

## Ein Neufund byzantinischer Wandmalerei in Güzelyurt

Von GÜNTER PAULUS SCHIEMENZ

Zu dem umfangreichen Bestand der Malereien kappadokischer Höhlenkirchen steuerte Güzelyurt (Gelveri) bislang den naiven, aber ikonographisch interessanten Dekor unbekanntes Alters von Çömlekçi kilisesi<sup>1</sup> und den neugriechischen Schmuck von Sevinçli kilise<sup>2</sup> bei, der nach Lafontaine-Dosogne<sup>3</sup> auf 1887, nach Thierry<sup>4</sup> auf den 25. März 1880 datiert ist; wir lasen die Kuppelinschrift als Μαορίου 25 1887, jedoch war die Ziffer 7 nicht ganz deutlich. Am 7. August 1965 und am 17. August 1967 besuchten wir eine bislang unbekannte Kirche mit Malereien, die einen dritten Typ verkörpern.

Die Kirche liegt in derselben Felswand wie Çömlekçi kilisesi und gehört zum Besitz des Bauern Saadettin Koç, der sie als Schuppen benutzt (Taf. 5a). Sie hat keinen eigentlichen Namen und wurde nach dem Eigentümer Saadettin Koç kilisesi genannt. Die äußeren Umstände erlaubten es nicht, die Kirche genau zu vermessen und eine schwer lesbare Inschrift aufzunehmen, die nach dem Schriftcharakter neugriechisch zu sein schien und keine Beziehungen zur Malerei hat. Es handelt sich um ein etwa 3 m langes und 2 m breites Schiff mit einer ca. 2,80 m hohen Längstonne; die ziemlich tiefe, nachträglich nach Osten vergrößerte Apsis ist schmaler als das Schiff und von diesem durch eine Chorschranke ohne Mittelöffnung abgetrennt, die noch etwa 1,50 m um die Ecke auf die Südwand übergreift. Hier ist unter dem einzigen gut erhaltenen Wandbild<sup>5</sup> eine Nische ausgehauen, die ebenso wie mehrere andere Nischen ziemlich jung wirkte.

Man betritt die Kirche durch eine über dem Bogen mit einem Kreuz verzierte Tür nahe dem Ostende der Nordwand. Ihr gegenüber stehen auf der

<sup>1</sup> J. Lafontaine-Dosogne in: *Byzantion* 33 (1963) 121–183, Separatum mit eigener Seitenzählung, Abb. 41; M. Yanagi, *Kappadokya*, Abb. S. 6–7; nicht im Katalog von M. Restle, *Die byzantinische Wandmalerei in Kleinasien* (1967).

<sup>2</sup> Lafontaine-Dosogne a.a.O. 59; N. und M. Thierry, *Nouvelles Eglises Rupestres de Cappadoce, Région da Hasan Dağı* (1963) 25; „l'église agréable“ in der Übersetzung meines Führers vom Jahr 1965, Sabri Ögretici (Lehrer) aus Yeşilköy (Ihlara), der die Namen von Lafontaine-Dosogne (Sevinçli kilise) und Thierry (Sivışlıkilise) als unzutreffend bezeichnete.

<sup>3</sup> Lafontaine-Dosogne a.a.O. 59.

<sup>4</sup> Thierry, *Nouvelles Eglises* 25.

<sup>5</sup> An einer nicht notierten Stelle sahen wir außerdem noch Reste von Nimben.

Südseite innerhalb eines braunen, innen weißgesäumten Rechtecks vor einem oben blaugrauen, unten bis etwa Kniehöhe dunkelgrünen Hintergrund ein Erzengel und ein Heiliger (Taf. 5b); die Farben beschränken sich auf Weiß und verschiedene Brauntöne. Der schlecht erhaltene Kopf des Engels ist von einem braunen Nimbus umgeben. Vor seinen breit ausladenden Flügeln hält der Engel in seiner linken Hand den Globus (ohne Kreuz und Binnenzeichnung), in seiner rechten ein langes, mit weißen Perlen besetztes Szepter. Er trägt über einem unten perlengesäumten und reich bestickten Gewand den Loros. Er besteht in seiner senkrechten und den beiden über die Schultern verlaufenden Bahnen aus drei parallelen Reihen gegeneinander und nach außen durch eine doppelte Perlenreihe abgegrenzter Quadrate, deren Mitte jeweils wieder eine Perle füllt. Bei der schräg über die Hüfte gelegten Bahn sind es vier Parallelreihen solcher Quadrate. Das Ende ist so über den linken Unterarm des Engels gelegt, daß die reich bestickte Innenseite des Loros sichtbar wird: zunächst weiße Kreuze mit weißen Winkeln zwischen den Kreuzarmen, dann nach einem Doppelstrich eine Spirale mit drei tropfenförmigen Verzierungen am Ende, schließlich im herabhängenden Teil, perlengesäumt, ein Muster aus perlenzentrierten Quadraten und Kreisen.

Während beim Engel keine Beischrift erhalten ist, liest man in vertikaler Anordnung links und rechts vom Kopf des Heiligen [O] A[Γ]IOC / ΑΛΕΝΗΚΟC. Da das A von ἄγιος und das des Namens auf derselben Höhe stehen und vor ἄγιος das O sicher nicht gefehlt hat, dürfte vor dem A des Namens ein weiterer Buchstabe zu ergänzen sein. Die Buchstaben über und unter der Ligatur NH sind nicht sicher; der untere Buchstabe kann als K gelesen werden, wenn dieses etwa die Form von Karabaş kilise<sup>6</sup>, Bezirana kilisesi<sup>7</sup>, Eski Gümüş<sup>8</sup>, Kuzeyanbar kilisesi<sup>9</sup> und der Kirche von Ayval köy<sup>10</sup> hat. Von den sonst in Kappadokien vertretenen Heiligen kommt nach allem nur Kallinikos in Betracht, der sicher sonst nur in Kılıçlar kilise (ΚΑΛΙΝΙΚΟC<sup>11</sup>) vorkommt<sup>12</sup>. Den Kopf des Heiligen umgibt ein Nimbus, der von einem Doppelband weißer Perlen eingefasst wird; diese sind durch dunkle Zwischenräume in Gruppen von je etwa 8 Perlen unterteilt. Der Heilige hält vor der Brust in seiner rechten Hand das weiße Märtyrerkreuz. Er ist reich gekleidet: Sein helles Untergewand, das am rechten Ärmel – vor allem am Oberarm – dreieckige Falten wirft, ist unten mit einem doppelten Perlensaum, Quadraten und Kreisen reich bestickt. Auch die dunkelbraune

<sup>6</sup> Lafontaine-Dosogne. a.a.O. Abb. 42.

<sup>7</sup> J. Lafontaine-Dosogne in: Byzant. Zeitschr. 61 (1968) 291–301, Abb. 7.

<sup>8</sup> M. Gough in: Anatolian Studies 14 (1964) 147–161, Abb. 32 a, b; N. Thierry, J. Savants 1968, 45–61, Abb. 3.

<sup>9</sup> Thierry, J. Savants 1968, 45–61, Abb. 1, 3.

<sup>10</sup> Thierry, J. Savants 1968, 45–61, Abb. 3.

<sup>11</sup> G. de Jerphanion, Les Eglises Rupestres de Cappadoce (1925–1942) I 210.

<sup>12</sup> Jerphanion a.a.O. II, 506.

Chlamys hat unten eine breite, mit Kreuzen sowie mit Quadraten und Kreisen bestickte Bordüre, aus denen Ranken herauswachsen. Von der rechten Schulter des Märtyrers abwärts führt ein breiter Prunkstreifen, der die anderswo verwendeten Ornamente überreich trägt. Sonst ist die Chlamys an mehreren Stellen mit jeweils vier kreuzförmig angeordneten Perlen verziert.

Den grünen Teil des Hintergrunds kennzeichnen dunkle Pflanzen als eine Wiese.

Für die Einordnung der Malerei ist der Heilige ergiebiger als der Erzengel. Charakteristisch und sonst selten ist links und rechts der Buchstabe O in seiner außen etwa kreisrunden, innen fast rechteckigen Form<sup>13</sup>. Die ähnlichsten Beispiele bieten Ala kilise<sup>14</sup> und Direkli kilise<sup>15</sup> in den die Kaiser Basileios und Konstantin nennenden Inschriften der Apsiden<sup>16</sup> und bei den syrischen Märtyrern vom 7. Oktober und den persischen Heiligen vom 2. November<sup>17</sup> an den Pfeilern<sup>18</sup>, weiter bei den Mönchen im Gewölbe<sup>19</sup>. Daß Direkli kilise an diesen verschiedenen Stellen die gleiche Schriftform hat, ist für die umstrittene Abfolge der Malereien von Interesse. Lafontaine-Dosogne<sup>20</sup> hielt den Gesamtdekor auf die Regierungszeit von Basileios II. und Konstantin VIII. (976–1025) datiert. N. und M. Thierry<sup>21</sup> unterschieden im Naos u. a. aus paläographischen Gründen zwischen dem Maler der genannten Syrer und Perser einerseits und dem der Gottesmutter und von Eustathios, Merkurios und Panteleimon andererseits. Dem ersten Maler wurden auch die Mönche im Gewölbe und der Gesamtdekor der beiden Apsiden zugeschrieben<sup>22</sup>; beide Maler sollen gleichzeitig gearbeitet haben,

<sup>13</sup> Das K ist dagegen als chronologisches Kriterium offenbar wertlos; vgl. die oben genannten Dekors, die von der Mitte des 11. bis ans Ende des 12. Jh. reichen.

<sup>14</sup> Lafontaine-Dosogne in: Byzantion 33 (1963) 121-183, Abb. 22; Thierry, Nouvelles Eglises, Taf. 90, 92 b.

<sup>15</sup> Ein verwandtes O hat zuweilen auch Tahtalı kilise, u. a. bei Salomon in der Anastasis (*Jerphanion*, a.a.O. Taf. 190-2, Lafontaine-Dosogne, a.a.O. Abb. 12, A. Grabar, Byzanz (Kunst der Welt, 1964), Abb. S. 17; Restle, a.a.O. Abb. 440), beim Hl. Prokopios (*Jerphanion*, Taf. 186-3) und in der Inschrift, die das Jahr 1006 oder 1021 nennt (*Jerphanion*, Taf. 189-1, Lafontaine-Dosogne, a.a.O. Abb. 11, Restle, a.a.O. Abb. 435).

<sup>16</sup> Lafontaine-Dosogne, a.a.O. Abb. 24; Thierry, Nouvelles Eglises, Abb. 44, Taf. 83 c.

<sup>17</sup> *Jerphanion* II 500, 511.

<sup>18</sup> Lafontaine-Dosogne a.a.O. Abb. 26; Thierry, Nouvelles Eglises, Taf. 84 a, 85 b. Am Nordostpfeiler lasen N. und M. Thierry S. 186 ΕΛΠΙΔΗΦΟΡΟΣ; auch Restle, a.a.O. I, 176 und III vor Abb. 521 hat Elpidios. Taf. 85 b bei Thierry, a.a.O. zeigt aber am Ende der senkrechten Beischrift zwischen H und O ein Φ; entsprechend der Erwartung (vgl. *Jerphanion* II, 500) handelt es sich also um Elpidiphoros, die Beischrift ging rechts vom O horizontal weiter. Der von J. Lafontaine-Dosogne in: Byzant. Zeitschr. 58 (1965) 131-136 der Beschreibung Thierrys hinzugefügte Drachentöter Demetrios auf rotem Pferd an der Nordwand fehlt auch bei Restle, a.a.O. III vor Abb. 521.

