

Wladimir Sas = Zalozieckij

Die byzantinische Baukunst
in den Balkanländern und ihre Differenzierung
unter abendländischen und islamischen
Einwirkungen

Studien zur Kunstgeschichte der Balkanländer

1955

H. Dibenbourg, München

Südost-Forschungen

Im Auftrag des Südost-Instituts München
geleitet und herausgegeben

von

Prof. Dr. Fritz Valjavec

Bd. XI (1946/52), 311 Seiten, DM 18.—

Bd. XII (1953), IX + 442 Seiten, DM 34.—

Bd. XIII (1954), XI + 391 Seiten, DM 34.—

Bd. XIV (1955), I. Teil 348 Seiten, II. Teil im Erscheinen

Die Südost-Forschungen sind die einzige wissenschaftliche Zeitschrift, die sich seit Jahren mit den Ländern des Europäischen Südostens befaßt. Sie enthält Beiträge, die die verschiedensten Gebiete berühren, wie die Geschichts- und Sprachforschung, die Landeskunde, die Kultur-, Wirtschafts- und Siedlungsgeschichte. Die Südost-Forschungen tragen internationalen Charakter und stehen auch ausländischen Forschern offen.

Verlag R. Oldenbourg, München

X 37838

Südosteuropäische Arbeiten

Im Auftrag des

Südost-Instituts München

herausgegeben

von

Fritz Valjavec

1955

Verlag K. Oldenbourg, München

Wladimir Sas = Zalogieckij

Die byzantinische Baukunst
in den Balkanländern und ihre Differenzierung
unter abendländischen und islamischen
Einwirkungen

Studien zur Kunstgeschichte der Balkanländer

1955

K. Oldenbourg, München

Meiner Frau
in Dankbarkeit und Verbundenheit

Druck: May Schick, München

Vorwort

Die Hauptaufgabe der vorliegenden Arbeit, deren Forschungsergebnisse auf Reisen der Vorkriegszeit beruhen, umfaßt die Darstellung der Geschichte der Architektur der Balkanländer, wobei das Hauptaugenmerk auf die Aufdeckung der stilgeschichtlichen Zusammenhänge, ihre gegenseitige Durchdringung und Kontinuität gerichtet war.

Die Arbeit sollte ursprünglich an anderer Stelle erscheinen, was dann durch die Kriegereignisse verhindert wurde. Dazu waren die Zinkstöcke bereits fertiggestellt und konnten zum größten Teil hier verwendet werden. Ein Teil ist leider zu grunde gegangen, darunter die Klischees einiger wichtiger Denkmäler. Da die Beschaffung neuer Vorlagen derzeit nicht möglich ist, muß auf die Beigabe entsprechender Abbildungen verzichtet werden.

Die Verarbeitung der neuesten wissenschaftlichen Literatur erfolgte während meiner Lehrtätigkeit am Kunsthistorischen Institut der Universität Wien und fand ihren Abschluß durch eine Forschungsaufgabe der Columbia-Universität in New York, die mir durch das Fulbright-Stipendium der Fulbright Commission in Wien ermöglicht wurde, denen ich an dieser Stelle meinen besten Dank ausspreche.

Für die bereitwillige Hilfe während der Arbeit bin ich den Herren Univ.-Prof. Dr. E. S. Swift (New York), Univ.-Prof. Dr. J. G. Derpool (Avery Library, New York), Univ.-Prof. Dr. G. Fowler (Pittsburg), Univ.-Prof. Dr. W. Guida und Frau Univ.-Prof. Dr. Ciracpie der Nerseffian (Dumbarton Oaks, Washington), für das freundliche Entgegenkommen bei der Aufnahme der Arbeit den Herren Univ.-Prof. Dr. F. Valjavec (München) und Univ.-Prof. Dr. B. Caria (Graz) zum größten Dank verpflichtet, ferner Frau Dr. G. Gfodam, Assistentin am Kunsthistorischen Institut der Universität Graz, für die Hilfe bei der Lesung der Korrekturen und der Herstellung des Ortsregisters.

Graz, den 7. November 1955

W. Cas-Zaloziecky

Einleitung

Kulturgeschichtliche Grundlagen

Die zivilisatorische Großtat der Römer bestand in der Einbeziehung der unwegsamsten und unzugänglichsten Gebiete des Balkans in ihr kontinentales Herrschaftssystem, und die geschichtliche Bedeutung dieser Einbeziehung für die Balkanländer bestand darin, daß sie seit der Verschiebung der Limesgrenze an die Donau zum erstenmal in die erweiterte römisch-antike Kulturoikumene aufgenommen worden sind. Damit wurden dauernde Grundlagen für die ganze weitere Entwicklung dieser Gebiete geschaffen, Grundlagen, die sich trotz mancher Rückschläge in der Völkerwanderungszeit in großen Zügen durch das Mittelalter hindurch erhalten haben und deren Spuren noch bis zum heutigen Tag nicht ganz verwischt worden sind.

Dieses an sich zu Kleinraumbildungen prädestinierte Gebiet wurde in ein übergeordnetes Großstaatsystem aufgenommen, dessen beherrschendes Zentrum sich im Westen befunden hat. Das ist insofern bemerkenswert, als sich diese Umwälzung im Gegensatz zu den natürlichen und in der griechischen und hellenistischen Periode auch geschichtlichen Neigungen, wenigstens eines guten Teiles unserer Gebiete, vollzogen hat. Und eben darum verdient dieses geschichtliche Ereignis eine wahre Umwälzung genannt zu werden. Hand in Hand geht damit eine intensive Romanisierung dieser Gebiete, die gleichzeitig zu den östlich am weitesten vorgeschobenen Posten dieses Romanisierungsprozesses des europäischen Kontinents gehört haben. Aber trotz dieser intensiven Romanisierungsbestrebungen ist es nicht gelungen, auf der Balkanhalbinsel Grundlagen zur Entstehung ähnlicher romanischer Völker zu schaffen wie im Westen. Die Einwanderung der slawischen Volksstämme in die Balkanhalbinsel, die Entstehung neuer Staatsbildungen und ihre Auseinandersetzung mit Byzanz bilden den Hauptinhalt des ersten Hauptabschnittes der mittelalterlichen Periode.

Vor allem wurde die kontinentale Verbindung, die in der römischen Periode aus den Balkanländern eine Brücke zwischen dem Westreich und Ostreich gebildet hatte, stark gelockert. Besonders deutlich wurde die Lockerung nach dem Zusammenbruch des großen Restaurationswerkes Justinians, der

durch die Eroberung von Illyrikum und Italien die zerrissene Einheit wieder hergestellt hatte. Bald darauf traten die slawischen Volksstämme auf der Balkanhalbinsel auf und schoben sich keilartig vom Norden bis zum Peloponnes vor. Dieser Keil zerriß vorderhand die kontinentale Verbindung zwischen dem Abendland und dem byzantinischen Osten. Im Nordosten der Balkanhalbinsel setzte sich etwa um dieselbe Zeit (um 670) das hunno-ono-gurische Volk der Bulgaren fest, das nach Überschreitung der Donau das Gebiet zwischen der Donau und dem Balkangebirge besetzte und hier unter den angesiedelten slawischen Stämmen das erste Bulgarische Reich gründete.

Nun ist das mit äußerster Anstrengung und gewaltsamen Mitteln durch Jahrhunderte vollbrachte Werk der Römer in den Balkanländern zusammengebrochen. Es beginnen sich Eigenzentren innerhalb der Balkanhalbinsel herauszukristallisieren, die sich geschichtlich aus dem Raum heraus entwickeln. Aber es zeigt sich bald, daß die natürliche Beschaffenheit der Balkanhalbinsel ihre Rechte fordert. Die neuen slawischen oder slawiferten (Bulgaren) Staatsgründungen verfallen bald in den magischen Kreis von Kleinraumbildungen, welche die Kräfte der einzelnen staatsbildenden Völker zersplitterten und keine einheitliche große Balkannation entstehen ließen — auch angesichts der neuen Gefahr nicht, die ihnen nun wiederum von außen, aber diesmal vom byzantinischen Osten, nicht vom römischen Westen drohte.

Gleichzeitig mit diesem neuen Aufkommen der byzantinischen Kulturökumene haben wir es in den Balkanländern mit einer Abgrenzung und Entfremdung gegenüber der eigentlich abendländischen Welt zu tun.

Schicksalschwer hat sich diese Veränderung in der Geschichte der Balkanländer ausgewirkt. An der Grenze zwischen diesen beiden, den alleinigen Anspruch auf universale Weltgeltung erhebenden Mächten gelegen, gerieten sie in den Strudel des Jahrhunderte andauernden Kampfes und in die Gefahr, zwischen zwei Mühlsteinen zerrieben zu werden. Mit unendlichem Geschick gelang es der byzantinischen Staatskunst, immer wieder auf der Balkanhalbinsel festen Fuß zu fassen. Bald wurde der eine Staat gegen den anderen ausgespielt, und zwar der schwächere und für Byzanz weniger gefährliche gegen den stärkeren, bald wurden durch eine meisterhaft geführte Kirchen- und Kulturpolitik die Balkanvölker in den Kreis des griechisch-byzantinischen Einflusses einbezogen. Dabei wurde mit zäher Beständigkeit die Unantastbarkeit der griechischen Kerngebiete auf der Balkanhalbinsel verteidigt.

Die große byzantinische Offensive am Balkan begann im 9. Jh. nach dem Abschluß des verhängnisvollen Bilderstreites, der das byzantinische

Reich im Innern zerrüttet und geschwächt hatte, und nach der Überwindung der persischen und arabischen Invasion, und zwar zunächst auf geistig-kirchlichem Gebiet. Es ging um den Primat der Universalität der nun nach dem Bilderstreit geläuterten byzantinisch-orthodoxen Kirche gegenüber der west-römischen, bei der kampfreichen Rivalität kirchenpolitischer Einflüsse auf der Balkanhalbinsel.

Hier hatte der Primat der Universalität für die jungen Völker eine unendlich wichtige Bedeutung, und Byzanz durfte als erste Kulturmacht auf diese geistige Vormachtstellung unter keinen Umständen verzichten, wollte es kulturell und geistig diese Völker in den Bannkreis seines Einflusses einbeziehen. Serbien und, was noch krasser war, Bulgarien drohten in das Fahrwasser der römisch-westlichen kirchlichen und geistigen Kultursphäre zu geraten — infolge der zeitweiligen Ohnmacht Byzanz'. Aus dieser kritischen Lage heraus gewinnt die von Cäsar Bardas und Photios so intensiv unterstützte Missionstätigkeit der beiden Brüder aus Saloniki Kyrill und Methodios eine ganz besondere Bedeutung. Durch die Einführung des kyrillischen Alphabets und die Übersetzung der Kirchenbücher ins Altslawische wurde die Gewinnung der slawischen Völker der Balkanhalbinsel für byzantinische Kultureinflüsse eingeleitet. Das byzantinische Christentum und die byzantinische Kultur wurden den Balkanvölkern in einer Form dargereicht, die nicht als fremd empfunden wurde und doch nichts von ihrem byzantinischen Inhalt eingebüßt hatte. Nichts hat so stark zur Ausbreitung byzantinischer Kultur und byzantinischen geistigen Lebens in den Balkanländern beigetragen wie diese, von Byzanz mit überlegener staatspolitischer Weisheit durchgeführte, formale Anpassung an die gegebenen Verhältnisse.

Die Byzantiner begnügten sich jedoch nicht mit der kulturellen und geistigen Durchdringung der Balkanvölker. Die mündig gewordenen und vom byzantinischen Staatsgeist durchdrungenen Balkanvölker (Bulgaren, Serben) übernahmen von Byzanz auch die mystisch-imperiale Kaiseridee und versuchten zu wiederholten Malen, die Schwäche des byzantinischen Staates ausnützend, von ihren eigenen Gebieten aus nicht nur die ganze Balkanhalbinsel zu beherrschen, sondern auch die Stellung Byzanz' selbst einzunehmen. Daraus ergeben sich neue Konflikte, die mit einer Eroberung großer Balkan- teilgebiete enden.

Den ersten Versuch sich ganz von Byzanz zu emanzipieren bildet das bulgarische Zartum, welches vom Fürsten Simeon von Bulgarien (893 bis 927) ins Leben gerufen worden ist. Es ist wohl der erste große Versuch zur Überwindung des naturbedingten balkanischen Partikularismus und zur

Begründung eines einheitlichen Balkanstaates nach der Niederwerfung der byzantinischen Vormachtstellung auf der Balkanhalbinsel. Große Teile Thrakiens, Mazedoniens, Serbiens (bis über die Drina), ein großer Küstenstrich an der Adria fielen in die Hand Simeons. Adrianopel wurde eingenommen (923), bulgarische Truppen stießen bis zum Golf von Korinth vor. Aber die durch die byzantinische Kaiseridee genährten hochfliegenden Pläne Simeons begnügten sich nicht mit der Beherrschung der Balkanhalbinsel. Das Eindringen in die griechischen Teile der Halbinsel hat gleichzeitig die von uns bereits öfters hervorgehobenen geopolitischen und kulturgeographischen Bedingtheiten mit neuem Leben erfüllt. Jede politische Macht, welche die ganze Balkanhalbinsel einschließlich der griechischen Teilgebiete beherrschte, geriet zwangsmäßig in den Kreis des griechischen Kultureinflusses. Daraus ergab sich nicht nur der übernationale Charakter eines derartigen Staatsgebildes, sondern auch der Konflikt mit Byzanz, welches diesen Gedanken durch Jahrhunderte wie ein heiliges politisches Recht gehütet hat. Dazu kam das aus der naturbedingten Beschaffenheit der Balkanländer fließende Fehlen eines die ganze Halbinsel beherrschenden Zentrums. Dieses Zentrum war Konstantinopel, die Schlüsselstellung am Bosphorus. Nur wer dieses beherrschte, konnte den Traum der Weltherrschaft über das östliche Mittelmeer mit ihrer griechischen Einheitskultur verwirklichen. So mußte es zu einem Konflikt zwischen Simeon und dem byzantinischen Kaisertum kommen, vor allem in dem Augenblick, wo dieser die Byzantiner zur Verleihung des byzantinischen Kaisertitels durch sein Erscheinen vor Konstantinopel zwingen wollte. Später hat er sich, nachdem dieser Versuch mißglückt war, den Titel eines „Basilicus Bulgaron kai Rhemaiou“ beigelegt.

An der Uneinnehmbarkeit Konstantinopels, der Schlüsselstellung zur Beherrschung eines universalen Reiches auf der Balkanhalbinsel, scheiterten die weitgespannten Pläne Simeons, sie beweisen jedoch, daß er nicht bloß ein national und regional beschränktes bulgarisches Reich, sondern ein neues universales Kaiserreich an Stelle des byzantinischen Kaiserreichs gründen wollte. Den weitgesteckten Plänen Simeons folgte in Bälde eine schwere Reaktion. Noch einmal raffte sich Bulgarien zu einer Großmachtstellung unter dem Zaren Samuel (997—1014) auf. Diesmal wurde das Hauptgewicht des Reiches aus dem im näheren Bannkreis Konstantinopels gelegenen Nordbulgarien nach dem Südwesten (Mazedonien) verlegt. Prespa und Dehid wurden zu Hauptstädten des neuen westbulgarischen Reiches gewählt.

Auch die Versuche des Zaren Samuel scheiterten an der Unnachgiebigkeit des, unter den Mazedoniern erstarbten, byzantinischen Reiches. Samuel wurde besiegt und im Jahre 1018 zog Basilius II. in Thrid ein. Die ganze Balkaninsel wurde wiederum dem byzantinischen Reich einverleibt. Die Folgen dieses Zusammenbruchs machten sich in der starken Byzantinisierung der ganzen Balkanhalbinsel in der Zeit der uneingeschränkten byzantinischen Herrschaft (1018—1186) geltend. Das von Samuel begründete bulgarische Patriarchat in Thrid wurde zwar von Basilius II. in ein Erzbistum verwandelt, aber sehr bald ganz hellenisiert und zum Hauptzentrum der byzantinischen Kirche in den Balkanländern erhoben.

Erst nach beinahe zweihundertjähriger Herrschaft auf der Balkanhalbinsel kommt es unter den Boljaren Peter und Johannes Ufen zu einer Erhebung gegen die byzantinische Fremdherrschaft, in einem Zeitpunkt, wo innere Wirren und eine Bedrohung durch die Normannen im Jahre 1185 das byzantinische Reich in Schach gehalten haben. In der neuen Hauptstadt Tirnovo wurde Peter zum Zaren der Bulgaren und Griechen gekrönt und ein vom Konstantinopler Patriarchen unabhängiger Erzbischof eingesetzt. Nach längeren kriegerischen Auseinandersetzungen mit Byzanz gelang es dem Nachfolger Peter Kalojan (1197—1207), ein Reich zu gründen, das dem ersten Bulgarenreiche in seiner territorialen Ausdehnung kaum nachgestanden hat.

Zuletzt noch ein Blick auf den mittleren und westlichen Teil der Halbinsel.

Im Schatten dieses bulgarisch-byzantinischen Konfliktes entfalten sich zu immer stärkerer Geltung die bis dahin zersplitterten Teilfürstentümer des westlichen und mittleren Teiles der Balkanhalbinsel. Kroatien laviert längere Zeit zwischen Byzanz, Venedig und Ungarn, bis es sowohl politisch als auch kulturell sich endgültig dem abendländischen Kulturkreis anschließt.

Viel komplizierter liegen die geschichtlichen Verhältnisse in den eigentlich serbischen Gebieten.

Das Aufeinanderprallen der abendländischen und byzantinischen Kultur und die patriarchalischen Einrichtungen haben hier eine eigenartige Kulturverschmelzung hervorgerufen, wie es sie sonst mit Ausnahme von Rumänien in keinem anderen Balkangebiet gegeben hat. Eine weitere innere Austragung und Verarbeitung dieser Kulturgegensätze wurde allerdings durch den staatlichen Zusammenbruch im 14. Jh. erschwert.

Die serbischen Gebiete wurden nie so stark byzantinisiert wie z. B. die bulgarischen, andererseits wiederum nie so stark von östendentaler Kultur durch-

drungen wie die kroatischen Nachbarländer; sie bildeten wenigstens in der Zeit ihrer intensivsten Entwicklung im Mittelalter ein Land und ein Gebiet der Mitte.

In der Zeit des Niedergangs der byzantinischen Vormachtstellung auf der Balkanhalbinsel schließen sich die neu entstandenen Teilfürstentümer an den lateinischen Kulturkreis Süditaliens und Dalmatiens an. Das gilt vor allem für das an der Küste gelegene Diokletien (später Zeta, das dem heutigen Montenegro und einem Teil Nordalbaniens entspricht). Den Fürsten von Diokletien gelang es im 11. Jh., die byzantinische Oberhoheit abzuschütteln. Sie lösen sich von den byzantinisch-orthodoxen Einflüssen von Durazzo los und stützen sich auf Rom, von wo sie den Königstitel erhalten, und auf das katholische Bistum von Antivari, das von Rom aus mit zahlreichen Privilegien bedacht wird. Dazu kommen noch die lateinischen Einflüsse aus Zachumlien (später Herzegowina), die vom Bistum Spalato ausgehen. So steht die ganze Küste mit Ausnahme von Durazzo eine Zeitlang unter dem Einfluß der abendländisch-lateinischen Kultur.

Anders gestaltet sich die Lage im eigentlich altserbischen Gebiet, dem sogenannten Raszien, das im Binnenland zwischen der westlichen Morava, Ibar, der oberen Drina und den Tälern von Tara, Piva, Lim und der Bergkette von Prokletje gelegen ist.

Wohl sind auch hier aus dem Küstengebiet Einflüsse des abendländischen Kulturkreises eingedrungen, aber sie sind nicht zur vollen und ungeteilten Entfaltung gelangt. Schon früh, wahrscheinlich durch bulgarische Vermittlung, macht sich hier der Einfluß des byzantinischen Kirchentums geltend.

So bedeutet das serbische Raszien in seinen Anfängen ein Schwanken zwischen okzidentaler und östlicher Orientierung und bildet das einzige Gebiet auf dem ganzen Balkan, das — vor allem nach der Einverleibung Zetas — okzidentale und byzantinische Kultur reibungslos nebeneinander bestehen läßt. Daselbe Schwanken spiegelt sich in den politischen Beziehungen wider. Der serbische Großzupan Stephan Nemanja schließt sich je nach der Konjunktur in den Adriagebieten der ungarisch-venetianischen Koalition oder Byzanz an. Die erstarkende byzantinische Macht unter den Komnenen (Manuel, Andronikos Komnenos) hat wiederum eine Anerkennung der politischen Oberhoheit Byzanz' zur Folge (Friede vom Jahre 1190), aber auch die Respektierung des staatlichen Eigendaseins Serbiens. Zu einer Niederwerfung Serbiens, wie Bulgarien sie erlebt hatte, ist es nie gekommen, obwohl die ganze serbische Geschichte im Mittelalter ein ständiges Ringen mit der sich erneuernden byzantinischen Machtentfaltung bildete.

Eine ganz neue Lage entsteht in den Balkanländern nach der Gründung des lateinischen Kaisertums in Konstantinopel. Der byzantinische Alpdruck ist gewichen, und es ist für die Balkanvölker ein neues Zeitalter hereingebrochen, das ihren politischen und nationalen Aspirationen neue Wege ebnet hat. Und doch wurde der Zusammenbruch der byzantinischen Macht am Bosphorus von keinem der Balkanvölker so weit ausgenützt, daß eines von ihnen an die Stelle Byzanz' getreten wäre.

Im Gegenteil, es ist kein Zufall, daß die serbische Kirche, in dem Augenblick, als das lateinische Kaisertum sich in hartem Kampf mit dem byzantinischen Reich von Nikaia befand, sich an das Patriarchat von Nikaia angelehnt hat. Noch auffallender ist, daß der bulgarische Zar Assen II., der sein Reich ähnlich wie einst Samuel nach der Besiegung des epirotischen Despoten Angelos in der Schlacht von Klokotnica (1230) beinahe über die ganze östliche Balkanhalbinsel ausdehnte und sich den alten Titel des „Zaren der Bulgaren und Griechen“ wieder beilegte, zuletzt das Bündnis mit dem lateinischen Kaisertum aufgab, sich mit dem Kaiser von Nikaia Vatages ausöhnte und die Gründung eines autokephalen Patriarchates in seiner Residenzstadt Tironovo von dem Patriarchen von Nikaia erwirkte.

Die Wiederherstellung des byzantinischen Reiches in Konstantinopel hat die alten politischen Gegensätze wieder zu neuem Leben geweckt. Von Michael VIII., dem Palaiologen, werden die Balkanländer wieder in seine Restaurationspläne einbezogen. Das Patriarchat von Ochrid wird restituiert und der unmittelbaren Jurisdiktion des Kaisers unterstellt, womit die Rechte der autonomen Kirchen der Serben und Bulgaren geschmälert werden — andererseits schließen sich die Bulgaren und Serben antibyzantinischen Koalitionen an. Die alten politischen Gegensätze leben wieder auf. Nur die Rollen sind jetzt vertauscht. Die Rolle des Vorkämpfers gegen die byzantinische Vormachtstellung auf dem Balkan übernimmt nun Serbien, das die Schwächung des durch innere Wirren entzweiten Bulgariens und die durch die vordringenden Türken abbröckelnde Macht des restaurierten byzantinischen Imperiums für seine politischen Expansionspläne ausnützt.

Auch die serbisch-byzantinische Auseinandersetzung, die zur selben Zeit begann, als Serbien aus seiner binnenländischen Isolierung nach dem Südosten, nach Mazedonien und in das lebenswichtige Wardartal vorgedrungen war, hat verschiedene Wandlungen durchgemacht. Bald überwiegen lateinische Einflüsse wie unter Uroš I., der sich an Franken und Epiroten angeschlossen hat, wobei die abendländischen Einflüsse durch seine französische Frau Helena eine große Förderung im ganzen Kulturleben erfahren haben,

bald folgt eine Wendung zugunsten Byzanz', und zwar in dem Augenblick, wo Karl von Anjou die Adriaküste bedroht.

Eine letzte Wendung vollzieht sich in der Zeit der höchsten politischen Blüte des serbischen Reiches unter dem Zaren Stephan Dušan (1331 bis 1355). Nach der Schlacht von Velbužd, in der die mit Byzanz gegen Serbien verbündeten Bulgaren geschlagen worden waren, gab es für die Serben nur noch einen Gegner auf der Balkanhalbinsel: das durch Bürgerkriege geschwächte und durch die Türken in Schach gehaltene Byzanz.

Dušans ganze Expansion richtete sich daher nach dem Südosten mit dem Ziel, die byzantinische Macht in Griechenland niederzuwerfen.

Gleichzeitig bedeutete aber die Besetzung Griechenlands oder zumindest der wichtigsten Teile Griechenlands nicht nur die Festigung des nationalen serbischen Staates, sondern auch die politische und kulturelle Beerbung des byzantinischen Reiches, die nun Dušan ähnlich wie den bulgarischen Zaren vorgeschwebt zu haben scheint. Um 1340 wurde Albanien bis Joannina, um 1345 ganz Mazedonien besetzt und kurz darauf sogar Serres, die Schlüsselstellung zwischen Saloniki und Konstantinopel, ferner Drama und Philippi.

Zuletzt dringt er noch tiefer in griechische Gebiete, besetzt Marnanien und Atolien und schließlich das ganze Thessalien. Stolz nennt er sich nun „*pare totius Imperii Romaniae dominus*“. Tatsächlich war ein serbisch-griechisches Reich im Entstehen begriffen, welches das in sich zusammenschrumpfende byzantinische Reich in Schatten stellte und sich anschickte, seine Stelle einzunehmen. Nicht nur politisch, sondern auch kulturgeschichtlich bedeutend ist die Tatsache, daß dieses Reich sich über den Balkanpartikularismus nur zu der Zeit erheben konnte, als es sein Hauptgewicht nach dem Süden, nach Griechenland verlegte und ungemein wichtige Zentren des griechischen geistigen Lebens wie der Athosberg, die Meteora-Klöster in das neue Staatsgebilde eingegangen waren.

Aber diese neue Entwicklung, welche vielleicht imstande gewesen wäre, das byzantinische Universalreich in einer anderen Form wiederaufleben zu lassen, ist unter dem neuen Ansturm der Türken noch schneller zusammengebrochen als das scheinbar bereits ganz lebensunfähige byzantinische Reich.

Die vielen Versuche, eine Koalition von Byzanz, Serbien und Ungarn gegen die vordringenden Türken ins Leben zu rufen, sind entweder zu spät zustande gekommen oder an der Uneinigkeit der Beteiligten gescheitert. Und so brach eine Katastrophe nach der anderen über die einzelnen Völker herein.

1371 erlitten die Serben eine furchtbare Niederlage bei Cernomen an der Mariša durch die Türken.

1389 besiegelt das Los Serbiens die Schlacht am Amsselfelde, 1393 wird Trnovo von den Türken erobert. Nur Teilgebiete Serbiens (Moravatal und die Gegend um Belgrad) fristeten unter dem Fürsten Stephan Lazarević († 1427) und den Despoten Georg Branković (1427—1456) noch ein kurzes Scheindasein mit dem letzten Emporlodern eines selbständigen kulturellen Eigenlebens.

*

Im rumänischen Raum entstehen die ersten staatlich-politischen Kristallisationspunkte viel später als am Balkan, wohl kaum vor dem Ende des 13. und Anfang des 14. Jh.s. In geschützten Gegenden entwickeln sich zwei wichtige Zentren. Das walachische Fürstentum an den südöstlichen Abhängen der transylvanischen Alpen in Urgeß später Târgoviște und etwas später im Raum zwischen Suczawa und der Moldau das moldauische mit den nacheinander folgenden Hauptstädten von Seret, Baia und Suczawa.

Was die beiden Fürstentümer von den Balkanländern vor allem unterscheidet ist das verschiedene Verhältnis zum byzantinischen und abendländischen Kulturkreis. Politische Auseinandersetzungen zwischen den rumänischen Fürstentümern und Byzanz hat es kaum gegeben, weil die byzantinische Expansionskraft sich auf die eigentlichen Balkanländer beschränkte und nicht über den unteren Lauf der Donau hinausreichte. Ferner war in der ersten Hälfte des 14. Jh.s das byzantinische Reich zu geschwächt, um politisch über die eigentlichen Balkangebiete hinausgreifen zu können. Dafür umso günstiger gestalteten sich für Byzanz die kirchlichen und kulturellen Beeinflussungsmöglichkeiten. Im Jahre 1359 wurde eine vom Konstantinopler Patriarchen abhängige Metropole in Vidin in eine ugro-walachische Metropole umgewandelt, — später unter dem Fürsten Mircea I. wurde die walachische Kirche dem Erzbistum von Dehid unterstellt. Somit geriet die Walachei unter den Einfluß des byzantinisch-slawischen Kulturkreises der Balkanländer. In der Moldau wurde um das Jahr 1401 oder 1402 eine vom Konstantinopler Patriarchen abhängige Metropole gegründet, später von Cetatea Alba nach Suczawa verlegt. Auch die moldauische Metropole war zeitweise von dem Erzbistum in Dehid zumindest nominell abhängig.

Die beiden ungemein bezeichnenden Tatsachen beweisen wie eng die beiden Fürstentümer sich geistig und kulturell an die byzantinisch-balkanische Kultur angeschlossen haben. Trotzdem ist ein Unterschied zwischen den beiden Fürsten-

tümern in kulturgeschichtlicher Beziehung vorhanden. Die Moldau war stets stärkeren abendländischen Einflüssen ausgesetzt und man kann sagen, daß von allen Balkangebieten hier die stärkste Annäherung an den abendländischen Kulturkreis, vor allem durch die siebenbürgische Vermittlung, erfolgte. Die Folge war eine schöpferische byzantinisch-abendländische Kultursynthese, die allen Erscheinungen des geistigen, kulturellen ja sozialen Lebens einen tiefen Stempel aufdrückte.

