

---

Friedbert Ficker

## **Zwischen Byzanz und Europa – Serbische Kunst des Mittelalters**

### **In memoriam Johannes Irmscher**

Herr Präsident, verehrte Ehrengäste, meine Damen und Herren!

Am 20. November vergangenen Jahres haben Johannes Irmscher und ich mit Vorträgen an einer Tagung der Deutsch – Serbischen Begegnung teilgenommen und wir waren uns angesichts der ungeheuerlichen Behandlung Jugoslawiens einig, daß dem Thema Serbien und Kosovo auch weiterhin die Aufmerksamkeit gelten müsse. Humanität und Humanismus waren für den weit gespannten Wissenschaftler nicht nur theoretische Begriffe oder gar nur leere Worthülsen, sie waren Grundpfeiler seines Denkens und Handelns und sie waren zugleich Berührungspunkt und Klammer unserer verwandten Ansichten. Dieses gemeinsame Anliegen rechtfertigt den heutigen Vortrag als Fortsetzung früherer Arbeit im Geiste des verehrten Verstorbenen.

Serbische Kunst des Mittelalters – damit wird ein Glanzpunkt in der Kunst und Kultur auf europäischem Boden umschrieben, der zudem mit ruhmreichen Zeiten dieses Landes eng verbunden ist, der merkwürdigerweise bisher mit seinen Schätzen von der UNESCO übersehen wurde und stattdessen zumindest zum Teil dem Bombenhagel im Kosovo-Überfall und damit der Vernichtung protestlos preisgegeben war.

Wenn dabei nur von Werken kirchlicher Kunst in Architektur und Malerei die Rede ist, erklärt es sich daraus, daß aus der Zeit des Mittelalters in Serbien vorwiegend religiöse Werke die Zeiten überdauert haben und bei deren Stellung im profanen Raum die Entwicklungsabläufe in den großen Zusammenhängen verdeutlichen.

Ähnlich wie in Bulgarien war im Mittelalter auch in Serbien die Kirche und damit auch die Kunst mit der weltlichen politischen Macht verbunden.

Als Serbien in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts zum selbständigen Staat unter Stefan Nemanja zusammengefügt wurde, erhielt 1219 dessen Sohn Sava die Würde des ersten von Byzanz unabhängigen Erzbischofs.

So verwundert es nicht, daß im Narthex der Kirche des Klosters Dečani unter den Wandmalereien aus den Jahren 1335–1350 der Stammbaum des Herrschergeschlechts der Nemanjiden dargestellt ist, nachdem dieser 1320 erstmals in Gračanica sowie um 1334–1337 an der Westfront der Marienkirche in Peč und weiter zwischen 1355 und 1360 in Matejca zum Bildthema erhoben worden war.

22 Persönlichkeiten sind dort wiedergeben, von Stefan Nemanja bis zu Uroš V., dem Sohn des Zaren Dušan. Unten hält Nemanja, der nach dem Verzicht auf den Thron sich als Mönch Simeon in das von ihm erneuerte Kloster Hilandar zurückzog, eine sich in die Höhe entwickelnde Weinrebe in den Händen. Zu seinen Seiten die Söhne, links der heilige Sava, rechts König Stefan der Erstgekrönte. Den Abschluß nach oben bildet Christus, darunter zwei fliegende Engel, die Dušan die Herrscherinsignien überbringen. Als ikonographisches Vorbild diente die Wiedergabe der „Wurzel Jesse“, wobei sich in der altserbischen Literatur als Parallele dazu nach Dejan Medaković Vergleiche zwischen zeitgenössischen Persönlichkeiten und entsprechenden Herrschergestalten des Alten Testaments finden.<sup>1</sup> Mit der Lage Serbiens zwischen Byzanz und Rom war die Auseinandersetzung um die Vorherrschaft zwischen dem Patriarchen und dem Papst verbunden. Die daraus erwachsenen Einflüsse wurden für die Entwicklung der serbischen Kultur und Kunst bestimmend. Tjashelow und Sopoziński haben dieses Wechselspiel in ihrer „Kunst des Mittelalters“ wie folgt dargestellt.

„Wesentlich war die Nähe Italiens und des romanischen Westens, dessen spürbare, niemals verlorengegangene Bindungen zu den Werken der vorchristlichen Epoche das Bewußtsein der jungen slawischen Völker beeindruckten. Am wichtigsten wurde die kulturelle Verbindung zu Byzanz, dessen Nachbarschaft im serbischen Gebiet ständig spürbar war.“<sup>2</sup>

Als Beispiel für den besonders unter der vorangegangenen Herrschaft von Byzanz dominierenden Einfluß, dem u. a. die Kreuzkuppelbauweise verdankt wurde, sei hier neben der Sophien-Kirche in Ochrid die fünfkuppelige Kirche Sv. Panteleimon in Nerezi bei Skopje genannt, die lt. Inschrift 1164 vom byzantinischen Prinzen Alexios Angelos erbaut wurde.

