

Transferprozesse zwischen Ost und West – Bildkonzepte und -modelle

Der nur in Teilen erhaltene Koimesiszyklus aus der zum Zeitpunkt seiner Entstehung (um 1210) noch bescheidenen, ungewölbten Saalkirche Maria Trost in Untermais führt uns in das Zentrum unserer Fragestellung¹. Der ästhetische Duktus der Malerei wie auch die Konzeption der die Bilder beherrschenden Thematik des Sterbens Mariae hat ihren Ursprung weitgehend im Byzantinischen, wie zuletzt von Th. Steppan auch im Unterschied zu anderen Malereien in dieser Region betont². Auf der Grundlage des *Liber de transitu Virginis Mariae* des Pseudo Melitos (5. Jh.?) entfaltet sich eine ungewöhnliche, vermutlich auch recht umfangreiche, in zwei Zonen organisierte Bilderfolge (**Abb. 1**)³. Sie umfasst heute die östlichen Teile der Nord- und Südwestwand des Langhauses wie auch die anschließenden Partien der Triumphbogenwand⁴. Den Auftakt macht die Koimesis in der oberen Zone der Nord- und linken Triumphbogenwand (**Abb. 2-3**). Die nächste Szene findet sich auf den entsprechenden Wandpartien auf der Südseite (**Abb. 4-5**). Ob ihres fragmentierten Zustands ist die Rekonstruktion ihrer originären Anlage nur bedingt möglich. An der südlichen Seite der Triumphbogenwand findet sich exakt in der Höhe der auf dem Todesbett liegenden Maria eine analoge, allerdings nur fragmentarisch überlieferte Version (**Abb. 4**)⁵. Das Totenbett Mariae steht in Zusammenhang mit einem Szenenabschnitt auf der Südwestwand (**Abb. 5**). Eine auf das Totenlager ausgerichtete Reihe von Personen, einerseits identisch mit derjenigen der Koimesis (Apostel und Hierarchen), andererseits ergänzt um weiteres »Publikum«, zeigt eine opulente Architekturkulisse im Hintergrund sowie an der rechten Bildseite. Signifikant sind die in der hinteren Reihe der Figuren aufscheinenden Kerzen. Die Identifizierung der Szene gestaltet sich nicht einfach: Für eine Bestattungsszene müsste das Bett im Bildkontext weiter oben situiert sein, da die Apostel dieses tragen würden. Eine Textstelle bei Kosmas Vestitor (730-850) mag uns hier zu Hilfe kommen. Dort heißt es, Maria habe die

Apostel gebeten, sie mögen drei Nächte bei ihr verweilen; auch die Kerzen finden Erwähnung⁶. Ein vergleichbares Bild ist bislang unbekannt. Dies muss jedoch insofern nicht verwundern, als der Zyklus in Untermais geradezu als ein Dokument für einen in byzantinischen Denkmälern heute nicht mehr überlieferten Zyklus dienen kann. In der Koimesis der Klosterkirche in Sopoćani ist es die Schar der Christus umsäumenden Engel, die als Fackel- oder Kerzenträger fungieren. Die Kennzeichnung der Fackeln/Kerzen korreliert mit derjenigen in Untermais⁷. Ein Fragment der unteren Zone der Nordwand zeigt eine Hand mit einer Palme, rechts flankiert von dem roten und ockerfarbenen Rahmen(?), der als Begrenzung der Szene verstanden werden kann (**Abb. 6**). Die Palme wird Maria als Ankündigung auf ihren bevorstehenden Tod offeriert, im Apokryphon des Melito von Sardes heißt es zugleich, eben diese solle vor ihrem Sarg vorangetragen werden⁸. Demnach könnte es sich um eine Bestattungsszene handeln, auf die – allerdings mit einem Abstand – das Bild der das Grab Mariens bewachenden Apostel folgt⁹. Diese verharren vor einem höhlenartigen Gebilde, ein Sarkophag ist in Fragmenten auszumachen. Demzufolge müssten wir auf der Gegenseite im oberen Register von einer weiteren Szene ausgehen, die vor diesem Bestattungsereignis liegt. Vielleicht zeigte ein Bild ein Geschehen aus dem Leichenzug, dem Absetzen der Bahre. An der Triumphbogenwand im Norden setzt sich das untere Bild fort mit einer Arkatur, in welcher drei Apostel eingestellt sind¹⁰. Über einem flachen Dach erhebt sich eine kuppelartige Struktur. Der Logik der Bilderfolge wie auch einer nicht erfolgten Abtrennung von der Szene der Nordwand nach darf man vermuten, dass das Bild ebenfalls dem Grabgeschehen zugehörig ist. Wenn sich auch auf der südlichen Hälfte für die weitere Szenenfolge keine Rekonstruktionsindizien erhalten haben, könnte hier eine spätere Phase der Narration mit der Entdeckung des leeren Grabes visualisiert gewesen sein¹¹.

1 Der Bau bestand originär aus einem weitaus kürzeren Langhaus, dem sich im Osten ein nicht formal zu rekonstruierender Chor anschloss, vgl. Mittermair, Baugeschichte.

2 Grundlegend zur Ausmalung der Kirche von Maria Trost: Stampfer, Wandmalereien. – Steppan, Untermais. – Zur Koimesis: Kreidl-Papadopoulos, Koimesis. – Schaffer, Koimesis.

3 Zur Textgrundlage: Kreidl-Papadopoulos, Koimesis. – Steppan, Untermais 292-294.

4 Eine präzise Rekonstruktion des Umfangs dieser Szenenfolge ist nicht möglich. Th. Steppan spricht von bis zu einer Folge von 16 Bildern: Steppan, Untermais 294.

5 Stampfer, Wandmalereien Abb. S. 126.

6 Kretzenbacher, Sterbekerze 19 zitiert die entsprechende Passage.

7 Đurić, Fresken Abb. XXVII. – Eine analoge Fackel- oder Kerzenreihe (auch hier sind es Engel, die Maria umgeben) findet sich in einer der Miniaturen der Homilien des Jakobos Kokkinobaphos (Paris, Bibl. nat. de France, Ms. Gr. 1208, fol. 123^r, 1. H. 12. Jh.): Cutler/Spieser, Byzanz Abb. 303.

8 Das dementsprechende Zitat bei Schaffer, Koimesis 31.

9 Stampfer, Wandmalereien Abb. S. 123. – Zwischen dem Bildrahmen der Palmenszene und demjenigen der am Grabe wachenden Apostel gibt es ein kurzes, bei dieser Rekonstruktion freibleibendes Wandstück. Es ist jedoch nicht ganz klar, ob die linke Rahmenleiste wirklich einen originalen Verlauf zeigt.

10 Stampfer, Wandmalereien Abb. S. 124.

11 Diese würde partiell der Bilderfolgen der Paläologenmalerei entsprechen, vgl. Hallensleben, Milutinschule 68-75.



Abb. 1 Untermais, Maria Trost, heutiger Innenraum mit Freskenfragmenten. – (Archiv Kunsthistorisches Seminar, Basel).



Abb. 2 Untermais, Maria Trost, Nordwand, Koimesis. – (Archiv Kunsthistorisches Seminar, Basel).