Aber zum Unterschied von den Balkanvölkern waren die beiden Fürstentümer nicht von den Türken gänzlich unterjocht worden, sondern gerieten in ein Abhängigkeitsverhältnis. Der große Vorteil dieses Vasallitätsverhältnisses war, daß der Faden der Kontinuität eines zumindest halb selbständigen gesellschaftlichen, kulturellen und geistigen Lebens nicht ganz abgerissen worden ist. Es ist daher keine derartige Stagnation und Patriarchalisierung der Lebensverhältnisse eingetreten wie in den Balkanländern. Unter der türkischen Lunte pulsiert das nationale und kulturelle Leben weiter, die Beziehungen zum Abendlande werden nicht abgerissen, wenn auch die Fremdherrschaft tiefe Spuren in der Geschichte des rumänischen Volkes hinterläßt.

I.

Die altchristliche und frühbyzantinische Kunsttradition in der Geschichte der Architektur der Balkanländer

1. Basilikale Anlagen

Besonders tiefe Spuren hat in den Balkanländern die basilikale Anlage hinterlassen. Dies ist um so auffallender, als die Basilika in der oströmischen hauptstädtischen Architektur nach einer kurzen Blütezeit im 4. und 5. Jahrhundert von der justinianischen gewölbten Raumarchitektur beinahe ganz verdrängt wird. In den Balkanländern hat sie sich über die justinianische Zeit hinaus in verschiedensten Formabwandlungen bis ins Mittelalter hinein erhalten, ja in manchen Gegenden hat sie, soweit man das Material überblicken kann, der kirchlichen Architektur ihren Stempel aufgedrückt. Die Basilika bietet eine zusammenhängende Folge von Denkmälern, die aus der altchristlichen und frühbyzantinischen Periode bis ins Mittelalter reichen¹⁾.

Tafel I (Fig 1—9) zeigt die wichtigsten Beispiele der frühbasilikalischen Anlagen in den Balkanländern. Trotz der stilistischen Verwandtschaft dieser Anlagen untereinander können hier bereits gewisse Wandlungen festgestellt werden. Wir können zwei Stilgruppen unterscheiden: Basiliken mit Säulenstützen (Städtische Basilika in Stobi, Fig. 1, Marmorbasilika in Tropaeum Trajani, Fig. 2, Basilika in Palikura bei Stobi, Fig. 3, in Kaljaja bei Lebane [Garičin Grad], Fig. 4) und solche, die statt Säulen Pfeiler besitzen (Stephansbasilika in Hissar, Fig. 5, Basilika in Hissar, Fig. 6, alte Metropole in Mesembria, Fig. 7, Suvodol bei Bitolj, Fig. 8, Svinjarica bei Lebane, Fig. 9).

Dieser Unterschied ist auffallend. In jeder der beiden Gruppen entsteht eine ganz verschiedenartige Raumwirkung. Während in der ersten Gruppe die leichten Arkaden, die die Wände ersetzen, eine Entstofflichung des Raumes bewirken und die Geschlossenheit des Raumganzen auflösen, wodurch die Tiefenorientierung viel wirksamer zum Ausdruck gelangt, entsteht in der zweiten Gruppe durch die Betonung der ununterbrochenen Wand, aus der die schweren Arkaden bloß herausgeschnitten werden, eine schwere, lastende

Raumgestaltung. Die leichte, fließende Bewegung der Säulenarkaden ist aufgehoben, die Wandmasse scheint den Raum zu erdrücken. Der gleiche Unterschied war auch bei den sichergestellten Emporenanlagen vorhanden (Fig. 1, 4, 5).

Innerhalb der ersten Gruppe unterscheidet sich die Basilika in Kaljaja (Fig. 4) von den beiden vorhergehenden (Fig. 1—2) durch die polygonal gebildete Apsis und die vorspringenden Mittelschiffswände bei der Hauptapsis, welche die beiden Nebenschiffe an dieser Stelle vom Altarraum trennen. Es ist eine Andeutung des Altarraumes bereits vorhanden. Auch die Außenvorhalle springt über die Grundmauern an den Seiten vor, wodurch ihre architektonische Eigenbedeutung mehr hervorgehoben erscheint. Jedenfalls spielen Altarraum und Vorhalle eine größere Rolle als in Stobi und Tropaeum Trajani. Sie beginnen sich zu Eingebilden zu entwickeln.

Unterschiede lassen sich auch in der zweiten Gruppe feststellen. In zwei Fällen besitzen wir halbrunde Apsiden (Fig. 8, 9), in den beiden anderen (Fig. 5, 7) polygonale. Auch die Raumverhältnisse sind verschieden. Bei Fig. 7 ist ein auffallendes Gleichgewicht zwischen Tiefe und Breite des Mittelschiffes ($19 \times 9,50$) vorhanden. Eine entwickelte Vorhalle, und zwar eine innere und äußere, ist in den beiden Basiliken Fig. 8 und 9 vorhanden, während sie in der Basilika Fig. 7 ungemein einfach gebildet worden ist. Die Basilika Fig. 9 zeichnet sich noch durch eine stärker entwickelte Pfeilerbildung aus: die Pfeiler sind kreuzartig gestaltet.

Aus diesen Unterschieden lassen sich etwa folgende Schlüsse ziehen:

Die Säulenbasiliken sind vorderhand kaum zu lokalisieren, da sie sowohl im Westen (Stobi am Vardar, Palikura bei Stobi, Kaljaja bei Lebane²) als auch im Osten (Hissar, Tropaeum Trajani³) auftreten. Dasselbe gilt von den Pfeilerbasiliken (im Westen: Suvodol, Svinjarica; im Osten: Mesembria). Immerhin spricht einiges für die wachsende Bedeutung der Pfeilerbasilika in den Ostgebieten, was mit der zunehmenden Bedeutung der blockmäßigen, auf Mauermassenwirkung berechneten, frühbyzantinischen Architektur zusammenhängen würde. Die Pfeilerbasiliken bilden jedenfalls eine weitere Entwicklungsform der Basilika in den Balkanländern und treten, soweit man dies heute beurteilen kann, in den Westgebieten erst nach der Säulenbasilika auf. Der Unterschied zwischen der ost- und weströmischen Basilika zeigt sich auch in der Raumauffassung. Dafür ist das Verhältnis von Stobi zu Mesembria am bezeichnendsten.

Während Stobi in der durchgehenden Tiefenorientierung sich eher den altchristlichen Basiliken der westlichen Reichshälfte mit den ihr verwandten griechischen Basiliken anschließt ($38,80 \times 12,50$), haben wir der Basilika

des Ostbalkangebietetes in Mesembria ($19 \times 9,50$) im ganzen Westen nichts Ähnliches gegenüberzustellen. Hier entsteht durch Aufhebung der scharfen im Westen vorherrschenden Gegensätze zwischen Tiefe und Breite ein schöner, überschaubarer, in sich ruhender Raum, der in eine weit geöffnete, überblickbare Apsis gebettet erscheint und die ganze Anlage beherrscht. Diese gewaltige Monumentalwirkung des Raumes kommt auch in der Außenanlage zum Ausdruck. Einheitliche und ungegliederte Mauermassen von mächtiger kristallinisch-blockmäßiger Geschlossenheit bestimmen den Hauptindruck, im Gegensatz zu den relativ leichten, gestreckten basilikalischen Bauanlagen des Westens. Dazu kommt noch die „kantige“ polygonal gebildete Apsis⁴⁾, welche sich scharf gegen die Umgebungsabzweigungen abzeichnet und die weiche Außenmodellierung der runden Apsiden der westlichen Basiliken vermeidet.

Hier können wir auf ein hauptstädtisches Denkmal, und zwar auf die Johanneskirche des Studionklosters in Konstantinopel aus dem Jahre 463 hinweisen (Fig. 10). Sie bildet in der ausgeglichenen Raumauffassung (25×12) der kristallinischen Massenwirkung mit der polygonal gebildeten Apsis, trotz der Verschiedenheit im Innern (Säulen mit geradem Architrav), die nächste Stilparallele zu Mesembria.

Von der Raumgestaltung ausgehend, können wir einige stärker an die westliche Tiefengliederung sich anschließende Basiliken in Mazedonien (Stobi) und Mösien (Dobrußscha, Tropaeum Trajani Marmorbasilika) von denen der Ostbalkangebiete (Mesembria, Hissar, Stephansbasilika⁵⁾) unterscheiden, wo sich eine ausgeglichenerere Raumgestaltung geltend macht. Es macht sich andererseits aber auch ein Übergreifen der östlich basilikalischen Form in den Westbalkangebieten bemerkbar, welche in der kristallinisch-polygonalen Apsisgestaltung (Kaljaja bei Lebane), der Ausbildung der Vorhalle, den Raumverhältnissen (Sudovol, Svinjarica) und der sich ankündenden Trennung des Altarraumes von den Seitenschiffen (Kaljaja bei Lebane) zum Vorschein kommt.

Die Verschiedenheiten der basilikalischen Formen sind — soweit man dies heute beurteilen kann — sowohl räumlich als zeitlich bedingt.

Die frühere Gestaltung der basilikalischen Anlagen ist, soweit die Datierungen diese Ansicht erlauben, von den Formen der weströmischen Basilika ausgegangen (Tropaeum Trajani⁶⁾ Marmorbasilika, Stobi, Palikura bei Stobi⁷⁾). Hierfür würden Raumverhältnisse, Säulenarkaden, das Fehlen eines ausgebildeten Altar- und Vorhallenraumes und die Rundform der Apsis sprechen.

Die zweite Art der Anlagen, die ihren Ausgangspunkt von den östlichen Gebieten der Balkanhalbinsel genommen hat (Mesembria⁸⁾), dürfte sich in

einer späteren Zeitperiode, vielleicht erst im 6. Jahrhundert, auch über die westlichen Gebiete ausgebreitet haben. Kristallinische Wirkung der Außengestaltung mit einer polygonalen Apfisis, ausgeglichene Raumverhältnisse, Pfeilerarkaden mit einer stärker betonten stofflichen Wirkung der Mauer Massen sind die bezeichnendsten Merkmale dieser ostbyzantinischen basilikalischen Gestaltungsform. Im Westen oder überhaupt in den Gebieten der Ausbreitung der weströmischen basilikalischen Anlagen werden auch diese neuen Formen fallweise übernommen (polygonale Apfisis in Kaljaja bei Lebane⁹), Pfeilerarkaden und Raumverhältnisse in Susodol¹⁰) und Svinjarica¹¹).

Die Grundrisse auf Taf. II, 1—7 beweisen, daß die Tradition der basilikalischen Baugestaltung im Mittelalter in den Balkanländern nicht abreißt, sondern an die älteren Bauformen anknüpft. Darin zeigt sich ein archaischer Zug in den Kunstschöpfungen der Balkangebiete und ein zähes Festhalten an früheren Bauformen. Während wir in der byzantinischen Hauptstadt ein Aufgeben der basilikalischen Tradition seit der justinianischen Epoche feststellen können, geht die Architektur der Balkanländer in dieser Hinsicht ihre eigenen Wege, d. h. sie setzt die hier vorhandenen Bautraditionen fort. Allerdings konnte sich auch die basilikalische Anlage nicht gegen alle Neuerungen der monumentalen hauptstädtischen Baukunst abschließen, und die fortschreitenden Veränderungen seit der justinianischen Zeit zeigen sich hier in folgenden Neuerungen:

1. Die Pfeilerbasilika herrscht vor. Die Säulenbasilika ist zwar nicht ganz verschwunden (z. B. in Pirintch-tépé bei Varna, Fig. 1), aber die vorherrschende Form ist doch die Pfeilerbasilika (Curlina, Fig. 3, Achillskirche im kleinen Prespasee, Fig. 4, Meeresbasilika in Mesembria, Fig. 5, Sophienkirche in Dehid, Fig. 6). Dieser Typus scheint sich endgültig durchgesetzt und den früheren Gegensatz zwischen West- und Ostgebieten aufgehoben zu haben. Auch dort, wo man auf die Säulen nicht ganz verzichten wollte, wie z. B. in der monumentalen Anlage in Ubova-Pliska (Fig. 2), sind doch bezeichnenderweise breite Pfeiler dazwischen getreten, ähnlich auch in den kleinen späteren Anlagen der neuen Metropole in Mesembria aus dem 11. und 12. Jahrhundert (Fig. 7).

Die Vorliebe für die Pfeilerbasilika läßt sich letzten Endes aus den byzantinischen baukünstlerischen Voraussetzungen erklären, und zwar aus der Wiederbelebung der blockmäßigen Massenarchitektur, welche die geschlossene Wirkung der Wand wieder eingeführt hat.

2. Die zweite wichtigste Neuerung, die vollkommene Umgestaltung des Altarraumes (d. h. des Bemas), spiegelt sich sowohl in der Veräum-

lichung dieses Bauteiles, als auch in der Verbindung des Hauptaltarraumes mit den seitlichen Nebenräumen (Prothesis und Diakonikon) zu einem komplexen Ganzen, das sich nun gegen den Gemeinderaum abzuschließen beginnt. Wir können diesen Prozeß an unseren Bauten schrittweise verfolgen. Pirintch-tépè (Fig. 1) besitzt nur noch eine Apsis und bildet somit ein Verbindungsglied zu der vorhergehenden Gruppe. Pirintch-tépè leitet aber bereits unmittelbar zu den mittelalterlichen Bauten über, da es neben dem Altarraum zwei geschlossene Räume besitzt, die Prothesis und das Diakonikon, die aber noch nicht in Apsiden endigen.

Die reichste Ausbildung des Altarraumes besitzen wir in der Basilika von Ubova-Pliska (Fig. 2), wo bereits drei Apsiden vorhanden sind und ganz selbständige Raumeinheiten um den Altarraum entstehen. Seit dieser Zeit besitzen alle mittelalterlichen Basiliken in den Balkanländern einen ausgebildeten Altarraum mit drei Apsiden (Taf. II, Fig. 4, 6). In manchen Anlagen setzt sich der Altarraum gegenüber den äußeren Langhauswänden ab, wie z. B. in Curlina¹²⁾ (Fig. 3). Die Verselbständigung des Altarraumes mit den Seitenräumen setzt sich hier sogar gegenüber der längsgerichteten Form der Nebenschiffe durch. Im allgemeinen geht diese Verselbständigung des Altarraumes auf Kosten der Tiefenstreckung der Basilika, weil der ganze Vorraum vor dem Altar mit massiven Mauern an den Seiten geschlossen wird und die rhythmische Tiefenbewegung der seitlichen Arkaden aufhebt. Beim genauen Beobachten kann es doch nicht entgehen, daß auch in der mittelalterlichen Basilika der Balkanländer trotz der stärkeren Zunahme der östlichen Tendenzen (Pfeilerform, Verselbständigung des Altarraumes, drei Apsiden, polygonale Form der Apsiden) doch noch leise nachklingende Unterschiede zwischen West- und Ostbalkanegenden vorhanden sind. Diese bestehen nicht nur darin, daß im Westen die Apsiden immer noch eine Rundform vorziehen — eine Ausnahme bildet die Neue Metropole in Mesembria im Osten —, sondern auch darin, daß der Altarraum sich nicht so scharf gegen den Gemeinderaum abzeichnet wie in den Ostgebieten. Wir können das an einem Vergleich der Anlage im Prespasee (Fig. 4) oder der Sophienkirche in Ochrid (Fig. 6) mit der Meeresbasilika in Mesembria¹³⁾ (Fig. 5) feststellen. Während in letzterer der Altarraum vor der Apsis sich gegenüber den Wänden des Hauptschiffes absetzt und somit einen Raum für sich bildet, fließt der Bewegungsrhythmus der Arkaden in Prespa und in Ochrid ungehindert bis zur eigentlichen Apsis weiter, um dort frei auszuklingen. Die alteingewurzelte weströmische basilikale Tendenz war in den Westbalkanländern, vor allem in Mazedonien, stärker und hat sich über die Verselbständigung des Altarraumes hinaus erhalten.

Auf der letzten Stufe, die durch die neue Metropole in Mesembria (Fig. 7) vertreten ist, wird der mittlere Raumteil durch die Doppelarkaden mit mittleren Säulenstützen besonders betont. Diese Doppelarkaden sind zwischen zwei Mauerzügen eingespannt, sie besitzen besonders breite und hohe Bogen und öffnen sich breit gegen die Nebenschiffe, so daß diese nicht mehr als geschlossene Seitenschiffe wirken. Es meldet sich hier die Querachse, welche eine Vorahnung der Kreuzkuppelkirchen bildet, also eine Absage an den basilikalen Richtungsbau, so daß die neue Metropole in Mesembria einen Übergang zu ganz anderen Gestaltungen bildet, die in die Zukunft weisen. Auch nach außen kommt die Querachse zur Geltung, und zwar durch die beiden Seitenportale, welche von breiten Wandpfeilern flankiert und von einem über die horizontale Linie der Dächer hinausreichenden Blendbogen und einem runden Giebelabschluß gekrönt werden¹⁴). Alles Vorankündigungen zentraler Kreuzanlagen, obwohl in unserem Bau der basilikale Gedanke sowohl durch die Tiefenorientierung als auch durch das Fehlen der Wölbung noch vorherrscht und somit die archaische Tradition der Basilika fortsetzt.

Die großen Veränderungen des Altarraumes, vor allem seine Veräumlichungstendenzen, die Einführung der Nebenräume, ihre Verbindung mit dem Altarraum, ferner die Ausbildung des Raumes vor der Apsis, hängen engstens mit der hauptstädtischen frühbyzantinischen Architektur zusammen. Sie haben zwei Ursachen: die Wiederbelebung der monumentalen Raumarchitektur im Justinianischen Zeitalter und die großartige Entfaltung der byzantinischen Liturgie. Die Einführung der drei Apsiden und der Altarabschluß aller unserer basilikalen Anlagen (Fig. 2—7) erscheint trotz durchaus archaischer Züge und lokalbedingter Gebundenheit, von früh- und mittelbyzantinischen monumentalen Wölbungsbauten beeinflusst. Diese Neugestaltung des Altarraumes springt besonders scharf in die Augen, wenn wir unsere spätere Gruppe von Basiliken (Taf. II, 2—7) mit der früheren Gruppe (Taf. I, 1—10) vergleichen. Nirgends begegnen wir hier der Verbindung des Altarraumes mit den Eckräumen, alle Anlagen haben nur eine Apsis.

Zum ersten Mal wird dieses alte Prinzip in Pirinch-tépé bei Varna (Taf. II, 1) aufgegeben, wo die geschlossenen, mit dem Altarvorraum durch Eingänge verbundenen Eckräume erscheinen, aber sie bilden noch keine Apsiden, so daß man eher annehmen würde, daß wir es in dieser Anlage noch mit einem Übergangsbau zu tun hätten, trotz mancher stilistischer Ähnlichkeiten, die ihn mit dem ausgebildeten und ganz gereiften System der Altarausbildung von Aboba-Miska verbindet¹⁵).

Die Verräumlichung des Altarraumes, dessen Folge eine Verselbständigung des ganzen Altarkomplexes war, hängt mit der Einführung der pomphaften Liturgie, vor allem dem „Großen Einzug“, zusammen, der sich von den Nebenräumen heraus durch den Gemeinderaum zum Altarraum bewegt und eine Art räumlicher Schaubühne zur Voraussetzung hatte. Daher rückt in der frühbyzantinischen Architektur der Altar immer mehr aus der Apsis in den Gemeinderaum hinein, er wird von einem Teil des Altarraumes umgeben, in dem sich die pomphaft prozessionalen Vorgänge abspielen. Daher die Verräumlichung, das allmähliche Aufgeben der Tiefenstaffelung des Raumes der altchristlichen Basilika, daher die Breitenausdehnung des Mittelschiffes und die bühnenhafte Überschaubarkeit des Altarraumes, daher wohl auch die Vorliebe für Emporen, von denen aus man die Vorgänge am Altar klarer überblicken konnte.

Diese Veränderungen hängen engstens mit der Ausbildung der frühbyzantinischen Liturgie in der Hauptstadt und mit dem byzantinischen Hofzeremoniell, d. h. mit der Beteiligung des Kaisers an den liturgischen Vorgängen, zusammen. Gerade die hauptstädtische Doppelliturgie, in der nach byzantinisch-cäsaropapistischer Auffassung der Kaiser als realer Gott seinen Einzug hält, hat die von uns betonte tiefe Veränderung des Altarraumes zur Folge gehabt¹⁶). Sie hat sich sehr bald von der Metropole in die Provinzen verbreitet, und wir finden sie auch in den Balkanländern.

In dieser Beziehung ist die große Basilika von *Aboba-Pliska* nochmals hervorzuheben, da ihre Bedeutung in diesem Zusammenhang in ein neues Licht rückt (Taf. II, 2).

Diese Kirche gehört zu den größten und monumentalsten Basiliken der Balkangebiete (Hauptschiff $35 \times 13,70$). Sie besitzt den reichsten Altarabschluß, zwei entwickelte Vorhallen und einen großen Vorhof mit einem großangelegten Portalabschluß. Man ist versucht, sie hinsichtlich der Komplexität mit den größten römischen Basiliken, etwa der Peterskirche oder der Paulsbasilika in Rom, in Beziehung zu bringen.

Wir finden keine ähnlichen basilikalischen Anlagen in der gleichzeitigen hauptstädtischen Architektur des 9. und 10. Jahrhunderts, und es scheint alles dafür zu sprechen, daß die Basilika in *Aboba-Pliska* aus der oben nachgewiesenen lokalen Bautradition entstanden ist. Dieser Umstand gewinnt eine besondere Bedeutung, denn es handelt sich hier um eine der frühesten Bauanlagen des unter dem Zaren Boris (853—888) im Jahre 864 zum orthodox-byzantinischen Christentum bekehrten ersten bulgarischen Reiches. Diese scheinbare baugeschichtliche Unabhängigkeit von Konstantinopel ist um so auffallender, als die Bekehrung zum Christentum von Byzanz aus er-

folgte. Die Tatsache beweist, daß auf bulgarischem Boden die seit der spätantiken und altchristlichen Zeit bestehende Bautradition sich ununterbrochen bis ins 9. Jahrhundert erhalten hat und daß allein auf diesen Grundlagen die Entstehung der monumentalen Basilika in Aboba-Pliska erklärbar ist. Im Gegensatz zu anderen von Byzanz aus christianisierten Gebieten wurde hier auf bulgarischem Boden nicht nur eine höhere christliche Kulturschicht vorgefunden, sondern auch eine höher entwickelte Architektur, so daß eine direkte Aufoktroppierung der hauptstädtischen Architektur nicht zu erfolgen brauchte. Die einheimische Tradition war stark genug, um auch den neu entstandenen Bedürfnissen Rechnung zu tragen, wenn auch, wie wir dies bereits öfters hervorgehoben haben, der bulgarischen Architektur im Vergleich zur hauptstädtischen Entwicklung ein „archaischer Charakter“ anhaftet. Die Balkanländer bilden in dieser Beziehung eine einzig dastehende „Enklave“ zwischen der abendländischen und byzantinischen Kultursphäre, ein Kultursammelbecken, welches am zähesten, bis ins Mittelalter hinein, die spätantiken und altchristlichen Kultur- und Kunsterrungenschaften bewahrte. Die neuen Umwälzungen, die mit der Gründung des ersten bulgarischen Staates zusammenhängen, haben diese griechisch-römische Stadtkultur vorgefunden und sind sozusagen in diese bereits bestehende höhere Kulturschicht hereingewachsen. Die Christianisierung ist daher in Bulgarien nicht lediglich die Aufoktroppierung einer fremden höheren Kultur auf eine heidnische Bevölkerungsschicht, sondern teilweise eine Anerkennung der bereits vorhandenen Verhältnisse, eine offizielle Anerkennung des Christentums und seiner Kultur, das unter der städtischen Bevölkerung dieser Gebiete in ununterbrochener Fortsetzung seit mehreren Jahrhunderten bereits bestanden und seine Kultur- und Kunstformen bereits ausgeprägt hat.

Nun ist aber die Basilika in Aboba-Pliska eine monumentale Anlage, die alle gleichzeitigen Bauten auf bulgarischem Boden überragt. Wie ist diese Monumentalisierung zu erklären? Hierfür reichen die lokalen Kunsttraditionen nicht mehr aus. Wohl war sie eine fürstliche Gründung und hängt mit der Errichtung der Residenzen der bulgarischen Zaren zusammen; aber nicht diese Tatsache an sich erklärt ihre Monumentalität, sondern die Tatsache, daß die bulgarischen Zarenresidenzen den neuen Beziehungen zur byzantinischen Hauptstadt eine Steigerung über die lokalen Bautraditionen hinaus verdankten. Vorbildlich für die Monumentalisierung einer bulgarischen Fürstenresidenz, die sich über die einheimische griechisch-römische Tradition erhoben hat, konnte nur die byzantinische Hauptstadt sein, jene Stadt, welche stets — auch eine zeitlang fürs Abendland — das glänzendste Vorbild für

die Gestaltung eines fürstlichen Hofes mit den verfeinertsten Einrichtungen abgegeben hat.

Diese Steigerung des monumentalen Sinnes, welcher uns aus den Anlagen in *Aboba-Pliska* auch noch bei ihrem heutigen Zustand entgegenwehrt, hat zu einer Anlehnung der hier seit langem eingebürgerten basilikalischen Bauidee an die monumentale Raumarchitektur Konstantinopels geführt. Spuren dieser Anlehnung lassen sich nicht nur in den Ausmaßen und der Raumausdehnung (die Basilika ist mit dem Vorhof etwa 100 m lang), sondern auch in einigen Abweichungen von dem eingebürgerten lokalen Basilikatypus feststellen (Taf. II, 2).

Die Entwicklung des Altar- und des Vorhallenraumes hat unter den Balkanbasiliken in *Aboba-Pliska* den Höhepunkt erreicht. Der Altarraum ist nicht nur mit den zwei Nebenträumen, sondern auch mit zwei weiteren Eckräumen durch den Altarvorraum verbunden, so daß der Altarraum eine Ausdehnung erhält, wie sie sonst in keiner Anlage zutage tritt. Außerdem ist er mit der weit gegen den Gemeinderaum vorspringenden Kanzel (*Ambo*) räumlich in Beziehung gebracht, eine Anordnung, die an die Sophienkirche in Konstantinopel erinnert. Diese räumliche Entwicklung des Altarraumes mit Prothessis und Diakonikon und vor allem den Ecklösungen, deckt sich mit den Übergangsbauten und mittelbyzantinischen Kirchenanlagen (z. B. in *Dere Ahşn* in Lykien, in der sogenannten Kalender-Djami und *Pammakaristos* in Konstantinopel). Auch die beiden freien Raumeinheiten vor der Apsis sind dort vorgebildet. Dasselbe gilt von der monumentalen Doppelvorballe einiger byzantinischer Kirchen (Sophienkirche, *Trenenkirche*, *Dere Ahşn*, später *Sosios Lukas* in Böötien).

Noch auffallender sind jedoch Ansätze zu Wölbungen, die sich in *Aboba-Pliska* bemerkbar machen. Zwar war das ganze mittlere Schiff mit einem Holzdach versehen, aber dafür war der Altarvorraum gewölbt und höchst wahrscheinlich außer den Apsiden die Eckräume, ebenso die Vorhallen¹⁷⁾ und die Propyläennebenräume des Vorhofes.

Alle diese Wölbungsansätze mit der bereits hervorgehobenen Veräumlichung des Altarabschlusses weisen auf eine Anlehnung an die hauptstädtische Wölbungsarchitektur, und zwar auf die sich neu herausbildende Kreuzkuppelkirche des 9. und 10. Jahrhunderts hin.

Es kommt also auf bulgarischem Boden zu einer Berührung zwischen dem „archaischen“ Basilikentypus und dem Hauptvertreter der mittelbyzantinischen Raumarchitektur, der Kreuzkuppelkirche. Die Monumentalisierung war ohne diese Anlehnung nicht mehr denkbar; die in der Hauptstadt längst überwundene Bauidee mußte sich diese „Modernisierung“, wenn der Aus-

druck hier gestattet ist, gefallen lassen. Zwar hat diese nur Teile der basilikalischen Anlage ergriffen, ohne die basilikale Grundauffassung zu verändern, aber dieser Kompromiß beweist, daß die archaische Basilika den Anforderungen der Zeit Rechnung tragen mußte.

Auch die innere Raumbgestaltung der Basilika in Aboba-Pliska hat Veränderungen aufzuweisen, die eine Abweichung von der Tradition bedeuten. Die Nebenschiffe sind von dem Hauptschiff nicht durch fortlaufende Bogenarkaden getrennt, sondern abwechselnd durch Mauerzüge und hereingestellte Säulenarkaden. Nicht mehr die Arkade ist dominierend, sondern die homogene Mauer, aus der die Arkadenmotive herausgeschnitten werden. Es wechseln also nicht Pfeiler mit Säulenarkaden ab, sondern aus einer durchlaufenden Wand wurden Säulenstellungen und Türöffnungen ausgespart.

Durch diese Unterordnung der Säulenstellung der Mauerwand gegenüber ist die rhythmische Bewegung der Tiefe zu, ein Hauptgestaltungsmoment der „klassischen Basilika“, unterbunden worden^{17a)} nicht die rhythmische Bewegung der Tiefe zu und die Durchbrechung der Wand in dichten Raumintervallen, sondern die Geschlossenheit der Wand mit ruhenden Flächen, nur in Abständen durch die Arkaden unterbrochen, ist für das neue Raumempfinden ausschlaggebend. Also auch hier die zunehmende Bedeutung der Wand, der begrenzenden, sperrenden Schale des Raumes, welche den wachsenden Einfluß der Raumarchitektur verrät¹⁸⁾.

Auch darin bedeutet die Basilika in Aboba-Pliska etwas Neues, daß sie die großzügige Überschaubarkeit und Bühnenartigkeit des Altarraumes zum Ausdruck bringt: war sie doch eine fürstliche Residenzanlage und mußte durch die pompöse byzantinische Liturgie und das übernommene byzantinische Hofzeremoniell ähnliche Wirkungen anstreben wie die kaiserlichen Palastkirchen am Goldenen Horn.

Vergleichen wir mit ihr die anderen mittelalterlichen basilikalischen Anlagen in den Balkangebieten, so finden wir trotz großer allgemeiner Übereinstimmungen keine so reichhaltige Raumbgestaltung und keine derartige Annäherung an die hauptstädtische Raumarchitektur wie in Aboba-Pliska. Zwar treten auch sonst Wölbungsabsichten stärker in Erscheinung (z. B. in der Meeresbasilika in Mesembria), aber Ecklösungen kommen nirgends auf. Und je weiter nach dem Westen (Prespa, Ohrid) wir fortschreiten, um so schwächer ist die Anpassung an die Kreuzkuppelkirche, um so stärker herrscht noch die alte basilikale Tradition vor. Nirgends ist eine Unterordnung der Arkade unter die homogene Mauermasse zu spüren, überall herrscht die rhythmisch der Tiefe nach fließende Säulen- oder Pfeilerarkade vor.

