

Sveti Nikola in Varoš, Prilep

Fassadengestaltung und keramoplastische Dekoration einer spätbyzantinischen Kirche

Jon C. Cubas Díaz

Die spätbyzantinische Zeit ist im wissenschaftlichen Diskurs traditionell als eine Phase immer stärker werdender politischer Desintegration dargestellt worden¹. Diesem Phänomen wird die beachtliche künstlerische Produktion und die nicht zu unterschätzende Anzahl qualitätvoller Kirchenstiftungen gegenübergestellt, die in dieser Epoche entstanden. Denn trotz schwieriger politischer Lage ist in dieser Zeit keine bedeutende Reduktion der Stiftungspraxis im Vergleich zur vorangegangenen komnenischen Epoche festzustellen. Für dieses Phänomen war nicht nur Konstantinopel, sondern eine Vielzahl unterschiedlicher Kunstzentren prägend. Darunter stechen Arta, Thessaloniki, Ohrid, Mistra, Nikaia und Konstantinopel hervor. Unter diesen Produktionszentren erlebten im 13. Jh. Arta (ca. 1220–1290) und Nikaia eine Blüte, während Mistra im ausgehenden 13. Jh. an Bedeutung gewann.

In diesen Zentren entwickelten sich dabei nicht nur unterschiedliche künstlerische Stile, sondern auch verschiedene Auffassungen von Architektur, die unterschiedliche, mitunter auch verwandte architektonische und ästhetische Konzepte verfolgten. Der Erfolg dieser Bautraditionen stand aber nicht zwingend im Zusammenhang mit dem politischen und ökonomischen Schicksal der Zentren, von dem sie ausgegangen waren². Das Verbreitungsgebiet bestimmter – zunächst mit einem Zentrum in Verbindung stehender – künstlerischer Phänomene veränderte sich. Hierfür werden traditionell wirtschaftliche Schwierigkeiten in ihrem Ursprungsgebiet und eine darauffolgende Abwanderung von Werkstätten in andere, weiterhin prosperierende Regionen als ein mögliches Erklärungsmodell vorgeschlagen. Wenngleich dieses generalisierende Erklärungsmuster der Komplexität der Ursachen und Beweggründe keineswegs gerecht werden kann, stellt die spätbyzantinische Architektur in Südosteuropa zweifelsohne ein unheimlich dynamisches und vielseitiges Phänomen dar, welches gerade hinsichtlich ihres Facettenreichtums sowie der Mobilität der Künstler und Werkstätten bisher ungenügend erforscht worden ist.

Wenig überraschend ist daher, dass diese Epoche von experimentellen Ansätzen und Innovation geprägt wurde, die in der Architektur beachtlich zum Ausdruck kommen. So

1 Achim Arbeiter danke ich herzlich für die vertrauensvolle und anregende Zusammenarbeit. Mit Gewissheit werde ich mich gerne an die wunderbare Zeit als Mitarbeiter seines Lehrstuhls zurückerinnern. Der verehrte Jubilar möge mir verzeihen, dass ich vor seinen kundigen Augen darauf verzichte, ein ‚spanisches‘ Thema zu wählen. Mit meinem Beitrag, der eine verkürzte und leicht überarbeitete Fassung meiner 2013 abgegebenen M.A.-Arbeit darstellt, hoffe ich dennoch, mindestens eine bescheidene Geburtstagsgabe machen zu können.

2 Eine andere Einschätzung des Verhältnisses von Bautraditionen und ihre Ausgangszentren vertrat D. Koco: Koco 1978.

wurden zum einen neue Bautypen entwickelt, wie etwa die Basilika-Kreuzkuppelkirche-Mischformen³. Zum anderen wurde die Innenarchitektur einiger Bauten durch die Fassadengestaltung verhüllt oder das Prinzip des Zusammenspiels zwischen Tragen und Lasten auf den Kopf gestellt⁴. Zur Kategorisierung der vielfältigen Architekturformen bei der Fassadengestaltung im spätbyzantinischen Südosteuropa wird in aller Regel die paradigmatische Gliederung von Slobodan Ćurčić verwendet⁵.

Die äußerst dynamischen politischen Verhältnisse prägen auch die spätbyzantinische Kunst in der Republik Nordmazedonien maßgeblich. Auch in dieser Region besteht keine einheitliche Bautradition. Im ausgehenden 13. und in den ersten Jahrzehnten des 14. Jhs. scheint die architektonische Produktion im Westen der heutigen Republik durch die epirotische Bautradition stark geprägt. Dies wird etwa durch Kirchenstiftungen in Ohrid, Berroia Veles und Prilep bezeugt und ist u. a. durch die Tätigkeit epirotischer Werkstätten zu erklären⁶. Währenddessen scheinen die architektonischen Maßnahmen im Laufe des 14. Jhs. im Nordosten des Landes zunehmend durch thessalonische Bauhütten gestaltet.

Im vorliegenden Aufsatz wird ein Kirchenbau untersucht, der auf architektonischer Ebene im Wissenschaftsdiskurs *bis dato* eine nur marginale Rolle gespielt hat: Sv. Nikola in Prilep. Anhand einer detaillierten Beschreibung sowie einer vergleichenden Analyse der Fassadengestaltung und der darin verwendeten Motive wird einerseits die Datierung des Sakralbaus präzisiert, andererseits der Versuch unternommen, das Dekorationskon-

3 An dieser Stelle kann das Pantanassa-Kloster Mistras beispielhaft genannt werden. Vgl. Ćurčić 2010, 586–595.

4 Dies kann etwa an der Westfassade der Chora-Kirche in Konstantinopel eindeutig erkannt werden (Ćurčić 2010, 539–542).

5 S. Ćurčić, der sich als erster eingehend mit der Vielfalt und den dynamischen Verhältnissen der spätbyzantinischen Architektur im Balkan beschäftigte, hat drei paradigmatische Modelle der Sakralarchitektur der Zeit in Mazedonien herausgearbeitet: das epirotische, das thessalonische und das skopische (Ćurčić 2010, 599–609). Während das letztere erst ab Mitte des 14. Jhs. an Bedeutung gewinnt und daher hier nicht vorgestellt wird, sind das epirotische und thessalonische für die Sakralarchitektur des 13. Jhs. in der heutigen Republik Mazedonien von großer Bedeutung. Das thessalonische Modell gibt einen Bau wieder, dessen Fassade durch Blendbögen geprägt wird, deren Innenfläche leicht nach hinten versetzt ist. Diese Bögen nehmen beinahe die gesamte Höhe der Wand ein, gliedern sie dabei vertikal und spiegeln teilweise die Innenarchitektur wider. Die Fassaden sind teilweise reich mit keramoplastischem Dekor verziert, dieser hat jedoch keine gliedernde Funktion, sondern dient lediglich als Füllmotiv (Ćurčić 2003, 65–84). Das epirotische Modell wird dagegen durch Fassaden mit glatten Oberflächen geprägt, deren Bögen in aller Regel vergleichsweise niedrig sind. Dies führt gemeinsam mit waagerechten Bändern zu einer stark horizontal geprägten Gliederung der Fassade, die jegliches vertikalisierendes Element zu vermeiden sucht. Die keramoplastische Dekoration, die in Epiros eine einzigartige Vielfalt aufweist, dient dabei nicht nur der Füllung von Flächen, sondern auch aktiv der Gliederung der Fassade (Velenis 1988, 279–285; Ćurčić 2010, 599–609; Striker 1995, 31–38).

6 Hamann-Mac Lean 1976, 295 f.; Ćurčić 1978, 17–27. Einen anderen Ansatz verfolgte J. V. A. Fine (Fine 1987).

zept einer zeitgenössischen Bautradition zuzuordnen. Zu diesem Zweck wird nach einer Vorstellung des Kontextes des Baus sowie einer Diskussion seiner Forschungsgeschichte zunächst ein Blick auf Auftraggeber und Stiftung geworfen. Darauf folgt eine Beschreibung des Baus unter besonderer Berücksichtigung der Fassaden, ehe die darin verwendeten Dekorationsformen vergleichend untersucht und analysiert werden. Schließlich werden die Erkenntnisse der komparativen Analyse diskutiert und die Ergebnisse festgehalten.

Markova Varoš und Prilep

Das heutige Prilep, die Stadt in der sich die Kirche Sv. Nikola befindetet, ist eine osmanische Neugründung des Anfangs des 15. Jhs.⁷ Sie befindet sich im nördlichen Teil der pelagonischen Ebene auf einer Höhe von 620 bis 650 m und ist heute eine der fünf größten Städte der heutigen Republik Nordmazedonien. Die ältesten archäologisch fassbaren Hinterlassenschaften in ihrer Umgebung stellen mehrere neolithische Siedlungen dar⁸. Spätestens seit dieser Zeit ist das Umland Prileps besiedelt worden, wenngleich keine der Ansiedlungen eine durchgehende Kontinuität vorweisen kann. Der heute am Berghang gelegene Stadtteil Markova Varoš stellte im 13. Jh. den Mittelpunkt der Stadt dar, während der Kern des heutigen Prileps erst nach der Neugründung zum Zentrum wurde. Die Siedlung, die heutzutage bei den Einheimischen als Dorf („selo“) Varoš bekannt ist, stellte im 13. und 14. Jh. eines der bedeutenderen Zentren auf dem Balkan dar.⁹

Eine erste Erwähnung findet die Stadt (Πρίλαπον) im Jahre 1014 im Geschichtswerk des Johannes Skylitzes. Der griechische Historiker beschreibt darin den Tod des bulgarischen Zaren Samuels im Jahre 1014, welcher sich angeblich auf dem hiesigen Burgberg ereignete¹⁰. Im Mittelalter war der Markt am Tag des Hl. Demetrios, welcher die Kirche von Sv. Dimitrija als Zentrum gehabt haben mag, überregional bekannt. Zu jener Zeit war die Stadt auch ein Zentrum der Kunstproduktion. Davon zeugen mehrere Bauten, vorwiegend aus der Blütezeit im 13.–14. Jh.¹¹ Auch wenn eine große Anzahl an Bauten schriftlich überliefert ist, ist leider nur ein Bruchteil der einst 77 Bauten erhalten.¹² Die *Erzengel-*

7 Hamann-Mac Lean 1976, 282.

8 Krstevski 2011, 47.

9 Hamann-Mac Lean 1976, 282.

10 Krstevski 2011, 47.

11 Hamann-Mac Lean 1976, 282. Varoš glich also im Mittelalter in gewisser Weise Orten wie Verria, Kastoria oder Ohrid mit zahlreichen (kleinen) Kirchen, die über die Siedlung verteilt waren (Hamann-Mac Lean 1976, 282). Die Stadt ist mit 77 schriftlich überlieferten Kirchen mit anderen Zentren der spätbyzantinischen Zeit durchaus vergleichbar (Krstevski 2011, 47). Wie in jenen Orten stellt sich die – nur schwerlich zu beantwortende – Frage nach der Funktion so zahlreicher Sakralbauten sowie nach der Intention und Identität der Stifter bzw. Auftraggeber.

12 Drei dieser Bauten werden aufgrund ihrer chronologischen Einordnung an dieser Stelle nicht

kirche stellt eine Saalkirche mit Prothesis- und Diakonikon-Nische dar, eine gängige Bauform der Zeit in dieser Region. Vor der Kirche steht heute noch eine spätantike Säule, die zur Zeit Samuels im Jahre 996 als Inschriftenträger für eine der frühesten kyrillischen Inschriften wiederverwendet wurde¹³.

Die ersten Studien, die sich mit dem Bau beschäftigten, ordneten ihn aufgrund der Portraits und Stifterinschriften der Ostfassade in die Zeit der Könige Vukasin (1365–71) und Marko (1371–95) ein und hielten den östlichen Teil der Kirche für einen nachträglichen Anbau. Im Rahmen einer Grabung konnte auf Grundlage der stratigraphischen Verhältnissen jedoch festgestellt werden, dass der Ostteil die frühere Bauphase darstellen muss, da die Reste der ursprünglichen Westmauer der ersten Bauphase freigelegt werden konnten. Jene Mauer wurde aufgrund der Erweiterung im Westen entfernt¹⁴. Sowohl der westliche, als auch der östliche Teil des Sakralbaus waren nach dieser zweiten Bauphase jeweils durch eine Kuppel abgeschlossen, wie an den im Ostteil erhaltenen Gewölbeansätzen zu erkennen ist. Diese stellten nach Deroko zwei aneinandergesetzte Turmbauten vom Durdevi Stupovi-Typ dar¹⁵. In der nordwestlichen Ecke des Baus befindet sich ein Zugang zu einer Kapelle, die etwas niedriger als der Kernbau gelegen ist und im Rahmen der Ostteil-Erweiterung entstand¹⁶. Der Stifter ist durch die Inschrift bekannt. Es handelt sich um Ioannes, „*Chartularios des Westens*“, der seinen Namen vor der Stiftung geändert haben soll, da er zum Mönch geworden sein mag – daher wird er als Einsiedler dargestellt¹⁷. Die Datierungsansätze der früheren Bauphase orientieren sich am Stil der Fresken. So sind nach Bosko Babić die östlichen Fresken um 1200, die westlichen zwischen 1260–80 anzusetzen¹⁸.

Im Osten von Varoš liegt *Sv. Petar*, eine Saalkirche, die zwischen dem Ende des 13. und dem Anfang des 14. Jhs. entstanden sein muss. Ihre halbrunde Apsis nimmt bemerkenswerterweise die komplette Breite und Höhe der Ostfassade ein und ist wie die Nord- und Südwand durch reichen keramoplastischen Dekor in Form von Bändern geschmückt. Diese stellen die einzigen gliedernden Elemente der Fassaden dar, deren Oberflächen beeindruckend flach sind und nur minimale Öffnungen aufweisen. *Sv. Atanas* liegt in unmittelbarer Nähe des Erzengel-Klosters und stellt eine Kreuzkuppelkirche dar, die im 14. Jh. erbaut wurde. Auch wenn die Kirche weiterhin in Nutzung ist, sind inzwischen nur noch ihre Säulen und Mauern in *cloisonné*-Mauerwerk erhalten.

behandelt. Dabei handelt es sich um *Sv. Prechista Bogorodica* (14.–15. Jh.), *Sv. Uspenie Bogorodichno* (14.–15. Jh.) und *Sv. Preobrazdenie* (14.–15. Jh.).

