

THOMAS STEPPAN

## Romanische Wandmalereien in Maria Trost in Untermals / Meran

*Ein früher Zyklus zum Marienod und die Verbindungen zur  
byzantinischen Kunst*

Mit 15 Tafeln

Im Jahr 1972 hat Nicolò Rasmò, damaliger Leiter des Denkmalamtes in Südtirol und Trentino, seinen Beitrag für die im *JÖB* publizierte Festschrift zu Otto Demus' 70. Geburtstag der Wandmalerei der Romanik im Vinschgau gewidmet und dabei, neben anderen neuen Funden, Teile der Fresken der Kirche Maria Trost in Untermals in Meran präsentiert<sup>1</sup>. Nicht nur die 60er- und 70er-Jahre haben eine Reihe von wichtigen Entdeckungen zur hochmittelalterlichen Wandmalerei in Tirol zutage gefördert – denken wir an den berühmten Ywain-Zyklus auf Burg Rodenegg<sup>2</sup> –, auch in den letzten Jahrzehnten, ja bis heute sind in dieser so erstaunlich reich gesegneten Kunstlandschaft der Romanik immer wieder neue Denkmäler ans Tageslicht gekommen, so in den 90er-Jahren die bedeutsamen Fresken von St. Jakob in Söles<sup>3</sup>, die Rückschlüsse auf die erst in Fragmenten zutage getretene Ausstattung der Stiftskirche des Klosters Marienberg erlauben, und jüngst noch Teile der Ausstattung der Apostel-/Sebas-

---

<sup>1</sup> N. RASMO, Neue Beiträge zur romanischen Wandmalerei im Vinschgau. *JÖB* 21 (1972) 223–227.

<sup>2</sup> N. RASMO, Affreschi medioevali atesini. Mailand 1971, 66; DERS., Pitture murali in Alto Adige. Bozen 1973, 7–13; DERS., Der Iwein-Zyklus auf Schloß Rodeneck. *Burgen und Schlösser in Österreich. Zeitschrift des Österreichischen Burgenvereins* 13 (1977/78) 22–27; zuletzt H. STAMPFER, Schloß Rodeneck, Geschichte und Kunst. Bozen 1998.

<sup>3</sup> H. STAMPFER, Die romanischen Fresken von St. Jakob in Söles. *Der Schlern* 71/8 (1997) 481–503; Th. STEPPAN, St. Jakob in Söles, ein Werk der spätromanischen Wandmalerei unter byzantinischem Einfluss. *JÖB* 52 (2002) 309–327.

tianskirche in Klausen<sup>4</sup>, um nur einzelne zu nennen. Wegen der Lage Tirols als Alpenschleuse an der europäischen Nordstüdachse haben sich besonders leicht und zahlreich kulturelle Einflüsse ausgewirkt. Und da die romanischen Denkmäler zum überwiegenden Teil aus dem späten 12. und frühen 13. Jahrhundert stammen, als die Begegnung des Westens mit Byzanz intensiver denn je war, hat sich ein außergewöhnlich starker byzantinischer Einfluss geltend gemacht<sup>5</sup>. In keiner anderen Region lässt sich das so gut nachvollziehen, da sonst nirgends ein ähnlich gehäuftes Vorkommen romanischer Wandmalerei existiert. Einer der Kronzeugen ist die Kirche Maria Trost in Untermais. Ihr blieb eine adäquate monographische Würdigung bislang versagt<sup>6</sup>, sodass im Zuge der Forschungsergebnisse der letzten Jahre<sup>7</sup> ein neuerlicher Blick auf das Freskenensemble notwendig und hoch an der Zeit ist.

Die stattliche Saalkirche, die 1273 bei der Übertragung des Patronats der Pfarre Mais durch Graf Meinhard II. von Tirol an die

<sup>4</sup> Eine Publikation zu den Neufunden ist in Arbeit.

<sup>5</sup> Dazu schon O. DEMUS, *Romanische Wandmalerei*. München <sup>2</sup>1992, 130ff.; DERS., *Byzantine Art and the West*. London 1970, 142f.

<sup>6</sup> Bisherige Publikationen: N. RASMO, *La chiesa di S. Maria del Conforto a Maia Bassa*, Note preliminari sui restauri in corso. *Cultura Atesina – Kultur des Etschlandes* XIX/1 (1965). Bozen 1968, 27–36; RASMO, *Affreschi medioevali atesini* 48–50; RASMO, *Neue Beiträge* 223–227; E. THEIL, *Maria Trost Kirche in Untermais-Meran*. Bozen 1975 (Kirchenführer); N. RASMO, in: S. GATTEI – R. MAINARDI – S. PIROVANO – N. RASMO, *Südtirol Trentino*. Mailand 1980, 170f.; Ch. SCHAFFER, *Ein neu entdecktes Bild von der Entschlafung Mariens in der Maria-Trost-Kirche in Untermais*. *Der Schlern* 59/8 (August 1985) 487–490; DIES., *Weitere Fresken aus dem Marientod-Zyklus der Kirche Maria Trost in Untermais*. *Der Schlern* 60/10 (Oktober 1986) 587–589; S. SPADA PINTARELLI, *Fresken in Südtirol*. Venedig 1997, 94–99; zuletzt: G. RECLA, *Santa Maria del Conforto, Merano, Maia Bassa*. Padua 1998 (Diese Publikation ist auch nach damaligem Wissensstand sehr mangelhaft recherchiert und weist zahlreiche Fehler auf. Für die romanische Wandmalerei bietet die kleine Monographie jedenfalls keinen Erkenntnisgewinn).

<sup>7</sup> U.a. H. STAMPFER – Th. STEPPAN, *Die Burgkapelle von Hocheppan*. Bozen 1998; H. STAMPFER – H. WALDER, *Romanische Wandmalerei im Vinschgau, Die Krypta von Marienberg und ihr Umfeld*. Bozen 2002; STEPPAN, *St. Jakob in Söles* 309–327; H. STAMPFER, *Romanische Wandmalerei zwischen Denkmalpflege und Forschung*, in: H. STAMPFER (ed.), *Romanische Wandmalerei im Alpenraum (Veröffentlichungen des Südtiroler Kulturinstitutes 4)*. Bozen 2004, 57–63; DERS., *Die Hirschjagd von Tötschling*, in: H. STAMPFER (ed.), *Romanische Wandmalerei im Alpenraum*. Bozen 2004, 89–105; Th. STEPPAN, *Zu den byzantinischen Einflüssen auf die romanische Wandmalerei in Tirol anhand der Fresken von Hocheppan und St. Johann in Müstair*, in: H. STAMPFER (ed.), *Romanische Wandmalerei im Alpenraum*. Bozen 2004, 107–128.

Zisterzienser in Stams erstmals urkundlich und hier bereits als Marienkirche erwähnt wurde<sup>8</sup>, war schon im frühen 13. Jahrhundert mit romanischen Fresken ausgestattet worden. Vom einstigen Bestand ist nur ein geringer Teil erhalten. Die 1967 aufgedeckten Fresken liegen an der Nordost- und der Südostecke des Langhauses, sodass sowohl der Beginn der Längswände als auch die Triumphbogenwand samt Laibung noch erfasst werden (Abb. 1–3). Die Apsis wurde für den Neubau des Chores 1372 abgebrochen, wie auch große Teile der Südwand für immer verloren sind. Verborgene Reste der romanischen Malerei können sich vielleicht noch unter der gotischen Schicht an der Nordwand befinden. Trotz der Geringfügigkeit des Erhaltenen lässt sich dennoch die hohe Qualität der Ausstattung und – wie wir sehen werden – auch ein wesentlicher Teil ihrer Programmstruktur nachvollziehen.

Einst erstreckte sich an den Wänden ein reicher und außergewöhnlicher szenischer Komplex, der sich zweizonig entfaltete und auch die Ostwand mit einschloss. Wie heute noch ersichtlich, wurden die beiden Register durch ein Band mit perspektivischem Mäander getrennt, den oberen Abschluss bildete ein mit interpolierten anthropomorphen und zoomorphen Figuren bereicherter Mäanderfries (Abb. 2, 4). Die Sockelzone ist gänzlich verloren. Das einzige zur Gänze erhaltene Bild der romanischen Ausstattung ist im Nordosten des Saalraumes im oberen Register über Eck positioniert und stellt den Marien Tod dar (Abb. 4–9). Es ist an zeitgenössischen byzantinischen Kompositionen der „Koimesis“ – dem Entschlafen Marias – orientiert, die apokryphen Texten zufolge die Zusammenkunft der Apostel am Totenbett der Gottesmutter und die Aufnahme ihrer Seele in Gestalt eines Kleinkindes durch den vom Himmel herabkommenden und von Engeln begleiteten Christus darstellen. Davon ausgehend versuchte man, die beiden fragmentarischen Szenen – eine im oberen Register an der Südostecke (Abb. 3, 11), die andere im unteren Register der Nordostecke (Abb. 12–14) – als Themen des Marienlebens bzw. der Apostelgeschichte zu deuten<sup>9</sup>. Dabei wurde angenommen, das Programm ließe sich in vertikaler Folge lesen, so dass man direkt von der Koimesis zur darunter liegenden Szene gelangen würde (Abb. 2). Doch überspringen Zyklen in der Regel nicht willkürlich die horizontalen Register, die zudem

---

<sup>8</sup> W. LEBERSORG, Chronik des Klosters Stams, Stiftsarchiv Stams Cod. D40, ed. und übersetzt von Ch. HAIDACHER (*Tiroler Geschichtsquellen* 42). Innsbruck 2000, 20f.