Aus dieser Reihe fällt einzig die Sophienkirche in Ochrid heraus, da sie die größte Konzeption an den Wölbungs- und Raumgedanken macht: das ganze, von einer mächtigen Sonne überwölbte mittlere Schiff ist ohne Emporen (Taf. II, 6) und nicht überhöht und wird mit den seitlichen Schiffen von einem gemeinsamen Dach überdeckt. Die ganze Anlage macht daher nach außen einen schweren, massigen, ungegliederten Eindruck (Abb. 1); im Innern ist sie ganz in Dunkel gehüllt. Nun fragt es sich, ob ihre heutige Gestalt der ursprünglichen entspricht, da sie dreimal umgebaut worden ist. Nur der östliche Teil, wahrscheinlich eine Gründung des Erzbischofs Leon (1036—1056), hat sich besser erhalten¹⁹⁾. Vieles spricht dafür, daß die heutige Überwölbung (die Gewölbe im Schiff sind leicht zugespitzt) einem späteren Umbau zugehört, und es ist eher anzunehmen, daß der ursprüngliche Bau ähnlich wie die Achilliskirche im kleinen Prespasee ungewölbt und das Mittelschiff überhöht war und somit stilistisch aus der Reihe unserer Anlagen nicht herausgefallen ist. Es liegt daher kein zwingender Grund vor, hier orientalische Einflüsse anzunehmen. Dagegen besteht der Unterschied zu Prespa in der breiteren Pfeilerstellung und der polygonalen kantig-kristallinisch geschlossenen Apsis. Die Anlage im kleinen Prespasee²⁰⁾ ist ihrem Charakter nach mehr basilikal, während sich in Ochrid, nach der Hellenisierung des Ochrider Patriarchates durch den byzantinischen Sieg vom Jahre 1018, stärkere byzantinische Einflüsse geltend machten.

*

Etwas abseits von der hier dargestellten Entwicklung der basilikalischen Form der kirchlichen Architektur in den Balkanländern steht die Verwendung der basilikalischen Bauform bei profanen Palastanlagen in den bulgarischen Hauptstädten von Aboba-Pliska und Preslav. Leider haben sich von den bulgarischen Palastanlagen nur Überreste in Aboba-Pliska erhalten. Sie wurden in den Jahren 1899—1900 von russischen Forschern ausgegraben und veröffentlicht²¹⁾. Während der sogenannte „kleine“ Palast für Wohnzwecke bestimmt war und kein größeres kunsthistorisches Interesse erweckt, bilden die Überreste des „großen“ Palastes, der einen isolierten Prunksaal enthalten hat, ein gutes Beispiel einer mittelalterlichen bulgarischen Palastanlage.

Auf dem erhaltenen Unterbau aus mächtigen Quadermauern hat sich der eigentliche Palastsaal im ersten Stock erhoben, zu dem eine Treppe in der Vorhalle hinaufführte. Nach einer gelungenen Rekonstruktion Kesto Mitjatevs besaß der obere Thronsaal die Form einer dreischiffigen Basilika mit

Apsis und zwei Nebenräumen²²). Auffallend ist die blockartige Geschlossenheit der ganzen Anlage und die Einbeziehung der Apsis in den Baukörper.

Die kunsthistorische Bedeutung dieser Palaстанanlage wurde durch die verschiedenen Ableitungshypothesen über ihre architektonische Formgestaltung bereits öfters hervorgehoben. Und zwar hat man in ihr einen Zeugen der sassanidisch beeinflussten protobulgarischen Architektur erblicken wollen, welche die Bulgaren mit verschiedenen anderen Kunstformen aus ihrer ersten orientalischen Heimat eingeführt haben sollten²³). Als stilistische Parallelen hat man die sassanidischen Paläste in Firuzabad und Carvistan herangezogen. Aber nach der überzeugenden Rekonstruktion Nijatevs, wonach die erhaltenen Teile nur als Unterbau gedient haben, muß eine Abhängigkeit des großen Palastes in Alboba-Pliska von den persischen in Abrede gestellt werden. Die altpersischen Palaстанanlagen sind von der Palaстанanlage in Alboba-Pliska grundverschieden, da sich in ihnen um einen offenen Hof kuppelüberdeckte oder längliche Räume gruppieren, jedenfalls haben wir es hier mit einer geschlossenen Raumarchitektur zu tun, während die basilikale Anlage in Alboba-Pliska eine Holzüberdachung besaß. Auch die offene tonnenüberdeckte Vorkhalle fehlt in Alboba-Pliska.

Die basilikale Gestaltung des großen Palastes in Alboba-Pliska spricht vielmehr für ihre Ableitung aus Konstantinopel. Zwar kennen wir die byzantinischen Palaстанanlagen am Bosphorus nur aus Beschreibungen, aber diese genügen, um eine Abhängigkeit von der „Magnaaura“ festzustellen, einer Palaстанanlage Konstantins des Großen, die im 9. Jahrhundert erneuert worden ist. Auch diese Palaстанanlage mit dem festlichen Thronsaal hatte die Form einer dreischiffigen Basilika mit einer Apsis im Osten und war im ersten Stock errichtet²⁴).

Geschichtlich ist die Ableitung der bulgarischen Palaстанanlagen von der byzantinischen Hauptstadt um so begründeter, als die bulgarischen Herrscher im 9. Jahrhundert nach der Übernahme des byzantinischen Christentums in nahen Beziehungen zum byzantinischen Hofe gestanden und daher ihre Kirchen, ihre Fortifikationsanlagen und ihre Palastabauten nach Konstantinopler Mustern errichtet haben. Man hat die Bautechnik als Beweis gegen die Ableitung der bulgarischen Palaстанanlagen von den Konstantinoplern angeführt. Aber dieser Einwand ist nicht stichhaltig, da man Quadersteintechnik auch in Konstantinopel für rein konstruktive Zwecke angewendet hat (z. B. bei den Hauptpfeilern der Sophienkirche). Es ist auch möglich, daß diese Bautechnik sich in ununterbrochener Tradition in Bulgarien aus der griechisch-römischen Zeit erhalten hat und in den Palastabauten wiederverwendet wurde²⁵).

Sicher ist, daß die bulgarischen Palastanlagen als Vertreter einer protobulgarischen Architektur auscheiden müssen, jedoch auf enge Beziehungen zu der Konstantinopler Baukunst hinweisen.

2. Die Kuppelbasilika

Neben den erwähnten archaischen Strömungen in der Baukunst der Balkanländer gab es eine andere Richtung, die sich noch enger an die byzantinische hauptstädtische Architektur angeschlossen hat. Diese zweite Richtung nimmt ihren Ausgangspunkt von den byzantinischen Provinzen auf dem Balkan, hauptsächlich von Thrazien aus, und beeinflusst die angrenzenden Gebiete des mittleren Balkans, und von da aus dringt sie auch in die westlichen Gebiete ein, obwohl sie sich hier nicht so durchzusetzen vermag wie im Osten.

Die byzantinische Richtung unterscheidet sich von der archaischen dadurch, daß sie die seit dem 6. Jahrhundert wiederbelebte Wölbungs- und Raumarchitektur in die Balkanländer einführt und so neue Grundlagen für die ganze spätere Entwicklung der Baukunst vorbereitet.

Wir haben bereits bei der archaischen Richtung auf die Berührung mit den Problemen der hauptstädtischen Architektur hingewiesen; trotzdem kam es in den basilikalischen Anlagen noch nicht zur Einwölbung. An einer Reihe von Anlagen, die wir auf Taf. III, Fig. 1—4 zusammengestellt finden, können wir das fortschreitende Eindringen der frühbyzantinischen Architektur in die Kuppelbasiliken beobachten.

Eine Vorstufe der Kuppelbasilika bildet die Anlage in Belovo (Taf. III, 1). Wir haben es hier noch mit einer basilikalischen Anlage zu tun, ähnlich der in der alten Metropole in Mesembria, aber sie ist bereits eingewölbt, und zwar sowohl im Mittelschiff als auch in den Nebenschiffen²⁶). Die Überwölbung hat bereits das ganze konstruktive System der Basilika verändert: es fehlen Emporen, statt dessen sind gedrückte Entlastungs-Halbbogen mit dazwischengespannten Gewölben vorhanden, welche elastisch die schwere Last der Gewölbe auffangen, die Pfeiler haben eine kreuzartige Form angenommen. Es kommt darin das bereits in der Spätantike ausgebildete Prinzip der Verlegung der konstruktiven Verstreben in die Umgänge zum Ausdruck. Im Rauminnern, d. h. im Hauptschiff, das vom geschlossenen optischen Raumeindruck beherrscht wird, ist das materielle Spiel der architektonischen Kräfte den Augen des Beschauers entrückt worden.

Diese tiefen Veränderungen haben sich in der frühbyzantinischen Architektur vollzogen, und die gewölbte Basilika von Belovo scheint eine der ersten

Vorboten des neuen Stiles zu sein. Sie dürfte noch in die frühjustinianische Epoche fallen, da nur eine Apsis vorhanden war und die Eckräume keine ausgebildete und für sich geschlossene Form verraten²⁷⁾.

Aber schon die drei nächsten Anlagen, die Kuppelbasiliken von Dereker in Philippi (Taf. III, 2), die Eliaskirche bei Pirdop (Taf. III, 3) und in Caricin Grad bei Lebane (Taf. III, 4), spiegeln die reife hauptstädtische Architektur der justinianischen Epoche wider. Ein Hauptproblem der justinianischen Architektur kommt hier zur Geltung: die Synthese zentraler, Kuppelüberwölbter Raumarchitektur und tiefenbetonter Basiliken. Daß dieses Problem noch mit der Lösung gerungen hat, beweist die schwankende Unsicherheit in dem Verhältnis zwischen Kuppel und Gemeinderaum. In Dereker bildet die Kuppel noch einen Teil des Altarraumes und schließt unmittelbar an die Apsis an. Es ist die Verräumlichungstendenz des Altarraumes, die sich in dieser baldachinartigen Bekrönung des Altarraumes spiegelt und so die ganze Wucht der Kuppelwirkung in die Tiefe verlegt. Basilika und Kuppel durchdringen sich noch nicht organisch, sondern leben wie zwei Fremdkörper nebeneinander, weder kommen die kurzen Vorderarme der Basilika zur Geltung, noch ist die beherrschende Tendenz der Kuppel gesichert. Andererseits macht sich in der Anlage bereits deutlich der querschiffartige Charakter bemerkbar, der sich an die Grundgestaltung der Irenenkirche in Konstantinopel anschließt, ohne jedoch deren ausgeglichenes Verhältnis zwischen Kuppel und Altarraum zu erreichen. Jedenfalls schließt sich die Kuppelbasilika in Dereker eng an die frühbyzantinische Wölbungsarchitektur an, welche die lokalen basilikalischen Bautraditionen langsam zu verdrängen beginnt²⁸⁾.

Organischer ist bereits der Durchdringungsprozeß in der großangelegten Kuppelbasilika von Pirdop. Der Altarraum ist durch ein breites Tonnengewölbe genau wie in der Irenenkirche in Konstantinopel vom Kuppelraum getrennt, so daß die Kuppel zwischen Altar und Gemeinderaum zu vermitteln scheint. Kuppelraum und basilikale Tiefenstreckung, d. h. der zentrale und basilikale Gedanke, streben eine harmonische Verbindung an: die Kuppel bildet eine jähe Unterbrechung, da sie sich nach den Seiten zu nicht frei öffnet wie in Dereker, also keine querschiffartige Lösung, sondern der Raum ist geschlossen und die Arkaden führen sowohl im Erdgeschoß als auch in den Emporen die rhythmische Tiefenentfaltung fort. Bewegung in die Tiefe und die in Sphären ausklingende, in sich ruhende Wirkung der Kuppel streben einen harmonischen Ausgleich an. Dazu kommt, daß die Last der Kuppel von den Umgängen aufgefangen wird, also vor dem Beschauer verborgen wird und eine echt byzantinische Illusion des leichten Schwebens

erweckt²⁹). Hier ist bereits eine weitgehende Anlehnung an die justinianische Architektur (Trenenkirche in Konstantinopel) bemerkbar.

Die letzte Lösung im Ringen um die harmonische Verbindung von Kuppel bzw. überwölbtem Raum und Basilika bildet die Anlage in Caricin Grad bei Lebane (Taf. III, 4). Die Kuppel rückt fast in die Mitte des Gemeinderäumens. Eine Harmonie zwischen basilikaler Tiefenrichtung, d. h. der dynamischen Bewegung und dem zentralruhenden gewölbten Raum wird nun angestrebt. Es entsteht dadurch eine Tendenz zur Verschmelzung beider Richtungen, die bereits den Kreuzkuppelgedanken der mittelbyzantinischen Architektur vorausahnen läßt. Es ist dabei nicht wichtig, ob dieser Bau tatsächlich eine vollentwickelte und voll gewölbte Kuppel besessen hat, sondern daß der mittlere Raumteil der Basilika durch einen überwölbten Überbau besonders hervorgehoben erscheint. In dieser neuen Gestaltung wird die frühbyzantinische Bauidée einer Harmonisierung von zentralem Kuppelbau und Basilika bereits klarer angekündigt³⁰).

Etwas abseits von den erwähnten Lösungen steht der rätselhafteste Bau auf bulgarischem Boden, die Sophienkirche in Sofia (Taf. III, 5).

Sie gehört ihrem ganzen Stilcharakter nach der Gruppe der Kuppelbasiliken an. Man möchte sie nicht gern aus der Gruppe dieser Schwesterbauten ausschneiden. In ihrer geschlossenen Raumwirkung, ihren schweren Gewölben in Haupt- und Nebenschiffen, ferner in ihrer massig blockartige Außengestaltung erinnert sie an die Basilika in Belovo. Auch sonst scheinen viele Merkmale für ihren justinianischen Ursprung zu sprechen: der Außendekoration fehlt jede plastische Gliederung, wir haben es mit einer Anhäufung von kubisch-geschlossenen Blockeinheiten zu tun, bei denen einzig die scharfen kantigen Linien der Manerabschlüsse gliedernd wirken und die Fensteröffnungen nur als optische Belebung der Flächen verwendet werden. Dem kristallinen Gesamtcharakter der Anlage paßt sich ebenfalls die kantig-polygonale Apsis an. Die Giebelabschlüsse der Querarme muten beinahe noch altchristlich an. Auch im Innern fallen frühbyzantinische Merkmale in die Augen: die geräumige, mehrteilige Vorhalle und die Empore darüber erinnern an die Vorhalle der Sophienkirche in Konstantinopel, vor allem erinnert die Kreuzgewölbeform ohne Rippen in technischer und formaler Beziehung an spätantike und frühbyzantinische Gewölbekonstruktionen. Andererseits ist man überrascht, wie ähnlich die äußere Gesamterscheinung der Sophienkirche, vor allem die basilikale Horizontalstreckung, die Überhöhung des Mittelschiffes, die flach zugespitzten Giebelabschlüsse und das stark vorspringende Ostquerschiff, der alten Petersbasilika in Rom ist, so daß man

versucht wäre, bei der Zeitbestimmung noch in die vorjustinianische Zeit zurückzugreifen.

Trotz dieser Ähnlichkeit mit der altchristlichen und frühbyzantinischen Baukunst gibt es aber Stilmerkmale, die einer anderen Zeit zu entstammen scheinen. Was die Sophienkirche von den altchristlichen und frühbyzantinischen Anlagen unterscheidet, ist vor allem die einem lateinischen Kreuz (crux immissa) gleichende Bildung des Querschiffes und des Altarraumes, die ausgeschiedene Vierung und ihre Begleiterscheinung, der quadratische Schematismus mit einem noch recht schüchternen und unregelmäßigen Versuch, in den Haupt- und Nebenschiffen ein gebundenes System einzuführen³¹). Das sind aber alles Stilmomente, welche weder in der altchristlichen noch in der früh- oder mittelbyzantinischen Architektur auftreten. Ein Blick auf einige romanische Querschiffanlagen des 10. und 11. Jahrhunderts wie z. B. die Kirche in Gernrode, den Dom in Hildesheim (Taf. III, 6), die Peter- und Paulskirche in Hirsau oder die großen rheinländischen Kirchen und Kathedralanlagen wie die Stiftskirche in Limburg oder den ursprünglichen Bau des Domes in Speyer überzeugt, daß wir es in der Sophienkirche in Sofia mit einer der romanischen Grundidee ähnlichen Querhausanlage in der Form eines lateinischen Kreuzes mit ausgeschiedener Vierung zu tun haben.

Trotz diesen auffallenden Parallelen erheben sich starke Bedenken gegen die romanische Entstehung der Anlage. Die reiflose Überwölbung sämtlicher Räume, die Wölbungstechnik, das Fehlen jeder plastischen Gliederung im Innern und am Außenbau, die Gestaltung der Vorhalle, die polygonale Apsis, die Vorherrschaft der glatten Wand — um nur das Wichtigste zu erwähnen, gehen doch auf oströmische gewölbte Basiliken wie Belovo zurück³²).

Die Kuppelbasilika, wie sie in den frühbyzantinischen Anlagen zutage tritt, hat, wie erwähnt, den Weg zu neuen Wölbungsproblemen in den Balkanländern gebahnt. Sie blieb sicher nicht ohne Einfluß auf eine sehr verbreitete mittelalterliche Bauform der Balkanländer, die in einem anderen Zusammenhang erörtert werden soll.

3. Die zentrale Kuppelanlage

Der Zentralkuppelbau hat in den Balkanländern ebenfalls einen alten römischen und spätrömischen Stammbaum. Es sind römische Thermen- und Memorialanlagen und altchristliche Baptisterien, die diese Raumform in den Balkanländern eingeführt haben, und auf dieser Grundlage fand in der frühbyzantinischen und mittelalterlichen Periode eine Weiterentwicklung dieser

Bauart statt. Auf Taf. IV, 1—4 sind die wichtigsten Zentralkuppelanlagen zusammengestellt, sie reichen von der mittelrömischen bis in die mittelbyzantinische Zeit.

Man kann zwei Typen von Zentralanlagen unterscheiden. Zu dem einfachen Typus mit einem Nischenkranz ohne Umgänge gehört die Thermenanlage in Sofia aus dem 3. Jahrhundert (Taf. IV, 1), welche später in die Georgskirche umgewandelt wurde³³), und die berühmte Rundkirche in Preslav in Nordostbulgarien (Taf. IV, 2). Der reichere Typus mit Umgängen wird in der roten Kirche von Peruštica (Reg.-Bez. Plovdiv) (Taf. IV, 3) in Thrazien verkörpert, während eine Mischung beider Typen sich in dem Mausoleum von Caričin Grad bei Lebane in Serbien erhalten hat (Taf. IV, 4).

Alle erwähnten Anlagen sind Vertreter der römischen und spätrömischen Rundbauten, und zwar in einem früheren und späteren Entwicklungsstadium. In dem ersten Typus (Thermenanlage von Sofia) überwiegt die wenig gegliederte, nur in Nischen ausladende Mauerhomogenität. Diese wird in dem Rundbau von Preslav durch die vermehrte Zahl der Nischen und die Säulenstellungen räumlich belebt und barock differenziert, in dem nächsten Stadium (Peruštica) durch die Einführung von Umgängen, welche eine reiche Steigerung der optischen Auflösung der einheitlichen Mauermassen erfahren. Diese Umwandlung hat sich in der spätantiken und altchristlichen Periode vollzogen und deren berühmte Vertreter sind in den verschiedensten Stadien dieses Auflösungsprozesses sowohl in den weströmischen als auch frühbyzantinischen Denkmälern bekannt (Hadriansvilla in Tivoli, S. Lorenzo in Mailand, San Vitale in Ravenna, Sergius-Bacchus-Kirche in Konstantinopel; weitere Beispiele in den Balkanländern; die sogen. Stoen Hadrians in Athen, der Vierkonchenbau in Adrianopel³⁴). Das Mausoleum in Caričin Grad bildet eine Verschmelzung beider Typen, bei der die Umgänge nicht ganz klar zum Vorschein treten, sondern sich in Ecklösungen verwandeln, die mit dem Zentralraum durch schmale Türöffnungen verbunden sind. Eine Belebung des Innentraumes erfolgt auch hier wie in dem Rundbau von Preslav durch Eckpfeiler mit Säulen, obwohl die vierkonchenartige Raumbildung sich an den Bau der Gruppe von Peruštica anschließt³⁵).

Abgesehen von dem Zusammenhang dieser Anlagen mit der ganzen mittel- und spätrömischen Bauentwicklung und der daraus sich ergebenden Baukontinuität in den Balkanländern, können wir an Hand dieser ausgewählten Beispiele vor allem die kunsthistorische Bedeutung der Rundkirche von Preslav näher bestimmen, die bereits als Ableger der römischen Rundbauten ins Mittelalter hineinragt.

Ein vergleichender Blick auf die Rundkirche in Peruštica, also eine Anlage, welche am Ende der spätantiken Rundbauentwicklung steht, überzeugt, daß die Rundkirche in Preslav, trotz dem neuen Sinn für Monumentalisierung, eher einen Rückfall in ein einfacheres Entwicklungsstadium bedeutet. (Taf. IV, 2, 3). Sie besitzt erstens keine Umgänge, und zweitens ruhte die Kuppel unmittelbar auf dem Kuppelrund und wurde nicht durch Pendentifs in einen durch Pfeiler angedeuteten quadratischen Grundriß überführt. In Peruštica eine gewollte Anflösung des mittleren Raumes mittels durchbrochener Nischenwände und die Entlastung der Kuppel, welche mit der Wucht ihres Gewölbes nicht den Raum erdrückt, sondern durch sphärische Pendentifs und verschleierte Verstrebenungen der Umgänge den Eindruck eines leichten Schwebens hervorruft, so als ob sie von allen stofflichen Mitteln sich befreien wollte. In Preslav das Gegenteil davon: der mittlere Raum wird von einer Kuppel überwölbt, welche mit der ganzen Wucht ihrer Schwere auf dem Mauerrund ruht und den Eindruck einer einheitlichen Geschlossenheit der Wände und Gewölbe in uns hervorruft. Es herrscht letzten Endes eine geschlossene Mauerkontinuität vor, ungeachtet dessen, daß die Säulen sich nicht direkt an die Wände anlehnen, sondern in einer gewissen Entfernung von den Mauern stehen.

In der Raumgestaltung ist also ein Rückfall in ein Stadium zu verzeichnen, das durch Anlagen vertreten wird, welche vor der Anlage in Peruštica und verwandten Bantzen entstanden sind. Es ist wie eine Rückkehr zum Stadium des thermalen Rundbaus in Sofia, bzw. zu einer etwas fortgeschritteneren Stufe, auf der der Innenraum durch Säulen belebt wird, wie z. B. in dem Mausoleum des Diokletianspalastes in Spalato (Taf. IV, 5) oder in einem Rundbau in Milet und in anderen ähnlichen Anlagen. Dabei besitzen die Säulen keine konstruktive Bedeutung, sie sind nur in den Raum hineingestellt worden, um eine barocke, auf Kontraste von Licht und Schatten und plastischen Werten berechnete Wirkung zu steigern. Es entstehen dadurch optisch-malerische Überschneidungen, die wenigstens teilweise die monotone Flächenwirkung der Wand unterbrechen, aber gleichzeitig auch die plastisch-körperliche Wucht des Innenraumes zur Geltung bringen.

Der Rundbau in Preslav bildet daher in hangeschichtlich-formaler Beziehung einen entscheidenden Rückfall in ein „barockes Stadium“ der römischen Architektur, das sowohl vor die spätantike als auch vor die früh- und mittelbyzantinische Epoche zurückreicht.

Dieser Rückfall bedeutet einen stilistischen Analogiefall zu der Entwicklung der Basilika, vor allem zu dem reichsten Zeugnis der basilikalen Anlage, welches wir nnnweit von Preslav in Aboba-Pliska festgestellt haben. Wir haben es

hier mit einem auffallend ähnlichen Archaismus zu tun, nur daß er sich diesmal auf einen Rundbau erstreckt, dessen Entstehung ähnlichen historischen Umständen zu verdanken ist wie die Basilika in *Aboba-Pliska*. Dieses archaisierende Stilgesetz scheint die Baudenkmäler beider bulgarischer Residenzen zu beherrschen und ihnen einen lokalbedingten, historisch einmaligen und daher originellen Stempel zu verleihen. Man kann sich diese Erscheinung kaum anders als so erklären, daß in diesen Gebieten eine starke lokal gebundene Bautradition bis ins Mittelalter hinein vorgeherrscht haben muß.

Nichtsdestoweniger ist der Rundbau von *Preslav* ebenso wie die Basilika in *Aboba-Pliska* von Byzanz aus beeinflusst worden. Nicht nur in liturgischer Beziehung durch die Verräumlichung der *Apfis*, d. h. des Altarraumes, das Vorrücken des *Ambo*s bis in die Mitte des Rundbaus, durch die Emporen der Vorhalle, sondern auch in der inneren Raumausschmückung. Geht die allgemeine Bauidee auf einen mittelrömischen Zentralbau des ausgehenden 3. Jahrhunderts zurück, so ist andererseits die innere Ausschmückung der Wände durch eine Vermehrung farbig-illusionistischer Mittel der byzantinischen Raumgestaltung angepaßt worden. Die hellenistisch-römische Barockwirkung ist durch Steigerung der koloristischen Mittel, und zwar durch Marmorbelag, Mosaiken und glasierte Keramik, weitgehend gedämpft worden. Aus den Überresten dieser überreichen Innenausschmückung läßt sich zwar das Verhältnis dieser verschiedenen Dekorationsarten zu einander nicht mehr bestimmen³⁶⁾, aber aus den vorgefundenen Resten geht hervor, daß die ganze Wandausschmückung den Stilgesetzen einer Wandauflösung in Farben entsprach, wie sie dem Illusionismus der byzantinischen Raumarchitektur gemäß war. Nicht nur die Wandflächen waren mit glasierten Tonplatten und Marmorbelag bedeckt, sondern auch einzelne Architekturstücke, wie polygonale Säulchen, wurden durch eine reiche Inkrustation in farbig-dekorative Wirkungen verwandelt. Auch die vegetativen Motive der glasierten Tonplatten verraten eine Vorliebe für abstrakte Stilisierung der Rosetten und verschiedener Palmetten. Aber der gesamte Motivenschatz geht nicht über die Grenzen der byzantinischen Ornamentik hinaus. Seltener sind figurale Darstellungen von Heiligenköpfen und Engeln in Medaillonform in Büsten — man hat das Gefühl, daß in der Dekorationsweise der Rundkirche von *Preslav* noch die Zeit des Ikonoklastenstreites nachklingt. Die Farbzusammenstellung ist eher bunt-polychrom mit grellen Kontrasten, in denen Ockergelb, Grün, Rot und Blau vorherrschend sind.

Der Gesamteindruck in der sonst bis jetzt nicht feststellbaren Zusammensetzung von Marmorplatten, Mosaik und glasierten Tonplatten entbehrt der für die byzantinische Kunst klassischen Aufeinanderbeziehung von Mar-

merinkrustation und Mosaik und war daher etwas derber, in der Farbenzusammenstellung greller, entsprach aber auch in dieser Form der Auflöfung der stofflichen Wirkung der Wand durch farbig-illusionistische Mittel³⁷).

Einer, auf eine spätrömische Bauidee zurückgehenden, architektonischen Form hat sich die echt byzantinische Raumwiedergabe bemächtigt: wohl ein Anachronismus in der byzantinischen Hauptstadt, aber kein Anachronismus in der Residenzstadt der bulgarischen Zaren, wo die noch fortwirkende antike Bantradition eine Belebung und Monumentalisierung durch die Anpassung an die byzantinische Hauptstadt erfährt³⁸). Daher ist die Anlage von Preslav keine fremde Schöpfung, sondern organisch-historisch gewachsen und durchaus diesen historisch wirksamen Kräften entsprechend, auf denen das erstarkende bulgarische Reich, in das helle Licht der Geschichte vorstoßend, ruhte³⁹).

Der Bau der Rundkirche von Preslav wird wohl mit Recht mit dem Zaren Simeon (893—927) in Verbindung gebracht. In der byzantinischen Hauptstadt erzogen, war er seiner Bildung nach Halbgriecher⁴⁰). Es ist daher nicht zu verwundern, daß er seine neue Hauptstadt in Preslav nach byzantinischen Vorbildern errichten wollte. Er nahm auch das byzantinische Hofzeremoniell und den byzantinischen Zarentitel an. Ein Aufschwung der Literatur bildet eine Parallelererscheinung zu den Denkmälern der Architektur. In keine andere Periode paßt der byzantinisierende Charakter des Rundbaus von Preslav besser als in die seine. Eine nähere zeitliche Bestimmung des Rundbaus ist vorderhand noch kaum möglich⁴¹).

II.

Die Differenzierung der Balkanländer unter dem Einfluß der abendländischen Kunst im Mittelalter

1. Der gemeinsame Ursprung der Kuppelbasilika in Bulgarien und Serbien

In der frühmittelalterlichen Periode war die Einheitlichkeit der Kunsterscheinungen in den Balkanländern durch die gemeinsamen spätantiken und frühbyzantinischen Grundlagen gegeben. Die Differenzierungserscheinungen sind noch recht schwach. Sie bestehen in dem zunehmenden Einfluß der frühbyzantinischen Kunst, demgegenüber die Westbalkangebiete sich verhältnis-

mäßig passiv verhalten, und in den archaisierenden Tendenzen, welche in Bulgarien besonders stark in Erscheinung treten, so daß sich das Hauptgewicht dieses Differenzierungsprozesses nach Bulgarien verlegt. Bulgarien hat gegenüber dem Westen einen großen Vorsprung gewonnen. Früh zu politischer Bedeutung gelangt, schafft es die Grundlagen einer lokalgebundenen Kunstentfaltung, die eine archaisierende Kunst mit byzantinischen Einflüssen verschmilzt. So wird Bulgarien in der Zeit seiner größten Machtentfaltung nach der Übernahme des Christentums zur eigentlichen Verkörperung des Balkantums und als solches zu einem Widerpart von Byzanz. Aber bereits am Anfang des 11. Jahrhunderts (1018) wird die Vormachtstellung Bulgariens durch Byzanz gebrochen. Eine neue Welle byzantinischen Einflusses ergießt sich über den Balkan. Nicht viel später, im Schatten der ersten Auseinandersetzung zwischen Byzanz und Bulgarien, entstehen am entgegengesetzten Ende des Westbalkans neue politische Bildungen, die gegen das Ende des 12. Jahrhunderts zu einem serbischen Staat in Kaszien, d. h. im Gebiet zwischen Ibar und Lim, erstarken. Hier vollzieht sich unter ganz anderen Bedingungen als in Bulgarien der zweite Differenzierungsprozeß in der Geschichte der Balkankunst.