13 Hamann-Mac Lean 1976, 283.

14 Cornakov 1967, 93–98; Hamann-Mac Lean 1976, 284.

15 Hamann-Mac Lean 1976, 283 f.

16 Hamann-Mac Lean 1976, 282.

17 Hamann-Mac Lean 1976, 284.

18 Babić 1969, 25–33.

Im Kontext dieses Aufsatzes ist die zentral in Varoš gelegene Kirche *Sv. Dimitrija*, die im Mittelpunkt des überregional bekannten Stadtmarktes stand und in einer komplexen Bauabfolge entstand, von besonderer Bedeutung. So lassen sich am Kirchenbau mindestens vier Bauphasen feststellen. Die erste lässt sich nur vage in die Zeit des beginnenden 12. Jhs. einordnen. Damals stellte der Bau eine Saalkirche dar, die durch eine halbrunde Apsis im Osten abgeschlossen und in einfacher Bautechnik erbaut wurde. In einer zweiten Bauphase wurde eine offene Nordportikus hinzugefügt, die laut S. Korunovski und E. Dimitrova mit der laskaridischen Bautradition in Verbindung zu setzen ist; darauf folgte eine Portikuserhöhung und der Einbau eines tonnengewölbten Querschiffes, welches deutliche Gemeinsamkeiten mit der epirotischen Architektur der Zeit aufweist und erst nach der Mitte des 13. Jh. entstanden sein dürfte¹⁹. Zuletzt erfolgte der Bau des südlichen Seitenschiffes, der Kuppel und des Narthex. Diese Bauphase ist aufgrund des keramoplastischen Dekors wohl ans Ende des 13. Jhs. zu datieren²⁰.

Forschungsgeschichte

Auch wenn eine frühere Erwähnung Sv. Nikolas durch den Archimandrit Antonin 1872 belegt ist²¹, stammt die erste wissenschaftliche Auseinandersetzung erst vom Ende der dreißiger Jahre des vergangenen Jahrhunderts²². Seitdem haben sich zahlreiche Forscher mit Sv. Nikola beschäftigt. Dabei galt das Interesse vorwiegend der Bemalung des Innenraumes. F. Mesesnel sollte sich 1938 mit der Inschrift und der darin enthaltenen Datierung der Kirche beschäftigen²³. Keine zwei Jahre später setzte R. Ljubinković zum ersten Mal die Fresken der Apsis mit Kurbinovo in Verbindung und schlug eine Datierung vor denjenigen des Naos vor²⁴. An seine Forschungen knüpfte M. Rajković an, der 1955 die Malereien der Apsis nunmehr in das Ende des 12. Jh. datierte²⁵. Die Datierung und der Zusammenhang der beiden stilistisch eindeutig abweichenden Malereigruppen standen seitdem im Mittelpunkt der Studien zur kleinen Saalkirche und boten Raum für zahlreiche Interpretationen. So schlug V. R. Petković eine Datierung der gesamten Dekoration um 1351 vor²⁶. V. N. Lazarev sollte 1961 die Diskussion mit einem vergleichenden Beitrag bereichern, indem er die Fresken der Apsis in Zusammenhang mit der Panagia Mavriotissa in Kastoria und mit Sv. Nikola in Manastir (Mariovo) brachte und daraus eine

19 Dimitrova – Korunovski 2006, 24 f. Hierzu siehe: Küpper 1990.

20 Ristić 1979, 171–226; Hamann-Mac Lean 1976, 285–287; Miljković-Peppek 1974, 5–18.

21 Antonin 1872, 345 f.; er hatte Prilep 1865 besucht. Vgl. Miljković-Peppek 1995, 73.

22 Zur frühen Forschungsgeschichte siehe insbesondere Miljković-Peppek 1995, 73–75.

23 Mesesnel 1938.

24 Ljubinković 1940, 121.

25 Rajković 1955, 207–212.

26 Dabei verzichtete Petković auf eine befundbezogene Begründung (Petković, 1950, 265 f.).

Datierung ins 13. Jh. entwickelte²⁷. P. Miljković-Peppek sprach sich 1965 zwar auch für eine Datierung der Apsisdekoration ins 13. Jh. aus, sah jedoch keinen direkten Zusammenhang zwischen Sv. Nikola und den Kirchen, die von V. N. Lazarev zum Vergleich herangezogen wurden, und datierte die Apsismalereien in die erste Hälfte des Jahrhunderts²⁸. Auch die Darstellung des Patronheiligen an der westlichen Außenwand der Kirche war Gegenstand wissenschaftlicher Diskussionen. S. Radojčić verglich die Darstellung Nikolas mit der Kunst der sog. Schule des Metropoliten Johannes und setzte sich für eine Datierung ans Ende des 14. Jhs. ein²⁹. Diese Einordnung wurde von V. Djurić befürwortet, der zudem die Fresken der Apsis um 1200 datierte³⁰. D. Koco und R. Hamann-MacLean sollten 1976 die ersten sein, die ungeachtet der stilistischen Unterschiede beide Malereigruppen unabhängig voneinander als zeitgleich – um 1298 – datierten³¹. Ein Jahrzehnt später brachte V. Korać die architektonische Chronologie ins Spiel und schlug eine Datierung der unteren Hälfte der Mauern und der Apsisdekoration ins ausgehende 12. Jh. vor, während er die obere keramoplastisch dekorierte Hälfte sowie die restlichen Malereien des Naos auf 1298 datierte³². Auch P. Miljković-Peppek nahm in der Folge Stellung zur architektonischen Bauabfolge. Er schlug eine Datierung der unteren Zone der Mauern in die Zeit des bulgarischen Zaren Samuel (997–1014) oder unmittelbar danach vor, zeitgleich mit der ersten Bauphase Sv. Dimitrijas. Die Begründung hierfür liefert eine Inschrift, die er mit Sv. Nikola in Verbindung setzt³³. Er sollte Mitte des folgenden Jahrzehnts erneut auf diesen Bau mit einem ausführlichen Aufsatz eingehen. Dieser hatte erneut das Ziel die Bauabfolge des Kirchenbaus zu klären. Dabei ging er diesmal auf die Inschrift ein und konnte außerdem eine archäometrische Untersuchung der Malereien zurückgreifen, die ergeben hatte, dass der Putz der Malereien der Apsis und der Hauptlünette anders beschaffen ist als der der restlichen Malereien des Naos. Daraus war seiner Ansicht nach zwingend eine unterschiedliche Datierung abzuleiten³⁴. 2008 befasste sich V. Korać erneut mit Sv. Nikola und plädierte nochmals für eine Chronologie mit zwei Phasen, sowohl in der Malerei als auch in der Architektur, und unterstrich dabei den hohen Wert der Fassadengestaltung, die mit *„denjenigen der besten spätbyzantinischen Bauten zu vergleichen sei“*³⁵. Schließlich hat sich

27 Lazarev 1963, 132.

28 Miljković-Peppek 1967, 193. 195. Anm. 10. 22. Abb. 18–19. Später vertrat er erneut diese Position: Miljković-Peppek 1972, 23.

29 S. Radojčić 1966, 166.

30 Djurić 1974, 88 Anm. 113. 115. hatte sie schon einmal – allerdings früher – datiert (Djurić 1958, 178 Anm. 14).

31 Dafür skizzierten sie unterschiedliche pragmatische, konjunkturelle Erklärungsmuster (Koco 1976, 9 f.; Koco 1978, 202 f.; Hamann-MacLean 1976, 290).

32 Korać 1986, 123–126.

33 Miljković-Peppek 1986, 491 f. Anm. 52. Taf. V–4.

34 Miljković-Peppek 1995. Zu erwähnen ist ebenfalls eine um die Jahrhundertwende entstandene Arbeit zum Symbolgehalt der Taufe Christi in diesem Sakralbau (Kostovska 2000, 39–58).

35 Korać 2008, 124. Dabei publizierte er Steinpläne aller vier Fassaden.

neulich E. Dimitrova mit der malerischen Ausstattung der Kirche auseinandergesetzt und sie überzeugend charakterisiert und analysiert, wobei sie insbesondere auf die Bedeutung des Stilpluralismus einging³⁶.

Der Auftraggeber und die Stiftung

In Sv. Nikolas ist glücklicherweise eine Freskoinschrift erhalten, die über den Auftraggeber und seine Stiftung Auskunft geben kann. Diese stellt das einzige schriftliche Zeugnis der Saalkirche dar und befindet sich direkt oberhalb des Nebeneingangs (Abb. 2a):

„† Ἀνηγέρθει καὶ ἀνιστῶρήθει ἐκ βάθρου ὁ θεῖος κ(αὶ) οὐ πάνσεπτος ναὸς τοῦ | ἐν ἁγίοις
π(ατ)ρ(ὸ)ς ἡμῶν ἀρχιεράρχων θαυματουργοῦ Νικο|λάου διὰ συνδρωμῆς (καὶ) κόπου
Βέγου τοῦ Καπζά κ(αὶ) τῆς | συμβίου αὐτοῦ Μαρίας ἐπὶ τῆς Βασιλείας Ἀνδρονίκου || τοῦ
εὐσεβεστάτου βασιλέως καὶ αὐτωκράτορος Ῥω|μαίων Κομνηνοῦ τοῦ Παλεολόγου κ(αὶ)
Ἡρήνης τῆς εὐσεβεστάτης Αὐγούστης ἐπὶ ἔτους ,ζωζ´, μηνὶ νωεμ(β)ρίῳ ιζ´, ἰνδ(ικτιῶνος)
ιβ´ | ὁ τούτου ... ὡχες ω. κτήτωρ“³⁷.

Auch wenn die Inschrift bereits zu Beginn der ersten Untersuchungen in den dreißiger Jahren sichtbar war, konnte ihr Inhalt erst im Zuge der 1962 von Babić durchgeführten Restaurierungsarbeiten vollständig ediert werden³⁸. Die *al fresco*-Inschrift ist ein originaler Bestandteil der malerischen Ausstattung des Innenraumes der Kirche und wurde an der Südwand oberhalb der großen Öffnung angebracht, dessen Funktion ungeklärt ist (Eingang? Fenster?). Gemäß der Inschrift wurde Sv. Nikola am 17. November 1298 fertiggestellt. Die Kirche sei von Grund auf durch die Finanzierung des Stifters Vegos Kapzas und seiner Frau Maria gebaut und dekoriert worden. Bedauerlicherweise wird bei der Inschrift keine weitere Angabe zur Person, etwa zu Amt oder Rang, gemacht. Auch handelt es sich bei der Inschrift um die einzige historische Quelle, aus der die beiden Stifter bekannt sind; daher darf davon ausgegangen werden, dass Vegos Kapzas kein Amt in der byzantinischen Verwaltung innehatte, denn sonst wäre dies höchstwahrscheinlich erwähnt worden³⁹. Auch sein prosopographisch nicht überlieferter Name suggeriert, dass es sich hier um ein Mitglied einer lokalen Elite handelt. Sichere Aussagen zur Person des Stifters lassen sich jedoch mangels Belege nicht treffen. Keineswegs einfacher gestaltet

36 Dimitrova 2021, 71–82.

37 Z.1: Ἀν<η=ι>γέρθει; θ<εῖ=η>ος. Z.2: ἀρχ<ι=η>εράρχων; Z.3: δ<ι=η>ᾱ. Z.4: συμβ<ι=η>ου. Z.5: Ῥω|μ<αί=έ>ων Κομν<η=ι>νοῦ τοῦ Παλε<ο=ω>λόγου. Z.6: νωε<μ=ν>(β)ρ<ίω=η>ο. Von der letzten Zeile der Inschrift kann aufgrund des Erhaltungszustandes keine eigenständige Lesung angeboten werden, weswegen die Lesung von Miljković-Peppek als Grundlage übernommen wird (Miljković-Peppek 1995, 75–77).

38 Babić 1969, 30 f.

39 So scheinen es jedenfalls zahlreiche analoge Befunde zu belegen. Vgl. Babić 1969.

sich die Einordnung der Stiftung: Ob Sv. Nikola etwa Teil eines Klosters oder eine Privatkirche war, muss ebenfalls offen bleiben – da in der Inschrift Hinweise auf eine Klosterzugehörigkeit fehlen, handelt es sich vielleicht eher um eine Privatkirche⁴⁰.

Architektonische Beschreibung: Fassadengliederung und –gestaltung

Sv. Nikola hat einen sehr schlichten architektonischen Aufbau: Sie stellt eine Saalkirche dar, die leicht in die Höhe gezogen wirkt (Abb. 2b). Sie wird von einer dreiseitigen polygonalen Apsis im Osten abgeschlossen, die zwei Drittel der Fassadenhöhe einnimmt. Diese stellt das einzige Element dar, das dem sonst streng rechteckigen und flachen Grundriss und dem Erscheinungsbild der Kirche entgegenwirkt. Das Gebäude wird durch ein Tonnengewölbe abgeschlossen und durch ein Satteldach bedeckt. Die Fassaden gliedern sich in zwei Zonen: eine obere, die durch reichem keramoplastischen Dekor geschmückt ist, und eine untere aus Werksteinmauerwerk.

Die untere Wandzone aller vier Fassaden, die etwas weniger als die Hälfte ihrer Höhe einnimmt, weist einen sauberen Eckverband auf, welcher aus Werksteinen besteht. Auch die unteren ein bis zwei Lagen der Mauer bestehen in der Regel aus großen und einheitlich behauenen Werksteinen, während es sich beim Großteil dieser Zone um Mischmauerwerk handelt. Es wurden vorwiegend Steine versetzt, bei denen keine feine Bearbeitungsspuren erkennbar sind und die in Form und Größe sehr stark variieren. Wenig überraschend ist daher die ausgiebige Nutzung von Mörtel.

An der Südfassade befindet sich leicht westlich der Wandmitte eine hochrechteckige Öffnung, welche etwa zwei Drittel der Höhe der unteren Zone einnimmt und ca. 70 cm breit ist, bei der es sich um eine Tür oder um ein Fenster handeln könnte (Abb. 3). Oberhalb des Haupteingangs ist eine Nische eingebaut, deren Lünette ein Brustbild des Heiligen Nikolaus in Freskotechnik beherbergt. Sie wird durch einen bogenförmigen Sägefries abgeschlossen, der rechts und links der Lünette horizontal fortgesetzt wird und die untere Zone, inklusive Haupteingang und Patronlünette, vom Rest der Fassade trennt (Abb. 6).

An der Nordwand befindet sich eine weitere Öffnung, bei der es sich zweifelsohne um einen Eingang handelt, der durch einen Rundbogen abgeschlossen wird (Abb. 4). Bemerkenswert ist hierbei, dass der Rundbogen von einem Segmentbogen aus Ziegeln und einem Segment-Sägefries gerahmt wird. Diese Tür ist, wie auch die Öffnung an der Südwand, aufgrund der Einbindung im Mauerwerk sicherlich als primär zu betrachten. Für diese Interpretation spricht auch die Tatsache, dass sie bei der malerischen Ausgestaltung des Innenraumes berücksichtigt wurden.