Auf den ersten Blick fällt die Rahmung des Zyklus ins Auge, die im Alpenraum auf eine lange Tradition zurückgeht¹²: Der die Register trennende Mäander (**Abb. 2**) ist seit der Antike und Spätantike bestens bekannt, prominent vertreten jedoch auch in karolingischer Wandmalerei, verwiesen sei allein auf denjenigen von St. Benedikt in Mals¹³. In Untermais ist er insofern exquisit angelegt, als zwischen die Mäander oben eine

Art Jagdfries mit Jägern und Tierdarstellungen eingeschaltet ist. Die Bildrahmung in dunkelroten und ockerfarbenen Streifen mit dem Perlmutterdekor in der Mitte beider kann hingegen auch im byzantinischen Raum auf eine lange Vergangenheit zurückblicken¹⁴. Ein an byzantinischer Malerei geschulter Zyklus wird durch die vertraute Rahmung eingekleidet, sich mit dieser zu eigen gemacht. Der Szenenaufbau stimmt

¹² Stampfer, Wandmalereien Abb. S. 120.

¹³ Rüber, St. Benedikt Mals 318-321 Abb. 76 u. Fig. 21. – Vgl. auch Goll/Exner/Hirsch, Müstair 86 u. Abb. 198. Ein Mäanderfries findet sich auch in Hocheppan (s. u.).

¹⁴ Beispielsweise in der Alten Tokali Kilise (900-925) in Göreme, Kappadokien: Cutler/Spieser, Byzanz Abb. 100.

Abb. 3 Untermais, Maria Trost, nördl. Hälfte der östl. Triumphbogenwand, Apostel und Hierarchen der Koimesis. – (Archiv Kunsthistorisches Seminar, Basel).



grundsätzlich mit dem bekannter Koimesisbilder überein. Die ungewöhnliche Lösung, die Szenen über Eck zu setzen, dürfte jedoch einzig lokalen Verhältnissen geschuldet sein, wie überhaupt die Positionierung des Zyklus im Vergleich mit byzantinischen Ausstattungen ungewöhnlich bleibt. Ein byzantinisches Bildsystem würde dieses Narrativ oberhalb einer unteren Heiligenzone anlegen. Die Koimesis als Einzelzene ist zumeist an der Westwand verortet¹⁵. Das Modell des Zyklus in Untermais bleibt unbekannt. Die bislang in der Forschung vorgetragenen Überlegungen erlauben jedoch die These, dass es ähnlich aufwendige Zyklen nicht erst in spätbyzantinischer, sondern auch schon mittelbyzantinischer Zeit gegeben hat¹⁶.

Die Anlage der Koimesis entspricht strukturell vertrauten Bildmodellen, die sich im Laufe des 12. Jahrhunderts in der Wandmalerei etabliert haben. Charakteristisch sind etwa die das Zentrum flankierenden, nicht exakt symmetrisch angelegten Architekturen des Hintergrundes, in deren Obergeschoss (Gynaikaeion) sich trauernde Frauen als Publikum der Szenerie etabliert haben (Abb. 3)¹⁷. Bei grundsätzlicher Übereinstimmung fallen zugleich einzelne Abweichungen ins Auge: Fünf anstelle von maximal vier Hierarchen begleiten das Sterben der Gottesmutter¹⁸. Auch die reduzierte Zahl der Apostel (nur neun bzw. zehn anstelle der zu erwartenden elf) mag zwar noch als eine leichte Variante zu verstehen sein, die nahezu ausfallende Altersdifferenzierung der Apostel bis auf Paulus

15 Es gibt natürlich eine Reihe von Ausnahmen. Aber die Zyklen, die den Tod Mariens thematisieren, sind zumeist an der Westwand des Naos zu finden.

16 Steppan, Untermais 306 weist zu Recht auf die Tür der Mariä-Geburt-Kirche im Kreml von Susdal hin oder auch auf kappadokische Monumente.

17 Megaw, Architecture. – Eine etwas einfachere Variante kennzeichnet die Koimesis in der Panagia Mavriotissa in Kastoria, deren Datierung vom Ende des 11. bis in das frühe 13. Jh. schwankt.

18 Sie besetzen jeweils die hintere Reihe. Drei Hierarchen links sind eindeutig an ihrem Omophorion – eine um die Schultern gelegte, mit Kreuzen besetzte Stola – zu identifizieren. Rechts sind es mindestens zwei, vielleicht sogar drei Hierarchen, da der zwischen beiden eindeutig als solche gekennzeichneten Personen stehende Bärtige möglicherweise ebenfalls wie auf der Gegenseite konzipiert ist. Aus den Texten bekannt sind Jakobus, Dionysios Areopagites, Hierotheos und Timotheos: Kreidl-Papadopoulos, Koimesis 149.



Abb. 4 Untermais, Maria Trost, südl. Hälfte der östl. Triumphbogenwand, Fragment Todesstatt Mariens, Marienodzyklus. – (Archiv Kunsthistorisches Seminar, Basel).



Abb. 5 Untermais, Maria Trost, Südwand, Trauernde des Marienodzyklus. – (Archiv Kunsthistorisches Seminar, Basel).

überrascht jedoch ein wenig¹⁹. Die das Lager Mariens schmückende Decke erinnert zwar grundsätzlich an Dekore, wie wir sie an analogen Stellen oder als Altardecken aus Byzanz kennen, das Ornament wirkt jedoch recht vereinfacht und

farblich reduziert²⁰. Auch die Farbpalette insgesamt zeigt ein nicht allzu üppiges Repertoire, vergleicht man diese etwa mit byzantinischen Malereien des 12. Jahrhunderts, die durch eine prononciertere Farbchoreographie hervorstechen²¹.

19 Am rechten Bildrand ist eine Figur bei der Koimesis angeschnitten. Anhand der Reste darf man jedoch vermuten, dass diese Figur eher jugendlich angelegt war und als identisch gemeint ist mit dem Apostel, der an der Triumphbogenwand im unteren Register in einer Arkade zu sehen ist.

20 Das Tuch ähnelt in seinen Motiven demjenigen in der Koimesis der Hagia Triada bei Kranidi von 1244: Kalopissi-Verti, Kranidi Taf. 17 A u. Skizze 19. Die Kreise in der Hagia Triada haben jedoch einen Binnendekor in Form einer stilisierten

sternförmigen Blume. Diese Koimesis hat Kalopissi-Verti, Kranidi 119 auch eher im 12. Jh. verankert gesehen.

21 Neben dem Blau sind es vornehmlich Ockertöne, die den heutigen Eindruck bestimmen. Angesichts des Erhaltungszustandes ist freilich Vorsicht geboten, voreilige Schlüsse zu ziehen. Aber der Verzicht auf ein umfassenderes Farbspektrum wie etwa in Malereien des 12. Jhs. bleibt auffällig (Panteleimonkirche in Nerezi, Panagia tou Arakou in Lagoudera u. a. m.).