Mit der Errichtung der Nemanjiden-Herrschaft ist zugleich die Entstehung der Raška-Schule im Norden Mazedoniens, im alten Raška, verbunden. Obwohl der byzantinische Einfluß weiterhin vorhanden war, spielten nur abendländische Impulse eine deutlich nachweisbare Rolle. So hat der Bauforscher Wladimir Sas-Zaloziecky die unter Stefan Nemanja 1183–1196 von Benediktinermönchen aus Süditalien errichtete Muttergotteskirche in Studenica als „eine ungezwungene Synthese süditalienisch-romanischer und byzantinischer Bauformen“ bezeichnet.<sup>3</sup> Die durch Lisenen gegliederten Flächen der Außenwände erhalten unter dem Dach ihren Abschluß durch einen auf Konsolen ruhenden Blendarkadenfries. Mit der Fasadengestaltung erhält Studenica eine in der byzantinischen Architektur nicht übliche Richtungsbetonung, während im Gegensatz zur romanisch beeinflussten Außengestaltung der Innenraum den byzantinischen Charakter behält.

Eine Meisterleistung raškischer Steinmetzkunst stellt das Drillingsfenster der Altarapsis der Muttergotteskirche dar. Das Rankenwerk des reich verzierten Rahmens mit den eingefügten symbolischen Blatt- und Tierdarstellungen steigt aus den Rachen von Schlange und Drache auf, während Drache und Basilisk mit Schlangenschwanz zu beiden Seiten des Ranken- und Blattgeflechts die Lünette füllen.

Die aus der Verbindung von byzantinischen und romanischen Formen entstandenen Eigenheiten der Raška-Schule sind sprechender Ausdruck der politischen Bestrebungen ihres Begründers Stefan Nemanja. Mit dem Beginn setzte zugleich der Unabhängigkeitskampf des Herrschers gegenüber dem an Macht verlierenden Byzanz ein. In der Verbindung mit der Zeta entstand ein selbständiger serbischer Staat mit starker Orientierung auf die Kunst und Kultur des Abendlandes, die sich durch die Beziehungen der Küstengebiete mit Süditalien als natürliche Folge ergab und ein Gegengewicht gegen die byzantinischen Einflüsse darstellte.

Heute werden die einst selbstverständlichen Verbindungen auf die Anordnung der USA hin unterdrückt.

Wie in Studenica finden sich auch in der Anfang des 13. Jahrhunderts errichteten Erlöserkirche des Klosters Žiža die Eigenheiten der raškischen Schule voll ausgebildet. Über einem unregelmäßigen Kreuz erhebt sich der große zentrale Kuppelraum, der mit dem tonnengewölbten Langhaus zu einem Baukörper verschmilzt. Der Längsarm des Kreuzes wird von einem

schmalen Ost-Joch mit dreigeteiltem Chorraum und einem längerem West-Joch mit der gleichen Höhe wie die sie begrenzenden Vierungsbögen gebildet. Die Querarme des Kreuzes sind dagegen wesentlich niedriger angelegt.

In Žiča haben die für die raškische Bauschule charakteristischen Einflüsse Süditaliens und von den Küstengebieten weiter an Bedeutung gewonnen und bestimmten die gesamte Architektur des 13. Jahrhunderts in Serbien. Nach Sas-Zaloziecky erfährt neben der Erhöhung des blockmäßig gebildeten Kuppeltambours und der veränderten Verbindung der Kuppel mit dem gesamten Bauwerk die romanische Querschiffform eine stärkere Betonung, die zur dreischiffigen Basilika hinführt. In der weiteren Entwicklung vollzieht sich dann unter dem Einfluß der Gotik auch ein Wandel in der Gewölbekonstruktion. Unter Verweis auf S. Giovanni Veccio in Stilo aus dem 11. und 12. Jahrhundert werden die nächsten stilistischen Parallelen in Kalabrien angenommen.<sup>4</sup> Auf Betreiben des serbischen Nationalheiligen Sava Nemanjić wurde der ursprüngliche Sitz des Patriarchats in Žiča wegen der Gefährdung durch die ungarische Grenznahe aufgegeben und in die Abgeschiedenheit am Ausgang der Rugovo-Schlucht verlegt.

Dort entstanden vom Anfang des 13. bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts die zu einem Baukomplex zusammengeführten Kirchen der Hl. Apostel, des Hl. Demetrius, der Muttergottes Hodegetria und schließlich der Kapelle des Hl. Nikolaus.

Nachdem es bereits 1981 durch von albanischen Nationalisten geschürten Spannungen zu Terrorakten gekommen war, erfolgte 1983 ein Brandanschlag auf die Patriarchatskirchen in Peć, bei dem im Narthex unersetzbare Wandmalereien zerstört wurden.

Diese unter Bruch der Autonomie organisierte Terrorbewegung wurde während der Kosovokrise von der westlichen Propaganda mit keinem Wort erwähnt. Stattdessen versuchte man, die historische Rolle von Peć als Sitz des Patriarchats als nationalistische serbische Übersteigerung herunterzuspielen (s. Bild 1).

