

## Zwei byzantinische Damen und das Gottesbild des Klosters Latomou in Thessaloniki: Neues zum Mosaik von Hosios David und der Ikone von Poganovo

**Christine Stephan-Kaissis**

Eine wichtige Aufgabe der byzantinischen Kunstgeschichte besteht in der Erforschung der Frage, welche Rolle Frauen als Stifterinnen von Werken der byzantinischen Kunst zugewiesen werden muss. Ist ihr Beitrag auf diesem Gebiet dem der männlichen Stifter vergleichbar oder zeichnet sich weibliche Stiftertätigkeit durch spezifische Eigenarten aus? Lassen die erhaltenen Artefakte Rückschlüsse auf die Idiosynkrasie der Auftraggeberinnen zu? Mein Beitrag zu diesem Thema ist zwei byzantinischen Damen gewidmet, die ein Zeitraum von fast 1000 Jahren trennt. Die eine der beiden lebte in der Frühzeit des byzantinischen Reiches, die andere kurz vor dem Untergang von Byzanz. Beide traten als Stifterinnen von Bildern auf, die zu den bedeutendsten ihrer Art zählen. Diese Bilder sind das Band, welches die beiden Frauen trotz des großen zeitlichen Abstands, der zwischen ihnen liegt, verknüpft. Das ist darauf zurückzuführen, dass die jüngere der beiden Stifterinnen in einem bewussten Akt der Wiederholung auf das Werk der älteren Bezug nimmt und dadurch mit ihrer Vorgängerin in einen Dialog durch die Jahrhunderte tritt. Die Besonderheit unseres Falls liegt darin, dass die beiden Bilder ein äußerst seltenes Sujet aufweisen, welches in dieser Form auf byzantinischem Boden sonst nie wieder zur Darstellung kam. Die Tatsache, dass eines der Werke in frühbyzantinischer Zeit entstand während das andere der Spätzeit von Byzanz zuzuordnen ist, erlaubt konkrete Aussagen darüber, auf welche Weise religiöse Werke in Byzanz künstlerisch tradiert wurden. Zugleich demonstriert der Vergleich der Bilder, wie es den hinter den Objekten stehenden Auftraggeberinnen gelang, sich mit Hilfe der theologischen Botschaft der Bilder auf höchst individuelle Weise zu artikulieren.

Bei der Stiftung der ersten Dame handelt es sich um das Apsismosaik des Latomouklosters von Thessaloniki, eines kleinen frühchristlichen Baus aus dem 5. Jahrhundert, welcher heute auch unter dem Namen «Hosios David» bekannt ist<sup>1</sup> (Abb. 1). Die fragmentierte und schwer leserliche Mosaikinschrift in silberner Majuskel unterhalb der Darstellung lässt zwar noch die Feststellung zu, dass hier eine Frau als Auftraggeberin auftrat, gibt aber sonst keine genaueren Informationen zu ihrer Identität: «+ ΠΗΓΗ ΖΩΤΙΚΗ ΔΕΚΤΙΚΗ ΘΡΕΠΤΙΚΗ ΨΥΧΩΝ ΠΙΣΤΩΝ Ο ΠΑΝΕΝΤΙΜΟΣ ΟΙΚΟΣ ΟΥΤΟΣ + (ΕΥΞΑΜΕ)ΝΗ ΕΠΕΤΥΧΑ ΚΑΙ ΕΠΙΤΥΧΟ(ΥΣ)Α ΕΠΛΗΡΩΣΑ + ΥΠΕΡ ΕΥΧΗΣ (ΗΣ ΟΙΔΕΝ Ο ΘΕΟΣ ΤΟ ΟΝΟΜΑ) + »<sup>2</sup>. Die Wahl des kostspieligen Materials und die außerordentliche künstlerische Qualität des Mosaiks lassen darauf schließen, dass es sich bei der Stifterin des Mosaiks um eine wohlhabende Dame der höchsten Gesellschaft gehandelt haben muss.

Rund 1000 Jahre später entschloss sich eine zweite byzantinische Dame zur Stiftung einer großformatigen bilateralen Ikone, welche auf der einen Seite das frühchristliche Bildmotiv des Mosaiks im Latomoukloster in einer zeitgenössischen Variante wiederholt<sup>3</sup> (Abb. 2). Es ist bedeutsam, dass sich der in Gold geschriebene Titel der Darstellung «Ο ΕΝ ΤΩ ΛΑΤΟΜΟΥ ΘΑΥΜΑ» ausdrücklich auf das Apsismosaik in Thessaloniki bezieht. Die



1. Thessaloniki, Apsismosaik Hosios David (E. Kourkoutidou – A. Tourta, *Spaziergänge durch das byzantinische Thessaloniki*, Athen 1997, p. 92).



2. Ikone von Poganovo, Nationalmuseum Sofia, Bulgarien (Inv. Nr. 2057)  
(M. Vassilaki [ed.], *Mother of God, Representations of the Virgin in Byzantine Art*, Athens 2000, Nr. 86, p. 490, 491).

andere Seite der paläologischen Tafel (Abb. 3) zeigt in ganzfiguriger Darstellung die Gottesmutter, welche als «ΜΗ(ΤΗ)Ρ Θ(ΕΟ)Υ/Η ΚΑΤΑΦΥΓΗ» bezeichnet ist, sowie den Evangelisten Johannes, der anhand der Inschrift «Ο ΑΓ(ΙΟΣ) ΙΩ(ΑΝΝΗΣ) Ο ΘΕΟΛΟΓΟΣ» identifiziert werden kann. Zwischen den beiden Figuren war eine Widmungsinschrift zu lesen, die heute in wesentlichen Teilen zerstört ist (Abb. 4). Erkennbar sind nur noch die Worte «+...]Ν Χ(ΡΙΣΤ)Ω ΤΩ Θ(Ε)Ω [ΠΙΣ]ΤΗ ΒΑΣΙ[ΛΙ]ΣΣΑ+». Im Jahre 1959 unternahm T. Gerasimov die noch schwach sichtbaren Farbspuren am Anfang der Inschrift einer eingehenden Untersuchung. Er kam zu dem überzeugenden Ergebnis, das hier ursprünglich der Name «ΕΛΕΝΗ» stand<sup>4</sup>. Der lange Verbleib der Ikone in der Gegend von Poganovo bot Gerasimov und in der Folge weiteren Forschern Anlass, die Stifterin der Tafel mit Helene Dragaš, der Tochter des serbischen Fürsten Konstantin Dragaš und Gattin des byzantinischen Kaisers Manuel II. Paläologos zu identifizieren. Diese Zuschreibung brachte eine Datierung des Werks um 1392 mit sich<sup>5</sup>. Andererseits wurde als Stifterin der Tafel aber auch Helene, die Tochter des Kaisers Johannes VI. Kantakouzenos und Gattin von Kaiser Johannes V. Paläologos genannt, was zu einer etwas früheren Datierung führte<sup>6</sup>. Schließlich brachte eine dritte Meinung als Stifterin der Bildtafel Helene Uglješa ins Spiel<sup>7</sup>.

Im Hinblick auf die Tatsache, dass in keinem der Fälle gesicherte Daten existieren, welche Auskunft über die Identität unserer beiden Damen, bzw. die Beweggründe ihrer Stiftungen geben können, scheint die Befragung der Werke ein gangbarer Weg, um etwas über die Umstände ihrer Entstehung zu erfahren.

Im ersten Teil dieser Arbeit soll daher der Versuch unternommen werden, die visuelle Botschaft des Apsismosaiks von Latomou zu entschlüsseln. Der zweite Teil ist der Untersuchung der paläologischen Ikone gewidmet. Dabei soll insbesondere die Frage beantwortet werden, warum die Stifterin Interesse daran gehabt haben könnte, das Bildmotiv des frühchristlichen Mosaiks auf ihrer Tafel zu wiederholen.

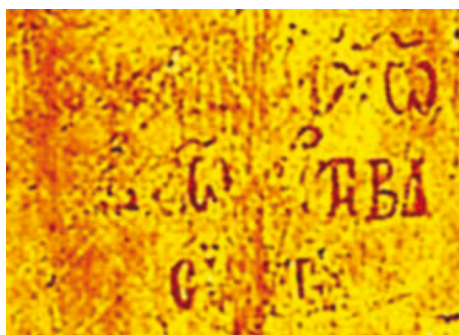
Eine wichtige Rolle für die Erforschung der historischen Zusammenhänge spielt ein mittelalterlicher Wunderbericht über das Gottesbild von Latomou, welcher sich in zwei byzantinischen Handschriften erhalten hat. Auf der Grundlage des Textes kann rekonstruiert werden, dass es zu einem bestimmten Zeitpunkt zu einer höchst spezifischen Interpretation der ursprünglichen Bildaussage kam. Diesem Umstand trägt die doppelseitige Bildtafel durch formale und ikonographische Anpassung ihrerseits Rechnung<sup>8</sup>. Eine Neuerung aus der Paläologenzeit dürfte die Hinzufügung der Figuren von Maria und Johannes auf der zweiten Bildseite der Tafel darstellen. Anhand der Neuerungen lässt sich das spätbyzantinische Werk als kreative Paraphrase des Mosaiks von Latomou ansprechen. Es liegt nahe, dahinter eine durchaus eigenständige theologische Botschaft der paläologischen Stifterin zu suchen.

## *1. Das Mosaik*

Die Komposition in der halbrunden Apsisnische des Latomouklosters wird von der kunsthistorischen Forschung als „Maiestas Domini“ bezeichnet<sup>9</sup> (Abb. 1). Dargestellt ist die in vielfarbigem Licht erstrahlende, über die darunter liegende Welt erhobene jugendliche Figur eines thronenden Gottes<sup>10</sup>. Schwerelos schwebt die göttliche Gestalt auf dem immateriellen Thron des kosmischen Regenbogens. Von der thronenden Lichtgestalt gehen irisierende Strahlen



3. Ikone von Poganovo, Nationalmuseum Sofia, Bulgarien (Inv. Nr. 2057)  
(*Mother of God*, op. cit., Nr. 86, p. 490, 491).