Vor allem an der Westfassade ist beträchtliches Spolienmaterial verbaut. So sind unten ein großes Fragment eines marmornen Girlandenfrieses sowie eine aus Marmor ausgear-

40 Zu den Fragen bez. des Stiftungswesens in spätbyzantinischer Zeit siehe: Thomas 1987, 244–269; Geelhaar – Thomas 2011, 7–56.

beitete Inschrift sichtbar⁴¹. Mittig in dieser Fassade ist der als Rundbogen gestaltete Haupteingang zu finden, dessen Bogenstirn sowie die angrenzenden Flächen durch bemalten Putz bedeckt sind, der in seiner Mörtelstruktur demjenigen der Apsis gleicht. Die Bemalungen von Eingang und Apsis dürften somit gleichzeitig entstanden sein⁴². Somit ist nicht auszuschließen, dass der Rest der unteren Zone der Westwand ebenso verputzt und bemalt war. Die ebenfalls einfache Gestaltung der unteren Wandzonen der Nord-, Süd- und Ostfassaden lassen es denkbar erscheinen, dass das Mauerwerk nach Vollendung des Baus ebenso unsichtbar werden sollte oder war, wie es bei der Westfassade der Fall war. Dafür scheinen unterschiedliche Erklärungsmuster plausibel: Einerseits ist es möglich, dass die Wände auch verputzt und bemalt wurden. Diese Bemalung muss nicht zwangsläufig aus figürlichen Darstellungen bestanden haben, sondern könnte auch keramoplastischen Dekor nachgeahmt haben. Für diese These spricht einerseits, dass zumindest die Patronnische und die anliegenden Flächen an der Westwand bemalt wurden, sowie andererseits Vergleichsbeispiele, bei denen dieselbe Dekorationsform gewählt wurde⁴³. Andererseits ist es aber auch vorstellbar, dass an diesen Mauern, mit Ausnahme der Ostfassade, Nebenräume angebaut waren oder werden sollten. Hierfür spricht eine ganze Reihe an Vergleichsbeispiele, wie etwa Sv. Dimitrija in Prilep und – vielleicht noch eindeutiger – Hagios Basileios in Arta⁴⁴.

Die obere Wandzone der *Südfassade* wird durch einen doppelten Mäander von dem unteren Bereich abgegrenzt, der eine rhythmisierende Wirkung hat (Abb. 3)⁴⁵. Unmittelbar über diesem Fries befinden sich vier Bögen, deren Schenkel mit einer Ausnahme durch keramoplastische Vierpässe und Sägefriese akzentuiert werden und deren Bogenpfeiler prägend in ihrer Höhe verkürzt wurden. Eine Öffnung hatte ursprünglich nur der zweitöstlichste Bogen. Die gezielte asymmetrische Gestaltung der Bögen wirkt im Gegensatz zu den Dekorationsbändern arhythmisierend und unruhig und bildet somit eine intendierte Diskrepanz in der Gestaltung. Dazu trägt ebenfalls ein zwischen dem westlichsten und dem zweitwestlichsten Bogen vertikal angebrachtes Diamantenmotivband bei. Flankiert wird die Blendarkade im Osten von *opus spicatum* (oben) und von einem Diamantenmotiv und einem Zickzackmuster (unten). Im Westen rahmen, von oben nach unten, ein Diamantenmotiv, ein Kreuz aus Phialostomoi und *opus spicatum* das westliche Ende der Blendarkade. Oberhalb der Blendarkade ist ein Zickzackfries angebracht, der die gesamte Mauerbreite einnimmt und aus drei Ziegellagen besteht. Das Zickzackmuster

41 Der Inhalt der Inschrift ist m. W. nicht ediert und publiziert worden.

42 Dies ist laut P. Miljkovic-Peppek durch eine archäometrische Untersuchung entdeckt worden (Miljkovic-Peppek 1995). Besagte Untersuchung wurde m. W. bedauerlicherweise nicht publiziert.

43 An dieser Stelle können Naupara und Kurbinovo als Beispiele genannt werden. Zu Naupara siehe: Ćurčić – Popović 2000.

44 Papadopoulou 2002, 125–130.

45 Dieser Mäander wird an einer Stelle durch neuzeitliche Farb- und Putzfragmente bedeckt, die nicht zum ursprünglichen Befund zuzuordnen sind.

wird dabei in den Zwickeln durch Hausteine mit dreieckiger Schauseite betont. Darüber folgen sieben Lagen Ziegelmauerwerk, ehe die Fassade durch einen doppelten Sägefries abgeschlossen wird.

Die obere Wandzone der *Westfassade* ist zwar ebenfalls von einer vorwiegend horizontalen Gliederung geprägt, doch sind auch hier vereinzelt vertikal gliedernde Elemente zu erkennen (Abb. 6). Oberhalb des Sägefrieses befinden sich zwei weitere Lünetten, die jeweils von einer weiteren Büste geschmückt werden⁴⁶. Sie werden komplett durch ein Sägefries, ihre Bogenschenkel zusätzlich durch ein Phialostomoiband gerahmt. Die Fläche zwischen dem Sägefries und den beiden Nischen wird durch ein nicht streng gehaltenes *cloisonné*-Mauerwerk eingenommen. Flankiert werden beide Lünetten von zwei Kreuzen, die aus keramoplastischen Vierpässen gebildet werden. Über dem nördlichen der beiden Kreuze befindet sich zudem ein kurzes Zickzackband. Darüber befindet sich ein keramoplastischer Dreipassblendbogen aus Mauerziegeln, der von einem Band Phialostomoi gerahmt wird und ein Zickzackband schneidet. Unmittelbar über dem Zickzackband ist im Norden ein einfaches Muster angebracht worden, das aus einer Reihe von schräg-hochkant angesetzten Mauerziegeln besteht, die nach innen fallen. Im Süden wird dagegen die analoge Fläche durch *opus spicatum* eingenommen. Oberhalb des keramoplastischen Bogens sind zwei Füllmotive angebracht: Das südliche nimmt zwei Fünftel der Fläche ein und stellt ein einfaches Ziegelmauerwerk dar, dessen Lagenverlauf sich an der Bogenneigung orientiert. Die nördlichen drei Fünftel der Fläche werden dagegen von einem Diamantenmuster eingenommen. Schließlich wird die Fassade durch einen doppelten Sägefries abgeschlossen.

Die untere Zone der Nordfassade wird von der oberen durch zwei horizontale, durchgehende Friese getrennt (Abb. 4). Der untere Fries wird durch Diamantenmotive gebildet, die aus drei konzentrischen aus Ziegeln gestalteten Rhomben bestehen, deren Zwickel von Hausteinen mit dreieckiger Schauseite gefüllt werden. Der Obere stellt einen Zickzackfries aus drei Ziegellagen dar. Seine Zwickel werden dabei ebenfalls durch Hausteine mit dreieckiger Schauseite gefüllt.

Die obere Zone wird durch eine aus vier Bögen bestehenden Blendarkade geschmückt, die von einem von Phialostomoi gerahmten Kreuz aus Stein im Osten und einem gleich gestalteten Kreuz und einem Zickzackmuster im Westen flankiert werden. Der östliche sowie der zweitwestlichste der vier Bögen sind in gleicher Form gestaltet: Sie stellen Blendbögen dar, deren Bogenpfeiler, so wie im Falle der Südfassade in der Höhe, eindeutig verkürzt wurden, womit eine vertikale Gliederung der Fassade vermieden wird. Der westlichste Bogen ist in seiner Form den eben beschriebenen fast gleich, seine Bogenstirn wird jedoch durch eine Reihe keramoplastischer Vierpässe geschmückt. Der zweitöstlichste Bogen ist ebenso durch keramoplastische Vierpässe verziert; er stellt, im Gegensatz zu den restlichen Bögen der Fassade, keinen Blendbogen dar, sondern ist, wie auch der

46 Welche Heiligen dargestellt werden, ist m. W. *bis dato* nicht geklärt worden.

zweitöstlichste der Nordfassade, durchbrochen worden⁴⁷. Der innere Bogen hat im Vergleich mit den drei Blendbögen eine nur ein Drittel so große Spannweite. Trotzdem ist sein Erscheinungsbild das eines Segmentbogens, bei dem die Spannweite derjenigen der anderen Rundbögen gleicht, da über dem kleinen Bogen zehn weitere Segmentbogenlagen übereinander gelegt worden sind.

Oberhalb der Blendarkade sind drei horizontale Friese angebracht, die die ganze Fassadebreite einnehmen und jeweils etwa halb so groß wie diejenigen unterhalb der Arkade sind. Der untere Fries stellt ein einfaches Muster dar, welches aus hochkant gesetzten Ziegeln besteht. Beim mittleren dagegen handelt es sich um ein einzigartiges einlagiges Zickzackband. Dessen obere Zwickel werden zwar wie in den anderen Fällen durch Hausteine mit dreieckiger Schauseite gefüllt, doch die unteren sind im Gegensatz dazu als Öffnung gestaltet. Das obere Band hingegen besteht aus einem einfachen Muster aus Ziegel, die schräg-hochkant angesetzt sind, nach Westen fallend. Darüber wird die Fassade durch einen doppelten Sägefries abgeschlossen.

Oberhalb der unteren Wandzone der *Ostfassade* befindet sich eine zweite Zone, die hauptsächlich von den Blendbögen der Apsis eingenommen wird (Abb. 5). Die drei Rundbögen nehmen fast die ganze Breite der Fassade ein, sind reich verziert und in ihren Maßen sehr ähnlich. Alle drei werden oben durch einen aus keramoplastischen Vierpässen bestehenden Segmentbogen gerahmt. Ebenfalls ist die Gestaltung von Bogenstirn und -pfeilern der drei Apsisbögen gleich. Die äußerste Rahmung wird bei den Bogenpfeilern durch einen Zahnschnitt gebildet, während die Schenkel ebenfalls durch eine Reihe eng zueinander angebrachter keramoplastischen Vierpässe gerahmt werden. Darauf folgen nach innen zwei Bögen aus Ziegel, die stufig in die Tiefe versetzt wurden.

Im Kontrast zu der beinahe komplett identischen Rahmung steht die variantenreiche Gestaltung der Innenfläche der Blendbögen. Diejenige des südlichen Bogens kann in drei Flächen unterteilt werden. Unten befindet sich ein Mäander, und darüber ist ein Zickzackband angebracht, das aus zehn Ziegelreihen besteht; oben abgeschlossen wird die Fläche durch einfaches Ziegelmauerwerk, welches die Fläche zwischen Kämpfer und Scheitel über die gesamte Spannweite einnimmt. Die Innenfläche des nördlichen Bogens besteht aus drei Zonen: Die untere Zone zeigt ein Schachbrettmuster, welches auf den Kontrast von Ziegel und dem lokalen Stein setzt. Direkt oberhalb befindet sich ein aus fünf Teilen bestehendes Kreuz, welches durch keramoplastische Elemente gerahmt wird. Die obere Zone wird durch Ziegelmauerwerk gebildet und nimmt nicht nur die Innenfläche oberhalb der Kämpfer, sondern ebenfalls weitere 20 cm unterhalb der Kämpfer ein.

Der mittlere Bogen hat im Gegensatz zu den beiden flankierenden Bögen eine Öffnung, die das untere Drittel seiner Innenfläche einnimmt und einen kleineren, eingebauten Bogen darstellt. Darüber angebracht sind fünf Lagen Ziegelmauerwerk. Darüber, bis

47 Diese Öffnung ist parallel zu derjenigen der Südarkade, knapp außerhalb des abgeschränkten Altarraums, angebracht worden.

ungefähr auf Höhe der Kämpfer, befindet sich eine kleine Fläche Reticulatmauerwerk, aus vier keramoplastischen Miniaturquadern bestehend, die abwechselnd mit stark verwitterten Miniaturquadern aus Stein auf einem Mörtelhintergrund eingesetzt wurden. Die Fläche zwischen Kämpfer und Scheitel wird wiederum durch Ziegelmauerwerk eingenommen. Auffällig bei den Bögen ist, dass ihre Pfeiler in ihrer Höhe nicht gekürzt sind, im Gegensatz zu den Bögen der Nord-, Süd und Westfassade. Oberhalb der Bögen befinden sich ein Band aus Phialostomoi und ein einfacher Sägefries, dessen Breite derjenigen der Apsis entspricht. Sie wurden direkt unter dem Dach der Apsis angebracht und bilden mit diesem den Übergang zum Dach, das die obere Zone der Ostfassade in zwei Unterzonen gliedert.

Die obere Unterzone ist ebenso keramoplastisch verziert worden und stellt im Gegensatz zu den anderen beiden eine glatte Oberfläche dar. Im unteren Bereich dieser Zone befindet sich mittig ein Zickzackfries, welcher etwa zwei Drittel der Breite einnimmt, aus drei Ziegellagen besteht und dessen Zwickel durch jeweils einen dreieckigen Stein gefüllt sind. Seitlich wird der Fries durch Teilbögen gerahmt, die aus einer einfachen Ziegellage bestehen. Oberhalb des Frieses befindet sich eine Lage *cloisonné*-Mauerwerk, die ihn von einem weiteren Zickzackfries abgrenzt. Dieser hat ein sehr ähnliches Muster, das ein wenig enger ist und sich nur dadurch unterscheidet, dass sich zwischen der mittleren und der oberen Ziegellage ein Phialostomoi-Band befindet. Der Fries wird oben durch eine einfache Lage Ziegel gerahmt. Die restliche Fläche oberhalb des Frieses wird durch hochkant eingesetzte Ziegel gefüllt, die schräg in Richtung der Fassadenmitte versetzt sind. Als Abschluss dient auch an der Ostfassade ein doppelter Sägefries.

Elemente der Fassadengliederung und -gestaltung

Seit mittelbyzantinischer Zeit sind keramoplastische Elemente in der Sakralarchitektur wichtiger Bestandteil der Fassadengestaltung. Ab dem 13. Jh. entwickeln sie sich progressiv zu einem Hauptelement ebendieser, und sind in der thessalonischen und epirotischen Bautradition von großer Bedeutung. Gerade in Epiros ist ihre Rolle facettenreich: Sie dienen nicht nur als Füllmotiv, sondern werden ebenfalls innovativ als fassadengliederndes Element angewandt. Die Ansätze bei der Anwendung keramoplastischer Dekoration, sowohl der epirotischen als auch der thessalonischen Architektur, verbreiten sich dann im ausgehenden 13. und am Anfang des 14. Jhs. auf dem Balkan, spielen jedoch in der Folge, aufgrund des Aufkommens und der zunehmenden Bedeutung der skopischen Bautradition, keine Rolle mehr⁴⁸. Keramoplastische Dekoration kann zum einen aus regulären Mauerziegeln, zum anderen aus bearbeiteten Ziegeln (SCBs) bestehen, während Phialostomoi von beiden Gruppen als Ausnahme hervorzuheben sind. In Sv. Nikola ist die Anwendung von regulären Mauerziegeln und Phialostomoi festzustellen, jedoch sind keine SCB zu

48 Sasalov 1979, 92–110. Eine Ausnahme sind die weiterhin beliebten Phialostomoi.

finden. An dieser Stelle sollen die in Sv. Nikola angewandten keramoplastischen Elemente kurz beschrieben und eingeordnet werden.

