

Einleitung

Bildausstattungen byzantinischer Kirchen erfüllten eine erzieherische Funktion, wie es berühmte Kirchenväter mit ihren Schriften bezeugen¹. Die Bilder veranlassten die Betrachter, sich am liturgischen Geschehen emotional zu beteiligen²; gleichzeitig wurden mit der Darstellung von Ereignissen aus dem Leben Christi die Fleischwerdung des Logos bestätigt und die Gläubigen in ihrem Glauben bestärkt³, wie auch die Kirchenväter, die dem siebten ökumenischen Konzil beiwohnten, betonten⁴.

Was die Anbringung von Bildern in frühchristlichen Kirchenräumen angeht, so lassen die begrenzte Anzahl der Denkmäler mit erhaltener Bildausstattung (z. B. San Apollinare Nuovo in Ravenna) und die Berichte in den Schriftquellen zu Bilderzyklen des Lebens Christi in der Monumentalmalerei⁵ keine strengen Regeln hinsichtlich der Verortung von Bildern im Kirchenraum erkennen⁶. In der Apsis erscheint meistens Christus und seltener die Gottesmutter⁷. Ab dem 6. Jahrhundert legen Hinweise in den schriftlichen Quellen jedoch die Vermutung nahe, dass seit dieser Zeit bereits ein Kuppel-Apsis-Dekorationschema existierte⁸.

Erst nach dem Ikonoklasmus⁹ tauchen die ersten Hinweise auf ein streng hierarchisch angelegtes Bildprogramm in der Monumentalmalerei und in der patristischen Literatur auf¹⁰. Die

¹ Schon im 5. Jahrhundert rät Nilus von Sinai dazu, die Kirche mit Bildern des Alten und Neuen Testaments auszustatten, damit auch die Analphabeten in der Lage seien, die Wohlthaten Gottes zu bewundern. S. Nili, *Epistolarum Liber IV*, PG 79. 577-580. Im 6. Jahrhundert war Hypatius, Bischof von Ephesos, der Auffassung, dass die Bilder den Gläubigen die Möglichkeit gaben, sich mit der Heiligen Schrift vertraut zu machen. Im 7. Jahrhundert bezeichnet Johannes von Damaskus die Bilder als die Schrift der Analphabeten. Ioannis Damasceni, *Λόγος πρῶτος ἀπολογητικός πρὸς τοὺς διαβάλλοντας τὰς ἱερὰς εἰκόνας*, PG 94. 1248. Mathews, *Sequel*, 11f., 15f. Vgl. Alexander, *Image Worship*, 178ff.

² Vgl. Ioannis Damasceni, *Λόγος πρῶτος ἀπολογητικός πρὸς τοὺς διαβάλλοντας τὰς ἱερὰς εἰκόνας*, PG 94. 1241; Mathews, *Sequel*, 11f.

³ Vgl. Ioannis Damasceni, *Λόγος πρῶτος ἀπολογητικός πρὸς τοὺς διαβάλλοντας τὰς ἱερὰς εἰκόνας*, PG 94. 1240.

⁴ Mathews, *Sequel*, 16.

⁵ Chorikios von Gaza gibt in einer Lobrede auf Bischof Markianos eine Beschreibung der Bildausstattung der Sergioskirche in Gaza. Die Gottesmutter mit dem Kind umgeben von Stifter und Kirchenpatron war demnach in der Hauptapsis dargestellt. Das Langhaus schmückten Szenen aus dem Leben Jesu. Thümmel, *Sergioskirche*, 52ff.; Wessel, *Bildprogramm*, 664f.

⁶ Vgl. Wessel, *Bildprogramm*, 663ff.; Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, 43.

⁷ Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, 44, 57; Emmanouel, *Toichographies*, 16; vgl. Wessel, *Bildprogramm*, 664; Ihm, *Apsismalerei*, 10ff., 42ff., 52ff., 69ff., 76ff., 95ff. Ihm hat die Apsisprogramme vom 4. bis zur Mitte des 8. Jahrhunderts untersucht. Meistens ist Christus zwischen den Aposteln oder der Engelgarde anzutreffen; gelegentlich werden ihm der Titelheilige, der Stifter oder Märtyrer vorgeführt. Seltener erscheint Christus im Rahmen der liturgischen Majestas. Die Gottesmutter wird meist thronend in der Apsis dargestellt; seltener führen ihr dabei Engel Titelheilige oder Stifter vor. Auch das Kreuz wird manchmal in der Apsis illustriert. Szenen aus dem Festtagszyklus, wie die Verkündigung und die Himmelfahrt, sind auch selten in der Apsis vorzufinden.

⁸ Siehe Ihm, *Apsismalerei*, 110f. mit weiterer Lit.

⁹ Der Ikonoklasmus wird als die letzte große Häresie angesehen. Die Ikonoklasten lehnten die Abbildung Gottes und der Heiligen Personen ab, da ihrer Meinung nach keine Illustration von göttlichen Personen möglich war, weil es kein Bildnis des göttlichen Wesens gibt. Perl, *Central Themes*, 44.

¹⁰ Die Bezeichnung „Bildprogramm“ setzt voraus, dass es eine Grundordnung gegeben hat, nach der bestimmte Bildtypen unter bestimmten Voraussetzungen einen festen Platz im Kirchenraum einnahmen. Vgl. Kirchhainer, *Nikolauskirche*, 14f.

Einführung des neuen Programms in der Hauptstadt mit einem reduzierten christologischen Zyklus¹¹ fällt zeitlich mit der Verbreitung des architektonischen Typus der Kreuzkuppelkirche zusammen; ihre pyramidale Gliederung bezieht sich auf das hierarchische System des orthodoxen Glaubens¹².