4. Detail, Ikone von Poganovo, Nationalmuseum Sofia, Bulgarien (Inv. Nr. 2057)  
(*Mother of God*, op. cit., Nr. 86, p. 490, 491).

aus, die sich an den Rändern eines durchsichtigen Kreises brechen. Das jugendliche Antlitz des Dargestellten ist bartlos und wird von langen, in der Mitte gescheitelten Haaren umrahmt (Abb. 5). Ein goldener Nimbus, dem ein rotes, Gemmen besetztes Siegeskreuz eingeschrieben ist, identifiziert den Thronenden als Jesus Christus. Als Zeichen seines erhabenen Standes trägt der himmlische Herrscher eine mit breiten goldenen *clavi* und Goldmanschetten besetzte purpurfarbene Tunika und ein dunkelblaues Pallium, das seinen linken Arm und Unterkörper verhüllt. Goldene Sandalen erhöhen die Pracht der antikischen Gewänder. Der intensive Blick des jugendlichen Erlösers fixiert den Betrachter des Apsismosaiks, welchem er mit der Geste seiner erhobenen rechten Hand ein vieldeutiges Zeichen zu geben scheint. In seiner linken Hand hält Christus einen geöffneten Rotulus, der ein an die spezielle Stiftungssituation adaptiertes Zitat nach Isaias aufweist: «+ ΙΔΟΥ Ο Θ(Ε)Σ ΗΜΩΝ ΕΦ’ Ω ΕΛΠΙΖΟΜΕΝ Κ(ΑΙ) ΗΓΑΛΛΙΩΜΕΘΑ ΕΠΙ ΤΗ ΣΩΤΗΡΙΑ ΗΜΩΝ + ΟΤΙ ΑΝΑΠΑΥΣΙΝ ΔΩΣΕΙ ΕΠΙ ΤΟΝ ΟΙΚΟΝ ΤΟΥΤΟΝ +»<sup>11</sup>. Der Text operiert mit einer Begrifflichkeit, die das zukünftige Kommen des Herrn in Vorfreude auf die damit verbundene Auferstehung der Gläubigen antizipiert, wobei aus der eher privaten Bitte, dem hiesigen Gotteshaus bis zum Tag des Jüngsten Gerichts selige Ruhe zu spenden, möglicherweise der Schluss zu ziehen ist, dass die frühchristliche Stifterin das Mosaik im Zusammenhang eines (ihres?) Funeralbaus in Auftrag gab<sup>12</sup>. Das einleitende Wort des Zitats («ΙΔΟΥ...») verweist auf die Gabe des inspirierten Sehers/ Propheten, sich die unsichtbare Gestalt Gottes vor Augen zu rufen. Damit ist das Generalthema umrissen, welches das Mosaik dem Betrachter in einer Vielzahl subtil verschränkter visueller Metaphern präsentiert. Es geht um die Möglichkeit und Bedingungen der menschlichen “Gottesschau”, ein Problem, mit welchem sich die byzantinische Kirche seit frühester Zeit intensiv beschäftigte, und welches in späteren Jahrhunderten zu heftigen Kämpfen um die Bilder führte.

Bekanntlich lehnte schon die frühchristliche Kirche Christusbilder im Hinblick auf das zweite Gebot generell mit dem Argument ab, dass die göttliche Natur Christi im Bild nicht darstellbar sei und seine menschliche Natur nicht darstellungswürdig<sup>13</sup>. Wie war es dann möglich, dass im Mosaik des Latomouklosters in Thessaloniki trotz des expliziten biblischen Bilderverbots eine monumentale Darstellung Gottes angefertigt werden konnte? Eine Antwort darauf gibt das dem Nimbus eingeschriebene Kreuzzeichen des thronenden Kosmokrators. Der Kreuznimbus dient als visuelle Vokabel für eine grundlegende biblische Wahrheit, welche in dem Mensch gewordenen Sohn Jesus Christus das Abbild Gottvaters erkannte. Nach Ansicht der bilderfreundlichen Theologen war es durch die Inkarnation Christi möglich geworden, Gottesbilder herzustellen. Das Mosaik des Latomouklosters beließ es allerdings nicht bei der wortwörtlichen visuellen Umsetzung dieses theologischen Arguments, sondern führte mit Hilfe der Gemmen, mit denen das Kreuzzeichen besetzt ist, eine zweite Bedeutungsebene in das Bild ein, welche an den Sieg Christi über den Tod erinnert. In Verbindung mit dem Isaiaszitat des Rotulus gesehen, manifestiert sich demnach in der dargestellten Gottesfigur der zukünftig – am Ende aller Tage – zu erwartende Christus, welcher die Auferstehung der Gläubigen durch seine historische Heilstat garantiert. Das jugendliche Antlitz Christi darf in diesem Zusammenhang als Sinnbild des göttlichen Ewigkeitsaspekts (“ohne Anfang und ohne Ende”) gelesen werden, was im endzeitlichen Kontext des zentralen Gottesbildes als künstlerisch konsequente visuelle Lösung erscheint<sup>14</sup>.

Der Blick auf das unsichtbare himmlische Universum, welcher dem Betrachter im Latomoukloster gewährt wird, schließt auch die überirdischen Lebewesen ein, welche am

Thron Gottes versammelt sind. Mächtige, mit unzähligen Augen bedeckte Schwingen tragen die kreisförmige Lichtgloriole, welche Christus umhüllt. Die Flügel scheinen von einem Punkt hinter den Füßen Christi auszugehen, der von der durchsichtigen Sphäre verdeckt ist. Zwei weitere, mit vielen Augen besetzte Schwingen sind auf räumlich-illusionistische Weise links und rechts, bzw. "hinter" der Lichtscheibe zu sehen. Sie bilden eine Einheit mit den vier geflügelten Lebewesen, charakterisiert als Mensch, Adler, Stier und Löwe, welche als Halbfiguren hinter der Lichtscheibe auftauchen und als Attribute rote, Gemmen besetzte Bücher tragen. Das vom Künstler verwendete Bildformular für die überirdischen Wesen greift nicht nur auf alttestamentliche Textvorgaben unterschiedlicher Gottesvisionen zurück, wie sie in den Prophetien von Ezechiel, Isaías und Habakuk überliefert sind. Mit Hilfe der vier Juwelen geschmückten Codices ist auch ein deutlicher Hinweis auf die vier Evangelien des Neuen Testaments gegeben, was die Zodia zu Symbolen der vier Evangelisten macht. Umstritten ist bis heute die These, dass das Mosaik auf die apokalyptischen Zodia der Johannesoffenbarung<sup>15</sup> hinweist, da die Vorbehalte der frühbyzantinischen Kirche gegen die Authentizität des Textes hinlänglich bekannt sind<sup>16</sup>. Während sich die Forschung bisher weitgehend auf die Identifikation der biblischen Textquellen konzentrierte, welche der Darstellung zu Grunde liegen und dabei konkurrierende, aber leider hinsichtlich der Bildlogik der konkreten Darstellung nicht verifizierbare Interpretationsmodelle entwickelte, möchte ich der symbolischen Bedeutung der mit Augen besetzten Schwingen mehr Beachtung schenken, als man dies bisher tat<sup>17</sup>. Das Bildmotiv symbolisiert bekanntlich die geistige Gottesschau, bzw. Gottesanbetung, mit welcher nach kirchenväterlicher Auffassung die Lebewesen am Thron Gottes beauftragt sind<sup>18</sup>. Dazu scheint zunächst im Widerspruch zu stehen, dass sich die vier Lebewesen der zentralen Gottesgestalt nicht in anbetender Haltung zuwenden<sup>19</sup>. Der vordergründige Widerspruch lässt sich leicht als wohldurchdachte Bildstrategie des Künstlers auflösen. Der ikonographische Schlüssel liegt in der Bildformel der vier Gemmen geschmückten Evangelien, deren Botschaft die vier Wesen in die Welt zu tragen scheinen. Die auffordernde Geste Christi beinhaltet nicht nur ihren Sendeauftrag, sondern ist zugleich auch als deutliche Empfehlung an den Betrachter adressiert, durch das Studium der Heiligen Schrift zu wahrer Gotteserkenntnis, bzw. Gottesschau zu gelangen.

Die Wahrheit der göttlichen Botschaft wird im Mosaik vorbildhaft von der weißgekleideten sitzenden Figur am rechten Bildrand illustriert (Abb. 6). In der tradierten Pose des antiken Denkers und Schriftgelehrten blickt der Mann auf die göttliche Erscheinung vor seinen Augen. Die nachdenklich zum Kinn geführte Hand lässt darauf schließen, dass er in tiefe Kontemplation der Textstelle versunken ist, welche in dem geöffneten Buch auf seinen Knien zu sehen ist. Der Spruch, den er aufgeschlagen hat, lautet: «+ ΠΗΓΗ ΖΩΤΙΚΗ ΔΕΚΤΙΚΗ ΘΡΕΠΤΙΚΗ ΨΥΧΩΝ ΠΙΣΤΩΝ Ο ΠΑΝΕΝΤΙΜΟΣ ΟΙΚΟΣ ΟΥΤΟΣ +». Die Heilige Schrift ist die Quelle seiner Gottesschau, welche sich – bedingt durch die andächtige Versenkung in das Buch (*θεωρία*) – vor seinem inneren Auge abspielt.

Der theologische Sachverhalt, den der aufgeschlagene Spruch formelhaft zusammenfasst, wird im Mosaik mit visuellen Mitteln detailliert dargestellt. Die thronende Gottesgestalt im Zentrum ist die "lebendige Quelle" und der Ursprung der Erkenntnis, welche die Heilige Schrift dem sitzenden Denker gewährt. Die vier Ströme, die zu Füßen Christi am unteren Bildrand entspringen, korrespondieren in ihrer symbolischen Aussage mit den vier rotgebundenen Evangelienbüchern im oberen Teil der Komposition. Die Wassermetapher deutet auf die Evangelisten als "Christi lebendige Ströme"<sup>20</sup> hin, was das Johannesevangelium mit fol-

genden Worten ausdrückt: “Aus seinem Inneren werden Ströme von lebendigem Wasser fließen. Damit meinte er den Geist, den alle empfangen sollten, die an ihn glauben” (Joh7: 38-39)<sup>21</sup>. Ein weiteres Bildmotiv scheint sich auf die vorausgehenden Worte des Johannesevangeliums zu beziehen: “Wer Durst hat, komme zu mir, und es trinke, wer an mich glaubt” (Joh7:37). In den Gewässern am unteren Bildrand tummeln sich Fische als Symbole der getauften Seelen<sup>22</sup>, deren Glaube in Christus ihre Rettung am Jüngsten Tag garantiert. Eine weitere Stelle des Johannesevangeliums, welche in diesem Zusammenhang in den Sinn kommt, schildert das Gespräch Christi mit der Samariterin am Brunnen. Christus belehrt die Frau, dass das Wasser des Lebens, welches er spendet, in den Menschen zur “sprudelnden Quelle” (πηγή ύδατος) wird, welche das ewige Leben schenke (Joh 4:14f): “(...) Da sagte die Frau zu ihm: Herr gib mir dieses Wasser, damit ich keinen Durst mehr habe”. Der inhaltliche Bezug zur Darstellung des Latomouklosters ist evident<sup>23</sup>. Anhand der Widmungsinschrift der Stifterin, welche in ihrem ersten Teil die Worte im Buch des sitzenden Denkers genau wiederholt, lässt sich die Meinung erhärten, dass die unbekannte Auftraggeberin auf diesen biblischen Dialog Christi mit einer Frau anspielte. Die speziell weibliche Komponente dieser Episode dürfte für gläubige Frauen einen besonderen Reiz gehabt haben.