Nach dem Vorbild von Studenica ließen Stefan Uroš III. und Stefan Dušan zwischen 1327 und 1335 die Christus-Pantokrator-Kirche in Dečani als Mausoleum errichten. Als Baumeister der fünfschiffigen Basilika wurde Frau Vita aus Kotor gewonnen. So verwundert es nicht, daß der gleiche italienische

*Bild 1*  
*Peš, Apostelkirche,*  
*Christus, um 1350*



Einfluß die äußere Form und Gestaltung mit der Marmorverkleidung, den Blendarkaden und den gestaffelten Rundbogenportalen bestimmt.

In Dečani ist es vor allem die Verwendung farbiger Quadersteine, die das besondere malerische Aussehen verleiht und auf die Beziehungen mit Italien hinweist. Die Weiterentwicklung in der europäischen Kunst läßt sich auch in Dečani verfolgen. Gotischem Empfinden entsprechend wurden die Rundbögen teilweise durch die in dieser Frühphase gedrückten Spitzbögen abgelöst.

Ein Hinweis auf die malerische Gliederung der Außenmauern der 1063–1350 errichteten Kathedrale von Pisa erhellt die angedeuteten Verbindungen.

Der mit der Errichtung der Klosterkirche in Žiđa eingeleitete Entwicklungs- und Wandlungsprozeß in der Raum- und Gewölbegestaltung hat in Dečani seinen Höhepunkt erreicht. Erstmals treten dort in der westbalkani-

schen Architektur von Kreuzrippengewölben überzogene Joche auf, die ein völlig neues, der byzantinischen Bauweise fremdes Raumempfinden vermitteln und damit den großen Gesamteindruck zerstören. Andererseits erfolgt mit den vier freistehenden Kuppelpfeilern und dem Altarabschluß mit drei Apsiden wieder eine Annäherung an die byzantinische Kreuzkuppelkirche.

Wesentliche Anregungen zur Verwendung westlicher Bauformen in der serbischen Architektur gehen auf Helene von Anjou, die Gattin Uroš I., zurück, die u. a. das Kloster Gradac stiftete. Dort treten auch erstmals gotische Formen auf. Nach ihrem Tod gehen diese Einflüsse wieder zurück, es ist aber immer eine Synthese zwischen byzantinischen und westeuropäischen Auffassungen festzustellen.

Neben neu einfließenden gotischen Formen spielt das von Studenica her geprägte romanische Vorbild noch immer eine große Rolle. Die Betonung westlicher Vorstellungen spiegelt nicht zuletzt die zeitgeschichtliche Situation wider. Mit der 1204 erfolgten Eroberung Konstantinopels durch die Lateiner wurden die Beziehungen Serbiens zur byzantinischen Hauptstadt und seiner Kunst unterbrochen. Abendländisches Formempfinden trat an deren Stelle, wie es z. B. in Dečani dem westlichen Eingang mit seiner reichen Verzierung durch als Reliefs ausgeführte Ornamente mit figürlichem Schmuck dazwischen und den an Torsadestäben erinnernden schlanken gedrehten Säulen zu entnehmen ist. Im Tympanon thront dazu Christus zwischen zwei Engeln. Der linke ist in betender Stellung wiedergegeben, während der rechte die Posaune ansetzt, um den Beginn des Jüngsten Gerichts zu verkünden (s. Bild 2).

Ein Hauptwerk der serbischen Architektur des 14. Jahrhunderts stellt die um 1315 bis 1321 errichtete Klosterkirche in Gračanica südlich von Priština dar. Das von König Milutin gestiftete Bauwerk wurde in der Form eines doppelten griechischen Kreuzes über einer älteren Anlage erbaut. Für die Ausführung werden Baumeister von der Adriaküste angenommen. Sie führten die Tradition der raškischen Schule mit der Bereicherung der balkanischen Architektur durch romanische und gotische Elemente fort. So verleiht hier auch die Betonung vertikaler Tendenzen der Anlage das Gepräge. Der etwas später angefügte, gleich einem Säulengang ursprünglich offene Exonarthex wurde im 16. Jahrhundert zugemauert, erhielt aber inzwischen seine ursprüngliche Form zurück. Die strenge Gliederung der Fassaden bekommt durch Lisenen,

*Bild 2*  
*Deč, Kirche Christus*  
*Pantokrator, zwischen*  
*1327 und 1335, West-*  
*seite*



Blendgiebel und Schildbögen dennoch ein lebendiges Aussehen, das den Blick über die vier Eckkuppeln zu der auf vier freien Säulen errichteten Zentralkuppel emporleitet (s. Bild 3).

