

# Das Jüngste Gericht in Ráckeve

Annäherungen an ein monumentales Wandgemälde der Orthodoxie

*Thomas Mark Németh*

## 1 Einleitung

Der vorliegende Beitrag behandelt die Darstellung des Weltgerichts in der ungarischen Stadt Ráckeve (serbisch: Srpski Kovin). Sie liegt ca. 40 km südlich von Budapest an der Donau und beheimatet die wohl bemerkenswerteste serbische orthodoxe Kirche Ungarns; einen spätgotischen Bau, der innen mit einem vollständigen Zyklus an Wandmalereien aus der zweiten Hälfte des 18. Jh. ausgestattet ist. Dieser wurde von einer Malergruppe aus der heute in Albanien gelegenen Ortschaft Voskopojë (Voskopoja, Moschopolis) angefertigt. Im 17. und 18. Jh. wies diese damals insbesondere von Aroumen bewohnte Stadt in ökonomischer und kultureller Hinsicht einen beachtlichen Entwicklungsstand auf.<sup>1</sup>

Der Geschichte und Kunst der Kirche von Ráckeve sind neben einer Monographie und zwei Bildbänden<sup>2</sup> mehrere Beiträge und Buchabschnitte gewidmet.<sup>3</sup> Bisher fehlt jedoch eine nähere Besprechung der komplexesten und flächenmäßig größten Darstellung dieser orthodoxen Kirche, des auf der rückseitigen Westwand des Hauptkirchenraumes gemalten Jüngsten Gerichts bzw. Weltgerichts. Dieses soll im vorliegenden Beitrag näher vorgestellt werden. Die ca. 7,7 m hohe und 7,8 m breite Darstellung ist in ihrer Monumentalität ein bemerkenswertes Zeugnis der orthodoxen Ikono-

---

1 Zur Geschichte und Kultur dieser Stadt vgl. Peyfuss 1989; Durand 2005. Zu den Aromunen vgl. Mantsu 2024. Sie werden in der Literatur auch als Makedo-Romanen, Makedo-Vlachen oder (Greko-)Zinzaren bezeichnet.

2 Miskei 2008. Die zweisprachigen Bildbände von Matić 2009 und Miskei 2017 sind für ein breites Publikum gedacht.

3 Miskei 2016, 202–267; Vukoszávlyev 2013, passim; Dujmov/Szalai-Nagy 2010, 112; Ševo 2010, 290–295; Nagy 1994b, 35, 134; Nagy 1994a, 19–44; Davidov 1990, 373–377; Beke/Gáspárdy 1984, 48f.; Davidov 1983; Petković 1959.

graphie Mitteleuropas.<sup>4</sup> Dies unterscheidet die Kirche in Ráckeve auch von der serbisch-orthodoxen Kirche in Székesfehérvár. Dies ist die zweite Kirche Ungarns, in deren Innenraum die großflächigen Malereien derselben Künstlergruppe erhalten sind; sie weist aber eine andere architektonische Gliederung und ein abweichendes ikonographisches Programm auf.<sup>5</sup>

## 2 Ráckeve und die Serben

Nachdem die Osmanen 1439 unter Murad II. den Sitz des serbischen Herrschers Smederevo erobert hatten, floh der wohlhabendere Teil der 10 km entfernten Stadt Kovin (Keve) nach Ungarn, wo ihnen König Ladislaus I. noch vor 1444 einen Ort auf der Insel Csepel zur Ansiedlung zuwies. Die Siedlung hieß zunächst Szentábrahámtelek und wurde auch Kiskeve genannt. Seit einer weiteren Ansiedlungswelle Ende des 15. Jahrhunderts (als die vom alten Kovin übrig gebliebenen Bewohner ebenfalls dorthin zogen) heißt sie Ráckeve, auf Deutsch Rautzenmarkt.<sup>6</sup>

Die orthodoxe Bevölkerung von Ráckeve war multiethnisch, wobei sich aber eindeutige Zuordnungen oft nicht treffen lassen. Serben bildeten die Mehrheit, es gab aber auch Aromunen und Griechen.<sup>7</sup>

Die Errichtung der orthodoxen Kirche von Ráckeve bedarf noch näherer Erforschung. Laut Maté Skariczas Chronik von 1581 soll sie 1487 fertiggestellt worden sein. Es stellt sich die Frage, ob sie für die Orthodoxen erbaut wurde oder davor eine katholische Kirche war.<sup>8</sup> 1546 sind Mönche belegt,<sup>9</sup> ab dem ausgehenden 17. Jh. ein Kloster. Nachdem unter Maria Theresia 1776 die Zahl der Klöster verringert wurde, zog ein Teil der Mönche ins

---

4 Die Beschreibung der Darstellung erfolgt auf Grundlage des im Bildteil abgedruckten Fotos, das mir Koszta Vukovits, der Direktor des serbischen Museums in Szentendre dankenswerter Weise zur Verfügung gestellt hat. Die Kirche ist mir schon von zwei früheren Besuchen bekannt. Für die Maße danke ich Vater Nestor Džavrić.

5 Diese Kirche und ihre Kunst ist dargestellt bei Ševo 2011.

6 Vgl. dazu C. Tóth 2021, 83–88; C. Tóth 2025. Einige Thesen von Antal Miskei sind durch Tóths Forschung überholt. Für Hinweise zu geschichtlichen Aspekten dieses Beitrags danke ich Norbert C. Tóth, Antal Molnár, Anna Ransmayr und Xénia Golub.

7 Vgl. Miskei 2008, 32–47; Miskei 2016, 170–201; zu den Griechen in Ráckeve: Füves 1959; zu den Griechen in Pest: Füves 1972.

8 Vgl. Miskei 2008, 18, Anm. 7; 50f.; Miskei 2016, 203; Vukoszávlyev 2013, 59, 367–370.

9 Vgl. Molnár 2025, 45, Anm. 16.

Kloster von Grábóc, sodass die Kirche in Ráckeve wieder eine Pfarrkirche wurde.<sup>10</sup> Seit 2003 besteht wieder ein serbisch-orthodoxes Kloster.

### *3 Die Kirche und ihre Wandmalereien*

Die Kirche der Entschlafung der Gottesgebälerin ist ein einschiffiger spätgotischer Bau. Die künstlerischen bzw. architektonischen Merkmale sprechen für eine Datierung ins 15. Jh. Aus der frühen Zeit stammt auch der freistehende Glockenturm an der Ostseite, von dem noch die unteren Teile erhalten sind. Im 18. Jh. wurde auf der Basis des vermutlich eingestürzten Turmes ein barocker Turm errichtet.<sup>11</sup>

Die beiden an der südlichen Seite angeschlossenen Kapellen des Hl. Johannes des Täufers und der Heiligen. Kosmas und Damian werden in die Zeit von 1487 bis 1517 datiert.<sup>12</sup> Die heutige Rokoko-Ikonostase stammt aus dem Jahr 1770.<sup>13</sup> Die vier Hauptikonen waren bereits 1746 von Malern angefertigt worden, die der Kyjiver Schule zuzurechnen sind, während die übrigen Ikonen von der Malergruppe stammen, die die Wandmalereien schuf. Bemerkenswert sind die reich verzierten königlichen Türen mit 14 Prophetenmedaillons.