Der im Altertum weit verbreite *Mäander* kommt in der byzantinischen Fassadengestaltung erst im 11. Jh. zu einer Verwendung. Das früheste bekannte Beispiel eines geometrischen Mäanders stammt wohl von der Ostfassade des Katholikons von Hosios Loukas⁴⁹. Das älteste in Konstantinopel erhaltene Beispiel wurde am Ende desselben Jahrhunderts an der Südfassade der Eski Imaret Cami angebracht, kurz vor der anspruchsvolleren Anwendung an der Ostfassade der Chorakirche⁵⁰. Die geometrischen Mäander Konstantinopels weisen eine eindeutige Trennung zwischen den Ziegeln, die das Muster bilden, und dem Hintergrund aus Mörtel auf und lassen dadurch ein breites, scharfes Muster entstehen. Im Gegensatz dazu wirkt der doppelte, nicht ausgerichtete Mäander-Fries⁵¹ an der Südfassade Sv. Nikolas stark von den Seiten gestaucht (Abb. 8a)⁵². Diese Form des Mäanders ist mit zahlreichen Beispielen aus der epirotischen Tradition vergleichbar, wie etwa Panagia Bellas in Boulgareli (1295–96) (Abb. 8e), Kato Panagia in Arta (1231–71) (Abb. 8c) oder Sv. Dimitrija in Prilep (Abb. 8b). Diese Form wurde im 14. Jh. ebenfalls in anderen Zentren, wie Thessaloniki, sehr beliebt. Einzigartig ist, dass in Sv. Nikola – im Gegensatz zu den übrigen genannten Beispielen – ein doppelter Mäander vorliegt.

Bei der Verwendung des Mäanders als Doppelband sind die Vergleichsmöglichkeiten eingeschränkter. Hierzu zählen Hagia Theodora (spätes 13. Jh.), Panagia Paregoritissa (1282–89) (Abb. 8d) und Nikolaos Rhodias in Arta (13. Jh.), Perivleptos in Ohrid (1295) und Sv. Petar in Prilep⁵³. Der Mäander sollte dann in Makedonien zuletzt in Sv. Zaum bei Ohrid (1361) benutzt werden, ehe er in der späteren, serbischen Architektur keine Berücksichtigung mehr fand⁵⁴.

Das *opus spicatum* wird in Sv. Nikola einerseits als Füllmotiv von Flächen (Abb. 9d), andererseits aber auch als (Teil-)Fries eingesetzt (Abb. 9b)⁵⁵. In der nachantiken Kunst wird das *opus spicatum* vermehrt auch schräg-querkant angesetzt. Seine Funktion wandelt sich gleichzeitig progressiv von einer Mauertechnik zu einer Mauerverblendungstechnik mit rein dekorativer Funktion. Vergleichsbeispiele, bei denen dieses Muster als Füllmotiv eingesetzt wird, sind in der byzantinischen Kunst des 14. Jhs. zahlreich und regionenüber-

49 Schultz – Barnsley 1901, Taf. 9; Megaw 1932, 117; Trkulja 2004, 65. Anm. 114.

50 Zu Eski Imaret Camii siehe: van Millingen 1912, 212; Ebersolt – Thiers 1913, 171; Pasadaios 1973, 5. Taf. 1. Zur Chora-Kirche siehe: Buchwald 1999, 284. Vgl. Trkulja 2004, 64 f.

51 Die Unterscheidung zwischen ausgerichtetem und nicht ausgerichtetem Mäander („directional“ bzw. „non-directional“) stammt von H. Buchwald (Buchwald 1999).

52 Ein weiteres kleineres Beispiel des nicht ausgerichteten Mäanders ist in der Innenfläche des südlichen Blendbogens der Ostwand angebracht.

53 Hallensleben 1975, 297–316.

54 Vgl. Trkulja 2004, 67.

55 1. In der Innenfläche des südlichen Blendbogens der Ostwand. 2. An der Südwand rechts und links der Blendarkade. 3. An dem südlichen Ende der Westwand, knapp unterhalb des doppelten Sägefrieses.

greifend zu finden. An dieser Stelle können Kato Panagia (1231–71), Hagia Theodora (Abb. 9a), Blachernitissa und Panagia Paregoritissa in Arta (Abb. 9e), Panagia Palaiokattuna bei Lesini und Hagios Demetrios in Kypseli (Tourkopaloukon) genannt werden. Als Fries ist das Muster zwar durchaus seltener, doch auch überregional gut belegbar. Hierzu zählen Friese bei Hagios Basileios (2. Hälfte 13. Jh.), bei der Panagia Paregoritissa (Abb. 9c) und der Blachernitissa in Arta, bei Sv. Dimitrija in Veles (1. Hälfte 14. Jh.?) und bei Sv. Dimitrija in Prilep (Ende 13.–Anfang 14. Jh.).

In Sv. Nikola wird das *Diamantenmotiv* in unterschiedlichen Formen und Funktionen verwendet⁵⁶. So wird es etwa als horizontal gliederndes Element genutzt: Dies geschieht an der Nordfassade in Form eines Diamanten-Frieses, welcher die komplette Breite der Wand einnimmt. An der Westwand erscheint das Motiv in der nördlichen Hälfte, direkt unterhalb der beiden oberen Sägefriese, als flächenfüllendes Motiv. An der Südfassade wird das Diamantenmotiv als vertikales Band verwendet, das den westlichsten von dem zweitwestlichsten Bogen trennt und die Blendarkade im Osten rahmt. Des Weiteren ist ein einzelnes Diamantmotiv an der Südwand zwischen dem westlichen Bogen und dem westlichen Kreuz aus Phialostomoi angebracht.

Das Diamantenornament in dieser Form gehörte in spätbyzantinischer Zeit in Thessalien, Epirus und Makedonien zu den charakteristischen Dekorationsformen dieser Regionen⁵⁷. Die frühesten Beispiele sind dabei in der epirotischen Architektur zu finden, so wie etwa in der Ostwand der Panagia Paregoritissa in Arta (1282–89). Die Verbreitung dieses Dekorationsmusters verlief aber rasch in Richtung Mazedonien, so dass sich im nächsten Jahrzehnt in Ohrid mit der Panagia Perivleptos (1295) ein weiteres datiertes Beispiel neben Sv. Nikola in Prilep (1298–1299) (Abb. 10a) im Westen der Republik Nordmazedonien nachweisen lässt⁵⁸. Hinzu kamen in der ersten Hälfte des 14. Jhs. zwei weitere Beispiele im Osten des Landes, Sv. Arhandeli in Štip (1. Hälfte 14. Jh.) und Lesново (1347)⁵⁹. Gleichzeitig fand auch eine Verbreitung sowohl in Richtung Thessaliens als auch Thessalonikis statt: Diese lässt sich jeweils durch die Panagia Olympiotissa in Ellasson (14. Jh.) für Thessalien (Abb. 10c) sowie durch die Apostelkirche (1312–15), Hagia Aikaterini (ca. 1320) und Profitis Elias (1. Hälfte 14. Jh.) für Thessaloniki bezeugen⁶⁰. Darauf folgt in der zweiten

56 Das Diamantenmotiv wird durch eine oder mehrere konzentrische Rauten gebildet, deren Mitte in manchen Fällen durch Ornamente geschmückt wird. Bei diesen in deren Mitte eingesetzten Ornamenten handelt es sich oft um ein Kreuz oder einen Buchstaben aus dem griechischen Alphabet.

57 Trkulja 2004, 44. Anm. 52. Abb. 27.

58 Zur Perivleptos siehe: Hallensleben 1975, 297–316. Hinzu kommt die von der Forschung bisher kaum berücksichtigte Kirche Sv. Petar, ebenfalls in Prilep, die zwischen 1290–1320 entstanden sein muss. Hierzu siehe: Abb. 10b.

59 Trkulja 2004, 44.

60 Zur Apostelkirche Thessalonikis siehe: Rautman 1984; Trkulja 2004, 45. 299 Abb. 27.

Hälfte des 14. Jhs. eine weitere Verbreitung, die jedoch nicht mehr so leicht einzugrenzen und zu fassen ist⁶¹.

Das *Zickzackmuster* war in der spätbyzantinischen Fassadengestaltung, besonders in der epirotischen Tradition, von großer Bedeutung. In Sv. Nikola sind zwei Hauptformen eines Zickzackmusters zu finden, einerseits ein einlagiger Ziegelzickzackfries, dessen obere Zwickel durch Hausteine mit dreieckiger Schauseite gefüllt sind, während ihre untere eine Öffnung darstellen (Abb. 11a). Er ist mit Beispielen aus dem 13. Jh. aus Epiros vergleichbar, wie etwa der Panagia Mprouoni bei Arta (1238?) (Abb. 11b)⁶². Andererseits werden die West-, Ost-, Nord- und Südfassade auch mit Zickzackmustern geschmückt, die aus drei Lagen Ziegel bestehen und deren Zwickel durch Hausteine mit dreieckiger Schauseite eingenommen werden (Abb. 11c). Im Falle der Ostwand ist sogar zwischen mittlerer und oberer Lage ein Zickzackband aus Phialostomoi angebracht. Meines Wissens gibt es keine uneingeschränkt passenden Vergleiche zu dieser Zickzackbandform, die von der erstgenannten, einfacheren Form abgeleitet worden sein mag. Vergleichbar ist jedoch die Gestaltungsweise mit derjenigen des Diamantenmotivs, zu dem im vorausgehenden Absatz Parallelen genannt worden sind. Abgesehen von der handwerklichen Machart des Motivs sind die variierenden Funktionen und Anwendungen vergleichbar: So wird das Zickzackmotiv als Fries als horizontal gliederndes Element der Nord- und Süd- und Ostfassade benutzt⁶³, ebenso werden aber auch kleine Abschnitte Zickzackfries an der Nordfassade angebracht. Die Westwand weist zusätzlich einzelne Zickzackmotive auf, die keine gliedernde Funktion besitzen und im komplex gestalteten Mauerwerk integriert sind.

Der *Sägefries* ist, unabhängig von Region und Epoche, eine Konstante innerhalb des Dekorationsvokabulars von Byzanz⁶⁴. Eine eingehende Beschäftigung mit dem Sägefries sowie seine Entstehung und Funktion blieb *bis dato* aus. In frühbyzantinischer Zeit beschränkt sich seine Funktion meist darauf, den Übergang zwischen Mauerwerk und Dach zu gestalten. Bereits in mittelbyzantinischer Zeit wurden die Einsatzmöglichkeiten des Sägefrieses jedoch facettenreicher; zu der soeben genannten Rolle kam eine vielfältige Anwendung bei der Fassadengestaltung und -gliederung hinzu, beispielsweise in der Theotokoskirche in Hosios Loukas, wo Sägefriese als horizontal gliederndes Element der Fassade sowie als Rahmung der Fensterbögen dienen⁶⁵.

Die Entwicklung geht in spätbyzantinischer Zeit weiter, vorwiegend im heutigen Griechenland, wo sie immer häufiger an Stelle von Gurt- und Sockelgesimsen sowie als

61 Als Beispiel sei an dieser Stelle die Panagia Agrelopou auf Chios (1381?) genannt.

62 Papadopoulou 2002, 87–91.

63 In der Ostfassade ist die horizontal gliedernde Funktion weniger ausgeprägt.

64 Auch im Westen ist der Sägefries verwendet worden, doch fast ausschließlich in frühchristlichen Bauten Ravennas und Roms (Trkulja 2004, 242. Anm. 74).

65 Trkulja 2004, 243 Anm. 76.

Fensterrahmung angebracht werden. Dies geschieht, gerade in Epiros, auch oft in Kombination: Die Sägefriese verlaufen dann horizontal auf Höhe des untersten Punktes der Fenster um dem Bau herum und brechen ihren horizontalen Ablauf immer ab, wenn sie auf ein Fenster stoßen, um es zu rahmen (Abb. 14c)⁶⁶, wie beispielsweise bei der Hagia Theodora in Arta (Abb. 12a). So wurden sie auch beispielsweise an der Westfassade Sv. Nikolas eingesetzt, wo die Patronlünette durch den sonst streng horizontal gliedernden Sägefries gerahmt wird. Neben dieser charakteristischen Anwendung sind einerseits auch die Bögen von Sägefriesen gerahmt, und zudem werden die Übergänge zwischen Wand und Dach durch ebendiese gestaltet (Abb. 6)⁶⁷.

Nur eine kleine Fläche der Ostfassade ist mit *opus reticulatum* geschmückt worden⁶⁸: Es handelt sich um den zentralen Bereich der Innenfläche des mittleren Blendbogens der Apsis (Abb. 13b). In diesem Fall sind die Bauteile aus Stein sehr in Mitleidenschaft gezogen worden. Dennoch ist das Muster bei genauem Hinsehen deutlich erkennbar. Das *opus reticulatum* wurde in Epirus gerne als Dekorationsmuster verwendet und ebenda aus einer charakteristischen Mischung von Bauteilen aus Stein und Ziegel gestaltet. Dieses kann mit Beispielen aus der Region verglichen werden: So sind sehr ähnliche Befunde in Ohrid in der Perivleptos-Kirche (1295)⁶⁹ sowie in Sv. Jovan Kaneo (spätes 13. Jh.) zu beobachten⁷⁰. Aber auch in Epiros sind vergleichbare Befunde zu finden, die in eine gemeinsame Tradition einzuordnen sind; an dieser Stelle können die Kokkini Ekklesia (Panagia Bellas) bei Boulgareli (1295–96) (Abb. 13d)⁷¹, die Pantokratorkirche im Demetrioskloster in Kypseli (spätes 13. Jh.)⁷² sowie die Panagia Paregoritissa in Arta (1282–89) (Abb. 13a) beispielhaft genannt werden. Spätere Beispiele sind auch in anderen Regionen zu finden, so etwa Hagios Christos in Verroia (1315) und das Parekklesion der Panagia Pammakaristos in Konstantinopel (ca. 1315)⁷³.