Jedem Raum der Kirche wurde ein bestimmter Symbolismus und eine bestimmte Funktion nach einer hierarchischen Anordnung zugeschrieben, die sich wiederum in der Bildausstattung widerspiegeln¹³. Der Gottesdienst erforderte nämlich eine Einteilung und bestimmte die Funktion der Räume, die dem Klerus, den Gläubigen und den Katechumenen vorbehalten waren¹⁴.

Die Anbringung jedes Bildes hing von Rang und Funktion der dargestellten Person in der himmlischen Hierarchie ab¹⁵. Das Innere der Kirche wurde in drei Zonen unterteilt: die höchste, die Kuppel, die die himmlische Sphäre darstellen sollte, galt als die heiligste¹⁶. Die Bilder wurden in kreisrunder Anordnung um die Kuppel angebracht¹⁷. Im Zenith der Kuppel erscheint Christus Pantokrator als himmlischer König und Weltenrichter. Er wird von Aposteln, Engeln oder Propheten begleitet¹⁸. In den oberen Zonen, im Kuppel- und Gewölbebereich, wurden folglich die allerhöchsten

¹¹ Giordani, Ausschmückungssystem, 103, 106f., 124; Schellewald, Bilderwelt, 45f.; vgl. Jolivet-Lévy, Programmes, 247ff. Gleichzeitig erscheint in Kappadokien ein narrativ angelegtes Dekorationssystem mit erweiterten christologischen und mariologischen Zyklen. Im Rahmen dieser Kirchenprogramme ist in der Apsis oft eine Theophanie-Vision anzutreffen. Laut Jolivet-Lévy waren gegen 900 die Programme mit erweitertem christologischem Zyklus eher für einschiffige Kirchen bestimmt. Es ist jedoch nicht ausgeschlossen, dass es gegen 900 auch erweiterte christologische Zyklen in Konstantinopel gab, worauf die Beschreibung der Bildausstattung der Apostelkirche von Konstantinos Rhodios hinweist. Siehe Epstein, Holy Apostles, 79ff.

¹² Demus, Decoration, 12; Ousterhout, Holy Space, 97. Die Kreuzkuppelkirche entwickelte sich aus der Kuppelkirche, bzw. der Kuppelbasilika, und ihre Grundelemente erscheinen spätestens seit Ende des 8. Jahrhunderts. Dieser Typus setzt sich nach dem Ikonoklasmus (843) durch. Schäfer hat treffend die architektonische Gliederung dieses Typus formuliert: „Den Kern der Kirche bilden kreuzförmig angeordnete tonnengewölbte Raumeinheiten. Ihre räumliche Überschneidung wird von einer Kuppel überwölbt, die in einem von Fenstern durchbrochenen Tambour platziert ist. Dieser räumliche Kern wird zu einem Rechteck ergänzt, indem die Bereiche in den Winkeln der vier Kreuzarme durch je eine kleinere Raumeinheit ausgefüllt werden. Diese vier Eckkompartimente ordnen sich hinsichtlich ihrer Höhe dem Hauptteil der Kirche unter, so dass die dem räumlichen Aufbau zugrundeliegende Kreuzform im Inneren, wie am Außenbau ablesbar ist“, so Schäfer, Architektur, 93f.

¹³ Vgl. Schulz, Eucharistiefeyer, 119; Theis, Flankenräume, 177.

¹⁴ Babić, Chapelles, 7.

¹⁵ „In diesem Zusammenhang kann auch die Vorstellung von einem kanonisierten Bildprogramm deutlicher in ihrer Problematik erläutert werden.“ Schellewald, Bilderwelt, 49; vgl. Demus, Decoration, 12; Kirchwainer, Nikolauskirche, 32.

¹⁶ Siehe Ousterhout, Holy Space, 97; Theis, Flankenräume, 179.

¹⁷ Vgl. Kirchwainer, Nikolauskirche, 32.

¹⁸ Die Anbringung dieser Darstellung in der Kuppel erfüllte verschiedene Funktionen. Der Raum unter der Kuppel war für die Liturgieteilnehmer bestimmt. Das höchste Ziel der Liturgie war die Transformation, die Wandlung der Gläubigen in Christus. Diese Ansicht vertritt Nikolaos Kabasilas im 14. Jahrhundert (*Ερμηνεία της θείας λειτουργίας*, PG 150, 368-369). Unter der Kuppel befand sich der Gläubige unter vertikalen Lichtstrahlen. Hier begegnete er dem Göttlichen und befand sich in der Mitte der göttlichen Schöpfung, von Heiligen umgeben und von Beispielen aus dem Leben Christi und in einer direkten Verbindung mit seinem Schöpfer. Durch die Figuren der Heiligen wurde er in ihre Gesellschaft aufgenommen, die Bilder aus dem Leben Christi bestärkten seinen Glauben und der Glauben identifizierte das Leben Christi mit der Liturgie, die gerade stattfand. Siehe Mathews, Sequel, 18f. Schon im 4. Jahrhundert hatte Eusebius von Cäsarea, Gott als einen himmlischen König vorgestellt, dem die Himmelsbögen als Thron dienten, während der Himmel ihn behütet. Dieses Motiv wurde aus der frühchristlichen Kunst übernommen. Vgl. Prokopiou, Symbolismos, 118; Ousterhout, Holy Space, 97; Hadermann-Misguich, Kurbinovo, 46. Siehe auch Schulz, Eucharistiefeyer, 119.

Personen abgebildet, die durch ihre heilige Würde und Ranganordnung berechtigt waren, einen Platz im Himmelreich Gottes einzunehmen¹⁹.