Gemäß Inschriften aus dem 18. Jh. wurde die Kirche dreimal ausgemalt. Eine Datierung der ersten Ausmalung ins Jahr 1320 ist aber unglaubwürdig. Von der zweiten Malschicht ist noch ein Fragment mit der Gottesmutter erhalten, die Datierung ist fraglich.<sup>14</sup> Die dritte und umfassende Ausmalung erfolgte 1765, wobei die beiden Seitenkapellen 1771 ausgemalt wurden.<sup>15</sup>

Die in Sikkotechnik gefertigten Wandmalereien der Kirche und ihrer beiden Kapellen wurden von einer aus Voskopoje stammenden Malergruppe angefertigt, die vermutlich auch in anderen Städten Nordungarns aktiv war.

---

10 Vgl. Golub 2024, 82.

11 Zur Architektur vgl. insbesondere Vukoszávlyev 2013, 58–65, 299f., 366–373; Csányi/Lux 1939.

12 Vgl. Vukoszávlyev 2013, 372.

13 Zur Ikonostase vgl. Nagy 1994b, 35.

14 Vgl. dazu Miskei 2008, 76. Er datierte die erste Bemalung auf die Zeit von 1580, die zweite ins ausgehende 17. bzw. beginnende 18. Jh. Die Datierung der zweiten Bemalung ins Jahr 1514 (Davidov 1990, 374; Petković 1959, 47) auf Grundlage urkundlicher Texte erscheint damit überholt.

15 Die ausführlichste wissenschaftlich fundierte Darstellung zur Malerei bietet immer noch Petković 1959, der auf Seite 51 aber nur knapp auf das Jüngste Gericht eingeht. Die Schilderung der Gerichtsdarstellung bei Nagy 1994a, 32–36 ist sehr allgemein gehalten.

Namentlich ist nur der wohl führende Maler Teodor Simeonov (Gruntović) (1720–vor 1785) aus der aromunischen Familie Sina(s) bekannt.<sup>16</sup> Laut den mit dem Kloster geschlossenen Verträgen von 1765 und 1700 wurden 1000 bzw. 650 Forint für die Ausmalung der Kirche und die Herstellung von Ikonen bezahlt. Bezug genommen wurde dabei auf die Tradition der Jerusalemer (!) Ostkirche, das Bildprogramm wurde jedoch nicht näher festgelegt.<sup>17</sup> Angesichts einer Kirche mit spätgotischen Spitzbögen und Gewölbe standen die Maler vor der Herausforderung, ein byzantinisches Bildprogramm in die vorgegebenen Felder der Wände und Decke einzufügen. Die Wände und Gewölbe der Kirche und ihrer Kapellen (insgesamt 900–1000 m<sup>2</sup>) sind auf Grundlage byzantinischer Ikonographie ausgemalt, auch serbische Herrscher sind vertreten. Das äußerst umfangreiche Bildprogramm der Kirche ist in mehreren Werken näher beschrieben.<sup>18</sup> Da sich der vorliegende Beitrag nur mit der Darstellung des Jüngsten Gerichts befasst, genügen hier Hinweise auf einige übergreifende stilistische Besonderheiten.

Im deutlichen Kontrast zu den Rokokoformen der Ikonostase sind die Wandbilder (und Ikonen) in einem traditionell orientierten Stil gemalt. Die Ikonographie wird als abhängig von der spätmittelalterlichen süd-makedonischen Kunst des Epirus bzw. von der Malerei des 16. und 17. Jh. auf dem Balkan erachtet.<sup>19</sup> Die Kirche ist damit eines der herausragendsten Beispiele einer im Kontext der Karlowitzer Metropole angesiedelten traditionellen Kunstrichtung des 18. Jh.,<sup>20</sup> die sich von dem von der Kirchenleitung damals deutlich geförderten serbischen Barock deutlich abhebt. In der Literatur wird dies mit dem Wunsch nach Identitätswahrung oder konservativen Tendenzen einer Diasporagemeinde begründet, die ihre Beziehungen zur Zivilisation ihrer Ursprünge wahren wollte.<sup>21</sup> Dass zwei der vier in den Verträgen genannten Epitropen (Verwalter) offensichtlich Aromunen waren, könnte bei der Entscheidung für die Künstlergruppe aus Voskopojë auf den

---

16 Zu Person und Werk Teodors vgl. Todić 2010 und 2013; Peyfuss 1991, 252–254; zur Malergruppe auch Davidov 1990, 177–182; Miskei 2008, 53f.; Ševo 2011, 49–52. Zur Familie Sina vgl. Ransmayr 2018, passim.

17 Verträge: Szerb Ortodox Egyházmegyei Levéltár, Szentendre: Грабовац (1735–1799), МГ 21/1765; МГ 22/1770; vgl. dazu Todić 2010 und Davidov 1990, 183–188, der die Honorare als sehr niedrig einstuft.

18 Vgl. Miskei 2008, 76–87, Jüngstes Gericht: 87; Petković 1959, Jüngstes Gericht: 51. Zu den Herrscherdarstellungen in der Kirche von Ráckeve vgl. Kríza 2009, zu den von der Malergruppe von Ráckeve geschaffenen Darstellungen des Hl. Naum: Nagy 2006.

19 Vgl. Davidov 1990, 375; Petković 1959, 55.

20 Vgl. dazu Timotijević 1996, 131–151.

21 So Petković 1959, 65–67 und Davidov 1983, 357f.

Einfluss eines lokalen Mäzenatentums hindeuten. Demnach hätte man sich anstelle des gängigen, von der Kyjiver Schule geprägten Barockstils für ein traditionelles, vom Balkan beeinflusstes Modell entschieden.

Die Figuren sind nach Petković „für die traditionelle Malerei ihrer Zeit mit ungewöhnlicher Geschicklichkeit“<sup>22</sup> gemalt, wobei aber Qualitätsunterschiede sichtbar sind: die Malerei in der Johanneskapelle sind künstlerisch besser gelungen. Das Kolorit ist harmonisch, die Figuren wirken teils etwas steif, die Gewänder schematisch, doch zeigt sich, dass dem Inkarnat besondere Aufmerksamkeit geschenkt wurde. Ein Merkmal der Malergruppen ist das Streben nach Monumentalität. Die komplexe Komposition des Jüngsten Gerichts stellt eine Ausnahme von der Absicht dar, in dieser Kirche Personen und Ereignisse möglichst einfach zu beschreiben.<sup>23</sup> In der Malergruppe gab es jedenfalls eine Arbeitsteilung, doch gibt es keine Angaben über die Zuordnung der Maler. Obwohl die Bildmotive überwiegend konservativ geprägt sind, gibt es einige Darstellungen, die in diesem kirchlichen Kontext erst ab dem 17. oder 18. Jh. zu finden sind, wie die Beschneidung Christi oder eine westlich orientierte Auferstehung mit Christus, der dem Grab entschwebt. Das Motiv vom Schutz der Gottesmutter (*Pokrov*) deutet auf ukrainischen bzw. russischen Einfluss hin.<sup>24</sup> Die Maltradition von Voskopoje wird von Karin Kirchwainer „in stilistischer und ikonographischer Hinsicht [...] im Einklang mit den Kunstströmungen des 18. Jahrhunderts“ charakterisiert; sie verweist auf die „lineare Durchbildung der Figuren mit einer Vorliebe für ornamentale Gestaltung.“<sup>25</sup> Die auch in Ráckeve vorhandenen Motive der Marienkrönung und der Trinität belegen die Aufnahme westlicher Themen, wobei die Tendenz „das aus dem Westen Übernommene an das Traditionelle anzupassen“<sup>26</sup> typisch für die postbyzantinische Zeit sei.