66 Trkulja 2004, 243 f. Anm. 81–82.

67 Verwendung in Sv. Nikola: 1. Südfassade: Rahmung der Blendbogensenkel; Übergang Wand-Dach (doppelt). 2. Nordfassade: Rahmung der Blendbögen; Nebeneingangsbogen; Übergang Wand-Dach (doppelt). 3. Ostfassade: Rahmung der Blendbögen; Übergang Apsis-Apsisdach; Übergang Wand-Dach (doppelt). 4. Westfassade: Horizontaler Band der die Hauptlünette berücksichtigt; Rahmung der Bogensenkel der oberen Lünetten; Übergang Wand-Dach (doppelt).

68 Das *opus reticulatum* ist eine bereits in der mittleren römischen Republik bekannte Technik der Mauerverblendung, die während der späten Republik progressiv an Bedeutung gewann. Zur Rolle von *opus reticulatum* in Rom siehe: Lamprecht 2001.

69 Hallensleben 1975, 302.

70 Miljković-Peppek 1967b, 67–124; Krautheimer 1986, 497. Anm. 27.

71 Orlandos 1927, 153–169.

72 Kypseli: Vocotopoulos 1981, 372; Velenis 1988, 283.

73 Trkulja 2004, 42 f.

Das *Schachbrettmuster* unterscheidet sich vom *opus reticulatum* hauptsächlich in der Ausrichtung der Bestandteile, die nicht diagonal, sondern in vertikalen und horizontalen Reihen angebracht werden. Dies geschieht im 14. Jh. mit zunehmender Häufigkeit⁷⁴. Auch dieses Muster wurde bei Sv. Nikola nur für eine kleine Fläche der Ostwand angewandt (Abb. 13c).

Neben diesen aufwendigen Mustern sind bei der Dekoration von Sv. Nikola ebenso Muster angewandt worden, die eine viel einfachere Gestaltung aufweisen. Zum einen ist in der Westwand direkt unterhalb der Sägefriese ein einfaches Muster zu finden, welches aus schräg-hochkant angebrachten Ziegeln besteht, die diagonal nach Westen fallen. Es nimmt die ganze Fassadenbreite ein. Zum anderen befindet sich an der Westwand oberhalb der Blendarkade ein weiteres einfaches Muster, das ebenso aus hochkant eingesetzten Ziegeln besteht, die in diesem Fall allerdings nicht schräg angebracht sind (Abb. 12b)⁷⁵. Wenig überraschend sind zahlreiche Vergleiche bei solch einfachen Dekorationsformen zu finden – sofern man dies von ihrem Kontext losgelöst betrachtet. Berücksichtigt man aber bei der Wahl der Vergleichsbeispiele auch die Funktion des Bandes als horizontal gliederndes Element der Fassade, so ist die Auswahl an Parallelen, sowohl chronologisch als auch räumlich, deutlich eingeschränkter. In den epirotischen Kirchen der Hagia Theodora (Abb. 7b), der Blachernitissa, der Panagia Paregoritissa (Abb. 12c), der des Hagios Basilios sowie der Panagia tis Mprouoni bei Arta (1238) beispielsweise sind einfache Muster mit der gleichen Funktion angewandt worden. Somit ist diese Dekorationsform ebenfalls mit der epirotischen Fassadengestaltung des 13. Jh. in Verbindung zu bringen.

Darüber hinaus sind in Sv. Nikola zwei kleine Flächen der West- und Ostwand durch *cloisonné*-Mauerwerk gestaltet worden⁷⁶. Dennoch ist die Anwendung dieser gängigen Technik an der Ostwand typisch für die epirotische Bautradition, nämlich als Band, das die

74 So etwa in: Panagia Olympiotissa, Elasson; H. Christos, Verria; H. Apostoloi, Thessaloniki; Markov Manastir; Sv. Nikola, Ljuboten; Sv. Spas, Kučevište; Sv. Andreaš, Matka. Vgl. Trkulja 2004, 45.

75 Beide Muster sind in der Westfassade ebenfalls zu finden.

76 Westwand: Fläche zwischen der unteren und den beiden oberen Lünetten. Ostwand: Zwischen den beiden Zickzackbändern der oberen Unterzone der oberen Wandzone. Die *cloisonné*-Technik ist zwar in seit der Antike bekannt und gelegentlich in architektonischen Kontexten verwendet worden, doch zu einer weit verbreiteten Technik bei der Fassadengestaltung anspruchsvoller Bauten wurde sie erst in byzantinischer Zeit. Die ersten datierten Beispiele sind wohl auf dem griechischen Festland am Anfang des 10. Jh. zu finden, ehe sich die Technik im 11. Jh. in der ganzen byzantinischen Einflussphäre verbreitet. Zur Verwendung der Dekorationsform zur Gestaltung von antiken Bauten siehe beispielsweise vereinzelte Läden in Delphi. Hierzu siehe: Millet 1916, 258. 260 f. u. 281; Millet 1919, 90 f.; vgl. Trkulja 2004, 32. Als frühe Beispiele der Verwendung dieser Technik seien folgende Bauten genannt: Koumbelidiki, H. Taxiarchai, und H. Stephanos in Kastoria (alle Anfang des 10. Jhs.) sowie die Theotokoskirche in Hosios Lukas (945). Zur späteren Verbreitung der Technik siehe: Trkulja 2004, 34 f.

horizontale Fassadengliederung betont (Abb. 5). Die Steinquader einer Lage wurden meist durch vertikal angesetzten Ziegel voneinander getrennt. Horizontal angesetzte Ziegel sind jedoch in Epiros, in Thessalien und in Südmakedonien selten gewesen, wie zahlreiche Bauten bezeugen⁷⁷ – nicht so im Gebiet des heutigen Nordmazedonien und in Serbien, wo offensichtlich, mit seltenen Ausnahmen, die vertikale Ansetzung bevorzugt wurde.

Phialostomoi (keramoplastische Vierpässe) stellen kleine Tonröhren dar, die in der Fassade angebracht wurden (Abb. 14b). Ein Ende des Rohres stellt die Schauseite dar. Das sichtbare Rohrende war oft, wie auch bei Sv. Nikola, zu einem Kleeblatt verformt worden. Zum Mauerinneren hin nimmt der Durchmesser der Röhre indessen ab. In Griechenland waren *Phialostomoi* zum Teil glasiert, während sie in Serbien nie glasiert, sondern rot bemalt wurden. Dagegen wurden die Befunde aus Bulgarien und die – wenigen – aus Konstantinopel in aller Regel glasiert⁷⁸. Die *Phialostomoi* wurden für zwei unterschiedliche dekorative Zwecke eingesetzt: Einerseits dienten sie dazu, architektonische und / oder dekorative Elemente wie beispielsweise Fenster zu rahmen (Abb. 14c)⁷⁹, andererseits wurden sie auch verwendet, um Ornamente zu bilden, so wie zum Beispiel Kreuze (Abb. 14a)⁸⁰. Beide Formen sind in Sv. Nikola vertreten⁸¹.

Bezüglich der Herkunft und Entstehung dieser Form des keramoplastischen Dekors herrscht allerdings Dissens: So plädierten bulgarische Forscher für eine Entstehung in ihrem Heimatland⁸². G. Millet sah dagegen in Konstantinopel ihren Ursprung, während sich u. a. S. Eyice und A. Grabar für eine sassanidische oder islamische Herkunft aussprachen⁸³. S. Nenadović sieht ihre Entstehung in Epiros, und zwar aufgrund der sehr vielfältigen keramoplastischen Produktion der Region⁸⁴. Bedauerlicherweise kann die Frage nach dem Ursprung dieser Dekorform in diesem Rahmen nicht beantwortet werden.

77 So beispielsweise die Blachernitissa und Kato Panagia in Arta, sowie Kypseli (Epiros), die Porta Panagia und die Panagia Olympiotissa in Elasson (Thessalien) und die zahlreichen byzantinischen Kirchen Thessalonikis. Zu Kypseli siehe: Vocotopoulos 1981, 372; Velenis 1988, 283 Anm. 48; zur Blachernitissa siehe: Orlandos 1936, 49; Pallas 1971, 259; Vocotopoulos 1975, 21. Zu Kato Panagia siehe: Orlandos 1936, 79–81.

78 Trkulja 2004, 51 f.

79 Vgl. Paregoritissa in Arta: Orlandos 1921, Abb. 7–8.

80 Trkulja 2004, 55. 59. Beispielsweise Panagia Krina auf Chios: Trkulja 2004, 311 Abb. 56.

81 In Sv. Nikola: Als rahmendes Element: 1. Westwand: Beide kleinere Nischen; Dreipassblendbogen. 2. Ostwand: Schenkel der drei Blendbögen; Fries unterhalb der Sägefriese der Apsis. 3. Nordwand: Als Rahmung der Schenkel eines Blendbogens und doppelt als Rahmung des Bogens mit dem Fenster, zwei Kreuze rahmend. 4. Südwand: Als Rahmung dreier Bögen (zum Teil doppelt). Als ornamentbildendes Element: 1. Westwand: ein Kreuz. 2. Ostwand: Als Zickzackband. 3. Südwand: Ein Kreuz.

82 Vgl. Rashenov 1931, 206–220; Miatev 1965; Sasalov 1979, 92–110; Chaneva-Dechevska 1988; Trkulja 2004, 52 Anm. 80.

83 Zum Ursprung des keramoplastischen Dekors und der Rolle sassanidischer und islamischer Kunst siehe: Millet 1916, 238; Eyice 1961, 57–60; Grabar 1971, 1537. Vgl. Trkulja 2004, 52.

84 Nenadović 1963, 155 f.; Trkulja 2004, 53 Anm. 85.

Die Phialostomoi sind im Byzantinischen Reich im 12. Jh. wohl zum ersten Mal belegbar, ehe sie sich im 13. und 14. Jh. weit verbreiten. Der erste erhaltene Befund mag in Hagios Charalambos in Kalamata (12.–13. Jh.) zu finden sein⁸⁵. Im 13. Jh. werden sie zu einem charakteristischen Bestandteil der laskaridischen Architektur, was in Chios, beispielsweise in der Panagia Krina (Abb. 14d), besonders zutage kommt, aber auch in Sardes zu beobachten ist⁸⁶. Am Ende dieses Jahrhunderts erscheinen sie zum ersten Mal im epirotischen Raum in der Panagia Paregoritissa in Arta, deren Fenster sie rahmen. Erstaunlicherweise bietet die sonst so reiche und vielfältige epirotische Fassadengestaltung keine weiteren Beispiele, was dadurch erklärt werden mag, dass diese Technik erst am Ende des Jahrhunderts ins epirotischen Repertoire aufgenommen wurde – kurz vor Beginn des politischen Niedergangs und dem damit verbundenen ‚Untergang‘ der Kunstproduktion des Despotats von Epiros⁸⁷. Kurz darauf wurden Phialostomoi in Sv. Nikola in Prilep angebracht, ehe sie im 14. Jh. fester Bestandteil des Kirchendekors Serbiens wurden. Phialostomoi waren somit die einzigen keramoplastischen Elemente der byzantinischen Dekoration, die im Vokabular der sog. ‚Morava Schule‘ systematisch aufgenommen wurden und in jeder der wichtigsten Kirchen dieser Bautradition zu finden sind⁸⁸.

Einordnung und Interpretation

Die Fassaden von Sv. Nikola bestehen aus zwei scharf getrennten Wandzonen, die sich in ihrer Machart wesentlich unterschieden. Diese Tatsache hat in der Forschung zahlreiche differierende Meinungen bezüglich der Bauphasen hervorgebracht⁸⁹. Das Fehlen einer Baunaht sowie die homogene Gestaltung der Eckverbände beider Zonen sprechen m. E. für eine gleichzeitige Entstehung. Dies wird zum einen durch die Verwendung eines Sägefrieses in der unteren Wandzone⁹⁰, zum anderen durch die primäre Einbindung der ‚Patronische‘ in der unteren Wandzone bestärkt. Somit ist eine Entstehung des Gebäudes in einer einzigen Bauabfolge anzunehmen.

Bautypologisch ist Sv. Nikola als Saalkirche einzuordnen. Angebaute Nebenräume sind dabei dem Befund nicht zu entnehmen. Die Verwendung der Saalkirche und der dreischiffigen Basilika als Bautypus gewann zu dieser Zeit auf dem Balkan zunehmend an Bedeutung und scheint in der zweiten Hälfte des 13. Jhs. die Kreuzkuppelkirche als Bauform

85 Trkulja 2004, 54.

86 Vocotopoulos 1998/99, 79–92; Trkulja 2004, 55 f.

87 Ćurčić 1989, 55–68; Trkulja 2004, 56. Ein mögliches anderes Beispiel ist Hagios Georgios, siehe: Theis 1991, 114 f.

88 Nenadović 1963, 147. Abb. 69–70. 74; Subotić 1977, Abb. 13a–d; Findrik 1965, 201–217. Vgl. Trkulja 2004, 50 f. Abb. II.2.1.a–b. 56 f.

89 Siehe Abschnitt Forschungsgeschichte.

90 Als rahmender Segmentbogen der Bogenschenkel des Nebeneingangs der Nordwand. Dies ist eine erst ab dem 13. Jh. gängige Gestaltung, die ebenfalls in der oberen Wandzone (durch Phialostomoi) zu beobachten ist.

für kleinere Bauten verdrängt zu haben. Aufgrund der relativen Einfachheit dieser Bautypen wurde dieses Phänomen traditionell mit zunehmend fehlendem Know-How und begrenzten finanziellen Mitteln erklärt und mit dem Etikett der Provinzialität belegt. Gegen eine derartige Einschätzung spricht allerdings die durchaus hohe Qualität anderer Elemente dieser Bauten, wie etwa Fassadendekor oder malerische Ausgestaltung: So steht bei Sv. Nikola der aufwändige keramoplastische Dekor im Kontrast zu der Einfachheit des architektonischen Entwurfs und legt so Zeugnis ab vom Anspruch der Stiftung.

