

DER AKATHISTOS-BILDERZYKLUS IN DER WANDMALEREI DER WALLACHEI IM 16. JAHRHUNDERT

OANA IACUBOVSCI

Liturgische Hymnen treten ins Bildprogramm der byzantinischen Kirchen erst in dem 14. Jahrhundert auf. Die Darstellung poetischer und liturgischer Gesänge als ikonographische Themen wurde als Zeichen einer bestimmten Tendenz in der palaiologischen Wandmalerei betrachtet. Unter dem Einfluss des liturgischen Ritus, eine Reihe von Altarapsis – geweihte Themen verbreiten sich in den sekundären Räumen (Pastophorien, Seitenschiffen, Narthex) und drücken dem ikonographischen Bildprogramm einen stark-liturgischen Charakter aus.¹

Der *Akathistos-Hymnus* und der *Weihnachtskondak* sind die ersten liturgische Hymnen, die ausgewählt wurden, als ikonographische Themen in der Wandmalerei zu erscheinen. Keine anderen liturgischen Gedichte scheinen eine frühere visuelle Übertragung kennengelernt zu haben.²

Die Existenz mancher *Psalmensammlungen* des 14. Jahrhunderts wie zum Beispiel der *Synodal gr. 429*³ oder die serbische *Psalmensammlung Tomić*⁴, welche illustrierte Versionen des Akathistos-Hymnus enthalten, könnte man im Licht der damaligen Notwendigkeiten des Kultus erklären. Es gibt in diesem Sinne die Information, dass der *Akathistos-Hymnus* nicht nur einmal im Jahr, sondern jede Woche im Gottesdienst gesungen war. Diese erscheint bei N. P. Ševčenko als bedeutungsvoller Aspekt vor, indem es auf die Beziehung zwischen der Abbildung des Hymnus und

¹ Die Veränderungen im 13. und 14. Jahrhunderts. Wandmalerei wurden von S. Dufrenne in ihrer obenzitierten Studium(«*Les programmes iconographiques...*»), der Wandmalerei in Mistra gewidmet, besprochen.

² Der älteste von den erhaltenen Akathistos-Bilderzyklen scheint der von H. Nikolaos Orphanos Kirche in Thessaloniki zu sein. Ihn folgen in chronologischer Ordnung, der ikonographische Bilderzyklus in Panaghia ton Chalkeon in Thessaloniki (erstes Viertel des 14. Jahrhundert.) und der von Olympiotissa in Elasson (1330–1340)²; aus der zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts stammen die serbischen Akathistos-Darstellungen in Dečani (1350) und Matejča (1355–1360) sowie die Bilderzyklen der Hl. Clement Kirche in Ohrida (an der äußeren Fassade) und der Markov Manastir (1376–1377 oder 1380–81). Aus dem 15. Jahrhundert stammt die Darstellung des *Akathistos-Hymnus* in den Seitenschiffen von Pantanassa (Mistra). A. Pätzold, *Der Akathistos- Hymnus. Die Bilderzyklen in der byzantinischen Wandmalerei des 14. Jahrhunderts*, Stuttgart ; 1989; Dufrenne S., « *Les programmes iconographiques des églises byzantines de Mistra*, Paris 1970

³ Spatharakis, I., Akathistos, S. 74–82.

⁴ Spatharakis, I., Akathistos, S. 82–92.

seine Popularität im Moment der Illustrierung aufmerksam macht.⁵ Außerdem ist es bekannt, dass die Mönche den *Akathistos* auch privat als Gebet an die Gottesmutter sangen.⁶

Ursprünglich erschien der *Akathistos*-Bilderzyklus in Konstantinopel, zeigt Gordana Babić⁷, welche die 1390–91 datierte Darstellung in der Klosterkirche von Cozia auf konstantinopolitanische Prototypen zurückführt. Nach Alexandra Pätzolds Ansicht sollte der religiöse und dogmatische Hintergrund des 14. Jahrhunderts, beziehungsweise die hesychastische Frömmigkeit, eine bestimmte Rolle für den Auftritt des *Akathistos*-Bilderzyklus in der Wandmalerei des 14. Jahrhunderts gespielt haben.⁸ Insofern die ersten hesychastischen Kontroversen in Thessaloniki stattfanden, ist es selbstverständlich, meint Pätzold, warum einer der ältesten *Akathistos*-Bilderzyklen im nördlichen Seitenschiff von H. Nikolaos Orphanos zu finden ist.

Was Ioannis Spatharakis angeht, bleibt er seiner Meinung treu, dass es unangemessen ist, die Wiederegabe des *Akathistos*-Hymnus als ikonographisches Thema in direktem Zusammenhang mit den mystischen Strömungen des 14. Jahrhunderts zu stellen.⁹ Manche kretanische Denkmäler, zeigt der Autor, enthalten den *Akathistos*-Hymnus in ihrem Bildprogramm auf, ohne an der Abbildung anderer dem Hesychasmus gewidmeter Themen Interesse zu haben.¹⁰

Obwohl es vielleicht übertrieben ist, ist der *Akathistos*-Bilderzyklus als hesychastisches Thema zu erklären¹¹, eine vollkommene Vereinbarkeit zwischen dem Inhalt des Hymnus und der mystischen Theologie des Hesychasmus lässt sich durch die Betrachtung des Hymnustextes andeuten. Die Verehrung der *Gottesmutter als Vorbild des hesychastischen Lebens*¹² oder die besondere Aufmerksamkeit an dem Thema der *Inkarnationsmysterium* sind als eine der wichtigsten Aspekte der hesychastischen Theologie betrachtet worden¹³. Als Huldigung der Gottesmutter und der

⁵ N. P. Ševčenkos erinnert die von Simeon aus Thessaloniki erhaltene Erzählung (Anfang des 15. Jahrhunderts), welche über die Tatsache berichtet, der *Akathistos Hymnus* sei an jedem Freitag Abend während der Messe gesungen worden; Ševčenko, N.P., *Icons in The liturgy*”, S. 56.

⁶ Sevcenco, N.P., *Icons in The liturgy*”, S. 56.

⁷ Babić, G., *L'iconographie constantinopolitaine de l'Akathiste de la Vierge a Cozia*, ZRVI 14–15 (1973).

⁸ Pätzold, A., „*Der Akathistos...*”, S. 55–58.

⁹ Spatharakis, I., „*Akathistos...*”, S. 5.

¹⁰ Spatharakis macht auf das Beispiel der Kirche Panaghia Roustika aufmerksam. Obwohl es hier eine *Akathistos*-Darstellung gibt, die *Verklärung* aber – eine der Hesychasmus emblematische Themen- ist dem Ausmalungsprogramm nicht integriert worden; Spatharakis, I., *Akathistos*, S. 5.

¹¹ Der Auftritt des *Akathistos*-Hymnus in die serbische Kirchenmalerei erklärt M. Vasic als „*Un exemple particulièrement complexe de l'action de l'hésychasme sur l'art serbe*”, M. Miloje, M. Vasic, *L'Hésychasme dans L'Eglise et L'Art des Serbes du Moyen Âge*, in *L'Art byzantine chez les slaves*, S. 118.

¹² Durch Palamas erhält die hesychastische Doktrin einen ausgearbeiteten theologischen Ausdruck. Die Ideen des Hl. Gregor Palamas über die *Gottesmutter als Prototyp des hesychastischen Lebens* sind in einer frühen Predigt formuliert worden: *Homilie über den Einzug der Allreinen Gottesmutter in das Allerheiligste und ihr göttliches Leben dort*.

¹³ Im Lichte der hesychastischen Theologie sind das zwei eng miteinander verbundene Ideen: die Gottesmutter ist jene, die zwischen Gott und Menschen steht. Sie macht „Gott zum Menschensohn

Menschwerdung Christi stellt der Inhalt des *Akathistos-Hymnus* identische thematische Interesse vor.

Die Entstehung des *Akathistos-Bilderzyklus* im 14. Jahrhundert lässt sich letztlich im Licht des damaligen historischen und politischen Hintergrund erklären. Das dieser Faktor irgendeine Rolle spielen könnte, für den Hymnus eine visuelle Darstellung zu schaffen¹⁴, ergibt sich in der Tat, dass der *Gottesmutter Nikopoia* (die Siegbringende) geweihte Prooemion, der am Anfang des Hymnus erscheint, die Bedeutung eines Schutzgebetes gegenüber der osmanischen Gefahr übernommen könnte.

Iconographischer Inhalt und Gesamtstruktur des Bilderzyklus

Soweit der *Akathistos-Hymnus* die Struktur einer 24-strophigen Gedicht aufweist, versucht der Bilderzyklus eine ähnliche Zusammenstellung aufzubauen, indem jede Hymnustrophe als einzelne Komposition dargestellt ist¹⁵. Obwohl der Gottesmutter Nikopoia geweihte Prooemion nur selten neben den anderen Szenen abgebildet wurde¹⁶, ist der *Akathistos-Bilderzyklus* ebenfalls die verbreitetste Darstellung eines liturgischen Hymnus, das man in der byzantinischen Wandmalerei finden kann.

Die ersten Hälfte des *Akathistos-Zyklus* und zwar die ersten zwölf Szenen wiederholen die thematische Reihenfolge des Hymnustextes, indem sie eine Serie evangelischer Episoden in chronologischer Reihenfolge (von der *Verkündigung* bis zur *Darstellung Christi im Tempel*) wiedergeben¹⁷. Diese 12 Szenen bilden den sogenannten historisch- narrativen Teil des Hymnus. Vom Anfang der 12. Szene bis

und die Menschen zu Gottessöhnen.“; Grigorie Palama, *Fecioara Maria și Petru Athonitul-prototipuri ale vieții isihaste și alte scrieri duhovnicești, Cuvânt despre intrarea în Sfânta Sfințelor a Maicii Domnului*, Deisis, 2005.

¹⁴ Pätzold, A., *Der Akathistos-Hymnus*, S.103.

¹⁵ Der zweite liturgische Hymnus dessen ikonographische Darstellung zum 14. Jahrhundert gehört ist der sogenannte *Weihnachtskondak*. Wie bereits gezeigt wurde, lassen sich die zwei ikonographische Wiedergaben nach verschiedenen, sogar gegensätzlichen Kompositionsregeln unterscheiden. Während der *Weihnachtskondak* nach eine zusammenfassende Methode in eine einzelne Komposition verfasst ist, wo sich verschiedene Gruppen von Huldigende (Engel, Hirten, Geistliche, Könige und Laien) eine nach der anderen um die zentrale Gestalt der Gottesmutter sammeln, stellt der *Akathistos Hymnus* eine Serie von 24 Szenen in einem Bilderzyklus angeordnet. Velmans, Tania, *Une illustration inédite des hymnes liturgiques à Byzance*, Chaiers Archeologiques, XXII, 1972, S.58

¹⁶ Die Szene der Belagerung Konstantinopels erscheint auf der Südfassade der H. Petrus Kirche auf dem See Prespa und auf den Fassaden der 16. Jahrhundert Klosterkirchen von *Humor, Moldovița, Arbore und Johannes der Neue in Suceava* (Paul Henry, *Les églises de la Moldavie du Nord*, Paris, 1930; Sorin Ulea, *Originea și semnificația ideologică a picturii exterioare moldovenesti* (I), SCIA (1963)

¹⁷ Die ikonographische Erbe der byzantinischen Kunst stand dem Maler als wertvolle Quelle zur Verfügung. Die meisten Kompositionen des ersten Hymnusteil gehören zu der *Lebenszyklus der Gottesmutter* oder der *Kindheit Jesu*. Die *Verkündigung*, die *Geburt Christi* oder die *Darstellung Christi im Tempel*, gehören zu der *Festbildzyklus* und sind als Hauptthemen im Raum des Naos wiederzufinden während die anderen Episoden, nämlich die *Verkündigung am Brunnen*, die *Heimsuchung*, die *Zweifel Josephs*, die *Geschichte der Magier* und die *Flucht nach Ägypten* ebenfalls im Rahmen der *Marienlebenszyklus* oder der *Kindheit Christi* zu finden sind.

zum Ende des Zyklus wird aufgrund des abstrakt-dogmatischen Charakters des Hymnustextes ein allgemeines Bildschema geschaffen¹⁸, im Rahmen dessen für jede einzelne Szene die betroffenen Protagonisten auftreten.

Um das thematische Prinzip zu erklären, welches der Ikonographie der *Akathistos-Hymnus* zugrunde liegt, macht A. Garbar auf das große *Thema der Parusia* aufmerksam und schafft es, auf dieser Weise die *thematische Einheit* des Bilderzyklus nachvollziehbar zu wiedergeben. Soweit beide literarische und ikonographische Darstellungen der Theotokos präsentieren diese als wertvolles *Instrument der Inkarnation*, zeigt A. Grabar, der Theotokos geweihte Ikonographie ist im Grunde eine *Ikonographie der Parusia*.

In diesem Sinne bilden die zwölf evangelischen Szenen am Anfang des Hymnus einen Zyklus wo *die ersten Zeugen der Menschwerdung Christi* zu erkennen sind: „Ces hommes et ces femmes étaient cités, en iconographie et dans les évangiles, comme porte-parole de l'humanité entière”¹⁹. Es werden diejenigen dargestellt, die als direkte Zeugen der Menschwerdung, ab der *Heimsuchung* bis zu der *Darstellung im Tempel*, auftreten.²⁰ Der erste ist Johannes der Täufer, der Christus als noch ungeborenen Gottessohn in seiner Mutterleib erkennt. Folglich wird das göttliche Kind von Josef, den Hirten, den Weisen und dem alttestamentlichen Priester Simeon Lobpreisungen bekommen. Nach A. Grabar stellt der erste Teil des *Akathistos-Hymnus* einen *Zyklus der ersten Parusia* oder der *Parusia der Menschwerdung* dar.²¹

Der zweite Teil des Bilderzyklus ist eigentlich eine Fortführung der durch die ersten 12 Szenen eröffneten Richtung. Der Sinn der ikonographischen Darstellung ist, auf der *ständigen Charakter der Parusia* aufmerksam zu machen und die für den Menschen *immer mögliche Offenbarung Gottes*²² zu widerspiegeln. Die Identität der huldigenden Figuren, Zeugen der ewigen Offenbarung Gottes, wird symbolisch in der Darstellung verschiedener Sozialgruppen reflektiert: Könige, Bischöfe, Mönche, Diakone, Sänger, höhere Würdenträger oder einfache Gläubige treten dabei auf, um an den allgemeinen Charakter der Offenbarung zu erinnern.

¹⁸ Die grundsätzlichen Elemente der Bildschemata sind die *Zentralfigur* (die Gottesmutter oder Christus) bzw. die verschiedenen *Gruppen von Huldigenden*, deren Wahl sich je nach Inhalt jeder Strophe orientiert.

¹⁹ Grabar, A., „*Iconographie de la Parousie*”, in *L'art byzantine de la fin de l'Antiquité et du Moyen Âge*, Paris 1968, S. 572.

²⁰ Die thematischen Analogien sowie das gleiche Anordnungssystem (Wahl und Nebeneinanderstellung der Szenen) im Falle der 5. Jahrhundert. Mosaiken am triumphalen Bogen von *Santa Maria Maggiore* in Rom und der 14. Jahrhundert Akathistos-Darstellungen, leitet André Garbar die Ansicht ab, die Ikonographie des *Akathistos-Hymnus* habe seine erste Formel in die Frühchristliche Kunst kennengelernt; Grabar, A., „*Iconographie de la Parousie*”, in *L'art byzantine de la fin de l'Antiquité et du Moyen Âge*, Paris 1968.

²¹ Grabar, A., „*Iconographie de la Parousie*”, S. 578.

²² Die Tatsache, dass die zweite Hälfte des Akathistos-Zyklus sich nicht für die Darstellung grundsätzlichen Dogmen interessiert, sondern diejenigen wiedergibt, die sie singen und beten, dabei bestätigt Tania Velman dass die Vervielfachdarstellung von sekulären Porträts in der Wandmalerei und in den anderen Kunstgattungen im 14. Jahrhunderts nicht das Ergebnis der Beobachtung in die Soziale Realität sondern der Reflex des theologischen Denkens ist. », Barbu, D., « *Pictură și societate..* », S. 62.

Obwohl der Hymnustext einen Diskurs auf das Inkarnationsmysterium darstellt, der durch poetische und rhetorische Stilmitteln verschiedene dogmatische Begriffe dieses Themas beleuchtet, sind die Szenen, die den zweiten Teil des Bilderzyklus zusammenstellen, prinzipiell als *Huldigungsszenen*²³ abgebildet und nicht als Illustrierung jener dogmatischen Aspekten des Hymnus.

Ein Gesamtbild der *Parusia der Menschwerdung* steht uns die Ikonographie der Marienhymnen zur Verfügung, zeigt A. Grabar²⁴. Die Zeit der ersten Parusia und die Zeit nach der ersten Parusia, seither es für jeden Menschen möglich ist, die Menschwerdung des Gottessohnes als Offenbarung zu erleben, verschmelzen im Rahmen des *Akathistos*-Bilderzyklus.

Weitere Beobachtungen zum Verhältnis von Bild und Text

Metaphern, Symbole oder typologische Bilder helfen manchmal, den Bedeutungszusammenhang zwischen der Textvorlage und der ikonographischen Darstellung zu erreichen. Typische Fälle dazu sind die 21. und 22. *Akathistos*-Szenen. Um das Hauptthema der 21 Strophe ausdrucksvoller darzustellen und die Gottesmutter als „*Fackel, die das Licht empfängt*“ zu schildern, folgt man der Erzählung des Hymnustextes so näher wie möglich, indem die ikonographische Darstellung dieselbe Hauptmetapher des Textes wiederholt. Die *Fackel* in der 21. Hymnusstrophe wird *ad literam* in der 21. Szene des Bilderzyklus wiedergegeben. In diesem Sinne, zeigen die meisten der *Akathistos*-Bilder eine Kerze oder eine Fackel gleich neben der Theotokos.

Die 23. *Akathistos*-Szene im 16. Jahrhundert Klosterkirche von Tismana (Wallachei) stellt ein Beispiel derselben Kategorie vor, indem die Gestalt einer

²³ Pätzold spricht sogar über eine Ikonographie der Huldigungsszenen, die sie als charakteristisch für den zweiten Teil des Akathistos-Bilderzyklus betrachtet: „Vergleicht man die Struktur des Textes mit der des Huldigungsbildtypes, so ergeben sich insofern Analogien, als im Hymnus am Ende jeder Strophe huldigende Anrufungen an Maria oder ein, Alleluja“ von den Sängern dargeboten werden, was-übertragen in Bildsprache-in den Akathistos-Darstellungen durch die Abbildung huldigender Figurengruppen zum Ausdruck gebracht wird“, Pätzold, A., Der Akathistos-Hymnus, S. 63. Als Vergleichsbeispiele für die Bildschemata der zweiten Hälfte des Akathistos-Zyklus bringt T. Velmans verschiedene Darstellungen des 4. und 5. Jahrhunderts höflichen Kunst wie zum Beispiel, der Triumphalen Bogen Constantins (4. Jahrhundert), die Basis des Theodosius Obelisk (6. Jahrhundert) und verschiedene Miniaturen der byzantinischen mittelalterlichen Kunst die ähnliche Merkmale zeigen wie die Skilitzes Chronik in Madrid; Velmans, T., „Une illustration inedite des hymnes liturgiques à Byzance, Chaiers Archeologiques, XXII, 1972, S. 153. Zum gleichen Thema werden von A. Grabar Bilder der frühchristlichen Kunst erwähnt. Leienfiguren und Heiligenfiguren auf demselben Niveau nebeneinander darzustellen ist für die mittelalterlichen byzantinischen Kunst einen ungewöhnten Praxys, meint A. Garbar. Diese Ikonographie kann man aber in den Mosaiken der Basilika H. Cosma und Damian in Rom oder in Ravenna (San Vitale) wiedertreffen; Grabar, A., „Iconographie de la Parousie“, in L'art byzantine de la fin de l'Antiquite et du Moyen Age, Paris 1968, S. 581.

