

DARSTELLUNGEN REALER PERSONEN IM KONTEXT CHRISTLICHER SZENEN*

(Taf. 69–77, Abb. 1–18)

Abstract

Reale Personen, insbesondere Stifter, werden als solche in repräsentativer Art und Weise mit dem Objekt, das sie stifteten, dargestellt. Für Stifter einer Kirche wird z. B. als stereotype Formel ihre Darstellung beim Übergeben des Stiftermodells an den Kirchenpatron verwendet oder bei Stiftern eines Codex händigt der Stifter das Objekt an verschiedene (heilige) Personen aus. In diesem Beitrag sollen unkonventionelle, nicht standardisierte Darstellungen von Stiftern oder Verstorbenen besprochen werden, die sie – oft versteckt oder nicht auf den ersten Blick zu erkennen – im Kontext christlicher Szenen zeigen. Es wird durch ausgewählte Beispiele in verschiedenen Bildmedien der spätantiken und byzantinischen Kunst dargelegt, wie einfallreich dabei diese Personen in ihrer Repräsentation sein können.

In der spätantiken und byzantinischen Kunst finden sich Darstellungen von realen Personen, die nicht zur Kategorie der Heiligen zählen¹, in verschiedenen räumlichen Kontexten (privat, öffentlich, sepulkral, kirchlich etc.) bzw. in verschiedenen Gattungen (Sarkophagplastik, Malerei, Elfenbeinskulptur², etc.). Meistens erscheinen sie dabei in ihrer Funktion als Stifter³ oder Empfänger einer Stiftung bzw. eines Geschenks oder als Verstorbene. Die dafür gewählten Darstellungsweisen lassen sich durch die Verwendung von Standardformeln in unterschiedliche Gruppen einordnen. Grundsätzlich kann man zwischen einer repräsentativen und einer szenischen Wiedergabe unterscheiden.

Zu den Darstellungen repräsentativer Art zählen beispielsweise diejenigen von Verstorbenen, die häufig auf stereotype Art und Weise als Oranten wiedergegeben sind. Zahlreiche Beispiele dafür finden sich in der spätantiken Sepulkralkunst⁴. Auch Stifter (oder Empfänger einer Stiftung) können vor allem in der Buchmalerei oder in kirchlichem Kontext repräsentativ abgebildet werden, mit einem Stiftermodell oder auch ohne das Objekt der Stiftung⁵.

* Für die Hilfe bei der Korrektur bedanke ich mich bei MARTINA HORN, Mainz.

¹ Im Rahmen dieses Beitrags werden nur Darstellungen von Personen berücksichtigt, die zu Lebzeiten oder kurz nach ihrem Ableben dargestellt wurden, unabhängig davon, ob dabei eine Porträtähnlichkeit angestrebt wurde bzw. attestiert werden kann. Heilige Personen werden ausgeschlossen, da sie zwar tatsächlich gelebt haben können, aber in der Regel nicht zu Lebzeiten dargestellt wurden.

² Wenn man von Kaisern und Konsuln absieht, sind Darstellungen realer Personen in der byzantinischen Elfenbeinskulptur auffallend selten.

³ Ich benutze hier die Bezeichnung Stifter im weiteren Sinne und nicht als juristischen Terminus.

⁴ z. B. auf den Grabmosaiken Nordafrikas; für Beispiele s. Erbelding 2009; für die Verstorbenenporträts in der römischen Katakombenmalerei s. Zimmermann 2007 mit der älteren Literatur; zur Darstellungsweise von Verstorbenen auf Sarkophagen s. Studer-Karlen 2012a. Nach dem Bilderstreit verschwindet die Orantenhaltung bei Verstorbenenendarstellungen, die nun in repräsentativen Darstellungen in Fürbittehaltung wiedergegeben werden; für die byzantinischen Grabbildnisse in mittel- und spätbyzantinischer Zeit s. Weißbrod 2003, 79–171.

⁵ Zum Thema allgemein s. Spieser – Yota 2012; speziell für Stifterinnen s. Theis u. a. 2011/12; s. auch die wichtigen Ausführungen in Jäggi 2002/03; vgl. Caillet 2011; für Darstellungen in der Buchmalerei s. Spatharakis 1976; für Darstellungen auf Ikonen s. Patterson-Ševčenko 1993–1994; Mouriki 1995; Carr 2006; für Darstellungen in Fußbodenmosaiken in Palästina und Arabien s. Britt 2008; für Darstellungen in der Monumentalkunst s. beispielsweise Stylianos – Stylianos 1960; Kalopissi-Verti 1992; für die kretischen Stifterdarstellungen vgl. den Beitrag von A. LYMBEROPOULOU in diesem Band mit der älteren Literatur. Für die palaiologische Zeit s. Velmans 1971.

In anderen Fällen wird ein Bezug zu einer oder mehreren heiligen Personen hergestellt, wenn z. B. Stifterfiguren oder Verstorbene zu Füßen des thronenden Christus⁶, der stehenden oder thronenden Gottesmutter⁷, oder neben einer heiligen Person zu sehen sind⁸. Zu diesem Themenkreis gehören auch die sog. Einführungs- bzw. Interzessionsszenen⁹. Zudem existieren darüber hinaus originelle Bildkompositionen, die als Varianten dieser Einführungsszenen zu betrachten sind und sich ikonographisch an biblischen Szenen orientieren wie beispielsweise die Darstellung auf fol. 102v des Psalters Oxford, Christ Church College, 61 (Ende 14. Jh.)¹⁰. Nach dem Vorbild der Ikonographie der Höllenfahrt Christi und inspiriert von dem apokryphen Text über die Höllenfahrt der Gottesmutter wird der Mönch Kaloeidas von der Gottesmutter aus dem Sarkophag gezogen, um dann vor Christus geführt zu werden, der thronend auf der gegenüberliegenden Buchseite (fol. 103r) dargestellt ist¹¹. Das bekannte Anastasis-Schema wird also hier personalisiert, um die Hoffnung des Mönchs auf Seelenrettung durch die Vermittlung der Gottesmutter zum Ausdruck zu bringen.

Ein außergewöhnliches Beispiel für ein privates, personalisiertes Interzessionsbild zeigt die selbstbewusste Inszenierung eines Priesters in der Johanneskirche in Margarites (Präfektur Rethymno) (Abb. 1)¹². Die Komposition, die in einer Nische an der Nordwand des Naos direkt vor der Grenze zum Bema angebracht ist, zeigt eine Deesis-Darstellung mit Christus in der Mitte, der ihm zugewandten Gottesmutter als Interzessorin zu seiner Rechten und einer frontal wiedergegebenen realen Person zu seiner Linken, an der Stelle, wo in der üblichen Ikonographie des Themas Johannes der Täufer als weiterer Fürbitter erscheint¹³. Eine Beischrift informiert, dass es sich um den Priester Georgios Klados handelt, der im Jahr 1383 verstarb und höchstwahrscheinlich in der Kirche bestattet wurde¹⁴. Seine Darstellung ist also ein Verstorbenerporträt, auf dem er in seiner Amtstracht abgebildet ist: er ist mit einem dunklen Unterkleid mit einer Reihe von weißen Knöpfen in der Mitte, einem gelben Sticharion, darüber einem weißen, mit Kreuzen und der Inschrift IX XC NK (Jesus Christus siegt) geschmückten Phelonion, wie auch einem roten, nur am Hals sichtbaren Epitrachelion bekleidet. Zudem trägt er eine rote Kopfbedeckung, die ihn eventuell als *Protopapas* kennzeichnet¹⁵. In den Händen hält er einen Kodex als Zeichen seiner Autorität und theologischen Bildung. Das ikonographische Schema, in dem dieses Verstorbenerporträt erscheint, ist einmalig und grenzt an Hybris, weil der Priester formal den Platz Johannes des Täufers in dieser Komposition einnimmt. Er wird zudem praktisch in eine Reihe gestellt mit der für ihn bittenden Gottesmutter und steht sogar etwas höher als diese. Die frontale Darstellungsweise unterscheidet ihn klar von der demütigen Haltung anderer realer Personen, die sich in Proskynese- oder Deesis-Haltung zu heiligen Personen hinwenden, um ihr Seelenheil zu erbitten. Diese selbstbewusste und etwas überhebliche Selbstrepräsentation verrät eine Person, die aufgrund ihrer hohen kirchlichen und sozialen Stellung ein Selbstverständnis hatte, das uns heute eventuell als anmaßend erscheint.

⁶ So z. B. die Darstellung des Theodoros Metochites im Narthex der Chora-Kirche, der gleichzeitig Christus das Kirchenmodell präsentiert; s. Underwood 1966, Bd. 2, Taf. 3, und zuletzt Ševčenko 2012.

⁷ Für Beispiele s. Ševčenko 1994. Ein seltenes Beispiel in der Elfenbeinkunst bietet eine Tafel in München, Bayerisches Nationalmuseum, 10. Jh., auf der ein Kleriker zu Füßen der stehenden Hodegetria dargestellt wird; s. Stiegemann 2001, Nr. I. 28 a (R. Kahsnitz).

⁸ Siehe z. B. die Darstellung der Verstorbene Nicatiola und Cominia, die den Hl. Ianuarius flankieren in einer Grabmalerei des 5. Jhs. in Neapel, Katakomba S. Gennaro: Fasola 1975, Abb. 70. Ein Beispiel für eine Stifterfigur, die in verkleinerter Form neben einer Heiligenfigur steht, bietet die Darstellung des Hl. Nikolaos mit einem Mönch in Kakopetria, Hagios Nikolaos tes Steges (12. Jh.): s. Stylianou – Stylianou 1997, 62 Abb. 25.

⁹ Dieser Bildtypus wird sowohl bei Stiftern als auch bei Verstorbenen angewandt. Als Beispiel aus der Sarkophagplastik sei der stadtrömische Sarkophag im Musée de l'Arles antique (Ende 4. Jh.) genannt; s. Studer-Karlen 2012a, 215 f. Stifter werden häufig von einem Patronheiligen oder der Gottesmutter Christus vorgestellt wie beispielsweise in der Apsis von San Vitale in Ravenna, 6. Jh. (Martinelli 1997, Abb. 451) oder in der Panagia-Kirche in Asinou, 12.–14. Jh. (Stylianou – Stylianou 1997, 114–116 Abb. 57). Für das Kaiserbild s. Wessel 1978.

¹⁰ Yota 2012, 284 f. Abb. 13 a.

¹¹ Dazu s. Galavaris 1977.

¹² Tsamakda 2012, 225 Abb. 241.

¹³ Johannes der Täufer wird häufig vom jeweiligen Patronheiligen der Kirche ersetzt, aber nie von einer Stifter- oder Verstorbenerfigur. Zur Ikonographie der Deesis s. Kazamia-Tsernou 2003 mit Literatur.

¹⁴ Für die Inschrift s. Gerola 1932, 481 Nr. 7.

¹⁵ Zum Amt des Protopapas im Allgemeinen und auf Kreta s. Tomadakis 1977, 5–11; s. auch Tsamakda 2012, 38 f.

Häufig erscheinen reale Personen kniend in Proskynese im Kontext repräsentativer christlicher Szenen wie bei der Deesis-Darstellung in der Karanlık Kilise in Göreme (Kappadokien, 13. Jh.)¹⁶. In diesen Fällen vermittelt das Bild den Eindruck, als ob die Personen vor einer Ikone knien würden, die verehrte Heiligenfigur scheint ihre Anwesenheit nicht zu bemerken. Sie wirken wie eine Zutat der Bildkomposition, die sich nicht organisch mit den anderen Komponenten verbindet und nicht wirklich integriert wird.

Dieser Beitrag fokussiert auf eine weitere Darstellungsmöglichkeit von Verstorbenen und/oder Stifterfiguren. Eine eher selten vorkommende Variante ist die Darstellung realer Personen im Kontext narrativer bzw. szenischer christlicher Darstellungen, wobei diese Personen, seien es Verstorbene oder Stifter, sich auf verschiedene Art und Weise in die jeweilige Bildkomposition einfügen, so dass sie Teil der Szene werden. Dabei können sie Haupt- oder Nebenfiguren ersetzen oder sich unter die sonstigen Personen einer christlichen Szene mehr oder weniger auffällig mischen. Der Grad ihrer Integration in die Bildkomposition variiert in einem Spektrum von lockerer bis zu sehr enger Verbindung zwischen Szene und realer Person. Im Folgenden seien ausgewählte Beispiele aus Byzanz für diese sehr unterschiedlichen und einfallsreichen Darstellungsmodi besprochen, die seit der Spätantike nachweisbar sind¹⁷. Die Aufnahme realer Personen in solche szenischen Zusammenhänge ist im Westen sehr verbreitet¹⁸. Anschließend soll daher auch der Frage nachgegangen werden, ob es eine Verbindung zwischen den östlichen und den westlichen Bildkonzepten dieser Art gibt.

Bereits in der spätantiken Sepulchrkunst und in Anlehnung an pagane Vorbilder finden sich Darstellungen von Grabinhabern, die sozusagen aktiv in szenischem Zusammenhang auftreten und bisweilen in die Rolle biblischer Figuren hineinschlüpfen. Für die Sarkophagplastik hat vor kurzem MANUELA STUDER-KARLEN auf einige Beispiele für die Identifikation und Assimilation von Verstorbenen im Kontext alttestamentlicher Szenen hingewiesen¹⁹. Das bekannteste Beispiel bietet die stadtrömische Sarkophagplatte der Juliane aus dem frühen 4. Jh., die im Museo Pio Cristiano aufbewahrt wird (Abb. 2)²⁰. Links der Tafel mit den Angaben zur Verstorbenen mit Namen Juliane, die auf der rechten Seite der Platte in Orantenhaltung vor einem Parapetasma mit identifizierender Inschrift dargestellt wird, erscheint innerhalb eines Kastens eine frontal stehende Orantenfigur mit Schleier in der bekannten Darstellungsformel des Noah in der Arche. In diesem Bild ersetzt also formal gesehen die Grabinhaberin, die durch ihren Schleier sicher als Frau zu erkennen ist, die alttestamentliche Figur des Noah in der Arche, denn sie nimmt den Platz ein, den Noah in dieser verkürzten Wiedergabe der biblischen Erzählung üblicherweise in der spätantiken Kunst hat²¹. Zudem wiederholt sie seine Orantenhaltung, hält aber zusätzlich eine Taube in der Hand. Noah dient hier der verstorbenen Juliane möglicherweise als Identifikationsfigur²². Aus welchem Grund Juliane eine männliche biblische Person auswählt, bleibt rätselhaft, wahrscheinlich ist aber, dass Noah aufgrund seines Glaubens der Verstorbenen als Vorbild fungiert²³. Hier ist aber vermutlich keine inhaltliche Gleichsetzung Julianes mit der Person des Noah intendiert, vielmehr soll sie als eine der von Gott in der Sintflut Geretteten aufgefasst werden. Die Person des Noah soll nicht ersetzt werden, sondern die Jenseitshoffnung der Verstorbenen durch diese außergewöhnliche Inszenierung deutlich zum Ausdruck gebracht werden. Die Hoffnung auf Errettung wird noch verstärkt und wandelt sich sogar in Zuversicht durch die Darstellung der Taube mit dem Ölzweig in Julianes Hand. Die Taube, die die Arche nach dem Ende der Sintflut erreicht, ist ein Symbol der Rettung der Menschheit und der Gnade Gottes.

¹⁶ Yenipinar – Sahin 1998, Abb. S. 61 f. Zur Datierung in das 13. Jh. s. Warland 2013a, 88–95. Auch diese Bildformel ist seit der Spätantike bekannt: für Beispiele in der Sarkophagplastik s. Studer-Karlen 2012a, 202–215.

¹⁷ Die ausgewählten Beispiele, die hier besprochen werden, sollen nur ein Panorama der verschiedenen Möglichkeiten geben. Es besteht kein Anspruch auf Vollständigkeit.