<sup>9</sup> RASMO, La chiesa di S. Maria 27–36; SCHAFFER, Weitere Fresken 587–589; THEIL.

durch ein Mäanderband voneinander getrennt sind. Zumal nicht an jener Stelle, denn entweder wäre hier der Endpunkt des gesamten oberen Registerverlaufs (beginnend an der Südostecke), und die Fortsetzung würde im unteren Register der Südostecke stattfinden, um sich dann wieder über Süd-, West- und Nordwand bis zur Nordostecke zu erstrecken, oder aber – wie sich noch als zutreffend herausstellen wird – das Programm beginnt im oberen Register im Nordwesten, verläuft über die Nordwand nach Osten, springt am Triumphbogen über und kontiniert entlang der Südwand wieder Richtung Westen, dito die Fortsetzung im unteren Register, so dass ein Schauprogramm für den eintretenden Kirchenbesucher inszeniert ist.

Die Darstellung im oberen Register der Südostecke (Abb. 3, 11) – die sich wieder über beide Wände erstreckt – wurde als Konzil von Ephesos<sup>10</sup>, als Apostelkonzil<sup>11</sup>, bzw. als die Erscheinung Christi vor den Aposteln und Speisewunder<sup>12</sup> fehlinterpretiert. Da in einem bisher übersehenen Fragment rechts vom Triumphbogen ein weiteres mal die am Totenbett liegende Maria eindeutig nachgewiesen werden kann (Abb. 10), müssen wir davon ausgehen, dass ein vielteiliger Marienzyklus mit mehreren Darstellungen zum Marientod und ihrer Aufnahme in den Himmel das obere Register einnahm. Gemäß der üblichen Verlaufsrichtung von links nach rechts – der auch die Figuren im abschließenden Mäander folgen (Abb. 2, 4) – kann es sich bei der Darstellung in der Südostecke nur um die dem Entschlafen chronologisch folgende Szene handeln<sup>13</sup> (womit der oben angesprochene Programmverlauf bestätigt ist), in der neben Maria am Totenlager die feierliche Prozession von Aposteln, Bischöfen und Fackelträgern (Abb. 3, 10, 11) stattfindet. Offensichtlich handelt es sich um ein Thema aus dem ausführlichen *Transitus Mariae*<sup>14</sup>. Es steht am Beginn des Zeremoniells

<sup>10</sup> RASMO, La chiesa di S. Maria 31f.

<sup>11</sup> SCHAFFER, Weitere Fresken 589.

<sup>12</sup> SPADA PINTARELLI 96.

<sup>13</sup> Die in der Ecke befindliche Rahmenleiste stammt wie die Kreuzigung im unteren Register an der O-Wand aus gotischer Zeit. Wie an der NO-Ecke waren in beiden Registern über Eck gestellte Szenen dargestellt.

<sup>14</sup> Die Textgrundlage bildet der apokryphe *Liber de transitu Mariae*, der gegen Ende des 4. oder im 5. Jh. entstanden ist. Alle erzählerischen Berichte basieren auf dieser Quelle, die dem Bischof Melito von Sardes (2. H. 2. Jh.) zugeschrieben wurde, der Schüler des Evangelisten Johannes gewesen sei. Die Schrift über den Marientod wird daher als Pseudo-Melito geführt. Mehrere lateinische und griechische Fassungen sind auf uns gekommen. Die beiden lateinischen wurden bereits ediert von C. VON TISCHENDORF, *Apocalypses apocryphae Mosis, Esdrae, Pauli, Jo-*

nach dem eingetretenen Tod; ein liturgischer Charakter ist durch die versammelte Menge und die Fackelträger gegeben. Ob zugleich die Episode der Übergabe der Seele Mariens an den Erzengel Michael dargestellt war, lässt sich wegen der großen Fehlstellen um das Fragment der Verstorbenen an der Ostwand nicht mehr eruieren. Da das Sterbelager mit Maria auf derselben Höhe wie bei der Koimesis liegt, kann noch nicht der Leichenzug dargestellt sein<sup>15</sup>, bei dem die Apostel das Totenbett tragen. Jedenfalls tritt die vorhandene Darstellung erstmals in der gesamten mittelalterlichen Monumentalmalerei auf und verfügt, wie schon die Koimesis an der Nordostecke, über beträchtliche Parallelen zu byzantinischen Darstellungen um den Marientod.

Doch wie verhält es sich mit dem unteren Register? Alles spricht dafür, dass unter der Koimesis die Apostel am Grab der Gottesmutter im Tal Josaphat dargestellt sind (Abb. 2, 12–14). Die auf eine Gruft verweisenden Architekturen, die leidvollen Mienen der beiwohnenden Apostelfiguren und das Ziborium als Jerusalem-Zitat für die Überlieferung der dort stattgefundenen Bestattung können als sichere Hinweise gelten. Zudem ergänzt das noch zu einer vorangehenden Szene gehörige kleine romanische Fragment einer Figur mit einem Palmblatt in der Hand (Abb. 16) den Themenkreis: es handelt sich nicht, wie RASMO annahm, um das Bild eines Martyrers<sup>16</sup>, sondern um den Apostel Johannes, der mit der Palme, die Maria vom Gottesboten bei der Nachricht ihres bevorstehenden Todes überreicht bekam, den Leichenzug Mariens anführt<sup>17</sup> – dieser befindet sich auch in der gotischen

---

hannis, item Mariae dormitio, additis Evangeliorum et Actuum apocryphorum supplementis. Leipzig 1866 (Nachdruck Hildesheim 1966), 113–123, 124–136. Alle Ausgaben bibliographiert bei A. de SANTOS OTERO, *Los Evangelios Apócrifos*. Madrid 1984, 574–659; zu sämtlichen östlichen Versionen siehe S. C. MIMOUNI, *Dormition et assumption de Marie, Histoire des traditions anciennes*. Paris 1995. Die älteste Handschrift datiert allerdings erst ins 11. Jh.

<sup>15</sup> Vgl. etwa die Darstellung in den Fresken von Staro Nagoričino (1318) in Mazedonien oder Gračanica (1320/21) im Kosovo. Abbildungen bei R. HAMANN-MAC LEAN – H. HALLENSLEBEN, *Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien vom 11. bis zum frühen 14. Jahrhundert (Osteuropastudien der Hochschulen des Landes Hessen, Reihe II, Band 3)*, Bildband. Gießen 1963, Abb. 286f., Abb. 333; G. SUBOTIĆ, *Spätbyzantinische Kunst, Geheiligt Land von Kosovo*. Zürich–Düsseldorf 1998, Farbtaf. 47f.

<sup>16</sup> RASMO, *La chiesa di S. Maria* 33.

<sup>17</sup> In den lateinischen Fassungen des *Transitus* taucht bereits das Palmblatttribunal auf. Der Maria den Tod verkündende Engel übergibt ihr als Zeichen der bevorstehenden Metastasis den Palmzweig. Maria selbst ruft schließlich den wie alle Apostel auf Wolken herbeigebrachten Johannes zu sich und übergibt ihm das

Schicht an selber Stelle (Abb. 1)<sup>18</sup>. Zuguterletzt komplettiert die darüber befindliche gotische Szene (links vor der romanischen Koimesis) den Zyklus. Sie ist größtenteils nur mehr als Vorzeichnung erhalten (Abb. 1) und zeigt – entgegen Rasmus Annahme eines Trinitätsbildes und der Verkündigung an Maria<sup>19</sup> – eine Art Gnadenstuhl als Bild des dreifaltigen Gottes mit Inklusion eines halbfigurigen Marienbildes auf Brusthöhe des Vaters über dem Cruzifixus, sowie einen vor der Mandorla knienden Engel in Verkünderhaltung. Dieses ikonographisch eigenwillige Bild nimmt das Marienthema auf und kann daher nur mit dem Marienzyklus in Verbindung gebracht werden. Offensichtlich wird Gottes Ratschluss thematisiert, und da nun einmal der Cruzifixus auf den schon geschehenen Opfertod hinweist, ist es keine Verkündigung der Inkarnation, sondern die Ankündigung des nahenden Todes der Gottesmutter. Wir können davon ausgehen, dass eine Szene zur Todesbotschaft bereits in der romanischen Schicht dargestellt war. Es können auch mehrere Bilder von der Ankündigung bis zum Entschlafen Marias im oberen Register der Nordwand vor der Koimesis existiert haben.

Selbst wenn man die Rückschlüsse von der Gotik auf die Romanik weglässt, existieren ausreichend Beweise, dass beide Register einem Zyklus zum Marientod gewidmet wurden und dieser mindestens acht-, wenn nicht zwölf- bis sechzehnteilig war. Es ist naheliegend, dass am Beginn, im oberen Register an der Nordwand, die Ankündigung des Todes stand und am Ende, im unteren Register der Südwand, die Himmelfahrt oder ein anderes abschließendes Thema des Transitus, wie die Gürtelspende an Thomas<sup>20</sup>. Möglicherweise gab es eine ver-

---

Palmblatt, das er bei ihrem Begräbnis tragen soll. Hier ist auch eine griechische Fassung als Auszug des Pseudo-Melito von Metropolit Johannes von Thessalonike aus dem frühen 7. Jh. zu erwähnen (F. HALKIN S.J., Une légende byzantine de la dormition, l'épitomé du récit de Jean de Thessalonique. *REB* 11 [1955] 156–164). In ihr ist das Palmzweigritual besonders hervorgehoben. Vgl. L. KRETZENBACHER, Sterbekerze und Palmzweigritual beim „Marientod“. Wien 1999, 16.

<sup>18</sup> Siehe dazu bereits die Vermutung von SCHAFFER, Weitere Fresken 587. Theoretisch könnte es auch noch der Hohepriester Jephonias sein, der gemäß der Legende nach seiner Bekehrung und Heilung von Petrus den Auftrag erhielt, die mit Blindheit Geschlagenen mit besagter Palme zu heilen (nach Pseudo-Johannes [TISCHENDORF 95–112; griechischer Text bei G. BONACCORSI, Vangeli Apocrifi. Florenz 1948, 260–287]), das ist allerdings höchst unwahrscheinlich.