Der weitere Verlauf des Gesprächs Christi mit der Samariterin ist der Frage der richtigen Gottesanbetung gewidmet (Joh4:23-24). Der Forderung Christi, Gott “im Geist und in der Wahrheit” anzubeten, konnte man durch mystische Kontemplation der heiligen Schrift (*νοερά όρασις*) nachkommen. Im Mosaik führt der sitzende Denker die innere Schau exemplarisch vor. Nach Meinung vieler Christen boten daneben aber auch materielle Gottesbilder die Möglichkeit, das Gebot, das Christus im Gespräch mit der Samariterin formuliert hatte, umzusetzen. Diesem Sachverhalt verleiht das Mosaik durch die weißgekleidete stehende Figur am linken Bildrand bildlichen Ausdruck (Abb. 7). Wie bei der sitzenden Figur auf der rechten Bildseite, die formal und inhaltlich als Gegenpart konzipiert ist, handelt es sich auch bei dem stehenden Mann um einen von Gott erleuchteten “Seher”<sup>24</sup>. Seine Gottesschau ist allerdings nicht auf kontemplative Lektüre der Heiligen Schrift zurückzuführen, sondern auf eine momentane Vision, die sich vor seinen leiblichen Augen abspielt. Mit Hilfe einer expressiven Geste weist der Seher auf die “körperliche” Art seiner Gottesschau hin. Der auserwählte Augenzeuge der göttlichen Erscheinung hat beide Hände in Höhe seiner Augen dicht zum Kopf erhoben, was den Eindruck intensiven leiblichen Sehens gestisch mitteilt. Der Anblick der Figur bestätigte dem Betrachter des Mosaiks eine biblische Wahrheit, welche vornehmlich, aber nicht ausschließlich in der visionären Gottesschau Ezechiels ihre Textquelle hatte. Mit Blick auf das Alte Testament ließ sich die Möglichkeit der körperlichen Gottesschau rechtfertigen, was in Byzanz als theologisches Argument für die visuelle Verehrung materieller Gottesbilder zu allen Zeiten (vor allem aber in der Zeit des byzantinischen Bilderstreits) eine wichtige Rolle spielte<sup>25</sup>.

Ein Echo der eindringlichen Geste, die den stehenden Visionär auszeichnet, findet sich – quasi *ex negativo* – bei der schwärzlichen Halbfigur, welche aus den Tiefen des Gewässers am unteren Bildrand des Mosaiks die Manifestation des Licht umfluteten Gottes in der Gloriole mitverfolgt (Abb. 1/Abb. 8). Während Versuche scheitern müssen, die Identität der Figur zu bestimmen, scheint eines klar: es geht auch hier um die momentane Gottesschau, denn die dunkle Wasserfigur hat ihren Kopf nach oben gedreht, und starrt aus großen Augen, visuell verstärkt durch die schon erwähnte Geste intensiver Schau, auf die himmlische Erscheinung<sup>26</sup>.



5. Detail: Thessaloniki, Apsismosaik Hosios David  
(Kourkoutidou-Nikolaidou – Tourta, *op. cit.*)



6. Detail: Thessaloniki, Apsismosaik Hosios David  
(Kourkoutidou-Nikolaidou – Tourta, *op. cit.*)



Wie ich zu zeigen versuchte, ist es zentrales Anliegen des Apsismosaiks von Latomou, die religiösen Bedingungen und Formen möglicher Gottesschau zur Darstellung zu bringen. Es gibt gute Gründe, im biblischen Dialog Christi mit der Samariterin den religiösen Anlass der Stiftung zu suchen. Das Gespräch über das Thema der richtigen Gottesanbetung beinhaltete für gläubige Frauen in der Tat eine besondere Verpflichtung, welcher die anonyme Auftraggeberin des Mosaiks von Latomou mit ihrer Stiftung nachkam. Die Errichtung eines materiellen Gottesbildes, das durch seinen lehrhaften Charakter zur richtigen Gottesanbetung anleitete, und zugleich selbst im Zentrum der kultischen Verehrung stand, war ein idealer Weg, dem Gebot Christi an die Frau nachzukommen. Mit dem religiösen Bild vor Augen konnte sich die frühchristliche Stifterin in mystischer Kontemplation ihrer persönlichen Gottesschau "im Geist und in der Wahrheit" hingeben. Das kann man aus dem frommen Schlussatz am Ende ihrer Widmungsinschrift schließen, welcher den religiösen Erfolg ihrer gläubigen Bemühungen bestätigt: «+...(ΕΥΞΑΜΕ)ΝΗ ΕΠΕΤΥΧΑ ΚΑΙ ΕΠΙΤΥΧΟ(ΥΣ)Α ΕΠΛΗΡΩΣΑ<sup>27</sup> + ΥΠΕΡ ΕΥΧΗΣ (ΗΣ ΟΙΔΕΝ Ο ΘΕΟΣ ΤΟ ΟΝΟΜΑ) +».

Der Ehrfurcht erregende Eindruck göttlicher Präsenz, den das Apsismosaik von Latomou dem frommen Betrachter vermittelt, rief in den nachfolgenden Jahrhunderten Legenden ins Leben, die seine wunderbare Entstehung bezeugten. Ein aus mittelbyzantinischer Zeit überlieferter Bericht, die so genannte *Δήγησης του Ιγνατίου*<sup>28</sup>, hielt für die Nachwelt die übernatürlichen Ereignisse fest, welche das Bild als wahren Sitz Gottes auswiesen. Da sich der Titel der Ikone, die im Folgenden zu untersuchen ist, explizit auf das "Wunder von Latomou" bezieht, sei die Legende kurz zusammengefasst und kommentiert.

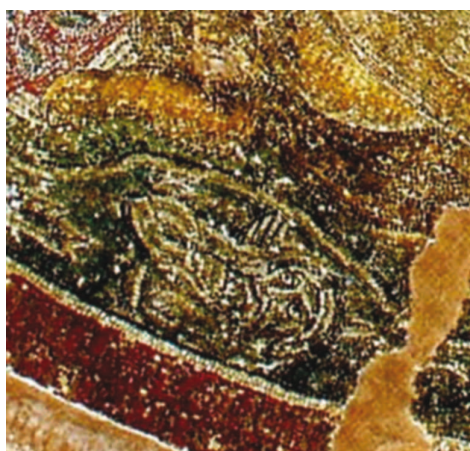
Das erste Wunder, welches der Text beschreibt, ereignet sich bei der Herstellung des Mosaiks. Nach dem Muster hagiographischer Texte, die das willentliche Eingreifen Gottes in den Entstehungsprozess von Bildern schildern<sup>29</sup>, wird dem Leser die erstaunliche Tatsache mitgeteilt, dass ein von der Stifterin<sup>30</sup> für die Kirche ursprünglich bestelltes und fast vollendetes Marienbild durch himmlisches Eingreifen über Nacht in ein Bild Gottes transformiert wird.

Die Intervention Gottes, von der Ignatios erzählt, bewies Zeitgenossen den herausragenden Status des Mosaiks von Latomou. Man hatte das Bild dadurch zu den «εκτυπώματα»<sup>31</sup>, also zur Gruppe der von Gott selbst hergestellten Christusbilder zu zählen, wie sie etwa im Hl. Mandylion von Edessa überliefert sind – mit dem Unterschied allerdings, dass das Mosaik von Latomou proleptisch die erst künftig zu erwartende Gestalt Christi am Tag des Jüngsten Gerichts zeigte<sup>32</sup>. Der singuläre Gnadenakt, durch welchen Gott sich in dem Apsismosaik zu erkennen gab, legte für Byzantiner den Gedanken nahe, dass Christus im Latomoukloster kontinuierliche Wohnstätte genommen hatte, was nicht nur das Bild sondern auch den Ort heiligte, da es sich hierbei um den seltenen Fall eines Gnadenbildes handelte, welches am Ort seiner Entstehung im festen Verband mit dem Kirchenbau fixiert blieb<sup>33</sup>.

Im weiteren Verlauf der Legende wird zunächst das zeitweilige "Verschwinden" des Gottesbildes geschildert: aus Angst, dass dieses im Verlauf der Christenverfolgungen möglicherweise zerstört werde, verbergen Gläubige das Mosaik vorsorglich hinter einer schützenden Mauer, weswegen es in Vergessenheit gerät. Erst zur Zeit des Bilderstreits kommt das Bild durch himmlisches Eingreifen wieder zum Vorschein. Zum Augenzeugen der neuerlichen Erscheinung Christi im Mosaik von Latomou erwähnt Gott einen frommen Asketen aus Ägypten. Dem Anliegen des Mönchs, vor seinem Ableben das Antlitz Christi am Jüngsten Tag erblicken zu dürfen, gibt der himmlische Souverän statt und erteilt ihm in einer nächtlichen



7. Detail: Thessaloniki, Apsismosaik Hosios David  
(Kourkoutidou-Nikolaidou – Tourta, *op. cit.*)



8. Detail: Thessaloniki, Apsismosaik Hosios David  
(Kourkoutidou-Nikolaidou – Tourta, *op. cit.*)

Vision die Mission, nach Thessaloniki zu pilgern, wo er ihm erscheinen werde. Dort stürzt durch himmlisches Zutun die Mauer ein, welche das Mosaik Jahrhunderte lang verdeckt hatte, und es offenbart sich den Augen des frommen Betrachters die göttliche Gestalt des Herrn.

Bewusst bildet die Epoche des byzantinischen Bilderstreits den Hintergrund des zweiten Wunders. Daraus kann man entnehmen, dass der gelehrte Verfasser des Texts die Botschaft des Mosaiks sehr wohl verstand, und mit einer ganz bestimmten theologischen Debatte des 8. Jahrhunderts in Verbindung zu bringen wusste. In Zusammenhang mit dem Streit um die Ikonen hatte das ikonoklastische Konzil von Hierieia 754 n. Ch. die Frage nach der Anbetung Gottes "im Geist und in der Wahrheit" aufgeworfen<sup>34</sup>. Wie wir wissen, war dies der Gegenstand des Gesprächs Christi mit der Samariterin am Brunnen, bzw. das Thema, welches – wie ich im ersten Teil der Untersuchung zu zeigen versuchte – die Stifterin zum Gegenstand der Darstellung im Latomoukloster gemacht hatte. Im Gegensatz zu der frühchristlichen Dame kam das ikonoklastische Konzil im 8. Jahrhundert zu dem Schluss, dass wahre Anbetung Gottes, also geistige Gottesschau, nicht mit materiellen Bildern vollzogen werden könne, da eine Schau des Göttlichen mit menschlichen Augen gar nicht möglich sei. Hingegen vertrat die Partei der Bilderfreunde die Meinung, dass materielle Kultbilder in einem Analogieprozess<sup>35</sup> sehr wohl zur geistigen Schau Gottes führen konnten. Das Apsismosaik von Latomou lieferte der ikonophilen Partei im Medium des Bildes Argumente für ihre Position und dürfte für die Ikonoklasten daher ein großes Ärgernis gewesen sein. Darüber hinaus lieferte es durch sein hohes Alter den materiellen Beweis, dass schon die frühbyzantinische Kirche mit der Möglichkeit der visionären Gottesschau gerechnet hatte. Die mittelbyzantinische Legende bekräftigte den einmal dargestellten Sachverhalt: das zweifache Wunder Gottes an dem Bild war als himmlische Empfehlung zu verstehen. Da Gott den Augen der Gläubigen seine Gestalt im Mosaik willentlich offenbarte und damit der Verehrung zugänglich machte, räumte er den Menschen die Möglichkeit der immateriellen Gottesschau ein.