Die Gliederung der Fassadenflächen Sv. Nikolas ist rein horizontal, ohne jegliche vertikal gliedernde Elemente. Die Fassadenflächen sind mit Ausnahme der Apsis flach. Elemente wie die Blendbögen haben keine Tiefe, und die vorhandenen Fenster vermitteln kaum den Eindruck einer Öffnung. Somit treten diese traditionell architekturgliedernde Elemente in den Hintergrund, und zwar zugunsten der stark strukturierten keramoplastischen Dekoration. Dabei sind etwa die Pfeiler der Blendbögen abgeschnitten, um die stark horizontale Struktur zu unterstreichen. Dadurch wird auch vermieden, dass diese als vertikale Elemente die Gliederung der Fassade beeinflussen. Das architektonische Konzept lässt sich der epirotischen Tradition zuweisen, die im spätbyzantinischen Kirchenbau des Balkans von der thessalonischen und der skopischen zu unterscheiden ist (vgl. Abb. 7a–b)⁹¹. Ebenso charakteristisch für die epirotische Architektur ist die Unregelmäßigkeit der Gestaltung und die Verwendung von unterschiedlichen Motiven, bei der die Bauhütte ihr volles Repertoire genutzt zu haben scheint. Während die durchgehenden Frieze der oberen Wandzone für eine klare horizontale Gliederung und Rhythmisierung der Fassade sorgen, wirkt die Blendarkadenzone durch ihre Unregelmäßigkeit stark arhythmisierend. Währenddessen ist die gleichzeitig erbaute untere Wandzone verputzt und bemalt gewesen. Möglicherweise hat diese Bemalung keramoplastischen Dekor nachgeahmt. Höchstwahrscheinlich wich sie aber nicht allzu stark von der Fassadengliederung der oberen Wandzone ab – denn dafür gibt es weder Hinweise am Bau selbst noch vergleichbare Befunde.

Die dekorativen Elemente bestehen hauptsächlich aus Ziegeln, während Stein eine eindeutig untergeordnete Rolle spielt und der Schaffung farblicher Kontraste beim keramoplastischen Dekor dient⁹². Die bei der Fassadengestaltung verwendeten Muster finden bei nahezu ausnahmslos ihre besten Vergleiche in der epirotischen Tradition: So ist das Diamantenmotiv zum ersten Mal bei der Panagia Paregoritissa in Arta (1282–1289) belegbar, während es in der Perivleptoskirche in Ohrid 1295 zum ersten Mal im mazedonischen Raum angewandt worden ist. Der einfache Zickzackfries mit dem unteren Zwickel als Öffnung hat ebenfalls seine ersten Beispiele in der epirotischen Kunst des 13. Jhs. Auch diese Nutzung des *opus reticulatum* hat ihre Wurzel in der Architektur des Despotats im

91 Striker 1995, 31–38; Ćurčić 1978, 17–27; Trkulja 2004, 139 f.

92 Trkulja 2004, 139.

ausgehenden 13. Jh. Phialostomoi fanden dagegen in Epiros erst am Ende des 13. Jhs. (bei der Panagia Paregoritissa) Berücksichtigung.

Der Mäander hat – auch als nicht ausgerichteter Mäander – eine lange Tradition in der byzantinischen Kunst und ist ab dem 11. Jh. gut belegbar, doch eine so gestauchte Gestaltung, wie es bei Sv. Nikola der Fall ist, ist erst ab dem 13. Jh. zu beobachten, ebenfalls im epirotischen Raum. Noch näher eingrenzen lässt sich die Anwendung des Musters als doppelter Fries, nämlich auf die Zeit nach der Mitte des 13. Jhs. (1270?). Andere Gestaltungselemente sind zwar als Motiv weder regional noch chronologisch einzuordnen, doch lässt sich ihre Art der Anbringung und ihre Funktion als Element der Fassade mit Bau Traditionen in Verbindung setzen: So verhält es sich beispielsweise mit den oben genannten ‚einfachen Mustern‘, die oft als horizontal gliedernde Elemente der Fassade in der epirotischen Architektur wirken. Sägefrieze sind ebenfalls weit verbreitete Elemente des byzantinischen Dekorationsvokabulars: Während sie traditionell lediglich die Stelle eines Kranzgesimses übernehmen, ist ihre Anwendung in der spätbyzantinischen Architektur vielfältiger. Die Sägefrieze dienen nicht nur als Vermittler zwischen Mauer und Dach, sondern auch als horizontal gliederndes Element und als Rahmen von Bögen, wobei oft beide Funktionen verbunden werden. Bei *opus spicatum* und *cloisonné* handelt es sich dagegen um zwei Dekorationsformen, die zwar im 13. Jh. in Epiros vertreten und weit verbreitet sind, doch ebenso in anderen Epochen und Regionen beliebt waren. Ihre konkrete Verwendung und Funktion am Bau lässt aber oft den epirotischen Charakter durchscheinen.

Aus der Analyse der keramoplastischen Dekoration lässt sich anhand der fest datierten Vergleichsbeispiele schließen, dass die Fassaden – und somit der Bau selbst – nicht vor 1280–85 gestaltet worden sein dürften. Im Zusammenhang mit der Angabe, die der Inschrift zu entnehmen ist (1298), ergibt das eine denkbar kurze Zeitspanne, während der der Bau entstanden sein muss.

Fazit

Sv. Nikola stellt einen schlichten Bau mit anspruchsvoller keramoplastischer Fassadengestaltung und malerischer Ausstattung dar. Die Fassade ist in zwei Zonen gegliedert, die in einer einzigen Bauphase entstanden zu sein scheinen. Während die untere Zone, die jetzt einen recht schlichten Eindruck macht, wohl bemalt war, ist die obere Zone durch reichen keramoplastischen Dekor verziert. Die ausgeprägt horizontale Fassadengliederung, die hauptsächlich durch horizontale Frieze und durch die Vermeidung von hohen vertikal gliedernden Bögen bedingt ist, lässt sich mit der epirotischen Bau Tradition des 13. Jhs. in Verbindung bringen. Ebenso verhält es sich mit den Elementen der Fassadengestaltung, die großteils ebenfalls in Epiros ihre direkten Vorbilder finden. Die keramoplastische Dekoration kann ferner durch Vergleiche zeitlich ausgesprochen genau eingeordnet werden: Sie kann erst nach 1280–85 entstanden sein. Da die Inschrift *al fresco* im Innenraum von

Sv. Nikola den 17. November 1298 als Einweihungsdatum überliefert, dürfte die Kirche zwischen 1285 und 1298 erbaut und bemalt worden sein.

Sv. Nikola ist ein Zeugnis der schnellen Verbreitung neuer epirotischer Elemente und Gestaltungsprinzipien und bildet somit ein weiteres Zeugnis der Tätigkeit der epirotischen Werkstätten im Westen der heutigen Republik Nordmazedonien im ausgehenden 13. Jh. Ein Zusammenhang mit dem Verlust an politischer Bedeutung und der damit einhergehenden limitierten Stiftungstätigkeit im Despotat Epiros nach dem dortigen Bau-boom 1230–90 scheint damit im Zusammenhang zu stehen. Sv. Nikola wäre dann sowohl als Beispiel der Dynamik und Mobilität der Werkstätten und Künstler als auch der künstlerischen Vielfalt der Zeit anzusehen.

Zusammenfassung / Summary

Im vorliegenden Aufsatz wird ein Kirchenbau untersucht, der auf architektonischer Ebene im Wissenschaftsdiskurs *bis dato* eine nur marginale Rolle gespielt hat: Sveti Nikola in Prilep (Nordmakedonien). Anhand einer detaillierten Beschreibung sowie einer vergleichenden Analyse der Fassadengestaltung und der darin verwendeten Motive wird einerseits die Datierung des Sakralbaus präzisiert und andererseits der Versuch unternommen, das Dekorationskonzept einer zeitgenössischen Bautradition zuzuordnen. Zu diesem Zweck wird nach einer Vorstellung des Kontextes des Baus sowie einer Diskussion seiner Forschungsgeschichte zunächst ein Blick auf Auftraggeber und Stiftung geworfen. Darauf folgt eine Beschreibung des Baus unter besonderer Berücksichtigung der Fassaden, ehe die darin verwendeten Dekorationsformen vergleichend untersucht und analysiert werden. Schließlich werden die Erkenntnisse der komparativen Analyse diskutiert und die Ergebnisse festgehalten: Sv. Nikola muss zwischen 1285 und 1298 erbaut worden sein und kann zweifellos der epirotischen Bautradition zugeordnet werden.

Schlüsselworte: Prilep, spätbyzantinisch, Sv. Nikola, Nordmakedonien, Architektur, Fassade, keramoplastische Dekoration

This paper deals with the architecture of the church Sveti Nikola in Varoš (Prilep, North Macedonia). Through a comparative analysis of the facades and their rich ceramoplastic decoration, it aims to offer a more accurate construction date as well as a reliable classification within the Late Byzantine architectural traditions. In order to do so, the first part of the paper provides context describing Prilep's history and churches and presenting the *status quaestionis*. Subsequently, the study of the donor's inscription and its significance follows. The main section of the paper starts with the description of the architectural concept, the facades and their decoration. Then, the single decorative elements are analysed and compared to contemporaneous examples from other centres. The results allow us to corroborate the construction date the inscription mentions and narrow down the building period to 1285–98. Moreover, they also show that Sv. Nikola is undoubtedly

closely linked to the epirotic tradition. In doing so, the study sheds new light on the dynamic Late Byzantine architecture.

Keywords: Prilep, Late Byzantine, St Nicholas, North Macedonia, Architecture, Façade, Ceramoplastic Decoration

Literaturverzeichnis

- Antonin 1872: Arhimandrit Antonin, Poezdka v Rumeliju, Sankt Petersburg 1872;
- Babić 1969: B. Babić, Tri grčka fresko natpisa na zidovima crkava srednjevekovnog Prilepa iz druge polovine XIII veka, in: Zbornik za likovne umetnosti 5, 1969, 25–33;
- Barnsley – Schultz 1901: Barnsley – Schultz, The Monastery of S. Luke of Stiris in Phocis, London 1901;
- Buchwald 1999: H. Buchwald, Form, Style and Meaning in Byzantine Church Architecture, Aldershot 1999;
- Chaneva-Dechevska 1988: N. Chaneva-Dechevska, Tsurkovnata arhitektura v Bulgariia prez XI-XIV vek, Sofia 1988;
- Cornakov 1967: D. Cornakov, Konzervatorsko-istraživački radovi na arhitekturi i živopisu crkve sv. Arhanela kod Prilepu, Zbornik zaštite spomenika kulture 18, 1967, 93–98;
- Ćurčić 1978: S. Ćurčić, Articulation of Church Façades during the First Half of the Fourteenth Century, in: S. Petković (Hrsg.), Vizantijska umetnost početkom 14 veka. Beograd 1978, 17–27;
- Ćurčić 1989: S. Ćurčić, Architecture in the Sphere of Influence around the Middle of the Fourteenth Century, in: V. J. Djurić (Hrsg.), Dečani i vizantijska umetnost sredinom XIV veka, Beograd 1989, 55–68;
- Ćurčić 2003: S. Ćurčić, The Role of Late Byzantine Thessalonike in Church Architecture in the Balkans, DOP 57, 2003, 65–84;
- Ćurčić 2010: S. Ćurčić, Architecture in the Balkans. From Diocletian to Süleyman the Magnificent, New Haven 2010;
- Dimitrova 2019: E. Dimitrova, The Church of St Nicholas in Varoš, Prilep, in: E. Dimitrova – P. Niewöhner – R. Paligora – G. Velkov, Seven Churches in the Regions of Pelagonia, Mariovo and Prespa, Skopje 2019;
- Dimitrova – Korunovski 2006: E. Dimitrova – S. Korunovski, Vizantiska makedonija. Istorija na umetnosta na Makedonija od IX do XV vek., Skopje 2006;
- Djurić 1958: V. Djurić, Najstariji živopis isposnice pustinožitelja Petra Koriškog, in: Zbornik Rad. Viz. Inst. 5, 1958;
- Djurić 1974: V. Djurić, Vizantijske freske u Jugoslaviji, Beograd 1974;
- Ebersolt – Thiers 1913: J. Ebersolt, – A. Thiers, Les églises de Constantinople, Paris 1913;

- Eyice 1961: S. Eyice, Bizans mimarisinde dis cepherde Kullanilan bazi Keramoplastik susler, Ayasofya Muzesi Yilligi 3, 1961, 57–60;
- Findrik 1965: R. Findrik, Konzervatorski radovi na arhitekturi crkve sv. Nikole u selu Varoš kod Prilepa, Zbornik zavoda za zastitu spomenika culture 16, 1965, 201–217;
- Fine 1987: J. V. A. Fine, The Late Medieval Balkans. A Critical Survey from the Late Twelfth Century to the Ottoman Conquest, Ann Arbor 1987;
- Geelhaar – Thomas 2011: T. Geelhaar – J. Thomas, Stiftung Und Staat Im Mittelalter: Eine Byzantinisch-Lateineuropaische Quellenanthologie in Komparatistischer Perspektive, Berlin 2011;
- Grabar 1971: A. Grabar, La décoration architecturale de l'église de la Vierge à Saint-Luc en Phocide et les débuts des influences islamiques sur l'art byzantin de Grèce, Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres 115/1, 1971, 15–37;
- Hallensleben 1975: H. Hallensleben, Die architekturgeschichtliche Stellung der Kirche Sv. Bogorodica Perivleptos (Sv. Kliment) in Ohrid, in: Zbornik. Arheološki muzej na Makedonija 6–7 (1967–1974). Mélanges D. Koco, Skopje 1975, 297–316;
- Hamann-Mac Lean 1976: R. Hamann-Mac Lean, Grundlegung zu einer Geschichte der mittelalterlichen Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien, Gießen 1976;
- Koco 1976: D. Koco, Faktorot na tradicijata vo makedonskata rednovekovna umetnost, in: Makedonska Akademija na Naukite i Umetnostite, Prilozi, VII-1, Skopje 1976;
- Koco 1978: D. Koco, Le rôle du facteur „tradition“ dans l'art médiéval macédonien, Les cultures slaves et les Balkans 1, Sofia 1978;
- Korać 1986: V. Korać, Dve graditeljske faze na crkvi sv. Nikole u Prilepu, Zbornik posveten na Boško Babić, Prilep 1986;
- Korać 2008: V. Korać, O crkvi Svetog Nikole u Prilepu, Zbornik radova Vizantoloskog instituta 45, 2008, 117–125;
- Kostovska 1998: P. Kostovska, The prophetic figures and their quotaions in the church of St. Nicolas in Varoš, near Prilep (The symbolism of their meaning), Balcanoslavica 25, 1998, 159–182;
- Kostovska 2000: P. Kostovska, Simbolickoto znacenje na pretstavata na Christovoto Krštenie vo crkvata Sveti Nikola vo Varoš, kaj Prilep, Balcanoslavica 26/27, 1999/2000, 39–58;
- Krautheimer 1986: R. Krautheimer, Early Christian and Byzantine Architecture, 4th edition, revised by Krautheimer and Ćurčić, New Haven – London 1986;
- Krstevski 2011: Z. Krstevski, Prilep City of Culture: Cultural Guide, Prilep 2011;
- Küpper 1990: H. M. Küpper, Der Bautypus der griechischen Dachtranseptkirche, Amsterdam 1990;
- Lamprecht 2001: H. O. Lamprecht, *Opus caementitium*. Bautechnik der Römer. Bau und Technik, Köln 2001;