<sup>19</sup> RASMO, La chiesa di S. Maria 35.

<sup>20</sup> An eine Marienkrönung ist nicht zu denken, da dies weder in der byzantinischen Tradition steht, die für Maria Trost so entscheidend ist, noch in der westlichen

tikale Zäsur, etwa bei halber Tiefe des Langhauses, wo sie auch in der gotischen Schicht durch einen breiten Streifen mit girlandenumranktem Stamm vollzogen wurde (Abb. 1). Solche Trennungen sind in der romanischen Kunst an sich untypisch, aber ab dem 13. Jh. in Anbetracht des Einflusses byzantinischer Programme, wie sie in Venedig oder Sizilien, aber auch in Konstantinopel und dem byzantinischen Raum gesehen wurden, denkbar. Dann wäre der östliche Teil der Kirche – im selben Verlauf wie besprochen, nur eben verkürzt auf die Hälfte der Saallänge – mit acht Szenen dem Tod und der Himmelfahrt Marias gewidmet gewesen, der westliche jedoch einem anderen Themenkreis, über den wir nichts Genaues wissen<sup>21</sup>. Ob nun über den gesamten Raum oder nur über dessen östliche Hälfte führend, der Marienzyklus ist gesichert und steht im Einklang mit dem Patrozinium der Kirche. Er ist, wie wir sehen werden, auch ein herausragendes Zeugnis für die Ikonographie der romanischen Wandmalerei.

Es gibt in der westlichen mittelalterlichen Kunst eine bis ins 9. Jahrhundert zurückgehende Tradition des Bildes vom Marientod<sup>22</sup>, die ältesten Zeugnisse tauchen allerdings erst im 10. Jahrhundert auf<sup>23</sup>.

---

Kunst zu dieser Zeit verbreitet ist. Die ältesten Beispiele stammen aus der französischen Kathedralplastik um 1200.

<sup>21</sup> Vermutlich käme am ehesten ein christologischer Zyklus in Frage, in Analogie zur gotischen Darstellung des Gebets Christi und der schlafenden Apostel in Gethsemaneh an der Nordwand. Vielleicht kann aber auch das sonderbarerweise im westlichen Sektor der Nordwand befindliche gotische Jüngste Gericht dem romanischen Programm nachgefolgt sein, ein Hinweis wären die außergewöhnlichen Byzantinismen der Darstellung, die ja auf die so stark byzantinisierende romanische Schicht zurückgehen könnten.

<sup>22</sup> Berichte des *Liber Pontificalis*, wonach in Rom bereits zu der Zeit Darstellungen zum Tod *Mariae* vorhanden waren, lassen keine Rückschlüsse auf eine zyklische Bildfolge zu. L. DUCHESNE, *Fastes épiscopaux de l'ancienne Gaule*. Paris <sup>2</sup>1907–15, I, 800, II, 14, 61, 67. Zu Marientod und Himmelfahrt in der westlichen Kunst siehe M. JUGIE, *La mort et l'Assomption de la Sainte Vierge*. Città del Vaticano 1944; H. R. PETERS, *Die Ikonographie des Marientodes* (Diss.). Bonn 1950; J. HECHT, *Die frühesten Darstellungen der Himmelfahrt Mariens*. *Das Münster* 4 (1951) 1–12; H. FELDBUSCH, *Die Himmelfahrt Mariä*. Düsseldorf 1951; M. GAVRILOFF, *The Dormition and Assumption*. *Eastern Churches Quarterly* 9 (1951); G. HOLZHERR, *Die Darstellung des Marientods im Spätmittelalter* (Diss.). Tübingen 1971.

<sup>23</sup> Die Identifizierung des Fragments eines Marienkopfs aus dem frühmittelalterlichen Stück der Klosterkirche von Disentis (8./9. Jh.) mit dem Thema der Koimesis (W. STUDER, *Disentis/Mustér, Kloster St. Martin: Die älteste materiell fassbare Koimesis-Darstellung der Welt*. *Jahresberichte des Archäologischen Dienstes Graubünden und der Denkmalpflege Graubünden 2004*, Haldenstein-Chur 2005, 64–79;

Schon seit der Buchmalerei ottonischer Zeit lässt sich feststellen, dass mit der Darstellung zur *dormitio* auch das Thema der *assumptio* berührt wurde, also eine szenische Erweiterung stattfand – denken wir an das Perikopenbuch Heinrichs II. (Abb. 17)<sup>24</sup>. Dahingehend ist auch die Verquickung zwischen Grablegung und Aufnahme Marias in den Himmel zu bewerten, wie sie im 11. Jahrhundert im Perikopenbuch des Custos Perhtolt<sup>25</sup> oder im Warmundus-Sakramentar<sup>26</sup> festgehalten wurde. Solche Variationen sprechen für die Tradition eines Zyklus, die zumindest in ottonische Zeit zurückreicht, von der aber keine mehrszelligen Bildfolgen überkommen sind. Erst mit dem Höhepunkt des Marienkultes ab dem späten 12. und besonders im 13. Jahrhundert besitzen wir Denkmäler, in denen der Transitus als Bildgeschichte wiedergegeben wird. Der Text dazu war nun rege verbreitet<sup>27</sup>. Die ältesten Beispiele sind in der frühen gotischen Plastik in Frankreich seit der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts anzutreffen<sup>28</sup>. Doch erst im späten 13. Jahrhundert gelangte der Transitus mit der *Legenda Aurea* (Kap. 119) des Jacobus de Voragine (1263/67)<sup>29</sup> zu so großer Beliebtheit, dass er fortan zahlreich in die verschiedenen Gattungen

---

W. STUDER, Byzanz in Disentis, Fragmente frühbyzantinischer Monumentalmalerei, Katalog zur Ausstellung im Rätischen Museum. Chur 2005, 67ff.) halte ich für derzeit noch nicht ausreichend begründet.

<sup>24</sup> München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 4452. Siehe H. FILLITZ – R. KAHSNITZ – U. KUDER, Zierde für die Ewigkeit, Das Perikopenbuch Heinrichs II. (Ausstellungskatalog der Bayerischen Staatsbibliothek Nr. 63). Lachen am Zürichsee 1994, Taf. 46.

<sup>25</sup> New York, Pierpont Morgan Library, M.780, fol. 64v, entstanden in Salzburg um 1080. G. SWARZENSKI, Die Regensburger Buchmalerei des X. und XI. Jahrhunderts. Stuttgart <sup>2</sup>1969, Abb. 90 (Taf.XXXII).

<sup>26</sup> Ivrea. Biblioteca Capitolare, Ms. 31 LXXXVI. Siehe L. BETAZZI – L. MAGNANI, Sacramentarium Episcopi Warmundi. Ivrea 2001; Ch. SCHAFFER, Koimesis, Der Heimgang Mariens. Regensburg 1985, 109ff., Abb. 13.

<sup>27</sup> M. HAIBACH-REINISCH, Ein neuer *Transitus Mariae* des Pseudo-Melito, Textkritische Ausgabe und Darlegung der Bedeutung dieser ursprünglichen Fassung für Apokryphenforschung und lateinische und deutsche Dichtung des Mittelalters (*Biblioteca Assumptionis B. Virginis Mariae* 5). Rom 1962.

<sup>28</sup> Z.B. in Senlis (~1170, heute großteils zerstört) oder in Chartres (Tympanon des mittleren Nordportals, ~1210).

<sup>29</sup> Das Kapitel der *Legenda Aurea* des Jacobus de Voragine (†1298) ist den Homilien des Johannes von Damaskus entnommen. Siehe: Jacobi a Voragine *Legenda aurea vulgo historia lombardica dicta*, Ausgabe von Th. GRASSE, Breslau <sup>3</sup>1890 (Neudruck Osnabrück 1965), 504–527; R. BENZ, Die *Legenda aurea* des Jacobus de Voragine, aus dem Lateinischen übersetzt. Heidelberg <sup>12</sup>1997, 605f.



von Kunstwerken Aufnahme finden konnte<sup>30</sup>. Mit Maria Trost in Untermais taucht nun erstmals in der romanischen Wandmalerei, um mehr als ein halbes Jahrhundert vor der *Legenda Aurea*, ein Bildzyklus zum Marientod auf. Er nimmt eine Schlüsselposition in der kunstgeschichtlichen Entwicklung ein.

Für die Fresken von Maria Trost muss eine inhaltliche Nähe zur byzantinischen *Transitus-Tradition*<sup>31</sup> und eine ikonographische wie kompositionelle Übereinstimmung mit byzantinischen Kunstwerken<sup>32</sup> als Voraussetzung erkannt werden. Dies zu beweisen, müssen wir auf die einzelnen erhaltenen Szenen näher eingehen. Allgemein lässt sich sagen, dass die byzantinische *Koimesis* in westlich mittelalterlichen Darstellungen des Marientodes Vorbildwirkung hatte<sup>33</sup>. Der Einfluss ist schon in der ottonischen Buchmalerei der Reichenau zu erkennen<sup>34</sup>. Doch zeigen Miniaturen wie jene im *Perikopenbuch* Heinrichs II. (Abb.

<sup>30</sup> J. MYSLIVEC, *Tod Mariens*, in: *LcI* 4 (²1994), Sp. 333–338; M. NITZ, *Marienleben*, in: *LcI* 3 (²1994), Sp. 212–223; O. CASAZZA, in: *Das Marienleben im Spiegel der Kunst. Herrsching am Ammersee 1985*, 189–191; R. VON DOBSCHÜTZ, *Marienlegenden*, in: *LcI* 4 (²1994), Sp. 594ff. Zur verbreiteten Marienepik seit dem 12. und 13. Jh. siehe K. GÄRTNER, *LexMA* VI (1992), Sp. 269f.

