CHRISTLICHE KUNST IN BULGARIEN



Die mittelalterliche Kunst Bulgariens erweckt in jüngster Zeit in wachsendem Maße Beachtung und Interesse. Zum einen befinden sich viele bedeutende Denkmäler – Kirchen, Ikonen und von den Archäologen ausgegrabene Kunstschätze – in und nahe bei Zentren des Tourismus, wie Sofia, Nessebar, Varna, dem Rila-Kloster, und in den dortigen Museen, zum anderen sind Ausstellungen bulgarischer Ikonen in einer Reihe von großen europäischen Städten, darunter auch in Berlin, gezeigt worden. Wer sich nun eingehender mit dieser Kunst beschäftigen möchte, der wird feststellen müssen, daß darüber nur eine geringe Anzahl von Publikationen vorliegt und bisher vor allem eine Gesamtdarstellung fehlt.

Der bulgarische Kunsthistoriker Assen Tschilingirov hat es daher unternommen, einen Überblick der Geschichte der mittelalterlichen christlichen Kunst in Bulgarien zu schreiben. Wie er im Vorwort erläutert, setzt seine Darstellung nicht, wie sonst meist üblich, bei der Gründung des Ersten Bulgarenreichs im Jahre 681 ein, sondern untersucht zunächst die Ursprünge der christlichen Kunst in Südosteuropa und deren Bindungen an das Kunsterbe der Antike, an die christliche Kunst Syriens und Palästinas und an die protobulgarische Kunsttradition, da diese Bindungen den Charakter der Kunst in Bulgarien bis zum Anbruch der Neuzeit prägten. Bis zu diesem Zeitpunkt, dem Ende des 18. Jahrhunderts, wird denn auch die kunstgeschichtliche Untersuchung geführt, deren weitere Abschnitte der Kunst des Ersten und des Zweiten Bulgarenreichs sowie der zwischenzeitlich unter byzantinischer Herrschaft geschaffenen Kunst gelten und die mit einem Kapitel über die

Assen Tschilingirov

CHRISTLICHE KUNST IN BULGARIEN

Von der Spätantike bis zum Ausgang des Mittelalters

Union Verlag Berlin

1. Auflage
© 1978 by Union Verlag (VOB) Berlin
Lizenz-Nr. 395/2758/78 · LSV 8144
Printed in the German Democratic Republic
Strichlithographien: Druckerei Neues Deutschland Berlin
Rasterlithographien: Druckerei Fortschritt Erfurt
Farbrasterätzungen: Graphische Werke Zwickau, Interdruck Leipzig
Satz und Druck: Graphische Werke Zwickau
Buchbinderische Weiterverarbeitung: VOB Kunst- und Verlagsbuchbinderei Leipzig
Zeichnungen: Hans-Ulrich Herold
Gestaltung: Dietmar Kunz
Redaktionsschluß: 31. Mai 1977
699 724 8
DDR 72,– M

Inhalt

Vorwort *7*

I. Ursprünge *9*

II. Erstes Bulgarenreich *25*
(681-1018)

III. Byzantinische Herrschaft *44*
(1018-1186)

IV. Zweites Bulgarenreich *52*
(1186-1396)

V. Osmanische Herrschaft
und Ausklang *72*
(Ende des 14. bis Ende des 18. Jh.)

Tafelteil *83*

Anhang *293*

Erklärung der Fachbegriffe *295*

Literaturauswahl *299*

Vorwort

Die Berührung mit der mittelalterlichen Kunst Südosteuropas, in jüngster Zeit durch den Fremdenverkehr und zahlreiche Ausstellungen begünstigt, erweckt bei den Kunstliebhabern zunehmend ein Interesse, dem die geringe Zahl vorhandener Publikationen nur in begrenztem Maße gerecht werden kann. Das veranlaßte mich, den ehrenvollen Auftrag des Leiters des Union Verlages, H. Faensen, anzunehmen, einen Überblick der Geschichte der mittelalterlichen christlichen Kunst in Bulgarien zu schreiben, trotz der erheblichen Schwierigkeiten, die mit der Verwirklichung eines solchen Projekts verbunden waren. Dieses Buch sollte in ähnlicher Weise angelegt und gestaltet werden wie die Bände der von H. Faensen und K. Onasch herausgegebenen Reihe über die altrussische Kunst.

Obgleich also Rahmen und Form von den bereits erschienenen Werken über die russische Ikonenmalerei und Baukunst gegeben waren, stellte sich hier die Aufgabe, *alle* Kunstgattungen – neben der Architektur und der Ikonenmalerei auch die Plastik, die Wandmalerei und das Kunsthandwerk – zu berücksichtigen. So zeichnete sich vom Umfang des Materials her und in Anbetracht der sich über anderthalb Jahrtausende erstreckenden Entstehungszeit der einzelnen Kunstdenkmäler eine ganz andere Aufgabenstellung ab als bei den inzwischen sowohl für die Fachwelt als auch für einen großen Leserkreis unentbehrlich gewordenen Vorbildern. Dies führte zu einem in vielen Punkten abweichenden Aufbau und zum Verzicht auf Vollständigkeit bei den behandelten Kunstwerken sowie bei der angegebenen Literatur zugunsten einer allgemeinen kunstgeschichtlichen Darstellung unter Hervorhebung des kulturhistorischen Hintergrundes. Zugleich sollten jedoch auch hier Text und Bild den Anforderungen sowohl von seiten eines weiten Leserkreises wie von seiten der Wissenschaft entsprechen. Aus diesem Grund wurde eine noch deutlichere Trennung zwischen dem hauptsächlich für interessierte Leser gedachten kunstgeschichtlichen Überblick und dem vor allem für Kunstwissenschaftler bestimmten Apparat vorgenommen.

Daher erscheint das Buch in zwei verschiedenen Ausgaben – eine mit umfangreichem Katalogteil, Textanmerkungen und Literaturhinweisen, die für den relativ kleinen Kreis von Spezialisten bestimmt ist, und eine verkürzte – die vorliegende –, die den vollständigen Haupttext und den kompletten Tafelteil enthält, jedoch vom wissenschaftlichen Apparat entlastet ist; die angegebene Literatur ist auf die wichtigsten Publikationen beschränkt, die auch für weitere Kreise von Nutzen sein könnte. Trotz des notwendigerweise begrenzten Umfangs des Buches werden alle bedeutenden Werke der bulgarischen mittelalterlichen Kunst, darunter mehrere, die sich heute außerhalb des Landes befinden, abgebildet und behandelt. Darüber hinaus wird auch auf importierte Kunstwerke eingegangen, die mit der bulgarischen Kunst eng verknüpft sind und für deren Entfaltung eine bestimmte Rolle gespielt haben, selbst wenn ihre Herkunft heute kaum mehr zu ermitteln ist.

Daß dieses Buch in einer relativ kurzen Frist fertiggestellt werden konnte, verdanke ich der großzügigen Unterstützung des Union Verlages, die mir erlaubte, mich in den letzten zwei Jahren ausschließlich der Arbeit für das Buch zu widmen und mehrere Forschungsreisen zu unternehmen. Nicht weniger verpflichtet bin ich meinen zahlreichen Freunden und Kollegen vom Bulgarischen Nationalinstitut für Denkmalpflege, vom Archäologischen Institut in Sofia und vom Museumswesen, an erster Stelle dem heutigen stellvertretenden Vorsitzenden des Komitees für Kultur und Kunst, P. Berbenliev. Sie ermöglichten mir den Zugang zu noch nicht erschlossenen Denkmälern und die Benutzung von Materialien aus den Beständen der Museen. Mit ihrer uneigennützigen Hilfe standen sie mir die ganze Zeit bei und erleichterten die Klärung mehrerer Probleme von Provenienz, Stil und Technik der Kunstwerke. Unter den vielen seien die Namen der Restauratoren und Architekten B. Ilieva, L. Kojnova, L. Krasowska, N. Muschanov, B. Kusupov, T. Theophilov, D. Peschev und B. Kolarski besonders hervorgehoben, die mir außerdem Aufzeichnungen ihrer Forschungsergebnisse zur Verfügung stellten. Den Museumsdirektoren und Kustoden in Sofia, Varna und Veliko Tirnovo, V. Pandurski, K. Paskaleva, D. I. Dimitrov und S. Zonev, bin ich für Fotogenehmigungen sowie für die Einsicht in ihre noch nicht veröffentlichten oder im Druck befindlichen Arbeiten ebenso verpflichtet.

Der enge Kontakt mit den von mir sehr geschätzten Fachkollegen V. Mavrodinova, A. Banck, V. H. Elbern, K. Onasch, S. Vaklinov, L. Mavrodinova, A. Dshurova, S. Bojadshiev, S. Dontschev und L. Praschkov sowie der ständige Austausch wissenschaftlicher Ergebnisse und die Diskussionen mit ihnen, auch wenn zuweilen unsere Meinungen auseinandergingen, haben entscheidend zur Bildung meines Standpunktes in den behandelten Fragen beigetragen – wie auch alle Forscher, auf deren Publi-

kationen und Pionierarbeiten unsere heutige Wissenschaft basiert.

Wertvolle Hinweise für Text und Gestaltung des Buches verdanke ich ferner K. Onasch, H. Faensen, H.-D. Döpmann, vor allem aber G. Walter und meinem Lektor G. Rostin, die mir auch viele mit der Abfassung des Textes in deutscher Sprache verbundene Schwierigkeiten überwinden halfen und zur Präzisierung der Aussage und Terminologie wesentlich beitrugen.

Von den bisher erschienenen Werken über die bulgarische Kunstgeschichte unterscheidet sich die vorliegende Arbeit hauptsächlich durch ihre zeitliche Eingrenzung und den behandelten Denkmalsbestand. Während sich die meisten älteren und jüngeren Publikationen mit der Kunstentwicklung Bulgariens seit der Gründung des Ersten Bulgarenreichs 681 befassen und diese Entwicklung entweder bis zur osmanischen Eroberung 1396 oder bis zur Neuzeit mit einer Betonung der Kunst der nationalen Wiedergeburt Bulgariens im 19. Jahrhundert verfolgen, wird hier eine andere, durch die Entwicklung der christlichen Kunst vorgezeichnete Zeitabgrenzung eingesetzt. So unternimmt das erste Kapitel einen Versuch, die Ursprünge der christlichen Kunst und deren Verhältnis zur Antike im Gebiet des zentralen Balkans – der Kunstlandschaft, in der später das Erste und das Zweite Bulgarenreich entstanden – zu untersuchen. Die Bindungen der mittelalterlichen Kunst Bulgariens an die des Christlichen Ostens – Syrien und Palästina, das Ursprungsland der christlichen Kunst und Symbolik – auf der einen und an das antike Erbe auf der anderen Seite bilden die wichtigsten Besonderheiten, die neben dem mittelasiatischen Ursprung der protobulgarischen Kunsttradition ihren Charakter bis zum Anbruch der Neuzeit prägen. Diese Bindungen waren oft stärker als die Einflüsse der benachbarten byzantinischen Kunst, so daß die mit der Verbreitung der orthodoxen christlichen Lehre verbundene Expansion der Kunst Konstantinopels häufig auf den Widerstand der stark ausgeprägten frühchristlichen und antiken Lokaltradition stieß. Die ständige Auseinandersetzung der bulgarischen Künstler mit den Problemen der Rezeption ihres kulturellen Erbes und der Übernahme einer hierher verpflanzten Formensprache brachte die eigenartige und unverkennbare Gestalt der bulgarischen mittelalterlichen Kunst hervor, die sich durch Mannigfaltigkeit an Formen und Typen von der Kunst anderer christlich-orthodoxer Länder unterscheidet. Die kunstgeschichtliche Untersuchung wird hier bis zum Ende des 18. Jahrhunderts geführt. Zusammen mit der fortschreitenden Verweltlichung der christlichen Kunst treten zu dieser Zeit neue, besondere Erscheinungen in den Vordergrund, die über den Rahmen dieser Darstellung hinausgehen; die lokale und allgemeine Bedeutung dieser Entwicklungsperiode hat mit der Geschichte der christlichen Kunst wenig gemein und bedarf einer gesonderten Behandlung.

Das Repertoire der Denkmäler wurde durch die in jüngster Zeit gewonnenen Erkenntnisse bestimmt. Ein wesentlicher Teil der Kunstwerke wird hier zum erstenmal abgebildet, viele davon waren bisher nur einem engen Kreis von Forschern bekannt. Dennoch wird trotz der vielen Neuentdeckungen eine fortlaufende Schilderung der Kunstgeschichte Bulgariens äußerst erschwert und in bestimmten Fällen durch Lücken infolge der Zerstörung vieler der bedeutendsten mittelalterlichen Denkmäler kaum möglich. Die Einbeziehung der neuen Kenntnisse brachte zuweilen auch beträchtliche Schwierigkeiten mit sich. Die während der letzten zwei Jahrzehnte von den bulgarischen Archäologen und Restauratoren wiederentdeckten Kunstdenkmäler werden von der Forschung nur zögernd erschlossen und bleiben sowohl der Öffentlichkeit als auch der Fachwelt kaum zugänglich. In den großen Monographien und Gesamtdarstellungen werden sie wenig oder gar nicht berücksichtigt, obgleich ihnen oft eine ausschlaggebende Rolle in der Kunstgeschichte Südosteuropas zukommt. Ihre Behandlung hier geht manchmal den Einzelpublikationen voraus – ein in der Wissenschaft sonst nicht üblicher Vorgang. In Anbetracht der Aufgabe, alle bis zum Redaktionsschluß des Buches – Ende Mai 1977 – gewonnenen Erkenntnisse einzubeziehen, erschien mir dieses Verfahren jedoch durchaus berechtigt und für eine Darstellung des gegenwärtigen Forschungsstandes erforderlich.

Um eine einheitliche Terminologie zu erzielen, wurde hier für die Fachbegriffe die geläufige griechische oder deutsche Bezeichnung verwendet und auf die slawisch-bulgarische bis auf Einzelfälle verzichtet. Am Ende des Buches findet sich eine Erklärung der wichtigsten Fachbegriffe. Für die Namen der Heiligen wurde weitgehend die griechische Form gewählt. Die slawischen und griechischen geographischen und Personennamen wurden nach den gültigen Regeln transkribiert.

Die technischen Angaben zu den einzelnen Kunstwerken wurden überprüft und entsprechen dem gegenwärtigen Zustand; dasselbe gilt auch für den größten Teil der übernommenen Architekturzeichnungen und Grundrisse, die ebenfalls – soweit es der jetzige Zustand der Denkmäler zuläßt – überprüft und korrigiert wurden. Die einheitliche Wiedergabe ist der vorzüglichen Arbeit von H.-U. Herold zu verdanken, der sämtliche Zeichnungen eigens für das Buch angefertigt hat.

Die meisten Fotoaufnahmen wurden von mir in den letzten drei Jahren hergestellt; nur in seltenen Fällen werden hier meine älteren Aufnahmen oder Archivfotos von Denkmälern gezeigt, deren gegenwärtiger Zustand spürbar beeinträchtigt oder deren Fotografieren besonders erschwert ist. Ich möchte allen Kollegen und Freunden danken, die es mir durch ihre Archivfotos ermöglichten, einige wesentliche Lücken bei den Abbildungen zu schließen.

Berlin, im Juni 1977 — Assen Tschilingirov

I. Ursprünge

Die gewaltige Ausdehnung des Imperium Romanum um die Zeitenwende führte auch zur Eingliederung der letzten von thrakischen Volksstämmen besiedelten Gebiete auf der Balkanhalbinsel. Nachdem im Jahre 148 v. Chr. auf den Trümmern des einst ruhmvollen Reichs Philipps II. und Alexanders des Großen die Provinz Macedonia gegründet worden war, folgten um die Jahre 15 und 46 n. Chr. die Provinzen Moesia und Thracia zu beiden Seiten des Balkangebirges, die letzten diesseits des Limes – der Staatsgrenze, die für mehrere Jahrhunderte die römische Zivilisation von den Barbaren der »unzivilisierten« Welt trennen und als Symbol für die Macht des Imperiums dienen sollte.

Die Erschließung dieser Gebiete für die Kultur der Antike erfolgte jedoch lange zuvor. Bereits im 8. vorchristlichen Jahrhundert besiedelten die ersten Kolonisten von Megara und Chalkis die nordägäische und westliche Schwarzmeerküste und gründeten auf thrakischem Boden während der folgenden Jahrhunderte die ionischen und dorischen Kolonien Abdera, Apollonia Pontica, Anchialos, Mesembria, Odessos, Dionysopolis, Bizone, Callatis, Tomoi und Histros. In der Zeit der größten wirtschaftlichen Blüte dieser Kolonien, die vor allem ins 4. Jahrhundert v. Chr., nach den Persischen Kriegen, fällt, wurden auch im gesamten Bereich der Kultur und Kunst im weiten Kreis der griechischen und hellenistischen Antike beträchtliche Leistungen vollbracht. Allmählich wurde in diesen Kulturkreis auch das Innere der Halbinsel einbezogen, auf dessen Bevölkerung andererseits zugleich in nicht geringem Umfang die Kultur und Kunst Vorder- und Mittelasiens einwirkten, die durch Vermittlung des Iran und der Nomadenvölker aus den nordöstlich angrenzenden Steppengebieten in das Land eindrangen. Hier deutete sich bereits in der Morgendämmerung der europäischen Kultur für den Zentralteil des Balkans eine Vermittlerrolle zwischen den beiden Kulturkreisen – dem griechisch-antiken und dem asiatischen – an. An einem wichtigen Kreuzweg gelegen, der Nord und Süd, Ost und West miteinander verband, blieb der Balkan als Grenzgebiet der europäischen Zivilisation bis zum Ausgang des Mittelalters gleichermaßen den Einflüssen beider Kunstströmungen ausgesetzt und entwickelte eine durch eigene Prägung gekennzeichnete Kultur.

Die günstigen geographischen Bedingungen in den Zentralgebieten der Balkanhalbinsel führten schon am Ende der Eiszeit zu einer dichten Besiedlung. Die weiten, fruchtbaren Ebenen beiderseits des Balkangebirges, von mehreren Strömen durchflossen, die in die Donau, in das Schwarze und das Ägäische Meer münden, sowie die von großen Bergmassiven beschützten Hochebenen im Süden, die sich mit den Tälern der Flüsse Vardar, Struma, Mesta und Mariza zum Mittelmeer hin öffnen, boten alle Voraussetzungen für Ackerbau und Tierzucht; sehr früh entwickelten sich hier auch Handelsverbindungen bis nach Mittelasien und dem Nahen Osten.

Als erste historisch nachweisbare Bewohner dieses Landes, in denen manche Forscher heute auch seine autochthone Bevölkerung vermuten, gelten die Thraker, ein Volk europäischer Abstammung, »nach dem indischen das größte aller Völker«, wie Herodot schrieb. Diesem in zahlreiche Stämme zersplitterten Volk gelang jedoch keine dauernde Staatsbildung. Der einzige große Stammesverband, das Reich der Odrysen, im 5. Jahrhundert v. Chr. gegründet, konnte seine Selbständigkeit gegenüber den Mazedoniern, den Kelten und Bastarnern trotz großer Anstrengungen nicht behaupten und ging schließlich in der römischen Provinz Thracia auf.

Die thrakische Kultur steht in engem Zusammenhang mit den frühen Kulturen des östlichen Mittelmeerraums und des Vorderen Orients, besonders in der Bauart der Megalithgräber und Grabhügel sowie in der kunstvollen Verarbeitung der Edelmetalle. Bereits Homer bewunderte die Kampfwagen der thrakischen Krieger, »reich mit Gold und Silber verziert«, und ihre Waffen, »golden und schwer, der Götter würdig«. Während ihrer Blütezeit (6.–3. Jh. v. Chr.) festigte sich die Bindung der thrakischen Kunst an die Kunst des vorderasiatischen Kulturkreises, dessen stark stilisierte, phantastische Darstellungen in allen Kunstgattungen auftraten und in die lokale Kunsttradition als fester Bestandteil eingingen. In den letzten Jahrhunderten des Imperium Romanum löste sich auch die Kultur der Thraker weitgehend in der griechisch geprägten Kultur der östlichen Reichshälfte auf und behielt nur wenige eigene Charakterzüge – hauptsächlich in der an stilisierten Tierdarstellungen reichen Ornamentik und dekorativen Plastik.

Der Beginn der neuen Ära [illegible]net sich durch zwei Ereignisse von außerordentlicher Tragweite für die Geschichte aus: die Entstehung einer neuen Gesellschaftsordnung – des Feudalismus – und einer neuen Religion – des Christentums. Das Christentum verdrängte den leblosen Synkretismus der antiken Welt durch neue Ideen. Es übernahm für den langen Zeitraum der Spätantike

und des Mittelalters die wichtigste formende und sinnbildende Rolle in der Kultur; von ihm gingen die entscheidenden Impulse im Werdegang der europäischen Kunst und Architektur aus.

Die Ausbreitung des Christentums setzte auf dem Balkan unmittelbar nach der römischen Invasion ein. Bereits im Jahr 48, zwei Jahre, nachdem die gesamte Halbinsel unter römische Verwaltung gestellt worden war, begann die Missionsreise des Apostels Paulus, die ihn durch mehrere Städte der Provinz Macedonia führte, während der Apostel Andreas in Thracia bis in die entlegensten Grenzgebiete im nordöstlichen Teil der Balkanhalbinsel, in das »Land der Skythen«, kam, um das Evangelium zu predigen. Dem Christentum gelang es in kurzer Zeit, seine Anhängerschaft zu vergrößern und fest zu organisieren. Die ersten christlichen Gemeinden entstanden schon während der Missionsreisen der Apostel Paulus und Andreas, und ihre Anzahl unter der hellenisierten städtischen Bevölkerung der Balkanprovinzen wuchs schnell, ebenso auch die Zahl der Märtyrer. Den hagiographischen Quellen zufolge sollen bereits im 1. und 2. Jahrhundert in Philippopolis (Plovdiv), Beroe (Stara Sagora), Odessos (Varna), Serdica (Sofia), Philippi, Thessaloniki, Debelt und Beroea (Veria) christliche Gemeinden existiert haben. Nach dem Dreikaiseredikt von 380, in dem das Christentum zur einzigen legalen Religion erklärt wurde, waren die meisten Städte und wichtigsten Stützpunkte der römischen Legionen in den Balkanprovinzen Bischofssitze, die den Metropoliten in Thessaloniki, Marcianopolis, Serdica und Adrianopolis unterstellt wurden. Die zunehmende Geltung dieses Gebietes im religiösen Leben des frühen Christentums läßt sich an der ständig steigenden Zahl der Vertreter aus den Balkanprovinzen bei den ökumenischen Konzilien ablesen, einschließlich der großen Synode von Serdica (342).

Es ist kein Zufall, daß die Missionsreise des Apostels Paulus nach der Balkanhalbinsel über die ägäische Insel Samothrake führte, die mit ihren Heiligtümern Mittelpunkt einer der bedeutendsten mystischen Lehren des Altertums, des Kabirenkultus, war, dem die neue Religion – ebenso wie der Orphik und dem Mithraskult – in gewisser Weise Rechnung tragen mußte. Innerhalb des im ganzen Römischen Reiche herrschenden Synkretismus spielten diese auf dem Balkan stark verbreiteten mystischen Lehren in den nächsten Jahrhunderten eine wichtige Rolle und fanden großen Widerhall in der christlichen Gnosis, die sich als Mysterienreligion – als mystische Lehre und Praxis einer ausgewählten Minderheit – der Volksreligion widersetzte.

Diese mystische Tradition in Thrakien machte sich bereits zu Beginn der Ausbreitung des Christentums bemerkbar und bildete ein Kennzeichen der meisten religiösen Strömungen auf dem Balkan im ganzen Mittelalter. Schon während der ersten ökumenischen Konzilien ergaben sich bedeutende Differenzen, die zum großen Teil auf beiden Grundlinien in der christlichen Lehre und Praxis – Mysterienkirche und Volksreligion – zurückzuführen waren. Obgleich von der orthodoxen Kirche abgelehnt und verurteilt, blieben die mystischen Lehren in der einen oder anderen Form – von der Markioniten- und Paulikianerlehre bis zum Bogomilentum und Hesychasmus – auf dem Balkan bestehen, was immer wieder zu neuen Konflikten mit der offiziellen Orthodoxie führte.

Die dem großen Aufschwung des Imperium Romanum folgende innere Krise – die Krise der sich zersetzenden Sklavenhaltergesellschaft – machte sich seit dem Beginn des 3. Jahrhunderts immer deutlicher bemerkbar. Die gleichzeitig an seiner Nordostgrenze einsetzenden Barbareneinfälle eröffneten einen neuen Abschnitt in der Geschichte – die Zeit der Völkerwanderung. Wenn auch die ersten Einfälle der Goten in den Jahren 238, 250 bis 251 und 269–270 noch mit Erfolg zurückgeschlagen werden konnten, sah sich Kaiser Aurelian im Jahr 275 doch zum Rückzug hinter den Limes und zur Freigabe aller davor liegenden Gebiete veranlaßt. Nördlich des Balkangebirges wurden anstelle der aufgegebenen Provinz Dacia zwei neue Provinzen, Dacia Ripensis und Dacia Mediterranea gebildet und militärisch stark ausgebaut. Die kritische Lage der Ostprovinzen wurde für fast ein Jahrhundert stabilisiert.

Die Teilung des Imperium Romanum in ein Oströmisches und ein Weströmisches Reich im Jahre 395 hatte schwerwiegende politische und kulturhistorische Folgen; sie trug entscheidend zur Abgrenzung und schließlich zur Trennung des östlichen Christentums von dem abendländischen bei. Diese Teilung bereitete auch den Boden für das Oströmische Reich, das spätere Byzanz, das sich lebensfähiger und zäher als das weströmische Staatsgebilde erwies. Die Verlagerung des politischen und ökonomischen Schwergewichts nach Osten steigerte die strategische Bedeutung der Balkanprovinzen, die nunmehr als unmittelbares Hinterland der neuen Hauptstadt Konstantinopel in ihren engeren Kulturkreis einbezogen wurden. Bereits zuvor entwickelten sich mehrere, ursprünglich als Stützpunkte der römischen Legionen errichtete kaiserliche Gründungen, wie Augusta Trajana (Stara Sagora), Nikopolis ad Istrum und Novae, zu bedeutenden Kulturzentren, während andere alte Siedlungen, wie Ulpia Serdica (Sofia) und Diokletianopolis (Hissar), als Residenzstädte gewaltige Befestigungsanlagen und prächtige Repräsentationsbauten erhielten.

Um die Wende zum 5. Jahrhundert erwuchs die äußere Gefahr von neuem. Die Befestigungen an der Donau konnten die Goteneinfälle nicht mehr aufhalten. Auch die Hunnen durchbrachen mehrmals den Limes, verwüsteten das Land und zerstörten die meisten Festungen nördlich des Balkangebirges. Die Konsolidierung der Nordostgrenze und der Wiederaufbau der Befestigungsanlagen durch Justinian I. (527–565) waren nur von zeitlich begrenzter Wirkung. Seit Mitte des 6. Jahrhunderts drangen volkreiche slawische Stämme auf den Balkan vor und besiedelten innerhalb weniger Jahrzehnte die ganze Halbinsel nördlich des Peloponnes. Dem antiken Zeitalter war damit ein Ende gesetzt. –

Das Werden der christlichen Kunst stellt einen langwierigen, mehrfach abgestuften Prozeß dar. Wie das komplizierte System der christlichen Lehre und Liturgie Ergebnis einer langen Entwicklung war, so vollzog sich auch die Entwicklung der christlichen Kunst schrittweise innerhalb von fünf Jahrhunderten, wobei sich zwei Hauptphasen unterscheiden lassen, die durch die Annahme des Christentums als Staatsreligion getrennt sind.

Innerhalb der ersten Phase bewegte sich die christliche Kunst eher im Bereich der Volkskunst. Eine unzureichende ökonomische Basis ließ kaum bedeutende Kunstwerke entstehen. Die ersten christlichen Gemeinden begnügten sich mit einer in ihrem Wesen und ihrer Form sehr bescheidenen, zweckgebundenen Kunst, deren Formenwelt und Symbolsprache von der antiken und hellenistischen Kunst entlehnt waren. Sie bediente sich in weitem Umfange des Bildprogramms und der Ikonographie anderer synkretistischer Kulte – zum Beispiel
Abb. 2, 3 der Kulte der Bendis und des thrakischen Heros, deren von Votivreliefs stammende Ikonographie für die Darstellungen der christlichen Reiterheiligen und Oranten modellhaft und typenbildend wirkte.

Nach seiner Anerkennung entfaltete sich das Christentum nunmehr als Reichskirche, der große finanzielle Mittel zur Verfügung gestellt wurden. Die christliche Kunst sprengte den Rahmen der antiken Überlieferung und entwickelte nach und nach ihre eigene Formen- und Symbolsprache, wobei die stärksten Impulse von der Entfaltung der Liturgie und ihrer Symbolik ausgingen. Anstelle der bescheidenen Kultstätten und Sepulkralbauten, die den geringen Ansprüchen der ersten christlichen Gemeinden entsprachen, entstanden in einer Phase reger Bautätigkeit unter Konstantin dem Großen (324 bis 337) und besonders unter Justinian I. (527–565) prachtvolle repräsentative Basiliken im ganzen Oströmischen Reich, deren Monumentalität und Glanz auch später in seltenen Fällen wieder erreicht werden konnten. Entgegen der ablehnenden Haltung, mit der die Kirchenväter ursprünglich jeder figürlichen Darstellung begegneten, setzte sich das Kultbild und dessen Verehrung weitgehend durch und fand starke Verbreitung, die auch die Krise des Bilderstreits (730–842) überdauerte.

Die sensualistische Ästhetik der Antike wurde von einer spiritualistischen Ästhetik verdrängt. Gegenüber der Auffassung vom Menschen als Zentrum des Universums setzte sich, anlehnend an die neoplatonistischen Vorstellungen, eine neue Weltanschauung durch, wonach dem Menschen, als letztem Glied eines komplizierten hierarchischen Systems, eine vergleichsweise bescheidene Rolle zugeteilt wurde. Als Endziel, das dem Vollkommenheitsstreben des antiken Schönheitsideals entgegengesetzt ist, erschien die Erlösung aus den Ketten der sinnlichen Welt und die Erkenntnis der übersinnlichen Welt, die – nach der christlich-orthodoxen Lehre – nur in der meditativen Versenkung des Gebets und während des Vollzugs des liturgischen Mysteriums gewonnen werden kann. Die sinnliche Welt selbst wurde als ein Abbild der übersinnlichen, transzendenten Welt angesehen, wo die äußere Form nur soviel zu bedeuten hatte, wie sie als Sinnbild auszudrücken vermochte. Dem Sinnbild wurde die Bedeutung des mächtigsten Vermittlers zwischen der sichtbaren und unsichtbaren, der sinnlichen und übersinnlichen Welt beigemessen.

Dieser ästhetischen Theorie entsprechend, die ihre Vollendung erst nach dem Bilderstreit erreichte, entwickelte die christlich-orthodoxe Kunst ein kompliziertes System von Formen und Symbolen des komplexen Bildprogramms, das sich in der Einheit aller Monumentalkünste zu verwirklichen begann. Die Symbolsprache breitete sich auf alle Gattungen der Kunst und Architektur aus. Den einzelnen Teilen und Räumen der Kultstätte wurde ein bestimmter symbolischer Sinn beigelegt, so daß ihre Beziehung untereinander, im Einklang mit den konstruktiven Prinzipien der Bauwerke, die Harmonie der in einem strengen hierarchischen System geordneten transzendenten Welt widerspiegelte. Die von einem Sensualismus geprägten antiken Vorbilder der frühchristlichen Malerei und Plastik wurden allmählich ihrer materiellen Substanz entkleidet und in transzendentale Formen – Sinnbilder abstrakter Ideen und Begriffe – umgewandelt. Trotz dieses betonten Transzendentalismus, dessen Bedeutung für die christliche Kunst hauptsächlich in den ostbyzantinischen Provinzen während der nachantiken Epoche ständig wuchs, blieb die Darstellung der menschlichen Figur in der Malerei und Plastik des Balkans im Vordergrund. Sogar in der Zeit des Bilderstreits, als die figurlose Darstellung auch in Konstantinopel ein Übergewicht besaß, setzte sich die bilderfreundliche Tradition auf dem zentralen Balkan fort. Dieser Antropomorphismus, der die christliche Kunst auf dem Balkan vom Christlichen Osten eindeutig trennte, hatte seine Hintergründe sowohl in der starken antiken und hellenistischen Kunsttradition als auch in der Lehre vom inkarnierten Logos, die hier nicht die abstrakte Form der im Christlichen Osten verbreiteten nestorianischen Lehre angenommen hatte. Die hellenistische Tradition bewahrte auch die Formen vor ihrer totalen Geometrisierung, ebenso wie die überlieferte illusionistische Technik eine extreme Verflachung der dreidimensionalen Form verhinderte.

Die Entwicklung der frühchristlichen Kunst blieb auch nach der Teilung des Römischen Reiches im Westen und Osten uneinheitlich. Die Existenz mehrerer Kunstzentren im Oströmischen Reich, wie Antiochia, Alexandrien und Jerusalem, die über alte Kunsttraditionen verfügten und der Hauptstadt Konstantinopel die Priorität streitig machten, erklärt das Auftreten unterschiedlicher Stilrichtungen. Eine ausschlaggebende Rolle spielten in diesem Zusammenhang auch die verschiedenen Auffassungen über die christliche Lehre und die Unterschiede in der Liturgie, die ihre Reflexe in der bildenden Kunst wie in der Architektur fanden.

Auf dem Balkan selbst traten während der Nachantike verschiedenartige Auffassungen von christlicher Kunst hervor, die den zwei Hauptlinien der Entwicklung entsprachen. Die erste Stelle behauptet die traditionelle



Die Balkanhalbinsel in der Antike

Stilrichtung, die ihren Ursprung im Christlichen Osten – Syrien und Palästina – hatte und bereits mit der frühzeitigen Einführung des Christentums vermittelt wurde. Sie überlieferte dem Balkan sowohl die Formen als auch die Symbolsprache des Ursprungslands der christlichen Lehre und Symbolik. Diese Stilrichtung hatte in weitesten Kreisen Aufnahme gefunden und blieb mit ihren Kunstformen als Kennzeichen der Beständigkeit, Widerstandsfähigkeit und Kontinuität der Tradition bis zum Ausgang des Mittelalters bestehen. In der Vorstellung der Bevölkerung tief verwurzelt, nahm sie während der postbyzantinischen Zeit am Ausgang des Mittelalters endgültig die Gestalt einer folkloristischen Strömung an, deren traditioneller Formenkanon immer wieder von der urwüchsigen Lebendigkeit des Volkskunstschaffens befruchtet wurde.

Die zweite Richtung war mit der hauptstädtischen byzantinischen Kunst Konstantinopels verbunden und wurde durch eine wesentlich geringere Zahl an Kunstwerken vertreten. Trotz bedeutender Leistungen, die sie im einzelnen aufzuweisen vermochte, und Neuerungen in Form und Inhalt, die wichtige Anstöße für die weitere Kunstentwicklung vermittelten, blieb sie im Zentralteil der Balkanhalbinsel ziemlich isoliert und ohne große Bedeutung.

Von wenigen, hauptsächlich importierten Kunstwerken oder Schöpfungen nichteinheimischer Baumeister und Künstler abgesehen, zeigten sich die Einwirkungen des Christlichen Ostens und Konstantinopels auf den Balkan nie in einer reinen Form. Sie brachten nicht die fertigen Modelle, sondern Impulse, die von den einheimischen Künstlern aufgenommen und schöpferisch verarbeitet wurden. In der Nachantike stellte die Diözese Thracia, zusammen mit den östlichen Provinzen der Präfektur Illyricum, die kulturhistorisch eine Einheit bilden, selbst ein schöpferisches Kunstzentrum dar, dessen Rolle im Werden und Wesen der christlichen Kunst sowohl auf dem Gebiet der Architektur als auch in der Plastik und Malerei überaus wichtig ist. Die Bedeutung der hier entstandenen Kunstwerke ging oft über die lokalen Grenzen hinaus, besonders während der Herausbildung der Ikonographie nach dem Bilderstreit und bei der Entwicklung des Bautypus der Kuppelbasilika.

Architektur

Im Zentralteil der Balkanhalbinsel, wie auch im ganzen Oströmischen Reich, folgte die Architektur während der frühchristlichen Epoche den Vorbildern des Christlichen Ostens. Sie fußte auf dem Erbe der lokalen Bautradition, verfügte aber gleichzeitig über ein umfangreiches Repertoire architektonischer Formen der syrischen und armenischen Baukunst, deren Rezeption einen komplizierten schöpferischen Prozeß darstellt, bei dem die thrakischen Provinzen eine wichtige Rolle spielten. Hier traten mehrere reich variierte Grundtypen hervor, die sich fortwährend entwickelten, ohne in der bloßen Wiederholung weniger Bautypen zu erstarren, wie es in anderen Kunstlandschaften der Fall ist.

Unter den Bautypen der frühchristlichen Architektur nimmt die Basilika den ersten Platz ein. Sie hatte im Zentralteil des Balkans bereits eine eigene Vorgeschichte und damit eine größere Bedeutung als im Christlichen Osten und blieb bis ins hohe Mittelalter die bevorzugte Bauform, deren Entstehung als Ergebnis der Tätigkeit lokaler Bauschulen auf dem Fundament der hellenistischen und griechisch-römischen Tradition aufzufassen ist. Ihre Entwicklung vollzog sich trotz des beharrenden Konservatismus der christlichen Baukunst. Die basilikale Form war während der Spätantike und des frühen Mittelalters einem ständigen Wandlungsprozeß ausgesetzt, der sowohl von der Entwicklung der Liturgie als auch von gesellschaftlich-ökonomischen und ästhetischen Bedingungen mitbestimmt wurde. Das von der hellenistischen und griechisch-römischen profanen Kunst entliehene Grundschema veränderte sich langsam. Es wird vermutet, daß eine Reihe frühchristlicher Basiliken in Bulgarien aus vorchristlicher Zeit stammen und nur durch geringfügige Umbauten für den christlichen Kultus nutzbar gemacht worden sind. Nach und nach wurden jedoch Funktionen und Proportionen miteinander in Einklang gebracht und das Ganze durch eine einheitliche Konzeption verbunden, wobei funktionelle und ästhetische Momente eine ebenbürtige Rolle spielten.

Das wichtigste Kompositionsprinzip der Innen- und Außengestaltung der frühchristlichen Basilika ist die axiale Gliederung des Baus. Außer der Hauptapsis hat der Innenraum kein zweites optisches und formales Zentrum aufzuweisen. Die Tiefenwirkung des langgestreckten Gebäudes wird durch die rhythmische Reihenfolge der mit einem leichten Architrav verbundenen Säulen betont. Die Aufgabe des Baumeisters lag darin, zwischen den in ihrer Substanz, Form und Bedeutung unterschiedlichen Elementen – dem Hauptschiff, dem Altarraum, den Seitenschiffen, Vorhallen und Nebenräumen – optimale Verhältnisse zu finden. Dementsprechend waren die Proportionen zwischen diesen einzelnen Teilen der Basilika während der Spätantike einer großen Wandlung unterworfen. Dabei zeigten sich zwei Tendenzen: die erste, die mit der hellenistischen Tradition des ganzen Mittelmeerraums verbunden war und eine Betonung der Tiefenwirkung anstrebte, sowie die zweite, durch die neue Gedankenwelt des östlichen Christentums bedingt, welche die Ausgewogenheit des Bauwerks zu erreichen suchte und in Richtung des Zentralbaus wies. Die erste Tendenz blieb für die christlichen Bauten des Abendlandes im ganzen frühen Mittelalter bis in die Romanik maßgebend, während die zweite in der Herausbildung des byzantinischen Kuppelbaus ihre Krönung erfuhr. Der Balkan blieb den Einflüssen dieser beiden Entwicklungstendenzen ausgesetzt, spielte dabei jedoch keine passive Rolle und übernahm nicht einfach fertige Lösungen und Modelle. Die Durchdringung beider Richtungen der christlichen Architektur führte hier seit dem 9. Jahrhundert unter der Einwirkung neuer Komponenten zur

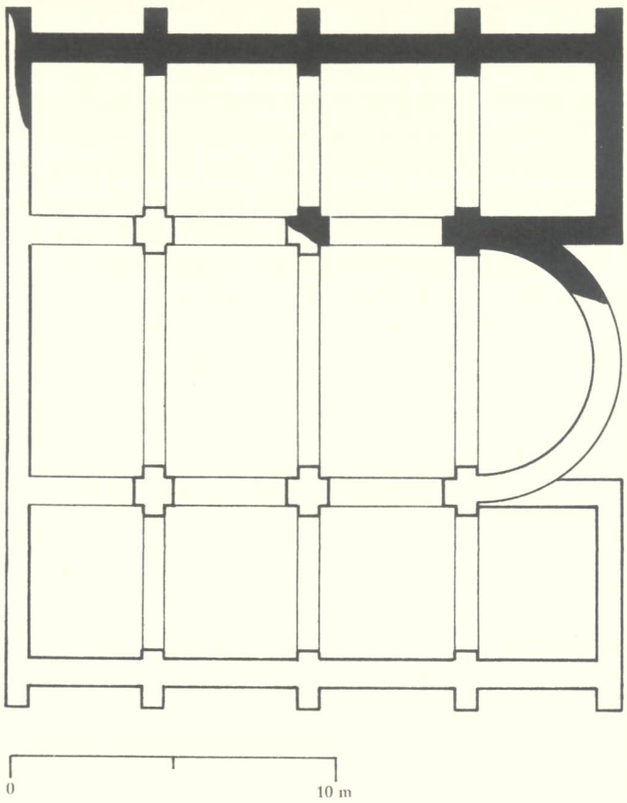
Schaffung eines selbständigen Kunstgebildes, das zu einer der bedeutendsten Erscheinungen der christlichen Baukunst zählt und bis zum Ausgang des Mittelalters zur Geltung kam.

Die Wandlung des basilikalen Bautypus im Zentrum des Balkans bis zum 7. Jahrhundert war nicht von der regionalen Gliederung innerhalb dieses Gebietes abhängig: Gleiche Bauformen erscheinen oft in weit voneinander entfernten Regionen, während an einem Orte häufig unterschiedliche Bauformen zu finden sind. Die Basiliken des 4. Jahrhunderts zeigen die für den Mittelmeerraum charakteristischen Merkmale des hellenistisch-römischen Bautypus: gewaltige dreischiffige Bauten mit langgestrecktem Naos, großer halbrunder Apsis, ungegliederten Vorhallen und einfachem Altarraum; die hölzerne Dachkonstruktion wurde von Säulen mit Architraven getragen. Sowohl von außen als auch von innen zeichnen sich diese Basiliken durch Schlichtheit und Monumentalität aus – die Fassaden, wie die Innenwände, sind glatt und ungegliedert. Zu den bedeutendsten Bauten aus dieser Zeit innerhalb der heutigen Grenzen Bulgariens, die meistens nur in ihren Fundamenten mit geringen Teilen der Mauer erhalten sind, zählen die Basiliken in Cabile (Jambol), Zapara (Sandanski), Nr. 3 und 4a in Diokletianopolis, Nr. 2 in Tschatalar (Zar Krum) sowie die 46 x 28 m große Basilika in Storgosia (Kajlika bei Pleven). Gewisse Einflüsse des Christlichen Ostens sind schon in dieser frühesten Phase festzustellen: die hufeisenförmige Apsis der Basilika Nr. 4a in Diokletianopolis, die elliptische Apsis in Tschatalar und die geräumigen Pastophorien seitlich der Apsis in der Basilika in Losenez, Sofia, deren Ostteil seine Parallele in einer Reihe syrischer Bauten besitzt.

Die Bautechnik folgt im zentralen Teil des Balkans während der Nachantike der lokalen Tradition. Der Backstein- und Hausteinbau wie auch opus mixtum sind bereits während der ganzen vorchristlichen Antike zu finden, wobei opus mixtum in römischer Zeit bevorzugt wurde, aber auch bis ins späte Mittelalter häufige Verwendung fand. Der Backsteinbau auf steinernem Sockel, den die hellenistische Baukunst des Balkans aus dem Nahen Osten am Ende des 4. Jahrhunderts v. Chr. übernommen hatte, findet sich seltener. In dieser Bautechnik sind – zuweilen unter Anwendung von Stein für die tragenden Bauteile – thrakische und römische Profan- und Sakralbauten errichtet, darunter die Georgsrotunde in Sofia sowie mehrere Grabkammern, wie das Meisterwerk der thrakischen Baukunst – das Mausoleum bei Anchialos (Pomorie). Im Gegensatz zum Backsteinbau und opus mixtum kommen die unterschiedlichen Varianten des Steinbaus während der Nachantike relativ selten vor, sind jedoch ebenfalls traditionsbedingt und haben ihre Vorbilder in den antiken Profanbauten und Befestigungsanlagen im Inneren der Balkanhalbinsel und in den griechischen Kolonien am Schwarzen Meer.

Abb. 4, 5

Für die weitere Entwicklung des basilikalen Bautypus im Zentralteil des Balkans ist die allmähliche Verdrängung des Architravs durch die Arkade kennzeichnend. Gleichzeitig verliert die Säulenbasilika gegenüber der

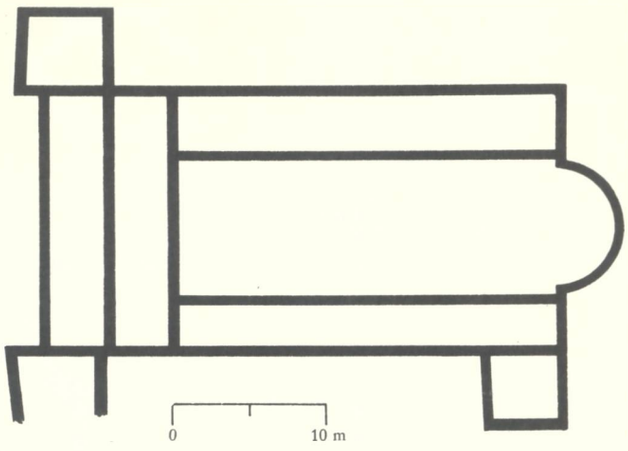


Sofia, Basilika in Losenez, spätes 4. Jh.

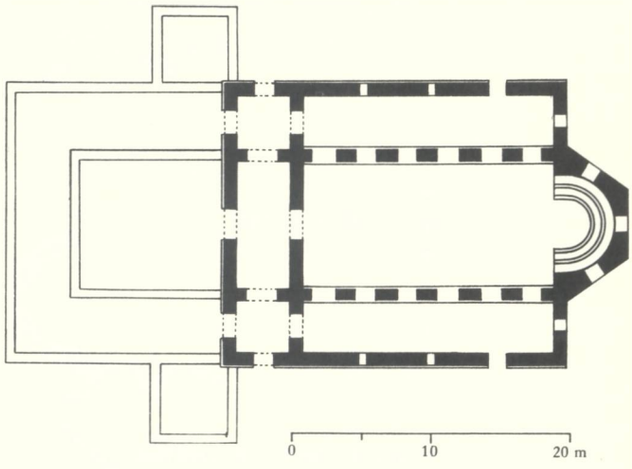
Pfeilerbasilika an Gewicht, wobei die erstere vereinzelt bis ins hohe Mittelalter auftritt. Die Ersetzung der Säulen durch Pfeiler bedingt ein ganz neues Raumverhältnis. Anstelle der entmaterialisierenden, von schlanken Säulen getragenen leichten Architrave, welche die räumliche Geschlossenheit auflösen, tritt die durch schweres Mauerwerk bestimmte lastende Raumgestaltung. Dieser spezifischen Raumwirkung haben weder Rom noch Konstantinopel Ähnliches gegenüberzustellen. Vielmehr ist hier das Vorbild des Christlichen Ostens zu spüren – wenn auch auf anderer Grundlage und mit anderen Mitteln, da weiterhin der Backsteinbau und opus mixtum die traditionellen Bautechniken bleiben, während der Steinbau nur in Ausnahmefällen vorkommt. Gleichzeitig haben wir es hier mit mehreren Varianten des Grundtypus zu tun, die sich in der Gestaltung des Altarraums und des Narthex sowie in der Proportion der einzelnen Teile unterscheiden. Unter den an der Wende vom 4. zum 5. Jahrhundert entstandenen Basiliken, die eine stärkere Bindung an die Tradition aufweisen, ragen die Kirchen in Buchovo, Pautalia (Kjustendil), die Basiliken Nr. 1 und 2 in Novae sowie Nr. 1 in Jatrus hervor. Die Mannigfaltigkeit ihrer Formen und Proportionen zeigt, daß auch hier kein fester Bautypus übernommen worden ist, sondern daß die christliche Architektur eine alte Bautradition fortsetzt, deren Ursprünge in die antik-hellenistische Kultur zurückreichen. Diese Tradition wird in den einzelnen Fällen höchst unterschiedlich aufgenommen: Einwirkungen von außen werden nicht immer in gleicher Weise und Intensität berücksichtigt.

Eine weitere Gruppe bilden die Basiliken des 5. und frühen 6. Jahrhunderts, bei denen der Altarraum immer noch ungegliedert bleibt, während sich im Narthex, oder seitlich von ihm, besondere Räume oder Anbauten herausbilden, die die Aufgaben des Diakonikons und der Prothesis übernehmen. Bei den Stützen handelt es sich meistens um Pfeiler, doch zum erstenmal erscheint auch einfacher Stützenwechsel bei der Basilika in Aptaat (Abrit). Vom 5. Jahrhundert an ist eine Verkürzung des Naos zu beobachten, während das Hauptschiff breiter und die beiden Seitenschiffe schmaler werden. Diese Tendenz, die in anderen Teilen der Balkanhalbinsel noch deutlicher hervortritt, stößt allerdings auf eine gegenläufige Tendenz im zentralen Balkan, wo Basiliken in Einzelfällen auch weiterhin den langgestreckten Naos beibehalten. Seit der Mitte des 6. Jahrhunderts werden statt der bis dahin halbrunden Apsiden hauptsächlich solche mit polygonalem Äußeren errichtet, die sehr nachdrücklich den Umriß der Bauten betonen. Das Äußere zeigt eine kristalline, von der polygonalen Apsis und den flankierenden Anbauten noch stärker betonte Form, im Unterschied zu dem weichen östlichen Apsisoval der langgestreckten Bauten des 4. Jahrhunderts; die Anbauten durchbrechen endgültig die einheitliche Form des Ganzen, während die wuchtig-massiven Mauern an der Westfassade allmählich eine Gliederung aufzuweisen beginnen. Diese Gruppe ist in Bulgarien am stärksten vertreten – zu ihr gehören die Basiliken in Galata bei Varna, Sliven, Nr. 5, 6, 7, 8 und 9 in Diokletianopolis, Kostenez, Ljutibrod und die erst kürzlich wissenschaftlich untersuchte Basilika unter dem Zarenschloß in Zarevez, Veliko Tirnovo. Das bedeutendste und am besten erhaltene Beispiel ist die Alte Abb. 32, Metropolitenkirche in Mesembria, an der sich auch die 33 Besonderheiten der lokalen Schule am deutlichsten ablesen lassen: Trotz vieler Ähnlichkeiten in Grundriß und Proportionen, die diese Kirche mit ihrer nächsten Parallele – der Studiosbasilika in Konstantinopel – gemeinsam hat, unterscheidet sie sich durch ihre Raumkonzeption, die von den massiven Arkaden der Innenwände beherrscht wird.

Die in der Regierungszeit Justinians I. eingeführten liturgischen Neuerungen, wie der Große Einzug, haben auch im kirchlichen Innenraum bedeutende Veränderungen bewirkt. Der Altarraum (Bema) wurde nach Westen verschoben und begann sich von dem übrigen Kirchenraum abzuschließen; zu beiden Seiten wurden selbständige Räume abgesondert – die Pastophorien (Diakonikon und Prothesis). Diese selbständigen Räume sind in der Baukunst des Christlichen Ostens bereits seit dem 4. Jahrhundert bekannt, doch erscheinen sie dort vom Altarraum getrennt und nicht mit ihm direkt verbunden, wie in den Kirchen Konstantinopels im justinianischen Zeitalter, wo sie eine bestimmte Rolle nicht nur während der Proskomidie, sondern auch während des Großen Einzugs zu übernehmen haben. In gewissen Fällen, wo die Seitenräume im östlichen Teil der Kirchen von außen nicht erkennbar sind, deutet sich eine Übergangsphase an (die Basiliken in Pirintsch-tepe und Nr. 6 in Diokletianopolis);



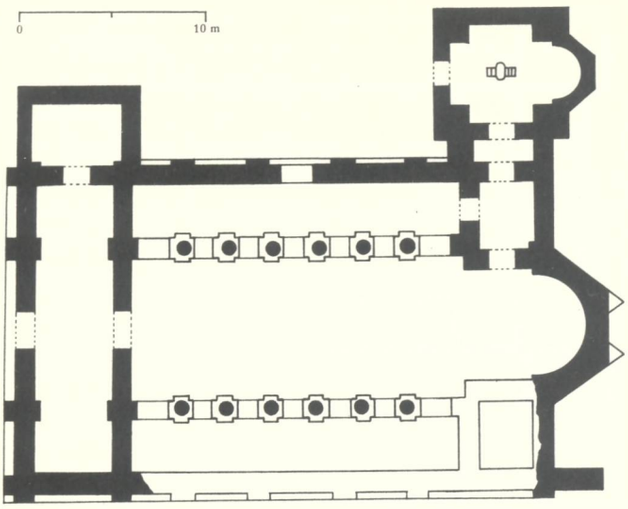
Buchovo, Basilika, Anfang des 5. Jh.



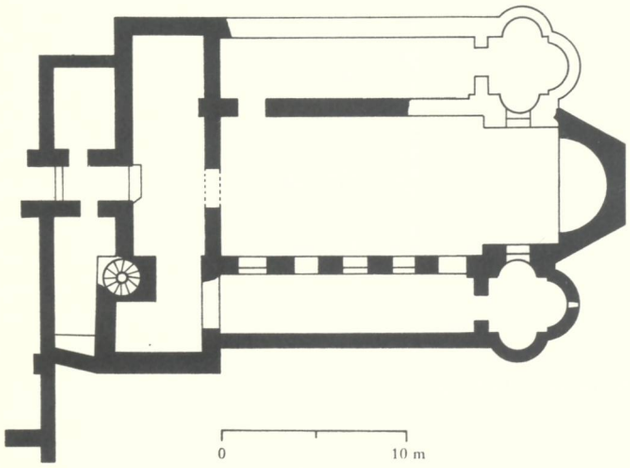
Nessebar, Alte Metropolitenkirche, Mitte des 5. bis 7. Jh.

meistens haben sie jedoch selbständige Apsiden und heben sich von der Silhouette des ganzen Baus ab. Am interessantesten ist die Basilika am Meer (Eleusa) in Abb. 31 Mesembria, wo jeder dieser Räume drei Konchen besitzt, wobei die äußeren aus der Fassade herausragen, während die inneren in die Mauer zwischen den Pastophorien und dem Altarraum eingezogen sind. Bei vielen älteren Bauten wurden seit dem 6. Jahrhundert Pastophorien angebaut, wie bei den Basiliken Nr. 2 und 6 in Diokletianopolis sowie vermutlich bei der großen Basilika in Storgosia.

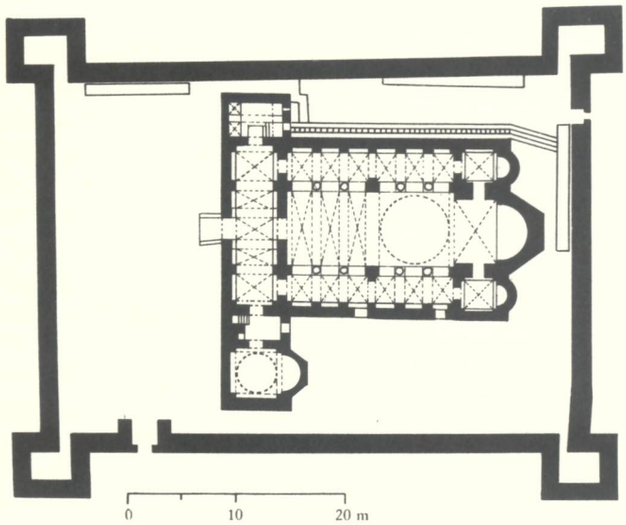
Es ist nicht bekannt, inwiefern und wie schnell diese Neuerungen der Liturgie in der Architektur der inneren Balkangebiete ihren Niederschlag fanden. Wenn auch kirchliche Zentren wie Mesembria und Diokletianopolis in einem unmittelbaren Kontakt mit Konstantinopel standen, scheinen die frühchristlichen Traditionen in den entfernteren Bistümern stärker als die hauptstädtischen Einflüsse gewesen zu sein. Bei vielen Kirchen, von welchen wir annehmen dürfen, daß sie nach der Einführung des Großen Einzugs errichtet oder wenigstens in den nachfolgenden Jahrhunderten benutzt worden sind, wie die Sophienkirche in Sofia, finden diese liturgischen Verände- Abb. 9 rungen keine bauliche Entsprechung und führen auch zu



Varna, Basilika Pirintsch-tepe, 4./5. und spätes 8. Jh.



Nessebar, Basilika am Meer, zweite Hälfte des 6. Jh.



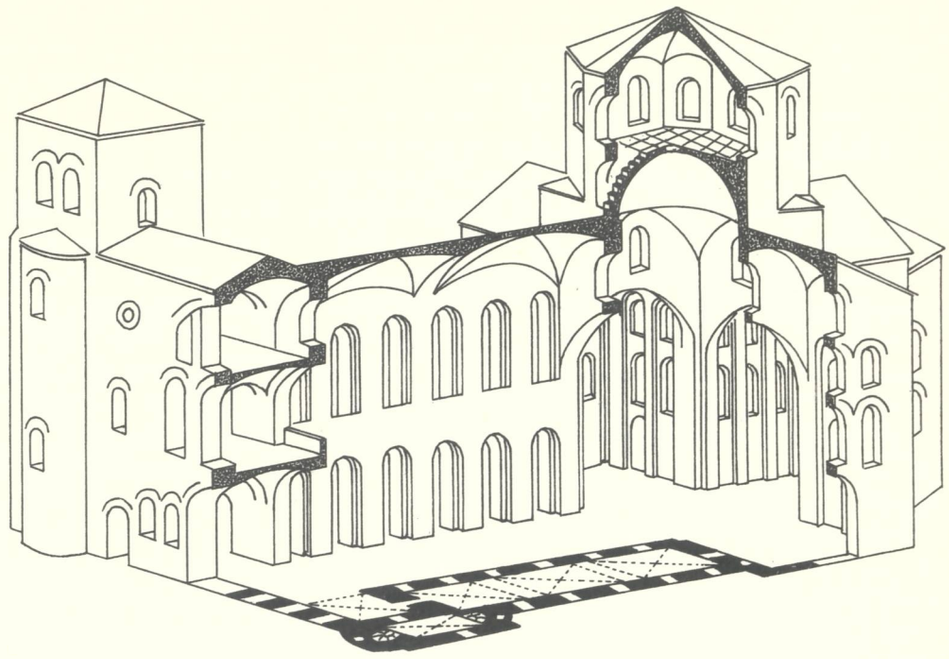
Pirdop, Eliaskirche, 5./6. Jh.

keinen späteren Veränderungen durch den Anbau von Pastophorien. Gleichzeitig sind uns Fälle bekannt, wie die Basilika in Losenez, Sofia – wenn wir uns der Datierung ihrer Erforscher in das frühe 4. Jahrhundert anschließen –, wo die Pastophorien selbständige, vom Altarraum isolierte Räume bilden wie bei den Kirchen in Syrien, Armenien und Kleinasien. Die meisten uns bekannten Kirchen aus dem 9. und dem frühen 10. Jahrhundert, die in den beiden ersten Hauptstädten des Bulgarischen Reiches, Pliska und Preslav, nach der Einführung des Christentums im Jahre 865 errichtet wurden, besaßen wiederum Pastophorien, die – im Gegensatz zu den hauptstädtischen Kirchen des Byzantinischen Reiches – ursprünglich mit dem Altarraum nicht verbunden waren und erst später, vermutlich um die Mitte des 10. Jahrhunderts, zum Altarraum hin geöffnet worden sind. Wenn auch die Frage nach dem Weg, auf dem dieser Einfluß des Christlichen Ostens in die Architektur des mittelalterlichen Bulgarien gelangte, bis jetzt keine befriedigende Antwort gefunden hat, so muß dennoch betont werden, daß dieser starke und dauerhafte Einfluß tief im kirchlichen Leben sowie in der christlichen Bautradition verwurzelt ist.

Das liturgische Geschehen griff allmählich in den nach Westen vorgeschobenen Altarraum und auf das seit dem späten 5. Jahrhundert häufiger vorkommende Querschiff über, wo die Vertreter des niederen Klerus ihren Platz fanden, während dem Bischof und dem Hochklerus weiterhin die Synthronon (Presbyterbank) vorbehalten blieb, die wir überwiegend in den Bischofskirchen finden. Querschiffbasiliken sind Nr. 4b in Diokletianopolis, in Rakitovo, Bezirk Pasardshik, und die Sophienkirche in Sofia, wo das Querschiff über die Seitenwände des Langhauses herausragt und seine Breite der Breite des Mittelschiffs gleicht, ein Verhältnis, das für die Architektur des hohen Mittelalters weiterhin maßgebend bleibt.

Für die stark angewachsene Mitgliederzahl der Kirchgemeinden wurden seit dem 6. Jahrhundert Emporen gebaut, die außerdem dazu dienten, die Frauen von den Männern zu trennen. In Bulgarien erscheinen die Emporen hauptsächlich über dem Narthex (Pirintsch-tepe, Kostenez, Nr. 6 in Diokletianopolis) und seltener auch über den Seitenschiffen (Eliaskirche bei Pirdop, Alte Metropolitenkirche in Mesembria). Abb. 28, 32, 33

Im 6. Jahrhundert erweitert sich auch der Narthex, der Platz für Büßer und Taufbewerber, wo ein Teil des kirchlichen Ritus stattfindet, der in bestimmten Fällen auch außerhalb der Kirche – im Atrium oder im durch Periteichisma (Umfassungsmauern) umgebenen Peribolos (Außenhof) – vollzogen wird. Obwohl das Atrium bei den christlichen Bauten Bulgariens erst seit dem Ende des 5. Jahrhunderts vorkommt und dann nur relativ selten – nachweisbar bei der Alten Metropolitenkirche in Mesembria, in Gorni Marjan bei Veliko Tirnovo und an den Basiliken Nr. 3, 6 und 8 in Diokletianopolis –, scheint auch dessen Gestaltung der hellenistisch-römischen Tradition entlehnt zu sein. Seine Form ist meist quadratisch; es besteht aus ein, zwei oder drei Portiken und bleibt bis Abb. 32, 33



Sofia, Sophienkirche,
zweite Hälfte des 5. Jh.
Axonometrie (Rekonstruktion)

ins 10. Jahrhundert erhalten. In einer Zeit, da das Atrium in allen Nachbarländern völlig verschwindet, bildet es in Bulgarien weiterhin einen charakteristischen Bestandteil der repräsentativen Bauten.

Der Peribolos oder Ambitus ist in Bulgarien ebenso seit dem späten 5. Jahrhundert bekannt, jedoch an den Kirchen, die kein Atrium besitzen. Hier finden rituelle Waschungen, Initiationen der Katechumenen und Toten-Gedächtnisfeiern statt, die sonst zu den Funktionen des Atriums gehören. Ein Anlaß zur Ausbreitung dieser Anlagen scheint mit dem 431 erlassenen Dekret von Theodosius II. gegeben, durch welches das Asylrecht auch auf den Peribolos ausgedehnt wurde. Ein Peribolos ist für mehrere frühchristliche Kirchen in Bulgarien nachweisbar, obgleich die Ausgrabungen die nächste Umgebung der Kirchen oft vernachlässigten, so daß unsere Kenntnisse sehr lückenhaft sind. Meistens bildet er ein unregelmäßiges Viereck, in dem sich die Kirche nach dem Vorbild der syrischen und kleinasiatischen Bauten überwiegend an der nordöstlichen Ecke befindet, so daß manchmal die Umfassungsmauern direkt an die Ost- oder Nordmauer der Kirche anschließen. Wegen der häufigen Barbarenangriffe verstärken sich im 6. Jahrhundert die Verteidigungsaufgaben der Umfassungsmauern, sie bleiben jedoch eine Nebenfunktion.

Den neuen liturgischen Erfordernissen gemäß, weisen die Basiliken des 6. Jahrhunderts einen wesentlich komplizierteren Grundriß auf; zugleich erscheinen an den älteren Bauten öfter neben dem Altarraum, dem Narthex und im Hof hinzugefügte Anbauten. Die zunehmenden feindlichen Angriffe verlangten einen solideren Bau der Kirchen und ein entwickeltes Abwehrsystem. Dementsprechend traten hauptsächlich in den westlichen Teilen der Kirchen in Verbindung mit den Treppen zu den Emporen hohe Türme auf, die gleichfalls Verteidigungsfunktionen übernehmen konnten. Immer häufiger wurden die sehr anfälligen hölzernen Dachkonstruktionen durch massive Gewölbe ersetzt. Ältere Bauten erhielten bei ihrem Umbau im 6. Jahrhundert neben einer Verstärkung der Mauern durch Strebepfeiler Tonnen- oder Kreuzgewölbe, manchmal in der Kombination mit einer Zentralkuppel (Eliaskirche bei Pirdop), während einige der neuen Bauten von vornherein mit gewölbten Seitenschiffen (Tschoban-dere), als gewölbte Basiliken (Leuke) oder Kuppelbasiliken (Rakitovo, Sophienkirche in Sofia) konzipiert wurden. Die Sophienkirche zeigt den Höhepunkt in der Entwicklung der frühchristlichen Basilika auf dem Balkan; hier finden wir bereits mehrere Bestandteile der romanischen Baukunst des Abendlandes vorgebildet: ein stark ausgeprägtes Querschiff, verlängerten Altarvorraum, große Kuppel über der Vierung und Westbau mit zwei Türmen.

Abb. 28

Abb. 9

Gleichzeitig und parallel mit der Entwicklung der basilikalen Bauten sind auf dem Gebiet des heutigen Bulgarien auch andere Bauformen der christlichen Architektur zu finden: die einschiffigen Kirchen und die Zentralbauten. Sehr früh tritt der Einschiffbau hervor. Die erste Kirche an der Stelle der Sophienkirche in Sofia stammt vermutlich aus dem frühen 4. Jahrhundert – eine noch frühere Datierung wäre durchaus berechtigt, da sie als Friedhofskirche der ausgedehnten Nekropole von Serdica, deren älteste Grabkammer schon dem zweiten und dritten Jahrhundert angehören, weit von Rom entfernt, die Zeit der Christenverfolgung überdauert haben könnte und später einem größeren Gotteshaus Platz machte. Demselben Bautypus – dem gewölbten oder flach gedeckten einschiffigen Bau mit halbrunder Apsis – gehören mehrere Kirchen des 4. bis 6. Jahrhunderts an, darunter die mit einem reichen Bodenmosaik ausgestattete Georgskirche in Storgosia, die Demetrioskapelle in Slokoschtiza bei Kjustendil, die Kirchen Nr. 1 und 2 nördlich vom Zarenschloß in Zarevez, Veliko Tirnovo, sowie die Ruine

in Komatevo bei Karnobat, wo auch ein Narthex vorhanden ist. Diesem einfachen Bautypus begegnen wir auch bei einer Reihe römischer Profanbauten, wie dem Mausoleum bei Lovetsch und den Thermen in Serdica, die den Prototyp dieser christlichen Bauten darzustellen scheinen. Einen komplizierteren Grundriß weist die wahrscheinlich aus dem 5. Jahrhundert stammende Kirche in Isperichovo, Bezirk Pasardshik, auf – mit Synthronon, halbrunder Apsis, Narthex und einem an die Südwand anschließenden Seitenraum, ebenfalls mit halbrunder Apsis.

Unter den zahlreichen einschiffigen Kirchen aus dem späten 5. Jahrhundert zeichnen sich drei durch ihre abweichende Form aus: die Kirche in Dshanavar-tepe bei Varna mit vier herausspringenden Eckräumen, die Kirche in Ivanjane bei Sofia mit je zwei viereckigen Seitenräumen im Westen und im Osten sowie die Kirche in Klissekjoj (Zarkvischte), wiederum mit zwei Seitenräumen im Westen und einem Querschiff mit Krypta – eine Erscheinung, die in ihren liturgischen Funktionen auf syrischen Einfluß hinzudeuten scheint, dennoch bautechnisch und formal der lokalen Tradition verpflichtet ist. Alle diese Kirchen, die als unmittelbare Vorläufer der Sophienkirche in Sofia in Betracht kommen, stehen entwicklungsgeschichtlich sowohl mit den Verteidigungsbauten als auch mit der Kreuzkuppelkirche im Zusammenhang und stellen wichtige Bindeglieder in der Entwicklungskette der christlichen Baukunst dar.

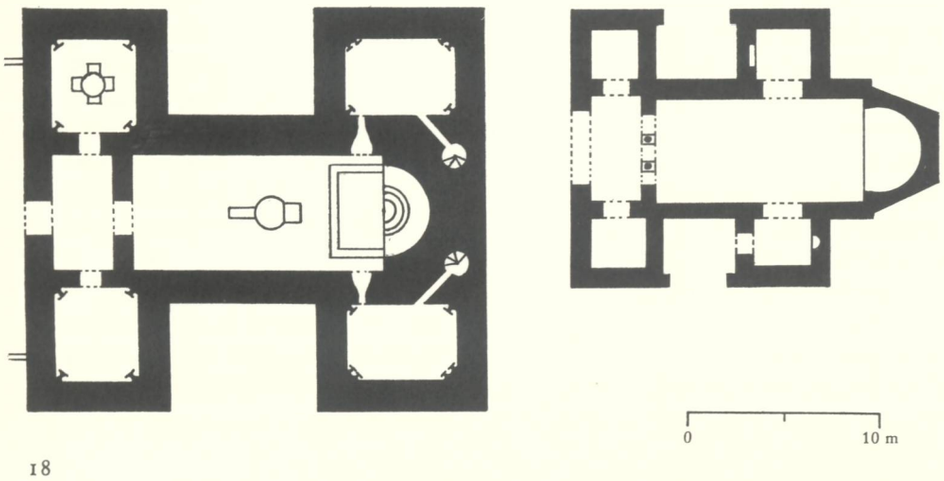
Eine sehr frühe Erscheinungsform des sich erst später entwickelnden Kreuzkuppelbaus zeigt die Kirche in Botevo, in der Nähe des antiken Ratiaria an der Donau (5. Jh.), deren Substruktion nur teilweise erhalten ist, dennoch die Existenz einer Kuppel vermuten läßt. Das früheste Beispiel des Zentralbaus in der christlichen Baukunst Bulgariens stellt allerdings die Georgsrotunde in Sofia dar. Ursprünglich als vorchristlicher Profanbau errichtet, ist sie vermutlich im 9. Jahrhundert als Kirche benutzt und danach mehrmals umgebaut worden. Am Ende der Entwicklung des frühchristlichen Zentralbaus in der Diözese Thracia stehen die Sophienkirche in Adrianopolis (Edrine), deren Ruinen noch kurz vor der letzten Jahrhundertwende zu sehen waren, und die Rote Kirche im antiken Sebastopolis bei Peruschtiza – zwei der repräsentativsten Kirchenbauten aus der vorjustinianischen Zeit. Beide stellen eine weitere Abwandlung des Tetrakonchos mit Zentralkuppel dar, wie ihn die Stoa des Hadrian in Athen und San Lorenzo in Mailand vertreten.

Abb. 66

Seit dem 5. Jahrhundert stößt man in Bulgarien häufig unmittelbar neben den Kirchen unterschiedlicher Bauart auf Baptisterien (Taufkapellen). Es handelt sich um kleine, den Kirchen seitlich zugeordnete, gleichzeitig erbaute und in die Baukonzeption eingeschlossene, manchmal jedoch später hinzugefügte Bauten. Sie weisen überwiegend quadratischen (die Baptisterien der Basiliken in Buchovo, Rakitovo, Strumsko) oder rechteckigen Grundriß auf (Isperichovo, Komatevo, Klisse-kjoj, Sliven, Ivanjane, Diokletianopolis Nr. 8). In der Mitte befindet sich die meist aus Backstein oder Marmor errichtete Piscina (Taufbecken) und an der Ostseite eine halbrunde Apsis oder Nische für den Bischofssitz, die entweder in die Ostwand eingetieft ist oder nach außen sichtbar vorspringt. Die Decke ist flach, gewölbt oder mit einer Kuppel (Eliaskirche bei Pirdop) versehen. Die reichste Ausformung besitzt das Baptisterium der Basilika in Leuke – mit Kuppel und drei Konchen (einem abgewandelten Tetrakonchos, dessen vierte Konche durch den Anschluß an die Südwand der Kirche ersetzt worden ist). Ungewöhnlich ist auch das Baptisterium in Tschoban-dere, dessen Ostwand im Inneren halbkreisförmig ist, von außen aber als zweiseitige Apsis hervorspringt; die geräumige Vorhalle erfüllte vermutlich die Funktion eines Katechumenums, ähnlich den Baptisterien in Philippi und Thessaloniki. Ein runder Zentralbau ist das Baptisterium in Zapara mit zwei konzentrisch angeordneten Wänden, die innere durch Konchen gegliedert – ein Bautypus, der bei den Baptisterien in Griechenland, Italien und Kleinasien vorkommt.

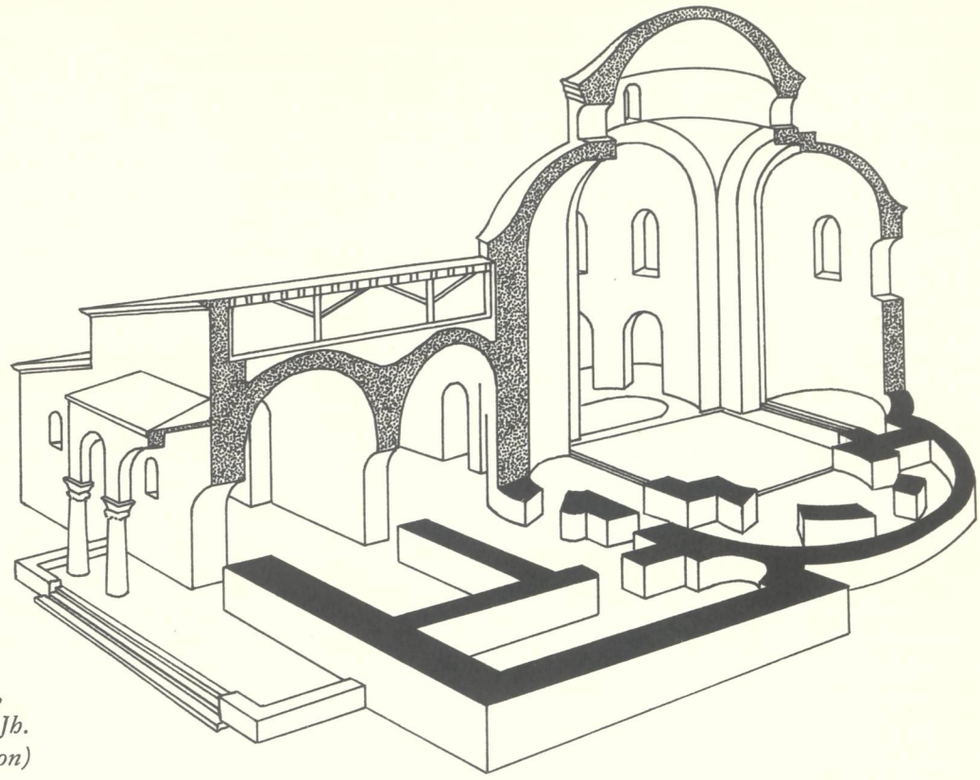
Abb. 28

Die weite Verbreitung von Baptisterien in Bulgarien in der Nachantike steht mit der zunehmenden Bekehrung breiter Schichten der seit dem 5. und besonders im 6. und 7. Jahrhundert neu angesiedelten Bevölkerung im Zusammenhang. Darin liegt zugleich die Erklärung, daß Baptisterien nicht nur wie üblich an den Bischofskirchen, sondern auch an kleineren Gemeindekirchen errichtet wurden, was in der ostchristlichen Architektur nur in Ausnahmefällen vorkommt, in Bulgarien aber bis zum 10. Jahrhundert die Regel bleibt.



Varna,
Basilika Dshanavar-tepe,
spätes 5. Jh.

Ivanjane,
frühchristliche Kirche,
spätes 5. Jh.



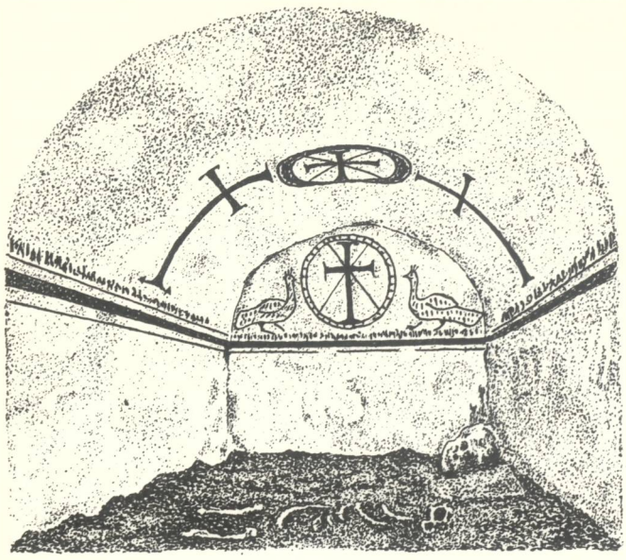
Sebastopolis bei Peruschtiza,
Rote Kirche, Anfang des 6. Jh.
Axonometrie (Rekonstruktion)

Monumentalkunst

Eine Sonderstellung unter den frühchristlichen Denkmälern in Bulgarien nehmen die zahlreichen Grabkammern ein, die die Tradition vorchristlicher Grabstätten fortsetzen. Viele christliche Grabkammern sind auf dem Gebiet der ehemaligen Nekropole von Serdica ausgegraben und wieder zugeschüttet oder abgerissen worden; weitere Grabkammern befanden sich in Plovdiv, Krupnik und Buchovo. Einige wenige, wie die Grabkammern in Varna und Hissar, sind – wenn auch in schlechtem Zustand – erhalten. Die meisten stellen kleine rechteckige Räume mit Tonnengewölbe dar und sind in unterschiedlicher, vor allem gemischter und Backsteintechnik ausgeführt.