Einen abschließenden Höhepunkt in Serbien stellt die Kunst der Morava-Schule dar. Nach der Schlacht bei Černomen an der Marica im Jahre 1371, die mit der Vernichtung des serbischen Heeres durch die Türken und dem Tod ihrer Anführer Vukašin und Uglješa endete und nach der nicht minder schicksalsträchtigen Schlacht auf dem Amselfeld von 1389 stellten die westserbischen Gebiete des Morava-Tales und Belgrad die letzte Bastion gegen die unaufhaltsam vordringenden Osmanen auf der Balkanhalbinsel dar. Machtpolitisch war es freilich nicht mehr als ein Zufluchtsort, der allerdings zu einer äußerst fruchtbaren künstlerisch-kulturellen Konzentration führte. Die Abriegelung nach dem Osten begünstigte dabei noch einmal die Aufnahme von westlichen Einflüssen als Fortsetzung der Raška-Zeit.



*Bild 3  
Gračanica, Kirche  
Mariä Verkündigung,  
um 1315*

Mit der Betonung der Vertikalen, wie sie an der 1388/89 begonnenen Kirche des Klosters Ljubostinja in den schlanken, z. T. gedrehten Halbsäulen auftritt, atmen die Bauten der Morava-Schule etwas von dem emporstrebenden Geist der Gotik. Zugleich tritt zu dem malerischen Empfinden der wechselnden Verwendung von Haustein und Ziegeln die Fülle von dekorativen Schmuckformen hinzu, die als Radfenster auftreten oder als Flechtwerkornamente unterschiedlichster Gestaltung die Umrahmungen der Fenster ebenso wie ganze Bogenfriese gleichsam überwuchern (s. Bild 4).

Während an der serbischen Architektur des Mittelalters die Kontakte zur westeuropäischen Baukunst und deren Einflüsse klar zu verfolgen sind, stellen sich die Wechselwirkungen in der Malerei nicht in der gleichen Eindeutigkeit dar – obwohl auch hier ein Beziehungsgefüge zwischen Byzanz, Serbien und dem Abendland besteht.





*Bild 4*

*Ljubostinja, Kirche des Entschlafens der Gottesmutter, 1388/89*

Mit den um die Mitte des 11. Jahrhunderts entstandenen Fresken in der Sophienkirche in Ochrid hat sich als ältestes Werk der Malerei in Serbien eine reife Leistung byzantinischer Kunst erhalten, die dem über Jahrhunderte festgelegten System der bildnerischen Ausgestaltung der Kirchen entsprach. In der Dreiteilung des Wandschmuckes in seinem Inhalt nach unterschiedlichen Zonen hatte sich die Bedeutung der Kirche als Tempel Gottes auf Erden sichtbar auszudrücken. Im unteren Bereich waren die dem irdischen Leben entnommenen Märtyrerheiligen, Bischöfe und Patriarchen wiedergegeben. Mit deren Darstellung im Altarbereich erhalten sie eine hervorgehobene Stellung, um nach Svetozar Radojčić „die besondere Ehrwürdigkeit und das hohe Ansehen der kirchlichen Hierarchie mit ihren Oberhäuptern, angefangen mit Jakob, dem Bruder des Herrn, dem ersten Bischof Jerusalems, und so der Reihe nach vor Augen zu führen.“<sup>45</sup> Radojčić weist ferner darauf hin, daß weder die Galerie der Kaiser- und Patriarchenporträts in der Hagia Sophia in Konstantinopel noch

vergleichbare Galerien in späteren erzbischöflichen Domen einen derart bevorzugten Platz haben und spricht im Falle der Sophienkirche in Ochrid von einem „ausgesprochenen theokratischen und archaischen Charakter.“<sup>6</sup> Der darüberliegende Bereich ist Ereignissen und Persönlichkeiten göttlicher Abkunft gewidmet, so hier in der Hauptapsis der Sv. Sophia der Apostelkommunion.

Der oberste Bereich ist der himmlischen Sphäre vorbehalten, wie das um 1050 ausgeführte Fresko „Christus in der Gloriole“ aus der „Himmelfahrt“ zeigt. Während die Gestalten der unteren Zone in ruhiger Statuarik aufgefaßt sind und die darüberliegende Apostelkommunion sich gemessenen Schrittes vollzieht, weist die Darstellung Christi samt den umgebenden Engeln eine Bewegtheit und Dynamik mit den flatternden Tuchstreifen auf, die gelegentlich sogar als expressiv bezeichnet wurde. Die Körperhaftigkeit der Engel, ihre Plastizität und Proportioniertheit, lassen die noch lebendige Auseinandersetzung mit dem antiken Erbe und dessen Aneignung erkennen. Als sprechendes Beispiel sei auf den stehenden Engel mit dem roten Gewand in der klassischen Verteilung der Körperlast auf Stand- und Spielbein verwiesen. Ivan Dujčev hat hierzu festgestellt, daß Byzanz wesentlich enger mit der Antike verbunden war als Westeuropa und daß man dort mit der antiken literarischen Tradition bestens vertraut war, „während man in Westeuropa bis zum Spätmittelalter und der humanistischen Epoche warten mußte, um gewisse antike Autoren kennen zu lernen.“<sup>7</sup> In gleicher Weise lebte auch die antike Kunst in Byzanz weiter. André Grabar stellt dazu fest, „daß die Geschichte der byzantinischen Kunst während der Zeit vom Ende der Antike bis zum Vorabend der Neuzeit eine wesentlich größere Kontinuität aufweist als die Geschichte der gleichzeitigen abendländischen Kunst.“<sup>8</sup>