²⁴ Grabar, A., „Iconographie de la Parousie“, in L'art byzantine de la fin de l'Antiquite et du Moyen Age, Paris 1968.

Kirche über den drei vor der Theotokos stehenden Figuren erscheint. Die Abbildung dieser Details beruht auf der Aussage des Hymnustextes, welche über die Lobpreisung der „Gottesgebälerin“ als „beseelten Tempel“ berichtet.

Da sich die 15. Hymnusstrophe auf die Idee der menschlichen und göttlichen Natur Christi bezieht und seine gleichzeitige Gegenwart hier „unter“ und „oben“ in Himmeln erkennt²⁵, fühlten sich die Illustratoren gezwungen, die Gestalt Christi zweimal in demselben Bild darzustellen. Entweder eine einzige christliche Hypostase (zweimal Christus als *Pantokrator* zum Beispiel) oder zwei verschiedene christliche Hypostasen (zum Beispiel *Emmanuel* in der oberen Hälfte der Szene und *Pantokrator* in der unteren Hälfte) widerspiegeln diese Aussage des Hymnustextes in fast allen bekannten Beispielen.

(c) Manche Szenen im zweiten *Akathistos*-Teil lassen sich von bestimmten Kompositionen inspirieren, die tematisch zu den betrachtenden Stropheninhalt verbunden sind. In der Wallachei sowie auch in Moldavien (im 16. Jahrhundert) wird man ohne Ausnahme die 18. Hymnusstrophe²⁶ durch das *Anapeson*-Bild illustriert. Dieselbe Strophe, deren Hauptthema die Heilsgeschichte oder die Erlösung der Menschheit ist, wird in den byzantinischen und serbischen *Akathistos*-Bilderzyklen des 14. Jahrhunderts in einer verschiedenen Art wiedergegeben, und zwar durch eine vermischte Komposition die mehr oder weniger Elemente aus dem *Anastasis*-Bild herauszieht, während sie gleichzeitig der Bildschema der *Akathistos*-Szenen treu bleibt.

Eine ähnliche Behandlung des Hymnustextes erkennt man auch im Falle der *Akathistos*-Ikone aus dem 15. Jahrhundert in *Kremlin Museum*. Drei ungewöhnliche Kompositionen folgen dem *Verkündigungsbild* nach²⁷. Man kann in jeder dieser Szenen Fragmente der *Chairetismen*²⁸ lesen, welche der Gottesmutter für seine Rolle in dem Erlösungsplan lobpreisen. Die Illustrierung der *Chairetismen* oder der *Anrufungen* neben den üblich abgebildeten *Akathistos*-Szenen stellt einen Sonderfall für die Ikonographie der *Akathistos*-Hymnus dar. Was hier aber als bedeutungsvoll auftritt ist die Vision der Illustratoren, indem sie das Bild des *Abstiegs Christi in die Vorhölle* als Prototyp benützt haben, um eine solche Komposition darzustellen, die anstatt Christus, die Gottesmutter abbildet, als sie die Voreltern – zuerst Adam und danach Eva – aus der Felshöhle befreit.²⁹

²⁵ „Zur Gänze war Er in den unteren Gefilden und war doch von oben gar nicht abwesend, der unschreibbare Logos;“ (Strophe 14, Oikos 8).

²⁶ „Da der Ordner aller die Welt erretten wollte...“ (Strophe 18, Kondak 19).

²⁷ Spatharakis, I., „Akathistos...“, Bilder 259, 260, 261.

²⁸ „Gegrüßet seist Du, durch die die Freude aufleuchtet (...) gegrüßet seist Du, Rückholung des gefallenden Adam (...) gegrüßet seist Du, Erlösung der Tränen Evas (...);“ Nach I. Spatharakis, „Akathistos...“, S. 100–101.

²⁹ Das Thema des Aufstiegs Gottesmutter in die Vorhölle erscheint in eine apokryphe Erzählung (*Apocalyps der Gottesmutter*), die in Russland besonders verbreitet ist und dessen erste bekannte slawische Auffassung vom 12. Jahrhundert stammt. Die originelle griechische Version ist im Jahre 500 datiert worden. Der Text welcher über das Aufstiegs Gottesmutter in die Vorhölle erzählt, könnte mit der besprochenen Ikonographie der Akathistos-szenen in der *Akathistos*-Ikone in *Kremlin Museum* verbunden; Spatharakis, I., „Akathistos...“, S. 100–101.

(d) Szenen von *Kultzeremonien* werden im Rahmen jeder der 14. Jahrhunderts. Besprochene *Akathistos*-Bilderzyklen dargestellt. Die Prozessionsikone die im Mittel dieser Kompositionen steht, kann in fünf verschiedenen *Akathistos*-Szenen auftauchen, ohne dass jeder Zyklus alle fünf Möglichkeiten enthalten muss. Es wurde gezeigt, dass manche Strophen wie zum Beispiel die 20. oder die 24. Strophe, wo bestimmte Absätze zur *Gottesmutter gewidmete Gesänge, Psalmen, Oden* oder zu *Gottesmutter als Tempel* erscheinen, diejenige sind die man durch Bilder von kaiserlichen liturgische Zeremonien im Gegenwart der Theotokos Ikone illustriert.³⁰

Die Identifizierung einiger „pitoresken“ Details im Rahmen dieser Prozessionen, fördert manchmal die Hypothese des historischen („realistisches“) Charakters der Bilder. Eine Serie von Analogien zwischen den Aussagen des *Pseudo-Kodinos (Zeremonienbuch)* bezüglich einiger Gottesmutter gewidmete Festivitäten am keiserlichen Hof und die liturgischen Darstellungen im Rahmen der *Akathistos*-Bilderzyklus herstellend, schafft J. Myslivec, den bestimmten Augenblick im Falle jeder *Akathistos*-Szene dieser Serie zu identifizieren³¹.

Auch A. Grabar ist der Meinung, dass es sich im Falle der besprochenen *Akathistos*-Darstellungen um eine bestimmte liturgische Prozession handelt³². Etwas temperierter daran zeigen sich Autoren wie T. Velmans³³ und G. Babić³⁴, während A. Pätzold³⁵ oder I. Spatharakis³⁶ der Meinung bleiben, dass es sich im Falle der obenerwähnten *Akathistos*-Szenen nicht um Darstellungen von räumlich und zeitlich festgestellten Momenten handelt, sondern um ikonographische Synthesen, die sich aus der Tradition der höflichen Kultzeremonien abgeleitet haben.

(d) Die Szenen der *Reise und Ankunft der Magier* bieten die Möglichkeit, eine außergewöhnliche Kategorie von Elementen im Rahmen des ikonographischen

³⁰ Auf diesem Aspekt der Verhältniss von Bild und Text macht A. Pätzold aufmerksam; Pätzold, A., *Der Akathistos Hymnus*, S. 64.

³¹ Die zwei verschiedene Darstellungsarten der Prozessionsikone, – gehalten von zwei Personen in der Version Dečani (Szenen 20 und 24), oder auf dem Rücken einer einzigen Person in der Version Markov Manastir (Szene 23) sind von J. Myslivec (*Ikonografie Akathistu Panmy Marie, in Seminarium Kondakovianum*, 5, 1932) als Argument für die Hypothese der historischen Charakter der besprochenen *Akathistos*-Bilder betrachtet. Die 23. *Akathistos*szene in Markov Manastir sei nach demselben Autor, eine genaue Wiedergabe der Empfängnismoment der berühmteste Hodigitria-Ikone am Kaiserpalast, während die 24. *Akathistos*szene einen Augenblick der Liturgie im Blachemeviertel darstellen würde. Pätzold, *Der Akathistos-Hymnus*, S. 71–72.

³² A. Grabar (*L'Hodigitria et l'Eleousa*, in Zlu 10, 1974) glaubt dass es sich in Markov Manastir um eine liturgische Prozession um der Hodigitria-Ikone handelt, die im Kaiserpalast des Johann II Comnenus begann und nach Blaherne weitergeführt war, dort wo sich die Pantokratorkloster und die Grabkapelle der königlichen Familie befanden; Pätzold, A., *Der Akathistos-Hymnus*, S. 73.

³³ Velmans, T., *Une illustration inedite*, S. 156.

³⁴ Babić, Gordana, *L'iconographie constantinopolitaine de L'Acatiste de la Vierge a Cozia, Zbornik Radova Vizantoloskog institute, XIV–XV, 1973.*

³⁵ „Die Darstellungen scheinen vielmehr orientiert und inspiriert von kultischen Zeremonien verschiedener Bereiche ihrer zeitgenössischen Welt, ohne aber immer „historische“ Bilder der Liturgie zu sein.“ Pätzold, A., *Der Akathistos-Hymnus*, S. 71.

³⁶ Spatharakis, I., *Akathistos*, S. 3–8.

Diskurses anzutreffen. Diese sind nicht mehr auf biblische oder apokryphe Quellen zurückzuführen, sondern als Aktualisierung einiger historischen Aspekte in der ikonographischen Darstellung betrachtet.

Das Motiv des *Reitenden Engels* zum Beispiel, das in der Szenen *Der Weg* und *Ankunft der Magier*, in der Klosterkirche von Dečani auftaucht, oder in drei aufeinanderfolgenden Szenen (*der Geburt*, *der Reise* und *der Ankunft der Magier*) im Marcov-Kloster erscheint, wurde von Garidis³⁷ als typisch islamisches Kunstmotiv erkannt. Wenn dieser in der *Geburtsszene* oder in der anderen oben zitierten Szenen erscheint, so kann es als eine Art Synekdoche funktionieren, die die Idee des Islams darstellt und dem Bild eine bestimmte ideologische Konnotationen leistet.³⁸

(e) Insoweit „Both spirituality and art were the expressions of the same religious conscience, of the same Byzantine “mind”, wie John Mayendorff erklärt, kann man als letzter Aspekt des Themas “Verhältnis von Bild und Text” den Versuch einiger Autoren erinnern, verschiedene ikonographische Aspekte der *Akathistos*-Darstellung im Licht der hesychastischen Doktrin zu erklären.³⁹

Die 15. *Akathistos*-Strophe zum Beispiel, die sich auf die Doppelte Natur Christi bezieht trifft auf eine „hesychastische Thematik“ auf, indem die Wiedergabe zwei christlicher Hypostasen im Rahmen derselben Szene, welcher in einem bestimmten Sinn jegliche theologische Rigorosität fehlt, die im Zusammenhang mit der Umgebung des palamiten Streites, geschlossen durch das Konzil von 1351 steht. Als Beweis dafür werden von A. Pätzold die Miniaturen der Synodal und Escorial Manuskripten (aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts) vorgestellt, die die 15. Strophe nicht mehr durch die zweimale Darstellung Christi sondern durch eine Szene, welche Christus ein einziges Mal abbildet, illustrieren.⁴⁰

Der Akathistos-Bilderzyklus in Wandmalerei der Wallachei im 16. Jahrhundert

Das ikonographische Programm im Narthex der walachischen Klosterkirchen des 16. Jahrhunderts scheint nach dem Archetyp der Cozia aus dem 14. Jahrhundert

³⁷ In der Darstellung der Jeseebaum in Arilje wird die Figur des Reitenden Engels mit dem Erzengel Mihael identifiziert, *der in Richtung der Ort zeigt wo die Gottesmutter ihren Sohn zur Welt gebracht hat*. Garidis den Erzengel Mihael zusammen mit der Jungfrau im Zusammenhang mit der Geburt repräsentieren.; Pätzold, A., „*Der Akathistos-Hymnus*..“, N. 391, S. 89.

³⁸ „*Der in der Wirklichkeit des 14. Jahrhunderts nicht eingelöste und auch später nicht einzulösende christliche Anspruch der Überlegenheit gegenüber den muslimischen Eroberern wird hier in den Bildern idealisiert, indem eines der muslimischen Eroberungssymbole integriert wird. Gleichzeitig damit wird der christliche Herrschaftsanspruch antizipiert.*“ Pätzold, A., *Der Akathistos-Hymnus*, S. 90; Ähnliche Bedeutungen enthält auch das ikonographische Detail der Turban auf dem Kopf der Personen die die Pferde bewachen (Szene *der Ankunft der Magier* im Festbildzyklus von H. Nikolaos Orphanos) oder in der Szenen der *Rückkehr der Magier* in Dečani und Matejča.

³⁹ Pätzold, A., *Der Akathistos-Hymnus – Die Akathistos-Bilder (13–24) als Zeugnisse der Hesychastischen Frömmigkeit*, S. 91–99.

⁴⁰ Pätzold, *Der Akathistos-Hymnus*, S. 96.

entstanden zu sein. Die wichtigsten Themen, die in der Klosterkirche von Cozia erscheinen, nämlich das *Sinaxarium*, die *ökumenischen Konzilien*, der *Akathistos-Hymnus*, die *Mönche* und die *Anachoreten* in den unteren Zonen, werden im 16. Jahrhundert regelmäßig wiederholt. Der *Akathistos-Hymnus* wurde als eine der wichtigsten Darstellungen im Narthexprogramm betrachtet und folglich in einem fixierten, gerade typisierten ikonographischen Kontext integriert.⁴¹

In chronologischer Reihenfolge ihrer Bemalung, enthalten folgende Klosterkirchen in der Wallachei eine Darstellung des *Akathistos-Hymnus* in ihrem Narthexprogramm: die Kirche von Stănești-Vâlcea (1536), die Krankenhauskirche von Cozia (1542/43), die Klosterkirche Snagov (1563) und die Klosterkirche Tismana (1564)⁴².

Der *Akathistos-Bilderzyklus* in der Kirche von Stănești-Vâlcea⁴³ beginnt in der Oberzone der südlichen Narthexwand, wo die ersten drei Szenen abgebildet wurden. Symetrisch an der Nordwand erscheinen die Szenen 4, 5 und 6, während an der Westwand (im Tympan) allein die *Geburtsszene* auftritt. Von der 8. zur 24. Szene zieht sich der Bilderzyklus wie gewöhnlich von Süden nach Norden, in zwei untereinandergestellte Zonen, je drei Szenen an jeder Wand. Gleich nach der letzten *Akathistos*-Szene tritt an der Nordwand die Szene der *Buße Davids* auf, eine Illustrierung des 50. Psalmes – der Bußpsalm.

Der zweite 16. Jahrhundert *Akathistos-Bilderzyklus* in der Wandmalerei der Wallachei kann man in der Krankenhauskirche von Cozia finden⁴⁴. Die Kirche hat einen ungewöhnlich hohen Narthex, mit Tonnengewölbe bedeckt, in deren oberen Zonen der *Akathistos-Hymnus* abgebildet ist. Die 24 Szenen des Hymnus sind in zwei Zonen an der Ost-, Süd-West und Nordwand der Narthex dargestellt worden, während in den unteren Zonen Szenen des *Leben des Johannes des Täufers* folgen.

Die ersten drei Bilder bzw. die *Verkündigungsszenen* befanden sich an der Ostwand des Narthex, während die Szenen 4, 5 und 6 in der Oberzone der Südwand standen. Diese, sowie die an der Nordwand abgebildeten *Akathistos*-Bilder 10, 11, 12 und 22, 23, 24 sind alle abgelöscht worden. Die *Geburtsszene* sowie die fragmentarisch erhaltenen Szenen 8 und 9 erscheinen an der Westwand des Narthex. Von der 13. bis zu einschließlich der 19. Szene (in der zweiten Zone) sind die Bilder des *Akathistos-Hymnus* deutlich genug bewahrt worden, dass man die ikonographische Schemata erkennen kann. Die 21. Szene ist noch sichtbar während die 20. Szene verloren gegangen ist.

⁴¹ Der *Akathistos-Hymnus*, das *liturgische Kalender* sowie die typologischen Bilder der Eucharistie und des Eucharistischen Opfers drücken einen *starken-liturgischen Charakter* des ikonographischen Programm im Raum des Narthex aus. Dumitrescu, Carmen Laura, *Pictura murală din Țara Românească în veacul al XVI-lea*, București 1982.

⁴² Eine Darstellung des *Akathistos Hymnus* gab es in der heute verloren gegangenen Freskendekoration in der Klosterkirche von Curtea de Argeș. Dumitrescu, C. L., *Pictura murală*; Musicescu, Maria Ana; Ionescu, Grigore, *Biserica Domnească din Curtea de Argeș*, București, 1976;

⁴³ Dumitrescu, C.L., *O reconsiderare a picturii bisericii din Stănești Vâlcea*, *Pagini de veche artă românească*, II, București 1972; Dumitrescu, C.L., *Pictura murală*.

⁴⁴ Barbu, Daniel, *Pictură și societate în Țara Românească în veacul al XIV-lea*, București, Meridiane.

Der *Akathistos*-Zyklus in Snagov⁴⁵ verbreitet sich unter der letzten Zone des Menologiendarstellung. Die ersten sechs Szenen, getrennt von der Kirchenweichikone (der Gottesmutter Eintritt im Tempel), sind an der Ostwand abgebildet worden. Die Ausbreitung des Hymnus geht in die übliche Richtung weiter und bedeckt die Südwand des Narthex. Die Szenen in den Fensternischen (9, 10 und 14, 15) sind verloren gegangen. Der Bilderzyklus wird durch die Serie der sieben ökumenischen Konzilien unterbrochen, die zwischen den Szenen 15 und 16 eingemischt wurden und nahmen die gesamte Mittelzone der Westwand auf. An der Nordwand des Narthex geht der Bilderzyklus (Szenen 16–24) ohne Unterbrechung weiteraus, bis er neben der Szene der Verkündigung am Brunnen endet.

Das Sinaxarium verbreitet sich in Tismana auf neun nebeneinandergestellten Zonen während darunter in einer einzigen Zone die 24 Bilder des *Akathistos-Hymnus* aufeinanderfolgen und sich je sechs Szenen an jeder der vier Wände verteilen. Die Szenen 1 bis 6 befinden sich an der östlichen Wand, die Szenen 7 bis 12 an der südlichen Wand, die Szenen 13 bis 18 an der westlichen Wand bis einschließlich die Ausbreitung des *Akathistos-Hymnus* an der nördlichen Wand mit den Szenen 19–24 endet.