¹⁸ s. dazu Kocks 1971, bes. 248 f. 252 f. 256–259.

¹⁹ s. das entsprechende Kapitel bei Studer-Karlen 2012a, 174–182.

²⁰ Studer-Karlen 2012a, 174 Abb. 133.

²¹ Zur Ikonographie des Themas in der frühchristlichen Kunst s. Mazzei 2000; zum Thema in der Sarkophagplastik s. Koch 2000, 138 f.

²² Ansonsten ist Noah als Identifikationsfigur für Verstorbenen selten; für einige weitere Beispiele in der Sarkophagplastik s. Studer-Karlen 2012a, 175–177. Singulär ist allerdings die Gleichsetzung einer weiblichen Figur mit Noah: s. dazu Studer-Karlen 2012a, 175 mit Anm. 1268.

²³ Vgl. die ähnliche Deutung in Studer-Karlen 2012a, 175.

Ähnliche Konzepte finden sich beim näheren Hinsehen öfters auch in der römischen Katakombenmalerei. Als Beispiel sei eine Darstellung Daniels in der Löwengrube in der Katakombe Pietro e Marcellino Nr. 41 (4. Jh.) genannt²⁴: im Bogen des Arkosols ist m. E. die individuell gestaltete Oransfigur mit lockigem Haar, die in einer Tunika mit Orbiculi zwischen zwei Löwen steht, als eine Darstellung des Verstorbenen anzusehen, der in die Rolle Daniels schlüpft und hofft, wie die biblische Figur gerettet zu werden. Dass es sich hier nicht um ein gewöhnliches Danielbild handelt, zeigt auch der Umstand, dass bei der Wiedergabe dieses Themas in Rom Daniel meistens nackt dargestellt wird²⁵.

Auch im Osten finden sich biblische Figuren, bei denen der Kopftypus oder andere bildliche Elemente Anzeichen einer individuellen Gestaltung aufweisen und daher als Verstorbenen Darstellungen angesprochen werden können. Im Doppelgrab Nr. 52 (von der Dimosthenous Straße 7) aus der 2. Hälfte des 4. Jhs. in der westlichen Nekropole von Thessaloniki (Abb. 3)²⁶ fällt z. B. auf, dass in der Szene des Hiob, dem seine Frau Sitis mit einem Stock einen Brotlaib reicht, Hiob, anders als bei der üblichen Wiedergabe des Themas²⁷, fast frontal auf dem Misthaufen sitzend wiedergegeben ist, mit schwarzem, lockigen Haar und Bart und gekleidet in eine Tunika mit Clavi und runden Besätzen auf den Schultern. Sitis trägt unüblicherweise einen langen grünen Schleier. Die Individualisierung der Personen ist so stark, dass bezeichnenderweise ΕΦΤΕΡΠΙ ΜΑΡΚΙ die Szene nicht als Hiob mit seiner Frau benennt, sondern von einer Darstellung des verstorbenen Ehepaars spricht²⁸. Der Grabinhaber schlüpft hier offensichtlich in die Rolle des exemplarischen biblischen Dulders, mit dem er sich identifiziert. Die Rolle von Sitis in der Hiobberzählung der Bibel ist negativ konnotiert und ihre Haltung wurde in der Exegese kritisiert, legte sie doch ihrem Mann nahe, Gott abzuschwören (oder zu verfluchen) und zu sterben (Hiob 2, 9: „Und seine Frau sprach zu ihm: Hältst du noch fest an deiner Frömmigkeit? Sag Gott ab und stirb!“)²⁹. Dass mit der verschleierte Figur in der Darstellung in Thessaloniki Sitis gemeint ist bzw. die Ehefrau des Verstorbenen, darf als sicher angesehen werden. Warum würde sich aber die Verstorbene mit Hiobs Frau identifizieren wollen?

Auf die Rolle von Sitis in der bildlichen Wiedergabe des Themas in der frühchristlichen Kunst geht die Forschung meistens nicht ein³⁰. Das Motiv mit der Darreichung des Brotes geht auf das apokryphe *Testament Hiobs* zurück³¹. Dort wird berichtet, wie Sitis jahrelang ihrem Mann Brot brachte und wie sie vom Satan, verkleidet als Brotverkäufer, getäuscht wurde. Ausführlich wird von ihrem Leiden und von ihrer Fürsorge berichtet (Kap. 21–26). Als Sitis stirbt, weint die ganze Stadt. Im Kap. 40, 13 liest man: „Seht, Sitados ist das, die (einst) so berühmte und geehrte Frau! Nicht (einmal) eines angemessenen Begräbnisses hat man

²⁴ Deckers – Seeliger 1987, 259, Farbtafel 14 b. Ähnlich individualisiert ist auch Daniel zwischen den Löwen in der Katakombe Ermete, Arkosol Nr. 4 (2. Hälfte 4. Jh.): s. Wilpert 1903, Taf. 240, 2; Zimmermann 2007, 176 Abb. 26 a. Eine Parallele in der Sarkophagplastik bietet eventuell der konstantinische, lokal produzierte Friessarkophag im Musée Archéologique Départemental von Saint-Bertrand-de-Comminges, wobei wir hier einen weiblichen Daniel vor uns hätten: s. Sörries 2005, 87; Studer-Karlen 2012a, 178 f.

²⁵ Zur Ikonographie des Themas s. Sörries 2005. Zum Typus des unbekleideten Daniel als stadtrömischer Standard-Typ, s. Sörries 2005, 174 f.

²⁶ Marki 2006, 148 Umzeichnung 86, Taf. 8γ–δ.

²⁷ Zur Ikonographie des Themas in der Kunst s. Terrien 1996; Perraymond 2002.

²⁸ Marki 2006, 148 beschreibt, dass die Frau ihre Hand auf die Lehne des Thrones, auf dem der Mann sitzt, gelegt hätte. Die Frau hält allerdings deutlich einen Stab mit einem runden Brotstück am Ende, so wie bei anderen Beispielen des Themas. Für die richtige Interpretation der Szene vgl. auch Bonnekoh 2013, 37–50 Taf. 1, 4. PAMELA BONNEKOH identifiziert die Figuren als Hiob und Sitis, schlägt allerdings nicht die Brücke zu den Grabinhabern, die hier in die Rolle der biblischen Figuren schlüpfen.

²⁹ In der Septuaginta wurde folgendermaßen übersetzt: „Sage irgendein Wort zum Herrn und stirb!“ (Übersetzung nach Ziegler 1982). In der griechischen Überlieferung gibt es zwei weitere Varianten: „Segne Gott und stirb!“ und „Verfluche Gott und stirb!“; s. Ziegler 1982, 218 f. kritischer Apparat. Das griechische Hiobbuch bietet eine über den hebräischen Text hinausgehende Klage der Frau Hiobs über ihre Qualen (Hiob 2, 9 a–e; Ziegler 1982, 218 f.; vgl. Kraus – Karrer 2010), die wohl auf dem *Testament Hiobs* basiert; diese Erweiterung erklärt sozusagen die Haltung und Verzweiflung der Frau Hiobs. Für die Exegese zu Hiob allgemein, s. Perraymond 2002, 22–35; für die negative Beurteilung Sitis' bei den lateinischen Kirchenvätern, s. Klibengajtis 2006–2007. Anders als bei den Kirchenvätern wird in der Forschungsliteratur Hiobs Frau sehr unterschiedlich beurteilt: s. z. B. Seow 2007; Fischer 2006, 97–109.

³⁰ Vgl. die Analyse des Junius Bassus-Sarkophags bei Malbon 1990, 54–59, die die Figur der Sitis aber nicht diskutiert. Ausnahmen bilden Hoogland Verkerk 1997, 26–28 und Perraymond 2002, 19 f. 52, der feststellt, dass in Literatur und Kunst Sitis' Frevel im Vordergrund steht, im Gegensatz zu Hiob, der als geduldig und fromm und als Typos Christi dargestellt wird.

³¹ s. dazu Hoogland Verkerk 1997, 26 f.; Perraymond 2002, 19. Für eine deutsche Übersetzung dieses apokryphen Textes s. Schaller 1979.

sie für würdig erachtet³². Sie erscheint also in diesem Text im positiveren Licht, als Vorbild einer loyalen Ehefrau. Andererseits wird sie bereits in der patristischen Exegese mit Eva parallelisiert, die ebenfalls vom Satan überlistet wurde und ihrerseits Adam verführte³³. Für die Grabinhaber von Thessaloniki scheint aber wohl das Positive an der Figur der Sitis von Belang gewesen zu sein. Ein Detail der Szene in Thessaloniki ist auch in diesem Zusammenhang interessant: während bei den meisten frühchristlichen Wiedergaben des Themas Sitis ein Tuch vor die Nase hält – zum Schutz vor dem Gestank des Misthaufens oder weil sie sich vor Hiob ekelt – wurde hier von diesem ikonographischen Detail abgesehen. So scheint der Akzent der Aussage auf dem Vorbild der treuen Ehefrau zu liegen, die auch in den schweren Zeiten der Krankheit ihres Mannes zu ihm hält. Dies kann eventuell als ein Hinweis auf entsprechende Ereignisse im Leben des Paares angesehen werden, bevor sie in ihrem Doppelgrab bestattet wurden³⁴.

Diese Inszenierungen sind charakteristisch für die private Sepulchrkunst, deren Formulierung auf die Verstorbenen selbst oder auf ihre Angehörigen zurückgeführt werden kann bzw. auf die Persönlichkeit der Verstorbenen zugeschnitten war. Auch wenn diese bisweilen als Anmaßung interpretiert werden könnten, waren sie vermutlich unproblematisch, eben aufgrund ihrer Platzierung am eigenen Grab. Dort konnten die Grabinhaber ihre Frömmigkeit und Jenseitshoffnung zum Ausdruck bringen und gleichzeitig ihr Bedürfnis nach Repräsentation erfüllen, auch wenn diese Bilder nicht immer für alle sichtbar waren. Dagegen finden sich im öffentlichen sakralen Bereich in der frühen Zeit keine vergleichbaren Darstellungen, denn sie unterstanden der Kontrolle der Institution der Kirche bzw. des jeweiligen Priesters. Der Adressatenkreis war zudem ein anderer.

Überhaupt sieht man in den nachfolgenden Jahrhunderten in Byzanz von einer solchen Darstellungsweise eher ab. Die Identifikation von realen Personen mit biblischen Figuren nimmt stark ab bzw. wird vermieden. Außerhalb der Sepulchrkunst scheint es Beispiele zu geben, die die Fortsetzung dieser seit der Antike gebräuchlichen Bildtradition der Verleihung der eigenen Gesichtszüge an andere Figuren belegen. Im Zusammenhang mit bestimmten Kaisern werden in der Forschungsliteratur einige repräsentative und szenische Darstellungen diskutiert, bei denen laut KLAUS WESSEL „byzantinische Kaiser in die Rolle großer Vorbilder aus der Vergangenheit schlüpfen“, die er aber als „eine merkwürdige Erscheinung“ bezeichnet³⁵.

Auch bei manchen Heiligenfiguren kommt der Verdacht auf, dass sie reale Personen wiedergeben, da sie individuell gestaltet sind. Als Beispiel seien die Darstellungen der Diakone Stephanos und Romanos in der Soter-Kirche in Plemeniana auf Kreta genannt, deren Malereien unterschiedlich, zwischen dem 12. und 14. Jh. datiert wurden (Abb. 4)³⁶. Die Diakone sind an der Ostwand links und rechts der Apsis angebracht. Anstatt in der üblichen frontalen Pose gezeigt zu werden, drehen sie sich in Richtung der Kirchenväterliturgie im Apsisrund und schwenken ein Weihrauchfass. Vor allem die besondere Frisur der Diakone, die sonst bei keiner anderen Figur in den Malereien dieser Kirche vorkommt, legt die Vermutung nahe, dass es sich um Porträts handelt, wohl der Diakone dieser Kirche.

In Bezug auf szenische Kompositionen hat beispielsweise DOULA MOURIKI vorgeschlagen, dass mit der Darstellung Salomos in der Anastasis-Szene im Katholikon des Nea Moni-Klosters auf Chios (11. Jh.) das Porträt des Stifters, Kaiser Konstantinos IX. Monomachos (1042–1055), gemeint ist³⁷. Als Argument diene ihr dabei vor allem der Umstand, dass in der byzantinischen Ikonographie Salomo üblicherweise jugendlich

³² Übersetzung nach Schaller 1979, 361.

³³ Vgl. Seow 2007, 352, die eine intendierte Anordnung der Hiob-Szene neben dem Sündenfall auf dem Junius Bassus-Sarkophag sieht: Hiob wird so als neuer Adam, Sitis als neue Eva hingestellt, eine Parallelisierung, die mit der patristischen Literatur korrespondiert.

³⁴ Hoogland Verkerk 1997, 29, bietet eine alternative Deutung bzw. Erklärung für die Aufnahme dieser Szene in funeralen Bildprogrammen: „The depiction of Job and Sitis on funerary art indicates that the patrons of these funerary works of art did not see them as vague, simplistic figures of salvation. They were specific and profound in their message. All flesh is cursed and is consumed by worms. This threshold must be crossed in order to see God“. Zur Deutung der Szene als Rettungsparadigma bzw. zur typologischen Interpretation s. Hoogland Verkerk 1997, 21–24 mit Literatur.

³⁵ Für Beispiele dieser Art, für welche in einigen Fällen allerdings große Zweifel bestehen, s. Wessel 1978, 759–761. Für die Annahme, dass das David-Medaillon des Apsismosaiks im Katharinenkloster auf dem Sinai (6. Jh.) die Porträtszüge Justinian I. zeigt, vgl. z. B. Tsamakda 2010, 25–30.

³⁶ Maderakis 1985, Taf. 4 mit einer Datierung ins 12. Jh. Vgl. Andrianakis-Giapitsoglou 2012, 392 mit einer Datierung in das ausgehende 13. oder das beginnende 14. Jh.

³⁷ Mouriki 1985, 136 f. Abb. 48. 52–53.

und ohne Bart dargestellt wird³⁸. D. MOURIKI stellt zudem Ähnlichkeiten zwischen dem Gesicht Salomos in Nea Moni und bekannten Porträts des Kaisers fest, beispielsweise im Mosaik auf der Empore der Hagia Sophia in Konstantinopel³⁹.

Diese und andere Beispiele, die bisweilen in der Forschungsliteratur besprochen wurden, betreffen allerdings nur die Übernahme der physiognomischen Merkmale der jeweiligen realen Person. Biblische und heilige Figuren werden dabei als Folie verwendet, auf welche die eigenen Gesichtszüge appliziert werden. Die Absicht der Identifikation mit einer heiligen Figur wird erst durch diesen Austausch der physiognomischen Merkmale und durch die sonstige Individualisierung überhaupt erkennbar und greifbar.