Wie aber dürfen wir uns den Transfer zwischen einem in Byzanz entwickelten Zyklus und demjenigen von Untermais vorstellen? Die oben aufgezeigten Differenzen zu originären byzantinischen Objekten sind argumentativ eher dazu angetan, nicht von einem direkten Engagement byzantinischer Wandmaler zu sprechen. Mit Th. Steppan teile ich die Einschätzung, dass die Vorbilder eher aus der ersten Hälfte, vielleicht aus dem dritten Viertel des 12. Jahrhunderts stammen dürften²². Dennoch muss eine substantielle Inaugenscheinnahme byzantinischer Monumentalmalerei vorgelegen haben. Soweit wir Kenntnis von Modell- oder Musterbüchern haben, transportieren diese primär Bildmodelle über Umzeichnungen und nicht ganze farbige Zyklen²³. Eine präzisere Kenntnis durch ein intensiveres Studium vor Ort, wie von Steppan vorgeschlagen, kann daher nicht ausgeschlossen werden. Vor Ort dürfte ein genuin aus Byzanz stammender Maler aber nicht engagiert gewesen zu sein, ihm wäre weder der numerische Irrtum bei den Hierarchen noch die ausgebliebene Feincharakterisierung der Apostel unterlaufen²⁴. Auch der Feinduktus der Malerei (Faltenwürfe, Gesichtspartien) insgesamt wirkt bisweilen schematisch und »einstudiert«, als habe man ein Vorbild vor Augen, agiere jedoch jenseits einer alltäglichen Praxis. Damit soll der Malerei jedoch keineswegs ihre Qualität abgesprochen werden.

Der Marienodzyklus in Untermais erhält fraglos eine zusätzliche Relevanz durch die Tatsache, dass wir in diesem westlichen Denkmal einen Beleg für einen Koimesiszyklus konstatieren dürfen, der in der byzantinischen Überlieferung verlorengegangen ist. Es geht augenscheinlich nicht nur um die Frage nach der Übernahme byzantinischer Modelle in einer westlich geprägten Werkstatt, sondern auch darum, in eben diesen Monumenten Spuren einer nur fragmentiert überkommenden byzantinischen Kultur zu gewinnen²⁵.

Eine bislang unberücksichtigt gebliebene Figur erhärtet die hier formulierte Diagnose einer großen Nähe zu Vorbildern. Die Figur an der Innenseite des Triumphbogens unter der Arkade wird zumeist als Prophet verstanden (Abb. 8)²⁶. Die Rahmung folgt dem schon vertrauten Modell, die Arkade wird gesäumt von einer Art Blattdekor. Diese Figur lässt sich neben andere stellen, die zwar in erheblicher geographischer Distanz existieren, zeitlich jedoch recht nahe an diese heranreichen dürften: es handelt sich auch um nur fragmentarisch überlieferte Ausmalungen zweier Dorfkirchen auf Gotland, Garda und Källunge, die – so der bisherige Konsens in der Forschung – durch Werkstätten ausgeführt worden sind, die direkt aus Novgorod stammten²⁷. Auf den ersten Blick sind die Heiligen – auf Gotland handelt es sich um Märtyrer – ei-



Abb. 6 Untermais, Maria Trost, Nordwand, unteres Register, Fragment mit Palme. – (Archiv Kunsthistorisches Seminar, Basel).

nem analogen ästhetischen Duktus verdankt. Die komplexer umgesetzte Rahmenarchitektur mit den seitlich »geäderten« Säulen wie ein subtiler Aufbau der Modellierung des Gesichts lassen jedoch auch Unterschiede aufscheinen. Die Diagnose erhärtet sich bei Einbezug entsprechender Denkmäler in Novgorod und Pskov, etwa dem Mirož-Kloster bei Pskov (1156), der Spas-Neredica bei Novgorod (1199), aber auch der Georgskirche in Staraja Ladoga (ca. 1175), wo man auf nahezu identische Bildanlagen trifft²⁸. Nicht allein der Bildaufbau, sondern insbesondere die Details in der Ornamentik der gesamten Dekoration, aber auch der Arkaden und ihrer Einbindung in ein größeres Ornamentensystem, dokumentieren eine große Vertrautheit mit der zeitgenössischen Bildproduktion in und um Novgorod. So lässt sich etwa die Formation der Arkaden mit den Halbfiguren in Källunge unmittelbar neben eine analoge Anordnung in der Spas-Neredica setzen²⁹.

22 Gegen Ende des 12. Jhs. mehren sich die Darstellungsvarianten, in denen Christus hinter dem Bett Mariens in eine Aureole gehüllt erscheint, so z. B. in Lagoudera in der Panagia tou Arakou von 1192.

23 Restle, Malerbücher.

24 Diese Behauptung scheint mir insofern gerechtfertigt, als die Koimesis nun mal zu den »Standardbildern« zählt, das ikonographische Grundschema darf als vertraut vorausgesetzt werden.

25 Auch Kreidl-Papadopoulos, Koimesis 145 geht davon aus, dass es recht früh ausführliche narrative Zyklen gegeben hat. Sie formuliert: »Die Bronzetüren

von Susdal weisen auf die Möglichkeit hin, daß in Konstantinopel vor der Eroberung von 1204 ausführliche K.-Zyklen bestanden, deren Spuren verwischt sind«. (Kreidl-Papadopoulos, Koimesis 162).

26 Stampfer, Wandmalereien Abb. S. 123.

27 Cutler, Gotland. – Piltz, Kaufmannskirchen.

28 Mjasoédov, Spas-Nereditsa. – Sarab'janov, Cerkov' Svatogo Georgija; ich werde an anderer Stelle die Beziehungen zwischen Gotland und Novgorod diskutieren.

29 Vgl. Tafel LV bei Mjasoédov, Spas-Nereditsa.



Abb. 7 Untermais, Maria Trost, Nordwand, unteres Register, Apostel am Grab Mariens. – (Archiv Kunsthistorisches Seminar, Basel).

Wie komplex solche Transferprozesse ausfallen können, dokumentiert ein der Forschung bislang unbekannt gebliebenes Holzrelief mit einer Mariendarstellung, die unschwer als Hodegetria zu identifizieren ist (**Abb. 9**)³⁰. Die Rückseite ist mit einer bischöflich gekleideten Figur bemalt. Spuren von Farbfassungen dieses Holzreliefs wurden in einer technologischen Untersuchung inspiziert³¹. Zur Provenienz des Stückes ist nur wenig bekannt. 1901 wurde das Objekt durch Prof. R. Handmann aus Basel in einer zugemauerten Nische eines Hauses in Obervaz, im Kanton Graubünden, gefunden. Er erwarb es, bis 1941 war es Teil der Handmann-Horner-Stiftung und ging dann in den Besitz des Basler Kunstmuseums über. Seine maximale Höhe mit Rahmen beträgt 99,5 cm, seine Breite misst 53 cm, die max. Tiefe 12 cm.

Holzrelief und angestückter Rahmen sind aus Lindenholz gefertigt. Das Relief ist aus einem Stück gearbeitet, die Maserung verläuft vertikal zum Bildwerk. Die Sockelleiste ist

dumpf eingedübelt. Spuren der Werkzeuge, wie Schnitz- und Stemmeisen, Geißfuß und Ziehklinge(?) lassen sich aufgrund der fehlenden Fassung gut erkennen.

Die erste, äußerst feine Grundierung in leichtem Grau hat sich partiell erhalten. Handmann sah auf den freibleibenden Flächen offenbar noch Spuren der Farbe: »Der Hintergrund des Ganzen war hellblau«³². Seinen Beobachtungen dürfen wir durchaus Vertrauen schenken, als die von ihm publizierte Aufnahme im Vergleich (sie sind erwartungsgemäß nur schwarz-weiß) partiell noch mehr Spuren der Fassung zeigt; welche Fassung er vor Augen hatte, bleibt jedoch verborgen.

