

JADRANKA PROLOVIĆ / WIEN

## DIE WANDMALEREIEN DES KLOSTERS YEDILER AM LATMOS

Mit 10 Tafeln

Diese Arbeit steht in engem Zusammenhang sowohl mit der Lehr- als auch mit der Forschungstätigkeit des Instituts für Byzantinistik und Neogräzistik. Das Material dafür ist überwiegend während der Exkursion gesammelt worden, die im Mai 2000 unter der Leitung von Johannes Koder stattgefunden hat. Bei einem neuerlichen Forschungsaufenthalt im Mai 2003 wurde die gesammelte Dokumentation vervollständigt. Die Denkmäler am Latmos sind ungeschützt der Verwitterung und der Zerstörung durch die Zeit ausgesetzt. Es ist daher wichtig, sie unter dem Aspekt zeitgenössischer Forschung weiter zu bearbeiten und erhaltene Reste der ehemaligen blühenden Mönchskolonie für die Wissenschaft zu retten.<sup>1</sup>

Die byzantinischen Denkmäler des Latmos haben bereits Ende des 19. Jahrhunderts die Aufmerksamkeit der kritischen wissenschaftlichen Forschung erweckt. Die daraus resultierenden Arbeiten stützen sich auf die Berichte der Reisenden, die diese Gegend im Laufe des 18. Jahrhunderts besucht haben.<sup>2</sup> Bereits im Jahre 1899 unternahm Theodor Wiegand mit seinem Mitarbeiter eine gründliche Untersuchung der Ausgrabungen in dieser Gegend, die einige Jahre dauerte. Die Ergebnisse dieser Forschungsarbeit wurden im Jahre 1913 im Buch „Der Latmos“ veröffentlicht.<sup>3</sup> Es war Basis für weitere Arbeiten, von denen etwa die allgemeinen Studien von Panagiotes L. Vokotopoulos, Raymond Janin, Urs Peschlow und Anneliese Peschlow-Bindokat zu erwähnen sind. Die einzelnen Denkmäler wurden auch in mehreren Artikeln publiziert.<sup>4</sup> Schon Wiegand hat

---

<sup>1</sup> Ich bedanke mich bei Prof. Johannes Koder und dem exzellenten Kenner des Latmos-Gebietes Cengiz Serbes für die praktische Hilfe während der Arbeit.

<sup>2</sup> Bibliographien über das Latmos-Gebiet cf. A. PESCHLOW-BINDOKAT unter Mitarbeit von U. PESCHLOW, *Der Latmos. Eine unbekannte Gebirgslandschaft an der türkischen Westküste (Sonderhefte der antiken Welt. Zaberns Bildbände zur Archäologie)*, Mainz am Rhein 1996, 87.

<sup>3</sup> T. WIEGAND, *Der Latmos* (Königliche Museen zu Berlin. Milet, Ergebnisse der Ausgrabungen und Untersuchungen seit dem Jahre 1899. Hg. T. WIEGAND. Bd. III, Heft 1: Der Latmos), Berlin 1913.

die Mehrheit der erhaltenen Wandmalereien entdeckt und im oben genannten Buch zusammen mit Oskar Wulff publiziert. Einige dieser Malereien sind inzwischen verlorengegangen, während die übrigen im Laufe der Zeit noch mehr beschädigt wurden. Anneliese Peschlow-Bindokat und Urs Peschlow entdeckten weitere Reste der Bildensembles in den Ruinen der Yediler Klosteranlage sowie in einer Höhle in der Nähe von Herakleia.<sup>5</sup> Es ist aber immer damit zu rechnen, dass die zahlreichen Höhlen der Karstlandschaft weitere Malereien preisgeben. Eine solche ist ein bisher unbekanntes und stark beschädigtes Fresko mit der Darstellung einer Deesis, die sich in einer Höhle in der Nähe der Nomadenhäuser unterhalb des Paulosklosters befindet (Abb. 1).<sup>6</sup>

In den Ruinen des ehemaligen Klosters Kellibaron tu Lamponiu, auch Kellibaron tes Theotoku genannt (heute als Yediler – die Sieben – bekannt), das bereits im 10. Jahrhundert existierte, sind die meisten Fresken erhalten. Die fragmentarisch erhaltenen Malereien erlauben einen Einblick in die innere Ausstattung der Kirchen und Höhlen der Mönchskolonie am Latmos. Wie die Ausgrabungen von Wiegand gezeigt haben, lag die Hauptkirche im Südwesten des ersten und größten Hofes der Anlage, welcher sich im Osten befand. In der Substruktion der Kirche sind in einem Lünettenfeld die Freskofragmente in drei Schichten erhalten. In einer der Schichten sind die Büsten von Christus und zwei Heiligen zu sehen, von denen eine den Hl. Arsenios darstellt. Man vermutet, dass es sich hier um den berühmten Abt des Klosters handelt; demnach könnte die Substruktion als Grabstätte des Abtes gedient haben.<sup>7</sup>

Nördlich der Kirche befand sich im gleichen Hof eine einschiffige Kapelle, die im Norden tonnengewölbte Kammern angebaut hatte. In einer dieser Kammern, die nach Wiegand samt dem Gewölbe erhalten war, sollen die Reste einer Darstellung der Gottesmutter mit dem Kind vorhanden gewesen sein, umgeben von zwei stehenden Heiligen, von denen einer als

<sup>4</sup> P. L. VOKOTOPOULOS, Λάτμος. *EEBS* 35 (1966/67) 69–106; R. JANIN, Les églises et les monastères des grands centres byzantins. Paris 1975, 217–240, 441–454; U. PESCHLOW, Latmos. *RbK* V. Stuttgart 1995, 651–716 (hier auch weitere bibliographische Angaben); PESCHLOW-BINDOKAT, Der Latmos (hier auch weitere bibliographische Angaben).