Bevor wir diesen Differenzierungsprozeß, der den Westgebieten im Mittelalter seine langandauernde Prägung verliehen hat, an Hand der Kunstdenkmäler verfolgen, wollen wir nochmals das ganze Gebiet überblicken, da, wie sich gleich herausstellen wird, trotz den Differenzierungen beider Kunstgebiete, der bulgarischen und serbischen Kunst im Mittelalter viele gemeinsame Züge anhaften. Eine solche Übersicht ermöglicht uns auch, das Verhältnis beider Gebiete zu den außerhalb des Balkans stehenden universalen Kunstkreisen, dem abendländischen und dem byzantinischen, näher zu bestimmen.

Wir betrachten zunächst eine frühe Form der kirchlichen Architektur, und zwar die mittelalterliche Kuppelbasilika, da sie sowohl in Bulgarien als auch in Serbien auftritt.

Zum Ausgangspunkt unserer vergleichenden Stilbetrachtung wählen wir zwei Anlagen auf bulgarischem Boden, die Marienkirche in Stammała (Thrazien) und die Erzengelkirche in Mesembria, ferner drei Kirchen im alten Kaszien: die Anlage in Kursumliza (unweit von Nisch), die Ruinen der Georgskirche (Djurdjevi Stupovi) bei Novi Pazar und Studenica (Taf. V, 1—5).

Alle Anlagen gehen auf das gemeinsame Vorbild einer Kuppelbasilika zurück¹⁾, allerdings auf einen vereinfachten Typus, der sich von dem frühbyzantinischen dadurch unterscheidet, daß er keine Nebenschiffe besitzt. Es

sind längsgerichtete einschiffige Anlagen, welche aus drei Teilen bestehen: Vorhalle, Hauptschiff mit Kuppel und dreiteiligem Altarabschluß. Die Längsrichtung wird durch axial angelegte Tonnen, welche von der Kuppel unterbrochen werden, bestimmt. Die Längsrichtung wird durch die Tonnenwölbe bald stärker, bald schwächer betont. Am idealsten ist das Verhältnis zwischen zwei Tonnen und Kuppel in Stanimaka gelöst, wo die Kuppel sich zwischen zwei Tonnen einschiebt (Taf. V, 1). In Mesembria fehlt die Tonnenwölbung vor der Kuppel im Westraum (Taf. V, 2), in den serbischen Beispielen nach der Kuppel im Ostraum (Taf. V, 3—5). Die Kuppellast ruht auf Innenpfeilern, die mit der Mauer verbunden sind und in den serbischen Beispielen stärker, sonst schwächer vortreten. In den serbischen Beispielen sind die Pfeiler oben durch Quergurte verbunden, welche die Raumeinheiten trennen, während in den bulgarischen Anlagen vorwiegend gurtenlose Tonnenwölbe den Kuppelraum und die anschließenden Räume in axialer Richtung verbinden und dadurch die Einheitlichkeit des Raumes stärker betonen. Die Überleitung der Kuppel in das Quadrat erfolgt in allen Anlagen durch Pendentifs.

Es unterliegt wohl keinem Zweifel, daß allen vier Anlagen eine byzantinische Verbindung von Kuppel und Langhaus zugrunde liegt. Das Einfassen der Kuppel zwischen zwei längsgerichtete Tonnen, das Ausklingen des Raumes in einem dreiapfidalen Altarraum, und die vorgelegte Vorhalle entsprechen einem byzantinischen Baugedanken. Es ist die der byzantinischen Architektur seit jeher innerwohnende Absicht zur Harmonisierung des Richtungs- und Zentralbaugedankens, die hier zum Ausdruck gelangt, freilich in einer etwas hybriden Formgestaltung. Das Hybride dieser Raumgestaltung besteht einerseits in dem gewaltsamen Hineinzwingen der Kuppel zwischen die engen Schiffswände. Die Kuppel besitzt, bildlich gesprochen, keine „Respirationsmöglichkeit“ nach den Seiten, man spürt das Gezwungene dieser Lösung. Andererseits klingt der schmale Innenraum in einem verschälerten dreiapfidalen Altarabschluß aus, besonders kraß in der Innenraumwirkung von Stanimaka (Abb. 2). Zwischen der Großraumwirkung der Kuppel und der schmal zerklüfteten Wirkung des Altarabschlusses klappt ein Widerspruch. Etwas freier sind die Raumverhältnisse in der Erzengelkirche in Mesembria (Taf. V, 2). Die seitlichen Tragebogen unter der Kuppel sind tiefer in die Mauer eingelassen, die Wandpfeiler treten stärker hervor, die Anpassung an eine Kreuzkuppelkirche ist infolge der späteren Entstehung der Kirche deutlicher, aber dennoch werden die Seitenräume des Altars vom Kuppelraum aus nicht ganz sichtbar, weil die Kuppelwandpfeiler sie teilweise verdecken. Also auch hier keine freie räumliche Beziehung zwischen

Mittelschiff und Altarraum. Etwas Gezwungenes liegt in der Raumlösung. Die in der byzantinischen Kunst angestrebte harmonische Raumschönheit kommt nicht in ihrer vollen Reinheit zum Ausdruck. Noch hybrider gestaltet sich das Verhältnis von Kuppel und Altarraum in den beiden serbischen Kirchenanlagen, in Kursumlija und Studenica, wo die Großraumgestaltung der Kuppel ohne Übergang in den dreiteilig zerklüfteten Altarraum mündet. Wo und wann diese Form der Kuppelbasilika entstanden ist, läßt sich vor-derhand nicht nachweisen, da sich in der byzantinischen Hauptstadt keine ähnlichen Denkmäler erhalten haben. Sicherlich jedoch ist diese Form der mittelalterlichen Kuppelbasilika nicht in den Balkanländern entstanden. Einen Hinweis auf byzantinischen Ursprung können einige Anlagen auf Chios (die Apostelkirche in Poryghi, die Panagia in Sikelia, die Kirche in Krina, die Nea Moni) geben, wenn auch die Lösung des Raumproblems hier eine andere war.

In den Balkanländern haben wir es also mit der Adaptierung einer byzantinischen Raumgestaltung zu tun, die sich jedoch — und hierauf kommt es uns bei unserer Betrachtung in erster Linie an — grundverschieden im Osten (Bulgarien) und Westen (Altserbien) ausgewirkt hat.

Es ist kein Zufall, daß die Anlage in Stanimaka den byzantinischen Baugeanken innerhalb der ganzen Stilgruppe am reinsten verkörpert. Im Innern wird ein harmonisches Gleichgewicht zwischen den Raumeinheiten und der die Mitte einhaltenden Kuppel hergestellt (Taf. V, 1). Dasselbe gilt von dem Verhältnis der Außenarchitektur zum Innenraum. Jede Raumveränderung des Inneren kommt im Außenbau klar zum Vorschein: die mittlere Kuppel mit dem Tambour, der große Tragebogen unter der Kuppel, der von einem Giebel nach außen markiert wird, die vorgeblendeten Fenster beim Altarraum, welche die Trennung zwischen Altarraum und tonnenüberdecktem Vorraum andeuten. Einzig und allein das zweite Paar der Blendfenster links von dem mittleren großen Bogenmotiv ist aus der Achse der Innenraumdisposition aus Gründen der Symmetrie verschoben. Dieses klare Verhältnis von Innenraum und Außengestaltung entspringt aus der byzantinischen Bauidee. Dabei ist jede prononcierterer Gliederung der Außenwände vermieden. Das Gesetz der kristallinischen Geschlossenheit der Baumassen herrscht vor. Die Fläche bestimmt den Gesamteindruck. Die Fenster und Portalrahmen werden nur durch das Absetzen von Flächen bestimmt. Scharfe Linien, aber kein plastischer Schmuck bestimmen die dekorative Wirkung. Diese homogene Flächenwirkung wird durch farbigen Schichtenwechsel von Steinen, Ziegeln und breiten weißen Mörtelfugen belebt. Es fällt vor allem der horizontale Ziegeldurchschuß auf, der durch-

laufend ohne Rücksicht auf vertikale Gliederung der Blendarkaden eine horizontale Lagerung der Schichten unterstreicht. Die farbige Flächendekoration dämpft jede schärfere Gliederung. Fläche und Farbe, gepaart mit einem linienhaften Kristallinismus, bestimmen den Gesamteindruck der Anlage.

Auch diese farbig-flächige Außenwandbehandlung geht auf die mittelbyzantinische Architektur zurück. Ein monumentales Beispiel, die sogenannte Palastanlage des Tekfur-Serails in Konstantinopel, beweist²⁾, daß jene Wandbehandlung sich in der hauptstädtischen Architektur herausgebildet und sich von hier aus in breitem Strom über die Balkanländer ergossen hat.

Das einzig Befremdende an der Anlage in Stanimaka ist der turmartige Überbau über der Vorhalle. Er paßt sich zwar in seiner kubischen Geschlossenheit dem blockmäßigen Charakter der Anlage an, aber er ragt dennoch, wenn auch in mäßiger Höhe die mittlere Kuppel nicht übersteigend, hervor. Er hat nicht das Aussehen eines der Kirchenanlage vorgebauten selbständigen Turmes, aber etwas Turmartiges haftet ihm doch an³⁾. Da wir in der byzantinischen Architektur vor dem 13. Jahrhundert keine ähnlichen Überhöhungen der Vorhalle vorfinden, liegt es nahe, hier einen Einfluß der abendländischen Turmfassade anzunehmen. Doch hat dieser turmähnliche Aufbau, dem Geiste der byzantinischen Architektur angepaßt, mehr den Charakter einer kubisch-blockmäßigen Überhöhung der Vorhalle erhalten⁴⁾.

Eine Weiterbildung der Anlage von Stanimaka, bei beinahe gleicher Grunddisposition, stellt die Erzengelkirche in Mesembria dar (Taf. V, 2). Die Neuerungen, welche für eine spätere Entstehungszeit in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts sprechen, bestehen in einer Steigerung der dekorativen Wirkung der Außengestaltung⁵⁾. Die klare innere Raumdisposition, welche an der Blendarchitektur von Stanimaka auffällt, ist stark zurückgetreten. Der große Außenbogen, der dem Quertonnenbogen unter der Kuppel entspricht, ruht nicht mehr auf Wandlisenen, die an den Wänden heruntersteigen, sondern auf Konsolen, und wird unten von den Blendarkaden glatt durchschnitten. Auch der dekorative Bogenfries unter dem Dach durchbricht jede axial-vertikale Unterteilung der Seitenwand, da er ganz unbekümmert um die unteren Blendarkaden verläuft. Die ganze Gliederung der Wände entspricht daher nicht mehr der klaren inneren Raumdisposition. Die Gliederung der Wand und die Raumdisposition klaffen nunmehr auseinander. Eine starke Steigerung des dekorativen Prinzips weist bereits über Stanimaka hinaus und überwuchert den klaren architektonischen Gedanken. Auch die Einzelformen wie z. B. die breiten Archivolten über den Blendarkaden haben den Charakter von breiten Bordüren angenommen, die den ganzen Bau wie farbig-dekorative Zangen umfassen. Ein unruhiges

Glitzern breitet sich über die dekorativen Teile, ein rascher Wechsel von roten Ziegeln, weißen Quadersteinen und blauglasierten Tonscheiben steigert die farbige Wirkung der Außenwände. Die koloristischen Tendenzen des spätbyzantinischen Stils kündigen sich hier bereits an.

Jedenfalls verraten die stilistischen Eigenschaften der auf bulgarischem Boden entstandenen Anlagen — mit Ausnahme der turmartigen Überhöhung der Vorkhalle — einen engen Anschluß an die byzantinische Architektur.

Trotz des gemeinsamen Bangedankens schließen sich wiederum die auf serbischem Boden befindlichen Anlagen zu einer untereinander eng verwandten Gruppe ab. Sie bilden den Ausgangspunkt der raszischen Bau-
schule, die sich schrittweise von den byzantinischen Vorbildern beider Gruppen und den ihnen nächststehenden bulgarischen Bauten entfernen.

2. Verquickung der byzantinischen und abendländischen Formenwelt in der raszischen Bau- schule. Verhältnis zu Südtalien.

Die drei erhaltenen serbischen Kuppelbasiliken Kuršumljija, „Djurdjevi stupovi“ bei Novi Pazar und Studenica bilden klar sich abzeichnende Etappen in der Entstehung der raszischen Architektur (Taf. V, 3, 5, 4).

Alle drei Anlagen bilden als Schöpfungen des Großzupans Stephan Nemanja eine eng verwandte Baugruppe, die sich immer stärker von den byzantinischen Vorbildern entfernt. Während die allgemeine Raumdisposition in allen drei Anlagen sich an die byzantinische Kuppelbasilika noch ziemlich eng anlehnt, erfahren die Außengruppierung der Baumassen und die Formensprache eine tiefe Wandlung. Man gewinnt den Eindruck, daß eine byzantinische Innenraumwirkung durch eine ihr widersprechende fremdartige Außenbehandlung maskiert worden ist. Diese Maskierung der byzantinischen Raumgestaltung können wir in steigendem Maße von der jüngsten Anlage, der Nikolauskirche in Kuršumljija an der Toplica, über „Djurdjevi Stupovi“ bei Novi Pazar bis zu der reifsten Lösung dieses architektonischen Problems, der Klosterkirche der Muttergottes in Studenica, verfolgen.

Die stilistische Abhängigkeit von den byzantinischen Anlagen des Ostbalkans, vor allem in Stanimaka ist in Kuršumljija noch deutlich zu spüren (Taf. V, 1, 3). Zwar ist die Kuppel in Kuršumljija nicht mehr zwischen zwei tonnenüberwölbten Räumen in axialer Richtung eingespannt wie in Stanimaka, sondern von den benachbarten Räumen durch Quergurtbögen isoliert, wodurch die schöne Raumgestaltung eingeengt erscheint

und die Tiefe des Raumes nicht voll zum Ausdruck kommt, dafür sind aber die äußere Wandgestaltung und die Verteilung der Baumassen ausgesprochen byzantinisch. Durchaus byzantinisch empfunden ist auch die mächtige Kuppelpartie mit kubischem Unterbau und elastisch geschwungenem Haupttragebogen. Diese bringen die innere Struktur klar zum Ausdruck, schließen den Bau in harmonisch geschwungenen Bogenlinien sphärenartig ab und mildern dadurch die stoffliche Gebundenheit der mächtigen Baumassen. Es ist dies eine rein auf den inneren Raumeindruck eingestellte Architektur, bei der die große Gestaltung der von innen wuchtig herausgetriebenen Baumassen den baukünstlerischen Eindruck bestimmt. Erhöht wird die wuchtige Wirkung noch dadurch, daß im Gegensatz zu Stanimaka und den Anlagen in Mesembria der Bau in reiner Ziegeltechnik errichtet wurde und der dekorativen Außenwirkung entbehrt.

Nun kommt etwas Überraschendes dazu: an der Westseite schließen sich diesem byzantinischen Kernbau eine zweite Vorhalle und zwei den ganzen Vorbau flankierende Türme an. Es wird zwar angenommen, daß diese ausgesprochene Turmfassade etwas später, aber unmittelbar nach der Errichtung des Kernbaus angebaut worden ist; jedoch wenn dies auch der Fall sein sollte, ändert das nichts an der auffallenden Tatsache, daß dadurch die ganze Anlage ein von den byzantinischen Bauten ganz verschiedenes äußeres Aussehen erhalten hat⁶). Dazu kommt noch ein südlicher Vorbau in der Achse der mittleren Kuppel, der zwar keine Entsprechung an der Nordseite besitzt, aber eine Neigung zur querschiffartigen Gestaltung des Grundrisses in rudimentärer Form zu verraten scheint.

Durch die angebauten Türme hat die Anlage in Kursunlija eine dem byzantinischen Bauempfinden widersprechende Orientierung erhalten, und zwar eine ausgesprochene Fassadenwirkung. Wir hätten es hier mit einem der ersten greifbaren Beispiele für die Verquickung eines byzantinischen Zentralkuppelbaus mit einem richtungsbetonten romanischen Fassadenbau zu tun, wozu noch ein rudimentäres Querschiff sich gesellte.

Darin kommt bereits einer der charakteristischsten Züge der eigentlichen raszischen Architektur zum Vorschein: die Verquickung des byzantinischen und romanischen Bangedankens. In ihr liegt auch der Hauptunterschied zu den bereits erwähnten verwandten Bauschöpfungen auf bulgarischem Boden.

Was sich in Kursunlija erst schüchtern ankündigte, das kommt in der zweiten Anlage desselben Typus zu reiferer Ausbildung: in den „Türmen des heiligen Georg“ (Djurdjevi Stupovi) bei Novi Pazar. Hier haben wir es allem Anschein nach mit keinem Anbau, sondern mit einer

einheitlichen Anlage zu tun (Taf. V, 5). Die Raumdiseposition schließt sich noch den Vorgängern an^{6a}), aber ganz klar erscheint die Fassadenwirkung mit den mächtig flankierenden Türmen und den deutlich sich abzeichnenden Querschiffen. Hier kann kaum mehr ein Zweifel bestehen, daß die byzantinische Raumgestaltung mit einem romanischen Fassadenvorbau und Querschiffen zu einer neuen Schöpfung gewaltsam verschmolzen worden ist. Der Zusammenprall von heterogenen Stilelementen war zu heftig und zu stark, als daß eine befriedigende Lösung auf einmal hätte gefunden werden können. So z. B. wurde der Kuppelraum in die Breite gezogen, die mächtigen Fassadentürme überwucherten die Gesamtwirkung durch ihre überdimensionierte kubische Breitspurigkeit, die Kuppel versank in dem turmartigen, romanisch gegliederten Tambour⁷); der burgartige Charakter und die ungewöhnliche Höhenlage wirkten für eine byzantinische Kirche bestreudend.

Über nicht nur in der Verquickung einer romanischen Turmfassade mit einer byzantinischen Zentralkuppelanlage liegt das baugeschichtlich Charakteristische. Noch etwas anderes tritt dazu, was von nun an alle weiteren baulichen Schöpfungen begleitet: die Maskierung der byzantinischen Innenraumwirkung nach außen hin durch die romanische Formensprache. Durch diese hier bereits sehr weit fortgeschrittene Maskierung unterscheidet sich die Georgskirche von der Anlage in Kuršumlja. In Kuršumlja war die Außengestaltung der reine Ausdruck der inneren Raumverhältnisse, die Wand war eine reine Funktion der Raumgestaltung. In der Georgskirche besitzt die Wand eine von der inneren Raumgestaltung ganz unabhängige Funktion. Die Wand wird nun streng architektonisch durch Lisenen und Bogenfriese gegliedert, sie hat zwar nichts von ihrer kubischen Wirkung eingebüßt, aber sie wirkt nicht mehr als eine kubisch ungeformte, sondern als eine kubisch geformte und gegliederte Masse. Der Kuppeltambour wird von breiten Lisenen auch an den Ecken, die oben mit einem Bogenfries verbunden sind, eingefasst und von schmalen geschlitzten Fensteröffnungen durchbrochen. Man kann sich kaum etwas Ungelenkigeres vorstellen als diesen Kuppelunterbau, der die architektonische Sprache einer romanischen Turmanlage auf den Kuppeltambour direkt übertragen hat. An die Stelle eines leicht ausklingenden sphärenartigen Raumes, in dem die Fensteröffnungen — wie in Kuršumlja — einen lustigen Kranz und eine Verbindung mit der Außenwelt gebildet haben, ist hier eine abweisend geschlossene schwere Mauergliederung getreten. Es fehlten am ursprünglichen Bau auch die abrundenden großen Rundbögen, welche sonst die innere Raumgestaltung nach außen zum Ausdruck brachten, statt ihrer waren spitz nach oben verlaufende Giebel vorhanden, welche über die innere Raumbeschaffenheit völlig hinwegtäusch-

ten. Auch die Innenraumwirkung der Kuppel wurde durch einen schweren Bogenfries mit Säulchen, welche auf Konsolen ruhten, beeinträchtigt, und der Eindruck einer sphärenartig schwebenden byzantinischen Kuppel entstellt. Der Gesamteindruck wurde auch durch die Werksteintechnik bestimmt, die hier den byzantinischen Ziegelbau vollständig verdrängt hat.

Die Georgskirche (Djurdjevi Stupovi) bei Novi Pazar bildet somit eine markante Stilstufe in diesem für Raszien so charakteristischen Durchdringungsprozeß der byzantinischen und romanischen Architektursprache. Ohne Zweifel haben die romanischen Stilmerkmale im Vergleich mit Kursumlja stark zugenommen, ja in der Außengestaltung wurden die byzantinischen Raumprobleme weitgehend verschleiert und romanisiert. Immerhin sind beide Baustile — trotz der weitgehenden Romanisierung — klar auseinanderzuerkennen, und es brauchen keineswegs irgendwelche ferneren orientalischen Vorbilder zur Erklärung der sich hier vollziehenden historischen Auseinandersetzung zwischen Byzanz und Abendland herangezogen zu werden, zumal da auch alle anderen geschichtlichen Voraussetzungen, wie wir noch sehen werden, für diesen Durchdringungsprozeß gegeben waren⁸⁾.

Ein besonderes Merkmal unserer Anlage ist die Gezwungenheit der Lösung: noch spiegelt sich darin mehr das Wollen als das sichere Können wider. Die Georgskirche ist daher noch keine reife Lösung der hier entstehenden kunstgeschichtlichen Probleme, sondern ein früher Versuch, eine Etappe auf dem Weg des geschichtlichen Ausgleichs der byzantinischen und der abendländischen Formensprache.

Die reifste Lösung der angestrebten Probleme bietet die Klosterkirche in Studenica, ein Werk, welches, gleichsam als Krönung des Lebenswerkes Stephan Nemanjas, seine rege Bautätigkeit abschließt. Sie gehört mit ihren ausgebildeten Bauformen zu den monumentalsten Lösungen der frühen raszischen Bauschule. Diese bilden von nun an einen stabilisierten Typus und den Ausgangspunkt der ganzen späteren Entwicklung (Taf. V, 4).

Man kann die Anlage in Studenica als eine Umkleidung der byzantinischen Raumgestaltung mit romanischen Architekturformen bezeichnen, wobei im Gegensatz zur Georgskirche bei Novi Pazar die „gewaltsame Lösung“ in einer reif-durchdachten Verschmelzung der byzantinischen und romanischen Architekturformen ausklingt. Betrachtet man die Anlage von außen, so hat man den Eindruck, vor einer romanischen Anlage zu stehen (Abb. 3). Wenn man von der später angebauten Vorhalle absieht, so steht man vor einem langgestreckten romanischen Langhaus. Ein Kuppelraum erhebt sich darüber und wird von zwei querschiffartigen Anbauten flankiert. Im Osten findet das Langhaus seine Fortsetzung und wird oben von einem spitzen Giebeldach

und von drei halbrunden Apsiden abgeschlossen. Romanisch ist die vordere Giebelfassade, die ganze Wandbehandlung und der plastische Schmuck der Fenster und Portale. Die Wände sind durch Lisenen und einen Bogenfries gegliedert, alle Giebel spitz geformt, die Portale abgetreppt, die Fenster zweigeteilt, das mittlere Fenster der Hauptapsis besitzt eine reiche romanische plastische Dekoration. Auf den ersten Blick scheint kaum etwas einer romanischen Anlage zu widersprechen. Die schönen Marmorquadern runden den romanischen Gesamteindruck der Anlage ab. Nur die blockmäßig kubische Wirkung des Kuppelunterbaus und der sich absetzende Bogen mit den drei sich dieser dominierenden Bogenform anpassenden Fenstern bilden einen fremden Akzent in der romanischen Gesamtkomposition. Bei flüchtiger Betrachtung denkt man zuerst an einen romanischen Vierungsturm, und die seitlichen Anbauten machen den Eindruck von Querschiffen. Tatsächlich ist auch eine Querschiffwirkung durch die Seitenanbauten angestrebt worden. Vergleicht man aber eine romanische Vierungslösung und ihre Querschiffe, etwa die Anlage von Saint George de Bocherville oder die Ostvierung der Klosterkirche in Maria Laach, mit der Anlage von Studenica, dann kommt die Unvereinbarkeit dieser letzten Lösung mit den romanischen Stilprinzipien erst recht zum Vorschein. Der Vierungsturm besitzt keinen blockmäßigen, für sich bestehenden Unterbau, das Hauptschiff und die Querschiffe sind in gleicher Höhe aufgeführt. Nichts verrät nach außen, daß der Raum unter der Vierung eine für sich bestehende Einheit bildet; man spürt, daß dieser Teil nur eine transitorische Bedeutung besitzt und die dynamischen Bewegungstendenzen der Tiefenrichtung nirgends unterbricht, vielmehr dieselben aufhängt und weiterleitet. Anders dagegen in Studenica. Die Querschiffe sind weder der Höhe noch der Breite nach dem Hauptschiff gleich, sie sind bloße Anbauten, die mit der Innenraumwirkung nichts zu tun haben. Dagegen ist der große Unterbau unter der Kuppel als eine Baneinheit für sich hervorgehoben, die über das Hauptschiff hinausragt, die horizontale Lagerung des Hauptschiffes unterbricht und eine beherrschende Stellung im Bau einnimmt. Zwar wurde die straffe Gliederung der Hauptschiffswand über den Kuppelunterbau hinaus verlängert und der Fuß des großen Bogens in eine Lise verwandelt, die oben ihre Fortsetzung im Bogenfries erhalten hat. Aber diese Einbeziehung der Kuppelwand in die gliedernden Verspannungen der romanischen Wandbehandlung kann das Auge über die Isolierung dieses Bauteiles nicht hinwegtäuschen.

Diese Hervorhebung des Kuppelbaus geht auf die byzantinische Architektur zurück, ein vergleichender Blick auf die Nikolauskirche in Kursumlja bestätigt die Identität der Formen. Andererseits wurde aber auch dieser

Bauteil in Studenica in die harte lapidare Sprache des romanischen Stiles umgesetzt: der abschließende Rundbogen hat keine abrundende Funktion, also keinen federnd elastischen Ausklang nach oben wie in der byzantinischen Architektur, sondern er ist nur in das blockmäßige, oben gerade abgeschlossene Mauergefüge eingebettet und dadurch seiner eigentlichen Funktion beraubt worden. Dieser harte horizontale Abschluß des quadratischen Kuppelunterbaus, der aus einer byzantinisch-romanischen Kompromißlösung entsprungen ist, steht im Widerspruch zu der elastisch geschweiften, dem Kuppeltrud sich anschmiegenden Form der byzantinischen Giebelabschlüsse und bildet von nun an eine der charakteristischsten Lösungen der raszischen Architektur. Zuletzt wurde der Eindruck des großen Bogenabschlusses noch durch die giebelartigen, spitz verlaufenden Abschlüsse der Fassaden der Seitenanbauten getrübt.

Ein Vergleich mit den byzantinischen Anlagen der Ostbalkangebiete wie Stanimaka und der Erzengelkirche in Mesembria kann uns den Unterschied in der Außenbehandlung lebendig vor Augen führen (Taf. V, 1, 2). In den ostbalkanischen Anlagen überwiegt die koloristische Wirkung der Außenflächen, welche die tektonische Formsprache durch das Überwiegen der dekorativen Flächenwirkung weitgehend unterdrückt, die Klarheit der räumlichen Innengestaltung jedoch offen aufdeckt. In Studenica dagegen drängt sich in den Vordergrund die lapidare Wirkung der tektonischen Behandlung der Wand, welche überhaupt keine dekorative Wirkung zuläßt und wenig Rücksicht auf die innere Raumdisposition nimmt, ja dieselbe verschleiert. Ein weiterer Unterschied gesellt sich noch dazu, der darin besteht, daß die ostbalkanischen Anlagen — ungeachtet ihres Vorhallenturmes — keine Fassaden besitzen, während die Anlage in Studenica eine ausgesprochene Fassade und somit einen richtungsbetonten Charakter mindestens nach außen hin aufweist und sich dadurch wesentlich von den rein byzantinischen Anlagen unterscheidet. Während in den ostbalkanischen Anlagen die Kuppelheit den ganzen Eindruck bestimmt, ist in Studenica eine Spannung zwischen fassadenbetonter Richtungstendenz und Kuppelabschluß vorhanden, wie sie in der byzantinischen Architektur stets vermieden worden ist (Abb. 3).

Nun aber steht im Gegensatz zu dem romanisierenden Charakter der Außengestaltung in Studenica die Raumgestaltung (Taf. V, 4). Der Außenbau mit dem langen Schiff, dem Apfidenabschluß und der maskierten Nierung hat uns auf Tiefenbewegungen eines romanischen Innenraumes vorbereitet. Jedoch das Gegenteil dieses Eindruckes stellt sich ein. Eine nach außen gar nicht in Erscheinung tretende echt byzantinische Vorhalle, die durch eine Wand vom Hauptschiff getrennt wird, behindert jede Tiefenbewegung. Und nach der Überschreitung der Vorhalle bildet das eine kurze

tonnenüberwölbte Joch eine Vorbereitung auf eine mächtige Kuppelwirkung, die das ganze Hauptschiff der Länge und Tiefe nach beherrscht. Also kein romanischer „Vierungsturm“, wie er sonst die Tiefen- und Höhentendenzen in sich sammelt, ohne dieselben zu unterbrechen, sondern ein Kuppelsaal, der den ganzen Raum in seiner majestätischen Ruhe beherrscht und die harmonische Schönheit des Raumes zum eigentlichen ästhetischen Faktor der Innenwirkung erhebt. Der Baudanke der Innengestaltung ist daher durch und durch byzantinisch und unterscheidet sich nur mehr wenig von den ostbalkanischen Beispielen. Ein byzantinischer Innenraum wird von einer romanisierenden Formengestaltung nach außen umhüllt, und beide Baudgedanken werden dadurch zu einer originellen Einheit verschmolzen.

