



Karin Kirchhainer

Die Bildausstattung der Nikolauskirche in Thessaloniki

*Untersuchungen zu Struktur
und Programm der Malereien*

Karin Kirchhainer
Die Bildausstattung der Nikolauskirche in Thessaloniki

**Marburger Studien zur
Kunst- und Kulturgeschichte**

Herausgegeben von
Ingo Herklotz, Klaus Niehr und Ulrich Schütte

Band 3

Karin Kirchhainer

**Die Bildausstattung
der Nikolauskirche in Thessaloniki**

Untersuchungen zu Struktur
und Programm der Malereien

VÖG

Gedruckt mit Unterstützung der Gerda Henkel Stiftung, Düsseldorf

Die Abbildung auf dem Umschlag ist ein Detail aus: Abbildung 28 in diesem Buch

Die Deutsche Bibliothek - CIP-Einheitsaufnahme

Kirchhainer, Karin:

Die Bildausstattung der Nikolauskirche in Thessaloniki : Untersuchungen zu Struktur und Programm der Malereien / Karin Kirchhainer. - Weimar : VDG, 2001

(Marburger Studien zur Kunst- und Kulturgeschichte ; Bd. 3)

E-Book ISBN: 978-3-95899-149-1

© VDG · Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften · Weimar 2001

Kein Teil dieses Werkes darf ohne schriftliche Einwilligung des Verlages in irgendeiner Form reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Verlag und Autorin haben sich nach besten Kräften bemüht, die erforderlichen Reproduktionsrechte für alle Abbildungen einzuholen. Für den Fall, daß wir etwas übersehen haben, sind wir für Hinweise der Leser dankbar.

Layout: Steffen Wolfrum, Berlin

Umschlaggestaltung: Katharina Hertel, Weimar

INHALT

VORWORT	7
1. EINLEITUNG	9
1.1 Gegenstand und Forschungsüberblick	9
1.2 Fragestellung und Zielsetzung	12
2. THEORIEN ZUR DEDIKATION UND STIFTERFRAGE	17
3. DIE ARCHITEKTONISCHE STRUKTUR DES MONUMENTES	25
4. ÜBERLEGUNGEN ZU DEN AUSSTATTUNGSSYSTEMEN EINSCHIFFIGER HAUPTKIRCHENRÄUME	31
4.1 Vorbemerkung	31
4.2 Die Verteilung der Darstellungsthemen	35
4.3 Die Wiedergabe der himmlischen Hierarchie	36
4.3.1 Christus Pantokrator	36
4.3.2 Das himmlische Begleitpersonal von Christus Pantokrator	46
4.4 Die Ausstattungssysteme der Altarräume	49
4.5 Das System der Raumdekoration in der Nikolauskirche	52
5. PROGRAMMANALYSE DER MALEREIEN	55
5.1 Das Freskenprogramm des Altarraumes	55
5.1.1 Die Mariendarstellung in der Apsiskalotte	55
5.1.2 Die Liturgie der Kirchenväter	62
5.1.3 Engeldiakone und Bischöfe	65
5.1.4 Apostelkommunion und Mandylion	68
5.2 Das Freskenprogramm des Naos	74
5.2.1 Die narrativen Programmelemente	74
5.2.1.1 Der Festbildzyklus	77
5.2.1.2 Der sekundäre Zyklus der Passion	98
5.2.2 Die Heiligenauswahl	103

5.3 Die Freskenprogramme in den Annexräumen	115
5.3.1 Das Bildprogramm im nördlichen Seitenraum	115
5.3.2 Das Bildprogramm im südlichen Seitenraum	125
5.3.3 Das Bildprogramm des Narthex	137
6. ZUSAMMENFASSUNG	151
7. LITERATURVERZEICHNIS	155
8. ABBILDUNGSNACHWEIS	169
ABBILDUNGEN	171

VORWORT

Vorliegende Untersuchung zum Freskenprogramm der Nikolauskirche in Thessaloniki ist die geringfügig überarbeitete Fassung meiner Dissertation, die im Juni 1999 vom Fachbereich Neuere Deutsche Literatur und Kunstwissenschaften der Philipps-Universität Marburg angenommen wurde.

Betreut wurde die Arbeit von den Professoren Hans-Joachim Kunst und Guntram Koch, denen ich für ihre Unterstützung danke. Meine besondere Verbundenheit gilt Herrn Guntram Koch, der mir über Jahre hinweg seine Förderung zukommen ließ.

Die Gerda-Henkel-Stiftung ermöglichte mir durch ein zweijähriges Promotionsstipendium günstige Arbeitsbedingungen und bewilligte mir darüber hinaus einen Zuschuß zur Drucklegung der Arbeit. Diese finanzielle Hilfe war mir eine wertvolle Unterstützung, für die ich ganz besonders zu Dank verpflichtet bin.

Den Herausgebern der »Marburger Studien zur Kunst- und Kulturgeschichte«, Ingo Herklotz, Klaus Niehr und Ulrich Schütte danke ich für die Aufnahme des Textes in ihre Schriftenreihe.

Weiterhin gilt mein Dank allen Freunden und Kollegen, die durch tatkräftige Unterstützung auf unterschiedliche Weise zur Entstehung der Arbeit beigetragen haben. Für förderliche Kritik, anregende Gespräche, wissenschaftliche Hinweise und Ermutigung danke ich Dirk Albowitz, Ays,e Aydin, Vasiliki Barlou, Doris Bielefeld, Evgenia Gerousis, Nikolaos Gkioles, Georgios Gounaris, Dagmar Grassinger, Gisela Jeremias-Büttner, Uta Kauer, Elisabeth Paneli, Bärbel Schnitzer, Monika Schrauf und Irene Schwarz.

Ich bin vornehmlich denjenigen dankbar, die das Manuskript gelesen und mir mit Korrekturen, Kommentaren und Kritik geholfen haben: Klaus-Rainer Althaus, Rosemarie Berghöfer, Marcus Kiefer und Eva Krems.

Schließlich danke ich meinem Mann Alexander, der mir bei der Fertigstellung der Dissertation nicht nur seine Hilfe bei technischen Problemen zukommen ließ, sondern über die Arbeit hinaus auch für Zerstreuung sorgte.

Gewidmet ist die Arbeit meinem Freund und Kollegen Apostolos Mantas, der ihre Entstehung von Anfang an unterstützend begleitet hat. Ohne seine uneingeschränkte Hilfs- und Gesprächsbereitschaft hätte die Untersuchung in dieser Form nicht realisiert werden können.

Marburg, im Mai 2001

Karin Kirchhainer

1. EINLEITUNG

1.1 Gegenstand und Forschungsüberblick

Die vorliegende Untersuchung widmet sich der Bildausstattung der Nikolauskirche in Thessaloniki, die auch unter der Bezeichnung Hagios Nikolaus Orphanos in die Forschungsliteratur Eingang gefunden hat. Das Monument liegt im Osten der Altstadt Thessalonikis in unmittelbarer Nähe zur mittelalterlichen Stadtmauer und fungierte als Katholikon eines Klosters (Abb. 1).¹ Von den übrigen Klosterbauten sind lediglich Reste des Eingangstores erhalten, das in den Klosterbezirk führte.²

Über die Geschichte des Klosters in byzantinischer Zeit ist bisher nichts bekannt, da weder Inschriften in der Kirche selbst noch andere schriftliche Zeugnisse aus der Erbauungszeit des Monumentes überliefert sind. Erst nachbyzantinische Urkunden geben einige Auskünfte über das Schicksal des Klosters während der Turkokratie.³

Die Bildausstattung der Kirche ist im Kernbau nahezu vollständig erhalten, während die Malereien an den Außenwänden der Annexräume wegen der Erneuerung des Mauerwerks in der postbyzantinischen Zeit fast vollkommen zerstört sind.⁴ Umfassende Restaurierungsarbeiten an der Kirche wurden 1959/60 durchgeführt, bei denen die Fresken gereinigt wurden.⁵ Bemerkenswert ist die außerordentliche Qualität des Freskenschmucks, der zu den schönsten Malereien der palaiologischen Epoche in Thessaloniki gezählt werden kann.