<sup>19</sup> Thierry, Nouvelles Eglises, Taf. 87 c, 88; Yanagi, a.a.O. Abb. S. 92.

<sup>20</sup> Lafontaine-Dosogne in: Byzantion 33 (1963) 121-183, Separatum 24-27; vgl. dies. in: Byzant. Zeitschr. 58 (1965) 131-136.

<sup>21</sup> Thierry, Nouvelles Eglises 186-188.

<sup>22</sup> Thierry, Nouvelles Eglises 190.

und zwar – übereinstimmend mit Lafontaine-Dosogne<sup>23</sup> – noch im 10. Jh.<sup>24</sup> Unübersehbar andere Farben und Lichter veranlaßten aber Restle<sup>25</sup>, die Apsiden gegen die Pfeiler-Malereien abzugrenzen, die indessen unbeschadet der von Thierry herausgearbeiteten Unterschiede sämtlich *einem* Maler zugeschrieben und ohne Begründung an das Ende des 11. Jh. gesetzt wurden<sup>26</sup>. Verschiedenheiten zwischen der Deesis und den Prophetenmedaillons im Bogen vor der Hauptapsis wurden mit der Tätigkeit dort des Meisters, hier des Gesellen erklärt<sup>27</sup> und für beide Zonen die Zeit um 1020/25 bevorzugt<sup>28</sup>. Wir verwiesen darauf<sup>29</sup>, daß in der linken Apsis die Malerei der Konche und die Inschrift nicht derselben Putzschicht zugehören und in der Mittelapsis die Inschrift mit demselben Braun übertüncht ist, das in der Konchenmalerei vorherrscht (ob auch hier ein Putzbruch vorliegt, konnten wir nicht feststellen, weil der die Konche unten begrenzende Sims unerreichbar hoch war). Demnach stammen die Malereien beider Konchen aus einer noch ungeklärten späteren Zeit<sup>30</sup>, während wir mit Lafontaine-Dosogne und Thierry wegen der übereinstimmenden Schriftformen die entsprechenden Heiligen der Pfeiler durch die Apsisinschrift für datiert halten<sup>31</sup>. Diese Zuordnung wird durch Gemeinsamkeiten in den Lichtern bei Tahtalkilise (1006 oder 1021)<sup>32</sup> und den Pfeiler-Heiligen von Direklikilise<sup>33</sup> gestützt, während bei der Konche der Mittelapsis auch das Sujet mit der bisherigen Frühdatierung schwer zu vereinbaren ist<sup>34</sup>.

Ebenfalls selten ist in Kappadokien der Doppelperlnimbus. Einen anderen Typ vertreten in Göreme die Kapellen 18 und 20<sup>35</sup> sowie die Köpfe

<sup>23</sup> Lafontaine-Dosogne in: Byzantion 33 (1963) 121-183, Abb. 42.

<sup>24</sup> Thierry, Nouvelles Eglises 192.

<sup>25</sup> Restle, a.a.O. I, 176-177.

<sup>26</sup> Restle, a.a.O. III vor Abb. 521.

<sup>27</sup> Restle, a.a.O. I, 45.

<sup>28</sup> Restle, a.a.O. III vor Abb. 521; vgl. I, 45.

<sup>29</sup> G. P. Schiemenz in: Jb. österr. Byz. 18 (1969) 239-258, Anm. 24.

<sup>30</sup> Da wir zwischen der Inschrift und den Malereien der Mittelapsis-Wand keinen Putzbruch feststellten, können die Kirchenväter dem ursprünglichen Dekor zugehören; unser Vorbehalt (Archäol. Anz. 1970, 253-273, und zwar S. 263) wäre dann unbegründet, das Bischofsgewand jedoch wegen Jerphanion I, 255-256 und Taf. 59-3, 4 dennoch zur Einordnung nicht datierter Malereien im Sinne von N. Thierry in: Rev. Et. Byz. 24 (1966) 308-315 unergiebig.

<sup>31</sup> Von den Malereien der Apsiskonchen ist außer dem IC XC-Siegel praktisch keine Schrift erkennbar: Restle, a.a.O. Abb. 521, 522.

<sup>32</sup> Restle, a.a.O. I, 45: „... die aus der Barbara-Kirche vertrauten hart und scharf gesetzten, rein weißen Lichtstriche...“

<sup>33</sup> Restle a.a.O. I, 177: „... der die Töne hart und willkürlich, Lichter und Schatten schrill und ohne Rücksicht... nebeneinander setzt...“

<sup>34</sup> Lafontaine-Dosogne a.a.O., Separatum 26

<sup>35</sup> Jerphanion Taf. 133-1; L. Budde, Göreme, Höhlenkirchen in Kappadokien (1958) Taf. 53

einer Deesis in einer unveröffentlichten Kirche, die wir Nr. 17 a nennen: Hier handelt es sich um ein fortlaufendes Band. Die Anordnung in Gruppen haben nur noch Geyikli kilise in Soğnalt Dere<sup>36</sup>, Balkan Deresi Nr. 3<sup>37</sup> und stellenweise Karanlık kilise<sup>38</sup>. In Balkan Deresi sahen wir diesen Nimbus beim Erzengel Michael in der Westlünette (MHXAHΛ, Taf. 6a), der dem von Güzelyurt durchweg ähnelt, aber kein Szepter und auf seinem Globus ein Kreuz hat<sup>39</sup>, bei weiblichen Heiligen (Taf. 6b) und Kirchenvätern (Taf. 7a), denen wie in Direkli kilise das nach Thierry<sup>40</sup> relativ spät hinzugekommene Enchirion fehlt.

Das Gewand des Märtyrers in Gelveri weist einerseits wiederum nach Ala<sup>41</sup> und Direkli kilise<sup>42</sup> und ins Balkan Deresi (Taf. 6b: Agios Prokopios und Sisinnios<sup>43</sup>, deren Nimben allerdings ebenso wie sämtliche Personen der Apsis sowie Maria, Petrus und Paulus in der Nordlünette nicht perlengesäumt sind), andererseits mehr noch nach Kılıçlar kilise, wo zahl-

<sup>36</sup> *Jerphanion* Taf. 201-1. Die Aufgliederung wird hier durch jeweils vier dunkle Perlen erreicht.

<sup>37</sup> Zur Numerierung vgl. G. P. Schiemenz in: Archäol. Anz. 1969, 216-229, Anm. 6.

<sup>38</sup> *Jerphanion* Taf. 98-2, 102-3; Budde, a.a.O. Taf. 62; Restle, a.a.O. Abb. 232, 240, 242.

<sup>39</sup> Der Unterschied dürfte kaum gravierend sein: In der Nebenapsis von Tokalt II hat der rechte Engel ein kleines Kreuz auf dem Globus, der linke nicht: Restle, a.a.O. Taf. 121, 122.

<sup>40</sup> N. Thierry in: Rev. Et. Byz. 24 (1966) 308-315.

<sup>41</sup> Thierry, Nouvelles Eglises Taf. 90.

<sup>42</sup> Thierry, Nouvelles Eglises Taf. 84 a, c, 85 b; Lafontaine-Dosogne, a.a.O. Abb. 26.

<sup>43</sup> Beide kommen auch in Kılıçlar kilise vor: *Jerphanion* I, 207, 210, Taf. 44-2, 47-2; Restle, a.a.O. Abb. 251. Sisinnios ist sonst selten (*Jerphanion* II, 511) und verbindet deswegen beide Kirchen charakteristisch. Für die Beziehungen zu Direkli kilise vgl. den gleichen Streifen großer Perlen zwischen zwei Ketten kleinerer Perlen auf der Chlamys der beiden Heiligen von Balkan 3 und bei den Nimben und auf dem Gewand der Hl. Eustathios, Panteleimon, Georgios und der Gottesmutter mit dem Kind in Direkli kilise: Thierry, Nouvelles Eglises Taf. 84 a, 85 a, 86 a, b, 89 c; Yanagi, a.a.O. Abb. S. 91. — *Jerphanion* I, 475, II, 511 sah im Hl. Sisinnios von Kılıçlar, ihrer Seitenkapelle, Göreme 21 und Balkan 3 einen der 40 Märtyrer von Sebaste, ebenso Restle II vor Abb. 251 für Kılıçlar kilise. Dies wäre auffallend: Er käme dann als einziger von ihnen auch außerhalb der Gruppe vor. Seine Stellung im Bildprogramm — in Kılıçlar kilise am Eingang in den Ostarm, in den anderen drei Fällen in diesem — spricht jedoch dafür, in ihm den parthischen Ritter und ehemaligen Mani-Jünger Sisinnios zu sehen, der als Helfer gegen Dämonen populär war (S. Runciman, *The Medieval Manichee* [1947] 83): Er bewacht hier den Zugang zum Allerheiligsten und hat ähnlich apotropäischen Charakter wie die Siebenschläfer in Tahtalt kilise (*Jerphanion* II, 321), unseres Erachtens aus ähnlicher Zeit wie Balkan 3 und Kılıçlar kilise. Dieser Heilige, der auch bei den Kopten beliebt war (W. F. Volbach in: *Ausstellungskatalog Koptische Kunst* [1963] 137-146, und zwar S. 144), scheint mithin Ausdruck volkstümlicher Strömungen in diesen Kirchen zu sein.

<sup>44</sup> Alle Personen ohne Perl Nimbus sind in den Farben blasser als die übrigen und gehören offensichtlich einer anderen, wohl früheren Malschicht an. Der Trennstrich zwischen den Hl. Prokopios und Sisinnios und den benachbarten Hl. Kyriaki und Paraskevi (Taf. 6b) zeigt Übermalungen. Auch der Schriftcharakter ist nicht identisch, und die Figuren ohne Perl Nimbus sind etwas größer. Die Beischriften O AΓΙOC und (A) sind unsystematisch:

reiche Beispiele auch die dreieckige Oberarmfalte wie in Gelveri haben <sup>45</sup>, darunter auch der Hl. Kallinikos <sup>46</sup>. In Kılıçlar kilise ist auch wie bei Saadetin Koç die Beischrift Ο ΑΓΙΟC stets ausgeschrieben, während Direkli kilise dieses Detail nur bei dem sonst fernerstehenden Hl. Georgios hat <sup>47</sup>. Die Pflanzen auf dem grünen Boden finden sich ebenfalls charakteristisch in Kılıçlar kilise wieder (Wasserprobe <sup>48</sup>, Joseph und Maria <sup>49</sup>, Magieranbeutung <sup>50</sup>, Flucht nach Ägypten <sup>51</sup>, Jordantaufer <sup>52</sup>, Gefangennahme <sup>53</sup>), ferner in Göreme 15 a (Kreuzigung <sup>54</sup>, wohl auch in der Gefangennahme und Begegnung der Frauen), bei der wir auch sonst zahlreiche Beziehungen zu Kılıçlar kilise gefunden hatten <sup>55</sup>. Hierher weist auch das sonst ganz seltene Perlszepter des Engels <sup>56</sup>, das unmittelbar neben Kapelle 15 a auch Gabriel in der Verkündigung von Göreme 16 hält <sup>57</sup>, vielleicht von der wohl älteren Malerei von Nr. 15 a beeinflusst <sup>58</sup>.