Die Bedeutung dieser frühchristlichen Sepulkralbauten beruht hauptsächlich auf ihrer Innengestaltung, bei der die ersten Ansätze christlicher Monumentalkunst in Bulgarien als eine Einheit von Sinn und Form in Erscheinung treten. Diese Einheit bleibt das wichtigste Gestaltungsprinzip der Kunst des orthodoxen Christentums; sie prägt Aussage und Kunstmittel der Malerei und der Plastik wie auch des Kunsthandwerks. Die »schöne« Kunst verliert ihren Selbstzweck und verbindet sich in einer Synthese mit dem Monumentalbau. Malerei und Plastik der frühchristlichen Epoche auf dem Balkan erscheinen hauptsächlich als baugebundene Kunst; ihre Aufgabe besteht weniger in der Verschönerung des Raumes als im Ausdruck seines Symbolgehalts im Sinne der christlichen Religion.

Die neue Architektur ist hauptsächlich eine Architektur des Innenraums. Während das wichtigste Kompositionsprinzip des antiken Tempels in der Gestaltung seines nach außen gerichteten Wesens lag, konzentrieren sich die schöpferischen Kräfte in der christlichen Baukunst auf den Innenraum, der die Christengemeinde einerseits von der Außenwelt trennen soll, andererseits aber die Funktion hat, sie als eine miteinander verbundene Gemeinschaft das liturgische Mysterium erleben zu lassen. An den schlichten Fassaden der frühchristlichen Bauwerke erscheint weder die antike Säulenreihe noch der reiche plastische Schmuck. Vor dem Baumeister steht jetzt die Aufgabe, die Kunstmittel und -formen zu finden, um den Raum in die Höhe, Breite und Tiefe zu erweitern und ihm einen Sinn zu verleihen. In dieser Richtung erfolgt die Umgestaltung des Innenraums der hellenistischen Basilika – die Ablösung der Architrave durch die Arkade. Die Arkade hebt die Säulenreihe und folglich auch den Innenraum höher an und führt damit die Höhe als neue Dimension in die Basilika ein, wobei der Rhythmus der Arkade die Tiefenwirkung der Horizontale reduziert. Der nächste Schritt in der Verselbständigung des Innenraums wird durch das Gewölbe bestimmt, das allmählich die flache Dachkonstruktion zu ersetzen beginnt, bis schließlich ein inneres Zentrum des Raumes mit der Kuppel entsteht. Anstelle der Apsis – dem Fluchtpunkt des Innenraums in der frühchristlichen Basilika – wird die Kuppel zum Zentrum des Innenraums, deren Symbolbedeutung durch eine Reihe bildlicher Darstellungen akzentuiert wird. Sie bilden den Kern des Bildprogramms der ostchristlichen Kirche, das sich bereits in der Zeit vor dem Bilderstreit zu entfalten beginnt. Zugleich vereinigt die Kuppel formal und symbolisch die einzelnen, in ihren Funktionen differenzierten und einander durchdringen-



Sofia, Antike Nekropole, Grabkammer Nr. 1,
Anfang des 5. Jh.
Innenraum nach Osten

den Innenräume, dem Ganzen eine Einheit verleihend, die seither zum bedeutendsten Charakteristikum der ostchristlichen Architektur geworden ist.

Malerei

In Bulgarien tritt diese neue Auffassung von der Monumentalkunst erstmalig bei den frühchristlichen Grabkammern in Erscheinung. Wenn sich auch ursprünglich Bildrepertoire und Technik kaum von den Werken der vorchristlichen Kunst (wie der Grabkammer in Silistra) unterscheiden, so ist doch die zunehmende Anwendung christlicher Symbole, hauptsächlich von Kreuz und Christogramm, und die verschiedene inhaltliche Akzentuierung antiker Formen bezeichnend. Die Ornamentik ist dem Bildschatz der hellenistischen Antike entliehen, doch in einem bereits streng und konsequent durchdachten ikonographischen Programm noch fester mit dessen symbolischer Funktion verbunden. Unterschiede in Form und Stil zwischen den vorchristlichen und christlichen Kunstwerken, wenn man solche überhaupt feststellen kann, ergeben sich aus der großen Spannweite in der künstlerischen Qualität – von den mit höchster Perfektion ausgeführten Darstellungen der Erzengel aus der leider nicht mehr erhaltenen Grabkammer Nr. 9 in Serdica, einem erlesenen Denkmal antiker Kunst, bis zu den primitiven ornamentalen und figuralen Darstellungen in Varna.

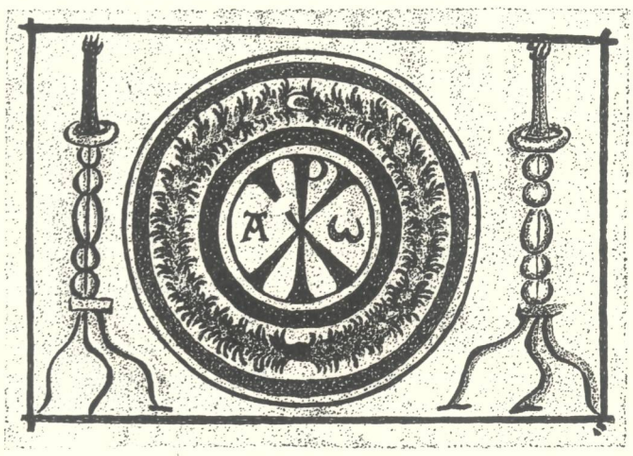
Abb. 11

Abb. 10

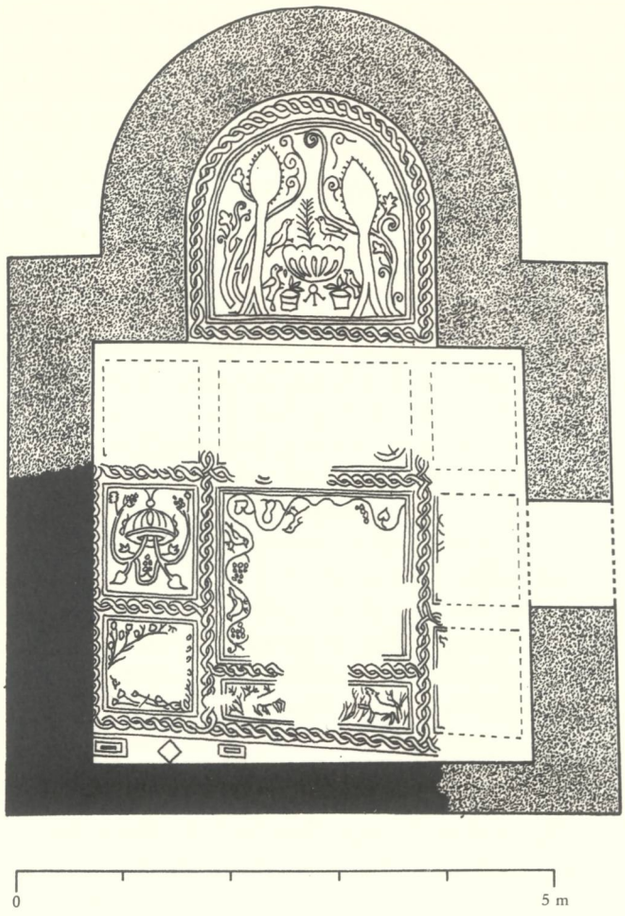
Die frühchristliche Monumentalmalerei auf dem zentralen Balkan vertritt eine wichtige Entwicklungsstufe der europäischen Kunst, die wir außerhalb dieser Kunstlandschaft kaum an so zahlreichen Denkmälern beobachten können. Einerseits mit der Formensprache der Antike verbunden, andererseits durch den Sinn und Inhalt der Religion geprägt, zeigt sie uns deutlich die genetischen Bindungen zwischen Antike und Mittelalter, den gesamten Umwandlungsprozeß, der zur Entstehung der ästhetischen Auffassungen des Christentums führte. Während dieser Entwicklung, die wir fast lückenlos verfolgen können, tritt der antike Illusionismus nach und nach zurück, um einer derberen, dennoch sehr ausdrucksvollen Kunst Platz zu machen. Dies belegen am deutlichsten die Freskenfragmente aus Tschatalar (spätes 4. Jh.), wo der expressiv-graphische Stil, wie wir ihn aus mehreren Kunstwerken der zweiten Hälfte des ersten Jahrtausends in Bulgarien kennen, bereits voll ausgebildet zu sein scheint.

Abb. 1

Parallel mit diesem expressiven Stil, der in der volkstümlichen Tradition verwurzelt ist, entwickelt sich auch eine distinguierte Stilrichtung, die der erlesenen Kunst der führenden Zentren ostchristlicher Kultur, Antiochia und Alexandrien, verpflichtet ist. Spuren von Wandmalereien und Mosaiken in einigen der repräsentativsten Bauten, wie den Basiliken in Diokletianopolis, Rakitovo, Marcianopolis und der Sophienkirche in Sofia, beweisen dies. Eine der letzten Schöpfungen dieser Stilrichtung stellt das leider nur fragmentarisch erhaltene Freskenensemble der Roten Kirche in Sebastopolis dar. Wenn auch die Überreste der hellenistischen Tradition in der feinen und reich nuancierten hellen Farbpalette noch deutlich zu spüren sind, tritt bei den Darstellungen der Genien und des Gotteslammes der Geist ostchristlicher Symbolik weit stärker hervor. Diese symbolischen Darstellungen verschwinden sehr bald aus dem ikonographischen Programm der bildfeindlichen hauptstädtischen Kunst Konstantinopels und werden auch in der Zeit nach dem Bilderstreit nie wieder belebt. Die Fresken der Roten Kirche – wie vermutlich noch viele andere nicht erhaltene Kunstwerke aus den südwestlichen bulgarischen Gebieten – blieben dagegen von der dunklen Epoche des Bilderstreits unberührt und vermittelten die ikonographische Tradition an die nächsten Generationen.



Sofia, Antike Nekropole,
Grabkammer Nr. 4, Anfang des 5. Jh.
Fresko



Sofia, Friedhofskirche unter der Sophienkirche, Anfang des 4. Jh.
Grundriß mit dem Bodenmosaik

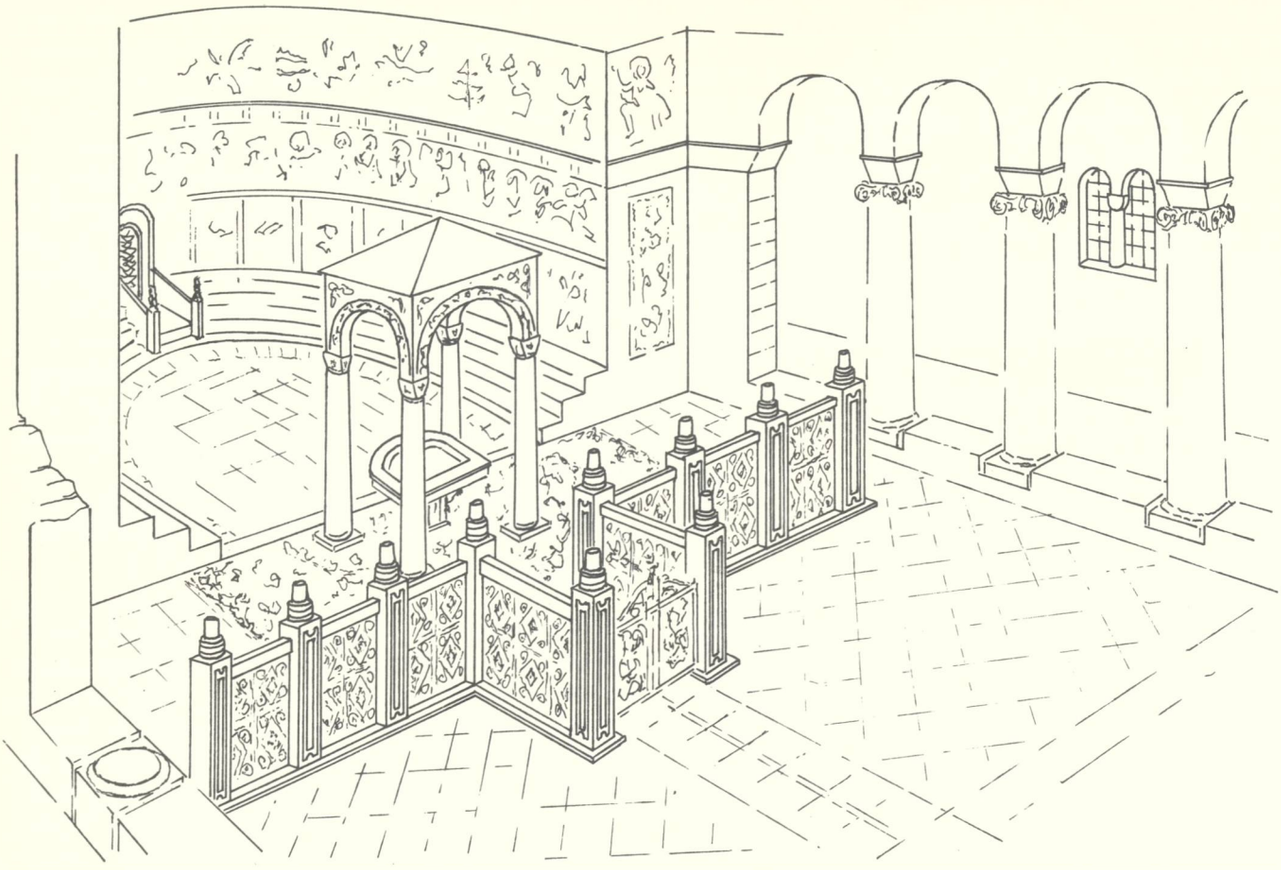
Mosaik

Die frühchristlichen Sakralbauten werden häufig mit Bodenmosaiken ausgestattet, deren Qualität allerdings im Vergleich mit den Werken dieses Kunstzweiges aus den ersten Jahrhunderten römischer Herrschaft auf dem Balkan bereits nachzulassen beginnt. Den verschiedenartigen mythologischen Sujets auf den Mosaiken von Armira bei Ivajlovgrad (2. Jh.) sowie dem reich nuancierten und fein abgestimmten Kolorit der Mosaiken von Augusta Trajana (frühes 4. Jh.) ist aus dem Zeitraum der christlichen Antike nichts Vergleichbares gegenüberzustellen; die Zeichnung wird gröber und primitiver, die Farbskala ärmer und eintöniger. Den älteren Beispielen, wie dem Abb. 6 Bodenmosaik der ersten Friedhofskirche unter der Sophienkirche in Sofia (4. Jh.), mit figuralen, obwohl sehr stilisierten und schematisierten symbolischen Darstellungen, steht späterhin eine ausgeprägte Geometrisierung und Erstarrung der Naturmotive gegenüber. Das häufig vorkommende abstrakte Ornament, das sich des Kreuzes oder Christogramms bedient (die Bodenmosaiken des Mausoleums in Diokletianopolis und der Basiliken in Odessos, Pautalia und Zapara), zeichnet sich – gemessen Abb. 7, 8 an der erfinderischen Vielfalt vorchristlicher Mosaiken – nicht besonders aus. Von dieser rückläufigen Tendenz sind nur die zum größten Teil noch unveröffentlicht gebliebenen Mosaiken der Basiliken von Marcianopolis auszunehmen, die im Zusammenhang mit dem bedeutenden wirtschaftlichen, politischen und kulturellen Aufschwung des Erzbischofssitzes im letzten Drittel des 4. Jahrhunderts entstanden sind und zu den hervorragendsten Leistungen spätrömischer Kunst gehören. Strenge und Ernst des theologischen Programms vereinigen sich hier mit der leuchtenden Farbigkeit und der schwungvollen Linie der hellenistisch-antiken Ornamente in einem Einklang, dessen anmutvolle und zauberhafte Wirkung die frühchristliche Kunst sonst kaum kennt.

Bauplastik

Wie die Malerei und das Mosaik, so tritt auch die Plastik während der christlichen Antike hauptsächlich als baugebundene Kunst auf. Sie ist nicht nur Bestandteil des gesamten Bauwerks, sondern trägt vorrangig zu dessen Gestaltung und Versinnbildlichung bei. Die Bauplastik hat eine Vielfalt von Funktionen, bei denen das konstruktive Prinzip vor dem narrativen den Vorrang besitzt, ohne jedoch das ästhetische zu verdrängen. Die ausgesprochen reinen Zierformen scheiden aus dem Repertoire der Bauformen aus. Im Vergleich mit den spätrömischen Profanbauten wirken die frühchristlichen Bauten in ihrer Schlichtheit fast puritanisch: Bei den ungegliederten Fassaden ist von vornherein auf einen plastischen und malerischen Dekor verzichtet worden. Im Inneren beschränkt sich der bauplastische Schmuck auf einfache Architrave, Säulenbasen und Kapitelle sowie Chorschranken mit unkomplizierten symbolischen Darstellungen. Dazu kommen häufig die mit flachem Relief verzierten Ambonen und Ziborien, von denen, wie auch von der übrigen Bauplastik, viele Fragmente bei Ausgrabungen gefunden, aber bisher nicht hinreichend erforscht und systematisiert worden sind.

Die bedeutende Stellung der hauptstädtischen Kunst Konstantinopels zeigt sich in der Plastik oft unmittelbar an zahlreichen importierten Kunstwerken, die den Balkan, wie das ganze Byzantinische Reich, überfluteten: Der gesamte aus prokonesischem Marmor hergestellte plastische Schmuck mehrerer bulgarischer Kirchen ist nachweisbar hauptstädtischen Ursprungs, wie bei den Basiliken in Gorni Marjan, Zarevez, Nr. 1 in Diokletianopolis und der Eliaskirche bei Pirdop. Gleichzeitig sind Abb. 25 bis 27 jedoch auch zahlreiche einheimische Steinmetzwerkstätten tätig gewesen, so etwa die an den Steinbrüchen in der Nähe von Reka Devnja und Hotniza sowie in Makresch, Bezirk Vidin, Tschekantschevo bei Sofia und Diokletianopolis. Marmor wurde in ausreichender Menge in den Rhodopen gewonnen und verarbeitet, so daß der gestiegene Bedarf an diesem Baumaterial durchweg gedeckt werden konnte.



Veliko Tirnovo,
Basilika unter dem Palast am Zarevez, 6. Jh.
Chorschranke (Rekonstruktion)

An bauplastischem Schmuck haben sich vorrangig Kapitelle erhalten, die den ganzen Formenreichtum der Kunst des Byzantinischen Reichs widerspiegeln. Neben den theodosianischen Kapitellen finden sich Korb- und Würfelkapitelle, ionische Kämpfer und Kämpferkapitelle. Wenn sie auch motivlich und formal der hellenistisch-römischen Tradition anhängen, ist dennoch die Sparsamkeit der Kunstmittel und ihrer Aussage auffallend besonders im Vergleich mit den prachtvollen Beispielen aus spätrömischer Zeit, wie den Kapitellen des Forums von Nikopolis ad Istrum und des Fortunatempels in Oescus. Die pflanzlichen Motive werden auch hier stark geometrisiert, so daß sie kaum an Naturformen erinnern.

Abb. 35, 36

Sehr charakteristisch für die Entwicklung der dekorativen Plastik auf dem Balkan sind die aus den Werkstätten am Marmarameer stammenden theodosianischen Kapitelle der Basilika in Gorni Marjan und der Eliaskirche bei Pirdop. Die komplizierten Formen modifizieren weitgehend antike Vorbilder; bei den Akanthusblättern ist eine Desorganisierung und Entkörperlichung auffallend; durch eine verwirrende Fülle von kleinen Bohrlöchern erscheinen die Blätter an den Rändern und im Inneren zerrissen und dadurch vom Naturvorbild gelöst. Diese Tendenz zur Geometrisierung und Entkörperlichung der Grundformen setzt sich bei den unter vorherrschendem Einfluß der Hauptstadt entstandenen Kunstwerken im späten 5. und 6. Jahrhundert weiterhin durch. So ist bei den Korbkapitellen aus Odessos auf jegliche Naturtreue verzichtet worden. Das Kapitell wird zu einem Kunstgebilde, bei dem das Material (Marmor) durch zarteste Durchbrucharbeit völlig entstofflicht zu sein scheint. Ähnlich verläuft die Entwicklung in den südlichen und südwestlichen Teilen des Balkans, wo Thessaloniki bis zur Mitte des 5. Jahrhunderts eine führende Rolle spielte, dann aber nach und nach von Konstantinopel verdrängt wurde. Besonders deutlich ist das an den Denkmälern der drei bedeutendsten Kunstzentren Caričin Grad, Stobi und Philippi zu sehen, deren Bauplastik hauptsächlich lokalen Werkstätten entstammt.

Abb. 36

Im Gegensatz zu dieser Entwicklung zeigen die gleichzeitig entstandenen Arbeiten aus provinziellen Werkstätten im zentralen Balkan grundlegend unterschiedliche Wesensmerkmale, wobei die Häufigkeit von Kämpfern und Kämpferkapitellen infolge des Übergangs zur Arkade hier seit dem 5. Jahrhundert – wie in den anderen byzantinischen Reichsteilen – durch tektonische Notwendigkeiten bedingt ist und außer von konstruktiven auch von ästhetischen Momenten mitbestimmt wird. Die

Schwere der voluminösen Kämpfer ist auffallend und wird durch die steifen Formen des Flachreliefs noch gesteigert. So weisen die Kämpfer und Kämpferkapitelle aus Odessos ebenso wie die aus Stobi Charakterzüge lokaler Schulen auf. Darüber hinaus erscheinen im Zentralteil des Balkans schon im 5. Jahrhundert bei den Kapitellen wie auch bei den Brüstungsplatten und anderen plastischen Verzierungen figurale Motive, die wir weder in dieser Form noch in dieser Ausbreitung von den übrigen Teilen der Balkanhalbinsel kennen. Es handelt sich dabei hauptsächlich um Tierdarstellungen, beispielsweise an den Kämpfern und Kapitellen von Trojekrst und Vitolište bei Prilep und von Ljutibrod sowie an den Reliefplatten von Ossenovo. Zwischen diesen primitiven Tierdarstellungen, wo das Sinnbildliche durch das Phantastisch-Erzählerische verdrängt wird, und den Tierdarstellungen an den zeitgenössischen Kapitellen der Demetrioskirche in Thessaloniki und im Museum in Istanbul, die vom Geist der hellenistischen Antike geprägt sind und das Endstadium einer langen Entwicklung widerspiegeln, besteht keinerlei Verbindung. So stellen die Figuren aus Ljutibrod, Vitolište und Trojekrst nicht etwa eine verzerrte Abart hauptstädtischer Vorbilder dar, sondern bemühen sich um einen neuen Ansatz, dessen Ursprünge bis auf die volkstümliche vorchristliche Tradition hinabreichen. Diese überaus zählebige Stilrichtung ist jedoch nur an Bauwerken entlegener Orte zu verfolgen, die weder von der hauptstädtischen Kunst Konstantinopels noch derjenigen Thessalonikis nachhaltig beeinflußt sind. Sie ist durch bewunderungswürdige Frische und Unmittelbarkeit des Ausdrucks gekennzeichnet und besitzt für die weitere Kunstentwicklung außerordentliches Gewicht. Gleichzeitig verflacht das Relief seit dem späten 5. Jahrhundert und nimmt steifere, härtere und gröbere Züge an. Das wird besonders an den Brüstungsplatten deutlich, die zwar meist nur fragmentarisch erhalten sind, dennoch eine Vielfalt ornamentaler Lösungen und dekorativer Motive aufweisen, in die Kreuz und Christogramm höchst unterschiedlich hineinverwoben sind. Das Relief entbehrt der dritten Dimension und wirkt vollkommen graphisch; die komplizierten abstrakten Symbole vereinfachen sich, und das narrative Element nimmt an Bedeutung zu.

Abb. 35, 36 — Abb. 22 — Abb. 23, 24

Unter den wenigen erhaltenen plastischen Ausstattungsstücken dieser Zeit verdienen das marmorne Weihwasserbecken aus Odessos und die Taufe aus Galata besonderes Interesse. Die Taufe stellt schon wegen des ungewöhnlichen Materials (Ton), vor allem aber wegen ihrer kunstvollen technischen Ausführung eine Seltenheit dar.

Abb. 21, 37

Freie Plastik

Im Vergleich zur baugebundenen dekorativen Plastik ist die frei stehende figurale Plastik während der Spätantike wesentlich geringer vertreten und unterliegt einem ständigen Verfall, der nicht zuletzt in der Reserviertheit und Ablehnung begründet ist, mit der ihr die östliche Kirche begegnet. Die wenigen überlieferten Zeugnisse, wie das Hochrelief der Gottesmutter aus Silistra sowie die beiden Figuren des Guten Hirten in den Archäologischen Museen Orjachovo und Plovdiv, stehen quantitativ wie qualitativ in keinemVerhältnis zu dem Reichtum an antiken Meisterwerken auf balkanischem Gebiet. Noch im 5. Jahrhundert wird von frei stehenden Skulpturen byzantinischer Kaiser auf den Foren der großen Städte wie Philippopolis berichtet, die kurz darauf aus dem Stadtbild für immer verschwinden. Antike Plastiken, die ehemals dem Ruhm der Dargestellten und der Künstler dienten, wie die nach Rom übergeführte 13 m hohe Bronzefigur des Apollo von Kalamis in Apollonia Pontica, sind später konfessioneller Intoleranz zum Opfer gefallen. Zu ihrer Vernichtung trugen die Barbarenangriffe und der Bilderstreit bei. Die plastische Tradition reißt jedoch trotz aller ungünstigen Umstände in Bulgarien niemals völlig ab. Wir können sie über das ganze Mittelalter hinweg bis zur Neuzeit verfolgen. Sehr bedeutend sind in dieser Hinsicht zwei Kunstwerke von der Schwarzmeerküste aus dem späten 5. und frühen 6. Jahrhundert: der Leuchter aus Odessos und der Männerkopf aus Obsor, bei denen die fortgeschrittene Tendenz zur Verdrängung des antiken Illusionismus durch einen stark ausgeprägten Expressionismus deutlich erkennbar ist. Die stilisierten und schematisierten Gesichtszüge zeigen einen ekstatisch-starren Ausdruck, der auf den Betrachter den Eindruck einer geheimnisvollen Mysterienhandlung ausübt. Hier sind die Prinzipien der traditionellen Formgestaltung und des antiken Schönheitsideals völlig überwunden. Alles ist dem Ausdruck untergeordnet; die Form bildet mit Zweck und Sinn ein Ganzes, das in seiner symbolischen Sprache unmittelbar zu wirken vermag.

Abb. 29 — Abb. 30

Kunsthandwerk

Das Kunsthandwerk bleibt auf dem Balkan während der Spätantike weit hinter den Leistungen der Frühzeit und der Antike zurück. Dazu führt einerseits die Verarmung der Bevölkerung nach den Verwüstungen in der Zeit der Völkerwanderung, andererseits der Strom billiger Erzeugnisse der spätrömischen Kunstindustrie von entsprechend geringer künstlerischer Qualität, der weiterhin alle Gebiete des ehemaligen Imperium Romanum überflutet. Die Metropolen des Kunsthandwerks, wie Antiochia, Alexandrien und Aquileja, beliefern bis zum 6. Jahrhundert nicht nur vermögende Privatkunden, sondern ebenso zahllose Kirchen mit Ausstattungs- und Gebrauchsgegenständen, die den neuen Erfordernissen gemäß umgestaltet worden sind. Einen typischen Beleg dafür bietet der Ölleuchter im Sofioter Nationalmuseum, der sich von den gut bekannten, aus Alexandrien und Aquileja importierten Leuchtern nur durch ein Kreuz unterscheidet. Hinzu kommen noch zahlreiche in Jerusalem hergestellte, künstlerisch wenig anspruchsvolle Bronzekreuze, die dennoch wesentlich zur Formung des Geschmacks beigetragen haben und als Vorbilder mehrerer ähnlicher, aus den

Abb. 16

lokalen Werkstätten hervorgegangener Arbeiten erscheinen. Ein interessantes Beispiel dafür ist das Enkolpion im Museum von Stara Sagora, das dem nestorianischen Glaubensverständnis nahezustehen scheint.

Abb. 13

Gleichzeitig wird die Produktion einheimischer Werkstätten von zwei Stilrichtungen geprägt: eine der hellenistischen Tradition folgende, die stärker dem Einfluß Konstantinopels und Antiochias offen ist, vertreten unter anderem durch ein Reliquiar aus der Sophienkirche in Sofia (4. Jh.), und eine zweite, bei der sich Einwirkungen der Kunst Mittelasiens und der zu dieser Zeit den Balkan überquerenden Nomadenvölker bemerkbar machen. Besonders deutlich sind diese »barbarischen« Einflüsse an Werken der Goldschmiedekunst mit ihrer derben, etwas plumpen Form und prachtvollen, jedoch wenig untereinander abgestimmten Emails und Edelsteinen von kräftiger Farbigkeit, wie bei dem Reliquiar aus Dshanavartepe und dem Goldschatz aus Varna.

Abb. 14, 15

Ausklang

Seit dem späten 6. Jahrhundert ist ein allgemeiner Niedergang der Kunst auf der Balkanhalbinsel zu verzeichnen. Die wiederholten Nomadenangriffe und die anschließende Zerstörung der Städte lähmten die Bautätigkeit wie jede andere künstlerische Betätigung. Von wenigen Neubauten abgesehen – die Basiliken in Tschoban-dere und in Erite an der Mündung der Kamtschija sowie die Eliaskirche in Galata –, erfolgen lediglich provisorische Instandsetzungsarbeiten an zerstörten Kirchen, wobei immer häufiger Materialien von älteren Bauten Verwendung fanden. Am Ende des 7. Jahrhunderts erlosch auch diese geringe Bautätigkeit. Über andere Bereiche der Kunst fehlen aus dieser Zeit jegliche Angaben. Es ist die Epoche der großen Umwälzungen, die auf dem Balkan zur Gründung des Bulgarenreichs führten und eine neue Phase in der Kunstgeschichte einleiteten.

II. Erstes Bulgarenreich (681-1018)

Die Entstehung der Kultur des frühen Mittelalters stellt einen der bemerkenswertesten Vorgänge der Kulturgeschichte dar. Auf den Trümmern der römischen Weltzivilisation wurde – wie der legendäre Phönix aus der Asche – eine neue Kultur geboren, die alle Bindungen zur alten Welt preisgegeben zu haben schien. Das antike Schönheitsideal wich einem neuen Ideal geistiger Vollkommenheit, das dem Ausdruck inneren Lebens eine Priorität vor äußerlicher Vollendung gab. Wenn auch das frühe Christentum vom künstlerischen Erbe der Antike zehrte und seine Vorbilder dem überlieferten Formenschatz entlehnte, so war dieser Boden doch längst erschöpft. Um der neuen Kultur als leben- und kraftspendende Quelle dienen und neue Ernte geben zu können, mußte er während der blutigen Auseinandersetzungen in der Zeit der Völkerwanderung tief umgepflügt und mit frischer Kraft befruchtet werden. Diese Kraft brachten die in den weiten europäischen Gebieten des Imperium Romanum neu angesiedelten Völker mit, deren schöpferischer Geist eine fast unbegrenzte Vitalität freisetzte.

In den westlichen Provinzen des ehemaligen Weltreichs vollzog sich der Prozeß politischer, ethnischer und kultureller Umbildung etwas früher – das Jahr 476 bezeichnet das Ende des nur noch der Form nach bestehenden weströmischen Kaiserreichs und den Beginn einer neuen Epoche, der des Mittelalters. Zwei Jahrhunderte später, im Jahre 681, wurde anstelle der östlichen Provinzen des Römischen Imperiums das sich vom Balkangebirge bis in die Karpaten erstreckende Bulgarenreich gegründet, demgegenüber das von der Expansion des Arabischen Kalifats bedrohte Konstantinopel als letzter Hort antiken Geistes übrigblieb. Dadurch schloß sich der Umfassungsring, den die eurasischen Völker dicht um die ehemaligen Zentren antiker und hellenistischer Kultur bildeten.

Innerhalb der folgenden drei Jahrhunderte kam dieser neuentstandenen Großmacht in der politischen und kulturellen Entfaltung Südosteuropas eine ähnliche Bedeutung zu wie dem Reich Karls des Großen und seiner Nachfolger für Westeuropa. Wie das Reich der Franken das Fundament zur Einigung eines bunten Konglomerats unterschiedlicher Völkerstämme in einem Staat schuf und sie durch die neue Staatsreligion fest an sich zu binden vermochte, so vereinigte auch das Bulgarenreich die in ihrer ethnischen Zusammensetzung uneinheitliche Balkanbevölkerung – die aus Mittelasien kommenden Protobulgaren, die ein Jahrhundert zuvor von den osteuropäischen Randgebieten umgesiedelten Slawen, die zum Teil romanisierten und zum Teil hellenisierten Einwohner der großen Balkanstädte sowie die nach den zahlreichen Kriegen und Einfällen mehrerer Nomadenvölker vermischte und stark reduzierte Urbevölkerung. Durch die Verschmelzung dieser Völkerschaften entstand zugleich mit der inneren und äußeren Festigung des neuen Reichs bis zum 9. Jahrhundert eine neue ethnische Einheit, deren Herausbildung durch die Einführung des Christentums als Staatsreligion im Jahre 865 zu einem gewissen Abschluß gelangte, wobei neben der einigenden Staatsmacht und Religion die neugeschaffene slawisch-bulgarische Schrift als Grundlage der nationalen Literatur, Kultur und Kunst eine wichtige Bindekraft besaß.

Während der Hellenismus und die Römerzeit eine Annäherung der Kulturen Europas und des Vorderen Orients bewirkten, führte die Völkerwanderung eine Berührung der Kulturen Mittelasiens und der Ural-Randgebiete mit der europäischen Kultur herbei. Ebenso wie an der Entstehung der mittel- und westeuropäischen Kunst die tief auf italischem und gallischem Gebiet verwurzelten Eigenarten der Kunst der Kelten, Goten und Langobarden beteiligt waren und in der karolingischen, vorromanischen und romanischen Kunst nachwirkten, verbanden sich in Südosteuropa unterschiedliche und ursprünglich weit voneinander entfernte Kunsttraditionen, denen das antike Erbe sowohl innerhalb des slawischen als auch des mittelasiatischen Elements eine eigene Prägung verlieh.

Die Slawen führten in Südosteuropa die monumentale Holzarchitektur ein, die – von der antiken und der daneben existierenden protobulgarischen Kunst beeinflußt –, verglichen mit der frühmittelalterlichen nordost- und mitteleuropäischen Holzarchitektur, einen grundsätzlich anderen Entwicklungsverlauf nahm. Die ebenso von den Slawen eingeführte Holzschnitzerei fand auf dem Balkan eine noch weitere Verbreitung, und durch die Eigenarten der protobulgarischen Plastik mitgeprägt, blieb bis in unsere Zeit auf diesem Gebiet eine traditionelle, überaus charakteristische Kunstgattung.

Trotz intensiver Forschung während der letzten Jahrzehnte sind unsere Kenntnisse über die Protobulgaren immer noch unzureichend. Die Urheimat dieses in den Steppen Mittelasiens seßhaften europiden Volkes, das dem großen hunnischen Stammesverband angehörte, dehnte sich westwärts bis zum Kaspischen und Asowschen Meer im Norden des Kaukasus aus; die Niederlassung einiger protobulgarischer Stämme in unmittelbarer Nähe


Budapest
Theiss
Donau
Save
Dnestr
Pruth
Preslavez
Branitschevo
Belgrad
Olt
Drastar (Silistra)
Budin (Vidin)
Nikopol
Ivanovo
Karvuna (Kavarna)
Dolna Kamenica
Pleven
Tscherven
Pliska
Vraza
Iskar
Vit
Arbanassi
Jantra
Madara
Varna
Tirnovo
(Veliko Tirnovo)
Preslav
Tschatalar
(Zar Krum)
Peć
Berende
Kalotino
Poganovo
Tran
Koritengrad
Lowetsch
Trjavna
Nessebar
Ragusa (Dubrovnik)
Sredez (Sofia)
Tundsha
Anchialo
(Pomorie)
Bojana
Samokov
Semen
Boruj
(Stara Sagora)
Velbushd (Kjustendil)
Plovdiv
Skopje
Boboschevo
Zepina
Rila-Kloster
Mariza
Neresi
Struma
Stenemachos
Batschkovo-Kloster (Assenovgrad)
Odrin (Edrine)
Veljusa
Vodoča
Strumica
Melnik
Mesta
Dratsch
(Durazzo)
Ochrid
Konstantinopel
(Istanbul)
Prilep
Vardar
Sjar (Serrai)
German
Thessaloniki
Voden
Kostur (Kastoria)
Ber
(Veria)
Zographou-Kloster
Nik
ADRIATISCHES MEER
SCHWARZES MEER
MARMARAMEER
ÄGÄISCHES MEER
OCHRIDSEE
PRESPASEE
------- Grenzen des Ersten Bulgarenreichs (um 927)
– – – – – Grenzen des Zweiten Bulgarenreichs (um 1230)
Die Balkanhalbinsel im Mittelalter
M I T T E L M E E R

Armeniens schon im 2. Jahrhundert v. Chr. wird von armenischen Chroniken belegt. Von hier unternahmen die Protobulgaren, laut byzantinischen Chroniken, gemeinsam mit anderen Völkern ihres Stammesverbandes während des zweiten Drittels des ersten Jahrtausends zahlreiche Angriffe gegen das Ost- und Weströmische Reich und wurden somit bereits zu diesem Zeitpunkt mit der spätantiken Kultur konfrontiert. Über ihre eigene damalige Kultur ist uns wenig bekannt. Wir wissen jedoch, daß sie demselben Kulturkreis wie die Hunnen – Xiong-no in den chinesischen Chroniken – angehörten, über den wir durch zahlreiche Quellenberichte chinesischer, iranischer, armenischer und arabischer Geschichtsschreiber unterrichtet sind. Daraus ist zu entnehmen, daß die Hunnen große Städte und eigenes Schrifttum besaßen; während eines beträchtlichen Zeitraums sind auch hunnische Einflüsse auf die chinesische Kultur feststellbar. Einen Beweis für das hohe Niveau der Astronomie und Mathematik liefert der bulgarische Kalender, der bis zum 10. Jahrhundert benutzt wurde und als eine der vollkommensten Schöpfungen der Mathematik des Altertums angesehen wird.

Seit langem ist die Behauptung widerlegt worden, die slawischen Stämme seien, wegen ihrer geographischen Nähe zu Byzanz, Träger einer höheren Kultur als die Protobulgaren gewesen. Vielmehr hatte die Stammesaristokratie Großbulgariens – wie die byzantinischen und armenischen Quellen den Verband protobulgarischer Völkerstämme in Asien in der Mitte des ersten Jahrtausends nannten – schon in ihrer Urheimat Gelegenheit, die antike Kultur Vorderasiens wie auch der nördlichen Schwarzmeerküste und Byzanz' unmittelbar aufzunehmen. Somit befand sie sich in einer ähnlichen Lage wie die herrschende Schicht des Arabischen Kalifats zur Zeit der Omayaden und Abasiden, die der antiken Kultur entsprechende Formen entlehnte, um ihren Herrschaftsanspruch im Land alter Traditionen zu unterstreichen. Die Wechselbeziehungen der Kultur des achämenidischen und sasanidischen Irans sowie Mesopotamiens mit Zentralasien sind ebenso seit langem bekannt. Andererseits sind die Kontakte der protobulgarischen Stammesaristokratie mit Byzanz Gegenstand zahlreicher Berichte byzantinischer Chronisten. Aus ihnen erfahren wir, daß der spätere Herrscher Großbulgariens, Khan Kubrat, zu Beginn des 7. Jahrhunderts in Konstantinopel seine Ausbildung erhalten und den christlichen Glauben angenommen hatte. Wiederum byzantinischen Chroniken zufolge unternahm der Anführer des bulgarischen Stammes der Kutriguren, Khan Grod, im Jahre 528 einen mißglückten Versuch zur Christianisierung seines Volkes. Diese frühen Kontakte der Protobulgaren mit der christlichen Religion waren einer der Gründe ihrer gegenüber den Christen in den neubesiedelten Gebieten des Balkans geübten weitgehenden konfessionellen Toleranz, die den Boden zur Einführung des Christentums als Staatsreligion vorbereitete.

Selbst von der Religion der Protobulgaren besitzen wir sehr geringe Kenntnisse; dennoch gilt als sicher, daß sie Monotheisten waren und über einen voll entwickelten sakralen Ritus sowie eine prunkvolle sakrale Kunst verfügten. Die Fundamente ihrer Religion waren Ahnenkult und der Determinismus, dessen Erkenntnisse komplizierter kausaler Bedingtheiten aller Erscheinungen des psychischen und physischen Lebens im Mikro- und Makrokosmos den Erkenntnissen der Astronomie und Mathematik vorausgingen.

Die archäologische und philologische Forschung nimmt heute Abstand von der früher sehr verbreiteten These von dem geringen protobulgarischen ethnischen Anteil an der bulgarischen Nationalität und dessen restloser Auflösung in der slawischen Bevölkerung. Wir wissen jetzt, daß die Ansiedlung der Protobulgaren auf dem Balkan in drei Etappen vor sich gegangen ist. Nach dem Zerfall des Stammesverbandes Großbulgarien im letzten Drittel des 7. Jahrhunderts zog ein Teil der Stämme unter Führung des dritten Sohns Kubrats, Khan Asparuch (oder Isperich), südwestwärts und siedelte sich in der Ebene zwischen der Donau und den Karpaten an. Etwas früher ließ sich ein anderer Teil des Stammesverbandes unter dem Khan Kuver in Pannonien und anschließend in Makedonien nieder. Die erste Gruppe drang allmählich nach Süden vor und hatte bald das Gebiet zwischen dem Balkan und den Karpaten unter ihre Kontrolle gebracht. Um die Wende zum 8. Jahrhundert schloß sich ihr eine weitere Gruppe protobulgarischer Stämme aus Asien an. Die Hauptwelle protobulgarischer Ansiedlung erreichte die Balkanhalbinsel jedoch erst zu Beginn des 9. Jahrhunderts, gleichzeitig mit der Vereinigung beider Stammesverbände im Norden und Südwesten.

Die Festigung des zentralisierten Bulgarenreichs und dessen Ausdehnung nach Süden im Laufe des 9. und 10. Jahrhunderts wurde von einer regen Bau- und Kunsttätigkeit begleitet, die zu dieser Zeit nach Umfang und Qualität den vordersten Platz in Europa beanspruchen dürfte. Der kulturelle Aufschwung fiel mit der Niederlassung der dritten Gruppe protobulgarischer Stämme zusammen, die, aus dem Mittelpunkt des hunnischen Stammesverbandes kommend, ein bedeutend höheres kulturelles Niveau als die ersten protobulgarischen Ansiedler besaßen, zugleich aber, mit der byzantinischen Kultur nur wenig vertraut, um so stärker an der Tradition der Kultur und Kunst ihrer Heimat festhielten. Das erklärt, warum die Bautätigkeit in den bulgarischen Städten erst im 9. Jahrhundert einsetzte und der örtlichen Bautradition und -technik fremd gegenüberstand. Andererseits ist es folgerichtig, daß der Bedarf an Kult- und Repräsentationsräumen erst nach der Festigung eines geeinten Staates entstand und daß diese Bauaufgaben hauptsächlich auf der Basis eigener Tradition verwirklicht werden konnten. So folgen die Paläste in Pliska und Preslav aus dem 9. Jahrhundert nicht den ebenso prachtvollen wie monumentalen Palastanlagen in Konstantinopel, sondern anderen Vorbildern.

Nachdem die Hypothese vom sasanidischen Ursprung der protobulgarischen Baukunst schon in den 30er Jahren widerlegt wurde, widmet man in der letzten Zeit den Beziehungen zwischen der protobulgarischen und der

armenischen Baukunst immer größere Aufmerksamkeit. Ohne Zweifel bestehen besonders mit den Palästen in Swartnotz, Dwin und Arutsch Gemeinsamkeiten, obwohl man auch dort keine unmittelbaren Prototypen für die Paläste von Pliska und Preslav finden kann: Weder die schmale eingebaute Apsis des Thronsaals in Pliska, die eine von den armenischen und syrischen Kirchen völlig abweichende Form der Überdachung voraussetzt, noch das unbewohnte Sockelgeschoß, charakteristisch für die bulgarischen Bauten – wie auch für die meisten vorder- und mittelasiatischen Repräsentationsbauten –, haben armenische Parallelen. Der Vergleich der bulgarischen Paläste und bestimmter späterer christlicher Bauten mit armenischen zeigt bei allen Gemeinsamkeiten, daß keine unmittelbare Verbindung vorliegt, sondern daß die Baukunst beider Völker gemeinsamen Vorbildern folgte, die wir bislang noch nicht kennen.

Wenn sich für die basilikalen Bauten der Protobulgaren mehr oder weniger nahe Parallelen der regionalen oder der östlichen Tradition heranziehen lassen, so fehlen sie für die Anlagen eines bestimmten Typus mit vermutlich kultischer Funktion, die später zu Kirchen umgebaut worden sind. Versuche, diese sogenannten heidnischen Tempel mit keltischen und iranischen Sakralbauten in Zusammenhang zu bringen, können nicht überzeugen. Uns begegnet hier ein festgelegter Bautypus, dessen Genesis und Entwicklung zu verfolgen wir wiederum nicht imstande sind. Dieser Typ ist kein Provisorium, und seine Vorläufer können keine hölzernen Bauten gewesen sein, sondern monumentale Steinbauten aus der Urheimat der Protobulgaren.

Noch deutlicher ist die Selbständigkeit der protobulgarischen Bautechnik und ihre Absetzung von der lokalen und der byzantinischen Tradition auf dem Balkan. Die überwiegende Zahl öffentlicher Bauwerke und Befestigungsanlagen aus dem 9. und frühen 10. Jahrhundert in beiden bulgarischen Hauptstädten Pliska und Preslav sowie an den Befestigungen der bulgarischen Stützpunkte in Tschatalar, Madara, Schumen, an der Donau und in der Süddobrudsha sind in einer Quadertechnik ausgeführt, die sowohl innerhalb des Balkans als auch in den anderen europäischen Gebieten des Römischen und Byzantinischen Reichs ungewöhnlich ist. Als Baumaterial wurden riesige, bis zu 1,5 m lange, sorgfältig bearbeitete Kalksteinquader verwendet, die durch eine dünne Mörtelschicht verbunden waren; die Grundmauern bildeten ebenso mehrere zusammengefügte Quaderreihen, deren Fundamente durch senkrecht in die Erde gerammte Pfähle und Mörtelguß die notwendige Festigkeit erhielten. Diese Bautechnik unterscheidet sich grundsätzlich vom syrischen und armenischen Quaderbau, bei dem es sich eigentlich um eine Verkleidung der inneren Mauerfüllung handelt. Auf dem Balkan war der Quaderbau zuletzt im dritten Jahrhundert v. Chr. angewandt worden, jedoch ebenfalls in einer anderen technischen Ausführung. Selbst von der Wiederbelebung der antik-hellenistischen Tradition der Baukunst im Zeitalter Justinians I. wurden die bulgarischen Gebiete nicht erfaßt; wir finden diese hellenistische Bautechnik im 6. Jahrhundert vorwiegend in den östlichen Provinzen des Byzantinischen Reichs, die kurz darauf unter die Herrschaft des Arabischen Kalifats gerieten. In geringem Umfang begegnet sie uns an der nördlichen Schwarzmeerküste, wo sie allerdings einigen protobulgarischen Volksstämmen zugeschrieben wird, deren Umsiedlung nach Südwesten vor der Chasarengefahr im Laufe des 9. Jahrhunderts erfolgte. Daß die Ursprünge der Quadertechnik der Bauten in Pliska, Preslav und an der nördlichen Schwarzmeerküste ebenso wie die der Bauformen der sogenannten heidnischen Tempel in der protobulgarischen Urheimat zu suchen sind, bestätigen die mittelasiatischen Ideogramme an den Quadern, die sich von den römischen, syrischen und armenischen Stempeln und Zeichen unterscheiden.

Auch nach der Einführung des Christentums im Jahr 865 blieb die Basilika die bevorzugte und zunächst die einzige für Kirchen angemessene Bauform. Ihre große Verbreitung in Bulgarien zu einer Zeit, als sie in Konstantinopel längst überholt war, ist eindeutig auf ihr großes Fassungsvermögen zurückzuführen. Die Basilika vermochte die neuen Aufgaben der christlichen Lehre vor allem in der Provinz vollauf zu befriedigen, wo diese Aufgaben eine große politische Bedeutung besaßen, so daß man sich wiederum dieser Bauform zuwandte, als das Problem der Massenchristianisierung von neuem entstanden war (Jakobson).

Inwiefern auch die lokale Tradition die Verbreitung der basilikalen Bauform begünstigte, ist Gegenstand einer anhaltenden wissenschaftlichen Kontroverse, bei der sich zwei Lager herausgebildet haben. Die erste Gruppe von Forschern vertritt die Auffassung, die ganze Bau- und Kunsttätigkeit in Bulgarien sei durch die Tradition bedingt, wenn auch in geringerem Maße durch slawische und protobulgarische Eigenarten mitgeformt. Dadurch wird den Slawen und Protobulgaren als »barbarischen Nomadenvölkern« die Fähigkeit, eine eigene Monumentalkunst zu schaffen, abgesprochen. Die zweite, entgegengesetzte Richtung geht von der Überlegung aus, daß die gesamte Bautätigkeit auf dem Balkan am Ausgang der Antike zum Erliegen kam und von außen neu belebt werden mußte, wobei man als Träger dieser neuen Kultur vor allem Baumeister und Künstler aus Konstantinopel und den östlichen byzantinischen Provinzen vermutet.

Die Erforschung der Baudenkmäler widerspricht solchen einseitigen Auffassungen. Die Zerstörung und Verwüstung der Gebiete nördlich des Balkans, die eine Dezimierung der Urbevölkerung zur Folge hatte, ist nicht zu leugnen. Die meisten zerstörten römischen Stützpunkte nördlich des Balkans waren zur Zeit der bulgarischen Invasion bereits verlassen, während auf den Ruinen anderer über einer breiten Brand- und Schuttschicht neue Siedlungen entstanden. Gleichzeitig boten die Städte südlich des Balkans ein höchst unterschiedliches Bild. Serdica, Philippopolis, Adrianopel, Nessebar und viele andere Städte konnten sich trotz der Zerstörungen erholen. Sie bewahrten die antike Kunst- und

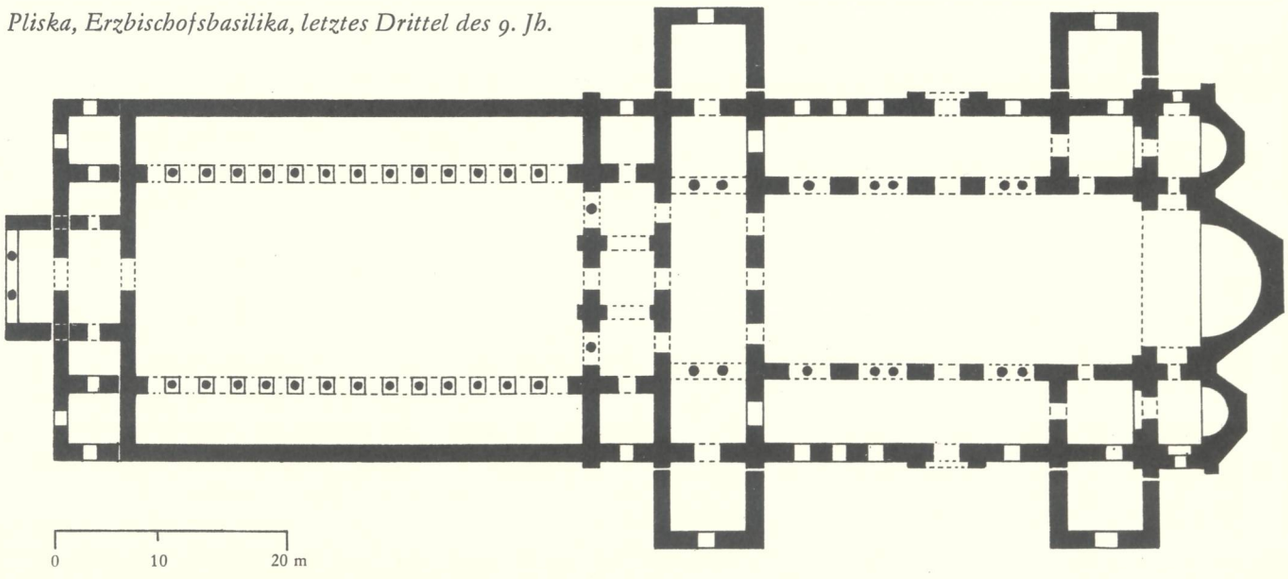
Bautradition wie die gesamte frühchristliche Kultur lebendig und wirkten nunmehr als neue Assimilierungspunkte für die angesiedelte slawische Bevölkerung, die zum großen Teil auch das Christentum annahm. Diese fortbestehenden kulturellen und religiösen Zentren wurden im Laufe des 8., 9. und 10. Jahrhunderts dem Bulgarischen Reich einverleibt. Ihr Anschluß führte innerhalb der unterschiedlichen ethnischen Elemente der sich herausbildenden bulgarischen Nation zu einem Übergewicht des slawischen Anteils seit der zweiten Hälfte des 9. Jahrhunderts. Andererseits waren die von der frühchristlichen Tradition stark geprägten südwestlichen Gebiete des Balkans schon seit Ende des 8. Jahrhunderts nicht nur räumlich und politisch, sondern ebenso kulturell wie religiös von dem bildfeindlichen Byzanz abgeschnitten. Die kirchlichen und kulturellen Mittelpunkte Serdica, Ochrid, Serrai und Kastoria standen auf seiten der bilderfreundlichen Partei und hielten an der ikonographischen Tradition fest. Auf diese Weise wurden bereits zu Beginn des 9. Jahrhunderts die Grenzen zwischen zwei verschiedenen Kulturbereichen vorgezeichnet und auch von Byzanz anerkannt. Sie deckten sich im 10. Jahrhundert mit den Staatsgrenzen des Bulgarenreichs, die bis zum Ägäischen und Adriatischen Meer reichten. Das gesamte Gebiet wurde nach dem Untergang des Ersten Bulgarenreichs im Jahre 1018 dem Erzbistum von Ochrid unterstellt, das weiterhin eine gewisse Unabhängigkeit von Konstantinopel bis zum Ausgang des Mittelalters behauptete.

Architektur

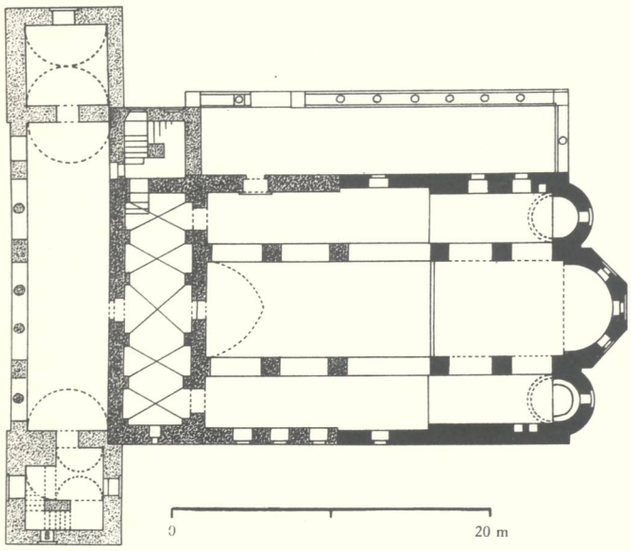
Nach der Erklärung des Christentums zur Staatsreligion im Bulgarenreich im Jahre 865 begann man mit dem schriftlich belegten Bau von sieben großen Bischofskirchen, die Quellenberichten zufolge als Stiftungen des Fürsten Boris I. (852–889) errichtet wurden. Den ersten Rang unter ihnen nimmt die Erzbischofsbasilika in Pliska ein – der monumentalste und prächtigste Bau des 9. Jahrhunderts in Europa, gleichzeitig das bedeutendste Denkmal des triumphierenden Christentums in Bulgarien (S. Vaklinov). Bei dieser Basilika mit Atrium und Emporen gehen die lokale und die protobulgarische Bautradition eine Synthese ein, wobei gleichzeitig dem weströmischen kirchlichen Ritus wie dem Konstantinopeler Hofzeremoniell Rechnung getragen wurde. An einem von umfangreichen Klosteranlagen umgebenen Gelände außerhalb der Innenstadt gelegen, zu dem eine lange Prozessionsstraße vom fürstlichen Palast führte, diente sie als Hofkirche und zugleich als Kathedrale des Erzbischofs. Die geringe erhaltene Bausubstanz läßt die komplizierte Baugeschichte der Kirche kaum mehr genau verfolgen. Die Ausgrabungen der letzten Jahre lieferten jedoch neues umfangreiches Material, das – obgleich noch nicht völlig ausgewertet und veröffentlicht – die Hypothese vom spätantiken Ursprung der Anlage hinfällig werden ließ. Vielmehr deutet die Freilegung einer in der Kirche sekundär verwendeten Mauer auf die Existenz eines protobulgarischen Vorgängerbaus hin – vermutlich eines heidnischen Tempels. Mehrmalige Umbauten des Ostteils waren notwendig infolge einer teilweisen Zerstörung während der religiösen Kämpfe in den 80er Jahren des 9. Jahrhunderts; zugleich brachte der kurz aufeinanderfolgende Wechsel eines von Konstantinopel oder Rom abhängigen, dann schließlich autonomen bulgarischen Oberhauptes der Kirche Angleichungen des Sanktuariums an die jeweiligen kultischen Erfordernisse mit sich.

Der Bautypus der Erzbischofsbasilika wurde mit geringen Abweichungen und reduzierten Maßen im 9. Jahrhundert mehrmals nachgeahmt, darunter auch in zwei monumentalen gewölbten Basiliken in der Umgebung von Preslav – den Kirchen in den Ortschaften Sakalova Mogila und Gebe-klisse. Neben den sich zum Teil schablonenhaft wiederholenden Bauten traten zwei weitere Kirchen hervor: die große Palastkirche in Pliska, die aus einem heidnischen Tempel umgebaut wurde, sowie die vermutlich hölzerne Kirche in der Ortschaft Tscherescheto, Preslav, die von der slawischen profanen Bau-

Pliska, Erzbischofsbasilika, letztes Drittel des 9. Jh.



kunst beeinflußt gewesen sein dürfte. Der Holzbau war für Bulgarien nicht neu – die meisten Wohnhäuser der Thraker und der Slawen bestanden hauptsächlich aus Holz; zum erstenmal entstand hier jedoch eine in Holz ausgeführte Monumentalanlage. Wir wissen aus schriftlichen Quellen, daß außerdem in Sredez (Sofia) im 10. Jahrhundert eine hölzerne Lukaskirche existiert haben soll. Im Unterschied zu den anderen slawischen Ländern fand dieser Bautypus in Bulgarien jedoch keine große Verbreitung; erst die schwierigen Verhältnisse während der osmanischen Herrschaft haben erneut zur Verwendung von Holz als Material für Kirchenbauten im Spätmittelalter geführt.



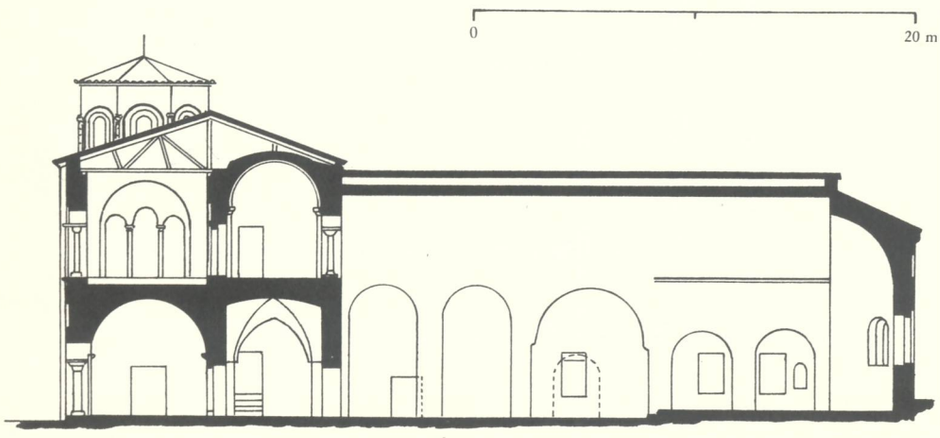
Zu den sieben von Boris I. gestifteten Bischofskirchen wird auch die Leontioskirche in Vodoča, Sitz des Bischofs von Strumica, gerechnet sowie die Ochrider Sophienkirche in ihrer ursprünglichen Gestalt vor den Umbauten im 10., 11. und 14. Jahrhundert. Die letztere zeigt, trotz beträchtlicher späterer Veränderungen, alle charakteristischen Merkmale dieser Bauten, vor allem in der auffallenden Gliederung des Innenraums durch lastendes Mauerwerk, mit massiven Wänden und niedrigen Arkaden, durchlaufenden Tonnengewölben über den Seitenschiffen und glatten Innen- und Außenmauern ohne bauplastischen Schmuck. Die Datierung einer weiteren Basilika, der Achillkirche am Prespasee, deren Bauplan an die Pliskaer Erzbischofskirche erinnert (jedoch ohne Atrium und Mitatorien), ist dagegen ungewiß; ihre Einweihung und zumindest ihr wesentlicher Umbau um 985 im Zusammenhang mit der Überführung der Reliquien des heiligen Achill ist urkundlich belegt, dennoch schließt dies die Möglichkeit einer früheren Gründung nicht aus.

Die christlichen Bauten Bulgariens aus dem 9. Jahrhundert folgen der Tradition der vorausgegangenen Epoche im zentralen Balkangebiet und führen jene Entwicklungstendenzen weiter, die bereits bei der Alten Metropolitenkirche in Nessebar auftraten und in den Kirchen in Leuke, Rakitovo und der Sophienkirche von Sofia konsequent angewendet wurden. Ihre Merkmale stehen im Gegensatz zu der zeitgenössischen hauptstädtischen Architektur in Byzanz, deren Einwirkungen die Eliaskirche bei Pirdop, die Basilika B (Derekler) in Philippi und die Bischofskirche in Caričin Grad verpflichtet sind. Diese Einwirkungen fanden im letzten Drittel des ersten Jahrtausends in Bulgarien keinen Widerhall. Als Bindeglieder der Entwicklung zwischen den massiven gewölbten Basiliken des 6. Jahrhunderts und den Bauten des späten 9. und 10. Jahrhunderts kommen lediglich die protobulgarischen Paläste in Pliska in Betracht, bei denen sich die Gliederung des Innenraumes durch massive Mauern weiter verstärkte. Da aber an den Steinbauten der Südwestgebiete des Bulgarenreichs dieselben Formen und Prinzipien wie an den christlichen Denkmälern von Pliska auftauchen, ist anzunehmen, daß

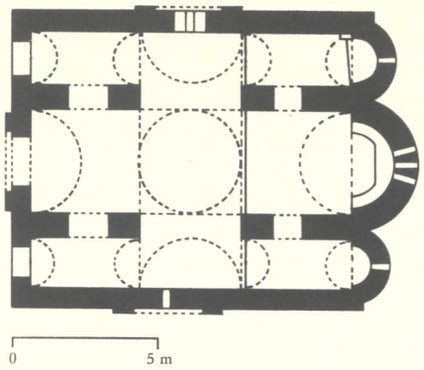
Abb. 32, 33

Abb. 9

Abb. 28



Ochrid, Sophienkirche, 9.–14. Jh. Grundriß, Westfassade und Längsschnitt



Nessebar, Kirche Johannes' des Täufers, spätes 9. Jh.

auch Baumeister von dort berufen worden sind, die die umfangreichen Bauvorhaben des Fürsten Boris in Pliska ausführen sollten. Die Begegnung beider Bauschulen führte jedoch zu weitgehenden Wechselwirkungen, die sich auch an den neuen Bauten im südwestlichen Bulgarien bemerkbar machten. So dürfen wir eine Reihe von Besonderheiten der dortigen Bauten aus dem späten 9. und dem 10. Jahrhundert, wie bei der Achillkirche am Prespasee und der Sophienkirche in Ochrid, nicht ausschließlich von der lokalen Bautradition ableiten. Das betrifft vor allem das massive Mauerwerk zwischen den Schiffen und die schweren Gewölbe, aber auch bestimmte Formen der schlichten bauplastischen Verzierung an den Gesimsen und Archivolten.

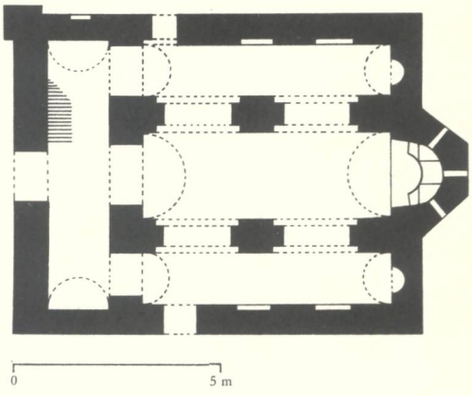
Die Tendenz zur Gliederung des Innenraumes durch massives Mauerwerk und die Neigung zu schweren, lastenden Bauformen war so stark, daß sie sich nicht nur den basilikalen Bauten, sondern auch anderen Bautypen mitteilte – sowohl den einschiffigen kreuzförmigen Bauten, die ihre Vorläufer in den Kirchen in Botevo, Dshanavar-tepe, Ivanjane und Klisse-kjoj haben, als auch den Kuppelkirchen. Die letzteren bilden eine geschlossene Gruppe von Bauten, die sich ursprünglich kaum voneinander unterscheiden und deren Grundrisse denen der Basiliken sehr ähnlich sind. Ihre Raumwirkung steht im vollen Gegensatz zu der byzantinisch-hauptstädtischer Bauten. Den Innenraum dieser Kirchen beherrschen massive Pfeiler und schwere, niedrige Bögen; die Kuppel mit hohem Tambour öffnet den Raum nach oben. Der Altarraum hat nur geringe Ausmaße, die Pastophorien sind von ihm meist getrennt und gehen nach Osten in halbrunde Apsiden über – die Nebenapsiden sind gelegentlich auch in der Ostmauer eingetieft; die mit Tonnengewölben bedeckten Eckräume zwischen den wenig oder gar nicht herausragenden Kreuzarmen erreichen die Höhe des Haupt- und Querschiffs, was die kompakte Form der Bauwerke noch unterstreicht. Apsiden und Tamboure besitzen im Gegensatz zu den Bauten Konstantinopels keinerlei polygonale, sondern ausschließlich zylindrische und halbzylindrische Form; anstelle von Kreuzgewölben erscheinen nur Tonnengewölbe.

Am Beginn der Entwicklung dieses Bautypus stehen zwei Kirchen in Nessebar: die kürzlich ausgegrabene und nur in ihrer Substruktion erhaltene kleine Kreuzkuppelkirche nördlich der Alten Metropolitenkirche und die fast unversehrt auf uns gekommene Kirche Johannes' des Täufers, beide vermutlich aus der Zeit kurz nach 865. Abb. 55, 56

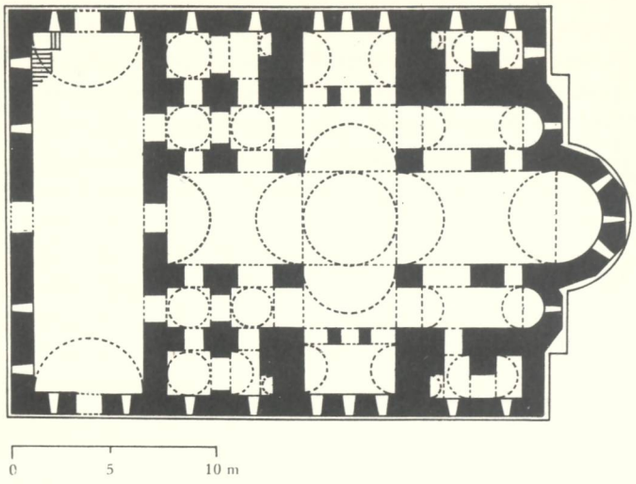
Ähnliche Formen weisen mehrere Kirchen Westbulgariens auf, so die Gottesmutterkirche in Jana bei Sofia, Anfang unseres Jahrhunderts abgerissen, die Kirchen in Semen und Pataleniza sowie die Germanoskirche am Prespasee (um 993). Abb. 57 Von allen diesen Kirchen hat nur die letztgenannte ihren ursprünglichen Zustand bewahrt, wenn auch mit späterem Putz versehen; sie verkörpert jedoch mit ihrem gewölbten Esonarthex und dem in malerischer Mischtechnik ausgeführten Mauerwerk eine etwas spätere Entwicklungsphase.

Die Beeinflussung des Typus der Kreuzkuppelkirche durch Formen der gewölbten und der Kuppelbasilika im Zentralteil des Balkans belegt auch die weit entfernt liegende Kirche in Skripu, Böotien (um 873/74), deren Entstehung von der bulgarischen Baukunst abhängig zu sein scheint. Wenn auch einige Besonderheiten dieser Kirche, wie der verlängerte Altarvorraum und die niedrigen gewölbten Eckräume zwischen den stark herausragenden Kreuzarmen, auf Konstantinopeler Einwirkungen hindeuten, so steht sie doch insgesamt den zeitgenössischen bulgarischen Bauten, darunter besonders der Sophienkirche in Ochrid, sehr nahe, so daß die Ausführung denselben Baumeistern zugeschrieben werden kann. Solche weitreichenden Verbindungen überzeugen um so mehr, da die Kirche in Skripu unmittelbar nach dem Bilderstreit entstanden ist, als auch die hauptstädtische Kunst Konstantinopels auf die den Bildersturm überlebenden Prototypen zurückgreifen mußte, wie sie sich im Bulgarenreich fanden. Die Kirche in Skripu ist von allen anderen byzantinischen Bauwerken des 9. Jahrhunderts völlig isoliert – ihr Grundriß taucht erst im 10. Jahrhundert in modifizierter Form bei anderen Bauten im Süden der Balkanhalbinsel auf und löst sich schließlich im hauptstädtischen Kreuzkuppeltypus auf.

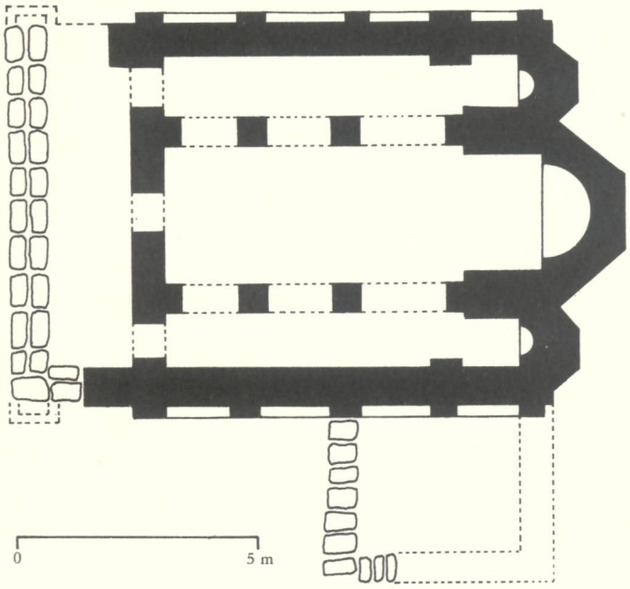
Die Berührung von Basilika und Kreuzkuppelkirche auf dem Boden Bulgariens wirkte in gewisser Weise auch auf die Basilika zurück. Der für die Kreuzkuppelkirche charakteristische Höhendrang bei gleichzeitiger



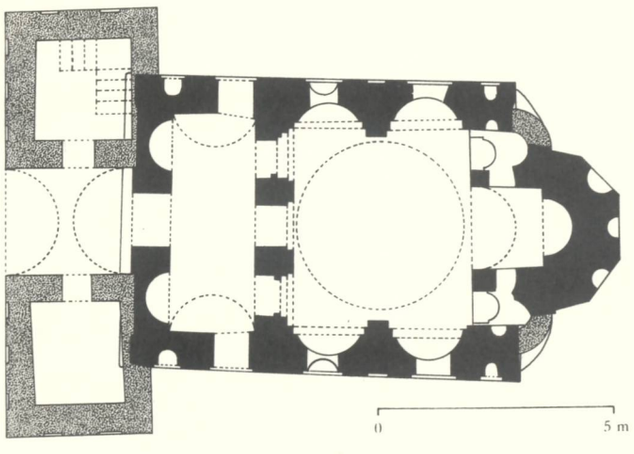
Kastoria, Stephanoskirche, 10. Jh.



Preslav, Erzbischofskathedrale, spätes 9. Jh.



Pliska, Bojarenkirche, 10. Jh.



Viniza, Kreuzkuppelkirche, 10. Jh.

Verringerung ihrer Ausmaße griff im 10. Jahrhundert auch auf neuerbaute Basiliken über. Es entstand eine Variante des basilikalen Bautypus, deren Grundriß sich von dem kleinerer Kreuzkuppelkirchen mit eingebauten Eckräumen kaum unterscheidet. Infolge des unzureichenden Erhaltungszustandes sind Rückschlüsse auf den ursprünglichen Bautypus solcher Anlagen, zum Beispiel der Kirchen Nr. 5, 8, 36 und der sogenannten Bojarenkirche in Pliska, nur bedingt möglich. Wir können diese basilikale Sonderform dennoch auch an einer Reihe weiterer Bauten verfolgen, deren ursprünglicher Zustand kaum beeinträchtigt wurde, so vor allem an der Stephanoskirche in Nessebar und den drei Kirchen in Kastoria – Hagioi Anargyrioi, Hagios Stephanos und Archont Michael. Alle diese Kirchen weisen, unabhängig von ihrer unterschiedlichen Dachform und Trennung der Schiffe, gleichermaßen verkürzte Proportionen und nach oben strebende Mittelschiffe auf, so daß sich ihr Raumverhältnis dem der Kreuzkuppelkirche annähert. Gleichzeitig tendieren diese Kirchen, wie die von Pliska, zu der für das späte 10. Jahrhundert charakteristischen malerischen Gestaltung und Gliederung der Fassaden.

In der Architektur Bulgariens aus dem späten 9. und frühen 10. Jahrhundert nehmen zwei Bauwerke eine Sonderstellung ein: die vermutlich ursprüngliche Kathedrale und die Goldene Runde Kirche in Preslav. Die Abb. 40
erste, auch als Kirche am Winkel der Innenstadtmauer bekannt, stellt eine fünfschiffige Kreuzkuppelanlage mit Synthronon und weitem Narthex dar, in der Folgezeit zweimal durch Umbauten verkleinert. Ihr Grundriß wiederholt sich später an der Kathedrale von Mokwi, Abchasien (um 955–967), an der Desjatin-Kirche (989 bis 996) und an der Kirche des Irenen-Klosters in Kiew sowie in weiterentwickelter Form mit Außengalerien an der Kiewer Sophienkathedrale (11. Jh.).

Wenn auch die ursprüngliche Bestimmung der Runden Kirche in Preslav umstritten bleibt – es wird hier sowohl ein im Auftrag von Boris I. errichtetes Baptisterium als auch ein von dessen Sohn Vladimir gebauter heidnischer Tempel vermutet –, so verdankt sie ihren Ruhm dem prächtigen Umbau in der frühen Regierungszeit Zar Simeons (893–927). Obwohl die Form des Zentralbaus für die frühe bulgarische christliche Baukunst höchst ungewöhnlich erscheint, besitzt sie in der Durchsetzung des zentralistischen Prinzips im Aufbau des Staates und in der kirchlichen Verwaltung eine gewisse Analogie: Simeon schuf sich mit dieser Kirche, wie vor ihm Justinian I. in Konstantinopel und Karl der Große in Aachen, ein Symbol seiner autokratischen Stellung. An dieser nur in Überresten erhaltenen Kirche, von der wir uns aus Beschreibungen von Zeitgenossen ein ungefähres Bild machen können, vollendete sich die letzte Stufe der Synthese protobulgarischer und hellenistisch-römischer Kunsttradition, die der ehrgeizige und sich durch Gelehrsamkeit auszeichnende Herrscher anstrebte. Hier nahm der Monumentalstil der bulgarischen Baukunst, an dem Plastik, Mosaik, Malerei, Schmuck von Edelmetall und Keramik gleichermaßen beteiligt waren, seine endgültige

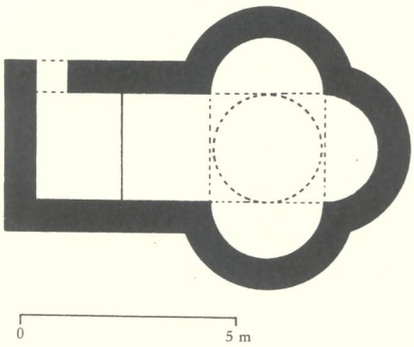


Preslav, Runde Kirche, kurz vor 907. Rekonstruktion

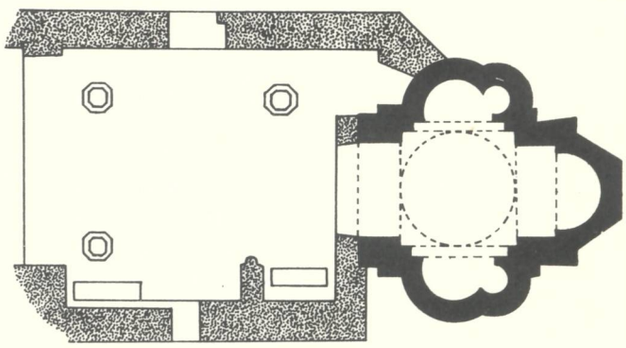
Form an. Mit diesem Bau wurde das Repräsentationsstreben seiner Vorgänger durch die lebensbejahende Vollkommenheit und Schönheit antiker Formen bereichert.