Für die Fassung(en) lassen sich mit aller gebotenen Vorsicht folgende Aussagen treffen: Das Inkarnat hat sich an wenigen Stellen erhalten, im Bereich der Wangen von Mutter und Kind war es nahezu dunkelrot³³. Im unteren Bereich des Maphorions Mariens³⁴ haben sich in der untersten Schicht grüne(!) Spuren überliefert. Im Gewand sind die Spuren blau

30 Das Relief hat eine kurze Würdigung durch seinen Entdecker gefunden, danach geriet es allerdings in vollkommene Vergessenheit: Handmann, Madonnenrelief. – Einzig Poeschel, Graubünden 294 hat das Objekt kurz gewürdigt.

31 Mein besonderer Dank gilt an dieser Stelle Anna Bartl, Restauratorin des Museums für Geschichte in Basel; sie hat eine minutiöse Untersuchung der Farbspuren vorgenommen. Meine folgenden Ausführungen basieren allein auf ihren Ergebnissen.

32 Handmann, Madonnenrelief 250.

33 Anna Bartl spricht in ihrem Bericht zurückhaltend von »möglicherweise original«. Die Hinweise auf die mehrfache Überfassung lässt sie zu dem Schluss kommen, dass nur eine unvollständige Rekonstruktion möglich ist, »d. h. [diese Farben] nur in bestimmten Bereichen ausgeführt wurden«. An anderer Stelle formuliert sie: »Es ist deshalb nicht möglich, eine Rekonstruktion der jüngsten oder der originalen Fassung komplett oder auch nur annähernd vorzunehmen«.

34 Da die Kleidung Mariens ihr etwas verunklärt schien, spricht Anna Bartl hier von Mantel.

Abb. 8 Untermais, Maria Trost, nördl. Triumphbogeninnenwand, Prophet(?) – (Archiv Kunsthistorisches Seminar, Basel).



(eine Mischung aus den zwei Pigmenten Indigo und eventuell Ultramarin), das Maphorion im Kopfbereich könnte ebenfalls blau gefasst gewesen sein, wobei nicht ganz klar ist, ob diese blauen Pigmente jeweils aus der ersten Schicht herrühren oder blaue Farbe abgetragen worden ist und dadurch ins Holz drang. Angemerkt sei, dass es jedoch durchaus plausibel wäre, das Blau einer Erstfassung zuzurechnen.

Beim Gewand Christi wurden nur im Bereich des Saums grüne Farbpigmente ausgemacht, darüber hinaus gibt es

Indizien, dass das Gewand hier vermutlich von Silberstreifen durchzogen gewesen ist. Rote Farbreste, vermutlich Bolus, haben sich am Nimbus der Madonna, des Christuskindes wie auch am Maphorion überliefert. Hier wären Metallauflagen denkbar³⁵.

Die Frage nach der Fassung ist für uns insofern von Relevanz, als das Farbspektrum, zumindest diese Spuren, nicht ganz identisch mit dem byzantinischer Hodegetrien wäre: Gängig ist das Blau für das gesamte Maphorion, alternativ

³⁵ Anna Bartl merkt an, dass sich allerdings keinerlei intakte Metallauflagen erhalten haben.



Abb. 9 Basel, Kunstmuseum, Holzrelief. – (Foto A. Bartl, Museum für Geschichte, Basel).

wird dem Status Mariens entsprechend ebenfalls ein ins Purpur gehender roter Farbton gewählt. Ein Grün zählt hingegen definitiv nicht zum originär byzantinischen Repertoire³⁶. Es wäre auch ungewöhnlich, wenn das Maphorion keine einheitliche Farbe gezeigt hätte. Das Grün beim Gewand des Christuskindes lässt sich hingegen durchaus in der Ikonen- und Wandmalerei nachweisen³⁷.

Auf der Rückseite der Holztafel finden sich Fragmente der schon erwähnten Bischofsfigur in einem erdrotten Gewand, die Faltengebung ist in schwarzer bzw. dunkler Farbe

aufgetragen. Ein geometrisches Hintergrundmuster, eine Art Schachbrett umgibt die Figur.

Interessant erscheint zuletzt der Rahmen. Hier sind Verzierungen mit Ringpunzen in Perlmustern zu erkennen. Reste von Blattornamenten finden sich ebenfalls. Links und rechts können rautenförmige Verzierungen ausgemacht werden, die in Schwarz und Rot gehalten sind. Diese Muster dürften unterschiedlichen Zeiten angehören.

Das Holzrelief ist – dies sei an dieser Stelle vorausgeschickt – ein Einzelstück, vergleichbare Objekte sind mir bislang nicht bekannt. Um der Genese unseres Objektes auf die Spur zu kommen, einer Einordnung eine gewisse Plausibilität zu verleihen, sind eine Reihe durchaus unterschiedlicher Komponenten unseres Objektes abzuklären: Material/Farbfassung, Bildtypus, und ästhetisches Erscheinungsbild: Holzikonen stellen in Byzanz die absolute Ausnahme dar. Die in der Eremitage in Sankt Petersburg verwahrte Holzikone eines hl. Georg datiert aus dem Ende des 12. oder in den Anfang des 13. Jahrhunderts. Sie ist als sogenannte Vita-Ikone konzipiert, bei welcher ein im Zentrum stehender Heiliger durch Szenen seiner Vita umgeben wird. Spuren griechischer Inschriften sind von A. Bank noch gesehen worden³⁸. Die Provenienzangabe lautet Krim. Die bisherige Forschung geht davon aus, dass das Objekt in Russland entstanden ist. Zwei weitere Objekte sind ebenfalls der Spätzeit zugehörig. Die im Byzantinischen Museum in Athen bewahrte bilaterale (sic!) Holzikone mit dem hl. Georg (109 cm × 72 cm) folgt einer analogen Konzeption. Der originäre Funktionszusammenhang deutet sich in der links unten proskynierenden Stifterfigur an, da die dort vorgetragene Bitte von dem Heiligen offenbar unmittelbar an den Christus im Himmelssegment rechts oben weitergeleitet wird. Die Georgsfigur ist jedoch ohne die Kenntnis westlicher ikonographischer Usancen undenkbar, die Form des Schildes darf als eindeutiges Indiz angeführt werden. Die die Figur umgebende Georgslegende ist in diesem Fall gemalt. Die Rückseite zeigt gemalt zwei weitere Heilige, die im Bittgestus abermals auf Christus ausgerichtet sind. Die aus Kastoria stammende Ikone wird ins 13. Jahrhundert datiert³⁹. Wenngleich die Forschung zu der Diagnose tendiert, Holzreliefs in Byzanz eher als eine Ausnahme zu verstehen, und eine geschnitzte Marienikone bislang nicht bekannt ist, erfreuten sich Reliefs aus anderen Materialien (Stein, Marmor) und im Kleinformat aus dem edlen Elfenbein und seinem preisgünstigerem Ersatz Steatit bekanntermaßen weiter Verbreitung.

Dürfen wir in Hinblick auf das Material eher von einer nicht ganz geläufigen Wahl ausgehen, so stellt sich die Diagnose für den Westen in gänzlichem Kontrast dazu dar. Aus Holz geschnitzte Madonnen – jedoch vollplastisch – sind uns bestens vertraut; Holzreliefs sind verschiedentlich ebenfalls

36 Es bleibt unklar, wie wir diesen Befund deuten können. Die Schichten sind nicht so eindeutig, dass man daraus eindeutige Schlüsse ziehen könnte. Anna Bartl merkt an, dass gegenwärtig nicht festgelegt werden kann, ob die unterste Schicht die originale ist.