Zwei Beispiele einer Aufnahme realer Personen in eine christliche Szene finden sich in der sog. Königlichen Kapelle in Pyrga auf Zypern, deren Wandmalereien in Bildprogramm, Stil und Ikonographie byzantinische mit westlichen Elementen kombinieren⁴⁰. Die Kirche wird in der Forschungsliteratur mehrheitlich als eine Gründung des Königs Janus de Lusignan (1398–1432) und seiner Frau Charlotte de Bourbon im Jahr 1421 angesehen⁴¹. Unterhalb der Szene der Kreuzigung an der Ostwand, bei der das königliche Stifterpaar zu Seiten des Kreuzes kniet, ist die Threnos-Darstellung angebracht (Abb. 5)⁴². Hier hält rechts im Bild ein Kleriker mit westlichen Gewändern und Mitra die Füße Christi und ersetzt somit Joseph von Arimathäa oder Nikodemus, die diese Position in der byzantinischen Ikonographie des Themas innehaben⁴³. Er neigt seinen Kopf so nahe zu den Füßen Christi herab, als ob er sie küssen möchte. Das Gesicht des Bischofs, der nach einer These eventuell mit Hugo de Lusignan, dem Bruder von König Janus und Bischof von Nikosia ab 1412, zu identifizieren ist, wurde (absichtlich?) zerstört⁴⁴. Wahrscheinlich derselbe Bischof erscheint im Vordergrund des Sterbebettes Mariens in der Koimesis-Darstellung im nördlichen Teil der westlichen Hälfte des Tonnengewölbes, wobei nicht klar ist, in welcher Rolle er in diese Szene eingefügt ist (Abb. 6)⁴⁵. Die Figur ist in Seitensicht nach links gerichtet und blickt nach oben. Aufgrund der Zerstörung der mittleren Partie ist aber nicht klar, ob die Figur lediglich in Deesis-Haltung dargestellt ist oder eventuell die Hand Mariens hält oder sogar die Hände des Juden Jephonias abschneidet. Durch die Integration dieser realen Personen, die offensichtlich eine wichtige Rolle bei der Errichtung und/oder Ausstattung der Kapelle spielten, in eine neutestamentliche Szene, wird eine neue Dimension erreicht.

Neben der quasi Ersetzung biblischer oder heiliger Figuren durch reale Personen bzw. durch ihre Gesichter, begegnet eine weitere, seltenere Form der Darstellung realer Personen, bei der sich diese Personen unter die Figuren christlicher Szenen mischen und dadurch eine ungewöhnliche Erweiterung der Ikonographie der jeweiligen Szene bilden. Ein berühmtes Beispiel dafür, das aus diesem Grund bisher als einzigartig innerhalb der byzantinischen Kunst galt, ist die relativ kleine Ikone (38 × 31,8 cm) im Metamorphosis-Kloster in Meteora (Abb. 7)⁴⁶. Die vieldiskutierte Ikone zeigt eine ungewöhnliche Darstellung des Ungläubigen Thomas⁴⁷, die durch eine reale Person erweitert wird⁴⁸. Zwischen den Aposteln auf der linken Bildseite

³⁸ Zur Ikonographie Salomos s. Kerber 1972; LCI 8 (1976) 307 s. v. Salomo (Solomon).

³⁹ Für eine Abbildung s. etwa Cutler – Spieser 1996, Abb. S. 331.

⁴⁰ Zu dieser Kirche s. zuletzt Wollesen 2010, mit Literatur.

⁴¹ Die Kirche wurde zuletzt von Wollesen 2010, 102–109 in die Zeit der Herrschaft von Heinrich II. (1271–1324) und seiner Frau Konstanze datiert. Für den Forschungsstand s. Wollesen 2010, 3–7. Die traditionelle Datierung geht auf eine heute verlorene Stifterinschrift zurück, die noch Ende des 19. Jhs. dokumentiert wurde. Siehe dazu Wollesen 2010, 7 mit Literatur. Es gibt allerdings keinen Grund, die Richtigkeit der Lesung der Inschrift und damit die Datierung anzuzweifeln.

⁴² Stylianou – Stylianou 1997, 429 f. Abb. 258; Wollesen 2010, 50–52 Taf. 25. 29 a; Bacci 2012, 295 Abb. 3.

⁴³ Zur Ikonographie der Beweinung Christi s. allgemein Lucchesi Palli 1968; Spatharakis 1995. Wollesen 2010, 50 f. ist der Ansicht, dass die Komposition auf westliche Vorbilder zurückgeht, bleibt allerdings eine Begründung schuldig. Für die Ersetzung Josephs von Arimathäa oder Nikodemus durch eine Stifterfigur gibt es auch im Westen keine Parallelen.

⁴⁴ s. dazu Wollesen 2010, 107. JENS T. WOLLESEN liest hinter der Mitra des Bischofs die Inschriftenreste ...GNI (Wollesen 2010, 71) und plädiert für eine Identifizierung mit einem der franziskanischen Bischöfe unter Heinrich II.: Wollesen 2010, 107 f.

⁴⁵ Stylianou – Stylianou 1997, 431; Wollesen 2010, 71 f. Taf. 11. 12, Farbtaf. 2; Bacci 2012, 295 Abb. 4.

⁴⁶ Xyngopoulos 1964–65, Abb. 18–22; Patterson-Ševčenko 1993–1994, 162–164 Abb. 7; Evans 2004, Nr. 24 A (L. Deriziotis); Gargova 2011/12, Abb. 1.

⁴⁷ Zur Ikonographie der Szene s. allgemein LCI 4, 302 f. s. v. Thomaszweifel.

⁴⁸ Die Aufnahme von Stiftern in eine Darstellung des Ungläubigen Thomas findet eine Parallele in der nördlichen Kapelle der Kirche Timios Stavros in Pelendri (15. Jh.): Stylianou – Stylianou 1960, 108 f. Die Figuren sind aber repräsentativ am unteren Teil der Szene im Vordergrund dargestellt, ohne aktiv an dieser teilzunehmen.

erscheint direkt hinter dem Apostel Thomas, der im Begriff ist, die Wunde an der Seite Christi anzufassen, eine Frau in purpurfarbener, reich verzierter Kleidung mit Loros und Krone, die von ANDREAS XYNGOPOULOS als Maria Angelina Doukaina Palaiologina identifiziert wurde⁴⁹. Maria war die Schwester des Johannes Uros Palaiologos, der Mönch wurde und den Namen Ioasaph annahm und zweiter *Ktetor* des Meteora-Klosters war. Außerdem war sie die Ehefrau des Despoten von Epirus Thomas Prelubović⁵⁰. Maria stammte, wie ihre Namen zeigen, aus einer byzantinischen Kaiserfamilie⁵¹ und betitelte sich selbst stets als *Basilissa*⁵². Das Paar regierte von 1366/7 bis 1384 in Ioannina, beide sind als Stifter von bzw. an Kirchen und Klöstern bekannt⁵³. Nach dem Tod von Thomas Prelubović im Jahr 1384 folgte Maria ihrem Ehemann als Herrscherin von Epirus nach, und heiratete kurz darauf – im Jahr 1385 – Esau Buondelmonti. Sie ist 1394 gestorben.

Die ahistorische bzw. anachronistische Hinzufügung einer realen Person in eine neutestamentliche Szene beschränkt sich hier nicht auf die bloße Anwesenheit Maria Palaiologinas in der Bildkomposition. Anders als in den Szenen, in denen Christus oder andere heilige Personen auf das Einfügen realer Personen in die Komposition nicht sichtlich reagieren, wird hier eine direkte Beziehung Christi zu Maria hergestellt: Christus beugt sich in untypischer Weise tief nach vorne und berührt mit seiner Hand ihre Krone, wohl um sie zu segnen und als Zeichen des göttlichen Schutzes. Diese Geste ist einerseits Zeichen und Anerkennung der Frömmigkeit Marias. Sie bildet einen Gegensatz zu dem vor ihr stehenden ungläubigen Thomas, auf den Christus hinzuweisen scheint. Andererseits ist diese Bildformel herrschaftslegitimierend. Aus diesem Grund kann angenommen werden, dass die Ikone in der Zeit nach der Ermordung von Thomas Prelubović im Jahr 1384 entstanden ist, als Maria für einen Monat – bis Januar 1385 – alleine herrschte⁵⁴. Vermutlich stiftete sie die Ikone für das Meteora-Kloster.

Nach einer neuen These, vertreten durch FANI GARGOVA, ist die Darstellungsweise von Christus und der Maria Palaiologina von westlichen Darstellungen der Krönung Mariens im Himmel durch Christus inspiriert⁵⁵. Die Kombination dieses Themas mit der Szene des Ungläubigen Thomas wird von der Autorin auf die *Legenda Aurea* zurückgeführt und mit den Zweifeln des Apostels Thomas an der Aufnahme der Gottesmutter in den Himmel nach ihrer Entschlafung erklärt, worauf Maria ihm bei der Himmelfahrt ihren Gürtel als Beweis überreichte. Das Bild der Meteora-Ikone wird dann als „...associative integration of both instances of doubt...“ gedeutet. F. GARGOVA stellt zudem die These auf, dass Maria Palaiologina sich hier mit ihrer Namenspatronin, der Gottesmutter Maria, die im Typus der Regina erscheint, identifiziert. So gesehen hätte Maria Palaiologina lediglich ihre Gesichtszüge der Figur der Gottesmutter ausgeliehen. Das stimmt aber nur teilweise, denn die Gottesmutter wäre hier im Typus der Maria Regina wiedergegeben. Das würde allerdings der westlichen Ikonographie der himmlischen Krönung Mariens widersprechen, denn dort wird sie nicht mit einem königlichen Gewand dargestellt⁵⁶.

Herrscherkrönungen oder die Berührung und Segnung der Krone durch Christus sind bekanntlich in der byzantinischen Bildsprache verbreitete Motive, die in verschiedenen Varianten und Medien zwecks Herrschaftslegitimation eingesetzt wurden⁵⁷. Insofern ist es m. E. nicht nötig, die *Legenda Aurea* zu bemühen, zumal dort keine Verbindung zwischen den beiden Episoden, die die Ungläubigkeit des Apostels Thomas thematisieren, hergestellt wird. Es stellt sich außerdem die Frage, inwieweit der/die Auftraggeber der Ikone oder der Ikonenmaler mit der *Legenda Aurea* vertraut waren. Denn weitere Beispiele für diese postulierte Motivkombination sind ansonsten nicht bekannt.

⁴⁹ Xyngopoulos 1964–65, 53–67.

⁵⁰ Estopaňan 1943; Nicol 1984, bes. 139–156; Matanov 1992, 63–68. Zu Maria Palaiologina s. auch Sansaridou-Hendrickx 2011.

⁵¹ Zur Abstammung Marias s. Effenberger 2007.

⁵² So z. B. auf Dokumenten (z. B. Mavromatis 1991, 166 f.) wie auch in Stifterinschriften (Vassilaki 2012, 224). Die Chronik von Ioannina bezeichnet Maria stets als Basilissa, im Gegensatz zu Thomas, s. dazu Xyngopoulos 1964–65, 59.

⁵³ Subotić 1992; Gargova 2011/12. Für Maria Palaiologina als Stifterin s. auch Vassilaki 2012.

⁵⁴ So auch Vassilaki 2012, 225. 231.

⁵⁵ Gargova 2011/12, bes. 374 f.

⁵⁶ Zur Ikonographie der Marienkrönung s. LCI II, 673.

⁵⁷ Dazu s. auch Gargova 2011/12, 372 f.

A. XYNGOPOULOS äußert ferner die Vermutung, dass mit der Figur rechts von Maria im Hintergrund, die unterhalb des Armes Christi und hinter dem Apostel Thomas zu sehen ist, Thomas Prelubović gemeint sei⁵⁸. Die quasi isolierte Platzierung der Figur unter dem Arm Christi bewertet XYNGOPOULOS als Zeichen des göttlichen Schutzes für den Despoten⁵⁹. Dies würde bedeuten, dass sich Thomas Prelubović im Bild mit einem der Apostel identifiziert und seine Gesichtszüge auf ihn überträgt. Dieser Apostel blickt den Betrachter direkt an und weist mit seiner linken Hand auf Christus bzw. auf die Prüfung der Wunde durch den Ungläubigen Thomas hin, als wollte er die Wahrheit der Auferstehung Christi betonen. Die Figur verstärkt also die christologische Aussage der neutestamentlichen Geschichte und erscheint auf jeden Fall in einem positiven Licht.

Die Hinzufügung von Thomas Prelubović in eine Darstellung des Ungläubigen Thomas wäre allerdings schwierig zu interpretieren. Die Namensgleichheit ruft sofort negative Assoziationen hervor, auch hinsichtlich der sehr unruhlichen Beurteilung der Person des Thomas Prelubović in den historischen Quellen. Es wäre zunächst unerklärlich, warum nur Maria und nicht auch ihr Ehemann mit herrscherlichen Insignien wiedergegeben wird und warum die Aufmerksamkeit Christi nur Maria und nicht auch ihm oder in erster Linie ihm gilt⁶⁰. Es scheint mir daher plausibler, dass Maria die Ikone nach 1384 stiftete, allerdings nicht um ihren verstorbenen Ehemann zu ehren, wie bisher teilweise in der Forschungsliteratur angenommen wurde⁶¹, sondern u. a. zu eigenen Repräsentationszwecken bzw. zur Legitimation ihres Herrschaftsanspruchs. Maria war vermutlich an der Ermordung des Thomas Prelubović beteiligt. Die Chronik von Ioannina beschreibt ihn mit düsteren Farben als einen verhassten, tyrannischen Herrscher. Aber auch wenn die Haltung der Chronik ihm gegenüber tendenziös und voller Vorurteile sein sollte⁶², ist vermutlich ein wahrer Kern vorhanden, der durch die nachträgliche Zerstörung des Porträts von Thomas Prelubović auf dem Diptychon-Reliquiar in der Kathedrale von Cuenca⁶³ bestätigt wird⁶⁴. Die Absicht der Ehrung einer Person würde die Betonung derselben im Bild voraussetzen, was hier jedoch nicht der Fall ist; die Ehre gilt allein Maria.

Das Selbstverständnis und Selbstbewusstsein Marias, die im Übrigen, wie NANCY PATTERSON-ŠEVČENKO feststellt⁶⁵, keine Trauerkleidung trägt und nur einen Monat nach dem Tod ihres Ehemannes wieder heiratete⁶⁶, sind bemerkenswert. Sicherlich scheint die Darstellungsweise wie eine bildliche Umsetzung der Worte

⁵⁸ Xyngopoulos 1964–65, 55–58. A. XYNGOPOULOS argumentiert damit, dass inklusive dieser Figur auf der Ikone zwölf statt elf Apostel – nach dem Wegfall von Judas – zu sehen wären, was allerdings keinen Einzelfall in der Ikonographie des Theomas darstellt, wie der Autor selbst zugibt. Zudem fällt auf, dass dem Kopf des hinter Thomas positionierten Apostels, der an sich merkwürdig wiedergegeben ist, kein Körper im Hintergrund zugeordnet werden kann. Ob also tatsächlich im Bild zwölf Apostel zu sehen sind, ist fraglich. Zweifel an der Identifizierung äußerte auch Patterson-Ševčenko 1993–1994, Anm. 21, die auch das zweite Argument von XYNGOPOULOS entkräftet: für das Fixieren des Betrachters durch diese Figur gibt es in der palaiologischen Kunst weitere Beispiele. Außerdem wird von XYNGOPOULOS angeführt, dass der Apostel individualisiert sei. Die angenommene Porträtähnlichkeit kann allerdings nicht überprüft werden, da keine Darstellung des Despoten erhalten geblieben ist. Die Abbildung des Thomas Prelubović im Diptychon von Cuenca wurde nachträglich zerstört.

⁵⁹ Xyngopoulos 1964–65, 57.

⁶⁰ Xyngopoulos 1964–65, 58 f. behauptet, der Despot habe sich nicht aus Demut ohne Insignien abbilden lassen, sondern weil ihm der Titel des Despoten erst 1383, ein Jahr vor seiner Ermordung, offiziell verliehen wurde. Er datiert die Ikone entsprechend vor 1383. Ferner fügt XYNGOPOULOS hinzu, dass laut dem Chronikon von Ioannina nur Maria als Herrscherin bei der Bevölkerung galt. Dies erklärt allerdings nicht die Tatsache, dass der Despot auf dem Cuenca-Diptychon mit Insignien dargestellt war, wie die Reste der zerstörten Darstellung zeigen.

⁶¹ Diesen Kontext schließt Patterson-Ševčenko 1993–1994, 164 auch nicht aus. Der Tod des Ehemannes stellt für sie allerdings höchstens den Anlass der Stiftung der Ikone dar, wobei nicht die Ehrung des Verstorbenen im Vordergrund stand.