Während der Regierungszeit des Nachfolgers Simeons, des Zaren Petar (927–969), den die bulgarische orthodoxe Kirche, ebenso wie Fürst Boris, wegen seiner Frömmigkeit heiliggesprochen hat, gewannen in der Baukunst wiederum neue Züge die Oberhand. Die Dimensionen der Bauten verringerten sich wesentlich; gleichzeitig mit der Einführung des Konstantinopeler Typus der Kreuzkuppelkirche verbreiteten sich weitere der byzantinischen hauptstädtischen Baukunst geläufige Formen der Innen- und Außengestaltung. Die massiven Pfeiler wurden durch eleganter wirkende Säulen ersetzt; hin und wieder stößt man auf einen verlängerten Altarvorraum, so daß die bulgarischen Kreuzkuppelkirchen aus der Mitte des 10. Jahrhunderts, wie die Hofkapelle in Pliska, veränderte Raumverhältnisse gegenüber früheren Bauten aufweisen. Daneben entstanden auch kleinere Kirchen mit quadratischem oder kreuzförmigem Naos, deren Kuppeln auf Pilastern ohne Trompen und Pendentifs ruhen sowie verschiedene Varianten des Übergangstypus zwischen den Kuppelkirchen mit und ohne freien Stützen. Als eine Sonderform sind noch mehrere trikonchale Anlagen mit Kuppeln zu erwähnen, darunter die Kirchen Nr. 28 in Pliska, die Panteleimonoskirche und die Kirche des Naum-Klosters in Ochrid, deren Grundriß sich wesentlich von dem anderer Dreipaßkirchen im Westteil der Balkanhalbinsel unterscheidet und sich von den Baptisterien des 6. Jahrhunderts im Zentralbalkan sowie von der Preslaver Runden Kirche ableiten läßt. Für die zahlreichen Klöster, wie die ausgegrabenen Ruinen Patlejna und Avradak bei Preslav, sind die langgestreckten Klausuren typisch, die im Unterschied zu den Bauten des syrisch-athonitischen Klostertypus keine geschlossenen Anlagen mit Innenhof bilden.

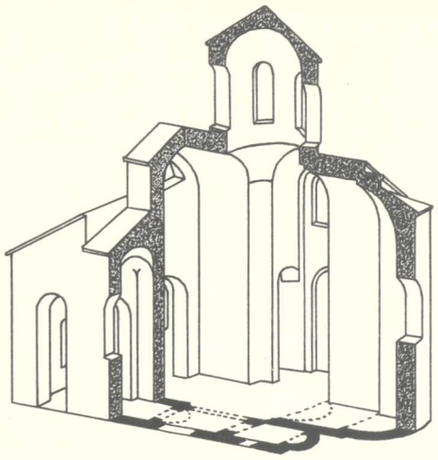
Während sich die Außenverzierung der ersten christlichen Bauten des Bulgarenreichs im 9. Jahrhundert mit den sparsam profilierten Traufgesimsen an den glatten Mauern begnügte, kündete sich noch vor dem Ende des Jahrhunderts eine Tendenz zu lebhafterer Gestaltung der Fassaden an. Schon die Basiliken Nr. 25 und 36 in Pliska (spätes 9. Jh.) weisen eine Gliederung der Seitenfassaden durch die sogenannten pseudokonstruktiven Blendbögen auf, wie sie uns an der Basilika in Pirintschtepe in der vorausgegangenen Epoche begegnen. Diese Blendbögen unterscheiden sich grundsätzlich von den sogenannten konstruktiven Blendbögen byzantinischer Bauten, die die Innengliederung des Raumes an den Fassaden erkennen lassen. Die rhythmische Folge gleichförmiger Blendbögen an den Seitenfassaden sowohl der Basiliken als auch der Kreuzkuppelkirchen, welche die Zentralbautendenz zurückdrängen, blieb als eine Besonderheit der bulgarischen Bautradition bis zum späten Mittelalter erhalten und wurde durch die malerische Wirkung der Mischtechnik noch verstärkt. Im Unter-



Pliska, Kirche Nr. 28, 10. Jh.



Ochrid, Panteleimonoskirche, 10. Jh.

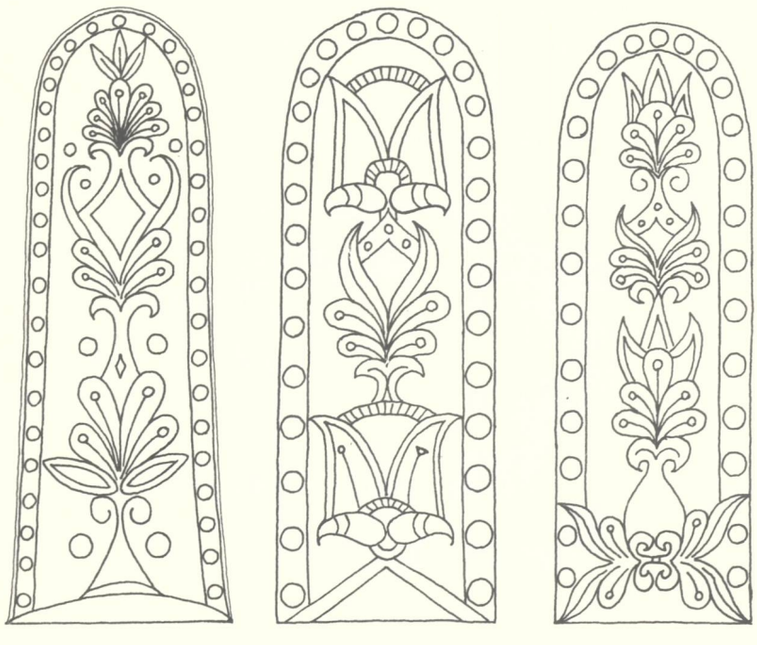


Preslav, Kloster Patlejna,
Klosterkirche, 10. Jh.
Axonometrie (Rekonstruktion)

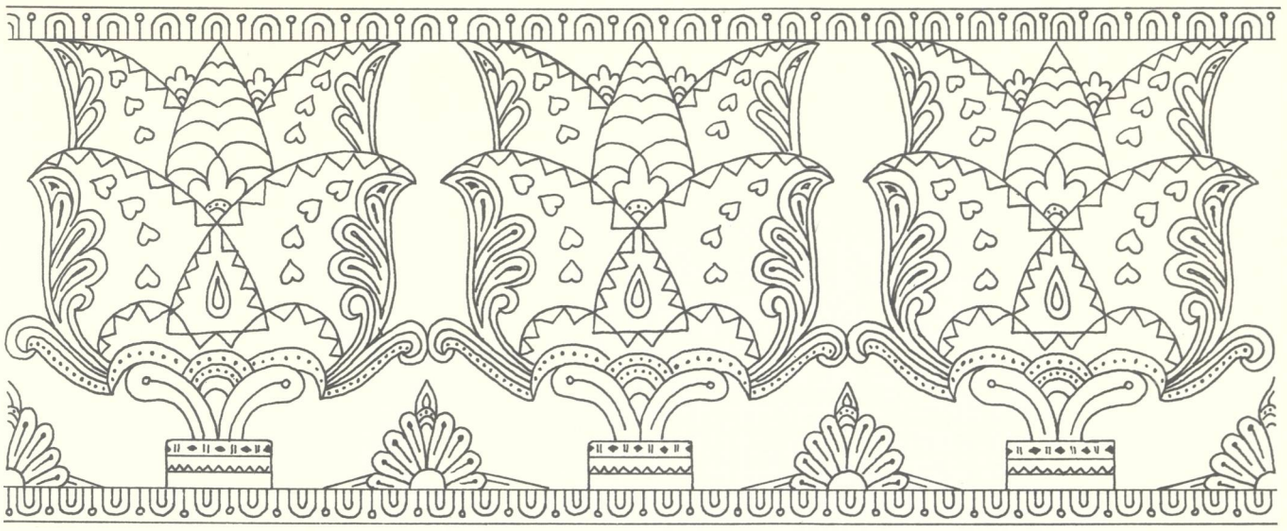
schied zu den Bauten der byzantinischen hauptstädtischen Schule bestehen die Gesimse an den bulgarischen Bauten fast ausschließlich aus Stein, wobei seit dem 10. Jahrhundert auch Keramikinkrustationen als plastische Verzierung Anwendung fanden. Die Archivolten wurden in Mischtechnik ausgeführt, während die byzantinische Baukunst Backstein bevorzugte; häufig weisen sie reiche keramische Schmuckelemente auf. Seit dem 10. Jahrhundert wurde die Ostfassade durch bauplastischen Schmuck stärker ausgezeichnet. Neben den mit Archivolten umrahmten Fenstern und Blendbögen erscheint der lombardische Arkadenfries von kleinen, gelegentlich profilierten Bögen, der das Apsisgesims bekrönt (Kloster Avradak, Abb. 63 Stephanoskirche in Nessebar). Die malerische Wirkung erfuhr durch die Inkrustationen aus buntglasierten Keramikrosetten und -näpfchen eine weitere Steigerung. Allmählich erfaßte die Verzierung auch die übrigen Außenwände und gelangte schließlich im Inkrustationsstil der Kirchen von Nessebar im 14. Jahrhundert zu höchster Vollendung. Abb. 15 bis 15

Die Gestaltung des architektonisch und plastisch reich ausgebildeten Atriums, das an der Erzbischofsbasilika in Pliska und der Runden Kirche in Preslav auffällt, übertrug sich im Laufe des 10. Jahrhunderts unter Verzicht auf ein Atrium auf die Gestaltung der Westfassade der Kirchen, die nunmehr als Hauptschauseite vielfältige Bauformen vereinte – Portale mit Arkaden sowie quadratische Türme, die sich über dem Narthex erheben oder das Hauptportal flankieren. Zweitürmige Westfassaden sind bereits an der spätantiken Sophienkirche in Abb. 9 Sofia und den Kirchen in Buchovo und Dshanavar-tepe vorgebildet. Während sich bei den byzantinischen Bauten die Türme in flache und niedrige Kuppeln mit achtseitigen Tambouren verwandeln, bleiben sie als Besonderheit der bulgarischen Baukunst nicht nur im 10. Jahrhundert (die Runde Kirche, die Klosterkirchen in Patlejna Abb. 40 und Avradak), sondern bis ins 14. Jahrhundert (Gottesmutterkirche in Dolna Kamenica, vor 1330) erhalten.

In der malerischen Wirkung der bunten Fassaden drückt sich eine weitere Besonderheit der bulgarischen Bauschule aus, die erstmalig zu Beginn des 10. Jahrhunderts in Preslav vorkommt. Schon die zeitgenössischen Beschreibungen der Hauptstadt rühmen die Schönheit der »mit viel Stein und Holz und Farben« verzierten Paläste und Kirchen. Sie geben Grund zu der Annahme, daß ein großer Teil der Bauten verputzt und bemalt war. Begreiflicherweise blieb von den Bauten aus Holz nichts erhalten, doch die Grundmauern der großen hölzernen Kirche in Tschereschetо, Preslav, lassen keinen Zweifel an ihrer Existenz aufkommen. Außerdem sind mehrere bunte Marmorfragmente der Außenverzierung repräsentativer Bauten überliefert, die wie die keramischen Inkrustationen als kleine Rhomben, Quadrate und Rundscheiben, häufig auch kleine plastische Rosetten die Fassaden durch einen malerischen Akzent bereicherten.



Preslav, Runde Kirche, kurz vor 907.
Ornamente, glasierte Keramik



Preslav, Runde Kirche, kurz vor 907. Ornament, glasierte Keramik

Dekorative Keramik

Die glasierte Keramik findet vielseitige Anwendung bei den repräsentativen Bauten in Preslav nicht nur als Fassadenschmuck, sondern auch in Form von großen und kleinen bemalten Platten für die Verkleidung der Außen- und Innenwände sowie als Bodenbelag. Der Bildschmuck reicht von abstrakten geometrischen Figuren, oft in sehr komplizierten profilierten und durchbrochenen Formen (die große Rosette im Nationalmuseum Sofia), bis zum stark stilisierten Pflanzenornament und Heiligenbildnis. Im ornamentalen Motivschatz, in dem die christliche und die islamische Kunst Vorder- und Mittelasiens deutlich nachleben, kehrt das als Symbol der Auferstehung im Hochmittelalter durch die Kreuzfahrer auch ins Abendland gelangte Motiv der Rose von Jericho häufig wieder. Innerhalb der bulgarischen Baukunst erscheint dieses Motiv erstmalig auf der Preslaver Keramik und gehört seitdem bis zum Ausgang des Mittelalters zum festen ornamentalen Dekor der Bauten.

Abb. 48

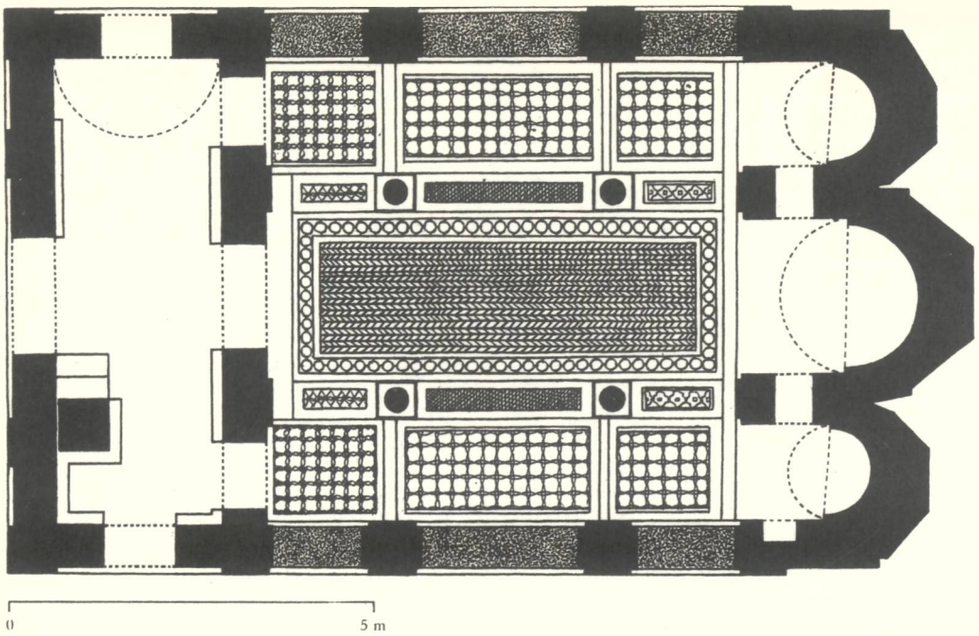
Die Darstellungen von Heiligen und Engeln auf bemalter Keramik sind nur fragmentarisch erhalten, so daß wir nur wenige, wie die große Ikone des heiligen Theodoros sowie die kleinen Platten mit Apostel- und Heiligenbildnissen aus dem Kloster Tuslalak, vollständig rekonstruieren könnten. Sowohl die strenge graphische Behandlung der Formen als auch die Ikonographie stehen hier, wie schon die Ornamentik der bemalten Keramik von Preslav, stark unter dem Einfluß der Kunst des Christlichen Ostens, die auch während der ganzen vorausgegangenen Epoche für die Kunst des Balkans maßgebend war. Stilistisch und technisch folgen diese keramischen Ikonen der frühchristlichen Malerei aus Bawit und Kleinasien sowie deren Ausläufern in der islamischen Kunst des 8. und 9. Jahrhunderts (Samara).

Abb. 58

Bei der bemalten Keramik von Preslav bietet sich die in der Kunstgeschichte seltene Gelegenheit, einen schöpferischen Prozeß in allen Phasen zu beobachten. Wie bei den Kunstwerkstätten von Amarna in Ägypten war eine plötzliche Unterbrechung der Arbeit – hier wahrscheinlich infolge der Eroberung der Stadt durch Byzanz (972) – die Ursache dafür, daß alle Geräte und Formen an den Brandöfen der größten Produktionszentren dieses Kunsthandwerks in den Klöstern Patlejna, Tuslalak und im Kloster »in der Nähe der Goldenen Kirche« erhalten geblieben sind und uns die Ausgrabungen Einblicke in die Entstehungsvorgänge ermöglichen. Nach dieser folgenschweren Unterbrechung, als die bemalte Keramik von Preslav ihren Höhepunkt bereits erreicht hatte, verlor sie an Bedeutung. Zwar begegnen wir an einigen Bauten Konstantinopels aus dem 10. und 11. Jahrhundert wiederum glasierter Keramik, doch zeigt sie dort weder große künstlerische Qualitäten noch hohes technisches Können. Es bestehen Gründe zur Annahme, daß diese Werke von den Meistern aus Preslav stammen, die nach dessen Eroberung in der byzantinischen Hauptstadt neue Aufgaben fanden, sich jedoch in der fremden Umgebung nicht zu besonderen Leistungen aufschwingen konnten. Bis ins 14. Jahrhundert blieb die glasierte – doch nicht mehr bemalte – Keramik weiterhin Bestandteil der Außenverzierung bulgarischer Bauten, trat aber weit hinter der Plastik und der Freskomalerei zurück.

Mosaik

Die Ausgrabungen in Preslav bestätigen, daß neben der bemalten Keramik das Mosaik eine bedeutende Rolle für die Innenausstattung gespielt hat, obgleich sich keine nennenswerten Fragmente erhalten haben. V. Ivanova-Mavrodinova gelang es überzeugend nachzuweisen, daß die Miniatur einer russischen illustrierten Handschrift aus dem 12. Jahrhundert mit Werken des hl. Hippolyts (Historisches Museum Moskau) eine bulgarische Hand-



Preslav, Kloster Avradak, Kirche Nr. 1, 10. Jh. Bodenmosaik

schrift kopiert, die ihrerseits auf das Stiftermosaik des Zaren Simeon in der Runden Kirche zurückgeht. Mit ebenso großer Wahrscheinlichkeit stellt das Bildnis des Fürsten Boris in einer weiteren russischen Handschrift, dem Sammelband ausgewählter Sonntags-Perikopen mit Kommentaren, verfaßt von Konstantin von Preslav (Historisches Museum Moskau), die Kopie einer bulgarischen Miniatur vom Ende des 9. Jahrhunderts, gleichfalls eine Nachbildung Preslaver Mosaiks, dar. Auf Grund der erhaltenen Mosaikwürfel ergibt sich, daß die Wandbilder einen goldenen Hintergrund hatten, doch im Unterschied zu den zeitgenössischen byzantinischen Mosaiken außer aus Glas auch aus vielen farbigen Keramikwürfeln bestanden, wodurch sich das Kolorit wesentlich von dem byzantinischer Mosaiken unterschieden haben dürfte.

Von Bodenmosaiken sind weit mehr Überreste auf uns gekommen, wie das fast vollständig erhaltene Fußbodenmosaik der Kirche Nr. 1 im Kloster Avradak. Die Ornamentik zeigt meist geometrische Figuren oder Pflanzenmotive in gerahmten Feldern; die einzelnen Platten bestehen aus farbigem Marmor, doch mitunter – wiederum eine Besonderheit der bulgarischen Kunst – aus bemalter oder glasierter Keramik.

Malerei

Die Freskomalerei tritt in Pliska und Preslav anscheinend hinter der bemalten Keramik und dem Mosaik zurück, doch ist sie durch Ausgrabungen belegt. Ferner erwähnen mehrere Schriftquellen Monumental- und Ikonenmalerei in hauptstädtischen Bauten Bulgariens, so die Berichte byzantinischer Chroniken, wonach ein Maler namens Methodios das Jüngste Gericht im Palast des Fürsten Boris gemalt haben soll, und der Hinweis von Johannes Exarchos in der Beschreibung Preslavs auf ein Bildnis des Zaren Simeon »an der Wandmauer mit Farben gemalt«. Leon Diakonos berichtet über das Beutegut, das der byzantinische Kaiser Johannes I. Tzimiskes nach der Eroberung Preslavs (972) nach Konstantinopel überführen ließ und als dessen wertvollstes Stück eine Ikone der Muttergottes bezeichnet wird. Es handelt sich wahrscheinlich um ein Werk aus der Zeit vor dem Bilderstreit, das nach der Wiederherstellung der Bilderverehrung als unschätzbare Reliquie galt. Indirekt deuten die von Johannes Exarchos übersetzten Werke des Johannes Damaszensos, dem wir eine der besten theologischen Streitschriften zugunsten der Bilderverehrung verdanken, sowie die Rede des Priesters Kosma gegen die Bogomilen (10. Jh.) auf eine weite Verbreitung des Ikonenkultus und damit der Ikonenmalerei hin.

Anders als in den beiden Hauptstädten Pliska und Preslav spielte die Freskomalerei in den südwestlichen Gebieten, in denen die frühchristliche Tradition ungebrochen weiterlebte, eine maßgebende Rolle. Gerade in den letzten zwei Jahrzehnten sind mehrere Denkmäler aus dem 9. bis 11. Jahrhundert neu entdeckt und freigelegt worden, die unsere bislang lückenhaften Kenntnisse wesentlich vervollständigen. Neben den bereits bekannten, jedoch seit den 30er Jahren abgeblätterten und verblaßten Freskofragmenten der Leontioskirche in Vodoča und der Georgsrotunde in Sofia sowie den Fragmenten aus der Anargyrienkirche in Kastoria brachte die Arbeit jugoslawischer, griechischer und bulgarischer Restauratoren mehrere neue Wandbilder ans Licht. So lassen die dem späten 9. und 10. Jahrhundert angehörenden Freskofragmente von Vodoča, Semen und Sofia die in den 50er Jahren freigelegten Fresken des Chorraums der Ochrider Sophienkirche – das bedeutendste erhaltene Freskenensemble – aus dem ersten Jahrtausend weder zeitlich noch räumlich isoliert erscheinen. Abb. 63 Abb. 64 Abb. 75 76

Diese Fresken sind dem expressiven Stil und der archaischen Ikonographie der frühchristlichen Kunst verpflichtet. Bei harter und steifer Modellierung überwiegt eine flache, graphisch-lineare Behandlung der stark stilisierten Formen. Der expressive und drastische Realismus

steht hier im vollen Gegensatz zu dem spätantiken Illusionismus und zum klassizistischen Idealismus der Kunst Konstantinopels nach dem Bilderstreit. Die Farbskala ist im Vergleich zu der hellenistisch-antiken ärmer an Nuancen und besteht hauptsächlich aus reinen Naturfarben, die auf große Flächen aufgetragen werden und denen oft eine symbolische Bedeutung zugrunde liegt: Neben dem intensiven Hellblau und Olivgrün des Hintergrunds, als Symbol für Himmel und Erde, erscheinen am häufigsten einige Ockerfarben, rote Erde, Sepia und Umbra. Die Gegenüberstellung der Naturfarben sowie die warmen grünen Schatten neben den rötlichen und braunen Linien der Konturen vermitteln den Eindruck einer Formenwelt, deren Einzelheiten uns vertraut anmuten, obgleich sie von der Natur der Umwelt abweichen. Das gilt auch für die ekstatisch geöffneten Augen, die meistens auf den Betrachter gerichtet zu sein scheinen, jedoch in unbestimmte Ferne blicken. Die weihevolle Haltung der überwiegend frontal dargestellten Heiligenfiguren steigert die Stimmung der mystischen Feierlichkeit. Doch wiederum sind diese Figuren keine abstrakten Schemata; sie erscheinen als einfache, mit einem urwüchsigen Naturalismus dargestellte Menschen in ihrem naturgegebenen Milieu, das sie »zwischen Himmel und Erde« ansiedelt – im vollen Gegensatz zu den abstrakten Gestalten der byzantinischen Mosaiken, die, durch den goldenen Hintergrund von Zeit und Raum getrennt, wie das ewige Ideal unbegreiflich und unerreichbar erscheinen. Die Lebendigkeit des Ausdrucks und die Kraft des Gefühls der Wandbilder mit der Szene des Martyriums der Vierzig Soldaten von Sebasteia in Vodoča und Ochrid strahlen auch heute eine unvermindert dramatische Wirkung aus. Ein Vergleich mit der Darstellung derselben Szene auf einem Konstantinopeler Elfenbeinrelief des 10. Jahrhunderts genügt, um den Unterschied beider entgegengesetzter Auffassungen zu verdeutlichen.

Das Bildprogramm und die Ikonographie der Ochrider Wandmalerei – wie auch der Freskofragmente aus Sofia, Kastoria, Vodoča und Semen – ist ebenso frühchristlich. Der gesamten Bildgestaltung im Kircheninneren liegt der Gedanke von der Aufeinanderbezogenheit der Himmlischen und Irdischen Kirche zugrunde, wie er sich paradigmatisch in dem Bildschema der Szene Himmelfahrt Christi ausdrückt. Die Himmlische Kirche, vertreten durch Christus und die himmlischen Hierarchien, erscheint in der oberen Zone; sie wird mit der in der unteren Zone dargestellten Irdischen Kirche mit der Gottesmutter sowie den Aposteln als Repräsentanten der christlichen Gemeinde in Verbindung gesetzt. Das auf sämtliche Wandflächen, oder mindestens auf die Chorwände, verteilte Schema umfaßt zunächst die Prophetenbildnisse sowie Darstellungen einzelner Phasen der Inkarnation des Logos, ergänzt von Gleichnissen des Alten und Neuen Testaments. In der darunterliegenden Zone erscheinen die Märtyrer und die Heiligen als Stützen der Irdischen Kirche und Vermittler zwischen christlicher Gemeinde und Himmlischer Kirche. Einen Sonderfall bietet das Bildprogramm der Sophienkirche in Ochrid, wo neben den üblichen Kirchenlehrern eine Galerie von Bildnissen hervorragender Vertreter der östlichen und westlichen Kirche erscheint. Beim Umbau dieser Kirche zum Patriarchensitz während der Herrschaft von Zar Samuil (993–1014) entstanden, sollten sie die unabhängige Stellung des bulgarischen Patriarchats in der Zeit kurz vor dem Großen Schisma – der Spaltung zwischen Konstantinopel und Rom – sowie seine Bindung an die christliche Tradition betonen. Abb. 76

Der byzantinischen Kunst nach dem Bilderstreit ist die komplizierte Symbolik des ikonographischen Typus der Gottesmutter Nikopoia, wie wir ihn an der Apsiskonche der Sophienkirche in Ochrid finden, fremd. Auch hier genügt ein Vergleich mit der Darstellung an der Apsis der Sophienkirche in Konstantinopel, um den Unterschied weniger in der künstlerischen Qualität als in der grundlegend entgegengesetzten Auffassung abzulesen. Auf der einen Seite finden wir in Ochrid ein Symbol – das Symbol der gottmenschlichen Natur Christi, eines der kompliziertesten der Theologie, das uns mit einer ungebrochenen Überzeugungskraft entgegentritt, so daß es zugleich menschennah und begreiflich erscheint. In Konstantinopel dagegen steht vor uns das von allem Irdischen, aber auch von seiner mystischen Bedeutung gelöste Ideal, das unendlich fern bleibt. Abb. 75



Sbornik des Großfürsten Swjatoslaw von 1073, Kiew, Historisches Museum Moskau, Stifterbildnis des Zaren Simeon

Wir beobachten in der Malerei der Kirchen im Südwesten der Balkanhalbinsel bis ins Spätmittelalter eine Reihe weiterer frühchristlicher Symbole und ikonographischer Typen, sorgfältig in der Tradition aufbewahrt. So erscheinen die Darstellungen der Deesis und der Gottesmutter Paraklesis in der zweiten Malschicht der Anargyrienkirche, Kastoria (12. Jh.), und der Nikolaoskirche in Mariza (16. Jh.), die Friese mit Prophetenbildnissen in der Erzengelkirche in Tran (14. Jh.) und Mariza sowie bestimmte Typen von Festszenen und einzelnen Heiligen bei den meisten hoch- und spätmittelalterlichen Kirchen aus diesem Gebiet, wie in der zweiten Malschicht der Kirche in Semen (13. Jh.), als Fortsetzung derselben Tradition. Diese Fresken folgen den Prototypen aus der Zeit vor oder unmittelbar nach dem Bilderstreit und lassen das ikonographische Programm der mittelbyzantinischen Zeit weitgehend außer acht. In der zweiten Malschicht von Semen und an der Nikolaoskirche in Mariza treffen wir auf jenes spezifische Kompositionsprinzip, bei dem die Figuren der oberen Zonen zunehmend verkürzt wiedergegeben werden – im Gegensatz zu den mittelbyzantinischen Fresken und Mosaiken, wo sich die Proportionen der menschlichen Figuren in den oberen Registern verlängern. Damit wird hier optisch ein höherer Raum vorgetäuscht und nicht, wie bei den byzantinischen Denkmälern, die perspektivische Verkürzung ausgeglichen. Es gibt viele Gründe anzunehmen, daß dieses Kompositionsprinzip in der frühchristlichen Kunst entstanden und durch nicht überlieferte Werke innerhalb eines weiten Einflußbereichs verbreitet worden ist. Seine Durchsetzung beobachten wir auch an zwei Bauwerken, deren Mosaiken der byzantinisch-hauptstädtischen Kunst gleichfalls fremd sind, nämlich an Hosios Lukas in Phokis und der Sophienkirche in Kiew. Ebenso wie die Mosaiken in Hosios Lukas (Anfang des 11. Jh.) bestimmte stilistische und ikonographische Linien der Kunst vor dem Bilderstreit, ähnlich den Ochrider Fresken, fortsetzen, so zeigen auch die Mosaiken und Fresken der Kiewer Kathedrale (1037–1061) eine weitere Entwicklung jener Kunstprinzipien der Ikonographie und des Stils, die wir bei der Sophienkirche in Ochrid beobachten konnten. Zur Erklärung dieser Zusammenhänge müssen wir die Beobachtungen russischer Forscher aus dem vorigen Jahrhundert heranziehen, die bereits die engen Beziehungen zwischen Literatur und Miniaturmalerei des Ersten Bulgarenreichs und der Kiewer Rus feststellten. Daß solche Beziehungen auch in der Baukunst vorhanden sind, beweisen die ziemlich nahen Bauformen der ersten Preslaver Kathedrale einerseits und der frühen Kiewer Kirchen andererseits.

Abb. 184, 186 Abb. 185 Abb. 127 bis 131 Abb. 180 bis 189

Plastik und Toreutik

Wie in der spätantiken Kunst des zentralen Balkans stellt die Plastik sowohl für die Slawen als auch für die Protobulgaren eine seit vorchristlicher Zeit vertraute Kunstgattung dar. Die Zahl der überlieferten Werke der slawischen Plastik ist jedoch, ebenso wie ihre künstlerische Qualität, sehr begrenzt. Mit großem Vorbehalt werden den Slawen drei anthropomorphe steinerne Flachreliefs (Archäologisches Museum Varna) zugeschrieben. Daneben kennen wir eine Reihe protobulgarischer anthropomorpher Steinfiguren, die in Nordbulgarien und in der Urheimat der Protobulgaren, in den südwestlichen Gebieten der Sowjetunion, gefunden worden sind und vermutlich Kenotaphien darstellen, also Denkmäler zu Ehren der fern von ihrer Heimat gefallenen Krieger. Während diese monumentalen Plastiken wiederum der schlichten Volkskunst nahestehen, besitzen wir auch Werke von beachtlicher Qualität, die die Kontinuität der protobulgarischen Kunsttradition bezeugen. Das wichtigste unter ihnen ist das Felsenrelief von Madara – das einzige frühmittelalterliche Monumentalrelief Europas. Hoch über dem bedeutendsten protobulgarischen heidnischen Heiligtum in den Felsen gehauen, war es offensichtlich als magisch-beschwörende Zauberdarstellung konzipiert: Vermutlich kurz vor dem großen Feldzug der Bulgaren gegen Byzanz (814) entstanden, sollte es dem bulgarischen Khan Krum (803–814) im bevorstehenden Zweikampf mit dem byzantinischen Kaiser Leon V. (813–820) zum Sieg verhelfen. Dem Bilde des triumphierenden bulgarischen Herrschers als Reiter über dem von ihm bezwungenen Löwen liegen die Kunsttraditionen der Thraker (die Votivreliefs des Thrakischen Heros) und Mittelasiens (die Votivfiguren der Halbgöttin Lha-Mo) zugrunde. Charakteristisch waren neben den in einem stark ausgeprägten Monumentalstil behandelten Formen auch die heute fehlenden Edelmetallapplikationen, die die bulgarische Kunst aus der mittelasiatischen übernommen hatte. Das Felsenrelief von Madara ist in der vorchristlichen Plastik des Ersten Bulgarenreichs keine isolierte Erscheinung; ihm lassen sich noch mehrere Monumentalplastiken und Reliefs, wie die Löwenfiguren aus Pliska, Tschatalar und Preslav sowie die erst in jüngerer Zeit verschollenen Plastiken und Reiterreliefs von der Festung in Kaliakra, zuordnen, deren dekorativ-ornamentaler Stil in der christlichen Kunst weiterentwickelt wurde.

Mit ihrem Formenreichtum knüpft die bulgarische christliche Plastik an die volkstümliche Stilrichtung der vorangegangenen Entwicklungsstufe an. Die phantastischen Schöpfungen, die in ihrem Bildprogramm dominieren und in denen die zoomorphen Motive mit Gestalten von Ungeheuern verschmelzen, haben ihren Ursprung in der Naturreligion der Völker Mittelasiens, wo sie als Symbole der Naturgewalt die Phantasie der Menschen beherrscht haben. Diese Bildwelt prägte weitgehend auch die Bauplastik des späten 9. und frühen 10. Jahrhunderts bei der Verzierung der Chorschranken (Reliefs aus Stara Sagora und Drenovo) und Kirchenportale (Tympanonrelief mit Löwin im Nationalmuseum Sofia) sowie der Kapitelle (Kämpferkapitelle mit Tierdarstellungen aus Preslav und Stara Sagora). Nicht nur die Voluten, sondern auch die stilisierten Ranken und Akanthusblätter mit Kreuzen und Christogrammen sind

Abb. 68 bis 70, 72, 73 Abb. 71

hier völlig verschwunden – die ganze Fläche der Reliefs beziehungsweise alle vier Seiten der Kämpferkapitelle werden von phantastischen Tierdarstellungen und Fabelwesen überzogen, die den Bauwerken eine eigenartige, durchaus nicht christliche Prägung verleihen. Unfähig, sich der christlichen Symbolik und besonders den antikisierenden Tendenzen der Hofkunst anzupassen, wurde der Tierstil im Laufe des 10. Jahrhunderts von den Bauten Preslavs verdrängt. Er kam nur noch an provinziellen Bauwerken vor, verlor jedoch an Präzision der Ausführung und verflachte im Relief. Bei den Bauten der Hauptstadt aus dem späten 10. Jahrhundert tauchen Tierdarstellungen lediglich an der Außenverzierung auf, vor allem als künstlerisch anspruchslose Wasserspeier. Viele Motive des Tierstils gingen jedoch in die Buchmalerei und das Kunsthandwerk Bulgariens ein, wo sie bis zum Ausgang des Mittelalters in Gebrauch blieben.

Stilistisch und ikonographisch stehen zwei reliefierte Holzschnitzereien dem Tierstil der Bauplastik des 9. und 10. Jahrhunderts sehr nahe: die Truhe von Terracina und die Tür der Sveti-Nikola-Bolnički-Kirche in Ochrid. Während auf den Reliefs der Truhe die mittelasiatischen Motive und stilistischen Eigenarten noch stark ausgeprägt sind, ist an der Kirchentür eine fortschreitende Rezeption der christlichen Kunst zu beobachten. So zeigen die Holzreliefs der Tür von Ochrid, die ursprünglich offenbar Modelle für eine Bronzetür waren und hier erst später mit einigen Ergänzungen sekundäre Verwendung gefunden haben, eine gelungene Anpassung vorchristlicher Motive an christliche Thematik sowie der Formensprache an die flächig-lineare Darstellungsweise der christlich-orthodoxen Plastik.

Abb. 60 bis 62, 59

Der protobulgarischen Monumental- und Holzplastik steht die Toreutik inhaltlich und stilistisch am nächsten, was darauf zurückzuführen ist, daß sie oft Prototypen der monumentalen Kunst zu benutzen pflegte. Die überlieferten Werke dieser Kunstgattung vermitteln ein ziemlich eingehendes Bild von ihrer Entwicklung, wenn uns auch hier wie bei der protobulgarischen Plastik die Kenntnis ihrer Ursprungsformen versagt bleibt. Der aus mehreren Tafel- und Sakralgefäßen bestehende Goldschatz von Nagyszentmiklós (Kunsthistorisches Museum, Wien), dessen protobulgarischer Ursprung heute allgemein angenommen wird, ermöglicht auf Grund seiner langen, vermutlich von der Mitte des ersten Jahrtausends bis ins 9. Jahrhundert reichende Entstehungsspanne, den Werdegang dieser Kunstgattung über mehrere Jahrhunderte anhand prunkvoller Beispiele zu verfolgen. Bedeutsam ist dabei hier die Rezeption mittelasiatischer, teilweise unter starken Einwirkungen Ostasiens und Irans entstandener Formen und Motive und ihre Übernahme in das ikonographische Programm der christlichen Kunst, das dadurch wesentlich bereichert und erweitert wird. Bedeutsam ist auch das Anpassungsvermögen der Künstler an die durch den christlichen Ritus gestellten Aufgaben. Dies haben weitere neu entdeckte Werke der bulgarischen Goldschmiedekunst des 9. und 10. Jahrhunderts, wie die Matrize und der silberne Becher aus Preslav, noch deutlicher gemacht. Eine Reihe von Querverbindungen dieser Arbeiten nicht nur mit dem Schatz von Nagyszentmiklós, sondern auch mit anderen Werken der mittelalterlichen Toreutik, beispielsweise dem vergoldeten Becher aus dem Schatz von der Insel Gotland (Historisches Museum, Stockholm), legt es nahe, die Wechselbeziehungen der unterschiedlichen Kunstkreise im Mittelalter von neuem sorgfältig zu überprüfen. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang, daß in der Kunst des Ersten Bulgarenreichs Einflüsse der Kunst des Arabischen Kalifats und des Christlichen Ostens, Konstantinopel überspringend, weiterhin eine wichtige Rolle spielten. Wie unmittelbar oft diese Einflüsse wirkten, zeigen mehrere Arbeiten der Kleinkunst und des Kunsthandwerks, deren Ursprung zweifellos im Nahen Osten zu suchen ist. So waren auch im 9. und 10. Jahrhundert in Bulgarien syrisch-palästinensische Metallkreuze und Reliquiare sehr verbreitet. Eine Sonderstellung unter diesen meist gewerbsmäßigen Erzeugnissen nimmt die 1973 in Pliska gefundene goldene Staurothek ein, die aus derselben Werkstatt wie die bekannte Staurothek Fieschi-Morgan (Metropolitan-Museum, New York) und die Kreuze von Vicopisano und Rhode Island stammt, doch eine wesentlich reichere Verzierung aufweist und eindeutig als das kostbarste Stück dieser Art gelten darf.

Abb. 50

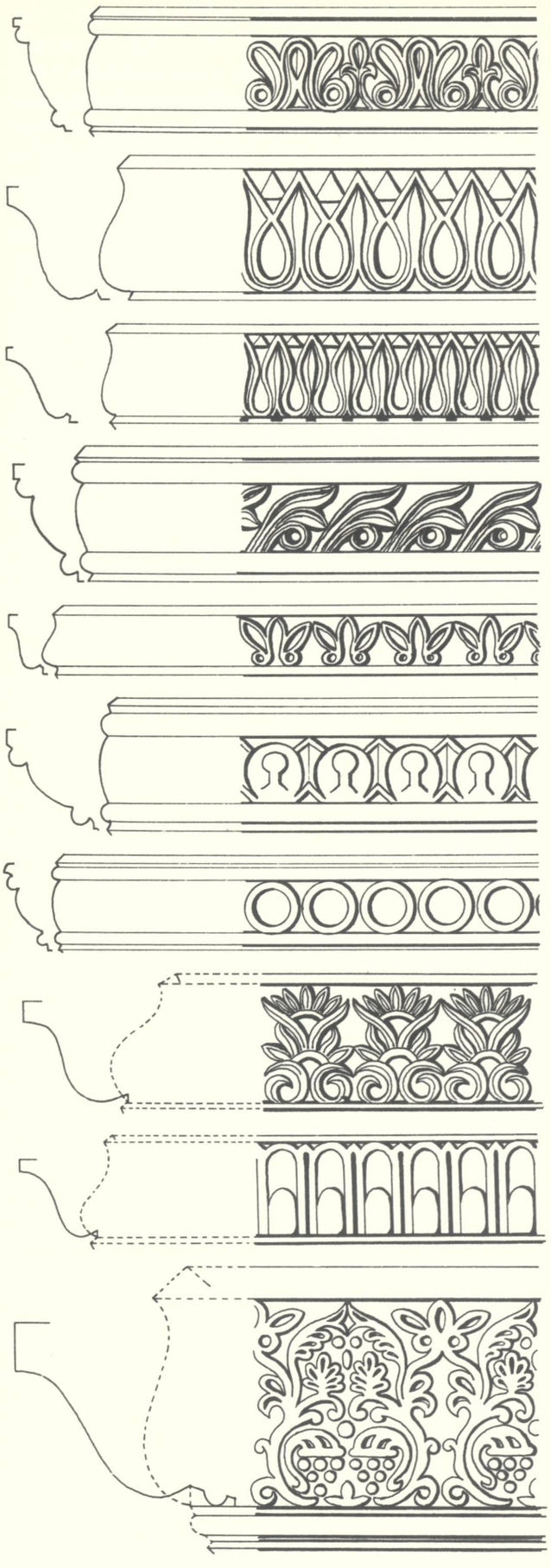
Abb. 17 bis 20

Rezeption der Antike

Zu Beginn des 10. Jahrhunderts zeitigte die bulgarische Monumentalkunst eine neue Stilrichtung. An dem bauplastischen Schmuck der Basilika Gebe-klisse, der Palastkirche und des Palastes in Preslav trat eine bis dahin unbekannte antikisierende Tendenz hervor. Dieser Stilwandel erfaßte zunächst die marmornen Relieffriese aus mehreren symmetrisch aufgebauten quadratischen Panneaus mit pflanzlichen Motiven. Ihre Formen und ihre präzise Ausführung erinnern an die besten Werke der byzantinischen Bauplastik aus dem Zeitalter Justinians I., doch hat sich das Ornament im Vergleich mit der dekorativen Kunst des 6. Jahrhunderts weiterentwickelt. Diese antikisierende, renaissanceartige Tendenz, die für die Zeit der höchsten Blüte der bulgarischen Kunst und Kultur in der ersten Hälfte des 10. Jahrhunderts stilbestimmend wirkte, entfaltete sich an der Runden Kirche von Preslav (vollendet kurz vor 907) zu voller Kraft. Hier, an dem bedeutendsten Bauwerk des Ersten Bulgarenreichs, kehren eine ganze Reihe von Formen und Ornamenten der spätantiken Kunst wieder, die sich durch Klarheit, Deutlichkeit und Ausgewogenheit auszeichnen. Alle diese Formen sind den überlieferten Kunstwerken nicht einfach nachgeahmt, sondern weiterentwickelt und nachempfunden. Neben dem antiken Kyma treffen wir Friese mit stark stilisierten drei-, fünf- und siebenblättrigen Palmetten und Halbpalmetten, Trauben, Akanthus- und Weinblätterranken. Das antike Ornament ist schöpferisch umgestaltet, um den Anforderungen der Zeit zu entsprechen. Das Akanthusblatt verwandelt sich in eine

Abb. 38, 39

Abb. 40, 41



Preslav, Runde Kirche, kurz vor 907. Gesimsprofile

akanthisierende Palmette, Halbpalmette oder in das ebenso von den Akanthusformen beeinflußte stilisierte Weinblatt. Dieser Prozeß setzte bereits in justinianischer Zeit ein, stagnierte jedoch während der darauffolgenden starken Geometrisierung der Naturformen, die bald größtenteils durch abstrakte geometrische Figuren abgelöst wurden. Das Zurückgreifen auf pflanzliche Naturformen der Antike für den bauplastischen wie für den keramischen Schmuck der Bauwerke Preslavs stellt eine Besonderheit dieser bulgarischen Renaissanceströmung zu Beginn des 10. Jahrhunderts dar. Sie unterscheidet sich von der sogenannten Makedonischen Renaissance der zeitgenössischen byzantinischen Kunst, bei der die Wiederbelebung der Antike nicht über den Rahmen der Buchillustration und der Kleinkunst hinausging.

Nicht nur Motive und Ornamentik der Preslaver Bauten des 10. Jahrhunderts knüpfen an antike Vorbilder an, auch diese Verzierung selbst und ihre Anordnung erfolgen im Sinne der antiken Kunst. Die Einführung der Säule mit vorwiegend dekorativer Funktion bei der Außengestaltung des Atriums der Runden Kirche und die Gliederung seiner Innenwände in einzelne halbkreisförmige Exedren sowie die Errichtung antiker Portale an allen Eingängen stellen Eigenarten der römischen Antike dar, die sich in der zeitgenössischen Kunst Konstantinopels nicht finden lassen. Ebenso antikisch ist das Vorherrschen der ovalzylindrischen und halbzylindrischen Form. Die Vorliebe für ovale Formen ist ein weiteres Kennzeichen der Kunst der Bulgarischen Renaissance des 10. Jahrhunderts, das den Unterschied zu den polygonalen Formen der Apsiden und Tamboure sowie der gebrochenen Linie der Silhouette bei den Kirchen Konstantinopels sofort verdeutlicht. Sie begleitet die bulgarische Baukunst auch weiterhin und entfaltet sich an der Außenverzierung der hochmittelalterlichen Kirchen in voller Kraft. Abb. 40

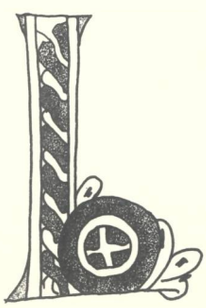
Eine der wichtigsten Besonderheiten der antikisierenden Richtung der bulgarischen Kunst des 10. Jahrhunderts ist die Rückbesinnung auf das menschliche Maß sowohl bei den Bauten als auch bei der Komposition der Wandbilder und der Ornamentik. Damit wurde im Gegensatz zu den wuchtigen Riesenformen der protobulgarischen Paläste und auch zu der Erzbischofsbasilika in Pliska Ausgewogenheit und Harmonie angestrebt, wobei die menschliche Gestalt, wie bei der griechischen Antike, wieder als Maßstab diente. An diesem Maßstab hielt auch die plastische und bemalte Verzierung fest, die üppig-monumentale Formen wie auch Kontraste und den Glanz intensiver Farben vermeidet, um ihr Schönheitsideal im Rhythmus der ausgewogenen Formen sowie in der harmonisch abgestimmten Farbpalette zu finden.

Während an den Relieffriesen von Gebe-klisse und der Palastkirche in Preslav technische und stilistische Ähnlichkeiten mit zeitgenössischer Bauplastik der byzantinischen Hauptstadt vorhanden sind, bietet der plastische Schmuck der Runden Kirche keinerlei derartige Anhaltspunkte. Dabei darf man nicht außer acht lassen, daß unter Zar Simeon eine neue Generation von Künstlern und Baumeistern aufgetreten war. Die Errichtung der Abb. 38

Runden Kirche erfolgte vierzig Jahre nach der Einführung des Christentums in Bulgarien – Zeit genug, die verschiedensten Künstler auszubilden. Obgleich wir unter den Bildhauern des ausgehenden 9. Jahrhunderts auch Schüler der Konstantinopeler Werkstätten erkennen können – wie etwa die Schöpfer des plastischen Schmucks von Gebe-klisse –, so beteiligte sich an der Verzierung der Runden Kirche doch bereits die nächste Künstlergeneration, die wohl in den handwerklichen Traditionen der byzantinischen Kunst erzogen war, aber dennoch anderen schöpferischen Gedanken Raum gab.

Wenn der neue antikisierende Stil der bulgarischen Monumentalkunst des 10. Jahrhunderts die ästhetischen und künstlerischen Prinzipien der spätantiken Kunst weiterentwickelte und nicht eine byzantinische Umformung darstellt, so deshalb, weil die Bildhauer und Maler ihre Anregungen in den bulgarischen Gebieten von Histros, Marcianopolis und Nikopolis ad Istrum bis Philippi und Durazzo fanden, die reich an antiken Denkmälern hoher Qualität waren. Der Renaissanceströmung des 10. Jahrhunderts entsprechend, übernahmen die bulgarischen Künstler antike Formen in einer schöpferisch bewußten Verwandlung, die nur für diese Epoche und diese Kulturlandschaft typisch ist. Solche Formen sind an den zeitgenössischen Bauten Konstantinopels, wie der Kirche des Myrelaion (Budrum-Moschee), undenkbar; ebenso sind bis zur Palaiologenzeit, der letzten Renaissance der antiken Kunst im Byzanz des 14. Jahrhunderts, keine Gesimse und Friese mit plastischem Schmuck an byzantinischen Bauten zu finden. Während sich in der Kunst Konstantinopels die Verbindung mit der Antike zur Zeit der Makedonischen Renaissance lediglich auf die Buchillustration und die Kleinkunst erstreckte, erfaßte die antikisierende Tendenz in Bulgarien alle Gebiete der Architektur und Monumentalkunst.

Die Bauformen und die Innenausstattung der Kirche in Viniza und der Klosterkirche Nr. 1 in Avradak, deren Datierung um die Mitte des 10. Jahrhunderts gesichert ist, zeigen, daß sich die renaissanceartigen Tendenzen der bulgarischen Monumentalkunst nicht mit der Runden Kirche erschöpften. Außer der virtuos ausgeführten dekorativen Bauplastik an den Gesimsen und den Kalksteinreliefs der Kirche in Avradak erscheinen jedoch an den Fassaden noch plastische Tierdarstellungen – eine Eigenart der bulgarischen Kunst des 10. Jahrhunderts, die an etwas spätere Zierformen der romanischen Kunst denken läßt. Diese Tierdarstellungen, vorwiegend Wasserspeier, bereichern wesentlich die Außenverzierung, obgleich ihre künstlerische Qualität nicht über handwerkliches Maß hinausgeht; stilistisch und inhaltlich weisen sie gewisse Beziehungen zur Volkskunst und Folklore, aber auch zur Buchmalerei auf und sind das Bindeglied zwischen Monumental- und Kleinkunst.



Sinaitisches Euchologion, 11. Jh. Initial

Buchmalerei

Das »Goldene Zeitalter« der bulgarischen Kultur im 10. Jahrhundert fiel mit dem Beginn des slawisch-bulgarischen Schrifttums nach der Erfindung des glagolitischen und des kyrillischen Alphabets und ihrer Einführung im Bulgarenreich zusammen. Die zwei wichtigsten kulturellen Zentren, Preslav und Ochrid, traten gleichzeitig als Zentren des Schrifttums und der Bildung hervor und leisteten durch das Werk der mit ihnen verbundenen Westbulgarischen und Preslaver Schule den bedeutendsten Beitrag für die Entwicklung der slawischen mittelalterlichen kirchlichen und amtlichen Sprache.

Parallel mit der regen schriftstellerischen Tätigkeit, die sich hauptsächlich auf die zahlreichen Klöster in der Umgebung von Preslav und auf das Naum-Kloster in Ochrid konzentrierte, entstand eine bemerkenswerte Buchmalerei, die jedoch nur in Bruchstücken überliefert ist. Zu den frühesten Denkmälern gehören eine Reihe glagolitischer Handschriften, hauptsächlich Evangeliare, wie der Codex Zographensis (Öffentliche Bibliothek Leningrad), der Codex Marianus (Lenin-Bibliothek Moskau), der Codex Assemani (Vatikan), der Sinaitische Psalter und das Sinaitische Euchologion (Katherinen-Kloster, Sinai, und Öffentliche Bibliothek Leningrad), deren Datierung die jüngste sprachwissenschaftliche Forschung zum größten Teil in die zweite Hälfte des 9. bis zur Mitte des 10. Jahrhunderts ansetzt und unmittelbar mit den ersten slawischen Übersetzungen von Kyrill und Method in Zusammenhang bringt. Die eindeutigen ikonographischen und stilistischen Beziehungen der Illuminationen dieser Manuskripte zur Kunst des Christlichen Ostens sind hauptsächlich auf das langjährige Wirken beider Gründer des slawisch-bulgarischen Schrifttums in kleinasiatischen Klöstern zurückzuführen, wo die Übersetzungen und die ersten Abschriften kirchlicher Texte angefertigt worden sind. Als nicht weniger wichtig erscheint die Benutzung frühchristlicher Vorlagen aus dem Buchschatz der Sophienkirche in Konstantinopel, deren Bibliothekar Kyrill eine Zeitlang gewesen ist. Obgleich der künstlerischen Überlieferung des Christlichen Ostens verpflichtet, zeigt der vorrangig aus Initialen und ornamentalen Zierleisten bestehende Schmuck der Manuskripte ebenso eigene schöpferische Leistungen, die sich vor allem in den kunstvoll mit dem Ornament verwobenen Tier- und Menschendarstellungen äußern. Diese Motive, die sich zu seltsamen Gebilden phantastischer Formen entwickelten, wurden – dem kyrillischen Alphabet entsprechend umgearbeitet – von den späteren Manuskripten übernommen und dienten

Abb. 47

Abb. 42 bis 46



Ostromir-Evangeliar, Kiew, 1056/57.
Öffentliche Bibliothek Leningrad. Initialen

als Grundlage der südslawischen und russischen Buchmalerei des 13. Jahrhunderts mit ihrem teratologischen Stil. Diese Bezeichnung, im vorigen Jahrhundert von F. Buslajew eingeführt und von der späteren Forschung aufgenommen, umfaßt alle Erscheinungen sonderbarer phantastischer Darstellungen von Ungeheuern, die das Ornament der ostslawischen Kunst beherrschen. Die ersten Ansätze dieser Formen finden sich bereits an den
Abb. 47 frühen glagolitischen Manuskripten, wie dem Codex Zographensis und dem Sinaitischen Euchologion. Hier treten die phantastischen Motive zunächst andeutungsweise auf – sie bilden sich von den blattartigen Endungen der Initialen heraus, die sich durch Einsetzen von Augen in Ungeheuer verwandeln und allmählich den Manuskripten ein eigenartiges Gepräge verleihen. Den Übergang von glagolitischen zu kyrillischen Buchinitialen veranschaulicht der Codex Suprasliensis aus dem frühen 10. Jahrhundert, ein Werk ostbulgarischer Provenienz und zugleich ein wichtiges Bindeglied in der Entwicklung der Buchornamentik vor deren Blüte im zweiten Viertel des 10. Jahrhunderts.

Die Prachtmanuskripte der Preslaver Hofschule aus der Blütezeit der bulgarischen Buchmalerei sind nicht erhalten. Es existieren jedoch russische Manuskripte, die – wie ihre Erforscher nachgewiesen haben – weitgehend originalgetreu den bulgarischen gefolgt sind. So wiederholen die russischen Abschriften nicht nur die bulgarisch-slawische Orthographie der Originaltexte, sondern auch ihre Initialen und Illustrationen, einschließlich der Stifterbildnisse bulgarischer Herrscher. Stil und Ikonographie, die sich grundsätzlich von den byzantinischen unterscheiden, lassen wiederum mehrere Eigenschaften der Kunst des Christlichen Ostens hervortreten, die durch Vermittlung der kleinasiatischen Klöster sowie durch eine ununterbrochene Traditionskette in Bulgarien lebendig geblieben sind, ohne den verheerenden Folgen des Bildersturms ausgesetzt zu sein. Im Unterschied zu den höfischen Malern Konstantinopels bestand für die bulgarischen Miniaturisten in der Zeit nach dem Bilderstreit keine Notwendigkeit, neue ikonographische Typen zu schaffen. Sie entwickelten die überlieferten Typen weiter und prägten ihnen ihre künstlerischen Auffassungen ein. Das zeigen am deutlichsten die Buchinitialen, deren Ornamentik weitgehend mit dem mittelasiatischen Tiergeflecht durchsetzt ist. Gegenüber dem noch unvollkommenen Bildschmuck der frühen glagolitischen Handschriften steigern sich die ornamentalisierten Menschen- und Tierdarstellungen der kyrillischen Handschriften in der Initialornamentik zu höchster künstlerischer Vollendung.

Nicht weniger aufschlußreich für die bulgarische Kunstauffassung ist die Typologie und Ikonographie der Evangelistendarstellungen, die, wie die Initialen, von russischen Kopisten in zwei der bedeutendsten Werke der russischen Buchmalerei – dem Ostromir-Evangeliar (1056/57) und dem Mstislav-Evangeliar (1113/17) – übernommen wurden. Auch hier begegnet uns neben der bulgarischen Orthographie des frühen 10. Jahrhunderts ein ikonographischer Typus, der sich von der byzantinischen Kunst deutlich abhebt: Die Evangelisten erscheinen nicht wie in Byzanz in ruhiger und konzentrierter Stellung, wie antike Philosophen in ihre Schriften vertieft oder nachdenkend, sondern in exaltierter Haltung, den Blick aufwärts zu ihren Symbolen gerichtet. Es handelt sich dabei nicht etwa nur um zwei bildnerische Varianten ein und desselben Schemas; vielmehr treten hier zwei grundsätzlich unterschiedliche theologische Konzeptionen zutage: die durch Mystik der östlichen Symbolsprache geprägte frühchristliche Konzeption der Evangelisten als erleuchteter Vermittler der göttlichen Weisheit und die mittelbyzantinische, die in den Evangelisten lediglich menschliche Zeugen darstellt. Wesentliche Abweichungen von der byzantinisch-hauptstädtischen Kunst werden auch in der Ornamentik erkennbar: Die Rahmen der Evangelistenbilder sind in einem sehr dekorativen Stil ausgeführt, dessen Ursprung weder in Konstantinopel noch im Christlichen Osten, sondern in der protobulgarischen Kunsttradition zu suchen ist. So erinnern die stark stilisierten und vom Blütenblattstil der byzantinischen Handschriften abweichenden pflanzlichen Motive auf den Rahmen der Bildnisse von Lukas und Markus im Ostromir-Evangeliar an ähnliche Motive der bemalten Keramik aus Preslav, während bei der Ornamentik mehrere Berührungspunkte mit der protobulgarischen Toreutik auffallen, wobei auch Einwirkungen der ostchristlichen Kunst des 9. Jahrhunderts feststellbar sind. Die den Zellenschmelzarbeiten gleichende Farbenpracht hingegen verleugnet nicht ihre Verwandtschaft mit der unter sasanidischen Einflüssen entstandenen Kunst Mittelasiens.

Eine weitere Entwicklungsstufe dieses höfischen Stils der bulgarischen Buchmalerei bezeichnet die vermutlich ebenso originalgetreue russische Nachbildung eines bulgarischen illuminierten Manuskripts aus den 20er Jahren des 10. Jahrhunderts, das sogenannte Swjatoslaw-Sbornik aus dem Jahre 1073 (Historisches Museum Moskau). Wie in der zeitgenössischen dekorativen Kunst Arabiens und Byzanz' sind hier die Stilisierung und die Schematisierung bedeutend fortgeschritten. Die Ornamentik zeigt Ansätze eines Manierismus, bei dem die Naturformen in abstrakte geometrische Formen übergehen, wenn auch das Naturvorbild noch spürbar bleibt.

Die unmittelbaren Bindungen an die frühchristliche Kunsttradition des Christlichen Ostens und ihre Symbolsprache sowie der Rückgriff auf antike Formen und deren Naturtreue und Harmonie unter Zugrundelegung eines auf den Menschen bezogenen Maßes waren für die bulgarische Renaissance des 10. Jahrhunderts nur zwei von mehreren unterschiedlichen Aspekten, die den großen kulturellen Aufschwung Bulgariens – das »Goldene Zeitalter« – charakterisieren. Es ist von fundamentaler Bedeutung, daß die Triebkraft dieses Aufschwungs, entsprechend der Makedonischen Dynastie in Byzanz, die Zentralmacht des autokratischen Herrschers war, die in sich die Führung des Staates und der Kirche vereinigte. Tatsächlich ist die bulgarische Renaissance mit Simeon, dem »Zaren der Bulgaren und Griechen«, eng verbunden. Er wurde von seinen Zeitgenossen nicht nur als »der mächtigste Herrscher«, sondern auch als »ein neuer Ptolemäus, der in seinen Palästen alle göttlichen Bücher gesammelt hatte«, gepriesen. Der Bischof von Cremona, Liutprand, drückte seine Bewunderung aus, als er vom Studium Simeons in der Konstantinopeler Magnaura-Schule berichtete, wo sich der zukünftige Herrscher Bulgariens mit der Rhetorik des Demostenes und den Syllogismen des Aristoteles beschäftigt habe. Alle zur Zeit des Zaren tätigen Übersetzer und Autoren bulgarischer Bücher betonten ausdrücklich, daß ihre Werke auf seine Veranlassung geschrieben wurden. Mit Simeon dürfte nicht nur die Errichtung der Runden Kirche in Zusammenhang stehen, in der sein Stifterbild angebracht war, sondern auch die Entstehung der neuen Hauptstadt Preslav, die er »binnen 28 Jahren gebaut und geschaffen« haben soll. Wie groß seine Bedeutung für die humanistischen und renaissanceartigen Tendenzen des Goldenen Zeitalters auch gewesen sein mag – man darf dennoch nicht vergessen, daß dieser Herrscher als Exponent einer bestimmten Schicht der bulgarischen Gesellschaft hervortrat. Die gesamte kulturelle Tätigkeit vollzog sich im Rahmen des Frühfeudalismus, dessen Entwicklungsstand der Produktivkräfte für die Herausbildung einer starken Bürgerschicht nicht ausreichte. So beschränkte sich diese Kulturblüte auf den Kreis des Hofes und des Hochklerus. Der Gegensatz zwischen der Idee der Selbstherrschaft und der sich immer stärker auswirkenden Dezentralisierungstendenzen des Feudalismus führte bei den Nachfolgern Simeons zu einer Rezession auf allen Gebieten. Eine Ursache für diese Rezession waren auch die erschöpfenden Kriege und feindlichen Einfälle, die nach der Mitte des 10. Jahrhunderts wieder einsetzten und eine allgemeine Schwächung der wirtschaftlichen Fundamente des Staates mit sich brachten.

Der Prozeß allmählicher Byzantinisierung der bulgarischen Kirche nach dem Tode Simeons einerseits und die rasche Ausbreitung mehrerer gegen die offizielle Kirche gerichteter religiöser Lehren andererseits rief auch auf geistig-religiösem Gebiet eine Spaltung hervor. An erster Stelle der von der orthodoxen Kirche unter dem Vorwand der Ketzerei verfolgten Ideengemeinschaften und Sekten stand das sich schnell ausbreitende Bogomilentum – ursprünglich eine Mysterienlehre, die, sowohl von der mystischen Praxis des Vorderen Orients als auch vom Neoplatonismus beeinflußt, sich zu einer Protestbewegung der Volksmassen entfaltete und für die Ideen des ursprünglichen Christentums eintrat.

Die Spaltung innerhalb der bulgarischen orthodoxen Kirche selbst vertiefte sich um die Mitte des 10. Jahrhunderts. Die ersten Klostergründungen – wie die Klöster in der Umgebung von Preslav und Ochrid sowie die Klöster Xiropotamos und Zograph auf dem Berge Athos, der autonomen Mönchsrepublik zwischen Byzanz und Bulgarien – entstanden in der Regierungszeit der Zaren Boris, Simeon und Petar als Zentren des geistigen und kulturellen Lebens. Im Laufe des 10. Jahrhunderts trat zu den geistlichen und kulturellen Aufgaben der Klöster immer stärker auch die Funktion eines wichtigen Faktors im Wirtschaftsleben hinzu. Die Kirche und die Klöster entwickelten sich zu den reichsten Feudalbesitzern, die große Macht über die ihnen untergeordnete Bevölkerung auszuüben vermochten. Als eine Reaktion gegen den äußeren Glanz und die zunehmende Verweltlichung der kirchlichen Institutionen regte sich auch innerhalb der Kirche eine starke Opposition, die ihren Ausdruck in der vom heiligen Ivan von Rila (um 876–946), dem bedeutendsten bulgarischen Einsiedler, eingeleiteten Massenbewegung der Resignation und der Flucht aus dem öffentlichen Leben fand.

Von inneren Widersprüchen geschwächt und von allen Seiten bedroht, fiel der Ostteil des Bulgarenreichs mit der Hauptstadt Preslav 972 dem Ansturm der Byzantiner zum Opfer. Für weniger als ein halbes Jahrhundert gelang es dem bulgarischen Feudalherrn Samuil mit seinen Brüdern, die westlichen und einen Teil der östlichen Gebiete Bulgariens zurückzuerlangen und als Zar des Bulgarenreichs bis zu seinem Tode im Jahre 1014 mit Erfolg zu verteidigen. Kurz darauf ging jedoch auch dieses Westbulgarische Reich 1018 infolge der divergierenden Interessen der einzelnen Feudalherren zugrunde.

III. Byzantinische Herrschaft (1018-1186)

Das Ende der Zentralmacht im Bulgarenreich im Jahre 1018 blieb nicht ohne Auswirkungen auf die bildende Kunst und die Architektur. Die bis auf die Fundamente zerstörte Hauptstadt Preslav verlor für immer ihren Rang als geistiger und kultureller Mittelpunkt des Landes. Diese Rolle übernahm für wenige Jahrzehnte Ochrid, die Hauptstadt des Westbulgarischen Reiches, die während der späten Regierungszeit Samuils (996–1014) vorübergehend als Zarenresidenz und Patriarchensitz diente. Als religiöses Zentrum des autonomen Erzbistums, dessen Grenzen einen großen Teil der bulgarischen Gebiete umfaßten, behielt Ochrid auch nach der byzantinischen Eroberung seine Bedeutung, wobei von der Stadt jedoch keine Ausstrahlung auf die kulturelle Entwicklung des ausgedehnten Territoriums der Diözese ausging. Die byzantinische Hauptstadt Konstantinopel erwies sich ebenso unfähig, die kulturelle Entwicklung des in zahlreiche Lehnherrschaften zersplitterten Feudalstaates voranzutreiben. Die Qualität der geschaffenen Kunstwerke ging selten über das Provinzielle hinaus. Sogar dort, wo die Stifter von Kirchen und Klöstern den höfischen Kreisen Konstantinopels entstammten, wie Erzbischof Leo (1037–1056), der die Sophienkirche in Ochrid wiederaufbauen und zum Teil ausmalen ließ, oder Alexios Komnenos, der die Fresken in Neresi im Jahre 1164 stiftete, gewannen die lokalen Besonderheiten die Oberhand. Wohl die einzige Ausnahme unter den erhaltenen Werken der monumentalen Kunst bildet die von dem byzantinischen Feldherrn und Großdomestikos des Westens, Gregorios Bakuriani († 1086), gestiftete Beinkirche des Batschkovo-Klosters, die sich eindeutig in die Konstantinopeler Hofschule einreihen läßt und ein überragendes künstlerisches Niveau besitzt.

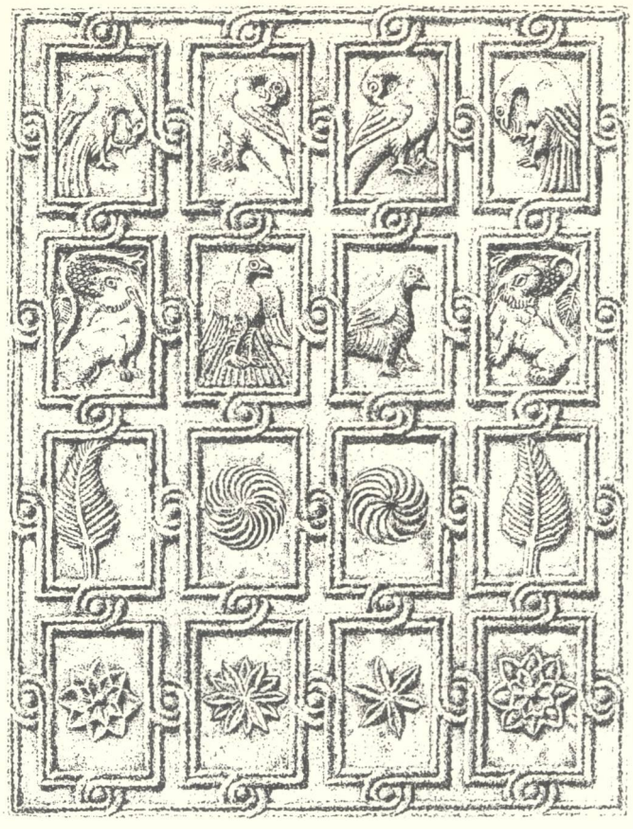
Abb. 88, 89

Abb. 83 bis 87

Wenn auch in der ersten Zeit nach der byzantinischen Eroberung die meisten bulgarischen Feudalherren ihre Lehngüter behielten, wurden sie nach und nach durch byzantinische Adlige ersetzt, deren Namen seit der Mitte des 11. Jahrhunderts immer öfter in den Stifterinschriften auftauchten. Der durch häufige Aufstände bulgarischer Bojaren herbeigeführte Wechsel der führenden Staatsoligarchie und des oberen Klerus brachte weder Frieden noch Beruhigung im Lande. Die Unzufriedenheit der in verstärkte Abhängigkeit von den neuen Feudalherren geratenen bulgarischen Landbevölkerung fand in der seit der byzantinischen Eroberung auffallenden Zunahme der Protestbewegung des Bogomilentums ihren Ausdruck, das sich trotz äußerster Abschreckungsmaßnahmen, zu denen auch die öffentliche Verbrennung von Bogomilenanführern zählte, unvermindert ausbreitete. Zwischen der Mehrheit der Bevölkerung und der byzantinischen Kirche, die sich voll und ganz hinter die Politik von Byzanz stellte, brach eine tiefe Kluft auf. Zu den seit der Mitte des 11. Jahrhunderts zunehmenden Unruhen kamen die Verwüstungen hinzu, die die Normannen- und Kumaneneinfälle sowie die ersten Kreuzzüge anrichteten. So wurde das nördliche Balkangebiet zu einem ständigen Brandherd, den die byzantinische Zentralmacht nicht mehr zu kontrollieren imstande war.

In den Auseinandersetzungen mit den Lehren der Paulikianer und Bogomilen, die das gesamte Thrakien mit dessen Metropole Philippopolis erfaßt hatten, griff Byzanz zu drastischen Maßnahmen. Dennoch führten die blutigen Feldzüge und die Vernichtung von Städten und Dörfern der Ketzer nicht zum gewünschten Erfolg. Gleichzeitig bemühte sich die offizielle Theologie um eine Widerlegung der häretischen Lehren und eine Neubegründung ihrer wichtigsten Dogmen, darunter der von den Bogomilen wie von den Paulikianern abgelehnten Kreuz- und Bilderverehrung. Die ebenso angefochtenen Formen der Sakramente wurden vervollkommnet und von Auslegungen des komplizierten Symbolverständnisses unterstützt. Insofern erfuhren sowohl die Liturgie als auch das mit ihr verbundene Ausschmückungssystem der Kirchen in der Folgezeit eine endgültige Festlegung. Während sich das den Liturgiekommentaren des Patriarchen Germanos († 733) und besonders des Theodor von Andida (11. Jh.) entsprechende mittelbyzantinische Bildprogramm auf die Hauptereignisse der Inkarnation des Logos als Prototyp des liturgischen Mysteriums beschränkte und das hierarchische Prinzip betonte, verstanden die orthodoxen Theologen des 13. und 14. Jahrhunderts, wie Nikolaos Kabasilas († 1363), das liturgische Geschehen als Symbol des Lebens und der Heilstaten Christi. Infolgedessen wurden die wenigen Festszenen, die die Innenwände der mittelbyzantinischen Kirchen schmückten, seit dem 13. Jahrhundert mehr und mehr durch erweiterte Bildzyklen der Passion und der Wundertaten Christi ersetzt, die die Sujets in zahlreiche Einzelszenen zerlegten, bei denen das erzählerisch-belehrende Prinzip gegenüber dem mystagogischen den Vorrang gewann.

Mit der Versinnbildlichung der Liturgie korrespondierten eine Reihe bildlicher Darstellungen. Parallel mit der sich im 11. und 12. Jahrhundert vollziehenden Entfaltung der Proskomidie entstanden gerade auf dem Balkan



Neresi, Panteleimonoskirche, Marmorplatte von der ersten Chorschranke, 11. Jh.

häufig Darstellungen des liturgischen Geschehens, an denen sich die Entwicklung des ikonographischen Typus der zelebrierenden Kirchenväter vor dem für Christus vorbereiteten Thron (Hetoimasie) in Batschkovo, Veljusa (11. Jh.), Neresi, in der Nikolaos- und Demetrioskirche in Varoš bei Prilep (12. Jh.) und der Nikolaoskirche in Melnik (kurz vor 1220) bis zu den komplizierten mehrfigurigen Kompositionen der Himmlischen Liturgie aus der postbyzantinischen Zeit lückenlos verfolgen läßt.

Entgegen der Ablehnung des Kreuzes durch die Bogomilen als »Holz der Schande« stellte die orthodoxe Kirche das Kreuz heraus und suchte es als Grundsymbol der Erlösung durch Christus zu erklären, die sich mit dem »Baum des Lebens« im Gegensatz zum »Baum der Sünde« verbindet. In diesem Zusammenhang wurde der Text des apokryphen Nikodemusevangeliums herangezogen, das die Worte Christi wiedergibt, wonach die Erlösung aller, die wegen des Holzes der Sünde in der Hölle sind, durch das Holz des Kreuzes vollzogen werden soll.

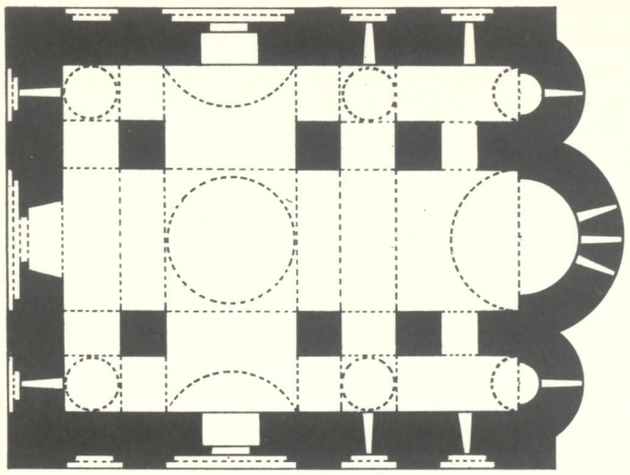
Es häuften sich die auf den Baum des Lebens bezogenen Darstellungen des blühenden Kreuzes in den Werken der Malerei, Plastik und Toreutik. Die Stelle des Kreuzreliquiars, dessen Platz auf dem Altar neben dem Evangelienbuch seit dem 8. Ökumenischen Konzil (869) festgelegt war, nahm nach und nach das Aufsatzkreuz mit geschnitzten Miniaturen ein, in dessen kreuzförmigen Holzkern ein Reliquiensplitter eingelassen war; die wertvolle Einfassung aus Edelmetall, oft auch mit Edelsteinen, diente nunmehr als Rahmen und Griff oder Postament.

Während der auf den Bilderstreit folgenden Jahrhunderte wurde das Sanktuarium endgültig vom übrigen Raum der orthodoxen Kirchen abgetrennt. Die ursprünglich niedrige Chorschranke nahm allmählich den Charakter einer Trennwand (Templon) an, der nunmehr eine immer wichtigere Rolle als geistiger Mittelpunkt des kirchlichen Innenraums beigemessen wurde. An dieser Trennwand »zwischen der sichtbaren und unsichtbaren Welt« (Symeon von Thessaloniki) wurden Ikonen angebracht, auf denen Vertreter der himmlischen Hierarchie, Heilige und Märtyrer als Vermittler zwischen beiden Welten dargestellt wurden und somit das Prinzip der Fürbitte (Deesis) versinnbildlichten.