37 Die auf der untersten Schicht liegenden Spuren zeigen ein anderes Farbrepertoire, das weiterer Überlegungen bedarf.

38 Bank, *Byzantine Art* Abb. 266-268. 322. Die Autorin verweist auf zwei weitere Objekte aus Kastoria.

39 Acheimastou-Potamianou, *Icons* 28.

nachweisbar. Erinnert sei etwa an die zuletzt restaurierte Madonnen tafel aus S. Maria Maggiore in Florenz⁴⁰. In der Kombination von Relief und Malerei zeigen sich nur bedingt Übereinstimmungen zu dem Objekt aus Kastoria. Bei der Florentiner Tafel wurde die Koppelung von Malerei und Relief in erkennbarer Weise forciert: Die Madonna hat ihren Sitz auf dem gemalten Thron, so wie auch die sie und das Kind flankierenden höfisch gekleideten Engel »nur« gemalt aufscheinen. Der Typus, bei dem Mutter und Kind en face den Betrachter konfrontieren, ist an einer langen Tradition geschult.

Mit unserer Hodegetria zeigen sich diesbezüglich keinerlei Übereinstimmungen. Die Malerei kennzeichnet eine deutliche Nähe zu Byzanz, während das Madonnenrelief zwar letztlich auf einer schon längst vollzogenen Amalgamierung im Mediterraneum basiert, nimmt sie zugleich Rekurs auf ihre vollplastischen »Schwestern«. Die Madonnen tafel ist ein ausgezeichnetes Exempel für die mediale wie auch ästhetische Prägung durch eine Kultur, die durch eine große Durchlässigkeit gekennzeichnet ist. Byzantinisches ist im 13. Jahrhundert längst integraler Teil dieser Ästhetik. Seit der Restaurierung mit einer dendrochronologischen Untersuchung ist die Datierung in die zweite Hälfte des 13. Jahrhunderts zur Disposition gestellt⁴¹.

Mediale Transformationen sind in der westlichen Kultur dort zu verifizieren, wo man materiell wie auch typologisch an ein tradiertes Medium anschließt, aber zugleich Rekurs auf eine mit einem anderen Medium identifizierte Kultur nimmt.

Wie nah unser Objekt an byzantinischen Ikonen orientiert ist, lässt sich im Vergleich mit ebenfalls in Relief ausgeführten Hodegetrien verifizieren. Müssen wir beim Material »Holz« eine Leerstelle vermerken, so bietet es sich an, diese mit Hilfe der kleinformatigen Elfenbeintafeln zu kompensieren. Schon im ersten Vergleich mit byzantinischen Elfenbeinen des 10. oder frühen 11. Jahrhunderts lassen sich unübersehbare konzeptionelle (nicht stilistische!) Analogien konstatieren⁴²: Kommentarlos dürfen wir eine bis in die Details reichende Übereinstimmung mit dem Typus konzederen. Die in den Grundzügen vorhandenen Analogien reichen bis zu einzelnen Faltenzügen des Gewandes. Bei genauerer Betrachtung zeigt sich freilich eine Differenz, die angesichts des Größenverhältnisses der Objekte zueinander auffällig ist: Während das kleinere byzantinische Relief eine komplexere Auffaltung einzelner Gewandpartien kennzeichnet, wird beim größeren Holzrelief eher auf markante einzelne Faltenzüge gesetzt. Freilich, die Proportionierung der Hände im Holzrelief im Verhältnis zur Größe der Figur ist nicht ganz gelungen, auch der Kopf ist durch eine auffällige Längung gekennzeichnet. Aber

– und dies sollte nicht unterschätzt werden – die rechte Hand Mariens ist auch auf genuin byzantinischen Ikonen durchaus nicht selten etwas groß, da ihre Funktion im Verweisgestus auf Christus liegt und so gleichsam als eine Art Aufmerksamkeitsgeste zu identifizieren ist. Wir könnten an dieser Stelle eine Reihe weiterer Elfenbeintafeln heranziehen, ohne dass sich signifikante neue Erkenntnisse ergeben würden – die Nähe bleibt festzuhalten. In Byzanz gibt es jedoch auch großformatige Reliefs, die unter anderem auch mit unterschiedlichen Marienbildern aufwarten. Bekannt etwa sind die in die Fassade von San Marco eingelassenen Reliefplatten⁴³. Unter diesen Exemplaren hat sich zudem ein singuläres Objekt mit dem Typus einer Hodegetria erhalten, das sich heute im Archäologischen Museum in Istanbul befindet. Hypothetisch wird eine Provenienz aus dem Hodegon-Kloster in Konstantinopel vorgeschlagen. Damit könnte dieses Objekt mit dem originären Kultort der Hodegetria verbunden gewesen sein⁴⁴. Das Objekt ist bis heute allerdings nicht hinreichend untersucht, eine Datierung an das Ende des 11. Jahrhunderts wird in Erwägung gezogen. An dieser Stelle sei noch auf ein Detail aufmerksam gemacht, dass die byzantinische Ikone von dem Holzrelief unterscheidet: Zwischen Figur und Rahmen ergibt sich auf der einen Seite relativ viel Platz, auf dem anderen Objekt hingegen reichen die Figuren nahezu bis an die Grenze des Bildfeldes. Eine quantité négligable? Eher nicht, denn auch auf den Elfenbeinen wird eben diese Fläche wie in der Marmorikone genutzt, um prominent die Kürzel für die Identitätssicherung anzubringen: Meter Theou, Mutter Gottes. Bei unserem Holzrelief hingegen dürften selbst in einer Farbfassung die Beischriften kaum deutlich akzentuiert gewesen sein. Weitaus naheliegender ist die These von einem gänzlichen Fehlen derartiger Beischriften auszugehen.

Ziehen wir ein kurzes Zwischenresumée: Alle bisher erschlossenen Indizien, nämlich die Wahl des Materials, vielleicht auch die Farbfassung, Differenzen in der Artikulierung der Körper wie auch der Gewänder und zusätzlich der Bischof auf der Rückseite weisen in der Summe deutlich auf einen Entstehungszusammenhang jenseits von Byzanz hin⁴⁵.

Das Objekt ist in Obervaz gefunden worden, so dass über einen möglichen Entstehungszusammenhang in dieser Region nachgedacht werden darf. Die Rückseite zeigt, wie schon vermerkt, vermutlich eine Bischofsfigur, die relativ summarisch dargestellt scheint. Schon allein aufgrund ihrer Bekleidung steht sie nicht mit byzantinischen Bischofsdarstellungen in Kohärenz. Vermutet wurde, so der Eintrag in der Karteikarte des Basler Kunstmuseums, dass es sich um den hl. Donatus handeln könnte. Diese Idee basiert jedoch auf

40 Ciatti/Frosinini, Santa Maria Maggiore.

41 Vorgeschlagen wird damit eine Datierung in das Ende des 12. oder den Anfang des 13. Jhs.

42 Goldschmidt/Weitzmann, Elfenbeintafeln bieten einen konzisen Überblick auch über das Variationspotential. Dreiviertelfigurige Hodegetrien sind eher selten, hier wäre die Nr. 76 anzuführen. Als Vergleich bietet sich etwa die ganzfigurige Hodegetria in der Mitte eines ursprünglichen Triptychons an, das heute in Utrecht verwahrt wird: Goldschmidt/Weitzmann, Elfenbeintafeln Nr. 46.