Die vertikale Achse der Kirche wurde also durch die Kuppel betont, während der längsausgerichtete Naos in einer Apsis an der Ostseite mündete, dem Sanktuarium, das den Ostabschluss der Kirche bildete, den visuellen Fokus des Kircheninneren darstellte und aus dem Apsisrund und dem davor liegenden Joch bestand²⁰. Architektonisch übernahm sie den zweitwichtigsten Platz²¹. Zu diesem Raum hatten nur die Geistlichen Zutritt²². Das Sanktuarium, das Allerheiligste, der wichtigste Raum der Kirche, galt ebenfalls als Symbol der himmlischen Sphäre²³. Auch die Apsis wird mit der himmlischen Welt in Verbindung gebracht und als Symbol des Himmels angesehen²⁴. Dem Raum wurde auch ein eschatologischer Charakter zugeschrieben und mit der zweiten Parusie Christi in Verbindung gebracht. Christus kommt am Tag des Jüngsten Gerichts aus dem Osten (Apg. 1. 11) und der Altartisch symbolisiert seinen Thron und gleichzeitig sein Grab²⁵. Um den Altartisch, dem wichtigsten Element der Kirchengestaltung und kultischen Mittelpunkt, spielte sich die Göttliche Liturgie ab, zu deren Abschluss die Eucharistie, das wichtigste kirchliche Mysterium, gefeiert wurde²⁶. Gleichzeitig hat auch die Eucharistie als Mysterium einen eschatologischen Charakter und wird in Verbindung mit dem Jüngsten Gericht gebracht²⁷.

In den ersten Jahren nach dem Ikonoklasmus lassen sich hinsichtlich der bildlichen Ausstattung der Altarräume keine streng festgesetzten Regeln beobachten. Seit der Verlegung des Christusbildes in die Kuppel in der mittelbyzantinischen Epoche wurde in der Hauptapsis meistens die Gottesmutter, die zweitwichtigste Person in der himmlischen Hierarchie, abgebildet²⁸. Normalerweise hält Maria das Christuskind auf dem Arm und wird von zwei Engeln flankiert. Maria

¹⁹ Demus, *Decoration*, 15, 17; vgl. Giordani, *Ausschmückungssystem*, 124.

²⁰ Ousterhout, *Holy Space*, 95. Gleichzeitig vollzogen sich andere Aktivitäten unter der Kuppel. Das Bema mit dem Altar lag genau vor der Apsis und erstreckte sich in den Naos.

²¹ Diese architektonische Nebeneinanderstellung spiegelte die Notwendigkeiten der ausgereiften byzantinischen Liturgie wider. Es gab zwei Schwerpunkte. Ousterhout, *Holy Space*, 84, 95; vgl. Kirchhainer, *Nikolauskirche*, 33f.

²² Goar, *Euchologion*, 14; Theis, *Flankenräume*, 178; vgl. Mathews, *Liturgie*, 126.

²³ Symeonis Thessalonicensis Archiepiscopi, *Περὶ τοῦ ἁγίου ναοῦ καὶ τῆς τοῦτου καθαρῶσεως*, PG 155. 348; Goar, *Euchologion*, 21; Marinis, *Burials*, 153.

²⁴ Theodor von Andida, *Προθεωρία Κεφαλαιώδης περὶ τῶν ἐν τῇ θείᾳ λειτουργίᾳ γινομένων συμβόλων καὶ μυστηρίων*, PG 140. 441D-444A; Prokopiou, *Symbolismos*, 168.

²⁵ S. Germani Patriarchae Constantinopolitani, *Ἱστορία Ἐκκλησιαστικῆ καὶ μυστικῆ θεωρία*, PG 98. 388; Goar, *Euchologion*, 181; Symeon of Thessaloniki, *Treatise*, 23, 26; Mantas, *Programma*, 137; Ousterhout, *Holy Space*, 84.

²⁶ Tomeković betrachtete die Eucharistie als das Signal für die gegenseitige Vereinigung der Gläubigen mit Christus (Joh. 6. 28-58; 1 Kor. 10. 16-22; 1 Kor. 12. 12-13). Tomeković, *Contribution*, 154.

²⁷ Während des Prothesisritus gedenkt der Priester den verstorbenen Stiftern der Kirche und bittet um die Vergebung ihrer Sünden. Er gedenkt auch allen verstorbenen Kirchenvätern und Mönchen in der Hoffnung auf Auferstehung und das ewige Leben. Brightman, *Liturgies*, 359.

²⁸ Nach dem Konzil von Ephesos (431) und der Einsetzung des Marienkultes lassen sich die ersten Mariendarstellungen in der Apsis antreffen. Demus, *Decoration*, 21; Kirchhainer, *Nikolauskirche*, 55, Anm. 243. In den kappadokischen Kirchen wurden jedoch eher Theophanie-Visionen in der Hauptapsis angebracht. Gottesmutterdarstellungen erscheinen dagegen selten. Jolivet-Lévy, *Cappadoce*, 8f., 12, 16, 23f., 27, 31f., 38, 41, 48, 50f., 54, 59, 63f., 65f., 68ff., 73, 84, 88, 93, 95, 111, 113, 116, 119, 335ff. Vgl. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, 46; Schulz, *Eucharistiefeyer*, 119.

erscheint aber auch als Orans zwischen den Erzengeln, wodurch ihre Mittlerrolle zum Ausdruck gebracht wird; sie symbolisiert die bittende Kirche²⁹. In der dritten Strophe des Akathistos-Hymnos wird Maria als Brücke bezeichnet, die die Erde mit dem Himmel vereint³⁰, und die patristische Literatur sah die Gottesmutter als die Tür zum Himmel an³¹. Deswegen wird sie auch in der Apsisnische illustriert, weil diese den oberen Teil des Gebäudes (Himmel) mit dem unteren (Erde) vereint³². Die Theotokos mit dem Kind verweist ferner auf die Inkarnation und unterstreicht die doppelte Natur Christi³³. Christus erscheint in der Kuppel als himmlischer Herrscher und in der Apsis als menschliches Kind³⁴.