Einem Höhepunkt der Kunst der Komnenenzeit begegnen wir in den 1164 entstandenen Fresken in der dem Wunderheiler Sv. Panteleimon geweihten Kirche in Nerezi bei Skopje, einer Stiftung des Prinzen Alexios Angelos Komnenos. Leise Töne des Ausdrucks beherrschen die Malereien, die zugleich in Form und Farbe menschlichem Empfinden näher rücken. So wird in der Beweinungsszene die Gottesmutter, die mit Tränen überströmtem und vor Schmerz verzerrtem Gesicht Christus umarmt und an sich drückt, zum Inbegriff der Mutter schlechthin, die um den toten Sohn trauert.

Es ist wohl nicht grundlos auf die mittelalterliche apokryphe Literatur zu diesem Thema hingewiesen worden, wenn es z. B. bei Georg von Nikome-

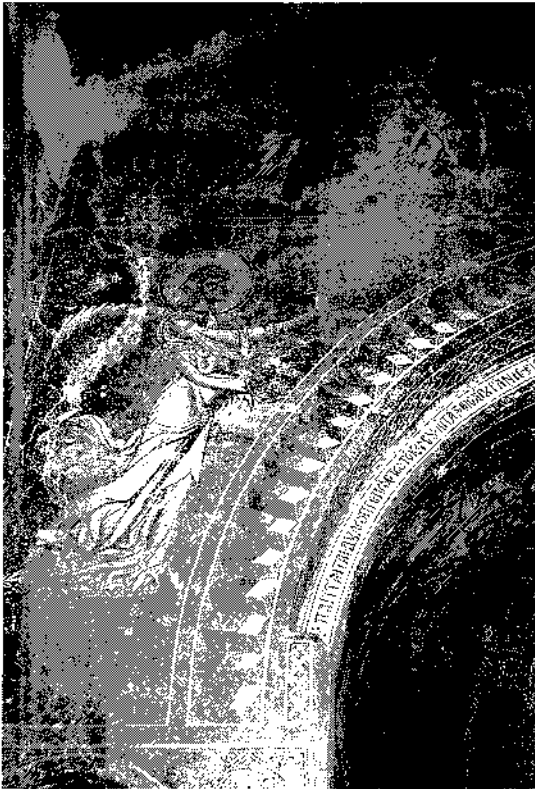
dia heißt: „Und als der heilige Leib herabgekommen war und auf die Erde gelegt wurde, warf sie sich auf ihn und benetzte ihn mit heißen Tränen, und sprach mit zärtlicher Stimme die ergreifenden Worte:“ Siehe, mein Herr, das prophezeite Wunder hat sich erfüllt. Siehe, deine Fleischwerdung kam nun zu Ende. Ich küsse den Mund, die unbezwungenen Lippen dessen, der die ganze sichtbare Natur geschaffen. Ich küsse die geschlossenen Augen dessen, der den Blinden die Sehkraft wiedergibt.“<sup>9</sup> Man wird der künstlerischen Leistung in Nerezi erst voll gerecht bei einem Vergleich mit den 139 Jahre später ausgeführten Malereien Giottos in der Arenakapelle in Padua. Was im Vorgriff zum ersten Mal in Nerezi in menschlich ergreifender Weise formuliert wurde, sollte erst in der italicischen Kunst des 14. Jahrhunderts seit Giotto die Passion als zentrales Thema bestimmen. Dabei stehen in der formalen Behandlung und in der Wiedergabe des seelischen Ausdrucks zwei gleichwertige Werke nebeneinander.

Die mit großer Wahrscheinlichkeit von einem aus Konstantinopel herbeigerufenen Hofkünstler in Nerezi ausgeführten Malereien haben ihr mehr provinzielles Echo 30 Jahre später in Kurbinovo in der Nähe des Prespa-Sees in der vom Dorf abgelegenen Georgskirche gefunden. Der menschlich bewegende Ausdruck von Nerezi ist dort einer übersteigerten, ins expressive gehenden und bis zur Theatralik getriebenen einprägsamen Gestik gewichen, deren Unruhe von der betont graphischen Behandlung des Faltenwurfes unterstrichen wird (s. Bild 5).

Die von David Talbot Rice als Beispiel einer „zweiten byzantinischen Renaissance“<sup>10</sup> bezeichneten Wandmalereien in Nerezi haben offenbar in ihrer Vorbild-Funktion auch zu der Ausführung der Fresken in Manastir am Prespa-See und in Markova Varos bei Prilep angeregt. Eine vergleichbare expressive Ausdrucksweise mit der betont graphischen Wiedergabe des Faltenwurfes findet sich auch in Kastoria in der Kirche der Agioi Anargyroi aus dem späten 12. Jahrhundert. Die Abhängigkeit von Nerezi zeigt sich auch an der Beweinung an der Nordwand des Naos.