Das Staatsgewand des Erzengels unterlag über längere Zeiten nur geringen Veränderungen, so daß sich ähnliche Fälle auch in sonst fernerstehenden Kirchen finden, so das gestickte Loros-Ende bei Michael in der Deesis von Şahinefendi (Süveşe, datiert 1216/17, unten vor grünem Hintergrund, aber ohne Pflanzen <sup>59</sup>) mit sonst charakteristischen Unterschieden: Die qua-

---

Bei den Kirchenvätern der Apsis kommen beide vor (G. P. Schiemenz in: Archäol. Anz. 1970, 253-273, Anm. 73), bei den Medaillons der Hl. Johannes, Justos und Theodoros im Nord- und Westarm (A).

<sup>45</sup> *Jerphanion* Taf. 44-1, 2, 46-1, 47-1, 2, 48-1; *Restle*, a. a. O. Abb. 251, 252, 257-259, 263, 265, 271. Vergrößert findet sie sich auch bei den Märtyrern des Kuşluk von Kılıçlar (*Restle*, a. a. O. Abb. 288-292), einer mutmaßlich relativ späten Kirche, die von den benachbarten Dekors borgte (*Jerphanion* I, 251, II 423, G. P. Schiemenz, in: Archäol. Anz. 1969, 216-229).

<sup>46</sup> *Jerphanion* Taf. 53-1.

<sup>47</sup> *Thierry*, Nouvelles Eglises Taf. 89 c; *Yanagi* a. a. O. Abb. S. 91.

<sup>48</sup> *Jerphanion* Taf. 46-1, 56; *D. Talbot Rice*, Byzantine Painting and Developments in the West before A. D. 1200 (1948) Taf. 11; *ders.*, Die Kunst im byzantinischen Zeitalter (1968, engl. Ausgabe 1963) Abb. 122; *Restle*, a. a. O. Abb. 263.

<sup>49</sup> *Jerphanion* Taf. 48-2; *Restle* a. a. O. Abb. 257.

<sup>50</sup> *Jerphanion* Taf. 47-1; *Restle* a. a. O. Abb. 269.

<sup>51</sup> *Jerphanion* Taf. 47-2; *Restle* a. a. O. Abb. 267, 269.

<sup>52</sup> *Jerphanion* Taf. 48-2; *Restle* a. a. O. Abb. 257.

<sup>53</sup> *Jerphanion* Taf. 49-1; *Restle* a. a. O. Abb. 271.

<sup>54</sup> G. P. Schiemenz, *Orient. Christ. Per.* 34 (1968) 70-96, Abb. 9.

<sup>55</sup> G. P. Schiemenz, *Orient. Christ. Per.* 34 (1968) 70-96.

<sup>56</sup> G. P. Schiemenz, *Orient. Christ. Per.* 34 (1968) 70-96, Abb. 5; *N. Thierry*, *J. Savants* 1965, 625-635, Abb. 1; *Restle* a. a. O. Abb. 552, 553.

<sup>57</sup> *Jerphanion* Taf. 135-2; *M. Beck*, *Anatolien* (1956) Abb. 9; *Restle* a. a. O. Abb. 156, 157.

<sup>58</sup> *Jerphanion* II, 424 setzte Göreme 16 in die erste Zeit nach der türkischen Eroberung, *Restle* I, 40 und II vor Abb. 155 in die Mitte des 11. Jh. Für Göreme 15a vgl. unten.

<sup>59</sup> *Jerphanion* Taf. 164-1. Eine ähnliche Stickerei findet sich an gleicher Stelle bei Kaiser Konstantin in der Klausur des Hl. Neophytos bei Ktima auf Kypros, ca. 1200: *C. Mango* und *E. J. W. Hawkins*, *Dumbarton Oaks Papers* 20 (1966) 119-206, Abb. 35.

dratischen Felder auf dem Loros sind größer und bilden dadurch bei der vertikalen Bahn und auf den Schultern nur zwei (statt drei) Parallelstreifen; den Globus ziert ein kompliziertes Ornament, und die Flügel des Engels, bei Saadettin Koç ganz ähnlich wie in Göreme 15 a, sind in den Farben ganz anders. Wie bei den Engeln der Deesis von Direkli kilise<sup>60</sup>, Tağar<sup>61</sup> und neben dem thronenden Christus von Tokalt II<sup>62</sup>, jedoch in der Anordnung vertauscht, hat dabei nur *einer* der beiden Engel dieses Gewand (vgl. dazu die verschieden gewandeten Engel um Christus in der Cappella Palatina zu Palermo [1143]<sup>63</sup>, in Kappadokien die beiden Engel neben der Gottesmutter in Göreme 10 a<sup>64</sup> und im Kuşluk von Kılıçlar, hier auch David und Salomon<sup>65</sup>). In Direkli kilise entspricht der Loros mit den nur zwei Bahnen großflächiger Quadrate einerseits dem von Michael vor der Apsis von Kılıçlar kilise<sup>66</sup>, andererseits dem von Süveşe und liefert mithin kein Indiz für die hier umstrittene Datierung<sup>67</sup>.

Näher als Süveşe kommt dem Engel von Gelveri Gabriel in der linken Apsis von Tokalt II<sup>68</sup> mit einem im Detail unrealistischen Loros: Er besteht in den über die rechte Schulter und die Hüfte des Engels gelegten Teilen aus fünf, auf der anderen Schulter aus vier und am Ende aus drei Quadratstreifen; daß er vor dem Unterleib breiter ist, teilt er mit dem von Saadettin Koç, von dem ihn aber das andere Ende unterscheidet. Einen ähnlich reichen Loros haben aber auch die Erzengel in Kılıçlar kilise<sup>69</sup>. Bestechend ist die Ähnlichkeit der verbreiterten Hüftbahn, des Ornaments auf der zum Unterarm heraufführenden Bahn und des Faltenwurfs im herabhängenden Ende mit Michael in dem leider nur als Skizze veröffentlichten Stifterbild von

<sup>60</sup> Restle a. a. O. Abb. 521, 522.

<sup>61</sup> Jerphanion Taf. 166–1; Restle a. a. O. Abb. 359.

<sup>62</sup> Jerphanion Taf. 84–1; Restle a. a. O. Abb. 121–123.

<sup>63</sup> J. Deér in: Byzant. Zeitschr. 62 (1969) 308 ff.

<sup>64</sup> G. P. Schiemenz in: Archäol. Anz. 1969, 216–229.

<sup>65</sup> Jerphanion Taf. 59–1, 2, 60–4; Restle a. a. O. Abb. 279, 280, 287.

<sup>66</sup> Jerphanion Taf. 53–2.

<sup>67</sup> Vgl. G. P. Schiemenz in: Jb. österr. Byz. 18 (1969) 239–258, Anm. 24. Der zweibahnige Loros kommt bereits sehr früh vor, z. B. bei den Erzengeln der Mosaiken der Koimesis-Kirche von Nikaia (D. Talbot Rice, Kunst aus Byzanz [1959] Taf. 76; ders., Kunst im byzant. Zeitalter [1968] Abb. 63) und bei den Kaiserbildern im Codex Paris gr. 510 (H. Omont, Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale du VI<sup>e</sup> au XIV<sup>e</sup> siècle [1929] Taf. 16, 19, Gy. Moravcsik, Dumbarton Oaks Papers 15 [1961] 59–126, Abb. 11), und ist deswegen als chronologisches Kriterium kaum von Wert, jedoch fällt auf, daß er in Kappadokien bei den späteren Kirchen bevorzugt vorkommt; außer in Süveşe in Saklı kilise (Kaiser Konstantin, Erzengel), Göreme 11 a (zwei Erzengel), zum Teil beim Kaiser Konstantin in Göreme 21 und 28, alle wohl 12. Jh., ferner in Meryemane (David, Erzengel; zur Datierung vgl. oben Anm. 45).

<sup>68</sup> Restle a. a. O. Abb. 121.

<sup>69</sup> Jerphanion I, 242 Abb. 25, Taf. 52–1, 2, 53–2, 54–1; Restle a. a. O. Abb. 252, 255, 256, 271, 274.

Karabaş kilise (1060/61)<sup>70</sup>. Einen durchweg dreibahnigen Loros, bei dem die Innenseite links von dem den (kreuzgezierten) Globus haltenden Arm sichtbar ist, haben – stärker schematisiert – die Engel in der Apsis von Haçlı kilise<sup>71</sup>, die N. und M. Thierry in das 2. Viertel oder die Mitte des 10. Jh.'s datierten.

Aus dem gleichen Jahrhundert stammt ein authentisches Beispiel, das die Erklärung für die zuweilen wechselnde Breite liefert: Das Mosaik des Kaisers Alexandros (912–913) in der Hagia Sophia zu Konstantinopel (wohl A. D. 912)<sup>72</sup> zeigt sonst ebenfalls durchweg drei Bahnen von Quadraten und links vom Unterarm die Innenseite, dann aber nur noch zwei Bahnen, offenbar weil die dritte nach hinten umgefaltet ist (Taf. 7b). Die verschiedenen Maler in Kappadokien, die den Loros kaum aus eigener Anschauung kannten, dürften das Detail dann mißverstanden haben.

Die Schriftform erlaubt es, das Paneel von Güzelyurt mit Hilfe der Apsisinschrift von Direkli kilise etwa auf die Jahrtausendwende zu datieren<sup>73</sup>, und hiermit sind alle anderen Details verträglich. Die engen Beziehungen zu Kılçlar kilise<sup>74</sup> werfen dann aber neues Licht auf die umstrittene Datierung dieser Kirche. Rott<sup>75</sup> wies KK zusammen mit Göreme Nr. 9, 11, 19, 22 und 23 dem 10. bis 11. Jh. zu. Millet<sup>76</sup> reihte die Kirche bei den Denkmälern des 10. Jh.'s ein. In diese Spanne fällt der Ansatz Jerphanions (Ende 10. Jh.)<sup>77</sup>, während sich Swoboda<sup>78</sup> für das 12. Jh. und Talbot Rice unter Hinweis auf die Schwierigkeiten der Datierung zeitweilig für das 9. Jh.<sup>79</sup>, andernorts aber auch für die Mitte des 10. Jh.<sup>80</sup> und neuer-

<sup>70</sup> *Jerphanion* Taf. 202–3. Zum Problem der Datierung durch die Inschrift vgl. *Restle* a. a. O. I, 47–49; *ders.* in: *Jb. österr. Byz.* 19 (1970) 261–266. *K. Wessel* in: *RBK* 1 (1966) 1140 bezeichnete die Datierung der Tonnenmalerei als unsicher; dies betrifft jedoch nicht die Stifterbilder.

<sup>71</sup> *N. und M. Thierry*, *J. Savants* 1964, 241–254, Abb. 5, 7.

<sup>72</sup> *P. A. Underwood* und *L. J. Majewski*, *Dumbarton Oaks Papers* 14 (1960) 205–222, Abb. 14; *P. A. Underwood* und *E. J. W. Hawkins* ebd. 15 (1961) 187–217, Abb. 1, 4, 5, 11, 15.

<sup>73</sup> Aus dem gleichen Grund ziehen wir für die entsprechenden Teile von Ala kilise die Datierung von *Thierry*, *Nouvelles Eglises* 200, (11. Jh.) der von *Lafontaine-Dosogne* a. a. O. Separatum 23 und *Byzant. Zeitschr.* 58 (1965) 131, (12. Jh.) vor.

<sup>74</sup> Künftig abgekürzt KK.

<sup>75</sup> *H. Rott*, *Kleinasiatische Denkmäler* (1908) 236.

<sup>76</sup> *G. Millet*, *Recherches sur l'iconographie de l'évangile*<sup>2</sup> (1960) 41, 70.

<sup>77</sup> *Jerphanion* II, 418.

