Kirchen von Thessalonike, die Panagioton Chalkeon, hat durch die Restaurierung von 1929 ihren Freskenschmuck zurückgewonnen, der während der Turkokratie übertüncht worden war. Der heutige Name ist eine Mischung des alten, aus der Stiftungsinschrift bekannten Περιβλεπτος τῆς Θεοτόκου mit einer griechischen Übersetzung des türkischen Kazancılar Camii (Moschee der Kesselschmiede).

Die Marmorinschrift über der Eingangstür nennt als Stifter den in der Historie bekannten Protospatharios und Katepano des Themas Lagubardia (Unteritalien) Christophoros und seine Familie. Das Stiftungsjahr war 1028.

Erst 1954 erschien eine recht mangelhafte Veröffentlichung über die Kirche von D. Evangelides. Eine gründliche Bearbeitung der Malereien hat – nach einer neuerlichen Restaurierung 1961 – nun Frau Papadopoulou-Kreidl vorgelegt. Der Titel der Studie besagt deutlich, daß sie sich nur mit den Wandmalereien befaßt. Die Architektur der Kirche wird kurz in der Einleitung beschrieben. Man darf also auch keine Aufschlüsse etwa über die strittige Urform des Narthex erwarten. (Die eine der beiden Narthexkuppeln ist nach Ausweis alter Aufnahmen eine Restaurierung des 20. Jahrhunderts.)

Die Verfasserin legt sodann das Ausstattungssystem und die Verteilung der einzelnen Szenen in der Kirche dar. Grundsätzliche Erörterungen über das mittelbyzantinische Bildprogramm, selbstverständlich im Anschluß an die Arbeiten von Otto Demus, wechseln mit Studien zu den einzelnen Szenen. Die Panagioton Chalkeon war bisher zusammen mit den Mosaiken von Hosios Lukas das älteste erhaltene Freskoprogramm nach dem Bilderstreit. Die ausführliche ikonographische Analyse war daher wohl angebracht. Das Programm entspricht durchaus dem klassischen Schema: Himmelfahrt und Propheten in der Kuppel mit Seraphim in den Pendantifs, Thronende Madonna mit Michael und Gabriel in der Hauptapsis, einem Festzyklus (Verkündigung, Geburt, Magieranbetung, Darstellung im Tempel, Verklärung, Erweckung des Lazarus, Einzug in Jerusalem, Abendmahl, Kreuzigung, Anastasis, Koimesis und Pfingstfest noch vorhanden bzw. wünschenswert sicher ergänzbar) in den Gewölben des Naos, der Apostelkommunion an den Bema-Wänden, Taufe und Weltgericht im Narthex – soweit es ein solches klassisches Schema überhaupt gibt: natürlich als Idealanlage mit Theophanie- und Majestas-Szenen in den Kuppeln, Evangelienzyklus in den Gewölben und Heiligendarstellung an den Wänden. Im einzelnen sind Varianten mannigfachster Art möglich. Die Auswahl kann verschiedenen architektonischen oder liturgischen Gegebenheiten oder den Wünschen der Stifter und dem besonderen Zweck der Kirche angepaßt werden. Die Verfasserin hat sich hier richtig von der starren Millet'schen Zwölf-Festszenen-Theorie distanziert. Die Schriftquellen zeigen ein sehr viel lebendigeres und variabeleres Bild, als man dies bislang wahrhaben wollte. (So nennt die 34. Predigt Kaiser Leons VI. über die Einweihung der Kirche des Stylianos Zautzes

13 Szenen, und die Kılıçlar Kilise in Kappadokien aus dem Ende des 9. Jahrhunderts bringt den Bildbeweis für einen recht ausgedehnten Evangelienzyklus innerhalb eines durchaus „klassischen“ Bildprogramms. Eine Auswahl in Richtung der vorausgesetzten Zwölferreihe läßt sich nicht erkennen.)

Einen weiten Raum im ikonographischen Teil der Arbeit nimmt die Untersuchung über das Weltgericht im Narthex ein. Die Verfasserin hat sich hier gleichzeitig und unabhängig von Beat Brenk (Die Anfänge der byzantinischen Weltgerichtsdarstellung, Byz. Zeitschr. 57 [1964] 106 – 126; Tradition und Neuerung in der christlichen Kunst des ersten Jahrtausends. Studien zur Geschichte des Weltgerichtsbildes. Wiener Byzantinische Studien 3, Wien 1966) mit diesem wichtigen Thema beschäftigt (ihre zugrunde liegende Dissertation ist 1963 abgeschlossen) und sich neuerdings wieder mit den Ergebnissen und Thesen Brenks kritisch auseinandergesetzt (Jahrbuch der Österr. Byz. Ges. 16 [1967] 343 – 348). Die frühesten Bildzeugnisse des Sujets stammen aus dem 10. und 11. Jahrhundert: in der Buchmalerei der *Parisinus graecus* 74 und in der Wandmalerei eben die *Panagia ton Chalkeon* in Thessalonike. Brenk neigt dazu anzunehmen, es hätte bereits vor dem 10./11. Jh. eine ausgereifte byzantinische Weltgerichtsdarstellung gegeben. Das haben aufgrund der Predigten Ephraims des Syrers (gest. 373) schon G. Voss (Das Jüngste Gericht in der bildenden Kunst des Mittelalters, Leipzig Diss. 1884) und W. Paeseler (Kunstgesch. Jahrbuch der Bibl. Hertziana 2 [1938]) angenommen. Im Gegensatz zu Brenk (Tradition . . . 87: . . . deren „Motivschatz von Anfang an feststand“) glaubt die Verfasserin unserer Studie, daß die frühen Gerichtsbilder weniger auf das Gericht als solches, als auf die Wiederkunft Christi, die Parusie, Gewicht gelegt hätten, also deutlich vom „klassischen Motivschatz“ abwichen. Die Malereien der *Ayvali Kilise* in Kappadokien zwischen 913 und 920 scheinen ihr darin rechtzugeben, ebenso der Text der fraglichen Ephraimstelle, der dem Kommen Christi den größeren Raum gibt als den Folgen des Gerichts, die bekanntlich in den „klassischen“ Darstellungen wie *Par. gr. 74*, *Torcello* usw. breit und ausgiebig erzählt werden. Es bleibt in diesem Falle fraglich, Darstellungen des 10. und 11. Jahrhunderts mit Texten der Mitte des 4. Jahrhunderts in Zusammenhang zu bringen. Von einer syrischen Bildredaktion des Themas zwischen 350 und 750 (nach Paeseler) hat sich denn auch Brenk entschieden distanziert (Byz. Zeitschr. 57 [1964] 111). Aus einer bildhaften und bilderreichen literarischen Schilderung läßt sich eben nicht auf entsprechende Darstellungen schließen. Selbst bei Epigrammen, die sich gelegentlich als richtige Bildbeschreibungen geben, ist größte Vorsicht am Platze. Ekphraseis sind häufig nichts mehr als literarische Pflicht- oder Fleißaufgaben gelehrter und phantasieübender Poeten.