<sup>31</sup> Wieder der *Transitus* des Pseudo-Melito (*Transitus Mariae B*) und die Textversionen von Pseudo-Johannes (*Liber de Dormitione Mariae*) und Pseudo-Joseph (*Transitus Mariae A*), alle in TISCHENDORF 95–136. Die Homilie des Metropoliten Johannes von Thessalonike (610–649) bei DE SANTOS OTERO 611–645; J. B. BAUER, in: *Marienlexikon* IV (1992) 116. Sie scheint jener verlorenen Urversion des Pseudo-Melito zu gleichen, auf der zahlreiche griechische und lateinische Fassungen beruhen. Schließlich ist noch eine griechische Fassung als Auszug des Pseudo-Melito von Metropolit Johannes von Thessalonike aus dem frühen 7. Jh. zu erwähnen, siehe HALKIN 156–164. In dieser Fassung existiert auch das Palmzweigritual (KRETZENBACHER 16). Der *Transitus* gelangte auch in die Fälschung der *Historia* des Euthymios (~834–917), siehe H.-G. BECK, *Kirche und theologische Literatur im Byzantinischen Reich*. München 1959, 549f.

<sup>32</sup> Zur byzantinischen *Koimesis* siehe K. KREIDL-PAPADOPOULOS, *Koimesis*. *RbK* IV/Lieferung 25–26 (1982–1984), Sp. 136–182; L. WLATISLAW-MITROVIC – N. OKUNEV, *La dormition de la Sainte Vierge dans la peinture médiévale orthodoxe*. *BSI* III.1 (1931) 134–176; E. M. JONES, *The Iconography of the Falling Asleep of the Mother of God in Byzantine Tradition*. *Eastern Churches Quarterly* 9 (1951) 101ff.

<sup>33</sup> Zu westlichen mittelalterlichen Darstellungen des Marientodes siehe MYSLIVEC 335f.

<sup>34</sup> R. KAHSNITZ, *Koimesis – Dormitio – Assumptio*, Byzantinisches und Antikisches in den Miniaturen der Liuthargruppe, in: *Florilegium in honorem Carl Nordenfalk octogenarii contextum (Nationalmuseums skriftserie NS 9)*. Stockholm 1987, 91–122.

17)<sup>35</sup>, dass der Komposition Abweichungen innewohnen, die zumindest auf den ersten Blick nichts mit der byzantinischen Tradition zu tun haben, wenn etwa Maria halbfigurig als Orantin in einem von Engeln getragenen Clipeus zu Christus auffährt, der in einer Mandorla im Himmel thronet<sup>36</sup>. Damit ist die schon erwähnte Kombination von *dormitio* und *assumptio* hergestellt. Doch werden auch dafür Vorbilder existiert haben, die nun verquickt wurden. Ähnliches gilt für das Tropar und Sequentiar in Bamberg (1001/02)<sup>37</sup> oder das Lektionar und Kollektar in Hildesheim<sup>38</sup>, beides Reichenauer Handschriften, und in Folge noch für die Miniatur im Bernulphus-Evangelistar<sup>39</sup>. Sie zeigen, dass man im Westen sehr gut über byzantinische Bildformeln und Verehrungsrituale Bescheid wusste, wenn im Clipeus mit dem Typus der *Blachernitissa* der byzantinische Konnex zur Station am Tag der Koimesis in der Marienkirche im Blachernenviertel und ihrem dort verwahrten Bild vergegenwärtigt wird<sup>40</sup>.

In der romanischen Wandmalerei sind Bilder der Koimesis spärlich gesät. Wie Maria Trost datieren sie in das späte 12. bis frühe 13. Jahrhundert. Am nächsten liegt das Bild in der Krypta des Doms von Aquileia (1195–1204)<sup>41</sup>. Die Darstellung steht hier in einer Reihe von byzantinisch inspirierten Festbildern im Lunettenkranz, die neben der Koimesis vornehmlich Themen der Passion Christi aufgreifen. Ein entferntes Beispiel bietet die Johanneskapelle in Le Liget (Chemillé-sur-

<sup>35</sup> FILLITZ – KAHSNITZ – KUDER Taf. 46.

<sup>36</sup> Der im Himmel thronende Christus ist zwar in byzantinischen Koimesisbildern auch anzutreffen (Ikone am Sinai, dieser Teil der Ikone ist allerdings nur bruchstückhaft erhalten. Siehe G. u. M. SOTIRIOU, *Icones du Mont Sinai*. Athen 1956, Nr. 42), aber wohl ohne Maria im Clipeus.

<sup>37</sup> Bamberg, Staatsbibliothek, Msc. Lit. 5, fol. 121v. H. FISCHER, *Mittelalterliche Miniaturen aus der Staatlichen Bibliothek Bamberg*, H. I–II: Reichenauer Schule. Bamberg 1926–1929; FILLITZ – KAHSNITZ – KUDER Abb. 21.

<sup>38</sup> Hildesheim, Dombibliothek, Hs. 688, fol. 76v–77r, entstanden 1010–1030. M. BRANDT – A. EGGBRECHT (ed.), *Bernward von Hildesheim und das Zeitalter der Ottonen*, Ausstellungskatalog. Hildesheim–Mainz a. Rh. 1993, 479–482, Nr. VII-23.

<sup>39</sup> Utrecht, Rijksmuseum Het Catharijneconvent, Ms. 1503, von 1040–50. A. S. KORTWEG, *De Bernulphuscodex in het Rijksmuseum het Catharijneconvent te Utrecht en verwante Handschriften*. Amsterdam 1979, 210–212; SCHAFFER, *Koimesis* Abb. 20.

<sup>40</sup> Siehe auch U. KUDER, in: FILLITZ – KAHSNITZ – KUDER 129.

<sup>41</sup> DEMUS, *Romanische Wandmalerei* 127ff.; Th. E. A. DALE, *Relics, Prayer, and Politics in Medieval Venetia, Romanesque Painting in the Crypt of Aquileia Cathedral*. Princeton N. J. 1997, fig. 83.

Indrois)<sup>42</sup>, bei der trotz eines stark westlich verankerten Stils das byzantinische oder italo-byzantinische Vorbild für das ikonographische Bildschema erkennbar blieb. Wie in Aquileia ist die Koimesis hier in ein klassisches Festbildgefüge eingewoben. Ganz im Zeichen der Tradition byzantinischer Kunst in Süditalien, die geographisch und historisch bedingt ist und darüber hinaus die dominante Ausstrahlung der Mosaiken auf Sizilien reflektiert, steht das Koimesis-Fresko von Santa Maria in Grotta in Rongolise vom frühen 13. Jahrhundert<sup>43</sup>, das nun in keine Festbildreihe integriert wurde, sondern neben vereinzelt Votivbildern als singuläre Szene in einer über die Wände disparat verstreuten Ausstattung steht. Doch selbst hier ist durch das als Sarkophag gestaltete Bett eine westliche Komponente eingeflochten<sup>44</sup>. Damit ist die Reihe der Vergleiche innerhalb der romanischen Monumentalmalerei bereits zu Ende. Von allen Beispielen ist Obermais am unmittelbarsten und puristischsten den byzantinischen Vorbildern des 12. Jahrhunderts verpflichtet und als einziges in einen Marienzyklus eingebunden.

Innerhalb des romanischen Umfelds sind auch in Salzburg, das für den süddeutschen Ostalpenraum und daher auch für Südtirol von erheblicher Bedeutung war, vereinzelt Darstellungen der Koimesis anzutreffen, zwar nicht in der Wandmalerei, von der sich bedauerlicherweise wenig erhalten hat, dafür aber in der Buchmalerei. Salzburg hatte die Byzantinisierung seiner Kunst in mehreren Wellen durchlaufen. Neben den Kreuzzügen waren es die engen Verbindungen zu Aquileia und Venedig, die dafür Sorge trugen<sup>45</sup>. Die Salzburger Illustrationen zum Marientod sind durchaus dem byzantinischen Kompositionsschema nachempfunden, aber in keinem Fall bleibt die byzantinische Vorgabe so klar bewahrt wie in Maria Trost. In den Miniaturen kommt es zu romanischen Interpretationen des Themas, im Antiphonar von St. Peter<sup>46</sup> auf eine vereinfachte strenge Formel mit

<sup>42</sup> DEMUS, Romanische Wandmalerei 148, Taf. LVIII; V. MUNTEANU, *The Cycle of Frescoes of the Chapel of Le Liget*, New York 1978.

<sup>43</sup> DEMUS, Romanische Wandmalerei 118, Abb. 36.

<sup>44</sup> Siehe auch das Homiliar von Montecassino, Cod. 98, von 1072 mit der Miniatur zum Marientod (R. W. CORRIE, in: H. C. EVANS – W. D. WIXOM (ed.), *The Glory of Byzantium, Art and Culture of the Byzantine Era A.D. 843–1261*, Ausstellungskatalog Metropolitan Museum of Art, New York 1997, Nr. 309).

<sup>45</sup> O. DEMUS, Salzburg, Venedig und Aquileja, in: Festschrift Karl M. Swoboda zum 28. Jänner 1959, Wien–Wiesbaden 1959, 75–82, Abb. 6–17; auch in: O. DEMUS, *Studies in Byzantium, Venice and the West*, London 1998, Bd. II, 263–270.