<sup>78</sup> *K. M. Swoboda* in: *Kunstgesch. Anz. N. F.* 5 (1961/62) 9–183.

<sup>79</sup> *D. Talbot Rice*, *Byzantine Painting* (1948) 9 und Legende zu Taf. 11. Von der anderweitig gegenwärtig akzeptierten Chronologie der kappadokischen Malereien weichen die Ansätze von *D. Talbot Rice* auch sonst mehrfach erheblich ab, besonders mit der Frühdatierung von Karanluk kilise, die diese von den anderen Säulenkirchen trennt: Karanluk 9. Jh. (*Byzantine Painting* [1948] 9 und Legende zu Taf. 6; vgl. *Byzantine Art* [1962] 114), Tokalı I 10. Jh. (*Byzantine Painting* [1948] 9; vgl. *Byzantine Art* [1962] 114), Tokalı II Ende 10. Jh. (*Byzantine Painting* [1948] 9), 11. Jh. (*Kunst im byzant. Zeitalter* [1968] 135), Elmalı und Çarıklı kilise 11.–12. Jh. (*Byzantine Art* [1962] 114), Elmalı kilise 11. Jh. (*Kunst im byzant. Zeitalter* [1968] 273), 12. Jh. (*Beginn und Entwicklung christ-*

dings allgemeiner für das 10. oder 11. Jh.<sup>81</sup> entschied. N. Thierry<sup>82</sup> verwies dann auf Ähnlichkeiten zu Manuskripten des 9. und frühen 10. Jh., z. B. zwischen den Aposteln der Himmelfahrt, des Engels der Verkündigung und der verschiedenen Wiedergaben Josephs von KK mit den entsprechenden Darstellungen der Gregorhomilien Paris gr. 510 aus dem vorletzten Jahrzehnt des 9. Jh. und des ihnen nahestehenden<sup>83</sup> Kosmas Indikopleustes Vat. gr. 699 aus derselben Zeit<sup>84</sup>. Während hier für KK kein Datum präzisiert wurde, veranlaßten die Beziehungen zu der Gregor-Handschrift Restle<sup>85</sup> zu einem Ansatz um 900. Zu den Vergleichspunkten zählten hier u. a. die den Aposteln im Gefolge Jesu des Paris gr. 510 zur Seite gestellten Hirten des kappadokischen Weihnachtsbildes, der Christus der Wunderszenen beider Werke, in gleicher Art verwendete Architekturversatzstücke und die hier wie dort bereits im Vordergrund gefüllten gerahmten Bildstreifen<sup>86</sup>.

Zunächst liegt auf der Hand, daß Vergleiche innerhalb derselben Kunstgattung desselben mönchischen Milieus und derselben Gegend sicherer sein dürften als eine Korrelation mit den Miniaturen einer kaiserlichen Prachthandschrift aus Konstantinopel. Ob mit ihr überhaupt signifikante Ergebnisse zugänglich sind, muß zweifelhaft sein wegen der methodisch ähnlichen Studie von Myrtille Avery<sup>87</sup>, die zwischen dem Psalter Paris gr. 139 (Mitte 10. Jh.<sup>88</sup>) und den ältesten (griechischen) Fresken von Santa Maria Antiqua in Rom<sup>89</sup> nicht nur überhaupt Beziehungen sah, sondern sogar in eini-

licher Kunst [1961] 92 und Legende zu Taf. 18), Eustathios-Kapelle 12. Jh. als einer der spätesten Dekors (Byzantine Art [1962] 114), also nach Tokalı II und Karanlık kilise. Die geometrischen Dekors, vor allem in Tokalı II, gelten als ikonoklastisch (Byzantine Art [1962] 113, Kunst im byzant. Zeitalter [1968] 76, 134, 135); vgl. dazu Schiemenz in: Archäol. Anz. 1970, 253-273.

<sup>80</sup> D. Talbot Rice, Byzantine Art (1962, verbesserte Aufl. der Erstausgabe 1935) 114.

<sup>81</sup> D. Talbot Rice, Die Kunst im byzant. Zeitalter (1968) 273.

<sup>82</sup> N. Thierry, Corsi di cultura sull'arte ravennate e bizantina 1965, 579-602.

<sup>83</sup> H. Buchthal, The Miniatures of the Paris Psalter (1938) 57, 60.

<sup>84</sup> Buchthal, a.a.O. 57, 60; C. Mango in: D. V. Ainalov, The Hellenistic Origins of Byzantine Art (1961) 285.

<sup>85</sup> Restle, a. a. O. I, 21, II vor Abb. 251.

<sup>86</sup> Restle, a. a. O. I, 18.

<sup>87</sup> M. Avery, The Art Bulletin 7 (1925) 149; vgl. Buchthal, a.a.O. 55.

<sup>88</sup> Vgl. z. B. G. Millet in: A. Michel, Histoire de l'Art (1905) I, 221; Ch. Diehl, Manuel d'Art Byzantin (1910) 566; Buchthal, a.a.O. 65; K. Weitzmann, Geistige Grundlagen und Wesen der Makedonischen Renaissance (1963) 8; A. Grabar, La Peinture Byzantine (1953) 168, 169; ders. Byzanz (1964) 67, 154; D. Talbot Rice, Kunst im byzant. Zeitalter (1968) 270. Das 9. Jh. bevorzugten D. Talbot Rice, Kunst aus Byzanz (1959) 60, Abb. 86, 87, Farbtaf. VIII, IX, und Byzantine Art (1962) Abb. 30, sowie H. L. Nickel, Byzantinische Kunst (1964) 95, Abb. 60. Vgl. neuerdings C. Mango, Acta archaeol. Inst. Rom. Norv. 4 (1969) 121-126.

<sup>89</sup> Zu S. Maria Antiqua vgl. neuerdings P. J. Nordhagen, Acta ad archaeologiam et historiam artium pertinentia 1 (1962) 53-72; ders., The Frescoes of John VII. (A. D. 705-707) in S. Maria Antiqua in Rome (1968); P. Romanelli und P. J. Nordhagen, S. Maria Antiqua (1964).

gen der Miniaturen den persönlichen Stil mehrerer der auch in Rom tätigen Maler wiederzuerkennen glaubte. Dennoch führte die vergleichende Stilanalyse für die Handschrift zu einer um Jahrhunderte falschen Datierung. Buchthal<sup>90</sup> sah den Grund zu der Verwandtschaft beider Denkmäler darin, daß beide – zu ganz verschiedenen Zeiten – aus der gleichen Überlieferung schöpften, und konnte in den Übereinstimmungen kein für eine Datierung ergiebiges Kriterium entdecken: „All these methods are liable to end in faulty reconstructions or in unfounded conclusions“. Für den Pariser Gregor erhebt sich darüberhinaus die Frage, in wie weit er für die engere Zeit seiner Entstehung typisch ist und dadurch – und zwar auch für das fast tausend Kilometer entfernte Kappadokien – eine Datierung ad quem ermöglicht. Der äußerst lückenhafte Denkmälerbestand erschwert hier eine präzise Antwort, warnt jedoch andererseits vor einer allzu rigorosen Datierung.

Buchthal<sup>91</sup> charakterisierte die Gregor-Handschrift als Produkt eines Eklektizismus, durch den jegliche künstlerische Identität der Miniaturen unter ihrer didaktischen Funktion untergehe. Mit dem ca. 70 Jahre älteren vatikanischen Ptolemäus sah er viele charakteristische Ähnlichkeiten und eine ziemlich enge stilistische Übereinstimmung<sup>92</sup>. Nach Grabar<sup>93</sup> stehen die Gregorhomilien innerhalb einer Richtung, die vom Ende des Bilderstreits bis ins frühe 11. Jh. reichte<sup>94</sup> und sich an vorikonoklastischen Vorlagen orientierte; die Miniaturen seien durch eine ziemlich passive Nachahmung dieser überdies nicht einheitlichen Vorbilder entstanden<sup>95</sup>. Auch der verwandte und etwa gleichzeitige (nach Restle geringfügig ältere<sup>96</sup>) vatikanische Kosmas schließt sich Illustrationen des 6. Jh. so eng an, daß er früher für ein Werk des 7. Jh. gehalten wurde<sup>97</sup>, und leitet andererseits bereits zu den Malereien des 10. und 11. Jh.'s über<sup>98</sup>. Derart charakterisierte Handschriften können kaum als typisch allein für die kurze Frist gelten, innerhalb der sie selbst entstanden sind, zumal wenn die Voraussetzungen für diese Art von Malerei noch längere Zeit fortbestanden haben. Wenn zudem die kaiserliche Prachthandschrift auf Jahrhunderte älteren Vorlagen aufbaute, so wird man auch bei den Wandmalereien in der Provinz mit der Möglichkeit einer nicht unerheblichen Verzögerung gegenüber ihren Vorlagen zu rechnen haben. Bei den oben mit KK verglichenen Dekors könnten hierfür z. B. Anklänge sprechen, die zwischen dem Gewand des geheilten Königs

<sup>90</sup> Buchthal, a.a.O. 55-56.

<sup>91</sup> Buchthal, a.a.O. 57.

<sup>92</sup> Buchthal, a.a.O. 60.

<sup>93</sup> A. Grabar, Byzanz (1964) 150 ff.

<sup>94</sup> Vgl. auch O. M. Dalton, Byzantine Art and Archaeology<sup>2</sup> (1961) 462.

<sup>95</sup> A. Grabar, a.a.O. 158.

<sup>96</sup> Restle, a.a.O. I 20.

<sup>97</sup> G. Millet in: A. Michel, a.a.O. 214; Ch. Diehl, a.a.O. 224, D. V. Ainalov, a.a.O. 25.

<sup>98</sup> A. Grabar, Peinture Byzantine (1953) 164-165.

Ezechias<sup>99</sup> im Psalter Paris gr. 139 (wohl 10. Jh., s. o.) und der Chlamys der unbestritten späteren Heiligen von Direkli kilise (und Saadettin Koç kilisesi) nicht zu verkennen sind. In gewissem Ausmaß räumte auch Restle<sup>100</sup> eine Verzögerung von KK gegenüber ihrer unmittelbaren, für etwa 850/70 postulierten Vorlage ein, die noch einen etwas älteren Stand als der Pariser Gregor repräsentieren soll. Daß die Spanne nicht größer sein könne, wird einerseits mit „der engen Beziehung der Kılıçlar zum Parisinus graecus 510, die nach Berücksichtigung aller Regeln der Kunst kein zu weites Abrücken der Kılıçlar von dieser Handschrift erlaubt“<sup>101</sup>, andererseits mit dem Buch Hiob (Codex gr. 538) der Marciana vom Jahr 905 begründet, dessen härtere und rohere Malerei für KK einen terminus post quem non darstelle. Auch hier handelt es sich aber wie beim Pariser Gregor nur um ein vereinzelt, zufällig erhaltenes Beispiel der sicher einst umfangreichen Miniaturen-Produktion des 9/10. Jh., dessen Eignung als so strenges chronologisches Indiz wir wegen der großen Überlieferungslücken nicht kennen: Im Gegensatz zur Ansicht Restles scheinen uns die wenigen noch heute vorhandenen Denkmäler nicht auszureichen, die allgemeine Stilentwicklung der Zeit um 900 hinreichend detailliert zu rekonstruieren. Wir folgen hierin Buchthal<sup>102</sup>, der selbst innerhalb des Bereichs der Buchmalereien nicht die Möglichkeit sah, aus den Ähnlichkeiten und Unterschieden zwischen Malereien verschiedener Lokalschulen auf den Lauf der Entwicklung der byzantinischen Malerei im 9. Jh. zu schließen.