Nur durch eine Besonderheit unterscheidet sich die Kuppellösung von den byzantinischen Anlagen: durch die Form der Kuppeltragenden Pfeiler und die Quergurte, welche den Kuppelraum von den tonnenüberwölbten Jochen trennen, deren Scheitel außerdem tiefer unter dem Kuppelraum liegen. In den byzantinischen Anlagen der Ostbalkangebiete (Stanimaka, Mesembria) ruhte das Rund der Kuppel unmittelbar auf den glatten Tonnenwölben der Nebenjoche ohne Quergurte, was zur starken Verräumlichung beigetragen hat. In Studenica tragen die Quergurte — wohl eine Reminiszenz der romanischen Travéen — eher zur Isolierung der Raumeinheiten bei⁹). Diese Besonderheit ist eine ständige Begleiterscheinung der rasischen Schule.

Einige nähere Anhaltspunkte zur Bestimmung der romanischen Formenwelt liefert uns der Aufbau und der plastische Schmuck der Portale.

Die äußere Umrahmung des Hauptportals in Studenica (Abb. 4) mit dem reich geschmückten abschließenden Außenbogen, mit den zwei Greifen und den nicht mehr vorhandenen Säulchen, welche unten auf kauernden Löwen ruhten, ferner die ganz flachen Pfosten mit dem horizontalen Sturz, welche das innere Gewände des Portals bilden, haben ihre nächsten Stilanalogien in der süditalienischen Portalplastik, hauptsächlich in einer Reihe von apulischen Kirchenportalen. Das Hauptportal des Domes von Bitonto aus dem Ende des 12. Jahrhunderts, das Löwenportal von S. Nicola in Bari aus dem 12. Jahrhundert, S. Leonardo bei Siponto aus dem ausgehenden 12. Jahrhundert und das Portal der Andreaskirche in Barletta aus dem Anfang des 13. Jahrhunderts rücken in die nächste Nähe von Studenica.

Und doch weicht das Portal von Studenica von dem reinen apulischen Portalaufbau, wie er besonders durch die beiden Beispiele von Siponto und Bari vertreten wird, durch einen strengeren architektonischen Aufbau etwas ab.

Es ist nicht ausgeschlossen, daß die stärkere Betonung des architektonischen Gedankens in Studenica auf dalmatinische Vermittlung zurückgeführt werden kann¹⁰).

Aber der apulische Einfluß in Studenica beschränkt sich keineswegs auf den Gesamtaufbau. Wir finden Einflüsse sowohl in der ornamentalen Behandlung als auch in der Plastik: in der Ornamentik, vor allem in der Behandlung des byzantinischen zackigen Akanthus der Kapitelle (linke Seite des Portals), in dem Kämpferfries über den Kapitellen und dem unteren Fries des Tympanons (Abb. 4). In der Plastik verraten die Behandlung der spitzen, stilisierten Blätter mit Bohrlöchern und die starken Licht- und Schattenwirkungen einen byzantinischen Einschlag, der in dieser Reinheit wohl kaum in einem anderen Ausbreitungsgebiet der romanischen Plastik um diese Zeit aufgetreten ist.

Und etwas Ähnliches gilt von der figuralen Skulptur. Sie spielt noch eine bescheidene Rolle in Studenica, beginnt aber doch bereits das Portal zu beleben: das Tympanon ist mit einer thronenden Maria zwischen zwei Engeln geschmückt (Abb. 4). In den inneren Leibungen der beiden Eingangsporten sind je sechs Apostel dargestellt, die Mitte des Türsturzes wird von einer parallel zur Balkendecke angebrachten Christusfigur eingenommen. Jedenfalls haben wir es bereits mit einem ganzen ideellen Programm figuraler Portalaus schmückung zu tun. Den höchsten Grad des plastischen Gefühles erreicht die Tympanondarstellung.

Einen byzantinisch-romanischen Mischstil verraten die Apostelfiguren der Leibungen. Vorläufer in bezug auf die Stellung dieser Figuren im Gesamtdekorationsystem besitzen wir in der Porta dei Principi in Modena aus dem Anfang des 12. Jahrhunderts, etwas spätere Parallelen in der apulischen Plastik (Propheten in den Portalleibungen der Kathedrale in Trani aus dem Anfang des 13. Jahrhunderts und alttestamentliche Figuren von S. Andrea in Barletta).

Das Gesamtbild, das wir vom plastischen Schmuck in Studenica erhalten haben, entspricht dem stilistischen Mischcharakter der Architektur. Dieser Mischcharakter ist keineswegs eine lokale Eigenschaft der raszischen Schule, sondern wir finden ihn auch jenseits der Adria in Südditalien, vor allem in Apulien, wo wir Stilübereinstimmungen festgestellt haben.

Es ist mehr als auffallend, wie sich die geschichtlichen Veränderungen des Westbalkans seit der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts an den drei erwähnten Architekturdenkmälern genau verfolgen lassen.

Kursumlija, welches um 1168 entstanden ist, schließt sich stilistisch enger an die byzantinischen Anlagen an. Diese Tatsache läßt sich aus den engen

Beziehungen zwischen Stephan Nemanja und dem byzantinischen Kaiser Emanuel Komnenos erklären¹¹). Aber bereits 1183 beginnt der Emanzipationskampf Stephan Nemanjas gegen Byzanz. Verbündet mit westlichen Mächten, bemächtigt sich Nemanja des adriatischen Küstengebietes, besetzt Antivari, Dulcigno und Cattaro und vereinigt das Küstengebiet mit Kaszien. Die Angliederung der Küstengebiete bedeutet einen Wendepunkt in der Geschichte des Westbalkans. Gebiete mit abendländisch orientierter Kultur, welche in engster Beziehung mit Süditalien gestanden haben, bilden von nun an einen Bestandteil des serbischen Staates. Neue Perspektiven eröffnen sich dem raszischen Staat, der nun in den Kreis des östlichen Kulturinflusses einbezogen wird. Vor allem aber wird ein Gegengewicht gegen die byzantinische politische und kulturelle Expansion geschaffen.

Die Georgskirche bei Raška spiegelt in sich diese geschichtlichen Veränderungen wider: romanische Formen des Küstenlandes verbinden sich hier mit der byzantinischen Raumauffassung. Man spürt noch die „Gezungenheit“ dieser Erstgeburt eines neuen Stiles. Aber ohne das Küstengebiet, ohne die Übertragung romanischer Formen aus Süditalien wäre die Georgskirche nicht denkbar. Daher muß ihre Entstehung nach 1183 verlegt werden¹²).

Und die letzte Phase spiegelt sich in der Klosterkirche von Studenica wider, die als Krönung des Lebenswerkes Nemanjas betrachtet werden kann. Sie bildet bereits eine ungezwungene Synthese süditalienisch-romanischer und byzantinischer Bauformen, als ob man durch sie hindurchblicken könnte auf die weitgesponnenen Beziehungen, mit welchen Stephan Nemanja über die großen Weltkontroversen hinaus alle universonen Machtkonstellationen zu umfassen trachtete: das deutsch-abendländische Kaiserreich, das Papsttum und das byzantinische Kaisertum¹³).

Scheinbar endet dieses Schwanken zwischen Ökzident und Byzanz mit einem Sieg der orthodox-griechischen Richtung durch den endgültigen Anschluß an die orthodox-byzantinische Kirche. Aber dank der Einverleibung der Küstengebiete bedeutet dieser Sieg keine geistige Waffenstreckung vor Byzanz. Das Ziel bedeutet nunmehr eine Synthese. Kunsthistorisch ausgedrückt: man kehrt nicht mehr zu dem überwundenen Stadium von Kursumlija zurück. Man will die abendländisch-lateinische Kulturatmosphäre nicht mehr ausschneiden. Im Gegenteil, in kirchlicher und kultureller Beziehung wird das abendländische Kulturgut gefördert. Man sieht ein, daß es die stärkste Garantie gegen eine zu weitgehende politische und geistige Bevormundung durch Byzanz bildet.

Die Formensprache von Studenica¹⁴) greift in ihrem ganzen Außendekor nach Süditalien, d. h. Apulien, über; die innere Raumgestaltung mit den

kultisch wichtigsten Einrichtungen übernimmt sie von Byzanz. Das Hauptgewicht liegt auf letzterem, aber der Geist der abendländischen Formensprache in ihrer süditalienisch-normannischen Prägung rankt sich an dem byzantinischen Kern empor.

Die Klosterkirche in Studenica, in welcher nach östlicher Sitte der erste serbische Großzupan Stephan Nemanja als frommer Mönch seine letzten Tage verbringt, bedeutet keinen Einzelfall, keine Sackgasse, sondern einen Wendepunkt in der Geschichte der Architektur des Westbalkans, da sie neue Perspektiven — wie wir gleich sehen werden — für die Weiterentwicklung der hier zum erstenmal gereiften Ideen eröffnet hat.

3. Fortwirken der Bautradition der serbischen Schule im 13. und 14. Jahrhundert und Vertiefung der abendländischen Einflüsse

Der Begründer und eifrige Verfechter der serbisch-orthodoxen Kirche, der heilige Sawa, errichtet nach seiner Rückkehr vom Berge Athos in seinem neuen Erzbischofssitz in Žiça eine große Kirchenanlage. Man ist auf eine byzantinische Reaktion gefaßt, welche die engen Beziehungen Sawas zum Athosberge und zum Patriarchat von Nizaa erklären würden. So zumindest wurde später die Bautätigkeit des heiligen Sawa von seinem Biographen Theodosius ausgelegt, der ihn griechische Baumeister und Künstler aus Konstantinopel zur Errichtung der neuen Kirche in Žiça berufen läßt.

Aber die Anlage in Žiça ist alles andere als eine reine byzantinische Reaktion, wenn man ihre Bauformen prüft (Taf. VI, 2). Die einzigen Konzessionen an die byzantinische Architektur des Athosberges bilden die Erweiterung der Anlage durch zwei seitliche Kapellenanbauten (Paraklissa), die in Studenica nicht vorhanden waren, und das Aufgeben der reichen plastischen Ausschmückung. Das erste hängt wohl mehr mit kultischen Einrichtungen zusammen als mit der eigentlichen Formsprache, die, wie wir gleich sehen werden, keine Annäherung an die byzantinische Baukunst bildet.

Žiça, als erster Erzbischofssitz und zugleich Krönungskirche der serbischen Könige in den Jahren 1208—1221 erbaut, ist für die ganze spätere Architektur des 13. Jahrhunderts vorbildlich geworden. In der allgemeinen Baudisposition schließen sich folgende Anlagen an: die Hauptkirche des Patriarchats in Peč (um 1233), die Anlagen in Mileševo (1237 beendet), Moraca (1252), die Kirchen in Sopoćani (um 1260), in Gradac (Ende des 13. Jahrhunderts) und in Arilje (um 1295). Auch die zwei letzten großen Anlagen dieser Baugruppe, die Kirchen in Banjska (vor 1314 begonnen, um 1318 beendet) und Dečani (1328—1335), können ungeachtet neuer

Stilveränderungen als letzte Ausläufer dieser Stilrichtung bezeichnet werden^{14a)} (Taf. VI, 3—7).

Im allgemeinen werden in diesen Anlagen die fruchtbaren Anregungen, welche die raszische Bauerschule von den durch Süditalien und das Küstenland vermittelten abendländischen Einflüssen erfahren hat, vertieft und weitergebildet.

Folgende stilistische Merkmale können wir an unserer Baugruppe feststellen: eine stärkere Betonung der romanischen Querschiffform, eine Erhöhung des blockmäßig gebildeten Kuppeltambours und eine neue Verbindung der Kuppel mit dem gesamten Bauorganismus. Später treten Veränderungen des ganzen Bauorganismus auf, der immer mehr, zuerst nach außen, späterhin auch im Innern, die Gestalt einer dreischiffigen Basilika annimmt. Hand in Hand damit geht eine Veränderung der Gewölbekonstruktion unter dem Einfluß der Gotik und die fortschreitende Anlehnung an die romanische und gotische Plastik Süditaliens und des Küstenlandes, sowie eine Hervorhebung der Turmfassade und Streckung der Höhenproportionen, die den Einfluß des gotischen Vertikaldranges verraten.

Diese Veränderungen verraten einen erstarkenden Einfluß abendländischer Bauformen, vollziehen sich aber stets auf der Grundlage einer bereits ausgereiften Synthese der byzantinischen Kuppelbetonten Raumauffassung mit der romanischen Außengestaltung, die in den verschiedensten Spielarten die Weiterentwicklung der raszischen Schule begleitet. Keiner Anlage des 13. und 14. Jahrhunderts ist diese grundlegende Synthese fremd, auch denjenigen nicht, die sich am engsten an die abendländische Formsprache anlehnen und gerade das verleiht der Architektur des Westbalkans ihre originelle Prägung.

Ein vergleichender Blick auf eine süditalienische Anlage in Kalabrien¹⁵⁾, und zwar auf die Anlage S. Giovanni Vecchio in Stilo aus dem 11. und 12. Jahrhundert, und auf Bauten der raszischen Gruppe läßt darauf schließen, daß die querschiffartige Kreuzform unserer Anlage (Taf. VI, 1—2), der blockmäßig herausspringende Kuppelunterbau und ferner die Lösung der Kuppel die nächsten stilistischen Parallelen in Kalabrien besitzen. Abweichungen sind vor allem in der basilikalischen Streckung des Hauptschiffes der kalabrischen Anlage gegeben, entsprechend den hier stärkeren romanischen Tendenzen. In den raszischen Anlagen ist diese Tiefenausdehnung viel schwächer betont und der Raum durch Unterteilung in ein kurzes von der Kuppel beherrschtes Hauptschiff und in die Vorhalle, der Tiefe nach unterdrückt. Immerhin können wir an dem Prototyp unserer Stilgruppe in Ziča einen besonders auffallenden Anschluß an S. Giovanni

Vecchio in Stilo beobachten: Schiff und Vorballe sind nur durch schwache Wandpfeiler getrennt und bilden räumlich eine Einheit, der Altarabschluß ist nicht wie stets in byzantinischen Anlagen dreiteilig, sondern bildet nur eine breit geöffnete Apsis. Und nun die Verbindung der Kuppel mit ihrem Unterbau: Alle Anlagen unserer Gruppe (Ziča, Mileševa, Erlöserkirche in Peč, Cipočani, Gradac, Arilje und Dečani) weichen von der byzantinischen Kuppelbildung grundlegend darü ab, daß der organisch konstruktive Zusammenhang der Kuppel mit dem Kuppelunterbau verloren geht. Der Kuppelunterbau, der in der byzantinischen Architektur und auch noch in Studenica, durch das Hervortreten der großen Tragebogen nach außen, eine konstruktive Einheit mit der Kuppel gebildet hat, ist in unseren Anlagen durch einen neutralen, aber stark betonten, blockartigen Kuppelunterbau ersetzt worden, der die Tragebogen nicht andeutet und auf dem die Kuppel bloß aufgesetzt worden ist. Er könnte ebensogut einen anderen Abschluß, z. B. einen Turmanfß tragen¹⁶). Diese Loslösung der Kuppel von der konstruktiven Baueinheit können wir auch in dem Bau S. Giovanni Vecchio in Stilo beobachten.

Sie tritt uns aber auch im Innern entgegen. In den klassischen Vertretern der byzantinischen Architektur ist die Kuppel organisch aus dem Unterbau herausgewachsen, sie ruhte mit gleichmäßig verteilter Last auf Tragebogen und Pfeilerstützen. Ausklingende Kurven, federnde Tragebogen und in den Ecken verteilte Pendentifs haben die harmonisch sphärenartige Abrundung des ausklingenden Kuppeltraumes, d. h. die Überführung des quadratischen Unterbaus in den Kuppeltramm, bewerkstelligt. Von dieser strengen byzantinischen Kuppellösung ist man in allen erwähnten Anlagen abgewichen. Die Kuppel wächst hier nicht mehr organisch aus ihrem Unterbau heraus, sondern erscheint wie von oben aufgestülpt. Ihre Last verteilt sich nicht mehr gleichmäßig auf die stützenden Bogen und Wandpfeiler. Sie scheint vielmehr auf der Ummantelung des blockartigen Unterbaus zu ruhen und springt zumindest an den Seiten unmittelbar auf die Mauern über oder wird mittelbar durch das Zurückspringen mehrerer übergreifender Bogen aufgefangen. Dadurch werden die Haupttragebogen entlastet, die stützenden Pfeiler fallen weg, oder es entsteht eine Unregelmäßigkeit in der Höhenanbringung der Tragebogen. Das Zurückweichen mehrerer Bogen können wir in Mileševa und in Arilje gut beobachten; die Tragebogen werden an den westlichen Auflageru in Ziča und Peč durch Konsolen, bzw. den Wegfall der entsprechenden Pfeiler entwertet, in Mileševa und Arilje ruhen alle Tragebogen auf Konsolen und weichen außerdem zurück; in Morača ruhen

die seitlichen Tragebogen auf Konsolen und bilden einen bedeutenden Höhenunterschied in den Scheiteln¹⁷⁾.

Durch diesen Vorgang hat die Kuppel ihren organisch-konstruktiven Charakter eingebüßt. Sie hat sich sozusagen von ihrem Unterbau freigemacht. Die Folge davon war einerseits das Aufgeben der „sphärentartigen Raumharmonie“ in der Überleitung des Kuppelquadrats in den Kuppelraum, also das Aufgeben einer der stolzesten Bauerrungenschaften der byzantinischen Architektur, andererseits hat diese Verselbständigung der Kuppel ihre Höhenentfaltung ermöglicht, sie hat sich von der Schwere ihres Unterbaus, von dem konstruktiven Aufbau des Gesamtorganismus befreit; sie konnte sich nun mit den erstarkenden gotischen Vertikaltendenzen immer freier entfalten.

So vollzieht sich in den erwähnten Anlagen eine tiefe, in die ganze spätere Architektur der Balkanvölker eingreifende Umwandlung der byzantinischen Kuppelkonstruktion.

Vorläufer dieser Umwandlung finden wir wieder in süditalienischen Bauten. Eine Entwertung des Kuppelunterbaus durch die Verteilung der Kuppellast auf die Mauern des blockmäßigen Kuppeltambours und das allmähliche Zurückweichen bzw. Zurückspringen der Tambourwände finden wir in dem erwähnten Bau S. Giovanni Vecchio in Stilo, mit dem Unterschied, daß die Überleitung des Kuppelquadrats in das Kuppelrund Trompen, nicht Pendentifs bilden¹⁸⁾. Die Anwendung von Konsolen und den Wegfall von Pfeilern finden wir an einem anderen, verwandten kalabrischen Bau in S. Maria de Tridetti, der aus derselben Zeit stammen dürfte wie S. Giovanni¹⁹⁾.

Eine weitere Annäherung an die abendländische romanische Architektur können wir in der Zusammenfassung des Baugesüges nach außen zu einer basilikalischen Langhausanlage mit maskierten Nebenschiffen und einer Fassade feststellen. Im Gegensatz zu Ziča, wo die einzelnen Seitenanbauten (Paraklissa) noch ganz lose angefügt waren, steigert sich diese Zusammenfassung von Seitenanbauten zu einheitlichen, zunächst nur nach außen vorgetäuschten Seitenschiffen von Topočani²⁰⁾ über Banjska bis Dečani, wo endlich die Maskierung nach außen wegfällt und echte Seitenschiffe zum Vorschein treten (Taf. VI, 5,7). Dieselbe Wandlung vollzieht sich in der plastischen Außendekoration. Ziča besitzt keine plastische Dekoration außer dem Bogenfries der Kuppel. Während die unteren Wände abwechselnd aus Ziegel- und Anadersteinen bestehen, sind Gewölbe und Bogen aus Steinquadern errichtet, was auf romanische Bauweise des Küstenlandes hinweist²¹⁾. Die meisten späteren Anlagen besitzen eine plastische Portal- und Fensteraus-

schmückung wie Topočani und Gradac, wo romanische Formen bereits durch verspätete gotische verdrängt werden (Westportal in Gradac)²²). Einen Höhepunkt der plastischen Dekorationsweise bildet Dečani. Hier liegt auch der seltene Fall vor, daß wir den Meister kennen: es ist Fra Vita aus Cattaro, dessen Person uns einen Hinweis auf die Abstammung dieser Dekorationsweise bietet. Sie hängt wie in Studenica engstens mit dem adriatischen Kunstkreis zusammen. Andererseits zeigt sich eine enge Verwandtschaft mit Studenica. Das Westportal erscheint mit geringen Abweichungen wie eine Replik des Hauptportals von Studenica (Abb. 4). Dasselbe gilt von den Apsisfenstern, wo die Abhängigkeit geradezu frappant ist. Sie erstreckt sich bis zur Übereinstimmung in der Wahl der ornamentalen Motive.

Über 150 Jahre trennen Dečani von Studenica und doch finden wir dort die gleiche Formensprache wieder. Zwar ist in der Skulptur der lebendige Zug eines gotischen Naturalismus vorhanden, aber der Portalschmuck ist seinem ganzen Charakter nach noch durchaus romanisch und wäre um diese Zeit in Süditalien undenkbar. Wir haben in Cattaro ein stilistisches Gegenbeispiel in dem Fenster der Kirche des heiligen Tryphon, das ungefähr aus derselben Zeit stammen dürfte²³). In der Formgebung ist es ebenso archaisch wie die Skulpturen in Dečani. Es muß also eine zurückgebliebene archaisierende Schultradition an der Adriaküste bestanden haben. Fra Vita hat sich ihr angeschlossen. Daraus erklärt sich auch das Zurückgreifen auf Studenica. Daß dies kein vereinzelter Fall war, werden wir noch später sehen. Romanische Formen treten noch im 15. Jahrhundert in den Westbalkangebieten auf.

Der Einfluß des Küstenlandes und der italienischen Architektur verrät sich auch in der farbigen Quadersteinbehandlung, die in Dečani zu besonderer Wirkung gelangt. Diese farbige Wandbehandlung finden wir im Küstenland, in Süditalien und sogar in der Toscana wieder²⁴). Die Ähnlichkeit dieser horizontalen Auflagerung von farbigen Quaderschichten mit italienischen Bauten ist so auffallend, daß wir uns nicht wundern würden, wenn die Anlage in Dečani plötzlich in Florenz oder Pisa vor uns auftauchte!

Langsam dringt der gotische Stil auch in die Raumgestaltung ein. In Gradac finden wir neben gotischen Strebepfeilern an den Apsiden gotische Kreuzgewölbe im Hauptschiff und in der Vorchalle (Taf. VI, 6). Den Höhepunkt in der Umwandlung eines byzantinischen Raumes in einen gotischen bildet wiederum Dečani²⁵). Statt einer Zusammenfassung der einzelnen Raumteile zu einem Ganzen durch glatte Tonnengewölbe, die eine Überleitung

zum beherrschenden Kuppelraum bilden und die Schönheit großer überschaubarer Räume anstreben, erfolgte hier zum erstenmal in der Architektur des Westbalkans eine Zerschlagung des einheitlichen Raumes in einzelne mit Kreuzgewölben überdeckte Traveen (Taf. VI, 7). Hauptschiff, Nebenschiffe und Vorhalle sind somit gotisch aufgelöst worden. Säulen und Pfeiler trennen die Nebenschiffe von einander. Sogar Ansätze zu einem gebundenen System sind vorhanden. Der in sich ruhende byzantinische Raum ist in Bewegung geraten. Die rhythmische Abfolge der Traveen reißt das Auge in die Tiefe. Zwar ist das gotische Traveensystem noch nicht auf die Wände und Pfeiler übertragen worden, aber die Tiefentendenzen haben den Raum erfaßt. Ein der byzantinischen Architektur ganz fremder Geist hat sich seiner bemächtigt. Die letzten Schranken sind scheinbar gefallen. Der Außenbau bildet keine Maskierung einer byzantinischen Raumgestaltung, sondern ist nur der Ausdruck einer der gotischen Architektur angenäherten Innengestaltung.

Bei genauer Beobachtung fällt jedoch eine Besonderheit auf, die darauf schließen läßt, daß in diesem scheinbar ganz dem Geiste der abendländischen Architektur angepaßten Bauwerk sich etwas zu regen beginnt, was hier stets schlummernde Kräfte zu neuem Leben erweckt: eine neue Erweckung byzantinischer Bauideen. Denkt man sich die äußeren Schiffe und den Vorhallenvorbau weg, dann haben wir vor uns die klar durchdachte Raumgestaltung einer byzantinischen Kreuzkuppelkirche²⁶). Es ist wie ein Verierbild! Der Höhepunkt gotischer Einflüsse begegnet sich hier mit der Wiederaufnahme eines für die byzantinische Architektur grundlegenden Bautypus! Zwei äußerste Gegensätze berühren sich an einer Stelle, wo man dies am wenigsten erwarten würde. Solche Überraschungen bietet uns die Kunst der Westbalkanvölker. Und doch mindert sich diese Überraschung bei Prüfung der geschichtlichen Zusammenhänge. Tatsächlich stehen wir in der Geschichte der Baukunst des Westbalkans vor einem neuen Wendepunkt, dem wir uns noch zuwenden werden, um das Geheimnis um Dečani zu klären.

Zuletzt noch die großen Vorhallen, welche die Anlagen an den Westseiten umgeben. Wir finden sie in Ziča, Peč, Gopočani, Dečani (Taf. VI, 2, 3, 5, 7). In zwei Fällen wurden ihnen Türme vorgelagert (Ziča, Gopočani). Ob alle diese Anbauten spätere Zutaten²⁷) sind und im 14. Jahrhundert ausgebaut wurden, steht nicht fest. Diese Vorhallen sind zweifelsohne byzantinischen Ursprungs, und wir finden sie in den Klosterkirchen vom Athos z. B. in dem berühmten Kloster von Hilandar. Es unterliegt keinem Zweifel, daß sie von dort von der raszischen Baukunst übernommen worden sind. Aber gleichzeitig erfolgte eine Anpassung an die hier vorwaltenden Stilabsichten: sie

passen sich den basilikalischen Langhaustendenzen an und erhalten in einigen Fällen einen alleinstehenden romanischen Turmvorbau, also eine romanische Fassadenwirkung, oder wie in Dečani das Aussehen einer dreischiffigen mit Pultdächern überdeckten Basilika mit einer Wandfassade. Aus der Not wird eine Tugend gemacht! Den Erfordernissen des byzantinischen Ritus wird Genüge getan, aber die Gestalt der Vorhalle wird dem Geist der abendländischen Architektur angepaßt.

Aus dem gewonnenen Überblick über die Geschichte der raszischen Architektur des 13. und 14. Jahrhunderts entnimmt man, daß sie nicht nur die Traditionen der Baukunst aus der Zeit Stephan Nemanjas fortsetzte, sondern auch darüber hinaus eine immer stärkere Anlehnung an die abendländische Architektur verrät, wobei sie aber die ihr zugrundeliegende Synthese zwischen abendländischer und byzantinischer Formgestaltung nie aufgibt. Zuletzt tritt eine neuerliche Anlehnung an Byzanz in Erscheinung.

Auch die historischen Zusammenhänge bestätigen uns die aus der stilgeschichtlichen Betrachtung gewonnenen Ergebnisse. Die abendländische Richtung wird hauptsächlich von der Gattin Uroš I., Helene von Anjou, durch zahlreiche katholische Stiftungen in Cattaro, Antivari, Dulcigno und Skutari eifrig propagiert. Das Kloster Gradac am Ibar, welches zuerst gotische Formen einführt, wurde von ihr gestiftet. Sie und ihre katholisch-französische Umgebung hatten einen langandauernden Einfluß auf den serbischen Hof bis zu ihrem Tode (1314) ausgeübt. Ein stetes Schwanken zwischen Byzanz und Abendland ist für ihre beiden Söhne Dragutin (1276 bis 1282) und Milutin (1282—1321) bezeichnend. Bei dem letzteren ist zeitweise eine stärkere byzantinische Reaktion bemerkbar (Bündnisse mit Byzanz und Osterpansion), die seit dieser Zeit im Zunehmen begriffen ist²⁸). Aber nie ist sie mit einem radikalen Ausschneiden der westlich-lateinischen Einflüsse verbunden. Nach dem Krieg mit Karl Robert von Anjou stiftet Milutin in der katholischen Nikolauskirche in Bari einen silbernen Altar mit einer lateinischen Inschrift, wo er sich stolz als Herrn des ganzen Landes vom Adriatischen Meer bis zur Donau bezeichnet. Darin zeigt sich seine enge Verbundenheit mit den westlichen Küstengebieten und ihrer lateinischen Kultur.

Wechselnde Beziehungen zu den abendländischen Mächten und zu Byzanz sind auch für Stefan Uroš III. Dečanski bezeichnend und haben ihren Niederschlag in seiner berühmten Stiftung von Dečani gefunden.

Immerhin ist seit dem Tode Helene von Anjous eine gewisse Verschiebung zugunsten von Byzanz zu verzeichnen, die sich in der Baukunst des

14. Jahrhunderts immer stärker bemerkbar macht. Wir stehen vor einem neuen Vorstoß der byzantinischen Kunst auf dem Balkan.

III.

Wiederbelebung der byzantinischen Kunstströmungen und wachsende Bedeutung Griechenlands

1. Die Rolle der byzantinischen Kreuzkuppelkirchen in den Ostbalkanländern (Bulgarien)

Die klassische Gestaltungsform der mittelbyzantinischen Kirchenanlage, die Kreuzkuppelkirche, dringt in die Balkangebiete auffallend spät ein. Die lokale basilikale Bautradition war wohl die Ursache, daß die Kreuzkuppelkirche in der Zeit ihrer größten Ausbreitung in der mittelbyzantinischen Architektur, d. h. vom 9. bis 12. Jahrhundert, in Bulgarien nur sporadisch auftritt. In den Westbalkangebieten, vor allem im byzantinischen Serbien — abgesehen von Mazedonien — kommt sie erst viel später, nicht vor dem 14. Jahrhundert, auf. Wir werden auf die Ursachen dieser Verspätung noch hinweisen.

Eine frühe Gruppe von verwandten Kreuzkuppelkirchen in den Balkanländern finden wir in Skripu in Griechenland (873—874), in Vodoča in Mazedonien (Ende des 9. Jahrhunderts), in der Kirche German am kleinen Prespasee (1006) und in der Johanneskirche in Mesembria in Ostbulgarien (10. Jahrhundert).