43 Einen Überblick bietet noch immer Lange, Reliefikone.

44 Firatli, Sculpture Nr. 131.

45 R. Handmann, der Entdecker des Reliefs hat, ohne das Bild als Hodegetria zu identifizieren und ohne Thematisierung des größeren Zusammenhangs, festgehalten: »Es dürfte schwer zu sagen sein, ob wir hier eine Originalarbeit vor uns haben, oder ob der für seine Zeit nicht unbedeutende Künstler ein älteres Werk, das ihm z. B. in einer Elfenbeintafel vorgelegen sein könnte, auf seine Weise copiert hat. Einzelne Gewandpartien machen beinahe den Eindruck, als ob sie ursprünglich für einen kleineren Masstab und für ein anderes Material berechnet gewesen wären« (Handmann, Madonnenrelief 251).



Abb. 10 Hocheppan, Burgkapelle, Apsis, Ausschnitt. – (Archiv Kunsthistorisches Seminar, Basel).

dem Umstand, dass die zu Obervaz gehörige Kirche von Zorten dem hl. Donatus geweiht ist. Der heutige Kirchenbau ist zu großen Teilen neuzeitlich, Vorgängerbauten sind jedoch bis in karolingische Zeit gesichert. Die Bedeutung von St. Donatus ist ohne Zweifel jedoch vornehmlich dadurch begründet, dass sie die für die Freiherren von Vaz zuständige Kirche war. Diese ab 1135 nachweisbaren Freiherren residierten bis etwa 1250 in der südlich von Zorten gelegenen Burg von Nivagl⁴⁶. Bislang fehlen konkrete Hinweise auf eine Stiftungstätigkeit, die unser Objekt mit Vaz verbinden würden. Einen größeren Zusammenhang bietet jedoch der Blick auf jene Malerei des frühen 13. Jahrhunderts im Alpenraum, die sich – wie in Untermais schon gesehen – durch eine intensive Auseinandersetzung mit byzantinischer Malerei auszeichnet.

Ein Bau verdient dabei besondere Aufmerksamkeit: Die Burgkapelle von Hocheppan, die heute Südtirol zugehörig ist⁴⁷. Für die kleine, ursprünglich mit dem Palas verbundene Kapelle ist von einer Entstehung im 12. Jahrhundert auszugehen. Die Kapelle misst nur 7,70m in der Länge und 4,40m in der Breite, der einfache Raum erreicht eine Höhe

von 4,30m. Um 1194 setzen jedoch erneut Baumaßnahmen ein, die auf eine prestigeträchtige Vergrößerung der gesamten Burganlage zielten. Die Ausmalung wird in der jüngeren Forschung grob um 1200, präziser im ersten Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts angesetzt. Sie ist mit erheblichem Aufwand vorstattengegangen. Die beauftragte Werkstatt umzog die gesamten Wände mit einem christologischen Zyklus, der eine erkennbare Ausweitung im Bereich der Passionsereignisse zeigt. Die Anleihen an byzantinischer Malerei sind schon recht früh betont worden, sie zeigen sich vor allem auf der inhaltlichen Ebene, indem das ikonographische Repertoire dezidiert östliche Bilder als Ausgangspunkt nimmt. Wenngleich dies, wie schon anhand der Ausmalung von Untermais deutlich wurde, in Südtirol mitnichten ein singulärer Fall in diesem Zeitraum ist, gibt es einzelne Indizien, die diese Orientierung an Byzanz in besonderer Weise akzentuieren. Für unsere Frage ist die Programmatik der Apsiskonche von hoher Relevanz (**Abb. 10**). Sie zeigt eine in byzantinischen Bildprogrammen durchaus übliche Besetzung mit einer thronenden Gottesmutter. Die Mariendarstellung avanciert in Hocheppan zum eigentlichen Kulminationspunkt dieser Ausmalung. Christus Pantokrator rückt auf das Wandstück oberhalb der Konche, wodurch zumindest eine vertikale Hierarchie gewahrt bleibt. Unüblich ist überdies der Bildtypus. Das etwas groß geratene Christuskind liegt in den Armen seiner Mutter, der Körper erstreckt sich von links nach rechts. Der rechte Arm Christi ist im Segensgestus erhoben, die linke Hand umfasst von oben die Schriftrolle, die zwischen den Beinen ruht. Signifikant ist überdies das Detail bei dem Christuskind mit einer uns zugewandten nackten Fußsohle der über Kreuz geschlagenen Beine. Zu Recht wurde in der Forschung auf ein aktuelles Bildkonzept in der Kirche der Panagia tou Arakou in Lagoudera (1192) auf Zypern verwiesen. Unsere Hocheppaner Marienfigur lässt sich eindeutig auf einen Bildtypus beziehen, der sich analog zu der dort ins Bild gesetzten Arakoutissa verhält. Der Akzent wird mit der nackten Fußsohle auf die Passion Christi gelegt. Der liegende Christus gemahnt an den Anapeson, den schlafenden Christus, der nach drei Tagen wieder auferstehen wird. Fußsohle und Beinhaltung indizieren die Verletzbarkeit des inkarnierten Gottessohnes. Die über Kreuz gelegten Beine sind buchstäblich als Verweis auf die Kreuzigung gedacht. Die auffälligste Abweichung von dem Apsisbild in Hocheppan ist die zwischen dem Stehen der zyprischen Maria und der Umformulierung in eine Thronende. Auf die Analogien zwischen Hocheppan und Lagoudera hingewiesen zu haben, ist das Verdienst von R. Leipold. Th. Steppan konstatiert hingegen eine deutliche Nähe zur Apsiskonche der Georgskirche von Kurbinovo (1191), wo das Kind ebenfalls eher liegend, denn sitzend wiedergegeben ist⁴⁸. Es fehlen dort jedoch die

46 Eine größere Publikation für das Holzrelief durch die Verfasserin ist in Vorbereitung. Es gibt bislang keine substantiellen Hinweise auf einen Stiftungskontext für das Objekt.

47 Leipold u. a., Burgkapelle. – Stampfer/Steppan, Hocheppan. – Steppan, Tirol.

48 Steppan, Tirol 109f. – Stampfer/Steppan, Hocheppan 35f. lehnen die These von einem Bezug zu der Passionsmadonna, der Arakiotissa, mit dem Argument

ab, dass die Passionswerkzeuge hier fehlen. Dem Zeigen der Fußsohle wird damit die Relevanz abgesprochen, einen derartigen Bezug zu vollziehen. Angesichts der zudem über Kreuz gelegten Beine des Kindes scheint mir dieser jedoch durchaus vorhanden.

eindeutigen bildinternen Verweise auf das Passionsgeschehen, so dass Leipolds Vorschlag zur Genese unseres Bildes nach wie vor Geltung besitzt. Die Arakoutissa in Lagoudera ist bislang ein einzigartiges Bild, für das sich auch keine unmittelbaren Vergleichsbeispiele aufzeigen lassen. Im Kontext der Kirche von Lagoudera hat sie ein komplexes Bezugssystem mit weiteren Figuren, die sich zu einer höchst ambitionierten Bildrhetorik formieren. Der Typus mag jedoch auch an anderen Orten vertreten gewesen sein. Halten wir grundsätzlich die Rezeption eines solchen Bildtypus in Hocheppan für denkbar, so bedarf es der Klärung der Wege, über die sich die Vermittlung dieses genuinen Bildtypus vollzogen haben kann.