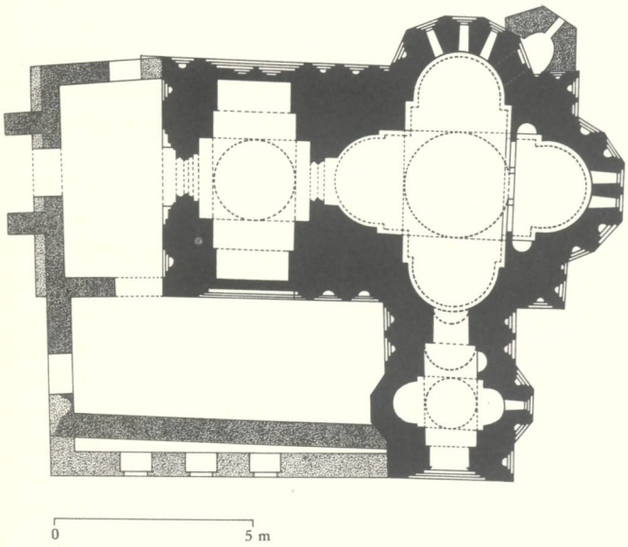
Alle dogmatischen und liturgischen Neuerungen setzten sich, wenn auch zögernd, im gesamten Einflußbereich des Konstantinopeler Patriarchats durch, das sich um die Jahrtausendwende von Süditalien bis zu den nordosteuropäischen Gebieten Rußlands sowie dem georgischen Kaukasus ausgebreitet hatte und sich immer deutlicher von Rom abgrenzte, bis es 1054 zum endgültigen Bruch zwischen dem westlichen und östlichen Christentum kam. Dagegen ließ die Expansion der byzantinischen hauptstädtischen Kunst allmählich an Intensität nach. Innerhalb der orthodoxen Welt lösten sich die von Konstantinopel ausstrahlenden künstlerischen Impulse in zahlreichen provinziellen Schulen und Stilrichtungen auf. Der Prozeß einseitiger Einwirkungen verwandelte sich nach und nach in ein wechselseitiges Geben und Nehmen. Bei der Vielseitigkeit und Mannigfaltigkeit dieser östlich-orthodoxen Kultur und Kunst, welche durch die eigene Prägung der auf einem weiten Gebiet verstreuten lokalen Schulen gekennzeichnet ist, war nicht mehr Konstantinopel das einigende Bindeglied, sondern das ideelle Band zwischen den einzelnen orthodoxen Ländern. Die Kunst wurde nicht mehr nur von einem einzigen Zentrum, sondern, entsprechend der politischen Zersplitterung der osteuropäischen Feudalstaaten, von mehreren Zentren bestimmt. So verlor Konstantinopel bereits vor der Eroberung durch die Kreuzfahrer im Jahre 1024 seine führende Stellung auf kulturellem Gebiet, die es auch während der Restauration des Imperiums unter den Palaiologen nur in begrenztem Maß zurückzugewinnen vermochte.

Architektur

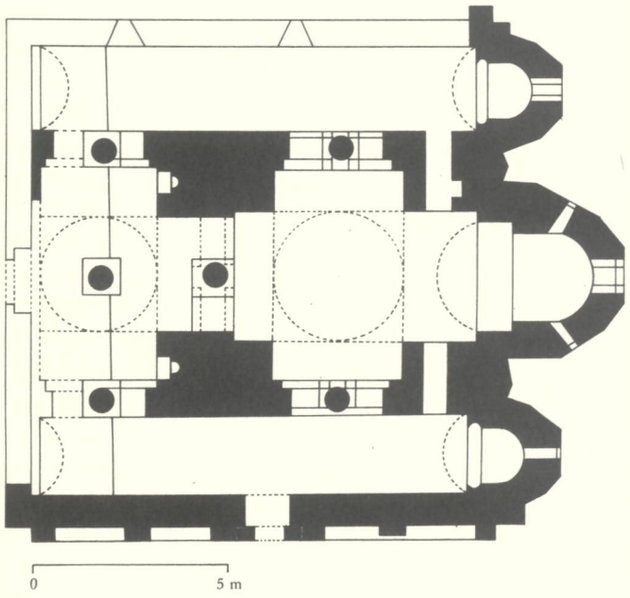
In der Architektur wurde während der byzantinischen Fremdherrschaft in Bulgarien eindeutig die Kreuzkuppelkirche bevorzugt. Die Entwicklung der basilikalen Bauform hatte bereits mit der Erzbischofsbasilika in Pliska ihren Höhepunkt überschritten; wenn auch weiterhin in den ehemaligen bulgarischen Gebieten Basiliken gelegentlich entstanden, wurden sie zum größten Teil entweder über den alten Grundmauern aufgeführt – wie



Kjustendil, Kreuzkuppelkirche in Koluscha, 11. Jh.



Veljusa, Klosterkirche, 1080



Drenovo, Gemeindekirche, 6. bis 11. Jh.

der unter dem Erzbischof Leo (1037–1056) wiederaufgebaute und erweiterte Mittelteil der Sophienkirche in Ochrid und die Achillkirche in Prespa sowie die vermutlich ebenfalls nur umgebaute Nikolaoskirche in Manastir bei Prilep (1095) und die Bischofskirche in Serrai – oder aber in traditionellen Bauformen errichtet, ohne bedeutende Neuerungen aufzuweisen, wie die Nikolaoskirche in Melnik (zweite Hälfte des 12. Jh.). Diese Basiliken sind hauptsächlich Bischofskirchen, die noch immer zu repräsentieren und eine große Gemeinde aufzunehmen hatten – im Unterschied zu den relativ kleinen einschiffigen und Kreuzkuppelkirchen, die für die Ansprüche und Aufgaben als Hof- oder Burgkapellen besonders geeignet erscheinen. Die byzantinisch-hauptstädtischen Einflüsse machen sich an den polygonalen Apsiden (Manastir), an den Säulenstützen, die endgültig die Pfeiler verdrängt haben, oder in der Bautechnik bemerkbar. Bei komplizierten Bautypen handelt es sich meistens um eine aus Basilika und Kreuzkuppelkirche gebildete Zwischenform, die auf spätere Umbauten älterer, ursprünglich basilikaler Anlagen zurückgeht, wie die Anfang des 12. Jahrhunderts wiederaufgebaute Kirche in Drenovo – die Einwirkungen Konstantinopels zeigen sich hier sowohl in der durch Bögen seitlich geöffneten Vierung als auch im verlängerten Altarvorraum, während die Außengestaltung und die Bautechnik unverkennbar der lokalen Tradition (Ochrid, Kastoria) folgen; im Sinne der bulgarischen Bautradition sind auch die pseudokonstruktiven Blendbögen an den Seitenfassaden angelegt, deren Zahl von 4 auf 5 an jeder Seite erhöht ist.

Einflüsse Konstantinopels finden sich auch an den Klosterkirchen zu Veljusa (1080) und Neresi (Anfang des 11. Jh.). In Veljusa verbinden sich die vorzugsweise an Konstantinopeler Kirchen vorkommende polygonale Apsis und die Mischtechnik mit der Verzierung durch eine doppelte Blendbogenreihe, während in Neresi wiederum die Errichtung eines Kreuzgewölbes über dem Mitte des 12. Jahrhunderts angebauten Narthex hauptstädtischen Einfluß verrät, ebenso wie die Verzierung der Archivolten im Tambour und an der Hauptapsis. Besonders auffallend sind hier die vier quadratischen Türme im Osten und Westen, die die alte Tradition des zentralen Balkans (Dshanavar-tepe) aufnehmen, doch gleichzeitig durch die Kuppelbedeckung byzantinischen Vorbildern folgen, allerdings ohne die für Konstantinopel typische oktogonale Form der Tamboure zu übernehmen.

Einer geschlossenen Gruppe gehören die kleinen Kreuzkuppelkirchen ohne freie Stützen in Westbulgarien aus dem 11. und 12. Jahrhundert an, deren Kreuzarme entweder in den Mauern ausgespart wurden (die Klosterkirche zu Rakoviza und der Ostteil der Bojana-Kirche) Abb. 11
oder seitlich hervortreten (Theodoroskirche in Boboschevo und die Nikolaoskirche in Separevo-banja). Gelegentlich erscheinen auch Kreuzkuppelkirchen, deren Kuppel auf den in den Seitenmauern eingebauten Pilastern ruht (Erzengelkirche im Batschkovo-Kloster und Abb. 81
Sophienkirche in Sliven, 12. Jh., 1835/36 umgebaut).

Eine weitere Entwicklungsstufe des Kreuzkuppeltypus mit vier freien Stützen vertreten die laut einer von Evans veröffentlichten Inschrift unter Kaiser Isaak Komnenos (1057–1059) erbaute Gottesmutterkirche in Matejče bei Skopje und die vermutlich aus derselben Zeit stammende Kirche in Koluscha, Kjustendil (1898 umgebaut). Beide Kirchen zeigen den Höhepunkt der Einflüsse Konstantinopels – sie weisen je einen verlängerten Altarvorraum sowie Kreuzgewölbe beziehungsweise Blindkuppeln über den Eckräumen auf; die Blendbögen an den Seitenfassaden entsprechen der Innengliederung der Schiffe (in Koluscha mit Ausnahme des Chors).

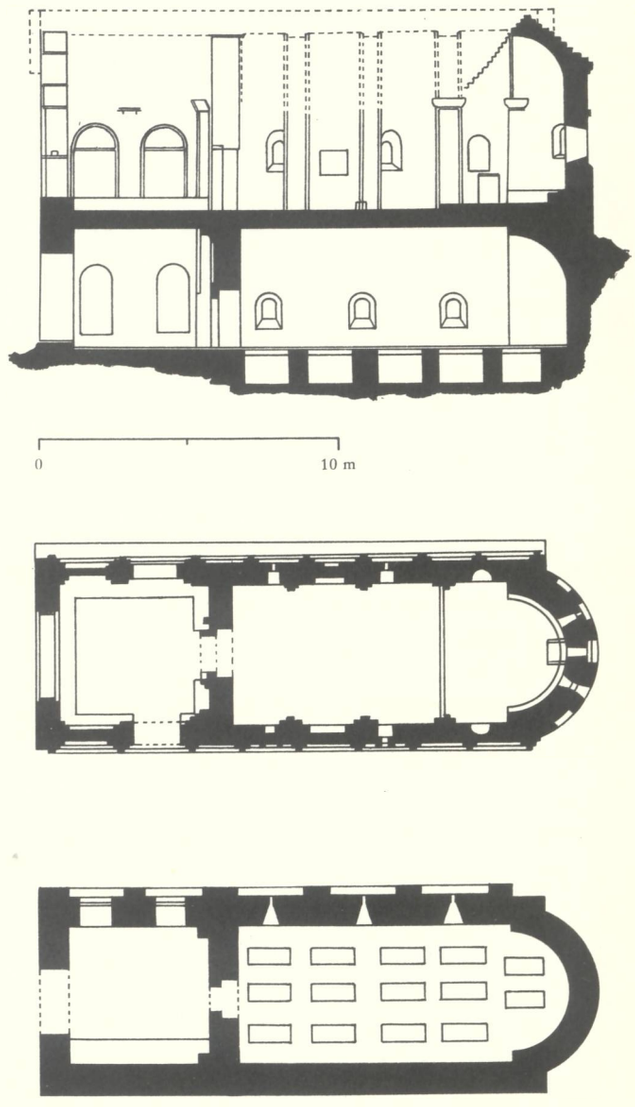
Von der durch Schriftquellen belegten umfangreichen Bautätigkeit des Großdomestikos des Westens, Gregorios Bakuriani († 1086), eines Armeniers georgischer Herkunft, der zum engsten Kreis um den Kaiser Alexios Komnenos (1081–1118) gehörte, sind nur wenige Bauten, diese aber von überragender künstlerischer Qualität, erhalten geblieben. Mit seinem Namen lassen sich neben
Abb. 83 der Beinkirche auch ein Teil der später stark veränderten
bis 87 Klosteranlagen und die umgebaute Erzengelkirche im
Abb. 81 Batschkovo-Kloster sowie die als kleiner Kreuzkuppelbau errichtete Georgskirche des Metochion in Assenovgrad verbinden, bei der anscheinend nur der östliche Teil der Südmauer zum ursprünglichen Bau gehört.

Den ersten Platz unter den von Bakuriani gestifteten Bauwerken nimmt zweifellos die Beinkirche des Batsch-
Abb. 83, kovo-Klosters ein. In der Außenverzierung dieser zwei-
84 geschossigen Kirche treffen sich gleichermaßen die Bautraditionen Bulgariens, Byzanz' und Armeniens: Die rhythmische Reihenfolge der für die bulgarische Baukunst charakteristischen pseudokonstruktiven Blendbögen geht von den Seitenfassaden, wo sie ihre Zahl auf je acht erhöht hat, auch auf die Ostfassade über; zugleich weisen die Archivolten komplizierte Profile auf – ein Merkmal der armenischen Baukunst, das jedoch durch die malerische, für die Bauten Konstantinopels typische Mischtechnik der Jahrtausendwende ebenso stark byzantinisierende Züge trägt. Diese Synthese zwischen den Formen der lokalen Tradition, des Christlichen Ostens und Konstantinopels ist typisch für die byzantinische Baukunst nach der Jahrtausendwende und, wie die Außengestaltung der Beinkirche des Batschkovo-Klosters, wegweisend für die christlich-orthodoxe Kunst der Folgezeit, ebenso wie die Klosterkirchen von Drenovo und Neresi die Entwicklung der Kreuzkuppelform ablesen lassen. Es bilden sich kombinierte Bautypen heraus, in denen die lokalen, östlichen und hauptstädtischen Züge vollkommen verschmelzen.

Monumentalmalerei

Eine ähnliche Verschmelzung der lokalen Tradition mit den Merkmalen der hauptstädtisch-byzantinischen Kunst geht auch in der Bauplastik und Monumentalmalerei aus der Zeit der byzantinischen Fremdherrschaft in Bulgarien vor sich. Im östlichen Landesteil ist aus dieser Zeit kein nennenswertes Kunstwerk erhalten geblieben, da die Kunsttätigkeit infolge der Verwüstung dieses Gebiets völlig zum Erliegen kam. Weniger betroffen waren die westbulgarischen Gebiete, wo nach den ein halbes Jahrhundert andauernden Kriegen ein Teil der Kirchen wiederaufgebaut und neu ausgeschmückt wurde. Auch entstanden im 11. und 12. Jahrhundert in diesem Raum eine Reihe neuer Werke der Monumentalkunst, die zwar im Vergleich mit dem hohen künstlerischen Niveau der vorangegangenen Entwicklungsphase eine stark abfallende Tendenz zeigen, jedoch wenigstens die ikonographischen Typen und auch die traditionelle Kunsttechnik der nachfolgenden Zeit übermitteln.

Schon das erste Kunstwerk, das nach der Niederlassung der byzantinischen Verwaltung in Ochrid entstanden zu sein scheint, die Ausmalung des unter Erzbischof Leo (1037–1054) wiederaufgebauten Mittelschiffs



Batschkovo-Kloster, Beinkirche, um 1083. Längsschnitt und Grundrisse

der Sophienkirche, zeigt entsprechend der allgemeinen Entwicklung der byzantinischen Monumentalmalerei durchaus traditionelle Kunstmittel. Die Ikonographie bewahrt im wesentlichen archaische Züge, wobei sehr zögernd auch Neuerungen Konstantinopels – direkt oder durch Vermittlung Thessalonikis – allmählich vollzogen wurden. Die künstlerische Qualität bleibt provinziell und trägt schematische Züge. Im Vergleich mit den älteren Fresken des Sanktuariums verliert die Aussage an Unmittelbarkeit und Lebendigkeit. Die Modellierung ist trocken, die Zeichnung hart und unbeholfen. Das alles ist typisch für die byzantinische provinzielle Kunst im zweiten Drittel des 11. Jahrhunderts, wie wir sie an den Fresken in der Chalkeon-Kirche sowie in der Sophienkirche in Thessaloniki beobachten.

Der lokal-traditionellen Stilrichtung gehören auch die fragmentarisch und in schlechtem Zustand erhaltenen Fresken in Veljusa (nach 1080) an, die nur eine durchschnittliche Qualität besitzen. Dagegen weisen die Fresken der Beinkirche im Batschkovo-Kloster die Charakterzüge einer erlesenen höfischen Kunst auf. Es besteht kein Grund, diese Wandmalerei zeitlich von der Errichtung der Kirche im Jahre 1083 zu trennen, auch wenn wir kein anderes Denkmal vergleichbarer Qualität aus dieser Zeit besitzen, was viele Forscher veranlaßt hat, dieses Kunstwerk ins 12. Jahrhundert zu datieren. Über die Stilrichtungen und Eigenarten der Konstantinopeler Hofschule aus dem späten 11. Jahrhundert können wir nur anhand erhaltener Miniaturmalereien urteilen, wie etwa der Miniaturen in den Homilien des Johannes Chrysostomos (Bibliothèque Nationale Paris, Coisl. 79) oder in der Himmelsleiter des Johannes Klimakos (Vatikan, Cod. vat. gr. 394), die uns jedoch keinen Eindruck von der Monumentalität und Raumgestaltung der komnenischen Klassik vermitteln können. Der Vergleich mit byzantinischen Mosaikenensembles – Daphni (um 1100) und Michael-Kloster in Kiew (1108) – ist ebensowenig aufschlußreich, da diese Werke bereits eine manieristische Tendenz zur Verkleinerung der Form und zur Stilisierung der Linie kennzeichnet, die wir in Batschkovo nicht feststellen können.

Abb. 85 bis 87

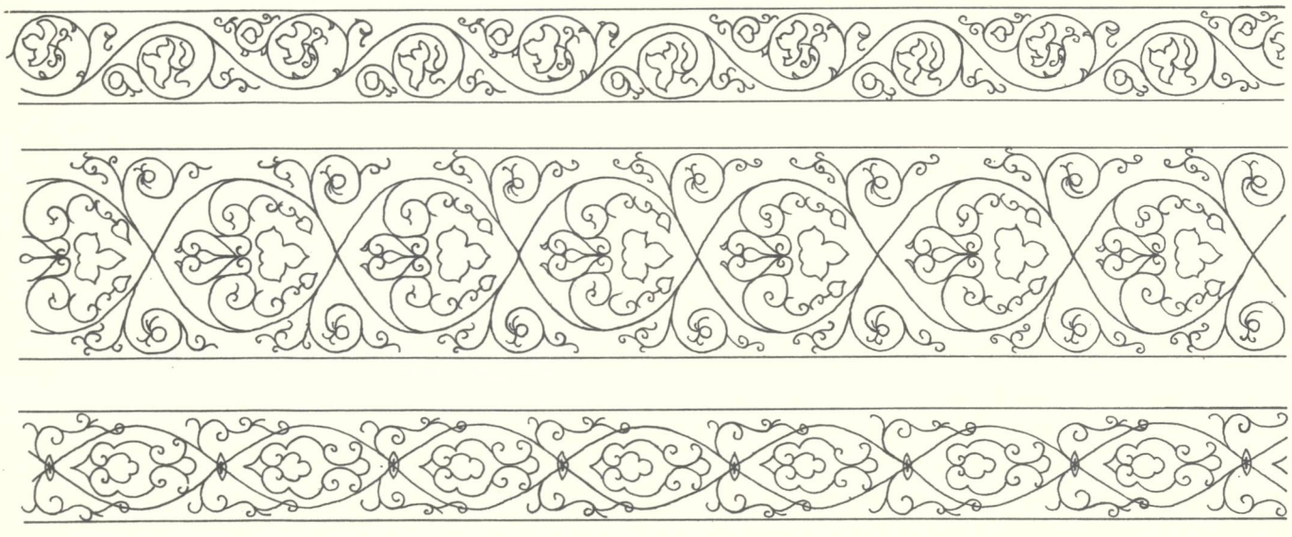
Es wäre kaum vorstellbar, daß die Klostergemeinde im 12. Jahrhundert, lange nach dem Tode Bakurianis, einen so großen Künstler wie den inschriftlich belegten Autor der Fresken »oben und unten«, den Maler Johannes Iberopoulos, für die Ausmalung der ursprünglich als Privatmausoleum für den Stifter und dessen Bruder angelegten Kirche hätte gewinnen können. Auch die Ikonographie sowie das Bildprogramm stehen dem 11. Jahrhundert näher als dem folgenden. Dafür spricht vor allem die nur im Ansatz ausgebildete Form der Apsiskomposition in der oberen Kirche – die zelebrierenden Kirchenväter vor dem für Christus vorbereiteten, von Kerzenleuchtern flankierten Thron (Hetoimasie) sind schon nach Osten gewandt, jedoch fehlen die Mitte des 12. Jahrhunderts hinzutretenden Darstellungen der Engel und des Jesuskindes auf dem Diskos (Melismos). Die vereinzelten Einwirkungen des Christlichen Ostens, die bereits A. Grabar, erster Erforscher der Fresken, feststellte, wurden, ebenso wie die vom antiken Illusionismus abzuleitenden »aufgehängten« Bildnisse, von der byzantinischen Ikonographie nach dem Bildersturm allmählich assimiliert und schließlich in das Bildprogramm integriert.

Andererseits weist auch das Bildprogramm die Merkmale des reifen komnenischen Stils auf – die Festszenen beschränken sich auf die wichtigsten; in der Gruft dominieren die Themen Tod, Auferstehung und Wiederkunft, während im Narthex der oberen Kirche die Theophaniedarstellung – eine Reminiszenz an die Apsiskomposition von Hosios David in Thessaloniki (6. Jh.) – den ganzen Raum beherrscht.

Abb. 8

Am bedeutendsten an den Fresken von Batschkovo ist jedoch ihr – für die Blütezeit der komnenischen Klassik charakteristischer – monumentaler Stil. Der gesamte

Batschkovo-Kloster, Beinkirche, um 1083. Ornamentfriese, Fresko



Ab

Freskenschmuck ist der Gliederung der Innenflächen in dem Maße untergeordnet, daß selbst die Profile der Pilaster und Bögen als Rahmen mit in die Kompositionen einbezogen werden. Einen solchen Einklang zwischen Malerei und Innenarchitektur finden wir in der späteren byzantinischen Kunst sehr selten. Vielmehr werden seit dem 12. und besonders im 13. Jahrhundert die Innenflächen der Kirchen durch mehrere gerahmte Kompositionen zergliedert, die die Einheit des Raumes erheblich stören.

Die auf dem Rhythmus der ruhigen und erhabenen Bewegungen der Gestalten aufgebauten symmetrischen Kompositionen sind höchst sparsam und ausgewogen – die Figurenzahl ist auf wenige Hauptpersonen reduziert, und das szenische Beiwerk fehlt oder ist nur dort angedeutet, wo es in unmittelbarem Zusammenhang mit der Handlung steht. Es wird auf jegliche zeitliche oder räumliche Lokalisierung der dargestellten Szenen oder Figuren verzichtet, so daß sie außerhalb von Raum und Zeit erscheinen, was der abstrakte hellblaue oder rote Hintergrund noch betont. Die Proportionen der menschlichen Gestalten sind im Vergleich mit den Werken des frühen 11. Jahrhunderts verlängert, bleiben jedoch weit hinter den Übertreibungen des 12. Jahrhunderts zurück.

Die weiche Modellierung steht der linearen Stilisierung der späteren komnenischen Kunst sehr fern, wobei die parabolische Linie, die die Konturen der Figuren wie auch die Schatten und die Lichter zeichnet, bereits eine wichtige Funktion hat, ohne jedoch zum Selbstzweck zu werden. Die Farbigkeit ist fein aufeinander abgestimmt und vermeidet sowohl intensive Töne als auch starke Kontraste. Die Farben tragen vielmehr Symbolwert und bezeichnen keine Eigenschaften der Gegenstände.

Die entmaterialisierten, gereckten Gestalten der Heiligen haben schmale lange Gesichter. Vergeistigung und Ernst, die aus ihren weit geöffneten Augen sprechen, vermitteln zugleich den Eindruck tiefster Konzentration. Die Dargestellten sind innerlich an einer Mysterienhandlung beteiligt und haben, um dieses Mysterium mitzuerleben, ihre von der Erde weit entfernte Welt für einen Augenblick von höchster Wichtigkeit verlassen. Sie blicken in unsere Welt, der sie ehemals angehört haben und an die sie nur noch durch feine geistige Fäden gebunden sind. Kennzeichnend ist ihre feierliche Zurückhaltung, die ihnen sowohl die lebhaften, leidenschaftlichen Gesten als auch den Ausdruck menschlicher Gefühle, wie Freude, Bewunderung oder Trauer, fremd erscheinen läßt. Lediglich die leuchtenden Funken in ihren Augen bezeugen ihren unerschütterlichen Glauben, ihren unbezwungenen Willen und ihre geistige Größe (N. Mavrodinov).

Abb. 87 Die höchste künstlerische Leistung des Meisters stellt zweifellos das Bildnis der Gottesmutter aus der Deesis dar, das zugleich als eine Synthese der charakteristischen Wesenszüge der byzantinischen Monumentalmalerei in ihrer Blütezeit gelten darf: Die Formen sind extrem vergeistigt, der strenge Ausdruck, vom Mysterium des Todes erleuchtet, entbehrt jeglicher sentimentalen Note, auch wenn in ihm die mütterliche Vorahnung vom Leiden am Kreuz und das tiefste Mitgefühl der Fürbitterin für alle leidende, unterdrückte und gepeinigte Kreatur mitschwingen. Die Grenzen zwischen Irdischem und Überirdischem, Realem und Irrealem, Konkretem und Abstraktem sind aufgehoben: Das Bildnis hat die vollkommene Selbständigkeit des orthodoxen Kultbildes, der Ikone, erreicht, es ist gleichzeitig ein lebendiges Wesen und ein Symbol – Symbol des personifizierten Gebets.

Die nächste Entwicklungsstufe bilden die Fresken von Neresi, Makedonien (1164), deren Ursprung in der Forschung umstritten ist. Während ihr Stil mit seiner fortgeschrittenen linearen Stilisierung als kennzeichnend für das 12. Jahrhundert erscheint und auf unmittelbare Einwirkungen Konstantinopels hindeutet, ist ihr mit Dramatik und innerer Spannung erfüllter Ausdruck dem hauptstädtischen Klassizismus des späten 12. Jahrhunderts durchaus fremd und stellt eine weitere Entwicklungsstufe des primitiven Expressionismus der lokalen Schule in den Westgebieten Bulgariens dar. Die Synthese beider Stilrichtungen – der klassizistischen Hofkunst Konstantinopels und der expressiven und archaisierenden Kunst des westlichen Balkans, die sich »nach dem Geschmack des Provinziellen zu einem Realismus entwickelt hat« (N. Mavrodinov) – bezeichnet den Beginn der Schlußphase der byzantinischen Kunst, die Auflösung ihrer geistigen Substanz, bevor sie in der sogenannten Palaiologischen Renaissance in die Abart eines Manierismus verfällt und allmählich auch formal aufgelöst wird. Abb. 88, 89

Die in den 20er Jahren entdeckten, aber erst in jüngster Zeit freigelegten und konservierten Fresken stellen das bedeutendste Denkmal der osteuropäischen Monumentalmalerei des 12. Jahrhunderts dar. Ihr künstlerisches Niveau ist sehr hoch, was sich in der stark ausgeprägten individuellen Charakterisierung der Gestalten ebenso wie in einer virtuosen Maltechnik widerspiegelt. Das wichtigste Kunstmittel bildet hier die bis zur Vollendung beherrschte, bald gebogene, bald gebrochene Linie, die als »vollkommenstes Mittel zum Erreichen ungewöhnlicher emotioneller Akzente« eingesetzt wird (Lazarev). Die lineare Stilisierung hat die weiche Modellierung völlig abgelöst und sich derart übersteigert, daß sie zugleich eine gewisse formale Dekadenz aufweist.

Als neue und entscheidende Züge bringen die Fresken von Neresi eine emotionelle Aufladung in die orthodoxe Kunst ein. Die Größe der hier tätigen Künstler drückt sich in der Wiedergabe hochdramatischer Konflikte und starker Gefühle aus, wie sie bislang in der byzantinischen Kunst unbekannt und im Konstantinopeler Kunstkreis auch später nicht zu finden sind. Als kennzeichnend erscheinen die Szenen der Kreuzabnahme und Beweinung, deren Maler eher seinen Emotionen treu bleibt, als dem Kanon und der Natur zu folgen. Er deformiert die Figuren – sie werden gebogen und ausgezehrt und ihre Proportionen bis ins Absurde verlängert, um die Empfindungen und die Ideen auszudrücken, was zum Beispiel die »unnatürliche« Stellung des Johannes in beiden Szenen und die Christus umarmende Maria der Beweinung zei-

gen. Der Wahrhaftigkeit der Gefühle opfert der Künstler die Naturwahrheit wie auch die Ausgewogenheit und die Symmetrie der Komposition. Der Rhythmus ist nicht mehr ruhig und gleichmäßig, sondern gebrochen und mit dramatischen Akzenten erfüllt. Zugleich bedient sich der Maler auch bestimmter Naturvorbilder für das szenische Beiwerk, das an Bedeutung gewinnt und oft unmittelbar der Natur entlehnt ist. Das Kolorit bleibt nicht mehr abstrakt und entspricht oft den realen Farbwerten der Gegegenstände. Das sind die ersten Zeichen der Protorenaissance, der wir ein Jahrhundert später konsequent weitergeführt in Bojana begegnen werden.

Die anderen Denkmäler der Monumentalmalerei des 12. Jahrhunderts bleiben weit hinter den Fresken von Neresi zurück und gehören einer konventionellen, traditionsgebundenen Stilrichtung an. An erster Stelle zählen die Fresken der Kirchen Hagioi Anargyrioi und Hagios Nikolaos Kasnitzes in Kastoria dazu, in deren aus dem letzten Drittel des 12. Jahrhunderts stammender Bemalung ihr Erforscher S. Pelikanides eine Wiederholung des ikonographischen Schemas der ersten Malschicht vermutet, während in der Kirche Panagia Mavriotissa auch neuere ikonographische und stilistische Momente festzustellen sind, deren Ursprung man in Thessaloniki zu finden glaubt. Dagegen scheinen die wenigen erhaltenen Fragmente der während des ersten Weltkriegs zerstörten Mosaike der Kathedrale von Serrai auf die Konstantinopeler Schule hinzudeuten. Zu erwähnen sind noch die kürzlich freigelegten Fresken von Pataleniza und die ebenso in den letzten Jahren entdeckten und noch nicht ganz veröffentlichten Fragmente des Wandschmucks der Demetrioskirche (Anfang des 12. Jh.) und der Apsis der Nikolaoskirche in Varoš bei Prilep (Ende des 12. Jh.), die eine, wenn auch gewissermaßen konventionelle, dennoch technisch hochstehende Stilrichtung der lokalen Schule vertreten und weitere Beweise für die Kontinuität der ikonographischen und künstlerischen Tradition auf dem Balkan liefern.

Der fortschreitende Verfall jener Kunstrichtung, deren Blüte wir in Batschkovo beobachten konnten und deren Profanierung wenige Jahrzehnte nach Neresi in den volkstümlich-bizarren Fresken von Kurbinovo (1191) einsetzte, ist auf das Fehlen eines führenden Kunstzentrums in den bulgarischen Gebieten während der byzantinischen Fremdherrschaft zurückzuführen. Das Entstehen von Kunstwerken hing vom Zufall und dem Geschmack einzelner Feudalherren ab. Die künstlerische Tradition der regionalen Schulen riß nunmehr auch in den westlichen bulgarischen Gebieten weitgehend ab – lediglich die ikonographische Tradition lebte fort, meist jedoch nur im unschöpferischen Wiederholen alter Schemata. Gleichzeitig gewann Thessaloniki als kultureller Mittelpunkt der westlichen Balkanhalbinsel an Bedeutung und wirkte seit dem späten 13. Jahrhundert bis weit nach Nordwesten vorbildhaft, wo das junge Serbische Königreich seine größte kulturelle Blüte erlebte und die bedeutendsten Baumeister und Maler dieses Kunstkreises anzog.

Ikonenmalerei

Die parallel zur Entwicklung der Monumentalmalerei verlaufende Entwicklung der Ikonenmalerei in der Zeit der byzantinischen Fremdherrschaft ist durch wesentlich weniger Beispiele belegt. Obgleich wir den Quellen, wie dem Typikon des Batschkovo-Klosters (1083) und dem Testament der Nonne Maria (1098), genügend Zeugnisse der großen Verbreitung der Ikonen verdanken, ist die Zahl der auf dem Territorium des Ersten Bulgarenreichs, wie auch im gesamten Byzantinischen Reich, erhaltenen Denkmäler aus dem 11. Jahrhundert sehr gering. Zu diesen Werken gehören die der volkstümlichen Stilrichtung nahestehende Ikone der Vierzig Märtyrer (Nationalmuseum Ochrid) sowie die zweiteilige Verkündigung von Ochrid. Sie zeigen bereits die ersten Ansätze des spezifischen Ikonenstils, dessen weiche Modellierung und reich nuancierte Skala der Temperafarben vom Monumentalstil der Freskomalerei abweichen. An der Spitze dieser Kunstgattung steht jedoch die aus der Georgskirche in Herakleia (Marmaraereğlisi) stammende Mosaikikone der Gottesmutter Hodegetria (jetzt im Sofioter Nationalmuseum aufbewahrt), die um 1100 entstanden sein dürfte und deren Ikonographie, stilistische Besonderheiten und überragende künstlerische Qualität sie dem Konstantinopeler Kunstkreis zuordnen lassen. In das 12. Jahrhundert ist wahrscheinlich die Ikone des heiligen Georg im Kloster Zograph auf dem Berge Athos zu datieren; sie ist stilistisch mit den Fresken von Neresi verwandt und läßt die lineare Stilisierung der Lichter deutlich erkennen, wenn auch ihr Zustand zur Zeit keine eingehendere Untersuchung erlaubt. Abb. 8

Die Verbreitung der Ikonen nach dem Bilderstreit ist nicht zuletzt an die Veränderungen in der Innenausstattung der Kirchen gebunden. Über den mit Marmorreliefs versehenen Altarschranken erscheint zuerst eine Reihe großer Ikonen des Pantokrators, der Gottesmutter, Johannes' des Täufers sowie von Heiligen mit lokaler Bedeutung; etwas später schließen sich der ersten Reihe die oberen Ikonenreihen mit Aposteldarstellungen und Festszenen an, bis sich die zur Ikonostasis umfunktionierte Chorschranke in eine Trennwand mit vielen Ikonen verwandelt.

An den älteren Ikonostasen wird die Verbindung mit der Wandmalerei durch die in Freskotechnik ausgeführten Ikonen auf den flankierenden Pfeilern spürbar (Sophienkirche in Ochrid, 12. Jh.), die mitunter in kunstvolle Marmorrahmen eingeschlossen sind (Neresi, 1164). Fest dazu gehören auch die Gebälke und Sockel mit reichverzierten Marmorreliefs, die die plastische Tradition des Ersten Bulgarenreichs (Preslav, Semen, Drenovo) fortsetzen, obgleich zu den phantastischen und zoomorphen Darstellungen weitere Motive hinzutreten, wie der mit der byzantinisch-hauptstädtischen Kunsttradition verbundene Lebensbaum (die Fragmente der Marmorikonostasen in der Sophienkirche in Ochrid, der Beinkirche im Batschkovo-Kloster und in Neresi).

Kunsthandwerk

Mit den Ikonen lassen sich auch die bedeutendsten Werke der Goldschmiedekunst aus der Zeit der byzantinischen Fremdherrschaft, die Ikonenbeschläge, verbinden, wie die der Ikonen aus Ochrid, die als einzigartiges Zeugnis der Kontinuität dieses Kunsthandwerks erscheinen. Diese Beschläge, deren Entstehung oft mit der der Ikonen gleichzeitig ist, lassen zuweilen nur die Gesichter der Heiligen frei, während die anderen Teile der Bilder mit flachem Relief und reicher Ornamentierung bedeckt sind. Das Ornament folgt im ganzen der protobulgarischen Tradition (Schatz von Nagyszentmiklós), entwickelt sich jedoch unter den Einwirkungen Konstantinopels in die Richtung einer zunehmend abstrakten Stilisierung. Zugleich treten auf den Rahmen auch Reliefdarstellungen von Erzengeln, Propheten, Evangelisten und Heiligen hervor, bei denen der Rückgriff auf antike Modellierung und eine ziemlich naturgetreue Behandlung der Form und des Ausdrucks feststellbar sind.

Neben den Arbeiten lokaler Werkstätten erscheinen auf dem Balkan in der Zeit der byzantinischen Fremdherrschaft immer öfter Erzeugnisse Konstantinopeler Herkunft. Dabei handelt es sich nicht nur um Werke der gewerbsmäßigen Massenproduktion, die durch zahlreiche Steatit-Ikonen vertreten ist, sondern auch um Prachtstücke aus den höfischen Werkstätten, wie die kleine goldene Enkolpion-Staurothek und das Fragment einer Elfenbeinreliefplatte mit der Koimesis-Szene im Nationalmuseum Sofia, die zu den bedeutendsten erhaltenen Werken des byzantinischen Kunstgewerbes aus seiner Blütezeit zählen.

Abb. 78, 79

Abb. 53, 54

Abb. 77

IV. Zweites Bulgarenreich (1186-1396)

Der Aufstand beider Bojaren von Tirnovo, der Brüder Assen und Petar, legte im Jahre 1186 die Fundamente für das Zweite Bulgarenreich, dessen zweihundertjährige Geschichte durch dauernde innere und äußere Kämpfe, aber auch durch eine zeitweilige kulturelle Blüte gekennzeichnet ist. Die Tatsache, daß der Aufstand in dem durch Kriege und feindliche Einfälle am meisten betroffenen Teil Bulgariens ausbrach und die breite Unterstützung der Bevölkerung dieses stark benachteiligten Gebiets erhielt, bezeugt den unbeugsamen Willen des Volkes trotz lang anhaltender Fremdherrschaft. Die byzantinische Herrschaft verringerte zwar materiell wie kulturell das Niveau des bulgarischen Volkes, vermochte jedoch nicht sein Nationalbewußtsein zu brechen und seine schöpferische Kraft zum Versiegen zu bringen. Wenn auch das von den Zeitgenossen mit überaus dunklen Farben gezeichnete Bild der unter Hungersnöten, Epidemien und unaufhörlichen feindlichen Einfällen leidenden bulgarischen Bevölkerung nicht übertrieben ist, es berechtigt uns dennoch nicht zu der Annahme, daß die Bulgaren geistig und kulturell herabsanken auf die primitive Stufe der barbarischen asiatischen Völkerscharen, die den Balkan in jener finsteren Epoche heimsuchten. In der darauf folgenden kurzen Zeitspanne des Friedens und der Freiheit verlieh das bulgarische Volk seinem Schöpfertum Ausdruck und erreichte in der Malerei und der Baukunst die Höhepunkte seiner künstlerischen Tätigkeit, die den bedeutendsten Leistungen des mittelalterlichen Europa durchaus ebenbürtig sind.

Die politischen Verhältnisse auf der Balkanhalbinsel wandelten sich zu Beginn des 13. Jahrhunderts grundlegend. Während des 4. Kreuzzuges wurde Konstantinopel 1204 von den Kreuzfahrern eingenommen, weitgehend zerstört und geplündert. Byzanz mußte als Großmacht von der politischen Bühne Südosteuropas abtreten und auf seine Vorherrschaft auch nach der Wiederherstellung des Imperiums (1261) endgültig verzichten. Sein Erbe traten das Lateinische Kaiserreich, Bulgarien und das neue Serbische Königreich an. Den Byzantinern verblieb das kleinasiatische Gebiet des Kaiserreichs von Nikaia sowie das Despotat von Epirus; dieses geriet 1230 jedoch unter die Abhängigkeit Bulgariens, das sich seinerseits nach der Schlacht von Adrianopel (1205) auch gegenüber dem Lateinischen Kaiserreich zu behaupten vermochte. Im Westen des Balkans begann das Serbische Königreich seit der Mitte des 13. Jahrhunderts eine immer wichtigere Rolle zu spielen und erreichte in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts seine höchste, wenn auch sehr kurzlebige Blüte.

Diese Verschiebungen der politischen und kulturellen Schwerpunkte erwiesen sich als wenig dauerhaft. Vielmehr breitete sich über ganz Südosteuropa eine feudale und geistige Zersplitterung aus, ohne daß eine starke Zentralmacht die divergierenden Kräfte angesichts der seit Mitte des 13. Jahrhunderts ständig zunehmenden äußeren Gefahr hätte einigen können. So wurde es möglich, daß die Tataren in der zweiten Jahrhunderthälfte die Balkangebiete verwüsten konnten, ohne dabei auf nennenswerten Widerstand zu stoßen, bis sie schließlich durch den ganz Bulgarien erfassenden Bauernaufstand unter Führung des Schweinehirten Ivajlo aus dem Land vertrieben wurden. Nur wenig später, im Laufe des 14. Jahrhunderts, brachten die Türken nach und nach die ganze von Kämpfen rivalisierender Feudalherren zerrüttete Halbinsel unter ihre Kontrolle. 1396 brach das in drei Herrschaftsbereiche zerfallene Bulgarenreich unter ihren Schlägen zusammen; Konstantinopel, der letzte Hort des Byzantinischen Imperiums, sowie das zum winzigen Despotat von Smederevo zusammengeschrumpfte Serbische Königreich sollten das Bulgarenreich nur um wenige Jahrzehnte überleben.

Die Kunst des Zweiten Bulgarenreichs ist noch enger mit dem Geschick dieses Staatswesens verbunden als die Kunst der vorangegangenen Zeit und spiegelt das rege und von Widersprüchen gekennzeichnete geistige Leben der hochentwickelten Feudalherrschaft wider. Wenn auch die Stärke des Zweiten Bulgarenreichs zeitweise der des Ersten Bulgarenreichs gleichkam und Zar Ivan Assen II. (1218–1241) sich alle Gebiete zwischen der unteren Donau, dem Schwarzen Meer, der Adria und der Ägäis, ausgenommen Konstantinopel mit dessen kleinem Hinterland, untertan machen konnte, so wurde das Reich doch durch eine feudale Staatsordnung bestimmt und zudem durch ständige innere Differenzen ausgehöhlt.

Das religiöse Leben im Zweiten Bulgarenreich blieb, ebenso wie das politische, uneinheitlich und widerspruchsvoll. Die bulgarischen Herrscher richteten ihre Bemühungen darauf, die Selbständigkeit der bulgarischen Kirche auszubauen. Sie sahen sich dabei veranlaßt, zwischen Konstantinopel und Rom zu lavieren und eine nur wenige Jahrzehnte dauernde Union mit dem römischen Papsttum einzugehen, bis schließlich 1235 die Unabhängigkeit des Patriarchats von Tirnovo verkündigt wurde. Dennoch gelang es der bulgarischen National-

kirche nur für kurze Zeit, die religiöse Spaltung im Lande zu überwinden. Die während der Regierung Ivan Assens II. unterbrochene Verfolgung des mittlerweile erstarkten und bis nach Südfrankreich, der Schweiz und Italien vorgedrungenen Bogomilentums setzte um die Mitte des 13. Jahrhunderts wieder mit voller Kraft ein. Neben der orthodoxen Kirche und dem Bogomilentum bildeten sich weitere Sekten und Glaubensgemeinschaften, die eine weitgehende geistige Zersplitterung des Volkes bewirkten. Gleichzeitig gewann der Hesychasmus – die bedeutendste mystische Lehre des mittelalterlichen orthodoxen Christentums – immer mehr an Gewicht und erfaßte einen Großteil des stark angewachsenen Mönchtums. Ebenso wie beim Bogomilentum befand sich das geistige Zentrum des Hesychasmus innerhalb der politischen Grenzen Bulgariens – in den Klöstern des Strandshagebirges im Südosten des Landes, wo der hervorragendste Mystiker des orthodoxen Christentums, Gregorios Sinaites (1255–1346), schulbildend wirkte. Dieses Zentrum verlagerte sich um die Mitte des 14. Jahrhunderts in das Kilifarevo-Kloster nahe Tirnovo durch das Wirken des Schülers und Nachfolgers von Gregorios Sinaites, des Theodosius von Tirnovo (1300 bis 1363), und dessen Schülers, des letzten bulgarischen Patriarchen Euthymios (1375–1393).

Über unmittelbare Wirkungen dieser gewaltigen religiösen Bewegungen, des Bogomilentums und des Hesychasmus, auf bildliche Darstellungen sind verschiedene Spekulationen angestellt worden. Sie erscheinen zumindest hinsichtlich des bildfeindlichen Bogomilentums jedoch wenig begründet und eher zu einer unberechtigten Überbewertung des tatsächlichen Einflusses auf das gesamte kulturelle Leben und besonders auf die Kunst zu führen. Als maßgeblicher für die Kunstentwicklung erwies sich die parallel verlaufende humanistische Strömung des 13. Jahrhunderts und die später einsetzende klerikale Reaktion. Die humanistische Strömung, die im zweiten Drittel des 13. Jahrhunderts alle geistigen und kulturellen Bereiche des bulgarischen Zarenhofes und die eng mit ihm verbundene Feudalaristokratie erfaßte, schließlich aber auch das neu entstandene Bürgertum, konnte nicht nur an die Tradition der Blütezeit der slawisch-bulgarischen Kultur, sondern auch an die Tradition des vom antiken Geist geprägten byzantinischen Erbes anknüpfen.

Trotz aller Widerstände und Hemmnisse im politischen und kirchlichen Leben entwickelte sich die Zarenstadt Tirnovo – heute Veliko Tirnovo – zu einem einflußreichen kulturellen Mittelpunkt des Zweiten Bulgarenreichs; ihr fiel als Metropole des orthodoxen Christentums während der lateinischen Herrschaft über Konstantinopel in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts die führende Rolle in Südosteuropa zu. Durch eine gewaltige Stadtmauer geschützt und mit prunkvollen Palästen, Kirchen und öffentlichen Bauten geschmückt, erreichte die im Nordosten der Hauptstadt gelegene Residenz der bulgarischen Zaren und Patriarchen, Zarevez, eine auch für das Hochmittelalter ungewöhnliche Pracht. Tirnovo wurde zu einer Weltstadt und einem der bedeutendsten Handelszentren, wo sich die Wege der Kaufleute aus Genua und Venedig, Dubrovnik und Durazzo, Wladimir und Nowgorod, aber auch aus Persien und Arabien kreuzten. Um die Bedeutung und den Glanz der Zarenstadt als Zentrum des orthodoxen Christentums zu erhöhen, ließen die bulgarischen Herrscher die Reliquien vieler angesehener Heiligen aus dem ganzen Balkan und dem vorderen Orient nach Tirnovo überführen, wo ihnen Klöster und Kirchen errichtet wurden, die Pilgerzüge aus der ganzen orthodoxen Welt anlockten.

Die zahlreichen neugegründeten Klöster in der Stadt und deren Umgebung wurden – wie ehemals in der Hauptstadt des Ersten Bulgarenreichs, Preslav – Sammelpunkte einer regen schöpferischen, geistigen und kulturellen Tätigkeit. In den Skriptorien entstanden prächtige illuminierte Handschriften mit Übersetzungen antiker Autoren. Diesen Skriptorien verdankt die slawische Kultur sowohl Abschriften der Werke bulgarischer Schriftsteller der Preslav-Schule als auch Übersetzungen der Werke Platons, Aristoteles', Michael Pselos' und anderer griechischer Autoren der Vergangenheit.

Die Verschiebung des kulturellen Schwergewichts nach dem Nordosten Bulgariens wirkte sich negativ auf die Kunstentwicklung der südwestlichen Landesteile aus. Obgleich Makedonien bereits Ende des 12. Jahrhunderts wiederum in das Bulgarenreich eingegliedert wurde, 1230 gefolgt von Albanien, Thessaloniki und dem Berge Athos, waren die Einflüsse der hauptstädtischen Kunst Tirnovos in diesem ganzen Bereich eher gering. Die Südwestgebiete wurden nunmehr zu einer entfernten Provinz am Rande des weitausgedehnten Reiches, die abseits von der regen künstlerischen Tätigkeit der hauptstädtischen Schule existierte. Die Bindungen an die Zentralgewalt lockerten sich ebenso einschneidend durch die feudale Zersplitterung: Gerade in diesem Teil Bulgariens zeigten sich betont separatistische Bestrebungen. So bildeten das Despotentum von Melnik, das Gebiet der Rhodopen und ein großer Teil Makedoniens mit der Stadt Prosek eine Zeitlang selbständige Feudalstaaten, deren Herren eine von Byzanz und Bulgarien unabhängige Rolle zu spielen versuchten. Zwar wurde die Zentralmacht durch Ivan Assen II. wiederhergestellt, doch zeigten sich hier nach seinem Tode die divergierenden Tendenzen in vollem Umfang. Die südlichen Teile Makedoniens trennten sich 1257 von Bulgarien und gerieten nacheinander unter die Oberhoheit von Byzanz und Serbien, bis sie nach der Schlacht an der Mariza (1371) schließlich unter türkische Herrschaft fielen. Nur ein geringer Teil der westlichen Gebiete Bulgariens war im 14. Jahrhundert mit der Zentralmacht verbunden, wenn auch hier auseinanderstrebende Kräfte wirksam blieben – deutlich ablesbar in der Bildung des selbständigen Fürstentums von Vidin und des Despotentums Chreljos im Gebiet des Rilagebirges.

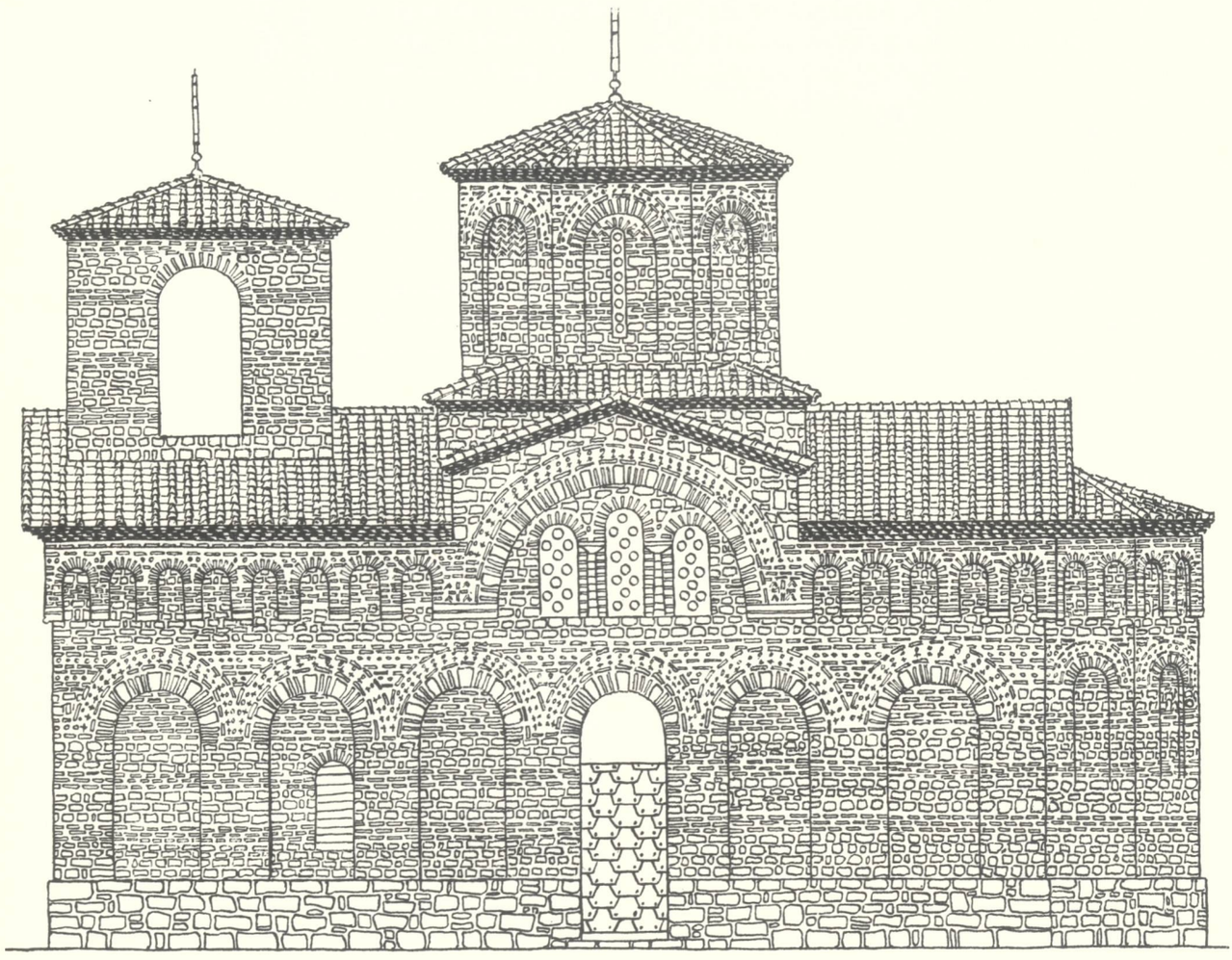
Während die südlichen Teile Makedoniens unter der Regierung von Andronikos Palaiologos (1282–1328)

mehr und mehr den kulturellen Einwirkungen von Byzanz ausgesetzt wurden und die Einflüsse des Palaiologischen Klassizismus aufnahmen, blieben die westlichen Randgebiete Bulgariens der Tradition stark verhaftet. Die archaisierende Strömung, die sich hier im 13. und 14. Jahrhundert in allen Bereichen der Kunst durchsetzte und die bis in die Zeit vor dem Bilderstreit zurückreichende lokale Kunstüberlieferungen aufbewahrte, erscheint somit als Reaktion auf die klassizistischen Tendenzen der Kunst Konstantinopels und zugleich als Versuch, sich gegen die Byzantinisierung der nationalen Kultur abzugrenzen. So bildete sich in diesem Gebiet ein Reservat der frühchristlichen Kunst mit eigener Prägung und Nachwirkungen bis in die darauffolgende Epoche heraus.

Der Aufschwung der Zarenstadt Tirnovo fand durch die Tatareneinfälle in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts und die Machtkämpfe der Bojaren ein jähes Ende. Durch die ungünstigen politischen Verhältnisse einerseits und die kirchliche Reaktion andererseits wurde auch der humanistischen Strömung nach und nach der Boden entzogen, ohne im umfangreichen literarischen Œuvre der in den letzten Jahrzehnten des 14. Jahrhunderts wiederaufblühenden und vom weltabgewandten Hesychasmus geprägten Tirnovo-Schule tiefere Spuren zu hinterlassen.

Wie das Bogomilentum bezog auch der Hesychasmus gegenüber der bildenden Kunst eine weitgehend indifferente, wenn nicht gar bilderfeindliche Position, so daß die Kunstentwicklung auch von ihm keine Anregungen zu empfangen vermochte. Die strenge Askese und die Weltentsagung waren den Tendenzen zur Verweltlichung der Malerei und zu einem bereits in Neresi hervortretenden und sich konsequent weiterentwickelnden expressiven Naturalismus diametral entgegengesetzt. Mit der zunehmenden Ausbreitung der spiritualistischen Theologie des Hesychasmus im 14. Jahrhundert wurde die humanistische Grundhaltung der bildenden Kunst verdrängt, ohne durch gleichwertige, dem neuen Spiritualismus entsprechende Impulse ersetzt zu werden. So verfielen die Malerei und die Plastik schon am Vorabend der türkischen Eroberung einer tiefgreifenden Krise, deren Überwindung ihnen während des christlichen Mittelalters versagt blieb.

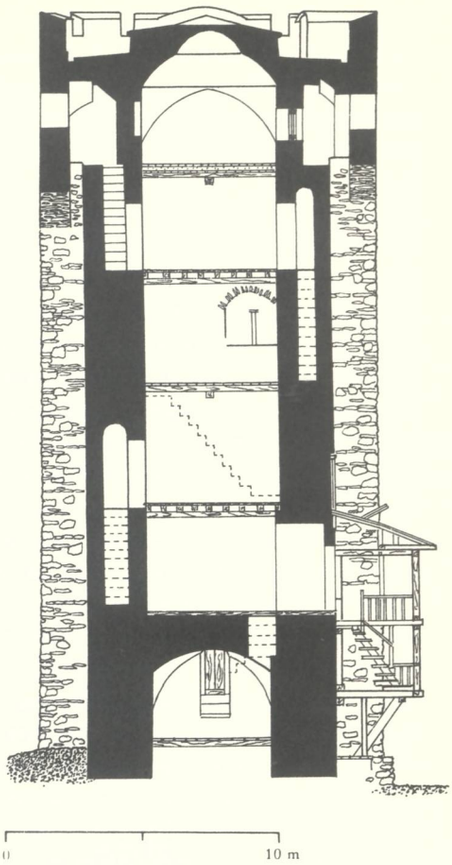
Veliko Tirnovo, Demetrioskirche, 1187(?). Rekonstruktion



Architektur

Am deutlichsten zeigt die Architektur die Merkmale des fortgeschrittenen Hochfeudalismus, der zu Beginn des 13. Jahrhunderts das Erscheinungsbild der Städte und der zahlreichen Festungen und Burgen geprägt hatte. Anstelle der antiken Stadt mit dem planvollen Straßennetz, dem einheitlichen Stadtzentrum sowie dem hochentwickelten Bewässerungs- und Kanalisationssystem oder der einem befestigten Militärlager ähnelnden Anlage der Hauptstädte des Ersten Bulgarenreichs, Pliska und Preslav, entwickelte sich nunmehr die im Umkreis der Zitadelle unübersichtlich wirkende, in mehrere Stadtviertel untergliederte mittelalterliche Stadt, deren Silhouette durch die vielen Kirchen und Klosteranlagen beherrscht wurde. Die hohe Zahl der Kirchen, die oftmals nur die Größe von Kapellen besaßen, stellt ein Charakteristikum des osteuropäischen Mittelalters dar. Ihm liegt eine Art »christlicher Polytheismus« (Mavrodinov) zugrunde – die Verehrung einer Vielzahl von Heiligen wie auch ihrer Reliquien und Ikonen. So drängten sich auf der winzigen Halbinsel von Nessebar über 40 Kirchen und auf dem kleinen Territorium Melniks innerhalb der Stadtmauer 64 Kirchen und 10 Kapellen. Dabei handelt es sich nicht um Gemeinde- und Bischofskirchen oder Privatkapellen der örtlichen Herrscherfamilie, sondern vielmehr um Kirchen, die einzelnen Heiligen oder deren Reliquien geweiht waren und die die Überlieferung mit bestimmten Wundern verband. Jedes Handwerk hatte Schutzpatrone und ihnen geweihte Kirchen: die Soldaten – die Heiligen Theodoros Tyron und Theodoros Stratelates, die Landwirte den heiligen Demetrios, die Kleintierzüchter und Bergleute den heiligen Georg, die Weinbauern und Gastwirte den heiligen Triphonos, die Händler und Diebe den heiligen Menas, die Schuster den heiligen Spiridonos. Die heilige Paraskeva war Schirmherrin der Armen, der heilige Nikolaos beschützte die Notleidenden, die Heiligen Christophoros und Panteleimonos die Reisenden, der heilige Agapios die schwangeren Frauen und kleinen Kinder. Bei Krankheit wurde die Hilfe der heiligen »uneigennützigen« Ärzte Kosmas und Damianos, von denen die orthodoxe Kirche drei Paare unterscheidet, oder der Dienst des heiligen Niketa, des Teufelsaustreibers, erbeten; für die Seelen der Verstorbenen sorgte der Erzengel Michael. An erster Stelle und vor allen Heiligen stand jedoch die Gottesmutter, deren Festen und Ikonen man die höchste Verehrung zollte und denen die meisten Kirchen geweiht wurden. Eine wichtige Rolle spielte auch der Kult der lokalen Heiligen – so gab es in allen bulgarischen Gebieten Kirchen und Kapellen der Heiligen Ivan von Rila und Kliment von Ochrid.

Die Zahl der bulgarischen Klöster nahm im Hochmittelalter innerhalb eines begrenzten Zeitraums außerordentlich zu. In erster Linie waren es Einsiedeleien und Höhlenklöster, die sich mit der Ausbreitung des Hesychasmus stark vermehrten – besonders zu erwähnen sind die Klöster im Strandshagebirge, das Aladsha-



Rila-Kloster, Chreljo-Turm, 1334/35. Längsschnitt

Kloster bei Varna sowie die zahlreichen Einsiedeleien in den Tälern des Iskar und Russenski Lom, nördlich von Tscherven, und in der Nähe von Ivanovo. Neben dem 1335 von Zar Ivan Alexander reich beschenkten Batschkovo-Kloster gewann das in demselben Jahr von Sebast Chreljo erweiterte und mit einem Befestigungsturm sowie neuem Katholikon versehene Rila-Kloster eine Vorrangstellung innerhalb der bulgarischen Klöster.

Große Kirchenräume entstanden nicht, da kein Bedarf für kirchliche Bauten bestand, die Massen von Gläubigen aufnehmen konnten. Sogar die Patriarchenkathedrale auf dem Gipfel des Hügels Zarevez und die Große Lawra der Heiligen Vierzig Märtyrer in Veliko Tirnovo waren erheblich kleiner als die durchschnittlichen Kirchen des Ersten Bulgarenreichs, ganz abgesehen von der Erzbischofsbasilika in Pliska oder den frühchristlichen Monumentalbauten auf dem Balkan. Abb. 100

Auch weiterhin wurden gelegentlich Basiliken gebaut, wie die Klosterkirche der Großen Lawra der Heiligen Vierzig Märtyrer in Veliko Tirnovo, die gewölbte dreischiffige Kirche in Koritengrad bei Ljutibrod und die Burgkirche in Hissarlak bei Lowetsch, wobei die Gliederung der Innenräume und des Narthex in kleine Kapellen oder der Anbau von Annexkapellen und offenen Galerien charakteristisch sind.

Den verbreitetsten Bautypus bildet die einschiffige gewölbte Kirche (die meisten Kirchen auf dem Hügel

Trapesiza in Veliko Tirnovo, die Theodoros- und die Abb. 96 Sveta-Petka-Kirche in Nessebar sowie die Kirchen in Berende und Kalotino). Diesen Bautypus variieren die Kirchen Gottesmutter Bolnička (um 1365) und Heilige Konstantin und Helena (drittes Viertel des 14. Jh.) in Ochrid, deren Mitteljoch ein querliegendes Tonnengewölbe bildet und von einem selbständigen höheren Satteldach überdeckt wird.

Sehr verbreitet ist auch der Bautypus der einschiffigen Kirche mit einer Pendentifkuppel über dem Mitteljoch, durch vier auf Pilastern ruhende Bögen gestützt – der östliche und der westliche zu einem axial angelegten Tonnengewölbe über dem Naos erweitert. Dieser Bautypus trat bereits im 7. Jahrhundert in Armenien auf (die Kathedrale in Ptgni), wo er sich auch weiterentwickelte (die Kathedralen in Arutsch, 667/68, Wagarschapat, 10. Jh.). Die bulgarische Baukunst nahm ihn im 10. Jahrhundert (Viniza, Vabilin-dol) in weitgehend reduzierter und wesentlich veränderter Form auf, deren unmittelbares Vorbild jedoch unbekannt ist. Eine neue Besonderheit der bulgarischen Bauten des 12. bis 14. Jahrhunderts, bei denen in der Außengestaltung der lokalen Bautradition wie auch den in der Zeit der Kirchenunion mit Rom aufgenommenen abendländischen Einflüssen Tribut geleistet wird, zeigt neben der sich stärker ausprägenden Belebung der Seitenfassaden durch mehrere pseudokonstruktive Blendbögen der meist quadratische Glockenturm über dem Narthex, der gelegentlich eine bekrönende Kuppel mit polygonalem Tambour aufweist.

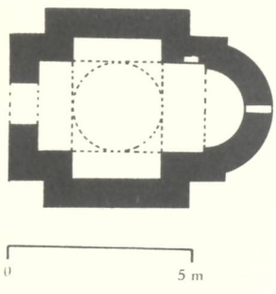
Relativ selten ist die Kreuzkuppelkirche mit frei Abb. 95 stehenden Säulenstützen vertreten (Petrus-und-Paulus- Abb. 153 Kirche in Veliko Tirnovo, Pantokrator- und Johannes- bis 156 Aleiturgetos-Kirche in Nessebar). Von den weiteren Bauformen ist die quadratische stützenlose Kuppelkirche mit eingeschriebenem Kreuz und zwei Westtürmen zu erwähnen, wie die Petrus-und-Paulus-Kirche in Nikopol (Anfang des 14. Jh.), die Gottesmutterkirche in Dolna Kamenica (kurz vor 1330) und die Christi-Himmelfahrts-Kirche bei Kjustendil (1330). Der seit dem 13. Jahrhundert häufig auftretende Typus der Trikonchoskirche mit erweitertem Narthex, deren Querschiffe in halbrunde Sängerkonchen auslaufen, schließt sich im Gegensatz zu den einschiffigen und den Kreuzkuppelkirchen an Vorbilder auf dem Berge Athos an. Es handelt sich dabei ausschließlich um Klosterkirchen, wie die des Nikolaos-Klosters in Peschtera, Bezirk Radomir, des Erzengel-Klosters zu Tran, des Johannes-Klosters zu Poganovo sowie die nur in den Grundmauern erhaltene Klosterkirche von Krupnik. Diesem Bautypus gehört auch die Verklärungskapelle im Obergeschoß des Chreljo- Abb. 138 Turms im Rila-Kloster (1334/35) an. Im Unterschied zu den Kirchen in Serbien und Rumänien, die eine weitere Entwicklungsstufe des Trikonchos vertreten, folgt dieser Typ der bulgarischen Kirchen noch der alten athonitischen Tradition: Ihre Fassaden und Innenmauern bleiben ungegliedert, die Konchen sind halbrund oder dreieckig, der Naos ist verhältnismäßig eng und niedrig, ohne zum Vertikalismus der späteren Bauten der Morava-Schule und ihrer Ausläufer in der Moldau zu tendieren.

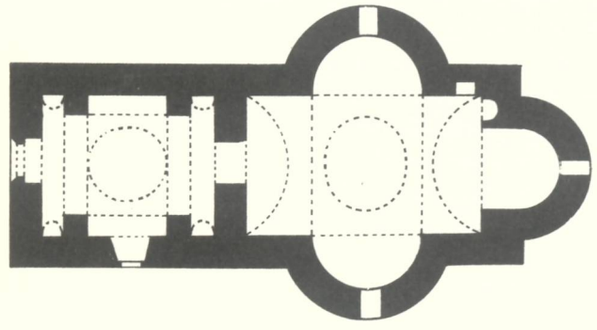
Ende des 13. Jahrhunderts gerät die Baukunst in Makedonien immer stärker unter den Einfluß der Kunst Konstantinopels und Thessalonikis. Nachdem bereits im 11. Jahrhundert in Veljusa die byzantinischen Einwirkungen Oberhand gewannen, kurz danach jedoch wiederum teilweise von der bulgarischen Tradition verdrängt wurden (Drenovo und Neresi), stehen die repräsentativsten kirchlichen Bauten Ochrids im späten 13. (Gottesmutter Peribleptos) und im 14. Jahrhundert (Johannes-Kaneo-Kirche), wie die zeitgenössischen Kirchen in Kastoria, in Form und Bautechnik vollkommen im Banne der byzantinischen Kunst. Nur die kleinen Bauten folgten weiterhin lokalen Traditionen, die sie bis in die Zeit der türkischen Fremdherrschaft weitergaben.

Während sich insgesamt – trotz aller Umwege, Abweichungen in der Grundform, abendländischer Einflüsse und lokalgebundener Sondererscheinungen – eine Tendenz zur Durchsetzung der mittelbyzantinischen Kreuzkuppelanlage abzeichnet, zeigt die Innen- und Außengestaltung mehrere Besonderheiten, die sie wesentlich von den byzantinischen Bauten unterscheiden.

Es ist kein Zufall, daß der kulturhistorisch wohl bedeutendste Bau Ivan Assens II., die Kirche der Hei- Abb. 10 ligen Vierzig Märtyrer in Veliko Tirnovo, eine Basilika darstellt. Diese Kirche, deren spektakuläre Einweihung mit dem wichtigsten militärpolitischen Ereignis seiner Regierung zusammenfiel – dem Sieg bei Klokotniza am 9. März 1230, der ihm die Vorherrschaft auf der ganzen Balkanhalbinsel sicherte –, erscheint zugleich als Symbol der weiterlebenden Überlieferung des Ersten Bulgaren-

Boboschevo, Theodoroskirche, 14. Jh.





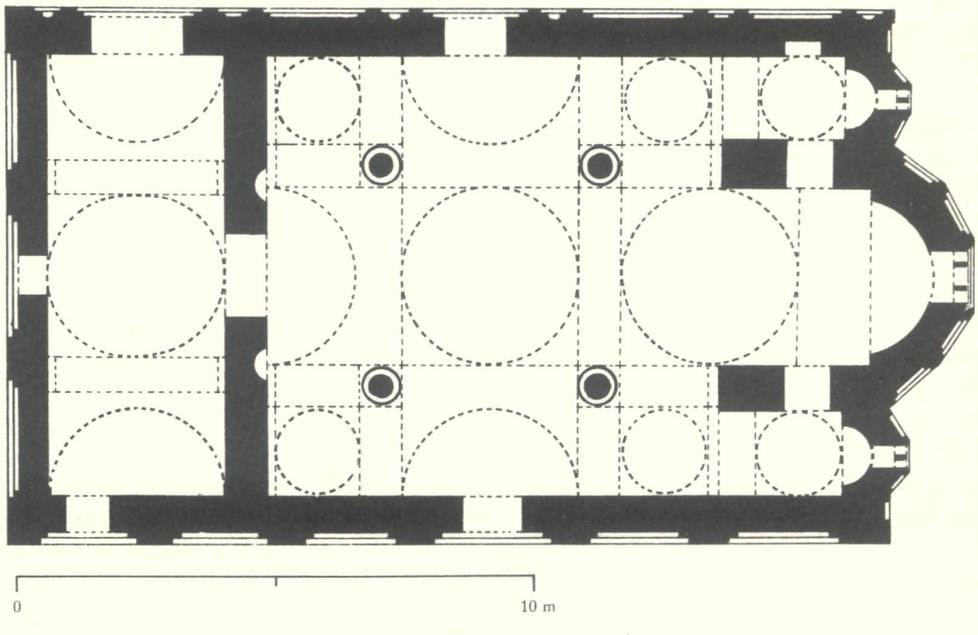
Tran, Erzengel-Kloster, Katholikon, 14. Jh.

reichs und als bewußte Fortsetzung seines künstlerischen und historischen Erbes. Die Wahl der für die monumentalen Bischofskirchen der christlichen Antike und des 10. Jahrhunderts im Balkangebiet typischen Bauform bezeugt dies ebenso wie die zahlreichen Spolien älterer bulgarischer Bauwerke: Kapitelle, Basen und Säulen. Ihre Anwendung war tief durchdacht und durch die restaurativen Vorstellungen des bulgarischen Herrschers begründet: In erster Linie drückt sich dies aus in der Gegenüberstellung zweier Memorialsäulen im Kircheninneren – der Säule des Khans Omurtag (814–832), deren Inschrift die Idee von der Kontinuität repräsentiert, und der Stiftersäule Zar Ivan Assens II., bei der diese Idee noch einmal hervorgehoben wird. Die Kirche der Heiligen Vierzig Märtyrer, gefolgt vom Zarenschloß auf dem Hügel Zarevez, leitete eine neue Phase der Kulturgeschichte Bulgariens ein, welche – dem renaissanceartigen Gepräge der bulgarischen Kunst des 10. Jahrhunderts ähnlich – durch antikisierende und humanistische Tendenzen in allen Bereichen der Kultur und Kunst gekennzeichnet ist. Obgleich bereits wenige Jahrzehnte später durch die Reaktion der extrem konservativen kirchlichen Oberschicht erstickt, führte diese Strömung zu einigen der bedeutendsten künstlerischen Schöpfungen des bulgarischen Mittelalters und hinterließ tiefe Spuren im Nachleben der orthodoxen Kunst.

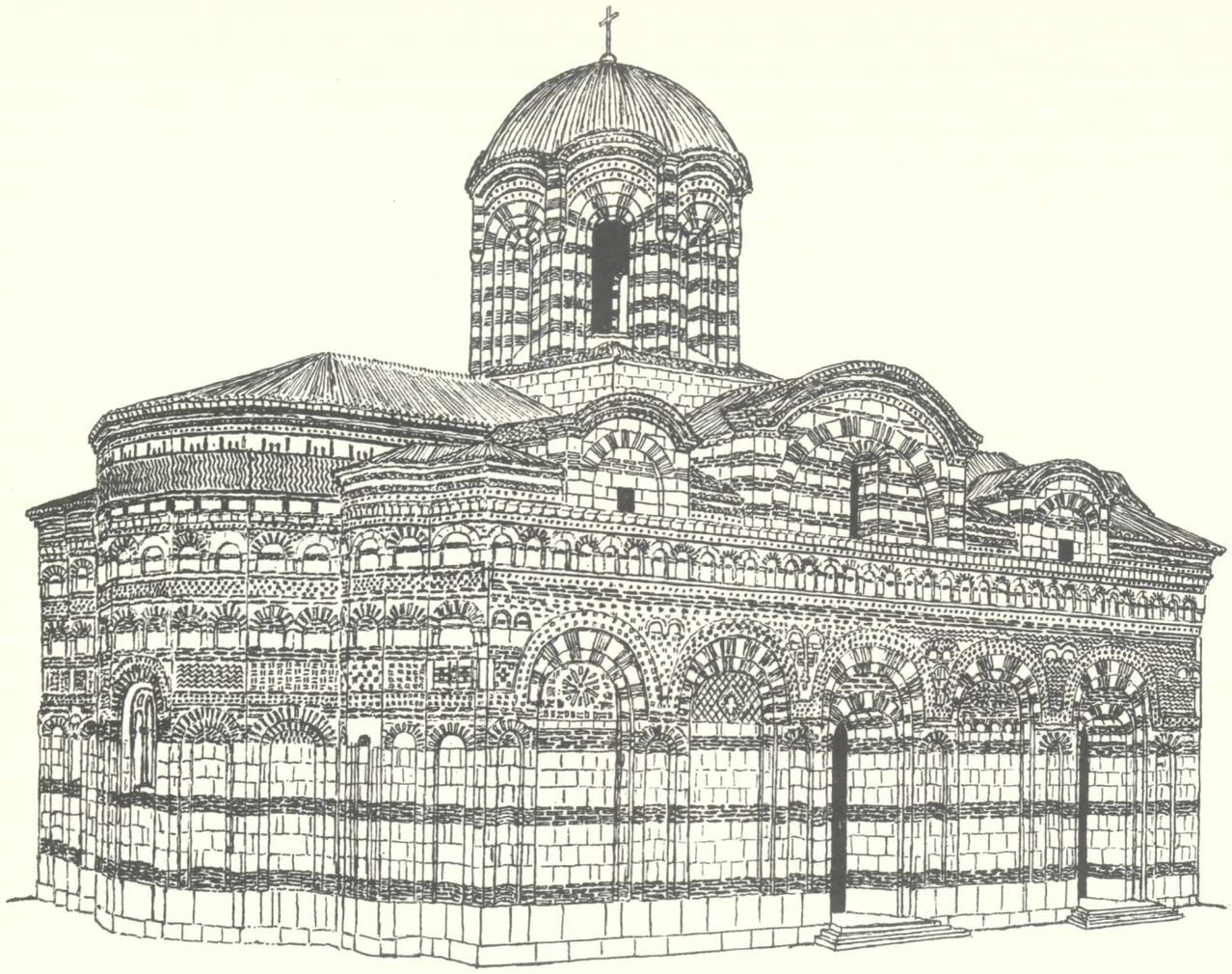
Die Rezeption der überlieferten Formen beschränkte sich nicht auf die Basilika und die Verwendung von Spolien, sondern erfaßte auch die Gestaltungsprinzipien der lokalen Tradition. So traten bereits bei den frühesten Bauwerken des Zweiten Bulgarenreichs in Tirnovo, wie der Demetrioskirche (1187?), die pseudokonstruktiven Blendbögen an den Seitenfassaden auf, deren Zahl auf sechs und mehr angestiegen war. An den Archivolten, den Lünetten und den Zwickeln zwischen den Bögen läßt sich eine Neigung zur reichen farbig-ornamentalen Gestaltung feststellen, deren Ursprung auf die Baukunst des Ersten Bulgarenreichs zurückgeht: Platten, Näpfchen und Rosetten aus glasierter Keramik sowie teppichartig-dekorative flache Ziegelpanneaus mit stilisierten pflanzlichen und geometrischen Motiven wurden auf weißem Mörtelgrund angebracht und steigerten die malerische Wirkung der Bauwerke.

Im Gegensatz zu der entmaterialisierenden Raumwirkung der komnenischen Bauten mit ihrem Hang zum Vertikalismus, der sich in den verlängerten Proportionen der einzelnen Bauteile – wie den überaus hohen und durch mehrere schmale Nischen gegliederten Apsiden der Kirchen im Pantokrator-Kloster (Zeirek-Moschee) und der Theodosiakirche (Gül-Moschee) in Konstantinopel (um 1150) – und in den schlanken, hochgereckten Säulen im Innenraum äußert, sowie der für die komnenische Innengestaltung charakteristischen Auflösung der stofflichen Wirkung der Mauern durch farbig-illusionistische Mittel, neigte die bulgarische Baukunst des 13. Jahrhunderts immer stärker zur Betonung der stofflichen Masse und zu einer dekorativen Wirkung der sich verselbständigenden Bauanlage durch die häufige Anwendung reiner Zierformen. Der Strenge der in sich homogenen und einheitlichen Formen byzantinischer Bauten steht die auflockernde, belebende Wirkung des polychromen malerischen Inkrustationsstils bei den bulgarischen Bauten entgegen; so erscheinen diese ihrer geistigen Substanz und ihrem heiteren, lebensverbundenen Ausdruck nach als Gegenentwurf zu den vom weltfremden Spiritualismus geprägten Kunstwerken der komnenischen Klassik Konstantinopels.

Die Zierformen an den christlichen Bauwerken des Zweiten Bulgarenreichs nahmen im 14. Jahrhundert weiterhin an Bedeutung zu. Über den im Wechsel von Ziegeln und Marmorquadern gestalteten Archivolten der Blendbögen, deren Felder mit Ziegelornament malerisch und bunt ausgestattet sind, erscheint häufig der lombardische Bogenfries und ein Fries von flachreliefierten



Nessebar, Johannes-Aleiturgetos-Kirche, Mitte des 14. Jh.