#### 4 Das Jüngste Gericht in der byzantinischen und postbyzantinischen Kunst

Im byzantinischen Osten ist die Darstellung des Jüngsten Gerichts meist im Bereich der Vorhalle(n) der Kirche (*narthex*) angesiedelt, häufig auf einer

---

22 Petković 1959, 61.

23 Vgl. ebd.

24 Vgl. ebd., 55–58. Zu Einflüssen auf einzelne Bildmotive vgl. Kriza 2009, 152, Anm. 2.

25 Kirchwainer 2005, 67.

26 Ebd., 68.

Ostwand. Im lateinischen Westen ist die Darstellung auf der Westwand des Kirchenschiffes verbreitet, wie etwa in der Kirche Santa Maria Assunta in Torcello.<sup>27</sup> Auch in Ráckeve befindet sich dort diese Darstellung, während sich in Kirchen des byzantinischen Kernlandes in der Regel die Entschlafung Mariens dort befindet, wie auch in der zuvor erwähnten Kirche von Székesfehérvár. Es scheint, dass für die Anordnung des Jüngsten Gerichts in Ráckeve weniger westliche Vorbilder als praktische Gründe maßgeblich waren. Denn ein Narthex fehlt und im Kirchenschiff (*naos*) ist der Frauenbereich (*pronaos*) nur durch eine niedrige Wand abgetrennt, sodass sich die Westwand für die monumentale Komposition anbot.

Liturgisch kommt das jüngste Gericht am sog. Sonntag der Fleischentsagung (bzw. Sonntag des Gerichts) in der Vorfastenzeit, acht Tage vor dem Beginn der Großen Fastenzeit zur Sprache. In der eucharistischen Liturgie wird die klassische Stelle Mt 25,31–46 verlesen und in den Hymnen der Vesper und des Morgengottesdienstes kommentiert.<sup>28</sup> Der Gemeinde wird in Erinnerung gerufen, dass bei der Parusie, der zweiten Ankunft Christi, die Scheidung von Gut und Böse zu erwarten ist, bzw. Belohnung oder Strafe. Das bedrohende Szenario des furchterregenden Richterstuhls wird dabei durch Gebete um Milde und Fürbitte ausgeglichen.

Zu den grundlegenden Studien für die Darstellung des Jüngsten Gerichts in der byzantinischen Kunst zählt insbesondere die Arbeit von Beat Brenk.<sup>29</sup> Er hat die Entwicklung des Grundtypus zwischen dem 6. und 8. Jh. und seine Erweiterung bis zum 11. Jh. durch zentrale Bildelemente, wie die Fürbittszene der Deesis und die als Hetoimasia bezeichnete Bereitung des Richterstuhls, ausführlich dargestellt und den kompilatorischen Charakter des byzantinischen Weltgerichtsbildes herausgearbeitet. Bei diesem wurden auf Grundlage von Texten und Assoziation diverse Motive miteinander verbunden. Zu den älteren Bildideen zählt die Deesis sowie die auf dem Buch der Offenbarung und der Petrusapokalypse beruhende Herausgabe der Toten. Das Motiv Michaels mit Seelenwage hat außerbiblisches Ursprung, das Motiv der Hetoimasia teilweise.<sup>30</sup> Der Hauptunterschied zur frühchristlichen Darstellung besteht darin, dass im frühen Mittelalter statt

---

27 Vgl. Bhalla 2022, 33–38.

28 Texte des Stundengebets in: Kirchoff 1962, 67–83.

29 Brenk 1966. Zur Darstellung in Ost und West vgl. auch Brenk 1972. Für kunsthistorische Hinweise danke ich Liliya Berezhnaya, Raluca Buțincu-Betea, Ljiljana Ševo, Nenad Makuljević, Georgios Tsigaras und Karin Kirchner.

30 Vgl. Brenk 1966, 79–103 und unten bei Anm. 50.

einer paradigmatischen oder metaphorischen Umschreibung „wörtlich und tatsächlich geschildet wird.“<sup>31</sup> Brenks Arbeit kommt der Verdienst zu, den Weg dafür zu bereiten, das Bildmotiv in seiner Eigenart zu würdigen. So wies er darauf hin, dass in der byzantinischen Theologie die Liebe Gottes besonders im Vordergrund stünde. Der Hauptakzent liege auch beim Jüngsten Gericht auf der Heilsgeschichte, was dadurch zum Tragen käme, dass die endzeitliche Rettung nicht durch das Paradies verbildlicht werde, sondern durch Motive wie die Hetoimasia, die Christi Tod am Kreuz und die dadurch bewirkte Sündenvergebung repräsentieren.<sup>32</sup>

Jüngst hat Niamh Bhalla auf das Desiderat einer Kontextualisierung des komplexen Narrativs geantwortet, da das byzantinische Gerichtsbild häufig als eine Vorstufe zu weiteren Entwicklungen im Westen angesehen wurde. Sie ortet im 9. Jh. ein „shift from [...] symbolic renderings to more descriptive portrayals“<sup>33</sup> und zeigt auf, dass das klassische Motiv im 11. Jh. formuliert wurde, wobei für die Darstellung keine eindeutige Textbasis existiert, sondern von einer „kreativen Amalgamierung“ auszugehen sei.<sup>34</sup> Im Zuge der Vorstellung der prägendsten Darstellungen aus dieser Zeit, wie das Mosaik aus der Kirche Santa Maria Assunta in Torcello und die Ikone aus dem Sinaikloster, wird der sozio-kulturelle Kontext des Bildtypus thematisiert, der sich insbesondere in den Höllendarstellungen äußert. Das Fresko aus der Chora-Kirche in Istanbul zeigt ein Streben nach Einbettung in das Geschehen vom „absence of a coherent temporal and stial succession“<sup>35</sup>. Auf in dieser Arbeit eröffnete thematische Aspekte wird noch im Schlussteil eingegangen.

Die Darstellung des Jüngsten Gerichts hat in der postbyzantinischen Kunst verschiedene Entwicklungen durchgemacht. Trotz der Konstanz einzelner Bildmotive sind die Darstellungen unterschiedlich und kontextabhängig. Das Thema Hölle in der byzantinischen Welt wird in einem eigenen Band unter kulturhistorischen und kunstgeschichtlichen Aspekten dargestellt.<sup>36</sup> Die Weiterentwicklung des byzantinischen Motivs erfolgte sowohl im ostslawischen Raum und in rumänischen Sprachgebieten, als auch auf dem Balkan.<sup>37</sup> Zu Gerichtsbildern in Griechenland, Nordmazedonien, Serbien und Bulgari-

---

31 Brenk 1966, 212.

32 Vgl. ebd., 103. Zu den Jenseitsvorstellungen in Byzanz vgl. Marinis 2017.

33 Bhalla 2022, 7.

34 Ebd., 19.

35 Ebd., 75.

36 Lymberopoulou 2021.

37 Vgl. Himka 2009; Berezhnaya/Himka 2014; Buțincu-Betea 2012.

en existieren vergleichende Studien.<sup>38</sup> Zu Gerichtsbildern im heutigen Albanien liegen inzwischen einige Studien vor. In den Kirchen von Voskopojë und Vithkuq/Vithkuqi finden sich auch Darstellungen des Jüngsten Gerichts in Vorhallen, die sich jedoch kompositorisch vom Wandgemälde in Ráckeve deutlich unterscheiden.<sup>39</sup> Für das bessere Verständnis der Malerei von Ráckeve wäre insgesamt eine Erhellung der Einflüsse aus dem Südosten Europas im Hinblick auf bildliche und textliche Quellen wichtig.