Ernst Kitzinger hat die Malereien von Kurbinovo und Kastoria zusammen mit den Mosaiken von Monreale als „neuen dynamischen Stil“ bezeichnet,<sup>11</sup> doch weist diese Gruppe bei aller Bewegtheit einen provinziellen Charakter auf.

Zu den Werken von überzeitlicher Gültigkeit aus der Zeit der Nemanjiden-Herrschaft zählen die 1208 ausgeführten Wandmalereien in der Mutter-

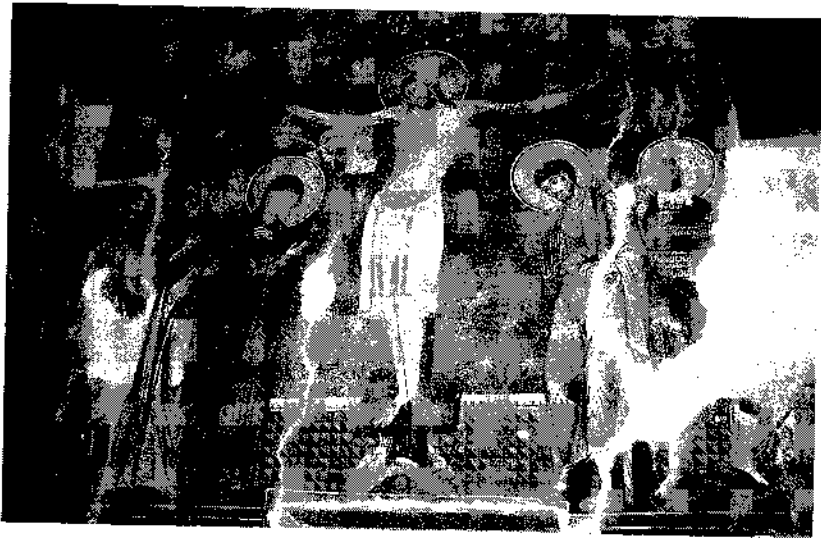


*Bild 5*  
*Kurbinovo, Georgs-*  
*kirche, Engel, 1191*

gottes-Kirche in Studenica. Mit der Darstellung Christi mit im Tode geschlossenen Augen in der Kreuzigung tritt in der byzantinischen Kunst ein neuer Typ auf, dem wir auch in der zwischen 1219 und 1230 entstandenen verwandten Kreuzigungsszene in Žiča begegnen (s. Bild 6).

Zwar wird das in der Zeit von 969 bis 976 von Erzbischof Gero gestiftete Kreuz im Kölner Dom als ältestes bekanntes Beispiel der Darstellung des toten Christus am Kreuz angesprochen. Doch zählt die Kreuzigung in Studenica zu den ältesten Vertretern dieses Typs, der vor allem für dessen Ausbreitung im Bereich der italo-byzantinischen Kunst zum Vorbild wurde.

Beide Kreuzigungen in Studenica und in Žiča werden nicht als rein byzantinisch angesehen.<sup>12</sup> Auf der Suche nach Vergleichen stehen die Kreuzi-



*Bild 6*  
*Studenica, Muttergotteskirche, Kreuzigung, um 1235*

gungstafeln von Giunta Pisano in der Kirche Santa Maria degli Angeli und im Museo di S. Matteo in Pisa zur Diskussion. Allein die Datierung der ersten auf 1250 vermag allerdings nicht mehr als in der Tat vorhandene geistige Verbindungen aufzuzeigen, ohne die Frage nach Vorbild und Nachfolge zu beantworten.

Die unter dem Einfluß der hauptstädtischen Schule stehenden Wandmalereien in der Kirche des um 1265 von Stephan Uroš gegründeten Klosters Sopočani werden ob ihrer monumentalen Wirkung, aber zugleich auch durch ihre Eleganz und wegen der kultivierten Farbigkeit gerühmt. Besonders an den beiden statuarischen Darstellungen auf dem die Kuppel tragenden Pilaster, unten der Hl. Minas, darüber der Hl. Sergius, wird die noch lebendige Tradition der von der klassischen Kunst übernommenen Verwendung von Stand- und Spielbein zusammen mit betonter Körperhaftigkeit und Plastizität deutlich. Dazu strahlen die Heiligen menschliche Wärme und Würde aus.