Weil im Bema die Eucharistie, das wichtigste kirchliche Mysterium, gefeiert wird, erscheinen hier seit der frühchristlichen Zeit Bilder eucharistischen Charakters, wie der Priester Melchisedech, die Philoxenia Abrahams oder die Opferung Isaaks; diese Themen wurden bis zur spätbyzantinischen Zeit in diesem Raum dargestellt. Seit dem 10. Jahrhundert ist das Programm des Altarraums mit weiteren eucharistischen Abbildungen bereichert worden, nämlich mit dem Letzten Abendmahl, Pfingsten, dem Mandylion und der Kommunion der Maria Ägyptiaca. Unterhalb der Darstellung der Gottesmutter sind die Apostelkommunion und die Liturgie der Kirchenväter angeordnet³⁵. Im 12. Jahrhundert wurde das Bildprogramm des Bemas mit dem Melismos bereichert, einer liturgischen Szene, die auf die Wandlung von Brot und Wein anspielt. Der Melismos stellte den visuellen Fokus der Kirchenväterliturgie dar³⁶. In der spätbyzantinischen Zeit sind zusätzliche eucharistische Darstellungen im Altarraum zu finden, wie die Vision des heiligen Petrus von Alexandria, der Anapason und das Gastmahl der Göttlichen Weisheit. Gleichzeitig ist die Tendenz zu beobachten, dass häufig Szenen aus dem Marienzyklus im Sanktuarium auftreten³⁷. Die Apsisnebenräume, die Prothesis und das Diakonikon, sind ebenfalls mit Bildern eucharistischen Charakters ausgestattet.

²⁹ Prokopoiu, *Symbolismos*, 125; vgl. Kirhhainer, *Nikolauskirche*, 50.

³⁰ Kirhhainer, *Nikolauskirche*, 56; siehe ebenfalls Spatharakis, *Akathistos*, 186.

³¹ S. Andreas Hierosolymitanus, Cretensis Archiepiscopus, *Λόγος ΙΔ' εἰς τὴν κοίμησιν τῆς ὑπεραγίας ἡμῶν Θεοτόκου*, PG 97. 1100A; Vitaliotis, *Doctrine*, 64.

³² S. Maximi Confessoris, *Μυσταγωγία*, PG 91. 672A; Kirhhainer, *Nikolauskirche*, 55f.; vgl. Vitaliotis, *Doctrine*, 64.

³³ Kirhhainer, *Nikolauskirche*, 55f. Die Inkarnation ist Voraussetzung für die Passion und das Erlösungswerk Christi; dies verleiht dem Bild der Gottesmutter auch einen eucharistischen Charakter und stellt einen Bezug zum Mysterium der Eucharistie her, das sich in diesem Raum abspielt.

³⁴ Vgl. Vitaliotis, *Doctrine*, 63ff.

³⁵ Kirhhainer, *Nikolauskirche*, 50, 63; Vitaliotis, *Doctrine*, 66, Anm. 59. Ševčenko, *Liturgy*, 136f. Das obere Register nahm die Apostelkommunion ein, ein direkt mit der Liturgie verbundenes Thema. Sie steht mit der Liturgie der Kirchenväter in Verbindung, die durch ihre Platzierung in den unteren Zonen des Apsiszyllinders der irdischen Zone zugewiesen wird.

³⁶ Walter, *Ritual*, 200; Kirhhainer, *Nikolauskirche*, 63; Konstantinidi, *Melismos*, 19f., 125ff. Ab dem 12. Jahrhundert schließen sich die Bischöfe zur Handlungskomposition der Kirchenväterliturgie zusammen. Die bis zu dieser Zeit frontal dargestellten Kirchenväter wenden sich dem Apsisscheitel zu und werden in Prozessionsbewegung gezeigt.

³⁷ Dufrenne, *Mistra*, 14. In der Prothesis und im Diakonikon der Peribleptoskirche in Mistra wurden Szenen aus dem Leben der Gottesmutter angebracht. Vgl. Ševčenko, *Liturgy*, 136f. Seit der mittelbyzantinischen Zeit wurde das Bema mit Szenen aus dem Leben der Theotokos versehen, unter ihnen ihr Tempelgang. Stylianos, *Stylianos*, Cyprus, 119.

Der Naos wurde in den oberen Registern mit Szenen aus dem Leben Christi versehen³⁸. Diese Bilder illustrierten das Leben des Gottessohnes auf Erden und führten den Gläubigen das Heilsgeschehen Christi vor Augen³⁹. Die Szenen stellten die wichtigsten Kirchenfeste dar, allerdings nicht entsprechend ihrer Reihenfolge im Kirchenkalender, sondern nach biographischen Gesichtspunkten des Lebens Christi; sie wurden im Uhrzeigersinn angebracht⁴⁰. Diese Reihe begann mit der Verkündigung an die Gottesmutter an der Ostseite im Altarraum und wurde im Naos analog zu den Evangelienberichten fortgesetzt. Jeder Moment in der Liturgie sollte eine Etappe im Leben Christi visualisieren; es wurde angestrebt, das ikonographische Programm mit der liturgischen Praxis zu verknüpfen und die Bildausstattung der Kirche sollte diese Wirklichkeit zum Ausdruck bringen. Durch die Veranschaulichung der Lebensstationen Christi wurden diese im Gedächtnis der Gläubigen gefestigt⁴¹.

Im Laufe der Zeit etablierte sich diese Ausstattung der Kirchen mit christologischen Szenen⁴². Diese Szenenfolge wird gemeinhin als Festbildzyklus oder Dodekaorton⁴³ bezeichnet und bildet einen Zyklus der zwölf wichtigsten Hochfeste der Kirche. Ihre Anbringung im Kirchenraum hatte zur Folge, dass die Kirche allmählich als ein Abbild des Heiligen Landes angesehen wurde, das ein „Zeuge“ dieser Ereignisse war und mystifiziert wurde⁴⁴.