### 5 Das Jüngste Gericht in Ráckeve



Abb. 1: Darstellung des Jüngsten Gerichts von Ráckeve. Gesamtansicht. Foto: Szerb Egyházi Múzeum, Szentendre.

38 Vgl. insbesondere Garidis 1985; Velmans 1984; Tsigaras 2003, 241–247; Vasileski 2021; Spahiu Janchevska 2024; Studer-Karlen 2018; Golac Čubrilo 2022; Ivanova 2023.

39 Vgl. unter den Beiträgen in Durand 2005 insbesondere Kirchhainer 2005, 64–66; Rousseva 2006, 171, 176, 191; Vasileski 2024.

Dem zum Ausgang der Kirche gewandten Besucher eröffnet sich eine Darstellung des Jüngsten Gerichts, das in horizontaler und vertikaler Hinsicht in mehrere Bereiche gegliedert ist, die im Folgenden unter Verweis auf entsprechende Bibelstellen vorgestellt werden. Kompositorisch können fünf Register und ein linker, mittlerer und rechter Bereich unterschieden werden. In den beiden obersten Zonen sowie in der untersten herrscht Symmetrie. Farblich dominieren ein meist sehr dunkles Blau, Ocker sowie graue und rötliche Töne. Das Bild wirkt durch die einzelnen Bereiche stark gegliedert und zwingt den Betrachter zur Einnahme verschiedener Positionen, um das ganze Bild und einzelne Details in der im hinteren Bereich recht dunklen Kirche in den Blick zu bekommen. Während sich die Hetoimasia im Bildmittelpunkt befindet, sticht die darüber liegende Deesis durch den weißen Hintergrund heraus.

Das Wandgemälde bewegt sich – wie der allergrößte Teil der Malerei in dieser Kirche – im Bereich der postbyzantinischen Tradition. Es finden sich alle Bildmotive, die Aleksandar Vasileski für die nordmazedonischen Darstellungen des 16. und 17. Jh. anführt. Während die Herabkunft Christi, das Aposteltribunal, die Hetoimasia, die Seelenwägung, die Chöre der Gerechten, die Totenerweckung und die Hölle in die byzantinische Zeit zurückreichen, sind die Armen, Mose mit Ungläubigen, die Königreiche, das Paradies mit seinen Flüssen und der Höllenschlund ab dem 16. Jh. zu finden.<sup>40</sup>

Der obere Bereich, der sich über die gesamte Wandbreite spannt, bietet im Zentrum in einem rechteckigen Feld die klassische Deesis-Gruppe, also Christus umgeben von der mit fürbittenden Gesten dargestellten Gottesgebäuerin und Johannes dem Täufer.<sup>41</sup> Christus thront in einer mit Sternen besetzten ovalen Mandorla und trägt ein weißes Gewand mit einem blauen Gürtel. Zu seinen Seiten sind die zwölf Apostel sitzend dargestellt (Aposteltribunal gemäß Mt 19,28; Lk 22,30), darüber sieht man Engel (Mt 25,31). Den hellen Hintergrund bildet der aufgerollte Himmel (Jes 34,4; Offb 6,14), ein Motiv, das auf den klassischen Darstellungen durch aufrollende Engel verdeutlicht wird.

Die darunter liegende Zone umfasst den linken und mittleren Bereich und zeigt im Zentrum das Motiv der Hetoimasia, die auch entsprechend beschrif-

40 Vgl. Vasileski 2021, 230–234, 236; zur byzantinischen Periode ebd. 49–73.

41 Auffälliger Weise fehlt bei Christus im Heiligenschein das Kreuz. Er und die Gottesgebäuerin sind traditionell in griechischer Sprache beschriftet (IC XC und MP ΘY), Johannes (C IGD) und alle anderen Personen und Darstellungen in kirchenslawischer Sprache. Zur Deesis vgl. Brenk 1966, 95–98. Literaturangaben zu diesem Motiv sowie zu Hetoimasia, Paradies etc. bei Bhalla 2022, 13, Anm. 37.

tete Zurüstung des Thrones Christi zum Jüngsten Gericht. Auf dem Thron (Ps 9,8; 103,19; Offb 22,3) liegt ein aufgeschlagenes Buch mit der Stelle Mt 35,31 (Motiv aus Dan 7,9–10; Offb 4,2–5,14), dahinter ist die auf den Hl. Geist verweisende Taube und das Kreuz mit Passionswerkzeugen zu sehen, flankiert von zwei Engeln mit Schriftrollen, die Mt 25,34 zeigen<sup>42</sup>. Unterhalb davon befindet sich die am Podest des Thrones befestigte und – soweit erkennbar – Seelen haltende „Hand des Herrn“ (Weish 3,1) mit der als „Gerechtigkeitswaage“ bezeichnete Seelenwaage (Ijob 31,6; Dan 5,27).<sup>43</sup> Links und rechts vom Thron knien Adam und Eva mit verhüllten Händen. Seitlich von diesen stehen der arme Lazarus (Lk 16,19–31) und ein weiterer Armer (so die Beschriftung) mit Krücken. Unterhalb dieser Szene bzw. oberhalb des Haupteingangs weist die Malfläche Beschädigungen auf; erkennbar sind Textfragmente aus Mt 25,34. Eine Beschriftung der Gesamtkomposition ist nicht erkennbar. In der Türnische findet sich links und rechts eine Darstellung mit den Leidenswerkzeugen Christi, die keinen Teil der Gerichtsdarstellung bildet, aber thematisch zu ihr passt.

Links und rechts von der zentralen Hetoimasia ist eine inhaltliche Trennung gemäß der Scheidung zwischen Schafen und Böcken in Mt 25,31–46 erkennbar. Vom Betrachter aus gesehen links (von Christus aus gedacht jedoch rechts) von der Hetoimasia schweben auf dem dunkelblauen Hintergrund in sieben wolkenähnlichen Feldern Heiligengruppen<sup>44</sup> der Hierarchen, Märtyrer, Märtyrerinnen, monastischen Männer und Frauen sowie Diakone. Die siebte Gruppe ist nicht beschriftet und zeigt Könige.<sup>45</sup>

Im unmittelbar darunterliegenden Feld (links vom Haupteingang) ist zunächst die Schar aller Heiligen abgebildet. Sie wird angeführt vom Apostel Petrus, der mit einem seiner beiden Schlüssel (Mt 16,19) das Paradiestor aufsperrt, das oben von einem Cherub mit Flammenschwert (Gen 3,24) bewacht wird. Im Paradies, in dem Bäume und andere Pflanzen wachsen, sind Abraham (mit der Darstellung der Seelen in seinem Schoß, verbildlicht durch ein Tuch mit Köpfen), Isaak und Jakob (Lk 13,28) und der

---

42 Ab der Stelle „Kommt her, ihr gesegneten ...“. Zur Hetoimasia vgl. ausführlich Bergmeister 2020 sowie Brenk 1966, 71–73, 98–100.

43 Vgl. Brenk 1966, 100f.

44 Himka 2009, 33, vermutet hinter dieser Gruppendarstellung eine Parallele zu einem Hymnus des Sonntags der Fleischentsagung aus der 4. Ode des Kanons des Morgen-gottesdienstes: vgl. Kirchhoff 1962, 73f.