Nessebar Johannes-Aleiturgetos-Kirche, Mitte des 14. Jh. Rekonstruktion

Dekorativpanneaus. So wird eine horizontale Gliederung der Fassaden in voneinander unabhängige Zonen erreicht und der Vertikalismus der Kuppelanlage im Sinne einer Harmonie und Ausgewogenheit zurückgedrängt. Der malerisch-dekorative Inkrustationsstil findet seine Vollendung an der Pantokratorkirche und besonders an der Johannes-Aleiturgetos-Kirche in Nessebar, deren ornamentale, in Ziegel-Mörtel-Technik sowie in Flachrelief ausgeführte Friese schon islamische Einflüsse verraten.

Die durch Ausgrabungen in den letzten Jahren neugewonnenen, wenn auch noch nicht vollständig ausgewerteten Erkenntnisse über die Baudenkmäler des Zweiten Bulgarenreichs bringen neues Licht in die Problematik ihrer Chronologie. Die teilweise oder meist totale Zerstörung einiger der bedeutendsten Bauwerke der Hauptstadt Tirnovo erschwert wesentlich die Datierung der übrigen, oft nur in ihrer Substruktion erhaltenen Bauten. Dazu bilden die Kirchen des späten 12. bis 14. Jahrhunderts eine geschlossene Gruppe, deren geringe formale Abweichungen untereinander nur bedingt der Formentwicklung zuzuschreiben sind. Andererseits würde ein Vergleich mit den erhaltenen Bauten der Nachbarländer und besonders mit den Baudenkmälern Konstantinopels, wie N. Brunow bereits vor fünfzig Jahren bemerkte, zu falschen Ergebnissen führen. Die von der jüngsten Forschung ziemlich genau datierten Bauten beweisen, daß die Entwicklung der für die Kirchen des Zweiten Bulgarenreichs charakteristischen Formen sich innerhalb einer geringen Zeitspanne vollzogen hat, in der die Besonderheiten der Form und Außengestaltung völlig herausgebildet erscheinen. Nachweisbare Grenzen dieser Zeitspanne markiert die Errichtung beider Kirchen Tirnovos – des heiligen Demetrios (1187?) und der Heiligen Vierzig Märtyrer (1230). In dieses zeitliche Gerüst lassen sich die meisten übrigen Kirchen von Nessebar, der Assen-Festung sowie die von Trapesiza einordnen. Nur die beiden späteren Kirchen Nessebars, die Pantokrator- und die Johannes-Aleiturgetos-Kirche, müssen dem zweiten Drittel des 14. Jahrhunderts zugeordnet werden, einer Zeit, da die Stadt unter der Regierung des Zaren Ivan Alexander (1331 bis 1371) bis zur Einnahme durch die Flotte des Amedeo von Savoyen (1366) als bedeutendste Hafenstadt und

Abb. 10

Abb. 15 bis 15

zweitwichtigstes Handelszentrum Bulgariens ihre letzte Blüte erlebte. Die stilistischen Beziehungen dieser zwei Bauten zu denen des Zweiten Bulgarenreichs sind wesentlich enger als zu denen der Palaiologenzeit in Konstantinopel, so daß ihre Gestaltung eine logische Fortsetzung der Gesamtentwicklung der bulgarischen Baukunst und nicht etwa die eines verpflanzten Fremdkörpers darstellt. Von diesen Tatsachen ausgehend, gelangte N. Brunow zu der Ansicht, daß die slawisch-balkanische Kunst die byzantinische Baukunst der Palaiologenzeit beeinflußt hat. Nach den heutigen Erkenntnissen gewinnt die Annahme einer historisch bedingten Verlagerung der kulturellen Schwerpunkte im 13. Jahrhundert von Byzanz nach dem zentralen Balkan zunehmend an Überzeugungskraft und wird vor allem durch die Neuentdeckungen auf dem Gebiet der Monumental- und Ikonenmalerei unterstützt.

Monumentalmalerei

Die Erforschung der Monumentalmalerei des Zweiten Bulgarenreichs stößt ebenfalls auf große Hindernisse, so daß trotz der wichtigen Entdeckungen in den letzten Jahren immer noch viele Fragen unbeantwortet bleiben. Die infolge der Zerstörung der bedeutendsten Denkmäler Tirnovos entstandenen Lücken können weder durch die zufällig erhaltenen Provinzialdenkmäler noch durch die wenigen in jüngerer Zeit freigelegten Wandmalereifragmente geschlossen werden, obgleich diese Überreste eine hohe künstlerische Qualität besitzen und zweifellos der führenden höfischen Kunstrichtung in ihrer Blütezeit angehören. Wenn auch umfangreiche Forschungen während des letzten Jahrzehnts über die wesentlichen Charakterzüge der Kunstentwicklung und die Merkmale der unterschiedlichen Stilrichtungen und Schulen wichtige Aufschlüsse gegeben haben, wird uns dennoch eine genaue Vorstellung über das Ausmaß der künstlerischen Tätigkeit in der zweiten großen Blütezeit der bulgarischen Kultur ebenso wie der Gesamteindruck von den Bauwerken für immer vorenthalten bleiben. Die Zahl der als Ruinen nur in ihrer Substruktion erhaltenen Bauten ist sehr gering im Vergleich mit den allein aus den Quellen nachweisbaren Kunstdenkmälern. Auch die Fragmente ihrer Verzierung können nur einen Bruchteil der Wirkung des gesamten Ensembles vermitteln, die weniger auf das Detail als vielmehr auf die Synthese aller Monumentalkünste gerichtet war.

Viele Probleme wirft auch die Chronologie der überlieferten Kunstwerke auf. Inschriftlich belegt ist lediglich das Entstehungsjahr der Wandmalerei von Bojana (1259). Die Datierung der übrigen Denkmäler, die sich bislang allein auf ikonographische und stilistische Vergleiche sowie auf die in einigen Fällen nicht sicheren Quellenhinweise stützte, mußte auf Grund sorgfältiger Quellenforschung, eingehender Untersuchungen einzelner Anlagen und chemischer Analyse der verwendeten Materialien wesentlich revidiert werden. Damit rückt nicht nur ein Teil der Entwicklung der mittelalterlichen bulgarischen Kunst, sondern auch die Kunstgeschichte Südosteuropas in ein neues Licht. Andererseits stellen die beiden wichtigsten Denkmäler der mittelalterlichen Malerei Bulgariens, die Ausmalung der Höhlenkirche Johannes' des Täufers im Erzengel-Kloster bei Ivanovo und der Kirche in Bojana, eine Reihe ästhetischer und kulturhistorischer Fragen, die ohne Bezugnahme auf die gesamte Kunstentwicklung sowohl im Zweiten Bulgarenreich als auch im übrigen Südosteuropa kaum lösbar sind.

Abb. 115 bis 124

Abb. 106 bis 109

Dabei ergeben sich jedoch – wie bei der Baukunst – erhebliche Schwierigkeiten. Wir besitzen keine Werke der hauptstädtisch-byzantinischen Monumentalmalerei des ausgehenden 12. und der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts, mit denen die gleichzeitige Malerei der Hofschule von Tirnovo verglichen werden kann, und sind somit über stilistische und ikonographische Einflüsse Konstantinopels nur auf Vermutungen angewiesen. Dennoch betrachtet die jüngste Forschung die Annahme einer Auswanderung byzantinischer Künstler nach Bulgarien und Serbien infolge der großen politischen Krise des Byzantinischen Imperiums bei der Eroberung Konstantinopels durch die Kreuzfahrer (1204) als berechtigt, obgleich dafür keine zuverlässigen Zeugnisse vorliegen. Solche Zuwanderung von Künstlern könnte jedoch keinesfalls der entscheidende Faktor für die kulturelle Blüte der byzantinischen Nachbarländer sein und darf nicht überbewertet werden. Diese Künstler übernahmen vielmehr eine Vermittlerrolle und bereicherten die christlich-orthodoxe Kunst um bestimmte neue Impulse, die die Tradition ihrer Gastländer befruchteten. Andererseits erreichte die Kunst Bulgariens ihre Höhepunkte erst im zweiten Drittel des 13. Jahrhunderts mit dem Auftreten einer neuen Künstlergeneration, die das Erbe ihrer Vorgänger zwar aufgenommen zu haben scheint, jedoch neue Wege einschlug und andere Ideale besaß. Derselbe Prozeß vollzog sich etwas später auch in Serbien, wo die bedeutendsten Kunstdenkmäler nach der Jahrhundertmitte entstanden. Somit übernahmen die beiden Balkanländer es nacheinander, die künstlerische und ikonographische Tradition der orthodoxen Kunst fortzuführen und gemäß den bereits im späten 12. Jahrhundert in Byzanz vorgebildeten Möglichkeiten und Richtlinien auszugestalten.

Wenn die jüngste Forschung die Akzente der Kunstentwicklung des Zweiten Bulgarenreichs in das zweite Drittel des 13. Jahrhunderts setzt, so stützt sie sich dabei auf die neuentdeckten Monumentalmalereien, die eine überragende Qualität aufweisen. Die ersten Ansätze dieser Blüte der bildenden Kunst zeichnen sich in den Fragmenten des Wandschmucks der zerstörten Kirchen auf dem Hügel Trapesiza in Veliko Tirnovo aus der Zeit zwischen den letzten Jahrzehnten des 12. und der Mitte des 13. Jahrhunderts ab, die einer erlesenen Hofkunst angehören. Diesen Wandmalereien lassen sich die kürzlich entdeckten und noch nicht veröffentlichten Fragmente des Wandschmucks einer Kirche in Zarevez als Bindeglieder der bislang lückenhaften Entwicklungskette

zuordnen. Wegen ihres relativ guten Erhaltungszustandes und ihrer Stilmomente bieten sie wesentlich mehr Aufschluß über Eigenart und Qualität der bulgarisch-hauptstädtischen Malerei der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts als die bis jetzt bekannten mittelalterlichen Kunstwerke Tirnovos. Charakteristisch ist hier eine Wendung von der linearen Stilisierung zu weicher Modellierung. Das Mosaik (Kirche Nr. 5 in Trapesiza) und die traditionelle Freskotechnik treten nach und nach zurück und werden durch eine gemischte Technik mit zunehmender Verwendung von Temperafarben abgelöst. Die wesentlich reichhaltigere und fein nuancierte helle Farbskala trägt zu völlig neuen künstlerischen Aussageformen bei. Die psychologische Charakteristik der Gesichter tritt in den Vordergrund und führt zu einer Wandlung auch in der Typologie der Heiligen, wobei das Naturstudium eine wichtige Rolle zu spielen beginnt. Innerhalb des Bildprogramms häufen sich Darstellungen heiliger Krieger, während für die Ikonographie eine Bereicherung des szenischen Beiwerks durch mehrere der Natur entlehnte Motive typisch ist.

Das bedeutendste überlieferte Werk der bulgarischen hauptstädtischen Stilrichtung in der Monumentalmalerei des 13. Jahrhunderts sind die Wandbilder der Höhlenkirche des heiligen Johannes des Täufers im Erzengel-Kloster bei Ivanovo, die früher irrtümlich auf Grund der undeutlichen Aufschrift des Stifterbildnisses in Zusammenhang mit Zar Ivan Alexander (1331–1371) gebracht und um die Mitte des 14. Jahrhunderts datiert wurden. Eine Reihe bisher noch nicht berücksichtigter zeitgenössischer Schriftzeugnisse sprechen jedoch eindeutig für die Entstehung dieses Kunstwerkes zwischen 1232 und 1234. Die neue Datierung, die außerdem von der Untersuchung der Inschriften der Wandbilder gestützt wird, klärt mehrere Probleme, die bislang als unlösbar erschienen und zu weitgehenden Spekulationen – bis zur paradoxen Zuordnung dieser Wandmalerei zum Hesychasmus – führten.

Abb. 106 bis 109

Wie die Einweihung der für die Kunstentwicklung des Zweiten Bulgarenreichs wegweisenden Kirche der Heiligen Vierzig Märtyrer in Veliko Tirnovo mit einem entscheidenden historischen Ereignis verbunden war, so muß die Errichtung und Ausstattung der Höhlenkirche von Ivanovo – ebenso eine Stiftung des Zaren Ivan Assen II. und seinem Schutzheiligen, Johannes dem Täufer, geweiht – wiederum aus Anlaß einer bedeutenden Begebenheit erfolgt sein: des spektakulären Pilgerbesuches des bulgarischen Herrschers beim Abt des Erzengel-Klosters in der Nähe von Ivanovo und späteren Patriarchen Joachim von Tirnovo. Mit diesem Besuch wollte Ivan Assen II. der Wende in seiner Außenpolitik – dem Bruch mit der Römischen Kirche und Bündnis mit Nikaia, als dessen Folge die Unabhängigkeit des Patriarchats von Tirnovo verkündet wurde – Nachdruck verleihen und das Ansehen des von ihm zum Patriarchen ausersehenen Kandidaten erhöhen.

Während wir von den antikisierenden Tendenzen der höfischen Kunst Tirnovos zu Beginn der 30er Jahre des 13. Jahrhunderts bislang nur durch den bauplastischen Schmuck des Zarenpalastes und der Kirchen der Heiligen Vierzig Märtyrer und der Apostel Petrus und Paulus Kenntnis hatten, worin sich sowohl die Kontinuität der Kunsttradition als auch die Rezeption des antiken Erbes ausdrückt, zeigen die Wandbilder von Ivanovo, deren Zugehörigkeit zur bulgarischen Hofschule unbestritten ist, die Existenz solcher antikisierenden Tendenzen auch in der Monumentalmalerei.

Wir besitzen kein weiteres Werk der mittelalterlichen christlich-orthodoxen Monumentalmalerei, bei dem so viele Beziehungen zur antiken Kunst sichtbar werden – angefangen bei den Darstellungen antiker Säulen, Atlanten und Karyatiden an den zahlreichen Architraven und Applikationen im gemalten Architekturdekor der Festszenen bis hin zur bewegten Attitüde der Gestalten und ihrem Verhältnis zueinander. Uns begegnen hier für das Mittelalter völlig neue Kompositionsgesetze, die die Einzeldarstellungen nicht mehr allein einem hierarchischen Prinzip unterwerfen, sondern empirischen Erkenntnissen folgen. Wenn auch auf die flächig-dekorative Darstellungsweise noch nicht ganz verzichtet wird und die konsequente Anwendung der umgekehrten Perspektive als wichtigstes Kunstmittel eine besondere Rolle in der Symbolsprache spielt, so zeichnet sich hier dennoch ein neuer Zusammenhang zwischen den Figuren und ihrer Umgebung ab. Die einzelnen menschlichen Gestalten erreichen oft nicht einmal die halbe Bildhöhe, so daß das Verhältnis zwischen ihnen und den riesig erscheinenden Felsen oder phantasievollen Kulissen fast naturgetreu wirkt – ein Merkmal, dessen vorwärtsweisende Bedeutung innerhalb der mittelalterlichen Malerei kaum zu übersehen ist. Den Architektur- und Landschaftsmotiven wie der menschlichen Figur kommt ein neuer Wert im Bild zu, der nicht nur auf ihren hierarchischen und anekdotischen Funktionen, sondern vielmehr auf ihrer expressiven Kraft als Exponenten der inneren Dynamik der Komposition basiert.

Abb. 107 bis 109

Es wäre schwierig, die großzügige Anwendung der zahlreichen Architrave, Karyatiden und Atlanten an den szenischen Hintergrundarchitekturen mit tektonischen oder rein dekorativen Aufgaben zu begründen. Auch ihre Bedeutung im Bildaufbau steht nicht im Vordergrund, obgleich sie, an Schwerpunkten der Komposition aufgestellt, entweder die impulsiv strömende Energie der Kraftlinien aufnehmen (Fußwaschung, Abendmahl) oder selbst Ausgangszentren dieser pulsierenden Dynamik bilden (die Gerichtsszene). Ihre Bestimmung ist vielmehr mit der Handlung verknüpft. So erscheinen die leblosen Skulpturen im bemalten Architekturdekor dennoch als lebendige, naturalistisch dargestellte menschliche und tierische Wesen in einem schicksalhaften Zusammenhang mit dem Geschehen verbunden. Sie sind, wie der Chor der antiken Tragödie, Zeugen der bedeutsamsten Ereignisse der Evangeliengeschichte und können jeden Augenblick in die Handlung eingreifen. Ihre Darstellungsweise bestimmt eine seltsame und geheimnisvolle Ambivalenz zwischen Realem und Irrealem, die in der ganzen mittelalterlichen Kunst ohne Nachfolge bleibt.

Das ist eine der bedeutendsten Neuerungen, welche die Wandmalerei der Höhlenkirche in Ivanovo von den Werken des byzantinischen Klassizismus der Palaiologenzeit unterscheidet. Es ist durchaus wahrscheinlich, daß die Vorbilder für die Karyatiden und Atlanten dieselben sind wie für das Vatikanische Menologion aus dem 11. Jahrhundert, wo wir mehrere ähnliche Darstellungen finden, bei denen man Abbildungen antiker Plastiken vermutet, die bis zur Eroberung Konstantinopels durch die Kreuzfahrer (1204) öffentliche Bauten und Plätze der byzantinischen Hauptstadt geschmückt haben sollen. In Ivanovo sind jedoch diese vermutlichen Abbildungen der realen antiken Kunstwerke organisch in das Bild einbezogen und, wie jedes andere Detail, logisch begründet und entspringen einer bestimmten Absicht des Künstlers, der sich sogar die fast kanonischen Schemata zu beugen haben.

Auch die einzelnen Gestalten stehen in einem völlig neuen Verhältnis zueinander. Die Einheit von Handlung, Ort und Zeit ist durchbrochen. Die Figuren beziehen sich nicht mehr auf ein einziges formales und ideell-geistiges Zentrum, sondern bilden mitunter sogar innerhalb einer Komposition unabhängige Gruppen, die zeitlich und räumlich voneinander getrennte Szenen darstellen (Gefangennahme Christi, die Gerichtsszene). Die Komposition hält kaum Figuren und Architekturkulissen zusammen; sie streben nach allen Seiten und hauptsächlich in Richtung der als Kraftlinien des Bildfeldes dienenden Diagonalen auseinander, um die gelockerten gegenseitigen Bindungen aufzulösen. Als neue Dimension wird in das Bild die Zeit eingeführt, die im Dienst des hervorgehobenen narrativen Prinzips steht, das im Laufe des 13. Jahrhunderts nach und nach das mystagogische Prinzip der christlich-orthodoxen bildenden Kunst verdrängt.

Auf den Wandbildern von Ivanovo begegnet uns eine Reihe nackter menschlicher Figuren. Ihre Beziehung zur
Abb. 108 Antike demonstrieren in erster Linie die Atlanten, die oft wie akademische Studien erscheinen, deren Haltung und Gesten auf die anderen Figuren übertragen werden
Abb. 106, 107 (Gefangennahme Christi, die Gerichtsszene). Die genaue Beobachtung ergibt, daß dem Aufbau der menschlichen Figur ein sorgfältiges anatomisches Studium vorausging. Zum erstenmal im osteuropäischen Mittelalter begriff ein Künstler die Bedeutung der Antike und die des Naturstudiums und kam zu der wichtigen Erkenntnis ihrer kausalen Bedingtheit.

Nicht weniger eng sind auch die landschaftlichen Motive mit der Handlung verbunden. Der sich deutlich von dem dunkelblauen Himmel abzeichnende gelbe, verdorrte Baum, an dem Judas hängt, und der riesige, sich bedrohlich über dem Henker erhebende Felsen bei der Szene der Hinrichtung Johannes' des Täufers sind mehr als szenisches Beiwerk; sie spielen eine aktive Rolle sowohl im Kompositionsaufbau als auch in der Handlung und drükken dieselbe Ambivalenz zwischen Realem und Irrealem aus wie die architektonischen Kulissen.

Die schöpferische Freiheit des Künstlers sowie die ungemein virtuose Behandlung der Komposition und der Form schließen jeden Zweifel an der Originalität der Malerei von Ivanovo aus. Dies unterscheidet sie grundsätzlich von den meisten Werken der byzantinischen Buchmalerei aus der Zeit der Makedonischen Renaissance im 9.–10. Jahrhundert, wo antikisierende Tendenzen am häufigsten auftreten, sich jedoch im Kopieren altgriechischer Vorbilder oder in der Übernahme von deren Kompositionen erschöpfen. In Ivanovo handelt es sich um die nächste Entwicklungsstufe der christlich-orthodoxen bildenden Kunst, wo die Rezeption der Antike nicht mehr auf eine äußere Nachahmung beschränkt bleibt, sondern zu einem vom immanenten Wesen der Kunstwerke bestimmten Charakteristikum geworden ist. Somit erscheint das renaissanceartige Gepräge der bedeutendsten Stiftungen Ivan Assens II. als eine Fortsetzung der Kunstentwicklung des Ersten Bulgarenreichs, die an dem Punkt wieder einsetzt, wo die Suche nach dem antiken Geist beim Zusammenbruch des Staates unterbrochen wurde. Gleichzeitig orientierte sich die bulgarische Kunst des 13. Jahrhunderts an der humanistischen Strömung in der christlich-orthodoxen Gesellschaft des späten 11. und 12. Jahrhunderts, die in den philosophischen Lehren des hervorragenden byzantinischen Humanisten Michael Pselos (1018–1079) und seines Schülers Johannes Italos (zweite Hälfte des 11.–Anfang des 12. Jh.) zum Ausdruck kommt und nach ihrer Bekämpfung durch die klerikale Reaktion von Byzanz vorübergehend Asyl in den Kreisen um den bulgarischen Zarenhof gefunden zu haben scheint.

Im Gegensatz zu den antikisierenden Tendenzen, die an Werken der Monumentalmalerei und der Architektur der bulgarischen hauptstädtischen Schule auftreten, zeigen andere Kunstwerke aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts eine starke Neigung zum Traditionalismus in Technik, Ikonographie und Stil. Das betrifft nicht nur die weit von Tirnovo entfernten Denkmäler Südwestbulgariens, sondern auch eine Reihe von Kunstwerken, die in der Hauptstadt des Zweiten Bulgarenreichs selbst und in ihrer Nähe zur gleichen Zeit und neben jenen Werken der Malerei entstanden sind, bei denen die stilistischen Neuerungen bereits ausgeprägt erscheinen. Dies trifft an erster Stelle für die Ausmalung mehrerer Höhlenkirchen bei Ivanovo zu, so für die Wandbilder der Kirche im Tal des Herrn (Gospodev-dol). Sehr charakteristisch ist hier die archaische Ikonographie der Szenen Christi Himmelfahrt und Christi Höllenfahrt (Anastasis) sowie ihr monumentaler Stil – Züge, die für das frühe 13. Jahrhundert als Anachronismus erscheinen, wenn sich auch die Plastizität der Form und die Akzentuierung der Lichter sowie die Temperatechnik mit den neuen Entwicklungstendenzen decken.

Zugleich sind einige ikonographische Neuerungen festzustellen, die an den Werken der bulgarischen Monumentalmalerei des frühen 13. Jahrhunderts im Zusammenhang mit der Entwicklung der Liturgie auftreten und die Auseinandersetzungen zwischen der orthodoxen Kirche und den ketzerischen Lehren widerspiegeln. So zeigt die Apsisdekoration der Nikolaoskirche zu Melnik, vermut-

lich kurz vor 1220 entstanden, eine weitere Entwicklungsstufe der bereits aus dem späten 11. und 12. Jahrhundert bekannten Apsiskomposition mit den zelebrierenden Kirchenlehrern. Die von Xyngopulos als Cheirotonie des heiligen Jakobus identifizierte Szene sollte offensichtlich dem Anspruch der orthodoxen Kirche auf die alleinige Vertretung und Fortsetzung der frühchristlichen Tradition Nachdruck geben, wobei – wie L. Mavrodinova vermutet – eine Beziehung zu dem Antibogomilischen Konzil im Jahre 1211 und zu der Rede des Priesters Kosma gegen die Bogomilen als wahrscheinlich gelten kann.

Die Kunstwerke, die den Denkmälern von Trapesiza, Zarevez und Ivanovo chronologisch folgen, zeigen mehrere einzelne stilistische und ikonographische Momente, die für die Malerei der sogenannten Palaiologischen Renaissance des späten 13. Jahrhunderts typisch sind. Ihr in bestimmten Fällen scheinbar zu frühes Auftreten läßt häufig Zweifel an ihrer Datierung aufkommen, auch wenn diese auf unwiderlegbaren Quellen basiert. Andererseits verbinden sich oft gewisse fortschrittliche Tendenzen mit stark archaisierenden Zügen, die besonders für die Kunstwerke Südwestbulgariens symptomatisch sind.

Ein Beispiel dafür bieten die Wandbilder der kleinen Friedhofskirche in Berende, westlich von Sofia, deren Entstehungszeit der Name des Zaren Ivan Assen II. in der Inschrift des bis vor wenigen Jahrzehnten fragmentarisch erhaltenen Stifterbildnisses belegt. So trifft man hier im Bildprogramm sowohl den Medaillonfries von Märtyrerbildnissen als auch die voneinander getrennten Zyklen der Fest- und der Passionsszenen, was ebenfalls für die palaiologische Malerei typisch ist, obgleich – wie die Neuentdeckungen in der Balkankunst zeigen – solche Momente bereits früher isoliert erscheinen. Wesentliche Neuerungen sind auch in der Ikonographie zu verzeichnen, wie zum Beispiel die Darstellung von Christus Anapeson (das wachende Auge), die seit dem 9. Jahrhundert in der Buchmalerei auftritt, jedoch in der Monumentalmalerei zum erstenmal in Berende nachweisbar ist, allerdings ohne bestimmte für die späteren Werke charakteristische Merkmale. Die meisten Widersprüche zeigt jedoch der Stil dieser Wandmalerei. Auf der einen Seite finden wir hier die stark stilisierten und geometrisierenden Formen, die, wie auch die Hervorhebung des Ornaments, für die lokale volkstümliche Interpretation des späten komnenischen Stils kennzeichnend sind (Kurbinovo, 1195). Auf der anderen Seite prägt die Szenen und Figuren in Berende eine expressive Dynamik, begleitet von einem lyrisch-intimen und leicht melancholischen Gesamtausdruck – Eigenarten, die ebenso wie die reich nuancierte helle Farbskala mit stark betonten Lichtern und psychologisch-porträthafter Behandlung der Heiligenbilder in der palaiologischen Malerei des 14. Jahrhunderts vorherrschen.

Abb. 110, 111

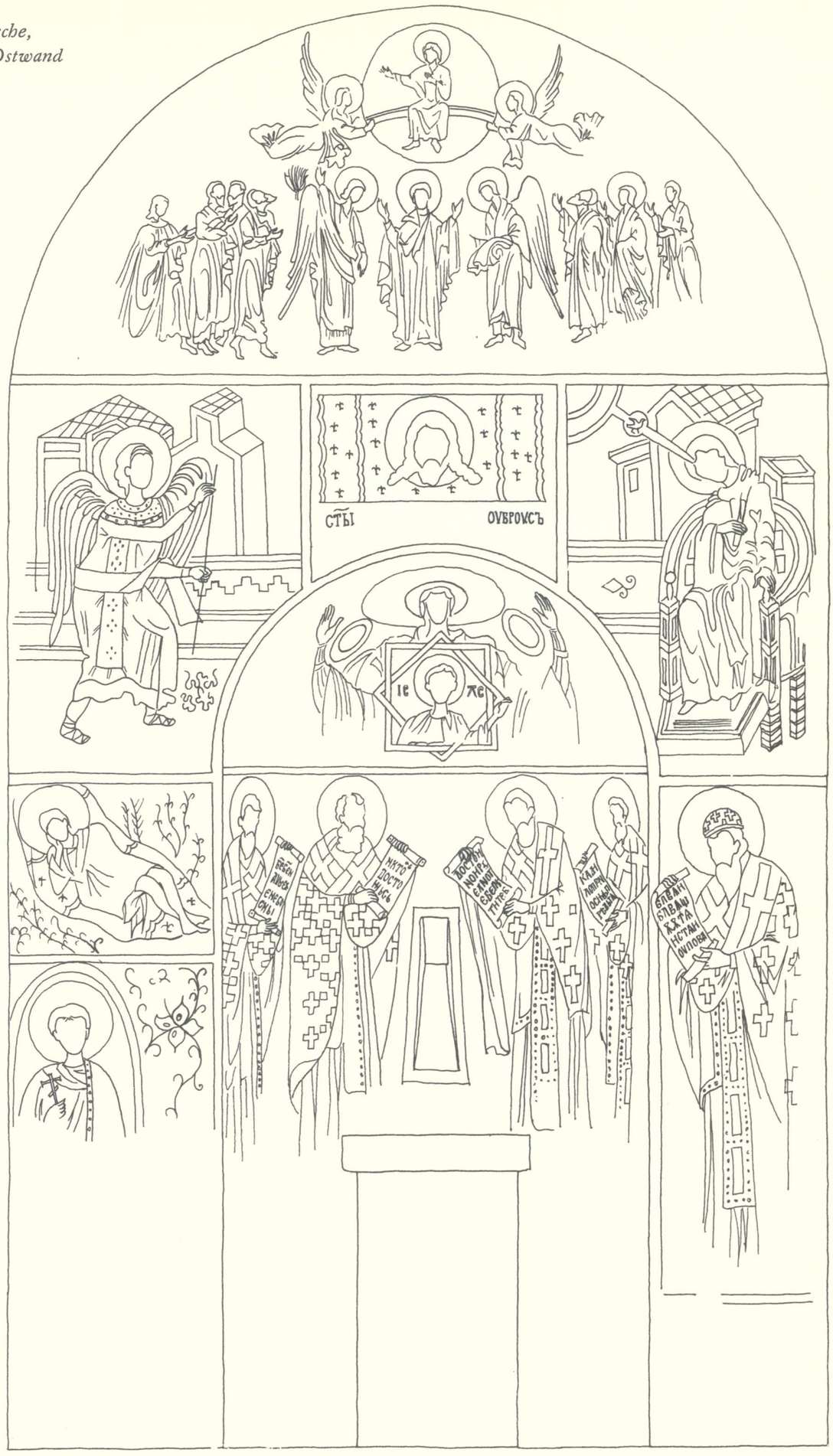
Umgekehrt verhält es sich bei der Wandmalerei der Kirche der Heiligen Vierzig Märtyrer in Veliko Tirnovo. Während die vermutlich aus der Entstehungszeit der Kirche (1230) stammenden Fragmente an der Westwand des Naos dem Erdbeben von 1913 zum Opfer gefallen sind, betrachtet die jüngste Forschung die Bemalung des Narthex und die neuentdeckten Fragmente aus dem Westbau nicht mehr als zeitgleich mit der Errichtung des Kirchenraumes, so daß ihre Datierung kurz vor der Mitte des 13. Jahrhunderts als wahrscheinlich gelten kann. Die Szenen der ursprünglichen Bemalung im Naos, die wir jetzt nur anhand von Kopien und wenigen fotografischen Aufnahmen erforschen können, sind eng mit der ikonographischen Tradition des Balkans verbunden, deren ostchristliche Ursprünge bereits A. Grabar hervorgehoben hat. So findet man in der Koimesisszene eine Variante, bei der Christus nicht wie in den meisten mittelbyzantinischen Darstellungen in der Mitte erscheint, sondern links, hinter dem Kopf der Gottesmutter, ähnlich wie in den Werken aus den südwestlichen Gebieten der Balkanhalbinsel. Die Szenen Jakobs Himmelsleiter und Abrahams Gastfreundschaft folgen gleichfalls der bulgarischen ikonographischen Tradition (Ochrid) und deren frühchristlichen Vorbildern.

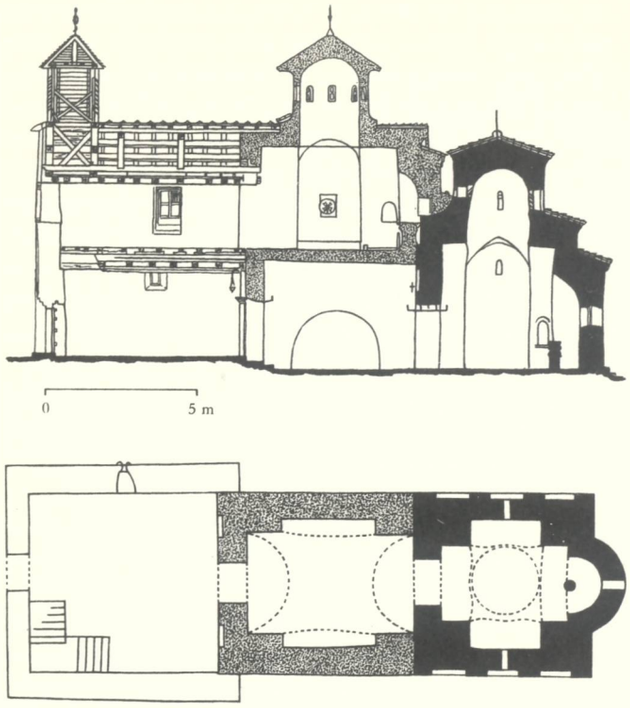
Die Ikonographie der Synaxarionszenen im Narthex, die wir zum erstenmal in der Monumentalmalerei antreffen, schließt sich der Buchmalerei des 11. Jahrhunderts an, obgleich in Einzelheiten der Bekleidung der dargestellten Personen sowie des szenischen Beiwerks gewisse Reflexe des Zeitgenössischen erkennbar werden. Die bis zum 13. Jahrhundert in der Monumentalmalerei ebensowenig bekannten ikonographischen Typen der stillenden heiligen Anna und heiligen Elisabeth folgen vermutlich, wie die Wandmalerei im Naos, verschollenen Vorbildern des südwestlichen Balkans. Wie bei den übrigen zeitgenössischen Kunstwerken dieses Gebiets ist hier nichts von dem neuen Körper- und Raumgefühl zu spüren, das sich bereits in der Malerei von Ivanovo ankündigt und zu einer Eigenart der spätpalaiologischen Kunst wird. Hier zeigt sich, wie schwer sich die neue Formensprache in einer Kunstlandschaft entfaltet, deren beharrende Tradition tief im Bewußtsein der Künstler verwurzelt ist. Die Neuerungen sind hauptsächlich in der Anwendung der Temperatechnik und im Stil sichtbar, den neben der graphischen Behandlung der Lichter eine weiche Modellierung und erhöhte Plastizität kennzeichnet. Die »emphatische Hervorhebung von Akzenten und Effekten« (Demus) und die häufigen Darstellungen skurriler Formen für die negativen Gestalten, die nach der christlich-orthodoxen Tradition stets im Profil erscheinen, bilden schon ein Charakteristikum der Kunst des späten 13. Jahrhunderts.

Das bedeutendste Wandbild aus der Kirche der Heiligen Vierzig Märtyrer und zugleich das Meisterwerk der mittelalterlichen Monumentalmalerei von Veliko Tirnovo ist jedoch die erst 1971 im Westbau der Kirche freigelegte Komposition Elias in der Höhle, bei der die bereits an mehreren Synaxarionszenen aufgetretene Ausdruckskraft durch die betont malerische Behandlung der Form bis zur äußersten Grenze gesteigert wird. Dieses Wandbild steht im Zusammenhang mit dem Thema »Quellen der Weisheit des heiligen Johannes Chrysostomos«, das das Bildprogramm des Inneren im Untergeschoß des

Abb. 101

Berende, Petruskirche,
Mitte des 13. Jh. Ostwand





Bojana, Kirche der Heiligen Nikolaos und Panteleimonos, 11. Jh. bis 1259. Längsschnitt und Grundriß

Westbaus beherrscht haben soll, wo die Szenen der Theophanie des Propheten Elias und ihr Pendant, die Theophanie des heiligen Paulus von Theben, als paradigmatisch für die Theophanie des heiligen Johannes Chrysostomos gedacht waren. Die Akzentuierung des symbolischen Gehalts dieser Szenen steht im Einklang mit der frühchristlichen Tradition, der die für das späte 13. Jahrhundert charakteristischen narrativ-didaktischen Züge fremd sind.

Indem wir uns der umstrittenen Datierung dieses Wandbildes in die 40er Jahre des 13. Jahrhunderts anschließen, müssen wir es zugleich als eine der ersten Erscheinungen des klassischen Stils der christlich-orthodoxen Malerei akzeptieren, der sich in den 50er und 60er Jahren an einigen der bedeutendsten Bildschöpfungen Bulgariens und Serbiens, in der Bemalung der Kirchen in Morača (1252), Bojana (1259) und Sopoćani (um 1265), repräsentiert. Diese Werke zeichnen sich aus durch einfache, doch eindrucksvolle Inhalte mit klarer Konzeption, ausgewogene Komposition, epische Breite, monumentale und plastische Formen sowie hervorragende ästhetische Qualitäten, wobei die weltliche Note nicht zu übersehen ist. Eine Vorstufe dieses Stils vertreten die zweite Bemalung der Georgsrotunde in Sofia und die Fragmente der
Abb. 94 ursprünglichen Malerei der Petrus-und-Paulus-Kirche in Veliko Tirnovo, die in die frühen 30er Jahre angesetzt werden können.

Seine volle Ausdruckskraft und höchsten künstlerischen Rang erlangt der klassische Stil der Monumentalmalerei
Abb. 115 Bulgariens im Wandschmuck der Kirche der Heiligen
bis 124 Nikolaos und Panteleimonos in Bojana bei Sofia. Die kleine Bojarenkirche, ein quadratischer, stützenloser Kuppelbau aus dem 11. Jahrhundert, wurde laut Stifterinschrift 1259 durch einen zweigeschossigen Anbau, bestehend aus einer gewölbten Gruft im Erdgeschoß und einer Kuppelkirche von ähnlicher Form wie der Ursprungsbau im Obergeschoß, erweitert; zugleich erhielt die ganze Kirche eine neue Ausmalung. Seit ihrer Entdeckung und der Entfernung von späteren Malschichten kurz vor dem ersten Weltkrieg steht diese Wandmalerei im Mittelpunkt der Forschung und gibt trotz einer übersichtlichen Entstehungsgeschichte bis heute Anlaß zu heftigen Diskussionen. Es geht dabei vor allem um die Bewertung dieses Kunstwerkes und seine Einordnung in die bis vor kurzem unzulänglich erforschte Kunst des 13. Jahrhunderts mit ihren anscheinend unüberbrückbaren Widersprüchen zwischen einer konservativen Ikonographie und den in Stil und Technik auftretenden fortschrittlichen Tendenzen. Als problematisch zeigte sich ebenso seine angeblich isolierte Stellung sowohl innerhalb der zur Zeit der Entdeckung unzureichend bekannten Entwicklungslinien der zeitgenössischen Kunst als auch im Vergleich mit den späteren Kunstwerken des palaiologischen Klassizismus, dessen Überbewertung weniger auf seiner ästhetischen Qualität als vielmehr auf einer Zuneigung zu der manieristischen Virtuosität dieser Kunst beruhte. Abb. 114

Die klare Anordnung der Bilder in der Kirche von Bojana folgt der strengen Ökonomie der vorangegangenen Epoche und widersetzt sich damit deutlich der im späten 13. Jahrhundert auftretenden Neigung zur Ausdehnung und Komplizierung des Bildprogramms durch Symboldarstellungen und wesentlich erweiterte Zyklen sowie zu einer stärkeren Aufteilung der Wandflächen in mehrere Zonen. Auffallend ist hier das Fehlen liturgischer und rein symbolischer Kompositionen, wie der Apostelkommunion, der Himmlischen Liturgie und der Vision des heiligen Petrus von Alexandrien. Statt dessen wird die Betonung auf solche Darstellungen gelegt, deren Inhalt sich auf das Menschliche im irdischen Leben Christi, Mariä und des heiligen Nikolaos bezieht. So findet man hier neben dem für die geringen Dimensionen der Kirche zu ausladenden Zyklus Kindheit und Passion Christi auch die Szene Mariä Heimsuchung, die im Bildprogramm der zeitgenössischen Kirchen von Byzanz nicht vorkommt und nur in wenigen Fällen aus der durch frühchristliche Tradition beeinflußten Malerei Kappadokiens bekannt ist, dagegen aber in der gotischen Kunst des Abendlandes häufig auftritt. Beim Bildprogramm des Konstantinopeler Kunstkreises ebenso fremd ist die große Zahl heiliger Krieger; sie stellt eine Besonderheit der bulgarischen Kirchenausmalung dar und weist, wie die Einbeziehung der bulgarischen Nationalheiligen, auf autochthone Traditionen hin.

Wie das Bildprogramm, so sind auch die ikonographischen Schemata fest in der Überlieferung verwurzelt. Das betrifft hauptsächlich die Festszenen und das Bild des Pantokrators in der Kuppel mit seiner bis über die Abb. 119
Schulter erhobenen, segnenden rechten Hand – ein früh-

christlicher ikonographischer Typus, der vom hauptstädtischen byzantinischen Typus mit segnender Hand vor der Brust verdrängt wurde, so daß er seit dem 12. Jahrhundert ausschließlich am Rande des Konstantinopeler Kunstkreises anzutreffen ist (Zypern, Sizilien). Dieses ikonographische Sondergut bewahrt Südwestbulgarien bis ins 17. Jahrhundert (Mariza, Alino, Seslavzi); wir finden es auch in anderen Kunstgattungen bis hin zu den in Vidin geprägten Münzen Ivan Srazimirs (1360–1396).

Abb. 187

Abb. 152

Nicht weniger unterscheidet sich die Ikonographie der Verkündigung an Maria und der Taufe Christi von den uns hauptsächlich durch illuminierte Konstantinopeler Manuskripte überlieferten Beispielen des 12.–13. Jahrhunderts. Der Meister von Bojana folgt der westbulgarischen Kunsttradition, die oft archaische Merkmale der Kunst des Christlichen Ostens aufweist. Die Kontinuität der Tradition ist fast an jedem Bildwerk der mittelalterlichen Kunst Bulgariens faßbar und reicht bis zur Zeit vor dem Bilderstreit zurück. Die Stabilität und die geringe Flexibilität dieser Überlieferung dürfen jedoch keineswegs negativ bewertet werden. Sie bildet die unerschütterliche Grundlage, auf der der Inhalt und die gesamte Formenwelt der christlich-orthodoxen Kunst beruht; diese Kunst erhielt die bildhafte Symbolsprache des frühen Christentums während des ganzen Mittelalters lebendig und schirmte sie gegen die modischen Einflüsse von außen ab, ohne sich gegenüber einer Neubelebung und Bereicherung durch eine psychologische Vertiefung des Inhalts abzuschließen. Innerhalb der scheinbar starren Schemata weisen die Darstellungen eine breite Skala seelischer Bewegtheit auf, bei der jede Gestalt ihre reich nuancierte und präzise Charakterisierung findet.

Abb. 123

Im Gegensatz zu den Festszenen tragen einige Bilder aus der Vita des heiligen Nikolaos bestimmte Züge, die auf eine gewisse Abhängigkeit von Konstantinopel hindeuten. Doch sind diese ikonographischen Typen, wie N. Mavrodinov nachgewiesen hat, wiederum nicht unmittelbar von byzantinischen Vorbildern übernommen worden, sondern folgen einem uns bekannten Denkmal der Monumentalmalerei, das dem Meister von Bojana als Modell gedient zu haben scheint; bei der Anordnung hat der Künstler die vermutlich auf zwei Wandflächen verteilten, in sich geschlossenen Bildzyklen willkürlich nebeneinandergestellt, ohne dabei die chronologische Abfolge beizubehalten.

Daß die Wandmalerei von Bojana hauptsächlich der örtlichen Kunsttradition verpflichtet ist, bezeugt nicht nur die Ikonographie. Auch die zahlreichen Inschriften liefern Beweise für die Zugehörigkeit des Künstlers zur lokalen Schule inmitten der beiden bulgarischen Sprachgebiete – dem westlichen und dem östlichen –, wenn auch der Duktus gewisse Beziehungen zur Hofschule von Tirnovo aufweist. Somit wurden eindeutig jene Spekulationen widerlegt, die den Künstler in Konstantinopel und sogar in Nikaia beheimaten wollten. Ebenso erwiesen sich damit die an eine vermeintliche Künstlerinschrift geknüpften Überlegungen, wonach ein Zusammenhang mit der Wandmalerei in der Kirche der Heiligen Märtyrer in Veliko Tirnovo bestehen sollte, als irrig. Der Versuch, auf Grund der vermutlich aus Konstantinopel stammenden Typen Christus Evergetes und Christus der Chalke, die hier durch Inschriften genannt sind, den Maler dem Konstantinopeler Kunstkreis zuzuordnen, scheitert an den von den byzantinischen Typen abweichenden Christusdarstellungen. Der Künstler bediente sich der alten ikonographischen Schemata und führte dennoch zugleich eine neue Typologie ein, die als bedeutendste Neuerung der Wandmalerei von Bojana erscheint und sie mit den progressivsten Strömungen der europäischen Kunst des 13. Jahrhunderts verbindet. Unabhängig von der konservativen Ikonographie vollzieht sich hier derselbe Umwandlungsprozeß, der das Streben des Übergangsstils der zeitgenössischen mittel- und westeuropäischen Kunst nach Lebenswahrheit und Realismus kennzeichnet, als dessen Höhepunkt die den Fresken von Bojana chronologisch am nächsten liegenden Plastiken von Naumburg und Straßburg erscheinen.

Abb. 124

Gegenüber dem Gedanken an Sünde und Bestrafung, der die christliche Kunst des frühen und hohen Mittelalters beherrscht – im Westen wie im Osten –, wird hier das Prinzip von Buße und Vergebung in den Vordergrund gerückt: das Prinzip allumfassender Liebe, wie es das irdische Leben Christi vorzeichnet. Für den Meister von Bojana ist Christus nicht mehr der Herr der Herrlichkeit, der strenge und gnadenlose Richter im Jüngsten Gericht, der in der Kuppel der byzantinischen Kirchen wie am Firmament herrscht oder dessen Ikonen an der Ikonostasis das Allerheiligste vor dem Blick der Gläubigen verbergen. Für ihn ist er der erste unter den Menschen, in dem sich die höchsten menschlichen Tugenden und Ideale vereinigen: die ursprüngliche Reinheit der Seele des Kindes, die überirdische Weisheit des Knaben im Tempel, die Himmel und Erde beschwörende Willenskraft des Gottesmenschen in der Verklärung. Er ist der Duldende und Leidende am Kreuz, der milde und barmherzige Heiland, wie er in der Kuppel und in dem Bild links vom Altar erscheint. Als Menschen erscheinen auch alle Heiligen. Sie gehören dieser Welt an, erdulden dieselben menschlichen Leiden und fühlen die gleichen irdischen Freuden, sind mit demselben Milieu »zwischen Himmel und Erde« verbunden, das einfach durch den symbolischen dunkelblauen und tiefgrünen Hintergrund gekennzeichnet ist. Ihre Darstellungen stehen in der unteren Zone, in unmittelbarer Nähe zu den Kirchenbesuchern, und ihre Blicke sind auf die Gläubigen gerichtet. Was die ungewöhnlich individualisierten Charakterzüge dieser Heiligen mit Christus verbindet, ist der Ausdruck menschlicher Liebe. Um diesen Ausdruck zu erreichen, hat der Meister von Bojana nicht die gleichen Kunstmittel angewandt wie mehrere Künstlergenerationen vor ihm – von der lakonischen Symbolik des hyperbolisierten Details bis zur geschwätzigen Formensprache der übertriebenen Gestik. Er sucht und erreicht eine synthetische Darstellungsweise, die sich

Abb. 116

Abb. 117

Abb. 120

Abb. 119

Abb. 124

Abb. 115, 121

nicht mit einer äußeren und oberflächlichen Ähnlichkeit zum Naturvorbild begnügt, sondern sich in der vertieften psychologischen Erfassung des reichen seelischen Lebens der Gestalten entfaltet.

Mit der Wandmalerei von Bojana wird eine neue Typologie der Heiligen geschaffen. Nach einem langen Weg der Weltabkehr, den die orthodoxe Kunst während mehrerer Jahrhunderte zurücklegte und bei dem die antiken Vorbilder konsequent schematisiert und versteift wurden, eröffnet diese Auffassung eine Entwicklungsphase, die der italienischen Renaissance vorausgeht: die Rückkehr der Kunst zu den Naturvorbildern. Der Meister von Bojana zeigt ein völlig neues Verhältnis zur Umwelt und nimmt das Leben und die Wirklichkeit in die Kunst hinein. Diese tiefgreifenden humanistischen Tendenzen der Wandmalerei von Bojana stehen im Einklang mit der breiten Reformbewegung innerhalb der orthodoxen Kirche, die im zweiten Drittel des 13. Jahrhunderts ihren Höhepunkt erreichte.

In seinem Streben nach Lebenswahrheit führt der Meister von Bojana auch weitere Neuerungen in Stil und Technik ein. Die Zeit als eine neue Dimension der Kunst erscheint – nach ersten Ansätzen in Ivanovo – hier vornehmlich an den Szenen Verkündigung, Verklärung und Anastasis spürbar. Die Realien des szenischen Beiwerks nehmen zu, die Farbskala wird breiter und reicher, wobei an die Stelle der abstrakten symbolischen Farbwerte nun eine naturnahe Farbwiedergabe tritt. Die Möglichkeiten der Freskotechnik werden sowohl durch zusätzliche il-secco-Behandlung als auch durch raffinierte Lasurtechnik erweitert. Die Verwendung mehrerer dünner, übereinanderliegender, transparenter Lasuren führt zu einem ungewöhnlichen Reichtum an Tönen, so daß eine Modellierung durch feinste Abstufung der Palette die Plastizität der Formen steigert.

Abb. 123, 117, 118, 120

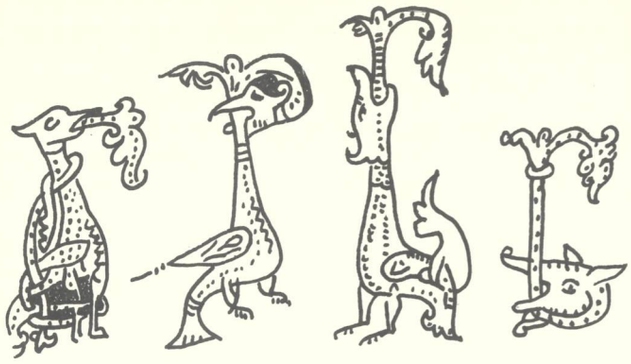
Die Wandbilder von Bojana berühren den Betrachter unmittelbar. Trotz ihrer Einfachheit – die jedoch nie zu einer Primitivisierung führt – sind sie zugleich erhaben, ehrwürdig und feierlich, Züge, die sowohl der Hofkunst Tirnovos als auch derjenigen Konstantinopels eigen sind. Sie unterscheiden sich dennoch von der letzteren durch ihren höheren emotionellen Gehalt, durch ihre starke Ausdruckskraft und Menschlichkeit. In den Fresken von Bojana kulminiert die bulgarische mittelalterliche bildende Kunst. Niemals zuvor war sie von gleicher Lebensfreude und Menschlichkeit erfüllt; niemals zuvor und auch später nicht hat sie eine solche Vergeistigung und zugleich so unmittelbare Annäherung an die Natur erreicht. Doch weder der so ausgeprägte Humanismus noch das Streben nach Lebenswahrheit durchbrechen die Schranken der mittelalterlichen Weltanschauung. So tiefgreifend die politischen, sozialen und wirtschaftlichen Umwälzungen innerhalb der bulgarischen Gesellschaft im zweiten Drittel des 13. Jahrhunderts gewesen sein mögen, sie sprengten den Rahmen des Mittelalters nicht, führten zu keinem Sieg des Individuums und schlugen keine Brücke zur Kultur der Renaissance. Von ihr ist auch die Kunst des Meisters von Bojana durch einen Abgrund getrennt. Seine Kunst lebte konsequent aus der religiösen Sphäre und ließ dem transzendenten Prinzip die Priorität zukommen.



Orbel-Triodion, mittelbulgarisch, zweite Hälfte des 13. Jh. Öffentliche Bibliothek Leningrad, F. p I 102, Initialen

Die ungünstigen äußeren Bedingungen im letzten Drittel des 13. Jahrhunderts – die Tatareneinfälle, die dynastischen Streitigkeiten und die verstärkte klerikale Abwehr der humanistischen Bewegung – beeinträchtigten das gesamte kulturelle Leben der bulgarischen Hauptstadt und ihres Einflußbereichs. Die Kunstentwicklung wurde für mehrere Jahrzehnte gelähmt und setzte sich erst in den 20er Jahren des 14. Jahrhunderts, wenn auch in bescheidenerem Umfang, fort. Gleichzeitig begann in die nunmehr von Bulgarien getrennten makedonischen Gebiete die palaiologische Kunst einzuströmen. Die ehemaligen südwestbulgarischen Gebiete erlebten im späten 13. und 14. Jahrhundert eine letzte kulturelle Blüte, die im Zeichen des byzantinischen Spätklassizismus stand, deren hervorragende Bauwerke, wie die Kirche der Gottesmutter Peribleptos in Ochrid (1295), die Niketaskirche in Čučer bei Skopje (nach 1307) und die Gottesmutterkirche in Staro Nagoričino (1318), zu den bemerkenswertesten Denkmälern der Kunstgeschichte von Byzanz gehören. Die zeitgenössischen Arbeiten der einheimischen Maler in Makedonien, wie die Bemalung der Andreaskirche bei Prilep sowie der Kirchen in den Klöstern Kostamonit und Hagios Paulos auf dem Athos, stehen künstlerisch wie technisch auf niedrigem Niveau. Diese Maler versuchten an die neue klassizistische Strömung Anschluß zu gewinnen, jedoch reichte ihr Können dazu nicht aus.

Die Vertreter der archaisierenden Kunstrichtung Südwestbulgariens dagegen blieben sowohl vom klassischen Humanismus der Tirnovo-Schule als auch vom Klassizismus der palaiologischen Kunst des späten 13. und 14. Jahrhunderts unberührt. Die großen sozialen und politischen Umwälzungen fanden hier ebensowenig



Bologna-Psalter, Ravne bei Ochrid, zwischen 1230 und 1241. Universitätsbibliothek Bologna Nr. 2499, Initialen

Widerhall wie das Ideengut dieser bewegten Epoche. Ihre Werke muten daher zeitlos an, und wenn verläßliche Angaben über Entstehung und Stifter fehlen – wie es meistens der Fall ist –, können sie kaum mit einiger Genauigkeit datiert und eingeordnet werden.

Abb. 127 bis 131

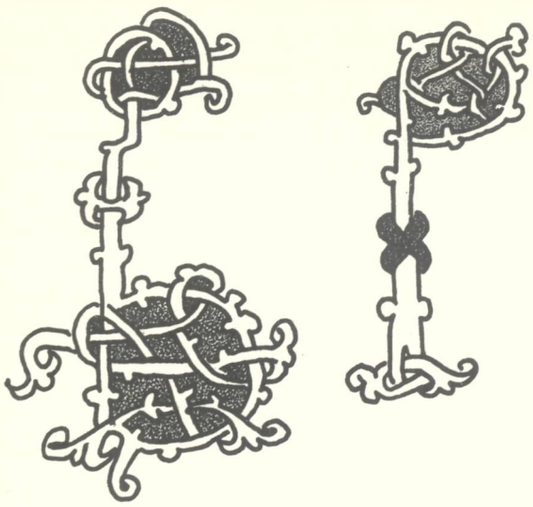
Ein typisches Beispiel dafür liefern die Fresken von Semen. Die Wiederherstellung der vermutlich aus dem 10. Jahrhundert stammenden Kirche und ihre zweite Ausmalung ist aller Wahrscheinlichkeit nach um die Wende vom 13. zum 14. Jahrhundert anzusetzen. Nach L. Mavrodinova ist die bislang übliche Datierung dieses Kunstwerks in die Mitte des 14. Jahrhunderts nicht mehr haltbar, da es sich bei den in der Stifterinschrift erwähnten Namen des Despoten Dejan und seiner Gemahlin Doja nicht um den Sebastokrator Dejan von Kumanovo und seine Frau, Sebastokratorin Eudokie, die um die Mitte des 14. Jahrhunderts lebten, handeln kann. Doch sind die wenigen Jahrzehnte, die die Malerei damit früher zu datieren ist, für ihre Stilmerkmale kaum von Belang, denn im Vergleich mit der Kunst vom Ende des 13. Jahrhunderts bleiben Stil, Ikonographie und Technik weit zurück und weisen mehrere Besonderheiten auf, die schon für die Kunst vor dem Bilderstreit symptomatisch sind. Das gilt sowohl für die durchlaufenden Friese mit zyklischen Darstellungen, die bereits in der spätantiken Kunst auftreten, als auch für die archaische Ikonographie und Typologie der Heiligen, deren Parallelen vorrangig in Kappadokien, aber ebenso im südwestlichen Balkan anzutreffen sind. Auch der flächig-graphische Stil hat mit der Modellierung und körperlich-räumlichen Behandlung der Malerei des 13. und 14. Jahrhunderts nichts gemein. Das von den frontal aufgereihten Vierzig Märtyrern von Sebasteia in der unteren Zone der Kirche beherrschte Bildprogramm steht ebenso in Zusammenhang mit der lokalen Tradition wie die gesamte Komposition, bei der die Figuren in den oberen Zonen zunehmend verkleinert und in verkürzten Proportionen erscheinen, um optisch einen höheren Raum vorzutäuschen.

Dennoch besitzt die Malerei von Semen eine ungewöhnlich starke Ausdruckskraft, die auch innerhalb der christlich-orthodoxen Kunst selten ist. Das wichtigste Kunstmittel ist hier – wie mehrere Jahrhunderte zuvor – die einfache, feste und kräftig betonte Linie, die breit und sicher ist und sich nicht verflüchtigt. Sie trennt einzelne Farbflächen, verstärkt Konturen und gibt dem Ganzen eine strenge Abrundung. Die manieristische Stilisierung der spätkomnenischen Malerei wie auch jeglicher spielerisch sich selbst genügender Zweck bleiben ihr fremd. Die Figuren sind ebenso einfach wie streng, derb und gewaltig. Ihre großen Augen blicken auf den Betrachter mit einer durchaus irdischen, bannenden Kraft und halten ihn in ihrer seltsamen, irrealen Welt fest.

Der archaisierenden Stilrichtung, die das Bindeglied zu der Kunst während der osmanischen Herrschaft darstellt und zuweilen volkstümliche Züge annimmt, gehören auch mehrere Freskenensembles des 14. Jahrhunderts, wie die Ausmalung der Kirchen in Matejče, des Markov-Klosters sowie des Erzengel-Klosters bei Tran, an. Ihre Bedeutung erschöpft sich jedoch nicht in der Ausstrahlung auf die Monumentalmalerei; von ihr ist auch eine ganze Reihe von Werken der Buchmalerei des 13. und 14. Jahrhunderts inspiriert. An erster Stelle wäre hier das Dobrejscho-Evangeliar (Nationalbibliothek Sofia) zu erwähnen – ein bezeichnendes Beispiel der Unmittelbarkeit und Ausdruckskraft der Volkskunst, aber auch einer langen und ununterbrochenen Tradition, die bis in die Zeit vor dem Bilderstreit zurückreicht. Dieses Manuskript bietet gleichfalls mit seinen Initialen eine der frühen Erscheinungsformen des sich im 13. Jahrhunderts vollständig entfaltenden teratologischen Stils, dessen erste Ansätze bereits an den glagolitischen Manuskripten des 9.–10. Jahrhunderts zu beobachten sind und der die Buchmalerei des westlichen Balkans eine Zeitlang beherrschen sollte. Während bis zum Beginn des 13. Jahrhunderts die geometrische Form immer noch dominiert und die vereinzelten phantastischen Motive im Hintergrund bleiben, gelangt der teratologische Stil um die Jahrhundertmitte an den illuminierten Manuskripten des Bologna-Psalters, des Orbel-Triodion und des Radomir-Psalters zur höchsten Blüte. Die Buchverzierung konzentriert sich auf das Ornament; bildliche Illustrationen wie die Evangelistenbildnisse treten selten auf. Die phantastischen Darstellungen breiten sich von den Initialen auf die Zierleisten aus und drängen das pflanzliche Ornament in eine Nebenrolle. Ende des Jahrhunderts treten sie jedoch wieder zurück und werden allmählich durch das Flechtbandornament des sogenannten »Balkanstils« abgelöst. Der letztere, in mehreren Manuskripten wie dem Hexaemeron im Historischen Museum Moskau (1263), dem Tirnovo-Evangeliar in der Kunstakademie Zagreb (1273) sowie den Evangelistaren Nr. 842 und 849 in der Nationalbibliothek Sofia (13. Jh.) vertreten, entwickelt sich anfangs parallel mit dem teratologischen Stil, bleibt aber bis ins 16. Jahrhundert in Gebrauch. Sein Erscheinungsbild wird von dem schmalen doppelten Flechtband bestimmt, das durch zahlreiche Kombinationen verschiedenartige geometrische Formen bildet und mit stilisierten pflanzlichen Motiven, wie Ranken und Palmetten, endet. An den späteren Werken, wie dem Evangeliar Nr. 470 in der Nationalbibliothek Sofia

Abb. 132, 133

Abb. 134



Psalter, zweite Hälfte des 14. Jh. Lenin-Bibliothek Moskau, Sevastijanov 5/M 1434, Initialen

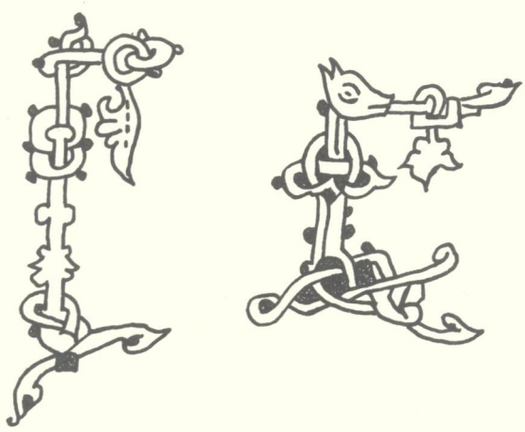
(1342), kompliziert sich die Ornamentik des Balkanstils zunehmend und erreicht im umfangreichen Œuvre der Skriptorien des westlichen Balkans ihre höchste Vollendung. Gleichzeitig wird die Temperatechnik durch Aquarellfarben abgelöst; die Palette bereichert sich, und im Unterschied zu den intensiven und leuchtenden Tönen der früheren Werke wird eine gedämpfte, dennoch fein abgestimmte Farbigkeit angestrebt.

Das 14. Jahrhundert Monumentalmalerei

Die bulgarische Monumentalmalerei des 14. Jahrhunderts spiegelt das widerspruchsvolle geistige Leben dieser Zeit. Die Kunstwerke zeigen höchst unterschiedliche Qualität – neben zahlreichen Werken der archaisierenden Stilrichtung, die sich der Volkskunst nähern, wie die Wandmalerei der Theodoroskirche in Boboschevo und der Nikolaoskirche in Kalotino, stehen die Schöpfungen einer höchst raffinierten höfischen Kunst, die bereits manieristische Züge aufweist. Allerdings können die Merkmale dieser Richtung wegen der Zerstörung der bedeutendsten hauptstädtischen Denkmäler nur anhand eher zufällig erhalten gebliebener provinzieller Kunstwerke deutlich gemacht werden, zu denen die dritte Bemalung der Georgsrotunde in Sofia und die Verklärungskapelle des Chreljo-Turms im Rila-Kloster (um 1335) zählen. Diese Fresken sind von einer leidenschaftlichen Bewegtheit erfüllt, bei der der überaus ekstatische Ausdruck der Figuren durch eine übertriebene Gestik noch gesteigert wird. Die Künstler suchen die kompliziertesten Recourcen und Blickpunkte, um ihr vollendetes Können technisch bravourös zur Schau zu stellen. Das Bildprogramm zeichnet sich durch spekulative Kompliziertheit aus und reflektiert das reiche theologische Gedankengut einer aristokratischen Schule. Die Komplizierung der Formen und Sujets tritt uns sowohl bei den das ganze Kircheninnere beherrschenden Themen der heiligen Weisheit sowie des 149. und 150. Psalms im Naos und Narthex der Verklärungskapelle im Chreljo-Turm als auch in der umfassenden Symbolik der einzelnen Szenen und Kompositionen, wie des Christus Anapeson in Ljutibrod sowie des Mandylions und Melismos in Tscherven, entgegen. Selbst die traditionellen Schemata der Festszenen werden um mehrere Details bereichert, wie die Beweinung Christi in Dolna Kamenica (zwischen 1323 und 1332), die mit ihrer Dramatik und gesteigerten Dynamik innerhalb dieses thematischen Bereichs einen Höhepunkt bildet.

Abb. 135 bis 137

Die sich bereits im 13. Jahrhundert anbahnende Annäherung der Darstellungen an eine empirische Beziehung zur Wirklichkeit ist im ersten Drittel des 14. Jahrhunderts weiterhin stilbestimmend. Doch mündet diese Entwicklung durchaus nicht folgerichtig in einen Realismus reinster Form. Die Figuren bewegen sich in einem sich immer mehr verselbständigenden Raum, der als phantastische Kulisse erscheint und bei dem die Zahl der aus der Natur entlehnten Motive zugenommen hat, obgleich sie, durch die Anordnung und die umgekehrte Perspektive optisch verzerrt, kaum noch einen Zusammenhalt mit dem Naturvorbild erkennen lassen. Es entsteht eine irreale Formenwelt, die den Betrachter verwirrend und abschreckend anmutet. Durch die Zunahme psychologischer und optischer Blickpunkte innerhalb der Komposition wird der Zugang weiter erschwert. Die Kraftlinien sind auf Fluchtpunkte gerichtet, die sich außerhalb der Szenen befinden; ihre zackenartige Bewegung erzeugt eine pulsierend-schmerzhafte Rhythmik, die zum Selbstzweck ausartet. Die Dynamik des Dargestellten führt zu einer Ekstase, die der inneren Spannung und Unruhe dieser bewegten und tragischen Epoche mit ihrer durch die Erwartung vom Weltuntergang beherrschten Stimmung entspricht.



Psalter, 14. Jh. Nationalbibliothek Sofia, SNB 3, Initialen

Buchmalerei

Dieselben Stilmerkmale kehren auch in der Buchmalerei der Tirnovo-Schule wieder, die in der Regierungszeit des Zaren Ivan Alexander (1331–1371) ihre letzte Blüte erlebte. In den höfischen Skriptorien entstanden eine Reihe von prachtvollen illuminierten Manuskripten, von denen sich drei der bedeutendsten erhalten haben: die im Auftrag des Zaren entstandenen Kodizes der Manasses-Chronik im Vatikan (1345) und des Ivan-Alexander-Evangeliars im Britischen Museum (1356) sowie der Tomić-Psalter in Moskau (um 1360). Neu bei der Gestaltung dieser Kunstwerke ist zunächst die Bereicherung und Erweiterung des Bildprogramms mit ausgedehnten Zyklen, darunter auch zum ersten Mal dem Zyklus des Akathistos-Hymnos im Tomić-Psalter; die Zahl der von Vorstellungen vom Weltuntergang beeinflußten Bildkompositionen nimmt zu. Durch den Geschmack der nunmehr in den Vordergrund getretenen Auftraggeber aus dem Zarenhof und der Aristokratie verwandelt das liturgische Buch sich in einen wertvollen Kunstschatz, dessen Repräsentationswert durch zahlreiche Stifterbildnisse – allein im Londoner Evangeliar sind es sieben – betont wird. Während sich die archaisierende Stilrichtung der Buchmalerei mit ihrer teratologischen und Flechtbandornamentik im Westen des Bulgarenreichs weiterhin an der vorherrschenden Lokaltradition orientiert, bedient sich die Tirnovo-Schule spätantiker und byzantinisch-klassischer Vorbilder. So folgt das Londoner Evangeliar einer verlorengegangenen antiochenischen Vorlage, deren spätere Kopie das Evangeliar in der Pariser Bibliothéque Nationale, gr. 74, darstellt. Obgleich mehrere Miniaturen auch hier, wie in den anderen Prachthandschriften der Hofschule von Tirnovo, als hervorragende selbständige Schöpfungen bulgarischer Künstler gelten dürfen, ist ein entscheidender Umbruch der Tirnovo-Schule in Stil und Form nicht zu übersehen: Die byzantinischen Einflüsse breiten sich durch den Neobyzantinischen Stil immer deutlicher aus und verschmelzen mit den lokalen Besonderheiten zu einem Kunstgebilde, dessen Originalität zweifelhaft erscheint und dessen künstlerische Leistungen oft im Konventionellen steckenbleiben.

Abb. 144 bis 146

Abb. 143

Abb. 146

Ikonenmalerei

Ebenso wie die Monumental- und Buchmalerei stand die Ikonenmalerei im Zweiten Bulgarenreich in hoher Blüte. Obgleich uns nur wenige sicher datierte und lokalisierbare Werke überliefert sind, so bezeugen doch ihre künstlerische Qualität sowie die Mannigfaltigkeit ihrer Themen und unterschiedlichen Ausdrucksmittel die zunehmende Bedeutung dieser Kunstgattung. Auch auf dem Gebiet der Ikonenmalerei liefern Tirnovo und Südwestbulgarien entscheidende Anregungen für die Ikonographie und künstlerische Gestaltung. Darüber hinaus zeichnen sich bereits im 13. Jahrhundert weitere Kunstzentren ab; neben den stark ausgeprägten Merkmalen der traditionsbedingten Lokalschulen treten immer deutlicher auch Einflüsse der byzantinischen Kunst – sowohl von Konstantinopel als auch von Thessaloniki – hervor.

Unter den Werken aus der Blütezeit der Tirnovo-Schule im zweiten Drittel des 13. Jahrhunderts kommt der Mandylion-Ikone in der Kathedrale von Laon der erste Platz zu. Ihre epigraphischen Besonderheiten wie auch die Ikonographie und die stilistischen Merkmale kennzeichnen sie als eine Arbeit der Tirnovo-Schule; hinzu kommt die Typologie der Christus-Darstellung, die den engen Zusammenhang mit den humanistischen Strömungen der bulgarischen hauptstädtischen Kunst unterstreicht.

Abb. 99

Gleichzeitig bewahren einige Kunstwerke sowohl der östlichen Grenzgebiete als auch Südwestbulgariens neben der archaisierenden Ikonographie die monumentale Strenge und den Expressionismus der vorangegangenen Epoche. Die oft überdimensionalen Darstellungen zeichnen sich durch ungewöhnliche Ausdruckskraft aus und vermögen auf den Betrachter eine fast magische Wirkung auszuüben. Dies belegt vor allem die doppelseitige Ikone aus Nessebar, die trotz mehrfacher späterer Übermalungen und Retuschen alle stilistischen Wandlungen durch die Unmittelbarkeit ihres Ausdrucks und ihre ursprüngliche Frische der Empfindung überdauert hat. Auch bei den Übermalungen im 17. und 18. Jahrhundert, ebenso wie an der durch Stifterinschrift 1342 datierten Ikone vom Eleusa-Kloster oder der in ihrer Erstfassung vermutlich aus dem frühen 14. Jahrhundert stammenden Pantokrator-Ikone vom Kremikovzi-Kloster, werden – wie die Röntgenaufnahmen erkennen lassen – sowohl die Ikonographie und Typologie fortgeführt als auch die stilistischen Merkmale nachgeahmt. Wie beständig die alte Ikonographie ist, zeigt auch die in der Tretjakow-Galerie Moskau aufbewahrte Anastasis-Ikone (13. Jh.) – ein Werk der Tirnovo-Schule, das ein in Bulgarien sehr verbreitetes ikonographisches Schema aus der Zeit vor dem Bilderstreit wiedergibt, es jedoch mit der neuen Typologie bereichert und der zeitgenössischen humanistischen Strömung entsprechend umgestaltet.

Abb. 125, 126

Abb. 149

Abb. 98

Monumentalität zeichnet auch die Ikonen der südwestbulgarischen Schule des 13. und 14. Jahrhunderts aus, die sich durch eine weichere Modellierung und Steigerung der Plastizität von dem graphischen Stil der Monumentalmalerei abheben. Gleichzeitig läßt sich hier das Streben nach einem Naturalismus feststellen, der im 14. Jahrhundert in Einzelfällen – wie bei den Ikonen des heiligen Ivan von Rila im Rila-Kloster und des Apostels Andreas (Nationales Kirchenmuseum Sofia) – wiederum in die bildende Kunst Bulgariens einbricht.

Abb. 142

Im 14. Jahrhundert ist fast überall ein entscheidender Wandel der Kunstmittel und des Stils zu beobachten. Bereits zu Beginn des Jahrhunderts setzte sich, ausgehend von der palaiologischen Malerei, im Zeichen einer vollendeten Technik die Hervorhebung der Lichter durch, indem die konvexen Teile immer öfter durch Hellocker oder weiße Kreide, als feine Striche aufge-

tragen, plastisch modelliert erscheinen. Die Falten der Bekleidung werden gleichermaßen sorgfältig behandelt und gewinnen dadurch ebenfalls an Plastizität, wobei sich die Dynamik der Gesten auf den rhythmischen Faltenwurf überträgt.

Parallel zur italienischen Kunst des Trecento und doch unabhängig von ihr ist an den Darstellungen eine Übertreibung der Gefühle zu beobachten – durch Deformierung der Figuren und Betonung der Gesten und des Ausdrucks wird eine weitere Steigerung ihrer Wirkung erzielt. Wir finden diese Tendenz bereits an den Werken des späten 13. Jahrhunderts vorgebildet (Gottesmutter Gorgoepikos an der doppelseitigen Ikone aus Nessebar); sie nimmt im folgenden Jahrhundert ständig zu und bildet ein Charakteristikum dieser Zeit.

Abb. 125

Seit dem Beginn des 14. Jahrhunderts werden an den Ikonen der südwestbulgarischen Schule die Einflüsse der palaiologischen Kunst immer deutlicher ablesbar, besonders in Makedonien, wo eine indirekte Verbindung zu den byzantinischen Kunstzentren bestand. Diese Einwirkungen zeigen sich in vollem Umfang an der doppelseitigen Ikone aus dem Poganovo-Kloster, die als eins der hervorragendsten Werke der spätpalaiologischen Kunst gilt und für die weitgehende Angleichung der Kunstmittel und Stilmerkmale auf dem gesamten Balkan am Vorabend der osmanischen Besetzung kennzeichnend ist.

Abb. 147, 148

Plastik

Die Plastik entwickelt sich in der Zeit des Zweiten Bulgarenreichs weiterhin vor allem durch die monumentale Innenausstattung der Bauten, obwohl sich zugleich die Figuralplastik allmählich verselbständigt. Einige der wichtigsten Entwicklungstendenzen treten bereits an den frühesten überlieferten Denkmälern, den Reliefs der Marmorikonostasis aus der Burgkirche in Zepina (frühes 13. Jh.), auf: Neben den für die folgende Periode symptomatischen antikisierenden Ornamenten erscheinen Züge der abendländischen Ikonographie, die auch weiterhin eine bedeutende Rolle spielt. Eine Reihe von Holzreliefikonen aus dem südwestlichen Balkan zeigen eine zunehmende Plastizität des Reliefs und seine Verselbständigung gegenüber dem Hintergrund. Gewisse stilistische und territoriale Zusammenhänge veranlaßten N. Mavrodinov schon in den 30er Jahren, diese Gruppe als Werk einer lokalen Schule aufzufassen, was die spätere Forschung durch die Erschließung weiterer Denkmäler bekräftigen konnte. Charakteristisch für sie ist sowohl die Anlehnung an die frühchristliche Tradition – besonders stark in Kastoria, Ochrid und am Prespasee, dem Ursprungsgebiet der meisten dieser Arbeiten – als auch das noch deutlicher gewordene Einströmen abendländischer Ikonographie und Technik, die während der lateinischen Herrschaft nicht nur in den Randgebieten des Bulgarenreichs spürbar werden, sondern durch die intensiven Verbindungen mit der römisch-katholischen Kirche auch auf die Kunst der wichtigen kirchlichen Zentren Bulgariens übergreifen. Neben den beiden Holzreliefikonen des heiligen Georg im Byzantinischen Museum Athen und in der Georgskirche in Omorphoklista (Gališta) bei Kastoria ist das Hochrelief des heiligen Kliment in Ochrid das Meisterwerk innerhalb dieser Gruppe, die weiterhin eine Reliefikone des heiligen Demetrios aus Kastoria sowie eine in Flachrelief ausgeführte Verkündigung an der sogenannten Andreaštür im Belgrader Nationalmuseum einschließt. Die jüngste Forschung neigt dazu, diese in ihrer Datierung umstrittenen Kunstwerke innerhalb des 13. Jahrhunderts anzusetzen, wodurch sich ihre mannigfaltigen Stilunterschiede erklären ließen. In den letzten Jahrzehnten des Jahrhunderts hört offensichtlich die Tätigkeit dieser Schule auf, so daß mit dem Auftreten der palaiologischen Kunst in den südwestlichen Gebieten Bulgariens jegliche Zeichen ihrer Existenz fehlen.

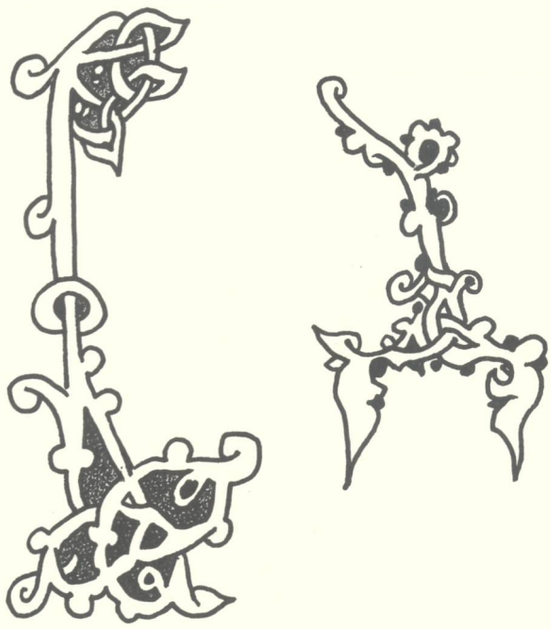
Abb. 105

Wenn auch nur in geringer Anzahl und sehr fragmentarisch erhalten, belegen dennoch die Werke der hauptstädtischen Plastik des Zweiten Bulgarenreichs, daß in den zentralen Gebieten des Balkans die abendländischen Einflüsse in gleicher Weise wie im Südwesten wirksam gewesen sind. Die Ikonographie und Typologie der Heiligen bei einigen Fragmenten von Reliefs, wie dem Reliefkopf des heiligen Petrus (?) aus Tscherven (13. Jh.), knüpfen an die traditionell-expressive Kunst der vorangegangenen Epoche an, die Technik des Hochreliefs ist aber für diese Kunstlandschaft völlig neu und bietet weitere Möglichkeiten zur Vertiefung der psychologischen Behandlung der Gestalten.