### *Die Ikone*

Wenn die spätbyzantinische Ikone (Abb. 2 / Abb. 3), die im Folgenden untersucht werden soll, sich mit ihrem Titel auf das "Wunder von Latomou" bezieht, ist damit der zweifache göttliche Gnadenbeweis am Apsismosaik gemeint, den der Wunderbericht des Ignatios schildert. Aus dem mittelbyzantinischen Text übernahm der Maler der Ikone auch die Namen der beiden Seher. Die Legende identifiziert sie als die Propheten Ezechiel und Habakuk. Warum Wunderbericht und Ikone als zweiten Augenzeugen der himmlischen Vision gerade Habakuk anführen, ergibt sich – so möchte ich behaupten – aus der griechischen Version seines prophetischen Buches. Im Gegensatz zur hebräischen Bibel enthält das Buch Habakuk in der Septuaginta einen Vers (Hab. 3: 2c), der von seiner visionären Schau Gottes zwischen zwei Lebewesen berichtet<sup>36</sup>.

Der kurze Hinweis auf die genannten inhaltlichen Varianten genügt bereits um festzustellen, dass die spätbyzantinische Ikone keineswegs als direkte Kopie des Apsismosaiks anzusprechen ist<sup>37</sup>. Der systematische Vergleich von Mosaik und Ikone ergibt, dass noch viele weitere formale und ikonographische Abweichungen bei grundsätzlich gleicher Bildstruktur eine Akzentverschiebung in der Aussage der Ikone bewirkten. Im Unterschied zu dem



9. Detail: Ikone von Poganovo, Nationalmuseum Sofia, Bulgarien (Inv. Nr. 2057)  
(*Mother of God*, op. cit., Nr. 86, p. 490, 491).

Mosaik, wo Gott noch mitten in der Welt – wenn auch in einer eigenen Sphäre – präsent ist, wird auf der Bildtafel klar zwischen zwei getrennten Bereichen geschieden. Vor der konzentrisch in sieben blaue Streifen unterteilten kreisförmigen Aureole thront auf einem immateriellen goldenen Regenbogen der jugendliche bartlose Christus, mit kurzen Locken im Typus des Christus Emmanuel dargestellt (Abb. 9). Außer dem goldenen Kreuznimbus erinnern die Wundmale an Händen und Füßen an seinen irdischen Kreuzestod. Die göttliche Gestalt ist in eine lange rotbraune Tunika gehüllt. Ein feines Netz aus goldenen Lichtern taucht Christi Gewand in außerirdisches Licht. Die Haltung seines erhobenen rechten Arms und die nach unten zeigende linke Hand, welche eine offene Schriftrolle mit dem Zitat aus Isaias 25: 9-11 hält, erinnern noch deutlich an das frühchristliche Mosaik. Das gilt auch hinsichtlich der vier halbfigurigen Lebewesen, welche Bücher vor sich her tragen. Dagegen fehlt das Motiv der mit Augen besetzten Flügel, welches im Mosaik eine wichtige symbolische Bedeutung besaß.

Verschieden vom Mosaik zeigt sich der untere Bildbereich der Ikone. Zwar bewahrte der Maler die eindrucksvollen Posen des stehenden Sehers, den die Bildlegende als Ezechiel ausweist, sowie des sitzenden Propheten, hier als Habakuk bezeichnet. Doch sind sie vor einer kargen, vegetationslosen Felslandschaft dargestellt, welche im Zentrum den Blick auf ein mit bleigrauem Wasser gefülltes Becken freigibt. Wie im Apsisbild von Latomou schwimmen Fische als Symbole der gläubigen Seelen darin. Aber zwei der Tiere richten in senkrechter, verkrampfter Körperhaltung ihre geöffneten Mäuler zur Wasseroberfläche. Auf der Ikone fehlt

das Motiv der lebensspendenden Ströme, welche im frühchristlichen Bild die Gewässer speisten und den Fischen als Symbol der gläubigen Seelen Nahrung und Heim boten. Ebenfalls fehlt die dunkle Gestalt des Wasserdämons.

Im Zuge des Verzichts auf bedeutungstragende Bildelemente des Apsismosaiks wurde auch die ursprüngliche Botschaft des sitzenden Propheten gegen eine neue ausgetauscht. Auf der Ikone enthält das geöffnete Buch Habakuks den Spruch: «+YIE ANΘΡΩΠΟΥ ΚΑΤΑΦΑΓΕ ΤΗΝ ΚΕΦΑΛΗΔΑ ΤΑΥΤΗΝ+». Der Satz lässt sich aus zwei Büchern der Bibel herleiten. Er erscheint im Alten Testament in der Berufungsvision des Ezechiel (Ez.:3:1), die an dessen Vision Gottes zwischen den vier Lebewesen anschließt. In Zusammenhang mit der im Bild dargestellten Episode hat die Inschrift durchaus Berechtigung, doch fragt man sich, warum der Maler sie dem stehenden Ezechiel nicht direkt beordnete, sondern Habakuk zuwies.

Der prophetische Spruch kann ebenfalls mit dem Buch der Apokalypse des Johannes Theologos in Verbindung gebracht werden. Im Kontext seiner endzeitlichen Gottesschau erhält Johannes – wie Ezechiel im Alten Bund – die göttliche Aufforderung, den Menschen die ihm offenbarte Weisheit zu übermitteln (OffbJoh 10: 9). Beiden Propheten erschien Gott als thronender Richter der zweiten Parousie zwischen den vier Lebewesen (OffbJoh 4: 7). Der Spruch ermöglicht beide Lesarten, auch wenn nur Ezechiel, nicht aber Johannes Theologos auf dieser Bildseite der Tafel *in persona* vertreten ist. Unter diesem Aspekt betrachtet dürfte es kein Zufall sein, dass die Figur des Johannes Theologos auf der zweiten Bildseite der Ikone an prominenter Stelle neben der Gottesmutter Maria erscheint (Abb. 2).

Es ist meiner Ansicht nach ein typischer Wesenszug bilateraler byzantinischer Ikonen, dass zwischen Vorder- und Rückseite ein enger semantischer Verweiszusammenhang besteht, wobei beide Bildseiten von ihrer Bedeutung her als gleichwertig betrachtet werden müssen<sup>38</sup>. Dieses Prinzip gilt auch für die hier untersuchte Ikone. Was die Darstellungen der Gottesmutter Maria und des Johannes Theologos betrifft, lassen sich in beiden Fällen enge Verbindungslinien zur Darstellung des “Wunders von Latomou” auf der Rückseite der Tafel ziehen. Im Falle von Johannes Theologos gewährleistet der schon genannte Bibelspruch die Anbindung an die endzeitliche Gottesvision auf der anderen Seite. Man kann daraus schließen, dass Johannes auf der Tafel primär in seiner Rolle als apokalyptischer Visionär gesehen werden soll<sup>39</sup>. Das ist auch der Grund, warum Johannes keinen Codex hält, wie es sonst für ihn als Autor des Evangeliums üblich ist. Er ist vielmehr Zeuge und Vermittler der Gottesschau, welche sich auf der Rückseite der Tafel abspielt. Sein eindringlicher Blick sucht den direkten Kontakt zum gläubigen Beter, um ihn zur Teilnahme an der visionären Gottesschau von Latomou einzuladen. Mit der Geste seiner rechten Hand und seinem zum rechten Bildrand gedrehten Körper leitet er den Blick des Betrachters zur anderen Seite der Ikone weiter, wo dieser die Gottesvision nicht nur im Rekurs auf die beiden durch den Ikonentitel konnotierten Gnadenakte der christlich-byzantinischen Zeit oder ihre beiden alttestamentlichen Versionen, sondern auch im Hinblick auf die Offenbarung des Johannes kontemplieren kann<sup>40</sup>.

Gleichzeitig lenkt Johannes Theologos durch eine leichte Neigung seines Kopfes die Aufmerksamkeit auf die links neben ihm stehende Gottesmutter Maria. Die in ein tiefblaues, goldumsäumtes Maphorion gehüllte Jungfrau hat die Hände unter dem Mantel zum Kinn erhoben und wendet sich in Blick und Haltung seitlich zu Johannes. Die Pose, die Maria einnimmt, wiederholt in allen Einzelheiten einen Figurentypus, der in paläologischer Zeit häufig für die Gottesmutter in Szenen der Kreuzigung Christi Verwendung fand<sup>41</sup>. Daraus schloss die

Forschung, dass durch die Figur Marias der nicht dargestellte, aber gedachte Bedeutungszusammenhang der Kreuzigung evoziert werden sollte. Als zu diesem „imaginierten Bild“ der Kreuzigung gehörig wurde auch die Figur des Johannes Theologos daneben interpretiert<sup>42</sup>. Gegen letztere Vermutung ist einzuwenden, dass der hier verwendete Figurentyp des Johannes keinerlei Ähnlichkeit zu dem jugendlichen trauernden Jünger Christi unterm Kreuz hat, sondern – wie oben beschrieben – sehr genau auf die Rolle des Johannes als Autor der Apokalypse verweist, um mit diesem visuellen Mittel den inhaltlichen Zusammenhang zwischen dem neutestamentlichen Visionär und der rückseitig dargestellten Gottesschau von Latomou zu klären.

Analog möchte ich die These postulieren, dass sich auch die Figur der Gottesmutter Maria unmittelbar an das „Wunder von Latomou“ anschließen lässt. Das hängt mit ihrer Rolle bei der Menschwerdung Christi zusammen. In einem Akt der Selbstoffenbarung war Christus durch Maria als seine menschliche Mutter in die Welt gekommen. Erst die Inkarnation hatte es den Menschen ermöglicht, Gott in Christus zu erkennen und anzubeten. Die Figur der Gottesmutter, welche an die zentrale Bedeutung der Inkarnation als erste Parousie Gottes erinnert, bereichert die Aussage der rückseitig dargestellten Szene der Gottesschau von Latomou dadurch um einen wichtigen Aspekt.

Es ist vermutlich kein Zufall, dass gerade zur Zeit der Entstehung der Ikone die theologische Kontroverse zwischen Gregorios Palamas und Barlaam dem Kalabrier bezüglich der Möglichkeit der menschlichen Erkenntnis Gottes ihren Höhepunkt erreichte. Palamas hatte in seinen Schriften wiederholt darauf hingewiesen, dass den Menschen durch die Inkarnation eine direkte Schau Gottes, bzw. ein direkter Zugang zu Gott möglich geworden war<sup>43</sup>. Genau diesen Punkt nahm die Ikone auf, indem sie der Szene der visionären Gottesschau von Latomou auf der Rückseite die Figur der Jungfrau Maria beifügte. Es liegt nahe, in der Stifterin des Tafelbilds eine Anhängerin des Palamas zu sehen. Mit dieser Feststellung ist allerdings noch nicht die Frage beantwortet, warum Maria mit ihrer Pose auf die Klage unterm Kreuz anspielt.