⁶² So Nicol 1984, 143.

⁶³ Zum Cuenca-Diptychon s. Vassilaki 2012, 223 f. Abb. 1 mit Literatur.

⁶⁴ Es fällt allerdings auf, dass in manchen Kopien der Ikone in verschiedenen Kirchenprogrammen ab dem 16. Jh. der Apostel hinter dem Apostel Thomas, der den Betrachter direkt anschaut und auf Christus hinweist, weggelassen wird. Zu diesen Kirchen s. Gargova 2011/12, 377–381 mit Abb. 5–10. Hier wäre zu überlegen, ob dieser Apostel in einer Art *damnatio memoriae* wie beim Cuenca-Diptychon getilgt wurde, weil die nachfolgenden Maler oder Auftraggeber ihn auf der Ikone als den Despoten wiedererkannten. Der betreffende Apostel erscheint im frühesten dieser Denkmäler, im Kloster Philanthropinon in Ioannina (1542), zwischen der Herrscherin und dem Ungläubigen Thomas, seine ausgestreckte Hand ist allerdings verschwunden. In diesem Bild wird auch keine Beziehung zwischen Christus und Maria Palaiologina hergestellt.

⁶⁵ Patterson-Ševčenko 1993–1994, 165.

⁶⁶ Der Umstand, dass ihr zweiter Ehemann im Bild nicht zu sehen ist, spricht dafür, dass die Ikone vor der Hochzeit hergestellt wurde.

Christi über die Menschen, die an ihn glauben, ohne ihn gesehen zu haben (Joh. 20, 27: „Sei nicht ungläubig, sondern gläubig!“; und Joh. 20, 29: „Weil du mich gesehen hast, glaubst du. Selig sind, die nicht sehen und doch glauben.“), wodurch sie als Kontrastfigur zum Apostel Thomas charakterisiert und durch ihren Glauben auf eine Stufe mit den Aposteln gestellt wird. Die Betonung ihrer Frömmigkeit oder ihre Hervorhebung aufgrund der getätigten Stiftung⁶⁷ sind aber m. E. als Motiv für ihre Abbildung nicht so stark zu bewerten wie das eigene Repräsentationsbedürfnis. Ob diese innovative Inszenierung ihre Idee war oder diejenige des Ikonenmalers, kann nicht beantwortet werden. Es ist aber gut vorstellbar, dass die Initiative für das Bild von Maria ausging und mit ihrer selbstbewussten Persönlichkeit in Zusammenhang steht. Eventuell ist die Ikone mit einem Gelübde bzw. einer Stiftung für die erfolgreiche Machtübernahme verbunden.

Wie wir gesehen haben, konnten es sich Herrscher und Kleriker erlauben oder leisten, sich auch in einem öffentlichen Kontext auf besondere Art und Weise verewigen zu lassen. Diese Macht hatten auch die Maler, zumindest diejenigen, die so berühmt waren, dass ihr Ansehen nicht in Frage gestellt wurde. So überliefert Nikolaos Mesarites bei der Beschreibung der Mosaiken der Apostelkirche in Konstantinopel aus dem 12. Jh., dass der Maler, der die Mosaiken schuf und der vermutlich mit Eulalios zu identifizieren ist, sich selbst in der Szene der Frauen am Grab als einer der Wachsoldaten abbildete⁶⁸. Anders als die Soldaten, die in der Ikonographie des Themas standardmäßig schlafend vor dem Grab wiedergegeben werden⁶⁹, war der Maler stehend und *agrypnos*, also wach, abgebildet. Mesarites gibt an, dass der Maler sich jedoch nicht mit Rüstung, sondern in seiner eigenen Kleidung porträtierte. Er mischte sich unter die Soldaten nicht mit der Absicht, einen der Soldaten zu ersetzen oder sich mit ihm zu identifizieren, also nicht um der Soldatenfigur lediglich seine physiognomischen Züge zu verleihen, sondern um tatsächlich wiedererkannt zu werden. Er selbst als reales, fassbares Individuum wollte sich in die Lage der neutestamentlichen Figur versetzen. Aus welchem Grund der Maler diese Szene auswählte, ist unklar. Eventuell wollte er sich als Zeuge der Auferstehung inszenieren. Auch wenn, wie OTTO DEMUS behauptet, Mesarites in Wirklichkeit David oder eine andere Person sah, ist der Umstand wichtig, dass Mesarites nach seiner eigenen Aussage in dieser Figur den Maler erkannte⁷⁰.

Es waren allerdings nicht nur Herrscher und höhergestellten Personen, die sich aufgrund ihres sozialen Status eine solche Darstellungsweise erlauben konnten. Auch einfache Kleriker und Laien folgten diesem Schema weit entfernt von den großen Kunstzentren von Byzanz, wie wir sehen werden.

Belegt sind einige Beispiele für die Integration realer Personen in den Kontext des Jüngsten Gerichts. Dieses Thema eignet sich besonders, um die Rettungshoffnung der Personen zum Ausdruck zu bringen, da es exklusiv auf die eigene Person bezogen werden kann. Die Art und Weise wie dies geschieht, folgt einigen allgemeinen Formeln, lässt aber auch Individualität erkennen.

Im gemeinsamen Narthex der Kirchen des Hl. Herakleios und des Johannes Lambadistis im Kloster Kalopanagiotos auf Zypern findet sich auf der südlichen Hälfte der Ostwand des Narthex eine großflächige Darstellung des Weltgerichts aus der 2. Hälfte des 15. Jhs.⁷¹. Nach dem bekannten Schema entwickelt sich das Thema in mehreren Zonen⁷². Im oberen Teil der Komposition sind die Deesis und das Aposteltribunal zu sehen; darunter knien Adam und Eva vor dem vorbereiteten Thron mit den Passionswerkzeugen. Ein Engel rollt den Himmel auf. Der Feuerstrom, der vom Thron Christi entspringt, teilt das Bild in zwei Hälften: Auf der linken Seite sind verschiedene Gerechtigengruppen unter Bogenstellungen und darunter die Paradiesdarstellung zu sehen. In der Mitte dieser unteren Zone ist die Seelenwägung platziert. Auf der rechten Seite erscheint direkt unterhalb des Aposteltribunals in einem ausgesparten, rot gerahmten Feld vor grünem Hintergrund, eine Gruppe realer Personen, gekleidet in zeitgenössischer Tracht (Abb. 8). Sie reihen sich somit auf der Höhe der Gerechtigengruppe links in der Komposition, sind allerdings von diesen durch ihre Kleidung und die unterschiedliche Rahmung zu unterscheiden. Sie sind kniend nach links dargestellt, mit den Händen

⁶⁷ Diese Möglichkeit nennt Patterson-Ševčenko 1993–1994, 165.

⁶⁸ Nikolaos Mesarites, Beschreibung der Apostelkirche XXVIII 23; Heisenberg 1908, 63 f.; Für die englische Edition und Übersetzung s. Downey 1957; zur Beschreibung und zur kunsthistorischen Auswertung s. auch Baseu-Barabas 1992, 208 f.

⁶⁹ Zur Ikonographie des Themas s. allgemein Myslivec – Jászai 1970.

⁷⁰ Demus 1979.

⁷¹ Papageorgiou 1974, 196 f. Taf. 30, 1; De Chôlet 1984; Garidis 1989, 43 f.; Stylianou – Stylianou 1997, 306 f.; Hein u. a. 1996, Abb. 97; Emmanuel 1999, 250 Abb. 15; Papageorgiou 2008, 9. 37 Abb. 31.

⁷² Zur Ikonographie des Themas s. allgemein Milošević 1963; Brenk 1966.

in Deesis-Haltung, in Richtung also des vorbereiteten Thrones bzw. des Feuerstroms und blicken hoffnungsvoll auf zu Christus. Eine Inschrift oberhalb des Bildfeldes, die sich innerhalb des Feldes fortsetzt, lautet: „Fürbitte des Dieners Gottes Michael, Anagnostes und Domestikos dieser katholischen Kirche, und seiner Ehefrau und seiner Kinder, der Priester und Hebdomadarioi⁷³ seiner katholischen Kirche, und die Leser (dieser Inschrift sollen) ihrer eingedenk sein beim Herrn, Amen“⁷⁴. Bei den dargestellten Personen handelt es sich wohl von links nach rechts um die beiden Söhne Michaels, um Michael selbst und eine weibliche Figur. Die Haltung der Stifter, die aufrecht knien, statt in Proskynese zu fallen, entspricht der westlichen Praxis und begegnet auf Zypern seit dem 14. Jh.⁷⁵ Die Söhne, die an erster Position knien, sind nach lateinischer Art tonsuriert, tragen aber die Kleidung orthodoxer Priester, d.h. Sticharion, Epitrachelion und Phelonion⁷⁶ und sind bärtig. Aufgrund dieser Vermischung von orthodoxen und „katholischen“ Elementen wurde vermutet, dass es sich um Priester handelt, die der im Jahr 1439 in der Synode von Ferrara-Florenz beschlossenen Kirchenunion folgten⁷⁷. Die Durchsetzung dieser Union war auf Zypern zu diesem Zeitpunkt aufgrund der politischen Situation, der fränkischen Herrschaft, möglich. Die Bezeichnung *katholische Kirche* in der Inschrift wird von ATHANASIOS PAPAGEORGIOU⁷⁸ als Hauptkirche einer Siedlung verstanden bzw. übersetzt, von ANDREAS und JUDITH A. STYLIANOU dagegen als eine Kirche, die im 15. Jh. unter die Jurisdiktion der lateinischen Kirche kam⁷⁹. *Katholisch* in konfessioneller Hinsicht wird allerdings erst ab dem 16. Jh. verwendet⁸⁰. Für MILTIADES GARIDIS wiederum bedeutet diese Bezeichnung, dass die Kirche „...était passée, après 1439, aux catholiques de rite grec“⁸¹. Leider sind keine historischen Informationen zum Gebäudekomplex vor dem 17. Jh. vorhanden, so dass alle diese Fragen weiterhin offen bleiben müssen⁸².

Der Mann hinter den Priestern, wohl der *Anagnostes* (Vorleser) und *Domestikos* (Chorleiter) Michael, trägt eine dunkelblaue Tunika und ein dunkelblaues, langes Obergewand sowie eine für einen orthodoxen Priester ungewöhnliche weiße Kopfbedeckung⁸³. Eine Frau folgt an letzter Stelle. Auf der Basis der Inschrift würde man hier die Ehefrau des Klerikers erwarten. Die Frau trägt ein langes, enganliegendes, gegürtetes dunkelblaues Kleid und darüber einen dunkelblauen langen Weihel, während ihr Hals und ihr Kopf mit einem weißen, das Gesicht freilassenden Wimpel bedeckt sind. Die dunkle Farbe der Kleidung und der Schleier kennzeichnen die Frau in Kombination mit dem Wimpel als eine Ordensschwester⁸⁴. Ihre Kleidung unterscheidet sich zudem z. B. von derjenigen der *Presbyterissa* (Priesterfrau) in der Kirche Timios Stavros

⁷³ Die Bezeichnung *Hebdomadarios* verweist auf die wöchentliche Tätigkeit der Priester in der Kirche; s. zu dieser Bezeichnung Darrouzès 1970, 85 Anm. 3; 121 Anm. 2; 273.

⁷⁴ Zur Inschrift s. Stylianou – Stylianou 1960, 109 f.; De Chôlet 1984, 108 mit französischer Übersetzung; Papageorgiou 2008, 9 Abb. 31.

⁷⁵ Stylianou – Stylianou 1960, 124.

⁷⁶ Einzig die Dekoration des Epitrachelions und der Säume befremdet. Zur liturgischen Gewandung der orthodoxen Kleriker s. Braun 1964; Papas 1965.

⁷⁷ Stylianou – Stylianou 1960, 124; Stylianou – Stylianou 1997, 307. Zur Geschichte der orthodoxen Kirche Zyperns s. Hackett 1910, bes. 151 f. Vgl. Emmanuel 1999, 250 f., die die Tonsur der beiden Priester auf westlichen Einfluss zurückführt.

⁷⁸ Papageorgiou 2008, 9. 37; auf S. 10 jedoch spricht er von der *katholischen Kirche* im Sinne vom Katholikon (Hauptkirche eines Klosters), obwohl er vermutet, dass das Kloster erst im 16. Jh. gegründet wurde. Emmanuel 1999, 250 übersetzt auch mit „Katholikon“.

⁷⁹ Stylianou – Stylianou 1960, 110; Stylianou – Stylianou 1997, 307. So auch De Chôlet 1984, 113. Semoglou 2001, 496 f. erklärt die Kombination von orthodoxen und lateinischen Elementen mit der Versöhnung der beiden Kirchen auf Zypern nach der Hochzeit zwischen Johann II. und Helena Palaiologina und datiert somit die Darstellung zwischen 1440 und 1457.

⁸⁰ Emmanuel 1999, 250 Anm. 55 mit Literatur.

⁸¹ Garidis 1989, 41. 48.

⁸² Zur Geschichte des Komplexes s. Papageorgiou 2008, 9–14. Die Tatsache, dass in der Apsis der Kirche des Hl. Herakleidis in einem Fragment der älteren Wandmalereien aus dem 12. Jh. zwei kniende Mönche in Deesis-Haltung dargestellt sind (Papageorgiou 2008, Abb. 12), könnte m. E. allerdings darauf hinweisen, dass die Kirche von Anfang an eine Klosterkirche war.

⁸³ Stylianou – Stylianou 1960, 126 sprechen von der französischen *coiffe*, die ab dem 14. Jh. auf Zypern belegt ist. Zur Kleidung auf Zypern im Mittelalter s. Rice 1937, 100–139; Semoglou 2001. Die weiße Kopfbedeckung ist in Italien ab dem 14. Jh. sehr verbreitet, s. dazu Semoglou 2001, 488.

⁸⁴ So auch Stylianou – Stylianou 1960, 110; De Chôlet 1984, 109. Zur Nonnentracht im Westen s. Rocca – Abate 2000. Bemerkenswert ist bei der Frau die Tatsache, dass ihr enges Kleid die Brust deutlich abzeichnet, was zu ihrer ansonsten sehr züchtigen Bekleidung kontrastiert.

in Pelendri (15. Jh.)⁸⁵. Allerdings weicht sie auch von derjenigen der Nonnen ab, die in der Gruppe der gerechten Frauen links in der Bildkomposition des Weltgerichts im Narthex von Kalopanagiotos zu sehen sind⁸⁶. Diese tragen kurze schwarze Weihel mit weißem Rand. Sie entspricht allerdings der Kleidung von Nonnen in der westlichen Kunst⁸⁷, mit dem Unterschied, dass bei der zypriotischen Figur zwischen Schleier und Wimpel ein hellrotes, gestreiftes Tuch zum Vorschein kommt. Es stellt sich daher die Frage, ob es sich tatsächlich bei der jungen Frau um die Ehefrau des Klerikers handelt, wie bisher angenommen oder impliziert wurde, da dies ja für eine Nonne nicht vorstellbar wäre.

Die Personen werden hierarchisiert innerhalb des Bildfeldes platziert, allerdings folgt die Rangordnung einem anderen Prinzip als in der Inschrift. Obwohl dort Michael an erster Stelle genannt wird, gefolgt von den Söhnen und der Ehefrau, sind links im Bild zunächst die Priester zu sehen und dann folgt ihr Vater, vielleicht weil sein Amt niedriger war. Die Inschrift fordert den Betrachter auf, Fürbitte für die Personen beim Herrn zu leisten, damit sie, wie durch eine ähnlich lautende zypriotische Inschrift ergänzt werden kann⁸⁸, am Tag des Jüngsten Gerichts Gnade finden.