Die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Bildausstattung der Nikolauskirche setzte unmittelbar nach der Restaurierung des Denkmals ein.⁶ Als erster beschäftigte sich A. Xyngopoulos mit der Kirche, der 1964 einen Bildband zu den Malereien vorlegte und zuvor schon Beiträge zur Architektur⁷ des Monumentes und zur Stifterfrage⁸ geliefert hatte. Dem Bildband ist ein kurzer Text vorangestellt, in dem das ikonographische Programm der Kirche vorgestellt wird. Xyngopoulos bietet Beschreibungen der narrativen Programmelemente sowie der dargestellten Heiligen und erläutert die beigegebenen Inschriften.⁹ Im Anschluß daran setzt sich der Autor kurz mit dem Stil der Fresken und der

1 Xyngopoulos (1952) 38.

2 Xyngopoulos (1952) 36f.

3 Siehe dazu Kap. 2.

4 Siehe dazu Kap. 3.

5 Xyngopoulos (1964) 11.

6 Im Rahmen des Forschungsüberblicks soll nur auf die ausführlichen, monographisch orientierten Abhandlungen zu den Malereien der Nikolauskirche eingegangen werden. Die Fresken der Kirche finden zwar in einigen übergreifenden Studien zur byzantinischen Monumentalmalerei Erwähnung, doch beschränken sich die Autoren meistens auf allgemeine Stellungnahmen zu den Malereien, siehe z. B. Talbot Rice (1968) 116.

7 Siehe dazu Kap. 3.

8 Siehe dazu Kap. 2.

9 Xyngopoulos (1964) 12ff.

Einordnung der Malereien innerhalb der spätbyzantinischen Kunst auseinander.¹⁰ Bei seinen Beobachtungen kommt er zu dem Schluß, daß die Malereien der Nikolauskirche in vielerlei Hinsicht Übereinstimmungen mit den Fresken der Georgskirche in Staro Nagoniäno aufweisen, die 1317/18 von dem serbischen König Stefan Uroš II. Milutin gestiftet und von dessen Hofmalern Michael und Eutyrios gefertigt wurden. Aufgrund der stilistischen Parallelen zwischen den beiden Bildausstattungen hält Xyngopoulos es für wahrscheinlich, daß die Ausmalung der Nikolauskirche zwischen 1310 und 1320 erfolgte.¹¹

Bereits zwei Jahre nach Erscheinen des Bildbandes von Xyngopoulos widmete sich 1966 T. Velmans in einem umfangreichen Aufsatz der Freskenausstattung der Nikolauskirche. In ihrem Beitrag analysiert sie Stil und Ikonographie der Darstellungen und vergleicht die Fresken mit anderen Malereien der palaiologischen Epoche.¹² Die größten Entsprechungen in Ikonographie und Formgestaltung erkennt Velmans in den Fresken der Christuskirche in Veria, die einer Inschrift zufolge 1314/15 von dem Maler Georgios Kallierges gefertigt wurden.¹³ Sie hält es für wahrscheinlich, daß derselbe Künstler auch an der Ausführung des Freskenprogramms der Nikolauskirche beteiligt war.¹⁴

Trotz der Gemeinsamkeiten zwischen den beiden Freskenausstattungen möchte Velmans die Entstehungszeit der Malereien der Nikolauskirche aufgrund stilistischer Kriterien deutlich später als die der Christuskirche ansetzen.¹⁵ Sie ist der Auffassung, daß zwischen der Ausmalung der Denkmäler eine beträchtliche Zeitspanne liegt und datiert die Fresken der Nikolauskirche in die Jahre um 1340.¹⁶ Als weiteres, nicht stilistisches Argument für ihre Spätdatierung führt Velmans Besonderheiten im Bildprogramm an. Sie weist darauf hin, daß der zweite Teil des Akathistos-Hymnos, der im nördlichen Seitenraum der Nikolauskirche illustriert ist, erst um die Mitte des 14. Jahrhunderts Einzug in die Monumentalmalerei gehalten habe, weswegen die Bildausstattung der Nikolauskirche nicht schon im zweiten Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts entstanden sein könne.¹⁷ Schließlich spricht nach Velmans auch die miniaturartige Gestaltung der szenischen Darstellungen, die durch sehr kleine Formate gekennzeichnet sind, für eine spätere Datierung des Bildprogramms.¹⁸

Auch St. Pelekanides, der 1973 eine Monographie zur Christuskirche in Veria vorgelegt hat, sieht in den Fresken dieses Monumentes eine enge Verwandtschaft zu den Malereien der Nikolauskirche. Er vergleicht die beiden Freskenausstattungen und erkennt in der Ikonographie der Festtagsdarstellungen Analogien, die sich seiner Meinung nach ins-

10 Xyngopoulos (1964) 24ff.

11 Xyngopoulos (1964) 25f.

12 Velmans (1966) 145ff.

13 Velmans (1966) 166ff.

14 Velmans (1966) 169, 172.

15 Velmans (1966) 169.

16 Velmans (1966) 171.

17 Velmans (1966) 169f. – Inzwischen gilt es allerdings als gesichert, daß der Akathistos-Hymnos schon um 1300 in der Panagia Olympiotissa in Elasson illustriert wurde, vgl. Constantinides (1992) 136.

18 Velmans (1966) 173ff.

besondere im Kompositionsaufbau und in der Gestaltung der Bildelemente manifestieren.¹⁹ Aufgrund der ikonographischen Gemeinsamkeiten zwischen den Festbildszenen in den beiden Monumentaldekorationen geht er davon aus, daß der Künstler Kallierges, der die Christuskirche in Veria ausgestattet hat, auch an der Ausmalung der Nikolauskirche beteiligt war.²⁰ Bezüglich der zeitlichen Einordnung der Malereien schließt sich Pelekanides der Datierung von Xyngopoulos an und hält es also für wahrscheinlich, daß das Freskenprogramm der Nikolauskirche in der zweiten Dekade des 14. Jahrhunderts entstanden ist.²¹

Zuletzt widmete sich A. Tsitouridou in ihrer 1986 publizierte Dissertation dem Bildprogramm der Nikolauskirche. In ihrer umfassenden Untersuchung setzt sich die Autorin vorwiegend mit der Ikonographie der Programmelemente und der stilistischen Einordnung der Malereien auseinander. Sie unterzieht die einzelnen Darstellungen ausführlichen Analysen und vergleicht sie mit anderen Malereien der byzantinischen Zeit.²² In ihrer sorgfältigen Studie kommt Tsitouridou zu dem Ergebnis, daß die Fresken der Nikolauskirche große Entsprechungen zu zeitgleichen Wandmalereien in Serbien und Makedonien aufweisen.²³ Einige Parallelen erkennt auch sie in den Fresken der Christuskirche in Veria, deren Festtagsdarstellungen ikonographische Übereinstimmungen mit den themengleichen Szenen in der Nikolauskirche zeigen.²⁴ Daneben sieht sie enge Verbindungen zu mehreren serbischen Kirchen, die in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts von König Milutin in Auftrag gegeben wurden und von Michael und Eutychios ausgemalt worden sind.²⁵ Sowohl im Kompositionsaufbau der Passionsszenen als auch in den Gesichtszügen einiger Heiliger sind nach der Autorin Analogien zu den Werken von Michael und Eutychios zu verzeichnen.²⁶ Die größten Übereinstimmungen erkennt Tsitouridou, wie auch schon Xyngopoulos, in der Bildausstattung der Georgskirche in Staro Nagoriäno (1317/18). Insbesondere in der Auswahl und in der Positionierung der Darstellungsthemen zeigen sich ihrer Meinung nach die Gemeinsamkeiten zwischen den beiden Dekorationssystemen.²⁷