Im Kontext von Christi Leiden am Kreuz und Marias Mitleiden, welche in Byzanz seinen literarischen Ausdruck bekanntlich in der rituellen Marienklage fand, wird als zentraler Punkt die seelische Läuterung der Gottesmutter geschildert, welche sich in ihrem tiefen Schmerz zunächst der Einsicht in die Notwendigkeit der Passion verschließt, dann aber – in Antizipation der zukünftigen Rettung der Menschen – ihre Trauer überwindet und dem göttlichen Heilsplan zustimmt<sup>44</sup>. Aus dem narrativen Zusammenhang herausgelöst und isoliert vor das Auge des Betrachters gestellt, rückten der seelische Kampf und die innere Läuterung Marias in den Vordergrund der geistigen Kontemplation. Was man an ihrer Haltung ablesen konnte, waren seelische Qualitäten, die gerade Frauen als Vorbild dienten. Es scheint daher nicht ausgeschlossen, dass die Stifterin der Tafel, «ΒΑΣΙΛΙΣΣΑ ΕΛΕΝΗ», der Gottesmutter in besonderer kultischer Verehrung zugetan war. Marias demütig geneigter Kopf, die gerundeten Schultern, auf denen eine Bürde zu liegen scheint, der keusch vor das Gesicht gezogene Schleier, und vor allem ihr ergebener Blick, der gläubig und voller Geduld auf Johannes Theologos ruht, zeichnen exemplarisch eine tugendhafte weibliche Verfassung nach, welche es in hoffnungsvoller Erwartung der zweiten Wiederkunft Christi zu erringen galt. Daraus wird verständlich, warum die Stifterin auf der Ikone zur Klagefrau Maria als «Η ΚΑΤΑΦΥΓΗ» seelische Zuflucht nahm<sup>45</sup>. In Zeiten eigener psychischer Not und Bedrängung konnte sie Glauben und Hoffnung aus der Geduld schöpfen, mit der die Gottesmutter ihre eigenen

Leiden einst ertrug. Das ‐Wunder von Latomou‐ in der Version der paläologischen Ikone bot der frommen Dame darüber hinaus eine andere Variante desselben Themas zur geistigen Kontemplation an. Als Echo auf Marienklage und Läuterung findet man in der aquatischen Landschaft im unteren Bildteil der Komposition eine trostlose Sicht der Welt, welche mit der Klage des Propheten Habakuk zu erklären ist: (...)« να τ   πιβλ πεις  π  καταφρον ντας; παραιοπ ση  ν τ  καταπ νειν  σεβ  τ ν δ καιον; και ποι σεις τ ς  νθρ πους  ς τ ς ιχθ ας τ ς θαλ σσης...»<sup>46</sup> (Hab.1:13-14). Bekanntlich schöpft Habakuk aus der Vision des zukünftig zu erwartenden Weltenrichters Mut und verhe t den in Geduld ausharrenden Gläubigen die Errettung am Tag des Gerichts: (« π μεινον  τ ν,  τι  ρχ μενος  ξει και ο  μ  χρον ση (...)   δ  δ καιος  κ π στε ς μου ζ σεται»<sup>47</sup> (Hab. 2:4). In dieser Weise ergänzen sich die theologischen Botschaften beider Tafelseiten und riefen in der freudigen Sicht der Wiederkunft Christi die fromme Stifterin zu Geduld und Glauben auf.

Aufgrund der oben angestellten Betrachtungen sehe ich die Funktion des bilateralen Tafelbilds daher nicht im Rahmen eines rituellen Memorialdienstes an den Gräbern von Verstorbenen<sup>48</sup>. Vielmehr dürfte die Ikone in ihrer Eigenschaft als Gnade vermittelndes Wunderbild primär für die private Andacht und Verehrung benutzt worden sein. Ob die Tafel zu diesem Zweck in den Privatgem chern des Palasts der «ΒΑΣΙΛΙΣΣΑ ΕΛΕΝΗ» aufgestellt, oder m glichlicherweise für die Kirche ihres Eigenklosters bestimmt war, ist ungewiss.

Es gibt viele Indizien dafür, dass die Stifterin der Ikone Kaiserin Helene Kantakouzene Pal ologina war<sup>49</sup>. Als gelehrte Tochter des Kaisers Johannes VI. Kantakouzenos, eines der treuesten Anhänger des Palamismus, kann man ihr durchaus ähnliche theologische Neigungen unterstellen. Ihre engen Bindungen zu Thessaloniki, wo sie zeitweise über mehrere Jahre lebte, und wo die Tafel entstanden sein muss, sind zur Genüge bekannt<sup>50</sup>. Blickt man auf die schwierige dynastische Situation nach der Machtergreifung Johannes VI. Kantakouzenos im Jahre 1341, erhält der Titel «ΒΑΣΙΛΙΣΣΑ» m glichlicherweise seine Erklärung. Im Hinblick auf die Tatsache, dass Anna von Savoyen rechtmässige Kaiserin von Byzanz war, bekam die Mutter Helenes, Kaiserin Irene Asenina Kantakouzene (1347-1354), ab 1341 bis zu ihrer sechs Jahre später erfolgenden Krönung bekanntlich nur den Titel «ΒΑΣΙΛΙΣΣΑ»<sup>51</sup>. Wie es mit den Titeln ihrer drei Töchter in diesem Zeitraum stand, muss die Forschung noch genauer klären. Mir scheint die Möglichkeit aber keineswegs ausgeschlossen, dass die Ikone im Zeitraum vor Helenes Krönung zur byzantinischen Kaiserin im Jahre 1347<sup>52</sup> entstand. Die politischen Verhältnisse, welche sie im Laufe ihres Lebens immer wieder in tiefe Konflikte mit den engsten Mitgliedern ihrer Familie stürzten, dürfen Grund genug für Helenes Wunsch gewesen sein, sich in Zeiten tiefer Bedrängnis an die Gottesmutter Kataphyge, bzw. den rettenden Gott am Ende der Tage wenden zu können. Ihr persönliches Exemplar des Gnade vermittelnden Wunderbildes von Latomou gab ihr – unabhängig von dem Original in Thessaloniki aber ebenso wirksam – die Möglichkeit hierzu. Von Familie und Zeitgenossen wegen ihrer hervorragenden weiblichen Tugenden und hohen geistigen Fähigkeiten gelobt und geehrt, trat Helene nach einem bewegten Leben am Hof von Konstantinopel in die Ruhe ihres Eigenklosters Kyra Martha ein<sup>53</sup>. Es ist aufschlussreich, sich im Zusammenhang mit den oben beschriebenen weiblichen Tugenden Marias auf der Ikone den monastischen Namen in Erinnerung zu rufen, den Helene wählte: am Ende ihres Lebens nannte man sie *Υπομον * (Geduld)<sup>54</sup>.

## Anmerkungen

1. Das Mosaik, das lange Zeit unter Putz verborgen war, wurde bei der Wiederherstellung der Kirche in den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts freigelegt. Vgl. A. Xyngopoulos, «Το Κεραμεντίμ Τζαμί Θεσσαλονίκης», *ΑΔ* 6 (1920-21), Appendix, 190-194, id., «Το Καθολικόν της μονής Λατόμου εν Θεσσαλονίκη και το εν αυτό ψηφιδωτόν», *ΑΔ* 12 (1929), 142-180, P. Grumel, “La mosaïque du ‘Dieu Sauveur’ au monastère du ‘Latome’ à Salonique”, *EO* 33 (1930), 157-175, E. Weigand, “La mosaïque du Dieu Sauveur au monastère du Latome à Salonique”, *BZ* 31 (1931), 194-195 und 33 (1933), 211-215, Ch. Diehl, “À propos de la mosaïque d’ Hosios David à Salonique”, *Byz* 7 (1932), 333-338, Ch.R. Morey, “A note on the date of the mosaic of Hosios David, Salonica”, *Byz* 7 (1932), 339-346, S. Pelekanides, *Παλαιοχριστιανικά μνημεία Θεσσαλονίκης. Αχειροποίητος, Μονή Λατόμου*, Thessaloniki 1949, 45-68, F. Gerke, “Il mosaico absidale di Hosios David di Salonicco”, *Corsi Rav* 11 (1964), 179-199, N. Gioles, «Εικονογραφικές παρατηρήσεις στο μωσαϊκό της Μονής Λατόμου στη Θεσσαλονίκη», *Parousia* 2 (1984), 83-94, J.-M. Spieser, *Thessalonique et ses monuments du IVe au VIe siècle*, Paris 1984, E. Tsigaridas, *Οι τοιχογραφίες της μονής Λατόμου Θεσσαλονίκης και η βυζαντινή ζωγραφική του 12ου αιώνα*, Thessaloniki 1986, 11-23, id., *Latoumou Monastery (The Church of Hosios David)*, Thessaloniki 1988, J.-M. Spieser, “Remarques complémentaires sur la mosaïque de Osios David”, in *Βυζαντινή Μακεδονία*, Thessaloniki 1995, 295-306.

2. Christliche Demut scheint der Grund dafür gewesen zu sein, dass die fromme Dame ihren Namen verschwieg. Demgegenüber ist die Tatsache auffallend, dass die für Thessaloniki im 5. Jahrhundert gut dokumentierte Weiheformel «ὕπερ εὐχῆς...», welche sich in mehreren Beispielen erhalten hat, regelmäßig durch den Namen des Bittstellers ergänzt wird. Siehe E. Tsigaridas – K. Lovedou-Tsigarida, *Κατάλογος χριστιανικών επιγραφών στα μνημεία της Θεσσαλονίκης*, Thessaloniki 1979, 29f., 86-90, Nr. 59-62 (mit Abbildungen). Zur Rekonstruktion der Inschrift siehe Xyngopoulos, «Το Καθολικόν», op.cit., 160, Grumel, “La mosaïque”, op.cit., 161, Pelekanides, «Παλαιοχριστιανικά μνημεία», op.cit., 68, D. Feissel, *Recueil des inscriptions chrétiennes de Macédoine du IIIe au VIe siècle*, Paris 1983, 97-99, Tsigaridas, “*Latoumou Monastery*”, op.cit., 40f.

3. Die Tafel (Tempera und Gold auf Holz) misst 93x61, 5x3 cm. Die spätbyzantinische Ikone befindet sich aufgrund einer Schenkung seit 1920 im Besitz des Nationalmuseums von Sofia, Bulgarien (Inv. Nr. 2057). Davor wurde sie lange in einem alten Kloster bei Poganovo aufbewahrt, weswegen sie oft als “Ikone von Poganovo” bezeichnet wird. Vgl. T. Gerasimov, “L’icône bilatérale de Poganovo au Musée archéologique de Sofia”, *CahArch* 10 (1959), 279-285.

4. Gerasimov, “L’icône bilatérale”, op.cit., 279-285, insb. 282-284 und figs. 3, 4. Zur Ikone und dem Zustand der Inschrift neuerdings E. Bakalova, “Two-sided icon: A. The Virgin Kataphyge and St. John the Theologian. B. The Vision of Ezekiel and Habbakuk”, in M. Vassilaki (ed.), *Mother of God, Representations of the Virgin in Byzantine Art, Ausstellungskatalog Benaki Museum, Oktober 2000-Januar 2001*, Athen 2000, 490-492.

5. So auch A. Grabar, “À propos d’une icône byzantine du XI<sup>e</sup> siècle au musée de Sofia”, *CahArch* 10 (1959), 289-304, id., “Sur les sources des peintres byzantins des XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles”, *CahArch* 12 (1962), 341-350.

6. Vgl. A. Xyngopoulos, “Sur l’icône bilatérale de Poganovo”, *CahArch* 12 (1962), 341-350, insb. 348, wo er die Meinung vertrat, dass die beiden Seiten der Ikone nicht zeitgleich seien. Zu diesem Problem siehe auch E. Voordeckers, “L’interprétation liturgique de quelques icônes byzantines”, *Byz* 53,1 (1983), 52-68, insb. 58ff.