Die seltene Integration dieser realen Personen in den Kontext des Jüngsten Gerichts kann also in diesem Sinne interpretiert werden. Mit dem Eindringen der Personen in die Szene werden mit bildlichen Mitteln ihre Hoffnung und ihr Wunsch zum Ausdruck gebracht, dass sie nicht vom Feuerstrom mitgerissen werden und in der direkt unter ihnen befindlichen Hölle landen. Die Familie wartet also nach dieser Deutung hoffnungsvoll auf den Richterspruch Christi. Hier steht die Zuversicht oder Gewissheit der Personen im Vordergrund, dass sie am Tag des Weltgerichtes ein positives Urteil erhalten werden. Diese Erwartung wäre auf eine angenommene Stiftung zurückzuführen, eine Praxis, die allgemein als Garantie für den Zugang ins Paradies angesehen wurde⁸⁹. Das Vertrauen oder die Hoffnung auf ein positives Urteil könnte aber auch daher rühren, dass es sich bei Michael und seinen Söhnen um Kleriker handelt, was auch in der Inschrift ausführlich durch das Aufzählen der Ämter (*Anagnostes*, *Domestikos*, *Priester*, *Hebdomadarios*) ins Gedächtnis gerufen wird. Allein ihre Dienste für die Kirche wären eine starke Empfehlung für ihr Seelenheil.

DIANE DE CHÔLET führt die Aufnahme der Stifter in die Komposition des Weltgerichts auf italienischen Einfluss zurück⁹⁰. Tatsächlich finden sich auch in der italienischen Kunst des 13. –15. Jhs. Parallelen. Grundsätzlich werden aber Stifterdarstellungen im Westen nur in seltenen Fällen in ein Weltgericht eingefügt⁹¹. Eines der bekanntesten Beispiele bildet Enrico Scrovegni, der in Giotto's Weltgericht in der Arenakapelle in Padua (geweiht 1305) auf der Seite der Seligen platziert ist und somit, wie DIRK KOCKS bemerkt, der Entscheidung des Weltenrichters schon vorgegriffen wird⁹². Dass solche Darstellungen eine Rarität in der westlichen Kunst sind, erklärt D. KOCKS damit, dass sie an Hybris grenzen⁹³.

Einige weitere bekannte Beispiele soteriologischen Charakters, die individuelle Lösungen für die Integration realer Personen in den Themenkomplex des Jüngsten Gerichts anbieten, seien vorgestellt. In der illustrierten bulgarischen Manasses-Chronik (Vat. Slav. 2, 14. Jh.) geht der Buchmaler einen Schritt weiter als in Kalopanagiotos, indem er auf fol. 2v den verstorbenen Ivan Asen, Sohn des Auftraggebers der Handschrift

⁸⁵ Stylianos – Stylianos 1960, 108 Abb. 6. Sie trägt ein grünes Kleid und darüber einen roten Mantel mit Segmenten, der auch ihren Kopf bedeckt. Um Kopf und Hals trägt sie ein gestreiftes Tuch.

⁸⁶ Papageorgiou 2008, Abb. 29.

⁸⁷ z. B. Rocca – Abate 2000, Nr. 28 und 105.

⁸⁸ Vergleiche die Inschrift von 1455 in der Kirche des Hagios Mamas in Louvaras: Stylianos – Stylianos 1960, 110.

⁸⁹ In der Inschrift ist zwar nicht von einer Stiftung die Rede, sondern es wird um das Andenken für die Familie und vor allem für Michael gebeten. Ihre Aufnahme in die Szene ist allerdings wahrscheinlich vor dem Hintergrund einer Stiftung zu sehen. Sehr wahrscheinlich erscheint auch die Annahme, dass Michael und seine Familie aufgrund der Dienste Michaels in der Kirche bzw. im Kloster privilegiert waren und vielleicht dort bestattet wurden. Neben der Fürbitte-Inschrift an der Ostwand gibt es an der anschließenden Wand im Süden, über dem Südeingang, eine Stifterinschrift, die allerdings nur fragmentarisch erhalten geblieben ist und in welcher sich auch keine Stifternamen erhalten haben: Papageorgiou 1974, 197 Taf. 30, 3; Papageorgiou 2008, Abb. 28. Die Proximität der beiden Inschriften zueinander ist wohl kein Zufall.

⁹⁰ De Chôlet 1984, 111.

⁹¹ Für Beispiele s. Kocks 1971, 258 f.

⁹² Kocks 1971, 258 Abb. 284–287.

⁹³ Kocks 1971, 259.

Ivan Alexander (1331–1371), zeigt, wie er im Paradies empfangen wird (Abb. 9)⁹⁴. Das dargestellte Ereignis folgt dem tatsächlichen Tod des Prinzen, der in der Handschrift bildlich immer wieder thematisiert wird⁹⁵. Die Bilder gehen hier auf die Initiative des Auftraggebers zurück und dienen der Ehre und der Memoria des Verstorbenen. Die Hoffnung und die Erwartung verwandeln sich hier in Zuversicht, dass der junge Prinz einen sicheren Platz im Paradies erhält. Die Miniatur zeigt ihn in zwei Szenen mit einem paradiesischen Landschaftshintergrund, die von rechts nach links zu lesen sind: rechts wird Ivan von der thronenden Maria empfangen, die von einem Engel links begleitet wird, während ein weiterer Engel seine Hand auf die Schulter Ivans legt. In der linken Szene wird der Prinz vom thronenden Abraham empfangen, der ihm die Hand reicht. Hinter Abraham steht der gute Schächer mit seinem Kreuz, weiter links an der Ecke stehen weißgekleidete Kinder. Ivan Asen wird nicht wie diese Seelen oder diejenigen auf Abrahams Schoß in der üblichen Ikonographie der Szene als Kleinkind⁹⁶, sondern in kaiserlicher Tracht wiedergegeben.

Einem ähnlichen Gedanken unterliegt die Weltgerichtsdarstellung auf fol. 93v des Tetraevangeliars Par. gr.74⁹⁷. Die Handschrift ist im 11. Jh. im Studios-Kloster in Konstantinopel entstanden. Unter den Personen, die sich bereits im Paradies befinden, erscheint der Abt des Klosters, für welchen die Handschrift hergestellt wurde und an den eine Reihe von Gedichten im Codex gerichtet ist. Der Abt führt die Gruppe der Mönche an und steht selbst neben der Gottesmutter. Die Qualifikation des Abtes und sein Erscheinen im Paradies werden als selbstverständliche Tatsachen präsentiert. Sein Platz am Tag des Jüngsten Gerichts ist bereits festgelegt. Dies entspricht dem Wortlaut eines der Gedichte auf fol. 102r, das einen Dialog zwischen Christus und dem Evangelisten Markus enthält⁹⁸. Markus fungiert als Interzessor und bittet Christus um die Seelenrettung des Abtes. Christus versichert ihm, dass der Wunsch des Abtes in Erfüllung gehen wird. Es ist davon auszugehen, dass der Abt als Empfänger den Codex nicht für sich selbst herstellen ließ, sondern dass er ihm geschenkt wurde, wohl von den Mönchen des Klosters, die zusammen mit ihm im Paradies erscheinen. Diese waren von der Fehlerlosigkeit seines Charakters, seiner Frömmigkeit und seinen Führungsqualitäten, die ebenfalls in den Gedichten thematisiert werden, überzeugt. Oder sie wollten ihm wenigstens diesen Eindruck vermitteln.

In diesem Zusammenhang soll die Darstellung auf einer Sinai-Ikone des 12. Jhs. besprochen werden⁹⁹. Sie zeigt die Himmels- oder Paradiesleiter basierend auf dem Werk des Ioannes Klimakos (Abb. 10). In dieser Schrift, die um 600 entstanden ist, beschreibt der Autor, der Abt des Katharinenklosters auf dem Sinai war, wie Mönche das Leben in der Schau Gottes erreichen können, indem sie sich durch Meditationsmethoden, Gebet und Demut von Lastern fernhalten. Dies wird in 30 Schritten der Läuterung geschildert, die 30 Stufen einer Leiter entsprechen. Die letzte Stufe trägt den Titel „Glaube, Liebe, Hoffnung“, diese sind also das Ziel und der Zustand der absoluten Vollkommenheit. Die Sinai-Ikone zeigt auf einer Leiter mit 30 Stufen zahlreiche Mönche, die darum kämpfen, die letzte Stufe zu erreichen. Dabei werden sie von Dämonen belästigt, womit die verschiedenen Versuchungen gemeint sind. Manche Mönche fallen von der Leiter, andere klettern höher. Rechts unten ist eine Gruppe von Mönchen, die das Geschehen beobachtet und links oben eine Gruppe von Engeln. Diese spielen im Text zur Himmelsleiter eine wichtige Rolle, da sie für die Mönche Beschützer und Führer bzw. Vorbilder sind.

Auf der obersten Stufe steht der durch die Inschrift zu identifizierende Autor der Himmelsleiter selbst, Johannes, der vor Christus steht und von ihm empfangen wird. Interessant ist die Figur, die hinter ihm folgt (Abb. 11). Es handelt sich um eine in Bischofstracht gekleidete Person, die durch die Inschrift als Heiliger Erzbischof Antonios bezeichnet wird. Es wurde anhand dieser Beischrift vermutet, dass es sich um eine reale Person handelt, auch wenn sie keine individuellen Merkmale aufweist. Die Figur zeichnet sich, verglichen mit den übrigen Personen, nämlich den Mönchen auf der Leiter, auch durch ihre Größe aus. Es wird ferner vermutet, dass die Ikone für Antonios angefertigt wurde, oder dieser sie im Auftrag gab bzw. stiftete. Durch die Platzierung so nah an Christus, wäre dies ein Zeichen seiner Zuversicht, dass er für die Aufnahme ins

⁹⁴ Zu diesem Codex s. die Faksimile-Edition Džurova u. a. 2007 mit der älteren Literatur.

⁹⁵ Fol. 2r zeigt den Tod des Prinzen: Džurova 2007, 254–257. Auf fol. 205r, das den Tsaren Ivan Alexander mit seinen Söhnen zeigt, wird sein Sohn Ivan Asen von einem Engel begleitet als Hinweis auf seinem Tod, dazu s. Džurova 2007, 257 f.

⁹⁶ Zur Ikonographie des Paradieses als Teil des Weltgerichts s. allgemein Milošević 1963; Brenk 1966.

⁹⁷ Milošević 1963, 27; Spatharakis 1976, 62 Abb. 31.

⁹⁸ Spatharakis 1976, 63.

⁹⁹ Nelson – Collins 2006, 246 Kat. Nr. 48 (B. Pentcheva).

Paradies qualifiziert ist. HANS BELTING, der die Ikone nach Konstantinopel lokalisiert, schlägt vor, dass es sich dabei um einen Erzbischof von Konstantinopel handelt, der die Ikone als Votivbild an das Kloster stiftete. Er vermutet, dass sie als Tagesikone des Hl. Johannes in seinem alten Kloster fungierte¹⁰⁰. Die Figur ist aber historisch nicht fassbar. Problematisch ist zudem dabei, dass der Erzbischof genauso wie der Hl. Johannes Klimakos als *Hosios* bezeichnet wird¹⁰¹. Es könnte sich demnach, anders als bisher angenommen, um einen Heiligen handeln, der einen Bezug zum Sinai-Kloster hatte¹⁰². *Hosios* ist allerdings auch als Titel für Bischöfe belegt¹⁰³. Bemerkenswert ist jedenfalls, unabhängig von der Identität der Person, dass direkt hinter Johannes Klimakos ein Erzbischof steht und die Mönche erst danach folgen. Die Platzierung des Erzbischofs und die Verwendung des gleichen Titels wie beim Johannes Klimakos lassen an eine Parallelisierungsintension denken.

Abschließend möchte ich einige weniger bekannte Beispiele aus Kreta vorstellen, die das Spektrum der Möglichkeiten der Darstellung realer Personen im Kontext christlicher Szenen erweitern. Zudem sind es nicht nur höhergestellte Personen wie Priester, die sich auf besondere Art und Weise verewigen lassen, sondern auch Laien.

Wir haben einige Beispiele für die Platzierung von Herrschern und Mönchen im Paradies besprochen. Eine Parallele bietet die Kirche Johannes des Täufers in Axos (Präfektur Rethymnon), deren Fresken im ausgehenden 14. Jh. ausgeführt wurden¹⁰⁴. Die Paradiesdarstellung befindet sich im südlichen Teil des Tonnengewölbes, im westlichen Joch der Kirche (Abb. 12)¹⁰⁵. Das Paradies wird als eine befestigte Stadt wiedergegeben, im Inneren haben bereits die Gottesmutter links und die Erzväter rechts Platz genommen, während in der Mitte der gute Schächer Dysmas mit seinem Kreuz steht. Vor dem von einem Cherubim bewachten Paradiestor kommen die Gruppen der Gerechten an, der Apostel Petrus steht links der Tür. Direkt am Tor und im Begriff das Paradies zu betreten, ist eine Figur ohne Nimbus in roter Kleidung. Diese Figur stellt weder den guten Schächer Dysmas, noch den Erzmärtyrer Stephanos dar¹⁰⁶, der in einigen byzantinischen Paradiesdarstellungen an dieser Stelle erscheint¹⁰⁷. Der fehlende Nimbus weist darauf hin, dass es sich um eine reale Person handelt, vermutlich um einen der Stifter oder einen Verstorbenen. Leider hat sich die Stifterinschrift dieser Kirche nicht erhalten, so dass wir die Person nicht identifizieren können. Anders als die bisher besprochenen Beispiele, handelt es sich hier nicht um eine Herrscherfigur oder einen Kleriker, sondern um einen Laien.

Auch für Laien war also das Thema des Jüngsten Gerichts eine willkommene Gelegenheit, Hoffnung und/oder Zuversicht bezüglich des eigenen Schicksals am Tag des Weltgerichts zu thematisieren und sich in einem solchen Kontext verewigen zu lassen. Das Beispiel in Axos scheint nicht singulär auf Kreta zu sein, anscheinend folgen hier die kretischen Kompositionen Ideen, die weit verbreitet waren. Auch wenn das Weltgericht der wichtigste Rahmen ist, in dem Darstellungen realer Personen in szenischem Kontext auftreten, finden sich auch weitere einfallsreiche Beispiele, die nicht endzeitlichen Charakters sind oder die Seelenrettung nach dem Tod ins Zentrum der Aussage stellen.

Ein interessantes Beispiel liefert die Panagia-Kirche in Alikampos (Präfektur Chania), deren Malereien von Ioannes Pagomenos 1315/1316 ausgeführt wurden¹⁰⁸. In der Taufszene im Tonnengewölbe des Naos

¹⁰⁰ Belting 2011, 305 Abb. 165.

¹⁰¹ Bei beiden ist vor dem jeweiligen Namen die Abkürzung für OCIOC zu lesen.

¹⁰² In Frage kämen z. B. die Patriarchen von Konstantinopel Antonios II. Kauleas (893–901) und Antonios III. Stoudites (974–979), die beide Mönche waren, bevor sie zu Patriarchen gewählt wurden. Eine direkte Verbindung zu Sinai lässt sich allerdings nicht nachweisen. In der Liste der Äbte des Sinai-Klosters taucht ein Abt Antonios I. auf, der vermutlich im 7. Jh. lebte. Es ist nicht klar, ob diese Äbte gleichzeitig Bischöfe waren: Marinescu 2001, 277 f. Der Bischof von Sinai, Antonios II., kommt nicht in Frage, da er im 16. Jh. lebte (Marinescu 2001, 284). Die Mönche von Sinai waren seit dem 4. Jh. dem Bistum von Pharan unterstellt, ab dem 9. Jh. ist das Bistum Sinai belegt, aber erst im 16. Jh. wird es nachweislich zum Erzbistum erhoben. Sowohl Bistum als auch Erzbistum waren dem Patriarchat von Jerusalem unterstellt, s. Marinescu 2001, 272 f.

¹⁰³ Lampe 1961, s.v. ὁσιος.