Der gleichen raumgreifenden Gestaltungsweise begegnet man bei dem sitzenden Engel am Grabe in der Klosterkirche von Mileševo, deren Ausge-

staltung zwischen 1230 und 1237 im Auftrag von König Vladislav erfolgte. David Talbot Rice hat hier auf die berechnete Verwendung des Begriffes „Renaissance“ und auf die Ähnlichkeit mit dem Engel in der Kirche Santa Maria Antiqua in Rom aus dem 8. Jahrhundert hingewiesen.<sup>13</sup> Die damit zusammenhängende Frage nach westlichen Beziehungen ist wiederholt diskutiert worden. So hat Svetozar Radojčić diese Möglichkeit gesehen und Otto Demus hat darauf hingewiesen, daß Mileševo von den altserbischen Denkmälern am weitesten im westlichen Teil Serbiens liege, odaß damit am ehesten westliche Einflüsse möglich wären. Er begründete diese Ansicht ferner mit der „weniger ausschließlich byzantinischen Klangfarbe des Stils“ und dachte an eine serbische Sonderform, die „bis zu einem gewissen Grad westlich gefärbt ist.“<sup>14</sup> Endlich macht Rice auf den ikonographischen Wandel aufmerksam, der sich in Mileševo vollzogen hat. An die Stelle der in der byzantinischen Kunst üblichen Auferstehung mit Christus auf den zerbrochenen Toren der Vorhölle, der Adam und Eva aus ihren Gräbern zieht, wie es in der Chora-Kirche zu sehen ist, war die vor allem im Westen übliche Darstellung des leeren Grabes getreten.

Nun tritt dieses Motiv allerdings auch im Osten auf, so in den 1061 entstandenen Fresken von Karabasch Kilisse in Kappadokien. Zieht man dazu den im Vergleich zu Mileševo seitenverkehrten Engel an der linken Längswand in Kinzwissi in Georgien vom Anfang des 13. Jahrhunderts in Betracht, so läßt sich damit ein reges Wechselspiel geistiger, kultureller Beziehungen annehmen.

Ikonographische Gemeinsamkeiten zwischen italienischen Gestaltungen der Kreuzabnahme, so in der Krypta des Domes in Aquileia aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts und der gleichen Szene in Milesevo neben weiteren Parallelen in der italienischen und der serbischen Malerei des 13. Jahrhunderts hat auch Gabriel Millet herausgestellt.<sup>15</sup> Folgt man der Vorstellung von der schöpferischen Leistung Giotto's mit der neuerlichen Betonung der Rückenfigur für eine raumgreifende Bildkonzeption, wird man die spätbyzantinischen Ansätze dieser Art im Chora-Kloster, z. B. mit dem Herodes-Mosaik im Exonarthex oder unter den serbischen Malereien, wie in der um 1316 ausgeführten Hochzeit zu Kana in Hagios Niketas, in den 1347/48 entstandenen fallenden Kriegerern auf der Verteidigung Konstaninopels durch den Erzengel Michael und ein Jahr später in dem Reigentanz, beide in Lesново, nicht übersehen dürfen.<sup>16</sup> Bei der Beantwortung der Frage der westlichen Ein-

flüsse auf die byzantinische Kunst sind Anregungen vor allem während der Herrschaft der Lateiner in Konstantinopel gelegentlich überschätzt worden, wie dieses gute halbe Jahrhundert kulturellen Anliegen alles andere als förderlich war. Das ergibt sich allein aus dem ruinösen Zustand des Chora-Klosters und anderer Bauten nach dem Abzug der Lateiner. Dennoch kann angenommen werden, daß sich mit der Eroberung Konstantinopels neben wirtschaftlichen und handelsmäßigen Beziehungen bis zu einem gewissen Maße auch ein künstlerisch-kultureller Austausch vollzogen hat. Gerade in diesen Bereichen spielen die offiziellen Kontakte eine wesentlich geringere Rolle, als im allgemeinen angenommen wird und es kommt ungleich mehr auf die einzelne schöpferische Kraft an, die Anregungen aufnimmt und im eigenen Schaffen integriert und umsetzt. Man wird hier an Wilhelm Worringers Feststellung erinnert: „Bei der Einwirkung byzantinischer und sonstiger ostchristlicher Vorbilder auf die zur Selbständigkeit erwachende Westkunst gibt es gewiß Direktheiten des Bezugs, meist aber handelt es sich nur um eine feine Filterwirkung ähnlich der, die der Hellenismus auf die indische Welt ausgeübt hatte.“<sup>17</sup> Die gleiche Annahme von einer Filterwirkung ist natürlich ebenso von den westeuropäischen Ländern und deren Kunst auf den byzantinischen Kunst- und Kulturbereich der orthodoxen Länder Südosteuropas anzunehmen.

Wie bei dem Blick auf die Architektur bereits angedeutet, erlebte die serbische Kunst in der Morava-Schule einen letzten Höhepunkt, der mit der nochmaligen Aufnahme westlicher Einflüsse verbunden ist und unter dem Zwang der machtpolitischen Entwicklung mit dem Vordringen der Osmanen ihr erzwungenes Ende fand.

Eine der herausragenden Leistungen dieser späten serbischen Malerei stellen die um 1413 entstandenen Fresken in Kalenić dar. Sie zeichnen sich besonders durch die weiche Modellierung der dargestellten Personen und durch die feinsinnige Differenzierung im Ausdruck aus. Es ist dabei wiederholt auf die Verwandtschaft mit den Mosaiken und Malereien der Kariye Camii, des Chora-Klosters, verwiesen worden und von dort ist es nur ein kleiner Schritt zu Giotto und seinen bahnbrechenden Schöpfungen.