7. G. Babić, “Sur l’icône de Poganovo et la vasilissa Hélène”, in *L’art de Thessalonique et des pays balkaniques et les courants spirituels au XI<sup>e</sup> siècle: Recueil des rapports du IV<sup>e</sup> colloque serbo-grec* (Institut des études balkaniques, Édition spéciale 31), Belgrad 1987, 57-66, G. Subotić, “L’icône de la vasilissa Hélène et les fondateurs du monastère de Poganovo”, *Saobstenha* 25 (1993), 25-40, M. Vassilaki, “Two-sided icon with the Virgin Kataphyge and the Vision of Ezekiel”, in Helen C. Evans (ed.), *Byzantium: Faith and Power (1261-1557)*, *Ausstellungskatalog Metropolitan Museum of Art*, New York 2004, 198-199.

8. Eine neue Sicht auf die Ikone bietet der wichtige Aufsatz von B.V. Pentcheva, “Imagined images: visions of Salvation and Intercession in a double-sided icon from Poganovo”, *DOP* 54 (2000), 139-156.

9. F. van der Meer, “*Maiestas Domini: Théophanies de l’Apocalypse dans l’art chrétien*”, *Étude sur les origines d’une iconographie spéciale du Christ*, Rome - Paris 1938, Ch. Ihm, *Die Programme der christlichen*



*Apsismalerei vom vierten bis zur Mitte des achten Jahrhunderts*, Wiesbaden 1960, 2. Aufl. Wiesbaden 1992, Grabar, "À propos", op.cit. (Anm. 5), 291f., J. Snyder, "The meaning of the 'Maiestas Domini' in Hosios David", *Byz* 37 (1967), 143-152, G. Hellemo, *Adventus Domini*, Leiden 1989, Spieser, "Thessalonique", op.cit. (Anm. 1), 158, Spieser, "Remarques", op.cit. (Anm. 1), 295f. Siehe hierzu neuerdings auch T.F. Mathews, *The Clash of Gods - A Reinterpretation of Early Christian Art*, Princeton 1993, 116.

10. Zur Problematik der Gottesdarstellung siehe infra Seite 155.

11. Die verwendete Formel beruht auf einer Stelle aus Isaias (25:9-11), wo der Prophet in einer apokalyptischen Vision auf die letzten Dinge zu sprechen kommt. Zur Veränderung der alttestamentlichen Stelle im Mosaik von Latomou siehe Grumel, "La mosaïque", op.cit. (Anm. 1), 159-160. Vgl. neuerdings R. Wisskirchen, "Zum Apsismosaik der Kirche Hosios David/Thessalonike, Stimuli. Exegese und ihre Hermeneutik in Antike und Christentum", in G. Schöllgen – C. Scholten (eds.), *Festschrift für E. Dassmann*, Münster 1996, 588f., und 590-591.

12. Zum Begriff *anapausis* (Ruhe), d. h. dem Zwischenzustand, in dem die Seelen der Gläubigen vor dem Jüngsten Gericht verbleiben, siehe A. Stuiber, *Refrigerium interim: Die Vorstellungen vom Zwischenzustand und die frühchristliche Grabeskunst*, Bonn 1957. Welche Funktion die kleine Kirche ursprünglich erfüllte, ist noch nicht geklärt. Die im Verlauf des 20. Jahrhunderts durchgeführten Bauuntersuchungen brachten keinen definitiven Aufschluss darüber, ob es sich bei dem Bau um eine Grabkirche handelte. Vgl. hierzu P. Grossmann, "Zur typologischen Stellung der Kirche von Hosios David in Thessalonike", *Felix Ravenna*, Ser. 4 (1984) (5) 253/60. Zum eschatologischen Charakter des Mosaiks Spieser, "Thessalonique", op.cit. (Anm. 1), 158, 159.

13. H. Belting, *Bild und Kult, Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1990, passim und zu Bischof Eusebius insb. 165f.

14. Da es zu dieser Zeit noch keinen festgelegten ikonographischen Typus für Christus gab, kann man über die symbolische Bedeutung des jugendlichen Antlitzes allerdings nur spekulieren. Zur Problematik der Unterscheidung siehe A. Grabar, *Iconographie de l'art chrétien*, Princeton 1968, 119. Die von Mathews, *Clash of Gods*, op.cit., 137, 138, geäußerte Meinung, dass man den "femininen" Christustypus möglicherweise mit der weiblichen Stiftungssituation in Verbindung bringen sollte, lässt sich m. E. nicht durch konkrete Argumente am spezifischen Objekt untermauern.

15. Snyder, "The Meaning", op.cit. (Anm. 9), 151, Gioles, «Εικονογραφικές παρατηρήσεις», op.cit. (Anm. 1), 88, unentschieden Spieser, "Thessalonique", op.cit. (Anm. 1), 158, Wisskirchen, "Zum Apsismosaik", op.cit., 583, 584, geht neuerdings davon aus, dass die Johannesoffenbarung wegen der engen Westbindung Thessalonikis hier zu keiner Zeit umstritten gewesen sei, ein Punkt, der allerdings weiterer Forschung bedarf.

16. Zur Überlieferung siehe G. Podskalsky, *Byzantinische Reicheschatologie*, München 1972, P.J. Alexander, *The Byzantine Apocalyptic Tradition*, Berkeley 1985. Einen konzentrierten Überblick über die Problematik bietet das Lemma "Apocalypse", *ODB* 1 (1991), 131.

17. Der Vergleich mit zeitgenössischen Bildparallelen zeigt, dass es sich in Thessaloniki um einen einzigartigen Fall handelt. Das Motiv der mit Augen besetzten Flügel kam interessanterweise bei anderen zeitgenössischen Darstellungen nicht zur Darstellung. Weder das Apsismosaik von Sta. Pudenziana, Rom (frühes 5. Jahrhundert) noch das Kuppelmosaik des sog. Mausoleums der Galla Placidia, Ravenna (nach 425 entstanden) verwendet die Bildformel. Auch im Mosaik von Sta. Maria in Capua Vetere (5. Jahrhundert?) erscheint das Motiv der mit Augen besetzten Flügel nicht.

18. Vgl. *ODB* 1 (1991), 419, Lemma "Cherubim", mit besonderem Hinweis auf Johannes Chrysostomus, *PG*, 48:724.55. Bekanntlich wurde der Name Cherubim als "Fülle der Erkenntnis" interpretiert. Aufgrund ihres Dienstes wurden die Cherubim (χερουβ[ε]ι[μ]ι) daher *πολύνοματα* genannt. In den Dienst der Anbetung und Gottesschau sind auch die vier Lebewesen einbezogen.

19. So schon Spieser, "Remarques", op.cit. (Anm. 1), 300.

20. Op. cit., mit weiterführender Literatur.

21. Vgl. auch Offenbarung 22:1ff.: "Und er zeigte mir einen Strom, das Wasser des Lebens, klar wie Kristall; er geht vom Thron Gottes und des Lammes aus".

22. Zur Symbolik der Fische (*pisciculi*) als Zeichen der auf Christus Getauften siehe G.B. Ladner, *Handbuch der frühchristlichen Symbolik*, Stuttgart - Zürich 1992, 147ff., Spieser, "Remarques", op. cit. (Anm. 1), 300.

23. Schon Mathews, *The Clash of Gods*, op.cit. (Anm. 9), 137, 138 und Wisskirchen, "Zum Apsismosaik",

op.cit. (Anm. 11), 590, erwähnen diese Episode in einem allgemeinen Zusammenhang, ziehen aber keine weiterreichenden Schlüsse.

24. Grabar, “À propos”, op.cit. (Anm. 5), 291-299, Spieser, “Thessalonique”, op.cit. (Anm. 1), 159, 160, Gioles, «Εικονογραφικές παρατηρήσεις», op.cit. (Anm. 1), 88f. Ganz bewusst scheint die Identifizierung der beiden Figuren durch Bildlegenden vermieden, da es bei dem Mosaik nicht um die Darstellung einer einzelnen biblischen Episode ging, sondern vielmehr um die lehrhafte Vermittlung einer allgemeinen christlichen Wahrheit. Vgl. hierzu auch Spieser, “The Representation of Christ”, op.cit. (Anm. 18), 70.

25. Siehe infra, Seite 161.

26. Grabar, “À propos”, op.cit. (Anm. 5), 291 identifiziert die Gestalt als “Jordan”, ebenso Gioles, «Εικονογραφικές παρατηρήσεις», op.cit. (Anm. 1), 90. Diskussion bei Spieser, “Thessalonique”, op.cit. (Anm. 1), 158f. und ausführlich id., “Remarques”, op.cit. (Anm. 1), 302-304.

27. Zur mystischen “Erfüllung” siehe Evagrius vom Pontos mit dem Terminus «πληροφορία». Ähnlich bei Maximos dem Bekenner (als «πλήρωμα» bezeichnet). Vgl. die ausführliche Analyse bei H.-G. Beck, *Das byzantinische Jahrtausend* (Taschenbuchausgabe), München 1982, 195, 199.

28. Zur Legende ausführlich Grumel, “La mosaïque”, op.cit. (Anm. 1), 161ff., Pelekanides, *Παλαιοχριστιανικά μνημεία*, op.cit. (Anm. 1), 48-55.

29. Belting, *Bild und Kult*, op.cit. (Anm. 13), 64ff.

30. Zur Stifterin in der Legende siehe Grumel, “La mosaïque”, op.cit., 161, Pelekanides, *Παλαιοχριστιανικά μνημεία*, op.cit., 49f.

31. Belting, *Bild und Kult*, op.cit. (Anm. 13), 64ff.

32. Grumel, “La mosaïque”, op.cit., 161, 172ff.

33. Im Gegensatz zu anderen byzantinischen Wunderbildern, die üblicherweise als transportable Ikonen zirkulierten. Ungewöhnlich für ein Wunderbild ist auch das monumentale Format, was beim Wunderbild von Latomou allerdings die Möglichkeit bot, Christus in lebensgroßer Gestalt zu verehren.

34. T. Krannich – Chr. Schubert – Cl. Sode, *Die ikonoklastische Synode von Hieria 754*, Einleitung, Text, Übersetzung und Kommentar, Studien und Texte zu Antike und Christentum, Bd. 15, Tübingen 2002, 9-11.

35. Ebda., 11.

36. Vgl. *Septuaginta id est Vetus Testamentum graece iuxta LXX interpretes*, Rahlfs Alfred (ed.), Stuttgart 1935: ... «ἐν μέσῳ δύο ζώων γνωσθήσῃ, ἐν τῷ ἐγγίξειν τὰ ἔτη ἐπιγνωσθήσῃ, ἐν τῷ παρείναί τόν καιρόν ἀναδειχθήσῃ»... (Hab 3:2a-e) (...“Inmitten zweier Lebewesen wirst du dich offenbaren; wenn die Jahre genaht, wirst du erkannt; wenn die Zeit gekommen, wirst du erscheinen”...), Grabar, “À propos”, op.cit. (Anm. 5), 299, und Spieser, “Thessalonique”, op.cit. (Anm. 1), 159.