Die dritte und unterste Zone im Kirchengebäude war dem Chor der Heiligen vorbehalten; sie bildeten die niedrigste Stufe des Gottesstaates, und aus diesem Grund sind sie in den unteren Registern des Kirchenraums anzutreffen. Die Heiligen, d. h. Menschen, die durch ihr Handeln Anteil an der Göttlichkeit gewannen, wurden typologisch als die Nachfolger der Propheten und Apostel

³⁸ Der früheste Hinweis auf die Existenz einer christologischen Szene im Bildprogramm nach dem Bilderstreit in der Hauptstadt findet sich in der Beschreibung der Kirche der Gottesmutter *tes Peges*, die in den ersten Jahren der Regierungszeit von Basileios I. ausgemalt wurde. Bilder aus dem Leben Christi wurden seit dem Ende des 9. Jahrhunderts in der Monumentalmalerei illustriert, z. B. in der Kirche des Stylianos Zaoutzes, wie aus der Einweihungsrede von Leo VI. hervorgeht. Mango, Art, 201ff.; Demus, *Decoration*, 22; Schulz, *Eucharistiefeyer*, 119f.

³⁹ Schellewald, *Bilderwelt* 48. „Die historische Realität der Inkarnation hatte während des Bilderstreits zunehmend an Bedeutung gewonnen, so dass die Visualisierung dieser Wahrheit mit dem Bekenntnis zur Orthodoxie gleichgesetzt wurde“.

⁴⁰ Kitzinger, *Reflections*, 51.

⁴¹ Mathews setzt sich mit verschiedenen Szenen des Festtags- und Passionszyklus auseinander und kommt zu dem Schluss, dass diese Bilder grundsätzlich einen narrativen Charakter hatten. Mathews, *Sequel*, 15f.; vgl. Walter, *Ritual*, 185; Vitaliotis, *Doctrine*, 68; Ševčenko, *Liturgy*, 144.

⁴² Schellewald, *Bilderwelt*, 49.

⁴³ „Das Dodekaorton wird in den byzantinischen Kirchen in der Regel im obersten Malregister illustriert“. Es besteht aus den folgenden Szenen: Verkündigung, Geburt, Darbringung im Tempel, Taufe, Verklärung, Lazaruserweckung, Einzug in Jerusalem, Kreuzigung, Höllenfahrt-Anastasis, Himmelfahrt, Pfingsten, Marientod. Kirchner, *Nikolauskirche*, 15. Vgl. Kitzinger, *Reflections*, 51ff. Anm. 10. In den schriftlichen Quellen und in den erhaltenen Monumentalzyklen ist das Dodekaorton in seiner reinen Form äußerst selten bezeugt. Die Auswahl und die Anzahl der Darstellungen in den Kirchen variierten. Das älteste erhaltene Dodekaorton befindet sich auf einer Sinaikone aus dem 11. Jahrhundert. Da die architektonische Form sehr oft die Gestaltung der ikonographischen Programme beeinflusste, tauchte der völlig ausgestaltete Dodekaorton-Zyklus in der Monumentalmalerei erst spät auf. Die älteste erhaltene Freskenausstattung mit einem vollständigen Dodekaorton befindet sich in der Gottesmutterkirche Amasgou in Monagri auf Zypern (erstes Viertel 13. Jh.). Über die Gottesmutterkirche in Amasgou siehe Boyd, *Amasgou*, 292ff., 316.

⁴⁴ Ousterhout, *Holy Space*, 98.

gedeutet. Durch ihre Platzierung in der untersten Zone der Kirche wurde ihre Rolle als direkte Vermittler des heiligen Mysteriums an die Gläubigen verdeutlicht⁴⁵. Auf diese Weise wurde diese Zone zu einem Bild der irdischen Kirche⁴⁶. Die Darstellungen der Heiligen waren in Gruppen unterteilt. Porträts von heiligen Patriarchen, Kirchenvätern und Priestern, die den oberen Rängen der kirchlichen Hierarchie angehörten, waren üblicherweise in den unteren Registern der Hauptapsis angebracht. Die heiligen Mönche wurden meist an der Westseite der Kirche abgebildet⁴⁷. Heilige, die am selben Tag kommemoriert werden, wurden häufig in einer Reihe dargestellt⁴⁸. Die Heiligenfiguren wurden sehr oft ohne gemalten Rahmen dargestellt, wie ein Teil der Kirchengemeinde⁴⁹.

Dem Narthex, der westlich vorgelagerten Halle, die am weitesten vom Altarraum entfernt liegt, wurde die niedrigste Bedeutung in der Hierarchie der Kirchenräume beigemessen. Er gehörte eigentlich zur irdischen Welt und symbolisierte die irdische Sphäre in der Hierarchie der Kirchenräume, wie Symeon von Thessaloniki im 15. Jahrhundert festhält⁵⁰. Sein ikonographisches Programm ist noch nicht eingehend untersucht worden. Es steht aber fest, dass die Bildauswahl dieses Raumes sich sehr oft von der des Naos unterscheidet; es lagen bei der Ausschmückung keine strengen Prinzipien zugrunde⁵¹. Im Narthex wurden grundsätzlich Bilder angebracht, die nicht unmittelbar zum Zyklus der großen Feste des Naos passten⁵². Das Narthexthema par excellence war das Jüngste Gericht mit der Wiederkunft Christi am Ende der Zeiten und die Bestrafung der Sünder. Der Zyklus des Patronatsheiligen wurde ebenfalls in diesem Raum gezeigt⁵³.

Seit dem 11. Jahrhundert⁵⁴ lässt sich jedoch feststellen, dass eucharistische Themen oder Motive, die eucharistisch gedeutet werden und normalerweise im Bema auftreten, ebenfalls im

⁴⁵ Siehe Photius, Homily X, 188; Demus, Decoration, 26; Hadermann-Misguich, Kurbinovo, 49; Vitaliotis, Doctrine, 67; Theis, Flankenräume, 179. Die Mosaikdekoration der Hagia Sophia in Konstantinopel bestand im 9. Jahrhundert nur aus Einzelfiguren, von denen ein großer Teil Patriarchen wiedergab, da der Bau als Kirche des Patriarchen diente, vgl. Kirchhainer, Nikolauskirche, 32.