Szene I (Oikos 1), Die Verkündigung am Brunnen

Der Engel Anführer wurde vom Himmel gesandt, der Gottesgebärerin das Begrüßet seist Du zu sagen; und da er Dich Fleisch werden sah, Herr, erschauerte er und rief ihr mit seiner körperlosen Stimme zu (...)

Die Szene der *Verkündigung am Brunnen* wird im Rahmen der *Akathistos*-Zyklus häufig als Episode in der Reihenfolge der Verkündigungsszenen wiedergegeben. Die Erzählung ist auf apokryphe Quellen zurückzuführen. Das *Protoevangelium Jakobus*⁴⁶ berichtet, dass die Gottesmutter zum Brunnen gegangen sei, um Wasser zu holen. Dort hörte sie die Stimme Gabriels und voller Furcht ging sie ins Haus zurück, nahm den Spindel und begann zu weben. Die nächste Szene findet im Hause Josefs statt. Hier zeigt sich der Erzengel der Gottesmutter wieder, aber noch versteht sie das Wunder nicht, welches ihr geschieht, und bittet den Engel um Erläuterung. Das letzte Moment kann man als Sieg der Gottesmutter durch „Fiat“ beschreiben.

Es gibt für die apokryphe Szene zwei Möglichkeiten, sie in die Serie der Verkündigungsepisoden zu integrieren. Sie steht entweder nach der zwei kanonischen Darstellungen, da es dem Maler weniger hervorhebend im Vergleich zu den biblischen Szenen erschien (Markov-Kloster, Matejča, und den Psalmensammlungen Tomic und die serbische Psalmensammlung in München), oder im Gegenteil, sie wird am Anfang des Bilderzyklus dargestellt, so dass die Episoden der Evangeliengeschichte sich in eine chronologische Reihenfolge anordnen: die *Verkündigung am Brunnen* wird von den zwei Szenen der *Verkündigung im Hause Josefs* gefolgt.

⁴⁵ Dumitrescu, C.L., *Deux églises valaques décorées au XVI^e siècle: Snagov et Tismana*, RRHA 2, X, București 1973.

⁴⁶ Evangelii apocryfe, *Protoevangelia lui Jakob, Polirom*, 2007, S.49–50.

Die von C.L. Dumitrescu veröffentlichten Skizzen⁴⁷ zeigen die erste *Akathistos*-Szene in Stănești-Vâlcea, welche die Verkündigung am Brunnen darstellen sollte, mit einem klassischen Bild der Verkündigung ausgetauscht. Die Protagonisten der Episode – die Gottesmutter (rechts im Bild) und der Erzengel Gabriel (auf der linken Seite) – werden von keinen anderen Figuren begleitet. Der Erzengel ist als ganze Figur abgebildet worden und trägt einen Blütenzepter in seiner linken Hand. Der Brunnen fehlt, so dass die Gottesmutter vor einer Thronbank steht; sie schaut links zum Engel während ihr Körper und ihre Arme in die andere Richtung orientiert sind.

Das Anfangssegment der Bilderzyklus folgt sowie in Snagov als auch in Tismana dem Muster des 14. Jahrhundert. Darstellung im Klosterkirche von Cozia. Die Reihenfolge der Episoden / Szenen beginnt mit der *Verkündigung am Brunnen* während an der zweiten und in der dritten Stelle das Moment der Schweigung und schließlich der Zustimmung Gottesmutter am göttlichen Plan zeigt. Die Snagov-Version wurde als solche von dem Maler in Tismana übernommen: Die drei weiblichen Figuren – die Gottesmutter zusammen mit zwei Jungfrauen⁴⁸ – befinden sich in der Nähe von einem kreuzförmigen Brunnen, welche im Mittelpunkt des Bildes steht. Alle drei blicken auf die Bustfigur des Engels, das man im Gleichklang mit der Hymnusstrophe („*der Engel Anführer wurde vom Himmel gesandt...*“), als fliegende Figur darstellt.⁴⁹

Die beiden Jungfrauen die neben der Gottesmutter erscheinen, der Purpur auf dem Rücken getragen und über den Kopf verknötet, sind, nach E. Draganov, Elemente die in Verbindung mit dem Text des Pseudoevangeliums Mattheus gebracht werden könnten. Was die Erscheinung der Jungfrauen im Bild der Verkündigung anbetrifft, so ist die Darstellung von Snagov der Serbischen Psalmensammlung oder der Psalmensammlung Tomic ähnlich. Diese zeigen genauso drei weibliche Figuren, welche um den Brunnen und in der Nähe der Gottesmutter stehen.

Gemäss des Protoevangeliums hätte die Figur der Gottesmutter die Furcht widerspiegeln sollen, welche diese beim Hören der Engelstimme widerspürte. In der Darstellung von Snagov hält die Gottesmutter eine Hand an der Brust und hat ihre Augen gegen Himmel erhoben. Manche Bilder, wie jene in der Psalmensammlung Tomic, widerspiegeln die Angst Gottesmutter beim Erscheinen des Engels in einer ausdrucksvoller Art, während andere Versionen sowie jene in Matejča kaum

⁴⁷ C.L. Dumitrescu, *O reconsiderare*, S. 238–245.

⁴⁸ Der Text des Pseudo-Matthäus-Evangelium erinnert an die Jungfrauen, die bei Maria im Hause Josef waren. Das Pseudo-Evangelium berichtet von einer prophetischer Episode, welche vor der Verkündigung stattfand. Die Jungfrauen warfen das Los um herauszufinden welche Dienste jede von ihnen im Hause zu erfüllen hat. Da Maria den Dienst die Purpur für den Vorhang im Tempel zu weben bekam, wurde sie von den anderen Mädchen „Königin der Jungfrauen“ genannt: „*während sie so zueinander sprachen erschien auf einmal ein Engel des Herrn (...). Als sie den Engel sahen und seine Worte hörten, erschreckten die Jungfrauen sehr*“ (Pseudo-Matthäus-Evangelium 8, 5).

⁴⁹ Der Engel erscheint als Bustfigur auch wenn es sich nicht um die Verkündigung am Brunnen handelt. Die Psalmensammlung Tomic, die serbische Psalmensammlung, die Ikone Skopelos, die Ikone Uspenskij, die 15. Jahrhundert Ikone im Museum von St. Petersburg, die Akathistos-Darstellungen in Matejča, Markov Manastir sowie die 14. Jahrhundert Akathistosszene in Cozia stellen diesem ikonographischen Detail dar.

eine Bewegung in der Gestalt der Gottesmutter erkennen lassen. Die gleichen Bilder in Snagov und Tismana befinden sich als Intensität der Gestensprache irgendwo zwischen diesen beiden Extremen. Statt eine betonte Gestik zu suchen, folgen diese eher einer konventionellen Darstellungsart.

Szene 2 (Kondak 2)

Da die Heilige sich in ihrer Unversehrtheit sieht, spricht sie mutig zu Gabriel: "Das Sonderbare deiner Worte erscheint meiner Seele schwer annehmbar; sagst du doch die Schwangerschaft ohne Empfängnis voraus mit dem Wort: Alleluja!"

Die zwei Darstellungen aus dem 16. Jahrhundert in Snagov und Tismana zeigen die Gottesmutter in dem Moment ihres inneren Unverständnisses und ihrer inneren Schweigung, welche diese beim Hören der göttlichen Botschaft empfindet. Die fragende Figur der Gottesmutter entspricht der Aussage des Hymnustextes, der ihr folgende Wörter zuschreibt: „*Sprich, wie ist es möglich, unversehrten Leibes einen Sohn zu gebären?*“ (Kondak 2). Beide Szenen stellen den zweiten Augenblick des Gespräches zwischen der Gottesmutter und dem Erzengel dar: Auf einen symbolischen Podest vor dem oft dargestellten thronartigen Stuhl erscheint die Jungfrau, während zur linken Seite die leicht gebeugte Gestalt des Erzengels Gabriel abgebildet ist. Seine rechte Hand erhob er zur Grußgeste, denn in der linken Hand trägt er einen Blütenzepter. Aus einem Himmelssegment entspringen drei Strahlen. Derjenige in der Mitte kommt bis zur Heiligenschein der Gottesmutter hinunter.

Die frühere Version in Stănești-Vâlcea unterscheidet sich von den oben besprochenen Beispielen, indem die Beziehungen zwischen den zwei Protagonisten nicht weniger klar sind. Die Gottesmutter scheint hier diejenige zu sein, die Gabriel durch einen Schritt nach vorne und durch die zum Zeichen der Ansprache ausgestreckten Hand empfangen möchte.

Szene 3 (Oikos 2)

Da die Jungfrau unfaßbares Wissen zu fassen strebte, rief sie dem Dienenden zu: "Sprich, wie ist es möglich, unversehrten Leibes einen Sohn zu gebären?" Zu ihr sprach jener voll Furcht zuerst die Worte: "Gegrüßet seist Du, Mystin unsäglichen Ratschlusses;"

Die literarischen Quellen, entweder biblische oder apokryphe Quellen, stellen das dritte Momment der Verkündigung als *Momment des „Fiat“* dar. Die *Akathistos*-Strophe scheint aber der biblischen Erzählung nicht nachzufolgen. Der Hymnustext führt in die von den ersten zwei Strophen eröffnete Richtung weiter und zielt auf die dogmatischen Begriffe bezüglich der Inkarnationsmysterium weiter hin. Den Höhepunkt der Begegnung zwischen der Gottesmutter und dem Erzengel umgehend, nämlich die gegebene Zustimmung der Gottesmutter, stellt man die verborgene Seite des Inkarnationsmysteriums als Schwerpunkt des Textes dar. Die fragende Figur der Gottesmutter.

Nichts in der Haltung des Erzengels Gabriel verändert sich von einer Szene zur anderen. Die chronologische Reihenfolge der Episoden wird allein in der Gesten der Theotokos suggeriert. Auch diese sind aber eher als konventionelle Zeichen anzunehmen. So zum Beispiel in Snagov, wo die Figur der Gottesmutter in einer für die Verkündigungsszene typischen Art wiedergegeben ist, und zwar mit dem Kopf gesenkt und eine Hand vor der Brust. Diese Darstellungstypologie kann man sowohl im Rahmen des *Akathistos*-Zyklus als auch außerhalb dessen, wenn die Verkündigungsszene als selbstständiges Bild zwischen den zwölf Hauptfesten des Kirchenjahres erscheint, die die Gottesmutter wiederfinden.⁵⁰

Wegen einiger Aspekte der Darstellungsart, erscheint die Figur der Gottesmutter weniger konventionell in Tismana und Stănești-Vâlcea aus. Dem Hymnustext treu zu bleiben, stellt man in Tismana eine noch schweigende Figur der Gottesmutter im Bild von Tismana dar; diese scheint, eher sich zurückzuziehen als dem Erzengel entgegen zu kommen. Der Maler in Stănești-Vâlcea beschäftigt sich genauso aufmerksam mit der Bewegung der zwei Figuren. Der Unterschied hier ist, dass man in den letzten Verkündigungsbild, der Moment der Zustimmung der Gottesmutter an dem göttlichen Plan erkennen kann. Die Szene scheint sich dieses Mal der biblischen Erzählung anzunähern. Die Gottesmutter erscheint nicht als zurückhaltende Figur so wie in Tismana sondern erhebt beide Arme zu Gabriel, als Zeichen der Annahme des göttlichen Planes, das ihnen vorbereitet wurde.

Szene 4 (Kondak 3) : die Heilige Überschattung

Die Kraft Höchsten überschattete dann zur Empfängnis die der Ehe noch Unkundige und erwies ihren fruchtbaren Mutterleib allen jenen als leiblichen Acker, welche das Heil ernten wollten mit dem Wort: "Alleluja!"

Mit Ausnahme deren ikonographischen Bilderzyklen, wo die *Verkündigungsepisode* in vier unterschiedliche Szenen abgeteilt ist, stellt man die *Heilige Überschattung* in allen anderen *Akathistos*-Bilderzyklen als selbstständiges Bild dar⁵¹. Das Moment der Empfängnis wird in diesem Falle durch die Strahlen symbolisiert, die in Richtung der Gottesmutter weisen⁵².

Ob Fresken, Ikonen oder Manuskripte, die Bildschemata der 4. *Akathistos*-Szene ist für die meisten Bilderzyklen des 14. Jahrhunderts in derselben Art aufgebaut. Im

⁵⁰ In Markov Manastir (erste Szene des Bilderzyklus) ist die Gottesmutter in ähnlicher Weise dargestellt worden.

⁵¹ Die *Szene der Heiligen Überschattung* ist die einzige Komposition des historisch-narrativen Teils des Hymnus, welche im Rahmen der Akathistos- Bilderzyklus entstand. Fünf der sechs 14. Jahrhundert erhaltene Versionen dieser Szene, nämlich diejenige von Dečani, Hl. Clement in Ohrida, Matejča, und Markov Manastir stellen die erste ikonographische Version für die Empfängnisszene dar, indem das Moment der Herabkommen des Heiligen Geistes durch einen *Vorhang* oder *Tücher* symbolisiert wird, das hinter der Gestalt der Gottesmutter erscheint, symbolisiert wird. Das sechste Beispiel befindet sich in der 14. Jahrhundert Klosterkirche Cozia in der Wallachei und stellt im Falle des 4. Akathistosbild eine zweite ikonographische Version dar: Die Gottesgebärerin ist von einer Mandorla umkreisen, welche als Symbol der Theophanie erscheint.

⁵² Als Beispiele dafür stehen die 16. Jahrhundert Akathistos- Ikone im Museum von St. Petersburg oder die Bilderzyklen auf der Fassade von Humor oder Moldovița in Moldavien.

Mittelpunkt der Komposition steht die thronende Theotokos während aus einem Himmelsegment Lichtstrahlen zu ihr heruntersinken. Hinter dem Thron halten zwei oder mehrere symmetrisch dargestellte Jungfrauen einen rot- oder weißfarbigen *Schleier* oder *Vorhang*. Was die *Akathistos*-Darstellungen aus dem 16. Jahrhundert in der Wallachei anbetrifft, gibt es einen einzigen Bilderzyklus – derjenige in Stănești-Vâlcea – der die Überschattung des Heiligen Geistes durch das Schleier-Motiv symbolisiert.

Die Versionen in Snagov und Tismana sind nach dem Muster des *Akathistos*-Bilderzyklus in Cozia aus dem 14. Jahrhundert erstellt worden. Die Überschattung des Heiligen Geistes spiegelt sich hier in der von einer Mandorla umrahmten Figur der Theotokos wieder, auf deren Brust das Christusmedallion steht. Die theologische Bedeutung dieses Bildes ist stärker als das *Schleier-Motiv*. Die *Mandorla* steht als Zeichen der *Theophanie* dar. In den *Verklärungsbildern*, wo Christus sich den Aposteln auf dem Berg Tabor zeigt, ist seine Figur von einer Mandorla umkreist. Die Übertragung dieses Symbols auf die Gottesmutter ist gemäß ihrer Eigenschaft als Theotokos möglich⁵³. Die Szene der *Heiligen Überschattung* wird zu einem für das Dogma des Inkarnationsmysteriums emblematischen Bild, welches gleichzeitig die Anerkennung der Jungfrau als Theotokos oder Gottgebäerin ist.

Ähnliche Versionen kann man in den Miniaturen des Psalmensammlung Tomič und in derjenigen des Synodal Manuskriptes betrachten. Die Version aber, die dem Beispiel in Cozia am nächsten steht, erscheint in der Skopelos Ikone aus dem 15. Jahrhundert.⁵⁴

Szene 5 (Oikos 3): „Die Heimsuchung“

„Als der Schoß der Jungfrau zum Gefäß Gottes geworden war, eilte sie zu Elisabeth; deren Kind erkannte sogleich voll Freude ihren Verkündigungsgruß und rief der Gottesgebäerin unter Springen und singen zu (...).“

Weder im 14. und 15. Jahrhundert noch in dem 16. Jahrhundert zeigt die Komposition der *Heimsuchung* wichtige Variationen von einem ikonographischen Zyklus zum anderen. Was die Bilder in *Snagov* und *Tismana* anbetrifft, so sind diese fast identisch aufgebaut. Die Beobachtung der Gesamtstruktur der Kompositionen zeigt jedoch manche Unterschiedlichkeiten zwischen den zwei Darstellungen. Indem er das Bildschema von *Snagov* übernimmt, versucht der Maler in *Tismana* in die

⁵³ Grabar, A., « *The Virgin in a Mandorla of Light, in L'art byzantine de la fin de l'Antiquité et du Moyen Age* », Paris 1968, S.537.

⁵⁴ G. Babić macht auf die ungewöhnliche Ikonographie der 4. Szene in Cozia aufmerksam, dessen Vergleichsbeispiel sich in den Manuskript Syn.gr.429 befindet. Die Autorin entspricht sich für ein konstantinopolitanischer Prototyp dieser Ikonographie : *témoignant de l'existence de versions laconiques et archaisantes de l'Acathiste, appréciées à Constantinople vers la fin du 14. siècle* ; Babić, G. « *L'iconographie constantinopolitaine...* » S. 182; Das Vergleich zwischen der 4. Szene des *Akathistos Hymnus* in Cozia und die Darstellung in den Syn. Gr. 429 wiederholt auch Daniel Barbu in seinem Studium, der 14. Jahrhundert Wandmalerei in der Wallachei gewidmet; Barbu, D., „*Pictură și societate...*“, S. 62.

Verteilung der Bildelemente einzugreifen, indem er die Umarmung zwischen der Gottesmutter und Elisabeth als Kompositionszentrum⁵⁵ wiedergibt.

Die fünfte *Akathistos*-Szene in der Krankenhauskirche von Cozia ist verloren gegangen. Die Episode der Heimsuchung wird aber ein zweites Mal, im Rahmen des hagiographischen Zyklus des *Hl. Johannes dem Täufer*, an der Ostwand des Narthex, über der Nische mit der *Ikone der Heiligen Dreifaltigkeit*, abgebildet. Die Architekturelemente sind in einer solche Art angeordnet, dass der ganze Raum sich symmetrisch für die Umarmung der Gottesmutter und Elisabeth sich vorbereiten scheint.

Szene 6 (Kondac 4) « Die Zweifel Josephs »

« Da in seinem Inneren ein Wirbel zweifelnder Überlegungen wühlte, erregte sich der besonnene Joseph gegen Dich, welche er für unberührt hielt und nun der Untreue verdächtigte, du Untadelige, als er aber Deiner Empfängnis vom heiligen Geist inne wurde, sprach er : Alleluja! »

Die 6. Strophe des *Akathistos-Hymnus* stellt man durch die Szene der *Zweifel Josephs* dar, eine Komposition die aus dem *Lebenszyklus der Gottesmutter* übernommen wurde. Die in *Snagov* abgebildete Szene zeigt die Gottesmutter auf der linken Seite des Bildes. Mit dem Kopf gebeugt und den Händen vor ihrer Brust gefalten, befindet sie sich in einer eigentlich konventionellen Darstellungstypologie, welche in diesem Kontext als Widerstand der Gottesmutter zu der Anklage Josephs interpretiert sein könnte. Auf der rechten Seite der Szene kann man die Gestalt Josephs erkennen, der hinüber zur Gottesmutter blickt, während seine Stimmung entweder Gedankenversunkenheit oder Besorgnis angibt. Die Szene in *Tismana* ist ähnlich zu dem früheren Beispiel von *Stănești* aufgebaut.