<sup>46</sup> Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Ser. Nov. 2700, pag. 379. Siehe O. DEMUS, *Das Antiphonar von St. Peter, Kunstgeschichtliche Analyse*, in: O. DEMUS

nur fünf Aposteln reduziert, im Perikopenbuch von St. Erentrud<sup>47</sup> dynamisch variiert, indem auch grundlegende Gestaltungskomponenten des byzantinischen Sujets aufgegeben werden. In beiden Fällen ist die byzantinische Basis eine solche, wie sie in Werken des 10. und 11. Jahrhunderts gebräuchlich war und häufig in den Westen gelangte. Vergleichbar zu Salzburg ist auch in der Regensburger Buchmalerei die Fokussierung auf westliche Merkmale zu beobachten, die in das byzantinische Modell eingebettet wurden, so im um 1180 im Kloster Prüfening entstandenen Einzelblatt einer Marienodminiatur mit reduzierter Apostelzahl und der durch Engel zum Himmel getragenen Seele Marias in Gestalt der Ecclesia<sup>48</sup>.

Die Darstellung der Koimesis ist auch in anderen Regionen der romanischen Buchmalerei vereinzelt anzutreffen. Das bekannteste Beispiel bietet eine Miniatur im Winchester Psalter (Abb. 18)<sup>49</sup>, für deren Vorbild einer byzantinischen Darstellung des 11. Jahrhunderts die vermittelnde Rolle der Kreuzfahrerkunst in Jerusalem<sup>50</sup> oder der italo-byzantinischen Kunst<sup>51</sup> betont wurde. Obwohl die Byzanznähe der Miniatur in maltechnischer, kompositioneller und stilistischer Hinsicht bestechend ist – ein Phänomen, auf das vielfach hingewiesen wurde –, bestehen, verglichen mit Untermais, deutlich mehr westliche Merkmale<sup>52</sup>. Es gibt auch keinen direkten Zusammenhang zwischen

---

– F. UNTERKIRCHER, Das Antiphonar von St. Peter (*Codices selecti XXI*), Kommentarband. Graz 1974, 235, Abb. XVII.

<sup>47</sup> München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 15903, fol. 81v. Siehe M. PIPPAL, Das Perikopenbuch von St. Erentrud. Wien 1997, 73ff., Abb. 76; DEMUS, Das Antiphonar Abb. 11.

<sup>48</sup> J. A. ENDRES, Beiträge zur Kunst- und Kulturgeschichte des mittelalterlichen Regensburg. Regensburg 1925, 72 (mit Abb.).

<sup>49</sup> London, BL, Ms Cotton Nero C.IV., fol. 29, von der Mitte des 12. Jh.s, auch bekannt unter dem Namen St. Swithin's Psalter. Siehe F. WORMALD, The Winchester Psalter. London 1973; pls. 4, 32; K. EDMONDSON HANEY, The Winchester Psalter, an Iconographic Study. Leicester 1986, 125, fig. 28; H. A. KLEIN, The So-Called Byzantine Diptych in the Winchester Psalter, British Library, MS Cotton Nero C.IV. *Gesta* 37 (1998) 26–43; U. NILGEN, Byzantinismen im westlichen Hochmittelalter, Das „Byzantinische Diptychon“ im Winchester-Psalter, in: B. BORKOPP – Th. STEPPAN (ed.), ΑΙΘΟΥΣΑ ΤΩΝ, Studien zur byzantinischen Kunst und Geschichte, Festschrift für Marcell Restle. Stuttgart 2000, 173–190.

<sup>50</sup> DEMUS, Byzantine Art and the West 158ff., fig. 173.

<sup>51</sup> WORMALD 87; KLEIN 35; NILGEN 177.

<sup>52</sup> Etwa Details wie der Wolkensaum oder die Hand Gottes im Himmelsegment, ganz zu schweigen von der Farbigkeit, die sich wesentlich von byzantinischen Traditionen unterscheidet.

Maria Trost und dem „Byzantinischen Diptychon“ im Winchester Psalter<sup>53</sup>. Dennoch halte ich es für signifikant, dass die beiden Blätter (Koimesis und die im Himmel zwischen der Engelsgarde thronende Maria im „Minimal“-Orantengestus), die von der übrigen Ausstattung der Handschrift so deutlich abweichen, wieder Merkmale einer mehrszenigen Tradition vermuten lassen. Das anstelle eines Fußschemels dargestellte Grab im Vordergrund der Koimesis beruht nicht nur auf Freiheit romanischer Interpretation, sondern ist als westliche Konjektur mit einem Element aus einer anderen Szene zum Marientod zu erklären. Zum immer wieder diskutierten ikonographischen Zusammenhang des Miniaturenpaars<sup>54</sup> möchte ich darauf hinweisen, dass auf ganz ähnliche Weise wie im Perikopenbuch Heinrichs II. eine Verknüpfung von Koimesis und Blachernitissa und damit auch der Bezug zum offiziell in der Blachernenkirche gefeierten Fest des Marientodes hergestellt sein könnte<sup>55</sup>.

In Maria Trost in Untermais (Abb. 4–9) ist die Rezeption des byzantinischen Vorbildes gegenüber allen genannten Vergleichen mit Abstand am konsequentesten. Sie spiegelt die Koimesis wider, wie sie in der byzantinischen Kunst bis zur Mitte des 12. Jahrhunderts entwickelt wurde<sup>56</sup>. Viele der schon im 10. und 11. Jahrhundert definierten Merkmale sind darin grundlegend. Maria liegt ausgestreckt auf dem parallel zur horizontalen Bildachse angeordneten Bettlager, mit geschlossenen Augen und überkreuzten Händen vor der Brust. Die trauernden Apostel stehen in zwei Gruppen links und rechts davon. Dass

<sup>53</sup> H. Fillitz hat für die Wandmalereien der Krypta von Marienberg die Verwandtschaft mit Werken der englischen Buchmalerei aus der Mitte des 12. Jh.s beobachtet (H. FILLITZ, *Das Mittelalter I* [Propyläen Kunstgeschichte Bd. 5], Berlin 1969, 100). Doch besteht zwischen der Krypta von Marienberg (~1170) und Maria Trost in Untermais kein entstehungsgeschichtlicher Zusammenhang.

<sup>54</sup> KLEIN 26–43; A. WEYL-CARR, in: H. C. EVANS – W. D. WIXOM, *The Glory of Byzantium, Art and Culture of the Byzantine Era A.D. 843–1261*, Ausstellungskatalog Metropolitan Museum of Art, New York 1997, Nr. 312.

<sup>55</sup> Theophanes Confessor, *Chronographia*, ed. C. DE BOOR, Leipzig 1883 (Nachdruck Hildesheim 1963), 265f.; Nikephoros Kallistos Xanthopoulos, PG 147,292AB; Philotheos, *Kletorologion*, in: *Les listes de préséance byzantines des IXe et Xe siècles. Introduction, texte, trad. et commentaire par N. OIKONOMIDES (Le monde byzantin)*, Paris 1972, 219,24–221,4. An dieser Stelle möchte ich Herrn Kollegen Grünbart, Wien, herzlich für die Quellenüberprüfung danken.

<sup>56</sup> Die byzantinischen Darstellungen fußen in erster Linie auf dem apokryphen Johannes-Evangelium und der Zweiten Homilie über den Tod der Jungfrau des Johannes von Damaskus (S. Jean Damascène, *Homélie sur la Nativité et la Dormition*, ed. P. VOULET [SC 80], Paris 1961, 122ff.).

nur elf der Jünger zugegen sind, geht auf die Überlieferung zurück, wonach Thomas verspätet erscheint<sup>57</sup>. Bei Marias Haupt wird die Gruppe vom Rauchfass schwingenden Petrus geleitet<sup>58</sup>, hinter dem sich Johannes, durch die Farbe seiner Kleidung hervorgehoben und durch die Neigung zu Marias Kopf auf sein Naheverhältnis hinweisend, in tiefer Verehrung verbeugt. Die rechte Gruppe wird von Paulus angeführt, der sich zu ihren Füßen verneigt und eine Falte seines Gewands in Händen hält, um sich die Tränen zu trocknen<sup>59</sup>. Hinter dem Bett steht Christus, er hält die Seele Marias in Gestalt eines Wickelkindes in seinen Armen und wird von Engeln mit verhüllten Händen flankiert. Nur Christus, Maria und die Engel sind nimbiert, offenbar ein Hinweis auf ihren bereits himmlischen Zustand, vielleicht aber auch wegen der Schwierigkeit, bei einer so figurenreichen Darstellung die Übersichtlichkeit zu bewahren. Die hinter den Aposteln gereihten Bischöfe (Jakobus, Bruder Christi und erster Bischof von Jerusalem, Dionysios Areiopagites, Hierotheos und Timotheos) basieren auf einem Text des Pseudo-Dionysios Areiopagites<sup>60</sup>. All die beschriebenen Merkmale begegnen in byzantinischen Denkmälern des 11. bis frühen 12. Jahrhunderts, in der Sophienkirche in Ohrid<sup>61</sup>, in der Klosterkirche von Daphni bei Athen<sup>62</sup>, oder in Miniaturen wie im Cod. 1. des Athosklosters Iberon<sup>63</sup> und im Phokas-Lektionar des Athosklosters Megiste Laura (Abb. 19)<sup>64</sup>, um nur einzelne, besonders prominente Beispiele zu

<sup>57</sup> Das ist ein weiteres Indiz für die zyklische Verankerung.

<sup>58</sup> So schon in der Homilie des Johannes von Thessalonike überliefert, auch im apokryphen Ps.-Johannes, Kap. 38 (M. R. JAMES, *The Apocryphal New Testament*, Oxford 1955, 207).

<sup>59</sup> Die Darstellung geht wieder auf die Episode in der Homilie zum Transitus des Johannes von Thessalonike zurück, wonach Petrus, Paulus und Thomas die Füße der Gottesmutter geküsst hätten.

<sup>60</sup> Pseudo-Dionysios Areiopagites, *De Divinis Nominibus* III, 2, PG 3, 681.