Trotz der Entsprechungen mit den oben genannten Dekorationssystemen möchte Tsitouridou aber nicht davon ausgehen, daß die Hofmaler des Königs Milutin oder der Künstler Kallierges an der Freskenausstattung der Nikolauskirche beteiligt waren. Der Autorin zufolge sind die stilistischen Differenzen zu groß, um die Fresken der Nikolauskirche einer dieser Malergruppen zuzuschreiben.²⁸ Sie hält es vielmehr für möglich, daß der Maler der Nikolauskirche der führende Künstler einer lokalen Werkstatt in Thessaloniki

19 Pelekanides (1973) 114ff., 158ff.

20 Pelekanides (1973) 120f., 163f.

21 Pelekanides (1973) 114, 158.

22 Tsitouridou (1986) 63ff.

23 Tsitouridou (1986) 269ff.

24 Tsitouridou (1986) 261.

25 Zur Malerschule des serbischen Königs Uroš II. Milutin und dessen Kirchenstiftungen siehe grundlegend Hallensleben (1963) passim.

26 Tsitouridou (1986) 262, 265.

27 Tsitouridou (1986) 58ff.

28 Tsitouridou (1986) 263ff.

war.²⁹ Ihrer Meinung nach ist es nicht auszuschließen, daß derselbe Maler auch die Fresken des Klosters Chilandar (Athos) gestaltet hat, die um 1320 von König Milutin in Auftrag gegeben wurden und große ikonographische Parallelen zu den Bildkompositionen der Nikolauskirche aufweisen.³⁰ Bezüglich der Datierung des Freskenprogrammes der Nikolauskirche hält Tsitouridou eine Entstehung in der Zeitspanne zwischen 1310 und 1320 für sehr wahrscheinlich.³¹

Bei Betrachtung der bisher erschienenen Literatur zur Bildausstattung der Nikolauskirche wird deutlich, daß die ikonographische und stilistische Einordnung der Fresken stets im Mittelpunkt des Forschungsinteresses stand. In Ermangelung aussagekräftiger Quellen, die Aufschluß über den oder die ausführenden Maler und die Entstehungszeit des Bildprogrammes liefern könnten, lag das Bestreben der Forschung in erster Linie darin, die Malereien der Nikolauskirche mit anderen byzantinischen Werken zu vergleichen, um sie bestimmten Künstlerwerkstätten zuordnen zu können. Bei der Zuschreibung des Freskenprogramms standen zwei Malergruppen im Vordergrund: die Hofmaler des serbischen Königs Milutin, Michael und Eutybios, sowie der Künstler Georgios Kallierges, der die Christuskirche in Veria ausgestattet hat. Zu den Malereien beider Werkstätten sind enge ikonographische Parallelen zu verzeichnen, die eine Entstehungszeit der Fresken der Nikolauskirche in der zweiten Dekade des 14. Jahrhunderts wahrscheinlich machen.

Während die Entstehung des Freskenprogramms im zweiten Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts angenommen werden kann, muß die Identität der ausstattenden Maler offenbleiben. Zwar weisen die Fresken der Nikolauskirche große ikonographische Entsprechungen zu den Arbeiten der oben genannten Werkstätten auf, doch kann aufgrund der stilistischen Differenzen keine eindeutige Zuschreibung zu der einen oder anderen Malergruppe vorgenommen werden. Ob ein lokaler Künstler aus Thessaloniki mit seiner Werkstatt die Fresken gefertigt hat, so wie Tsitouridou vermutet, muß ebenfalls offenbleiben, da bislang keine Informationen über die Malerwerkstätten der Stadt vorliegen, die diese Annahme bekräftigen könnten.

1.2 Fragestellung und Zielsetzung

Die vorliegende Arbeit möchte sich der bisherigen Diskussion um die Zuschreibung des Freskenschmucks der Nikolauskirche nicht anschließen, sondern Aspekte aufgreifen, die bislang vernachlässigt wurden. Ziel der Untersuchung ist es, die Bildausstattung der Nikolauskirche einer programmatischen Analyse zu unterziehen. Dabei soll versucht wer-

29 Tsitouridou (1986) 266.

30 Ebenda. – Auf die enge Verbindung zwischen den beiden Freskenausstattungen hat bereits V. J. Žurić hingewiesen, in: *Fresques médiévales à Chilandar. Contribution au catalogue des fresques du Mont Athos*, in: *Actes du XIIe congrès international des études byzantines, Ohrid 1961*, Bd. 1, Belgrad (1964) 79.

31 Tsitouridou (1986) 265.

den, die Faktoren zu ermitteln, die auf die Bildauswahl und -platzierung eingewirkt haben könnten. Vorrangiges Interesse ist es, den Bedeutungsgehalt des Bildprogrammes zu erfassen und zu entschlüsseln, welche Intentionen hinter den Auswahl- und Platzierungsentscheidungen stehen. Aufgezeigt und hinterfragt werden sollen thematische Programmschwerpunkte, die Akzentuierung von Programmelementen im Kirchengebäude und die strukturellen Beziehungen der Bildthemen zueinander. Nicht zuletzt richtet sich das Interesse dieser Arbeit auch auf die Frage, inwiefern die Positionierung von bestimmten Sujets an ihren Anbringungsort geknüpft ist und welche Aufgabe den Bildern im Versammlungsraum Kirche zukommt. Damit stellt sich schließlich auch die Frage nach den Möglichkeiten der Rezeption des Bildprogrammes, die ebenfalls dargelegt werden sollen.

Im Vordergrund dieser Untersuchung stehen also Fragestellungen, die in der bisher erschienenen Literatur eher eine Nebenrolle gespielt haben. Zwar hat A. Tsitouridou ihrer ikonographischen und stilistischen Analyse der Malereien ein Kapitel vorangestellt, in dem sie sich mit dem Ausstattungssystem der Nikolauskirche befaßt, doch richtet sich ihr Interesse weniger darauf, die Auswahl und Positionierung der Programmelemente zu ergründen, sondern Gemeinsamkeiten und Unterschiede zu anderen Dekorationssystemen der spätbyzantinischen Epoche aufzuzeigen.³² Das Anliegen der Autorin besteht vorwiegend darin, programmatische Analogien zwischen den Bildausstattungen der Nikolauskirche und der Georgskirche in Staro Nagoriâno darzulegen.³³

Die Literaturlage zum Bildprogramm der Nikolauskirche kann als beispielhaft für die Erforschung der byzantinischen Dekorationssysteme im allgemeinen angesehen werden. Programmanalysen zu der Vielzahl der überlieferten Bildausstattungen sind selten und beschränken sich meistens auf einzelne Aufsätze.³⁴ Als Ausnahmen können übergreifende Gesamtdarstellungen angeführt werden, die sich summarisch mit den Ausschmückungsprinzipien byzantinischer Kirchenräume auseinandersetzen und deren Gesetzmäßigkeiten durchleuchten.³⁵

Anhand der monographischen Abhandlungen zu den einzelnen Kirchengeschmückungen ist dagegen erkennbar, daß das Interesse der Autoren primär auf ikonographische Analysen sowie Stilkritik und Zuschreibungsfragen gerichtet ist. Programmatische Aspekte werden oft ausgeklammert oder nur in knappen Kapiteln behandelt, in denen die

32 Tsitouridou (1986) 49ff.

33 Tsitouridou (1986) 58ff.

34 Vgl. z. B. Schellewald (1992) 53ff., die sich in ihrem Essay dem Verhältnis von Bild und Text in der spätbyzantinischen Wandmalerei am Beispiel des Chora-Klosters in Konstantinopel widmet. Ferner sei auf die Untersuchung von Tsitouridou (1982) 435ff. hingewiesen, die das ikonographische Programm der Panagia Chalkeon in Thessaloniki einer Analyse unterzieht.