Bemerkenswert im Falle der byzantinischen und serbischen Beispielen aus dem 14. Jahrhundert ist die Tendenz zu einer erkennbaren Betonung der Körpersprache der Protagonisten jeder Szene. Diese Dramatisierungs- und Narativisierungstendenz⁵⁶ scheint den Maler in *Stănești-Vâlcea*, *Snagov* oder *Tismana* kaum zu interessieren, indem eine betonte Expresivität der Gesten im Allgemeinen vermeiden worden ist.

⁵⁵ Im Unterschied zu der Variante-*Snagov*, welche die Figuren leicht unzentriert wiedergibt, näher zur linken Ecke der Darstellung hin, der Hintergrund selbst bereitet in *Tismana*, fast in einer geometrischen Art und Weise den Endeffekt formeller Harmonie. Die Umarmung der zwei Protagonisten wird im Rahmen einer architektonischen Szenographie dargestellt (die linke Säule an der die rote Draperie befestigt wird), während das grüne Band des Boden, das Mauer im Hintergrund sowie das blaue Band des Himmels dienen demselben Ziel, indem sie eine relativ gleiche Breite erhalten und die Komposition in drei gleichmäßige Zonen verteilt.

⁵⁶ Die Gestik der Gottesmutter in der Darstellerung von *Markov Manastir* widerspiegelt sein energischer Protest zu den Anschuldigungen Josephs; im *serbischen Psalmensammlung* verbiegt sich Joseph und beugt sich vor der Gottesmutter als Zeichen seiner Unglück. Die fragende Haltung Josephs, welche zu eine verteidigende Reaktion der Gottesmutter führt, trägt zu einer Dramatisierung der Szene im *Psalmenbuch Tomić* bei; in der Darstellung von *H. Nikolaos Orphanos* erscheint Josef sein Kinn auf einem Stock stützend; Pätzold, A., *Der Akathistos*, Bild 89 (Markov Manastir); Spatharakis, I., *Akathistos*, Bilder: 197 (Psalmenbuch Tomić), 221 (serbische Psalmensammlung), 79 (H. Nikolaos Orphanos).

Ikonographische Analogien zu den obenerwähnten Beispielen in der Wallachei stellen die Wiedergaben der betreffenden *Akathistos*-Szenen in der *Uspenskij* Ikone⁵⁷ oder der *Akathistos*-Ikone aus dem 16. Jahrhundert im Museum von St. Petersburg⁵⁸.

Szene 7 (Oikos 4): „Die Geburt Christi“

„Es hörten die Hirten, daß die Engel die Ankunft Christi im Fleisch besangen; und als sie zu ihm wie zu einem Hirten eilten, sahen sie ihn als untadeliges Lamm, im Leibe Marias weidend, welche sie liebpreisen (...)“

Die 7. Strophe des Hymnus, die über das Beten der Schäfer und über Lobeshymnen der Engel berichtet, wird überall durch die *Geburtsszene* illustriert. Als schriftliche Quellen sind für die Geburtikonographie das *Lukasevangelium* (2,1–20), das *Protoevangelium Jakobs* (18–20) und das *Evangelium des Pseudo-Matheus* (13–14) anzunehmen.

Eine ausdrucksvolle Darstellung der Geburtsepisode ist im apokryphen Text des *Protoevangeliums Jakobs* (7, 2) zu finden. Indem er seine Augen von einem Bild zum nächsten bewegt, erblickt Joseph, als Erzähler des Geschehens⁵⁹, ein Panorama des kosmischen Erstarrens im Moment, als der Welterretter die Erde betrat⁶⁰.

Die ikonographische Darstellung der Geburtsepisode wird im Allgemeinen ähnlich zu der apokryphen Erzählung abgebildet, nämlich als Gesamtbild, dessen Mittelpunkt der ikonographische Kern der Episode – die in der Hölle liegende Gottesmutter mit dem Christuskind – enthält, während die Nebenszenen die sich um diese herum anordnen, verschiedene Momente des Geschehens illustrieren: Das Baden des Christuskind, Joseph in einer Ecke sitzend, die Gruppe der Schäfer, die Gruppe der Engel, der Schäfer auf der Flöte spielend und von einer Schafsherde begleitet oder alleine stehend.⁶¹

Was deutlich im Falle der *Akathistos*-Zyklen des 16. Jahrhunderts in der Wallachei vorkommt ist das gemeinsamen ikonographisches Repertorium welches die Maler in der

⁵⁷ Spatharakis, I. *Akathistos*, S. 106–128.

⁵⁸ Spatharakis, I. *Akathistos*, S. 92–98.

⁵⁹ Beginnend mit der Geburtsepisode scheint Josef selbst der Erzähler der Geschichte zu sein. Deshalb wird der zweite Teil des *Protoevangelium des Jakobus* konventioneller Weise auch *Josephevangelium* genannt; *Evangelii apocrypha*, Polirum, 2007.

⁶⁰ *Ich aber, Josef, ging umher und ging nicht umher. Und ich blickte hinauf zum Himmelsgewölbe und sah es stillstehen, und ich blickte hinauf in die Luft und sah sie erstarrt und die Vögel des Himmels unbeweglich bleiben. Und ich blickte auf die Erde und sah dort eine Schüssel stehen und Arbeiter darum gelagert, ihre Hände waren in der Schüssel. Aber die Kauenden kauten nicht, und die etwas aufhoben, hoben nichts auf, und die etwas zum Mund führten, führten nicht. Vielmehr hatten alle den Blick nach oben gerichtet. Und ich sah, wie Schafe getrieben wurden, doch die Schafe blieben stehen. Und der Hirte erhob die Hand, sie zu schlagen, doch seine Hand blieb oben stehen. Und ich blickte auf den Lauf des Flusses, und ich sah die Böcke, und wie ihre Mäuler auf dem Wasser lagen, aber nicht tranken. Dann ging alles auf einmal wieder seinen Gang.* (*Protoevangelium des Jakobus*, Kap.8).

⁶¹ Die Komposition der Geburtsszene in der *Skopelos* Ikone übereinstimmt dem apokryphen Text des *Protoevangeliums Jakobus* in der Darstellung einiger Details wie zum Beispiel der sitzende Josef, seine Gesicht und seine Arme zum Himmel erhebend, der einsame Schäfer auf der rechten Seite der Szene oder die drei Engel in der linken Ecke, die erstarrt in dieselbe Richtung, zu der Stern aus dem ein Lichtschein den Christuskind erleuchtet, blicken; Spatharakis, I., *Akathistos*, Bild 239.

Krankenhauskirche-Cozia, Snagov und *Tismana* für den Aufbau der *Geburtsszene* verwendet haben. Die Gottesmutter mit dem Christuskind bildet den Mittelpunkt der Komposition. Um diese herum ordnen sich die anderen Figuren an: unten, in der linken Ecke ist Joseph gemeinsam mit einem Schäfer abgebildet, oben in der rechten Ecke ein Engel neben einem Hirten und etwas weiter unten ein Jugendlicher, der auf der Flöte spielt⁶².

Die Gestalt der Gottesmutter, die neben dem Christuskind liegt, ihr Kopf zur Seite gewendet, eine Hand auf ihrem Schoß, die andere auf dem Knie, erscheint sowohl in der *Krankenhauskirche* von *Cozia* als auch in den Bilderzyklen von *Snagov* oder *Tismana*, und folgt letztlich einem der anerkannten ikonographischen Prototypen dieser Episode⁶³ der zum Beispiel auch in Markov-Kloster auftaucht.

Dieselben oben zitierten Darstellungsvarianten zeigen in der linken Ecke des Bildes, ein Schäfer, der Joseph etwas sagen zu wollen scheint, währenddessen dieser in Gedanken versunken bleibt. In Vergleich zu den byzantinischen und serbischen *Akathistos*-Szenen ist die Nebeneinanderstellung von Joseph und dem Schäfer, so wie es in den Versionen des 16. Jahrhunderts in der Wallachei erscheint, eher als ungewöhnlich anzunehmen, die Beispiele des 14. Jahrhunderts⁶⁴ stellen Joseph von den zwei Hirten in der rechten Ecke immer getrennt dar.

Die *Engel mit bedekten Händen* erscheinen in der oberen Hälfte fast jeder 7. *Akathistos*-Szene⁶⁵ in der Wandmalerei des 14. Jahrhunderts. Einen Sonderfall stellt die Geburtsszene von *Cozia* dar, indem sie keine betende Engelfiguren wiedergibt. Die Szene wird inzwischen durch den Rand eines Regenbogens im oberen Teil begrenzt. Ein ähnlicher Regenbogen oder ein ähnliches Himmelsegment, das aber mit Engelsfiguren dekoriert ist, erscheint in der *Akathistos-Ikone Uspenskij*. Was die Darstellung in *Cozia* anbetrifft, wurden die Engelfiguren entweder abgelöscht oder einfach nicht abgebildet. Die lakonische Bildschema steht jedenfalls im Gleichklang mit dem allgemeinen Charakter der *Akathistos*-Darstellung in *Cozia* aus dem 14. Jahrhundert. Die betenden Engelgruppen fehlen in den Darstellungen des 16. Jahrhunderts in der *Krankenhauskirche* – *Cozia, Snagov* und *Tismana* auch, während allein das ikonographische Detail der Begegnung von Engel und den Hirten auftaucht.⁶⁶

Zwischen den serbischen und griechischen *Akathistos*-Versionen der Geburtsszene aus dem 14. Jahrhundert⁶⁷ gibt es ein einziges Beispiel wo das *Bad der Neugeborenen Christuskind* ausgewichen wurde, und zwar Markov-Kloster, wo die Geburtsszene

⁶² Die oftmalige Darstellung dieser Gestalt in der 14. und 15. Jahrhunderts Szenen der Geburt Christi wurde von G. Millet unterstrichen; Millet, G., „*Recherches...*“ S. 114–119.

⁶³ Die Darstellungstypen der Gottesmutter in der Geburtsszene sind von G. Millet identifiziert worden. Millet, „*Recherches...*“ S.99–114; Tafrali, O., „*Iconografia Imnului Acatist...*“ S.74–75.

⁶⁴ Die *serbische Psalmensammlung* oder die *Psalmensammlung Tomić*.

⁶⁵ In der *H. Nicolaos Orphanos* Kirche erscheinen ausnahmsweise 12 Engel; In den meisten Beispiele aber, wird entweder eine Gruppe von drei (*Decani, die serbische Psalmensammlung*) oder vier (*Psalmensammlung Tomić, Escorial Manuscript*) Engelfiguren dargestellt.

⁶⁶ Die *Lukas Evangelium* (2, 8–12) berichtet über die Begegnung zwischen den Schäfern und dem Engel des Herren, der ihnen von die Geburt des Gottessohnes benachricht.

⁶⁷ Es ist in *H. Nicolaos Orphanos, Dečani, Matejča* und *Markov Manastir* erhalten geblieben.

durch die Hinzufügung der drei Magier im Bild bereits leicht verändert ist. Das ikonographische Detail des *Badens des Christuskind*⁶⁸ erscheint im Narthex von Cozia aus dem 14. Jahrhundert sowie in dem *Akathistos*-Zyklus in Stănești-Vâlcea aus dem 16. Jahrhundert.

Szene 8 (Kondac V): „Die Geschichte der drei Magier“

„Da Magier den zu Gott eilenden Stern sahen, folgten sie seinem Glanz; wie an einer Fackel hielten sie an ihm fest, durch ihn forschten sie den mächtigen Herrscher aus; und als sie den Unerreichbaren erreichten, freuten sie sich seiner mit dem Ruf: Alleluja!“

Die evangelischen Episoden der *durch den Stern geleitete Reise der Magier, der Darbringung der Geschenke bzw. der Rückkehr der Magier nach Babylon* illustrieren die *Akathistos*-Szenen Nummer 8, 9 und 10, indem sie die chronologische Reihenfolge des ersten *Akathistos*-Teil zu seinem Ende führen. In der byzantinischen Wandmalerei sind sie zuerst als Episoden der Bilderzyklus der *Kindheit Christi* eingetreten, wovon das *Matthäus Evangelium* (Kap. 2, 1–12), das *Protoevangelium des Jakobus* (Kap. 21) und das *Matthäus Pseudo-Evangelium* (Kap. 14) berichten.

In Kariye Djami zum Beispiel ist die *Geschichte der Magier* in einem ausführlichen ikonographischen Kontext zu beobachten. Neben der drei oben zitierten Episoden – *des Wegs, der Anbetung und der Rückkehr der Magier* – erscheinen auch andere historisch-verbundene Momente, und zwar *die Magier beim Herod, der Traum Josefs nach der Flucht nach Ägypten* und der *Massaker der Unschuldigen*.⁶⁹

In der Metropolitanischen Kirche von Mistra wird der Bilderzyklus der *Kindheit Christi* in drei verbreiteten Szenen geteilt, deren Ikonographie dem Text des Matthäus- und des Lukasevangelium nachfolgt. Die erste Komposition stellt die *Reise der Magier, die Darbringung der Geschenke* und das *Geburt Christi* in einen Zusammenbild dar, die zweite umfasst die Komposition des *Traums Josefs* und die der *Flucht nach Ägypten*, während das dritte Bild dem *Massaker der Unschuldigen* gewidmet worden ist.⁷⁰

Erwähnenswert ist auch der ikonographische *Akathistos*-Zyklus in Markov Manastir⁷¹, denn obwohl es hier die *Reise der Magier* bereits als Einzelszene gibt, schließt die Komposition der 7. *Akathistos*-Szene jedoch eine Sequenz ein, wo die Magier zu Pferde in Richtung Betlehem reisen.⁷²

⁶⁸ Über die Frauen die die Gottemutter bei der Geburt seines Sohnes helfen erzählt die *Protoevangelium des Jakobus* (18, 19).

⁶⁹ Paul A. Underwood, *The Kariye Djami, I, Historical Introduction and Description of the Mosaics and Frescoes*, New York, 1966, S. 86-106.

⁷⁰ Millet, G., *Recherches sur l'iconographie de l'Evangile aux XIV-e, XV-e et XVI-e siècle d'après les monuments de Mistra de la Macédonie et du Mont Athos*, Paris 1960, S. 146.

⁷¹ Pätzold A., *Der Akathistos-Hymnus*, Bild 90b.

⁷² Mankann die *Reise der Magier, die Darbringung der Geschenke die Rückkehr nach Babylon* und die *Geburtsszene* bereits in der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts als vermischte ikonographischen Themen sehen. Millet, G., *Iconographie de l'Evangile*, S. 145–154.

Weder die Szene der *Darbringung der Geschenke* noch die der *Rückkehr nach Babylon* sind uns innerhalb der ikonographischen *Akathistos*-Bilderzyklen in *Snagov und Tismana* beibehalten⁷³. Mit Ausnahme der Kirche in Stănești-Vâlcea, die alle drei Episoden der Magiergeschichte bewahrt, blieb in der Wandmalerei des 16. Jahrhunderts in der Wallachei ein einziges Fragment der die 9. *Akathistos*-Szene illustriert und zwar im *Krankenhauskirche von Cozia*⁷⁴. Das gleiche passiert mit der 10. *Akathistos*-Szene, deren ikonographische Darstellung in der Wallachei im 16. Jahrhundert uns alleine durch das Beispiel von Stănești-Vâlcea bekannt ist.

Motive und Symbole, welche den byzantinischen Versionen der *Akathistos*-Zyklus aus dem 14. Jahrhundert charakteristisch sind, wurden im Rahmen der Darstellungen dieser narrativen Sequenz im 16. Jahrhundert beibehalten: das Motiv des *Reitenden Engels*⁷⁵, den Weg der Magier nachfahrend oder die Charakterisierung der *drei Magier als Vertreter der drei Lebensalter*.

Was die Szene der *Reise* anbetrifft, stellt die Version Tismana einige ikonographische Details als originelle Aspekte der Illustrierung dar: die Pferde der Magier bewegen sich so, als ob sie den Weg betreten würden, der ihnen durch dem Engel gezeigt wird. Die ikonographischen Versionen aus dem 14. Jahrhundert hingegen lassen keine Wende auf dem *Weg der Magier* beim auftauchen des *Reitenden Engels* vermuten. In Stănești-Vâlcea sind die drei reitenden Magier in verschiedene Richtungen orientiert, während in der *Krankenhauskirche von Cozia* zeigt ein noch erhaltenes Fragment die Richtung des Pferdegalopps, die nach rechts deutet. Leider kann es nicht festgestellt werden, ob dieses narrative Detail – der Richtungswechsel – in der Darstellung von *Snagov* erschien oder nicht

Einen Sonderfall stellt auch die Ikonographie des 14. Jahrhunderts in Cozia dar. Dem evangelischen Text übereinstimmend taucht der Reitende Engel erst in der Szene der *Rückkehr nach Babylon* auf, als er dem Magier den Rat gibt, sich⁷⁶ einen anderen Weg für ihre Rückreise zu suchen, um einem Wiedertreffen mit Herod auszuweichen.

Szene 11 (Oikos 6): “Die Flucht nach Ägypten”

“Als Du in Ägypten das Licht der Wahrheit erstrahlen ließest, vertriebst Du die Finsternis der Lüge; ihre Götzenbilder, Heiland, ertrugen Deine Stärke nicht und stürzten. Die vor diesen Geretteten jedoch riefen empor zur Gottesgebärerin (...)”

⁷³ S. Kap. 2.

⁷⁴ Die Komposition stellt eine klassische Bildschemata dar: auf der linken Seite kann man die drei Magier erkennen, während auf der rechten Seite die thronende Gottesmutter erscheint.

⁷⁵ Nach A. Pätzold sei der *reitende Engel* zum ersten Mal in den ikonographischen Zyklen von Dečani und Markov Manastir dargestellt worden und nicht in der serbischen Psalensammlung sowie Garidis meinte; Pätzold, A., *Der Akathistos-Hymnus*, S. 23.

⁷⁶ Die Figur des reitenden Engel ist im Text des Akathistos-Hymnus nicht wiederzufinden; Der apokryphe Text des *Protoevangelium des Jakobus* (21, 4) berichtet auch nicht davon. Laut dem *Matthäus Evangelium* (2,12) aber, wurden die Magier im Traum angeleitet, auf einem anderen Weg in ihre Heimat zurückzukehren.

Die 11. Strophe des *Akathistos-Hymnus* wird durch eine Bildkomposition illustriert, die die Episode der *Flucht nach Ägypten* wiedergibt. Die schriftliche Quelle, beziehungsweise, *Matthäus* (2,14) bietet keine narrativen Details zur Episode der *Flucht nach Ägypten*. Das *Evangelium des Pseudo-Matthäus* (17–23) hingegen, umfasst eine entlang sieben Kapitel verbreiterte Schilderung der Episode.