<sup>5</sup> PESCHLOW, Latmos. *RbK* V, 674; PESCHLOW-BINDOKAT, Der Latmos 70, 82, Abb. 92, 114.

<sup>6</sup> Die zerstörte Figur des Christus (IC – XC) wurde von einer auf einem Suppedaneum stehenden Gottesmutter (links) und einem Heiligen flankiert. Auf das Fresko hat ein Nomade aus der Gegend aufmerksam gemacht. Nach seiner Angabe sollen in einer anderen Höhle dieser Gegend noch weitere Fresken existiert haben.

<sup>7</sup> PESCHLOW, Latmos. *RbK* V, 674.

der Evangelist Johannes identifiziert wurde.<sup>8</sup> Die beschriebenen Fresken sind heute nirgends mehr zu erkennen, die Ruinen einer tonnengewölbten Kammer jedoch sehr wohl noch erhalten (Abb. 2); an ihrer östlichen Wand befinden sich stark beschädigte Freskofragmente, die ein anderes Thema zum Inhalt haben. Bereits Urs Peschlow hat in diesen Fragmenten die Reste eines Jüngsten Gerichtes identifiziert.<sup>9</sup> Die stark beschädigte Malerei wurde bisher aber nicht ausreichend erforscht.

Von der Szene, die fast die gesamte Raumfläche bedeckte, sind heute nur noch zwei Bruchstücke an der Ostwand erhalten, der mittlere Teil der großen Deesis (Abb. 3–5, Fig. 1). Christus ist nur fragmentarisch erkennbar: ein Teil seines Körpers, sein linker Arm und sein linker Oberschenkel und beiderseits das Kissen, auf dem er saß. Das linke Fresko zeigt die fürbittende Gottesmutter und Teile zweier Engel, die hinter ihr standen (Abb. 4). Sie wurden in königlicher Kleidung und mit königlichen Insignien dargestellt. Von anderen Engeln, die dicht hintereinander aufgereiht erschienen, sind nur eine Aureole und mehrere Szepter erhalten.

Auf dem größeren rechten Fragment ist parallel zur Gottesmutter der fürbittende Johannes Prodromos zu sehen, sowie weitere drei Engel hinter ihm, von welchen der erste besser erhalten ist, und ferner zwei sitzende Apostel. Der besser erhaltene Apostel hinter Johannes kann der Ikonographie nach nur Paulos sein (Abb. 5). Daher ist zu vermuten, dass die sitzenden Apostel – üblicherweise verteilt auf zwei Sechsergruppen – hinter der Gottesmutter und Johannes angeordnet waren.

Der Maler benutzte für sein Werk hauptsächlich eine warme Farbskala, in der rosarote und gelbe Nuancen dominieren. Das Volumen der Figuren wurde nicht stark betont. Das Modellieren des Inkarnats erfolgte mittels dunkelfarbener Töne. Dabei wurden vor allem verschiedene Nuancen von Ocker und Braun verwendet. Die Verwendung gerade dieser Nuancen gemeinsam mit monumental wirkenden Figuren zeigt deutlich, dass es sich hier um Malerei des 13. Jahrhunderts handelt. Eigentlich war hier ein konservativer, provinzieller Künstler am Werk, in dessen Schaffen Spuren der Komnenen-Kunst erkennbar sind, z.B. bei der trockenen, graphischen Modellierung der Haare oder der ornamentierten Kleidung des Erzengels. Ein ähnlicher Stil wurde bereits im ausgehenden 12. und besonders im ersten Dezennium des 13. Jahrhunderts entwickelt und in der provinziellen Malerei fast bis zum Ende des 13. Jahrhunderts variiert. Diese mittelmäßige Kunst hat keine Verbindung mit der erhaltenen kappadokischen

<sup>8</sup> WIEGAND, a. O. 27.

<sup>9</sup> PESCHLOW, *Latmos. RbK* V, 674; PESCHLOW-BINDOKAT, *Der Latmos* 70, Abb. 92.



Fig. 1: Tonnengewölbte Kammer der Klosterkapelle: Deesis

Freskenmalerei, sie zeigt eher Verwandtschaft mit Malereien, die auf Kreta oder in der Peloponnes in mehreren Kirchen des 13. Jahrhunderts erhalten sind.

Die Darstellung des Jüngsten Gerichtes wurde wegen ihrer Verbindung mit dem Tod und der erwarteten Auferstehung besonders als Dekoration der Grabkirchen und der Beinhäuser herangezogen. Bei solchen Bildschemata wird die Deesis dann fast immer in der Altarapsis dargestellt, was keineswegs ausschließt, dass dieser Raum eine Grabfunktion hatte. Es wurde das Jüngste Gericht aber auch oft im Narthex der Kirche plaziert. Daher muß man sich in der Folge die Frage stellen, ob dieser Raum mit der Kapelle verbunden war und ob er als Narthex gedient hat, an dessen Ostwand der Regel entsprechend eine Deesis dargestellt war. Der Grundriß der Kapelle, die von Wiegand publiziert wurde, zeigt in jedem Fall eine Verbindung des Raumes mit der Kapelle. Ob er – ähnlich dem Narthex der Hauptkirche – vor der Kapelle stand, ist ohne neue Ausgrabungen schwer zu bestimmen.