35 Frühe und richtungweisende Vorstöße dieser Art wurden von Demus (1947, 21953) und Giordani (1951) unternommen. Diese beiden Studien sind immer noch grundlegend für das Verständnis der byzantinischen Dekorationssysteme. Von den jüngeren Arbeiten sei hier zunächst auf Mathews (1988) verwiesen, der sich in seinem Aufsatz mit den Auswirkungen der Beschlüsse des zweiten Konzils von Nikaia (787) auf die byzantinischen Kirchendekorationen beschäftigt. Zuletzt hat sich Schellewald (1991) in ihrem Essay mit den Bildprogrammen des 10. und 11. Jhs. auseinandergesetzt.

Anordnung der Programmelemente im Kirchenraum beschrieben und Gemeinsamkeiten und Unterschiede zu anderen Dekorationssystemen aufgezeigt werden. Dabei wird in der Regel auf allgemeingültige Züge der Ausschmückungssysteme hingewiesen und auf Besonderheiten hinsichtlich der Auswahl und Anordnung der Programmelemente im Kirchengebäude aufmerksam gemacht, ohne diese aber umfassend zu ergründen.³⁶

Ausnahmen stellen die Studien dar, die sich mit bestimmten Raumeinheiten oder Annexräumen von byzantinischen Kirchengebäuden befassen und das Verhältnis von Bildauswahl und Funktion dieser Räume untersuchen.³⁷ Programmanalysen zu den eigentlichen Hauptkirchenräumen, die als Versammlungsorte für die tägliche Liturgiefeier dienen, sind bislang allerdings selten.³⁸

Das mangelnde Interesse an derartigen Untersuchungen ist vermutlich darin begründet, daß die byzantinischen Kirchenausstattungen im Hinblick auf ihren thematischen Gehalt vielfach als traditionsfixiert und unschöpferisch angesehen werden.³⁹ Im Gegensatz zur abendländischen mittelalterlichen Monumentalmalerei, in der eine Mannigfaltigkeit an Bildthemen in den Kirchenräumen entwickelt und im großen Umfang von typologischen Gegenüberstellungen Gebrauch gemacht wird, sind die byzantinischen Kirchenaus schmückungen an ein relativ festgelegtes Themenrepertoire gebunden.⁴⁰ Seit der Beilegung des byzantinischen Bilderstreites (843) haben sich für die Dekoration der Kirchen Bildgewohnheiten herausgebildet, die sich in der ortsgebundenen Platzierung bestimmter Programmelemente äußern.⁴¹ Für die Ausmalung der Kirchen existieren gewisse Regeln, wodurch die Bildausstattungen in einigen Zügen festgelegt sind und so den Eindruck von stereotypen und unveränderbaren Bildsystemen vermitteln.

Dementgegen ist aber festzuhalten, daß es bei der Ausgestaltung der Kirchen doch einige Spielräume und Variationsmöglichkeiten gab, die eine Flexibilität hinsichtlich der Bildauswahl und -platzierung bezeugen. Anhand der überlieferten Kirchenausstattungen der mittel- und spätbyzantinischen Epoche kann die Beobachtung gemacht werden, daß es keine Denkmäler mit übereinstimmender Dekoration gibt: »Jedes Programm ist Neuschöpfung und Adaption, daher gibt es nie zwei auf genau dieselbe Weise dekorierte Kir-

36 Vgl. beispielsweise die Monographie zu dem Bildprogramm der Erlöserkirche bei Potamies: Ranoutsaki (1992) 25ff.

37 Beispielhaft sei hier auf zwei Arbeiten zum Katholikon von Hosios Loukas in Phokis verwiesen: Connor (1991) 43ff. widmet sich in ihrer Untersuchung dem Bildprogramm der Krypta des Klosters. Sie konnte anhand der Bildauswahl und eingehender Quellenarbeit nachweisen, daß der Raum als Stätte der Todesgedächtnispflege für den Klostergründer und als Ort des Heilkultes diene. – Chatzidakis-Bacharas (1982) 109ff. analysiert in ihrer Arbeit die Bildausstattungen der westlichen Seitenkapellen des Katholikons und kommt zu dem Ergebnis, daß die Südwestkapelle wahrscheinlich für die Messe der großen Wasserweihe (Hagiasmos) vorgesehen war. Die Nordwestkapelle diene vermutlich als Raum für Begräbnis- und Totenriten.

38 Als eine der wenigen Ausnahmen sei hier auf die Dissertation von K. Papadopoulos zur Bildausstattung der Panagia Chalkeon in Thessaloniki verwiesen, die methodische Orientierungspunkte für die vorliegende Untersuchung liefert: Papadopoulos (1966) 17ff.

39 Vgl. Fichtner (1931) 4.

40 Vgl. Giordani (1951) 103; Hamann-Mac Lean (1976) 182f.

41 Zur Entwicklung der byzantinischen Dekorationssysteme nach der Ikonoklasmusdebatte siehe Kap. 5.2.1 mit weiterführender Literatur.

chen, was beweist, daß die byzantinische Ausstattungskunst trotz hierarchischer Ordnung, Traditionsgebundenheit und Strenge flexibel blieb und nicht zu einer Formel erstarrte.«⁴²

Als Beispiel für die Veränderbarkeit der Programme sei hier der sogenannte Festbildzyklus (Dodekaortion) angeführt, der in den byzantinischen Kirchengebäuden in der Regel im obersten Malregister illustriert ist. Für die Szenenauswahl dieses narrativen Programmelementes standen die zwölf wichtigsten Hochfeste des byzantinischen Kirchenjahres (Verkündigung, Geburt, Darbringung im Tempel, Taufe, Verklärung, Lazaruserweckung, Einzug in Jerusalem, Kreuzigung, Höllenfahrt, Himmelfahrt, Pfingsten, Marien Tod) als Grundrepertoire zur Verfügung. Doch sollte keinesfalls von einem zwölfszenigen Standardzyklus in den Kirchenräumen ausgegangen werden, da sowohl die Auswahl der Darstellungen als auch ihre Anzahl in den Monumenten divergiert. Die zwölf Hochfeste können zwar als die Themen angesehen werden, auf die bei der Zusammenstellung der Zyklen am häufigsten zurückgegriffen wurde, doch ist das Dodekaortion in seiner reinen Ausprägung äußerst selten bezeugt.⁴³ Festgehalten werden muß, daß der liturgische Festkalender nicht als einziges programmbildendes Element auf die Konzeption der Zyklen eingewirkt hat. Es ist vielmehr davon auszugehen, daß die Verschiedenheit der Festbildfolgen durch weitere einflußnehmende Gestaltungsfaktoren begründet ist.⁴⁴

In dieser Arbeit sollen die programmprägenden Faktoren für das Dekorationssystem der Nikolauskirche ermittelt werden. Aufschlüsse über die Bildfolgen können beispielsweise dann gewonnen werden, wenn bestimmte Konventionen in der Präsentationsweise der Zyklen durchbrochen wurden. Entsprechend können durch die Aufnahme von Darstellungen, die nicht dem gängigen Themenspektrum zuzurechnen sind, Interessenschwerpunkte aufgezeigt werden, die Rückschlüsse auf die Intentionen der Programm-entwerfer zulassen. Weitere Erkenntnisse eröffnen sich durch die Herauslösung bestimmter Festtagsszenen aus der chronologischen Reihe und ihre Einbindung in einen anderen Kontext. Nicht zuletzt kann auch die Auslassung von wichtigen Themen zur Deutung der Bildprogramme beitragen.