¹⁰⁴ Zu dieser Kirche s. zuletzt Spatharakis 2010, 97–119 und Albani 2016 mit der älteren Literatur.

¹⁰⁵ Spatharakis 2010, 98 f. 112 f. Abb. 463.

¹⁰⁶ Dies behauptet Spatharakis 2010, 112. Allerdings wird der Erzmärtyrer Stephanos, wie IOANNIS SPATHARAKIS auch erwähnt, stets in weißen Diakon-Gewändern wiedergegeben und ist tonsuriert und nimbiert.

¹⁰⁷ Tsamakda 2012, 201 mit Beispielen.

¹⁰⁸ Zu dieser Kirche s. Spatharakis 2001, 48–50 Abb. 37–39; Tsamakda 2012, 106–108 und passim, Abb. 34–40. 42.

erscheint eine weibliche Figur am Ufer des Jordans (Abb. 13 a–b). Sie kniet und hält die Hände in Deesis-Haltung, ihr Blick richtet sich auf Christus¹⁰⁹. In der palaiologischen Zeit wird die Taufszene durch die Hinzufügung von Genreszenen, wie Fischer oder Badende, bereichert. Bei der jungen Frau in Alikampos handelt es sich allerdings nicht um eine solche Figur, sondern vermutlich um die Tochter einer der in der Stifterinschrift genannten Stifterfamilien¹¹⁰. Der Grund dieser einfallsreichen Hinzufügung des Mädchens in die Taufszene könnte damit zusammenhängen, dass sie erst kurz vor der Ausführung der Malereien getauft wurde¹¹¹. Auch im Westen finden sich Parallelen für die Aufnahme von Stifterdarstellungen in Kompositionen der Taufe und dort wendet sich bisweilen Christus sogar den Stiftern zu¹¹².

Einen bemerkenswerten Fall bietet auch der Tempelgang Mariens in der Panagia Kera in Kritsa (Präfektur Lassithi), deren Fresken aus verschiedenen Phasen stammen (13.–14. Jh.)¹¹³. Die Szene des Tempelgangs ist im mittleren Schiff, oberhalb der Nordarkade platziert (Abb. 14)¹¹⁴. In der Ikonographie dieser Szene erscheinen standardmäßig hinter Maria und ihren Eltern mehrere Jungfrauen¹¹⁵. In der Komposition von Kritsa fällt allerdings, wie KATERINA K. MYLOPOTAMITAKI bereits bemerkte¹¹⁶, eine Frau im Vordergrund direkt hinter Maria und Joachim auf, die sich von den anderen Jungfrauen aufgrund ihrer Darstellungsweise abhebt. Physiognomisch unterscheidet sich das Mädchen kaum von den übrigen Jungfrauen. Sie trägt aber als einzige ein weißes Gewand und einen roten Mantel und hat zudem Ohrringe. Diese Kleidung lehnt sich an diejenige von Stifterinnen an, so wie sie aus zahlreichen Kirchen Kretas bekannt sind. Es handelt sich um die Standardkleidung kretischer Frauen, bestehend aus einem eng anliegenden Unterkleid, einem weißem Kleid (*granatza*) und einem roten Mantel. Dazu tragen ältere und verheiratete Frauen ein turbanartig gebundenes Kopftuch¹¹⁷. Insofern lehnt sich diese Kleidung auch an die Darstellung der Stifterfamilie in der Kritsa-Kirche an, die sich an der Nordwand des Nordschiffes befindet und Leon Mazizanis mit seiner Frau und ihrer kleinen Tochter zeigt¹¹⁸.

Bei der Frau im Kritsa-Bild handelt es sich vermutlich um ein junges, unverheiratetes Mädchen, dessen Eltern an der Finanzierung der Ausstattung der Kirche beteiligt waren. Die Art und Weise wie sich diese Figur in die Szene integriert, ist mir sonst nicht bekannt, und stellt eine originelle Lösung dar, die die Jungfräulichkeit und Frömmigkeit der Frau betont. Im Westen scheint es ebenfalls keine vergleichbaren Kompositionen des Tempelgangs Mariens mit Einfügung von Stiftern gegeben zu haben¹¹⁹.

Eine völlig andere Lösung bietet die Georgskirche in Plemeniana (Präfektur Chania), deren Wandmalereien 1409/10 ausgeführt wurden¹²⁰. An der Südwand des Naos, ganz im Westen, befindet sich eine fragmentarisch erhaltene Darstellung von frontal und repräsentativ stehenden Personen mit vor der Brust gekreuzten Armen, die direkt unterhalb der Paradiesdarstellung platziert sind. Dabei könnte es sich um Mitglieder der in der Stifterinschrift¹²¹ genannten Stifterfamilien handeln. Im Anschluss an diese Darstellung im Osten ist die Darstellung der Drakontoktonia (Abb. 15 a–b), eines der beliebtesten Wunder des Hl. Georgios, angebracht¹²². Der Patronheilige reitet nach links auf einem Pferd, auf dem Boden liegt der besiegte Drache und links daneben ist die Prinzessin zu sehen, die Georgios vom Drachen befreite. Sie führt mit einem Seil den

¹⁰⁹ Tsamakda 2012, 250 Abb. 37.

¹¹⁰ Zur Stifterinschrift s. Gerola 1932, 430 Nr. 6.

¹¹¹ Dieses Beispiel belegt, dass die Aufnahme einer weiblichen realen Person in eine Evangeliumsszene in der Meteora-Ikone keine Ausnahme war, wie Gargova 2011/12, 372 f. behauptete.

¹¹² Kocks 1971, 253.

¹¹³ Zu dieser Kirche s. Borboudakis 1975; Mylopotamitaki 2005 mit Literatur.

¹¹⁴ Borboudakis 1975, Abb. 30; Mylopotamitaki 2005, 37 f. Abb. 23.

¹¹⁵ Zur Ikonographie des Themas s. allgemein Lafontaine-Dosogne 1990, 98 f.

¹¹⁶ Mylopotamitaki 2005, 38. Die Autorin bleibt allerdings bei dieser Feststellung und erwägt nicht die Identifizierung der Frau mit einer realen Person.

¹¹⁷ Mylopotamitaki 1987; vgl. Tsamakda 2012, 94–99. 262 f.

¹¹⁸ Mylopotamitaki 2005, 38. 87 Abb. 60. Zur dazugehörigen Inschrift s. Gerola 1932, 532 Nr. 30. Der Vorname des Stifters wurde von GIUSEPPE GEROLA irrtümlicherweise als Georgios gelesen.

¹¹⁹ Kocks 1971, 248 f. nennt als häufigste Szenen des Marienlebens, in die Stifterfiguren eingefügt werden, die Verkündigung, den Tod, die Himmelfahrt und die Krönung Mariens.

¹²⁰ Zu dieser Kirche s. Gallas u. a. 1983, 218 f.; s. auch Bissinger 1995, 207 Nr. 184.

¹²¹ Zur Stifterinschrift an der Nordwand der Kirche s. Gerola 1932, 459 f. Nr. 35.

¹²² Gallas u. a. 1983, Abb. 168. Zur Ikonographie des Hl. Georgios s. Walter 2003, 109–144.

Drachen zur Stadt Lasia, auf deren Stadtmauer die Eltern der Prinzessin glücklich warten. Zwei Personen blasen die Trompeten und verleihen der Szene einen feierlichen, triumphalen Charakter. Im Hintergrund rechts im Bild, am Rande der Szene, beobachtet eine junge Frau das Geschehen, die nicht Teil der Ikonographie der Szene ist. Sie blickt nach links und nimmt sozusagen als Zuschauerin bzw. als Zeugin am Wunder teil. Die Beischrift lautet *Καλογράφου*, wobei eventuell der Vorname darübergeschrieben war und nicht mehr lesbar ist¹²³. Die Frau ist in der üblichen Tracht kretischer Frauen gekleidet, d. h. in weißer Tunika und rotem Mantel, ihr Kopf ist unbedeckt. Die junge Frau ist vermutlich die Tochter einer der Stifterfamilien, auch wenn der Name Kalograpto in der fragmentarisch erhaltenen Stifterinschrift nicht auftaucht. Sie wurde nicht wie die anderen Familienmitglieder auf repräsentative Art und Weise wiedergegeben, sondern für sie wurde eine besondere Form der Verewigung ausgewählt. Sie erweist dadurch einerseits dem Heiligen Verehrung und hofft andererseits, wie die Prinzessin gerettet zu werden. Im Westen finden sich auch Darstellungen von Stiftern in Heiligenszenen, die als Zuschauer zwanglos dem Geschehen beiwohnen¹²⁴.

Sehr originell sind die Darstellungen realer Personen in der Georgskirche in Ano Viannos (Präfektur Herakleion), die 1401 vom Priester Ioannes Mousouros im Auftrag des Georgios Damoro ausgemalt wurde¹²⁵. Diese Darstellungen sind in zwei Szenen im nördlichen Teil des Tonnengewölbes des Naos integriert. Die erste ist eine seltene Variante der Präfigurationen der Gottesmutter (*Ἀνωθεν οἱ Προφῆταις*) (Abb. 16)¹²⁶. Sie zeigt in der Mitte die thronende Gottesmutter mit dem segnenden Christuskind, umgeben von zehn Propheten, die hintereinander gestaffelt stehen und ihre Rechte zu ihr erheben: links von oben nach unten sind Aaron, Gideon, Jeremia, Jesaja, David und rechts Mose, Jakob, Hesekiel, Jona und Habbakuk zu sehen. Alle Propheten sind durch Beischriften und ihre Attribute, die gleichzeitig als Präfigurationen der Gottesmutter fungieren, identifizierbar. Auf der rechten Seite ist zwischen der Gottesmutter und Habbakuk im Vordergrund ein Altar zu sehen, auf dem der Stamnos und die Gesetzestafeln liegen, dahinter erkennt man das heilige Zelt. Über der Gottesmutter ist der siebenarmige Leuchter platziert. Die Szene ist an sich einzigartig¹²⁷. Was aber zusätzlich auffällt, ist, dass unterhalb der linken Prophetenreihe, in der linken Ecke des Bildfeldes, eine weitere kniende Person erscheint, die aufgrund des fehlenden Nimbus und der nicht vorhandenen Attribute nur eine reale Person sein kann. Diese Person trägt ein bräunliches Gewand und streckt die Rechte in Richtung der Gottesmutter mit dem Kind aus. Sie wiederholt damit die Geste der Propheten und empfängt genauso wie sie den Segen Christi. Das Gesicht dieser männlichen Figur ist heute nicht mehr gut erhalten. In den älteren Publikationen erkennt man aber, dass der Mann bärtig und sein Kopf mit einer braunen Kapuze bedeckt war¹²⁸. Die Figur wird bisher mit dem Stifter der Kirche, Georgios Damoro, identifiziert¹²⁹, vermutlich ein lokaler Landbesitzer venezianischer Abstammung, der die Kirche seinem Patronheiligen widmete¹³⁰. Die braune Kapuze und die einfache Kleidung sind allerdings eher Hinweise darauf, dass es sich bei dieser Figur um einen Mönch handeln könnte. Man kann die Möglichkeit nicht ausschließen, dass Georgios Damoro Mönch geworden ist. In der Stifterinschrift werden jedenfalls weder Frau noch Kinder genannt.

Die zweite Szene schließt an diese im Osten an und zeigt eine ebenfalls einzigartige Darstellung der Kreuzerhöhung (Abb. 17)¹³¹. In der Mitte hält ein Bischof ein Kreuz mit den Passionsinstrumenten in die Höhe und versucht, es so weit wie möglich himmelwärts zu erhöhen. Die Passionsinstrumente werden von einer Mandorla umgeben, die von Engeln getragen wird, darüber ist in einem Himmelssegment der vorbereitete Thron zu sehen, flankiert von Engeln und Cherubim. Der Bischof in der Mitte ist von einer Gruppe von Klerikern, kaiserlichen Figuren und Laien flankiert. Nur die Bischöfe auf der linken und das Kaiserpaar auf

¹²³ Ich danke ANDREAS RHOBY für seine Hilfe bei der Lesung der Inschrift.

¹²⁴ Kochs 1971, 257 mit Beispielen.

¹²⁵ Zu dieser Kirche s. Papamastorakis 1989; Spatharakis 2001, 148–152.

¹²⁶ Zu dieser Darstellung in Ano Viannos s. Papamastorakis 1989, 315–323 Abb. 2–4; Spatharakis 2001, 151 Abb. 132.

¹²⁷ Die Szene wiederholt sich nur in Hagios Antonios in Kalloni (Präfektur Herakleion), die vom gleichen Maler ausgemalt wurde. Die Fresken dieser Kirche, die schlechter erhalten sind als diejenigen in Ano Viannos, sind unpubliziert. Der untere Teil der Szene in Kalloni ist beschädigt.

¹²⁸ Papamastorakis 1989, Abb. 4; Spatharakis 2001, 151 Abb. 132.

¹²⁹ Papamastorakis 1989, 318; Spatharakis 2001, 151 f. Für die Stifterinschrift s. Gerola 1932, 575 Nr. 6.

¹³⁰ Gerola 1932, 575 und Papamastorakis 1989, 315 erwähnen, dass der Berg bei Ano Viannos Damoro heißt, was auf den Landbesitzer hinweist.

¹³¹ Papamastorakis 1989, 323–327 Abb. 5; Spatharakis 2001, 151 f. Abb. 131. Auch diese Szene wiederholt sich fast identisch in Hagios Antonios in Kalloni, die, wie bereits erwähnt, vom gleichen Maler ausgemalt wurde.

der rechten Seite, vermutlich Konstantin und Helena¹³², sind nimbiert. Zwischen dem Bischof, der das Kreuz erhöht, und der Reihe der Bischöfe links sind drei kleiner dargestellte und nicht nimbierte Personen platziert, die wohl reale Personen abbilden (Abb. 18). Erstaunlicherweise legt der Bischof, der hinter diesen Figuren steht, die Hand auf den Kopf der ersten Figur, wodurch deren Bedeutung betont wird. Sie steht unter dem Schutz des Heiligen Bischofs¹³³. Diese erste Person ist ein bartloser Mann in schwarzen Gewändern. Er hält mit beiden Händen ein Buch mit dem Text [CT]A[Y]PO(N) ANHΨOYMENON, das sich auf das Thema der Darstellung bzw. auf das Fest der Kreuzerhöhung bezieht. Außerdem hat er eine kappenartige Frisur und trägt auch eine schwarze Kopfbedeckung. Vergleichbare Kleidung und Frisur weisen die Stifter der Georgskirche in Apodoulou (Präfektur Rethymnon, Anfang 14. Jh.) auf, die Mönche darstellen¹³⁴. Der junge Mann könnte ein Novize sein¹³⁵, denn Priester werden in der kretischen Wandmalerei vorwiegend in liturgischen Priestergewändern (meistens weißes oder dunkles Sticharion, weißes Phelonion, Epitrachelion) wiedergegeben¹³⁶. Wahrscheinlicher ist allerdings, dass es sich bei der Figur um einen *Kanonarches* handelt, um einen Lektor bzw. Vorsänger, der aus einem Buch mit Musikkanones die Texteinheiten schrittweise rezitierte, bevor sie vom Chor gesungen wurden¹³⁷. Ähnliche Darstellungen finden sich z. B. in Hagios Ioannes nahe Kapetaniana (Präfektur Herakleion, 1360) in der Szene der Todesfeier des Heiligen Ephraem des Syrers¹³⁸ oder in Hagios Nikolaos Orphanos in Thessaloniki (Anfang 14. Jh.) in der Darstellung der Koimesis des Hl. Nikolaos¹³⁹. Dort ist der Kanonarches mit schwarzer Kopfbedeckung, weißem Untergewand und rotem Mantel wiedergegeben.