Es ist auffallend, daß sich alle diese Anlagen von der hauptstädtischen Kreuzkuppelkirche, wie sie etwa durch die Bodrum-Djami aus dem 10. Jahrhundert in Konstantinopel repräsentiert wird, unterscheiden (Zaf. V a, 1—2). Die Kuppel ruht in allen Anlagen nicht auf selbständigen Pfeilern, sondern auf Mauern, welche die Seitenschiffe von dem Hauptschiff trennen. Wir können zwar in allen diesen Anlagen eine fortschreitende Emanzipierung der Pfeiler von dem Mauergefüge beobachten — am klarsten tritt diese Emanzipierung der Pfeiler in der spätesten Anlage in German am kleinen Prespasee zutage —, aber nichtsdestoweniger haben wir es in allen Bauten mit drei in die Tiefe verlaufenden tonnenuberwölbten Räumen zu tun, die nur in der Mitte von einer Kuppel und von quergestellten Tonnenarmen überschnitten werden. In einer hauptstädtischen Kreuzkuppelkirche des 10. Jahrhunderts (Bodrum-Djami) besitzen wir keine parallel ver-

laufenden tonnenüberdeckten Raumeinheiten, sondern ausgesprochene Pfeiler und für sich bestehende Ecklösungen mit Querbogen, welche die einzelstehenden Pfeiler mit den Außenmauern verbinden. Dieser in die Augen springende Unterschied kann dahin zusammengefaßt werden, daß uns in Konstantinopel eine reife vierstüßige Kreuzkuppelkirche entgegentritt, während in den eigentlichen Balkanländern auf eine von Tonnen überdeckte basilikale Anlage eine Kuppel mit Quertonnen direkt aufgestülpt ist. Die reine Kreuzkuppelkirche mit ihren zentralistischen Tendenzen, der Übertragung des Seitenschubs der Kuppel durch Bogen auf die Außenmauern und der vollen Ver selbständigung der Kuppel von den Innenmauern durch die Freiwerdung der Innenstützen hat sich im 10. Jahrhundert in den Balkanländern noch nicht durchzusetzen vermocht. Die basilikale Tradition mit ihren fließenden Tiefenraumtendenzen war in den Balkanländern so tief verwurzelt, daß der neue Typus der Kreuzkuppelkirche im 9. und 10. Jahrhundert noch ganz im Banue der basilikalischen Gestaltung stand.

Dessen ungeachtet macht sich in den jüngeren Bauten dieser Gruppe (in der Johanneskirche in Mesembria, und vor allem in der Anlage in German, Taf. V a, 1—2), bereits ein stärkerer Einfluß der hauptstädtischen Kreuzkuppelkirche geltend. In der Anlage in German ist die Tiefenentwicklung der Schiffseinheiten stark zurückgegangen und aus den einheitlichen Mauerzügen scheiden „pfeilerähnliche“ Stützen aus, wenn auch die Ecklösungen noch mit Tonnen überdeckt sind und den Charakter von Seitenschiffen nicht eingebüßt haben¹).

Außerst dürftig — ähnlich wie in Skripu — ist die Außengestaltung dieser Anlagen. So zeigt die Johanneskirche in Mesembria eine undifferenzierte Blockmäßigkeit. Die großen abschließenden Bogen der Seitenwände, welche auf vorspringenden Wandpfeilern ruhen, bilden die einzige stärkere Gliederung im Bauganzen.

Gegenüber der Einfachheit dieser frühen Anlage bilden die beiden bedeutenden Kreuzkuppelkirchen des 14. Jahrhunderts in Mesembria, die Pantokratorkirche und die Kirche Johannes Meiturgitos (Taf. V a, 5), den Ausdruck eines erlebten Geschmacks und eines im Ostbalkan nicht übertroffenen Reichthums²). In jeder Beziehung bilden sie eine Verfeinerung und Bereicherung gegenüber der Johanneskirche.

Wir haben vor uns den bereits ausgebildeten Typus der mittelbyzantinischen Kreuzkuppelkirche. In der Raumgestaltung offenbart sich eine vollkommene Befreiung der Kuppel von den schweren Mauer- oder Pfeilerstützen. Die Kuppel ruht in beiden Fällen auf Säulen, wodurch der Eindruck eines leichten Schwebens der Kuppel hervorgerufen wird. Der Seiten-

schub der Kuppel wird auf die Ecklösungen übertragen, was sich besonders klar bei der zweiten, viel entwickelteren Anlage des Johannes Meiturgitos zeigt, wo die Ecklösungen durch flache Kuppelgewölbe überdeckt werden (Taf. V a, 5). Auch sonst treten Unterschiede in der Raumgestaltung auf. Während die Pantokratorkirche in die Länge gezogen erscheint und sehr schmale Nebenschiffe besitzt, nähert sich die Meiturgitoskirche eher einem Quadrat, die Nebenschiffe sind breit, die basilikalen Tendenzen sind zugunsten einer weitgehenden Verträumlichung einer klareren Überschaubarkeit der Räume gewichen, wozu vor allem der mit einem flachen Kuppelgewölbe überdeckte Raum vor der Apsis beiträgt. Die Schönheit klar überschaubarer, streng um eine Mitte verteilter und ineinanderklingender Räume schwebte der Raumgestaltung als höchstes Ziel vor. Es unterliegt wohl keinem Zweifel, daß diese Raumgestaltung ihre nächste Entsprechung in der byzantinischen Hauptstadt besitzt³).

Auch die Außendekoration beider Anlagen, die vor allem in der Meiturgitoskirche (Abb. 5) ihren Höhepunkt erreicht hat, geht auf die hauptstädtische Dekorationsart zurück: die Nischendekoration der Apsis findet sich in dem Paraklision der Fetieh-Djami in Konstantinopel, die Art des farbigen Inkrustationsstils im Tekfurserail daselbst wieder.

Genau wie im Tekfurserail finden wir in der Johannes Meiturgitoskirche unten weiße Marmorwände, welche von horizontalen Ziegelschichten mit weißen Mörteldurchschuß begleitet werden (Abb. 5). Oben bei dem Ansatze der Bogenarchivolten erfolgt die höchste Steigerung dieser farbigen Dekorationsart. Die Bogenfelder sind mit roten Ziegelornamenten (Rosetten, Schachbrett-, Gitter- und Sternmuster) auf weißem Mörtelgrunde ausgefüllt, in den Archivolten wechseln marmorne Keilsteine mit Ziegeln, über den Archivolten läuft eine ununterbrochene bei den Ansätzen geknickte, breite Bordüre, welche mit grünen und blauen glasierten Scheiben geschmückt ist, in den Zwickeln sitzen von Ziegeln umrahmte Marmorsteinchen, eine Art von opus sectile (Abb. 5). Hier kommen auch Kreuze und gewellte Ornamente vor. Darüber sitzen je zwei ganz „unartikulierte“, nach innen gekerbte, oben leicht geschweifte Kielbogenfriese. Eine horizontal verlaufende Bordüre schließt diesen reichsten Teil der Ornamentik ab. Erst darüber befindet sich ein farbiger in Marmor- und Ziegeltechnik ausgeführter Bogenfries. Ebenso spielerisch ist die Ornamentik der Apsis gestaltet. Breite Bordüren, deren Felder in derselben Ziegel-Mörtel-Technik ausgefüllt werden und Mäander-, Schachbrett-, Wellenmuster usw. enthalten, wechseln mit zwei Reihen von teils runden, teils kielartig abgeschlossenen Bogenfriese.

Wir wollen diese Dekorationsart im Gegensatz zu anderen in den Balkanländern auftretenden Dekorationsarten als Inkrustationsstil bezeichnen.

Der Haupteindruck dieses Inkrustationsstiles beruht auf der dekorativ-teppichartigen Wirkung der Wand. Er ist keine Neuerung auf bulgarischem und byzantinischem Boden. Wir haben Ansätze zum Inkrustationsstil bereits in der Basilika Alboba-Pliska und in den früheren Kirchenanlagen in Mesembria festgestellt. Er bildet ebenso eine ständige Begleiterscheinung der byzantinischen Architektur und dürfte noch auf die spätantike Architektur zurückgehen. Aber das Neue, das uns hier zum ersten Male entgegentritt, ist eine höchste Steigerung zur teppichartig-dekorativen Wirkung, was bereits an die islamische Dekorationsart erinnert, aber im Grunde genommen von der byzantinischen Architektur der islamischen geschenkt und von ihr weiter ausgebildet worden ist. Und nun das Wichtigste, wie verhält sich diese Dekoration zur Architektur?

Wenn wir den ganzen Unterbau der Johannes Meiturgitoskirche bis zum oberen Bogenfries im Auge behalten, so merken wir, daß dieser dekorativ-farbige Riesensockel uns keinesfalls auf das vorbereitet, was er oben sozusagen auf „seinem Rücken“ trägt; es könnte sich oben genau so gut ein weiterer Stockwerkbau oder irgendein anderer Aufbau erheben. Mit anderen Worten, zwischen dem unteren Sockel und dem oberen Aufbau besteht keine architektonische Beziehung. Beide Teile klaffen sozusagen auseinander. In der Pantokratorkirche war dieses architektonische Auseinandergehen noch nicht so kraß, da der Bogenfries die oberen Teile von den unteren nicht so messerscharf abgeschnitten hat. Auch haben sich einzelne Teile, wie z. B. die Querschiffe, stärker von dem ganzen Baukörper abgehoben. In der Johannes Meiturgitoskirche besteht keine Verbindung zwischen Sockel und Aufbau, die oberen Teile, vor allem die die Quertonnen andeutenden Seitenbogen sind wie abgeschnitten: sie besitzen keine Verlängerung nach unten, sozusagen keine „Füße“, auf denen sie ruhen würden, keine architektonische Entsprechung, im Gegenteil die untere Reihe der Arkaden steht in einem direkten Widerspruch zu den oberen Seitenbogen, weil sie ganz aus der Achse verschoben erscheint. In einem ähnlichen, rein dekorativen Sinn ist die Apsis gelöst worden, und zwar hat sie durch die Blendarkaden und die schmale Nischenummantelung ihr Relief gänzlich eingebüßt.

Wir entnehmen daraus, daß der Inkrustationsstil die eigentliche Baustruktur der Anlage verschleiert und uns über die Innenraumverteilung im Unklaren läßt.

Widerspricht aber diese Verschleierung des Baugedankens und seiner strukturell-architektonischen Lösung nicht der byzantinischen Architektur? War sie doch

gerade auf der Übereinstimmung zwischen Raumgestaltung und Außengestaltung aufgebaut.

Eine starke Lockerung dieser ursprünglich klaren Verhältnisse können wir an einigen späteren byzantinischen Bauanlagen verfolgen, so an der Fassadenwand des Tekfurpalastes in Konstantinopel, dessen farbige Wanddekoration auffallende Übereinstimmungen mit den Kirchenfassaden in Mesembria aufweist. Wir finden hier eine ganz ähnliche Achsenverschiebung der Fenster zwischen dem ersten und zweiten Stock wie in Mesembria, so daß der untere Sockelaufbau und der obere Stockaufbau gleichsam auseinandergerissen werden⁴). Aber noch viel auffallender ist das Aufgeben des klaren Strukturgefüges bei der Außenvorballe der Molla Gürani-Djami in Konstantinopel, wo die oberen Bogenabschlüsse unter den Kuppeln in einen direkten Gegensatz zu den unteren Bogenarkaden geraten und genau so wie in der Johanneskirche durch einen horizontalen Fries abgeschnitten und ohne eine Verlängerung nach unten in der Luft zu schweben scheinen. Nachweislich wurde die Vorhalle der Molla Gürani-Djami im 14. Jahrhundert erbaut und liefert uns den Beweis, daß diese wichtige Veränderung sich im Zeitalter der Palaiologen in Konstantinopel vollzogen hat und von dort auf die ostbulgarische Architektur übertragen worden ist. Das Überwiegen der farbige-dekorativen Wirkung der Wand und die Verschleierung des klaren Baugedankens sind daher allgemeine Erscheinungen der spätbyzantinischen Architektur im Palaiologenzeitalter.

Es gibt aber noch eine wichtige stilistische Eigenschaft der Johanneskirche in Mesembria, die auch an anderen mesembriischen Anlagen anzutreffen ist, und die darin besteht, daß die unteren Blendarkaden die ganze Kirche ringsherum umgeben, keine Rücksicht auf die innere Raumgliederung nehmen und somit ebenfalls rein dekorative Bedeutung besitzen, so daß man mit Recht ihre pseudostrukturelle Verwendung hervorgehoben hat. Diese Verwendung von pseudostrukturellen Arkaden kommt noch in zwei basilikalischen mesembriischen Anlagen vor, und zwar in der Paraskevikirche⁵) und der Theodoroskirche. Hier spielen diese Blendarkaden eine viel organischere Rolle und beleben in rhythmischer Abfolge die lange Wand. Wir finden diese Art der farbigen Verblendung in breiter Schicht in vielen anderen bulgarischen Anlagen, so in Bačkovo, in der Johanneskirche in Stanimaka und vor allem in einer Gruppe von 17 einschiffigen basilikalischen Anlagen in Trapezica (die schönste unter ihnen, die Demetriuskirche in Trapezica⁶) ist die einzige, deren Apsis sich erhalten hat). Diese Art der vorgeblendeten Architektur, welche in gleicher Höhe ohne Rücksicht auf die Raumdisposition die Wand belebt und eigentlich durch den rhythmischen Fluß auf Tiefenwir-

kung, d. h. auf ein Abschreiten an den Fassadenwänden berechnet ist, geht auf byzantinische einschiffige Sonnenkirchen zurück⁷⁾.

Die Kreuzkuppelkirche hält ihren Einzug in Tirnovo, der Hauptstadt des zweiten bulgarischen Reiches (1186—1393). Wann sie dort zum erstenmal auftritt, ist schwer festzustellen, da die Erlöserkirche in Carevec sich nur im Grundriß, die Kirche der Vierzig Märtyrer in verändertem Zustand erhalten hat. Immerhin spricht vieles dafür, daß beide Anlagen Kreuzkuppelkirchen waren, die Kirche der Vierzig Märtyrer scheint nicht unähnlich den mesembriischen Anlagen gewesen zu sein. Die Kuppel ruhte auf vier Säulen. Sie wurde im Jahre 1230 vom Zaren Ivan Assen II. (1218 bis 1242) errichtet. Im heutigen umgebauten Zustand besitzt sie die Gestalt einer dreischiffigen Basilika. Die Säulen und Kapitelle sind aus älteren Anlagen als Spolien wieder verwendet worden. Die eine Granitsäule mit der berühmten Inschrift des Zaren Smortag stammt höchstwahrscheinlich aus Alboba-Pliska⁸⁾.

Leider hat sich auch die schönste Kreuzkuppelkirche in Tirnovo, die Peter-und-Pauls-Kirche, nicht erhalten, da sie einem Erdbeben im Jahre 1913 zum Opfer gefallen ist. Ihre Kuppel ruhte auf vier Säulen, und auch der Raum vor dem Altar war durch Säulen von den Nebenschiffen getrennt. Das Hauptschiff und die Nebenschiffe mündeten unmittelbar in die Apfisträume (Taf. V a, 4). Statt Eckräumen sind überall Tonnen in den Nebenschiffen verwendet worden. Dadurch kam die Verräumlichung in der Tiefenrichtung zustande. Von den mesembriischen Anlagen unterschied sich die Peter-und-Pauls-Kirche auch durch ihre Außengestaltung. Der Kuppeltambour war aus Ziegeln errichtet und besaß keine Säulchen an den Ecken. Die Wände besaßen keine umlaufenden Blendarkaden wie in Mesembria oder in den einschiffigen Kirchen von Trapezica. Die seitlichen Arkaden, welche bis zu den Dachabschlüssen reichten, zeigten eine rein byzantinische, wenn auch pseudo-konstruktive Gliederung, nämlich eine Dreieckskomposition mit dominierender Mittelarkade über den Eingängen. Die Marmor kapitelle bildeten Spolien. Zwei von ihnen verraten frühbyzantinische Kämpferformen mit stilisierten Blättern.

Die Anlage, welche in die erste Hälfte des 14. Jahrhunderts verlegt wird, schließt sich auffallenderweise nicht den ostbulgarischen Bauten in Mesembria an. Sie hat byzantinische Einwirkungen auf einem anderen Weg erfahren, und zwar vom Südwesten aus Griechenland durch mazedonische Vermittlung. Dafür sprechen die räumlich in der Tiefenrichtung sich entwickelnden Schiffe, die Form der einfachen Kuppel, die in Griechenland

und Mazedonien zu Hause ist, die Ziegeltechnik und vor allem die byzantinische Dreiarfadengliederung der Seitenfassaden.

Diese Feststellung weist uns auf einen zweiten Kulturstrom hin, von dem Bulgarien seit der Einverleibung der mazedonischen Gebiete erfaßt worden ist: die byzantinischen Kultureinflüsse aus Griechenland über Mazedonien. Dieser Weg der Kulturübertragung war nicht weniger wichtig als der unmittelbare byzantinische Einfluß, ja vielleicht noch viel wichtiger, da er neben dem griechisch-byzantinischen Kulturgut auch abendländische Einwirkungen vermittelt hat.

Die westbulgarischen Gebiete besitzen ein ganz anderes kunstgeschichtliches Antlitz als Ostbulgarien. Wir können das an einigen Beispielen von Kreuzkuppelkirchen feststellen. Sie sind wegen ihres provinziellen Gepräges vom entwicklungs geschichtlichen Standpunkt weniger wichtig als die von uns bereits behandelten Bauten. Wir stellen daher nur summarisch fest, daß Anlagen, wie sie durch die Kirche in Koluša bei Küstendil (wohl aus dem 12. Jahrhundert) am besten vertreten werden, sich der griechisch-mazedonischen Richtung eng anschließen⁹⁾. Es sind reine Ziegelbauten mit breiten weißen Mörtelschichten, die auf eine ganz verschiedene Farbenwirkung der Außenwände eingestellt sind als die ostbulgarischen Anlagen im Inkrustationsstil. Auch die Gliederung der Wände im Dreiarfadensystem sowie die Verwendung von Ziegelbogen, Nischen und Säulchen an der Kuppel beweisen, daß diese Anlagen dem Kreise der byzantinisch-mazedonischen Bauweise angehören. Es scheint, daß auch einige einfache Kuppelbauten ohne Nebenschiffe und Mittelstützen, bei denen die wuchtigen Tonnen ein Kreuz bilden (Boboševo, Separevska Banja) und vor allem die durch ihre Fresken berühmte alte Kirche in Bojana bei Sofia (11. Jahrhundert) sich diesem Kunstkreis anschließen¹⁰⁾.

Die westbulgarischen Anlagen leiten uns zu den byzantinisch-mazedonischen über und zur Erörterung ihres Einflusses auf die Westbalkanengebiete. Die Berührung mit diesem Gebiet hat sich äußerst fruchtbar nicht nur für die bulgarische, sondern, wie wir gleich sehen werden, auch für die serbische Architektur erwiesen.

2. Die Rolle der Kreuzkuppelkirche in den Westbalkanländern (Serbien)

Wir haben bereits in der letzten Phase der raszischen Schule, dort, wo sie sich scheinbar der gotischen Architektur am engsten anschließt, ein Wiederauftauchen byzantinischer Bauideen beobachtet: in Dečani. Aber Dečani liegt abseits des großen Weges der historischen Auseinandersetzung zwischen

dem Westbalkan und Byzanz, die sich seit dem 14. Jahrhundert in Mazedonien und dem byzantinischen Serbien in dem Gebiet zwischen dem oberen Vardar und Kosovo Polje vollzogen hat. Dečani ist nur ein Reflex dieses baugeschichtlichen Prozesses, der sich bereits vorher unter Milutin zu vollziehen beginnt und in dem Augenblick mit voller Kraft einsetzt, als zum erstenmal ein gewaltiger serbischer Vorstoß nach dem Südosten, d. h. in der Richtung nach Mazedonien beginnt. Im Jahre 1283 wird Milutin Herr von Skoplje; das Gebiet von Polog, Doče Polje, Bregalnica, d. h. ganz Nordmazedonien, wird dem serbischen Staate einverleibt. Sehr bald macht sich die Einverleibung eines von byzantinischer Kultur durchtränkten Gebietes in der Geschichte der Architektur bemerkbar^{10a}). Es genügt ein Blick auf die wichtigsten Stiftungen Milutins, wie die großen Anlagen von Prizren (Fünfkuppelkirche Ljeviška, 1307—1309), Staro-Nagoričino (1312—1313), Gračanica (1313—1315), oder auf einfachere Anlagen wie die Nikitakirche in Čučer (1308—1318), ferner auf eine Reihe von stilverwandten Bauten, wie die Muttergotteskirche in Ručeviće (1321 bis 1331), Stip (1332), Ljuboten (1337), und ein Vergleich mit den rasischen Anlagen, um von der großen Wandlung überrascht zu werden, die sich in dieser Zeit vollzogen hat.

Wir können zweifelsohne ein Abrücken von der romanischen und gotischen Formenwelt und eine Annäherung an die byzantinische Architektur beobachten, aber bei näherem Zusehen müssen wir feststellen, daß diese Annäherungen an Byzanz keine bloße Übernahme der byzantinischen Bauformen bedeuten, sondern daß dieselben von Grund aus neu verarbeitet werden.

Den zwei stilverwandten monumentalen Anlagen in Staro-Nagoričino und Gračanica liegt das Vorbild einer voll entwickelten byzantinischen Kreuzkuppelkirche zugrunde (Taf. VII, 2, 3). Also ein vollständiger Bruch mit der rasischen Schule und ein Anschluß an Byzanz? Das Problem ist viel komplizierter, als es auf den ersten Blick erscheint.

Die Annäherung an die Kreuzkuppelkirche mit zentraler Kuppel über der Kreuzung der Haupttonnen, das Hervorheben der vier Kreuzarme durch rund abgeschlossene Seitenbogen, d. h. die Rückkehr zum byzantinischen „Vierfassadentypus“, sowie das Betonen der Ecklösungen durch Eckkuppeln, das Gleichgewicht der Baumassen, die sich um die Hauptkuppel herum gruppieren, sind zweifelsohne dem Geist der byzantinischen Architektur entsprungen. In dieser Beziehung können wir sogar eine Steigerung des byzantinischen Baugedankens von Staro-Nagoričino bis Gračanica beobachten. Staro-Nagoričino (Taf. VII, 2) ist in die Länge gezogen und besitzt nur eine halbrunde Apsis, es fehlt die Zusammenfassung der Seitenfassaden, das

Dreiersystem der großen Bogenarkaden ist nicht in voller Ausbildung angewandt, während in Gračanica die blockmäßige Anlage mit dem echt byzantinischen Dreiersystem den Eindruck einer Geschlossenheit im Geiste der byzantinischen Architektur hervorruft (Abb. 6). Die Ursachen dieser Verschiedenheit liegen jedoch zum Teil darin, daß in Staro-Nagoričino ein alter basilikalischer Bau in der Zeit Milutins zu einer Kreuzkuppelkirche umgebaut worden ist und seine Grundmauern teilweise bis zur oberen Fensterhöhe belassen worden sind¹¹⁾. Nur die ganzen oberen Ansätze mit Seitenbogen, Gewölben und Kuppeln sind neu dazugebaut worden, während sich in Gračanica der neue byzantinische Baugedanke ganz unbehindert entfalten konnte.

Aber abgesehen von diesen Abweichungen spiegeln sich in beiden Anlagen Stileigentümlichkeiten wider, welche den ihnen zugrunde liegenden byzantinischen Baugedanken paraphrasieren. Es kommt noch dazu, daß die Vorbilder, welche die Architekten Milutins vor sich sahen, nicht aus der byzantinischen Hauptstadt stammten, sondern aus dem byzantinischen Mazedonien, aus Saloniki oder Griechenland. Es sind also Vorbilder aus zweiter Hand, die sich entweder wie in Saloniki stärker an die byzantinische Hauptstadt anlehnen, oder wie in Mazedonien byzantinische Einflüsse mit lokalgriechischen Bauepiflogenschaften verschmolzen haben. In ihrer Auswahl stauden jene Baumeister daher nicht vor reinen Schöpfungen der byzantinischen Architektur, sondern vor Schöpfungen, die selbst bereits lokal gefärbte Umarbeitungen waren.

In den zwei monumentalsten Anlagen in Staro-Nagoričino und Gračanica steht zwar der Einfluß Salonikis im Vordergrund, aber auch hier mischen sich genug andere Stilelemente, sowohl griechische als auch traditionsgebundene serbische, die zu einer Einheit verschmelzen und diesen Bauerschöpfungen einen besonderen Reiz der Originalität verleihen.

Die alte Kreuzkuppelkirche in Nerezi (1164) auf mazedonischem Boden und die berühmte Aposfelkirche in Saloniki (1311—1314) haben als Vorbilder den Erbauern von Staro-Nagoričino und Gračanica vorgeschwebt. Aber gleichzeitig wuchsen beide Anlagen über ihre Vorbilder so weit hinaus, daß sie keineswegs als bloße Ableger der griechisch-byzantinischen Anlagen bezeichnet zu werden brauchen.

Staro-Nagoričino schließt sich enger an Nerezi an. Beide Anlagen machen im Vergleich mit Gračanica einen „archaischen“ Eindruck, da sich die Nebenschiffe mit den Eckkuppeln von dem Baukern nicht so weit lösen wie in Gračanica. Verschieden in beiden Anlagen sind dagegen die Außenbehandlung der Mauern, die Proportionen und die Raumgestaltung. Alles Schwere,

Kompakte, Dumpfe, Gedrungene, das eine ältere Entwicklungsstufe in Nerezi verrät, ist einem freieren, leichteren, aufgelösteren Aufbau in Staro-Nagoričino gewichen (Taf. VII, 2).

Gračanica dagegen schließt sich viel enger der Apostelkirche in Saloniki an (Taf. VII, 1, 3. Abb. 6). Die Überwindung der mittelbyzantinischen Gebundenheit sowohl in der Raumgestaltung als auch in dem Verhältnis der Bauplatten zu einander im Außenbau ist beiden Anlagen gemeinsam. In der Apostelkirche wird der dreischiffige Kernbau nicht von Seitenschiffen umgeben, sondern von Umgängen sozusagen ummantelt. Die Ecklösungen mit den Kuppeln befinden sich nicht in unmittelbarer Nähe der Hauptkuppel, sondern in den äußersten Enden der Umgänge (Taf. VII, 1). Sie haben ihre konstruktive Gebundenheit aufgegeben, sie wirken nicht mehr als Entlastung des Seitenschubs der Kuppel. Dadurch macht die Hauptkuppel den Eindruck, als ob sie ganz frei in den Raum hineingestellt worden wäre. Gleichzeitig ist der Raum um die Kuppel herum quadratisch gestaltet, und das Hauptschiff ist beinahe ganz unterdrückt worden. Dieser quadratische Raum wird um so mächtiger von dem Vertikaldrang der Kuppel beherrscht. Noch stärker kommt diese Loslösung der Kuppel und das Aufgeben der Gebundenheit am Außenbau zum Vorschein. Die Eckkuppeln befinden sich nicht mehr in den Ecken zwischen den Querschiffsarmen, sondern springen vor die Querschiffsarme weit heraus. Dadurch ist die blockmäßig-geschlossene Einheit einer byzantinischen Kreuzkuppelkirche gesprengt. Wir können diesen Unterschied besonders gut beobachten, wenn wir die echte mittelbyzantinische Lösung von Nerezi mit der Apostelkirche vergleichen. Man kann daraus entnehmen, welche Wandlung sich in der Palaiologenkunst im Vergleich zu der mittelbyzantinischen Kunst vollzogen hat.

Diese Loslösung von der mittelbyzantinischen Gebundenheit hat die ganze Außengestaltung von Grund aus verändert. Die kristallinische Geschlossenheit des Bauganzen mußte einer mehr malerischen Komposition der Bauplatten weichen. Die Nebenkuppeln schmiegen sich nicht mehr eng an die Hauptkuppel an, sondern werden durch breite Raumzonen von ihr getrennt. Malerische Überschneidungen der Kuppeln kommen auf. Diese Überwindung der mittelbyzantinischen Geschlossenheit führt aber noch eine weitere folgenreichere Neuerung mit sich: den Bruch der aufs Gleichgewicht eingestellten Proportionierung der Bauplatten. Die Nebenkuppeln liegen nunmehr viel tiefer als die zentrale Kuppel, sie reichen eigentlich nur bis zum Fuß der Hauptkuppel. Und das Wichtigste: die einzelnen Kuppeln befreien sich von dem ihnen auferlegten harmonisierenden Zwang und können sich nun ungehindert der Höhe nach entwickeln; der Bruch mit der alten „byzantinisch-

klassischen" Proportionierung hat eine freie Entfaltung des Höhendranges ermöglicht. Wir sind durch das Kühne Sichhinwegsetzen über alle Proportionsgesetze der in die Höhe schießenden Kuppel der Apostelkirche geradezu überrascht und müssen zugeben, daß sie tatsächlich einen Wendepunkt in der Geschichte der byzantinischen Architektur bildet. Wie wir noch sehen werden, hat diese Verselbständigung des Höhendranges in der ganzen Architektur der Balkanländer weit über das Gebiet des byzantinischen Serbien hinaus bis in die entlegensten Winkel Nordwestrumäniens eine entscheidende Rolle gespielt.

Alle erwähnten Stilerrungenschaften der Palaiologenarchitektur, wie sie ihren reifen Niederschlag in der Apostelkirche gefunden haben, wurden in Gračanica eifrigst aufgegriffen (Abb. 6). Die Eckkuppeln haben mit der Konstruktion der mittleren Kuppel nichts Gemeinsames. Sie rücken vor die rückwärtigen Tragebogen der Querschiffe ebenso wie in der Apostelkirche. Und vor allem ist genau derselbe Bruch mit der Harmonie der Proportionen wie in Saloniki zu beobachten: die Eckkuppeln reichen nur bis zum Fuß der mittleren Kuppel. Die Mittelskuppel erhebt sich ganz unbeschwert in die Höhe, sie verkörpert sozusagen den nunmehr frei sich entfaltenden Höhendrang. So weit schließt sich Gračanica den neuen Stilbestrebungen der Palaiologenarchitektur an. In einzelner Formgestaltung übernimmt sie auch die Form der Kuppeltambour ihrer Vorgängerin, die sich wiederum den der byzantinischen Hauptstadt abgelauschten Tambouren anschließt.