⁴⁶ Giordani, Ausschmückungssystem, 125; vgl. Kirchhainer, Nikolauskirche, 32.

⁴⁷ Diez, Demus, Mosaics, 38ff.; Demus, Decoration, 26; Ousterhout, Holy Space, 98; Ševčenko, Liturgy, 143f.; vgl. Schulz, Eucharistiefeyer, 119; Borissova Roussanova, Salvation, 49.

⁴⁸ Diez, Demus, Mosaics, 39.

⁴⁹ Demus, Decoration, 27f.; Ousterhout, Holy Space, 98; vgl. Giordani, Ausschmückungssystem, 124; Hadermann-Misguich, Kurbinovo, 49.

⁵⁰ Symeon von Thessaloniki bezeichnete den Altarraum als das Allerheiligste, den Naos als die himmlische Sphäre und den Narthex als die irdische Zone. Symeonis Thessalonicensis Archiepiscopi, Περὶ τοῦ ἁγίου ναοῦ καὶ τῆς τοῦτου καθιερώσεως, PG 155. 704; Symeon of Thessaloniki, Treatise, 23, 26; Goar, Euchologion, 181; Altripp, Bausymbolik, 224, 227; Kirchhainer, Nikolauskirche, 136; Borissova Roussanova, Salvation, 25f.; vgl. Petković, Žiča (1906), 175.

⁵¹ Vgl. Borissova Roussanova, Salvation, 5.

⁵² Hamann-Mac Lean, Grundlegung, 16; vgl. Kirchhainer, Nikolauskirche, 138.

⁵³ Hamann-Mac Lean, Grundlegung, 16; Tomeković, Contribution, 142; siehe ebenfalls Kapitel 3.1 über die Bildausstattung des Narthex im Allgemeinen.

⁵⁴ An der Ostwand des Südjochs im Narthex des ehemaligen Baptisteriums der Ostbasilika in Xanthos (Lykien), in der mittelbyzantinischen Zeit in eine Kirche umgewandelt, befinden sich die Reste von Fresken von vier frontal stehenden Kirchenvätern und eines weiteren auf dem Pilaster. Die Kirchenväter werden durch ihre Phelonia, Omophoria, Enchirria

Narthex angebracht wurden⁵⁵. Es handelt sich um Darstellungen, die vor allem das Mysterium der Eucharistie versinnbildlichen und sehr stark auf die Inkarnation und die Passion Christi hinweisen, wie es die patristische Literatur, liturgische Texte und weitere Schriftquellen nahelegen. Daher ist ihre Anbringung im Bema im Gegensatz zu einer Positionierung im Narthex gerechtfertigt.

Dieser Aspekt der Kirchenbildausstattung ist noch nicht eingehend untersucht worden. Eine begrenzte Anzahl von Forschern hat sich beiläufig mit dem Thema beschäftigt. Xyngopoulos ist aufgefallen, dass Aspekte der Bildausstattung des Bemas im Narthex wiederzufinden sind. An der Ostwand des Esonarthex der Apostelkirche in Thessaloniki (Kat.-Nr. 21) werden Christus und die Gottesmutter mit dem Kind gezeigt, die üblicherweise an der Ikonostase erscheinen⁵⁶.

Panselinou-Coumbara hat bemerkt, dass die Narthexdekoration der Petruskirche in Kalyvia (Kat.-Nr. 3; Abb. 88, 131) Ähnlichkeiten mit dem Bemaprogramm aufweist, besonders was die Wiedergabe der Himmelfahrt Christi sowie der Apostelkommunion im Bema und des Jüngsten Gerichts und der Kommunion der Maria Ägyptiaca im Narthex angeht⁵⁷.

Tomeković und Jolivet-Lévy haben sich näher mit den Aspekten von Narthexausstattungen beschäftigt. Tomeković widmete sich in ihrem Aufsatz über die Klostersarthices dem Verhältnis von Funktion und Bildausstattung und wies auf die Anbringung von eucharistischen Darstellungen im Narthex hin⁵⁸. Ihr Aufsatz stellt den ersten erwähnenswerten Versuch in dieser Richtung dar. Sie hat jedoch auch Bilder berücksichtigt, die keinen eindeutigen eucharistischen Charakter haben, wie die Drei Jünglinge im Feuerofen⁵⁹. In einem weiteren Aufsatz zu den Heiligen Eremiten und Mönchen im Narthex der Kirche von Mileševa griff Tomeković diesen Aspekt der Narthexausstattung erneut auf⁶⁰. Ihr ist schon 1990 aufgefallen, dass im 11. Jahrhundert auf der Empore der Hagia Sophia in Kiew, an der Nord-, Süd- und Westwand, eine Zusammenstellung von Bildern eucharistischen

und Epitachelia gekennzeichnet. Einer trägt ein Evangelienbuch, und aus den die drei erhaltenen Buchstaben „OMO“ der Beischrift ergibt sich die Identifizierung mit Johannes Chrysostomos. Der Archidiakon und Protomartyrer Stephanos befindet sich in der Nische neben dem Pilaster. In der Südwestnische ist noch Abidos, der Diakon von Edessa erkennbar. Die zwei Diakone, durch Beischriften gekennzeichnet, tragen das weiße Sticharion über einer roten Tunika. Auch in der nordwestlichen Nische ist die Gestalt eines Bischofs erkennbar. Jolivet-Lévy, Xanthos, 74ff. Der Narthex der Anargyrokirche in Kastoria wurde ebenfalls mit Porträts von Kirchenvätern ausgestattet; Basileios der Große und Johannes Chrysostomos sind an der Ostseite der Bogenlaibung des Zentraljoches illustriert. Moutsopoulos, *Ekklesies*, 384ff.; Tomeković, *Contribution*, 144. In der späbyzantinischen Zeit lässt sich diese Tendenz weiterhin beobachten. An der Narthexnordwand der Klosterkirche von Zrze wurden Gregorios der Theologe und Basileios der Große dargestellt, und an der Südwand wahrscheinlich Johannes Chrysostomos und der heilige Nikolaos. Die fragmentarisch erhaltenen Figuren lassen sich nicht mit Sicherheit identifizieren. Die Kirchenväter tragen hier jedoch Mönchskutten und Mandyas; der heilige Athanasios und Gregorios Theologos tragen dagegen bischöfliche Mandyas, weil sie niemals einen Mönchsstatus hatten. Ivković, *Zrze*, 76ff.; Gerov, *Entrance space*, 146.