Im Allgemeinen wird die Ikonographie der *Flucht nach Ägypten* keine wesentlichen Variationen weder im 14. noch im 16. Jahrhundert kennenlernen. Das Bildschemata weist deutliche Ähnlichkeiten mit der vorherigen Szene auf, die die Episode der *Rückkehr der Magier nach Babylon* darstellt: Die heilige Familie bewegt sich von der linken zur rechten Seite der Szene wo die Festung Ägyptens erscheint. Von diesem Grundschema ausgehend werden leicht-unterschiedliche Versionen der Komposition⁷⁷ hergestellt. Vergleichbeispiele sind außerhalb der *Akathistos-Hymnus* schwer zu finden, da die *Flucht nach Ägypten* sich nicht zwischen den 12 Hauptfesten des Kirchenjahres befindet. Sie könnte möglicherweise in einem Zyklus der *Kindheit Christi* oder im Rahmen des *Kirchenkaltenders* (*Menologion*) erscheinen.

In *Snagov* kann man das Christuskind in den Armen Seiner Mutter sehen, die auf einem weißen Esel sitzt und rückwärts zu Joseph blickt. Ein Jugendlicher mit einer roten Tunika gekleidet hält das Geschirr des Esels⁷⁸. Die erste Analogie für die in *Snagov* abgebildete Szene befindet sich im Narthex von *Cozia* aus dem 14. Jahrhundert. Dem Muster von *Snagov* nachfolgend, greift man in der Darstellung von *Tismana* auf die Zusammenstellung der ikonographischen Elemente ein, indem es die Komposition zu einen fast perspektivistischen Bild umwandelt. Die Gottesmutter, Joseph und ihre Begleiter bewegen sich vom Vordergrund in Richtung der Festung hin, welche irgendwo im Hintergrund, nach dem Hügel, den die Figuren überqueren, liegen scheint.

In den meisten 14. Jh. *Akathistos*-Darstellungen der *Flucht nach Ägypten* (*Dečani*, *Markov Manastir*, *Matejča*) befinden sich vor den Toren der Festung verschiedenen Figuren, die zum Empfang der Gottesmutter und der Christuskind heraustreten. Da der Hymnustext selbst lautet: « ihre Götzenbilder, Heiland, ertrugen Deine Stärke nicht und stürzten. *Die vor diesen Geretteten* jedoch riefen empor zur Gottesgebälerin (...)», die Abbildung derjenigen, die von der Götzenanbetung

⁷⁷ (a) Die Gottesmutter, auf dem Esel sitzend wendet sich zum Christuskind, der von Joseph getragen wird (*Decani*, *Matejča*); (b) Die Gottesmutter kann selbst den Christuskind halten während Joseph ihr folgt (*Panaghia ton Halkeon*) (c) Die Gottesmutter auf dem Esel, befindet sich hinter Joseph, der den Christuskind auf den Schultern hält; Jesus wendet seinen Kopf zu seiner Mutter hin (*serbisches Psalmensammlung*, *Psalmensammlung Tomic*). In der Miniaturen der *Escorial* und *Synodal Manuskripten* erkennt man die Gottesmutter in eine Mandorla, alleine vor der Festung Ägyptens- eine ikonographische Version welche die folgende Passage des 11. *Akathistos*-Strophe *ad litteram* überträgt: « *Als Du in Ägypten das Licht der Wahrheit erstrahlen ließest* ».

⁷⁸ Die Figur die das Geschirr des Esels, manchmal auch einen Korb oder einen Stock hält, wurde als Jakob, dem Sohn Josephs erkannt. Darüber berichtet das *Protoevangelium es Jakobus* (17, 2). Das *Pseudo-Matthäus-Evangelium* (18, 1) berichtet, dass Joseph drei Begleiter und Maria eine Dienerin mitnahmen.

befreit wurden ist in diesem Sinne begründet. Die gekrönte weibliche Figur, die sich vor den Toren befindet wurde als die Personifizierung Ägyptens⁷⁹ identifiziert.

Weder die 14. Jahrhundert *Akathistos*-Szene in *Cozia* noch die 16. Jahrhundert Versionen von *Snagov* und *Tismana* stellen die Figuren der Bewohner der Festung ins Bild dar. Auf diese Weise sind sie den *Akathistos*-ikonen und der Psalmensammlung Tomic ähnlicher, welche die Festung zu der sich Joseph und die Gottesmutter nähern als ein einfacher architektonischen Bau darstellen, als umrundenden Mauer, mehrere Gebäude einschließend. *Der Verfall der Götzen*⁸⁰, auf dem sich die weiter oben im Text zitierte Passage bezieht, wird von alle Fresko- Versionen der 11. *Akathistos*-Bild berücksichtigt, indem sie die von den Mauern herunterfallende Götzenfiguren als Symbolen dazu wiedergeben. In *Snagov* schließen die Mauern der Festung *die Gestalt einer Kirche* ein, ein Detail das nur noch in der selbe *Akathistos*-Szene von *Dečani* wiederzufinden ist.

Szene 12 (Kondak 7) : « Die Vorstellung Christi im Tempel »

« Als Symeon aus dem trügerischen Zeitalter der Gegenwart scheiden wollte, wurdest Du ihm als Säugling gereicht und dennoch von ihm als vollkommener Gott erkannt ; so erstaunte ihn Deine unsäglich Weisheit und er rief : Alleluja ! »

Die *Darstellung Christi im Tempel* erscheint als 12. Szene der *Akathistos*-Bilderzyklus. Die Passage im *Lukasevangelium* (2, 25:34) das über der Moment des *Empfängnis Jesu* durch *Simeon* berichtet, beschränkt sich jedoch auf eine kurze Aufnahme des Geschehens: „ Und nach Weisung des Geistes kommen sie zum Tempel; und als die Eltern das Kind Jesus in den Tempel brachten um an Ihn das Gesetz zu erfüllen, nahm er Ihn in seine Arme und dankte Gott“ (Kap 2, 27–28).

Was der *Akathistos*-Bilderzyklus in *Snagov* anbetrifft, die einzige Personen die man in der Szene der *Darstellung im Tempel* erkennen kann sind die Gottesmutter und *Simeon*, zur einem und zur anderen Seite des Altar erscheinend. Der Christuskind befindet sich in den Armen *Simeons*⁸¹, wovon er sich zur Gottesmutter hinwendet. Der Dramatismus der in dem 14. Jahrhundert entstandenen Darstellungen scheint sich in den 16. Jahrhundert Versionen derselben Szene nicht einfließen zu lassen.

Der außerordentliche Schwung mit dem in Markov Manastir oder *Matejča*⁸² *Simeon* und der Christuskind die Arme zueinander strecken fählt in den beiden oben zitierte wallachischen Beispiele.

⁷⁹ In *Matejča* hält diese eine Fackel als Zeichen darauf, dass die Episode nachts stattfindet. Pätzold, A., *Der Akathistos-Hymnus*, S. 26.

⁸⁰ *Pseudo-Matthäus Evangelium* (Kap. 21–23): *Freudig und jubelnd kamen sie im Gebiet von Hermopolis an, und sie betraten eine der Städte Ägyptens mit Namen Sotinen. Und weil sich in ihr kein Bekannter fand, bei dem sie als Gäste hätten weilen können, gingen sie in einen Tempel, den man Kapitöl Ägyptens nannte. In diesem Tempel waren 365 Götterbilder aufgestellt (...) Als die seligste Maria mit ihrem Kindlein den Tempel betreten hatte, geschah es, daß sämtliche Götterbilder zur Erde stürzten, (...) Da wurde erfüllt, was der Prophet Jesaja gesagt hatte (Jes 19,1).*

⁸¹ Mit Ausnahme der zwei Versionen in *H. Clement Ohrida* und *Cozia*, alle anderen Fresco-Darstellungen (*Dečani*, *Markov*, *Matejča*) zeigen den Christuskind in den Armen Gottesmutter.

⁸² Im Zusammenhang mit diesen Abbildungen wurden verschiedene homiletische Texte erwähnt. Eine anonyme Homilie, die vor dem 7. Jahrhundert verfasst wurde, beschreibt die Eile

Bemerkenswert ist auch der zur Wesentliche reduzierte Anzahl der abgebildeten Figuren, welche in der 16. Jahrhundert Versionen der Darstellung im Tempel in Vergleich zu den 14. Jahrhundert Versionen derselben Szene, erscheint⁸³.

Die nächstliegenden Analogien der *Akathistos*-Bilder in *Snagov* und *Tismana* sind eher in den *Escorial* und *Synodal Manuskripten* oder in der *Skopelos Ikone* zu finden. Die 16. Jahrhundert Darstellung in Stănești-Vâlcea scheint hingegen einen verschiedenen Prototyp verfolgt zu haben: Die Gottesmutter mit dem Christuskind, Joseph und der Prophetin Anna bilden die Gruppe auf der linken Seite der Szene, während hinter dem Altar, der von einem Zimborium bedeckt, sich Simeon allein befindet.

Szene 13 (Oikos 7) : "Neue Schöpfung"

"Eine neue Schöpfung zeigte uns der Schöpfer als er uns erschien, den von ihm Geschaffenen, da er aus dem Mutterleibe ungezeugt hervorgesprossen war und sie so bewahrte, wie sie war, unversehrt, auf daß wir das Wunder schauen und sie mit dem Rufe preisen (...)"

Die Version *Snagov- Tismana* der 13. *Akathistos*-Szene stellt eine Komposition dar, wo die Halbfigur des Christus Pantokrator, mit beiden Händen über eine Gruppe von nebeneinander gestellte Figuren segnet. Einfache Gläubigen oder Apostel, die Figuren die von Christus gesegnet nehmen mehr als die Hälfte der Szene ein, während der Pantokrator in dem oberen Teil des Bildes dargestellt ist. Im Vordergrund erscheinen Peter und Paul, die Gesichter zueinander gewandt, der eine Evangelium, der andere eine Philaktere haltend. Die frühere Wiedergabe in *Stănești-Vâlcea* folgt demselben Muster. Die Apostelfiguren werden hier (in Stănești) in nur zwei Reihen zusammengestellt. Im Vordergrund erscheinen die Heiligen Peter und Paul wieder. Die Pantokratorfigur segnet diese von oben herab.

Die nächstliegenden Analogien im Falle der 16. Jahrhundert Darstellungen in der Wallachei kann man in der Hl. *Clement Kirche in Ohrida*, in der Klosterkirche von *Dokiarion* oder in der Refektorium von *Lavra* und *Hilandar* finden.⁸⁴

welche Simeon, erfüllt von Sehnsucht, Glück und Hoffnung, zum Tempel brachte, obwohl er wegen seines Alters geschwächt war. Anderenorts wird sogar über die Anwesenheit des *Heiligen Geistes* berichtet, der in *Simeon* eine übernatürliche Begeisterung erweckt. Eine 9. Jahrhundert Predigt berichtet wie Simeon den *Heiligen Geist* um Hilfe bittet, damit dieser ihn zum Tempel bringe. Eine Passage aus derselben Predigt bezieht sich auf die Reaktion des Christuskind, der in die Arme Simeons springt, als dieser auftaucht. Maguire, H., „*Art and Eloquence*..“. S. 85.

⁸³ Erwähnenswert für der 14. Jahrhundert. charakteristisches Bildschemata sind die Szenen in *Dečani* wo hinter der Gottesmutter sowohl Joseph als auch die Prophetin Anna erscheinen oder die Versionen in *Markov Manastir* und *Matejca*, wo ebenfalls vier Protagonisten in der Szene auftreten. Sogar auch in der Version *Cozia* ist die Gottesmutter von Joseph begleitet, während einen dritten Heiligenschein in der linken Seite des Bildes, die Anwesenheit einer vierten Figur deutet.

⁸⁴ Dumitrescu, C.L., „*O reconsiderare...*“, S. 241; Die des öfteren begegnete Bildschemata ist für die 14. Jahrhundert *Akathistos*-Bilderzyklus hingegen eine andere. Im Mittelpunkt der Komposition steht Christus (als Pantokrator oder Emmanuel) während auf beiden Seiten, Gruppen von Gläubigen, unter ihnen Petrus und Paulus jedesmal zu erkennen sind.

Die Tatsache, dass die im Bild dargestellte Gläubigen nicht als *Huldigende* sondern als eine gleichmäßige Gruppe, die von Christus Pantokrator gesegnet erscheinen, das zieht die ikonographische Darstellung in Verbindung zu der Passage am Anfang der 13. *Akathistos*-Strophe: *“Eine neue Schöpfung zeigte uns der Schöpfer als er uns erschien, den von ihm Geschaffenen...”* (*Oikos* 7) deren Schwerpunkt, die Idee der Errettung der Welt als Schöpfung Gottes, welcher seinem Selbstopfer dafür stellt. In ähnlicher Weise, indem sie die Elemente der Glorifizierungsikonographie ausweicht, hält die Ikonographie der 13. *Akathistos*-Szene den Akzent auf die Rolle Christi als Schöpfer und Allmächtiger, der zu die von Ihm erschaffenen Wesen blickt. In der Darstellung von Hl. Clement Kirche in Ohrida zum Beispiel, scheint die Öffnung des Halbkreises, das Christus einrahmt, die gesamte Menschenmenge zu umfassen, die an den Füßen des Schöpfers steht.

Ein Sonderfall zwischen der 16. Jahrhundert Wiedergaben der 13. *Akathistos*-Strophe stellt die Szene im Krankenhauskirche von Cozia dar. Der betreffenden Szene im Narthex von Cozia (14. Jahrhundert) überstimmend, zeigen die Illustratoren die Gestalt der Theotokos und nicht die des Christus Pantokratos als Mittelpunkt der Komposition.⁸⁵

Über diesen gemeinsamen Aspekt hinaus lässt sich die Ikonographie der Krankenhauskirche von Cozia sowohl von der 14. Jahrhundert Variante in Cozia als auch von der 16. Jahrhundert moldawischen Wiedergaben unterscheiden. Ihre nächstliegenden Analogien befinden sich hingegen in der *Escorial* und *Synodal* Manuskripten.

Szene 14 (Kondak 8): “Fremdartige Geburt”

“Da wird eine uns fremde Geburt schauen, werden wir der Welt entfremdet; wir versetzen unseren Sinn in die Himmel. Denn deshalb erschien der Höchste als demütiger Mensch auf Erden, da er uns in die Höhe emporziehen wollte, die wir ihm zurufen: Alleluja! “

Was die ikonographischen Wiedergaben der 14. Hymnusstrophe anbetrifft, man kann verschiedene Varianten im Rahmen der 14. Jahrhundert *Akathistos*-Bilderzyklen unterscheiden. Eine dieser Varianten zeigt die Figur des Jesus Emmanuel (*H. Nicolaos Orphanos, Dečani*) oder der Gottesmutter mit dem Christuskind (*H. Clement- Ohrida, Cozia*) im Mittelpunkt des Bildes dar. Andere Wiedergaben, wie zum Beispiel die in *Markov Manastir*, ziehen eine asymmetrische Komposition vor, indem die thronende Gottesmutter sich im linken Teil der Szene befindet während die Huldigende sich gegen ihnen richten. Einen Sonderfall stellt der Bilderzyklus in *Matejca* dar, wo die 14. *Akathistos*-Strophe durch eine Kultzeremonie im Gegenwart der Hodigitria Ikone illustriert wurde.

⁸⁵ Der ikonographische Bilderzyklus von Humor (16. Jahrhundert) oder die Wiedergabe in der Miniaturen des serbischen Psalmsammlung in München könnten inzwischen für die gleiche Charakteristik erinnert werden. Im Moldovița ist eine seltene Darstellung abgebildet worden, dessen Prototyp sich in der Ikonenmalerei befindet (z. B. in der *Ikone Uspenskij* oder in der *Ikone von St. Petersburg*).

Die 14. *Akathistos*-Szene in *Snagov* ist uns nicht mehr erhalten geblieben. Sie befand sich in der süd-westlichen Fensteröffnung und ging gleich den Szenen 9, 10 und 15 verloren. Die Darstellung in *Tismana* aber, die wahrscheinlich ohne große Veränderungen das Archetyp von *Snagov* übernommen hat, steht uns als Vergleichsbeispiel zur Verfügung dar. Was auf den ersten Blick hin überrascht, ist die Tatsache, dass die Komposition in *Tismana* sich dieses Mal zur gar keine der 14. Jahrhundert ikonographischen Versionen vergleichen lässt und scheint sich eher dem gleichen Muster anzunähern das im *Krankenhauskirche von Cozia* zu erkennen ist.

Der Inhalt der 14. Hymnustrophe erinnert an die Episode der *Geburt Christi* ("Da wird eine uns fremde Geburt schauen, werden wir der Welt entfremdet" (...)) "Denn deshalb erschien der Höchste als demütiger Mensch auf Erden"). Diesen bestimmten thematischen Aspekt des Textes wiedergebend, zieht die Ikonographie in *Tismana* sowie die in der *Krankenhauskirche von Cozia*, verschiedene Elemente von der Geburtsszene heraus, die letztlich in die für den zweiten *Akathistos*-Teil charakteristische *Ikonographie der Glorifizierung* verschmelzen lässt. Eine Gruppe von lobpreisenden Figuren befindet sich auf der linken Seite der Szene, während in den rechten Teil der Komposition das Zentrale Bild der Geburtsszene und zwar die Gottesmutter mit der Neugeborene Christuskind in der Wiege erscheint.

Die zu der wallachischen Darstellungen nächstliegende Vergleichsbeispielen befinden sich in der verschiedenen Manuskript-Versionen des *Akathistos*-Bilderzyklus: in der *Synodal und Escorial Manuskripten* sowie in der *serbischen Psalmensammlung* und der *Psalmensammlung Tomic*. Das Bildschemata entwickelt sich überall in der obenerwähnten Beispielen auf der Struktur der Geburtikonographie ohne jedoch die 14. *Akathistos*-Strophe als Episode der *Geburt Christi* zu wiedergeben. Man bewahrt als Anhaltspunkt die Gruppe von Gläubigen – einer für der zweiten Hälfte des *Akathistos*-Bilderzyklus charakteristisches Element, welche die Gottesmutter und das Inkarnationmysterium preisen.

Es weitere Möglichkeiten zur Illustrierung der 14. Hymnustrophe bietet der 16. Jahrhundert. *Akathistos*-Bilderzyklus auf der Südfassade von Moldovița. Zum Kernpunkt der Hymnustrophe zu gelangen, stellt man die Gottesmutter als Orantin, mit Emmanuel an der Brust Mittelpunkt der Komposition dar, welche zu einen Synthese-Bild der Inkarnationmysterium wird.

Da Jesus Immanuel die Orantenhaltung der Theotokos wiederholt, das unterstreicht glaubt Daniel Barbu⁸⁶ die Idee des *menschlichen Wesen*, die in der Hypostase des Sohnes übernommen wurde⁸⁷. Dem menschlichen Wesen gelangt es jetzt, da der Logos durch die Theotokos geboren wurde, sich selbst als Opfergabe anzubieten.