Als Hilfsmittel für die Interpretation des Bildprogrammes sollen in erster Linie die patristischen und liturgischen Schriftquellen ausgewertet werden. Zu nennen sind zunächst die exegetischen Kommentare der Kirchenväter und anderer Autoren der frühchristlichen und byzantinischen Zeit.⁴⁵ Die Auslegungen der Kirchenväter zu den verschiedenen Ereignissen des Alten und Neuen Testaments können insbesondere Aufschluß darüber geben, warum bestimmte Szenen im Kirchengebäude zueinander in Beziehung gesetzt wurden. Deren Schriften liefern Erkenntnisse über den theologischen Bedeutungsgehalt der dargestellten Ereignisse und geben Informationen über die wechselseitige Interpretation biblischer Begebenheiten.

42 Papadopoulos (1966) 54.

43 Siehe hierzu Kap. 5.2.1.1 mit weiterführender Literatur.

44 Vgl. Schellewald (1991) 49.

45 Erfasst in den Schriftensammlungen von Migne (PG und PL), siehe Abkürzungsverzeichnis.

Neben den patristischen Äußerungen sind auch die Schriften der byzantinischen Liturgiekommentatoren in die Analyse einzubeziehen, die Einblicke in das mittelalterliche Bildverständnis gewähren.⁴⁶ Darüber hinaus sollen auch die Texte zur orthodoxen Liturgie berücksichtigt werden. Hier sind an erster Stelle die Menäen, die liturgischen Monatsbücher des orthodoxen Kirchenjahres, zu erwähnen, die praktisch-kirchlichen Zwecken dienen und zum Teil auf Überlieferungen aus dem 9. Jahrhundert basieren.⁴⁷ In den Menäen und anderen Handbüchern⁴⁸ für die Liturgie sind sämtliche Lesungen des Kirchenjahres erfaßt, die Anhaltspunkte zur Deutung der Festereignisse geben können. Nicht zuletzt sind auch die Texte der Liturgieformulare zur täglichen Sakramentsfeier selbst in Betracht zu ziehen, die auf Basileos den Großen (330-379) und Johannes Chrysostomos (344-407) zurückgehen und in erster Linie zum Verständnis der Bemaprogramme beitragen.⁴⁹

Einblicke in das Rezeptionsverhalten der byzantinischen Zeit gewährt eine Reihe von überlieferten Festpredigten⁵⁰ und Beschreibungen von Kirchendekorationen (Ekphrasen).⁵¹ Sie setzen sich mit den dargestellten Themen im Kirchengebäude auseinander und geben Auskünfte über die Wahrnehmung der Wandbilder.

Neben den obengenannten Quellen sollen gelegentlich auch die Vorschriften der *Hermeneia*, dem Malerhandbuch des Malermönches Dionysios vom Berg Athos, als Hilfsmittel für die Erläuterung von Auswahl- und Plazierungsentscheidungen hinzugezogen werden.⁵² In dem Malerhandbuch, das im Kern vermutlich auf das 16. Jahrhundert zurückgeht und im beginnenden 18. Jahrhundert von Dionysios von Phurna redigiert wurde, sind Hinweise für die Dekoration von Kuppelkirchen und Richtungsbauten enthalten, die einen Überblick über die Darstellungsgewohnheiten geben, die sich im Verlauf des byzantinischen Mittelalters herausgebildet haben.⁵³ Festgehalten werden muß allerdings, daß die *Hermeneia* in erster Linie Auskünfte über die Ausschmückungsprinzipien der Athos-Klöster (insbesondere der postbyzantinischen) gewährt und für diese Untersuchung nur eingeschränkt als Quelle herangezogen werden kann.

46 Zu den byzantinischen Liturgiekommentaren siehe grundlegend Schulz (1980) 57ff. mit weiterführender Literatur.

47 Vgl. Deliyanni-Doris (1975) 6.

48 Zu den verschiedenen liturgischen Handbüchern für die Kirchenfeste und Gedenktage siehe Edelby (1967) 36f.; sowie Diedrich (1989) 61f.

49 Zu den beiden Liturgieformularen siehe grundlegend Kallis (1989) 44ff.

50 Vgl. z. B. die Einweihungsrede von Photios (Patriarch von Konstantinopel) zum Bildschmuck der Palastkapelle am Pharos (864), siehe Mango (1958) 184ff.

51 Vgl. z. B. die Beschreibung des Mosaikschmucks der Apostelkirche in Konstantinopel (Ende 12. Jh.) von Nikolaos Mesarites. Zu dieser Ekphrasis siehe grundlegend Baseu-Barabas (1992) 46ff.

52 Editiert von Papadopoulos-Kerameus (1909) und in unvollständiger deutscher Übersetzung bei Schäfer (1983) greifbar. Zur Entstehung und Geschichte des Malerhandbuches siehe grundlegend M. Restle: *Malerbücher*, in: RBK V (1995) 1222ff.

53 Vgl. Hamann-Mac Lean (1976) 15.

2. THEORIEN ZUR DEDIKATION UND STIFTERFRAGE

In der Nikolauskirche sind keine Inschriften erhalten, die Auskünfte über den Zeitpunkt ihrer Errichtung und ihren Stifter geben könnten. Wahrscheinlich war eine Widmungsinschrift an der Westwand des Hauptkirchenraumes direkt über dem Hauptportal angebracht, da dort unterhalb der Szene des Marientodes ein schmales horizontales Bildfeld ausgespart wurde, das heute zum größten Teil zerstört ist (Abb. 6 und 28). Derartige Bildfelder an der Westwand des Naos dienten in byzantinischen Kirchengebäuden häufig als Anbringungsort für Stifterinschriften.⁵⁴

Erste Informationen über das Monument liefern postbyzantinische Quellen. Kurze Erwähnung findet die Kirche in einer Urkunde des Patriarchen Kyrillos II. Kontaris aus dem Jahre 1635. Dort wird sie als Hagios Nikolaos ton Orphanon bezeichnet und als Metochion (Klostergut) des Vlatadon-Klosters in Thessaloniki aufgelistet.⁵⁵ Eine weitere Nennung erfährt die Kirche in einem Siegel des Patriarchen Joannikios aus dem Jahr 1648, in dem sie unter dem Namen Hagios Nikolaos Orphanos ebenfalls als Metochion des Vlatadon-Kloster aufgeführt wird.⁵⁶ Schließlich findet die Nikolauskirche auch in einem Codex aus der Athanasioskirche in Thessaloniki Erwähnung, in dem sie 1754 als Hagios Nikolaos ton Orphanon bezeichnet wird.⁵⁷

Die unterschiedlichen Benennungen der Kirche, zweimal als Hagios Nikolaos ton Orphanon (Genitiv plural: Heiliger Nikolaus der Waisen) und einmal als Hagios Nikolaos Orphanos (Nominativ singular: Heiliger Nikolaus der Waise), haben in der Forschungsliteratur zu einigen Überlegungen geführt, die sowohl die Stifterfrage als auch die Funktion des Klosters betreffen.