Abb. 102

Entwicklungsgeschichtlich wie künstlerisch wohl das wichtigste Werk dieser Periode ist das kleine bronzene Hochrelief der Gottesmutter Hodegetria aus Michajlovo,

Abb. 113



Nikons-Taktikon, Tirnovo, zweite Hälfte des 14. Jh. Museum Rila-Kloster, 1/16, Initialen

ursprünglich eine Matrize für getriebene Reliefikonen beziehungsweise Diptychen oder Triptychen. Mit seinen stark ausgeprägten antikisierenden Tendenzen zeigt dieses Kunstwerk die ersten Ansätze der Renaissance in der Plastik im gesamten Bereich des orthodoxen Ostens – eine Entwicklung, die sich auf dem Balkan unabhängig von der italienischen Kunst des Ducento vollzieht und zeitlich der Protorenaissance-Plastik der Toskana voraus ist. Das überaus hohe Relief ist kaum mit dem Hintergrund verbunden und wird viel stärker von Eigenarten einer freien Plastik bestimmt; die traditionelle umgekehrte Perspektive bei der Darstellung des Suppedaneums ist aufgegeben und durch eine naturgetreue Wiedergabe ersetzt. Schließlich ist die Haltung der Gottesmutter durch das nach hinten gewendete linke Bein so gelockert, daß sie auffällig von dem tausendjährigen Kanon abweicht. Die Straffheit und Strenge der »spröden Derbheit« (R. Lange) ist nunmehr durch eine Unmittelbarkeit abgelöst, bei der das Menschliche im innig-natürlichen Verhältnis zwischen Mutter und Kind im Vordergrund steht. Dennoch sind weder die Haltung noch das reiche Faltenspiel, das die Schönheit des Körpers erkennen läßt, der Natur entnommen. Als Vorbilder kommen vielmehr antike Plastiken in Frage, von denen auch der byzantinischen Darstellungen fremde Faltenbausch unter dem Kinde herstammen soll. Hier zeigt sich wiederum der für alle Kunstgattungen gültige Hauptunterschied in der Auffassung der beiden wichtigsten Kunstschulen des mittelalterlichen Bulgarien, der hauptstädtischen und der südwestbulgarischen: Während die letztere immer wieder an den expressiven Naturalismus ihrer eigenen Überlieferung anknüpft, sucht die Tirnovo-Schule des 13. und 14. Jahrhunderts – wie die Preslav-Schule des 10. Jahrhunderts – ihre Vorbilder in der Antike und sieht in deren Rezeption die Voraussetzungen für die Verwirklichung ihrer Idealkonzeptionen.

Trotz der Unterbrechung der antikisierenden Strömung im letzten Drittel des 13. Jahrhunderts, die besonders die Entwicklung der Plastik beeinträchtigte, läßt sich auch im folgenden Jahrhundert eine zunehmende Verselbständigung der Plastik beobachten. An erster Stelle
Abb. 112 darf die fragmentarisch erhaltene Relieffigur des Christus Pantokrator aus Nessebar erwähnt werden. Hier macht sich – wie an einem ähnlich fragmentarischen, jetzt verschollenen Christus-Relief aus dem Nikolaos-Kloster an der südlichen Schwarzmeerküste – die vorletzte Stufe der Emanzipation der christlich-orthodoxen Plastik bemerkbar: Die sich den Vorbildern von Elfenbeinreliefs anschließende Figur wirkt folienhaft ausgeschnitten und völlig vom Hintergrund gelöst, so daß sie nahezu frei stehend erscheint; lediglich die geringen Dimensionen und die betont flache Modellierung verhindern eine ausgesprochen illusionistische Wirkung im Sinne der antiken Kunst, die hier nicht aus Mangel an Fertigkeit, sondern aus den immer noch schwerwiegenden ideellen Überlieferungen heraus vermieden wurde. Zwar wurden innerhalb der weiteren Entwicklung der bulgarischen Plastik im späten 14. Jahrhundert auch diese Überlegungen überwunden, und die Freiplastik gewann schließlich völlige Eigenständigkeit, doch wird diese neue Stufe – wie die marmornen Fragmente der Heiligenfiguren aus Veliko Tirnovo zeigen – erst in einer Zeit des allgemeinen Verfalls der Kunst erreicht. Die Plastik der Tirnovo-Schule ist nun längst von dem stürmischen Zug der zeitgenössischen italienischen Kunst überholt worden und trägt eklektisch-provinzielle Züge, sehr deutlich an der Sepulkralplastik ablesbar.

Die dekorative Holzplastik entsteht hauptsächlich bei der Gestaltung von Ikonostasen und Kirchentüren. Die frühesten erhaltenen hölzernen Ikonostasen und Ikonostasisfragmente stammen – wie die meisten figuralen Holzplastiken – aus dem Gebiet um den Prespasee und Ochrid. Typisch für dieses Kunsthandwerk ist die in das späte 13. Jahrhundert zu datierende Ikonostasis aus der Kleinen Anargyrienkirche in Ochrid, deren Ornamentik enge Beziehungen zur Buchmalerei aufweist.

Kunsthandwerk

Auf Grund der wenigen erhaltenen Denkmäler des kirchlichen Kunsthandwerks aus dem Zweiten Bulgarenreich lassen sich nur bedingt Schlüsse auf dessen stilistische und formale Entwicklung ziehen. Bei allen überlieferten Arbeiten ist jedoch eine starke Traditionsgebundenheit vorherrschend. So weisen die Silberbeschläge der Ikonen aus Ochrid, Tirnovo und Nessebar ikonographische und Abb. 149, 150
stilistische Merkmale der Kunst der vorangegangenen Epoche auf, wenn auch gewisse manieristische Züge, zusammen mit einer Verhärtung und Versteifung der Form, auftreten, die die gesamte Kunst Bulgariens im späten 14. Jahrhundert kennzeichnen.

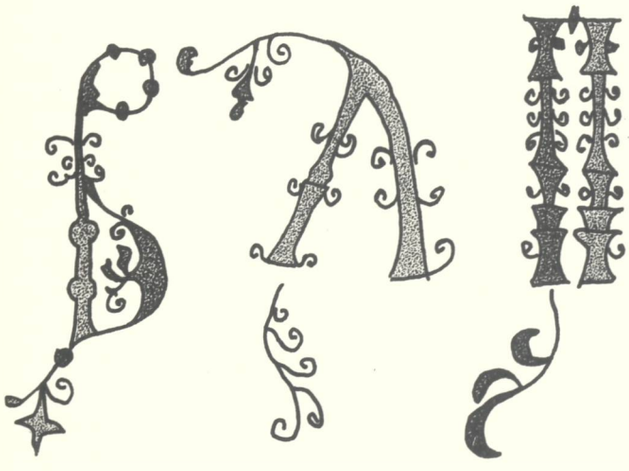
Noch konservativer ist die kleine Metallplastik des Zweiten Bulgarenreichs. Ihre Erzeugnisse – Schmuck, Miniaturikonen, Siegel und Münzen – bleiben völlig im Banne der Überlieferung, unbeeinflußt vom Stilwandel der byzantinischen palaiologischen Kunst. Die bulgarischen Goldschmiede greifen immer wieder zu den tradierten zoomorphen Motiven und zu der frühchristlichen Ikonographie ihrer Prototypen, wie der Gottesmutter Hodegetria, des Christus Pantokrator und des heiligen Demetrios aus der Demetrioskirche in Thessaloniki, die an den Siegeln und Münzen bis Ende des Abb. 151, 152
14. Jahrhunderts vielfach nachgebildet werden.

V. Osmanische Herrschaft und Ausklang (Ende des 14. bis Ende des 18. Jh.)

Die Zeit

Die osmanische Eroberung des Balkans leitete eine neue Entwicklungsphase in der Geschichte der christlich-orthodoxen Kunst Südosteuropas ein, die man als postbyzantinisch zu bezeichnen pflegt. Nachdem bereits im 13. Jahrhundert die Herausbildung nationaler Besonderheiten durch den Antagonismus zwischen der byzantinischen Metropole und den von Konstantinopel entfernten Schulen der einzelnen Feudalstaaten zum Abschluß gelangte, entstanden nunmehr Voraussetzungen zu einer Angleichung in Stil, Ikonographie und Technik der christlichen Kunst innerhalb des weit ausgedehnten Osmanischen Reichs. Dennoch brachte der Machtwechsel keine Lösung der schwerwiegenden politischen und sozialen Probleme und Gegensätze der in zahlreiche Fürstentümer zerfallenen Balkanstaaten mit ihrem in sich gespaltenen geistigen Leben. Die Stelle der Feudalherren nahmen die türkischen Spachis ein, die als uneingeschränkte Herrscher über das Leben und Gut der Leibeigenen ihrer Ländereien verfügten. Die religiösen Unterschiede von Christentum und Islam taten das ihre, die ohnehin schweren ethnischen und sozialen Widersprüche weiterhin zuzuspitzen, bis schließlich zwischen dem Volk und seinen Eroberern eine unüberbrückbare Kluft entstand.

In anderer Weise gestaltete sich das Verhältnis zwischen dem Volk und den Vertretern der orthodoxen Kirche. Der Hochklerus mußte auf seinen privilegierten Status verzichten und verlor seine Reichtümer. Angesichts der gemeinsamen Gefahr verschwanden die auf dem einstigen kirchlichen Machtanspruch beruhenden Gegensätze zwischen Kirche und Volk. Kirche und Religion wurden zu einem Synonym für Nation und Widerstand gegen fremdgläubige Herrschaft. Das Gotteshaus verwandelte sich aus der Stätte des zeremoniellen Rituals zu einem Ort, an dem die unterdrückte Gemeinde Trost finden konnte. Die Demokratisierung der kirchlichen Institution bewirkte auch eine Demokratisierung der kirchlichen Kunst. Auf die neuen Gegebenheiten reagierten sowohl die Malerei als auch die Plastik mit ihrer im Vergleich zum Mosaik wesentlich größeren Verständlichkeit und Gegenständlichkeit, die ihnen eine stärkere Wirklichkeitsbeziehung gab.



Damians-Prologion, 14./15. Jh. Akademiebibliothek Sofia, BAN 74, Initialen

Infolge der Ausrottung und Vertreibung der bulgarischen Intelligenz, darunter auch der hervorragendsten Künstler, entstand eine Lücke, die erst durch mehrere nachwachsende Generationen geschlossen werden konnte. Dennoch brachte die Fremdherrschaft das kulturelle Leben der Bulgaren nicht vollkommen zum Erliegen. Wenn auch die Kunst nach ihrer bereits im 14. Jahrhundert unterbrochenen Entwicklung das Niveau der vorangegangenen Epoche nicht wieder zu erreichen vermochte, unterstreicht doch eine ganze Reihe in den ersten zwei Jahrhunderten der Fremdherrschaft geschaffener Werke, daß die schöpferische Kraft des Volkes trotz der überaus ungünstigen Bedingungen nicht völlig versiegen konnte.

Die Vernachlässigung dieser Kunstepoche durch die Forschung ließ zugleich ein verzerrtes Bild ihrer künstlerischen Äußerungen entstehen. Hinzu kommt, daß die überwiegende Zahl der Denkmäler, durch spätere Eingriffe entstellt, noch auf ihre Konservierung oder Freilegung und Reinigung wartet. Die Restaurierung der bedeutendsten Kunstdenkmäler des 15. bis 18. Jahrhunderts ist seit mehreren Jahren in Angriff genommen worden. Die wenigen bereits konservierten Denkmäler werden jedoch erst allmählich durch die Forschung erschlossen, wobei abschließende Erkenntnisse bis jetzt nur von einigen vorliegen.

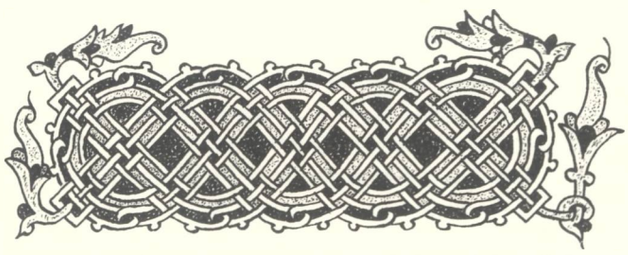
Die Folgen der osmanischen Besetzung machen sich am deutlichsten in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts bemerkbar. Aus dieser Zeit sind kaum Kunstdenkmäler erhalten geblieben. Die Werkstätten, die für den Zarenhof, die Feudalherren und die Kirche tätig waren, blieben ohne Aufträge, und ihre Meister, die die Eroberungskriege überlebt hatten, wanderten nach Serbien, Rumä-

nien und Rußland aus. Nur wenige Klöster blieben als Pflegestätten der Kultur und Kunst übrig und bewahrten die Tradition.

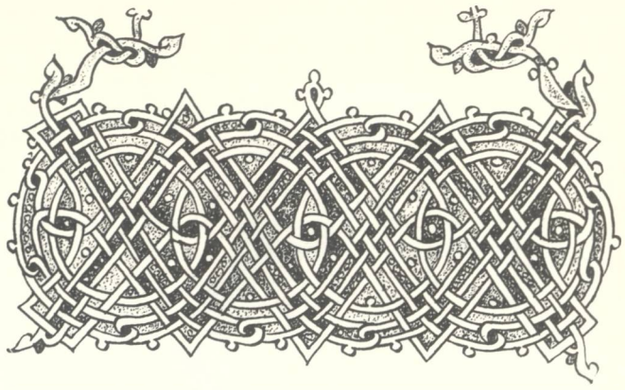
Im letzten Drittel des 15. Jahrhunderts, als sich die kriegerischen Auseinandersetzungen in die Gebiete westlich Bulgariens verlagerten, regte sich wiederum künstlerisches Leben, das sich allerdings meistens auf die Wiederherstellung und Sanierung der zerstörten Kirchen und Klosteranlagen sowie deren Ausmalung beschränkte. Zu einer nachhaltigen Belebung der Bautätigkeit kam es erst später, als in den letzten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts das Verbot, christliche Kirchen zu errichten, vorübergehend aufgehoben wurde. Allein in der Diözese von Sofia führte dies, zeitgenössischen Berichten zufolge, zur Errichtung und Wiederherstellung von mehr als 300 Dorf- und Klosterkirchen. Doch schon hundert Jahre danach setzte im Zusammenhang mit dem für die Türken ungünstigen Kriegsverlauf in Mitteleuropa eine neue Welle von Verfolgungen der christlichen Bevölkerung ein. Mitte des 17. Jahrhunderts erfolgte die zwangsweise Islamisierung des gesamten Gebietes der Rhodopen, was nach einer Chronik zur Vernichtung sämtlicher christlicher Bauten – 218 Kirchen und 33 Klöster – zwischen Assenovgrad und Kostenez führte. Nach dem mißlungenen Aufstand von Tirnovo (1683) wurden weitere 250 Kirchen nördlich des Balkans zerstört.

Die schwere Wirtschaftskrise, die das Osmanische Reich seit dem Ende des 17. Jahrhunderts erschütterte, beeinträchtigte jegliche Kunst- und Bautätigkeit, wenige Klöster ausgenommen. Erst in den letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts, als sich zusammen mit einer Wiederbelebung der Wirtschaft die Bewegung für die Befreiung Bulgariens anbahnte, bildeten sich wiederum einige lokale Kunstschulen, und die Bautätigkeit belebte sich erneut, sprengte jedoch bald die Rahmen der kirchlichen Kunst und entfaltete sich im Zeichen der nationalen Wiedergeburt, das allmählich im Laufe des 19. Jahrhunderts jeder Kunsttätigkeit eine weltliche Prägung verlieh.

Während der Zeit der osmanischen Herrschaft traten die Klöster auf dem Berge Athos als ein neues Zentrum der christlich-orthodoxen Kunst in Erscheinung, das der ganzen Balkanhalbinsel sowie den ägäischen Inseln, der Walachei und der Moldau entscheidende Impulse vermittelte. Gleichzeitig erweiterten sich die Beziehungen zwischen den einzelnen Lokalschulen und führten allmählich zu ihrer Verschmelzung. Die Künstler waren – wenigstens in den ersten Jahrhunderten der osmanischen



Evangeliar, Westbulgarien, 1587. Nationalbibliothek Sofia, SNB 67, Zierleiste fol. 1

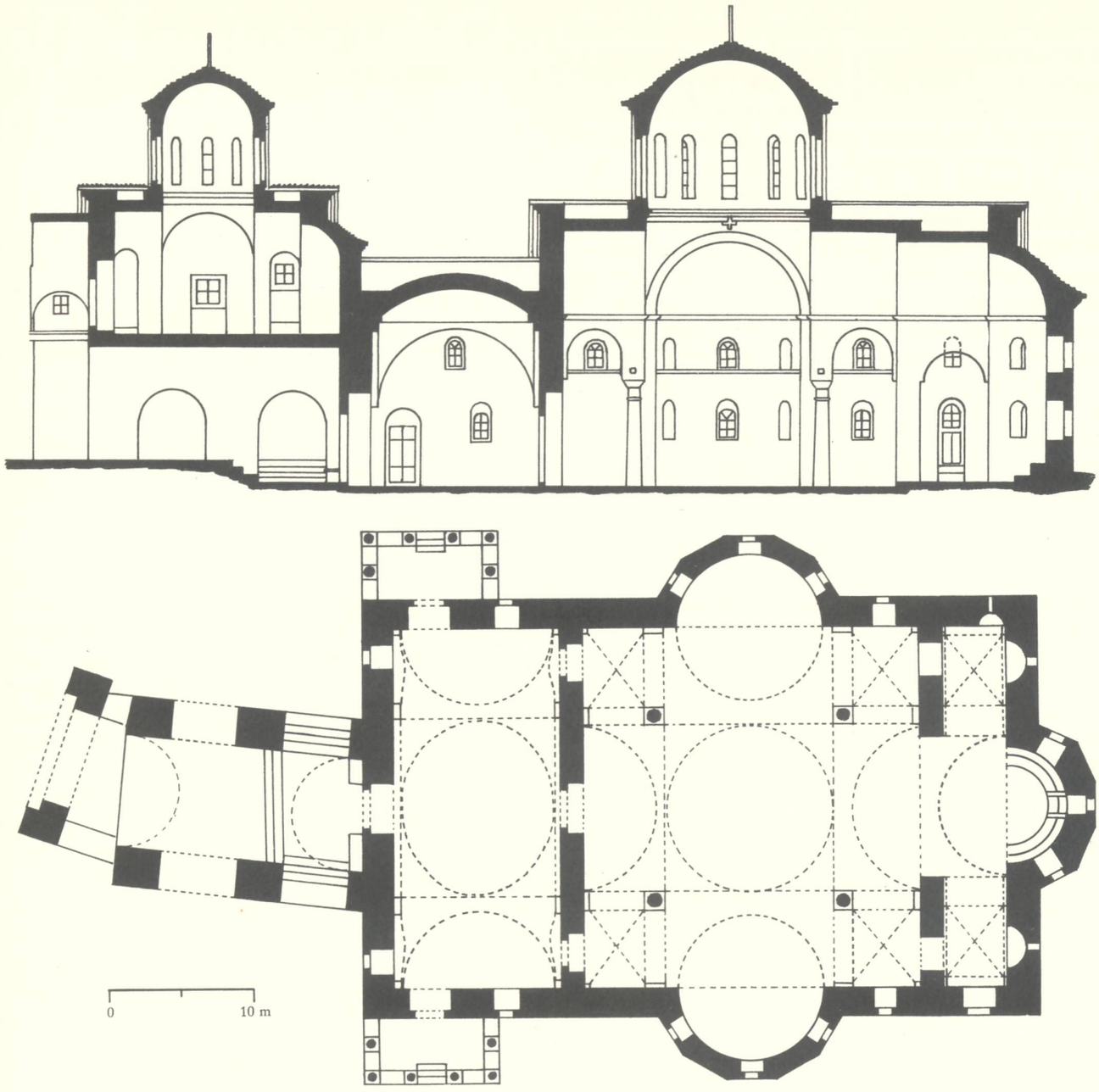


Evangeliar, Westbulgarien, 16. Jh. Nationalbibliothek Sofia, SNB 51, Zierleiste fol. 49

Fremdherrschaft – nicht mehr an bestimmte Wirkungsstätten gebunden und in ihrer Tätigkeit von den Grenzen der ehemaligen Feudalstaaten eingeengt. So ist ein unmittelbarer Zusammenhang zwischen den Bau- und Bildwerken weit entfernter Gebiete festzustellen, wie zwischen den Wandmalereien des Verklärungs-Klosters auf den Meteoren (1483), der Nikolaoskirche der Nonne Eupraxie in Kastoria (1486), der Niketaskirche in Čučer bei Skopje und des Klosters Treskavec bei Bitolja (1483–86), des Kremikovzi-Klosters (1493 und kurz nach 1500) sowie des Poganovo-Klosters (1500) oder zwischen den Kirchen in Arbanassi und den rumänischen Kirchen des 17. Jahrhunderts. Die nebeneinander wirkenden Künstler glichen ihre technischen, ikonographischen und stilistischen Eigenarten an. Nur Südwestbulgarien blieb bis ins 17. Jahrhundert ein Reservat der frühchristlichen ikonographischen Tradition, doch setzten sich dann auch hier nach und nach, wie im gesamten orthodoxen Gebiet Südosteuropas, die auf dem Athos entstandenen neuen Typen und Schemata durch. Abb. 165 bis 168

Obgleich für eine Reihe von Bildwerken, wie die Bemalung des Refektoriums und des Narthex im Katholikon des Batschkovo-Klosters, des Roshen-Klosters, der Stephanoskirche in Nessebar und der Theodorenkirche in Dobarsko, eine unverkennbare Beziehung mit den gleichzeitigen Werken der athonitischen Kunst besteht, wogegen zahlreiche Dorf- und Klosterkirchen in Westbulgarien und Makedonien volkstümlich-lokale Besonderheiten zeigen, näherten sich allmählich die verschiedenen Kunstauffassungen, wie die Ikonographie und der Stil, in dem Maße an, daß sich die Unterschiede überwiegend nur noch in der Begabung und in den ungleichen Stufen technischen Könnens äußern. Abb. 210 bis 214, 217–240, Abb. 202 bis 209, 194, 195, 285–287, Abb. 191

Die Angleichung der künstlerischen Auffassungen stellt jedoch einen komplizierten wechselseitigen Prozeß dar, bei dem die Rolle der Athosklöster nicht überschätzt werden darf. Ihre Anregungen beziehen sich oft lediglich auf die Ikonographie und lösen sich in der Vielfältigkeit stilistischer Eigenarten der mit dem Berge Athos verbundenen Künstler auf. Sie ließen auch allmählich an Intensität nach, während gleichzeitig die Kunst des Athos immer stärker abendländischen Einflüssen unterlag und



Batschkovo-Kloster, Katholikon, 1603. Längsschnitt und Grundriß

andererseits vieles von der Unmittelbarkeit und Frische der urwüchsigen Volkskunst aufnahm, die auch die gesamte Kunsttätigkeit des Balkans geprägt hat.

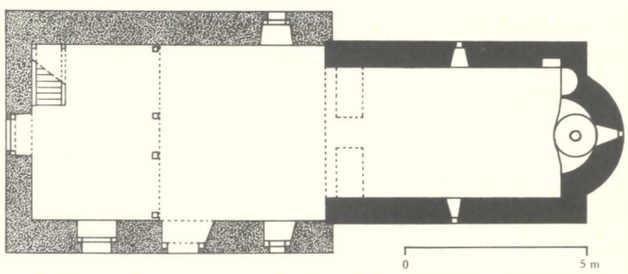
Für die bulgarischen Gebiete selbst kristallisierten sich kein Kunstzentrum und keine Lokalschule heraus, die für ein bestimmtes Territorium Bedeutung erlangt hätten. Außer der Balkanstadt Čiprovci, die bis zu ihrer totalen Zerstörung nach dem mißlungenen antitürkischen Aufstand vom Jahre 1688 einen Mittelpunkt der Goldschmiedekunst im 16. und 17. Jahrhundert bildete und über die ganze Halbinsel bis nach der Walachei und Makedonien wirkte, handelt es sich meistens um Gruppierungen von Künstlern, die mit dem vorübergehenden wirtschaftlichen und geistigen Aufschwung einiger Städte, wie beispielsweise Sofia – dem »kleinen Athos« – im 15. und 16. Jahrhundert, Nessebar und Arbanassi im 17. und frühen 18. Jahrhundert, verbunden sind. Das hervorragendste Gegenbeispiel bildet das weit ausgedehnte Wirken des Malers Pimen Zografski. Über das umfangreiche Schaffen des von der orthodoxen Kirche heiliggesprochenen Künstlers sind wir jedoch hauptsächlich durch hagiographische Quellen unterrichtet, während sein ihm sicher zugeschriebenes Œuvre noch unzureichend erforscht ist. Die Kunsttätigkeit bewahrt weitgehend ihre Vielfalt, ohne sich zu verselbständigen und eine eigene Prägung zu erlangen. Erst in den letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts entstanden die Schulen von Trjavna und Samokov, deren Künstler aus der Anonymität heraustreten und deren

Werke die Züge individuellen Schaffens tragen, obgleich mit bestimmtem folkloristischem Charakter. Daneben ist eine Konzentration des Kunsthandwerks – hauptsächlich der Kunststickerei, aber auch der Buchmalerei und der Kleinplastik – in bestimmten Klöstern zu beobachten. Klöster wie das Dragalevzi-, Tscherepisch-, Batschkovo- und Rila-Kloster entwickelten sich außerdem gleichzeitig zu bedeutenden Zentren einer Bildung und Kultur, die immer mehr weltliche Züge annimmt und sich im 19. Jahrhundert vom Religiösen löst.

Architektur

Während die bulgarische profane Holzbaukunst in der Zeit der osmanischen Herrschaft ihre Blüte erlebte – die Bauten von Sheravna, Koprivschtiza und mehreren anderen Balkanstädten mit ihrer prachtvollen Innenausstattung und reichgeschnitzten Holzdecken zählen zu den bedeutendsten Leistungen der Volkskunst –, stagnierte die christliche Architektur und wiederholte altbekannte Bautypen. Die Hauptursache liegt im Verbot der türkischen Behörden, christliche Monumentalbauten zu errichten, das erst 1839 endgültig aufgehoben wurde. Baugenehmigungen wurden nur für die Wiederherstellung älterer Kirchen in ihren ursprünglichen Ausmaßen erteilt.
Abb. 201 Ausnahmen bilden der erweiterte Neubau des Katholikons im Batschkovo-Kloster (1603) sowie Bauten aus der kurzen Zeitspanne zwischen dem letzten Drittel des 16. und dem Beginn des 17. Jahrhunderts, als die Errichtung kleinerer Dorf- und Klosterkirchen gestattet wurde, die jedoch nicht geräumiger und höher sein durften als die Bauernhäuser.

Die zu dieser Zeit gebauten Kirchen sind fast ausschließlich kleine gewölbte, einschiffige Hausteinbauten, deren Länge mit der Apsis meistens zwischen 4 und 8 m beträgt. In den Klöstern tritt dieser Bautypus häufig mit einer oder zwei seitlichen Sängerkonchen sowie in einzelnen Fällen mit später hinzugefügtem Narthex auf. Als eine sehr verbreitete Variante entstanden um die Wende vom 16. zum 17. Jahrhundert in Südwestbulgarien und
Abb. 180 Makedonien Dorf- und Klosterkirchen, deren Gewölbeansatz an der westlichen und seltener an der östlichen Fassade als Bogen mit Lisenen sichtbar wird. Eine Be-
Abb. 250 sonderheit für die Kirchen von Arbanassi bei Veliko Tirnovo bilden die Neben- und Vorräume für die Frauen, die als geschlossene, vom Narthex wie vom Naos zugängliche Innengalerien erscheinen. Der bereits während der vergangenen Phase vorherrschende athonitische Typus der Klosterkirche mit Kuppel, Sängerkonchen und geräumigem Narthex wird ohne Veränderungen (das Katho-
Abb. 201 likon des Batschkovo-Klosters) beibehalten wie auch die Hallenkirche mit einem oder drei Schiffen und gemeinsamem Satteldach (das Katholikon des Roshen-Klosters, die Metropolitenkirche in Samokov). Der letztgenannte, besonders ab Ende des 18. Jahrhunderts verbreitete Bautypus zeigt eine für die Ära der bulgarischen nationalen Wiedergeburt charakteristische Rezeption der modifizierten spätantiken Pseudobasilika mit Westemporen. Für die Klöster sind die mehrgeschossigen Zellenkomplexe aus Fachwerk typisch, die den Klosterhof von allen Seiten umgeben und sich durch Galerien und Außentreppen zum Katholikon hin öffnen (Batschkovo-, Rila- und Roshen-Kloster), sowie die Refektorien – langgestreckte, gewölbte Hallen mit einer oder zwei Apsiden an der West- und Ostseite (Batschkovo- und Roshen-Kloster). Abb. 211
Sorgfältige Quaderbauten, die mit der vollendeten technischen Ausführung der von bulgarischen Meistern gebauten zeitgenössischen türkischen Moscheen auf dem Balkan konkurrieren können, kommen nur höchst selten vor (das Katholikon des Batschkovo-Klosters). Auf eine Abb. 201
Außenverzierung wird grundsätzlich verzichtet. Verhältnismäßig selten finden sich in den Tympana über den einfachen Westportalen Wandbilder oder flüchtig ornamentierte beziehungsweise figurale Reliefs in einer schlicht volkstümlichen Ausführung. Hin und wieder werden die Westfassaden von kleinen Dorf- und Klosterkirchen verputzt und bemalt, wobei meistens das Jüngste Gericht, neben Stiftern und Kirchenpatronen, dargestellt ist.



Mariza, Nikolaoskirche, 16. Jh. Grundriß

Malerei

Bei der Innenausstattung der Kirche spielt die Wandmalerei weiterhin eine zentrale Rolle. Das Bildprogramm des 14. Jahrhunderts wird weitgehend vereinfacht: In der Apsis erscheint fast ausnahmslos die Gottesmutter Platytera; die untere Zone nehmen die Ganzfiguren der zelebrierenden Kirchenväter (an der Ostwand und an der Nord- und Südwand im Altarraum) sowie die Vision des heiligen Petrus von Alexandrien ein; gelegentlich kommt dazu die Apostelkommunion und in den späteren Bauten die Himmlische Liturgie vor. Die Zahl der als Ganzfiguren oder in Medaillons in der zweiten Zone im Naos dargestellten Heiligen beschränkt sich auf die wichtigsten Märtyrer und Patrone der verbreitetsten Gewerbe und Berufe, wie die Heiligen Georg, Demetrios, Theodoros und die Ärzte Panteleimonos, Kosmas und Damianos. An der Nordwand, unmittelbar neben der Ikonostasis, befindet sich die Deesis und an der Südwand das Bildnis des Kirchenpatrons; an der Westwand haben die Darstellungen der Heiligen Konstantin und Helena sowie des Seelenbeschützers, des Erzengels Michael, und Medaillons der heiligen Frauen ihren Platz; in den Klosterkirchen treten an dieser Stelle noch die heiligen Einsiedler

hinzu. In der dritten Zone, über den Ganzfiguren und den Medaillons, werden die Festszenen mit eingeschlossenem Passionszyklus meistens in einer Reihe dargestellt, wobei – wie schon von jeher – am Triumphbogen die Verkündigung an Maria, an der gegenüberliegenden Westwand Mariä Himmelfahrt (Koimesis) und darüber die Verklärung Christi erscheinen. Das Gewölbe beherrschen große Medaillons mit den verschiedenen Christusbildern – Pantokrator, Emmanuel, Alter der Tage, Engel des Großen Rates und Christus in der Glorie –, seltener auch Großmedaillons mit Darstellungen der Hetoimasie, der Gottesmutter Hodegetria und Johannes' des Täufers, die alle sehr oft von zwei Medaillonfriesen mit Prophetenbildnissen eingefaßt werden. Der hin und wieder vorkommende Narthex wird meistens mit Szenen der ökumenischen Konzilien, des Alten Testaments und der Vita des Kirchenpatrons sowie den Bildzyklen der Wurzel Jesse und des Akathistos-Hymnos, später auch der Apokalypse ausgeschmückt; dasselbe Bildprogramm findet sich auch in den Refektorien.

Mit der immer breiteren Anwendung der Temperafarben bei der Ausmalung der Kirchen verringern sich die Unterschiede in Stil und Technik zwischen Monumental-, Miniatur- und Tafelmalerei. Diese Angleichung beruht auch darauf, daß dieselben Künstler ganz unterschiedliche Arbeiten wie die Verzierung der liturgischen Bücher, das Malen von Ikonen und die Ausstattung der Kirchen mit Wandmalereien und Holzschnitzereien übernehmen.

Bei dem Umfang der Kunsttätigkeit sind generelle Aussagen über die Stilentwicklung im bulgarischen Gebiet innerhalb einer so langen Zeitspanne nur bedingt möglich. Auch führt die Entwicklung durchaus nicht geradlinig und konsequent zu bestimmten Formen und verfolgt nicht immer die gleichen Ziele. So wird der narrative und betont plastische Stil des späten 15. Jahrhunderts, der eine starke naturalistische Prägung hat und zuweilen als volkstümliche Färbung des palaiologischen Klassizismus erscheint, von einem dekorativen und abstrakten graphischen Stil im zweiten Drittel des 16. Jahrhunderts abgelöst, dessen mystische Strenge kaum Parallelen in der Vergangenheit kennt und teilweise den Höhepunkten des frühchristlichen Expressionismus nahekommt. Denkmäler dieses Stils finden sich gleichermaßen in der Monumental- wie in der Miniatur- und Ikonenmalerei und treten sowohl in den Zentralgebieten (Veliko Tirnovo) als auch im äußersten Südosten des Landes (Bulgarovo) und in der traditionsbedingten Kunst Südwestbulgariens (die erste Bemalung der Kirche in Mariza) auf. Die Figuren sind gekennzeichnet durch strenge Haltung, langgestreckte Proportionen und starre Blicke, außerdem charakterisiert sie eine tiefe Verdunklung des Inkarnats der Gesichter. Es wird eine extrem kontrastierende Wirkung zwischen den dichten, breit aufgetragenen Schatten des Gesichtsovals, oft aus reiner Umbra, und den durch breite helle Flecken aus Ocker mit Weiß betonten konvexen Teilen erzielt, die sehr dekorativ, aber zugleich außergewöhnlich dramatisch ist. Die großen und einheitlichen Farbflächen gehen unmittelbar ineinander über, wobei der Kontrast zwischen Hell und Dunkel noch durch intensive Komplementärfarben gesteigert wird. Diese bewußt dramatisch gestalteten Effekte sind vor dem Hintergrund einer in den athonitischen Klöstern beheimateten mystischen Strömung dieser Zeit zu sehen. In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts birgt die Neigung zur Abstraktion die Gefahr in sich, mittels einer erstarrten Stilisierung das Bild in ein Schema zu verwandeln. Die Ikonen des Pantokrators aus Bulgarovo und der Apostel Petrus und Paulus aus Thrakien sind nicht sehr weit von solchen Übertreibungen entfernt, obgleich ihre Meister hohe Begabung zeigen und das Handwerkliche überaus gut beherrschen.

Abb. 190
Abb. 196
Abb. 182, 183
Abb. 196
Abb. 270

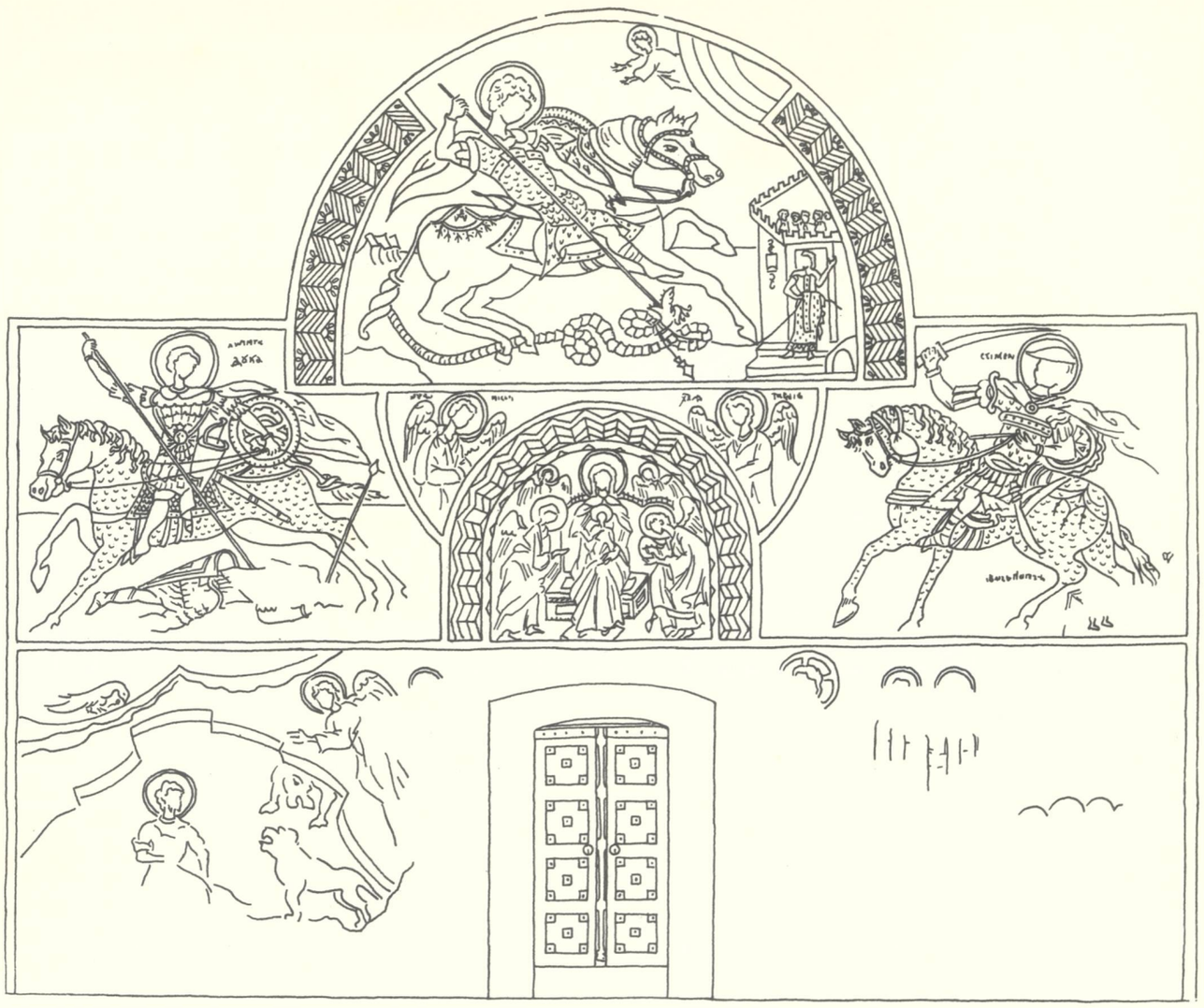
Auf den streng graphischen Stil folgt im 17. Jahrhundert wiederum ein dekorativ-plastischer Stil, dessen Ursprünge in der von der italo-byzantinischen Malerei stark beeinflußten Kunst vom Berge Athos zu suchen sind. Der spätathonitische Manierismus wirkt bis ins 18. Jahrhundert auf die bulgarische Monumental- und Ikonenmalerei ein und vermittelt zugleich die neuen Tendenzen zur Säkularisierung der christlich-orthodoxen Kunst, die ab Ende des Jahrhunderts deutlich hervortreten.

Unabhängig von diesem Stilwandel bewahren die südwestlichen Gebiete Bulgariens während des ganzen späten Mittelalters eine starke Bindung an die Tradition in Stil und Technik, die man an einer Reihe von Denkmälern der Monumentalmalerei, wie des Demetrios-Klosters bei Boboschevo (1488), der Dorfkirchen in Mariza (Ende des 16. Jh.) und Mala Zarkva sowie der Klosterkirchen in Alino und Seslavzi (Anfang des 17. Jh.), verfolgen kann. Neben mehreren ikonographischen Typen der frühchristlichen Kunst findet man auch eine Wiederbelebung der frühchristlichen Formensprache.

Abb. 184 bis 189

Die jüngste Forschung hält eindeutig das 17. Jahrhundert für die interessanteste, entscheidende Entwicklungsperiode der Monumental- und Ikonenmalerei innerhalb der postbyzantinischen Epoche, was die Einführung neuer Kunstmittel und Typen sowie die Mannigfaltigkeit der Stilrichtungen betrifft. Zu dieser Zeit dringen neue stilistische Tendenzen in die Malerei ein, gespeist von schöpferisch-volkstümlichen Kräften, die sich in dem Streben nach dekorativer Stilisierung der Form, der Vorliebe für kräftige Farben und der Darstellung lebendiger, von stürmischer Dynamik erfüllter Gestalten bemerkbar machen. Das Volkstümliche gewinnt nicht nur in dem realistischen szenischen Beiwerk, sondern auch in den eng mit dem Volksepos verbundenen phantasievollen Kompositionen und deren Details immer mehr an Gewicht. Die zunehmende Neigung zum Dekorativen führt gleichzeitig zur Anwendung reliefierter Verzierungen aus Stuck für die Wandmalereien (Narthex des Katholikons vom Batschkovo-Kloster) und geschnitzter Formen oder bemalter Ornamente für den Hintergrund der Ikonen und deren Rahmen. Ein sprechendes Beispiel für diese neue Strömung ist die Ikone des heiligen Demetrios aus Veliko Tirnovo (1617): Die elegante Silhouette des roten Rosses zeichnet sich eindrucksvoll vor dem ornamentierten goldenen Hintergrund ab; der intensiv grüne Mantel des

Abb. 208
Abb. 259



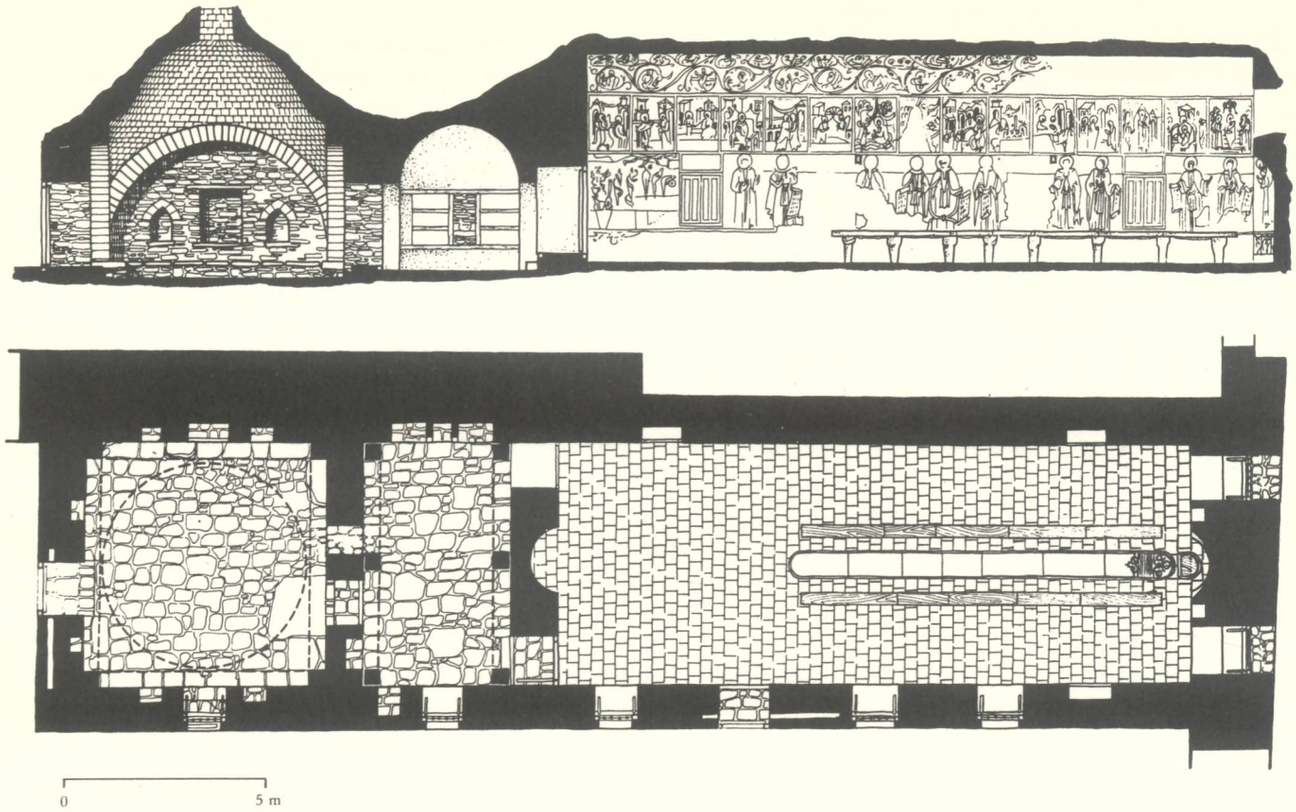
Dragalevzi-Kloster, Klosterkirche, Westfassade, Fresken vom Ende des 15. bis Anfang des 16. Jh.

Heiligen und die grüne Erde betonen die Wirkung der auf Harmonie und Kontrasten der Komplementärfarben aufgebauten Komposition.

Abb. 247, 248 Abb. 273

Die Ikonen aus Vraza, Beltschin und Teteven lassen erkennen, daß ornamentale Verzierung, dekorativer Aufbau der Komposition und Stilisierung keine lokal begrenzten Erscheinungen sind und unabhängig von den Unterschieden in der Behandlung der Formen auftreten, die sowohl plastisch modelliert als auch zuweilen betont graphisch erscheinen.

Einem Wandel ist auch die Ikonographie unterworfen, wobei sich drei Entwicklungslinien unterscheiden lassen. Eine Gruppe von Denkmälern, wie die Ausmalung des Demetrios-Kloster bei Boboschevo (1488) und des Metochion Orliza (1491), lehnt sich enger an die Tradition, besonders an die Kunst des 14. Jahrhunderts, an. Im Festhalten an der künstlerischen und ikonographischen Überlieferung der Vergangenheit drückt sich oft eine instinktive Reaktion aus, die das Nationalbewußtsein gegenüber dem Anspruch der Fremdherrschaft verteidigen will. Am deutlichsten spricht diese Tendenz aus den Werken der italo-griechischen Maler des 16. und 17. Jahrhunderts, die der byzantinischen hauptstädtischen Kunst des 14. Jahrhunderts besonders nahestehen und großen Anklang bei der Bevölkerung der ganzen Balkanhalbinsel finden. Die Bewahrung der Tradition und eine Rezeption der Kunst des 14. Jahrhunderts läßt sich auch an einigen Ikonen belegen, die bis vor kurzem die Forscher irregeführt haben und um zwei Jahrhunderte zu früh datiert wurden. Es sind in erster Linie die Ikonen Krönung des heiligen Georg, Gottesmutter Pantobasilissa aus Sosopol und Gottesmutter Kecharitomeni aus Bulgarovo, die im späten 16. Jahrhundert entstanden sein dürften. Mit Ausnahme der Georgsikone stammen alle Ikonen dieser Gruppe aus den Städten am Schwarzen Meer. Diese Städte pflegten im 16. und 17. Jahrhundert immer noch Handelsbeziehungen mit den griechischen Inseln, dem Athos und den italienischen Republiken. Ihre bulgarisch-griechische Bevölkerung, die ein gewisses Maß an wirtschaftlicher Unabhängigkeit besaß, beeinflußte mit verfeinertem Geschmack die von ihr gestifteten Kunstwerke. Die erhaltenen Wandmalereien in den Kirchen



Batschkovo-Kloster, Refektorium, Anfang des 17. Jh.
Längsschnitt und Grundriß

Abb. 191 von Nessebar, wie der Stephanoskirche (1599), der Erlöserkirche (1609), der Klimentkirche (Anfang des 17. Jh.) Abb. 268 sowie aus der nicht mehr bestehenden Alten Georgskirche (1704), bezeugen die rege Kunsttätigkeit der lokalen Werkstätten, denen auch eine Reihe großer Ikonostasisikonen im Nationalmuseum Sofia zuzurechnen sind.

Die zweite Entwicklungslinie in der Ikonographie ist stärker von abendländischen Elementen durchsetzt, die durch italo-byzantinische Künstler und ihre Werke seit dem Ende des 15. Jahrhunderts Eingang auf dem Balkan gefunden zu haben scheinen (die Wandmalerei im Poganovo-Kloster, 1500). Die dritte Entwicklungslinie basiert hingegen, wie die zeitgenössische bulgarische Literatur, auf der volkstümlichen Formensprache und führt zur Entstehung eines naiven Naturalismus, dessen Ansätze in vereinfachten und im Sinne allgemeiner Verständlichkeit uminterpretierten ikonographischen Schemata mit zahlreichen folkloristischen Einschüben bestehen. Die ersten Abb. 274, 275 Ansätze dieser Richtung sind an Ikonen des 17. Jahrhunderts aus dem Prissovo-Kloster und aus Veliko Tirnovo zu beobachten, die eine echt volkstümliche Gestaltung zeigen. Die kleinen stämmigen Figuren mit großen Köpfen, gerunzelten Gesichtern und grotesken Bewegungen sind Ausdruck eines naiven Primitivismus, der nunmehr auf die Ikonen übergreift und ihnen den Reiz unmittelbarer Lebendigkeit verleiht. Das Wunderbare und Märchenhafte verschmilzt in einzigartiger Weise, wie bei der Abb. 281 Ikone des heiligen Georg mit Vitenszenen (1684), die auf den Betrachter eine völlig neue Wirkung auszuüben vermag.

Trotz der stilistischen Annäherung der einzelnen Künstler zeigen sich bedeutende Unterschiede in der künstlerischen Qualität. Der Schönheit der Malereien im Naos Abb. 165 der Kirche des Kremikovzi-Klosters (1493), des Poga- bis 168 novo-Klosters (1500), der Petrus-und-Paulus-Kirche in Abb. 173 Veliko Tirnovo (16. Jh.) sowie des Narthex des Katholi- Abb. 210 kons und des Refektoriums im Batschkovo-Kloster (1643) bis 214 steht das durchschnittliche Niveau der Ausmalung mehre- Abb. 217 rer Dorf- und Klosterkirchen des 16. und 17. Jahrhun- bis 240 derts gegenüber. Unabhängig davon ist seit dem späten 17. Jahrhundert auch ein allgemeiner Niedergang in Stil und Technik der Malerei zu verzeichnen, der erst in den letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts durch die Entfaltung frischer künstlerischer Kräfte aufgefangen wird.

Im frühen 18. Jahrhundert, einer für die Monumental- und Ikonenmalerei fruchtlosen Zeit, werden meist die alten Prototypen wiederholt und schablonisiert. Die Zeichnung wird gröber, das Kolorit verliert an Intensität, und die Schematisierung bringt erstarrte Formen hervor. In eklektischer Weise werden Elemente unterschiedlicher Stile vermischt, wobei verspätete Barockeinflüsse überwiegen. Nur die volkstümliche Richtung behält etwas von ihrer Ursprünglichkeit. Ihre Werke gehen jedoch oft über die Grenzen der religiösen Kunst hinaus. Wie die Ikonen der Heiligen Kosmas und Damianos und der Abb. 319 Geburt Mariä aus dem 19. Jahrhundert zeigen, ist vom Abb. 320 Charakter des Kultbildes sehr wenig erhalten geblieben. Sie gefallen vielmehr durch das unterhaltsame Detail und die naive Unmittelbarkeit des Ausdrucks.

Kunsthandwerk

Für die Entwicklung der Formensprache aller Künste dürfen auch die Wirkungen der islamischen Kunst nicht übersehen werden. Sie zeigen sich in erster Linie in der Ornamentik, aber auch im Kolorit und im szenischen Beiwerk der Malereien. Vom 16. Jahrhundert an greifen diese Einflüsse auch auf die Goldschmiedekunst über, wo sie – wie eine Reihe kirchlicher Geräte des 17. Jahrhunderts aus dem Batschkovo-Kloster erkennen lassen – nicht nur das Ornament beherrschen, sondern auch die traditionelle Gestaltung verdrängen und durch neue, für die islamische Kunst Vorderasiens typische Formen und Motive ersetzen. Auch diese Annäherung zweier grundsätzlich unterschiedlicher Kunstauffassungen ist historisch und geographisch bedingt. Dieselben Künstler und Kunsthandwerker führen nach Bestellungen von Auftraggebern sowohl christlichen als auch islamischen Glaubens Schmuck und kultische Geräte aus, wobei sie sich den Forderungen des jeweiligen Geschmacks anpassen, so daß ein Reichtum von Motiven und Formen entsteht, der in seiner Mannigfaltigkeit den künstlerischen Synkretismus der Spätantike noch übertrifft.

Abb. 241 bis 244

Seit dem 17. Jahrhundert ist eine zunehmende Neigung zu überladenem Zierat an allen kultischen Geräten festzustellen. Der reiche Emaildekor und die Edelsteininkrustationen verbergen jedoch eine fortschreitende Schematisierung und Verarmung der Formensprache nicht, die nunmehr ihre Anregungen vom Orient wie vom Abendland erhält. Auch auf diesem Gebiet behält lediglich die volkstümliche Kunst die Frische des Ausdrucks (die kleine Weihwasserschale, 1597, und der Evangeliarbeschlag aus Veliko Tirnovo, 1712). Auf starke Emotionen (Evangeliarbeschlag des Meisters Matej, 1581) und auf das unterhaltsame Detail wird immer mehr Wert gelegt, bis schließlich die Symbole und die traditionsgebundenen ikonographischen Schemata im frühen 19. Jahrhundert endgültig aufgegeben werden.

Abb. 215 Abb. 258 Abb. 175

Buchmalerei

Die Buchmalerei stagniert vom 15. bis zum 17. Jahrhundert und wiederholt die alten, zuweilen frühchristlichen Prototypen, wenn sie auch eigene Schöpfungen in der phantasievollen und mit höchster technischer Perfektion ausgeführten Flechtbandornamentik hervorbringt (Slepče-Evangeliar, 15. Jh.). Das Durchschnittsniveau bleibt jedoch meistens relativ niedrig und weit hinter den Leistungen des Hochmittelalters zurück. Ein typisches Beispiel dafür bietet das umfangreiche Werk des Miniaturisten Priester Joann aus Kratovo, dem wir eine Reihe illuminierter Kodizes aus dem zweiten Drittel des 16. Jahrhunderts verdanken. In gleicher Form und auf dieselbe Art und Weise werden von ihm immer wieder Modelle und Schemata kopiert, deren eigene Kunstqualität höchst zweifelhaft ist. Originalität und Unmittelbarkeit kommen auch in diesem Bereich von der Folklore, deren derbe und naive, dennoch reizvolle Arbeiten starke Anziehungskraft und Wirkung besitzen (Sbornik des Priesters Puntscho, 1796).

Abb. 161, 162

Abb. 321 bis 325

Holzplastik

Unabhängig von Eklektizismus und Konservatismus, die die christlich-orthodoxe Kunst Bulgariens im 17. und 18. Jahrhundert weitgehend bestimmen, gelangte eine andere, in der voraufgegangenen Epoche etwas vernachlässigte und durch die glanzvolle Entfaltung der Malerei in den Schatten gestellte Gattung zu neuer Blüte, die während der Spätphase der mittelalterlichen kirchlichen Kunst noch einmal der schöpferischen Kraft des christlichen Glaubens Ausdruck gab und bedeutende künstlerische Leistungen vollbrachte: die Miniatur- und Monumentalholzschnitzerei.

Während des Aufstiegs der sakralen Kunst, der durch die nach der osmanischen Eroberung Südwesteuropas entstandene Beruhigung begünstigt und ermöglicht wurde, entwickelte sich rasch als neuer Zweig der Plastik die Miniaturholzschnitzerei. Ausgehend vom Athos, wo ein griechischer Reisender vom Ende des 17. Jahrhunderts, Johannes Komnenos, sie als spezifisch für die bulgarischen Mönche auf dem Heiligen Berge bezeichnete, breitete sie sich über alle orthodoxen Länder aus, wobei die athonitischen Kunstwerke vielen lokalen Schulen und einzelnen Meistern als Muster und Vorbild dienten. Die Entwicklung und Ausbreitung der Miniaturholzschnitzerei ist hauptsächlich mit der Ausstattung der Kirchen mit kleinen Kreuzen für den liturgischen Gebrauch am Altar verbunden. Die Form und das Bildprogramm dieser kleinen Altaraufsatzkreuze stehen mit der historischen Entwicklung der Liturgie und ihrer symbolischen Ausdeutung durch die orthodoxe Theologie in engem Zusammenhang. Bei den ältesten erhaltenen Kunstwerken aus dem 15. Jahrhundert, die verschollenen älteren Vorlagen folgen, wird durch eine Reihe von Darstellungen die Inkarnation des Logos als Vorbild der göttlichen Liturgie symbolisiert. Somit erscheint diese als Sinnbild der Inkarnation von der Verkündigung bis zur Himmelfahrt. Entsprechend seiner Funktion innerhalb der Liturgie, spiegelt das Altaraufsatzkreuz ihre Grundphasen wider. Diese einzelnen Phasen werden in solcher Bildfolge dargestellt, die der Abfolge der Erscheinung ihrer parallelen Symbole während des liturgischen Vorgangs entspricht. Mit wenigen unbedeutenden Veränderungen bleibt dieses Bildprogramm bis zum 18. Jahrhundert erhalten; ohne den Grundgedanken zu ändern, werden oft einige Szenen durch andere ersetzt, die einer stärkeren Konkretisierung der Liturgie folgen. Öfter wird auch eine komplizierte Form des Kreuzes – mit zwei oder drei Querbalken – oder das aufgeblühte Kreuz mit vielen Medaillons mit Apostel- und Prophetendarstellungen an den Zweigen verwendet. Im 18. Jahrhundert setzt sich schließlich im Bildprogramm das Prinzip einer Deutung der Liturgie als Symbol für das ganze Leben Christi durch. Die Liturgie

Abb. 157, 263

wird mit einer »Ikone vom Leben des Erlösers« verglichen, und es wird versucht, die Evangeliengeschichte in ihrer ganzen Abfolge abzubilden. Dieses Prinzip gilt bereits lange vorher für die Monumentalmalerei, wo die Hauptthemen in unzählige Episoden aufgeteilt sind. Die Szenen werden nach ihrer chronologischen Folge und nicht mehr nach den der Liturgie zugeteilten Festgeheimnissen angeordnet. Andererseits wird die rein chronologische Folge durch die Komplizierung des Bildprogramms und das Einbringen vieler zusätzlicher Sujets häufig durchbrochen. Am Ende steht eine Fülle von Darstellungen großer Kompositionen und einzelner Figuren, die dem Prinzip des formalen Aufbaus der gesamten Komposition folgen (Kreuz des Mönches Rafail). Abb. 276

Die älteren Kreuze enthalten viele Motive, die auf den Christlichen Osten hindeuten: die Treppe bei der Darbringung, die Adorationsszene bei der Kreuzigung, die kreuzförmige Mandorla bei der Verklärung, die Festungsmauer von Jerusalem und die Grabeskirche als Hintergrund mehrerer Szenen sowie die Rose von Jericho in der Ornamentik. Im Sinne der spätathonitischen Ikonographie komplizieren sich im 18. Jahrhundert weitgehend die Kompositionen, wobei der gesamte Komplex viele einzelne Episoden umfaßt. Abb. 160, 158, 159

Charakteristisch für die Holzschnitzerei der älteren Miniaturkreuze ist ihre große expressive Wirkung. Dem formalen Aufbau des Kreuzes folgend, bilden sich in jeder Komposition zwei führende Kraftlinien – eine waagerechte und eine senkrechte –, die sich im psychologischen Mittelpunkt treffen und ausgleichen. Die meisten Figuren weisen verkürzte Proportionen auf; das Relief ist oft durchbrochen – die Darstellungen werden in die Tiefe in mehreren Planflächen entwickelt; die Ausführung ist von äußerster Präzision.

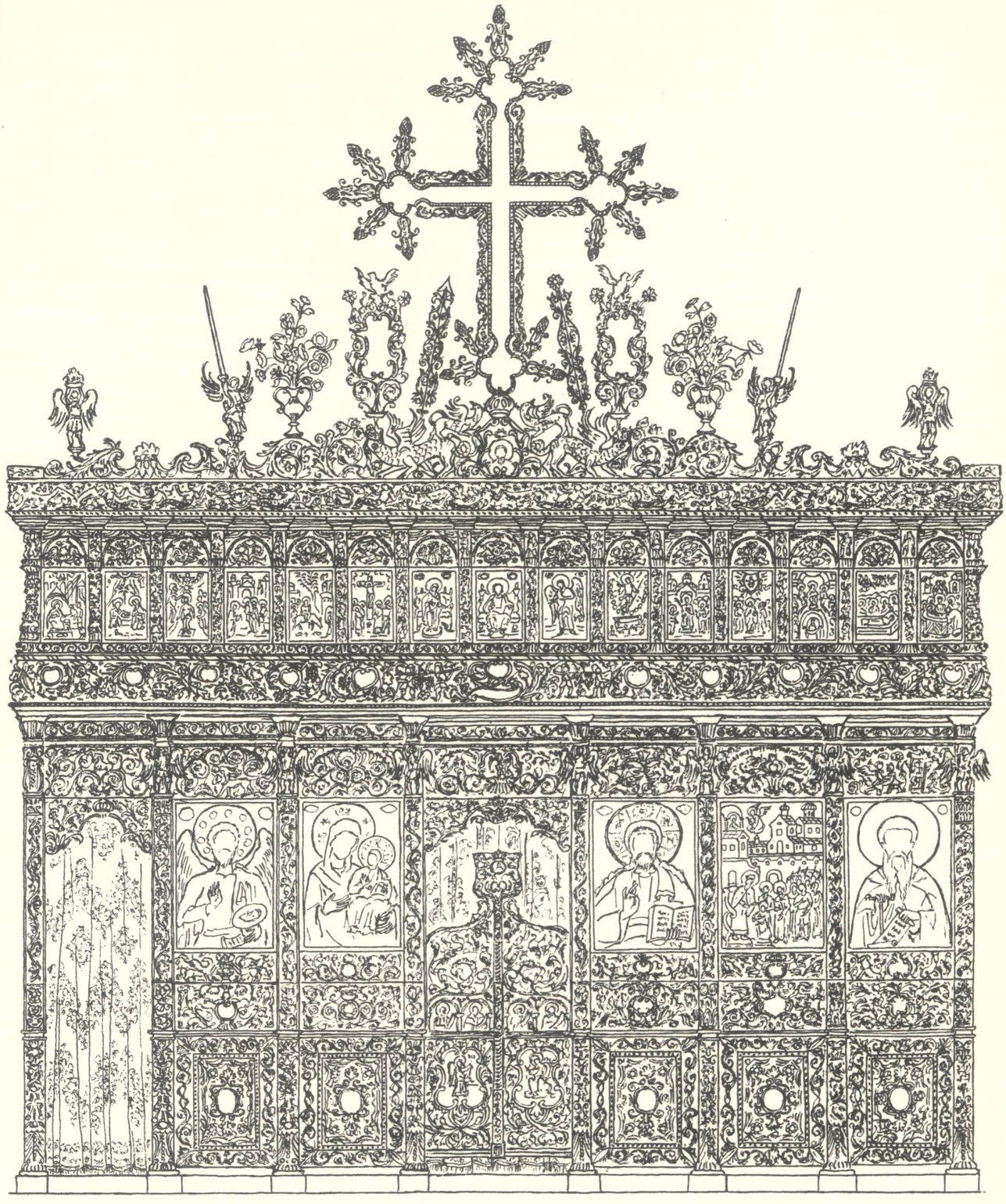
Die Figuren, in Werken des 16. und 17. Jahrhunderts starr gegenübergestellt, werden im 18. Jahrhundert zunehmend beweglicher und aufgelockerter. Dabei steht die Wiedergabe menschlicher Gefühle im Vordergrund und löst die expressive Zeremonialität der strengen mittelalterlichen Gestalten ab. Das Prinzip des Kreuzes wird zugunsten eines zentralen Aufbaus vernachlässigt, wobei die Figuren radial angeordnet werden. Zugleich zeigen die Arbeiten höchste handwerkliche Verfeinerung. Den Höhepunkt dieser Entwicklung bildet das große Kreuz, geschnitzt vom Mönch Rafail im Rila-Kloster (Ende des 18. Jh.), bei dem die Präzision der Miniaturschnitzerei sowie Kunstfertigkeit der Form ihre Vollendung erreicht haben. Abb. 260, 261 Abb. 276 bis 280

Eine Variante der Altaraufsatzkreuze stellt das kleinere Hand- oder Segenskreuz dar, bei dem die Zahl der Szenen zwar gering ist, aber einem inhaltlich folgerichtigen Programm entspricht: Es umfaßt von den Festen des Kirchenjahres vor allem diejenigen, bei denen entweder das Kreuz im Mittelpunkt steht (Kreuzigung für Karfreitag; die Erzengel Michael und Gabriel als Teil der Festszene für Kreuzverehrung; die Heiligen Konstantin und Helena für das Fest Kreuzerhöhung) oder aber mit dem Kreuz besondere Segensrituale vollzogen werden (Wasserweihe am Fest der Taufe Christi; Ölweihe am Fest der Darbringung Jesu im Tempel; Erntesegen am Fest der Verklärung). Abb. 263

Die Miniaturholzschnitzerei wird auch durch andere Arbeiten der bulgarischen kirchlichen Kunst des Spätmittelalters – vorwiegend durch Enkolpien und Miniaturikonen – repräsentiert. Das Enkolpion ist meistens mit dem Bildnis der Gottesmutter des Zeichens und mit dem Pantokrator auf der Rückseite versehen. Aus dem späten 18. Jahrhundert sind auch Enkolpien mit dem ganzen Festzyklus bekannt sowie mit Reliefs einzelner Festszenen und Schutzheiligen. Die Miniaturikonen – Diptychen und Triptychen – sind hingegen für weitere, nicht sehr anspruchsvolle Kreise bestimmt. Sie stellen meistens einzelne Heilige – Beschützer der Besitzer oder der Stifter – und deren Vita dar, wodurch sie apotropäischen Charakter erhalten sollen. Abb. 293, 294 Abb. 262, 264, 265

Den Höhepunkt der spätmittelalterlichen kirchlichen Holzplastik Bulgariens bildet die Entwicklung der Ikonostasis. Obgleich sie verhältnismäßig spät einsetzt, prägt sie um so nachhaltiger den Charakter des orthodoxen Gotteshauses der postbyzantinischen Zeit. Wie die Miniaturholzplastik hat auch dieser Zweig der sakralen bildenden Kunst auf dem Berge Athos seinen Ursprung. Von der frühbyzantinischen Ikonostasis, die sich aus niedrigen Altarschranken mit Säulen und einfachem Architrav mit Vorhängen und später Ikonen in den Interkolumnien zusammensetzte und sich später in Rußland zu einer hochaufragenden flachen Wand mit mehreren Ikonenrängen entwickelte, die nach einem hierarchisch aufgebauten System um die Deesis-Ikonen in der Mitte gruppiert sind, unterscheidet sich die Ikonostasis athonitischen Ursprungs wesentlich. Der Ikonostasentyp vom Athos, der sich gleichfalls im östlichen Teil der Kirche erhebt und den Altarraum vom Naos abtrennt, will mit seiner Architektonik die Harmonie der göttlichen Welt verkörpern; das Prinzip der Fürbitte tritt in den Hintergrund. Der Aufbau knüpft sowohl an die klassische Säulenordnung des altgriechischen Tempels mit Säulenreihe, Architrav und Giebel an wie an die von dessen konstruktiven Prinzipien bestimmten Proportionen; er ist somit das letzte Beispiel der Rezeption antiker Formen in der orthodoxen Kunst des Balkans. Dieser Ikonostasentyp teilt sich in drei horizontale Reihen: der untere Teil – die Reihe der Säulen und der großen Ikonen mit geschnitzten oder bemalten Tafeln und Lünetten in den Interkolumnien; der obere Teil – der Architrav mit den Friesen (der mittlere Fries – die Reihe der kleinen Ikonen – entspricht dem Fries mit Metopen und Triglyphen des griechischen Tempels) und die Krönung mit der Triumphkreuzgruppe, die mit dem Giebel vergleichbar ist.

Die Ikonostasis ist nicht mehr nur Sinnbild des Himmels, wie es der spätbyzantinische Theologe Symeon von Thessaloniki deutete, sondern weist auch dem Menschen den Weg zu Gott – es erfolgt eine Objektivierung der christlichen Heilsmysterien. Demzufolge ist das Material, aus dem die Ikonostasis besteht, weder Edelmetall noch teurer Marmor, sondern, wie bei den Altaraufsatzkreu-



Rila-Kloster, Katholikon, Kapelle des hl. Ivan von Rila,
Ikonostasis des alten Katholikons, 1783. Rekonstruktion

zen, einfaches Holz – das Holz, durch das Adam sündigte und an welchem Christus, »der Neue Adam«, die Sünden der Menschheit gebüßt hat. Der Weg vom alten zum neuen Adam vollzieht sich in den drei Stufen des christlichen Mysteriums – der Taufe, der Eucharistie und der Auferstehung, denen die drei Teile der Ikonostasis zugeordnet werden. Im unteren Teil, auf den Tafeln unter den großen Ikonen, erscheinen Szenen aus dem Alten Testament mit dem »Alten Adam« und der »in Sünden gesunkenen Menschheit«; aus vasenartigen Säulen wachsen die Stämme des Baumes der Weisheit und des Lebens hervor, auf dessen Zweigen und Stämmen Vögel sitzen, die die Früchte der Himmelsbäume picken – Symbol derer, die zur Einweihung in die christlichen Mysterien berufen sind. Dort haben auch die Paradiesvögel – Alkonosten und Sirenen –, die als Symbol der weltlichen Versuchungen erscheinen, ihren Platz. Die Kapitelle der Säulen tragen Darstellungen von Adlern und Jünglingen – Symbolen der geistigen Wiedergeburt durch das Bad der Taufe. Im oberen Teil der Ikonostasis ist am bedeutungsvollsten der ornamentale Rebenblätterfries – Symbol der zweiten Einweihung in das Mysterium, der Eucharistie. In der Mitte des Frieses, in einem Medaillon, erscheint das Bildnis Jesse, des Begründers des Davidstammes; auf beiden Seiten schließen sich weitere Prophetenbildnisse an. Die Spitze der Ikonostasis krönt das Symbol der höchsten Einweihung in das christliche Mysterium: der gekreuzigte Christus, unter dessen Füßen der Schädel Adams liegt – der alte und der neue Adam. Zu beiden Seiten befinden sich Drachendarstellungen als Sinnbilder des ohnmächtigen Bösen sowie die Assistenzfiguren Maria und Johannes.

Die Ikonostasis hat drei Türen: die Königstür in der Mitte, die Südtür und die Nordtür. Die Königstür (auch Tür der Barmherzigkeit genannt) ist der Eingang in die göttliche Welt; sie wird als sinnfälliger Ausdruck zu bestimmten Höhepunkten des Gottesdienstes geöffnet und darf nur vom Zelebranten durchschritten werden. Auf ihre Türflügel ist wie bei der mittelbyzantinischen und russischen Ikonostasis die Verkündigung an Maria gemalt. Zu beiden Seiten der Tür befinden sich Darstellungen von Ungeheuern – »den Hütern der Schwelle« –, die den Uneingeweihten den Weg versperren.

Das 17. und 18. Jahrhundert ist die Blütezeit der athonitischen und der unmittelbar mit ihr verbundenen bulgarischen Ikonostasenholzplastik. Bei den Ikonostasen vom 17. bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts ist das symbolische System noch nicht völlig herausgebildet, es überwiegt die geometrische und pflanzliche Ornamentierung, zum Beispiel bei den athonitischen Ikonostasen in Protaton (1611), Pantokrator (1622), Chilendar (1635), Xenophon (1679), laut bulgarischer Inschrift ein Werk des Mönches Wassilij, sowie bei den Ikonostasen in Bitolja, im Naum-Kloster am Ochridsee, im Batschkovo-Kloster (Beginn des 17. Jh.) und im Roshen-Kloster (1720). Die vollkommen entwikkelte Form des Athostyps wird in Bulgarien zuerst von der Ikonostasis der ehemaligen Chreljo-Kirche im Rila-Kloster (1787) und der Metropolitenkirche in Samokov (1793) vertreten. Unter athonitischen Einflüssen entwikkeln sich eine Reihe von Lokalschulen der Holzschnitzerei, die in allen Teilen der Balkanhalbinsel tätig gewesen sind. Ihre Blüte im zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts steht, wie die Blüte der Monumental- und Ikonenmalerei, im Zeichen des Aufschwungs der nationalen Volkskunst, die immer stärker der religiösen Kunst ihre Prägung verleiht und sie schließlich von der Bindung zum christlichen Kultus ablöst und in die Richtung der Säkularisierung überführt.

Abb. 282

Abb. 295, 296, 303, 304

Abb. 297 bis 302

Tafelteil

1 Tschatalar (Zar Krum), Basilika Nr. 2, Bildnis eines Heiligen, Fresko, 4. Jh. Bezirksmuseum Schumen



2 Asklepeion bei Glava Panega, Votivplatte des Thrakischen Heros, Marmor, 3. Jh. Nationalmuseum Sofia

3 Abritus (Rasgrad), Votivrelief der Großen Göttin, Bronze, 3. Jh. Archäologisches Museum Rasgrad

4–5 Anchialos (Pomorie), Thrakisches Mausoleum, 4. Jh.

4 Ostseite

5 Ansicht vom Dromos zur Mittelsäule















6, 9 Sofia, Sophienkirche, zweite Hälfte des 5. Jh.

6 Bodenmosaik der ursprünglichen Friedhofskirche, frühes 4. Jh. Nationalmuseum Sofia

9 Südostansicht

7–8 Odessos (Varna), Stadtbasilika, Fragmente des Bodenmosaiks, 4. Jh. Archäologisches Museum Varna



10, 12 Serdica (Sofia), Antike Nekropole

10 Grabkammer Nr. 9, Bildnis des Erzengels Uriel, Enkaustik, Mitte des 4. Jh.

12 Friedhofskirche, Sandsteinrelief der Chorschranke, spätes 4. Jh. Nationalmuseum Sofia (rechts unten)

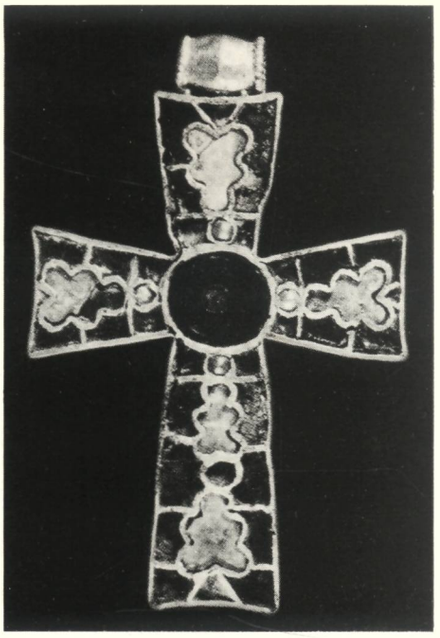


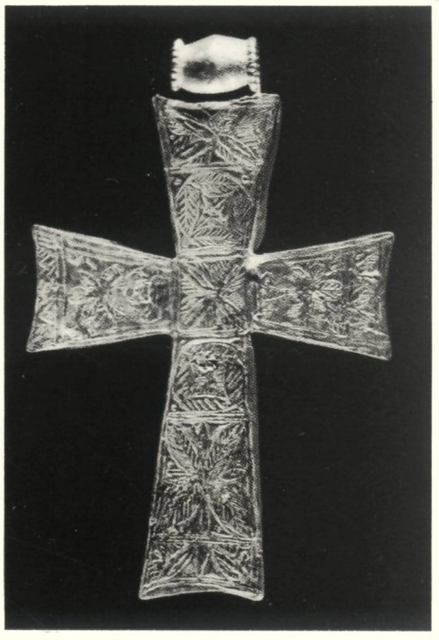
11 Silistra, Römische Grabkammer,
Paradies, Fresko, spätes 4. Jh.