Der von niemandem bezweifelte Auftraggeber der Fresken in Hocheppan, Graf Ulrich III., zählte 1197/1198 zum Gefolge des Kreuzzuges von Herzog Friedrich I. von Österreich. Rufen wir uns kurz die Bau- und Ausmalungsdaten ins Gedächtnis zurück, so erhellt sich die Situation unmittelbar. Nach dem Erweiterungsbau von 1194 zieht der Graf von dannen. Erst im Anschluss seiner Rückkehr finden die auf der Reise (Sizilien, Zypern) gemachten kulturellen, auch ästhetischen Erfahrungen ihren unmittelbaren Niederschlag. Das Bild, oder präziser, die Fresken sind gleichsam ein beredtes Zeugnis eines weitgereisten Mannes, der in der Ausmalung seiner Burgkapelle mit Bildern aufwarten konnte, die ihresgleichen suchten. Sie zeichneten sich im besten Sinne durch Differenz aus, die sich jedoch nicht durch eine unmittelbare Überprüfbarkeit en détail festschreiben ließ. Denn den Vergleich hatten allenfalls Reisebegleiter, die eine Art Wiedererkennungswert verspürt haben mögen. Andere jedoch mögen die Ausmalung schlicht unter dem Vorzeichen allfälliger Exklusivität verbucht haben. Die Frage zeitgenössischer Wahrnehmung lässt sich aufgrund fehlender Quellen freilich nur spekulativ beantworten. Erwägenswert scheint mir jedoch der Gedanke, dass die Ausmalung recht prestigeträchtig war. Gesamt gesehen sind es aber markante Unterschiede im Duktus der Malerei, die diese von zeitgenössischen Produkten in Byzanz scheidet.

Kehren wir nun zum Basler Holzrelief zurück: Ich erlaube mir an dieser Stelle die These, dass dieses – jenseits der augenscheinlichen medialen Differenzen – nahe an Ausmalungen wie derjenigen der Burgkapelle von Hocheppan rückt. Die Monumentalmalereien im Alpenraum demonstrieren in diesem Zeitfenster auf unterschiedliche Weise ein Bildverständnis, das allein dem Studium zeitgenössischer Malerei in Byzanz geschuldet sein kann. Der mediale Transfer mag zum einen über die schon angeführten Modell- oder Musterbücher geführt worden sein wie auch über reale Objekte.

Aus diesem Befund heraus mögen sich auch allfällige stilistische Diskussionen als sekundärer Natur erweisen. Sie tragen letztlich wenig zum Verständnis der Objekte bei, indem sie gleichsam wie mit der Briefwaage die zugunsten von West

und Ost zu verbuchenden Phänomene gewichten. Interessanter ist hingegen ein den Objekten durchaus inhärentes Anspruchsniveau, das diesen Rezeptionsprozess fundiert oder auch provoziert.

Setzen wir das Holzrelief neben die gemalte Apsismadonna (Abb. 9-10), so bedarf es gleichwohl einer gewissen Vorstellungskraft, um mittels einer letztlich nicht sicher zu rekonstruierenden Farbfassung die auf einander sich zubewegende Verähnlichung beider Objekte zu simulieren. Ihnen gemeinsam ist aber die Distanz zu den originär byzantinischen Monumenten, die sich beispielsweise in der Auffassung der Körperbildung der Figuren niederschlägt⁴⁹. Eine Datierung an den Anfang des 13. Jahrhunderts scheint für die Basler Tafel plausibel. Auch so manches Detail vermag diesen Befund noch einmal zu erhärten. Die Verzierungen mit Ringpunzen in Perlmustern lassen sich mit dem Dekor in Hocheppan vergleichen. Dort lässt sich – übersetzt in die Malerei – eine ähnliche Ornamentik ausmachen. Punkte formieren sich zu Linien, aber auch zu geometrischen Formen. In vielen Fällen begleiten sie als eine Art Randmotiv auch andere Ornamentik. Für die am oberen Rand des Basler Reliefs festgestellte Ornamentik lassen sich überdies durchaus Vergleiche zu den Blattranken der Apsiskonche herstellen. An dieser Stelle soll eine vorsichtige Bilanz für das Basler Holzrelief gewagt werden: Es ist wie die Apsismadonna in Hocheppan einem byzantinischen Bildtypus verpflichtet, der in seinem ästhetischen Duktus vermutlich auf Differenz zu Byzanz und auf Integration zu seinem eigenen Umfeld angelegt ist. Die Basler Hodegetria tritt in einem Medium auf, das grundsätzlich bislang ohne Pendant bleibt. Aber, und dies möchte ich an dieser Stelle betonen: Gewählt wurde ein Material, das generell für Marienbilder im Westen bestens tradiert ist. Die Entscheidung für das Relief ist gleichsam der Ausgangspunkt für eine Transformation, die am Ende einen wahren Zwitter produziert. Das Weder-Noch ist nicht der Unfähigkeit der ausführenden Werkstätten oder Schnitzer geschuldet, sondern genau dieses ist die eigentliche Ambition, kulturelle Differenz noch aufscheinen zu lassen und sogleich den Prozess einer partikularen Vereinnahmung zu erproben. Ob diese Einschätzung jedoch historischer Realität entspricht, ist gegenwärtig noch nicht zu entscheiden.

Für alle hier genannten Objekte (Gotland sei an dieser Stelle ausgenommen) dürfen wir einen Zusammenhang mit dem Pilger- und Kreuzfahrermilieu annehmen. Nicht nur die Vielzahl der Reproduktionen der konstantinopolitanischen Hodegetria, dem Palladion von Byzanz, in diversen medialen Erscheinungsformen sorgten für die Kenntnis des Bildes, sondern einer Faszination dienlich waren gleichsam die mit diesem Bild verbundenen Legenden, die als integrale Bestandteile eines Milieus auch den Auftraggeber motiviert haben können, ein solch ungewöhnliches Holzrelief anfertigen zu lassen⁵⁰. Die

49 Die Proportionen der Christuskinder divergieren allerdings deutlich. Es geht hier auch nicht darum, die beiden Denkmäler als in ihrem Erscheinungsbild als identisch zu profilieren. Es sind eher Tendenzen der Abweichung von byzantinischen Bildern, die sie teilen.

50 Zur Hodegetria: Pentcheva, Icons. – Bacci, Pennelo. – Zur Frage Ost-West unter anderem: Pace, Between East and West.

Berichte von Besuchern der Hauptstadt belegen eine große Faszination. Ein Auszug aus einer dänischen Chronik unterstreicht dieses Phänomen, das von byzantinischen Bildpraktiken – hier der Hodegetria – ausging:

»On the third day of every week the icon was moved in a circle with angelic power in full view of the crowd, as though snatched up by some kind of whirlwind. And it carried about its bearer with its own circular movement, so that because of its surprising speed, it almost seemed to deceive the eyes of

the spectators. Meanwhile everyone, according to their tradition, beat their breasts and cried out [...]«⁵¹ Der dänische Pilger aus dem Ende des 12. Jahrhunderts ist vollkommen überwältigt von der Teilnahme an der Dienstagsprozession der Hodegetria in Konstantinopel. Solange wir jedoch unseren Auftraggeber nicht identifizieren können, werden wir auch über seine Beweggründe oder die für diese Stiftung in die Waagschale zu legenden Erfahrungen nur spekulieren können.