Aber darüber hinaus bildet Gračanica wiederum etwas Neues, und zwar sowohl in der Kanonfassung als auch in der Raumgestaltung. In der Raumgestaltung hat der Vertikalaufbau der Kuppel die Apostelkirche in Saloniki weit übertroffen. Das Auge wird in dem relativ schmalen Raum in eine schwindelnde Höhe emporgeführt. Dazu tragen vor allem die überproportionierten Pfeiler bei (Taf. VII, 3). In der Apostelkirche waren es noch Säulen, welche die Kuppellast getragen und ihr noch ein wenig statisches Sicherheitsgefühl verliehen haben. Hier wird dieses Gefühl durch steil emporstießende, relativ schlanke Pfeiler vollkommen überwunden. Schlanke dreiteilige Fenster durchbrechen hoch oben unter dem Kuppeltambour die inneren Querschiffswände; sie beleuchten diese oberste Raumzone und tragen zu ihrer Entstofflichung bei. Keine byzantinische sphärenartige Raumharmonie umfängt uns im Innern, sondern ein über alle Gesetze der Raumharmonie sich erhebender Höhendrang. Es ist wohl kein Zufall, daß man die Lockerung der mittelbyzantinischen Proportionsgesetze in Gračanica so willfährig aufgegriffen hat. In Raszien war bereits, wie wir gesehen haben, die Gotik zu Hause, wir wissen bereits, wie stark sie den Vertikaldrang der raszischen An-

lagen (Arilje ist ein besonders bezeichnendes Beispiel) beeinflusste und wie wenig sie sich um byzantinische Proportionsgesetze kümmerte. Ist es daher ein Wunder, daß eine „latente“ Gotik sich in Gračanica der Vertikaltendenzen der Palaiologenarchitektur bemächtigt und dieselben weit über die Vorbilder hinaus steigert und sublimiert? Wir merken auch noch das Nachklingen der rassistischen Schule in einer schüchternen Konzession an die Querschiffslösung, die sich in der Raumwirkung bemerkbar macht und die in der Apostelkirche nicht vorhanden war: die seitlichen Querarme öffnen sich gegen den Kuppelraum und werden wenigstens auf der einen Seite von den äußeren Seitenschiffen und Wänden abgeschlossen.

Nicht minder groß ist der Unterschied in der Außengestaltung. Zu allererst in der Steigerung der Höhenproportionen. Nicht nur die Kernanlage wird wie in Saloniki in die Höhe gezogen, sondern auch die Wände der Nebenschiffe und der Unterbau der Gekuppeln, die außer den Lambouren noch einen mit Blendbogen versehenen Sockel erhalten. Man gewinnt den Eindruck, daß der ganze Unterbau in die Höhe gezogen worden ist und daß sich von dieser erreichten Höhe die oberen Teile wieder nur allmählich und stufenweise emporheben. Wir stehen wie vor Riesenstufen, die unsere Blicke staccando hinaufführen. In der Apostelkirche wurden die Höhenunterschiede von den Umgängen und Gekuppeln zum Mittelbau und zur Mittelkuppel übersprungen. In Gračanica kein Sprung, sondern ein Wachsen, das von allen Seiten der Mitte zu konzentrisch alle Bauteile erfaßt und in der Mitte ausklingt. Schlanker sind auch die Lamboure. Wachsen ist gotisches Stilgut. Wir haben eine latente Gotik in der Raumgestaltung entdeckt. Ist es ein Wunder, wenn der Gesamteindruck der Außengestaltung der Kirche in Gračanica uns an eine gigantische gotische Fiale erinnert? Die Ineinanderschachtelung der steigenden Riesenaußenbogen der beiden Querschiffsabschlüsse, d. h. die Wiederholung derselben Motive in perspektivischer Verkürzung nach oben, das Wachstum und die Auflösung in einer pyramidalen Form, entspricht das nicht alles Gesetzen, nach denen eine gotische Fiale oder ein mit Fialen umgebener gotischer Turm gestaltet wird? Daß hier tatsächlich gotische Formen angewendet wurden, beweisen die spitzbogigen rückwärtigen oberen Querschiffsbogen. Zu ihnen stehen die halbkreisartig geschlossenen Wellenlinien der unteren Bogen der Seitenwände in Kontrast und bereiten auf den pyramidalen Ausklang oben vor (Abb. 6).

Die Anlage in Gračanica erscheint somit als eine schöpferische Umgestaltung der Palaiologenarchitektur Salonikis im Geiste einer, hier bereits durch die rassistische Schule vermittelten „latenten Gotik“.

Und zuletzt noch der Unterschied in der eigentlichen Wandbehandlung. In beiden Anlagen, d. h. in Saloniki und in Gračanica, haben wir es mit einer Wandbehandlung zu tun, die sich von dem Inkrustationsstil der mesembriischen Bauten deutlich unterscheidet. Wir wollen diese Wandbehandlung als zellenartige Wanddekoration bezeichnen. Sie unterscheidet sich vom Inkrustationsstil dadurch, daß die einzelnen Quadern nun nicht nur in horizontaler Richtung, sondern auch in vertikaler von Ziegeln und weißem Mörtel eingefasst werden. Die Technik erinnert mutatis mutandis an das Zellenemail: die Goldstege entsprechen den Ziegeln und Mörtelschichten, während das eigentliche Email die farbigen Steine bilden. Ferner fehlt in der zellenartigen Wanddekoration eine schichtenartige Lagerung von mehreren Quader- und Ziegelschichten, wie wir sie in den byzantinischen hauptstädtischen und in den von ihnen beeinflussten mesembriischen Anlagen finden. Überhaupt spielt die Verbindung von farbigen Quadern und Ziegeln hier eine größere Rolle als in den mesembriischen Bauten, wo die Farbigkeit zwar auch aufgetreten ist, aber doch nicht in dem Maße wie in Saloniki und Mazedonien. Andererseits bestehen wiederum Unterschiede zwischen Saloniki und Gračanica in der Wandauflösung. Im Gegensatz zur Apostelkirche, wo ein bunter Wechsel der verschiedensten teppichartigen Motive die Tympana der Fenster und die blinden Arkaden füllt, wiederholt sich in Gračanica in allen Fenstern dasselbe Motiv von Zickzackbändern. Die bunte, reiche, gleichzeitig aber auch unruhige Teppichwirkung wurde hier nicht angestrebt. Die lapidare Wirkung der Steinquadern, welche den Haupteindruck bestimmen, wurde durch die Ziegeldekoration der Fenster zwar belebt, aber nicht in Unruhe versetzt. Aus Ziegeln sind auch die großen Fassadenbogen und die Kuppeltambone ausgeführt. Dadurch wird die Leichtigkeit der oberen Abschlüsse betont.

Worauf sind diese Unterschiede zurückzuführen? Die Apostelkirche in Saloniki macht eher einen warmen, dabei stark dekorativen Eindruck. In dieser bunt-farbigen Auflösung der Wände entspricht sie der letzten Phase in der Entwicklung der nordgriechischen Architektur¹²⁾; die Anlage in Gračanica macht durch die zellenartige Ziegeleinfassung von Steinquadern eher einen lapidar-farbigen Eindruck.

Auf lapidar-farbigen Eindruck sind sowohl Denkmäler mittelbyzantinischer und der lokalgriechischen Architektur berechnet, wogegen die von der romanischen und gotischen Architektur beeinflussten raszischen Bauten reine Quaderbauten sind. Es ist in unserem Fall schwer zu entscheiden, woher diese Wandbehandlung in Gračanica Eingang gefunden hat. Die farbigen

Quaderschichten könnten eher für Raszien sprechen, die zellenartige Wandbehandlung für Griechenland¹³).

Und zuletzt noch ein wesentlicher Unterschied. Das Dreiersystem der großen Bogen an den Seitenfassaden mutet in Gračanica echt byzantinisch an. Die Wellenbewegung der Stiebelabschlüsse erweckt den Eindruck, als ob diese Bogen den Abschluß der Tonnengewölbe bildeten und somit im Sinne der byzantinischen Architektur die Klarheit der räumlichen Gestaltung nach außen zum Ausdruck brächten. Das ist aber eine visuelle Täuschung. Zwar schließt der mittlere Bogen tatsächlich die Sonne des Querarmes ab, aber die beiden Seitenbogen sind nur maskierte Scheinfassaden, „Attrappen“, hinter denen sich keine von innen nach außen verlaufende Tonnengewölbe befinden, sondern parallel zur Mauer verlaufende Seitenschiffe und die von einer Kuppel überdeckten quadratischen Räume. Es ist also eine jeder byzantinischen architektonischen Logik direkt widersprechende Lösung, die wir in den byzantinischen Bauten vergeblich suchen würden¹⁴). Hand in Hand damit geht die unkonstruktive Verbindung der großen Seitenbogen mit den Wandpfeilern. Der mittlere Sonnenabschluß besitzt überhaupt keine Wandpfeiler. Der Seitenbogen gleitet sozusagen an den Wänden ab. Dafür sitzen gerade die pseudostrukturellen Bogen der Seitenwände auf Wandpfeilern, aber ebenfalls nicht mit ihrer vollen Breite. Dazu kommt, daß diese Wandpfeiler als solche selbständig behandelt worden sind, indem sie beim Bogenansatz durch einen Fries, der außerdem noch auf der Wand der mittleren Seitenfassade fortgesetzt wurde, horizontal abgeschlossen wurden. Die byzantinische Wandbehandlung kennt keine gliedernden Wandpfeiler. Sie kennt nur ein reliefartig in Flächen sich absetzendes Zurückweichen der Wand. Somit erscheint auch dieser Versuch einer prononcierteren Wandgliederung als ein Fremdkörper in der byzantinisierenden Fassade, wohl ein Nachklang der raszischen romanischen Gliederung der Wände.

Somit hat die Gegenüberstellung der Apostelkirche in Saloniki mit der Anlage in Gračanica erwiesen, daß wir es hier keineswegs mit einer Replik zu tun haben, sondern mit einer freien Schöpfung, die zwar die Apostelkirche zum Ausgangspunkt der neuen Baugegestaltung genommen hat, aber dieselbe durch freie Wahl ganz verschiedener Formen aus der griechischen und raszischen Architektur in einem neuen Geiste ganz umgeschmolzen hat.

Dieselbe Verschmelzungstendenz spiegelt sich in den bescheideneren ein-kuppeligen Anlagen wie in Ručevište und Čučer wider. Hier haben sich die Akzente nur insoweit verschoben, als außer den Saloniker Einwirkungen die griechischen bzw. mazedonischen Lokaleinflüsse sich etwas stärker bemerkbar machen. Den Prototyp dieser Anlagen, an den sie sich bloß an-

gelehnt haben, bildet die berühmte Klemenskirche in Dchrid, welche im Jahre 1294/95 von dem großen Heteriarchen Andronikos II. Palaiologos, Progonos Esgouros errichtet wurde (Saf. V a, 3). Sie gehört zu dem Typus der einfachen dreischiffigen Kreuzkuppelanlagen ohne Eckkuppelungen. Sie selbst ist bereits eine Mischung der über Saloniki vermittelten hauptstädtischen und der lokal-griechischen bzw. mazedonischen Architektur. Der allgemeine Grundgedanke, die geräumige Vorhalle, die klare Raumgestaltung, ferner die Tambour- und Kuppelform mit Säulchen und Zahnfries gehen auf die Saloniker Vorbilder zurück. Dagegen ist die Wandbehandlung, ferner die stark ausgeprägte Giebelform der Querarme griechischen Ursprungs. In der Wandbehandlung überwiegt die reine Ziegelornamentik, d. h. aus Ziegeln und Ziegelplatten werden die Mäander, Schachbrettmuster usw. zusammengestellt. Auffallend ist die Behandlung der Apsis. Sie besteht aus Blendarkaden, die von unten bis zum Dach reichen. Scheinbar eine lokal-griechische Abwandlung, denn in Byzanz werden gewöhnlich Blendarkaden oder Nischen zur Belegung der Nischenwände in mehreren Reihen übereinander gestellt. Die rein dekorative Wirkung der Blendarkaden wird durch den Zahnfries hervorgerufen, der die Arkaden von unten bis zum Bogenscheitel umgibt. Der Zahnfries spielt überhaupt eine große Rolle, er krönt alle Dachabschlüsse und Giebel und tritt in drei Reihen an den Bogenleibungen der Kuppel auf. Man gewinnt den Eindruck, als ob dadurch die den Bau abschließenden Linien besonders hervorgehoben werden sollten.

Ein Zug der lokal-griechischen Bauschule spiegelt sich vor allem in dem dreieckartigen Giebelabschluss und in dem klaren Sichabzeichnen der kreuzartigen Querarme, die ein sanftes Abgleiten der Dachflächen verursachen und der ganzen Anlage den Eindruck einer breiten horizontalen Lagerung verleihen. Von der Apsisseite macht der breit gelagerte Giebelabschluss den Eindruck einer klassisch griechischen Tempelbekrönung. Die strenge Gliederung der Seitenfassaden, das reliefartige Sichabsetzen des mittleren Bogens, die rund abgeschlossene, durch Zahnfriese besonders betonte Seitenschauwand der Vorhalle gehen auf hauptstädtische bzw. Saloniker Anregungen zurück.

Deutlich ist der Einfluß der Klemenskirche in der Muttergotteskirche in Kuceviste und in Cuder zu spüren. Aber das Vorbild wird abgewandelt und mit anderen Stil Tendenzen vermischt, so daß stets neue eigenartige Schöpfungen entstehen.

In Kuceviste klingt das Dchrider Vorbild vielleicht noch am stärksten nach¹⁵⁾: in dem klaren Sichabzeichnen der Querarme, in der gleichen Behandlung der horizontal abgeschlossenen Ecklösungen, dem Dreiersystem der

großen Bogen der seitlichen Schauseiten und vor allem in den Siebeldreiecken der Querschiffwände. Verschieden dagegen ist die Behandlung der Apsis. Sie lehnt sich eher an die Apostelkirche in Saloniki an.

Der auffallendste Unterschied zur Klemenskirche zeigt sich in einer ganz verschiedenen Proportionierung der Anlage. Die Breitlagerung ist aufgegeben, und die Vertikaltendenz geht über die der Klemenskirche und der anderen mazedonischen Anlagen hinaus und ist ein Niederschlag der latenten gotischen Stilabsicht, die wir in Gračanica festgestellt haben und die wiederum auf Raszien hinweist.

Zu unserer Gruppe gehört noch die in der Nähe von Skoplje befindliche Nikitakirche in Cučer. Ähnlich wie in Staro-Nagoričino haben wir es hier mit einem Umbau einer alten, vor dem Jahre 1282 entstandenen byzantinischen Anlage zu tun. Etwas gedämpfter klingen auch hier noch die in der Klemenskirche von Dchrid verkörperten Bauideen aus, so in der allgemeinen Raumgestaltung, der Kuppel- und Siebelbehandlung. Vor dem Umbau Milutins war die Anlage der Klemenskirche in Dchrid oder ihr anverwandten Anlagen noch ähnlicher, denn die heutige Zusammenfassung der Seitenfassaden unter ein gemeinsames Siebeldach ist keineswegs ursprünglich. Ursprünglich haben die Querschiffarme eine eigene Dachüberdeckung und eigene Siebelabschlüsse gehabt, und die Giebelungen waren mit parallel zur Hauptachse der Kirche verlaufenden, nach vorn abfallenden Dächern bedeckt, ähnlich wie in der Klemenskirche¹⁶⁾.

Das allgemeine Bild der Bauentwicklung in der Zeit Milutins wird durch die Einverleibung Mazedoniens bestimmt, das durch seine alteingewurzelte griechisch-byzantinische Kultur auf den Norden einwirkt. Es entsteht dadurch eine serbisch-byzantinische Baukunst, in der die byzantinischen Anregungen aus Saloniki, die lokal-griechischen und die mazedonisch-griechischen, mit den vom Westen, von der Adriaküste sich ausbreitenden romanischen und gotischen Tendenzen zu einer Einheit verschmelzen.

Die Ausdehnung des serbischen Staates nach dem Süden, die Verlegung der Hauptstadt nach Skoplje und die Krönung von Milutins zweitem Nachfolger, Stephan Dušan (1331—1355), daselbst zum Zaren der Serben und Griechen hat eine weitere intensive Durchdringung der serbischen Architektur durch byzantinische und griechische Vorbilder zur Folge gehabt. Der Baustil der Klosterkirche in Lesnovo knüpft an die vorhergehende Architekturentwicklung aus der Zeit Milutins an¹⁷⁾. Geht die Grundtendenz auf die Klemenskirche zurück, so sind andererseits wieder stärkere byzantinische Einwirkungen in den abgerundeten Seitenfassaden erkennbar, die vertikale Streckung der ganzen Anlage geht auf dieselben Ursachen zurück wie in

Kučevićste. Dazu kommen noch neue Stileigenschaften in der Wandgliederung. Die mittlere Arkade der Seitenfassade verrät in ihrer klaren Gliederung und konstruktiven Bedeutung byzantinische Anregungen. Dagegen sind die beiden Paare der vorgeblendeten Arkaden, welche die mittlere Arkade flankieren, rein dekorativ behandelt (Abb. 7).

Das bedeutendste Baudenkmal, welches mit der Bautätigkeit Stephan Dušans zusammenhängt, die Erzengelkirche bei Prizren, ist zugrunde gegangen. Die Ruinen wurden erst im Jahre 1927 bloßgelegt und bilden wiederum eine Überraschung¹⁸). Die Raumgestaltung der Anlage ist eine treue und reine Nachbildung einer byzantinischen dreischiffigen Kreuzkuppelkirche mit vorgelegter Vorballe (Taf. VII, 4). In der strengen, konstruktiv bis ins letzte durchdachten Raumgestaltung übertrifft die Anlage ihre Vorgängerinnen aus der Zeit Milutins wie z. B. Staro-Nagoričino und Gračanica, die starke Abweichungen von der logischen Strenge einer byzantinischen Konstruktion aufgewiesen haben. Die einzige Abweichung von der hauptstädtischen Architektur bildet das Fehlen der Ecklösungen und eine Streckung der ganzen Anlage in der Längsrichtung, was durch den Einfluß der lokalgriechischen Architektur erklärt werden könnte.

Die größten Überraschungen bilden jedoch die überreichen Skulpturreste, die hier gefunden worden sind. Das Portal war abgetreppt, seine Gewände, Leibungen und Kapitelle mit reichem plastischem Schmuck versehen. Der Stil der gefundenen Reste verrät eine Mischung von byzantinischen, romanischen und gotischen Formen, und zwar in einer Formensprache, wie wir sie auffallend ähnlich in den rasischen Portalen z. B. in Studenica und vor allem in Dečani vorgefunden haben¹⁹). Neu ist auch ein profiliertes Sockel, der unten die ganze Anlage umgibt, ferner Fragmente von Freistatuen im Innern²⁰), von skulptierten Stifterbildnissen im Tympanon und von Fußbodenmosaiken mit Tierdarstellungen im opus sectile²¹).

Gerade durch diesen reichen plastischen Schmuck unterscheidet sich die Erzengelkirche Dušans von den Anlagen Milutins, die einen außerordentlich spärlichen Gebrauch von Skulptur gemacht hatten, und sie beweist, daß die serbische Architektur in der Zeit ihrer größten Ausdehnung nach dem griechisch-byzantinischen Süden nicht etwa ganz byzantinisiert worden ist, sondern auch weiterhin den Zusammenhang mit der abendländischen Kunst bewahrt hat, ja, daß sie die ihr zugrundeliegende künstlerische Absicht einer abendländisch-byzantinischen Synthese eher vertieft als aufgegeben hat.

Für die Vielfältigkeit und Reichhaltigkeit der hier zutage tretenden Lösungen spricht wiederum das Auftauchen von Baugestaltungen, die in einem bis dahin nicht dagewesenen Purismus die voll ausgebildete und ausgereifte

Fülle eines byzantinischen Bauorganismus übernehmen, wie z. B. in der Anlage von Matejić (Taf. VII, 5). Diese Anlage, welche wohl erst nach dem Tode Dušans (1355) von seiner Gemahlin Helena errichtet worden ist, mutet wie ein Schlussstein in dem Werke des serbischen Herrschers an, der in seinen hochfliegenden Plänen von der Übernahme des byzantinischen Imperiums auf der Balkaninsel träumte²²). Der Bau macht den Eindruck, als ob die Witwe Dušans diese byzantinischen Träume in Stein umgesetzt hätte und ihnen ewige Dauer verleihen wollte.

Die Klosterkirche in Matejić bei Kumanovo bildet nicht nur die reinste, sondern auch die monumentalste Anlage im byzantinischen Stil auf serbisch-byzantinischem Gebiet.

Fest in sich geschlossen, gravitatisch und machtvoll in ihrer kubisch blockmäßigen Wirkung, gleichzeitig harmonisch in der gleichmäßigen Verteilung der Baumassen, vor allem der vier Eckkuppeln, nicht übermäßig erhöht, da die schwere mittlere Kuppel und die abschließenden Abrundungen der mächtigen Seitenbogen der Querarme das leichte Emporstreben dämpfen, wirkt die ganze Anlage wie die reine Verkörperung eines byzantinischen Baugedankens. Man braucht nur die beiden monumentalen Schöpfungen Milutius in Staro-Nagoričino und Gračanica mit ihr zu vergleichen, um zu sehen, daß hier in den allgemeinen Zügen und Linien der Geist der byzantinischen Architektur sich viel reiner, viel unverfälschter erhalten hat. Obwohl das Höhenverhältnis der Nebenkuppeln zur Hauptkuppel ein ähnliches ist wie in der Apostelkirche in Saloniki, ist das Verhältnis der Nebenkuppeln zu dem Gesamtbauorganismus enger und geschlossener als in der Apostelkirche. Nur an der Westfassade, am Vorhallenbau treten die Kuppeln vor das etwas verkürzte Hauptschiff vor und erinnern an die gelockerten Seitenfassaden der Saloniker Anlage. Gegenüber diesen strengen byzantinischen Zügen fallen einige lokale Eigentümlichkeiten der griechisch-mazedonischen Architektur wie z. B. die auf farbige Effekte berechnete, aus Ziegeln und Mörtel bestehende zellenartige Dekoration der Bogenfelder, die blinden eingelassenen Nischen über den Portalen, die Fensterform der Apsis, ferner das kleine, jetzt nicht mehr existierende Portal der Fassadenseite, das leicht abgetrepppt mit Pfeilern und einem Bogenaufsatz versehen war²³), weniger ins Gewicht, da sie den byzantinischen Gesamteindruck zu verwischen nicht imstande waren.

Rein byzantinisch sind auch die klare innere Raumdisposition mit Ecklösungen, die Trennung des Vorhallenraumes vom Hauptschiff und die Gliederung der Wände durch Wandpfeiler am Außenbau, welche von dem

hier so beliebten pseudokonstruktiven Prinzip Abstand nehmen und die Raumgestaltung klar abzeichnen.

Die Wände sind ziemlich nachlässig behandelt und bestehen aus unregelmäßigen Steinlagen mit breitem Mörtelverputz. Millet sieht darin eine Neigung zu malerischer Wandbehandlung, wie er sie auch in Mistra in der Panagia Brontochion feststellt und aus Konstantinopel ableitet²⁴).

Die Kirche in Matejić bildet somit den Höhepunkt in der Aneignung byzantinischer Bauformen in dem sogenannten byzantinischen Serbien, d. h. in dem Gebiet am oberen Vardar, wo die serbische Expansion mit der byzantinisch-griechischen Kultur heftig zusammengeprallt ist. Sichlich hat man sich in diesem Bau von der eigentlichen raszischen Baukunst am weitesten entfernt. Der „Byzantinisierungsprozeß“ der serbischen Baukunst hat sich hier am stärksten durchgesetzt.

Aber diese enge Berührung mit der byzantinischen Kultur sollte nicht allzulange dauern, da das Reich Dušans einer baldigen Auflösung im Süden entgegenging und bald darauf die vordringende türkische Invasion zu einer Verlagerung der schöpferischen Kräfte in nordwestliche Gegenden, in das Moravatal, nötigte.

IV.

Verschmelzung bodenständiger Bautraditionen mit romanischen, gotischen und islamischen Strömungen Süditaliens, Siziliens und der Adriaküste vor der türkischen Eroberung

Morava-Schule

Die letzte Phase der schöpferischen Bauentwicklung bei den Westbalkanvölkern vor der Eroberung durch die Türken scheint sich auf merkwürdige Weise wieder dem Ausgangsstadium der Entwicklung zu nähern: Das Moravatal empfängt so wie einst Raszien starke Einwirkungen der abendländischen Architektur und verbindet dieselben nenerlich mit bodenständigen Traditionen. Trotz dieser Ähnlichkeit besteht aber auch ein großer Unterschied. Die Moravaschule hat die ganze vorhergehende byzantinisch-serbische Baukunst in sich aufgenommen und verarbeitet, so daß sie eine wesentliche Bereicherung gegenüber der Schule von Raszien bildet. So hat man das Gefühl, daß die letzte Entwicklungsphase der serbischen Architektur alle bereits durchlaufenen geschichtlichen Stappen in perspektivischer Verkürzung wiedergibt.

Schon rein kunstgeographisch bedeutet diese letzte Phase der Bauentwicklung des Balkans eine Verschiebung nach dem Nordwesten, ins Moravatal, wohin sich das ganze politische Leben unter dem Druck der türkischen Eroberung der Ostbalkangebiete zurückgezogen hat. Das bedeutete rein äußerlich eine Lockerung der Beziehungen zum Süden, d. h. zum griechisch-byzantinischen Kulturkreis, und eine Annäherung an das Abendland. Die großen byzantinischen Pläne aus der Zeit Milutins und Dusan's werden aufgegeben, und Serbien wird wieder auf seine Ausgangsstellung zurückgedrängt. Selbstverständlich hat diese Neugestaltung des Westbalkans auf die Kunstverhältnisse dieser Gebiete einen großen Einfluß ausgeübt.

Die Bauschule des Moravatales bildet — im Gegensatz zu den vorhergegangenen Bauperioden — eine auffallend eng verwandte, wenig differenzierte Gruppe von Baudenkmalern. Auch dies ist kein Zufall. Die Zeit der intensiven Aneignung und Aufsaugung fremder Bauideen ist vorbei. Man einigt sich auf einen stabilisierten Typus, der seit dieser Zeit in seinen Grundzügen unverändert bleibt. Seine Fortwirkung ist so stark, daß er sich später auf die walachischen und moldanischen Gebiete erstreckt, so daß er seit dem Ausgang des 14. Jahrhunderts den herrschenden Typus der Baukunst auf dem Balkan und im ganzen Südosten bildet.

Den Ausgangspunkt dieser neuen Architektur des Moravatales bildet der Trikonchos (Dreipaßkirche).

Der einfache Trikonchos mit einem Schiff und einer Kuppel ohne Innenstützen hat seine Hauptvertreter in Krusovac (Taf. VIII, 1) und Kalenič (Taf. VIII, 3); ein entwickelter Trikonchos mit drei Schiffen und einer Kuppel mit vier Innenstützen findet sich vor allem in Ravanica (Taf. VIII, 2), Nova Pavlica, Lubostinja und Manasija. Trotz dieser Verschiedenheit bilden alle diese Anlagen eine unter sich ziemlich eng verwandte Stilgruppe.

Wohl tritt der Trikonchos bereits ziemlich früh in den Westbalkanengebieten auf, z. B. in der Muttergotteskirche in Kursumlija¹⁾ (12. Jahrhundert), aber nie hatte er bis dahin eine beherrschende Rolle in der Architektur der Balkanländer gespielt. In der mittelalterlichen byzantinischen Architektur beschränkte er sich vor allem auf ein bestimmtes Gebiet, und zwar auf die Klosterkunst des Athosberges, wo er sich zum beherrschenden Kirchentypus entwickelte. Von hier aus verbreitete er sich auf das benachbarte Saloniki und die mazedonischen Gebiete²⁾.

Die beherrschende Stellung, die dieser Bautypus am Ausgang des 14. Jahrhunderts in der Kunst der Westbalkanländer gewonnen hat, beruht offenbar auf einer starken Anlehnung an die Kunst der Athosklöster. Die nahen Beziehungen serbischer Herrscher zu den Athosklöstern, wie z. B. Milu-

tius, welcher das Kloster Hilandar am Athos errichtet hatte, oder die territoriale Ausbreitung des serbischen Reiches unter Dušan nach dem Süden bis an die unmittelbare Nähe des Athosberges können allein die Tatsache jener Anlehnung nicht erklären, um so weniger als sich am Ausgange des 14. Jahrhunderts diese südlichen Provinzen in vollkommener Auflösung befunden haben.

Es müssen wichtige Gründe auf religiösem Gebiet gewesen sein, welche diese Annäherung veranlaßt haben.

Der politische Antagonismus zwischen dem serbischen Reich Dušans und dem byzantinischen Imperium hatte sich auch auf das kirchliche Gebiet übertragen. Es kam zu einem formellen Bruch zwischen dem serbischen Patriarchat und der byzantinischen Kirche, die sich in ihrem Anspruch auf Dikumenität von der serbischen Kirche bedroht fühlte.

Erst unter Knez Lazar, also in einer Zeit, da die Bauschule des Moravatales sich voll entfaltete, kam es zu einer Ausöhnung mit der byzantinischen Kirche und der in ihr damals herrschenden konservativ-mönchischen Strömung des Hesychasmus, dessen Hauptsitz seit jeher der Athosberg war. Einen Beweis dafür, daß der Hesychasmus am Westbalkan neuerdings zu großer Bedeutung gelangt war, liefert die Ernennung eines Hesychasten zum Patriarchen der serbischen Kirche durch Knez Lazar. Es ist daher kein Wunder, daß der Sieg der orthodox-mönchischen byzantinischen Richtung in Serbien einen Einfluß auf die damalige Kirchenbaukunst ausgeübt hat, und daß man sich eben an Vorbilder dieser Klosterarchitektur des Athosberges, der strengen Hochburg des Hesychasmus und der Orthodogie, angeschlossen hat³⁾.