Rechts vom Kanonarches folgt ein Mann, von dem nur der Kopf zu sehen ist, während sein Körper von einer weiteren Figur im Vordergrund verdeckt wird. Sein Gesicht ist teilweise beschädigt, es handelt sich aber wohl ebenso um einen Mann mit kappenartiger Frisur. Die dritte Figur, deren Gesicht vollkommen zerstört ist, trägt ein weißes Untergewand mit ornamentaler Verzierung am Saum und breiten Ärmeln. Darüber ist sie mit einem roten Mantel mit segmentartiger Verzierung bekleidet. Sie hält eine Kerze. Diese Tracht erinnert an Stifterabbildungen von kretischen Frauen in anderen Kirchen auf Kreta (s. o.). Sie ist allerdings auch vergleichbar mit dem besagten Kanonarches in der Nikolaoskirche in Thessaloniki.

Vermutlich handelt es sich bei allen drei Personen um Chormitglieder. Die wichtigste Person ist der junge Kanonarches, der durch die Handauflegung ausgezeichnet wird. Er muss entweder mit dem Stifter oder mit dem Priester und Maler der Kirche, Ioannes Mousouros, in enger Beziehung gestanden haben. Durch seine Aufnahme in diese außergewöhnliche Darstellung nimmt diese Person aktiv an diesem Fest der Kreuzerhöhung teil, das historische und symbolische Elemente vereint und durch die Verbindung mit der Hetoimasia im oberen Teil der Komposition auch eschatologischen Charakter aufweist.

Die hier besprochenen Darstellungen realer Personen bieten individuelle Lösungen und zeichnen sich unter den übrigen bekannten Bildformeln durch den besonderen bildlichen Kontext aus, in dem sie erscheinen. Die dargestellten Personen, ihre Angehörigen oder die Maler haben sich verschiedene Strategien einfallen lassen, um eine eindrucksvolle, außergewöhnliche Präsentation ihrer Person und Manifestation ihrer Frömmigkeit, Jenseitshoffnungen oder ihrer Selbsteinschätzung visuell umzusetzen. Die Darstellungen können insofern als „unkanonisch“ gelten. Dabei ist eine Einbindung dieser Bildnisse in einen eschatologischen Kontext besonders beliebt. Es steht daher zu vermuten, dass sich oftmals die Bestattung der Abgebildeten örtlich nicht weit entfernt befunden hat, auch wenn dies kaum in jedem Fall zu belegen ist. Die bisweilen gewagten Inszenierungen waren nicht das ausschließliche Privileg von höhergestellten Personen wie Herr-

¹³² Die Anwesenheit von Konstantin und Helena verleiht der Darstellung einer historischen Note.

¹³³ Papamastorakis 1989, 323 bemerkt, dass durch die Handauflegung auf eine Konsekration hingewiesen werden könnte und bezeichnet den Mann als Kleriker. In der entsprechenden Szene in Kalloni ist keine Handauflegung zu sehen.

¹³⁴ Spatharakis 2012, 30 Abb. 75.

¹³⁵ So Spatharakis 2001, 152. Der Autor bezeichnet alle drei Figuren wegen ihrer kleineren Größe als Kinder und vermutet, dass es sich um die Kinder des Stifters Georgios Damoro handelt.

¹³⁶ Für Beispiele s. Tsamakda 2012, 96. 98 und passim. Zu den wenigen Ausnahmen gehört der *Unwürdige Priester* in der Erzenkelkirche in Kakodiki und in der Hagia Trias in Hagia Trias, die beide das graue *Anteri* (tägliche Kleidung der Priester) tragen; s. Tsamakda 2012, 157 Abb. 186–187.

¹³⁷ s. dazu Moran 1986, 16 f. Das Amt des Kanonarches tritt in den Quellen in erster Linie in Zusammenhang mit Klöstern auf.

¹³⁸ Bougrat 1982, 163 Abb. 22–23.

¹³⁹ Bakirtzis 2003, Taf. 77; Papamastorakis 1989, 323 Anm. 63 verweist auch auf dieses Vergleichsbeispiel, differenziert allerdings nicht zwischen den drei Personen in der kretischen Darstellung.

schern, Bischöfen und Äbten, sondern wurden ebenso für Kleriker und Laien auch außerhalb der großen byzantinischen Kunstzentren angewandt. Entscheidend für eine solche Darstellungsweise sind auch der private Charakter der Bildträger bzw. des Kontextes und der Adressatenkreis. Wenn man von wenigen Ausnahmen absieht, bei denen die unmittelbare Wahrnehmung des Porträts beabsichtigt war, sind bei den meisten Bildern diese realen Personen erst beim näheren Betrachten der Bilder zu erkennen, was eine gewisse Demuthaltung verrät. Ihre Integration in christliche Szenen versetzt sie visuell in das Geschehen und bringt sie in die Nähe der verehrten heiligen Personen, die bisweilen für sie als Vorbilder und Identifikationsfiguren fungieren.

Bezüglich der Frage, ob die spätbyzantinischen Bildformulierungen auf einen westlichen Einfluss zurückzuführen sind, wie oft in der Forschungsliteratur angenommen wird, ist folgendes zu bemerken: Bei dieser Darstellungsweise ist eine Kontinuität zu konstatieren von frühchristlicher bis spätmittelalterliche Zeit, sowohl im Westen als auch im Osten. Es handelt sich um ein gemeinsames spätantikes Bildschema, das im Mittelalter fortgeführt wurde. Dabei kann die Umsetzung des Konzeptes, also die Art und Weise, wie reale Personen sich in eine christliche Szene einfügen, sehr unterschiedliche Formen annehmen, der ikonographische Rahmen und die Thematik können stark variieren. Dies hängt einerseits damit zusammen, dass sich die ikonographischen Traditionen im Westen und Osten unterschiedlich entwickelt haben. Andererseits zeigt der Osten eine Präferenz für eschatologische Themen, was im Westen weniger der Fall ist. Die Tatsache, dass alle hier besprochenen spätbyzantinischen Bilder sich in fränkisch oder venezianisch beherrschten Regionen des byzantinischen Reiches befinden, ist kein Beweis für einen westlichen Einfluss. Vielmehr ist das Bildkonzept in byzantinischen Werken vor 1204 nachweisbar, wie wir gesehen haben. Denkbar ist allerdings, dass der intensiverte Kontakt, den die Kreuzzüge hervorriefen, auch in diesem Bereich der Kunst einen stärkeren Austausch oder neue Impulse zur Folge hatte.

Vasiliki Tsamakda
Johannes Gutenberg-Universität Mainz
Institut für Kunstgeschichte und Musikwissenschaft
Abteilung Christliche Archäologie und Byzantinische Kunstgeschichte
Jakob-Welder-Weg 12
D-55128 Mainz
tsamakda@uni-mainz.de

Bibliographie

- Albani 2016
 J. Albani, Εἰ δὲ κακὰ ἐργάζη, φοβήθητι τὸν Κριτὴν. Σχόλια σε τοιχογραφία με ποιινὲς αμαρτωλῶν στον Ἅγιο Ἰωάννη της Αἰῶς Μυλοποτάμου, Κρήτη, in: M. S. Patedakis – K. D. Giapitsoglou (Hrsg.), *Μαργαρίται. Μελέτες στη μνήμη του Μανόλη Μπορμπουδάκη* (Siteia 2016) 360–381.
- Andrianakis – Giapitsoglou 2012
 M. Andrianakis – K. D. Giapitsoglou, *Χριστιανικά Μνημεία της Κρήτης* (Heraklion 2012).
- Bacci 2012
 M. Bacci, Images “votives” et portraits de donateurs au Levant au Moyen Âge tardif, in: Spieser – Yota 2012, 293–308.
- Bakirtzis 2003
 Ch. Bakirtzis, *Ayios Nikolaos Orphanos. The Wall Paintings* (Athen 2003).
- Baseu-Barabas 1992
 Th. Baseu-Barabas, Zwischen Wort und Bild. Nikolaos Mesarites und seine Beschreibung des Mosaikschmucks der Apostelkirche in Konstantinopel (Ende 12. Jh.) (Wien 1992).
- Belting 2011
 H. Belting, *Bild und Kult: eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst* ⁷(München 2011).
- Bissinger 1995
 M. Bissinger, Kreta. Byzantinische Wandmalerei, Münchener Arbeiten zur Kunstgeschichte und Archäologie 4 (München 1995).
- Bonnekoh 2013
 P. Bonnekoh, Die figürlichen Malereien in Thessaloniki vom Ende des 4. bis zum 7. Jahrhundert. Neue Untersuchungen zur erhaltenen Malereiausstattung zweier Doppelgräber, der Agora und der Demetrios-Kirche, Nea Polis 1 (Oberhausen 2013).

Borboudakis 1975

M. Borboudakis, *Panhagia Kera. Byzantinische Fresken in Kritsa* (Athen 1975).

Bougrat 1982

M. Bougrat, *L'église Saint Jean près de Koudoumas, Crète, CahArch* 30, 1982, 147–174.

Braun 1964

J. Braun, *Die liturgische Gewandung im Occident und Orient nach Ursprung und Entwicklung. Verwendung und Symbolik* (Freiburg 1907, Nachdruck Darmstadt 1964).

Brenk 1966

B. Brenk, *Tradition und Neuerung in der christlichen Kunst des ersten Jahrtausends. Studien zur Geschichte des Weltgerichtsbildes*, Wiener Byzantinische Studien 3 (Wien 1966).

Britt 2008

K. C. Britt, *Fama et memoria. Portraits of Female Patrons in Mosaic Pavements of Churches in Byzantine Palestine and Arabia*, *Medieval Feminist Forum* 44/2, 2008, 119–143.

Caillet 2011

J.-P. Caillet, *L'image du dédicant dans l'édifice culturel (IVe–VIIe s.) : aux origines de la visualisation d'un pouvoir de concession divine*, *AntTard* 19, 2011, 149–169.

Carr 2006

A. W. Carr, *Donors in the Frames of Icons: Living in the Borders of Byzantine Art*, *Gesta* 45, 2006, 189–198.

Cutler – Spieser 1996

A. Cutler – J.-M. Spieser, *Das mittelalterliche Byzanz 725–1204*, *Universum der Kunst* 41 (München 1996).

Darrouzès 1970

J. Darrouzès, *Recherches sur les ophphikia de l'Eglise byzantine* (Paris 1970).

De Chôlet 1984

D. De Chôlet, *Fresque du Jugement Dernier dans l'église de Saint-Héraclide au monastère de Saint-Jean Lampadistis à Chypre*, *Cahiers Balkaniques* 6, 1984, 107–115.

Deckers – Seeliger 1987

J. G. Deckers – H. R. Seeliger, *Die Katakombe „Santi Marcellino e Pietro“*. *Repertorium der Malereien, Roma Sotterranea Cristiana* 6, 1–3 (Città del Vaticano 1987).

Demus 1979

O. Demus, *„The Sleepless Watcher“: ein Erklärungsversuch*, *JÖB* 28, 1979, 241–245.

Downey 1957

G. Downey, *Nikolaos Mesarites: Description of the Church of the Holy Apostles at Constantinople*, *TransAmAss* (N. S.) 47/6, 1957, 855–924.

Džurova 2007

A. Džurova, *The Illustrated Middle Bulgarian Translation of the Chronicle of Constantine Manasses from 1344–1345* (Vat. Slavo 2), in: Džurova u. a. 2007, 226–266.

Džurova u. a. 2007

A. Džurova – V. Velinova – A. Miteva, *Constantine Manasses Synopsis Chroniki, Codex Vaticano Slavo 2, 1344–1345* (Athen 2007).

Effenberger 2007

A. Effenberger, *Zu den Eltern der Maria Dukaina Komnene Branaina Palaiologina*, *JbÖByz* 57, 2007, 169–182.

Emmanuel 1999

M. Emmanuel, *Monumental Painting in Cyprus During the Last Phase of the Lusignan Dynasty, 1374–1489*, in: N. Patterson-Ševčenko – Ch. Moss (Hrsg.), *Medieval Cyprus. Studies in Art, Architecture, and History in Memory of Doula Mouriki* (Princeton 1999) 241–251.

Erbelding 2009

S. Erbelding (Hrsg.), *Das Königreich der Vandalen. Erben des Imperiums in Nordafrika*. Ausstellungskatalog Karlsruhe (Mainz 2009).

Estopañan 1943

S. Cirac Estopañan, *Bizancio y España: El legado de la basilissa Maria y de los déspotas Thomas y Esaù de Joannina*, 1. 2 (Barcelona 1943).

Evans 2004

H. C. Evans (Hrsg.), *Byzantium. Faith and Power (1261–1557)*. Ausstellungskatalog New York (New York 2004).

Fasola 1975

U. M. Fasola, *Le Catacombe di S. Gennaro a Capodimonte* (Rom 1975).

Fischer 2006

I. Fischer, Gotteslehrerinnen. Weise Frauen und Frau Weisheit im Alten Testament (Stuttgart 2006).

Galavaris 1977

G. Galavaris, Mary's Descent into Hell: A Note on the Psalter Oxford, Christ Church Arch Wake gr. 61, Byzantine Studies 4, 1977, 189–194.

Gallas u. a. 1983

K. Gallas – K. Wessel – M. Borboudakis, Byzantinisches Kreta (München 1983).

Gargova 2011/12

F. Gargova, The Meteora Icon of the Incredulity of Thomas Reconsidered, in: Theis u. a. 2011/12, 369–381.

Garidis 1989

M. Garidis, La peinture murale dans le monde orthodoxe après la chute de Byzance (1450–1600) et dans les pays sous domination étrangère (Athen 1989).

Gerola 1932

G. Gerola, Monumenti Veneti nell'isola di Creta 4 (Venedig 1932).

Hackett 1910

J. Hackett, A History of the Orthodox Church of Cyprus (London 1910).

Hein u. a. 1996

E. Hein – A. Jakovlevic – B. Kleidt, Zypern, Byzantinische Kirchen und Klöster, Mosaiken und Fresken (Ratingen 1996).

Heisenberg 1908

A. Heisenberg, Grabeskirche und Apostelkirche 2: Die Apostelkirche in Konstantinopel (Leipzig 1908).

Hoogland Verkerk 1997

D. Hoogland Verkerk, Job and Sitis. Curious Figures in Early Christian Funerary Art, MittChrA 3, 1997, 20–29.

Jäggi 2002/03

C. Jäggi, Donator oder Fundator? Zur Genese des monumentalen Stifterbildes, in: Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der Universität Zürich 9/10, 2002/03, 26–45.

Kalopissi-Verti 1992

S. Kalopissi-Verti, Dedicatory Inscriptions and Donor Portraits in Thirteenth-Century Churches of Greece, DenkschrWien 226 (Wien 1992).

Kazamia-Tsernou 2003

M. I. Kazamia-Tsernou, Ιστορώντας τη Δέηση στις βυζαντινές Εκκλησίες της Ελλάδος (Thessaloniki 2003).

Kerber 1972

B. Kerber, LCI 4, 1972, 14–24 s. v. Salomo.

Klibengajtis 2006–2007

Th. Klibengajtis, Hiobs Weib in der Exegese der lateinischen Kirchenväter. Ein Beitrag zur patristischen Frauenforschung, Analec-ta Cracoviensia 38/39, 2006–2007, 195–229.