Literatur

- Acheimastou-Potamianou, Icons: M. Acheimastou-Potamianou, Icons of the Byzantine Museum of Athens (Athens 1998).
- Bacci, Pennello: M. Bacci, Il pennello dell'Evangelista. Storia delle immagine sacre attribuite a San Luca. Piccola Biblioteca Gisem 14 (Pisa 1998).
- Bank, Byzantine Art: A. Bank, Byzantine Art in the Collections of Soviet Museums (Leningrad 1977).
- Ciatti/Frosinini, Santa Maria Maggiore: M. Ciatti / C. Frosinini (eds), L'»immagine antica« La Madonna col Bambino di Santa Maria Maggiore. Studi e restauro. Problemi di conservazione e restauro 11 (Firenze 2002).
- Cutler, Gotland: A. Cutler, Garda, Källunge, and the Byzantine Tradition on Gotland. The Art Bulletin 51/3, 1969, 257-266.
- Cutler/Spieser, Byzanz: A. Cutler / J.-M. Spieser, Das mittelalterliche Byzanz 725-1204 (München 1996).
- Đurić, Fresken: V. J. Đurić, Byzantinische Fresken in Jugoslawien (München 1976).
- Firatlı, Sculpture: N. Firatlı u. a., La sculpture byzantine figurée au Musée archéologique d'Istanbul. Bibliothèque de l'Institut français d'études anatoliennes d'Istanbul (Paris 1990).
- Goll/Exner/Hirsch, Müstair: J. Goll / M. Exner / S. Hirsch, Müstair. Die mittelalterlichen Wandbilder in der Klosterkirche (Zürich 2007).
- Goldschmidt/Weitzmann, Elfenbeintafeln: A. Goldschmidt / K. Weitzmann, Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X.-XIII. Jahrhunderts 2: Reliefs (Berlin 1979).
- Hallensleben, Milutinschule: H. Hallensleben, Die Malerschule des Königs Milutin. Untersuchungen zum Werk einer byzantinischen Malerwerkstatt zu Beginn des 14. Jahrhunderts. Marburger Abhandlungen zur Geschichte und Kultur Osteuropas II, 5 (Gießen 1963).
- Handmann, Madonnenrelief: R. Handmann, Ein altes Madonnenrelief. Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde NF 3, 1901, 248-251.
- Kalopissi-Verti, Hagia Triada: S. Kalopissi-Verti, Die Kirche der Hagia Triada bei Kranidi in der Argolis (1244). Ikonographische und stilistische Analyse der Malereien. Miscellanea Byzantina Monacensia 20 (München 1975).
- Kat. Athen 2000-2001: M. Vassilaki (ed.), Mother of God. Representations of the Virgin in Byzantine Art [Ausstellungskat.] (Milano 2000).
- Kreidl-Papadopoulos, Koimesis: RbK V (2005) 136-182 s. v. Koimesis (K. Kreidl-Papadopoulos).
- Kretzenbacher, Sterbekerze: L. Kretzenbacher, Sterbekerze und Palmzweig-Ritual beim »Marientod«. Zum Apokryphen in Wort und Bild bei der koimesis, dormitio, assumptio der Gottesmutter zwischen Byzanz und dem mittelalterlichen Westen. Österreichische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse, Sitzungsberichte 667 (Wien 1999).
- Lange, Reliefikone: R. Lange, Die byzantinische Reliefikone (Recklinghausen 1964).
- Leipold u. a., Burgkapelle: R. Leipold / E. Rüdell / E. Schurr / M. Welker, Die Burgkapelle zu Hocheppan: Überlegungen zur Ikonographie der romanischen Wandmalerei. In: V. Lange / R. Sörries (Hrsg.), Vom Orient bis an den Rhein. Begegnungen mit der Christlichen Archäologie. Peter Poscharsky zum 65. Geburtstag (Dettelbach 1997) 157-190.
- Lidov, Flying Hodegetria: A. Lidov, The flying *Hodegetria*. The miraculous icon as bearer of sacred space. In: E. Thunø / G. Wolf (eds), The miraculous image in the Late Middle Ages and Renaissance. Analecta Romana Instituti Danici, Suppl. 35 (Rom 2004) 273-304.
- Megaw, Architecture: A. H. S. Megaw, Background Architecture in the Lagoudera Frescoes. JÖB 21, 1972, 195-202.
- Mittermair, Baugeschichte: M. Mittermair, Baugeschichte. In: A. Torggler (Hrsg.), Die Kirche Maria Trost in Untermais. Veröffentlichungen des Südtiroler Kulturinstitutes 6 (Bozen 2006) 43-78.
- Mjasoédov, Spas-Nereditsa: V. Mjasoédov, Les fresques de Spas-Nereditsa (Paris 1928).
- Pace, Between East and West: V. Pace, Between East and West. In: Kat. Athen 2000-2001, 425-432.
- Pentcheva, Icons: B. V. Pentcheva, Icons and Power. The Mother of God in Byzantium (University Park 2006).
- Piltz, Kaufmannskirchen: E. Piltz, Zwei russische Kaufmannskirchen auf der Insel Gotland aus dem 12. Jahrhundert. In: R. W. Zeitler (red.), Les pays du Nord et Byzance (Scandinavie et Byzance). Actes du

51 Lidov, Flying Hodegetria 285.

- colloque nordique et international de byzantinologie, tenu à Upsal 20-22 avril 1979. Acta Universitatis Upsaliensis. Figura NS 19 (Uppsala 1979) 359-387.
- Poeschel, Graubünden: E. Poeschel, Die Kunstdenkmäler des Kantons Graubünden II: Herrschaft, Prätigau, Davos, Schanfigg, Churwalden, Albulatal (Basel 1937).
- Rüber, St. Benedikt Mals: E. Rüber, St. Benedikt in Mals. Europäische Hochschulschriften, Reihe 28, Kunstgeschichte 130 (Frankfurt a. M. 1991).
- Restle, Malerbücher: RbK V (2005) 1221-1237 s. v. Malerbücher (M. Restle).
- Sarab'janov, Cerkov' Svjatogo Georgija: V. D. Sarab'janov, Cerkov' Svjatogo Georgija v Staroj Ladoge. Freski, istorija, arhitektura [russ. mit engl. Res.] (S.-Peterburg 2016).
- Schaffer, Koimesis: C. Schaffer, Koimesis. Der Heimgang Mariens. Das Entschlafungsbild in seiner Abhängigkeit von Legende und Theologie. Studia Patristica et Liturgica 15 (Regensburg 1985).
- Stampfer, Wandmalereien: H. Stampfer, Die mittelalterlichen Wandmalereien. In: A. Torggler (Hrsg.), Die Kirche Maria Trost in Untermais. Veröffentlichungen des Südtiroler Kulturinstitutes 6 (Bozen 2006) 101-184.
- Stampfer/Steppan, Hocheppan: H. Stampfer / Th. Steppan, Die Burgkapelle von Hocheppan (Bozen 1998).
- Steppan, Tirol: Th. Steppan, Zu den byzantinischen Einflüssen auf die romanische Wandmalerei in Tirol anhand der Fresken von Hocheppan und St. Johann in Müstair. In: H. Stampfer (Hrsg.), Romanische Wandmalerei im Alpenraum. Veröffentlichungen des Südtiroler Kulturinstitutes 4 (Bozen 2004) 107-128.
- Steppan, Untermais: Th. Steppan, Romanische Wandmalereien in Maria Trost in Untermais/Meran. Ein früherer Zyklus zum Marientod und die Verbindungen zur byzantinischen Kunst. JÖB 57, 2007, 289-322.
- Torggler, Maria Trost: A. Torggler (Hrsg.), Die Kirche Maria Trost in Untermais. Veröffentlichungen des Südtiroler Kulturinstitutes 6 (Bozen 2006).

