

MANUELA STUDER-KARLEN, Christus Anapeson. Bild und Liturgie. Basel: Schwabe Verlag 2022. 460 S., 167 farbige Abb. – ISBN 978-3-7965-4604-4 (€ 92.00)

• RAINER WARLAND, Universität Freiburg  
(Rainer.Warland@archaeologie.uni-freiburg.de)

Die Monographie von MANUELA STUDER-KARLEN zu Bild und Liturgie des Christus Anapeson verfolgt einen bildwissenschaftlichen wie auch einen regional geschichtlichen Ansatz. Der Titel des „Nichtschlafenden Christusknaben“ entstammt der metaphorischen Sprache der Liturgie, so dass als dritte Komponente liturgische Riten und Gesänge angesprochen sind. Allein die Koordination dieser divergierenden Komponenten in den Griff zu bekommen, ist eine fundamentale Leistung, der das Buch gerecht wird. Seine analytische Leistung ist die konsequente Kontextualisierung der Bilder in den Räumen ihres Auftretens, womit der eindimensionale Ansatz herkömmlicher Ikonographie überwunden wird.

Die Darlegung gliedert sich in 12 Kapitel unter fortlaufender Zählung, die sich inhaltlich auf 3 Schwerpunkte konzentrieren:

- A systematische bildwissenschaftliche Erörterungen (Kap. 2–5),
- B die byzantinischen Hauptwerke des 13./14. Jh. als Kern des Buches (Kap. 6–8) und
- C das Nachleben im 15. und 18. Jh. in Südosteuropa, von Serbien über Kreta bis Georgien.

Das Fazit (Kap. 12), das man unbedingt auch gleich zu Anfang lesen sollte, macht die analytische Durchdringung des Themas verständlicher, führt die komplexen historischen Darstellungsarten wieder zurück auf die Grundbausteine eines komplexen Bildkonstrukts. Denn dies ist das Thema des Anapeson von Anfang an: ein handlungsarmes Komposit aus Bildelementen in abstrakter Verknüpfung. Es gehört in den Kontext spiritueller Allegorese der spätbyzantinischen Kunst, die in fiktiven Zusammenstellungen tiefere gedankliche Bedeutungsebenen für die Kontemplation erschließt.

Der Einsteig in das Thema gelingt der Verfasserin durch einen geschickten Kunstgriff. Statt den Leser durch ein Referat der Forschungsgeschichte und des Sachstandes zu ermüden, setzt sie in der Anapeson-Darstellung des Protaton Klosters in Karyes auf dem Berg Athos das Initialbild und

schiebt sogleich die Leitfrage nach „aus welchem Grund dieses Bild um 1300 kreiert wurde.“ (S. 11). Der Leser ist unversehens, nach knapp drei Seiten, mitten im Thema angekommen.

(Kap. 2–5) Auf den Seiten 13–62 beginnt dann die grundlegende bildwissenschaftliche und liturgiegeschichtliche Erörterung der Entstehung und der Grundlagen mit all ihren Verflechtungen und den oftmals nach kurzer Zeit wieder abgebrochenen Anfängen. Inhaltlich werden Textgrundlagen und Ritus, sowie Bildschöpfungen, ikonographische Bestandteile und örtliche Kontexte erörtert.

Die grundlegenden Textreferenzen des Christus Anapeson sind in Gen 49, 9 und Ps 120, 4 (121, 4) gegeben, so wie in der Tierallegorese des Löwen nach dem Physiologus. Letzterer liefert allerdings wegen seiner langwierigen Redaktionsgeschichte wenig konkrete Datierungsanhalte. Der Physiologus weist den Königen der kosmisch-irdischen Tierwelt wie Löwe, Hirsch, Adler und Pfau, gleich mehrfache Auslegungen zu. Der Löwe zu Anfang des Physiologus wird gleich wegen einer Mehrzahl von Eigenschaften herangezogen. Sein Schlaf mit offenen Augen und das belebende Anblasen der scheinbar totgeborenen Jungen führt zum Anapeson-Gehalt.

Es sei dem Rez. gestattet, an dieser Stelle Ergebnisse einer Freiburger Tagung zu langobardischen Goldblattkreuze einzubringen.<sup>1</sup> Danach dürfte bereits das herausragende, in der Ornamentik frühbyzantinisch geprägte Tessiner Goldfolienkreuz von Stabio, im zentralen Mittelmedaillon dreieckig umrahmt, den Löwen nach einer Allegorie des Physiologus zeigen. Die sichtbare Zunge des Löwen verweist wie bei antiken Windpersonifikationen auf den Atem. Aussage des allegorischen Löwenbildes wäre demnach das lebensspendende Anblasen der toten Junglöwen. Das Tessiner Goldfolienkreuz steht hier nicht allein. Die Ikonographie hält sich auf Schrankenplatten von Münstair bis in karolingische Zeit. Thematisiert wäre demnach ein verborgenes Auferstehungsmotiv.