Koch 2000

G. Koch, Frühchristliche Sarkophage. HdArch (München 2000).

Kocks 1971

D. Kocks, Die Stifterdarstellung in der italienischen Malerei des 13.–15. Jahrhunderts (Köln 1971).

Kraus – Karrer 2010

W. Kraus – M. Karrer, Septuaginta Deutsch: das griechische Alte Testament in deutscher Übersetzung (Stuttgart 2010).

Lafontaine-Dosogne 1990

J. Lafontaine-Dosogne, RBK IV (1990) 83–101 s. v. Kindheit und Jugend Mariae.

Lampe 1961

G. W. H. Lampe (Hrsg.), A Patristic Greek Lexicon (Oxford 1961).

LCI

E. Kirschbaum – W. Braunfels (Hrsg.), Lexikon der christlichen Ikonographie 1–8 (Freiburg 1968–1976).

Lucchesi Palli 1968

E. Lucchesi Palli, LCI 1 (1968) 278–282 s. v. Beweinung Christi.

Maderakis 1985

S. N. Maderakis, Μια εκκλησία στην επαρχία Σελίνου: Ο Χριστός στα Πλεμενιανά, in: Πεπραγμένα του Ε' Διεθνούς Κρητολογι-κού Συνεδρίου 2 (Herakleion 1985) 250–292.

Mango 1986

C. Mango, The Art of the Byzantine Empire, 312–1453: Sources and Documents (Toronto 1986).

Malbon 1990

E. S. Malbon, *The iconography of the sarcophagus of Junius Bassus* (Princeton 1990).

Marinescu 2001

A. Marinescu, *The Hierarchs' Catalogue of Monastery St. Catherine in Mount Sinai*, *Études byzantines et post-byzantines* 4, 2001, 267–289.

Marki 2006

E. Marki, *Η νεκρόπολη της Θεσσαλονίκης στους υστερορωμαϊκούς και παλαιοχριστιανικούς χρόνους (μέσα του 3ου έως μέσα του 8ου αι. μ. Χ.)* (Athen 2006).

Martinelli 1997

P. A. Martinelli, *Mirabilia Italiae* 6. *La Basilica di San Vitale a Ravenna* (Modena 1997).

Matanov 1992

C. Matanov, *The Phenomenon Thomas Preljubovic*, *Πρακτικά διεθνούς συμποσίου για το Δεσποτάτο της Ηπείρου* (Arta 1992) 63–68.

Mavromatis 1991

L. Mavromatis, *Autori e destinatari degli atti*, in: A. Guillou (Hrsg.), *La civiltà bizantina, oggetti e messaggio: fonti diplomatiche e società delle province* (Rom 1991) 137–174.

Mazzei 2000

B. Mazzei, *Art. Noè*, in: F. Bisconti (Hrsg.), *Temi di iconografia paleocristiana* (Città del Vaticano 2000) 231 f.

Milošević 1963

D. Milošević, *Das Jüngste Gericht* (Recklinghausen 1963).

Moran 1986

N. K. Moran, *Singers in Late Byzantine and Slavonic Painting*, *Byzantina Neerlandica* 9 (Leiden 1986).

Mouriki 1985

D. Mouriki, *The mosaics of Nea Moni on Chios* 1. 2 (Athen 1985).

Mouriki 1995

D. Mouriki, *Portraits des donateurs et invocations sur les icônes du XIIIe siècle au Sinai*, *Études balkaniques. Cahiers Pierre Belon* 2, 1995, 103–135.

Mylopotamitaki 1987

K. K. Mylopotamitaki, *Η βυζαντινή γυναικεία φορεσιά στη Βενετοκρατούμενη Κρήτη*, in: *Κρητική Εστία* 4/1, 1987, 110–118.

Mylopotamitaki 2005

K. K. Mylopotamitaki, *Die Kirche der Panagia Kera in Kritsa* (Herakleion 2005).

Myslivec – Jászai 1970

J. Myslivec – G. Jászai, *LCI* 2, 1970, 34–62 s. v. *Frauen am Grab*.

Nelson – Collins 2006

R. Nelson – K. Collins, *Holy Image. Hallowed Ground. Icons from Sinai*, *Ausstellungskatalog Los Angeles* (Los Angeles 2006).

Nicol 1984

D. Nicol, *The Despotate of Epiros 1267–1479: A Contribution to the History of Greece in the Middle Ages* (Cambridge 1984).

Papageorgiou 1974

A. Papageorgiou, *Κύπριοι ζωγράφοι του 15^{ου} και 16^{ου} αιώνα*, *Report of the Department of Antiquities*, 1974, 195–209.

Papageorgiou 2008

A. Papageorgiou, *Das Kloster des Hagios Johannes Lambadistes in Kalopanagiotis* (Lefkosia 2008).

Papamastorakis 1989

T. Papamastorakis, *Η ένταξη των προεικονίσεων της Θεοτόκου και της Ύψωσης του Σταυρού σε ένα ιδιότυπο εικονογραφικό κύκλο στον Άγιο Γεώργιο Βιάννου Κρήτης*, *DeltChrA*, ser. IV, 14, 1989, 315–328.

Papas 1965

T. Papas, *Studien zur Geschichte der Messgewänder im byzantinischen Ritus*, *Miscellanea Byzantina Monacensia* 3 (München 1965).

Patterson-Ševčenko 1993–1994

N. Patterson-Ševčenko, *The Representation of Donors and Holy Figures on Four Byzantine Icons*, *DeltChrA*, ser. IV, 17, 1993–94, 157–164.

Perraymond 2002

M. Perraymond, *La figura di Giobbe nella cultura paleocristiana tra esegesi patristica e manifestazioni iconografiche*, *Studi di Antichità Cristiana* 58 (Vatikan 2002).

Rice 1937

D. T. Rice, *The Icons of Cyprus* (London 1937).

Rocca – Abate 2000

G. Rocca – B. Abate (Hrsg.), *La sostanza dell'effimero. Gli abiti degli ordini religiosi in Occidente*. Ausstellungskatalog Rom (Rom 2000).

Sansaridou-Hendrickx 2011

Th. Sansaridou-Hendrickx, *Maria Angelina Palaiologina: abused wife or husband-slayer?*, *Journal of Early Christian History* 1/1, 2011, 131–142.

Schaller 1979

B. Schaller, *Das Testament Hiobs* (Gütersloh 1979).

Semoglou 2001

A. Semoglou, *Portraits chypriotes de donateurs et le triomphe de l'élégance. Questions posées par'étude des vêtements du XI^e au XVI^e siècle. Notes additives sur un matériel publié*, in: *Αφιέρωμα στη μνήμη του Σωτήρη Κίτσα* (Thessaloniki 2001) 485–509.

Seow 2007

Ch.-L. Seow, *Job's Wife, With Due Respect*, in: Th. Krüger – M. Oeming – K. Schmid – Ch. Uehlinger (Hrsg.), *Das Buch Hiob und seine Interpretationen. Beiträge zum Hiob-Symposium auf dem Monte Verità vom 14.–19. August 2005* (Zürich 2007) 351–374.

Ševčenko 1994

N. P. Ševčenko, *Close Encounters: Contact Between Holy Figures and the Faithful as Represented in Byzantine Works of Art*, in: A. Guillou (Hrsg.), *Byzance et les images* (Paris 1994) 255–285.

Ševčenko 2012

N. P. Ševčenko, *The Portrait of Theodore Metochites at Chora*, in: Spieser – Yota 2012, 189–205.

Sörries 2005

R. Sörries, *Daniel in der Löwengrube. Zur Gesetzmäßigkeit frühchristlicher Ikonographie* (Wiesbaden 2005).

Spatharakis 1976

I. Spatharakis, *The Portrait in Byzantine Illuminated Manuscripts* (Leiden 1976).

Spatharakis 1995

I. Spatharakis, *The Influence of the Lithos in the Development of the Iconography of the Threnos*, in: Ch. Moss – K. Kiefer (Hrsg.), *Byzantine East, Latin West. Art Historical Studies in Honor of Kurt Weitzmann* (Princeton 1995) 435–446.

Spatharakis 2001

I. Spatharakis, *Dated Byzantine Wall Paintings of Crete* (Leiden 2001).

Spatharakis 2010

I. Spatharakis, *Byzantine Wall Paintings of Crete 2. Mylopotamos Province* (Leiden 2010).

Spatharakis 2012

I. Spatharakis, *Byzantine Wall Paintings of Crete 3. Amari Province* (Leiden 2012).

Spieser – Yota 2012

J.-M. Spieser – E. Yota (Hrsg.), *Donation et donateurs dans le monde byzantin* (Paris 2012).

Stiegemann 2001

C. Stiegemann (Hrsg.), *Byzanz. Das Licht aus dem Osten. Kult und Alltag im Byzantinischen Reich vom 4. bis zum 15. Jahrhundert*. Ausstellungskatalog Paderborn (Paderborn 2001).

Studer-Karlen 2012a

M. Studer-Karlen, *Verstorbenendarstellungen auf frühchristlichen Sarkophagen*, *Bibliothèque de l'Antiquité Tardive* 21 (Turnhout 2012).

Stylianou – Stylianou 1960

A. Stylianou – J. Stylianou, *Donors and Dedicatory Inscriptions, Supplicants and Supplications in the Painted Churches of Cyprus*, *JbÖByz* 9, 1960, 97–128.

Stylianou – Stylianou 1997

A. Stylianou – J. Stylianou, *The Painted Churches of Cyprus. Treasures of Byzantine Art* ²(Nicosia 1997).

Subotić 1992

G. Subotić, *Δώρα και δωρέες του δεσπότη Θωμά και της βασίλισσας Μαρίας Παλαιολογίνας, Πρακτικά διεθνούς συμποσίου για τό Δεσποτάτο της 'Ηπείρου* (Arta 1992) 69–86.

Terrien 1996

S. Terrien, *The Iconography of Job Through the Centuries. Artists as Biblical interpreters* (Pennsylvania 1996).

Theis u. a. 2011/12

L. Theis – M. Mullet – M. Grünbart (Hrsg.), *Female Founders in Byzantium and Beyond*, *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 60/61, 2011/12.

Tomadakis 1977

N. B. Tomadakis, *Ορφικίων Διάκρισις. Περί πρωτοπαπάδων, χωροεπισκόπων και των συναφών αυτοίς*, *Athena* 76, 1977, 3–58.

Tsamakda 2010

V. Tsamakda, König David als Typos des byzantinischen Kaisers, in: F. Daim – J. Drauschke (Hrsg.), Byzanz. Das Römerreich im Mittelalter, Monographien des Römisch-Germanischen Zentralmuseums 84 (Mainz 2010) 24–54.

Tsamakda 2012

V. Tsamakda, Die Panagia-Kirche und die Erzengelkirche in Kakodiki. Werkstattgruppen, kunst- und kulturhistorische Analyse byzantinischer Wandmalerei des 14. Jhs. auf Kreta (Wien 2012).

Underwood 1966

P. A. Underwood, The Kariye Djami 1–3, Bollingen Series 70 (New York 1966).

Vassilaki 2012

M. Vassilaki, Female Piety, Devotion and Patronage: Maria Angelina Doukaina Palaiologina of Ioannina and Helena Ugljesa of Serres, in: Spieser – Yota 2012, 221–234.

Velmans 1971

T. Velmans, Le portrait dans l'art des Paléologues, in: Art et société à Byzance sous les Paléologues. Actes du Colloque organisé par l'Association internationale des études byzantines à Venise en septembre 1968 (Venedig 1971) 91–148.

Walter 2003

Ch. Walter, The Warrior Saints in Byzantine Art and Tradition (Aldershot 2003).

Warland 2013a

R. Warland, Byzantisches Kappadokien (Darmstadt 2013).

Weißbrod 2003

U. Weißbrod, „Hier liegt der Knecht Gottes ...“. Gräber in byzantinischen Kirchen und ihr Dekor (11. bis 15. Jahrhundert). Unter besonderer Berücksichtigung der Höhlenkirchen Kappadokiens (Wiesbaden 2003).

Wessel 1978

K. Wessel, RBK III (1978) 722–853 s. v. Kaiserbild.

Wilpert 1903

J. Wilpert, Die Malereien der Katakomben Roms I. 2 (Freiburg 1903).

Wollesen 2010

J. T. Wollesen, Patrons and Painters on Cyprus. The frescoes in the Royal Chapel at Pyrga (Toronto 2010).

Xyngopoulos 1964–65

A. Xyngopoulos, Νέα προσωπογραφία της Μαρίας Παλαιολογίνας και του Θωμά Πρελιούμποβιτς, *DeltChrA* 4, 1964–65, 53–70.

Yenipinar – Şahin 1998

H. Yenipinar – S. Şahin, Paintings of the Dark Church (Istanbul 1998).

Yota 2012

E. Yota, L'image du donateur dans les manuscrits illustrés byzantins, in: Spieser – Yota 2012, 265–292.

Ziegler 1982

J. Ziegler (Hrsg.), Septuaginta: Vetus Testamentum Graecum Iob, Auctoritate Academiae Scientiarum Gottingensis 11, 4 (Göttingen 1982).

Zimmermann 2007

N. Zimmermann, Verstorbene im Bild. Zur Intention römischer Katakombenmalerei, *JbAC* 50, 2007, 154–179.

Abbildungen

Abb. 1: Margarites, Johanneskirche (1383): Deesis mit Georgios Klados (Foto: VASILIKI TSAMAKDA)

Abb. 2: Museo Pio Cristiano, Sarkophagplatte der Juliane (frühes 4. Jh.): Juliane in der Arche Noah (Foto: VASILIKI TSAMAKDA)

Abb. 3: Thessaloniki, Doppelgrab Nr. 52 (von der Dimosthenous Straße 7; 2. Hälfte 4. Jh.): Das Verstorbenepaar als Hiob und Sitis (nach: Bonnekoh 2013)

Abb. 4: Plemeniana, Soter-Kirche (12./14. Jh.): Diakon (Foto: Archiv STAVROS MADERAKIS)

Abb. 5: Pyrga, Königliche Kapelle (1421): Beweinung Christi (nach: Stylianos – Stylianos 1997)

Abb. 6: Pyrga, Königliche Kapelle (1421): Koimesis (Foto: VASILIKI TSAMAKDA)

Abb. 7: Meteora, Metamorphosis-Kloster: Ikone mit dem Thema „Ungläubiger Thomas“ mit Maria Palaiologina (14. Jh.) (nach: Evans 2004)

Abb. 8: Kloster Kalopanagiotis, Narthex: Weltgericht mit Stiftern (2. Hälfte 15. Jh.) (nach: Hein u. a. 1996)

Abb. 9: Vat. Slav. 2, fol. 2v (14. Jh.): Ivan Asen im Paradies (nach: Džurova u. a. 2007)

Abb. 10: Sinai, Katharinenkloster: Ikone mit der Himmelsleiter des Ioannes Klimakos (12. Jh.) (nach: Nelson – Collins 2006)

Abb. 11: Sinai, Katharinenkloster: Ikone mit der Himmelsleiter des Ioannes Klimakos (12. Jh.). Erzbischof Antonios (nach: Nelson – Collins 2006)

Abb. 12: Axos, Hagios Ioannes Prodromos (Ende 14. Jh.): Paradies (Foto: VASILIKI TSAMAKDA)

- Abb. 13 a: Alikampos, Panagia (1315/1316): Taufe Christi (Foto: VASILIKI TSAMAKDA)
Abb. 13 b: Alikampos, Panagia (1315/1316): Taufe Christi, Detail (Foto: VASILIKI TSAMAKDA)
Abb. 14: Kritsa, Panagia Kera (13./14. Jh.): Tempelgang Mariens (Foto: VASILIKI TSAMAKDA)
Abb. 15 a: Plemeniana, Hagios Georgios (1409/1410): Drakontoktonia (Foto: VASILIKI TSAMAKDA)
Abb. 15 b: Plemeniana, Hagios Georgios (1409/1410): Drakontoktonia, Detail (Foto: VASILIKI TSAMAKDA)
Abb. 16: Ano Viannos, Hagios Georgios (1401): Präfigurationen der Gottesmutter (Foto: VASILIKI TSAMAKDA)
Abb. 17: Ano Viannos, Hagios Georgios (1401): Kreuzerhöhung (Foto: VASILIKI TSAMAKDA)
Abb. 18: Ano Viannos, Hagios Georgios (1401): Detail der Kreuzerhöhung: Stifterfiguren (Foto: VASILIKI TSAMAKDA)