Innerhalb der Klostermauer sind nur noch in der oberen Burgkapelle (Abb. 6) Spuren einer Wanddekoration erhalten. Im östlichen Teil der Südwand läßt sich ein dunkelrotes Medaillon mit dem Brustbild eines Heiligen

erkennen; weder das Gesicht noch eine Beischrift sind erhalten, sodass es nicht mehr möglich ist, ihn zu identifizieren (Abb. 7). In die beiden kleinen Rundbogenfenster ist ein rasterförmiges Muster mit Blumen, die dazwischen liegende quadratische Felder ausfüllen, gemalt (Abb. 8). Eine Datierung dieser Malerei ist auf Grund der wenigen vorhandenen Fragmente derzeit unmöglich.<sup>10</sup>

Wandmalereien sind in Yediler auch in den rund um das Kloster liegenden Höhlen und in einer Kapelle anzutreffen. In drei Höhlen befindet sich je ein Kreuz, das nach der Gebetsrichtung Osten weist. Wir finden mehrere Varianten der Verzierung einer einfachen Eremitenwohnung: In einer Höhle, die sich in der nordwestlichen Ecke des Osthofes des Klosters befindet, ist das in Kalk ausgeführte sogenannte griechische Kreuz mit dem Christus-Monogramm (IC – XC) zu beiden Seiten des oberen Kreuzschenkels zu sehen (Abb. 9). Es stellt eine einfache Ausführung dar, die die Eremiten selbst geschaffen haben.

In einer zweiten Höhle, die sich außerhalb der Mauer, südlich der Fluchtburg befindet, wurde das schwarzfarbige Kreuz tief in den Felsen gearbeitet. In Anwesenheit eines Malers aus diesem Gebiet entstand das heute beschädigte quadratische Fresko, auf dessen roten Hintergrund das dunkelfarbige Kreuz mit einem Christus-Monogramm gemalt wurde. Von diesem Monogramm ist heute nur noch der Buchstabe Sigma (C) zu sehen (Abb. 10). Dieselbe bescheidene Vorgangsweise ist auch in der dritten Zelle zu erkennen, wobei hier etwas mehr vom Fresko erhalten ist.

Bemerkenswerte Freskenreste sind auf der konkaven Seite eines kleinen Felsens vorhanden, der sich etwa 200 Schritte nördlich des Klosters befindet (Abb. 11–12). Aufgrund der Tatsache, dass sich die Malereien auf dem Felsen befinden, wurde dieser Ort in der bisherigen Forschung als Höhle bezeichnet. In Wirklichkeit wurde dieser Felsen als Teil der Südwand und Gewölbe einer kleinen einschiffigen Kapelle genutzt, deren östliche, nördliche und westliche Wände gemauert waren und im Laufe der Zeit zerstört wurden (Fig 2–4).

Die Steine, die als Fundament dienten, sind heute noch an Ort und Stelle zu sehen (Fig. 4). Länge und Breite der Kapelle bestimmte eigentlich der bemalte Felsen und die durch umliegende andere Felsen zur Verfügung stehende, sehr begrenzte Fläche. Im östlichen Teil wurde das Fundament verlängert, da der Felsen an dieser Seite unten enger ist. Auch die Altarapsis ist hier angeordnet; ihre Fundamentsteine sind noch ganz deutlich zu

<sup>10</sup> WIEGAND, a. O. 29, erwähnt nur die Fensterdekoration der Kapelle.

erkennen. Die Länge der Kapelle war 4,35 m. Ungefähr soviel mißt auch die Länge des Felsens im oberen Teil, der als Decke diente. Die Breite der Kapelle folgt der Breite jenes Felsenteiles, der für die Gewölbe bestimmt war. Das Innere der Kapelle war somit ca. 1,60 m breit. Die Nordwand erreicht heute das monolithische Gewölbe auf einer Höhe von 2,05 m im Osten und 2,35 m im Westen. Der Scheitel der Gewölbe mißt ca. 2,60 m im Osten und ca. 3 m im Westen. Es ist denkbar, dass der heute nach Westen und Norden geneigte Boden ursprünglich nivelliert war.

Die Größe der Kapelle läßt sich auch aus dem ikonographischen Programm seiner inneren Ausstattung bestimmen: In der obersten Zone sind in den Wölbungen mit Ausnahme der Beweinung Christi ausgewählte Szenen aus dem Festzyklus angebracht (Abb. 13). In der Zone darunter befanden sich stehende Figuren von Heiligen. Der Zyklus war sicherlich im östlichen Teil noch zumindest mit einer Szene ergänzt, die z.B. am verengten Triumphbogen gut vorstellbar wäre – wahrscheinlich mit der Himmelfahrt Christi oder der Verkündigung. In der Altarapsis und den unteren Zonen ist noch mit einigen, für diesen Raum charakteristischen, d.h. mit der Liturgie verbundenen Figuren zu rechnen. Deswegen muß auch der Felsen im Ostteil verlängert gewesen sein. Im westlichen Teil war die Ka-