45 Das Malerhandbuch des Dionysios vom Berg Athos nennt unter den acht bei der Darstellung der Wiederkunft Christi angeführten Chören den der „frommen Könige“: Slavisches Institut München 1983, 124. Vgl. dazu auch Studer-Karlen 2018, 57.

gute Schächer (Lk 23,40–43) zu sehen. Auch die vier Paradiesflüsse (Gen 2,10–14) sind dargestellt.



Abb. 2: Zentraler und linker Bildteil mit Deesis, Hetoimasia, Heiligen, Paradies und Hölle. Ausschnitt. Foto: Szerb Egyházi Múzeum, Szentendre.



Abb. 3: Rechter Bildteil mit Totenerweckung, Feuerstrom und Hölle.  
Ausschnitt. Foto: Szerb Egyházi Múzeum, Szentendre.

Wesentlich komplexer ist die Darstellung auf der rechten Seite, die den negativen Aspekt des Gerichtsgeschehens veranschaulicht. Von der Deesis aus zieht sich bis ins rechte Eck ein roter Feuerstrom (Dan 7,10), der verschiedene Personen mit sich reißt. Unter anderem ist ein als Reicher beschrifteter nackter Mann (wohl aus der Parabel mit Lazarus und damit ein Sünder par excellence) zu erkennen, sowie ein Mönch. Der Höllenschlund wird als Maul eines Seeungeheuers abgebildet.<sup>46</sup>

Satan oder ein Repräsentant des Hades steht mit einer nackten Gestalt, die gewöhnlich Judas' Seele darstellt, im Feuerstrom. Links von diesem retten und beschützen drei (Erz-)engel, von denen einer beschädigt ist, einen Menschen und eine Gruppe. Als ihre Gegenspieler sind dunkelgraue Teufel zu erkennen.

Rechts vom Feuerstrom sind (von oben nach unten) mehrere Szenen zu sehen. Dies ist zunächst eine Gruppe von Juden, die von Moses belehrt wird. Auf anderen Ikonen findet man sie unter mehreren Völkergruppen, die zu Gericht geführt werden. Vier Könige symbolisieren die vier Reiche des Danielbuches.<sup>47</sup> Bemerkenswert ist das Motiv der Tötung des Elija und Henoah durch den Antichrist.<sup>48</sup> Ein Engel mit Posaune erweckt die Toten (Offb. 11,3–14; 1 Kor 15,52; 1 Thess 4,16). Die im Unterschied zu anderen Darstellungen als Hure (*bludnicja*) bezeichnete Frauengestalt, die meist eine Personifikation der Erde darstellt, sitzt mit Becher und Schlange auf einem Untier und symbolisiert hier wohl die Hure Babylon (Offb 17–18). Eine spezielle Lasterzuordnung zeigt sich darin, dass bei der Totenerweckung Tiere auch einen als Raucher (*kurjak*) bezeichneten Mann herauswürgen.<sup>49</sup> Auf dem apokalyptischen See ist eine auf einem Fisch sitzende Frau – die Personifikation des Meeres – dargestellt. Die Herausgabe der

---

46 Ob die Frau neben dem Mönch eine Nonne darstellt, ist fraglich; sie unterscheidet sich von den in der Kirche abgebildeten heiligen Nonnen. Zu Mönchen und Nonnen, vgl. Buțincu-Betea 2012, 281–283; zum Ungeheuer Garidis 1985, 63–81; zu Höllenmotiven auch Lymberopoulou 2021, passim.

47 Meist sind das babylonische, assyrische, makedonische und römische Reich gemeint. Vgl. Vasileski 2021, 193–199; zu den Gruppen auch Garidis 1968; Himka 2009, 58–60.

48 Gemäß einem freundlichen Hinweis von Jehona Spahiu Janchevska könnte es sich hier um eine der frühesten erhaltenen Darstellungen dieses Motivs auf einem Wandgemälde des Weltgerichts handeln. Vgl. auch Spahiu Janchevska 2024, 198f. und 2018, 378f.

49 Andere Beispiele bei Himka 2009, 125; Buțincu-Betea 2012, 279.

Toten durch das Meer beruht auf Offb 20,13, diejenige durch Tiere auf der Petrus-Apokalypse.<sup>50</sup>

Die untersten Felder befinden sich links und rechts vom Haupteingang und sind als Höllenzone vom Rest des Bildes durch Linien getrennt, heben sich aber auch inhaltlich durch ein höheres Maß an Individualisierung bzw. den geringeren Bezug zu biblischen bzw. klassischen ikonographischen Themen ab. Zu den neutestamentlichen Grundlagen zählen Mt 25,30.41 und Mk 9,43.48. Sowohl bei Griechen als auch bei Südslawen besteht seit dem 12. Jh. die Tendenz, zwischen Sündern zu differenzieren, teils werden sie in eigenen Bezirken dargestellt.<sup>51</sup> Die durch Flammen verdeutlichte Hölle von Ráckeve ist auch viel konkreter, als der statische Himmel. Teufel foltern sechs gefesselte nackte bzw. halbnackte Personen an verschiedenen Gliedmaßen und in verschiedener Weise, mit Stichen, Schlägen und Schlangen.<sup>52</sup> Die Anordnung unten könnte an der Vorstellung liegen, dass die Qualen in der Unterwelt stattfinden,<sup>53</sup> oder auch der Abschreckungsabsicht geschuldet sein. Durch die Attribute der männlichen Gestalten – als Schneider, Wucherer, Müller und Wirt – wird auf Sünden der Habgier hingewiesen. Erwähnt sei in diesem Zusammenhang, dass im beginnenden 18. Jh. die Zahl der Kaufleute und Handwerker in Ráckeve zunahm<sup>54</sup> und dass Reichtum und Geiz in durch Handel geprägten orthodoxen Gemeinden ein häufiges Thema waren.<sup>55</sup> Bei den beiden Frauen in der Höllenzone sind die Verfehlungen weniger klar. Interpretationen bedürften einer Kontextanalyse, da Auswahl und Zuordnung solcher Motive nicht eindeutig sind.<sup>56</sup>

---

50 Vgl. Kap. 4 des äthiopischen Textes, Übersetzung: Müller 1999, 568. Zu den Personifikationen vgl. Spahiu Janchevska 2018, 372f.; Vasileski 2021 188–192.

51 Zur Entwicklung der Darstellung von Strafen vgl. Garidis 1982; Vasileski 2021, 204–213; zum Karpatengebiet vgl. Himka 2009, 67–69; Berezhnaya 2004.

52 Zu Frauen, die an ihren Brüsten von Schlangen attackiert werden vgl. Himka 2009, 122–123.

53 Himka 2009, 35, verweist auf die (fälschlicherweise) Kyrill von Alexandrien zugeschriebene Homilie 14 *de exitu animi*, in: Migne 1857–1866, Bd. 77, Sp. 1072–1089: 1076 D.

54 Vgl. Miskei 2016, 190–201. Saracino 2024, 307, verweist auf die schrittweise Zerstörung Voskopojës in den 1760er Jahren, die zu Emigration führte.