Nach allem wäre für die Datierung von KK der Paris gr. 510 selbst dann von zweifelhaftem Wert, wenn beide dem gleichen Überlieferungsstrang zugehörten. Die Durchsicht seiner relevanten Miniaturen läßt jedoch selbst hieran Zweifel aufkommen. Der Eindruck von Ähnlichkeiten verwischt sich, wenn man von den drucktechnisch gleichartigen Tafeln bei Omont<sup>103</sup> und Jerphanion<sup>104</sup> zu anderen, vor allem farbigen Photographien und Reproduktionen<sup>105</sup> übergeht. Restle hat selbst die Unterschiede ausführlicher diskutiert als die Gemeinsamkeiten, so daß sein Schluß auf eine enge Zusammengehörigkeit ohnehin überraschte. Dieser wurde überdies nur durch den Kunstgriff möglich, andere als stilistische Kriterien von vorn herein auszuklammern<sup>106</sup>. Eine schlüssige Datierung muß sich hingegen auf

<sup>99</sup> H. Omont, a.a.O. Taf. 14; H. Buchthal, a.a.O. Abb. 14; A. Grabar, Peinture Byzantine (1953) 168; ders., Byzanz (1964) 67.

<sup>100</sup> Restle, a.a.O. I 20-21.

<sup>101</sup> Restle, a.a.O. I 20.

<sup>102</sup> Buchthal, a.a.O. 60-61.

<sup>103</sup> Omont, a.a.O. Taf. 15-60.

<sup>104</sup> Jerphanion Taf. 44-53.

<sup>105</sup> Paris gr. 510: D. Talbot Rice, Kunst aus Byzanz (1959) Farbt. VI; ders., Kunst im byzant. Zeitalter (1968) Abb. 70; KK: Restle, a.a.O. Abb. 264, 266, 269.

<sup>106</sup> Restle, a.a.O. I 22.

alle Merkmale stützen<sup>107</sup>, wobei die jüngsten Details entscheiden<sup>108</sup>. Bei der Hinzunahme ikonographischer Argumente stieß jedoch schon Restle auf Schwierigkeiten: Die Apostelkommunion würde bei einer Datierung auf ca. 900 das früheste erhaltene Beispiel sein, was angesichts der geringen Zahl erhaltener Denkmäler zwar eher akzeptabel wäre als zu späteren Zeiten<sup>109</sup>, aber doch zu einer weitergehenden ikonographischen Analyse einlädt. Wir beschränken uns einerseits beim Paris gr. 510 in der Regel auf die Christus-Szenen und beziehen andererseits von den kappadokischen Wandmalereien auch die des Kuşluk von Çavuşin ein: Ihre Datierung durch eine Inschrift auf die Regierungszeit von Nikephoros Phokas (963–969<sup>110</sup>), speziell auf 964/965, ist unbestritten<sup>111</sup>, während J. Lafontaine-Dosogne<sup>112</sup> darauf hinwies, daß sie Werken des 9. Jh.'s wie den Kuppelmosaiken der Hagia Sophia zu Thessaloniki noch naheständen: Für die Frage, ob die Charakteristika des Pariser Gregor noch über die Zeit seiner Entstehung hinaus weiterlebten, ist das Denkmal von offenkundigem Interesse.

Die relevanten Miniaturen des Homiliars werden von früheren Bibelillustrationen in Streifenform hergeleitet<sup>113</sup>. Dies gilt sicher auch für die Evangeliumszenen von KK, die nur wegen der anderen Architektur nicht wie in den übrigen „archaischen“ Kirchen Kappadokiens in fortlaufenden Streifen, sondern größtenteils als Einzelbilder erscheinen. Beide Cyklen entstammen jedoch einer ganz verschiedenen Redaktion. Der Paris gr. 510 ist besonders reich an den Szenen aus der Vita Christi zwischen Kindheit und Passion (Apostelberufungen, Parabeln, Wunderheilungen), die außer in Tokalt II in und um Göreme keine große Rolle spielen, in KK eine so geringe<sup>114</sup>, daß sich Restles Eindruck, die Gestalt des wunderwirkenden Christus sei im Homiliar und in KK gleich faszinierend wiedergegeben<sup>115</sup>, angesichts des spärlichen und beschädigten Materials kaum nachvollziehen läßt. Umgekehrt treten Jesu Kindheit und die Passion, die in den beiden Kirchen wie überhaupt in Kappadokien ausgesprochen dominieren, in der Handschrift sehr zurück und sind nur durch die wichtigsten Szenen ver-

107 N. Thierry in: *Rev. Et. Byz.* 24 (1966) 308-315.

108 B. Brenk in: *Byzant. Zeitschr.* 57 (1964) 106.

109 Für Konstantin und Helena in Göreme 21 und 28 vgl. G. P. Schiemenz in: *Archäol. Anz.* 1970, 253-273.

110 Restle a.a.O. I, 137 lies 963 statt 936.

111 Jerphanion I, 548, II, 419; K. M. Swoboda, a.a.O. 124; J. Lafontaine-Dosogne in: *Byzantion* 33 (1963) 121-183, Separatum 9; N. Thierry, *Corsi di cultura* 1965, 588; *dies.* in: *Revue de l'Université de Bruxelles* 1-2 (1966/1967) 1-27, S. 14; Restle, a.a.O. I, 20, 30, III vor Abb. 302.

112 Lafontaine-Dosogne a.a.O., Separatum 10.

113 Buchthal a.a.O. 56.

114 Jerphanion Taf. 48-2; Restle, a.a.O. Abb. 257.

115 Restle a.a.O. I, 18.

treten, zu denen auffallenderweise die in den Höhlenkirchen ganz seltene<sup>116</sup> Begegnung des Auferstandenen mit den Frauen im Garten gehört. Volkstümliche Ergänzungen wie die in Kappadokien beliebte Wasserprobe fehlen bei den Miniaturen. Von den beiden diskutierten kappadokischen Dekors bietet nicht KK, sondern Çavuşin die größere Zahl von Gemeinsamkeiten in den selteneren Szenen: Çavuşin teilt mit dem Homiliar die Flucht der Elisabeth, die Ermordung des Zacharias, den Kindermord und die Verklärung auf Tabor, die in KK fehlen. Diese hat aus dem Repertoire des Paris gr. 510 von den in Çavuşin nicht vertretenen Szenen nur Jesu Darstellung im Tempel und die Begegnung Jesu mit Zachäus. Ein KK fremdes und sonst in Kappadokien seltenes<sup>117</sup> Interesse an Josua bekunden die Homilien mit Josua vor den Mauern Jerichos<sup>118</sup> und Çavuşin mit dem Josua erscheinenden Engel<sup>119</sup>.

In der Anlage der einzelnen Szenen gehen die Gregorhandschrift und KK gänzlich verschiedene Wege. Stehen die Miniaturen mit einer zwar nicht lückenlosen, aber überwiegenden Neigung zu illusionistischen, einen räumlichen Eindruck anstrebenden Kompositionen schon stark unter dem Einfluß der makedonischen Renaissance, so ist in KK alles flächig-zweidimensional. Man vergleiche nur in beiden Denkmälern die Verkündigung<sup>120</sup>, die Zachäus-Szene<sup>121</sup>, die im Manuskript von den ebenfalls ausgesprochen plastischen Jünger-Berufungen begleitet ist, die Erweckung des Lazarus<sup>122</sup>, im Manuskript den Hl. Basileios vor dem Hyparchen (mit dem Tisch in „umgekehrter“, aber eben doch betonter Perspektive)<sup>123</sup> mit Jesus vor Pilatus<sup>124</sup> und vor Hannas und Kaiphas<sup>125</sup> in der Wandmalerei, das ganz räumliche Gastmahl bei Symeon<sup>126</sup> mit dem Abendmahl<sup>127</sup>, bei dem nicht einmal der halbrunde Tisch eine plastische Wirkung zu erzielen vermag. Eindringlich öffnet sich bei den Miniaturen die dritte Dimension beim barm-

<sup>116</sup> *Thierry*, *Nouvelles Eglises* 169, 170, Taf. 76 b; *N. Thierry* in: *Cah. archéol.* 18 (1968) 33-69; *Lafontaine-Dosogne* a.a.O. Abb. 23.

<sup>117</sup> *Jerphanion* II, 486.

<sup>118</sup> *Omont* a.a.O. Taf. 55; *S. Der Nersessian*, *Dumbarton Oaks Papers* 16 (1962) 195-228, Taf. 11.

<sup>119</sup> *Jerphanion* I, 530, Taf. 139-1; *Restle*, a.a.O. Abb. 303, 317, 319.

<sup>120</sup> *Omont* Taf. 20; *Jerphanion* Taf. 45-2; *Restle*, a.a.O. Abb. 262.

<sup>121</sup> *Omont* Taf. 30; *Der Nersessian* a.a.O. Taf. 1; *Jerphanion* Taf. 48-1; *Restle*, a. a. O. Abb. 270.

<sup>122</sup> *Omont* Taf. 38; *Der Nersessian* a.a.O. Taf. 5; *Jerphanion* Taf. 48-2; *Restle*, a.a.O. Abb. 257.

<sup>123</sup> *Omont* Taf. 31. Die umgekehrte Perspektive ist im Paris gr. 510 überhaupt häufig.

<sup>124</sup> *Jerphanion* Taf. 50-1; *Restle* a.a.O. Abb. 273.

<sup>125</sup> *Jerphanion* Taf. 49-2; *Restle* a.a.O. Abb. 272.

<sup>126</sup> *Omont* Taf. 38; *D. Talbot Rice*, *Kunst aus Byzanz* (1959) Farbt. VI; *ders.*, *Kunst im byzant. Zeitalter* (1968) Abb. 70; *Der Nersessian* a.a.O. Taf. 5.

<sup>127</sup> *Jerphanion* Taf. 49-2; *Restle* a.a.O. Abb. 272.

herzigen Samariter und den Heiligen von fol. 143v<sup>128</sup> und von fol. 170<sup>129</sup> mit der in gleicher Weise angelegten Seewanderung Jesu, dem Feigenbaumwunder, dem Scherflein der Witwe und den Heilungen von fol. 310v und 316<sup>130</sup> und außerhalb der biblischen Szenen besonders ausgeprägt bei der Vita und dem Martyrium des Hl. Kyprianos<sup>131</sup>. KK weiß von all dem nichts<sup>132</sup>. Selbst der volkreiche und dadurch für eine Tiefenstaffelung prädestinierte Einzug in Jerusalem ist hier<sup>133</sup> anders als im Pariser Gregor<sup>134</sup> völlig flächig, ebenso die Gefangennahme<sup>135</sup>. Auch die vergleichsweise wenig plastischen Szenen des Paris gr. 510 wie die Kreuzigung<sup>136</sup>, Magieranbetung und Darstellung Jesu im Tempel<sup>137</sup> heben sich noch deutlich von den entsprechenden Malereien in KK ab<sup>138</sup>; bei der kappadokischen Magieranbetung<sup>139</sup> treten zwar die Magier in zwei Ebenen herzu (der mittlere in einer hinteren Ebene), aber selbst diese Anordnung vermittelt die Illusion ebenso wenig wie die Geburtshöhle<sup>140</sup> und die schematisch-kulissenhaft hinter die Personen gestellten, ihrerseits flächigen Architekturen<sup>141</sup>, von denen sich die der Miniaturen grundlegend unterscheiden: Im Gregor wurden auch sie nutzbar gemacht, eine Raumwirkung zu erzielen<sup>142</sup>; die Personen der Handlung sind nicht vor sie gestellt, sondern in sie hineinkomponiert. Machen schließlich in KK die Begrenzungsstreifen die Szenen vollends zu „Bildern im Rahmen“<sup>144</sup>, so werden im Paris gr. 510 umgekehrt selbst sie noch dazu eingesetzt, die dritte Dimension zu eröffnen, diesmal nach vorn: Hier ist es geradezu ein Charakteristikum, daß der „Rahmen“ die Figuren nicht fest einspannt, sondern umgekehrt diese aus ihm heraustreten. Köpfe, Nimben, Hände, Füße, Waffen usw. ragen – sichtbar beabsichtigt und nicht

128 *Omont* Taf. 33.