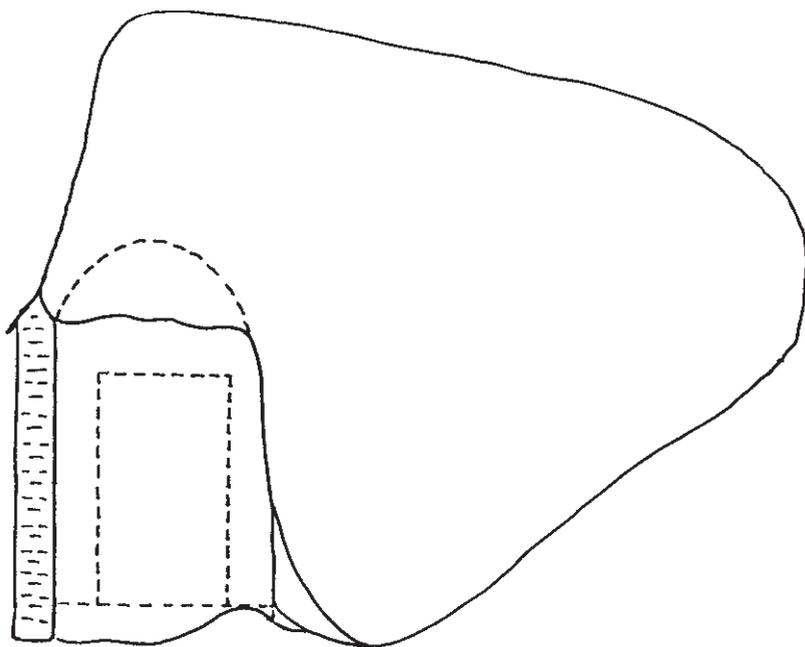


Fig. 2: Rekonstruierter Querschnitt der Kapelle

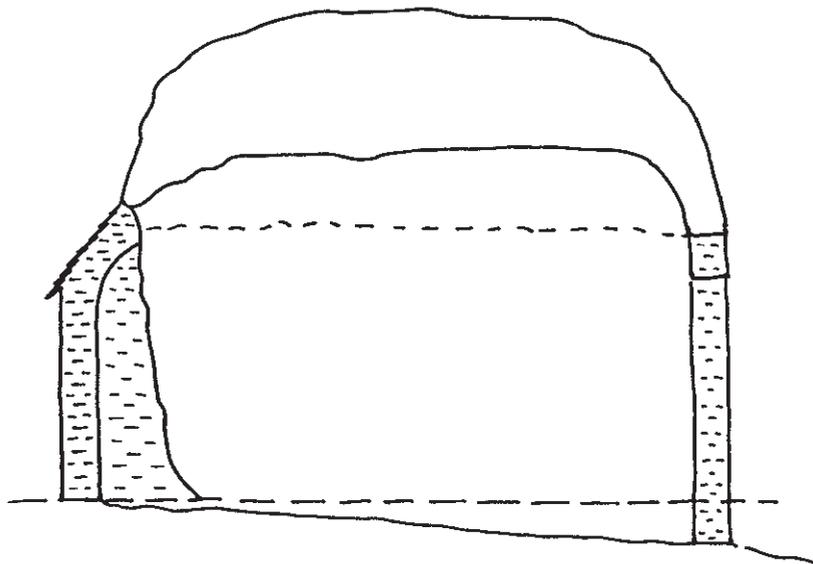


Fig. 3: Rekonstruierter Längsschnitt der Kapelle

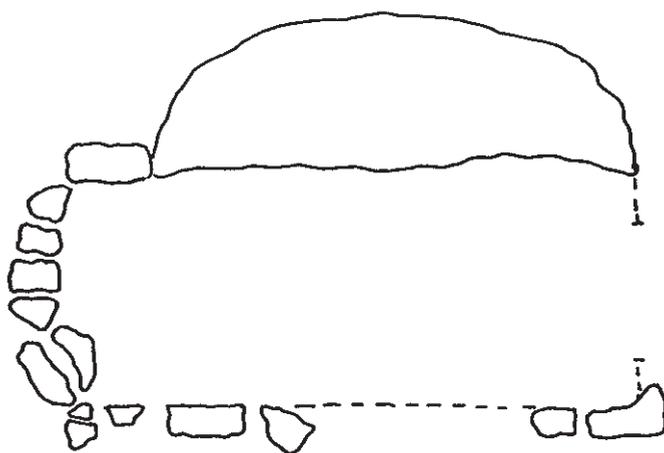


Fig. 4: Fundament-Reste der Kapelle

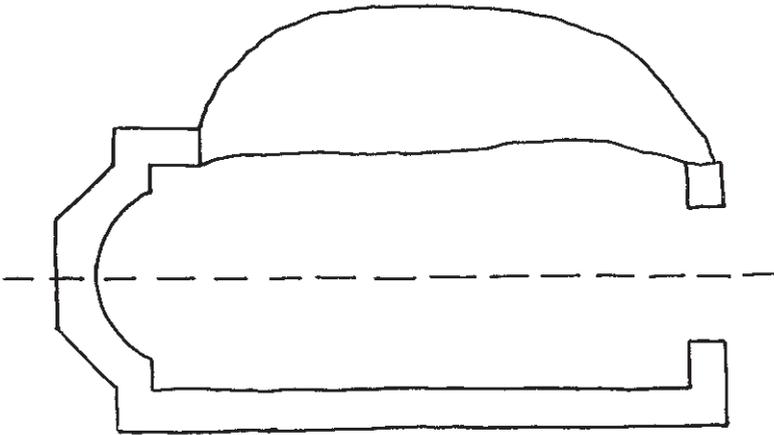


Fig. 5: Rekonstruierter Grundriss der Kapelle

pelle nicht länger als der Felsen. Dies läßt sich auch aus der Szene der Auferweckung des Lazarus schließen, welche die Westwand lünettenartig abschloss.

Der Hauptszene folgen Evangelienerzählungen; sie beginnen dem üblichen Schema entsprechend im südöstlichen Teil der Gewölbe und laufen im Uhrzeigersinn über Süden nach Westen und Norden (Abb. 13). Die erste, leider nur teilweise erhaltene Szene ist die Darstellung Christi im Tempel (Η ΥΠΑΠΑΝΘΗ, Abb. 14). Es folgen Taufe (Η ΒΑΠΤΙΣΙΣ, Abb. 16) und Verklärung Christi (Η ΜΕΤΑΜΟΡΦΩΣΙΣ, Abb. 17) im Süden, Auferweckung des Lazarus (Η ΕΓΕΡΣΙΣ ΤΟΥ ΛΑΖΑΡΟΥ, Abb. 15) im Westen und die Kreuzigung (Η ΣΤΑΥΡΩΣΙΣ, Abb. 18) im Norden. Auf sie folgt die Be Weinung Christi (Ο ΕΝΤΑΦΗΑΣΜΟΣ, Abb. 19), die einzige Szene, die dem Passionszyklus entnommen wurde, sowie die Auferstehung Christi (Η ΑΝΑΣΤΑΣΙΣ, Abb. 20).