- Lazarev 1963: V. N. Lazarev, Živopis XI –XII vekov v Makedonii, in: Actes du XII^e Congrès International d'Etudes Byzantines à Ohrid 1961, I, Belgrad 1963, 105–134;
- Ljubinković 1940: R. Ljubinković, Stara crkva sela Kurbinova, in: Starinar 15, 1940, 101–123;
- Megaw 1932: A. H. S. Megaw, The Chronology of Some Middle Byzantine Churches, BSA XXXII, 1931–32, 90–130;
- Mesesnel 1938: F. Mesesnel, Crkva sv Nikole u Markovoj Varoši kod Prilepa, Glasnik Skopskog naučnog društva, 19, 1938, 37–52;
- Miatev 1965: K. Miatev, Arhitekturata v srednovekovna Bulgaria, Sofia 1965;
- Miljković-Peppek 1967: P. Miljković-Peppek, Contribution aux recherches sur l'évolution de la peinture en Macédoine au XIII^e siècle, in: Symposium de Sopoćani 1965, L'art byzantin du XIII^e siècle, Belgrad 1967;
- Miljković-Peppek 1972: P. Miljković-Peppek, Un Courant stylistique dans la peinture du XIII^e siècle en Macedonie, in: Patrimoine culturel 4, Skopje 1972;
- Miljković-Peppek 1974: P. Miljković-Peppek, Novootkrieni arhitekturni i slikarski spomenici vo Makedonija od XI do XIV vek, Kulturno Nasledstvo V, 12, 1973/74, 5–18;
- Miljković-Peppek 1986: P. Miljković-Peppek, L'architecture chrétienne chez les Slaves macédoniens à partir d'avant la moitié du IX^e siècle jusqu'à la fin du XII^e siècle, in: The 17th International Byzantine Congress, Major Papers, Washington 1986;
- Miljković-Peppek 1995: P. Miljković-Peppek, Sur la chronologie de l'église de Saint Nicolas à Varoš près de Prilep, in: B. Borkopp – B. Schellewald – L. Theis (Hrsg.), Studien zur byzantinischen Kunstgeschichte, Festschrift für Horst Hallensleben zum 65. Geburtstag, Amsterdam 1995, 73–84;
- Millet 1916: G. Millet, L'école greque dans l'architecture byzantine, Paris 1916;
- Millet 1919: G. Millet, L'ancien art serbe: Les églises, Paris 1919;
- van Millingen 1912: A. van Millingen, Byzantine Churches in Constantinople, London 1912;
- Nenadović 1963: S. Nenadović, Bogorodica Ljeviška: njen postanak i njeno mesto u arhitekturi Milutinovog vremena, Belgrade 1963;
- Orlandos 1921: A. K. Orlandos, He Paregoritissa, Athen 1921;
- Orlandos 1927: A. K. Orlandos, Mnemeia tou Despotatou tes Hepeirou. He Kokkine ekklesia (Panagia Vellas), Epeir. Chronika 2, Athen 1927;
- Orlandos 1936: A. K. Orlandos, Archeion ton byzantinon mnemeion tes 'Hellados 2, Athen 1936;
- Papadopoulou 2002: V. N. Papadopoulou, Byzantine Arta kai ta mnemeia tes, Athen 2002;
- Pallas 1971: RBK 2 (1971), 207–334 s. v. Epiros (D. Pallas);
- Pasadaios 1973: A. Pasadaios, O keramoplastikos diakosmos ton byzantinon kterion tes Konstantinoupoleos, Athen 1973;

- Radojčić 1966: S. Radojčić, *Staro srbsko slikarstvo*, Belgrad 1966;
- Rajković 1955: M. Rajković, *Tragom jednog vizantijskog slikara*, *Zbornik Rad. Viz. Inst.* 3, 1955, 207–212;
- Rashenov 1931: A. Rashenov, *Bulgarska shkola v vizantiiski stil*, *Izvestiya na Bŭlgarskiya arkeologicheski institut* 6, 1931, 206–220;
- Rautman 1984: M. Rautman, *The Church of the Holy Apostles in Thessaloniki. A study in Early Palaeologan Architecture*, Diss. University of Indiana 1984;
- Ristić 1979: V. Ristić, *Crkva Svetog Dimitrija u Prilepu*, *Sinteza* 10/3–4, Kruševac 1979, 171–226;
- Sasalov 1979: D. Sasalov, *Problèmes sur l'origine de la décoration de façade ceramoplastique*, *Izvestiya na Bŭlgarskiya arkeologicheski institut* 35, 1979, 92–110;
- Striker 1995: C. Striker, *Applied Proportions in Later Byzantine Architecture*, in: B. Borkopp – B. Schellewald – L. Theis (Hrsg.), *Studien zur byzantinischen Kunstgeschichte*, *Festschrift für Horst Hallensleben zum 65. Geburtstag*, Amsterdam 1995, 31–38;
- Subotić 1977: G. Subotić, *Keramoplastični ukras*, *Istorija primenjene umetnosti kod Srba*, Belgrad 1977, 43–52;
- Theis 1991: L. Theis, *Die Architektur der Panagia Paregoretissa in Arta / Epirus*, Amsterdam 1991;
- Thomas 1987: J. P. Thomas, *Private Religious Foundations in the Byzantine Empire*, Washington 1987;
- Trkulja 2004: J. Trkulja, *Aesthetics and Symbolism of Late Byzantine Church Façades, 1204–1453*, Diss. Princeton 2004;
- Velenis 1988: G. Velenis, *Thirteenth-Century Architecture in the Despotate of Epirus: The Origins of the School*, in: V. Korać (Hrsg.), *Studenica i vizantijska umetnost oko 1200. Godine*, Belgrad 1988, 279–85;
- Vocotopoulos 1975: P. L. Vocotopoulos, *H ekklesiastike architektonike eis tes sterean Hellada kai ten Epeiron*, *Byzantina Mnemeia*, 2, Thessaloniki 1975;
- Vocotopoulos 1981: P. L. Vocotopoulos, *H naos tou Pantokratoros sto Monastiraki Vontisis*, *DChAE* 1980/81, 358–73;
- Vocotopoulos 1998/99: P. L. Vocotopoulos, *Church Architecture in the Despotate of Epirus: The Problem of Influences*, *Zograf* 27, 1998/99, 79–92.

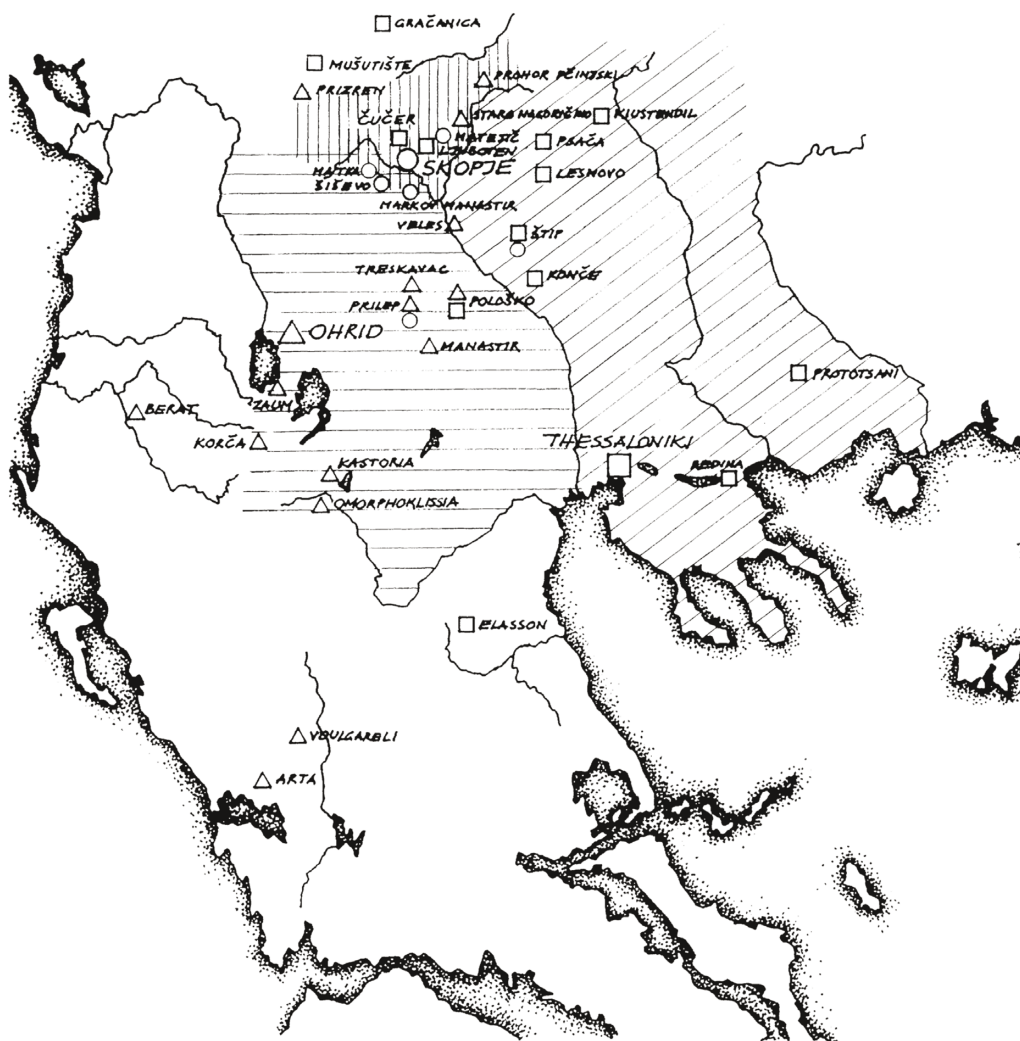


Abb. 1: Bautraditionen in Mazedonien im 13.–14. Jh. (Ćurčić 2003, Abb 65)
 Legende: Epirotisch (Dreieck), Thessalonisch (Viereck) und Skopisch (Kreis).

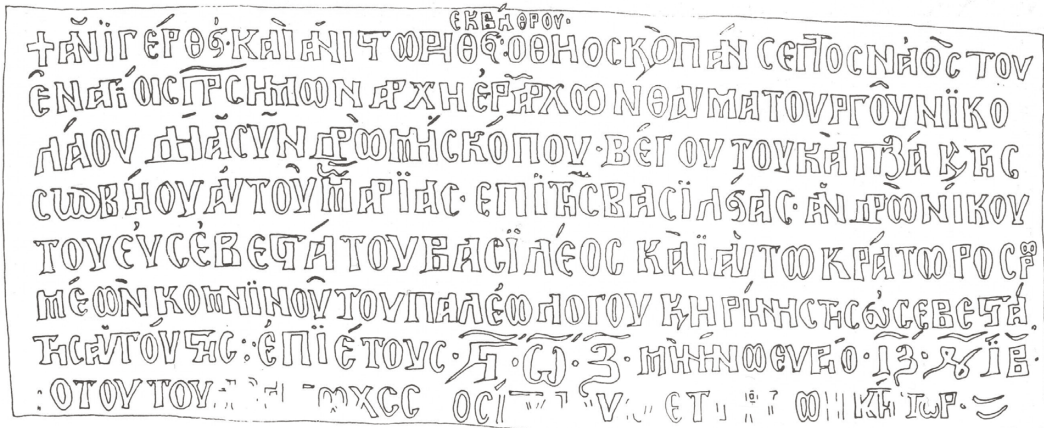


Abb. 2a: Prilep, Sv. Nikola, Inschrift, Umzeichnung (Miljković-Peppek 1995, Abb. 1).

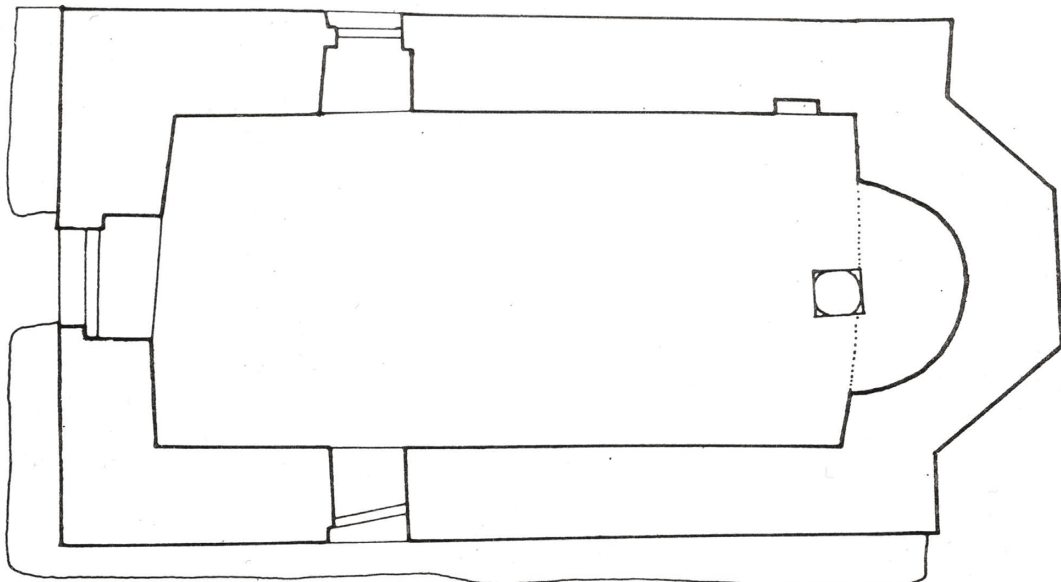


Abb. 2b: Prilep, Sv. Nikola, Grundriss (Miljković-Peppek 1995, Abb. 3).



Abb. 3a: Prilep, Sv. Nikola, Südfassade (Foto: J. C. Cubas Díaz 2012).