In der Hl. *Nicolaos Orphanos Kirche* oder in *Dečani*, ist die Christusfigur als thronenden *Immanuel* und nicht als Pantokrator abgebildet worden- einer im Verhältnis zum Hymnustext berechtigtes Wahl, denn die Passage, bezüglich des Jesus Immanuel, wird im ersten Kapitel (1, 31) des *Lukasevangeliums* erwähnt: "Siehe/ du wirst schwanger werden im Leibe/ und einen Sohn geberem/ des Namen Soltu Jhesus heissen".

⁸⁶ Barbu, D. „*Pictură și societate...*“, S. 41–42.

⁸⁷ Barbu, D. „*Pictură și societate...*“, S. 41–42.

Szene 15. (Oikos 8): „Christus als Mensch auf Erden /als Gott in Himmeln ”
„Zur Gänze war er in den unteren Gefilden und war doch von oben gar nicht abwesend, der unbeschreibbare Logos; denn göttliche Herkunft, nicht eine örtliche Veränderung vollzog sich mit der Geburt aus der von Gott erwählten Jungfrau, welche die Worte vernahm(...)”

Die Idee der *doppelte Natur Christi* zu illustrieren, die als dogmatisches Kerne der fünfzehnten Hymnusstrophe vorkommt, stellen die meisten 14. Jahrhundert *Akathistos*-Bilder die Gestalt Christi zweimal in derselben Komposition dar. Die Szenen sind in diesem Sinne in zwei nebeneinandergestellte Zonen verteilt, welche im unteren- und oberen Bildfeld entweder zwei verschiedene christliche Hypostasen, nämlich Emmanuel und Pantokrator (*Markov Manastir*), oder die gleiche christliche Hypostase- des Pantokrators (*Dečani*, *Elasson*) oder des Emmanuels (*Hl. Nicolaos Orphanos*)- aufzeigen.

Eine Ausnahme von dieser Regel ist die ikonographische Version in 14. Jahrhundert Cozia dar. Der Christus Pantokrator, dessen Gestalt von einer Mandorla umschlossen ist, erscheint hier als einziges Interessepunkt des Gemäldes. Aus den beiden Himmelsegmente in den oberen Ecken, kommen Brustbilder von Engel hinaus, die ihre Arme in Richtung der Zentralfigur ausstrecken. Eine fast gleiche Variante zur 15. *Akathistos*-Szene befindet sich dieses Mal in der 16. Jahrhundert Wandmalerei in Stănești-Vâlcea, mit dem Unterschied das die Gestalt Christi von zwei Figuren (Heilige oder Apostel in Chiton und Himation) eingerahmt wird.

Die 15. *Akathistos*-Szene in der *Krankenhauskirche von Cozia* stellt die thronende Figur des Pantokrators im unteren Bildfeld der Komposition dar. Im oberen Bildfeld, auf einem blauem Himmelssegment erscheint die Brustfigur des Jesus Emmanuel. Gleich wie in manchen Manuskript-Darstellungen (*Synodal*, *Escorial*) oder *Akathistos*-Ikonen (*Skopelos*), die Gruppen von Huldigende fehlen in dem oben zitierten Beispiel von Cozia.

Die 15. *Akathistos*-Szene, welche sich in Snagov in der südwestlichen Fensteröffnung befand, ging genauso wie die vorherige Szene verloren. Die Komposition in *Tismana*, die noch erhalten geblieben ist, stellt in den unteren sowie in den oberen Bildfeld die Figur des Christus Pantokrator dar, während aus einen Himmelssegment, einerseits, und andererseits des Christus zwei Brustfiguren von Engeln erscheinen.

Die Darstellungen der *Uspenskij Ikone* sowie der moldawischen Wandmalerei, stellen weitere ikonographische Versionen der 15. *Akathistos*-Szene dar und weisen auf die verschieden Arten in dem die Ikonographie eine visuelle Übertragung des Hymnustextes schaffen kann. Die Komposition der *Uspenskij Ikone* zum Beispiel, zeigt bestimmte ikonographische Elemente, die ihr eine eschatologische Note übertragen- der thronende Christus Pantokrator mit der ausgerollten Phylakterium, die Gottesmutter und der Heilige Johannes der Täufer neben Propheten, die ebenfalls aufgerollten Philaktern halten – während in *Humor* und *Moldovița* eine ungewöhnte Wiedergabe der *Heiligen Dreifaltigkeit* zum Illustrierung der 15. Hymnusstrophe ausgewählt wurde.

Szene 16 (Kondac 9): „ Alle Engel“

„Engel jeglicher Natur erstaunten das große Werk Deiner Menschwerdung; denn den als Gott Unzugänglichen sahen sie als zugänglichen Menschen, der mit uns lebte und von uns allen vernahm: Alleluja!“

Alle erhaltene Beispiele(14. oder 15. Jahrhundert) die man als Übertragung der sechszehnten *Akathistos*-Strophe beobachten kann, deuten dieselbe ikonographische Vision an. Die Zentralfigur, die entweder die Gottesmutter mit Kind oder Christus alleine sein kann, ist exklusiv von Engelfiguren umrahmt. Dieses allgemeinen Regel, die Lobpreisenden Engel als einzige Huldigungskategorie abzubilden, ist in der Anfang des Hymnustextes wiederzufinden: „*Engel jeglicher Natur erstaunten das große Werk Deiner Menschwerdung*“. Es gibt hingegen verschiedene Alternativen was die Gestalt im Mittelpunkt jeder Szene anbetrifft.⁸⁸

Das *Akathistos*-Bild in *Snagov* stellt der thronenden Christus Pantokrator, dessen Mandorla allseits von Engelgestellten umgeben ist, als Zentralpunkt der Komposition dar. Die beiden Engelfiguren im Vordergrund tragen höfische Kleidung und Diademen auf ihren Köpfen, Details, die man in *Markov Manastir* und *Cozia* wiederfinden kann. In *Tismana*, wo die Szene über den Eingang im Narthex dargestellt wurde, ist die Gestalt des thronenden Christus zu erkennen, die von der Mandorla umschlossen und von zwei Engeln in frontaler Halting flankiert.

Die Szene im *Krankenhauskirche von Cozia*, stellt eine einzigartige ikonographische Variante dar, deren Analogien weder in der 16. Jahrhundert wallachischen Wandmalerei, noch in der serbischen und griechischen Bilderzyklen zu finden sind. Ein Band in Form eines Halbkreises, einem Regenbogen ähnelnd, beugt sich über eine Komposition wo man die Ikonographie der Geburtsszene erkennen kann. Die Engelfiguren erscheinen auf dem Regenbogenmotiv⁸⁹ dar und über die Felslandschaft wo die Gottesmutter mit dem Christuskind in der Wiege liegen. Ähnliche Darstellungen kann man in den Miniaturen des *Psalmensammlung Tomic* und des *serbischen Psalmensammlung* betrachten.

Szene 17 (Oikos 9): „ Wortgewandte Rhetoren“

„Wortgewandte Rhetoren sehen wir stumm wie Fische vor Dir, Gottesgebäuerin; denn sie vermögen nicht zu erklären, wie du Jungfrau bleibst und doch zu gebären vermochtest. Wir aber bewundern das Geheimnis und rufen gläubig (...) »

Sowie im Falle des vorläufigen *Akathistos*-Bild, wird die Freiheit der visuellen Übertragung dieses Mal auch wegen des Textesinhalt beschränkt. Die Hauptelementen

⁸⁸ Die Gottesmutter, entweder thronend oder stehend (*H. Nicolaos Orphanos, Dečani, Matejča, Ellasson*), Christus thronend (*Markov Manastir, H. Clement-Ohrida*), Christus von der Mandorla umschlossen und von Engeln umrahmt, die frontal oder fliegend dargestellt sein können (*Cozia, Escorial Manuscript*).

⁸⁹ Das Motiv des *Regenbogens* der mit Engelsfiguren bedeckt, erscheint auf der *Ikone Uspenskij* oder im 16. Jahrhundert Darstellung der Geburtsszene in der Klosterkirche von *Probota (Moldawien)*.

der Bildschamata sind praktisch in der folgenden Passage dargelegt: „*Wortgewandte Rhetoren sehen wir stumm wie Fische vor Dir, Gottesgebälerin*“. Die Unterschiede von einem Bilderzyklus zum anderen sind deshalb eher unerheblich.⁹⁰

Eine symmetrisch aufgebaute Komposition, wo die thronende Gottesmutter von zwei Gruppen Huldigende flankiert ist, kann man in der Wandmalerei der *Krankenhauskirche von Cozia* betrachten. Im Vergleich zu den nebeneinandergestellten Figuren weist die Zentralgestalt der Gottesmutter einen symbolischen Unterschied an Proportionen und Höhe auf.⁹¹

In *Snagov* ist die Strophe durch eine asymmetrische Bildkomposition illustriert worden. Die Gottesmutter, in einem purpurroten Maphorion gekleidet, sitzt auf einen thronartigen Stuhl auf der rechten Bildseite. Das Christuskind hält sie auf ihren Knien, während dieser mit einem Arm die Gruppe von Gläubigen segnet⁹².

Die Bildkomposition in *Tismana* weist dieses Mal eine zweiseitige Symmetrie auf. Die Zentralfigur der Gottesmutter mit dem Christuskind wird frontal dargestellt während auf der einen und auf der anderen Seite sich in Roben gekleidete Gestalten befinden. Die ältesten Vertreter der Gruppe, die sich in der Nähe des Thrones befinden, halten ausgerollte Philaktere. Hinter ihnen erscheinen jüngere Gestalten, die in gleicher Art gekleidet wurden.

Die Szene ist in *Stănești-Vâlcea* ebenfalls als zweiseitige Komposition aufgebaut. Im Mittelpunkt befindet sich die thronende Gottesmutter während links und rechts die selben Gestalten, die in den vorherigen Beispiele betrachtet konnten. Zwei der Rhetoren halten Bücher, der auf der linken Seite, ein offenes, der rechts ein geschlossenes. Die Anzahl der abgebildeten Figuren ist hier viel größer als in den späteren, oben zitierte Beispielen in der wallachischen Wandmalerei. Die Gestalt der Gottesmutter aber unterscheidet sich von den sekundären Figuren nicht mehr, Diesen Aspekt kann man bereits in den *Akathistos*-Bilderzyklus in Hl. Clement-Ohrida beobachten.

Szene 18 (Kondak X): „Welterretung“

„Da der Ordner aller die Welt erretten wollte, suchte er diese heim, sich selbst verkündend. Und da er unser Hirte war, als Gott erschien er um unseretwillen uns gleich; da er als Gleicher sein Ebenbild rief, vernahm er als Gott: Alleluja!“

Die achtzehnte Hymnusstrophe wird im Rahmen der 16. Jahrhundert *Akathistos*-Darstellungen in der Wallachei durch ein selter übertragenes Bild

⁹⁰ Ein Sonderfall stellt die ikonographische Wiedergabe in Matejča dar, welche die 17. *Akathistos*-Strophe als Zeremonieszene mit der Hodighirtra Ikone als Zentralpunkt des Bildes illustriert; Pätzold, A., *Der Akathistos*, Bild 69.

⁹¹ Die *Akathistos*-Bilder in Dečani folgen diesen Regel in einer augenfällige Weise nach, indem die Gestalt der Gottesmutter in Vergleich zu der anderen Figuren sogar verdoppelt erscheint.

⁹² Die drei Gestalten, die vor der Gottesmutter in der 17. Szene von Snagov erscheinen, sind in weiße Roben mit goldenem Epitrachelion gekleidet während auf dem Kopf sie Ballonähnliche Hüten tragen. Diese Kopfbedeckungen erinnern an dem Skiadeion der byzantinischen Würdenträgern meint A. Pätzold («*Der Akathistos -Hymnus...*», N. 180, S. 35); Sie erscheinen in verschiedene Versionen der 17. *Akathistos*szene (Matejča, Markov Manastir oder H. Clement, Ohrida) und sogar in andere Szenendes Hymnus (20 oder 23).

wiedergegeben, nämlich durch die sogenannte *Anapeson-* oder *Schlaf des Jesus Immanuel* Szene.⁹³

Mit Ausnahme der Bilderzyklus in Stănești-Vâlcea, alle anderen ikonographischen Darstellungen der *Akathistos-Hymnus* (Krankenhauskirche von Cozia, Snagov und Tismana) werden die 18. Hymnusstrophe durch den oben erwähnte *Anapeson*-Bild illustrieren. Im Narthex von Tismana gibt es auch eine zweite Wiedergabe der *Anapeson*, und zwar im Tympanum des Westeingangs während die gleiche Komposition sich im Falle von Stănești-Vâlcea, in der Nische über dem Diakonikon befindet.

Auf dem Hintergrund einer Felslandschaft erscheint in Snagov die überdimensionierte-Gestalt Jesus Emmanuel. Von einer Art rotem Mandorla umschlossen, hält er in seinem linken Hand ein aufgerolltes Philakterium. Was die Mandorla anbetrifft, diese rotfarbige Variante erscheint häufig in der Geburtsszene, um der Gestalt Gottesmutter. Die rechts neben Jesus dargestellte Figur der Gottesmutter scheint im tiefe Gedanken versunken zu sein. In der unteren Bildzone befindet sich die Personifizierung des Kosmos, die ihren Blick auf Jesus Immanuel hinrichtet.

Die *Akathistos*-Szene in Tismana übernimmt das ikonographische Bildschema von Snagov, denen sie einige Veränderungen hinzufügt und ihnen eine zusätzliche Expressivität vermittelt. Um man auf die Körpersprache der Protagonisten aufmerksam zu machen, lässt man bestimmte Gesten betonen. Die Gottesmutter wird näher an Jesus dargestellt während die Kosmos-Personifizierung mit seinem linken Arm zu Jesus Emmanuel zeigt.

Die Wiedergabe in der *Skopelos Ikone* wird als die Version angesehen, die den Beispielen in der Wallachei am nächsten steht. Varianten der *Anapeson* erscheinen auch in einigen Manuskriptminiaturen, wie zum Beispiel die Miniaturen des *serbischen Psalmsammlung* oder des *Psalmsammlung Tomič*.

In der 14. Jahrhundert Wandmalerei hingegen, ist keine ikonographische Version zu finden die man als Prototyp für den wallachischen Beispielen annehmen könnte. In den meisten Fällen sind solche Bildkompositionen anzutreffen, wo das Hauptthema der Hymnusstrophe, bzw. *das göttliche Erretungsplan*, entweder durch die Auflösung mancher Elementen aus dem *Anastasisbild* (*Dečani*) oder den *Anastasisbild* selbst übernehmend (*Markov Manastir*, *Matejča*) illustriert wurde. Das achtzehnte *Akathistos*-Bild in Stănești dessen nächstliegenden Analogien sich in *Athos* (*Hilandar*, *Lavra*) und in *Hl. Clement*, *Ohrida* befinden, gehört zu dieser Gruppe von ikonographischen Darstellungen das sich von der *Anastasis Komposition* inspirieren lassen.

⁹³ Die literarische Quellen dieser Thema sind die Prophezeiungen Jakobus (Genese, 49, 9) bzw. der Psalm CXX, 4. Der zuletzt erwähnt wird im Verlauf der Nachmittagsmesse vorgetragen, während der Text der Genese 49 am Ostersonntag gelesen wird. Das Thema der Anapeson ist in der palaiologischen Wandmalerei weit verbreitet und wurde des öfteren im Raum der Pastophorien dargestellt; Dufrenne, S., *Les programmes iconographiques*, S.54, S. 33.

Szene 19 (icos X) : „Gottesmutter als Schutzwall“

„Du bist der Schutzwall der Jungfrauen und aller, die sich zu Dir flüchten, jungfräuliche Gottesgebärerin! Denn so bereitete Dich der Schöpfer des Himmels und der Erde, Unbefleckte, da er in Deinen Schoß einging und alle lehrt, Dir zuzurufen (...)“

Als Protagonisten der 19. *Akathistos*-Szene sowie der 19. *Akathistos*-Strophe ist die Gottesmutter in verschiedenen Darstellungstypen abgebildet. In den frühesten der wallachischen Beispielen beziehungsweise in Stănești-Vâlcea, erscheint sie als Orantin, mit dem Kind in der Mitte auf ihrem Schoß, während weibliche Figuren die meisten als einfache Gläubigerinnen gekleidet- sie von alle Seiten umkreisen. Der obenerwähnte Beispiel in Stănești-Vâlcea ist der einzige zwischen der wallachischen Versionen der 19. Hymnusstrophe welche die Gottesmutter als *Orantin mit dem Christuskind an der Brust* wiedergibt. Im Typ der Orantin erscheint sie auch in Cozia oder in den *serbischen Psalmensammlung in München* (1370).⁹⁴ Das umfangreiche Maphorion der Gottesmutter in Stănești widerspiegelt einen bestimmten thematischen Aspekt der Hymnusstrophe, indem es die Gottesmutter als Schutzerin beschreibt⁹⁵. Eine Art offenes Zelt, das ebenfalls ein Symbol des Schutzes darstellt, erscheint hinter der Theotokos im *Markov Manastir*.

Die meisten der 14. Jahrhundert Wiedergaben dieser *Akathistos*-Strophe, stellen die Gottesmutter thronend dar, dem Christuskind in ihre Arme haltend.⁹⁶ In der *Synodal* und *Escorial Manuskripten* ist sie als *Beschützerin* und nicht als *Orantin* abgebildet. Die Arme der Gottesmutter- die Beschützerin sind im Unterschied zur Typ der Orantin näher zum Körper dargestellt während die Handflächen sich nach Innen wenden. Die Fresken in *Humor* sowie die 16. Jahrhundert Ikone von *Agapia* zeigen die Theotokos im Typ der *Nikopoia* (thronend, mit dem Christuskind im Klopeus).

Im *Krankenhauskirche von Cozia* wird die Gottesmutter frontal stehend wiedergegeben, mit einem Arm vor der Brust und der anderen in Richtung der Gläubigen weisend, die sich neben ihr befinden. Eine Gruppe männlichen Gestalten wurde nach rechts abgebildet während die zwei nach links erscheinenden weiblichen Gestalten, Gesten der Lobpreisung zeigen. Sowohl die männlichen als auch die weiblichen Figuren tragen Mäntel, die um den Hals gebunden sind und auf die Tatsache hinweisen, dass es sich in diesem Fall um einfache Gläubige handelt. Bemerkenswert ist auch der im Hintergrund abgebildete Mauer, ein ikonographisches Detail welcher (auf) die Beziehung zwischen Bild und Text hindeutet.

Männergruppen sind kein gewöhnliches Element dieser Szene. Im Gegenteil, Gruppen von Mönchen erscheinen nur noch im *Psalmensammlung Tomič* beziehungsweise in der *Ikone Skopelos* wieder⁹⁷ während in der *Akathistos*-Bild

⁹⁴ Sabados, Marina, Ileana, « Deux Icones du XVI-e siècle illustrant le X-e oikos de l'Hymne Akathist », RRHA, Série Beaux-Arts Tome XXXV, S.45–56, Bucharest, 1998.

⁹⁵ Diesen symbolischen Element kann man in der 19. Akathistosszene auf der Außenfassade von Moldovița (16. Jahrhundert) wiederfinden.