129 *Omont* Taf. 36.

130 *Omont* Taf. 45, 46.

131 *Omont* Taf. 47.

132 *Jerphanion* Taf. 46-1, 2, 47-2, 48-1, 2, 50-2, 51-1; *Restle*, a.a.O. Abb. 257, 258, 263, 265, 267, 270, 274; *D. Talbot Rice*, *Kunst im byzant. Zeitalter* (1968) Abb. 122.

133 *Jerphanion* Taf. 49-1; *Restle*, a.a.O. Abb. 271.

134 *Omont* Taf. 38; *D. Talbot Rice*, *Kunst aus Byzanz* (1959) Farbtaf. VI; *ders.*, *Kunst im byzant. Zeitalter* (1968) Abb. 70; *Der Nersessian* a. a. O. Taf. 5.

135 *Jerphanion* Taf. 49-1; *Restle* a. a. O. Abb. 271.

136 *Omont* Taf. 21.

137 *Omont* Taf. 32.

138 *Jerphanion* Taf. 45-2, 46-2, 51-1; *Restle* a. a. O. Abb. 258, 268, 269.

139 *Jerphanion* Taf. 47-1; *Restle* a. a. O. Abb. 269.

140 *Jerphanion* Taf. 46-2; *Restle* a. a. O. Abb. 265.

141 *Jerphanion* Taf. 45-2, 46-1, 47-2, 49-1, 2; *Restle* a. a. O. Abb. 262, 263, 267, 268, 271, 272; *D. Talbot Rice*, *Kunst im byzant. Zeitalter* (1968) Abb. 122.

142 *Z. B. Omont* Taf. 20, 30, 31, 47, 54, 60.

143 *Z. B. Omont* Taf. 30, 55.

144 Vgl. *Restle* a. a. O. I, 18.

aus Raumnot – immer wieder über die Einfaßstreifen<sup>145</sup>. Nach allem können wir im Gesamtkonzept beider Werke kaum etwas spezifisch Verbindendes entdecken.

Dieser Eindruck verstärkt sich bei einem Blick in die Details. Die Verkündigung, im Paris gr. 510<sup>146</sup> und in Çavuşin<sup>147</sup> von der Begegnung der Frauen begleitet, steht in KK<sup>148</sup> von ihr getrennt auf einem anderen Bildträger und hat den Titel in der in Kappadokien dominierenden volkstümlichen Schreibweise O XEPETICMOC. Die Pariser Handschrift hat dagegen die bessere Orthographie O XAIPETICMOC<sup>149</sup>; zu den wenigen kappadokischen Beispielen hierfür<sup>150</sup> zählt Batkun kilise (O XAIPEITHCMOC), die mit dem Gregor die in den Höhlenkirchen sonst seltene<sup>151</sup> Begegnung des auferstandenen Christus mit den Frauen teilt, wiederum mit übereinstimmender Orthographie, allerdings in einer ganz anderen Komposition<sup>152</sup>. Maria steht in KK und in Çavuşin frontal vor dem Hausingang; in der Gregor-Miniatur befindet sich der Bau halbrechts hinter Maria weit im Hintergrund und vermittelt den Eindruck von Raumtiefe. Maria verkörpert den Typ der mit dem Engel disputierenden Jungfrau<sup>153</sup>; ihre Handhaltung ist praktisch dieselbe wie in der freilich spiegelbildlichen Abbildung Marias bei der Familie Jesu im vatikanischen Kosmas Indikopleustes<sup>154</sup>. Das Detail zeigt, wie weit die Übereinstimmungen wirklich verwandter Werke gehen; beiden Miniaturen dürfte etwa dieselbe Vorlage zugrunde liegen, die lediglich im Kosmas seitenverkehrt kopiert wurde (Maria hat hier den *linken* Arm erhoben, was nicht der ursprüngliche Gestus sein kann<sup>155</sup>). Eine verwandte Geste findet sich in Çavuşin, nicht in KK, wo Maria ihre Rechte mit der Handfläche nach außen vor der Brust hält. Der Unterschied ist umso bemerkenswerter, als das Detail der Handschrift sich auch in Tokal II findet<sup>156</sup> und überhaupt noch sehr langlebig ist<sup>157</sup>.

<sup>145</sup> Omont Taf. 20–26, 30–40, 42, 45 (wenig), 46–49, 53, 54 (wenig), 55–57, 59, 60; D. Talbot Rice, Kunst aus Byzanz (1959) Farbtaf. VI; ders., Kunst im Byzant. Zeitalter (1968) Abb. 70.

<sup>146</sup> Omont Taf. 20.

<sup>147</sup> Jerphanion Taf. 141–1; Restle a. a. O. Abb. 304, 305.

<sup>148</sup> Jerphanion Taf. 45–2; Restle a. a. O. Abb. 262.

<sup>149</sup> Omont 13 und Taf. 20.

<sup>150</sup> G. P. Schiemenz in: Orient. Christ. Per. 34 (1968) 70–96, und zwar S. 87, Anm. 5.

<sup>151</sup> Jerphanion II, 225–226; Thierry, Nouvelles Eglises 169–170, auch hier χαίρετε.

<sup>152</sup> N. Thierry in: Cah. archéol. 18 (1968) 33–69; Omont Taf. 21.

<sup>153</sup> G. Millet, Recherches sur l'icônographie de l'évangile<sup>2</sup> (1960) 69.

<sup>154</sup> Ch. Diehl, Manuel d'Art Byzantin (1910) Abb. 112; D. V. Ainalov, The Hellenistic Origins of Byzantine Art (1961) Abb. 26.

<sup>155</sup> Vgl. G. P. Schiemenz in: Byzant. Zeitschr. 59 (1966) 307–333, und zwar S. 318 bis 319.

<sup>156</sup> Jerphanion Taf. 73–1, 74–1; Millet, Recherches, Abb. 26; Restle a. a. O. Abb. 110.

<sup>157</sup> G. P. Schiemenz in: Byzant. Zeitschr. 59 (1966) 307–333, und zwar S. 316.

Millet<sup>158</sup> unterschied zwischen beiden Typen und führte auch für die Kuluçlar-Variante bereits sehr frühe Beispiele an. In Kappadokien soll sie jedoch erst im 10./11. Jh. auftreten (Theotokos- und Eustathios-Kapelle, Souvech [!] und eben KK) und andernorts sogar erst die typische byzantinische Ikonographie des 11. Jh. charakterisieren.

Auch bei Gabriel fällt ein signifikanter Unterschied ins Auge. In KK schreitet er – wie auch in Çavuşin – auf die Jungfrau zu. Die Bewegung ist in beiden Kirchen weniger stürmisch als anderswo in Göreme<sup>159</sup>; daß jedoch auch hier der herbeieilende Engel gemeint ist, wird durch den nach hinten wegfliegenden Gewandzipfel akzentuiert. Der Paris gr. 510 hält die Szene in einem späteren Stadium fest: Der Engel steht ruhig vor der Jungfrau; er besitzt eine sichere Würde, die dem naiven Engel von KK mit seinem nicht auf Maria, sondern fast verlegen ins Leere gerichteten Blick fehlt. Insgesamt haben die beiden Engel wenig Gemeinsames. In der allgemeinen Haltung, den Flügeln und der Richtung des Szepters steht dem Engel der Handschrift sein Gegenstück in Çavuşin noch näher als das in KK. Dabei ist in allen drei Beispielen die Szepterspitze verschieden, die Fingerhaltung der im Redegestus erhobenen Rechten ähnlich.

Die Visitation<sup>160</sup> ist charakteristisch verschieden durch die Magd, die in KK bei den Cousinen steht und in Çavuşin wie im Paris gr. 510 fehlt. Jesu Geburt ist im Homiliar nicht vertreten; nach Restle<sup>161</sup> spricht jedoch die überraschte Bereitwilligkeit der Hirten von KK genau so aus den Aposteln im Gefolge Jesu des Pariser Gregor. Indessen findet bestenfalls der alte Hirt einige ohnehin nicht tiefer gehende Parallelen, während den jungen Hirten kaum etwas mit den bartlosen Jüngern bei Jesus verbindet. Besser sind die von N. Thierry<sup>162</sup> hervorgehobenen Übereinstimmungen bei Joseph und den Aposteln beider Werke, wenngleich – vielleicht zum Teil bedingt durch die unterschiedliche Technik – auch hier die Unterschiede nicht zu übersehen sind.

Die Magieranbetung<sup>163</sup> setzt ebenfalls in der hauptstädtischen Miniatur andere Akzente als in den Wandmalereien der Provinz. Jesus ist im Homiliar das unbekümmerte Kind, das sich zum ersten Magier vorbeugt und die Hand nach der Gabe ausstreckt – in KK und Çavuşin ist er der lehrende Christus, der ruhig auf dem Schoß der Mutter sitzt, seine Rechte im Redegestus erhoben hat und in der anderen Hand ein Buch bzw. eine Schriftrolle hält. Der theologische Inhalt der Szene ist dadurch hier ein ganz anderer als dort. Sonst steht der Handschrift wiederum Çavuşin nicht stilistisch, aber in

<sup>158</sup> Millet, *Recherches* 69–70.

<sup>159</sup> *Jerphanion* Taf. 64–1, 65–1, 73–1, 74–1; Millet, *Recherches*, Abb. 26; Schiemenz in: *Byzant. Zeitschr.* 59 (1966) 307–333, Abb. 1, 2; Restle a. a. O. Abb. 60, 64, 110.

<sup>160</sup> Omont Taf. 20; *Jerphanion* Taf. 46–1, 141–1; D. Talbot Rice, *Kunst im byzant. Zeitalter* (1968) Abb. 122; Restle a. a. O. Abb. 263, 305.

<sup>161</sup> Restle a. a. O. I, 18.

<sup>162</sup> N. Thierry, *Corsi di cultura* (1965) 586.