13 Enkolpion, Syrien (?), Weißmetall, erste Hälfte des 6. Jh. Archäologisches Museum Stara Sagora

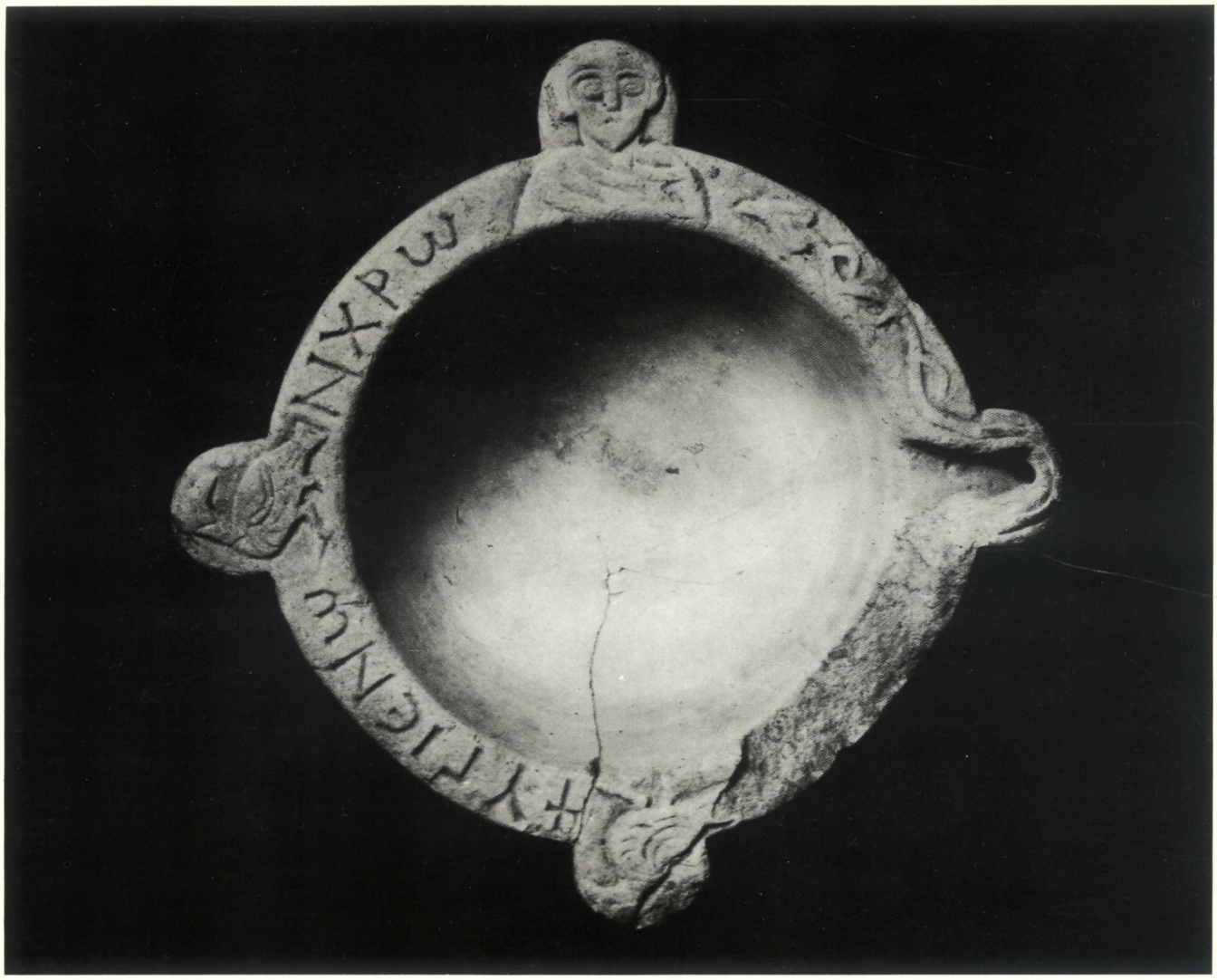
14–15 Brustkreuz, Odessos, Gold mit Malachit- und Granatinkrustationen, 6. Jh. Archäologisches Museum Varna

16 Ölleuchter, Aquileja (?), Bronze, 4. Jh. Nationalmuseum Sofia





17–20 Staurothek von Pliska, Syrien, Gold mit Nielloverzierung, Anfang des 7. Jh. Nationalmuseum Sofia





21 Weihwasserbecken, Odessos, Marmor, spätes 6. Jh. Archäologisches Museum Varna

22 Koritengrad bei Ljutibrod, frühchristliche Basilika, Kämpferkapitell, Kalkstein, 6. Jh. Bezirksmuseum Vraza

23–24 Ossenovo, frühchristliche Kirche, Sandsteinreliefs von der Chorschranke, 6. Jh. (?). Archäologisches Museum Varna

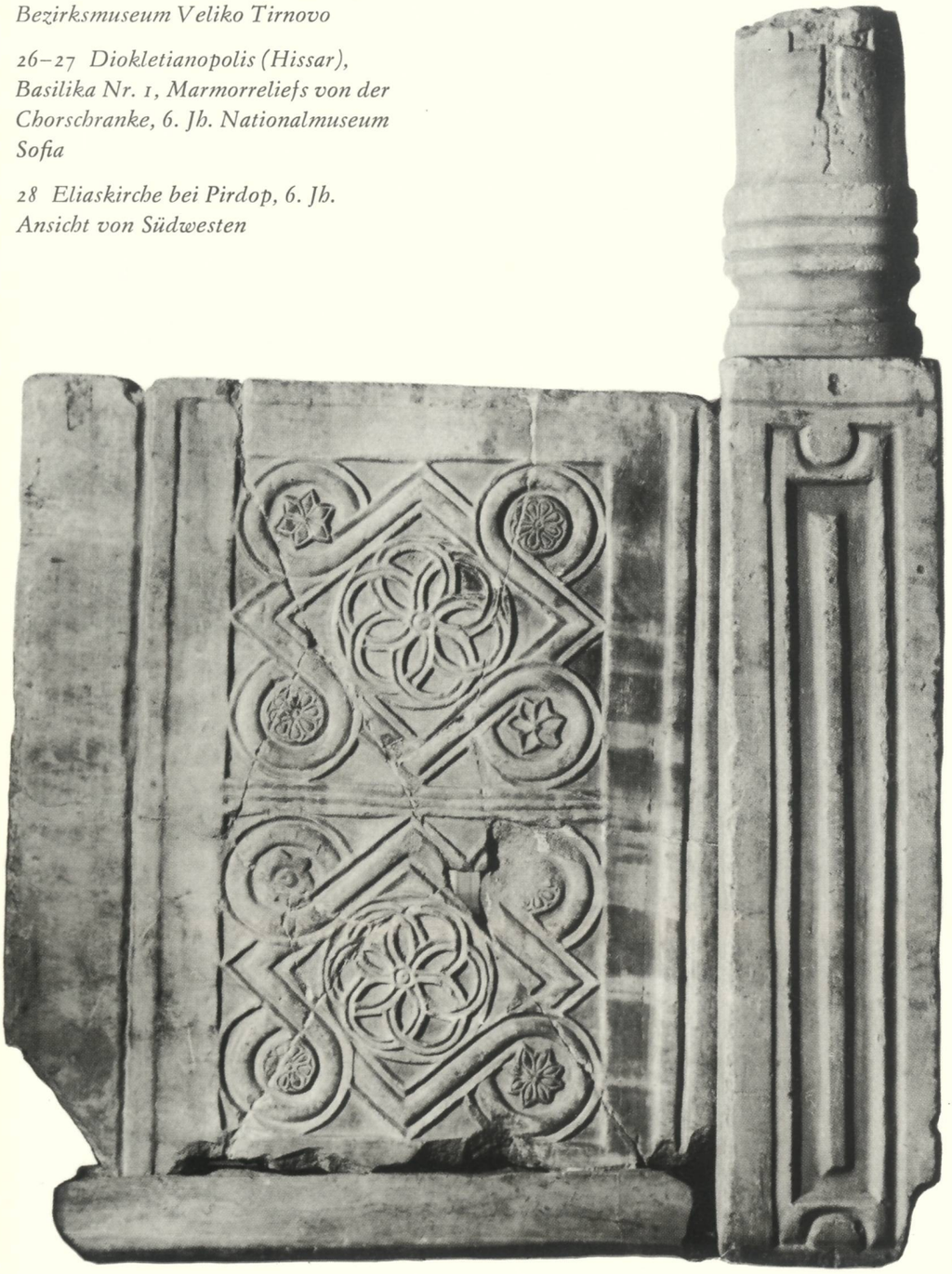




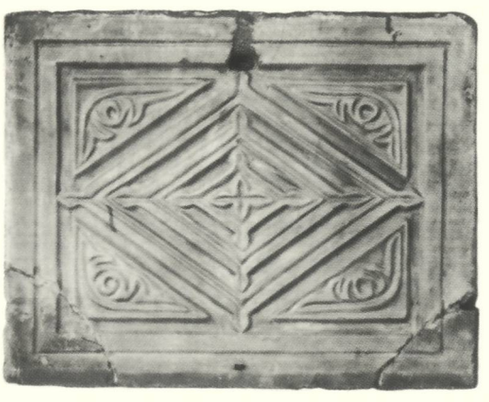
25 Veliko Tirnovo, Basilika unter dem Zarenpalast am Zarevez, Marmorreliefs von der Chorschranke, 6. Jh. Bezirksmuseum Veliko Tirnovo

26–27 Diokletianopolis (Hissar), Basilika Nr. 1, Marmorreliefs von der Chorschranke, 6. Jh. Nationalmuseum Sofia

28 Eliaskirche bei Pirdop, 6. Jh. Ansicht von Südwesten













29 Kerzenleuchter, Odessos, Marmor, spätes 6. Jh. Archäologisches Museum Varna

30 Männerkopf, Obsor, Sandstein, spätes 6. Jh. Nationalmuseum Sofia

31 Mesembria (Nessebar), Basilika am Meer (Gottesmutter-Eleusa-Kloster), zweite Hälfte des 6. Jh. Ansicht von Südwesten





32–33 Mesembria (Nessebar), Alte Metropolitenkirche, Mitte des 6. Jh.

32 Ansicht von Westen

33 Südwestecke des Mittelschiffs



34 Ölleuchter, Odessos, Ton, 6. Jh. Archäologisches Museum Varna

35 Kompositkapitell, Odessos, Marmor, 6. Jh. Archäologisches Museum Varna

36 Korbkapitell, Odessos, Marmor, 6. Jh. Archäologisches Museum Varna

37 Taufbecken, Galata bei Varna, Ton, Anfang des 6. Jh. Archäologisches Museum Varna















38–39 Preslav, Basilika Gebe-klisse, Ende des 9. Jh.

38 Brüstungsplatte, Marmor

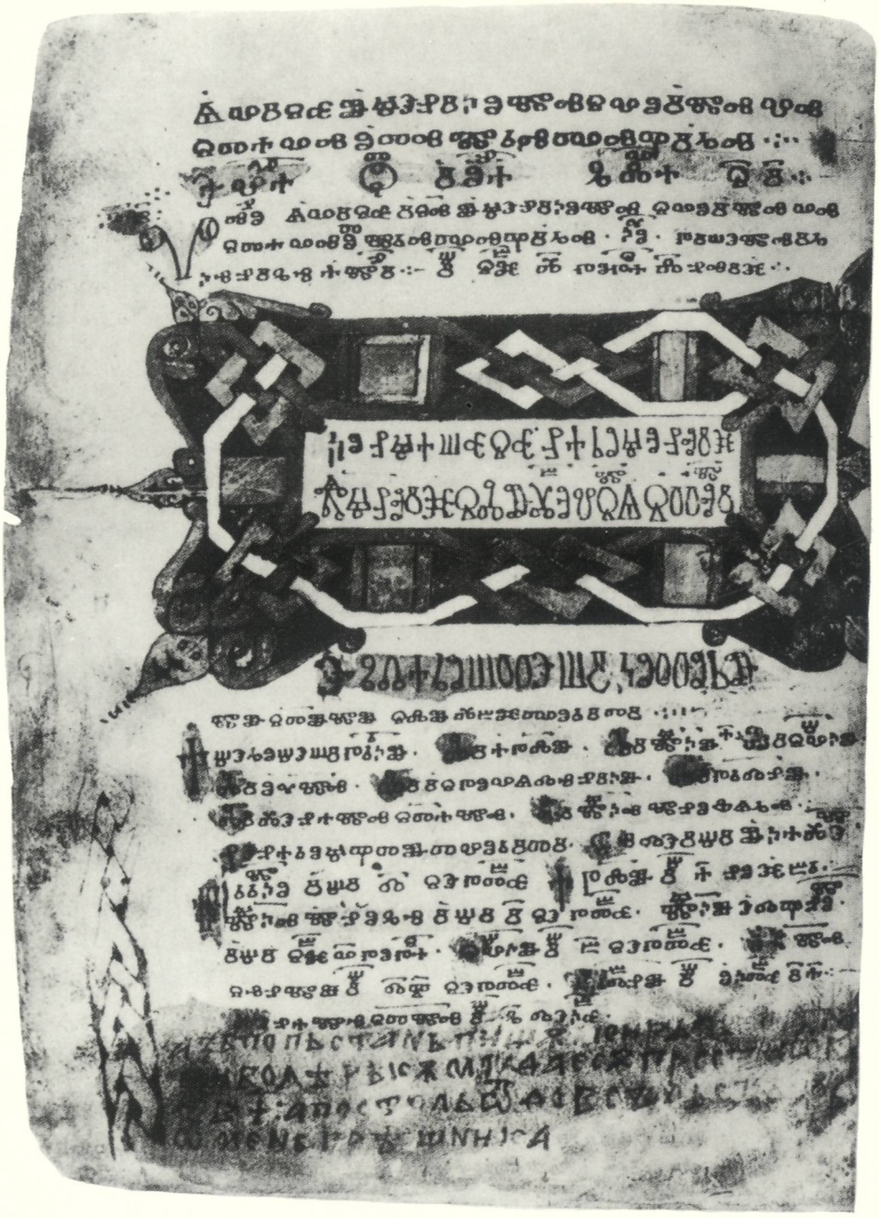
39 Marmorkapitell, Archäologisches Museum Preslav

40–41 Preslav, Runde Kirche, kurz vor 907

40 Innenraum nach Südosten

41 Marmorkapitell, Archäologisches Museum Preslav

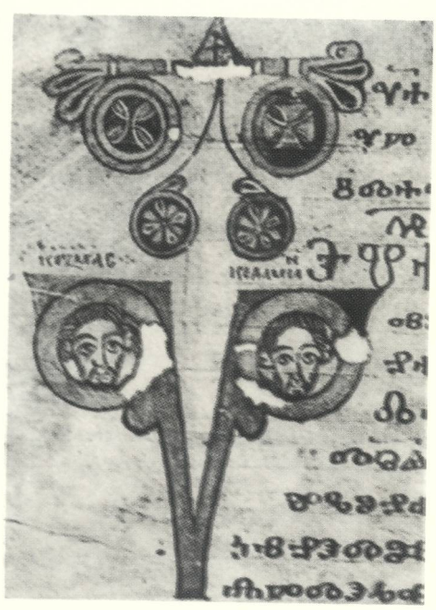






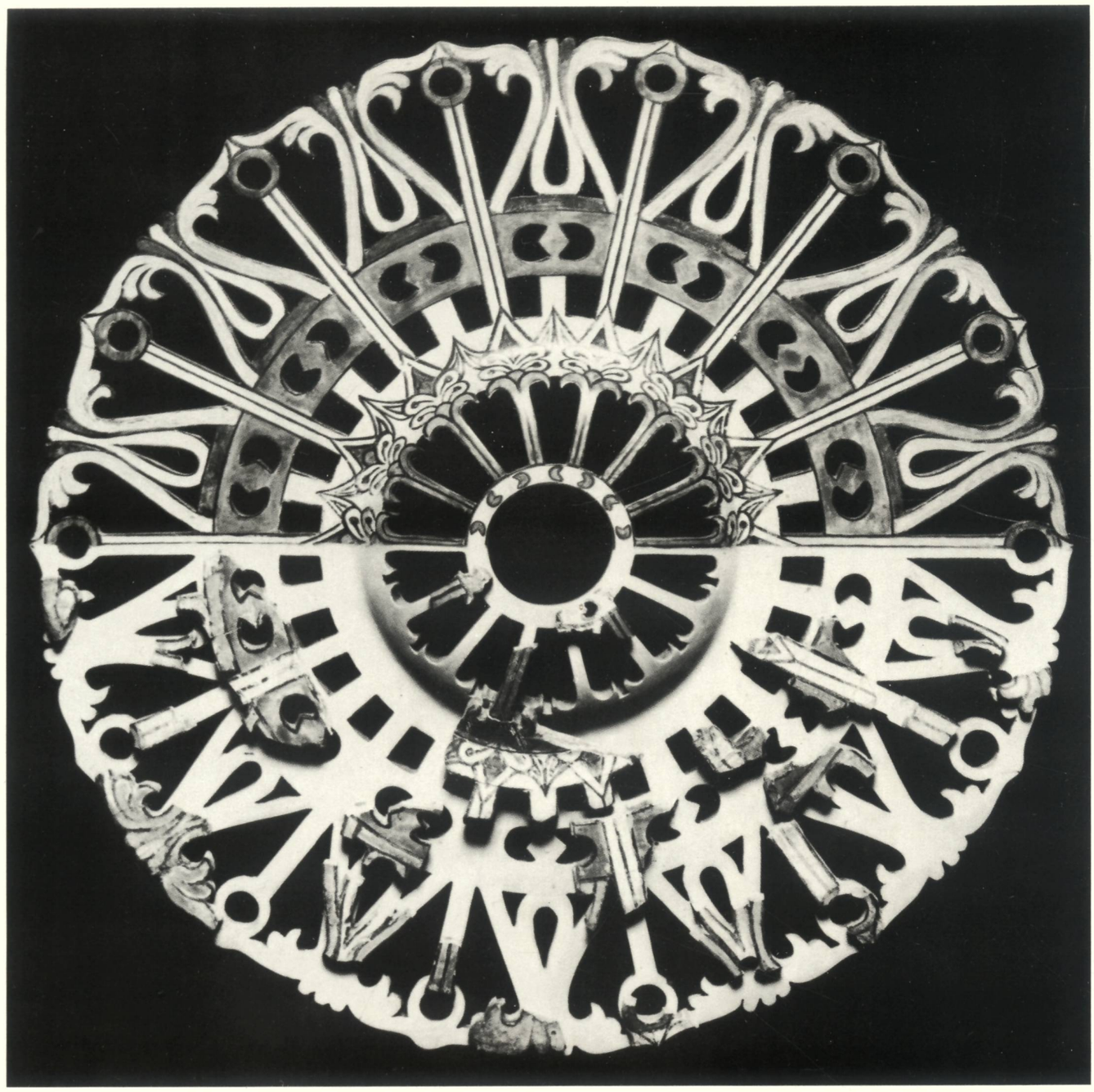






42–46 Evangelistar Assemani, Südwestbulgarien, Mitte des 10. Jh., Vatikan, Cod. slav. glag. 3, Initialen und Zierleisten, fol. 157r, 7v, 24v, 31r, 125r

47 Zograph-Evangeliar, Südwestbulgarien, zweite Hälfte des 10. Jh., Öffentliche Bibliothek Leningrad, Glag. 1, fol. 131







48 Keramische Rosette, Preslav, 10. Jh. Nationalmuseum Sofia

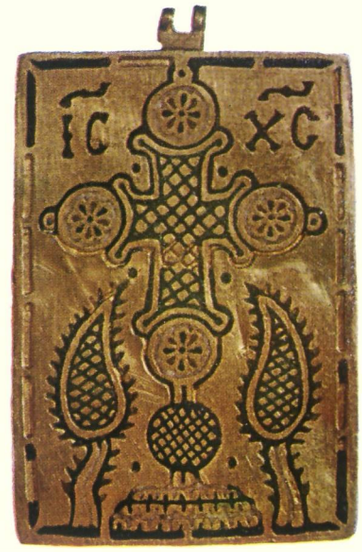
49 Erzengel, Ton, bemalt und glasiert, Preslav, 10. Jh. Archäologisches Museum Preslav

50 Matrize für Gold- und Silberarbeiten, Preslav, Bronze, 10. Jh. Archäologisches Museum Preslav








IC XC



Vorhergehende Seite:
51 Liturgischer Diskos, Konstantinopel, Gold, getrieben, Mitte des 10. Jh. Nationalmuseum Sofia

52 Heiliger Akepsimas, Emailmedaillon, Konstantinopel, zweites Viertel des 10. Jh. Nationalmuseum Sofia

53–54 Enkolpion-Staurothek, Konstantinopel, Gold mit Email, 11. Jh. Nationalmuseum Sofia

55–56 Nessebar, Kirche Johannes' des Täufers, spätes 9. Jh.

55 Ansicht von Südosten

56 Ansicht von Südwesten







57 Semen, Johanniskirche, spätes 10. Jh. Ansicht von Nordosten

58 Heiliger Theodoros, keramische Ikone, Preslav, Ende des 9./Anfang des 10. Jh. Nationalmuseum Sofia



59 Ochrid, Kirche Sveti Nikola Bolnički, Holztür, 10./11. Jh. Ehemals Nationalmuseum Sofia

60–62 Holztruhe von Terracina, zweite Hälfte des 10. Jh. Palazzo Venezia, Rom

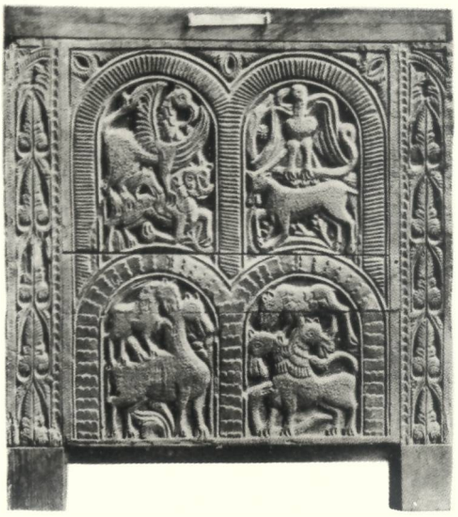
63 Nessebar, Stephanoskirche, spätes 10. Jh. Ansicht von Nordosten

Folgende Seiten:
64–66 Sofia, Georgsrotunde, 4.–10. Jh., Fresken kurz nach 865 oder um 972

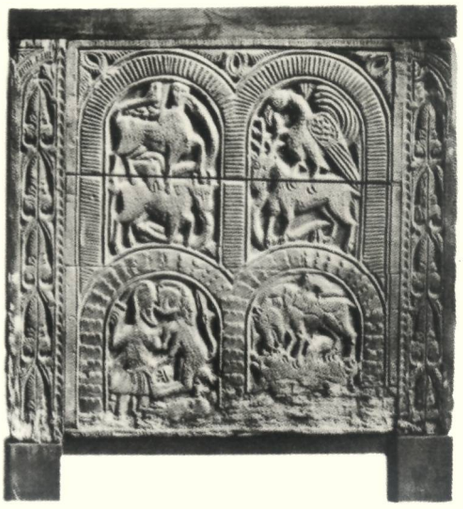
64 Kopf eines Engels, Wandmalerei im Tambour

65 Prophet Jonas, Wandmalerei im Tambour

66 Ansicht von Osten mit den Thermenruinen















67 Löwin, Tympanonrelief aus Südthrakien, Marmor, spätes 10. Jh. Nationalmuseum Sofia

68–69 Chorschrankenreliefs, Stara Sagora, Sandstein, 10. Jh. Nationalmuseum Sofia

68 Pfauen

69 Flötenspielerin, Detail













70, 72 *Drenovo, Gemeindekirche, Fragmente aus dem Marmorgesims der Chorschranke, spätes 10. Jh. Nationalmuseum Sofia*

71 *Kapitell mit Fabeltieren, Stara Sagora, Sandstein, 10. Jh. Nationalmuseum Sofia*

73 *Löwe, Sandsteinrelief einer Chorschranke, Stara Sagora, 10. Jh. Nationalmuseum Sofia*

74 *Fabeltier, Beinapplikation, Preslav, spätes 9. Jh. Nationalmuseum Sofia*





Folgende Seiten:
75–76 Ochrid, Sophienkirche, 9.–11. Jh., Fresken im Sanktuarium

75 *Gottesmutter Nikopoia, spätes 9. Jh.*

76 *Heilige Bischöfe, Ende des 10./ Anfang des 11. Jh.*


XC





77 *Tod Mariä, Elfenbeinrelief (Fragment), Konstantinopel, Mitte des 11. Jh. Nationalmuseum Sofia*

78–79 Steatitikone mit Silbereinfassung, Byzanz, Anfang des 11. Jh. Nationalmuseum Sofia

78 Heiliger Demetrios

79 Die Heiligen Konstantin und Helena







80 Gottesmutter Hodegetria, Mosaikikone, Konstantinopel, um 1100. Nationalmuseum Sofia





81 Batschkovo-Kloster, Erzengelkirche, 11.–12. Jh. Ansicht von Nordosten

82 Heiliger Nikolaos, Ikone, Nessebar, 12. Jh. Archäologisches Museum Nessebar



83–87 Batschkovo-Kloster, Beinkirche,
um 1083

83 Ansicht von Südosten



84 Ansicht von Südwesten

85–86 Batschkovo-Kloster,
Beinkirche, um 1083

85 Gottesmutter mit Erzengeln im Paradies, Fresko im Osttympanon der unteren Kirche

86 Erzengel Gabriel, Fresko in der Apsis der oberen Kirche







87 Batschkovo-Kloster, Beinkirche, um 1083. Gottesmutter, Fresko in der Apsis der unteren Kirche



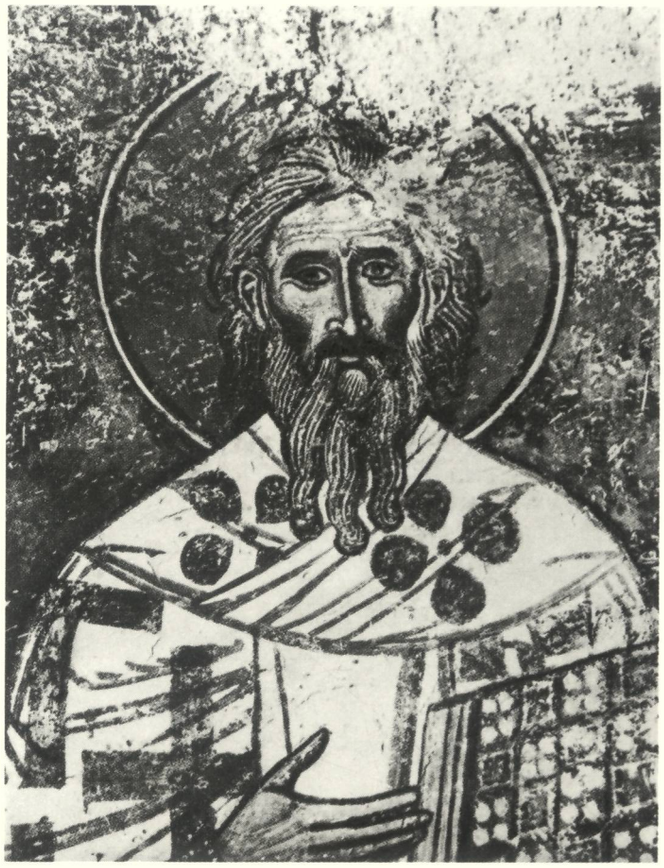


88–89 Neresi, Panteleimonoskirche,
Anfang des 11. Jh., Fresken im Naos, 1164

88 Kreuzabnahme 89 Beweinung Christi

Folgende Seite:
90 Assenfestung bei Stenemachos (Assenovgrad). Ansicht von Nordwesten









91–93 Melnik, Nikolaoskirche, zweite Hälfte des 12. Jh., Fresken aus dem Sanktuarium, kurz vor 1220. Nationalmuseum und Nationalgalerie Sofia

91 Heiliger Dionysios Areopagit (?)
92 Diakon Euplos
93 Vision des heiligen Petrus von Alexandrien, Detail

94–95 Veliko Tirnovo, Petrus-und-Paulus-Kirche, um 1230

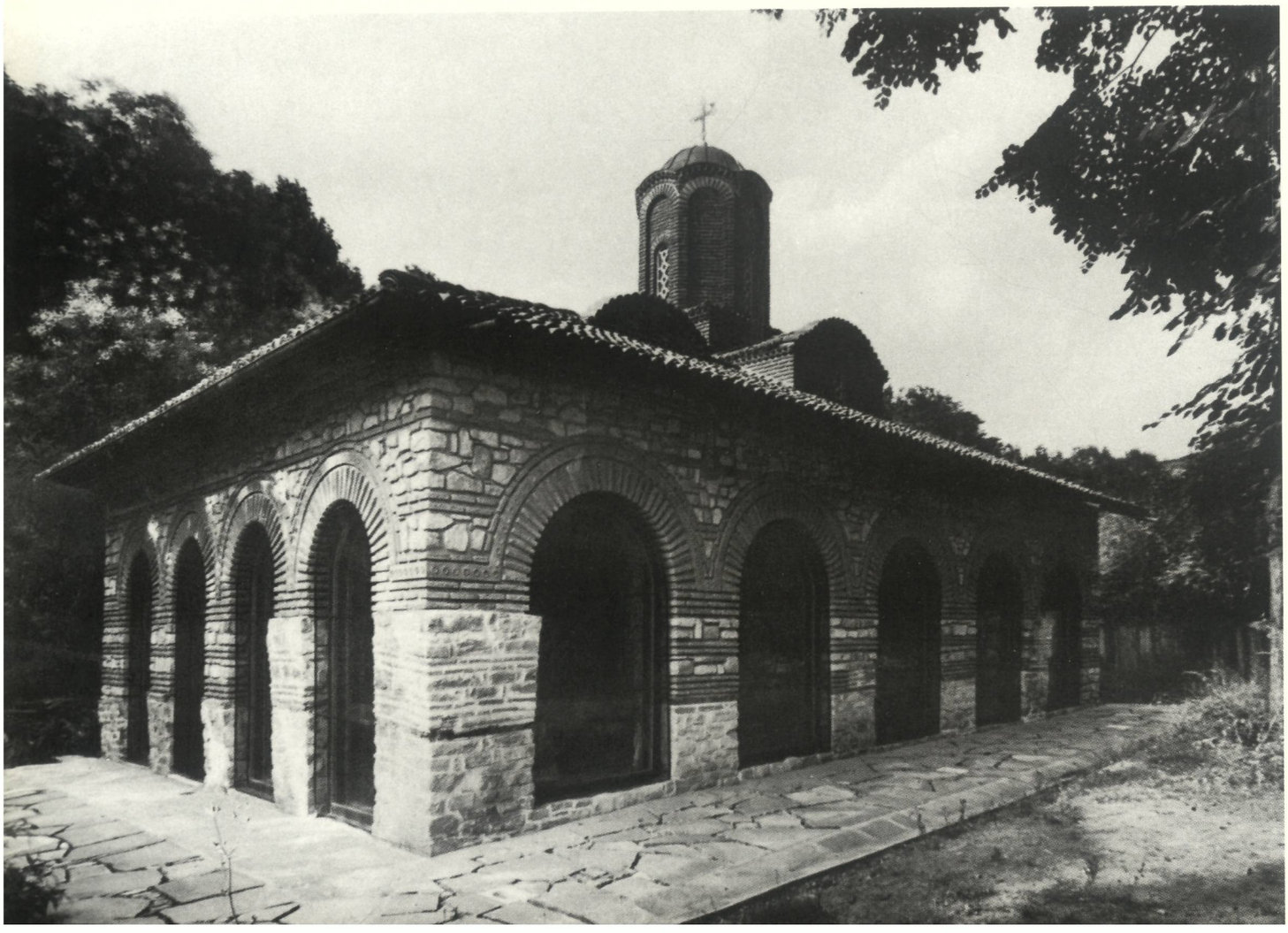
94 Heiliger Samonas, Fresko von der ersten Ausmalung im Naos, um 1230

95 Ansicht von Südwesten

96 Nessebar, Sveta-Petka-Kirche, kurz nach 1236. Ansicht von Südwesten

97 Nessebar, Erzengelkirche, zweites Drittel des 13. Jh. Ansicht von Südosten













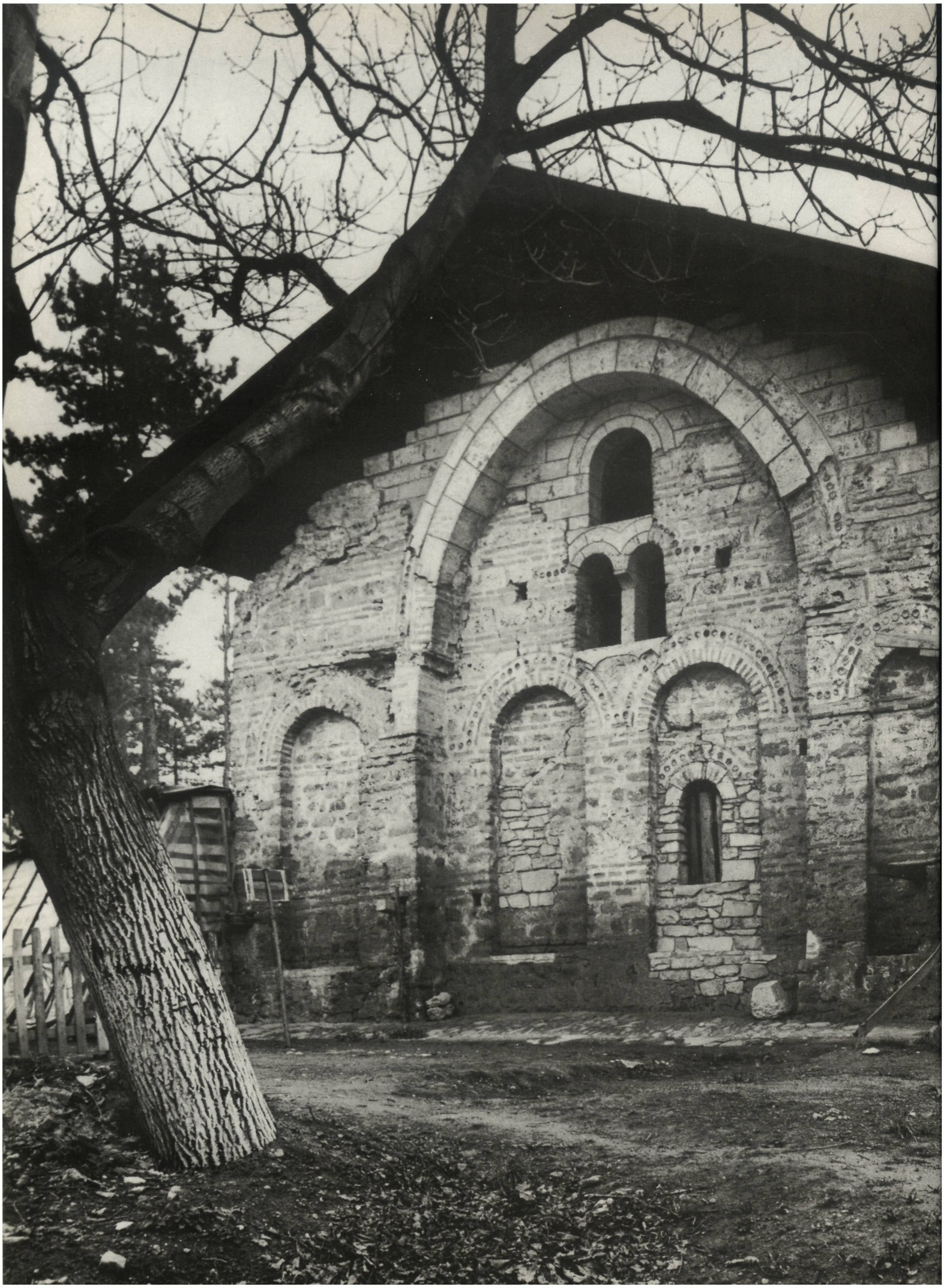
98 Anastasis, Ikone, Tirnovo-Schule, zweites Drittel des 13. Jh. Staatliche Tretjakow-Galerie Moskau

99 Mandylion, Ikone, Tirnovo-Schule, um 1230. Laon, Kathedrale

Folgende Seiten:
100–101 Veliko Tirnovo, Große Lawra der Heiligen Vierzig Märtyrer, 1230

100 Südwestansicht mit dem Westbau, um 1240

101 Elias in der Höhle, Fresko aus dem Westbau, um 1240. Bezirksmuseum Veliko Tirnovo

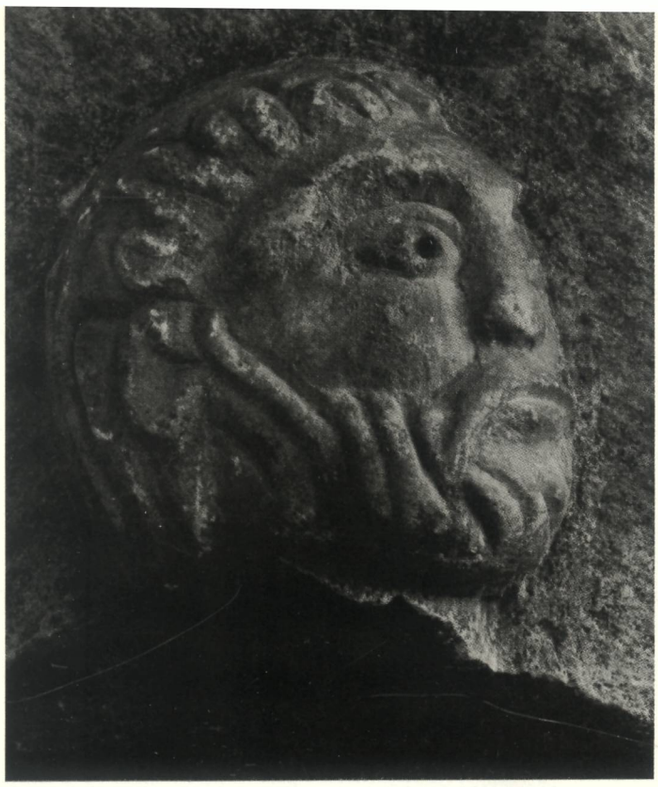




102 Tscherven, Kirche Nr. 1 (Gemeindekirche), Apostel Petrus (?), Hochrelief, Fragment der Marmorikonostasis, 13. Jh. Bezirksmuseum Russe

103–104 Zepina (Tschepino), Burgkirche, Apostel Petrus und Paulus, Fragmente der Marmorikonostasis, Anfang des 13. Jh. Staatliche Ermitage in Leningrad

105 Ochrid, Klimentkirche, Heiliger Kliment von Ochrid, Holzplastik, um 1230











106–109 Ivanovo, Felsenkirche
Johannes' des Täufers, um 1232–1235.
Fresken im Naos

106 Gefangennahme Christi



107 Christus vor Kaiphas

Folgende Seiten:
108–109 Fußwaschung, Details







110–111 Berende, Petruskirche, zweites Viertel des 13. Jh.

110 Erzengel Michael, Fresko an der Westwand

111 Heiliger Kyrill, Fresko an der Ostwand


СТН
КНР
НЛЬ
ФНЛСО
ОФ
БЛВАН
БЛВАЩ
ХЖТА
НСТАН
ОУПОВА





112 Christus Pantokrator, Marmorrelief, Nessebar, 13. Jh. Nationalmuseum Sofia

113 Gottesmutter Hodegetria, Bronzegußplatte, Michajlovo, 13. Jh. Archäologisches Museum Plovdiv

114–124 Bojana, Kirche der Heiligen Nikolaos und Panteleimonos, 11.–13. Jh., zweite Ausmalung 1259

114 Nordostansicht

Folgende Seiten:
115 Heiliger Ephraimos, Fresko an der Nordwand der Gruft

116 Der zwölfjährige Jesus im Tempel, Fresko im südlichen Arkosolium in der Gruft, Detail

117 Verklärung Christi, Fresko im Osttympanon des Naos

118 Anastasis, Nordwand des Naos, Detail

119 Christus Pantokrator, Fresko in der Kuppel

120 Abendmahl, Kreuzigung, Anastasis und Heilige, Fresken an der Nordwand des Naos



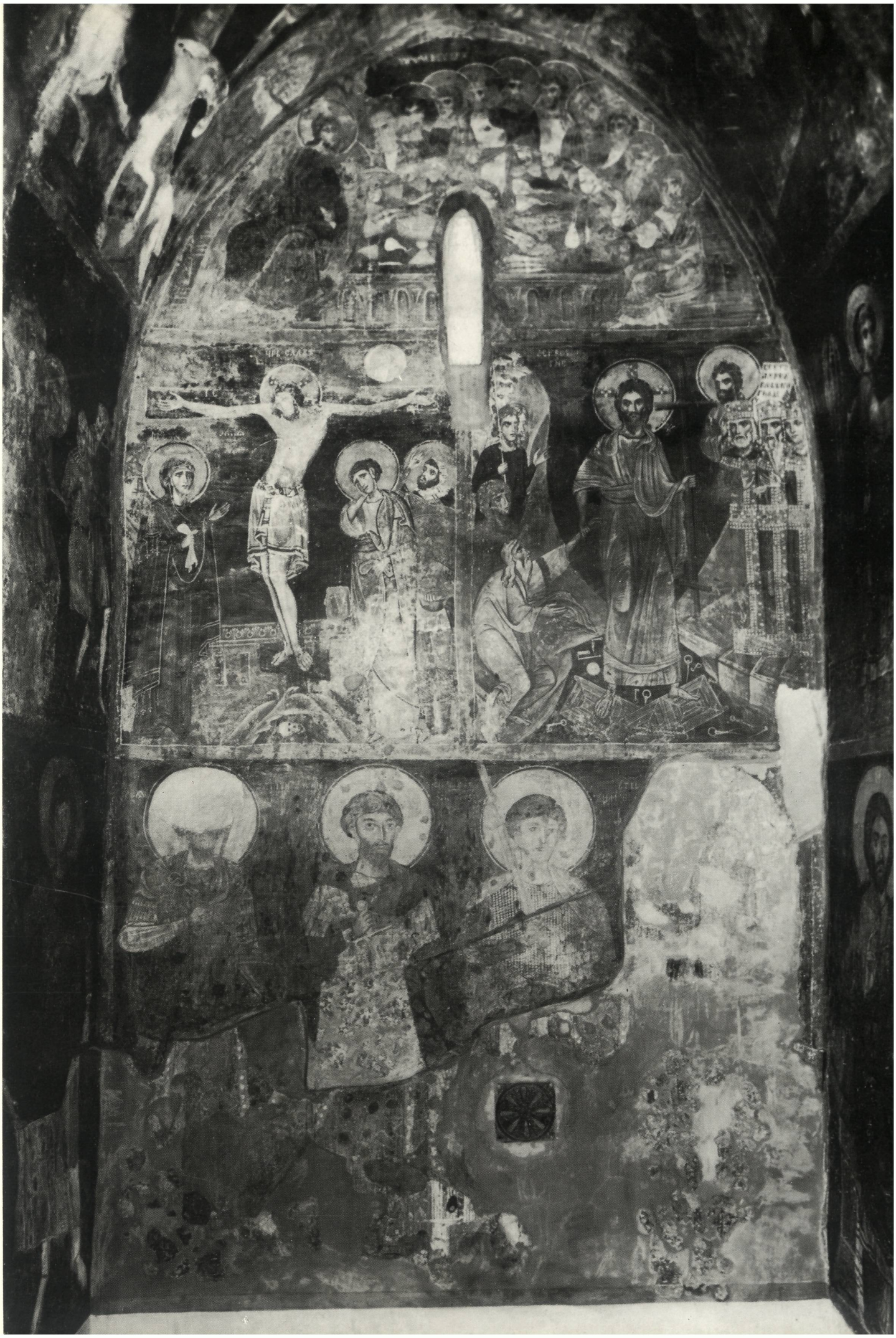


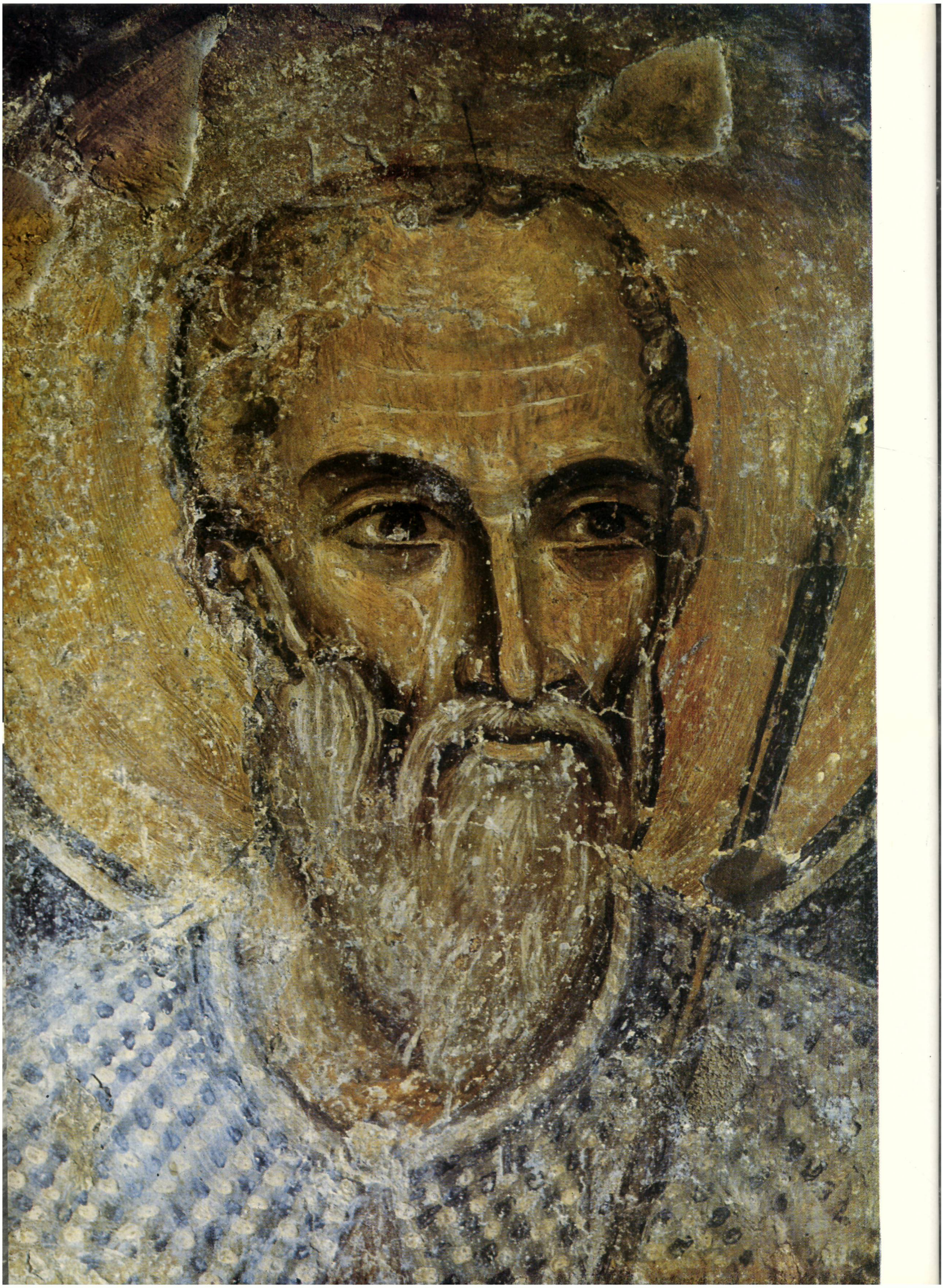



ПРѢѠБ
РАСКЕN
НЕ·
ГНЕ













114–124 Bojana, Kirche der Heiligen Nikolaos und Panteleimonos, zweite Ausmalung 1259

Vorhergehende Seiten:
121 Heiliger Aretas, Südwand des Naos

122 Gottesmutter Hodegetria, Wandbild in der Lünette des Osteingangs

123 Erzengel Gabriel aus der Verkündigungsdarstellung, Triumphbogen

124 Christus Evergetes am Nordostpfeiler, Detail





125–126 Gottesmutter Gorgoepikos / Christus der Chalke mit Propheten, doppelseitige Ikone, Nessebar, 13. Jh. Nationalgalerie Sofia



Folgende Seiten:
127–131 Semen, Johanniskirche, zweite Ausmalung, um 1300

127 Evangelist Johannes, Fresko im Westtympanon

128 Das Gebet in Gethsemane, Südwand

129 Innenraum nach Nordosten

130 Der heilige Theodoros Stratelates am Nordwestpfeiler

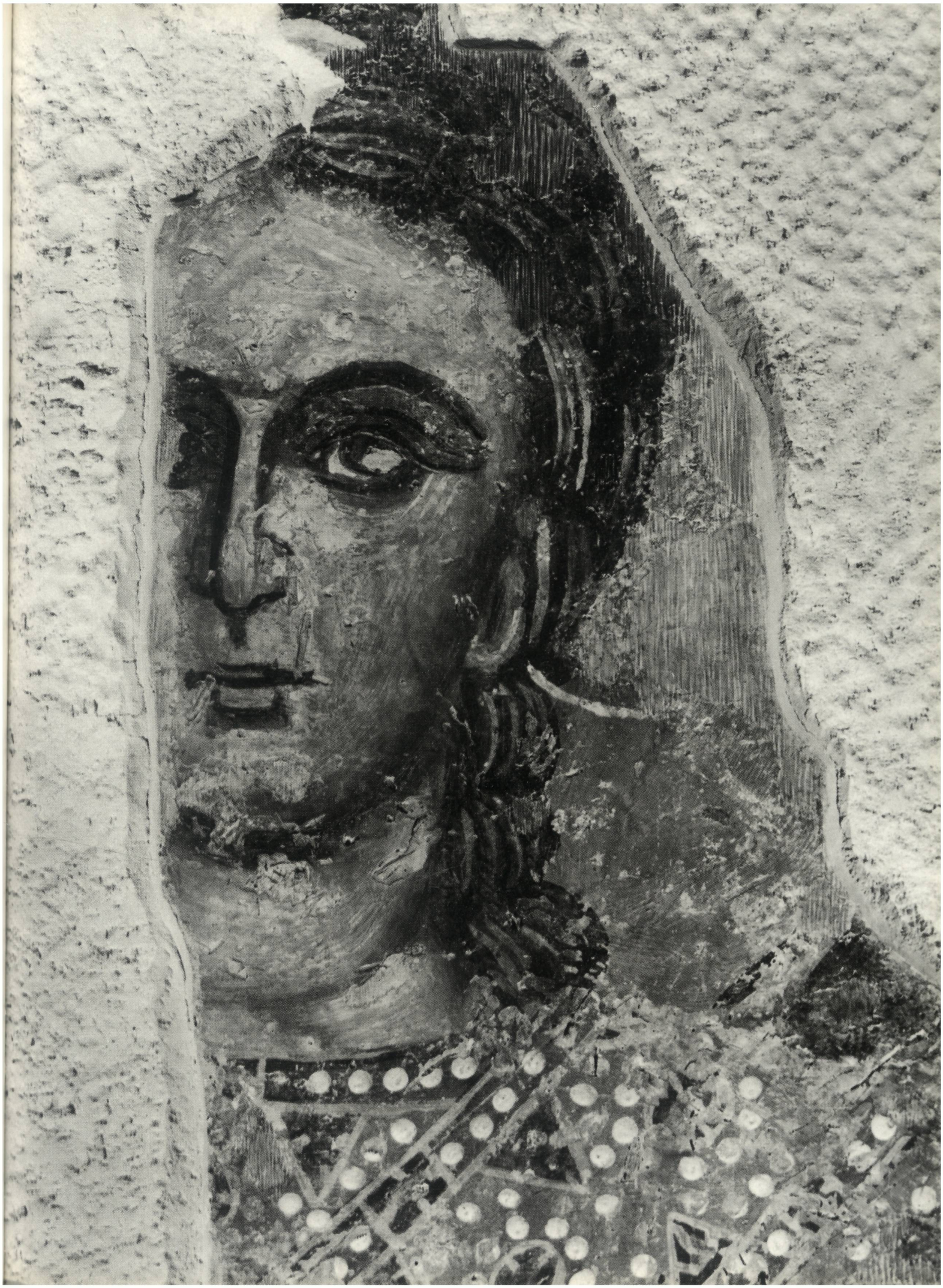
131 Erzengel Michael, Fresko an der Nordwand, Detail


ТЫ
БГО
СЛОВЪ













132–133 Dobrejscho-Evangeliar, Südwestbulgarien, um 1220. Nationalbibliothek Sofia Nr. 17

132 Evangelist Johannes mit dem Priester Dobrejscho, fol. 72^{V}

133 Evangelist Lukas, fol. 18^{V}

134 Radomir-Psalter, Südwestbulgarien, Mitte des 13. Jh. Kloster Zograph, Athos, Cod. slav. 47, fol. 166^{V}/167^{r}

Folgende Seiten:
135–138 Rila-Kloster, Chreljo-Turm, 1334–1335

135 Christus Emmanuel mit den Evangelisten und den sieben Gaben des Heiligen Geistes, Fresko in der Kuppel

136 Der 150. Psalm, die Gruppe der Tanzenden, Fresko an der Ostwand des Naos

137 Der 150. Psalm, die Gruppe der Musikanten, Fresko an der Westwand des Naos

138 Südwestansicht

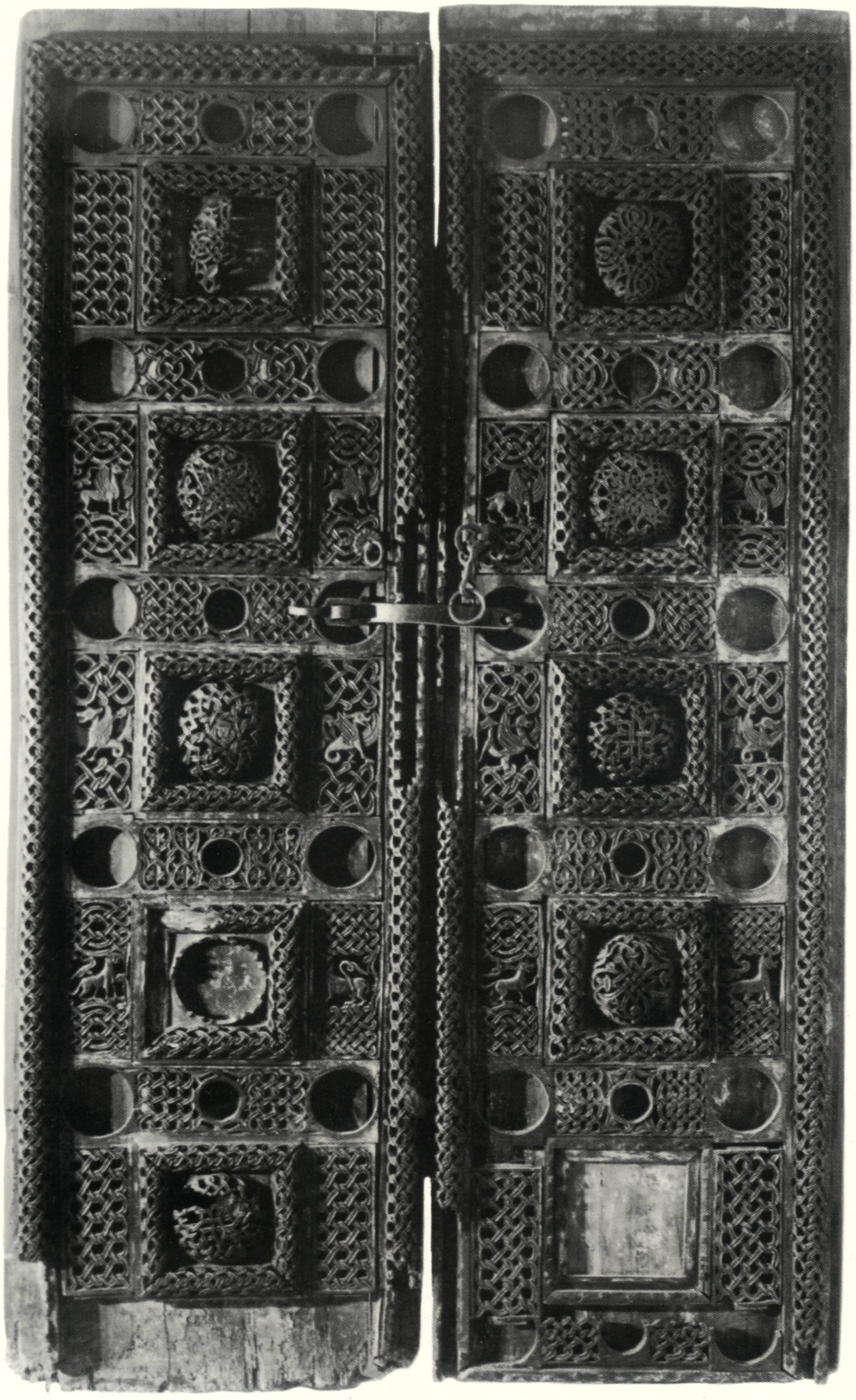
















139–141 Rila-Kloster, Holztür aus dem alten Katholikon, um 1469. Nationalmuseum Rila-Kloster



142 Heiliger Ivan von Rila, Ikone,
Rila-Kloster, Mitte des 14. Jh.
Nationalmuseum Rila-Kloster







143 Tomić-Psalter, Tirnovo-Schule, um 1360. Staatliches Historisches Museum Moskau, Mus. 2752, David und Nathan, fol. 84

144–146 Evangeliar des Zaren Ivan Alexander (Lord-Curzon-Evangeliar), Tirnovo-Schule, 1355–1356. British Museum, Add. 39627

144 Die Prophezeiung verheerender Kriege, fol. 200

145 Christus gebietet dem Winde und dem Meere, fol. 98

146 Jüngstes Gericht, fol. 124

Folgende Seiten:
147–148 Das Wunder von Latom / Gottesmutter Kataphyge mit dem Evangelisten Johannes, doppelseitige Ikone, Konstantinopel (?), um 1395. Nationalgalerie Sofia

и ли о часѣ · ни кто же не вѣстъ · ни а гге
ли иже сѫтъ на нб҃ сехъ · ни сн҃ъ тъ
ко мо ѿц҃ъ · блюдѣтесѧ и бдите · и мо
литесѧ · не вѣсте бо когда врѣмѧ при
идеть:

рнг






ΜΗΡ ΘΥ
ΝΙΚΑΤΑ ΦΥΤΗ
Ο ΘΕΟΛΟΓΟΣ



149–150 Gottesmutter Hodegetria, Ikone, Eleusa-Kloster, Nessebar, 1341–1342. Nationalmuseum Sofia

150 Joseph empfängt die Jungfrau Maria, Detail des Silberbeschlages







151 Goldsiegel des Zaren Konstantin Assen (1258–1277), Rückseite. Nationalmuseum Sofia

152 Silbermünze des Zaren Ivan Srazimir (1360–1396), Rückseite. Nationalmuseum Sofia



153–154 Nessebar, Pantokratorkirche,
Mitte des 14. Jh.

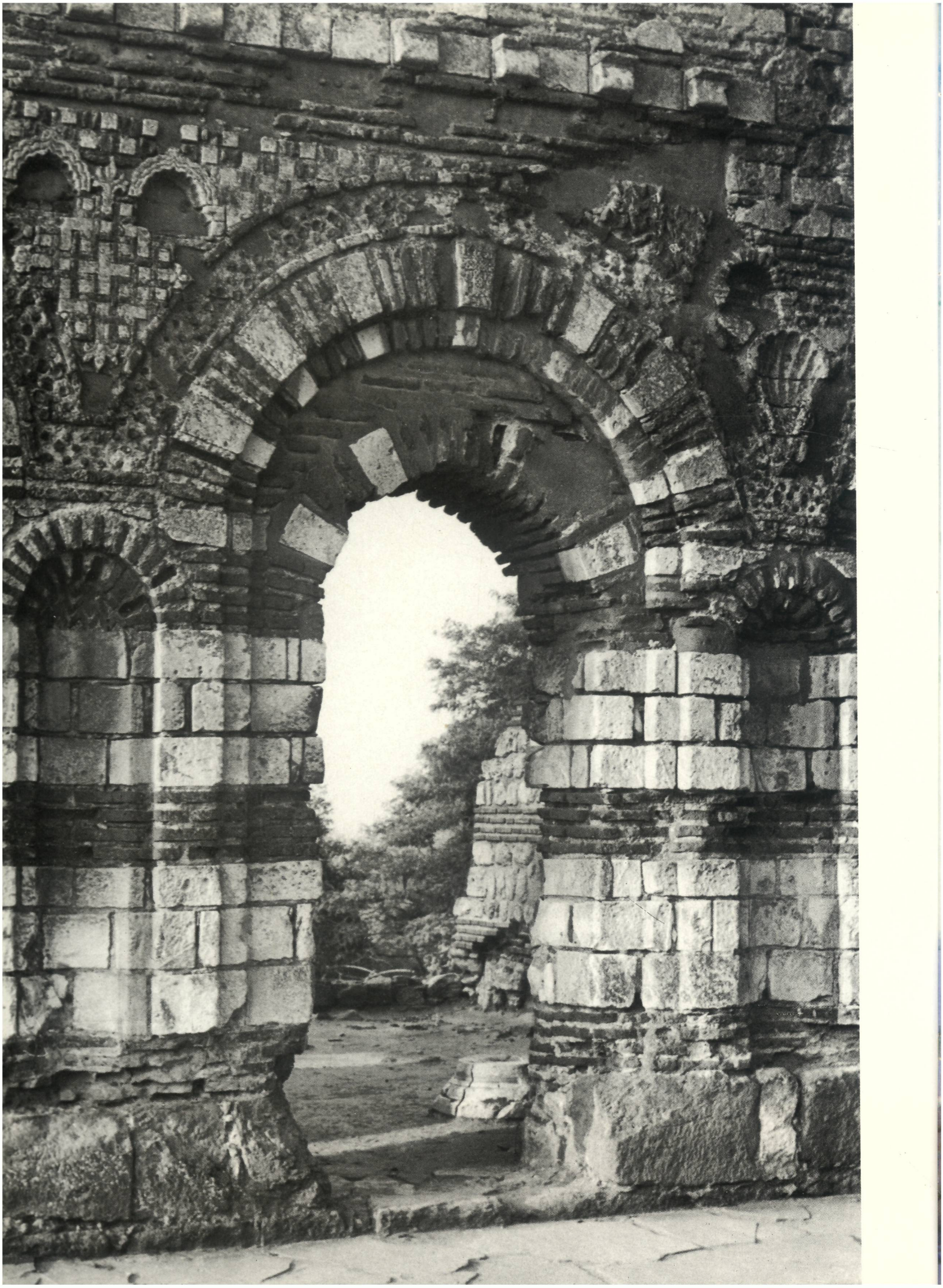
153 Ansicht von Südwesten



154 *Ansicht von Südosten*

Folgende Seiten:
155–156 Nessebar, Johannes-Aleiturgetos-Kirche, Mitte des 14. Jh.

155 *Ansicht von Norden*
156 *Ansicht von Nordosten*











157–160 Aufsatzkreuz, Buchsbaumholz in Silbereinfassung, Rila-Kloster, 15. Jh. Nationalmuseum Rila-Kloster, PM-I-336

157 Vorderseite

158 Verkündigung an Maria

159 Einzug in Jerusalem

160 Christi Verklärung



Folgende Seiten:
161–162 Slepče-Evangeliar, Südwestbulgarien, 15. Jh. Nationales Kirchenmuseum Sofia Nr. 340

161 Evangelist Matthäus

162 Evangelist Markus








ЖЬЧПОСТОЛЬ





163 Sofia, Sveta-Petka-Samardshijska-Kirche, 15. Jh. Südostansicht

164 Dragalevzi-Kloster, Katholikon, Jüngstes Gericht, Wandmalerei im Narthex, 1476, Detail

165–168 Kremikovzi-Kloster, Georgskirche, 15. Jh.

165–166 Weihnachtskanon: Personifikation der Erde und Verkündigung an die Hirten, Wandmalerei im Narthex, 1503

Folgende Seiten:
167–168 Heiliger Merkurios und heiliger Konstantin, Wandmalerei im Naos, 1493







169 Heiliger Arsenios, Ikone, Rila-Kloster, 14. Jh.
Nationalmuseum Rila-Kloster



170 Heiliger Kliment von Ochrid, Ikone, Ochrid, spätes 15. Jh. Nationales Kirchenmuseum Sofia



171 Gottesmutter Hodegetria mit Propheten, Athos-Schule, 1566. Nationalmuseum Sofia



172 Deesis, Ikone, Batschkovo-Kloster, 1495. Nationalgalerie Sofia



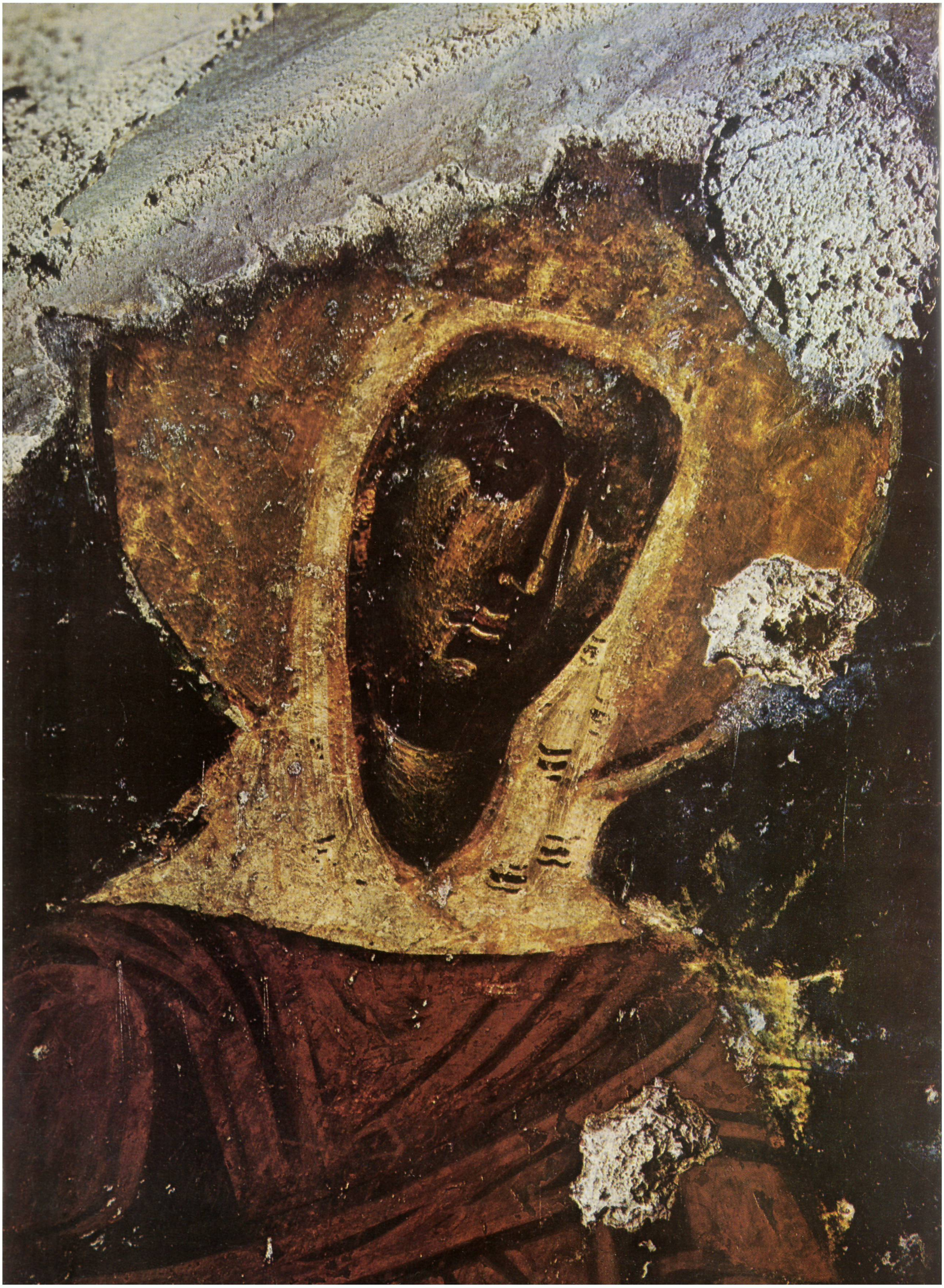


173 Tod Mariä, Wandbild aus der zweiten Ausmalung der Petrus-und-Paulus-Kirche, Veliko Tirnovo, 16. Jh. Nationalgalerie Sofia

174 Christus Pantokrator, Wandbild aus der dritten Ausmalung der Bojana-Kirche, 16. Jh. Nationalgalerie Sofia

175 Evangeliarbeschlag, Meister Matej aus Sofia, 1581. Nationales Kirchenmuseum Sofia. Vorderseite







176 Ilienzi-Kloster, Klosterkirche, 16. Jh. Deesis, Wandbild der ersten Ausmalung, Detail mit der Gottesmutter Himmelskönigin

177 Königstür, Nordostbulgarien, 17. Jh. Museum des Preobrashenie-Klosters



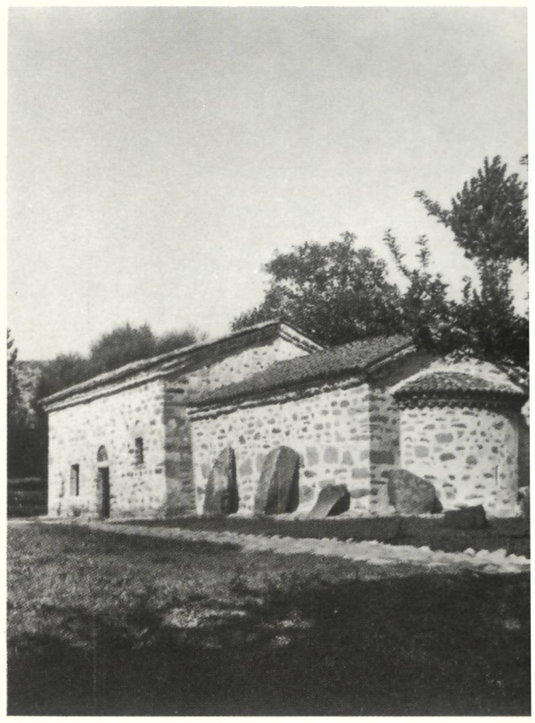
178 Erzengel Michael, Ikone, Plovdiv, Ende des 16. Jh. Nationalgalerie Sofia

179 Konzil der Erzengel Michael und Gabriel, Ikone, Veliko Tirnovo, spätes 16. Jh. Nationalgalerie Sofia

180–189 Mariza, Nikolaoskirche, spätes 16. Jh.

180 Ansicht von Nordosten
181 Innenraum nach Nordosten







Folgende Seiten:
182–183 Engel, heiliger Athanasios, Fresken in der Apsis, erste Ausmalung

184–189 Fresken im Naos, zweite Ausmalung, kurz nach 1590

184 Vision des heiligen Petrus von Alexandrien, Nordwand des Sanktuariums

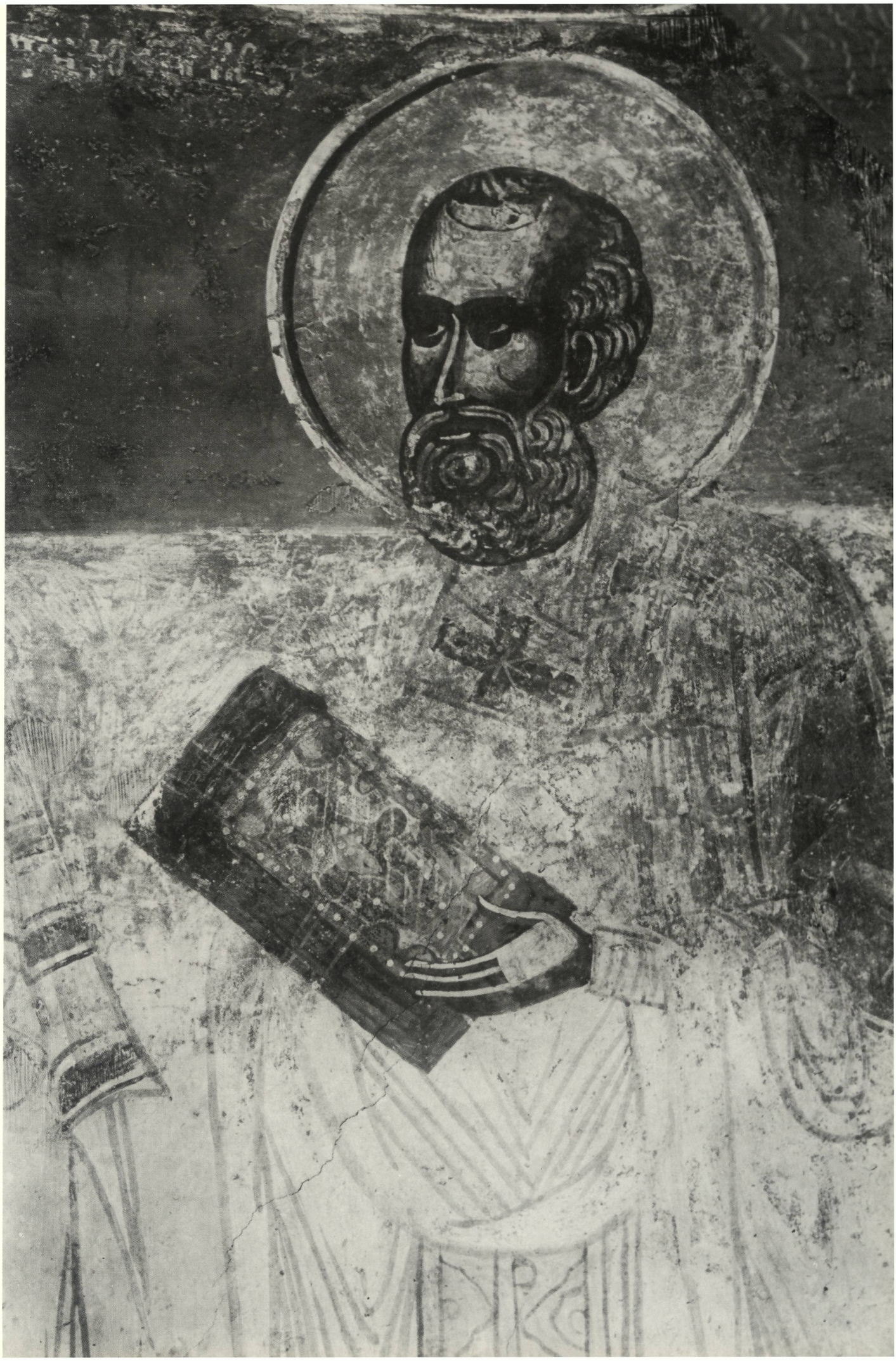
185–186 Christi Himmelfahrt, Wandbilder in der Ostlünette und am Gewölbe

187 Christus Pantokrator mit den himmlischen Hierarchien, Fresko am Gewölbe

188 Die Wunder der Heiligen Georg und Demetrios, Nordwand

189 Das Drachenwunder des heiligen Georg, Detail







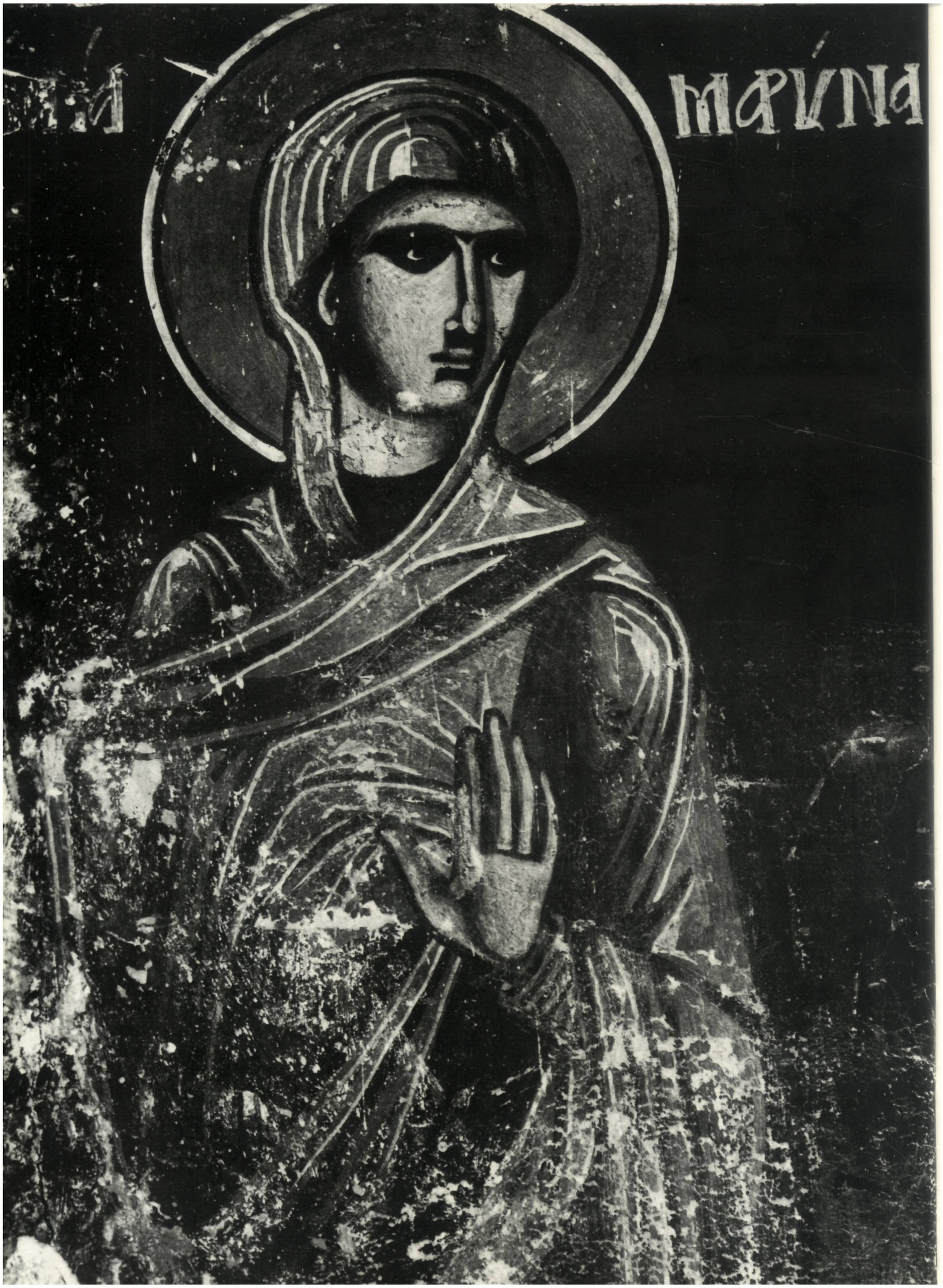

ВЪЗНЕСЕНИЕ ХРИСТОВО


ВЪЗНЕСЕНИЕ ХРИСТОВО








MARINA



190 Veliko Tirnovo, Georgskirche, 1616, Heilige Marina, Fresko an der Westwand des Naos

191 Nessebar, Stephanoskirche, zweite Ausmalung, 1599, Gottesmutter Pamakaristos mit Erzengeln und Apostelkommunion, Wandmalerei in der Apsis

Folgende Seiten:
192 Gottesmutter Eleusa, Ikone, Nessebar, um 1607. Nationalgalerie Sofia

193 Christus Pantokrator, Ikone, Nessebar, 1607. Nationalgalerie Sofia

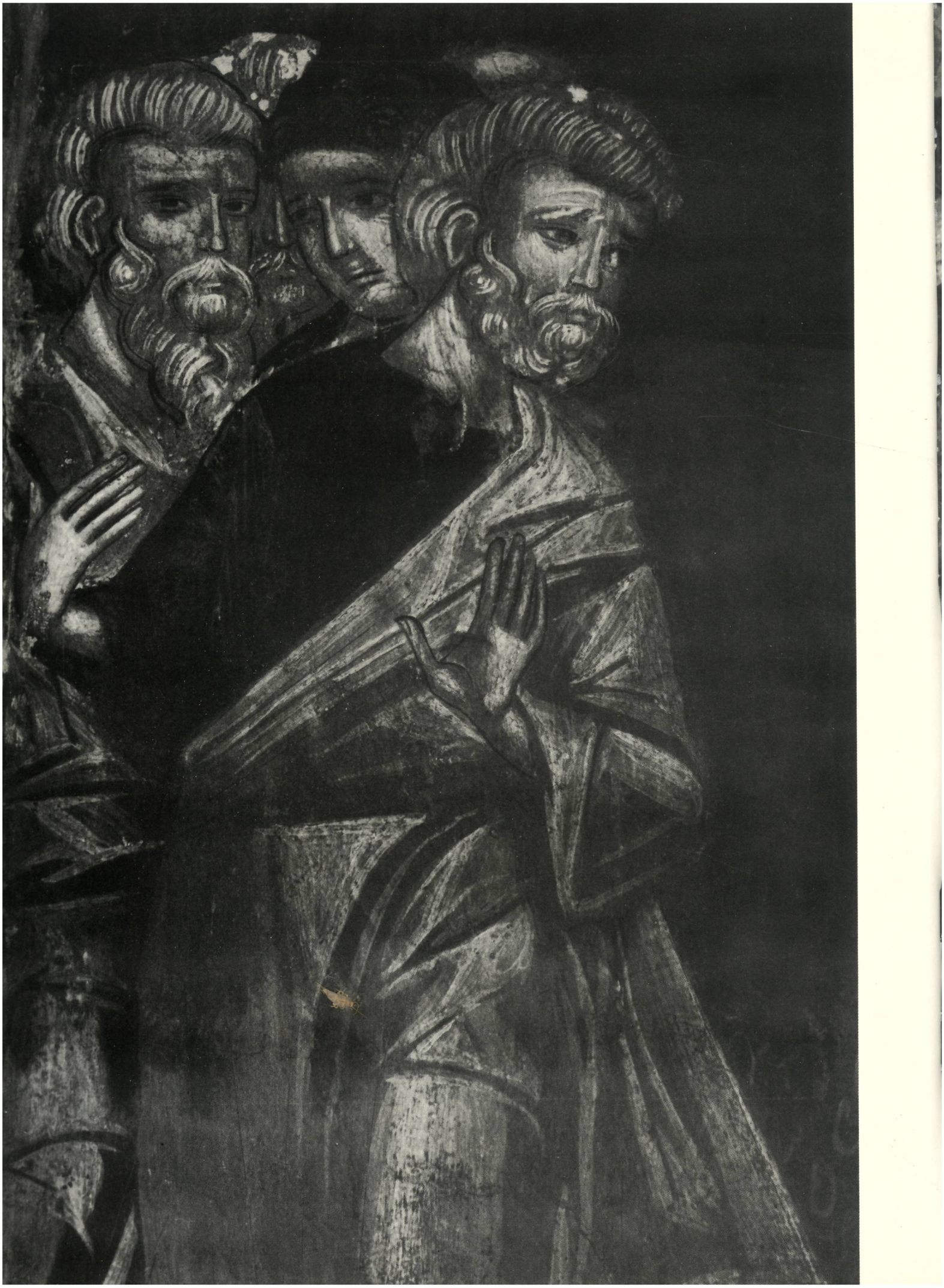
194–195 Roshen-Kloster, Katholikon, zweite Hälfte des 16. Jh.