⁹⁶ Diese kann man in *Dečani*, *Markov Manastir* oder in zwei athoniten Versionen (die Trapeza von Lavra und die Trapeza von Chilandar) wiederfinden.

⁹⁷ Millet, G., *Monuments de l'Athos*, Tafel 146–174/2.

von Lavra zur Berg Athos eine Gruppe Bischöfe links von der Gottesmutter steht. Die Abbildung von Männernfiguren im Rahmen der neunzehnten *Akathistos*-Szene stellt also einen Sonderfall dar, obwohl der Hymnustext in diesem Sinne nicht zu begrenzen scheint: „Du bist der Schutzwall der Jungfrauen *und aller, die sich zu Dir flüchten* (...)“. Die Methode der ikonographischen Darstellung besteht aber darin die Akzente im Text zu erkennen und die visuelle Übertragung in diesem Sinne zu beschranken.

In der *Akathistos*-Bild von *Snagov*, wo die Gottesmutter nur von weiblichen Figuren umrahmt ist, kann man rechts der Zentralfigur die Gestalt einer Nonne⁹⁸ erkennen während zur linken Seite sich andere weibliche Gestalten befinden, deren Kleidung einen adeligen Rang andeutet. Die selbe Formel – Nonnen, adelige Figuren und einfache Gläubigerinnen- erscheint im *Akathistos*-Bild von *Tismana*. Es handelt sich hier um eine ikonographische Konvention, indem die ausgesuchte Diversität der Figuren auf einen bestimmten thematischen Aspekt des Hymnustextes aufmerksam macht, und zwar auf die allumfassenden und allgemeinen Schutzfunktion, die die Gottesmutter allen menschlichen Wesen anbietet. Rechts Königinnen links einfache Gläubigerinnen darstellend, zieht auch der Maler im *Markov Manastir* auf eine Polarität welche die gleiche Idee zur universellen Schutz der Theotokos unterstreicht.

Szene 20 (condac XI) : „Hymnen versagen“

„Jeder Gesang bleibt unübertroffen wenn er die Menge Deines Mitleids erfassen will; denn selbst wenn wir Dir Psalmen und Oden in gleicher Zahl darbringen, heiliger König, ist das Opfer nicht dem vergleichbar, das Du denen darbrachtest, die Dir zuriefen: Alleluja!!“

Eine erste ikonographische Version der zwanzigste *Akathistos*-Strophe stellt der Christus Pantokrator im Mittelpunkt des Bildes dar. Entweder stehend oder thronend, ist dieser von huldigende Figuren umrahmt. Beispiele zu dieser Version sind im Rahmen der ikonographischen Zyklen in *Hl. Clement Ohrida*, *Hl. Demetrius der Markov Manastir* oder in den Miniaturen der *Escorial* und *Synodal* Manuskripten wiederzufinden.

In *Markov Manastir* ist der thronende Pantokrator von Engeln und von Bischöfen umrahmt, jeder in zwei verschiedene Gruppen geteilt. Für den selben *Akathistos*-Bild stellt man in *Moldovița* (16. Jahrhundert) der thronende Christus von Bischöfen mit geschlossenen Evangelien flankiert, als höchster Priester dar. Eine asymmetrische Bildschemata folgend, erkennt man demselben ikonographischen Prototyp in der Darstellung von Stănești-Vâlcea.

Die späteren ikonographischen Übertragungen der 20. *Akathistos*-Strophe in *Snagov* und *Tismana* sollen hingegen mit der 14. Jahrhundert serbischen Freskenversionen in *Dečani* oder *Matejča* verglichen werden, welche als Bilder einer liturgischen Zeremonie um die Hodigitria Ikone gedacht wurden.

Sowohl in der Bildkomposition von *Snagov* als auch in der von *Tismana* ist eine Ikone der Gottesmutter zu sehen, die nicht mehr zur *Hodigitria*- wie in der 14.

⁹⁸ Die Szene erscheint am Fensternische und ist uns deshalb nur fragmentarisch bewahrt worden.

Jahrhundert Darstellungen, sondern zur *Eleousa-Typ* gehört. Sie ist auf einer Holzhalterung befestigt, das unter einer Art Ciborium liegt. Das Ciborium selbst erhebt sich auf einen Treppenbauwerkes, wo ein Bischof in Gebetshaltung abgebildet ist, während die Figuren auf der linken Seite der Szene, Kleriker oder Sänger, an der Motiv der drei Alter erinnern.

Die Komposition ist in der Version Tismana etwas einfacher aufgebaut. Während der Bischof sein Platz neben der Gottesmutter Ikone beibehaltet, eine einzige mittleren Alters Figur der sich zur Eleousa-Ikone richtet, tritt in der linken Helfte der Szene auf. Gekleidet wie die aus der Bildzusammenstellung von Snagov, trägt er auf dem Kopf kein Statuszeichen.

Szene 21 (icos XI): „Gottesmutter als Fackel“

„Als Fackel, die Licht empfängt und ihnendenen in der Finsternis leuchtet, sehen wir die heilige Jungfrau. Denn da sie das unstoffliche Licht faßt, führt sie alle zu göttlicher Erkenntnis, mit ihrem Schimmer den Geist erleuchtend, und wird mit dem Zuruf geehrt (...)

Die Metapher „Fackel, die Licht empfängt“ bekommt eine visuelle Übertragung in der 21. *Akathistos*-Szene, indem der Maler von Snagov eine Komposition darstellt⁹⁹ wo die Gottesmutter neben eine brennende Kerze abgebildet ist. Die rechts und links abgebildete Gruppen von Personen scheinen von einer Art dunkle hohe Öffnungen herauszukommen, welche an das Motiv der Felshölle erinnern¹⁰⁰. In einige 14. Jahrhundert Darstellungen der besprochenen Hymnustrophe¹⁰¹ wird die Gottesmutter selbst auf dem Hintergrund einer Hölle abgebildet so dass die Idee, die Gottesmutter sei diejenige die unseren Weg zur göttlichen Erkenntnis erleuchtet, noch deutlicher vorkommt.

Obwohl die Szene im *Krankenhauskirche von Cozia* sehr gelöscht ist, lässt sich das ikonographische Bildschemata der Szene klar andeuten. Die frontal dargestellte Gottesmutter wurde alleine zwischen zwei Gruppen von Figuren die die Hände fürbittend zur Gottesmutter erheben. Ob ursprünglich eine ikonographische Wiedergabe des Wortes „Fackel“ im Hymnustext erschaffen wurde, das kann heute nicht mehr festgestellt werden.

In Vergleich zu den anderen erhaltene 16. Jahrhundert Versionen in der wallachischen Wandmalerei, deutet die ikonographische Übertragung der 21.

⁹⁹ Die Metapher der „Fackel“ wird entweder in Form einer Flamme (*Markov Manastir*) oder in Form einer über der Kopf der Gottesmutter erscheinende Kerze (*Matejča, Dečani*) wiedergegeben. In der Version von *H. Clement-Ohrida* wird die Gottesmutter mit dem Christuskind von den teophanischen Symbol der Mandorla umfassen. Die Kerze kann auch vor der Gottesmutter erscheinen (*Escorial, Synodal*) oder sogar in ihren Händen (*Psalmensammlung Tomič*). In der *Skopelos Ikone* hält die im Heiligenschein dargestellte Theotokos eine Fackel in deren Flamme die Figur Jesus Emmanuel in weiß gezeichnet ist; Spatharakis, *Akathistos, Bilder* 190 (*Escorial*), 169 (*Synodal gr. 429*), 212 (*Psalmensammlung Tomič*), 251 (*Skopelos Ikone*).

¹⁰⁰ Es gibt mehrere Stellen wo der Akathistos-Bilderzyklus dieses ikonographisches Motiv verwendet. Manchmal kann man die Felshölle aus dem Christi die Voreltern herauszieht als solche erkennen.

¹⁰¹ In *Dečani, Matejča* oder *Markov Manastir* zum Beispiel.

Akathistos-Strophe in *Stănești-Vâlcea* originelle Aspekte zu: Auf der linken Seite des Bildes erscheinen Gläubigen in Gebetshaltung, die sich in eine Felshöhle eingeschlossen befinden. Sie blicken alle nach oben, in die Richtung der Gottesmutter während diese auch zur Grotte zuwendet ist, das Christuskind in ihre Arme haltend. Eine zur *Akathistos*-Bild in *Stănești-Vâlcea* ähnliche ikonographische Variante ist diejenige in der Hl. Clement Kirche in Ohrida¹⁰², mit dem Unterschied, dass der Dramatismus hier nicht so betont ist wie in der walachische Wiedergabe – die Gläubigen sind in der Grotte nicht eingeschlossen und sie beugen sich vor der Gottesmutter nicht.

Szene 22 (condac XII): „Schuldschein“

„Der aller Menschen Schuld löst, wollte alte Sünden vergeben, und so begab er sich in eigener Person zu denen, die sich seiner Gnade begeben hatten. Und als er den Schuldschein zerriß, hörte er von allen: Alleluja!“

Die soteriologischen Akzente der 22. Hymnusstrophe bewirken dass die meisten Ikonen-Darstellungen bestimmte ikonographische Motiven der *Anastasisszene* verwenden. Obwohl I. Spatharakis von *Varianten des Anastasis*¹⁰³ spricht, diese Art von vermischte Darstellungen (*Skopelos Ikone*, *Psalmensammlung Tomič* oder *Uspenskij Ikone*) bleiben der Ikonographie des *Akathistos*-Bilderzyklus treu. Es scheint sich eher eine Synthese zwischen der wohl bekanntes Bildschemata des zweiten *Akathistos*-Teil und die Ikonographie des *Abstiegs Christi in der Vorhölle*¹⁰⁴ ergeben zu lassen.

Die zweite ikonographische Version der 22. *Akathistos*-Strophe und diejenige die im Rahmen des Bilderzyklus in *Snagov* übernommen wurde, stellt eine Serie Kompositionen dar, welche sich auf der ikonographischen Umsetzung einer bestimmten Aussage der Hymnusstrophe konzentrieren. Die Idee der *Erlösung der Menschheit* wiederholend, erinnert der Text an den *väterlichen Schuldschein* der von Christus zerstört wurde. Sowie im Falle der vorhärigen Szene stellt die Ikonographie eine literarische Wiedergabe des Hymnustextes dar. Beispiele dazu

¹⁰² Weitere Vergleichsbeispielen können im *Psalmensammlung Tomič*, in den Manuskripten *Escorial* und *Synodal* oder in der *Skopelos Ikone* betrachtet werden.

¹⁰³ Spatharakis, I., *Akathistos*, S. 119.

¹⁰⁴ In der *Uspenskij Ikone* zum Beispiel, ist das Zentralbild der *Anastasisszene* (Christus, die Tore der Hölle übertretend) als Mittelpunkt der 22. *Akathistos*-Darstellung wiedergegeben worden. Die Felshölle im Hintergrund, die Gruppe verschiedene Kategorien von Menschen in deren Richtung Christus seinen Arm ausstreckt, während er mit der anderen den Schuldschein von Satan entfernt. In der *Skopelos Ikone* hält Jesus das Kreuz mit der linken Hand während verschiedene Gestalten, zwischen ihnen die leinende Voreltern Adam und Eva zusammengedrängt liegen. Die Komposition in der *Escorial* und *Synodal* Manuskripten zeigt eine geschlossenen Tür die Christus von der auf der linken Seite erscheinende Figuren, „die sich seiner Gnade begeben hatten“ (Kondac 12) trennt. Die Variante in der *Psalmensammlung Tomič* hingegen ist eine Syntese von verschiedene Elementen die zur Ikonographie der *Anastasis* gehören (Christus im Heiligenschein, das Kreuz links von der geschlossenen Tür haltend) mit eine Serie von Elementen die bestimmten Aspekten des apokryphen Text des Evangeliums des *Nicodemi-Descensus Christi ad Inferos* (die Figur Satans ermordet durch einen Engel) illustrieren.