Die Verfasserin weist zurecht daraufhin, dass die Tierallegorese nach den Beschlüssen des Trullanum von 692 nicht mehr auftritt. Nach entsprechender Zäsur beginnt das Thema des Todesschlafes und seiner Überwindung dann im 13. Jh. wieder unter anderen Vorgaben von neuem. Nur der Ut-

---

1. SEBASTIAN BRATHER – RAINER WARLAND (Hrsg.), *Cross Discourses and Cross practices of the 7th/8th Centuries in a European Perspective*. 27th to 28th of October 2022. Institut für Archäologische Wissenschaften Universität Freiburg (in Druckvorbereitung). Eine allegorische Deutung des kosmisch-irdisch bezogenen Tierlebens ist bislang nicht diskutiert.

recht Psalter fol. 25v, um ca. 820–825, macht noch eine ebenso kuriose wie signifikante Ausnahme, wenn er den Christusknaben im Bett liegend zeigt, entsprechend Ps 43, 24 („warum schläfst du?“), umgeben von sechs Engeln als kosmische Winde bzw. Boten (S. 26–65).

Statt des Physiologus wurde der gleichgerichtete Vers Gen 49, 9 intensiver von der Liturgie aufgenommen. Der Bezug Tod-Schaf wird dann von Ps 120 in der mitternächtlichen Karfreitagliturgie eingesetzt. Damit fokussiert die Verfasserin den Blick auf den liturgischen Ritus und seinen Klagegesang als Ort der Evozierung der Wortbilder und Bildbegriffe.

Die Umsicht und Gründlichkeit mit der Verfasserin das Thema weiterhin angeht, kann hier nur in großen Zügen angesprochen werden. Die Karfreitag Liturgie ist als Anlass und Bildgeber kaum zu überschätzen, mit der die Totenklage über Karfreitag und Karsamstag perpetuiert wird. Der Heilsweg Christi wird von Geburt bis zum Tod in gefühlsgeladenen Trauergesängen kommemoriert. Riten wie die Wehklage der Gottesmutter, der Epitaphios Threnos, der Große Einzug wie auch der Aer Epitaphios Ritus werden erfasst. Materiell sind davon Kelchtuch (Aer), Leichentuch (Epitaphios) wie auch Fächer (Rhipidia) am Altar betroffen, die auch in Gabenbereitung und Großem Einzug aufgegriffen werden. Die Verfasserin versteht es, diese Multiplizität der Faktoren in ihren historischen Entwicklungsschritten bis zu spätbyzantinischen Liturgieerklärung des Simeon von Thessaloniki aufzuarbeiten. Der Christos Paschon des 12. Jh., das Christus Drama, das Geburt und Tod in antiken Versen des Euripides hoch emotional inszeniert, sieht sie dagegen unter Bezug auf jüngste bildwissenschaftliche Diskussionen nicht als maßgeblich für die Ausbildung der Anapeson Ikonographie.

Man könnte auch grundsätzlich darauf hinweisen, dass die Totenklage in der antiken und byzantinischen Literatur eine eigene Gattung der Beredsamkeit stellt, mit festen Topoi, in denen der Bios des zu Beklagenden in persönlichen Leistungen und Verlust betrauert wird. In der Wiener Genesis fol. 24v findet sich eine singuläre Szene der antiken Totenklage und Bestattung des Toten, umhüllt im Leichentuch, die ihren Anhalt im Bibeltext darin hat, dass eine 40-tägige Beweinung, Aufbahrung und Einbalsamierung für Jakob angesetzt wird, wie dies in Ägypten üblich war (Gen 50, 3).<sup>2</sup>

Anschließend (Kap. 3) werden verwandte Bildprägungen diskutiert, die auf

---

2. BARBARA ZIMMERMANN, Die Wiener Genesis im Rahmen der antiken Buchmalerei (Spätantike – frühes Christentum – Byzanz: Reihe B, Studien und Perspektiven 13). Wiesbaden 2003, S. 184–185 Abb. 48.