55 Vgl. Seirinidou 1997, 14–18.

56 Vgl. dazu ausführlicher Berezhnaya 2004; Buțincu-Betea 2012, 273–345.

## 6 Würdigung und offene Fragen

Diese knappe Vorstellung des Wandgemäldes von Ráckeve macht deutlich, dass zahlreiche Bereiche der Geschichte der Orthodoxie in der Habsburgermonarchie auf weitere Forschung warten.<sup>57</sup> Im Unterschied zum serbischen Barock ist die Arbeit der wandernden Malergruppen von Voskopojë wenig erforscht, auch wenn ihre Wege bereits auf Interesse gestoßen sind.<sup>58</sup> Die Erhellung der sozio-kulturellen Verhältnisse der Künstler und Auftraggeber von Ráckeve könnte neue Erkenntnisse über innerorthodoxe Zusammenhänge liefern, gerade auch im Kontext der Migrationsforschung.<sup>59</sup>

An dieser Stelle sei an die weiter oben zitierte Studie von Niamh Bhalla angeknüpft, die eine Annäherung an das byzantinische Jüngste Gericht aus verschiedenen Perspektiven der Memoria, der Narrative, der Rolle von Erfahrung sowie Körperlichkeit und Gender bietet.<sup>60</sup> Ihre Feststellung einer „fundamental lack of narrative and chronological coherence in these images [...] and an appreciation of the original design of the image as being intended for experience in the round“<sup>61</sup> trifft meines Erachtens auch auf dieses Wandgemälde zu. Der Aspekt der Memoria ist besonders greifbar, wird man doch beim Verlassen der Kirche mit einem monumentalen Bild konfrontiert, dem man sich kaum entziehen kann. Es ist wohl kein Zufall, dass dies die größte zusammenhängende Darstellung der Kirche ist, bei der es förmlich um Leben und Tod geht. Ähnlich wie im Hochgebet der byzantinischen Liturgie auch „der zweiten, neuen Ankunft in Herrlichkeit“<sup>62</sup> Christi gedacht wird, geht es auch bei diesem Bild um ein Gedenken des Zukünftigen, das auf einen Austausch mit dem Betrachtenden und die Ermöglichung von Eigenerfahrung im Spannungsfeld zwischen Gut und Böse, Himmel und Erde, Gegenwart und Zukunft abzielt.

Das Bild in Ráckeve weist durch seine Vielseitigkeit und Traditionsorientierung einen narrativen Charakter auf. Die zahlreichen einzelnen Felder sind – der byzantinischen Tradition entsprechend – in sich größtenteils festgelegt, aber doch untereinander verbunden und durch Beschriftungen ausgewiesen. Aleksandar Vasileski sieht bei den postbyzantinischen Darstellungen

---

57 Zur Kulturträgerschaft östlicher Kirchen in der Habsburgermonarchie vgl. Németh/Synek 2021. Zur Kunstgeschichte jüngst: Berezhnaya 2025.

58 Vgl. Drakopoulou 2008, 25–29.

59 Vgl. Saracino 2024; Makuljević 2016.

60 Vgl. Bhalla 2022, 25–28.

61 Ebd., 25.

62 Kallis 1989, 130.

gen generell eine „strong didactic and socio-historic message.“<sup>63</sup> Er führt diese insbesondere darauf zurück, dass im Unterschied zur byzantinischen Zeit nicht mehr einzelne Stifter, sondern eine Gruppe von Spendern die Kirchengenausstattung finanziert haben.

Den Betrachtenden wurden bei den Bildmotiven bekannte und verständliche Inhalte geboten. Beim Blick auf die kleinteilige und figurenreiche, aber sehr sorgfältig durchkomponierte Gesamtdarstellung erscheinen Belohnung und Bestrafung einem gerechten Gericht entsprechend ausgewogen. Auch drängt sich der durchaus vorhandene und in der untersten Zone drastisch ausgemalte Abschreckungsaspekt insgesamt nicht in den Vordergrund. Die narrative Bildlogik ist von der Mitte her sowohl durch den Richterstuhl mit dem Kreuz als auch mit der darüber liegenden Fürbittdarstellung deutlich bestimmt. Selbst wenn ein Engel einen Gerechten noch aus dem Feuerstrom reißt, kommt die Idee einer, die Trennung in Gerettete und Verdammte besiegenden Barmherzigkeit bildlich nicht zum Tragen.<sup>64</sup> Das kann als eine Warnung auf Basis von Mt 25, 31–46 angesehen werden. Zugleich wird der Aspekt der Philanthropie durch Bezugnahme auf Arme und Reiche thematisiert.<sup>65</sup>

Ein Gerichtsthema hat immer auch juristische Dimensionen. Das Weltgerichtsbild besitzt neben dem heilsgeschichtlichen auch einen forensischen Aspekt.<sup>66</sup> Auch wenn man den christlichen Osten weniger juristisch akzentuiert als den Westen, bleibt die Frage, inwieweit Bilder dazu beitragen können, das Anschauliche solcher Vorstellungen, die sich auf das Diesseits und Jenseits erstrecken, zu erhellen. Der Zusammenhang solcher Darstellungen zu Strafen in Byzanz wurde in der Literatur bereits thematisiert.<sup>67</sup> In Verbindung mit Rechtsvorstellungen und dem sozio-kulturellen Kontext kommt der Gemeinschaftscharakter des Bildes ins Spiel. Was sagen solche Darstellungen darüber aus, wie einem zu Recht verholten werden kann und wie man Gefahr läuft, beim entscheidenden Gericht nicht zu bestehen?

Aus kunsthistorischer und kunstsoziologischer Sicht verdienen auch die Aspekte Körperlichkeit und Gender Aufmerksamkeit. Denn die Darstel-

---

63 Vasileski 2021, 235. Didaktisch orientierte Motive (in Abhebung zu den dogmatisch-theologisch orientierten) sind für ihn die Seelenwaage, Moses mit den Ungläubigen, die Königreiche, das Paradies, den Feuerstrom und die Höllenqualen: ebd. 172.

64 Zur Barmherzigkeit vgl. Petrà 2002.

65 Vgl. dazu Constantelos 1991.

66 Vgl. Brenk 1966, 19.

67 Vgl. die Hinweise bei Bhalla 233–238.

lung der Gruppe aller Heiligen, die nur Männer enthält, wirkt – im Unterschied zu den Verdammten – sehr statisch und wenig auf die Betrachter bezogen. Auch in den Chören der Heiligen sind Frauen nur als Märtyrerinnen und monastische Frauen ausgewiesen.

Direkte Vorbilder für das Jüngste Gericht in Ráckeve lassen sich nicht ausmachen. Ein Zusammenhang mit anderen Darstellungen aus dem osmanischen Herrschaftsbereich auf dem Balkan und den dortigen Standardisierungstendenzen ab dem 16. Jh. ist anzunehmen, wie die Studie von Vasileski zum nordmazedonischen Raum nahelegt. Auch Parallelen zu Darstellungen aus dem serbischen Raum (z.B. Tutin) und vom Athos (insbesondere Philotheou und Xeropotamou) weisen auf den Bedarf weiterer Forschung hin.<sup>68</sup>

Insgesamt bedarf es einer Zusammenschau unterschiedlicher sozialer, kultureller und religiöser Aspekte, um die Bezüge zu erhellen, die sich aus diesem Wandgemälde ergeben. Deshalb ist es sehr zu begrüßen, dass eine Erforschung dieser Kirche unter Beteiligung des Serbischen Kirchlichen Museums in Szentendre geplant ist. Mit diesem Artikel verbindet sich die Hoffnung, das Interesse für weiterführende Studien geweckt zu haben.