Innerhalb der Festtagsszenen hebt sich die Darstellung Christi im Tempel heraus. Wenn wir sie proportional rekonstruieren, erscheint sie etwas größer als die anderen Szenen dargestellt (Fig. 6).

Diese Tatsache sowie ihre Verschiebung nach unten erscheinen mir nicht zufällig oder nur auf Grund des Platzmangels gegeben. Sie steht an der nördlichen Wand neben dem Altar, wo normalerweise das Bild des Patroziniums zu finden ist, das meistens etwas größer als andere Szenen dargestellt wurde. Daher ist es möglich, dass die Kapelle der Darstellung Christi im Tempel geweiht war, die das Dogma über die zwei Naturen Christi bestätigt. Auch die Auswahl dieser Szene in diesem verkürzten Festtagsprogramm bekräftigt diese These. Sie bekam Vorrang vor einigen



Fig. 6: Schema der Malerei am südlichen Gewölbe

anderen wichtigen Szenen, die im östlichen Teil der Kirche normalerweise dargestellt wurden. Es ist nämlich sehr wahrscheinlich, dass hier selbst die Geburt Christi fehlte.

Noch eine Szene fällt in diesem christologischen Zyklus auf. Es handelt sich um die Beweinung und Grablegung Christi, die, wie gesagt, normalerweise in den Passionszyklus eingeordnet wurde. In unserem Fall dürfte die Funktion der Kapelle entscheidend gewesen sein. Sie befindet sich anscheinend im ehemaligen Friedhofsareal des Klosters. Wiegand vermutet hier in der Nähe auch das Grab des Hl. Akakios.<sup>11</sup> Daher dürfte dieser Bau als Grabkapelle gedient haben. In diesem Zusammenhang ist auch die Darstellung der Bestattung Christi zu sehen, die als Vorbild für den Totenritus der Christen dient. In Verbindung mit einer derartigen Funktion der Kapelle lassen sich auch die ausgewählten Szenen aus dem Festzyklus erklären: Die Auferweckung des Lazarus, die über dem Eingang im Westen symbolisch gegenüber dem Altar steht, ist hier als Garantie für die Auferweckung der Menschen und die sittliche Erneuerung durch die Taufe bewußt gewählt. Durch die Taufe Christi wurde die göttliche Natur des Erlösers verkündigt.

<sup>11</sup> WIEGAND, a. O. 179.

Seine Gottheit kam auch bei der Verklärung zum Ausdruck, die als Vorbild der Rettung dient. Diese verwirklichte sich durch den Tod am Kreuz, durch den Christus die ewige Herrschaft antrat und Hölle und Tod besiegte. Wie der Apostel Petrus (I Petrus 1,3) erklärt, beruht die Hoffnung der Christen und die Erwartung der eigenen Auferstehung auf der Auferstehung Christi. Sie ist der Übergang aus dem Tode zum ewigen Leben, von der Erde in den Himmel.

Die Ikonographie der einzelnen Szenen zeigt die Modelle, die für die mittelbyzantinische Zeit charakteristisch waren. Hier sind wenige Figuren in den Szenen zu sehen, d.h. nur die wichtigsten Protagonisten des dargestellten Ereignisses. Sehr schwer ist das Aussehen der Darstellung Christi im Tempel zu bestimmen, da die Szene im unteren Teil, in dem sich die Figuren befanden, völlig zerstört ist. So ist unklar, ob hier das für die mittelbyzantinische Zeit eher charakteristische Figurenverhältnis 2:2 (Joseph und Gottesmutter gegenüber Symeon und Prophetin Hanna) oder eines von 3:1 (die Prophetin Hanna, Joseph und die Gottesmutter gegenüber Symeon) gemeint war. Eine klare Situation haben wir hingegen bei den Darstellungen der Taufe und Verklärung Christi, die zwar zerkratzt, aber als einzige in allen Details erkennbar sind.

Die Taufe Christi, die die geistige Geburt symbolisiert, durch die der Geborene von der Erbsünde erlöst wurde, illustriert zwei wesentliche Details, die im Evangelium beschrieben sind. Dies sind die Taufe Christi durch Johannes Prodromos und die Theophanie – die Erscheinung Gottes im Himmel. Die Szene bekam das übliche Schema mit dem nackten Christus im Jordan in der Mitte, Johannes Prodromos zur Linken und drei Engeln mit verhüllten Händen am rechten Jordanufer. Hinter diesen sind hohe, steil eingeschnittene Felsengebirge, die Psalmenmetaphern für „Die Berge hüpfen den Widdern gleich,/ wie junge Lämmer die Hügel“ (Ps 113/114, 4) illustrieren. Auf alle anderen Details, die in der Darstellung der Taufe normalerweise vorkommen, wurde verzichtet. Selbst die Personifikationen des Jordans und des Meeres fehlen.