<sup>61</sup> V. J. ĐURIĆ, *Die Kirche der Hl. Sophie in Ohrid*, Belgrad 1963, Abb. 37; HAMANN-MAC LEAN – HALLENSLEEBEN Abb. 26.

<sup>62</sup> E. DIEZ – O. DEMUS, *Byzantine Mosaics in Greece: Daphni and Hosios Lucas*, Cambridge Mass. 1931, 75, fig. 108; Farbabbildung in P. LAZARIDES, *Das Kloster Daphni*, Athen o.J., 34f., Abb. 15f.

<sup>63</sup> Cod. 1 des Athosklosters Iberon, fol. 300r, 11. Jh. (S. M. PELEKANIDIS – P. C. CHRISTOU – Ch. TSIUMIS – S. N. KADAS, *Die Buchmalereien des Berg Athos*, Würzburg 1979, 29 [Abb. 6], 294); G. GALAVARIS, *Ζωγραφική Βυζαντινών χειρογράφων*, Athen 1995, 233, Taf. 99.

<sup>64</sup> Phokas-Lektionar der Megiste Laura, Skeuophylakion, fol. 134v, frühes 12. Jh. (S. M. PELEKANIDIS – P. K. CHRISTOU – Ch. MAUROPOULOU-TSIUME – S. N. KADA – A. KATSAROU, *Οι Θησαυροί του Αγίου Όρους, Γ'*; M. Μεγίστης Λαύρας, M. Παντοκράτορος,

nennen. Auch das Himmelsegment über der Christusfigur findet sich dort. Doch das Vorbild, das in Maria Trost benutzt wurde, ist darüber hinaus noch gemäß jüngerer byzantinischer Werke aktualisiert. Sind die zwei Architekturen, die im Hintergrund als Kulissen aufwarten, vereinzelt schon im 11. Jahrhundert zu finden – sie stehen für das Haus Marias oder Sion in Jerusalem –, so werden sie ab dem späten 11. Jahrhundert ausgeweitet und im Obergeschoss von klagenden Frauen besiedelt, die halbfigurig in den Arkaden des Gynaikion stehen. Vergleichbare Darstellungen finden wir in den Wandmalereien der Theotokos Phorbiotissa-Kirche in Asinou von 1105/06 (Abb. 21)<sup>65</sup>, in der vor 1156 freskierten Kathedrale des Mirosh-Klosters in Pskov (Abb. 22)<sup>66</sup>, in den Mosaiken der Martorana in Palermo aus der Mitte des 12. Jahrhunderts (Abb. 20)<sup>67</sup>, aber auch in Miniaturen<sup>68</sup> und Ikonen<sup>69</sup>. Bei der unveränderten Reflexion, der wir in Maria Trost begegnen, muss eine direkte Kenntnis solcher byzantinischer Werke vorausgesetzt werden. Die seit der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts einsetzende Verwendung einer Gloriole um Christus<sup>70</sup> ist in Maria Trost hingegen nicht mehr berücksichtigt, sodass wir daraus schließen können, dass das Modell zwischen dem späten 11. und der Mitte des 12. Jahrhunderts entstanden ist bzw. eine Darstellung aus dieser Zeit tradiert.

---

M. Δοχειαρίου, Μ. Καρακάλου, Μ. Φιλοθέου, Μ. Αγίου Παύλου. Athen 1979, 33 [Abb. 8], 219; GALAVARIS 237f., Taf. 121.

<sup>65</sup> Eine Farabbildung in E. HEIN – A. JAKOVLEVIĆ – B. KLEIDT, *Zypern, Byzantinische Kirchen und Klöster, Mosaiken und Fresken*. Ratingen 1996, 58, Abb. 29.

<sup>66</sup> V. SARABIANOV, *Transfiguration Cathedral of the Mirozh Monastery*. Moskau 2002, fig. 24; V. N. LAZAREV, *Old Russian Murals & Mosaics*. London 1966, 247, fig. 46.

<sup>67</sup> Hier sind die Frauen nur auf einer Seite dargestellt und nicht in Arkaden eingestellt. Zu den Mosaiken siehe O. DEMUS, *The Mosaics of Norman Sicily*. London 1949, 81, Abb. 56; E. KITZINGER, *The Mosaics of St. Mary's of the Admiral in Palermo (DOS XXVII)*. Washington D.C. 1990, 184–189, pl. XIX.

<sup>68</sup> London, BL, *Evangeliar Cod.* Harley 1810. Siehe WLATISLAW-MITROVIC – OKUNEV fig. 6.

<sup>69</sup> Ikone im Katharinen-Kloster am Sinai (um 1100). Siehe SOTIRIOU Nr. 42.

<sup>70</sup> Z.B. in Kurbinovo (L. HADERMANN-MISGUICH, *Kurbinovo, Les fresques de Saint-Georges et la peinture byzantine du XIIe siècle*. Brüssel 1975, II, fig. 90) oder in Lagoudera (A. NICOLAIDÈS, *L'église de la Panagia Arakiotissa à Lagoudéra, Chypre: Etude iconographique des fresques de 1192*. *DOP* 50 [1996], fig. 73; Farabbildung in S. SOPHOCLEUS, *Panagia Arakiotissa, Lagoudera, Cyprus*. Nikosia 1998, pl. 17b).

Aus den Szenenresten an der Südostecke können wir ebenfalls Rückschlüsse ziehen. So es sich bei der zum zweiten Mal auf dem Sterbelager liegenden Maria (Abb. 10) um die Übernahme ihrer Animula durch den Erzengel Michael handelt<sup>71</sup> – was wegen der umliegenden Fehlstellen nur vermutet werden kann –, wäre der in Miniaturen und Elfenbeinen der Koimesis in zwei aufeinanderfolgenden Phasen geschilderte Seelentransport vergleichbar<sup>72</sup>. Für eine solche Interpretation spricht, dass das Marienfragment auf völlig identische Weise wie im Koimesisbild an der Nordostecke wiedergegeben ist. Jene Teile der Szene an der Südwand (Abb. 11) wiederum, mit ihrem Figurenreichtum, den Fackelträgern und den üppigen Architekturen im Hintergrund, erinnern an die komplexe Darstellung der Koimesis im Kloster Sopoćani aus der Zeit um 1265 (Abb.26)<sup>73</sup>.

Weitere Parallelen bieten die restlichen Szenen der Nordwand. Zum Fragment des Palmblattträgers (Abb. 16) und zur gotischen Schicht mit der Darstellung der Grabtragung (Abb. 1) lässt sich die im 11. und 12. Jahrhundert bei Koimesisbildern auftretende Jephoniasgeschichte heranziehen, in der Yılanlı Kilise in Kappadokien<sup>74</sup> oder in der Panhagia Mauriotissa in Kastoria<sup>75</sup>, wo auch zahlreiche der oben besprochenen Parallelen mit der Koimesis von Untermais existieren. Das Motiv eines das Palmblatt tragenden Engels beim Marien Tod von Kurbinovo (1198)<sup>76</sup> bestätigt die Präsenz des Motivs aus der griechischen Transitusüberlieferung. Die Apostelwache am Grabe (Abb. 12–14) birgt wieder eine Reihe byzantinischer Formeln. Der Baldachin als Jerusalemzitat geht auf die östliche Transitusredaktion zurück, wonach die Ereignisse um den Tod Marias in Jerusalem auf dem Sion und am Ölberg stattfanden<sup>77</sup>. So sind in einigen byzantinischen Koimesisbildern

<sup>71</sup> Nach der Homilie des Johannes von Thessalonike.

<sup>72</sup> A. GOLDSCHMIDT – K. WEITZMANN, Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X.–XIII. Jahrhunderts, Bd. 2: Reliefs. Berlin 1979, Nr. 111a, 113, 174–181.

<sup>73</sup> V. J. DJURIĆ, Sopoćani. Leipzig 1967, Taf. XXVIII; V. J. DJURIĆ, Byzantinische Fresken in Jugoslawien. Herrsching o.J., Taf. XXVII; M. RAJKOVIĆ, Sopoćani. Belgrad 1967, Abb. 31.

<sup>74</sup> N. u. M. THIERRY, Nouvelles églises rupestres de Cappadoce, Région du Hasan Dağı. Paris 1963, 105f., pl. 51b–53; M. RESTLE, Die byzantinische Wandmalerei in Kleinasien. Recklinghausen 1967, Bd. III, Katalog LVII, Abb.498.

<sup>75</sup> St. PELEKANIDES, Κατοικία. Thessalonike 1953, Taf. 74–77; St. PELEKANIDIS – M. CHATZIDAKIS, Kastoria. Athen 1985, 74f., fig. 11f.

<sup>76</sup> HADERMANN-MISGUICH II, fig. 90.

<sup>77</sup> O. SINDING, Mariae Tod und Himmelfahrt. Christiania 1903, 9; KREIDL-PAPADOPOULOS Sp. 138.



Baldachine wiedergegeben, die bei manchen Elfenbeinskulpturen das ganze Geschehen umfassen<sup>78</sup>, oder die verschiedentlich in der Wandmalerei im Hintergrund der Szene beobachtet werden können<sup>79</sup>. Kompositionsparallelen zu byzantinischen Szenen betreffen auch die Felsformation mit der darin befindlichen Apostelgruppe (Abb. 14). Dieses Element ist nahezu identisch in der Ölbergscene der um 1200 entstandenen Wandmalereien von Spas Neredica bei Novgorod verwirklicht worden (Abb. 15). Hier besteht nicht nur eine Kompositionsparallele, sondern eine ikonographische Konnotation zwischen Mariengrab und Ölbergscene, wie sie offensichtlich nur die byzantinische Kunst kennen konnte.