A. Xyngopoulos leitet die Bezeichnung Orphanos von der Person des Stifters ab, der seinen Nachnamen der Dedikation der Kirche attributiv hinzugefügt habe.⁵⁸ Er nimmt als Klostergründer Nikon Skouterios Kapandrites an, der den zusätzlichen Familiennamen Orphanos geführt haben könnte.⁵⁹ Der Autor stützt seine These auf ein beschriftetes Fragment einer Grabplatte, das bei Reparaturarbeiten im Naos der Nikolauskirche gefunden wurde und dort einen Bestandteil des Fußbodens bildete.⁶⁰ Diese Grabplatte ver-

54 So z. B. in der Christuskirche in Veria (1315), vgl. Pelekanides (1973) 7 mit Abb. 6. Auch Tsitouridou (1986) 297 mit Plan 2 vermutet, daß sich an dieser Stelle in der Nikolauskirche ursprünglich eine Stifterinschrift befand.

55 Siehe F. Dölger: *Aus den Schatzkammern des Heiligen Berges*. München 1948, Bd. 1, 238f.

56 Siehe Papageorgiou (1899) 416. Zu welchem Zeitpunkt die Nikolauskirche in den Besitz des Vlatadon-Kloster übergegangen ist, bleibt unklar. Es kann aber nicht schon zum Zeitpunkt seiner Gründung Außenstelle des Vlatadon-Klosters gewesen sein, da dieses erst zwischen 1351 und 1371 von dem Thessaloniker Erzbischof Dorotheos Blates gegründet wurde, vgl. Kourkoutidou-Nikolaïdou/Tourta (1997) 101.

57 Papageorgiou (1899) 427; Xyngopoulos (1952) 32.

58 Xyngopoulos (1952) 32.

59 Xyngopoulos (1952) 32ff.

fügte ursprünglich über vier in Kreise eingeschriebene Buchstabenmonogramme, die Xyngopoulos zu dem Namen Nikon Skouterios Kapandrites Orphanos ergänzte.⁶¹ Der Autor vermutet weiter, daß Nikon der geistliche Name von Nikolaus Kapandrites war, der seinem eigentlichen Namenspatron das Kloster geweiht hätte und als Mönch den Namen Nikon angenommen habe.⁶²

Das Fragment der Grabplatte befindet sich heute im Vlatadon-Kloster, in dem ein weiteres beschriftetes Fragment eines Sarkophages aufbewahrt wird, das einem anderen Mitglied derselben Familie, nämlich Georgios Skouterios Kapandrites, zugeschrieben wird.⁶³ Beide Fundstücke werden aufgrund stilistischer Kriterien um 1300 datiert⁶⁴ und sind nach Ansicht Xyngopoulos' erst in den zwanziger Jahren dieses Jahrhunderts in das Vlatadon-Kloster verbracht worden. Ihm zufolge zählten die zwei Fragmente ursprünglich zu Gräbern in der Nikolauskirche, in der sich im Narthex und den Seitenräumen einige weitere in den Boden eingelassene Grabstätten befunden haben.⁶⁵ Die beiden Fragmente veranlaßten Xyngopoulos dazu, das Katholikon des Nikolaus-Klosters als Mausoleum der Familie der Kapandrites anzusehen.⁶⁶

A. Tsitouridou, die sich in ihrer 1986 erschienenen Dissertation mit dem Monument auseinandergesetzt hat, äußert einige berechtigte Zweifel an der Interpretation von Xyngopoulos. Sie hält fest, daß es in Byzanz zwar die aristokratische Familie der Skouterion Kapandriton⁶⁷ gab, die grundsätzlich als Stifter des Klosters fungiert haben könnte, sieht aber Probleme in der Beweisführung Xyngopoulos'. Diese stützt sich nämlich ausschließlich auf die zum größten Teil zerstörte Grabplatte, die als Fußbodenbelag im Naos der Nikolauskirche diente. Die Autorin weist darauf hin, daß die Platte zu einem unbestimmten Zeitpunkt als Baumaterial wiederverwendet wurde und daher nicht unbedingt aus dem Klosterkomplex stammen muß.⁶⁸ Tsitouridou bemängelt außerdem, daß der vierte Kreis des Fragmentes, in dem Xyngopoulos das Buchstabenmonogramm Orphanos ergänzt wissen möchte, nicht erhalten ist und somit die Interpretation hypothetisch bleiben müsse.⁶⁹ Als letzten Kritikpunkt an Xyngopoulos' These führt die Autorin an, daß der Mönchsname Nikon, der auf einem Kreis der Verschlussplatte eingeschrieben ist, nicht ausschließlich von dem weltlichen Namen Nikolaus abzuleiten sei.⁷⁰

60 Siehe Xyngopoulos (1952) Abb. 13; Pazaras (1988) Taf. 24.

61 Xyngopoulos (1952) 32f.

62 Xyngopoulos (1952) 33f.

63 Xyngopoulos (1952) 34; Pazaras (1988) Taf. 25.

64 Pazaras (1988) 34f.

65 Xyngopoulos (1964/65) 95f., 97f. Von den übrigen Grabstätten sind nur stark fragmentierte Verschlussplatten erhalten geblieben, die keine weiterführenden Erkenntnisse zur Identität des Stifters liefern können. Auf einer der Grabplatten aus dem Narthex ist eine Inschrift wiedergegeben, die weibliche Personen erwähnt, weswegen Xyngopoulos die Vermutung aussprach, daß es sich bei der Stiftung um ein Nonnenkloster gehandelt haben könnte.

66 Xyngopoulos (1952) 34.

67 Von der Familie der Kapandrites ist lediglich bekannt, daß sie mütterlicherseits aus Veria (ca. 70 km südwestlich von Thessaloniki) stammte, siehe E. Trapp/R. Walther/H.-V. Beyer: Prosopographisches Lexikon der Palaiologenzeit, Fasz. 5. Wien 1981. 100f.