⁵⁵ Vgl. Tomeković, *Contribution*, 151f.

⁵⁶ Xyngopoulos, *Saints-Apôtres*, 87. Diese Bildthemen sind auch in weiteren Klosterkirchen an dieser Stelle zu sehen. Siehe ebenfalls Borissova Roussanova, *Salvation*, 7.

⁵⁷ Coumbaraki-Panselinou, *Saint Pierre*, 60f.

⁵⁸ Tomeković, *Contribution*, *passim*.

⁵⁹ Tomeković, *Contribution*, 141.

⁶⁰ Tomeković, *Ermities*, 52ff.

Charakters anzutreffen ist⁶¹. Im Rahmen ihrer Untersuchung des Bildprogramms der Karanlik Kilise in Göreme beschäftigte sich Jolivet-Lévy mit der Wiedergabe der Philoxenia Abrahams im Narthex und stellte eine Verbindung zwischen der Funktion des Raumes und der Intention der Darstellung her⁶².

Weder Tomeković noch Jolivet-Lévy haben sich jedoch tiefergehend mit der Fragestellung und dem Material beschäftigt. Ihre Abhandlungen beschränkten sich eher auf die mittelbyzantinische Zeit und auf Klosterkirchen. Sie haben die Denkmäler im ehemaligen jugoslawischen Raum, die neuen ikonographischen Themen der spätbyzantinischen Periode, die spirituellen Strömungen dieser Zeit und ihren Einfluss auf die Kunst sowie der Gemeinde- und Bischofskirchen nicht berücksichtigt. Der theologischen Botschaft der entsprechenden Darstellungen wurde ebenfalls wenig Aufmerksamkeit geschenkt.

Photeinakis untersuchte in seiner unpublizierten Dissertation anhand von Schriftquellen ausführlich das Bildprogramm und die Funktion des mittelbyzantinischen Narthex und widmete sich auch Darstellungen eucharistischen Charakters, wie der Philoxenia, der Kommunion der Maria Ägyptiaca, dem Letzten Abendmahl und Pfingsten. Er erkannte Übereinstimmungen in den Bildprogrammen und in der Bestimmung von Narthex und Altarraum, und ihm sind erwähnenswerte Erkenntnisse bezüglich des Zusammenhangs zwischen Bildausstattung und Funktion gelungen. Er untersuchte jedoch nicht die architektonische Form des Narthex und beschäftigte sich nicht ausführlich mit seiner Funktion als Aufenthaltsraum der Reumütigen, der Frauen und insgesamt der Gläubigen der niedrigsten Stufe in der kirchlichen Hierarchie. Ebenso sind der Zweck der Empore und die profanen Funktionen des Narthex nicht berücksichtigt worden. Zudem erkannte Photeinakis die Abstammung des Diaklysmos aus dem Gottesdienst der Typika nicht. Aufgrund seines Themenschwerpunkts schließt seine Dissertation die spätbyzantinische Zeit nicht ein und setzt sich nicht mit den geistigen Entwicklungen dieser Zeit auseinander⁶³. Folglich steht eine grundlegende Analyse der spätbyzantinischen Narthexprogramme noch aus.

In ihrem Aufsatz über die Bildausstattung der Narthices der Milutinkirchen beschäftigte sich Babić zwar mit der Auswahl der Themen, hat jedoch die Funktion der Räume vernachlässigt⁶⁴. Miljković-Peppek⁶⁵ und Ivković⁶⁶ sind in ihren Beiträgen zu den Narthexdekorationen der Gottesmutterkirche in Veljusa und der Verklärungskirche in Zrče ebenfalls der Frage nach dem

⁶¹ Tomeković, *Miracles*, 197, Anm. 89. Tomeković merkt an, dass auf der Empore alttestamentliche und christologische Szenen zusammen illustriert wurden.

⁶² Jolivet-Lévy, *Aspects*, 83f.

⁶³ Photeinakis, *Proseggisi*.

⁶⁴ Babić, *Program*.

⁶⁵ Miljković-Peppek, *Veljusa*, 37ff.

⁶⁶ Ivković, *Zrče*, passim.

Verhältnis von Bildausstattung und Funktion nachgegangen und kamen zu erwähnenswerten Schlussfolgerungen. Sie haben den Zusammenhang von Bildausstattung und Funktion der Narthices einschließlich der Anbringung von einigen eucharistischen Darstellungen in den Räumen erkannt. Sie beschränkten sich jedoch auf die genannten Kirchen und verwandte Monumente und haben das Phänomen nicht in seiner Gesamtheit betrachtet.