37. Grabar, “À propos”, op.cit., 290-294, Xyngopoulos, “Sur l’icône bilatérale”, op.cit. (Anm. 6), 341ff.

38. Vgl. hierzu die Forschungen Hans Beltings zu neuen Existenzformen der Bilder im Mittelalter, welche er zwar hauptsächlich an Diptychen durchführte, die aber auch für doppelseitige byzantinische Ikonen Geltung beanspruchen können. Vgl. H. Belting, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter*, Berlin 1981. Anders dagegen Grabar, “Sur les sources”, op.cit. (Anm. 5), 366-372, und Voordeckers, “L’interprétation liturgique”, op.cit. (Anm. 6), 59-62.

39. Vgl. Voordeckers, “L’interprétation liturgique”, op.cit., 60, und Pentcheva, “Imagined Images”, op.cit. (Anm. 8), 147, die allerdings nicht zwischen diesen beiden Rollen differenzieren.

40. Da sich der christliche Osten bekanntlich viele Jahrhunderte schwer damit tat, die Autorität dieses Buchs anzuerkennen, können Aspekte, die mit der Apokalypse des Johannes verknüpft waren, erst in spätbyzantinischer Zeit Einzug ins Bild gehalten haben. Zur Stellung der Apokalypse in Byzanz Podskalsky, *Reichseschatologie*, op.cit. (Anm. 14), 77ff., D. Mouriki – N. Ševčenko, *Εικονογραφημένα χειρόγραφα. Οι Θησαυροί της Μονής Πάτμου*, Athen 1988, 296, N. Ševčenko, “The Cave of the Apocalypse”, *Πρακτικά του Διεθνούς Συμποσίου, Η Μονή Αγίου Ιωάννου του Θεολόγου, Εταιρεία Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Μελετών*, Athen 1989, 169-180.

41. Vgl. die etwa zur gleichen Zeit entstandene Kreuzigungsikone im Byzantinischen Museum, Inv. Nr. BXM 1354, *Ο κόσμος του Βυζαντινού Μουσείου*, Byzantinisches Museum Athen (ed.), Athen 2004, 148-149, Abb. 118.

42. Grabar, “À propos”, op.cit. (Anm. 5), 300, Xyngopoulos, “Sur l’icône bilatérale”, op.cit. (Anm. 6), 343, Grabar, “Sur les sources”, op.cit. (Anm. 9), 371, Voordeckers, “L’interprétation liturgique”, op.cit. (Anm. 6), 61, Pentcheva, “Imagined images”, op.cit. (Anm. 8), 141-142 und insb. 146-148.

43. J. Meyendorff, "Spiritual trends in Byzantium in the Late 13th and 14th centuries", in *Art et Société sous les Paléologues*, Venedig 1971, 55-71, insb. 69.

44. D.I. Pallas, *Passion und Bestattung Christi in Byzanz, der Ritus – das Bild* (Miscell. Byz. Monacensia 2, 1965), Belting, *Bild und Kult*, op.cit., 1981, 157, M. Vassilaki – N. Tsironis, "Representations of the Virgin and their association with the Passion of Christ", in *Mother of God, Representations of the Virgin in Byzantine Art*, op. cit., 453-462, insb. 456, 459.

45. Mit Recht warf Grabar einst die Frage auf, wie es zu diesem Paradox kommen konnte. Siehe Grabar, "À propos", op.cit., 303.

46. (...) "Warum siehst du den Treulosen zu und schweigst, wenn der Ruchlose den Gerechten verschlingt? Warum behandelst du die Menschen wie die Fische im Meer, wie das Gewürm das keinen Herrn hat?"

47. (...) "Denn es drängt zum Ende und ist keine Täuschung; wenn es sich verzögert, so warte darauf; denn es kommt, es kommt und bleibt nicht aus. (...) Der Gerechte aber bleibt wegen seiner Treue am Leben".

48. Siehe Zusammenfassung bei Bakalova, "Two-sided Icon", op.cit. (Anm. 4), 491f. Siehe auch Pentcheva, "Imagined images", op.cit. (Anm. 8), 148ff.

49. D.M. Nicol, *The Byzantine Family of Kantakouzenos ca. 1100-1460*, Washington D.C. 1968, 135ff.

50. H. Hunger, *Die hochsprachliche profane Literatur des Byzantiner*, München 1978, I, 53,466,474, G. Ostrogorsky, *Geschichte des byzantinischen Staates*, München 1980, 452ff., F. Kianka, "The Letters of Demetrios Kydones to Empress Helena Kantakouzene Palaiologina", *DOP* 46 (1992), 155-165.

51. Vgl. Nicol, op.cit., 104. Zu diesem Punkt siehe insbesondere den wichtigen Aufsatz von F. Dölger, "Zum Kaisertum der Anna von Savoyen", in H. Hunger (ed.), *Das byzantinische Herrscherbild*, Darmstadt 1975, welcher auf S. 52 bezüglich der staatsrechtlichen Stellung Annas von Savoyen in den Jahren 1341-1347 auf die "...unbestreitbare Tatsache [hinweist], dass Anna vor dem Jahre 1347 (...) eine Zeitlang formell und effektiv das Hauptkaisertum ausgeübt haben muss".

52. Vgl. Nicol, op.cit., 135f.

53. Nicol, op.cit., 137.

54. Siehe J. Chrysostomides, *Manuel II Palaeologus: Funeral Oration on his Brother Theodore*, Übers. und ed., Thessaloniki 1985, 102 (Anm. 20), Nicol, op.cit., 137.

**Χριστίνα Στέφαν-Καϊση / Christine Stephan-Kaissis**

*Δύο ευγενείς βυζαντινές κυρίες και το θαύμα της Μονής Λατόμου: το ψηφιδωτό του Οσίου Δαβίδ και η εικόνα του Ρογανόνο*

*Two Byzantine ladies and the Miracle of Latomou: the Mosaic of Hosios David and the Icon of Roganono*

Στα πρόσφατα ερευνητικά ενδιαφέροντα των Βυζαντινολόγων εντάσσεται και η διερεύνηση του ρόλου της γυναίκας στο Βυζάντιο. Ανάλογες προσπάθειες καθορισμού της θέσης της γυναίκας στη βυζαντινή τέχνη καταβάλλονται και από τους ιστορικούς της Τέχνης. Μέσα σε αυτό το γενικότερο ερευνητικό πλαίσιο, με παράδειγμα δύο Βυζαντινές που δραστηριοποιήθηκαν ως κτητόρισες σημαντικών θρησκευτικών έργων, η παρούσα μελέτη φιλοδοξεί να συμβάλει στη αποσαφήνιση του ρόλου της γυναίκας στη δημιουργία θρησκευτικών έργων στο Βυζάντιο.

Μολονότι οι δυο κτητορικές δωρεές απέχουν η μία από την άλλη χίλια περίπου χρόνια, ανάμεσα στις δυο κτητόρισες υφίσταται στενός δεσμός. Η πρώτη κτητορική δωρεά είναι το ψηφιδωτό της Μονής Λατόμου στη Θεσσαλονίκη, γνωστής ευρύτερα ως «Όσιος Δαβίδ», η δεύτερη είναι μια αμφιπρόσωπη εικόνα, έργο του 14ου αιώνα, που σήμερα βρίσκεται στη Σόφια. Κοινό χαρακτηριστικό των δύο έργων είναι, κατά τη γνώμη μου, το ότι

λειτουργούν ως «οπτικά σχόλια» πάνω σε θεολογικά ζητήματα της εποχής στην οποία ζούσε η κάθε κτητόρισα.

Τα δύο έργα συνδέει το ασυνήθιστο εικονογραφικό μοτίβο που επέλεξε η Βυζαντινή του 5ου αιώνα για να διακοσμήσει την κόγχη της Μονής Λατόμου και το οποίο χρησιμοποίησε και η βυζαντινή γυναίκα της Παλαιολόγειας εποχής ως μοναδική πράξη ανάμνησης, περιλαμβάνοντάς το σε μια αμφιπρόσωπη φορητή εικόνα, που στη μία πλευρά της απεικονίζει το «Θαύμα του Λατόμου» και στην άλλη τις όρθιες ολόσωμες μορφές της «Θεοτόκου Καταφυγής» και του «Αγίου Ιωάννου του Θεολόγου». Η εικόνα δεν αποτελεί πάντως αντιγραφή του ψηφιδωτού της Μονής Λατόμου, μολονότι πραγματεύεται το ίδιο θέμα.

Η μελέτη στοχεύει να καταδείξει μια συγκεκριμένη μορφή κοινωνικής παρέμβασης των δύο γυναικών, σχετιζόμενη άμεσα με το ιδιαίτερα κρίσιμο θεολογικό ζήτημα της «Οράσεως του Θεού».

Και στα δύο έργα παριστάνεται η μορφή του Χριστού αιωρούμενη σε μια «σφαίρα δόξας» περιβαλλόμενη από τα τέσσερα σύμβολα των Ευαγγελιστών. Η «σφαίρα δόξας» στηρίζεται στα φτερά πολυόμματων Χερουβείμ. Αποτελούν μία εικονογραφική ενότητα με τα τέσσερα ευαγγελικά σύμβολα. Συμβολίζουν την άυλη, αέναη «Όραση του Θεού».

Ιδιαίτερη εντύπωση προκαλεί το γεγονός ότι ο Χριστός της Μονής Λατόμου δεν εικονίζεται με το συνηθισμένο τρόπο του Παντοκράτορα με σκούρα μαλλιά και γενειάδα, αλλά παρουσιάζεται ως αγένειος έφηβος. Το σταυροφόρο φωτιστέφανο αφήνει να αντιληφθούμε ότι πρόκειται για τον ενσαρκωμένο Χριστό, ενώ η σφαίρα δόξας εμφανίζει τη θεϊκή φύση του Ουράνιου Βασιλέα.

Ο εικονογραφικός αυτός τύπος επιλέχθηκε για να μεταδώσει άμεσα στον θεατή ένα συγκεκριμένο μήνυμα. Για να δικαιολογηθεί θεολογικά η «Όραση του Θεού» που προσφέρεται στα μάτια μας προσέθεσε ο καλλιτέχνης στο έργο τους δύο προφήτες της Παλαιάς Διαθήκης. Η παρουσία και η στάση τους επιτρέπει να αναγνωρίσουμε τη θεία εμφάνιση στον ουρανό ως όραμα που δίδεται κατά τη μαρτυρία της Βίβλου σε επίλεκτους μόνο ανθρώπους. Από την εικόνα εκπέμπεται το μήνυμα ότι η «Όραση του Θεού» είναι δυνατή είτε ως «προφητικό όραμα» είτε ως «θεωρία» διά του κειμένου της Αγίας Γραφής. Το ψηφιδωτό αντιστοιχίζει τα σύμβολα του Ευαγγελισμού του άνω μέρους της παράστασης με τους τέσσερις ποταμούς στο κάτω μέρος. Η φράση «Πηγή ζωτική, δεκτική, θεραπευτική, ψυχών πιστών...» αποτελεί τον συνδεδεικό κρίκο ανάμεσα στις δύο εικονογραφικές ενότητες. Το κείμενο αυτό προκαλεί στον πιστό μία σειρά από συνειρμούς με το κατά Ιωάννη Ευαγγέλιο (Ιωάν. 7: 37, 38-39), ιδίως το διάλογο του Χριστού με τη Σαμαρείτισσα (Ιωάν. 4: 14 κ.ε.), ο οποίος κορυφώνεται στη φράση «...τούς προσκυνώντας αὐτὸν ἐν πνεύματι καὶ ἀληθείᾳ δεῖ προσκυνεῖν» (Ιωάν. 4: 24).