<sup>163</sup> Omont Taf. 32; *Jerphanion* Taf. 47–1, 141–3; Restle a. a. O. Abb. 269, 305, 306.

der Gesamtkomposition viel näher als KK. In Çavuşin wie im Paris gr. 510 geleitet ein fliegender Engel die Magier zur Heiligen Familie; in KK fehlt er. Die Geschenke der Magier – in allen drei Denkmälern verschieden – zeigen abermals das gänzliche Unvermögen des Kuluçlar-Malers zu perspektivischen Darstellungen: Im Homiliar sind es Schüsseln, in die man hineinschaut, in KK halbkreisförmige, mit Perlen verzierte Gebilde, deren Bedeutung nicht recht klar wird. Hier sind alle drei Magier reife Männer mit dunklem Bart, in der Miniatur wohl nur der zweite und dritte, während der erste ein bärtiger Greis ist<sup>164</sup>. Çavuşin bringt eine dritte Variante mit der Abfolge Greis-Jüngling-Mann. Die Szene zeigt abermals die Verwandtschaft zwischen dem Paris gr. 510 und dem Vat. gr. 699: Die Kappe der Magier kehrt nicht nur in derselben Handschrift bei Daniel in der Löwengrube und den drei Jünglingen im Ofen wieder<sup>165</sup>, sondern auch bei den babylonischen Gesandten vor Hezekiah im Kosmas Indikopleustes. In der oberen der beiden Szenen blicken alle drei nach vorn; auch der erste ist ein reifer Mann (kein Greis). Das Geschenk des letzten ähnelt dem seines Gegenstücks in der Pariser Predigtsammlung. In der unteren Szene handelt es sich um vier Männer (unter ihnen wiederum kein Greis) ohne Geschenke, von denen sich der zweite (wohl bartlos) zum dritten (bärtigen) zurückwendet<sup>166</sup>. Die gleiche, für die Dynamik der Szene entscheidende Beziehung finden wir zwischen dem zweiten und dritten Magier sowohl im Paris gr. 510 als auch – mit der gleichen Lebensalter-Differenzierung – in Çavuşin hergestellt, nicht dagegen in KK, wo alle Magier monoton und im Gleichschritt auf das Kind zutrotten und dabei wiederum ihren Blick zwar nach vorn, aber weniger auf ihr Ziel als ins Leere richten. Im Gregor schickt sich der erste Magier an, in die Knie zu gehen, und dies drückt sich auch im Titel aus: ΗΙΠΟΚΥΝΗCΙC ΤΩΝ ΜΑΓΩΝ, während in KK die leichte Beugung der Knie doch wohl eher noch als Schreitbewegung zu verstehen ist und der Titel<sup>167</sup> ebenso wie in Çavuşin<sup>168</sup> den Akzent auf die Geschenke verlagert. Schon hierin dürfte sich ausdrücken, daß KK einem stärker volkstümlichen, weniger intellektuellen Überlieferungsstrang zugehört. Josephs Kopf empfinden wir in dieser Szene von KK als viel weniger „antik“ und stärker schematisch als im Paris gr. 510 (in Çavuşin fehlt er), und die ganze Szene ist naiver, unbeholfener.

Die Darstellung Jesu im Tempel<sup>169</sup> ist im Paris gr. 510 eine breit angelegte, in KK eine relativ dicht gedrängte Szene. In beiden Werken umfaßt sie Joseph mit den Tauben, Maria mit dem Kind auf ihren Armen und den Priester. Jesus strebt mit Blick und Händen zu Symeon; die Prophetin

<sup>164</sup> Zur Differenzierung der Magier nach dem Lebensalter vgl. *E. Weigand* in: *Byzant. Zeitschr.* 36 (1936) 337–397. <sup>165</sup> *Omont* Taf. 57.

<sup>166</sup> *D. V. Ainalov*, *The Hellenistic Origins of Byzantine Art* (1961) Abb. 16.

<sup>167</sup> *Jerphanion* I, 214.

<sup>168</sup> *Jerphanion* I, 533.

<sup>169</sup> *Omont* Taf. 32; *Jerphanion* Taf. 45–2; *Restle* a. a. O. Abb. 268.

Hanna fehlt. Jedoch sind wiederum die Unterschiede nicht unerheblich. In der Miniatur ist das Kind auf den vorgestreckten Armen Marias in der Mitte zwischen ihr und dem Priester, in der Wandmalerei noch viel dichter bei Maria. In KK spielt die Szene vor den Säulen und Bögen des Tempels, und der Altar befindet sich zwischen der Gottesmutter und Symeon, im Paris gr. 510 steht er (wieder in umgekehrter Perspektive) nebst Ciborium breit und außerhalb der Handlung rechts vom Priester. Ähnlicher als der des Pariser Gregor ist die Darstellung im Tempel von KK der – wenngleich „seitenverkehrten“ – Szene in Karabaş kilise (1060/61)<sup>170</sup>. Daß die Gewandfalten in KK viel einfacher sind, bemerkte bereits Restle<sup>171</sup> und fällt bei dieser Szene eindringlich ins Auge.

Die Begegnung Jesu mit Zachäus<sup>172</sup> ist im Homiliar in die Jüngerberufungen hineinkomponiert, in KK eine eigene Szene. Beide Male tritt Christus von links auf den Baum zu; in der Miniatur stehen hinter ihm dichtgedrängt mehrere Jünger, sämtlich ohne Nimbus, in der Wandmalerei nur ein Jünger, der nimbiert ist. Hier hat Zachäus, wohl um sich festzuhalten, beide Arme nach oben abgewinkelt, im Paris gr. 510 dagegen beide zu Jesus hin nach unten gestreckt. In der Handschrift sieht man rechts noch einen Kopf, der nach Omont<sup>173</sup> einem Einwohner Jerichos gehört. KK hat einen Mann und eine Frau als Vollfiguren.

Relativ ähnlich ist im Paris gr. 510 und in KK die Heilung des Blindgeborenen<sup>174</sup>. Jedoch hat nur die Miniatur den fliegenden Engel, der mit seinem Stab das Wasser von Siloah rührt, nur die Wandmalerei hinter Christus den Apostel Thomas. Das Wasserbecken zeigt keinerlei Ähnlichkeit.

Erheblich sind die Unterschiede bei der Erweckung des Lazarus<sup>175</sup>. Im Homiliar beschränkt sich die Szene auf die für das Heilsgeschehen relevanten Personen: den von rechts zutretenden Erlöser im purpurfarbenen Gewand, Lazarus, der aufrecht in der Öffnung eines Felsengrabes steht, und vor ihm seine Schwestern, die sich nach rechts zu Boden geworfen haben, Maria Jesu rechten Fuß küssend. In KK ist die Richtung der Szene vertauscht; an die Stelle des Felsengrabes ist ein (allerdings von einem spitzen Ziegeldach gekrönter) Sarkophag getreten, den zwei Jünglinge aufrecht halten. Diese halten sich die Nase zu; denn „Herr, er stinkt schon“. Die Frauen, jetzt nach links gewendet, sind nicht vor Lazarus, sondern zwischen diesem und

<sup>170</sup> *Jerphanion* Taf. 198–2; *N. Thierry* in: *Cah. archéol.* 17 (1967) 161–175, Abb. 2; *Restle* a. a. O. Abb. 460. Zum Datierungsproblem vgl. oben Anm. 70.

<sup>171</sup> *Restle* a. a. O. I, 18–19.

<sup>172</sup> *Omont* Taf. 30; *Der Nersessian* a. a. O. Taf. 1; *Jerphanion* Taf. 48–1; *Restle* a. a. O. Abb. 270.

<sup>173</sup> *Omont* 18.

<sup>174</sup> *Omont* Taf. 46; *Jerphanion* Taf. 48–2; *Restle* a. a. O. Abb. 257.

<sup>175</sup> *Omont* Taf. 38; *D. Talbot Rice*, *Kunst aus Byzanz* (1959) Farbtaf. VI; *ders.*, *Kunst im byzant. Zeitalter* (1968) Abb. 70; *Der Nersessian* a. a. O. Taf. 5; *Jerphanion* Taf. 48–2, 141–1; *Restle* a. a. O. Abb. 257, 309.

Christus, dem sie hier nicht die Füße küssen. Hinter dem hellgekleideten Messias steht Thomas. Çavuşin schließt sich diesmal KK mehr an als der Miniatur.

Beim Einzug in Jerusalem<sup>176</sup> reitet Christus in allen drei Fällen nach rechts. Der Kopf der Eselin ist in Çavuşin gesenkt, im Manuskript horizontal vorgestreckt und in KK erhoben. Die Stadt ist in den beiden Kirchen ähnlich, viel reichhaltiger in der Miniatur. Im Paris gr. 510 wird Jesus von einer größeren Gruppe nicht nimbiert Jünger begleitet, die ihm bereits etwas voraus sind (hinter Hals und Kopf der Eselin). In beiden Kirchen ist es nur ein Jünger; er ist nimbiert und folgt seinem Meister (links im Bild). Die Bewohner der Stadt bilden im Homiliar eine kompakte Gruppe vor dem Tor; ein Jüngling breitet ein Gewand aus. Der Baum mit dem Zweige hackenden Burschen – in beiden Kirchen vorhanden – fehlt. In den Wandmalereien bilden die Juden jeweils mehrere Gruppen. Wiederum stellt die Handschrift die elegantere, die kappadokischen Dekors die volkstümlichere Variante.

Einer gänzlich verschiedenen Redaktion entstammt die Kreuzigung im Homiliar<sup>177</sup> und in KK<sup>178</sup>. Die Miniatur hat von links nach rechts zwei nicht nimbierte, in einem Torbogen stehende Myrrophoren, Maria, Longinos, Christus, Asopos, Johannes ohne Buch oder Schriftrolle und vor einem Haus zwei Männer in Fluchtbewegung, nach Omont<sup>179</sup> den Kenturion und seinen Begleiter. Diese beiden, die Myrrophoren und die Architekturen fehlen in KK, die dafür die beiden Schächer hat. Johannes hält ein Buch<sup>180</sup>. Christus trägt wie die Schächer einen hellen, kurzen Schurz, der die Knie freiläßt; im Paris gr. 510 reicht das Kleidungsstück bis zu den Knöcheln. Oben ist zwar der Brustkorb sichtbar, jedoch scheint es auch hier Gewandreste zu geben, die Omont<sup>181</sup> zur folgenden Beschreibung veranlaßten: „... son corps musclé, en partie nu, semble avoir d'abord été dessiné, puis recouvert d'une longue tunique pourpre, dont la couleur a disparu en plusieurs endroits.“ Das Detail stellt abermals eine Beziehung zu Batkın kilise her, die ebenso wie fünf weitere kappadokische Kirchen<sup>182</sup> Christus im Kollobium hat<sup>183</sup>. Çavuşin hat Christus mit sehr kurzem Schurz, folgt aber mit seinen beiden Szenen einem überhaupt anderen Konzept; die Schächer fehlen.

176 Omont Taf. 38; D. Talbot Rice, *Kunst aus Byzanz* (1959) Farbt. VI; ders., *Kunst im byzant. Zeitalter* (1968) Abb. 70; *Der Nersessian* a. a. O. Taf. 5; *Jerphanion* Taf. 49–1, 141–1; Restle a. a. O. Abb. 271, 309.

177 Omont Taf. 21.

178 *Jerphanion* Taf. 51–1; Restle a. a. O. Abb. 258.

179 Omont 14.

180 Zur Bedeutung des Buches vgl. Millet, *Recherches*, 404–405. 181 Omont 13.

182 G. P. Schiemenz, *Zeitschr. Kunstgesch.* 1965, 258–261.

183 J. Lafontaine-Dosogne in: *Byzantion* 33 (1963) 121–183, Abb. 23; N. Thierry in: *Cah. archéol.* 18 (1968) 33–69, Abb. 13.

Die Kreuzabnahme<sup>184</sup> beschreibt in der Pariser Handschrift ein späteres Stadium als in KK: In der Wandmalerei ist links von Johannes ein Mann dabei, den durch Jesu linken Fuß geschlagenen Nagel herauszuziehen. Ein sandalenbekleideter Fuß links vom Kreuz läßt erkennen, daß auch hier ein Mann stand, vermutlich Nikodemus oder Joseph von Arimathia, und die Fußstellung spricht dafür, daß er zum Kreuz hingewendet war. In der Miniatur ist Christus bereits abgelöst; Nikodemus schreitet nach links fort, Joseph von Arimathia hat, von rechts kommend, die Hüfte Jesu umfaßt, um ihn herabzuheben. Den Platz des Nagelziehers zwischen Johannes und dem Gekreuzigten nimmt hier die Gottesmutter ein. Çavuşin geht wiederum eigene Wege.