68 Tsitouridou (1986) 38f.

69 Tsitouridou (1986) 39.

Tsitouridou äußert im Gegenzug zu Xyngopoulos' Erklärung des Beinamens der Kirche zwei Gedanken zur Herkunftsfrage der Dedikationsbezeichnung. Erstens macht sie den Vorschlag, daß die Nennung von Orphanon eventuell in Verbindung mit der Beschützerfunktion des Patroziniumsheiligen Nikolaus zu sehen ist. Die Autorin macht darauf aufmerksam, daß der Heilige unter anderem als Patron der Witwen und Waisen gilt und der Namenszusatz »der Waisen« auf diese spezielle Wohltätigkeit des Schutzheiligen anspielen könnte. Sie stützt ihre These, indem sie auf diverse Texte und Lobreden hinweist, in denen Nikolaus als Beschützer und Ernährer der Witwen und Waisen gepriesen wird.⁷¹ An die ältere Forschungsliteratur⁷² anknüpfend, nimmt sie ferner an, daß dem Kloster vielleicht ein Waisenhaus angeschlossen war und das Patrozinium deswegen den Beinamen erhielt.⁷³

Als zweite Erklärungsmöglichkeit des Titels schlägt Tsitouridou vor, daß dieser eventuell von einem zweiten Stifter stammt, der seinen Nachnamen in späterer Zeit der eigentlichen Bezeichnung des Klosters angefügt haben könnte. Die Autorin macht darauf aufmerksam, daß die Kirche während der Turkokratie renoviert und wesentliche Teile des äußeren Mauerwerks des Narthex und der Seitenräume neu aufgeführt wurden. Sie hält es für denkbar, daß eine Person oder eine Familie namens Orphanos die Finanzierung der Renovierungsarbeiten übernahm und dem Kloster vielleicht auch weitere Schenkungen zukommen ließ. Tsitouridou beruft sich auf das byzantinische Stifterrecht, das es Stiftern ermöglichte, ihren Namen in die Bezeichnung einer Kirche einzubringen, nachdem sie dieser Zuwendungen gaben.⁷⁴ Sie nennt drei weitere Kirchen, die den Beinamen Orphanos tragen, aber nicht mit der Nikolauskirche in Verbindung gebracht werden können.⁷⁵

Zu den Überlegungen Tsitouridou ist anzuführen, daß ihre letzte These aufgrund der neuesten dendrochronologischen Ergebnisse hinfällig geworden ist. Die Untersuchungen der Holzbalken, die an den Außenwänden der Seitenarme eingemauert sind, haben erbracht, daß die Renovierungsarbeiten an dem Monument im beginnenden 19. Jahrhundert erfolgt sein müssen. Zwei der entnommenen Holzproben der Querbalken lassen sich in die Jahre 1812+6/-1 datieren.⁷⁶

Die dendrochronologischen Ergebnisse belegen, daß die Renovierungen erst zu einem Zeitpunkt veranlaßt wurden, zu dem das Kloster schon über einen langen Zeitraum hinweg den Beinamen Orphanos führte. Infolgedessen kann der Titel nicht von dem Nachnamen eines Stifters stammen, der die Finanzierung dieser Renovierungsarbeiten übernahm.

Möglich ist, daß sich der Beiname tatsächlich von einem Waisenhaus herleitet, da während der osmanischen Herrschaft eine Waisenfürsorge im Stadtteil des Klosters errichtet worden sein soll. Das Gebäude wird südlich der Nikolauskirche lokalisiert und soll

70 Ebenda.

71 Ebenda.

72 Papageorgiou (1899) 426f.; Tafrafi (1913) 181f.

73 Tsitouridou (1986) 35f.

74 Tsitouridou (1986) 36f.

75 Tsitouridou (1986) 34.

76 Vgl. Kap. 3 der vorliegenden Arbeit.

nach der griechischen Rückeroberung Thessalonikis (1912) als Gymnasium gedient haben.⁷⁷ Es ist nicht auszuschließen, daß dieses Waisenhaus einen Vorgängerbau mit gleicher Funktion ersetzte.⁷⁸ Ob das Nikolaus-Kloster in direkter Beziehung zu diesem Waisenhaus stand, muß allerdings offenbleiben. Denkbar wäre auch, daß es sich bei der Bezeichnung Orphanos lediglich um einen topographischen Verweis handelt. Der Name Hagios Nikolaus ton Orphanon könnte nämlich nur darauf anspielen, daß sich die Kirche in der Nähe eines Waisenhauses befand; er wäre dann als Nikolauskirche »zu den Waisen« zu verstehen.

Topographische Verweise, die dem Namen einer Kirche hinzugefügt wurden, begegnen bei vielen Monumenten der byzantinischen und nachbyzantinischen Periode. Sie waren erforderlich, um die verschiedenen Kirchen mit gleichlautendem Patronat voneinander zu unterscheiden. Als Beispiel für die Hinzufügung einer Ortsbestimmung an den Titel der Kirche kann die nahegelegene Panagia ton Chalkeon in Thessaloniki angeführt werden. Der Beinamen ton Chalkeon bedeutet »zu den Kupferschmieden« und sagt aus, daß in der Nähe dieser Marienkirche Kupferschmiede-Werkstätten angesiedelt waren, die seit byzantinischer Zeit im Umkreis des Monumentes belegt sind. Ihre Bezeichnung erhielt die Kirche erst in osmanischer Zeit, sie ist eine Übertragung aus dem Türkischen.⁷⁹ In einer Urkunde des 14. Jahrhunderts wird das Monument noch als Panagia Kamariotissa erwähnt, was als »Gottesmutterkirche zu den Arkaden« übersetzt werden kann.⁸⁰ Auch in dem älteren Beinamen wird demnach auf die topographische Lage der Kirche angespielt, in deren unmittelbarer Nähe Arkaden angelegt gewesen sein sollen.⁸¹

D. Evangelides, der sich grundlegend mit dem Monument auseinandergesetzt hat, hält fest, daß der Name Panagia Kamariotissa nicht der ursprüngliche Titel des Klosters war, sondern daß die Kirche von ihrem Stifter lediglich der Gottesmutter geweiht war. Er nimmt an, daß das Kloster den Beinamen Kamariotissa erst später von den Einwohnern Thessalonikis erhielt, damit diese die Gottesmutterkirche von den anderen Marienpatrozinien der Stadt unterscheiden konnten.⁸²

Auf gleiche Weise könnte auch der Name der Nikolauskirche entstanden sein, die nicht das einzige Nikolauspatrozinium der Stadt Thessaloniki war. Xyngopoulos⁸³ hat bereits darauf hingewiesen, daß es in der Stadt im beginnenden 14. Jahrhundert mindestens sechs Nikolauskirchen gab, so daß davon ausgegangen werden kann, daß diese Kirchen mit gleichlautendem Patronat untereinander differenziert werden mußten. Vielleicht wurde die Nikolauskirche erst Jahre nach ihrer Erbauungszeit von den Einwohnern der Stadt mit der zusätzlichen Ortsbezeichnung »zu den Waisen« versehen, um sie als *die* Nikolauskirche zu kennzeichnen, die sich in der Nähe des Waisenhauses befindet. Festzuhalten ist, daß der Titel Orphanos erst seit dem 17. Jahrhundert für das Kloster belegt ist

77 G. I. Theocharides: Mia ecafanisqei0sa shmantik0 monh0 thv Qessaloni0khv. H monh0 Filoka0llh, in: Makedonika 21 (1981) 348.

78 Papageorgiou (1899) 426f. nimmt an, daß das Waisenhaus bereits in byzantinischer Zeit bestand.

79 Evangelides (1954) 4; Kourkoutidou-Nikolaïdou/Tourta (1997) 177.

80 Evangelides (1954) 5; Kourkoutidou-Nikolaïdou/Tourta (1997) 177.

81 Evangelides (1954) 5.

82 Ebenda.

83 Xyngopoulos (1965) 183.

und nicht bereits zur Zeit seiner Gründung als Beiname geführt worden sein muß. Insofern ist es problematisch, überhaupt zu einer Aussage bezüglich des Beinamens zu kommen, da weder inschriftliche noch andere Quellen aus der Erbauungszeit des Klosters vorliegen, die etwaige Theorien bekräftigen könnten.