Zu guter Letzt kann auch die in der Triumphbogenlaibung befindliche Figur eines stehenden Heiligen (Abb. 28) herangezogen werden. Da dieser eine Schriftrulle oder ein Buch hält und segnet, kann er als Evangelist oder Prophet interpretiert werden. Auch hier bleibt die byzantinische Typik bewahrt. Im Zusammenhang mit dem direkt angrenzenden Marienzyklus ist es näherliegend, keinen der Propheten, sondern den für den Autor des *Transitus* gehaltenen Evangelisten Johannes zu vermuten<sup>80</sup>. Das seltsame Detail seiner Segenshand, durch deren Finger die Spitze seines langen Bartes verläuft, als würde er damit spielen, koinzidiert mit der aus antiker Typik rezipierten Geste des Denkers, wie sie in byzantinischen Portraits des Evangelisten Johannes zu beobachten ist<sup>81</sup>. Mangels Inschrift bleibt die Identifizierung des Heiligen aber eine Vermutung.

Die Vielzahl der ikonographischen und gestalterischen Parallelen und die so konsequente und fehlerfreie Nachfolge der Vorbilder bezeugen ein deutlich über das gewohnte Ausmaß von Byzantinismen in der Romanik hinausgehendes Naheverhältnis von Maria Trost in Unter-

<sup>78</sup> GOLDSCHMIDT – WEITZMANN Abb. 8, Nr. 195, 202, 234.

<sup>79</sup> In der Johannes Chrysostomos-Kirche in Geraki, spätes 13. Jh. Siehe N. K. MOUTSOPOULOS – G. DIMITROKALLES, Geraki, Les églises du Bourgade. Thessaloniki 1981, Abb. 62, Farbtaf. 15.

<sup>80</sup> Jesajas, Jeremias oder Ezechiel wurden mit Marias Rolle für die Inkarnation, aber nicht mit der Erzählung über ihren Tod verknüpft.

<sup>81</sup> Z.B. Athos, Stauroniketa, Cod. 43, fol. 13r. Siehe GALAVARIS 63, Taf. 35; A. M. FRIEND, The Portraits of the Evangelists in Greek and Latin Manuscripts, reprint from *Art Studies* 1927, I, pl. VIII, fig. 98. Schön auch zu sehen in einer Miniatur des Evangelisten Johannes in Patmos, Johannes Theologos-Kloster, Cod. 80, fol. 192v, vom frühen 13. Jh. Siehe A. D. KOMINIS (ed.), Patmos, Die Schätze des Klosters. Athen 1988, 317, Abb. 38.

mais zur byzantinischen Kunst des 12. Jahrhunderts. Sie dokumentieren, dass man hier einem komplexen Modell des Marientodzyklus folgte, das in all seinen Merkmalen verstanden wurde. Eine profunde Kenntnis der Vorbilder ist die Bedingung. Implizit ist die Existenz solcher Koimesiszyklen in der mittelbyzantinischen Kunst vorauszusetzen. Dafür kennt man schon lange stichhaltige Beweise, nicht zuletzt die Variationsbreite des Koimesisbildes mit den verschiedenen narrativen Episoden. Darüber hinaus gibt es Zeugnisse, wie die Fragmente in S. Maria Egiziaca in Rom (um 880), die auf byzantinische Vorläufer zurückgeführt werden<sup>82</sup>, oder die zweiszenigen Darstellungen in der Ağaç altı Kilise<sup>83</sup> und in der Yılanlı Kilise<sup>84</sup> in Ihlara in Kappadokien aus dem 11. Jahrhundert, dass in der mittelbyzantinischen Kunst narrative Zyklen zu den Ereignissen des Marientodes vorhanden waren, die vermutlich in Jerusalem ihren Ursprung hatten<sup>85</sup>. Dass sie auch in Konstantinopel existierten, ist vorauszusetzen. Belege dafür sind die Bronzetüren der Kathedrale von Susdal (~1220–1240)<sup>86</sup> und der komplexe Typus der Koimesis mit mehreren Ereignissen zum Sterben Marias in Werken der Malerschule König Milutins<sup>87</sup>.

An dieser Stelle angelangt, wollen wir uns dem Stil der Malerei von Maria Trost zuwenden, um die Herkunft des byzantinischen Einflusses zu präzisieren. Die Koimesis und die Reste der beiden weiteren Szenen sind geprägt von einem kraftvollen, expressiven Stil. Ihr Meister ist in der romanischen Tradition verwurzelt, öffnet sich aber vorbehaltlos den großen Herausforderungen, die sich durch seine Kenntnis byzantinischer Kunst stellen. Die Vorbilder stammen aus hochkommenischer Zeit, aus dem späten 11. bis zum Ende des zweiten Drittels des 12.

<sup>82</sup> Auch bekannt als Tempel der Fortuna Virilis. Siehe KREIDL-PAPADOPOULOS Sp. 145; J. LAFONTAINE, *Peintures médiévales dans le temple dit de la Fortune Virile à Rome*. Rom 1959, 29–35, pl. VIII–X.

<sup>83</sup> THIERRY 79, pl. 39a, fig. 19; RESTLE Bd. III, 487f.

<sup>84</sup> THIERRY 105f., pl. 51b–53; RESTLE Bd. III, Katalog LVII, Abb.498; J. LAFONTAINE, *BZ* 58 (1965) 134ff.

<sup>85</sup> KREIDL-PAPADOPOULOS Sp. 145.

<sup>86</sup> I. E. GRABAR – W. N. LASAREW – W. S. KEMENOW, *Geschichte der russischen Kunst* I. Dresden 1957, 304–310. Siehe auch KREIDL-PAPADOPOULOS Sp. 158f., 162.

<sup>87</sup> *Bogorodica Periblepta* (Sv. Kliment) in Ohrid, Staro Nagričino oder Gračanica. Siehe HAMANN-MAC LEAN – HALLENSLEBEN Abb. 163, 285–291, 333–335; Sv. RADOJČIĆ, *Die Reden des Johannes Damaskenos und die Fresken in den Kirchen des Königs Milutin*. *JÖB* 22 (1973) 303–312.

Jahrhunderts. Manieristische Merkmale, wie sie im späten 12. Jahrhundert typisch sind, fehlen. Die Kompositionsmuster und Stilmittel, die er übernimmt, sind ihm sehr vertraut; man gewinnt den Eindruck, dass er an den byzantinischen Vorbildern profund geschult wurde und sie bereits verinnerlicht hat. Die Kompositionen sind figurenreich und üppig, mit einem Hang zu reichem Dekor in Architektur und Ornament. Ganz im Gegensatz zur romanischen Tradition, die dem Streifenhintergrund viel Platz einräumt und die Figuren wie die Architekturen darauf mehr oder weniger lose verteilt, ist der Aufbau hier wesentlich komplexer und kompakter. Die Figuren sind vor einer opulenten Kulisse in dichten Reihen hintereinander gestaffelt, nur im Zentrum des Geschehens sind Christus und die Engel bedeutungsvoll vor der Tiefe des blauen Hintergrundes plaziert. Die Figuren sind leicht gelängt und durch eine sichere Zeichnung definiert, dabei plastisch stark modelliert und klassisch ponderiert. Die Gewänder verfolgen die organische Form, sind zugleich aber im Faltenlauf elegant rhythmisiert. Gekonnt bemächtigt sich der Meister der byzantinischen Gestaltungsprinzipien, kombiniert zwischen Linearität und Malerischem und zeigt die dem Klassischen weiterhin verpflichtete Figurentypik, die zugleich aber die Beseelung im Ausdruck der dargestellten Personen forciert. Dazu inszeniert er Mimik und Gestik und verleiht den Personen charaktervolle Mienen von manchmal elegischem, häufig ernstem, zuweilen beinahe mürrisch drohendem Ausdruck. Die Bedachtnahme auf Individualisierung der einzelnen Personen ist außergewöhnlich, ein großer Typenvorrat offensichtlich. Die würdevoll ergriffenen Figuren sind untereinander verflochten, zugleich aber auf das Geschehen zentriert. Bewegungen, Gesten und Blicke erzeugen eine spannungsvolle Erzählweise, bei der nichts überflüssig und niemand unbeteiligt erscheint. Insgesamt beweist unser Meister großes Geschick, ein dem Geschehen angepasstes Pathos und monumentale Feierlichkeit zu gestalten. Diese Qualitäten bezog er nicht aus der romanischen Tradition sondern aus den byzantinischen Vorbildern, deren Errungenschaften im hochkommenischen Stil er auf eindrucksvolle Weise verarbeitet.

Der Vergleich mit den Wandmalereien von Spas Neredica bei Novgorod von 1199<sup>88</sup> (Abb. 14–15, 24–27) bietet erstaunliche und umfassende Parallelen. Angesichts dessen wirkt die Überlegung, wonach die

---

<sup>88</sup> T. S. SHERBATOVA-SHEVYAKOVA, *Neredica. Monumental'nye rospisi cerkvi Spasa na Neredice*. Moskau 2004; V. N. LAZAREV, *Iskusstvo Drevnej Rusi Mozaiki i freski*.

Fresken von Untermais auf den venezianischen Mosaiken von San Marco beruhen, wenig überzeugend, zu groß ist dort der Anteil an westlichen Traditionen. Man gelangt zu unverwässerten byzantinischen Modellen, die ganz offensichtlich am Puls der Zeit befindliche Werke der Hauptstadt repräsentieren und auch in den Wandmalereien von Spas Neredica wiederzufinden sind. Beim Meister aus Maria Trost ist eine unmittelbare Kenntnis solcher Werke vorauszusetzen.