Die Himmelsöffnung der Heiligen Dreifaltigkeit wurde durch ein Halbkreissegment dargestellt, aus dem die Geisttaube senkrecht auf den Gottessohn herabfliegt (Abb. 16). Dies illustriert die Worte Gottes: „Dies ist mein geliebter Sohn, an dem ich Wohlgefallen habe“. Johannes legt die Hand auf das Haupt Christi, wodurch der Heilige Geist empfangen wird. Mit diesem Akt wurde nicht nur verkündet, dass Christus der Sohn Gottes ist, sondern auch, dass er der Messias ist. „Siehe, das Lamm Gottes, das die Sünde der Welt hinwegnimmt“ (Joh. 1, 29), sprach Johannes bei der Taufe. Die messianische Mission Christi wurde symbolisch auf dem Fresko der Yediler-Kapelle auch durch den Olivenzweig im Schnabel der Geisttaube

gezeigt. Dies stellt eine ikonographische Einzigartigkeit dar. Im Baptisterium der Arianer in Ravenna legt die fliegende Geisttaube den Olivenzweig direkt auf das Haupt Christi. Ähnlich wie auf dem Yediler-Fresko trägt auch die Taube auf dem Mosaik im Katholikon des Klosters Hosios Lukas den Zweig im Schnabel. Es handelt sich überall um eine symbolische Salbung, eine Zeremonie, die einen üblichen Teil jeder Taufe darstellt. Darüber hinaus wurde bei solchen Wiedergaben auch bildhaft eine Parallelität zum Alten Testament ausgedrückt, in dem die Taube, die Noah aussendet, zum Zeichen des wiederhergestellten Friedens mit Gott nach der Sintflut einen Ölweig im Schnabel trägt. Der Gesalbte (= Maschiach/Messias), nämlich Christus, ist so als neuer Noah dargestellt, der durch die Erlösung den Menschen den neuen Frieden mit Gott brachte.

Die Schau des Messias auf dem Berge Tabor durch die Jünger Petrus, Johannes und Jakobus (Mk 9, 2–10) bekam eine übliche Ikonographie (Abb. 17). Der verklärte Christus befindet sich zwischen Elias und Moses. Die kreisförmige Aureole um Christus betont auch durch ihre symbolische Form die himmlische Herkunft des Erlösers. Alle drei erhielten, als zum Himmel gehörend, nicht nur die Aureole, sondern wurden auch durch ihre Platzierung auf je einem Berggipfel im oberen himmlischen Bereich angeordnet. Unter ihnen sind am Fuß der Berge vom göttlichen Licht bestrahlte Apostel zu sehen.

Weitere Szenen der Kapelle sind vor allem im unteren Teil zerstört, da dieser auf verlorengegangenen West- bzw. Nordmauern gemalt war, sodass nur die oberen Teile, die auf dem Felsen gemalt wurden, noch existieren. Die Ikonographie der meisten dieser Szenen ist aber deutlich erkennbar. Bei der Darstellung der Auferweckung des Lazarus sind hinter Christus noch zwei Apostel wiedergegeben. Allen dreien steht der eingewickelte Lazarus gegenüber, den ein Mann, am Band ziehend, vom Leichentuch befreit. Von dem liegenden Christus und der Gottesmutter sind auf der Darstellung der Beweinung Christi nur noch Teile der Aureole zu sehen. Links und rechts davon sind die gebeugten Apostel Johannes und Nikodemus wiedergegeben. Hinter Nikodemus erkennt man noch zwei klagende Frauen. Die Ikonographie der Kreuzigung, die sich zwischen den beiden genannten Szenen befindet, ist nicht mehr in allen Einzelheiten zu erkennen. Nur der Gekreuzigte, von den Hüften aufwärts, sowie der obere Abschluß der Mauer im Hintergrund sind klar erkennbar. Links und rechts von Christus sind Teile der Aureolen zu sehen, die wahrscheinlich der Gottesmutter und Johannes gehörten. Hinter jener auf der linken Seite sind noch die Scheitel zweier Köpfe sichtbar, die anscheinend den Myrophoren gehörten. Deswegen ist zu vermuten, dass links von Christus, wie es meistens der Fall ist, die Gottesmutter dargestellt war. Für die genaue Identifikation der Szene

können uns auch die gemalten Kopien der Fresken im Buch Theodor Wiegands nicht behilflich sein, da dieses Fresko zur Zeit seines Forschungsaufenthaltes am Latmos in gleichem Ausmaß zerstört war.<sup>12</sup> Wiegands Werk hilft uns aber bei der Rekonstruktion der Anastasis-Darstellung.<sup>13</sup> Von den Figuren, die sich links hinter Christus befanden, ist heute nur ein Stück einer Aureole zu sehen. Sie gehörte aber Adam, den Christus gerade aus dem Hades befreit. Sowohl Adam als auch Eva und Abel, die sich hinter ihm befanden, waren einst in Halbfigur zu sehen. Rechts von Christus ist noch heute Johannes Prodromos zu erkennen. Unter ihm ist heute, wie bei Wiegand, noch eine Aureole sichtbar. Es ist klar, dass hier die alttestamentlichen Könige David und Salomon dargestellt waren.

Die Zone der stehenden Figuren, die in der Kapelle unter den Szenen anschließt, ist stark beschädigt an der ehemaligen Südwand, d. h. dem Felsen, erhalten. Es ist aber klar, dass in der unteren Zone die Vertreter verschiedener Gruppen stehender Heiliger dargestellt waren. Am östlichen Teil des Felsens sind nur stark beschädigte Freskofragmente zu sehen, die keine sichere Identifizierung der Heiligen erlauben.<sup>14</sup> Klar ist aber, dass in dieser Zone mindestens ein heiliger Krieger dargestellt war. Von ihm sind noch die Füße und der daneben stehende Schild fragmentarisch erhalten (Fig. 6). Etwas mehr ist von dem Heiligen im südwestlichen Teil neben dem ehemaligen Eingang der Kapelle erhalten. Die gut lesbare Inschrift [O APX(ἄγγελος) ΜΙΧΑΗΛ] bezeugt, dass hier Erzengel Michael in königlichem Gewand mit Szepter in seiner Rechten dargestellt war (Fig. 7–8). Von ihm sind noch die Reste der Aureole, Flügel und der untere Teil der Kleidung mit dem Loros sowie die Füße erhalten. Die erhaltenen Fragmente erlauben, ihn sehr gut zu rekonstruieren. Der ersterschaffene Engel und Führer der Heerscharen symbolisiert hier die Weltherrschaft Gottes. Deswegen ist nicht auszuschließen, dass er mit der Weltkugel in der Linken dargestellt war. Neben dem Eingang der Kapelle stehend hat er als Sieger über Satan und als Schutzengel der Verstorbenen eine apotropäische Bedeutung. Diese Platzierung der Erzengel ist geläufig in der byzantinischen Kunst. Der Erzengel Michael ist dabei oft zusammen mit Gabriel neben dem Eingang dargestellt.