#### *Quellen- und Literaturverzeichnis*

- Beke, László G./Gáspárdy, András (Hg.) (1984): *Magyarországi orthodox templomok, ikonostázok. Válogatás*, Budapest.
- Berezhnaya, Liliya (2004): *Sub Specie Mortis: Ruthenian and Russian Last Judgement Icons Compared*, in: *European Review of History/Revue européenne d'Histoire* 11, 1, 5–32.
- Berezhnaya, Liliya (Hg.) (2025): *Icons In-Between. Eastern Christian Art from Border Areas. Belarus, Ukraine, Romania, Western Balkans, Greece*, Recklinghausen.
- Berezhnaya, Liliya/Himka, John-Paul (2014): *The World to Come. Ukrainian Images of the Last Judgement* (Harvard Series in Ukrainian Studies), Harvard.
- Bergmeier, Armin (2020): *Volatile Images. The Empty Throne and its Place in the Byzantine Last Judgment Iconography*, in: Wieser, Veronika/Eltschinger, Vincent/Heiss, Johann (Hg.): *Cultures of Eschatology, Bd. 1: Empires and Scriptural Authorities in Medieval Christian, Islamic and Buddhist Communities* (Cultural History of Apocalyptic Thought/Kulturgeschichte der Apokalypse, Bd. 3/1), Berlin/Boston, 84–122.
- Bhalla, Niamh (2022): *Experiencing the Last Judgement. Studies in Byzantine Cultural History*, London/New York.

---

68 Vgl. Vasileski 2021, 14; Simić-Lazar 1984; Tsigaras 2003, 241–247; Drakopoulou 2008, 28f.

- Brenk, Beat (1966): *Tradition und Neuerung in der christlichen Kunst des ersten Jahrtausends. Studien zur Geschichte des Weltgerichtsbildes* (Wiener Byzantinistische Studien 3), Wien.
- Brenk, Beat (1972): Art. Weltgericht, in: *Lexikon für christliche Ikonographie* 4, Sp. 513–526.
- Buțincu-Betea, Raluca (2012): „Înfricoșata judecată a lui Dumnezeu”. *Iconografia Judecății de Apoi în comitatul Maramureș (secolele XVII–XIX)*“, PhD-Thesis „Babeș-Bolyai“ Universitatea Cluj-Napoca und Università Cattolica del Sacro Cuore Milano.
- C. Tóth, Norbert (2025): Ráckeve középkori történetének kritikus pontjai, in: *Honismeret* 53, H. 3, 57–61.
- C. Tóth, Norbert (2021): Ráckeve középkori oklevelei. *Diplomatikai vizsgálat*, Budapest.
- Constantelos, Demetrios J. (1991): *Byzantine Philanthropy and Social Welfare*, 2. Auflage. New Rochelle.
- Csányi, Károly/Lux, Géza (1939): Ráckeve. Görög kel. szerb templom, in: *Technika* 20, 199–204; 232–235.
- Davidov, Dinko (1983): Ikonen der Zographen aus Moshopolje in Srpski Kovin (Ráckeve) in Ungarn, in: *Balkan Studies* 24/2, 355–364.
- Davidov, Dinko (1990): Споменници Будимске Епархије, Beograd.
- Drakopoulou, Eugenia (2008): The Itineraries of the Orthodox Painters in the Eighteenth Century: The Common Aesthetics in South-East Europe, in: *The Historical Review/La Review Historique* 5, 21–39.
- Dujmov, Milán/Szalai-Nagy, Márta (2010): *Magyarországi Ortodox Templomok*, Budapest.
- Durand, Maximilien (2005): *Patrimoine des Balkans. Voskopojë sans frontières* 2004, Paris.
- Füves, Ödön (1959): A ráckevei görögök nyomában, in: *Antik Tanulmányok* 6, 117–122.
- Füves, Ödön (1972): *Görögök pesten (1686–1931). Kandidatusi értékezés*, 3 Bde. Unveröff. Habilitationsschrift an der Univ. Budapest, [übers. ins Dt. von Seidler, Andrea] Budapest.
- Garidis, Miltos (1968): La représentation des “Nations” dans la Peinture post-byzantine, in: *Byzantion* 39, 86–103.
- Garidis, Miltos (1982): Les Punitions collectives et individuelles des damnés dans le Jugement Dernier (du XIIe au XIVe siècle), in: *Recherches sur l’art* 18, 1–18.
- Garidis, Militadis K. (1985): *Études sur le Jugement Dernier post-byzantin du XV e à la fin du XIXe siècle. Iconographie – Esthétique*, Thessaloniki.
- Golac Čubrilo, Andrijana (2022): Come, you who are Blessed by my Father. The Last Judgment in the Monastery of Zrze, in: *Facta Universitatis Series: Visual Arts and Music* 8, 1, 7–19.
- Golub, Xénia (2024): A grábóci ortodox monostor. Szerb művészeti örökség Magyarországon a 18. században, Szentendre.
- Himka, John-Paul (2009): *Last Judgment Iconography in the Carpathians*, Toronto.

- Kallis, Anastasios (Hg.) (1989): *Liturgie. Die Göttliche Liturgie der Orthodoxen Kirche. Deutsch – Griechisch – Kirchenslawisch*, Mainz.
- Ivanova, Tatjana Dimitrova (2023): "Страшният съд" в монументалната живопис на Българското възрождане – XVIII–XIX век, Sofia.
- Kirchhainer, Karin (2005): Die Bildausstattungen der Kirchen von Voskopoje und ihre Stellung in der nachbyzantinischen Malerei des 18. Jahrhunderts, in: Durand 2005, 53–73.
- Kirchhoff, Kilian (1962): *Die Ostkirche betet. Hymnen aus den Tagzeiten der byzantinischen Kirche*, Bd. 1, Regensburg.
- Kriza, Ágnes (2009): Национальные святые на росписях Успенской церкви в Сербском Ковине (Рацкеве, 1765), in: Szvák, Gyula/Gyimesi, Zsuzsanna (Hg.), *Государство и нация в России и Центральной-восточной Европе. Материалы международной научной конференции будапештского Центра русистики от 19–20 мая 2008г /State and Nation in Russia and Central–East–Europe. Materials of the International Historical Conference at the Centre for Russian Studies in Budapest, 19–20 May, 2008* (Ruszisztikai Könyvek, Bd. 22), Budapest, 152–169.
- Lymberopoulou, Angeliki (Hg.) (2021): *Hell in the Byzantine World. A History of Art and Religion in Venetian Crete and the Eastern Mediterranean*, Cambridge.
- Makuljević, Nenad (2016): Migrations and the Creation of Orthodox Cultural and Artistic Networks between the Balkans and the Habsburg Lands (17th–19th Centuries), in: Katsiardi-Hering, Olga/Stassinopoulou, Maria A. (Hg.): *Across the Danube. Southeastern Europeans and Their Travelling Identities (17th–19th C.)*, Leiden/Boston, 54–64.
- Mantsu, Yiani (2024): *Aromunen, Vlachen, Makedo-Romanen – Geschichte und Ethnogenese (Cultural Crossroads – Greece and Beyond, Bd. 3)*, Berlin.
- Matić, Vojislav (2009): *Српски Ковин. Православни манастир / The Serbian Ráckeve Orthodox Monastery*, Novi Sad.
- Marinis, Vasileios (2017): *Death and the Afterlife in Byzantium. The Fate of the Soul in Theology, Liturgy, and Art*, Cambridge.
- Migne, Jacques Paul (Hg.) (1857–1866): *Patrologiae cursus completus. Series Graeca*, Paris.
- Miskei, Antal (2008): *A Ráckevei Szerb orthodox templom, Ráckeve*.
- Miskei, Antak (2016): *A Csepel-sziget és Ráckeve mint királyi és szultáni birtok (15–18. század) (Az Eszterházy Károly Egyetem Történelemtudományi Doktori Iskolája közleményei, Bd. 6)*, Eger.
- Miskei, Antal (2017): *A szerb templom / The Serbian Church (Ráckeve történelmi és turisztikai értékei, Bd. 1)*, Ráckeve.
- Molnár, Antal (2025): *Osmanische Verwaltung und serbisch-orthodoxe Kirchenorganisation in Ungarn im 16./17. Jahrhundert*, in: Németh, Thomas/Véghseő, Tamás (Hg.): *Zwischen Ost und West. Christen byzantinischer Tradition in Ungarn (Neue Forschungen zur ostmittel- und südosteuropäischen Geschichte, Bd. 15)*, Wien, 37–68.