Salzburg scheidet als Vermittler aus. Wie wir gesehen haben (s.o.), sind die dortigen Zeugnisse bei weitem nicht so authentisch byzantinisch wie in Maria Trost. Die Einflüsse, die vom Metropolitansitz ausgingen, zu dem das Fürstbistum Brixen in engster Verbindung stand, sind in Tirol vorwiegend in den romanischen Denkmälern Brixens, des Eisack- und Pustertales nachzuweisen. Hingegen ist die romanische Kunstlandschaft des Etschtales (Vinschgau, Burggrafenamt, Bozner Unterland), die den Diözesen Chur und Trient zugehörig war, kaum salzburgisch bestimmt. Das gilt auch für Maria Trost in Untermais.

Die szenische Komplexität des Zyklus und die stilspezifischen und technologischen Parallelen betonen, dass für Maria Trost in Untermais nicht bloß ein Musterbuch als Modell herangezogen wurde. Unsere Kenntnis von Musterbüchern<sup>89</sup> basiert zwar auf wenig erhaltenem Material, sie schließt aber trotzdem eine derart drastische Kongruenz aus. Die darin enthaltenen Modelle sind als Skizzen immer in Form von Zeichnungen gestaltet. Außerdem wurde auf die Kompatibilität der Formeln geachtet, die für mehrere Sujets heranzuziehen sein sollten. Der komplexe Marienzyklus in Untermais schließt eine solche allgemeine Vorlage aus. Doch vor allem das Malerische und die Farbigkeit, die so untrügerisch byzantinisch aufwarten, konnten nur über die unmittelbare Kenntnis von Originalen verwirklicht werden. Rasmø nahm sogar an, dass ein byzantinischer Künstler an der Koimesis von

---

Moskau 2000, 162ff., 276f.; LAZAREV, *Old Russian Murals & Mosaics*, 116–131, 251–254.

<sup>89</sup> K. WEITZMANN, *Zur byzantinischen Quelle des Wolfenbüttler Musterbuches*, in: *Festschrift H. R. Hahnloser*. Stuttgart 1961, 223–250; R. W. SCHELLER, *A Survey of Medieval Model Books*. Haarlem 1963; H. BUCHTHAL, *The "Musterbuch" of Wolfenbüttel and its Position in the Art of the Thirteenth Century*. Wien 1979; R. W. SCHELLER, *Exemplum: Model-Book Drawings and the Practice of Artistic Transmission in the Middle Ages (ca. 900–ca.1470)*. Amsterdam 1995, 136–143; J. FOLDA, *The Freiburg Leaf*, in: H. C. EVANS – W. D. WIXOM (ed.), *The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era A.D. 843–1261*, *Ausstellungskatalog des Metropolitan Museum of Art*. New York 1997, 482, Nr. 318.

Untermais tätig war<sup>90</sup>. So weit würde ich nicht gehen. Der Figurenstil ist verfestigter als in byzantinischen Werken, und Elemente wie der figürlich bereicherte Mäander bleiben völlig romanisch. Aber unser Meister muss ausreichend Möglichkeit gehabt haben, die byzantinische Monumentalmalerei vor Ort zu studieren. Man bedenke die Fähigkeit, die byzantinischen Bilder in großem Wurf im Raum hierarchisch zu inszenieren und dazu auch ungewöhnliche Positionierungen wie die Übereckstellung der Szenen vorzunehmen, aber auch die maltechnische Kompetenz mit der Verwendung des grüntönigen Proplasma und des Glykasma, die Methoden der Liniensetzung von Kontur und Binnenzeichnung, sowie der Licht- und Schattenlegung<sup>91</sup>. Auch der Verzicht auf den romanischen Streifenhintergrund ist symptomatisch. Ob diese Kenntnis der byzantinischen Wandmalerei in Konstantinopel, in sonst einem Zentrum der byzantinischen Kunst oder an einem Ort unvermittelten byzantinischen Kunstexports erworben wurde, lässt sich nicht mehr sagen. Konstantinopel, Zypern oder Palästina sind aus historischen Gründen zu favorisieren<sup>92</sup>.

So steht am Schluß die Frage nach der Positionierung innerhalb der romanischen Wandmalerei in Tirol. Dasselbe Atelier, das in Maria Trost in Untermais tätig war, begegnet uns nochmals um 1210 in St. Jakob in Grissian<sup>93</sup>, ebenfalls im Burggrafenamt, wo neben dem byzantinisierenden Figurenstil Parallelen der Ornamentik, im Palmettenfries an der Apsisrahmung oder im figurenbesetzten Mäander am oberen Abschluß der Langhauswände, auftreten. Mit der Deësis in der Apsis gibt es wieder ein byzantinisches Sujet, das aus dem Rahmen fällt. Byzantinische Gestaltungsprinzipien von Figur und Landschaft zeigen die szenischen Darstellungen zum Abrahamsopfer am Triumphbogen. Trotzdem ist aber insgesamt schon eine stärkere Einbindung in die romanische Tradition zu bemerken. Der byzantinische Charakter, der vom Untermaiser Meister zelebriert wurde, ist bereits stärker absorbiert. Wohl über Vermittlung der Fresken der 1201 geweihten

<sup>90</sup> U.a. N. RASMO, *Kunstschätze Südtirols*. Rosenheim 1985, 30.

<sup>91</sup> M. RESTLE, Maltechnik. *RbK* V/Lieferung 39–40 (1995), Sp. 1267ff.; D. WINFIELD, Middle and Later Byzantine Wall Painting Methods. *DOP* 22 (1968) 63–139.

<sup>92</sup> Siehe dazu auch die Verbindungen von Hocheppan und Söles zu Zypern. STEPPAN, St. Jakob in Söles 319; STAMPFER – STEPPAN 56.

<sup>93</sup> J. GARBER, *Die romanischen Wandgemälde Tirols*. Wien 1928, 83ff.; N. RASMO, St. Jakob in Grissian. Bozen 1965; DEMUS, *Romanische Wandmalerei* 62, 133; SPADAPINTARELLI 72–77.

Marienberger Stiftskirche<sup>94</sup>, die in St. Jakob in Söles wiederkehren<sup>95</sup> und auch für St. Nikolaus in Burgeis richtungsweisend wurden<sup>96</sup>, hatte sich eine zweite Welle der Byzantinisierung der romanischen Wandmalerei in Tirol auch im Burggrafenamt auswirken können. Nirgends ist sie prägnanter ausgebildet als in den Fresken von Maria Trost in Untermais.

---

<sup>94</sup> H. STAMPFER, Romanische Freskenfragmente aus der Stiftskirche Marienberg. *Der Schlern* 75/11 (November 2001) 909–913; STAMPFER – WALDER 94f.

<sup>95</sup> STEPPAN, St. Jakob in Söles 309–327; STAMPFER – WALDER 96–101.

<sup>96</sup> GARBER 74; RASMO, Affreschi 46f., 239, Taf. 41–44; STAMPFER – WALDER 102–107.



1 Untermais, Maria Trost, Saalraum mit Wandmalereien



3 Untermais, Maria Trost, Saalraum mit Wandmalereien, SO-Ecke



2 Untermais, Maria Trost, Saalraum mit Wandmalereien, NO-Ecke

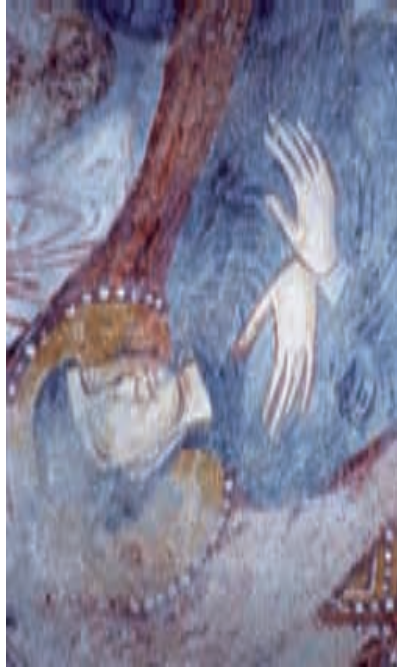




4 Untermais, Maria Trost, NO-Ecke: Koiimesis



6 Untermals, Maria Trost, Koimesis: Engel



7 Untermals, Maria Trost, Koimesis: Maria



5 Untermals, Maria Trost, Koimesis:  
Christus mit Animula Mariae



8 Untermais, Maria Trost, Koimesis: Apostel, Bischöfe und Klagefrauen



9 Untermais, Maria Trost, Koimesis: Apostel und Bischöfe



10 Untermais, Maria Trost, SO-Ecke, O-Wand: Maria am Totenbett



11 Untermais, Maria Trost, SO-Ecke, S-Wand: Prozession mit Aposteln und Bischöfen



12 Untermais, Maria Trost, NO-Ecke; Apostel wachen am Grab Mariae



13 Untermais, Maria Trost, NO-Ecke, O-Wand: Apostel am Grab Mariae



14 Untermais, Maria Trost, NO-Ecke,  
N-Wand: Apostel am Grab Mariae



15 Spas Neredica, Ölbergszene,  
Apostelgruppe



16 Untermais, Maria Trost, N-Wand,  
Johannes mit Palmblatt



17 München, BSB, Clm 4452, Perikopenbuch  
Heinrichs II., fol. 161v,  
Marientod



18 London, BL, Ms Cotton Nero C IV, fol. 29,  
Kotimesis



19 Athos, Megiste Laura, Cod. Skeuophylaktion 1, fol. 134v,  
Kotimesis



20 Palermo, La Martorana  
(S. Maria del Ammiraglio), Koimesis



21 Asinou, Theotokos Phorbiotissa-Kirche, Koimesis





22 Pskov, Mirosh-Kloster, Koimesis



23 Sopoćani, Koimesis



24 Untermais, Maria Trost, Triumphbogenlaibung, Ev. Johannes (?)



25 Spas Neredica, Bischof



26 Untermais, Maria Trost, Koimesis: Apostel



27 Spas Neredica, Apostel