Das ikonographische Konzept der Szenen, bei denen nur die Protagonisten dargestellt sind, bezeugt deutlich, dass die Malerei der Yediler-Kapelle aus der mittelbyzantinischen Periode stammt. Nahestehende ikono-

<sup>12</sup> WIEGAND, a. O. T. IX, 2.

<sup>13</sup> WIEGAND, a. O. T. IX, 4.

<sup>14</sup> PESCHLOW, Latmos. *RbK* V, 710, sah hier zwei Gestalten, von denen einer der Erzengel Gabriel sein soll.

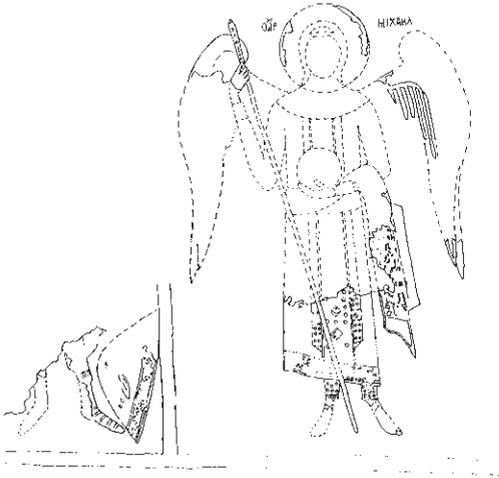


Fig. 7: Rekonstruierte Darstellung des Erzengels Michael mit den Resten des Hl. Kriegers

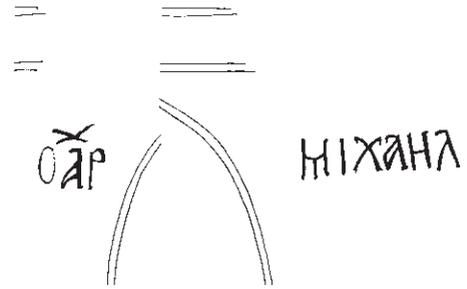


Fig. 8: Beischrift neben dem Erzengel Michael

graphische Parallelen sind in der Malerei des 12. Jahrhunderts zu finden. Das einfache ikonographische Schema der Taufe Christi ist mit der Darstellung des selben Ereignisses auf den Miniaturen aus zwei Homiliaren des Gregor von Nazianz in Paris (Cod. gr. 543, f. 197<sup>v</sup> und Cod. coislin gr. 239, f. 120<sup>r</sup>) verwandt.<sup>15</sup> Die Verklärung Christi läßt sich mit jener in der Kirche Hagios Nikolaos tu Kasnitzi in Kastoria vergleichen.<sup>16</sup> Die auffallendste Ähnlichkeit ist hier in der Darstellung der Apostel zu bemerken. Der grüne Boden, der den Horizont hinter den Hügeln, auf denen Christus, Elias und Moses stehen, abschließt, erscheint seltener in der Verklärung Christi. Eine solche Abgrenzung des Himmels und der Erde in der Verklärung Christi finden wir im Rockefeller Mc Cormick Codex aus Chicago, der der umstrittenen sogenannten Kharachissar Gruppe angehört, sowie in der Karanlık Kilise.<sup>17</sup> Die kreisförmige Mandorla um Christus ist zwar eine Eigenart, die auch früher, etwa in den Miniaturen des 11. Jahrhunderts zu finden ist,

<sup>15</sup> Cf. G. GALAVARIS, *The Illustrations of the Liturgical Homilies of Gregory Nazianzenus. (Studies in Manuscript Illumination 6)*. Princeton 1969, T. XL, Abb. 226, CVIII, Abb. 464.

<sup>16</sup> Cf. S. PELEKANIDIS – M. CHATZIDAKIS, *Kastoria*. Athen 1985, 63, Abb. 15.

<sup>17</sup> Cf. *Illuminated Greek Manuscripts from American Collections*. Ed. G. VIKAN. Princeton 1973, 165, Abb. 80; M. RESTLE, *Die byzantinische Wandmalerei in Kleinasien*. Recklinghausen 1967, Bd. II,1, Abb. 231.

vermehrt taucht sie aber in der Monumentalmalerei im letzten Dezennium des 12. Jahrhunderts auf. Ähnlich erscheint sie um den Christus in der Darstellung der Himmelfahrt in Lagudera auf Zypern.<sup>18</sup> Bei der Verklärung Christi ist sie in den kappadokischen Kirchen Carikli Kilise, Elmalı Kilise und Karanlı Kilise sowie in Hagioi Anargyroi in Kastoria und in der Georgskirche in Kurbinovo zu sehen.<sup>19</sup> In Kurbinovo begegnet eine solche Aura Christi auch in anderen Szenen. Mit den Darstellungen in den erwähnten kappadokischen Kirchen läßt sich auch die Haltung des Christus vergleichen, der in seiner Linken einen Rotulus hält, während er mit seiner Rechten segnet.