- Müller, C. Detlef G. (Übers.) (1999): Offenbarung des Petrus, in: Schneemelcher, Wilhelm (Hg.): Neutestamentliche Apokryphen in deutscher Übersetzung. Bd. 2: Apostolisches, Apokalypsen und Verwandtes, 6. Auflage, Tübingen, 562–578.
- Nagy, Márta (1994a): *Ortodox falképek Magyarországon*, Budapest.
- Nagy, Márta (1994b): *Ortodox ikonosztázionok Magyarországon*, Debrecen.
- Nagy, Márta (2005): The Iconography of Saint Naum in the Icons of the Workshop of Ráckeve, in: Rakocija, Miša (Hg.): Nis and Byzantium. Symposium IV. Niš, 3–5 June 2005. The collection of scientific works IV, Niš, 325–342.
- Németh, Thomas Mark/Synek, Eva (2021): Zur Kulturträgerschaft der Orthodoxen und der Griechisch-katholischen Kirche, in: Gottsmann, Andreas (Hg.): Die Habsburgermonarchie 1848–1918, Bd. 10/1: Das kulturelle Leben: Akteure – Tendenzen – Ausprägungen. Staat, Konfession und Identität, Wien, 527–568.
- Petković, Sreten (1959): Живопис Цркве Успења у Српском Ковину (Ráckeve-y), in: Зборник Матице српске за друштвене науке, Novi Sad, 46–74.
- Petrà, Basilio (2002): Misericordia divina e misericordia umana nella tradizione ortodossa, in: Marin, Maurizio/Mantonavi, Mauro (Hg.): Eleos: “l'affanno della ragione”. Fra compassione e Misericordia (Biblioteca di Scienze Religiose, Bd. 178), Rom, 225–243.
- Peufuss, Max D. (1989): Die Druckerei von Moschopolis, 1731–1769. Buchdruck und Heiligenverehrung im Erzbistum Achrida (Wiener Archiv für die Geschichte des Slawentums und Osteuropas, Bd. 13), Wien–Köln.
- Peufuss, Max D. (1991): Ein Wiener Kupferstich aus dem Jahre 1767, in: Medaković, Dejan (Hg.): Западно-европски барок и византијски свет – Зборник радова са научног скупа одржаног од 10. до 13. октобра 1989 (Научни скупови, Bd. 59. Одељење историјских наука, Bd. 18), Beograd, 245–254.
- Ransmayr, Anna (2018): Untertanen des Sultans oder des Kaisers. Struktur und Organisationsformen der beiden Wiener griechischen Gemeinden von den Anfängen im 18. Jahrhundert bis 1918, Göttingen.
- Rousseva, Ralitsa (2006): Iconographic Characteristics of the Churches in Moschopolis and Vithkuqi (Albania), in: Makedonia 35, 163–191.
- Saracino, Stefano (2024): Griechen im Heiligen Römischen Reich Wissenskulturen und ihre Praktiken / Cultures and Practices of Knowledge in History, Bd. 19), Berlin/Boston.
- Seirindou, Vasiliki (1997): Griechen in Wien im 18. und frühen 19. Jahrhundert. Soziale Identitäten im Alltag, in: Das Achtzehnte Jahrhundert und Österreich 12, 7–28.
- Ševo, Ljiljana (2010): Српско зидно сликарство 18. вијека у византијској традицији, Banja Luka.
- Ševo, Ljiljana (2011): Црква Рођења Светог Јована Претече у Стоном Београду / The Church of the St. John the Forerunner’s Birth in Székesfehérvár, Banja Luka.
- Simić-Lazar, Draginja (1984): Le Jugement dernier de l’église des Saints-Pierre-et-Paul de Tutin en Yougoslavie, in: Velmans 1984, 233–259.
- Slavisches Institut München (1983) (Hg.): ΕΡΜΗΝΕΙΑ ΤΗΣ ΖΘΓΡΑΦΙΚΗΣ. Malerhandbuch vom Berge Athos vom Mönch Dionysios, München.

- Spahiu Janchevska, Jehona (2018): The Last Judgement in the Church of St. George in Banjani, in: Пагримониум. МК 16, 363–384.
- Spahiu Janchevska, Jehona (2024): There Was War in Heaven, and the Beast Was Cast Out. Apocalyptic Scenes in the Composition of the Last Judgement, in: Jakimovski, Antonio/Dimitrova, Elizaveta (Hg.): International Scientific Conference 75 Year Jubilee of Art History and Archaeology. 12th–14th October 2022. Dojran, Macedonia. Book of Proceedings, Skopje, 191–210.
- Studer-Karlen, Manuela (2018): Gut und Böse in den Weltgerichtsbildern der royalen Kirchenstiftungen des mittelserbischen Reiches, in: *Iconographica* 17, 47–65.
- Szerb Ortodox Egyházmegyei Levéltár, Szentendre: Грабовоац (1735–1799), МГ 21/1765; МГ 22/1770.
- Timotijević, Miroslav (1996): Српско барокно сликарство, Novi Sad.
- Todić, Branislav (2010): Радови о српској уметности и уметницима XVIII века по архивским и другим подацима, Novi Sad.
- Todić, Branislav (2013): Art. Теодор Грунтовић, in: Ders. (Hg.): Српски сликари од XIV до XVIII века, Bd. 2, Novi Sad, 177–181.
- Tsigaras, Georgios Chr. (2003): Οι Ζωγράφοι Κωνσταντίνος και Αθανάσιος από την Κορυτσά. Το έργο τους στο Άγιον Όρος (1752–1783), Athen.
- Vasileski, Aleksandar (2021): Поствизантиски претстави на Страшниот суд од РС Македонија. Идејна основа, ликовни извори и иконографска анализа, Prilep 2021.
- Vasileski, Aleksandar (2024): The Iconography of the Last Judgment from the Church of the Holy Archangels Michael and Gabriel in Vithkuq, in: Изкуствоведски чтения/Art Readings, Н. 2, 353–374.
- Velmans, Tania (Hg.) (1984): Contribution à l'étude du jugement dernier dans l'art byzantin et post-byzantin (Cahiers balkaniques, Bd. 6), Paris.
- Vukosavljević, Zorán (2013): Архитектура српских православних цркава у Мађарској. Историјски развој и типологија / Szerb ortodox templomépítészet Magyarországon. Építéstörténeti áttekintés és tipológia, Budapest.