194 Festmahl in Kana, Wandbild im Narthex, Detail

195 Christus als Weltenrichter mit Evangelistensymbolen und Aposteln, Wandbild am Westtympanon, 1597


ΜΡ
ΘΥ
ΙΣ ΧΣ


Ο ΠΑΝΤΟ
ΚΡΑΤΩΡ




ΙΣ
ΧΣ
ΙΣ
ΧΣ



196 Christus Pantokrator, Ikone,
Bulgarovo, 17. Jh. Nationalgalerie Sofia



197 Königstür aus dem Poganovo-Kloster, 1620. Nationalgalerie Sofia





198–200 Boboschevo, Eliaskirche, Mitte des 17. Jh.

198 Christus Emmanuel, Wandbild am Gewölbe

199 Christus Alter der Tage, Wandbild am Gewölbe

200 Ansicht von Westen





201–209 Batschkovo-Kloster, Katholikon, 1603, ausgemalt 1643

201 Ansicht von Südosten

202 Christus Pantokrator mit den himmlischen Hierarchien, Wandbild am Gewölbe des Narthex

203 Martyriumszene, Westwand des Narthex

Folgende Seiten:
204–206 Gastfreundschaft Abrahams, Wandbilder am Westportal
207 Heiliger Agathopus, Westwand des Narthex








ΑΒΡΑΑΜ




Γ΄
ΘΟ
ΑΓΑ
ΘΟΠΧΣ



208 Heiliger Gurias, Ostwand des Narthex



209 Heiliger Zotikos und heiliger Santorinos, Westwand des Narthex

210–214 Batschkovo-Kloster, Refektorium, Anfang des 17. Jh., ausgemalt 1643

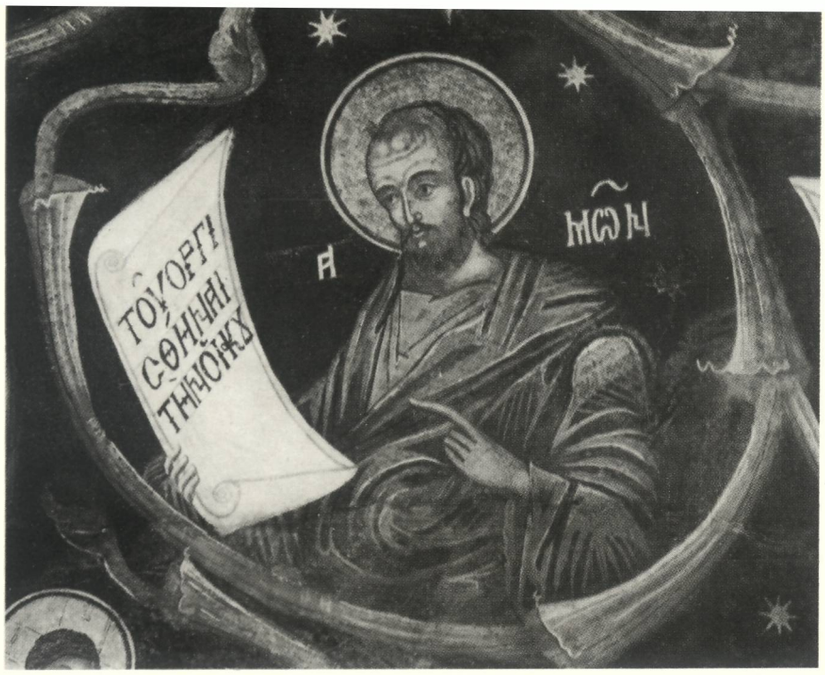
210 Prophet Ammon

211 Innenraum nach Westen

212 Prophet Manasses

213 Jakobsleiter

214 Ostwand






ΜΑΤΘΑ
ΙΩ
ΙΣ


ΙΚΑΗΜΑΣΤΙΑΚΟΣ





215 Weihwasserschale, Silber, getrieben, teilweise vergoldet, Meister Andrej, 1597. Nationales Kirchenmuseum Sofia

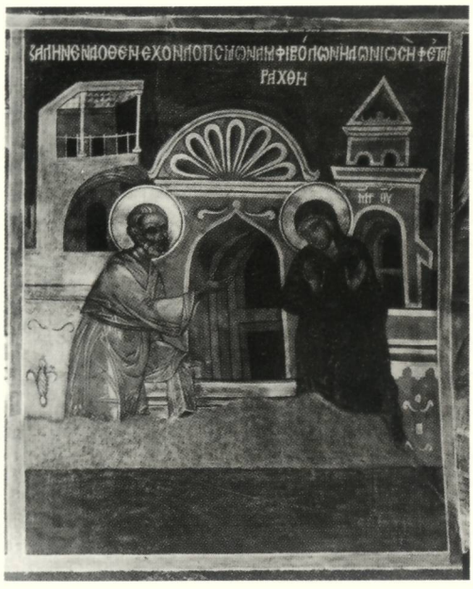
216 Evangeliarbeschlag, Silber, getrieben und vergoldet, mit Email- und Edelsteininkrustationen, Batschkovo-Kloster, 1696. Nationales Kirchenmuseum Sofia. Vorderseite

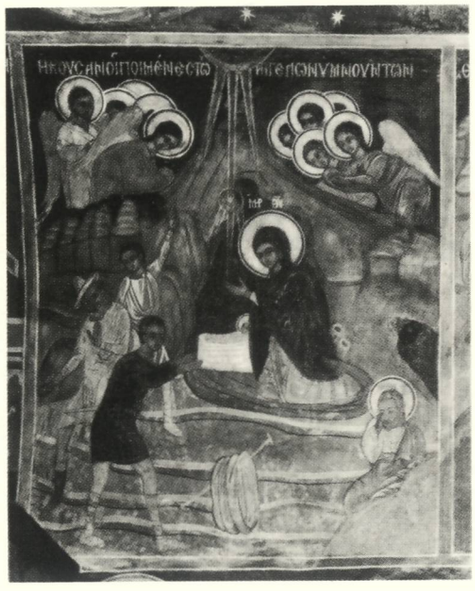


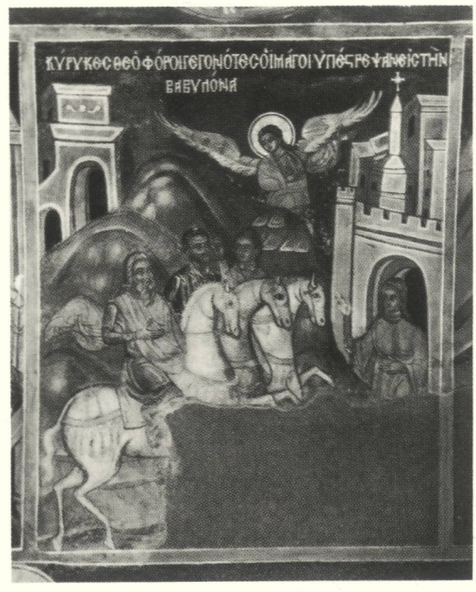






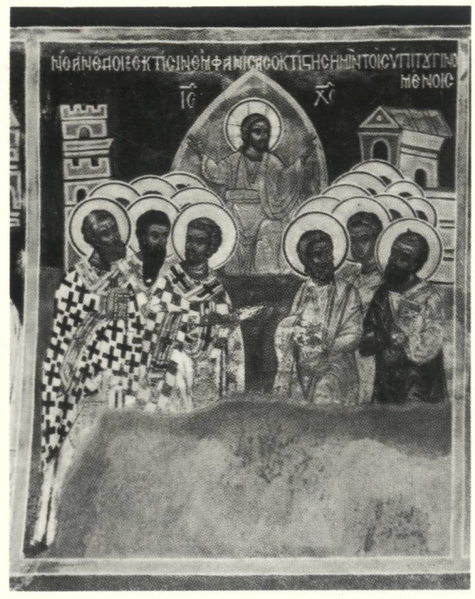








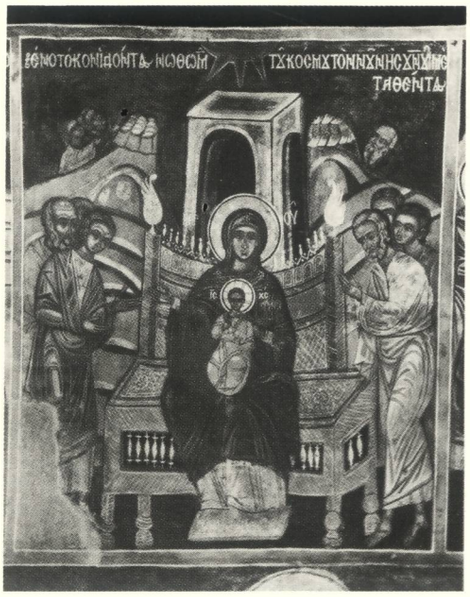




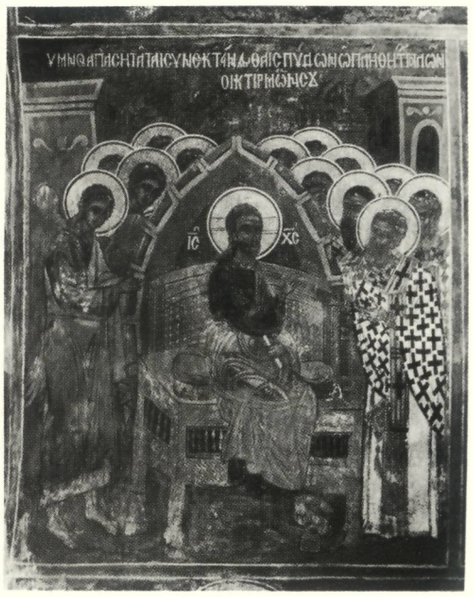
217–240 Batschkovo-Kloster, Refektorium, Fresken am Gewölbe, 1643

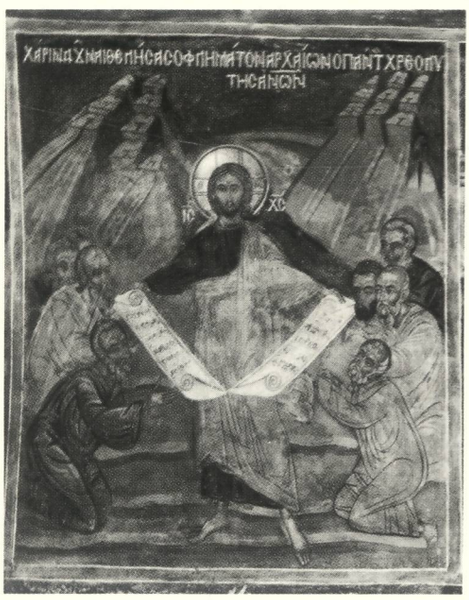


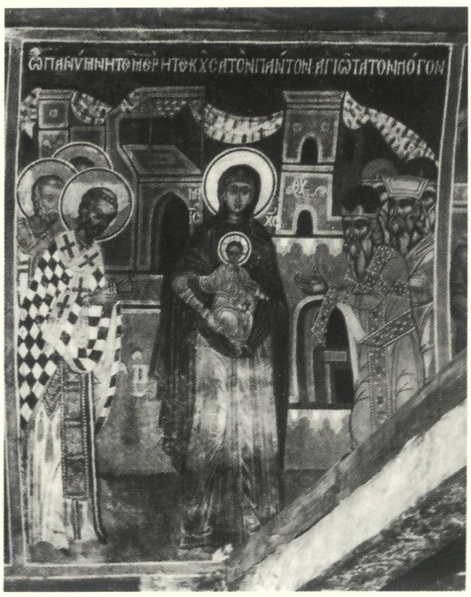














217–233 Akathistos-Hymnos, Wandbilderzyklus, Details


Μ
ΜΡ
ΘΥ
Γ

217–240 Batschkovo-Kloster, Refektorium, Fresken, 1643

234–235 Gottesmutter im Paradies mit Erzengeln, Details der Wandmalerei in der Ostapsis



Folgende Seiten:
236–240 Wurzel Jesse mit den Vorfahren Christi, Wandmalerei am Gewölbe

236 Antike Philosophen

237 Okyaros (?) und Aristoteles

238 Antike Philosophen

239 Arekles (?)

240 Die Sibylle




ΦΩΣ
ΟΕ
ΟΚΥΑΡΟ
ΟΕΦ
ΑΡΙΣΟ
ΤΕΛΗΣ









241–244 Batschkovo-Kloster, Liturgische Geräte, Silber, getrieben und vergoldet, mit Zellenschmelz- und Edelsteininkrustationen, Nationales Kirchenmuseum Sofia

241 Eucharistischer Kelch, spätes 17. Jh.

242 Zeon (Teplota), 1678

243 Artophorion, spätes 17. Jh.

Folgende Seiten:
244 Weihwassergefäß, Mitte des 17. Jh. Schatzkammer des Batschkovo-Klosters

245 Epimanikion, Silber- und Goldstickerei, Batschkovo-Kloster, 17. Jh. Schatzkammer des Batschkovo-Klosters

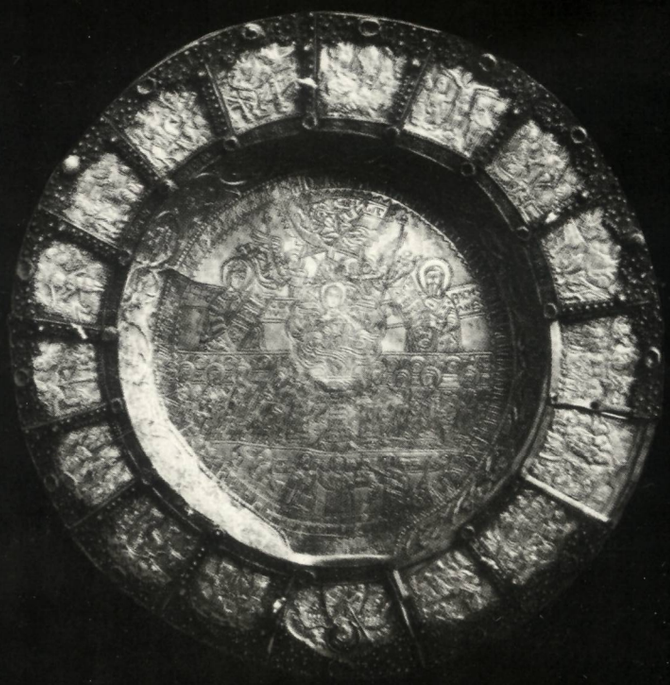
246 Diskos, Silber, getrieben, mit Zellenschmelz und Edelsteininkrustationen, Meister Petar Joanov aus Čiprovci, 1644. Schatzkammer des Batschkovo-Klosters













247 *Johannes der Täufer mit Vitenszenen, Ikone, Meister Petar aus Vraza, 1694. Nationalgalerie Sofia*



248 Heiliger Nikolaos mit Vitenszenen, Vraza, um 1695. Nationalmuseum Sofia

249 Christi Verklärung, Epigonation, Silberstickerei, Batschkovo-Kloster, Anfang des 18. Jh. Schatzkammer des Batschkovo-Klosters



250–257 Arbanassi, Christi-Geburt-Kirche, 16.–17. Jh.

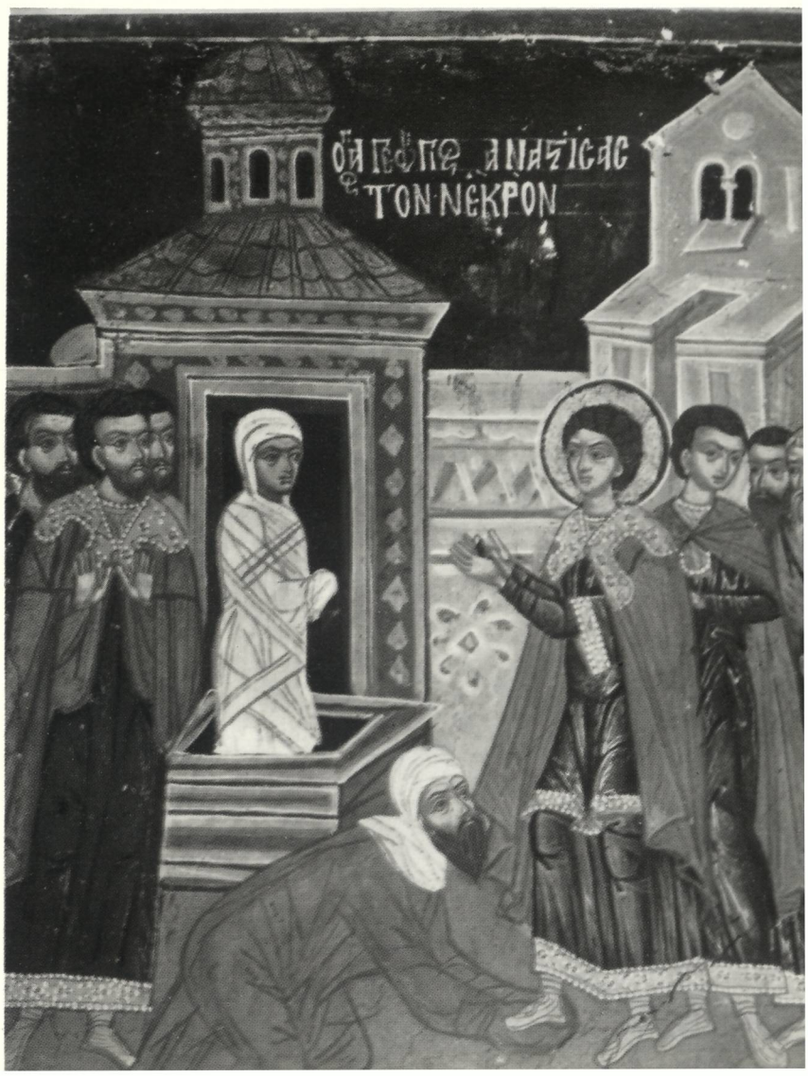
250 Ansicht von Nordwesten

251 Gnadenstuhl, Wandbild am Gewölbe des Naos, zweites Viertel des 17. Jh.

252 Heiliger Georg erweckt den Toten, Wandbild in der Westgalerie, 1643






ΟΤΑΝ ΓΕΝΗΤΑΙ ΑΝΑΣΤΗΣΑΣ
ΤΟΝ ΝΕΚΡΟΝ



250–257 Arbanassi, Christi-Geburt-Kirche, 16.–17. Jh.

253 Gastfreundschaft Abrahams, Wandbild in der Westgalerie

254 Benennung der Tiere, Ikonostasistafel, um 1720

Folgende Seiten:
255 Königstür, um 1720

256–257 Ökumenische Konzilien, Wandmalerei in der Westgalerie, 1648


НЕВАСІТВА ДАМ


ΙΣ
ΟΠΑΥΣ


ΑΓΙΑ ΟΙΚΟΥΜΕΝΙΚΗ ΠΡΩΤΗ ΣΥΝΟΔΟΣ ΤΩΝ ΤΙΗ
ΝΙΚΑΙΑ ΤΗΣ ΒΙΘΥΝΙΑΣ ΕΠΙ ΤΗΣ ΒΑΣΙΛΕΙΑΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ
ΗΤΟΝ ΔΕ ΤΟΤΕ ΠΡΕΣΒΥΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥΠΟΛΕΩΣ
ΘΕΟΦΟΡΟΝ ΠΡΟΝΟΗΣΕΝ ΕΙΣ ΤΗΝ
ΜΕΓΑΛΗΝ ΚΑΤΑΦΥΓΗΝ ΔΙΩΞΕΝ Η
ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ
ΕΡΕΤΙΚΟΙ
ΠΙΣΤΕΥΟΜΕΝ ΕΙΣ ΕΝΑ ΘΝ ΠΑΤΕΡΑ ΠΑΝΤΟΚΡΑΤΟΡΑ ΤΗΝ ΧΡΑΝΩΝ ΚΑΙ ΓΗΝ
ΠΙΟΣΘΕΝΕΙΜΕΝ

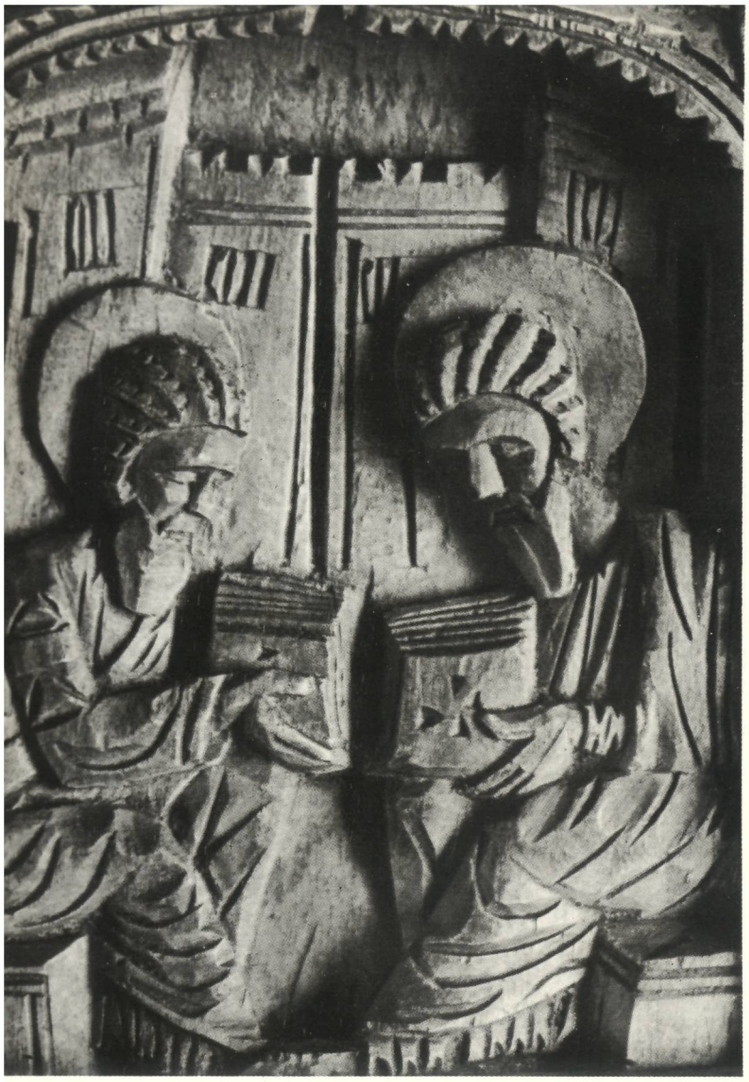

ΑΓΙΑ ΟΙΚΟΥΜΕΝΙΚΗ ΤΕΤΑΡΤΗ ΣΥΝΟΔΟΣ ΤΩΝ ΕΞΑΚΟΣΙΩΝ ΕΙΚΟΝΤΑ ΠΡΩΤΗ ΕΣΤΗΝ ΕΝ ΕΙ ΕΙΣ ΤΗΝ
ΧΑΛΚΗΔΟΝΑ ΕΠΙ ΤΗΣ ΒΑΣΙΛΕΙΑΣ ΜΑΡΚΙΑΝΟΥ ΚΑΤΑ ΔΙΟΣΚΟΡΟΥ ΚΑΙ ΤΩΝ ΛΟΙΠΩΝ
ΗΤΟΝ ΔΕ ΤΟΤΕ ΕΠΙ ΤΗΣ ΑΡΧΙΕΠΙΣΚΟΠΗΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥΠΟΛΕΩΣ ΑΝΑΤΟΛΙΟΥ
ΕΡΕΤΙΚΟΙ



258 Evangeliarbeschlag, Silber, getrieben und vergoldet. Veliko Tirnovo, 1712. Nationales Kirchenmuseum Sofia. Vorderseite



259 Heiliger Demetrios auf rotem Roß, Ikone, Veliko Tirnovo, 1617. Nationalgalerie Sofia







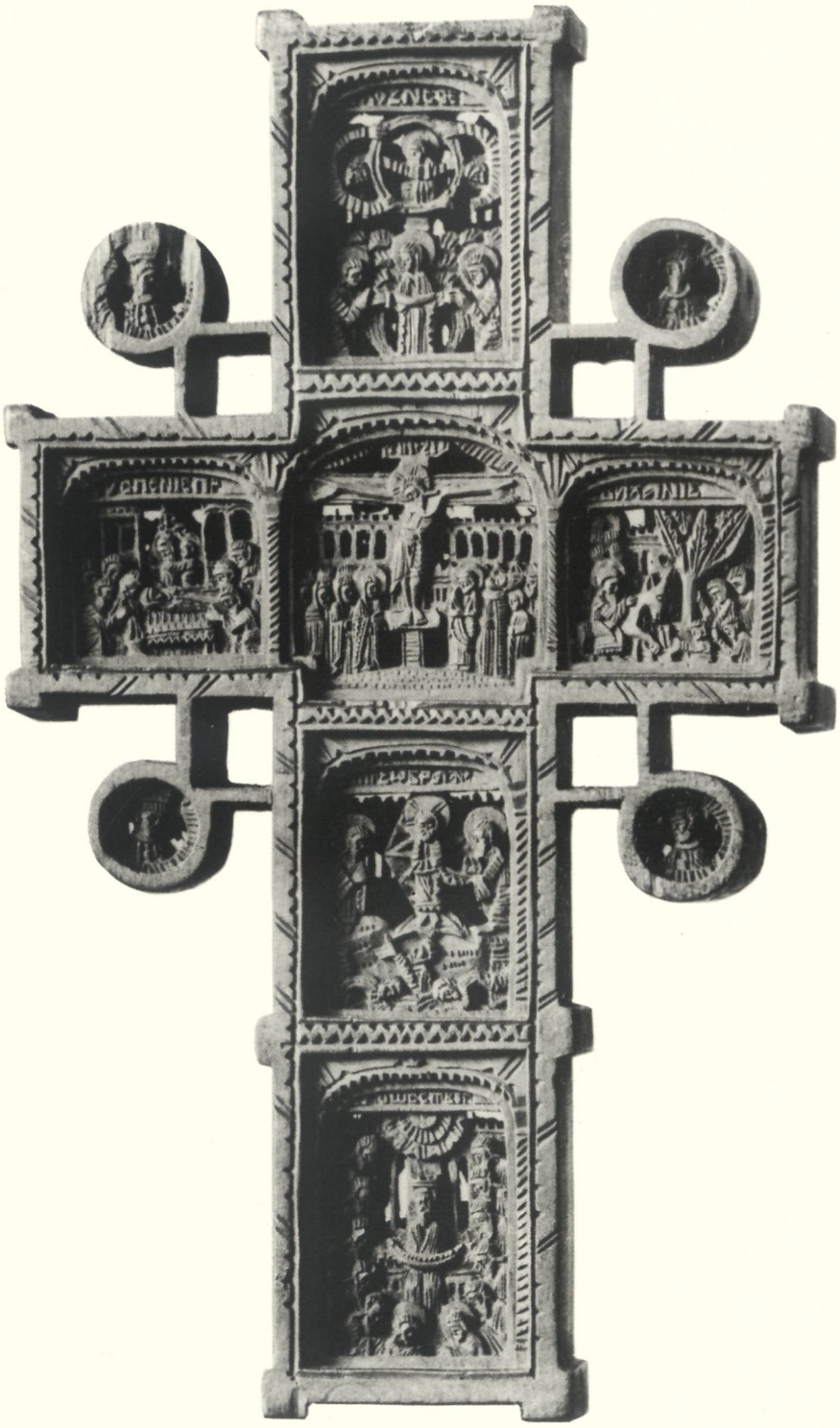
260–261 Aufsatzkreuz, Buchsbaumholz in Silbereinfassung, Rila-Kloster, 17. Jh. Nationalmuseum Rila-Kloster, PM-I-335

260 Evangelisten

261 Kreuzigung

262 Triptychon mit Miniaturholzschnitzerei, Lindenholz, 18. Jh. Nationales Kirchenmuseum Sofia

263 Kleines Altaraufsatzkreuz, Buchsbaumholz, Ende des 18. Jh. Ehemals Staatliche Museen Berlin



264–265 Enkolpion-Diptychon, Lindenholz, Samokov, 18. Jh. Schatzkammer der Metropolitenkirche zu Samokov

264 Mariä Tempelgang

265 Die Heiligen Konstantin und Helena







266 Christi Geburt, Ikone, Nessebar, um 1600. Nationalgalerie Sofia



267 Christi Verklärung, Ikone,
Thrakien, 18. Jh. Nationalgalerie Sofia



268 Die Auferweckung des Lazarus, Freskenfragment aus der Alten Georgskirche, Nessebar, 1704. Nationalgalerie Sofia

269 Die Vierzig Märtyrer von Sebasteia, Ikone, Trjavna (?), 18. Jh. Nationalgalerie Sofia



Folgende Seiten:
270 Apostel Petrus und Paulus, Ikone, Thrakien, 1684. Nationalgalerie Sofia

271 Die Heiligen drei Bischöfe, Ikone, Veliko Tirnovo, 17. Jh. Nationalgalerie Sofia


ΑΓΙΟΣ ΠΕΤΡΟΣ
ΑΓΙΟΣ ΠΑΥΛΟΣ





272 Aër, Silberstickerei auf Purpurseide, Rila-Kloster, 17. Jh. Nationalmuseum Rila-Kloster



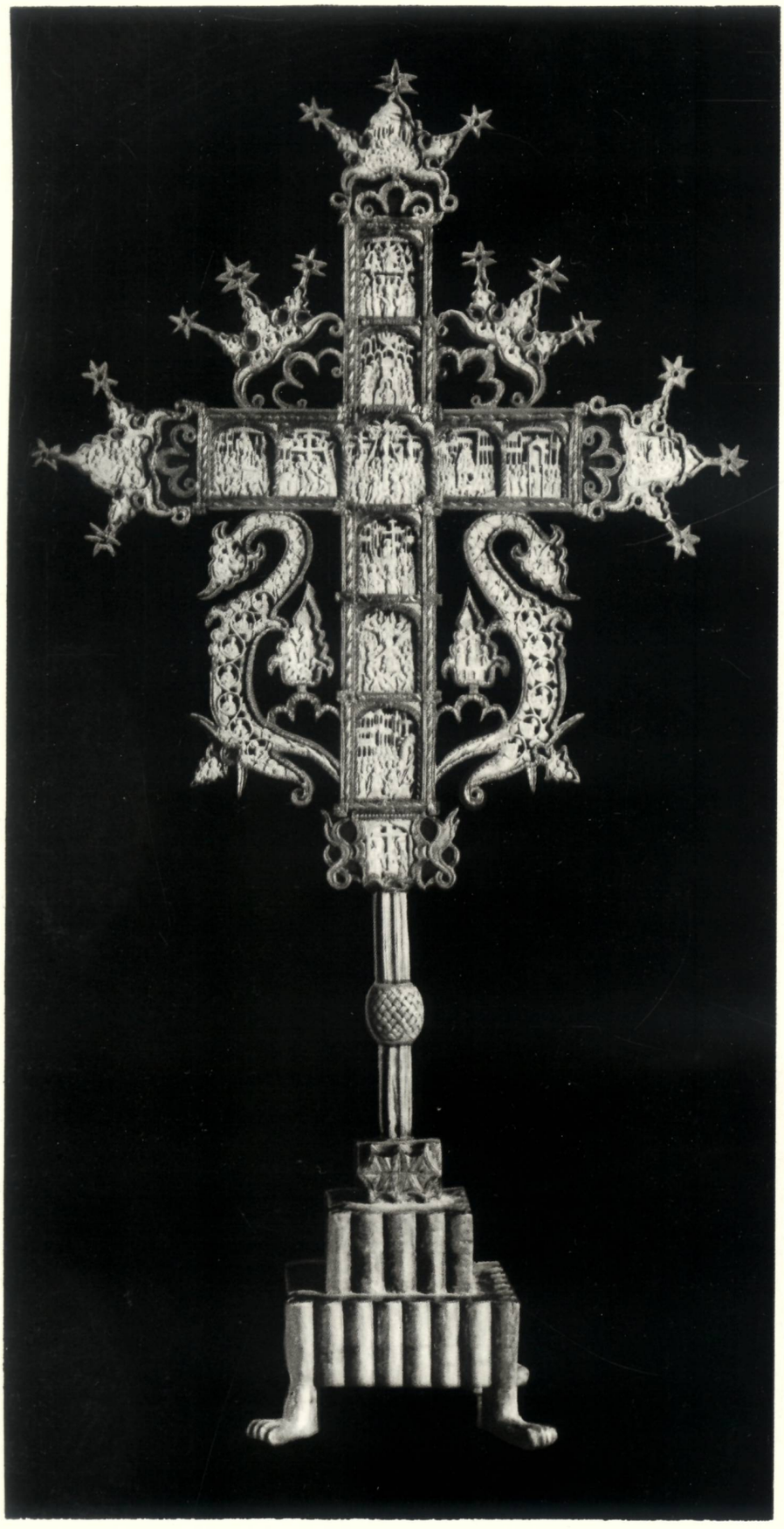
273 Thronende Gottesmutter mit Propheten, Ikone, Priester Nikola aus Teteven, 1703. Nationalgalerie Sofia



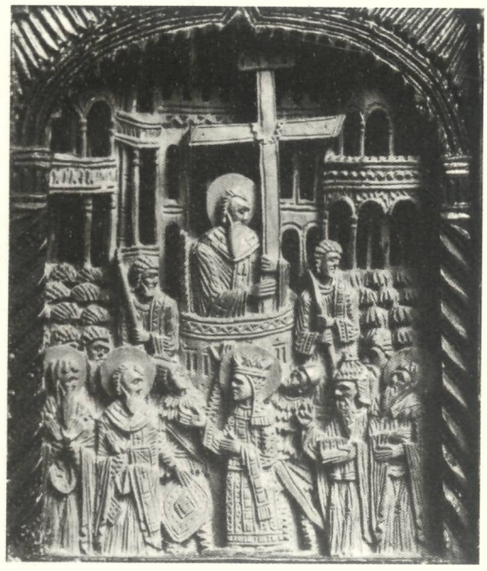
274 Taufe Christi, Ikone, Prissovo-Kloster, spätes 17. Jh. Nationales Kirchenmuseum Sofia

275 Einzug in Jerusalem, Ikone, Prissovo-Kloster (?), spätes 17. Jh. Nationalgalerie Sofia, Detail











276–280 Großes Altaraufsatzkreuz des Mönchs Rafail aus dem Rila-Kloster. Buchsbaum- und Lindenholz, spätes 18. Jh. Nationalmuseum Rila-Kloster

276 Vorderseite

277 Verkündigung an Maria

278 Kreuzerhöhung

279 Herabkunft des Heiligen Geistes



280 Anastasis



281 Drachenwunder des heiligen Georg mit Vitenszenen, Ikone, Meister Joann aus Tschevin-dol, 1684. Nationalgalerie Sofia

282 Roshen-Kloster, Katholikon, Mittelteil der Ikonostasis, Nußbaumholz in Goldeinfassung, 1720







283 Heilige Marina, Ikone, Plovdiv, Anfang des 18. Jh. Nationales Kirchenmuseum Sofia

284 Christus Pantokrator, Ikone vom Hegumenosthron des Katholikons des Roshen-Klosters, um 1720





285–287 Roshen-Kloster, Katholikon, Wandmalerei der zweiten Ausmalung, um 1732

285 Die Heilung des Blinden, Südwand

286 Die Frauen am Grabe, Südwand

287 Die Nonne Melanie, Südkapelle



288–292 Arbanassi, Erzengelkirche, 17.–18. Jh.

288 Gottesmutter Platytera, Wandbild am Gewölbe des Narthex, 1761

289 Ostwand des Narthex, 1761

290 Heiliger Spiridonos, Wandmalerei im Sanktuarium, Anfang des 18. Jh.









288–292 Arbanassi, Erzengelkirche, 17.–18. Jh.
291 Kirchenraum nach Osten

292 Heiliger Theodoros, Wandmalerei im Naos, Anfang des 18. Jh.



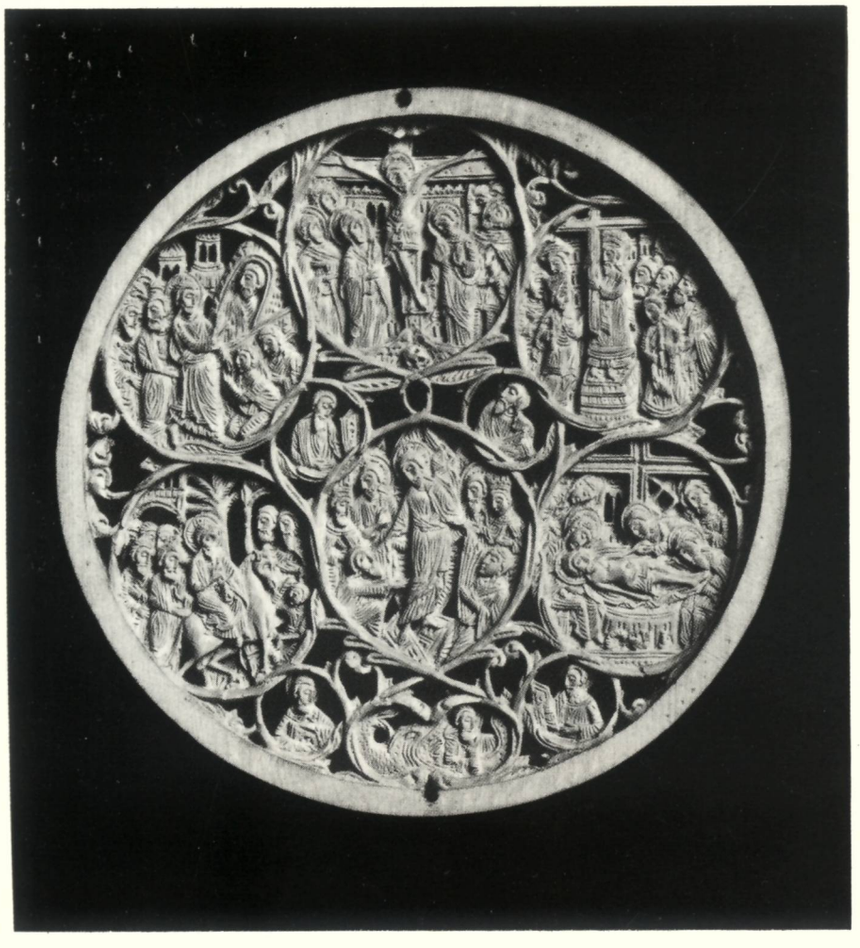
Folgende Seiten:
293–294 Enkolpion-Diptychon mit Fest- und Passionsszenen, Lindenholz, Samokov, Ende des 18. Jh. Metropolitenkirche zu Samokov

295–296 Rila-Kloster, Katholikon, Ikonostasis des alten abgerissenen Katholikons, Nußbaumholz in Goldcinfassung, Athos-Schule, 1787

295 Übergabe der Gesetzestafeln, Detail

296 Gesamtansicht















297–302 Samokov, Metropolitenkirche, Ikonostasis, Nußbaumholz, 1793–1830

297–298 Geschnitzte Tafeln der unteren Reihe, 1793

299 Die Genesis, kleine Tafel der unteren Reihe, 1793

300 Gesamtansicht

Folgende Seiten:
301 Engel, Detail aus der Lünette über der Nordtür, 1793

302 Der Hüter der Schwelle, Detail des Rahmens der Königstür, 1793













303–304 Verkündigung an Maria, Details aus der Königstür der Ikonostasis im Katholikon des Rila-Klosters, 1787

305 Deesis mit Aposteln, Detail eines Ikonostasenfrieses, Rila-Kloster, spätes 18. Jh. Nationalmuseum Rila-Kloster



306 Heiliger Charalampios, Ikone, Raduil bei Samokov, 1770. Nationalgalerie Sofia



307–308 Rila-Kloster, Katholikon, Hegumenosthron, 1797

307 *Detail mit der Paternitas-Ikone*

308 *Gesamtansicht*

Folgende Seite:
309 Rila-Kloster, Klosterklausur, Gottesmutter Himmelskönigin, Fresko aus dem alten Katholikon, 1794







310 Christus Pantokrator, Ikone, Athos-Schule, 1775. Nationalmuseum Rila-Kloster

Folgende Seiten:
311–312 Samokov, Metropolitenkirche, Details aus dem Ambo, Nußbaumholz, um 1793









313 Roshen-Kloster, Katholikon, Der Logos, Detail der geschnitzten Holztür, Nußbaumholz, um 1800

314 Gottesmutter des Zeichens mit Erzengeln, den Heiligen Konstantin und Helena, Johannes Chrysostomos und Basileios dem Großen, Ikone, Trjavna-Schule, spätes 18. Jh. Nationalgalerie Sofia



315 Rila-Kloster, Beinkirche »Mariä Tempelgang«, Heiliger Mardarios, Fresko an der Nordwand, Athos-Schule, 1795

316–318 Rila-Kloster, Lukaskirche in der Einsiedelei, 1799

316–317 Jüngstes Gericht, Ostwand des Narthex, Details

318 Mönch Ignatij, Stifterbildnis, Südwand des Naos






СТУДІТЪ
ІГНАТІЯ
КТИТОРЪ



319 Die Heiligen Kosmas und Damianos, Ikone, Veliko Tirnovo, 19. Jh. Bezirksmuseum Veliko Tirnovo



320 *Mariä Geburt, Ikone, Veliko Tirnovo, 19. Jh. Nationalgalerie Sofia*

Folgende Seiten:
321–325 Sbornik des Priesters Puntscho, Mokresch, 1796. Nationalbibliothek Sofia Nr. 693

321 *Selbstbildnis des Priesters Puntscho, fol. 3^{V}*

322 *Die Erschaffung Evas und Adam pflügt, fol. 275^{V}*

323 *Der Sündenfall, fol. 273^{r}*

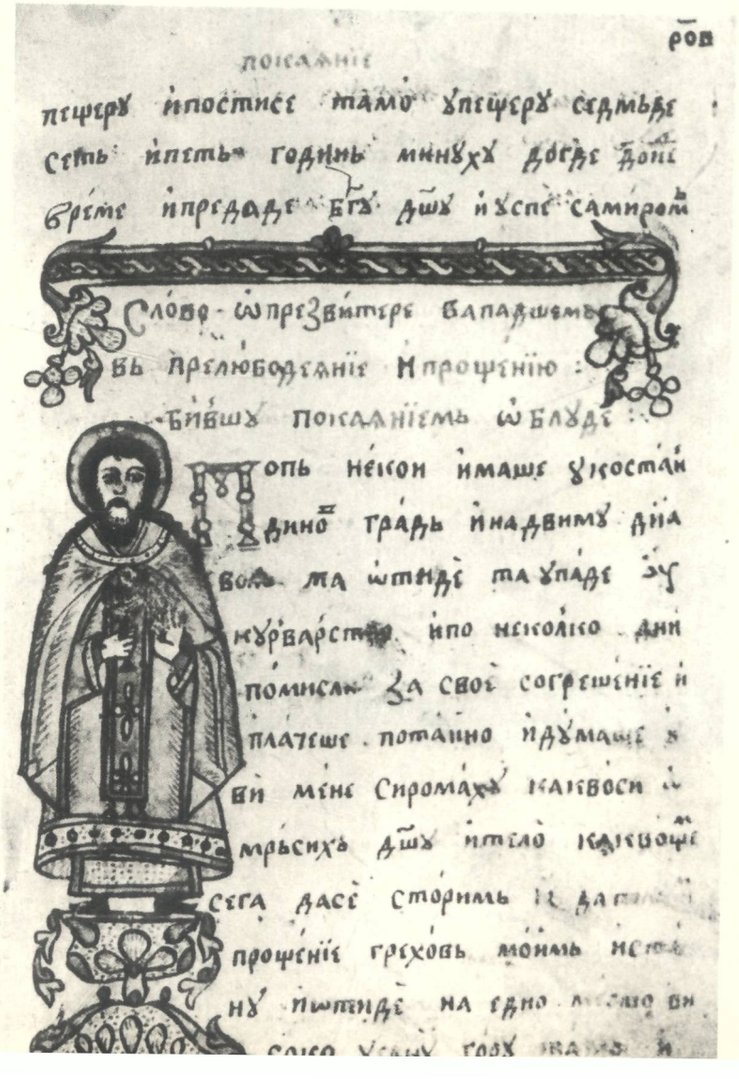
324 *Die Sage vom sündigen Priester, fol. 172^{r}*

325 *Heilige Rhipsimie, fol. 124^{r}*


ВИ ГОРЕ МНЕ ШІСАЮ
НОМУ


Адамъ оре


Адамъ преступи
собле
чесе
гола


Слово ѡпрезвитере Вападшемь
въ прелюбодеяніе и прощенію
бившу покаяніемь ѡблуде


Лозие



326 Christus Großer Priester, Ikone, Christo Dimitrov, 1797, Metropolitenkirche zu Samokov

Anhang

Erklärung der Fachbegriffe

Acheiropoitoi: Die ohne Hand gemalten Bilder des Erlösers, *Mandylion,* nach der Überlieferung ein Abdruck des Gesichts Christi auf dem Linnen Abgars, und *Keramidion,* das Bildnis Christi auf einem gebrannten Ziegelstein.

Aër: Von griech. ὁ ἀήρ (= Luft), großes seidenes, oft reichbesticktes Tuch, das über Kelch und Diskos, die mit kleineren Tüchern bedeckt sind, ausgebreitet wird. In der Inkarnationssymbolik der Proskomidie bedeutet der Aër die Windeln Christi und darüber hinaus die menschliche Natur, das »Fleisch, in das sich der Logos wie in ein Gewand hüllte«.

Akathistos: Bedeutender Kirchenhymnus, der, wie der Name ἀκάθιστος besagt, »nicht sitzend« vorgetragen wird, als dessen Verfasser Romanos der Melode (6. Jh.) gilt. Die in kunstvoller Sprache verfaßten 24 Strophen sind ein Lobgesang auf die Gottesmutter, bezogen auf die Kindheits- und Jugendgeschichte Christi.

Anapeson (Wachendes Auge): Ikonographischer Typus des liegenden Christus Emmanuel, eine Andeutung auf das Löwengleichnis des Physiologos und auf Genesis 49, 9.

Anastasis: Seit dem 6. Jh. verbreitete Darstellung der Auferstehung Christi, die die mit dem Tod Christi verbundene Erlösung der Gerechten symbolisiert. Im Mittelpunkt steht Christus, der die Höllentore zertritt und Adam und Eva zu sich emporzieht.

Annexkapelle: Seitlich des Hauptschiffs einer Kirche angebaute oder im Seitenschiff abgesonderte kleine Kapelle mit selbständigem Altarraum und Apsis. Ihre Funktion ergibt sich durch die Regel des orthodoxen Ritus, die an einem Altar die Durchführung von nicht mehr als einer Liturgie an demselben Tag zuläßt.

Apotropaion: Bild oder Gegenstand, dem eine magische, Unheil abwehrende Kraft zugemessen wird.

Archivolte: Profilierter und oft plastisch verzierter Streifen an der Stirnseite eines Bogens.

Arkosolium: Bogenüberwölbte Nische mit Grab an der inneren Seitenwand einer Kirche.

Artophorion: Gefäß zur Aufbewahrung der für die Krankenkommunion benötigten konsekrierten Elemente von Brot und Wein.

Asteriskos: Ein aus zwei halbkreisförmig gebogenen, einander überkreuzenden Metallstreifen bestehendes sternförmiges Gerät. Es dient als Aufsatz für den Diskos, damit das über den Diskos gebreitete Tuch die Prosphorapartikel nicht berührt und verschiebt.

Atrium: Der durch vier nach innen geöffnete Säulenhallen umgebene Vorhof frühchristlicher Kirchen, in dem sich ein Teil des kirchlichen Ritus, wie die Initiation der Katechumenen, rituelle Waschungen und Toten-Gedächtnisfeiern, vollzieht.

Baptisterium: Taufkapelle, ursprünglich seitlich vom Narthex der frühchristlichen Bischofskirchen angebaut und mit einer Piscina sowie dem Bischofsthron in dem vorwiegend als Apsis gestalteten Ostabschluß ausgestattet.

Bema: Der etwas erhöhte Raum mit dem Altar am Ostende des Mittelschiffs einer Kirche, in dem der Klerus während des Gottesdienstes Platz findet.

Biforium: Fenster mit zwei durch eine Mittelsäule getrennten bogenförmigen Feldern.

Chalkidikum: Die mit Säulen versehene Vorhalle einer frühchristlichen Basilika.

Cheirotonie: Von griech. χειροτονία (= Handauflegung), christlich-orthodoxer Ritus bei der Spendung der Weihen.

Chiton: Ein aus zwei Leinentüchern zusammengenähtes Untergewand.

Chlamis: Leichter, bis zu den Hüften reichender Mantel, der auf der rechten Schulter zusammengehalten oder geknotet wird, getragen von hohen Beamten und Offizieren. Gehört zum kaiserlichen Ornat.

Chorschranke: Niedrige Brüstung zwischen dem Altarraum und dem Naos einer frühchristlichen und frühbyzantinischen Kirche.

Christogramm: Monogramm Christi, gebildet aus den griechischen Buchstaben I, X und P.

Coemeterialkirche: Von Coemetrium (= Ruhestätte), Bezeichnung für die frühchristlichen Friedhofskirchen, vor allem die unterirdischen.

Deesis: Von griech. Fürbitte. In der Ikonographie bildliche Darstellung Christi als Weltenrichter, beiderseits die Gottesmutter und Johannes der Täufer in Fürbitterhaltung.

Diskos: Flache Schale, oft mit einem ringförmigen Fuß, auf der die Prosphoren während der Proskomidie geteilt und nach einem bestimmten Schema für die Konsekration angeordnet werden.

Empore: Galerieartiges Obergeschoß im Kirchenraum, meistens durch die Stützen zwischen den Schiffen getragen und nach innen geöffnet.

Enkaustik: Spätantike Maltechnik mit erhitzten Wachsfarben.

Enkolpion: Ursprünglich eine zur Aufnahme von Reliquien bestimmte runde oder viereckige, später auch

kreuzförmige Kapsel, die man an einer Schnur oder Kette hängend auf der Brust trug. Im engeren Sinn bezeichnet sie eine medaillonförmige Kapsel, die als bischöfliche Insignie ebenfalls auf der Brust getragen wird und meist mit einer Darstellung der Gottesmutter des Zeichens versehen ist.

Epigonation: Bestandteil der liturgischen Kleidung – ein steifes, quadratisches, meist kunstvoll besticktes Zierstück, das mittels einer Schnur an der rechten Seite des Sakkos befestigt wird und das Schwert des zelebrierenden Priesters symbolisiert.

Epimanikien: Reichbestickte Manschetten, die über die Ärmelenden des Sticharions festgebunden werden.

Epitrachelion: Langes, breites Stoffband, das über die Schultern gelegt und nach vorn gerade herabhängend unter dem Phelonion getragen wird. Es dient als priesterliches Abzeichen.

Euchologion: Liturgisches Buch, das die Formulare der Liturgien des hl. Johannes Chrysostomos, des hl. Basileios und die vorgeweihten Gaben sowie den Ritus für die Spendung der Sakramente für Weihen und Segnungen enthält.

Exedra: Vorwiegend halbkreisförmige Erweiterung eines geschlossenen Raumes, einer Säulenhalle oder eines Hofes.

Großer Einzug: Übertragung der während der Proskomidie bereiteten Gaben in den heiligen Geräten (Diskos, Kelch) vom Rüsttisch zum Altar zu Beginn des Sakramentsgottesdienstes (Liturgie der Gläubigen). Die feierliche Prozession nimmt ihren Weg durch die nördliche Tür der Ikonostasis, durchquert das Kirchenschiff (Naos) und kehrt durch die Königstür in den Altarraum zurück.

Hetoimasie: Der zum Jüngsten Gericht vorbereitete, noch leere Thron Christi, auf bildlichen Darstellungen meist mit den Passionswerkzeugen versehen.

Himation: Oft farbiges Obergewand, das über den Chiton getragen und auf der rechten Schulter befestigt wird.

Ikonostasis: Trennwand zwischen dem Altarraum und dem Naos einer orthodoxen Kirche, mit einer oder mehreren Reihen Ikonen ausgestattet.

Inkarnat: Fleischfarbe bzw. ihre Wiedergabe.

Katechumene: Taufbewerber.

Katechumenum: Ein abgesonderter Raum der frühchristlichen Kirche, wo die Katechumenen ihren Platz finden, während die Liturgie der Gläubigen vollzogen wird.

Katholikon: Hauptkirche eines Klosters.

Keramidion: s. Acheiropoitoi.

Kleiner Einzug: Der Einzug des Zelebranten in den Altarraum und feierliche Einholung des Evangeliums.

Koimesis: Bezeichnung für die Darstellung des Marientodes, die meistens auch ihre Aufnahme in den Himmel einbezieht. Im Mittelpunkt der Komposition erscheinen Maria auf dem von Aposteln umgebenen Sterbelager und Christus, der ihre Seele in Gestalt eines kleinen Kindes entgegennimmt.

Kolobium: Langes hemdartiges Gewand, ärmellos oder mit kurzen Ärmeln.

Königstür: Die Mitteltür einer Ikonostasis, wird nur von zelebrierenden Priestern während der Liturgie betreten.

Kreuzzepter: Stabähnliches Zeichen mit Kreuzabschluß – Symbol herrscherlicher Gewalt und Würde, Attribut Christi bei der Anastasis-Szene, gelegentlich auch Johannes' des Täufers.

Kyma: Profilierte eierstabförmige Zierleiste in der antiken Bauplastik.

Labarum: Feldzeichen des römischen und byzantinischen Heeres, meist mit dem Monogramm Christi.

Lisene: Flacher vertikaler Wandvorsprung ohne Basis und Kapitelle zur dekorativen Gliederung der Fassaden.

Loros: Schalartiger, gold- und edelsteinverzierter Streifen, Bestandteil des kaiserlichen Ornats.

Mandorla: Mandelförmige, die ganze Gestalt umschließende Aureole an bestimmten Darstellungen Christi.

Mandylion: s. Acheiropoitoi.

Maphorion: Breites, meist purpurfarbiges, Kopf und Schulter bedeckendes Tuch; geziert mit dem Jungfrauenstern, gehört zum Gewande der Gottesmutter.

Melismos: Von griech. μελίζω (= zerschneiden), bezieht sich auf die Teilung der Prosphoren während der Proskomidie und soll den Kreuzestod Christi symbolisieren. Bildlich wird der Melismos seit dem 12. Jh. durch den auf dem Altar stehenden Diskos dargestellt, auf dem der unbekleidete Jesusknabe liegt, flankiert von Erzengeln mit Rhipidien; dem Altar nähern sich von beiden Seiten adorierend die Kirchenväter und halten geöffnete Schriftrollen mit liturgischen Texten in den Händen. Das Thema wird vorwiegend in der Hauptapsis, aber auch in der Prothesis dargestellt.

Menologion: Von griech. μήν und λόγος (= Monatswort), liturgisches Buch des orthodoxen Ritus, das für jeden Tag des Kirchenjahres, mit dem September beginnend, das Leben eines Heiligen darstellt.

Metochion: Niederlassung eines orthodoxen Klosters.

Mitatorien: Loggien für den Herrscher und das Kirchenoberhaupt beiderseits des Sanktuariums der Hofkirche bzw. der Erzbischofs- oder Patriarchenkathedrale im Anschluß der Pastophorien.

Naos: Der Gemeinderaum einer Kirche.

Narthex: Die Vorhalle einer Kirche, Aufenthaltsraum für Katechumenen und Büßer, aber auch mit bestimmten Funktionen im kirchlichen Ritus.

Niello: Technik der Metallverzierung, bei der in den vorgeritzten Vertiefungen heller Metalle schwarzes Schwefelsilber eingeschmolzen wird.

Oktoichos: Liturgisches Buch der orthodoxen Kirche mit den wechselnden Teilen des eucharistischen und Stundengebetsgottesdienstes für die Zeit vom 1. Sonntag nach Pfingsten bis zum 4. Vorfastensonntag. Es umfaßt aber nur acht Wochen und wiederholt sich danach in der gleichen Ordnung.

opus alexandrinum: Ein aus Steinwürfeln ausgeführtes ornamentiertes Fußbodenmosaik.

opus mixtum: Mauerwerk, bei dem sich zwei oder mehrere waagerechte Backsteinreihen in bestimmten Abständen mit Steinen abwechseln.

opus spicatum (Fischgrätenverband): Bautechnik, bei der felderweise einzelne Schichten von Steinen gegeneinander schräg vermauert werden.

Orantin: Die in Gebetshaltung mit erhobenen Händen dargestellte Figur einer Frau; in der christlichen Ikonographie ein Darstellungstypus für die Gottesmutter.

Orarion: 2,50–4 m langes schmales Stoffband, das mit Kreuzen bestickt ist und vom Diakon über dem Obergewand getragen wird.

Pantokrator: Vom griech. »Allerhalter«, ikonographischer Typus für Christus als Richter im Jüngsten Gericht.

Pastophorien: Meist rechteckige, apsidial abgeschlossene Räume beiderseits des Altarraums der Kirche. Der rechte Raum, das Diakonikon, diente ursprünglich zur Aufbewahrung von Reliquien des lokalen Heiligen, übernahm später jedoch die Funktion als Aufenthaltsort des Diakons während der Liturgie; im linken Raum, der Prothesis, erfolgt die Vorbereitung der Opfergaben (Proskomidie).

Peribolos (Ambitus): Der durch Umfassungsmauern umgebene Außenhof einer frühchristlichen Kirche; erscheint seit dem 5. Jh. anstelle des Atriums und übernimmt dessen Funktionen.

Perisoma: Lendentuch.

Periteichisma: Die Umfassungsmauer eines Peribolos, am Ausgang der Spätantike oft mit Wachtürmen ausgestattet, die nach Notwendigkeit eine Abwehrfunktion übernehmen konnten.

Phelonion: Mantelartiges, liturgisches Obergewand.

Piscina: Taufbecken im frühchristlichen Baptisterium, vorwiegend mit Marmor- oder Keramikplatten verkleidet.

Polystaurion: Ein mit vielen Kreuzen bestickter oder durchwebter Sakkos, der ursprünglich nur dem Konstantinopeler Patriarchen zustand, aber ab 14. Jh. auch von den Metropoliten getragen wurde. Erscheint auf Bildwerken seit dem 11. Jh.

Portikus: Ein durch Säulen geöffneter Vorbau am Eingang zur Betonung der Hauptfassade.

Proskomidie: Die Gabenbereitung, die vor dem Wortgottesdienst (Liturgie der Katechumenen) am Rüsttisch des nördlichen Altarnebenbaus, der Prothesis, erfolgt. Sie umfaßt die »Schlachtung«, d. h. die Herauslösung der für den eucharistischen Gottesdienst benötigten Prosphoren mittels einer kleinen Lanze, die Anordnung der Prosphorenpartikel auf dem Diskos, die Vermischung von Wasser und Wein, die Beräucherung der Gaben sowie die Entlassung.

Proskynetarion: Pulttisch mit baldachinartiger Bekrönung, auf dem die Festtagsikone oder ein besonders verehrtes Gnadenbild ausgelegt oder angebracht wird.

Prosphora: Griech. ἡ προσφορά, das von der orthodoxen Kirche bei der Eucharistie verwendete gesäuerte Weizenbrot, aus einem größeren unteren und einem kleineren oberen Teil zusammengesetzt, die beide Naturen Christi symbolisieren. Auf der Oberseite trägt die Prosphora eine quadratische Prägung, das Siegel, mit der griechischen Inschrift $\overline{\text{IC}}$ $\overline{\text{XC}}$ NIKA (= Jesus Christus siegt).

Prothesis: s. Pastophorien.

Refektorium (Trapeza): Speisesaal eines Klosters in der Klausur oder als selbständiger langgestreckter Hallenbau im Südwestteil der Klosteranlage errichtet und mit Apsiden an der Ost- und Westwand versehen.

Rhipidion: Fächer an einem langen Handgriff in der Form einer runden Metallscheibe, die einen Cherub darstellt. Es dient dazu, Insekten von den heiligen Gaben fernzuhalten.

Sakkos: Kostbar besticktes, mantelartiges, seitlich aufgeschlitztes liturgisches Obergewand mit halbrunden Ärmeln, das sich von der Dalmatik des römischen Kaiserornats ableitet. Ursprünglich war es ausschließlich dem Patriarchen vorbehalten, wurde später jedoch auch von Metropoliten und Bischöfen, auch außerhalb von Byzanz, getragen.

Sängerkonche: Nischenartiger, kuppelig überwölbter Abschluß des Querschiffs einer Kirche mit halbkreisförmigem Grundriß, der den antiphonen Chorgesang in seiner akustischen Wirkung zu unterstützen bestimmt ist. Sie erscheint hauptsächlich in Zusammenhang mit der besonderen Form des Gottesdienstes der athonitischen Klöster, findet sich seit dem 13. Jh. jedoch in der Regel auch bei den anderen orthodoxen Klosterkirchen.

Sbornik: Slawisch-bulgarische Bezeichnung für jeden Sammelband kirchlicher oder weltlicher Texte.

Schima: Teil des östlichen Mönchsgewandes, das seine Träger zu besonders strenger Askese verpflichtet. Das mit zwölf Kreuzen bestickte Bandgeflecht wurde ursprünglich unter der Kleidung getragen.

Sphaira: Mit Kreuz versehener Globus, der von dem Kaiser nach dem byzantinischen Hofzeremoniell in der linken Hand als Symbol seiner Macht getragen wird. Gehört ebenfalls zu den Insignien der Erzengel.

Staurothek: Kostbar ausgestatteter Reliquienbehälter, der im Inneren das eigentliche Kreuzreliquiar in Gestalt eines Kreuzes birgt, in das die Kreuzpartikel eingelassen sind.

Stichera: Strophen, die zwischen die Psalmenverse eingeschoben wurden.

Stichiarion: Fußlanges liturgisches Untergewand aus farbiger Seide oder Brokat. Die Ärmel verengen sich nach unten zu und sind deshalb seitlich aufgeschlitzt.

Suppedaneum: Fußbrett.

Synaxarion: Von griech. συνάγω (= sammeln), ein im 9. Jh. entstandenes Lektionar für die Stundengottesdienste, das die Viten der Tagesheiligen und Hinweise für die entsprechenden Gottesdienste enthält.

Synthronon: Klerusbank aus Holz oder Stein, die sich an der Apsiswand entlangzieht und den erhöhten Bischofsstuhl (Kathedra) von beiden Seiten einfaßt.

Tambour: Zylindrischer oder polygonaler Unterbau einer Kuppel.

Theophanie: Gotteserscheinung; in der Ikonographie

eine bildliche Darstellung Christi als Weltenrichter, umgeben von den Evangelistensymbolen, nach bestimmten Visionen von Propheten und der Apokalypse.

Titulus: Rechteckige Tafel am Kruzifix mit den Abkürzungen INBI (griech. »Jesus aus Nazareth König der Juden«); bei den frühchristlichen Darstellungen des Triumphes des Kreuzes auch mit den griechischen Christusinitialen $\overline{\text{IC}}\ \overline{\text{XC}}$.

Trikonchos: Zentralbauanlage, bei der die drei Apsiden um ein mittleres Quadrat, das die Kuppel trägt, angeordnet sind; findet weite Verbreitung in Zusammenhang mit dem Gebrauch von Sängerkonchen im orthodoxen Klosterritus und bildet, mit einem geräumigen Narthex versehen, die Grundlage des athonitischen Klosterkirchentypus.

Triodion: Liturgisches Buch, das die jeweils veränderlichen Gesänge des Gottesdienstes vom 1. Fastensonntag bis einschließlich des Karsamstags enthält. Triodion wird es genannt, weil die für die Stundengottesdienste bestimmten Kanons meist nur drei Gesänge umfassen.

Triumphbogen: Bogen zwischen den östlichen Stützen des Mittelschiffs, der die Grenze zwischen Bema und Naos andeutet.

Tympanon: Halbkreisförmiges Bogenfeld über Kirchenportalen, mit Reliefs, Mosaiken oder Wandmalereien geschmückt.

Typikon: Klosterverfassung mit Sammlung der Regeln für das Mönchsleben sowie für den Verlauf der einzelnen Gottesdienste des Kirchenjahres mit Angaben von Zeremonien, Lesungen und Gesängen, zuweilen mit einer Schenkungsurkunde versehen. Das im heutigen orthodoxen Kirchenritus übernommene Typikon des hl. Sabas vom 11. Jh. spiegelt die Liturgietradition Jerusalems und Konstantinopels wider.

Zellenbau: Gemischtes Mauerwerk, bei dem die Steinquader von allen Seiten durch Backsteine eingefaßt werden.

Zeon: Ritus der Vermischung des eucharistischen Weines mit warmem Wasser vor der Kommunion, nur der orthodoxen Kirche eigen und auf die Lebenswärme des Blutes Christi bezogen, bzw. ein Gefäß zum Aufwärmen des Wassers während der Vorbereitung der Gaben.

Ziborium: Vierseitiger, eine Bedachung bildender Baldachin, der auf Säulen oder Konsolen ruht.

Zone: Horizontale Untergliederung der Innen- und Außenmauern.

Literaturauswahl

Akrabova, I.: La ceramica dipinta a smalto e l'arte di Preslav (XV Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina, Ravenna 1968, 21–30).

– La decorazione ceramica nell'architettura bulgara dei secoli IX e X (ebd., 7–19).

Akrabova-Žandova, I.: Ikoni v Sofijskija archeologičeski muzej, Sofia 1965 (bulg.).

Alte Kunst in Bulgarien, hrsg. von S. Bossilkov, I–IV, Sofia 1965–70.

Angelov, D.: Obrazuvane na bŭlgarskata narodnost, Sofia 1971 (bulg.).

Antike und Mittelalter in Bulgarien, hrsg. von V. Beševliev und J. Irmscher, Berlin 1960.

Archäologisches Museum Preslav (Katalog), Sofia 1969.

Archäologisches Museum Varna (Katalog), Sofia 1965.

Architekturata na Pŭrvata i Vtorata bulgarska dŭržava. Materiali, Sofia 1975 (bulg.).

Bitschew, M.: Die Architektur in Bulgarien, Sofia 1961.

Boschkov, A.: Die bulgarische Malerei von den Anfängen bis zum 19. Jh., Recklinghausen 1969.

– Monumentale Wandmalerei Bulgariens, Berlin/Mainz 1969.

– Bulgarische Volkskunst, Recklinghausen 1972.

Bošković, D./K. Tomovski: L'architecture médiévale d'Ohrid (Musée national d'Ohrid. Recueil de travaux, Ohrid 1961, 76–84).

Ćorović-Ljubinković, M.: Srednjevekovni duborez u istočnim oblastima Jugoslavije, Beograd 1965 (serbokroat.).

Dimitrov, D. P.: Bulgarien – ein Land alter Kulturen, Sofia 1961.

Döpmann, H.-D.: Das alte Bulgarien, Leipzig 1973.

Filov, B.: Geschichte der altbulgarischen Kunst bis zur Eroberung des bulgarischen Reiches durch die Türken, Berlin/Leipzig 1932.

– Geschichte der bulgarischen Kunst unter der türkischen Herrschaft und in der neueren Zeit, Berlin/Leipzig 1933.

Frühe Ikonen. Sinai, Griechenland, Bulgarien, Jugoslawien, Wien/München 1965.

Georgieva, S./V. Velkov: Bibliographie de l'archéologie bulgare (1879–1966), Sofia 1974.

Gerasimov, T.: Sceaux bulgares en or des XIIIe et XIVe s. (Byzantinoslavica XXI, 1/1960, 62–74).

Grabar, A.: La peinture religieuse en Bulgarie, Paris 1928.

– Recherchés sur les influences orientales dans l'art balkanique, Paris 1928.

– Die mittelalterliche Kunst Osteuropas, Baden-Baden 1968.

Hamann-MacLean, R./H. Hallensleben: Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien vom 11. bis zum frühen 14. Jh., Gießen 1963.

Hoddinott, R.: Early Byzantine Churches in Macedonia and Southern Serbia, London/New York 1963.

– Bulgaria in Antiquity, London 1975.

Hösch, E.: Geschichte der Balkanvölker, Stuttgart 1968.

1000 Jahre bulgarische Ikonen. Ausstellung der Neuen Berliner Galerie im Alten Museum, November 1976 bis Januar 1977 (Berlin 1977).

Istorija na bŭlgarskoto izobrazitelno izkustvo, I, Sofia 1976 (bulg.).

Ivanov, M.: Zlatarskite proizvedenija ot XVI–XIX v. v muzeja na Bačkovskija manastir, Sofia 1967 (bulg.).

Ivanova, V.: Ukrasata na starobŭlgarskite glagoličeski rŭkopisi (Izkustvo XV/1965, Nr. 7, 10–16, bulg.).

Ivanova-Mavrodinova, V.: Za ukrasata na rŭkopisite ot Preslavskata knižovna škola (Preslav. Sbornik I/1968, 80–120, bulg.).

Kamenna plastika, Sofia 1973 (bulg.).

Kossev, D./Ch. Christov/D. Angelov: Bulgarische Geschichte, Sofia 1963.

Kratka istorija na bŭlgarskata architektura, Sofia 1965.

Krautheimer, R.: Early Christian and Byzantine Architecture, Harmondsworth 1965.

Krestev, K./V. Sachariev: Alte bulgarische Malerei, Dresden 1960.

Kunstschätze in bulgarischen Museen und Klöstern. Ausstellung Villa Hügel, Essen 1964.

Mavrodinov, N.: Ednokorabnata i krŭstovidna cŭrkva po bŭlgarskite zemi do kraja na XIV v., Sofia 1931 (bulg.).

– Starobŭlgarskoto izkustvo. Izkustvoto na Pŭrvoto bŭlgarsko carstvo, Sofia 1959 (bulg.).

– Starobŭlgarskoto izkustvo. XI–XIII v., Sofia 1966 (bulg.).

Mijatev, K.: Die Keramik von Preslav, Sofia 1936.

– Die mittelalterliche Baukunst in Bulgarien, Sofia 1974.

Nationale Kunstgalerie (Katalog), Sofia 1967.

Ostrogorski, G.: Geschichte des Byzantinischen Staates, München 1963.

Panajotova, D.: Die bulgarische Monumentalmalerei im 14. Jh., Sofia 1966.

Pandurski, V.: Pametnici na izkustvoto v Cŭrkovnija muzej – Sofija, Sofia 1977 (bulg.).

Popov, I.: Proporcii v bŭlgarskata architektura, I, Sofia 1955 (bulg.).

Rachénov, A.: Églises de Mesemvria, Sofia 1932.

Runciman, St.: A History of the First Bulgarian Empire, London 1930.

Sas-Zaloziecky, W.: Die byzantinische Baukunst in den Balkanländern und ihre Differenzierung unter abendländischen und islamischen Einwirkungen, München 1955.

Škorpil, K.: Aboba-Pliska (Izvestija russkago archeologičeskago instituta v Konstantinople X/1905, russ.).

Stančev-Vaklinov, S.: L'Orient et l'Occident dans l'ancien art bulgare du VIIe au Xe s. (XV Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina, Ravenna 1968, 241–285).

Stojanov, M.: Ukrasa na slavjanskite rŭkopisi v Bŭlgarija, Sofia 1973 (bulg.).

Zeiler, J.: Les origines chrétiennes dans les provinces danubiennes de l'Empire romain, Paris 1918.

Zlatarski, V.: Istorija na Bŭlgarskata dŭržava prez srednite vekove, I–III, Sofia 1918–1940, Repr. Sofia 1970–1972 (bulg.).

seit 1396 unter der osmanischen Fremdherrschaft in Bulgarien entstandenen Werke christlicher Kunst schließt, wobei entsprechend dem Thema des Buches die gleichzeitige islamische Kunst dieses Gebietes unberücksichtigt bleibt.
Es ist ein großes Verdienst des Autors, zum erstenmal seit über fünfzig Jahren wieder die gesamte Geschichte der christlichen Kunst in Bulgarien von der Spätantike bis zum Ausgang des Mittelalters dargestellt zu haben. Dabei wird neben der allgemeinen Kunstentwicklung und ihrer Beziehung zur jeweiligen historischen Epoche die Entwicklung aller Kunstgattungen – der Architektur, der Ikonen- und Wandmalerei, der Plastik und des Kunsthandwerks – nachgezeichnet, wobei die bedeutendsten Denkmäler eingehend erläutert werden. Ein weiterer Vorzug dieses Buches liegt darin, daß die Darstellung dem neuesten Stand der Forschung und Denkmalpflege entspricht. Das gilt auch für den Bildteil, dessen hohe Qualität als besondere Leistung des Autors gewertet werden darf.
Parallel zu der vorliegenden Ausgabe, die sich an einen größeren Leserkreis wendet, erscheint eine wesentlich umfangreichere, die vornehmlich für Spezialisten gedacht ist. Sie enthält zusätzlich einen wissenschaftlichen Katalogteil zu allen wichtigen Bau- und Kunstdenkmälern sowie ein ausführliches Verzeichnis weiterführender Literatur. Mit diesen zwei unterschiedlichen Editionen zum selben Thema hofft der Verlag den verschiedenartigen Interessen und Anforderungen der Leserschaft am besten gerecht zu werden.

Union Verlag Berlin