die Ausbildung des Anapeson eingewirkt haben: Darbringung im Tempel (Hypapante), Threnos (Koimesis) und Melismos. Hier ist es die Körperhaltung selbst, die Art und Weise wie das Kind etwa mit gekreuzten Beinen in den Händen gehalten wird, die assoziativ an Geburt, Tod und Trauer erinnern und die emotionalen, situativen Ausdrucksformen noch steigern. Beim Melismos aber auch bei Simeon der Darbringung bildet die Art der Armhaltung den Löffel nach, der als Träger der Kommunion benutzt wird. Im Anapeson Typus gilt dieser liturgische Träger im Matratzenauflager für den Christusknaben gespiegelt. Der Verismus der Realien evoziert den Wirklichkeitsanspruch der abstrakten Bilder und der realproleptischen Riten der himmlischen Liturgie. Die Verfasserin verwendet hier durchgehend den Begriff des „sakramentalen Realismus“. Zur Antithese von Geburt und Tod kommen liturgische Ausweitungen auf Inkarnation und Auferstehung. (Kap. 4) Das ikonographische vierte Kapitel erfaßt die Begleitpersonen und Attribute, die den visuellen Auftritt des Christusknaben bereichern. Die Jugendlichkeit des Christusknaben ist im Emmanuel-Typus gegeben. Der Gebrauch des Fächers erinnert an die Rhipidia der Opferliturgie. Maria wird auch als Priesterin angesprochen, da sie im Tempel aufwächst. Die Passion wird durch Kreuzstab, gekreuzte Beine und Ornamente bezeichnet.

Mit der Akribie mit der alle denkbaren Referenzstellen der Liturgie erörtert werden, erhält die Abhandlung eine Durchdringung, wie sie bisher noch für kaum eines der spätbyzantinischen, spirituellen Themen erreicht wurde. Vielleicht ließe sich noch deutlicher auf die entfaltete Typologie der Theotokos-Ikonen mit Kind verweisen, in der Opfer und Trauer bis hin zu den Tränen der Glykophilousa dem Anapeson-Thema wegbereitend vorausgehen. Die Varianten, Querbezüge und Referenzen der himmlischen Liturgie scheinen in der metaphorischen Reflexion unerschöpflich.

Es folgen in Kap. 5 die Bildorte über Türen und Durchgängen, die das Auftreten des Anapeson-Bildes bestimmen und dort als Variante zum Mandyliion oder der geöffneten Hand Gottes auftreten. Besonders ergebnisreich sind auch die Lesung und Ergänzungen der Bildlegenden und Inschriften, die mit ihren Nuancierungen und Verknüpfungen die weitreichenden Interpretationen absichern.

Auffällig schmal fällt dem gegenüber in Kap. 8 ( S. 361) die Rezeption des Anapeson-Bildes in der westlichen Kunst aus. Der kurze Hinweis bezieht sich allein auf ein einzelnes Beispiel im Dom von Parma, das zudem Zeichen der Übermalung des 16. Jh. trägt. Der Grund liegt zunächst darin, dass die Verfasserin den ikonographischen Typus eng fasst. Gleichwohl

sind Bilder der Marienklage und der Beweinung Christi auch im Westen präsent, wenn der Waltenburger Meister in Graubünden um 1330 diese in einen extensiven Passionszyklus integriert.<sup>3</sup> Maria wird hier zutiefst leidend gezeigt, wörtlich nach Lk 2,35 mit einem Schwert in der Brust. In den Austauschbeziehungen von Ost und West vor allem durch franziskanische Frömmigkeit und monastische Praxis werden die Bildschöpfungen der spätkommenischen Zeit sehr bald auch im Westen rezipiert.<sup>4</sup> Die Gegenüberstellungen westlicher und östlicher Marienklage machen um so mehr das überlegene Bildpotenzial von Byzanz zur Generierung situativer, Empathie bildender Kontemplationsbilder sichtbar, die zum Christusknaben führen, der mit offenen Augen schläft.

Der Hauptteil des Buches (Kap. 6–7), geht dann detailliert auf die Ursprünge des Bildthemas in der monastischen Praxis der Athosklöster ein, wobei der Hesychasmus des Gregor Palamas (1296–1359) erheblichen Einfluss auf das Liturgieverständnis ausübte, deren Riten als dingliche Nachbildung der himmlische Realität geschaut wurden. Die Seiten 112 bis 116 bezeichnen die historische Verwurzelung des Bildthemas im athonitischen Mönchtum. Es sind die Athosklöster des Protaton, von Chilandar und das Philotheos Klosters, sowie Maler wie Manuel Pansellinus und Michael Astrapas, die die Bildkonzepte dann in Klostergründungen auf dem Athos selbst und nach Serbien und Griechenland vermitteln, und schließlich nach Georgien und Bulgarien. Dies alles ist nicht gänzlich neu, doch mit der Gründlichkeit und Systematik der Verfasserin werden die Vernetzungen um so deutlicher. Mit den serbischen Klöstern wechselt auch der Darstellungsstil der Abhandlung, die nun zu bedeutenden Bildprogrammen, wie denen etwa von Čučer, Lesnovo und Resava, ganzseitige Raumdiagramme einfügt. Allerdings hätte man sich in gleicher Qualität auch großformatige Abbildungen gewünscht, die der Bildwirkung der Malereien gerecht werden. Die durchgehend kleinteilige Bebilderung nimmt stets denselben Bereich des Buchblockes ein. Dies mag ökonomisch sinnvoll sein, das bei einem Bildthema von Monumentalität und Detailreichtum lebt, verschenkt es die Wirkung der wichtigsten Monumente. Der Narthexbau von Lesnovo von 1349 (S. 145–154 und S. 67 Abb. 21, S. 99 Abb. 38) erschafft einen einzigartigen Bilderkosmos, in dem die spätbyzantinischen Metaphorik unter dem