Mit Ausnahme von Lagudera und den kappadokischen Denkmälern stehen alle erwähnten Werke der Monumental- und Buchmalerei mit der Malerei der Yediler-Kapelle auch in stilistischer Hinsicht in Verbindung. Bereits Marcell Restle hat mit Recht bemerkt, dass diese Malerei keine Verbindung mit der heute erhaltenen Monumentalmalerei Kleinasiens hat.<sup>20</sup> Sie ist ein Werk eines relativ begabten Künstlers, der in der Mönchskolonie am Latmos anwesend war. Seine Kunst lehnt sich ikonographisch und stilistisch an hauptstädtische Modelle an, die bereits in Nerezi zu sehen sind. Mit Nerezi verbindet seine Kunst eine einfache Ikonographie und klare Formen, die etwa bei der Darstellung der Gebirgslandschaft zum Ausdruck kommen. Weiters läßt sich die graphische Bearbeitung der Haare mit jenem Künstler aus Nerezi, der die stehenden Figuren mancher Mönche schuf, vergleichen (Abb. 21–26). Besondere Ähnlichkeit zeigt der Prophet Elias in der Darstellung der Metamorphosis (Abb. 25). Der Künstler aus Yediler war aber auch mit der späteren Stilentwicklung vertraut. Die graphische Bearbeitung der Haare und Gewänder zeigt deutlich, dass ihm der sogenannte „dynamische Stil“ der Spätbyzantinischen Kunst bekannt war. Als wichtigste Gestaltungskomponente erscheint hier die Linie, die eine zersetzende Wirkung auf das Volumen ausübt. Flackernde, stark verdrehte Kleidungsformen, die ebenfalls typische Merkmale dieses Stiles darstellen, sind am besten bei den Engeln in der Szene der Taufe Christi

<sup>18</sup> Cf. D. und J. WINFIELD, *The Church of the Panagia tou Arakos at Lagoudhera, Cyprus: The Paintings and Their Painterly Significance*. Washington 2000, Pl. 26; A. NICOLAÏDÈS, *L'église de la Panagia Arakiotissa à Lagudéra, Chypre: Étude iconographique des fresques de 1192*. *DOP* 50 (1996) Abb. 70.

<sup>19</sup> Cf. RESTLE, a. O. II/1, Abb. 175, 204, 231; S. PELEKANIDIS, *Kastoria*. Thessalonike 1953, Taf. 19a; L. HADERMANN-MISGUICH, *Kurbinovo. Les fresques de Saint-Georges et la peinture byzantine du XII<sup>e</sup> siècle (Bibliothèque de Byzantion 6)*. Bruxelles 1975, Bd. II, Abb. 66 f., 79, 81, 85.

<sup>20</sup> RESTLE, a. O. I, 81.

oder beim Gewand des mittleren Apostels (Johannes) in der Verklärung Christi zu erkennen (Abb. 23). Es handelt sich hier um jene künstlerische Richtung, die etwa in Hagios Nikolaos tu Kasnitzi, auf den Fresken des Klosters Latomu in Thessalonike und in ausgeprägter Form auf den Fresken von Kurbinovo und ihnen verwandten Malereien in den Hagioi Anargyroi in Kastoria zu finden ist. Die Fresken von Yediler zeigen auch eine stilistische Verwandtschaft mit den Fresken des ausgehenden 12. Jahrhunderts im Refektorium des Johannesklosters auf Patmos und manchen Miniaturen des Rockefeller Mc Cormick Codex aus Chicago, etwa „Moses empfängt die Gesetzestafel“ (Folio 6<sup>v</sup>).<sup>21</sup> Nach Stil und Ikonographie ist die Malerei der Yediler-Kapelle meiner Meinung nach in die letzten Jahre des 12. Jahrhunderts zu datieren, sie kann aber auch als Arbeit vom Anfang des 13. Jahrhunderts interpretiert werden.<sup>22</sup>

<sup>21</sup> Cf. *Illuminated Greek Manuscripts from American Collections* 162, Abb. 78.

<sup>22</sup> Bereits Theodor Wiegand und Oskar Wulff haben die Fresken beschrieben und in die 1. Hälfte des 13. Jahrhunderts datiert (Cf. WIEGAND, a. O. 95 f., 222–227, Taf. VIII–IX). Heisenberg plädiert für die Mitte des 13. Jahrhunderts (A. HEISENBERG, *Königliche Museen zu Berlin. Milet. Ergebnisse der Ausgrabungen und Untersuchungen seit dem Jahre 1899*, Hg. von T. Wiegand. Bd. III, Heft I, *Der Latmos*, Berlin 1913. *BZ* 23 (1914–19) 333–338); M. Restle und L. Hadermann-Misguich datieren Ende des 12. Jahrhunderts (RESTLE, a. O. I., 80 f., Abb. 544 f.; L. HADERMANN-MISGUICH, *La peinture monumentale tardo-comnène et ses prolongements au XIII<sup>e</sup> siècle*. Actes XV<sup>e</sup> Congrès international d'études byzantines, Athen 1976. Bd. I, Athen 1979, 108). Schiemenz datiert sie um 1200 (G. SCHIEMENZ, *Die Malereien der Paulos-Höhle auf dem Latmos. Pantheon* 29 [1971] 53), während sich Otto Demus, Nicole Thierry und Vojislav J. Djurić für Anfang des 13. Jahrhunderts aussprechen (O. DEMUS, *The Mosaics of Norman Sicily*. London 1949, 427, A. 38; N. THIERRY, *L'Art monumental byzantin en Asie Mineure du XI<sup>e</sup> siècle au XIV<sup>e</sup>*. *DOP* 29 (1975) 103 f.; V. J. DJURIĆ, *La peinture murale byzantine: XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles*. Actes XV<sup>e</sup> Congrès international d'études byzantines, Athen 1976. Bd. I, Athen 1979, 209). Urs Peschlow datiert die Fresken auf Ende des 12. oder Anfang des 13. Jhs. (PESCHLOW, *Latmos. RbK* V, 710 f., Abb. 32; PESCHLOW-BINDOKAT, *Der Latmos* 83, Abb. 118 f.).