Auch Borissova Roussanova merkte in ihrer unpublizierten Dissertation über das Bildprogramm von sieben Narthices der paläologischen Zeit auf dem Gebiet des historischen Makedoniens an, dass einige Bildthemen gleichzeitig im Sanktuarium und im Narthex anzutreffen sind, wie das Gastmahl der Göttlichen Weisheit, der Trishagios-Hymnos, das Letzte Abendmahl, der Traum Jakobs, der Tabernakel und die Vision des Propheten Jesaja⁶⁷. Sie widmete sich unter anderem kurz der Anbringung eucharistischer Themen im Narthex und ihr gelang es, Aspekte dieses Phänomens zu beleuchten. Sie merkt zudem an, dass eine Verbindung zwischen dem Bema und dem Narthex bestehe⁶⁸. Borissova Roussanova erkannte auch, dass sich die Forschung intensiver mit der Anbringung dieser eucharistischen Themen im Narthex beschäftigen muss, um die Komplexität des Problems zu verstehen und zu durchdringen. Es ist jedoch erwähnenswert, dass sie grundsätzlich Bildthemen mit sekundärem eucharistischem Charakter nennt und Darstellungen mit eindeutigen eucharistischem Gehalt wie die Vision des Petrus von Alexandria und den Anapeson überhaupt nicht berücksichtigt. Sie setzte sich eingehend mit dem Gastmahl der Göttlichen Weisheit auseinander, einer Darstellung mit sehr starkem Bezug zur Eucharistie, und beleuchtete Aspekte ihrer Anbringung im Narthex⁶⁹. Sie untersuchte ebenfalls Aspekte der Anbringung des Letzten Abendmahls im Rahmen des Narthexbildprogramms und kam zu aufschlussreichen Erkenntnissen⁷⁰.

Gerov widmete sich in einem Aufsatz über die Bebilderung des Eingangsbereichs von Kirchen der Frage nach dem Zusammenhang zwischen der Bildausstattung und dem Symbolismus der Räume und untersuchte die Anbringung einzelner eucharistischer Darstellungen. Er konzentrierte sich jedoch auf den monastischen Bereich, hat die Bilddekorationen von Gemeinde- und Bischofskirchen nicht berücksichtigt und ging auf die Frage der Funktion nur eingeschränkt ein⁷¹.

Den Zusammenhang zwischen Funktion und Bildausstattung des Narthex untersuchte Gkioles in seinem Artikel über den Narthex von Hosios Loukas in Phokis. Dabei berücksichtigte er vornehmlich die Rolle des Narthex als Bestattungsort. Ebenso ging er auf die Bestimmung des Raumes als Ort für die Taufe und die Wasserweihe ein. Er stützte sich auf relevante Schriftquellen

⁶⁷ Borissova Roussanova, *Salvation*, 7f., 150, 196ff., 216ff., 229ff.

⁶⁸ Ebenda, 7f.

⁶⁹ Ebenda, 229ff.

⁷⁰ Ebenda, 196ff.

⁷¹ Gerov, *Entrance Space*, 146ff., 151ff., 159.

und liturgische Texte⁷². Seine bemerkenswerten Ergebnisse liefern wichtige Erkenntnisse zur Bildausstattung dieses Raumes.

Für die Interpretation der Anbringung dieser Darstellungen im Narthex bietet folglich die Funktion des Raumes eine verlässliche Basis. Die Abhandlungen des Leo Allatius über die Narthices der alten Kirche (*De Narthece Ecclesiae Veteris*) und über die neueren Kirchen der Griechen (*De Templis Graecorum Recentioribus*), beide im Jahr 1645 erschienen, stellen die ersten Versuche in diese Richtung dar. Die erste Abhandlung geht auf seine Korrespondenz mit Gaspares de Simeonibus zurück und die zweite auf die mit dem französischen Gelehrten Jean Morin; letztere liefert interessante Informationen zur byzantinischen Architektur, den Ablauf der Liturgie sowie die Funktionen der verschiedenen Kirchenräume inklusive des Narthex⁷³.

Einen Versuch, die Funktion der Vorhalle zu klären, unternahm auch Petković. In seinen beiden Aufsätzen zur Kirche von Žiča setzte er sich mit diesem komplexen Thema auseinander⁷⁴. Die liturgischen Regularien in mehreren Kirchen Konstantinopels bilden den Kern seiner Arbeit, die bis heute Gültigkeit besitzt⁷⁵. Den Zusammenhang zwischen Form und Ausstattung der Vorhalle der Erlöserkirche in Žiča erläuterte Čanak-Medić in ihrem Artikel über die Architektur und das Programm des Exonarthex des Monuments. Ihr ist es gelungen, wichtige Aspekte des Zusammenhangs dieser beiden Faktoren darzulegen und neue Erkenntnisse über die Funktion des Raumes zu gewinnen⁷⁶. Auch Strube hat sich in ihrer Dissertation über die westliche Eingangsseite der Kirchen von Konstantinopel in justinianischer Zeit mit Form und Funktion dieser Kirchen beschäftigt und liefert wichtige Schlussfolgerungen zum Zeremoniell und der Entwicklung der liturgischen Funktion dieser Räume⁷⁷.

Nicholl hat in ihrem Artikel über die archäologische Interpretation der Typika in Bezug vor allem auf den Narthex die schriftlichen Quellen und vor allem die Klostertypika berücksichtigt und erforscht⁷⁸. Sie ist zu nennenswerten Ergebnissen zur Funktion der Klosterarthices gelangt, besonders was den Ritus des *Diaklysmos* angeht. Bache beschränkte sich dagegen auf die Funktion des Narthex als Bestattungs- und Gedächtnisort und lieferte einige Ergebnisse zum liturgischen Hintergrund⁷⁹. Babić ist es in ihrer Dissertation zu den Annexräumen byzantinischer Kirchen gelungen, liturgische Funktionen des Narthex insbesondere im Rahmen von Gedächtnisfeiern

⁷² Gkioles, Programma.

⁷³ Allatius, *De Templis*; Allatius, *Narthece*; Allatius, *Temples of the Greeks*; Hartnup, *Beliefs*, 84, 310ff.

⁷⁴ Petković, *Žiča* (1906) 174ff.; Petković *Žiča* (1907), 117ff.

⁷⁵ Siehe Čanak-Medić, *Žiča*, 57.

⁷⁶ Čanak-Medić, *Žiča*.

⁷⁷ Strube, *Eingangsseite*, bes. 40-105.

⁷⁸ Nicholl, *Interpretation*.

⁷⁹ Bache, *Fonction*, 26ff.