Die Datierung der Fresken in der *Panagia ton Chalkeon* wird bereits durch die Inschriften nahegelegt. Die Gründungsinschrift von 1028 nimmt keinen Bezug auf die Ausstattung, kann also nur als *Terminus post quem* gelten. Eine weitere gemalte Inschrift am *Bemabogen* wird jetzt mit einem Sohn des Stifters in Zusammenhang gebracht: Ἐπὶ ὀνόματος τοῦ πατρὸς . . . wird übersetzt mit „Im Namen (Auftrag) meines Vaters . . .“. So etwas heißt im Griechischen anders (ἐπὶ ταῦτις ο. ä.).

Ich vermutete ursprünglich eine falsche Lesung von Evangelides und hätte gerne gesehen: Ἐπὶ ὀνόματος τῆς Παναγίας . . . – dem Namen der Panagia (geweiht) . . . Eine Revision an Ort und Stelle sowie ein vorzügliches Foto von P. Speck, dem ich dafür sehr danke, haben jedoch die Lesart von Evangelides erhärtet. Gleichwohl wird man anders übersetzen müssen, denn so fängt ein frommer byzantinischer Christ keine Kircheninschrift an. Trotz des ungewöhnlichen ἐπὶ muß die Doxologie gemeint sein. Für die Datierung ist die Inschrift also belanglos und es bleibt beim Terminus post quem von 1028 über der Eingangstür.

Umso wichtiger ist die Stilanalyse der Malereien für das Datum. Frau Papadopoulou-Kreidl wies ihnen einen Platz zu in der Reihe zwischen den nahe verwandten Mosaikzyklen von Hosios Lukas und Kiew (zweites Jahrhundertviertel) und den weiter gehenden von Chios (1056) sowie der Fresken der Sophia in Ochrid, die schon um einiges über die Jahrhundertmitte hinausführen. Ein Problem ist und bleibt, ob die Malereien einer lokal-griechischen, hier genauer thessalonizenser Werkstatt zu verdanken sind oder einer hauptstädtischen. Der Stifter ist ein hoher Reichsbeamter. Die Architektur ist ungrüchisch: Die starke Tiefenstaffelung der Mauer durch abgetreppte Blendbögen und die halbrunden Vorlagen haben nichts mit der membranartig flach gespannten, polychromen, griechischen Wand zu tun sondern sieht ihr Vorbild an Kirchen der Hauptstadt, etwa des Myrelaionklosters (vor 923). Die Verfasserin erkennt in den Fresken Beziehungen zur hauptstädtischen Buchmalerei in der Art des Phokaslektionars der Megiste Lawra auf dem Athos und das zu Recht. So entscheidet sie sich (und dabei spielt die Qualität vielleicht auch eine Rolle) für einheimische Meister, die im Schielen nach der hauptstädtischen Mode diese ins provinz-hauptstädtische Milieu umgesetzt haben. Diese Auffassung hat viel für sich, auch wenn sie sich nicht streng beweisen läßt. Das aber liegt daran, daß die hauptstädtische Freskomalerei des 11. Jahrhunderts unbekannt ist und wohl auch bleiben wird.

Das Buch rührt damit an eine der wundesten Stellen und an ein beträchtliches Dilemma in der byzantinischen Kunstforschung. Nicht nur deswegen ist es verdienstvoll. Eine so sauber gearbeitete Monographie wünscht man sich für manch anderes Denkmal.

Druckfehler sind auf das fast Unvermeidbare reduziert. Nur einer ist sinnenstellend: S. 13 Anm. 4 Zeile 6 ff ist anstelle des dort genannten Herrn „Gartens“ (Jardin) natürlich R. Janin gemeint; außerdem ist beim Zitat eine falsche Seitenzahl hineingerutscht, die anstatt der hier fälligen Bodrum Camii plötzlich den Hexagonalbau der Marienkirche τῶν Ὁδηγῶν als hauptstädtischen Vergleichsbau bringt.

Daß so eine gründliche Monographie mit mehr oder vor allem auch guten farbigen Abbildungen (letztere fehlen völlig) ausgestattet werden müßte, ist leider eine Finanzfrage, die man weder der Verfasserin noch den Herausgebern der Reihe anlasten kann.

Marcell Restle