Δεν είναι τυχαίο ότι η κτητόρισα επέλεξε το διάλογο του Κυρίου με μια γυναίκα. Από το διάλογο αυτό άντλησε, ίσως, την υποχρέωσή της να δημιουργήσει το συγκεκριμένο ψηφιδωτό, το οποίο διδάσκει ότι η «Όραση του Θεού» είναι δυνατή τόσο διαμέσου της «θεωρίας» του Αγίου Ευαγγελίου όσο και διαμέσου της προσκύνησης των λατρευτικών εικόνων.

Τι οδήγησε τη γυναίκα της Παλαιολόγειας εποχής να επαναλάβει, μετά από τόσους αιώνες, το ασυνήθιστο εικονογραφικό μοτίβο της Μονής Λατόμου, προσθέτοντας μάλιστα στην άλλη πλευρά της εικόνας τις μορφές της Παναγίας Καταφυγής και του Ιωάννη του Θεολόγου;

Ο τίτλος της εικόνας είναι: «Τὸ ἐν τῷ Λατόμῳ Θαύμα». Για ποιο θαύμα πρόκειται; Απάντησή μας δίνει μια μεσοβυζαντινή πηγή, η γνωστή «Διήγησις του Ιγνατίου». Εκεί εξί-

στορούνται δύο θαύματα που γίνονται στο ψηφιδωτό της κόγχης της Μονής Λατόμου. Στο πρώτο θαύμα η εικόνα της Παναγίας μεταμορφώνεται τη νύχτα, με θεία βούληση, χωρίς παρέμβαση του καλλιτέχνη, σε εικόνα του Χριστού. Στο δεύτερο, το ψηφιδωτό της κόγχης που είχε καλυφθεί από ένα τοίχιο αποκαλύπτεται, με θεία βούληση, στα μάτια των πιστών. Και στα δύο θαύματα εξαιρείται η αποκάλυψη της θεανθρώπινης φύσης του Χριστού. Η «Διήγησις του Ιγνατίου» διευρύνει συνεπώς εκείνο που τεκμηριώνεται οπτικά στο ψηφιδωτό, ότι δηλαδή όχι μόνο στους Προφήτες, αλλά και σε επίλεκτους ανθρώπους κατέστη δυνατή η «Όραση του Θεού». Τα θαύματα αποδεικνύουν ότι ο Θεός επιθυμεί να μπορούν οι πιστοί να τον δουν και να τον προσκυνήσουν με τις εικόνες, μία θέση που αποκρούουν κατηγορηματικά οι εικονοκλάστες. Νέο στοιχείο στη «Διήγησις του Ιγνατίου» είναι η ονομαστική αναφορά στους προφήτες Ιεζεκιήλ και Αβακούμ, που οφείλεται, κατά τη γνώμη μου, στα οράματά τους. Και οι δύο είδαν τον Θεό ανάμεσα στα σύμβολα των Ευαγγελιστών.

Η Παλαιολόγια κτητόρισα είχε σαφή αντίληψη του εικονογραφικού θέματος μέσω του παλαιοχριστιανικού ψηφιδωτού και της «Διήγησις» και συνέβαλε μάλιστα στην περαιτέρω ανάπτυξη του. Αυτό συνάγεται από τις αλλαγές της σύνθεσης, ιδιαίτερα στο κάτω μέρος της παράστασης και από τις μορφές που επέλεξε η κτητόρισα για την άλλη πλευρά της εικόνας, όπου σκοπίμως, δίπλα από την Παναγία Καταφυγή, εικονίζεται και η μορφή του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου.

Ως γνωστό, ο Ευαγγελιστής Ιωάννης ο Θεολόγος, συγγραφέας της *Αποκάλυψης*, είναι ο τρίτος οραματιστής που περιγράφει στη Βίβλο τον Θεό ανάμεσα στα σύμβολα των τεσσάρων Ευαγγελιστών και γι' αυτό δικαιολογημένα κατατάσσεται, μαζί με τους Προφήτες Ιεζεκιήλ και Αβακούμ, στους αυτόπτες μάρτυρες του υπερβατικού συμβάντος. Αυτό συνάγεται από τη φράση «Υιὲ ἀνθρώπου, κατάφαγε τὴν κεφαλίδα ταύτην...», που διαβάζουμε πάνω στη μία πλευρά της εικόνας, φράση που συναντούμε στο προφητικό κείμενο του Ιεζεκιήλ (Ιεζ. 3: 1) αλλά και στην *Αποκάλυψη* του Ιωάννη (Αποκ. Ιωάν. 10: 9).

Η παραπομπή στο αποκάλυπτικό όραμα του Ιωάννη (Αποκ. Ιωάν. 4: 7) κατέστη δυνατή μόνο κατά την Παλαιολόγια εποχή, γιατί η αποκάλυψη του Ιωάννη του Θεολόγου κηρύχθηκε Κανονικό βιβλίο για πρώτη φορά στην Ανατολή αυτήν ακριβώς την περίοδο. Για το λόγο αυτόν ο Ιωάννης απεικονίζεται με τη μορφή πρεσβύτερου που οραματίζεται τον Θεό ανάμεσα στα τέσσερα σύμβολα των Ευαγγελιστών, και όχι με τη μορφή του αγένειου μαθητή, κάτω από το Σταυρό, όπως θα περιμέναμε να τον δούμε δίπλα από την πενθούσα Θεοτόκο. Οι δύο πλευρές της εικόνας σχετίζονται άμεσα μεταξύ τους και πρέπει να ερμηνευθούν με βάση την παλινδρομική αναφορικότητα που εγκρύπτουν. Επομένως, και η Θεοτόκος έχει άμεση σχέση με το συμβολικό περιεχόμενο της άλλης πλευράς της εικόνας. Προβάλλεται ο ρόλος της Θεοτόκου στην ενσάρκωση του Χριστού, όταν ο Κύριος φανερώθηκε στους ανθρώπους, παρέχοντάς τους έτσι τη δυνατότητα εμπειρικής «Όρασης του Θεού». Δεν είναι τυχαίο ότι ο Γρηγόριος Παλαμάς επανειλημμένα τονίζει στα έργα του τη σπουδαιότητα της «Ενσάρκωσης του Χριστού» στη δυνατότητα της «Όρασης του Θεού» και μάλιστα την ίδια εποχή που δημιουργήθηκε η εικόνα.

Όμως, γιατί εμφανίζεται η Θεοτόκος πενθούσα; Η στάση της Θεοτόκου ανακαλεί στο νου το θρήνο της Παναγίας και μαζί τις ιδιαίτερες αρετές της, την «Υπομονή» και «Πίστη». Οι αρετές αυτές αποτελούν το μεγάλο πρότυπο για τις βυζαντινές γυναίκες. Η κτητόρισα φαίνεται πως θεωρούσε τις αρετές αυτές ιδιαίτερα σημαντικές. «Υπομονή» και «Πίστη» είναι οι δύο αρετές τις οποίες ο προφήτης Αβακούμ (Αβακ. 1: 13-14 / Αβακ. 2: 4) συνέστησε κατά την προσδοκία της Δευτέρας Παρουσίας. Κατά τον τρόπο αυτό δημιουργείται εκ νέου συσχέτιση των δύο πλευρών της εικόνας. Νομίζω ότι μπορεί πειστι-

κά να υποστηριχθεί με τα παραπάνω ότι η εικόνα δεν προοριζόταν για λειτουργική χρήση σε επιμνημόσυνες τελετές, αλλά για την προσωπική λατρεία με περισυλλογή και «Θεωρία».

Το 1351 η Σύνοδος της Κωνσταντινούπολης, στην οποία προέδρευε ο Ιωάννης ο ΣΤ΄ ο Καντακουζηνός, επικύρωσε τη διδασκαλία του Παλαμά, ο οποίος, ως γνωστό, ανέπτυξε τη θεολογία του Ησυχασμού. Οι Ησυχαστές δίδασκαν ότι ο Θεός αποκαλύπτεται σε ορισμένους ανθρώπους με την αδιάλειπτη νοερά προσευχή και ως επιχείρημα επικαλούνταν την «Ενσάρκωση του Χριστού».

Πιστεύω ότι κτητόρισα της Παλαιολόγιας εικόνας είναι πιθανώς η Ελένη, θυγατέρα του Ιωάννη ΣΤ΄ Καντακουζηνού και σύζυγος του βυζαντινού αυτοκράτορα Ιωάννη Ε΄ Παλαιολόγου. Νομίζω μάλιστα ότι το έργο φιλοτεγήθηκε στη Θεσσαλονίκη, το προπύργιο του Ησυχασμού, στη διάρκεια κάποιας παραμονής της Ελένης εκεί. Τη θέση αυτή στηρίζει η εξής ένδειξη: Μετά το θάνατο του συζύγου της, η Ελένη έγινε μοναχή στη Μονή της Κυρίας Μάρθας με το όνομα «Υπομονή».

Το γεγονός ότι η Ελένη αποκαλείται «βασίλισσα» μπορεί ίσως να εξηγηθεί με τις πολυπλοκές σχέσεις των δυναστειών εκείνης της εποχής. Πρέπει να ληφθεί υπόψη και το γεγονός ότι από το 1341 μέχρι τη στέψη της σε αυτοκράτειρα, η μητέρα της Ελένης, Ειρήνη Ασένινα Καντακουζηνή (1347-1354), έφερε τον τίτλο «βασίλισσα».

The interest of my paper is directed at two cases of female patronage, separated in time by nearly a thousand years but closely linked to each other in a very special way. The first case in question concerns the monumental apse mosaic of Hosios David in Thessalonike, also known as Latomou Monastery. Probably set up in the second half of the 5th century C.E. the mosaic was founded by an unknown Byzantine lady, as documented by a fragmented inscription running along the bottom of the apse composition of the church. The second case is a two-sided Palaeologan icon which – according to its modern provenance from a Bulgarian monastery of the same name– is usually called the “Icon of Poganovo”. On the base of its partly destroyed dedicatory inscription, the patroness of the icon can be identified as a certain “Basilissa Eleni”. The fact that the icon’s title refers directly to the apse composition of Latomou Monastery in Thessalonike serves as clear evidence for the immediate relationship the Palaeologan lady wished to establish between the icon she ordered and its Early Christian prototype.

A detailed analysis of both works in question based on a gender approach generates new solutions to old art-historical problems for the apse mosaic as well as for the icon.

In my paper I want to demonstrate, that both ladies succeeded in communicating –by visual means– not only a generalized theological message but, more specifically, their personal female attitude concerning Christian beliefs.

While we can only sketch an approximate profile of the anonymous Early Christian lady, in the case of the Palaeologan lady it seems possible to give her a clearer outline. The paper presents new arguments by which the icon’s donor can be identified as Eleni Palaeologina Kantakouzene, while tentatively attributing the icon to a highly accomplished Thessalonican artist.