Snagov, Szene 1



Snagov, Szenen 2, 3



Snagov, Szene 4



Snagov, Szene 5



Snagov, Szene 6



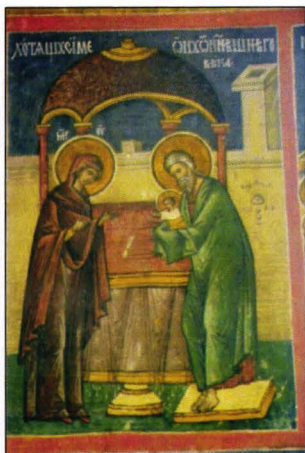
Snagov, Szene 7



Snagov, Szene 8



Snagov, Szene 11



Snagov, Szene 12



Snagov, Szene 13



Snagov, Szene 16



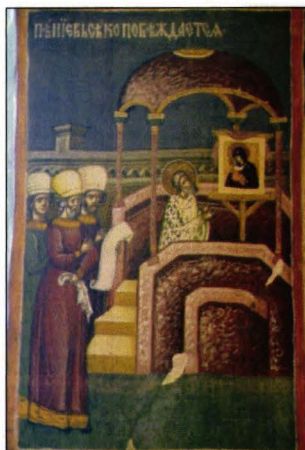
Snagov, Szene 17



Snagov, Szene 18



Snagov, Szene 19



Snagov, Szene 20



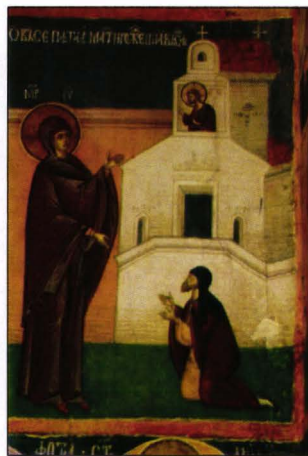
Snagov, Szene 21



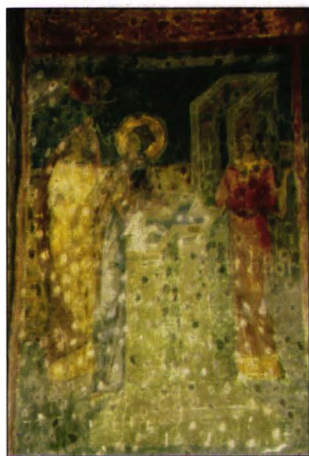
Snagov, Szene 22



Snagov, Szene 23



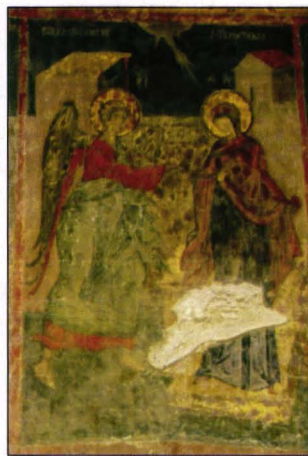
Snagov, Szene 24



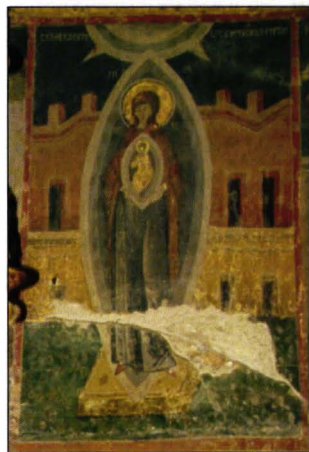
Tismana, Szene 1



Tismana, Szene 2



Tismana, Szene 3



Tismana, Szene 4



Tismana, Szene 5



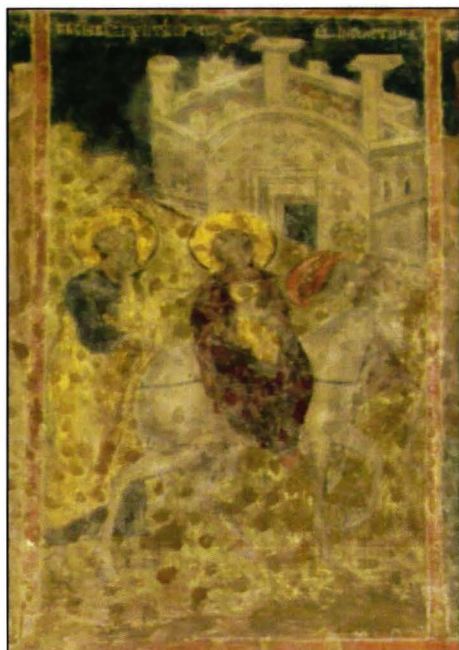
Tismana, Szene 6



Tismana, Szene 7



Tismana, Szene 8



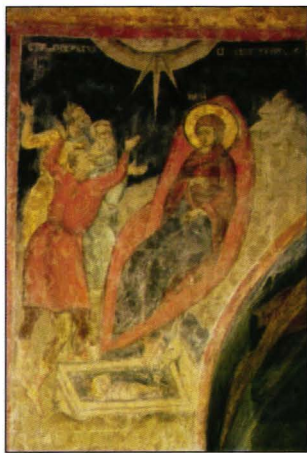
Tismana, Szene 11



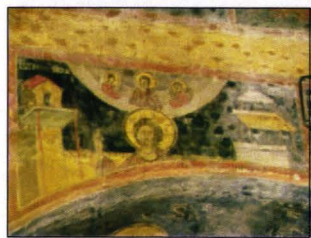
Tismana, Szene 12



Tismana, Szena 13



Tismana, Szena 14



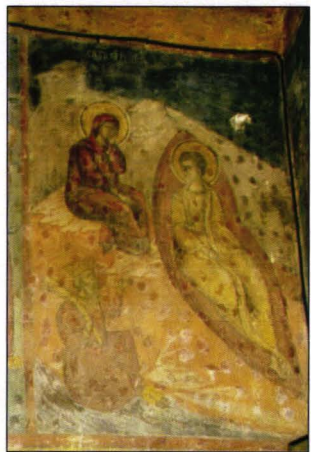
Tismana, Szena 15



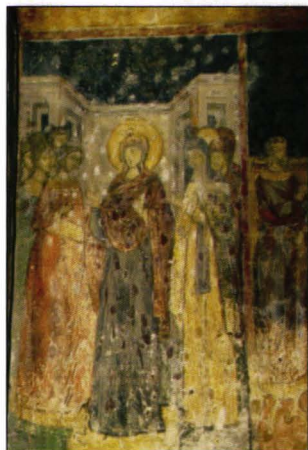
Tismana, Szena 16



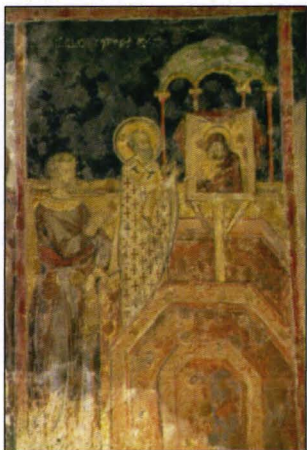
Tismana, Szena 17



Tismana, Szena 18



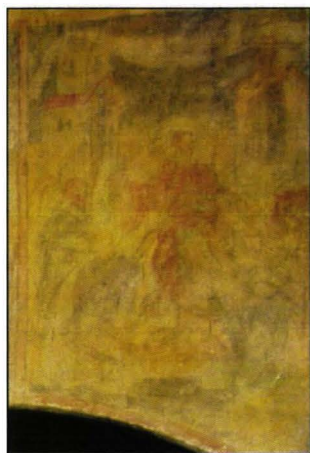
Tismana, Szena 19



Tismana, Szena 20



Tismana, Szena 21



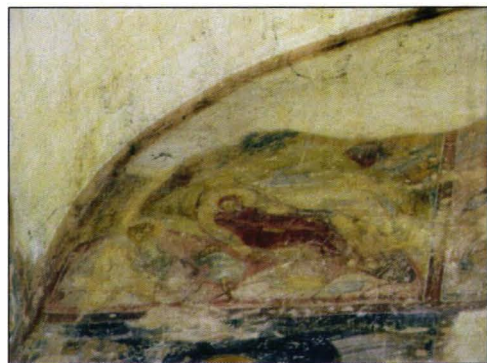
Tismana, Szene 22



Tismana, Szene 23



Tismana, Szene 24



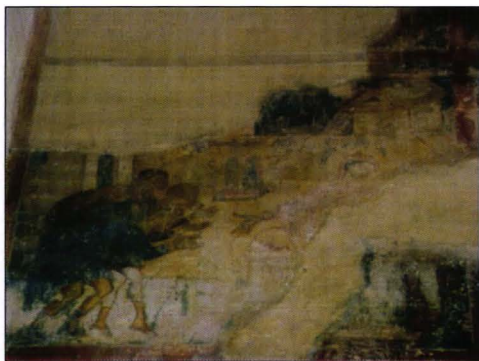
Krankenhauskirche von Cozia, Szene 7



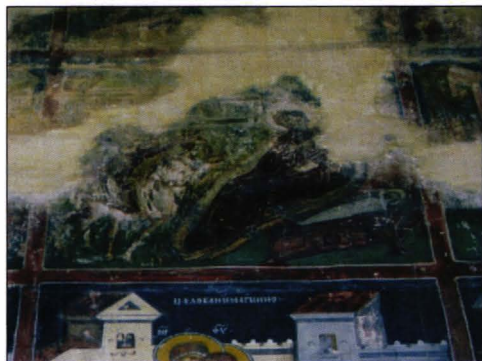
Krankenhauskirche von Cozia, Szene 8



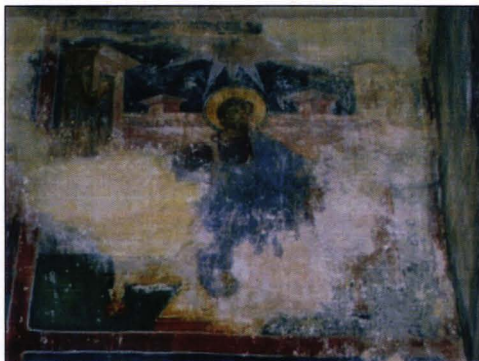
Krankenhauskirche von Cozia, Szene 12



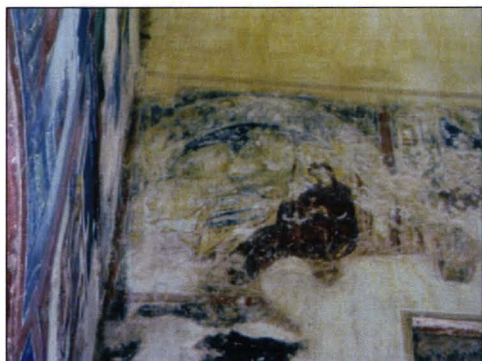
Krankenhauskirche von Cozia, Szene 13



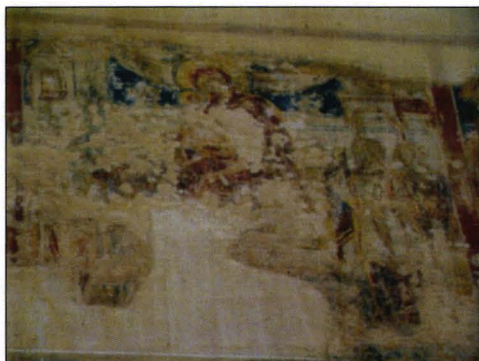
Krankenhauskirche von Cozia, Szene 14



Krankenhauskirche von Cozia, Szene 15



Krankenhauskirche von Cozia, Szene 16



Krankenhauskirche von Cozia, Szene 17

sind in *Dečani*, *Matejča*, *Markov Manastir*, *H. Clement-Ohrida* oder *Cozia* wiederzufinden.

Die Illustratoren in *Snagov* scheinen dem gleichen ikonographischen Prototyp wie der 22. *Akathistos*-Bild im *Cozia* (14. Jahrhundert) verfolgt zu haben. In beiden Fälle ist die Szene fast ikonisch wiedergegeben: Im Mittelpunkt der Komposition befindet sich die Figur Christi alleine, dem sogenannten *cheiographon* zerstörend. Die Ikonographie in *Tismana* stellt bestimmte Elementen dar, nämlich die vor Christus knienden Gestalten, die nur noch im 16. Jahrhundert *Akathistos*-Bild in Stănești-Vâlcea wiederzufinden sind. Eine Gruppe männliche Gestalten, die Händen zur Christus ausgetrect als dieser der Shuldschein erscheint auch in *Matejča*.

Szene 23 (Oikos XII) : „Beseelter Tempel“

„Wir besingen Deine Geburt und preisen Dich alle als beseelten Tempel, Gottesgebäuerin. Denn indem der Herr, der alles mit seiner Hand umfaßt hält, in Deinem Leibe Wohnung nahm, heiligte er Dich, verklärte er Dich, lehrte er alle, Dir zuzurufen (...)

Eine symetrische Komposition im Mittelpunkt deren sich die Gottesmutter mit dem Christuskind befindet, illustriert die 23. *Akathistos*-Strophe in Stănești-Vâlcea. Links der Theotokos kann man zwischen andere Figuren zwei Bischöfen erkennen, die Evangelien tragen während die nach rechts abgebildete Gruppe ohne Außnahme Sänger- nach ihre Kleidung (weiten Ärmeln, breite Kragen um den Hals) erkennbar- zusammenstellt. Eine ähnliche Komposition erscheint in *Hl. Clement Kirche* in *Ohrida*. Die Kuppel die sich hinter der thronender Theotokos erhebt, widerspiegelt die Metapher im Text, welche die Gottesmutter als „beseelten Tempel“ beschreibt.

In *Snagov* stellen die Illustratoren eine asymmetrische Komposition im Rahmen des 23. *Akathistos*-Bild dar. Die thronende Gottesmutter, dem Christuskind auf ihren Knien haltend, befindet sich unter einem *Ciborium*, wovon sie in Richtung der drei Gestalten blickt, die von Christus gesegnet werden. Diese drei männliche Figuren befinden sich auf der linken Seite der Szene und können wegen ihre langen Roben und vergoldeten Epitraheilon als Geistliche identifiziert werden. Einer der abgebildeten Sänger trägt einen aufgerolltes Philakterium und ein Schreibinstrument in seine Hände.

Die 23. *Akathistos*-Szene in *Tismana* richtet sich demselben Prototyp zu, das die Theotokos als Zentralfigur der Komposition darstellt während diese mit dem rechten Hand zu dem auf ihren linken Arm segnende Christuskind zeigt. Die Kirche über den drei links erscheinende Gestalten, ersetzt den *Ciborium* das im Falle des analogen *Akathistos*-Bild in *Snagov* wiedergegeben wurde. In *Matejča* zum Beispiel sind sowohl das Motiv des *Ciborium*s (über der Gruppe Geistlichen erhebend) als auch das Motiv der Kirche (neben der Theotokos mit dem Christuskind) zu sehen. Der selben Passage des Hymnustextes entsprechend, der die Gottesmutter zu einer „beseelten Kirche“ vergleicht, stellt man in der *Uspenskij Ikone* die Gestalt einer Kirche in deren Kalotte sich eine Ikone der Gottesmutter befindet.

Wie auch von A. Pätzold im Bezug auf der 14. Jahrhundert serbischen und griechischen *Akathistos*-Darstellungen beobachtet wurde, fast alle Bildinterpretationen die ¹⁰⁵ eine Hymnustrophe zu übertragen haben welche zusätzlich an Psalmen oder Lobeshymnen dem Christus und der Theotokos gewidmet erinnert ¹⁰⁶ wird diese durch verschiedene symbolische Elementen sowie das Ciborium, die Kuppel oder die Kirchengebäude illustrieren. Der über der thronende Gottesmutter erscheinende Ciborium (Szene 23) oder die Kirche über der Gruppe der Geistliche sind, der die Gottesmutter mit der Kirche Christi vergleicht. Die drei Sänger in langen Roben und weißen Hüten, die für den Klerus ¹⁰⁷ spezifisch sind, das Motiv der drei Alter durch ihr Aussehen wiedergebend, sind sowohl in der Szene 23. als auch in der Szene 20 anwesend, vor der Ikone der Gottesmutter mit dem unter dem Ciborium sitzend.

Szene 24 (Kondak 12): „Darbringung des Hymnus“

„O von allen besungene Mutter, die Du den über allen Heiligen heiligsten Logos geboren hast, nimm jetzt unser Gebet an, errette uns von allem Unheil und erlöse uns von der drohenden Höllenstrafe alle, die Dir rufen: Alleluja!“

Die Textvorlage der 24. Hymnustrophe übersprechend, stellt der 24. *Akathistos*-Bild in *Stănești-Vâlcea* die Gottesmutter im Typ der Orantin als Zentralfigur der Komposition dar. Ein Zelt, dessen Falten sich links und rechts der Gottesmutter verbreiten, die neben erscheinende Gestalten umfassend, weist auf die Idee der Schutzfunktion Gottesmutter hin, das sich gleichzeitig in der ausgebreitete Maphorion der Theotokos widerspiegelt. Das Bild in Hl. *Clement, Ohrida* stellt eine ähnliche Wiedergabe dar.

Was die Ikonographie in Snagov anbetrifft, es handelt sich dieses Mal um eine Parallele zur 14. Jahrhundert ikonographischen Prototypen und eine des Hymnustextes selbst originelle Überarbeitung. Die 14. Jahrhundert Beispiele stellen verschiedene Kompositionen dar, welche eine liturgische Zeremonie im Gegenwart der Theotokos Ikone abbilden ¹⁰⁸. Stattdessen, wird man den letzten

¹⁰⁵ Die Gottesmutter Ikone kann al Zentralpunkt der 23. Akathistoszene erscheinen, ohne das sie im Mitte einer liturgischen Zeremonie abgebildet sei. Als Beispiele dazu stehen Bilder in der *Uspenskij Ikone* oder der 23. Akathistos-Bild in *Moldovița*.

¹⁰⁶ „Selbst wenn wir Dir Psalmen und Oden in gleicher Zahl darbringen, heiliger König...“ (Strophe 20) oder „Wir besingen Deine Geburt und preisen Dich alle als beseelten Tempel, Gottesgebäerin...“ (Strophe 23).

¹⁰⁷ In den griechischen und serbischen Darstellungen tragen die Sänger konische Hüte mit einem nach außen gebogenem Rand. Die weißen ballonförmige Kappen so wie sie in den Darstellungen von *Snagov* und *Tismana* erscheinen, sind dem Klerus eigen, können aber auch von Sänger getragen werden. Außerdem ist das Gewand der Sänger kann durch die weiten Ärmel und den breiten Kragen erkennbar; Pätzold, A., *Der Akathistos-Hymnus*, N. 275, S.67.

¹⁰⁸ Mit Ausnahme von Hl. Clement- Ohrida und Cozia, stellen alle anderen 14. Jahrhundert Bilderzyklen die 24. Akathistoszene als Zeremoniellbild deren Mittelpunkt Szene Gottesmutter Ikone ist. In Markov Manastir ist die Komposition reich und überfüllt abgebildet, die Hodighitra Ikone auf einem Podest zwischen Bischöfen, Diakonen und Sänger sitzend. Das Bild in Matejča ist ähnlich doch vereinfacht aufgebaut, während in Dečani den Tzaren Stefan Dušan mit seiner Ehefrau Elena und ihrem Sohn Uroš als die wichtigsten Figuren zu erkennen sind; Pätzold, A., *Der Akathistos-Hymnus*, S. 42; Spatharakis, I., *Akathistos*, S. 156; Babič, G., *L'iconographie constantinopolitaine*, S.188; Velmans, T., *Une illustration*, S. 156

Akathistos-Bild in Snagov als eine Szene der Fürbitte wiedergeben, wo die Gottesmutter selbst für den Stifter eintretet. Die reduzierten Dimensionen seiner Gestalt sowie seine kniende Haltung, verleiht ihm die Züge eines Stifterporträts¹⁰⁹

Die Ikonographie der 24. *Akathistos*-Szene in *Moldovița* deutet dasselbe Art von Merkmale wie die im Snagov besprochene Darstellung. Seit die 24. *Akathistos*-Strophe als *Darbringung des Hymnus* vorkommt, kann man bestimmte ikonographischen Details erkennen welcher das letzte *Akathistos*-Bild zu dem lokalen historischen Kontext verbinden lassen. Die kniende Figur in Snagov, dessen Identität zu behaupten ist, sowie die Abbildung einer moldawischen Klosterkirche in der *Akathistos*-Szene von *Moldovița*, wo das Bild der Gottesmutter mit dem Christuskind auf der Brust in Richtung der Kirchturm erscheint¹¹⁰ weisen die gleiche ikonographische Vision auf.

Die in der byzantinischen Monumentalmalerei erhaltenen ikonographischen *Akathistos*-Versionen werden von den Malern des 16. Jahrhunderts in der Wallachei als eine gemeinsame Sammlung behandelt, welche ihnen die Auswahl für jede einzelne Szene ermöglichte. Soweit aus der Beobachtung der erhaltenen Beispiele ersichtlich ist, kann man von der Sonderstellung einer bestimmten byzantinischen Version des Akathistos-Zyklus in den wallachischen Darstellungen nicht reden. Manchmal scheinen diese sich eher den Handschrift- oder Ikonen-Versionen als den Freskendarstellungen anzunähern. Die 14. *Akathistos*-Strophe in den Bilderzyklen von Tismana und Cozia (Krankenhauskirche), wird durch eine Komposition illustriert, welche auf keine Ähnlichkeiten mit den hier besprochenen Freskenversionen der byzantinischen Wandmalerei deutet. Das Vergleichsbeispiel befindet sich dieses Mal in der Handschrift-Redaktionen (die Synodal und Escorial Manuskripten oder in den bulgarischen und serbischen Psalterbüchern).

Vorwand für Variation und Diversität im Rahmen fast jeder einzelner Komposition des zweiten *Akathistos*-Teiles, die Darstellung der verschiedenen Gruppen von Huldigenden, welche die Zentralfigur des Christus oder der Gottesmutter flankieren, offenbart den Geschmack der byzantinischen Kunst für den Bestandteil mit aulischen Charakter. Ein im Detail dargestelltes Bild der verschiedenen Sozialkategorien und Rangstufen am Fürstenhof. Was die Bilderzyklen in der wallachischen Wandmalerei des 16. Jahrhunderts betrifft, scheint die Möglichkeit, verschiedene Arten von Sozialkategorien durch die

¹⁰⁹ Die im Mönchengewänder gekleidete Figur welche an den Füßen der Gottesmutter kniet, wurde als den sogenannten „Anania“ identifiziert, deren Name am Ende der stiftischer Inschrift erscheint und dessen Biographie ihn als möglichen „Ideologen“ des ikonographischen Programms in *Snagov* vorschlägt; Costea, Constanța, *În umbra ctitorilor. În jurul ilustrării ultimului condac din Imnul Acatist la Snagov și Tismana*, Închinare lui P. Năsturel la 80 de ani, Brăila 2003.

¹¹⁰ Die Darstellung in *Moldovița* und die in der *Uspenskij Ikone* deuten eine identische ikonographische Vision, indem die im Clipeus abgebildete Gottesmutter mit dem Christuskind in Richtung des Turmes einer Kirchengebäude wiedergegeben ist. Während in *Moldovița* die Gestalt einer moldawischen Klosterkirche zu erkennen ist, die Wiedergabe in der *Uspenskij Ikone* stellt eine typisch russische Kirche im Mitte des Bildes dar.

sorgfältige Schilderung der Kleidung im Falle der Figurengruppen zu erwähnen, kein Interesse mehr zu erwecken. Während die typischen Sängerfiguren völlig abwesend sind, kann man Hierarchenfiguren nur in der 20. Szene des Bilderzyklus finden. Eine einzige Mönchsfigur befindet sich in der letzten Szene. Nennt man die für die 17., 20. und 23. Szenen charakteristischen Figuren (die, die weiße Kopfbedeckungen tragen), so wäre die Figurensammlung der *Akathistos*-Szenen in den wallachischen Bilderzyklen ausgeschöpft.

Aus der Ikonographie der ersten 12. *Akathistos*-Szenen wird die Wahl für eher vereinfachte Kompositionen ersichtlich. Im Unterschied zu den serbischen und griechischen Versionen von Hg. Nicolaos Orphanos, Dečani, Matejča oder Markov, deren Festwert die Vervielfältigung der zweitrangigen Figuren ist, ist bei den ikonographischen Bilderzyklen des 16. Jahrhunderts eine Verminderung der Zahl der zweitrangigen Figuren in den historisch-narrativen Szenen zu bemerken. Daraus ergeben sich eher vereinfachte Kompositionen, die den Hauptteil der Erzählung bewahren.

Eine Ausnahme ist das Beispiel von Stănești. Von den zwei Versionen der heiligen Übersattung wählt der Maler die ikonographisch komplizierteste, wo neben der Gottesmutter auch andere zweitrangige Figuren dargestellt werden. Dasselbe gilt auch für die Szene der Flucht nach Egypten und der Darstellung Christi im Tempel, wo neben Simeon und der Gottesmutter mit dem Christuskind auch Joseph und die Prophetin Anna erscheinen.

Die Zeremonieszenen, eine der Haupteigenschaften und Interessen der Ikonographie des zweiten Teils des *Akathistos-Hymnus*, verschwinden. Die Kompositionen, die liturgische Prozessionen mit der Ikone der Gottesmutter werden entweder zu einfachen Szenen der Huldigung der Ikone oder zu Fürbitteszenen, so wie in den Darstellungen der 20. und 24. Szene in Snagov und Tismana.

Durch unsere, in manchen Stellen ausführlichere Darstellung der griechischen und serbischen *Akathistos*-Bilder, haben wir versucht, die Vergleichung mit dem wallachischen 16. Jahrhundert Beispielen tiefer zu fördern und dadurch die Varietät (Mannigfaltigkeit) und die Variabilität hervorzuheben, welche die Ikonographie der *Akathistos-Hymnus* in den späteren wallachischen Versionen charakterisiert. Manchmal erscheinen hier unerhörte Kompositionen, sowie in den Fall der 18. *Akathistos*-Szene welche in Dečani, Matejča oder Markov Manastir als Version der Anastasis-Bild dargestellt wurde die aber als Anapeson wiederzufinden ist.