Damit schließt sich der Ring und ich komme zum Schluß dieses kursorischen, skizzenhaften Streifzuges durch die mittelalterliche Kunst Serbiens.

Es gehört zu den Fehlern und Irrtümern der Geschichtsbetrachtung, historische Fakten der Vergangenheit aus den mit ihnen verbundenen Abläufen und

Zusammenhängen herauszulösen, um aus einer vermeintlichen Neu- oder Umbewertung praktisch umsetzbare Ansprüche meist politischer oder wirtschaftlicher Art für die eigene Gegenwart und für die Zukunft abzuleiten. Dabei ist es für die Gewinnung eines aktuellen Geschichtsbildes unerheblich, ob eine Über- oder Unterbewertung erfolgt, denn in jedem Fall kommt es zu Verschiebungen und Verzerrungen, die den Blick trüben und damit einer realen Einschätzung sowie der Suche nach möglichen Konsequenzen im Wege stehen. Um dies am Beispiel aus einem anderen Fachbereich darzulegen: Eine Rechnung wird bei falschem Ansatz auch dann und immer zu einem falschen Endergebnis führen, wenn auch der Gang des Rechenprozesses als solcher richtig ist.

Eine dialektische Behandlung der historischen Abläufe und der damit verbundenen einzelnen Ereignisse verlangt deshalb immer eine sorgfältige Analyse der jeweiligen Situation mit dem Stand der zugrundeliegenden geistigen, wirtschaftlichen und politischen Kräfte, die sich wiederum aus dem Zusammenhang vorausgegangener Entwicklungsprozesse ergeben und erklären lassen. Da von Menschen gemacht, erweist sich deshalb Geschichte keineswegs immer als vordergründig logisch und in ihren Folgen vorhersehbar und berechenbar. Damit ist auch die Tatsache verbunden, daß bei aller gründlichen Beachtung der Ausgangssituation die gleichen historischen Fakten zu verschiedenen Zeiten aus unterschiedlichem Blickwinkel durchaus unterschiedlich bewertet werden können. Was hier für die allgemeine Geschichte skizzenhaft angedeutet wurde, gilt in der gleichen Weise für die Geschichte der Kunst mit ihren verschiedenen Teilgebieten. Die jüngste Betrachtung und Bewertung der mittelalterlichen Kultur und Kunst in Serbien ist ein eklatanter Beleg für das hier Gesagte.

Die vorliegenden Untersuchungen mögen deshalb als Beitrag verstanden werden, der serbischen Kunst wieder zu der gerechten Beurteilung zu verhelfen, die ihr von einer seriösen internationalen Forschung in der Vergangenheit zugebilligt wurde – und ich bin sicher –, die sie auch in der Zukunft wieder erfahren wird.



## Anmerkungen

- 1 Dejan Medaković, Das Bild der serbischen Herrscher-Heiligen im 18. Jahrhundert, in: *Südost-Forschungen* 40, 1981, S. 177.
- 2 W. Tjashelow, O. Sopoziński, *Kunst des Mittelalters*, Dresden, Moskau 1976, S. 171.
- 3 Wladimir Sas-Zaloziecky, Die byzantinische Baukunst in den Balkanländern und ihre Differenzierung unter den abendländischen und islamischen Einwirkungen, München 1955, S. 33.
- 4 Ders., a.a.O., S. 35ff.
- 5 Svetozar Radojčić, Diskussionsbeitrag, in: *Zivopi XI-XII vekov v Makodonii*, S. 359.
- 6 Ders., a.a.O., S. 359.
- 7 Ivan Dujčev, *Heidnische Philosophen und Schriftsteller in der alten bulgarischen Wandmalerei*, Opladen 1976, S. 10.
- 8 André Grabar, *Byzanz*, Baden-Baden 1964, S. 7 bzw. 1964/1976, S. 6.
- 9 Zit. N. Petar Miljković-Pepeki, *Nerezi*, Beograd 1966, S. 5.
- 10 David Talbot Rice, *Byzantinische Kunst*, München 1964, S. 267.
- 11 Ders., *Byzantinische Malerei*, Frankfurt/M. 1968, S. 35.
- 12 Anm. 10, S. 47.
- 13 Anm. 10, S. 41.
- 14 Otto Demus, Die Entstehung des Paläostils in der Malerei, in: *Berichte zum XI. Internationalen Byzantologen-Kongreß München 1958 (IV,2)*, S. 35.
- 15 Gabriel Millet, L'art des Balkans et l'Italie en XIII<sup>e</sup> siècle, in: *Atti del V. Congresso internazionale di Studi Bizantini II*, Roma 1940, S. 272–281.
- 16 Friedbert Ficker, Besprechung von Peter Weiß, Die Mosaiken des Choraklosters in Istanbul, in: *Byzantinische Zeitschrift* 91, 1998, H. 2, S. 596.
- 17 Wilhelm Worringer, *Griechentum und Gotik*, München 1928, S. 71.