Relativ ähnlich ist in den drei Denkmälern die Grablegung<sup>185</sup>. Unterschiedlich sind in allen drei Darstellungen die Hintergründe. Christi Oberkörper liegt im Paris gr. 510 flacher als in KK.

Zu den enger verwandten Szenen gehört auch Pfingsten<sup>186</sup>. Zu den Unterschieden gehören in KK die Namenbeischriften der viel weitläufiger sitzenden und voneinander durch eingelegte Säulen getrennten Apostel. Die vier Evangelisten und Paulus haben auf dem Schoß edelsteinbesetzte Bücher, die übrigen Schreibräulen, Philippus ganz rechts eine Schriftrolle. Die Miniatur ist hier vielseitiger; z. B. tragen Paulus und Andreas ein langes Stabkreuz. Über dem Thron sitzt die Taube im Homiliar auf einem schräggestellten Evangelienbuch<sup>187</sup>, in KK auf einem Kreuz, das in der Handschrift fehlt. Unter den Aposteln sind in der Wandmalerei in drei Gruppen die Völker, Stämme und Sprachen<sup>188</sup>, in der Miniatur nur zwei Gruppen, links die ΦΥΛΑΙ, rechts die ΓΛῶΣΣΑΙ (in besserer Orthographie als in KK); die Mitte unterhalb eines Bogens bleibt frei. Die Architekturen hinter den Aposteln sind in der Predigtsammlung nicht nur – wie auch der Thron – plastischer, sondern auch viel detailreicher.

An dieser Stelle könnte sich in der unterschiedlichen Raumwirkung mehr ausdrücken als nur das Unvermögen des Kılıçlar-Malers. Das Pfingstbild, an sich eine typische Kuppel-Komposition, ist in KK auf mehrere zueinander rechtwinklige Bildträger verteilt und umschließt so ebenfalls einen realen Raum. Dieser übernimmt nach Demus<sup>189</sup> in der mittelbyzantinischen Wandmalerei die Funktion, die in der Buchmalerei naturgemäß den perspektivi-

<sup>184</sup> *Omont* Taf. 21; *Jerphanion* Taf. 51–2, 141–4; *Restle* a. a. O. Abb. 309. *Restle* II vor Abb. 251 nennt – mit Fragezeichen – die Szene in KK „Tod Christi“. Die Entfernung des Nagels (*Jerphanion* Taf. 51–2) setzt diesen aber bereits voraus und stellt Jerphanions Deutung sicher.

<sup>185</sup> *Omont* Taf. 21; *Jerphanion* Taf. 51–1, 141–4; *Restle* a. a. O. Abb. 258, 309.

<sup>186</sup> *Omont* Taf. 44; *Jerphanion* Taf. 52–1; *Restle* a. a. O. Abb. 275. Çavuşin hat die Szene nur im Narthex.

<sup>187</sup> Nach der Beschreibung von *Omont* 26; auf Taf. 44 nicht erkennbar.

<sup>188</sup> *Jerphanion* I, 232.

<sup>189</sup> O. Demus, *Byzantine Mosaic Decoration* (1948) 14 ff.

schen Mitteln vorbehalten ist: „Under these circumstances there is obviously no room for illusionistic picture-space in this art: the exigencies of spatial realism are more directly fulfilled by this means than they could have been by the cleverest tricks of illusionism. The figures stand or sit at the limits of physical space . . . If there is no appreciable space behind them . . ., there is, on the other hand, space, the real space in front“<sup>190</sup>. Dieses Konzept ist spezifisch an die Architektur der Kreuzkuppelkirche gebunden<sup>191</sup>. Das Bildprogramm von KK würde dann die Entwicklung dieses Bautyps bereits voraussetzen und wäre deswegen kaum in einem besonders frühen Beispiel für ihn zu suchen. Andererseits ist die Kreuzkuppelarchitektur von KK ohnehin bereits ein Hauptproblem für Restles Frühdatierung<sup>192</sup>.

Nach allem findet sich die für den Paris gr. 510 und KK postulierte enge Verwandtschaft nicht bei der Ikonographie wieder. Zwischen beiden Werken steht wiederholt Çavuşin, und dies ist angesichts der durch die Apsisinschrift dokumentierten Beziehungen dieser Kirche zu Konstantinopel verständlich. Wenn aber KK und die Handschrift nicht dem gleichen Überlieferungsstrang angehören, scheinen uns die stilistischen Gemeinsamkeiten in einigen Details für eine Datierung keine Handhabe mehr zu bieten. Es scheint uns also nichts dagegen zu sprechen, auch KK der Regierungszeit von Basileios II. und Konstantin VIII. zuzuschreiben, also derselben Zeit, die bereits Jerphanion<sup>193</sup> vorgeschlagen hatte.

KK stehen Göreme 15a<sup>194</sup> und Sümbüllü kilise<sup>195</sup> nahe. Die erste Kapelle wurde dem Ende 9./Anf. 10. Jh.<sup>196</sup> bzw. der 1. Hälfte des 10. Jh.<sup>197</sup>, die zweite der Zeit kurz nach 900<sup>198</sup>, aber auch der 2. Hälfte des 10. oder dem Anfang des 11. Jh.<sup>199</sup> zugewiesen. Ebenso wie bei KK<sup>200</sup> fielen bei beiden Kirchen Züge ins Auge, für die die jeweils früheste Datierung mindestens problematisch ist<sup>201</sup>. Die einschlägigen Punkte verlieren an Schärfe, wenn man auch diese Kirchen mit KK etwa um 1000 ansetzt. Für eine noch spätere Zeit, nämlich Anf. 12. Jh., spricht nach J. Lafontaine-Dosogne<sup>202</sup> das typische Ornament von Sümbüllü kilise<sup>203</sup>, das auch in Balkan 3 reich

<sup>190</sup> Demus a. a. O. 17–18.

<sup>191</sup> Demus a. a. O. 16.

<sup>192</sup> Jerphanion II, 410, 418; Restle a. a. O. I, 20.

<sup>193</sup> Jerphanion II, 418.

<sup>194</sup> G. P. Schiemenz in: Orient. Christ. Per. 34 (1968) 70–96.

<sup>195</sup> Restle a. a. O. I, 22. Vgl. hierzu auch die dreieckigen Gewandfalten von KK, die Sümbüllü kilise z. B. beim Apostel am Fußende des Bettes der Koimesis hat (Thierry, Nouvelles Eglises Taf. 78a).

<sup>196</sup> N. Thierry, J. Savants 1965, 625–635.

<sup>197</sup> Restle a. a. O. III vor Abb. 552.

<sup>198</sup> Restle a. a. O. I, 22–23, vgl. III vor Abb. 493.

<sup>199</sup> Thierry, Nouvelles Eglises 181, 222.

<sup>200</sup> Restle a. a. O. I, 20–22.

<sup>201</sup> Lafontaine-Dosogne in: Byzantion 33 (1963) 121–183, Separatum 39; G. P. Schiemenz in: Orient. Christ. Per. 34 (1968) 70–96, und zwar S. 96.

<sup>202</sup> Lafontaine-Dosogne a. a. O., Separatum 39.

<sup>203</sup> Lafontaine-Dosogne a. a. O. Abb. 33; Thierry, Nouvelles Eglises Taf. 79a, 80b; Restle a. a. O. Abb. 493, 496.

vertreten ist. Wir sehen keinen Grund, so weit zu gehen <sup>204</sup>, da auch Tahtalkilise (1006 oder 1021) ähnliche Ornamente hat <sup>205</sup>, jedoch scheint auch uns hierin ein weiteres Argument gegen Restles Frühdatierung zu liegen. Bei Sümbüllü kilise bleibt im einzelnen wie bei Balkan 3 zu berücksichtigen, daß die Malereien nicht einheitlich sind: In der Regel befinden sie sich auf einem mehrere Millimeter starken Putz. Im Bogen der Nische gegenüber der Koimesis wurde dagegen die Felswand lediglich getüncht und dann direkt bemalt; zudem gehen den Namen H ATIA MAPINA und H ATIA ΠΑΡΑΚΕΒΗ der hier abgebildeten Heiligen nicht die vier kreuzförmig angeordneten Punkte voraus, die sonst in dieser Kirche üblich sind.

Wir kommen mithin für drei Kirchen zu einem merklich späteren Ansatz als Restle. Unsere Argumente werden nicht von den Übermalungen berührt, die Restle in KK zu sehen meinte <sup>206</sup>. Falls sie sich in dem von Restle skizzierten Umfang <sup>207</sup> als real herausstellen sollten <sup>208</sup>, gibt es für sie eine einfache, von Restle nicht diskutierte Erklärung: Nach Restle fügen sich die Retuschen bis ins Detail der ursprünglichen Malerei. Es ist wenig überzeugend, daß einerseits im Kuşluk von Çavuşin der Maler bereits am Ende seiner Tätigkeit seine eigene, zuerst durchgeführte Arbeit nicht mehr respektiert <sup>209</sup>, in Tağar ein zweiter Maler, vielleicht noch im zeitlichen Verlauf ein und derselben Ausmalung und derselben Malerschule zugehörig, die schon begonnene Arbeit ganz anders fortgeführt haben soll <sup>210</sup>, andererseits KK von späterer Hand eine Auffrischung erfahren habe, die modernen Restaurationsmethoden nahekommt <sup>211</sup>. An sich gibt es nur einen, der sich derart in die Nuancen des bereits Bestehenden einfühlen konnte: den Künstler dieses Dekors selbst, der derart sein Werk zum Schluß in secco-Technik vervollkommnete. Dunklere Farbtöne in Gewölben, Kuppeln und Konchen gegenüber senkrechten Wänden können überdies dadurch zustande kommen, daß sich der Ruß der Öllampen, Weihrauchgefäße usw. bevorzugt an den Wölbungen abscheidet. Es fällt auf, daß sich die nach Restle <sup>212</sup> restaurierten Flächen ziemlich genau nach diesem Kriterium von den übrigen abgrenzen lassen. Damit scheint es uns keinen zwingenden Grund zu geben, über die bestehenden Bedenken hinweg zu einer Frühdatierung zu greifen.

<sup>204</sup> Auch *J. Lafontaine-Dosogne* befürwortete später (*Byzant. Zeitschr.* 58 [1965] 131–136) „une date un peu plus récente que celle du Xe – début XI<sup>e</sup> siècle“. Vgl. *A. H. S. Megaw* und *E. J. W. Hawkins*, *Dumbarton Oaks Papers* 16 (1962) 277–348, und zwar S. 341.

<sup>205</sup> *Jerphanion* Taf. 186–3, 188–1, 190–1, 2, 191–2, 3, 4, 194–1; *Restle* a. a. O. Abb. 436–437.

<sup>206</sup> *Restle* a. a. O. I, 18, 131–133.

<sup>207</sup> *Restle* a. a. O. I, 132.

<sup>208</sup> Vgl. *G. P. Schiemenz*, *Archäol. Anz.* 1970, 253–273, Anm. 43.

<sup>209</sup> *Restle* a. a. O. I, 135.

<sup>210</sup> *Restle* a. a. O. I, 147.

<sup>211</sup> *G. P. Schiemenz*, *Archäol. Anz.* 1970, 253–273, Anm. 43.

<sup>212</sup> *Restle* a. a. O. I, 132.