Was die Bestimmung des Klostergründers betrifft, so ist neben der Deutung von Xyngopoulos, der Georgios Skouterios Kapandrites als Stifter annimmt, auch die Meinung vertreten worden, daß der serbische König Stefan Uro^o II. Milutin die Nikolauskirche errichten ließ. Diese Auffassung ist zuerst von serbischen Wissenschaftlern⁸⁴ geäußert worden und wird auch von Tsitouridou⁸⁵ nachdrücklich unterstützt. Begründung erfährt diese These durch einen Textabschnitt in den Schriften des serbischen Königsbiographen und Erzbischofs Danilo II. (1324-1337), in denen unter anderem von den Kirchengründungen des serbischen Königs berichtet wird.⁸⁶ Danilo II. schildert, daß Stefan Uro^o II. Milutin in Thessaloniki während seiner Regierungszeit (1282-1321) zwei Kirchen erbauen ließ: *Auch in der Stadt Thessalonike, auch hier errichtete er Königshäuser und erbaute eine Kirche zu Ehren des heiligen Erzpriesters Christi, Nikolaus, und eine Kirche zu Ehren des heiligen Märtyrers Christi, Georg.*⁸⁷

Diese Quelle bot den Anlaß, das Nikolaus-Kloster mit der Gründung des serbischen Königs in Thessaloniki zu identifizieren. Tsitouridou findet die Stiftertätigkeit Milutins außerdem im ikonographischen Programm der Kirche bestätigt. Sie erkennt insbesondere in der Auswahl der dargestellten Heiligen und der sekundären Zyklen Übereinstimmungen zu anderen serbischen Monumenten, die von König Milutin in Auftrag gegeben wurden.⁸⁸ Eine serbische Einflußnahme auf das Bildprogramm der Nikolauskirche sieht die Autorin vor allem in der Wiedergabe zweier Heiliger bestätigt, die ansonsten hauptsächlich in den Monumenten Serbiens anzutreffen sind. Gemeint ist zunächst Klemens von Ohrid, der an der Südwand der ehemaligen Prothesis der Nikolauskirche abgebildet ist (Abb. 59).⁸⁹ Bischof Klemens von Ohrid († 916) erfährt als Mitbegründer der slawischen Kirche in erster Linie in Ohrid und auf dem Balkan Verehrung, sein Bildnis ist vorwiegend in serbischen und bulgarischen Monumenten wiedergegeben.⁹⁰ In den mittelalterlichen Dekorationsprogrammen des byzantinischen Kernlandes begegnet sein Porträt nicht, woraus Tsitouridou schlußfolgerte, daß die Einbindung des Klemens in die Prothesisausstattung der Nikolauskirche einen serbischen Einfluß bekräftige.⁹¹ Dasgleiche nimmt sie für die Darstellung des Heiligen Georg an, der im Naos der Nikolauskirche wiedergegeben ist und mit dem seltenen Beinamen »o Gorgos« versehen wurde (Abb. 43). Mit dem Epi-

84 Als erster bestimmte P. Mijović das Nikolaus-Kloster als Gründung des serbischen Königs, siehe P. Mijović: O gradjevinana kralja Milutina u Solunu, in: Starinar N.S. 18, 1967 (1968) 233ff.

85 Tsitouridou (1986) 41ff.

86 Zu den Schriften Danilos und zu den Kirchengründungen Milutins siehe grundlegend Hafner (1976) 145ff.

87 Übersetzung zitiert nach Hafner (1976) 179.

88 Tsitouridou (1986) 41ff.

89 Das erheblich zerstörte Heiligenbild ist bei Tsitouridou (1986) Abb. 99 wiedergegeben.

90 U. Knoben: Klemens von Ochrid, in: LCI VII (1974) 324f.

91 Tsitouridou (1986) 45.

theton »o Gorgos« (»der Schnelle«) sei der Heilige Georg außer in der Nikolauskirche nur in zwei weiteren Monumenten betitelt, für die eine serbische Einwirkung auf das Bildprogramm bezeugt ist.⁹²

Dagegen konnte G. Demetrokallis belegen, daß das Epitheton Gorgos seinen Ursprung nicht in Serbien, sondern in Konstantinopel hat.⁹³ Er verweist auf ein byzantinisches Metallsiegel aus der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts, auf dem der Heilige Georg ganzfigurig in Rüstung wiedergegeben ist. Rechts der Darstellung des Heiligen ist die Ehrenbezeichnung »o Gorgos« eingeprägt.⁹⁴ Darüber hinaus führt Demetrokallis ein Epigramm des Konstantinopler Hofpoeten Manuel Philes († um 1345) an, in dem die Bezeichnung »Gorgopous« (»der Schnellfüßige«) vorkommt.⁹⁵ Diese Beispiele belegen, daß das Epitheton Gorgos nicht für eine serbische Einflußnahme auf das Bildprogramm der Nikolauskirche herangezogen werden kann.

Weitere Analogien zu serbischen Dekorationssystemen beobachtet Tsitouridou in der Auswahl der sekundären Zyklen der Nikolauskirche. Sie macht darauf aufmerksam, daß es in der Selektion der erzählerischen Programmelemente Überschneidungen gibt, die sich dahingehend äußern, daß in die Bildausstattung der Nikolauskirche narrative Zyklen Aufnahme fanden, die auch in mehreren serbischen Monumentaldekorationen illustriert sind.⁹⁶ Die größte Verwandtschaft zur Nikolauskirche weist ihrer Meinung nach die Georgskirche in Staro Nagoriäino auf, die 1317/18 im Auftrag von König Milutin ausgemalt wurde. Das Bildprogramm von Staro Nagoriäino hat mit der Nikolauskirche mehrere narrative Zyklen gemeinsam, die außerdem an vergleichbaren Orten im Kirchenraum positioniert wurden.⁹⁷ Aufgrund der thematischen Nähe zu diesem und anderen Monumenten Serbiens sieht die Autorin die Ausmalung der Nikolauskirche durch die serbische Kultur angeregt, was ihrer Meinung nach die These bestätigt, daß König Milutin der Gründer des Klosters war.⁹⁸

Es steht außer Zweifel, daß die Bildausstattung der Nikolauskirche in Hinsicht auf ihr Programm Gemeinsamkeiten zu den serbischen Dekorationssystemen der palaiologischen Epoche erkennen läßt. Hinzu kommt, daß durch den serbischen Königsbiographen Danilo II. belegt ist, daß Milutin während seiner Regentschaft in Thessaloniki eine Nikolauskirche errichten ließ. Diese Faktoren sprechen dafür, daß sich der serbische König als Stifter der Nikolauskirche betätigt haben könnte, zumal sich der Ausmalungszeitraum des Monumentes, der mit der zweiten Dekade des 14. Jahrhunderts angenommen wird, mit der Gründungstätigkeit Milutins in Thessaloniki gut vereinbaren läßt. Dessen Stiftungen in der Stadt können nämlich frühestens 1299 erfolgt sein, da die militärischen

92 Es handelt sich um die Georgskirche in Staro Nagoriäino, die von König Milutin 1317/18 gestiftet wurde, und um die Taxiarcheskirche in Kastoria, die 1359/60 während der Serbenherrschaft in Westgriechenland ausgemalt wurde, siehe Tsitouridou (1986) 41.

93 G. Demetrokallis: Ο Αἰ γίωv Γεωργίωv ο Γοργόv, in: EBS 49 (1994-1998) 86.

94 Siehe V. Laurent. Le corpus des sceaux de l'empire byzantine. Paris 1981. Bd. 2, 428 (Nr. 818) Pl. 31.

95 Vgl. Anm. 93 mit Quellenangabe.

96 Tsitouridou (1986) 54ff.

97 Tsitouridou (1986) 58ff.

98 Tsitouridou (1986) 45, 60.