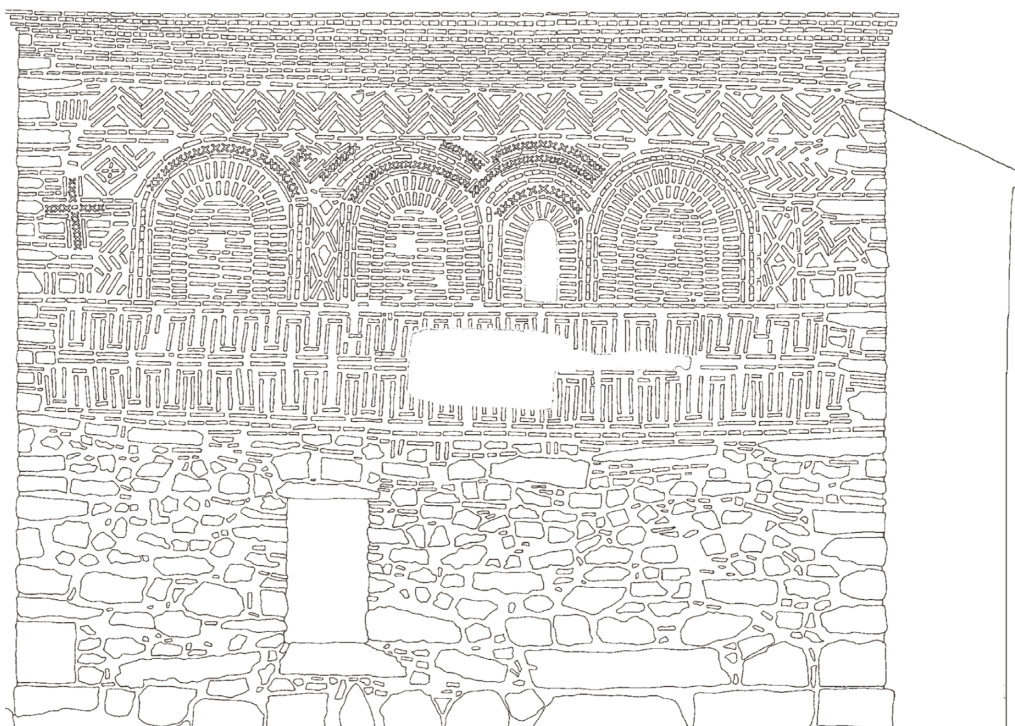


Abb. 3b: Prilep, Sv. Nikola, Südfassade, Umzeichnung (Korać 2008, 123).



Abb. 4a: Prilep, Sv. Nikola, Nordfassade (Foto: J. C. Cubas Díaz 2012).

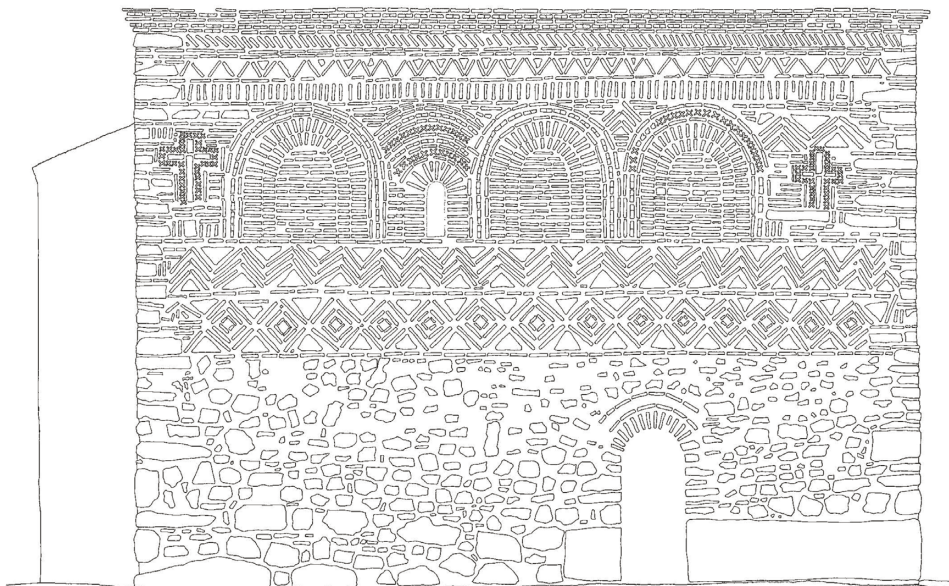


Abb. 4b: Prilep, Sv. Nikola, Nordfassade, Umzeichnung (Korać 2008, 122).



Abb. 5a: Prilep, Sv. Nikola, Ostfassade (Foto: M. Kiefer 2012).



Abb. 5b: Prilep, Sv. Nikola, Ostfassade, Umzeichnung (Korać 2008, 121).



Abb. 6a: Prilep, Sv. Nikola, Westfassade (Foto: J. C. Cubas Díaz 2012).

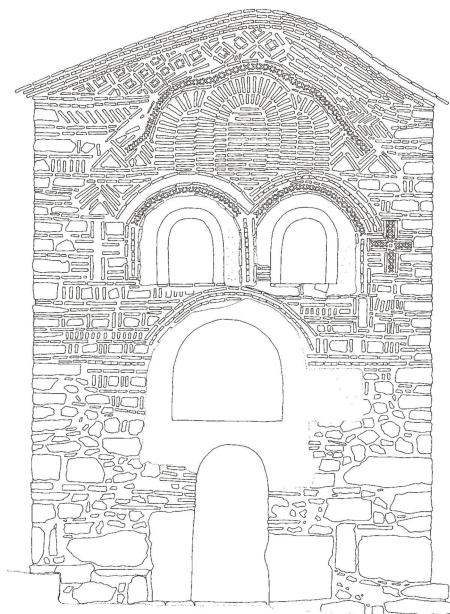


Abb. 6b: Prilep, Sv. Nikola, Westfassade, Umzeichnung (Korać 2008, 120).

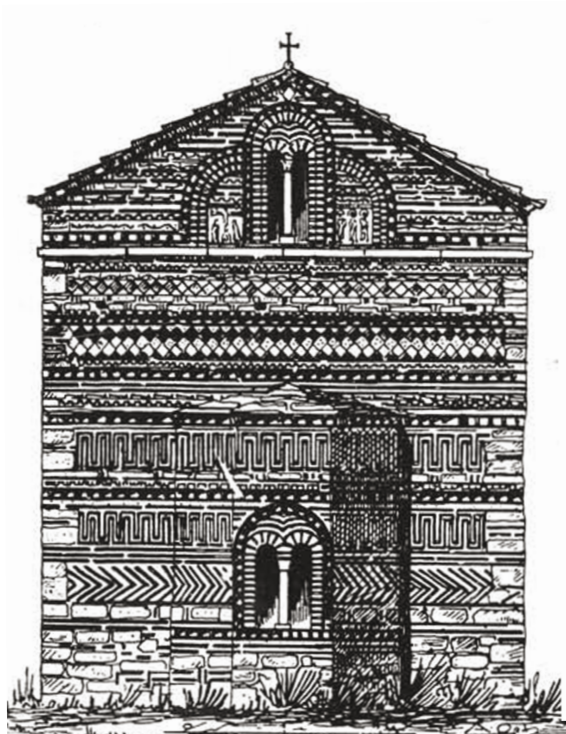


Abb. 7a: Arta, Hagios Basileios (Papadopoulos 2002, 125 Abb. 145).

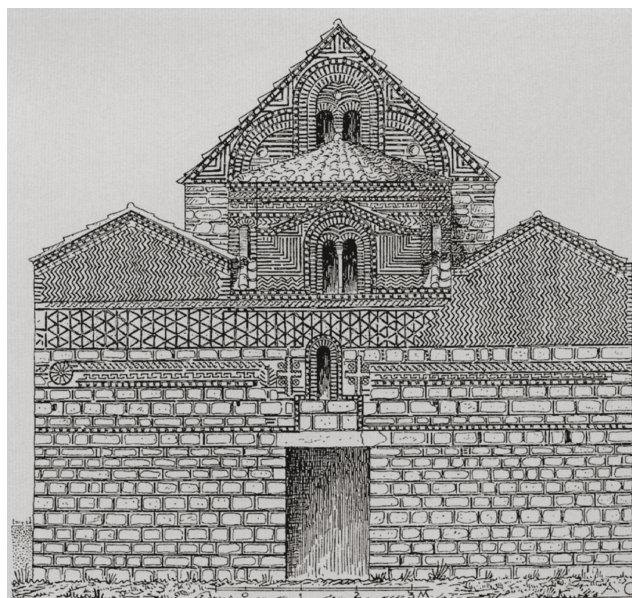


Abb. 7b: Arta, Hagia Theodora (Trkulja 2004, 138 III.1).



Abb. 8a: Prilep, Sv. Nikola, Südfassade, Mäander (Foto: J. C. Cubas Díaz 2012).



Abb. 8b: Prilep, Sv. Dimitrija, Mäander (Trkulja 2004, 321 Abb. 84).

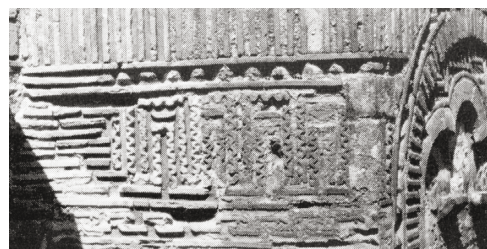


Abb. 8c: Arta, Kato Panagia, Mäander (Theis 1991, Abb. 104).



Abb. 8d: Arta, Paregoritissa, Mäander (BAK-Datenbank HD).



Abb. 8e: Boulgareli, Kokkini Ekklesia, Mäander (gemeinfrei).



Abb. 9a: Arta, Hagia Theodora, *opus spicatum* (Trkulja 2004, 288 Abb. 6).



Abb. 9b: Prilep, Sv. Nikola, Südfassade, *opus spicatum* (Foto: Jon C. Cubas Díaz 2012).



Abb. 9c: Arta, Paregoritissa, *opus spicatum* (BAK-Datenbank HD).



Abb. 9d: Prilep, Sv. Nikola, Ostfassade, *opus spicatum* (Foto: J. C. Cubas Díaz 2012).



Abb. 9e: Arta, Paregoritissa, *opus spicatum* (BAK-Datenbank HD).



Abb. 10a: Prilep, Sv. Nikola, Nordfassade, Diamantenmotiv (Foto: J. C. Cubas Díaz 2012).



Abb. 10b: Prilep, Sv. Petar, Diamantenmotiv (Trkulja 2004, 288 Abb. 5).

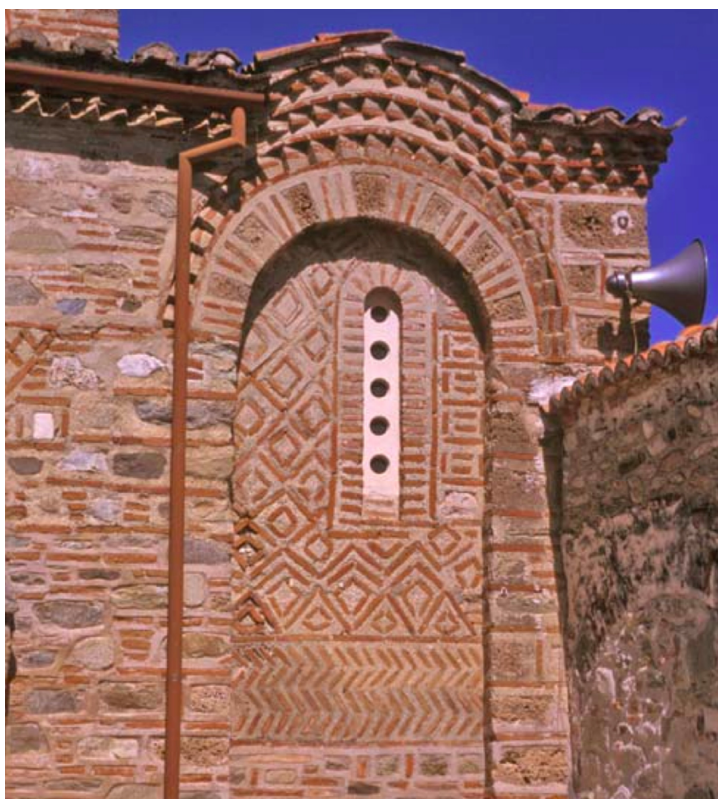


Abb. 10c: Ellasson, Panagia Olympiotissa, Diamantenmotiv (Trkulja 2004, 299 Abb. 27).



Abb. 11a: Prilep, Sv. Nikola, Nordfassade, Einfacher Zickzackfries (Foto: J. C. Cubas Díaz 2012).



Abb. 11b: Panagia Mprouni bei Arta, Einfacher Zickzackfries (Papadopoulou 2002, 90 Abb. 101).



Abb. 11c: Prilep, Sv. Nikola, Südfassade, Dreilagiger Zickzackfries (Foto: J. C. Cubas Díaz 2012).



Abb. 12a: Arta, Hagia Theodora, Westfassade (Papadopoulou 2002, 49 Abb. 51).



Abb. 12b: Prilep, Sv. Nikola, Südfassade, Einfaches Muster (Foto: J. C. Cubas Díaz 2012).



Abb. 12c: Arta, Paregoritissa, Einfaches Muster (BAK-Datenbank HD).



Abb. 13a: Arta, Paregoritissa, *opus reticulatum* (BAK-Datenbank HD).



Abb. 13b: Prilep, Sv. Nikola, Ostfassade, *opus reticulatum* (Foto: J. C. Cubas Díaz 2012).



Abb. 13c: Prilep, Sv. Nikola, Ostfassade, Schachbrettmuster (Foto: J. C. Cubas Díaz 2012.)



Abb. 13d: Boulgareli, Kokkini Ekklesia, *opus reticulatum* (gemeinfrei).

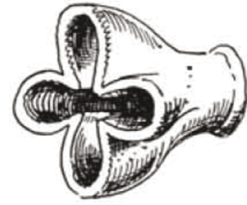
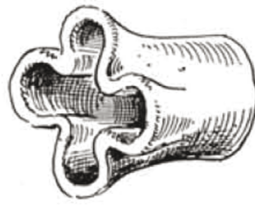
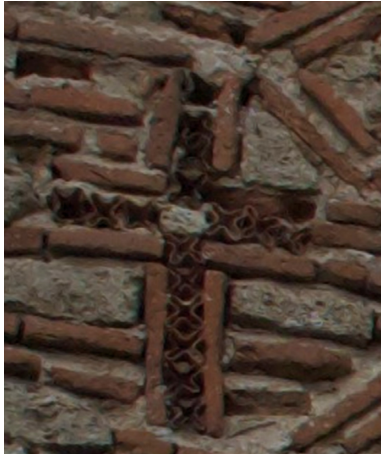


Abb. 14b: Phialostomoi, Zeichnung (Trkulja 2004, 51 II.2.1.a).

Abb. 14a: Prilep, Sv. Nikola, Südfassade, Kreuz aus Phialostomoi (Foto: J. C. Cubas Díaz 2012).



Abb. 14c: Prilep, Sv. Nikola, Ostfassade, Dekorative Verwendung von Phialostomoi und *cloisonné* (Foto: J. C. Cubas Díaz 2012).



Abb. 14d: Chios, Panagia Krina, Kreuz aus Phialostomoi (Trkulja 2004, 311 Abb. 56).