---

3. MARC ANTONI NAY – DANIEL BOLLIGER, *Die Kirche Waltensburg/Vuorz* (Schweizerische Kunstführer, Serie 99, 990). Bern 2017 mit Verweisen zu franziskanischer Frömmigkeit, Bonaventura und Marienklagen des 13. Jh.

4. Etwa die Grablegung Christi als byzantinische Koimesis im oberrheinischen Hortus Deliciarum fol. 151v um 1180.

Kuppelbild der göttlichen Weisheit umfassend systematisiert wird und das Anapeson-Thema seine Kontextualisierung über der Eingangstür erfährt. Diese stets baubezogen neu entworfenen Konzepte können nur mit großem Aufwand deskriptiv erfasst werden, wirken aber erst in ihrer Konzentration im Bildraum selbst.

Ein besonders umfangreicher Teil (S. 259–344) ist schließlich achtzehn Wandmalereien aus Kreta gewidmet, die Verknüpfungen z.B auch mit dem alttestamentlichen Salomon ergänzen und dem Totengedächtnis örtlicher Grundbesitzer und Priesterfamilien dienen. Es folgt eine kleine Sondergruppe von exklusiven Stoffen, Taschenbesatz und Handschriften, bevor das Nachleben des Anapeson-Themas im 15.–18. Jh. erfasst wird (Kap. 9). Bis zuletzt bleibt auch hier die Bindung des Bildthemas an die Athosklöster als orthodoxes Zentrum der Zeit nach 1453 wirksam. Die Verfasserin erschließt hier dank aufwendiger Vorarbeiten und Begehungen vor Ort weite historische Räume des östlichen Mittelmeerraumes und Südosteuropas. Besonders Bildbestände Georgiens werden in bislang unbekannter Breite erfasst. Der Verfasserin kommt hier zu gute, dass sie eingebunden ist in aktuelle Forschungsnetzwerke Georgiens wie auch Kretas.

Hat das Thema in den Kernkapiteln 6–8 seinen Schwerpunkt in der monastischen Spiritualität, so kommen mit dem Nachleben des 15.–16. Jh. stärker die Auftraggeber und die politischen und sozialgeschichtlichen Implikationen des Themas in den Blick. Das Nachleben führt in die historischen Welten nach 1453, nach dem Untergang des Byzantinischen Reiches, als die Bildmacht der Riten und ihrer liturgischen Bilder als Ferment orthodoxer Frömmigkeit weiter existierte. Die Stifter verknüpfen mit dem Bildthema liturgisches Totengedenken und Fürsprache im Jüngsten Gericht. Die räumliche Nachbarschaft zu den Repräsentationsbildern der Auftraggeber wird nun sprechend. In diesen Kontextualisierungen verknüpfen sich die religiösen Bildgehalte mit Statusrepräsentation und Stiftergedenken sowohl aristokratischer wie auch kirchlicher Amtsträger. Insbesondere über Türen und Durchgängen dient das Anapeson-Thema der Fürbitte für Lebende und Verstorbene und vermittelt einen transitorischen Verweis auf die Auferstehung. Nur in den georgischen Beispielen tritt das Anapeson-Thema unmittelbar im Altarraum auf.

Die Verfasserin hat ein grundlegendes, höchst materialreiches Werk geschaffen, das durch die topographische Bestandsaufnahme bis in weite Regionen des Ostens und des Kaukasus geradezu die Qualitäten eines Nachschlagewerkes besitzt. In der bildwissenschaftlichen Durchdringung des

Themas sind exemplarische Fragen des jüngsten Mediendiskurse ebenso transparent gemacht wie auch erhebliche Denkmälerbestände neu erschlossen. Ein breit angelegtes zwanzigseitiges Register erschließt das Buch, das für die spät- und postbyzantinische Ikonographie hohe Maßstäbe setzt.

**Keywords**

Christ; iconography; liturgy