Dieser Anschluß an den Grundbaugedanken des athonischen Trikonchos hängt wohl auch mit gewissen liturgischen Einrichtungen zusammen, vor allem mit der Einführung des antiphonen Gesanges; er hat sozusagen das innere Anlieh der Architektur der Moravaschule bestimmt. Aber die architektonische Formgestaltung dieser Schöpfungen lehnt sich auch wieder stärker an die abendländische Architektur an, welche hier neuerlich eine höchst originelle Verschmelzung mit der bodenständigen Bautradition eingiebt.

Unter den Baudenkmalern der Moravaschule können wir eine frühere Stilgruppe mit Krusevac, Navanica, Nova Paslica unterscheiden, die aus der Zeit des Knezen Lazar stammt, und eine spätere mit Lubostinja, Kalenić und Manasija, welche unter den Nachfolgern Lazars erst zu Anfang des 15. Jahrhunderts entstanden ist. Trotz gewissen stilistischen Unterschieden bildet doch die erste Gruppe die Stilgrundlage der zweiten.

Eine gewisse Schwierigkeit besteht in der stilgeschichtlichen Einordnung der ersten Gruppe. Die Datierung einiger Anlagen bereitet große Schwierigkeiten, so der Stiftungen des Knezen Lazar bei Krusevac und Ravanica. Auch stilistische Kriterien scheinen zu versagen, da die komplexen dreischiffigen Anlagen mit Innenstützen und Kuppeln einen einfachen Wandschmuck besitzen wie Nova Paslica, dagegen die einfachen einschiffigen Anlagen mit Kuppel ohne Innenstützen wie Krusevac eine überaus reiche Wanddekoration schmückt (Taf. VIII, 1, 2, 3).

Bilden nun den Ausgangspunkt dieser Architektur die komplexen Anlagen ohne die reiche Wanddekoration oder die einfachen mit reichem Wandschmuck?

Wenn wir die beiden wichtigsten Anlagen der früheren Gruppe, die von Ravanica und die von Krusevac (Abb. 8) miteinander vergleichen, so fällt ihre große stilistische Verwandtschaft in der Wanddekoration trotz der verschiedenen Raumgestaltung auf. Die Verwandtschaft erstreckt sich sowohl auf die Art der ganzen Wandgliederung als auch auf einzelne Fensterformen und ornamentale Motive. Zwar zeigt sich in Krusevac eine gewisse Verfeinerung und Bereicherung des ornamentalen Schmuckes, welche in Ravanica fehlt, z. B. eine reichere Abtrepplung der Wandpfeilerprofile an den Fassaden und eine gewisse Konzentrierung der Ornamentik; aber andererseits darf man nicht vergessen, daß in Ravanica viel größere Flächen zur Verfügung gestanden haben. Überhaupt ist die ganze Ornamentik in Ravanica flächiger behandelt worden als in Krusevac, die gewundenen Säulchen der Apsisarkaden sind dort durch durchbrochene ersetzt worden, auch die Fenster motive besitzen keine abgetreppten Gewände⁴⁾, sondern sie setzen sich viel flächiger gegen die umgebenden Wände ab. Die rein bordürenartige Behandlung der Fensterrahmen ist in Ravanica viel stärker betont als in Krusevac. Während fast alle Bogenfelder in Krusevac mit Fensterrosen geschmückt sind, besitzt Ravanica nur eine Fensterrose an der Westfassade⁵⁾.

Aus dieser verschiedenen Behandlung der Wanddekoration kann auch das zeitliche Verhältnis der beiden Anlagen zueinander bestimmt werden. Der konservativere Zug der flächigen Ornamentik der Anlage von Ravanica, der sich noch an die flächige Behandlung der byzantinischen Fassaden anlehnt, spricht für ihre frühere Entstehung. Damit hängen auch die Raumgestaltung mit einer Kuppel auf Innenstützen, die Dreischiffigkeit und vor allem die entlastenden Eckkuppellösungen zusammen, die der ganzen Anlage trotz des veränderten Grundrisses nach außen das Aussehen einer byzantinischen Kreuzkuppelkirche verleihen.

Es ist daher anzunehmen, daß die Anlage in Kavanica früher entstanden ist als die in Krusevac. In Krusevac haben wir eine gewisse Verhärtung der Formensprache, eine stärkere Reliefwirkung der Fassaden festgestellt, die sich von der byzantinischen auf Flächenwirkung eingestellten Architektur entfernt und sich der abendländischen plastisch-gliedernden Wandbehandlung nähert. Damit in Zusammenhang steht auch die Einschiffigkeit und die Turmfassade, welche dem abendländischen Raumeempfinden immerhin näherstehen als die breitgelagerte Baugestalt einer Fünfkuppelkirche.

Nun ist die Kirche von Kavanica, wie die meisten älteren Forscher annehmen, im Jahre 1381 errichtet worden⁶). Die Anlage in Krusevac muß daher später als die von Kavanica entstanden sein⁷). Es ist aber nicht ausgeschlossen, daß beide Anlagen von denselben Künstlern errichtet wurden, da sie stilistisch auffallende Übereinstimmungen zeigen und beide als Stiftungen Knez Lazars gelten. Ihnen reiht sich auch die Anlage von Nova Pavlica an, die nach 1381 entstanden sein soll und in ihrer bescheidenen Baugestaltung eine provinzielle Replik der Anlage von Kavanica sein dürfte⁸). Daß die Anlagen von Nova Pavlica und Smederevo den Ausgangspunkt der Bauschule von Morava gebildet hätten, ist nicht anzunehmen, da ihnen außer dem Grundriß alle charakteristischen Eigenschaften der Moravaschule abgehen (Taf. VIII, 4)⁹).

So bilden Kavanica und Krusevac den Ausgangspunkt der Bauschule von Morava und alle späteren Anlagen der ersten und zweiten Gruppe schließen sich ihnen an.

Wir haben bereits hervorgehoben, daß die Bauschule des Moravatales auf der alten bodenständigen Tradition fußt. Den Grundriß und die allgemeine Raumdisposition hat sie (dies gilt in einem höheren Grade von Kavanica) von der Architektur der Athosklöster übernommen. Die dekorativ-ornamentale Wirkung ihrer Außenfassaden verdankt sie der serbisch-byzantinischen Stilrichtung, die, wie wir bereits gesehen haben, sich in engem Anschluß an die griechisch-byzantinische und die griechisch-mazedonische Architektur im byzantinisch-serbischen Gebiet am oberen Vardar herausgebildet hat. In erster Linie gehört dazu die farbig-koloristische Wirkung der Fassaden: Steinlagen wechseln mit Ziegellagen und breiten Mörtelfugen (Abb. 8). Diese farbig-koloristische Behandlung der Wand reicht vom unteren Sockel bis zur Kuppel. Die horizontalen Lagen umgeben sämtliche Fassadenseiten ohne Rücksicht auf die plastische Gliederung, die hier viel stärker in Erscheinung tritt als in den serbisch-byzantinischen Anlagen. Dieselbe farbig-koloristische Wirkung üben die Schachbrettmuster aus roten und gelben Würfeln und Ziegeln der Tympana und die vorgeblendeten Nischen der Apfiden

aus. Wir haben sie in der zellenartigen Ziegeldecoration der griechisch-mazedonischen und serbisch-byzantinischen Anlagen bereits festgestellt. Der einzige Unterschied besteht darin, daß der bunte Wechsel verschiedenster Ornament-motive in der Moravaschule durch ein Motiv des Schachbrettmusters ersetzt wird und daß hier eine gewisse Beruhigung der dekorativen Wirkung eingetreten ist. Aber auch darüber hinaus können wir feststellen, daß ganze architektonische Gestaltungsformen von der serbisch-byzantinischen Architektur übernommen wurden, vor allem die hohen kubischen „Sockel“ der Tamboure, welche außerdem mit falschen Archivolten geschmückt wurden. Wir finden sie an den Eckkuppeln von Kavanica ebenso wie an der Hauptkuppel und dem Turm von Krusevac. Es genügt ein Blick auf die Anlage von Gračanica, um sich von der Abhängigkeit dieses Motivs zu überzeugen (Abb. 6). Auch kehren die rein dekorativen, aus den Ecklösungen verschobenen Eckkuppeln von Gračanica in Kavanica wieder (Taf. VIII, 2). Diese Kuppeln haben jede organische Verbindung mit dem konstruktiven System, die sie noch in der byzantinischen Architektur besaßen hatten, vollkommen eingebüßt. Sie spielen genau dieselbe dekorative Rolle wie die Archivolten, welche die Seiten der Kuppeltamboure schmückten. Eine Anlehnung an die griechisch-byzantinische Architektur — wobei immer einer Vermittlerrolle Mazedoniens und der serbisch-byzantinischen Gebiete berücksichtigt werden muß — ist auch an den oben rund abschließenden Seitenbogen zu beobachten, die vor allem in Krusevac eine große Rolle spielen. Auf dieselben Einwirkungen kann schließlich der Höhendrang zurückgeführt werden, welcher in der schlanken Kuppelgestaltung in Kavanica zum Vorschein tritt und denselben Bruch mit dem byzantinischen Gleichgewichtssystem verrät wie Gračanica.

Aber trotz dieser Anknüpfung an die Traditionen des byzantinisch und griechisch beeinflussten Südens klingt in der ganzen Wanddecoration eine neue Note mit, welche bis jetzt in der Architektur des Westbalkans nicht vorhanden war. Sie kommt in einer stärkeren Betonung der Reliefmäßigkeit der Wandbehandlung, gleichzeitig aber auch in einer Steigerung der ornamentalen Gesamtwirkung der Fassaden zur Geltung. Scheinbar ein Widerspruch! Und doch läßt sich dieser Widerspruch durch die sich hier kreuzenden Einwirkungen erklären (Abb. 8).

Eine derartige Verhärtung der Wandgliederungen wie wir sie vor allem in Krusevac beobachten, läßt sich an keiner griechisch-byzantinischen Anlage, weder in Mazedonien noch im serbisch-byzantinischen Gebiet am oberen Vardar, feststellen. Wir haben in Lesnovo nur Ansätze zur Verhärtung der Wandgliederung beobachtet (Abb. 7), aber die Gliederung in Krusevac bildet bereits das durchdachte System einer Wandgliederung, welche den gan-

zen Bau außen umspannt. Reich profilierte Wandpfeiler und Halbsäulen gliedern die Westfassaden und die seitlichen Wände der Vorhalle, plastisch vorspringende Halbsäulen die Apsiden (Abb. 8). Dazu kommt noch eine kräftige Horizontalgliederung durch zwei durchlaufende profilierte Gesimse. Das obere Gesims bildet mit seinen Verkröpfungen an den Stellen, auf denen die Bogen der Archivolten und der Blendarkaden ruhen, eine Art von Kapitellzonen, die die Wandpfeiler von den darüber befindlichen Bogen trennen. Vorstufen dieser Gliederung haben wir bereits in Gračanica festgestellt, aber es waren nur schüchterne Versuche, während in Krusevac diese Gliederung der Wand zu einem System erhoben wurde. Dadurch kommt das der byzantinischen Kunst unbekanntes tektonische Verhältnis von Last und Stütze zu ihrem Rechte. Auch die Fensterlaibungen haben ein kräftiges Relief erhalten, auch hier sind Bogen und Pfeiler in ihrem funktionellen Verhältnis zueinander betont worden, sogar eine Art von ungeformten Kapitellen kommt ans. Worauf ist dieser Umschwung zurückzuführen, da die bodenständige serbisch-byzantinische Tradition als Erklärung versagt?

Wir müssen wieder einen Blick auf die raszische Architektur werfen und uns erinnern, daß eine Gliederung der Wand mit Wandpfeilern und Halbsäulen dort eine große Rolle gespielt hat (Studena, Abb. 3, Arilje). Zwar ist dieses System der Wandgliederung in der Moravaschule viel reicher, aber es unterliegt wohl keinem Zweifel, daß romanische und gotische Wandgliederungen ihren Eingang hierher über Raszien gefunden haben.

Es kreuzen sich in der Moravaschule zwei verschiedene Systeme der Wandbehandlung: ein farbig-dekoratives, das mit der spätbyzantinischen Auflösung der Wand in Farbenflächen zusammenhängt, und ein reliefmäßig-tektonisches, das mit der auf lapidare Wirkung eingestellten abendländischen, vor allem romanischen Architektur zusammenhängt. Aus dieser Kreuzung entsteht die überaus originelle, in der Geschichte der Architektur einmalige Verquickung byzantinischer und romanischer Kunst, wie sie in der Moravaschule ihren glänzendsten Höhepunkt erreicht.

Diese originelle, oft so egotisch anmutende Verquickung beider Wandgliederungssysteme tritt an den Portalen und Fenstern besonders klar in Erscheinung. Romanische Portal- und Fensterformen der raszischen Schule wurden von der Moravaschule nicht unverändert übernommen. Sie sind weitgehend modifiziert und eben im Sinne des dekorativen Stils umgewandelt worden. So erhielt die Westwand von Ravanica und Krusevac den Charakter einer romanischen Westfassade (Vorbilder: Studena und Decani), aber dieser Charakter blieb mehr angedeutet als konsequent durchgeführt. Am stärksten nähert sich das Portal der Westfassade von Ravanica

einem romanischen Portal. Mit Sicherheit kann behauptet werden, daß derartige, wenn auch nur angedeutete romanische Portale weder in der byzantinischen noch in der griechisch-byzantinischen Kunst auftreten, da die byzantinische Architektur keine Fassadenbetonung an dem Westeingang, wie wir sie von der abendländischen Architektur her kennen, aufzuweisen hat. Bescheidener ist die Fassadenbildung in Krusevac, aber auch hier ist die Andeutung der abgetreppten Gewände und das Bogenfeld über dem eigentlichen Portal mit der Fensterrose der abendländischen Fassade mindestens abgelauscht. Gleichzeitig kommt aber eine Umwandlung dieser abgelauschten Motive ins dekorativ flächige und farbige zum Vorschein. Man hat den Eindruck, als seien die aus Kaszien oder aus dem Adriagebiet hierher verpflanzten romanischen und gotischen Formen ins flächig-dekorative umgesetzt worden, wie man das an den Archivolten der Seitenbogen und an den Fenstermotiven beobachten kann. Es scheint, daß sämtliche Archivolten ihren Schmuck den Portalen der raszischen Kirchen irgendwie entnommen (vgl. die Portale von Studenica, Dečani), aber gleichzeitig ihre plastische Wirkung ins rein flächig-ornamentale umgesetzt haben. Alle Archivolten verlieren dadurch vollständig ihre ursprüngliche Funktion als Bogenabschluß. Sie machen den Eindruck von breiten, mit einer flachen Ornamentik bedeckten Bordüren. Sie werden von seilartig gewundenen Leisten eingefasst, die durch ihre zierliche Form den funktionellen Charakter des Bogens vollständig zerstören (Abb. 8). Genau dasselbe gilt von den Fensterrahmen. In den abgetreppten Gewänden, ferner in der Andeutung von Kapitellen erinnern sie an romanische und gotische Fensterbildungen. Es ist aber nur eine „Erinnerung“. Sieht man genauer zu, so merkt man, daß hier dieselbe rein ornamentale, rein dekorative bordürenartige Umwandlung von romanischen oder gotischen Fenstermotiven eingesetzt hat wie bei den Archivolten. So enthält z. B. das zweiteilige Fenster der Vorhalle einen gotischen dreipaßartigen Bogenabschluß, aber er erscheint wie aufgesetzt und ist dadurch tektonisch unwirksam: architektonische Formen werden ins spielerisch-ornamentale umgesetzt, wir können dies auch an der südlichen Fassade bei der Apsis beobachten, wo der ornamentale Schmuck an den Fenstergewänden und die ganze darüber befindliche Bogenfelddecoration mit phantastischen Tierfiguren und einem Bandmotiv die tektonische Form der Fenster überwuchert (Abb. 8). Rein ornamental ist ebenfalls die obere Fensterarchivolte behandelt worden. Dasselbe gilt vom Apsisfenster trotz der Andeutung von Kapitellen. Der ganze flache Ornamentschmuck begleitet nur die Form der Fensteröffnung, hat mit der Struktur des Fensters nichts zu tun, und

die durchbrochene Ornamentik macht fast den Eindruck eines Vorhangs, zumindest wirken ihre Motive, als wären sie aus Textilien entlehnt.

Diese Überwucherung der architektonischen Formen durch die Ornamentik übertrifft alles, was wir bis jetzt an Auflösung architektonischer Formen in der byzantinischen und griechisch-byzantinischen Kunst feststellen konnten. Selbst die farbige Auflösung der architektonischen Formensprache in den mesembriischen Anlagen oder in den spätbyzantinischen Anlagen in Mazedonien, in Epirus und in Arta läßt sich mit der weitgehenden Aufhebung der architektonischen Formensprache der Moravaschule nicht vergleichen.

Ist nun diese Kreuzung der byzantinischen flächig-farbigen Wandbehandlung mit der romanischen und gotischen reliefartigen Wandgliederung ein selbständiges Produkt der Moravaschule? Da wir nichts Ähnliches in den Nachbargebieten festgestellt haben, könnte man an eine selbständige Entwicklung denken. Und dennoch beweist ein Blick auf die normannisch-arabische Architektur Siziliens, daß die Moravaschule die Hauptanregung zu dieser exotischen Dekorationsart letzten Endes aus diesem Kunstkreis, wohl durch die Vermittlung der adriatischen Küstengebiete, erfahren haben muß¹⁰⁾. Genau dieselbe Kreuzung von byzantinischer und bereits islamisierter farbige-dekorativer Ornamentik mit romanischer und gotischer Wandgliederung hat sich in den sizilianischen Kirchen und Palastanlagen des 12. bis 14. Jahrhunderts ausgebildet und über die Adriastädte ausgebreitet. In sizilianischen Palastanlagen aus dem Ende des 14. oder Anfang des 15. Jahrhunderts wie im Palazzo Corvaja, im Palazzo del Duca di G. Stefano oder in der Badia Vecchia in Taormina¹¹⁾ finden wir eine horizontale Unterteilung der Fassade durch einen profilierten Sims, auf dem die gotischen Fenster sitzen, dazu im Palazzo del Duca di G. Stefano über den Fenstern ein Schachbrettmuster, das an dasselbe Motiv in Krusevac erinnert; in Badia Vecchia sind die gotischen Fenster in eine ähnliche farbige Wandbehandlung eingelassen worden. Eine horizontale durchgehende Gliederung in zwei Zonen finden wir auch an sizilianischen Kirchenanlagen, z. B. in der Verkündigungskirche in Trapani¹²⁾ aus der Mitte des 14. Jahrhunderts. Noch wichtiger erscheint uns die Übernahme des Blendarkadenmotivs mit Fensterrosen, das in der sizilianisch-normannischen Architektur eine auffallend große Rolle spielt und dort bereits im 12. Jahrhundert auftritt wie z. B. in der Kathedrale Santa Maria Nuova in Monreale und in der Kathedrale von Palermo. Das letzte Beispiel erinnert auffallend an Krusevac durch die untektionische Bordürenornamentik, welche die Struktur der Bogen überwuchert, durch die flache Behandlung des Reliefs und sogar durch die glasierten Kreuzornamente über den Archivolten, wie sie ebenfalls in Krusevac zurage treten¹³⁾.

Und schließlich zeigt eine Fensterarchivolte aus dem Palazzo Montalto in Syrakus (14. Jahrhundert) eine breite bordürenartige Behandlung wie in Krusevac und sogar eine gewisse Ähnlichkeit im ornamental-vegetabilen Schmuck¹⁴).

Nun ist aber trotz solcher Übereinstimmungen zwischen der Moravaschule und der normannisch-byzantinisch-arabischen Architektur doch der Gesamtcharakter der Ornamentik verschieden, und zwar sowohl was den Grad der plastischen Durchbildung als auch was die ornamentalen Motive anlangt. Die Ornamentik der Moravaschule ist diskreter und auf jeden Fall zierlicher und ihre Motive hat sie entweder von der byzantinischen oder der mittelmeerländischen Formenwelt entlehnt. Sie ist weniger exotisch, weniger von der islamischen beeinflusst als die sizilianische. Sehr beliebt sind Bandgeflechte in den verschiedensten Varianten, intermittierende Palmetten oder Palmetten, welche die Bekrönung von sich überschneidenden Bogenmotiven bilden. Vorläufer dieser abstrakt stilisierten Ornamentik besitzen wir in der byzantinischen Kunst; diese wurde über Griechenland und Mazedonien in die serbischen Gebiete übertragen. Es genügt ein Blick auf die prachtvoll gemeißelte Ikonostasis aus Nerezi, eine rein griechisch-byzantinische Arbeit, welche sicherlich später als im 11. Jahrhundert entstanden ist, auf ein Fragment einer Ikonostasis aus Urta, auf den unteren Aufbau des Ambo in der Sophienkirche in Ochrid und auf die Fragmente eines Portals in Skoplje, um sich davon zu überzeugen, daß die Dekoration der Moravaschule die Ornamentmotive und ihre flächige, auf starke Licht- und Schattenwirkungen berechnete Behandlung von dort entlehnt hat. Auch die phantastischen Tierdarstellungen (Ravanica, Krusevac), welche in heraldischer Verbindung miteinander auftreten — damals ein Gemeingut sowohl der byzantinischen als auch der von ihr beeinflussten islamischen Kunst — kommen in diesen Skulpturen auf griechischem oder mazedonischem Boden an. Eine große Rolle spielen sie in den berühmten Holztüren der Nikolanskirche in Ochrid aus dem 13. Jahrhundert¹⁵) und in den erwähnten Fragmenten in Skoplje.

Aus diesen stilgeschichtlichen Vergleichen können wir entnehmen, daß die beiden Hauptdenkmäler der Moravaschule eine Kreuzung der verschiedensten Kunstströmungen bilden und wie in einer Linse alle diese Ausstrahlungen in sich aufgenommen haben. Man könnte diese Bauschule als eine eklektische bezeichnen, und doch ist sie im Grunde genommen zu originell, um diesen Namen zu verdienen. Alle — auch die verschiedensten Kunstströmungen — werden doch aufeinandergestimmt und bilden letzten Endes eine innerlich verarbeitete Einheit, die ihrer besonderen Reize nicht entbehrt. Athos, Griechenland, Mazedonien, das byzantinische Serbien, Kaszien, das Küstengebiet,

Byzanz und das normannische Sizilien reichen sich über diese Bauten hinweg die Hände und bilden die letzte Synthese der Balkankunst vor der nahenden Katastrophe.

Daß der Erbauer von Krusevac aus dem Küstengebiet, vielleicht sogar aus Ragusa stammte, wie man dies neuerdings anzunehmen geneigt ist, ist möglich, aber beweisen läßt es sich nicht. Die Formensprache würde nicht dagegen sprechen. Historische Nachrichten überliefern uns, daß im 14. Jahrhundert Ragusaner Architekten in den Westbalkan gebieten sehr gesucht waren, vor allem zur Errichtung von Städten und Befestigungsbauten. Angesichts der türkischen Bedrohung entstand in dieser Zeit eine Reihe von Burgen und befestigten Städten. Zu den schönsten Anlagen dieser Art gehört die Stadt Smederevo mit ihren mächtigen Befestigungsanlagen, die der serbische Despot Georg Branković im Jahre 1430 von Ragusanern errichten ließ¹⁶). Auch einige Burganlagen sind damals von Ragusanern errichtet worden. Es wäre daher nicht unmöglich, daß zur Erbauung der neuen Residenzstadt Krusevac und ihrer Stadtkirche Knez Lazar Baumeister aus dem Küstengebiet oder Ragusa berufen hätte.

Die zweite Denkmälergruppe fußt auf den Bauerrungenschaften der ersten. Die allgemeine Bauidee bleibt unverändert. Nur das System der Wanddekoration ist einer Wandlung unterworfen. Jede Anlage der zweiten Gruppe bildet in dieser Beziehung einen gewissen Sonderfall.

An die Grunddisposition der Anlage von Kavanica schließt sich die von Lubostinja an, welche in den Jahren 1402—1406 von der Witwe des Knezen Lazar, Milica, errichtet wurde, ferner die Klosterkirche in Manasija (1406—1418), errichtet vom Despoten Stephan.

Im Gegensatz zu Kavanica besitzt Lubostinja eine große Vorhalle, aber keine Eckkuppeln. Im Jahre 1903 fiel die Anlage einer Restaurierung zum Opfer, die alle oberen Teile verändert hat. Die Vorhalle erhielt eine geschmacklose Fünfkuppelüberdeckung, welche den ganzen Bau verunstaltet, die Wände wurden überstrichen und ihrer ursprünglichen farbigen Wirkung beraubt, der plastische Schmuck übergangen, so daß man das ursprüngliche Aussehen sich schwer rekonstruieren kann¹⁷).

Obwohl die Wanddekoration auf Kavanica und Krusevac zurückgeht, lassen sich auch Abweichungen feststellen. Die Vorhalle ist zum byzantinischen, über Mazedonien vermittelten Dreibogensystem zurückgekehrt, und somit ist in die Fassadengliederung ein ordnendes Prinzip getreten, das auch auf die anderen Fassadenwände übertragen wurde. Die Gliederung der Wände macht einen strengen Eindruck, das Relief wird stärker betont, es fehlen die reichen Profilierungen der Wandpfeiler und die vielen Abstufun-

gen der Wandflächen von Krusevac. Das System der flächigen Bordüren ist zwar beibehalten worden, aber es fehlen die vielen Gewandabtreppungen und die Überwucherung der Fensterformen durch die Ornamentik. Klar zeichnen sich die schmalen dreipaßartigen Fensterchlize von dem flächigen Bordürendekor ab. Es fehlen die untektionischen reichen Übergänge der gewundenen seilartigen Flechtornamente, die nur bei den Fensterrosen noch auftreten. Die Fenster haben ihre architektonischen Grundformen wieder gewonnen und haben durchwegs gotische Formen angenommen. Nicht mit Unrecht sieht Millet in der Vereinfachung und Vervollkommnung der Dekoration einen Fortschritt über Krusevac hinaus. Er ist der Meinung, die Moravaschule habe in Lubostinja die Form einer klassischen Dekorationsart gefunden¹⁸). Der Hauptunterschied zu den ersten Schöpfungen der Moravaschule liegt wohl darin, daß der architektonische Gedanke nicht mehr so stark von der Ornamentik überwuchert wird. Er wird sichtbarer und drückt sich klarer aus. Wir werden gleich sehen, daß die beiden letzten bedeutenden Bauten der Moravaschule diese Entwicklung fortsetzen.

Die in einer romantischen Burgruine gelegene Klosterkirche von Manasija, erbaut 1406—1418 vom Despoten Stephan, schließt sich in der allgemeinen Baudisposition noch enger an Ravauica als Lubostinja an. Sie besitzt vier Gekuppeln, die sich um die zentrale Kuppel gruppieren und ganz den Eindruck einer Kreuzkuppelkirche erwecken. Der mit einer Kuppel versehene Vorhallenvorbau, welcher die Bauharmonie zerstört, ist späteren Ursprungs, da ihn das Stifterbildnis nicht zeigt. Gehört die Anlage ihrer Raumgestaltung nach als Trikonchos mit einer Kuppel auf Innenstützen durchaus zur Moravaschule, so unterscheidet sie sich andererseits durch ihre Wandbehandlung von allen bisher erwähnten Anlagen. Sie bedeutet einen Bruch mit der farbigen Fassadenbehandlung und führt die Quaderfassade wieder ein. In dieser Beziehung bildet sie eine Rückkehr zu der rassistischen Schule und zu den abendländischen Bauepiflogenheiten des Küstengebietes. Ausgangspunkt und Abschluß der Bauentwicklung berühren sich aufs engste. Aber nicht nur in der Rückkehr zum Quaderbau, sondern auch in der ganzen Wandgliederung schließt sich Manasija den romanischen und gotischen Traditionen an. Die reiche farbige Dekoration ist vollständig unterdrückt. Die ganze Belebung der Wand besteht in dem romanischen Bogenfries, welcher alle Fassaden oben zusammenschließt, in den schlanken romanischen Halbsäulen, welche die Apsiden gliedern, und in den gotischen Fenstermotiven. Die gotischen Fenster haben sich im ursprünglichen Zustand nicht erhalten, sie saßen übereinander und waren durch spitzbogig verlaufende byzantinische Fassadenbögen verbunden. Eine Fensterrose schmückte das Westportal. Die

zweiteiligen Fenster erinnerten an gotische Fenster motive der Küstengebiete, bzw. an italienische, vielleicht an venetianische Gotik¹⁹). Außerdem macht sich ein starker Vertikaldrang bemerkbar, welcher sowohl die Seitenfassaden als auch die schlanken Kuppeltamboure erfaßt und der ganzen Anlage den Eindruck eines leichten Emporstrebens verleiht. In dieser Beziehung und auch in einigen Einzelmotiven, wie z. B. den mit falschen Archivolten versehenen „Sockeln“ der Ecktamboure, hat sich die Dreieinigkeitskirche in Manafija an Gračanica bzw. Kavanica angelehnt.

Einflüsse des Küstengebietes sind in unserer Anlage viel stärker ausgeprägt als in anderen Bauten der Moravashule. Wir besitzen auch historische Hinweise in einer Lebensbeschreibung des Despoten Stephan, daß man Künstler von „den Inseln herkommen ließ“. Es können damit wohl Inseln der Adriaflüste gemeint sein²⁰). Die wuchtigen Verteidigungswerke, welche das Kloster umgeben, erinnern an Smederevo und dürften ebenfalls von Küstentändern, vielleicht ebenfalls von Ragnsanern stammen.

Am Schluß der Bauentwicklung der Moravashule steht die Anlage von Kalenič (1407—1413)²¹). Sie schließt sich eng der Anlage von Krusevac an, was erst nach der letzten Restaurierung, welche in den Jahren 1928 bis 1930 vorgenommen wurde, deutlich in Erscheinung trat. Wir finden hier und dort dieselbe Grunddisposition mit einem einfachen Trikonchos und einer Turmfassade und vor allem dasselbe reiche Gliederungssystem der Wände und dieselbe Ornamentik. Nichtsdestoweniger sind auch stilistische Veränderungen festzustellen, und man merkt, daß eine Stilentwicklung von drei Jahrzehnten die Bauten voneinander trennt. In zweifacher Beziehung kommen diese Veränderungen zur Geltung, und zwar in der Zunahme der gotischen Stilmerkmale und einer Steigerung der farbigen Dekoration (Taf. VIII, 3; Abb. 9).

Die gotischen Tendenzen zeigen sich in der allgemeinen Streckung der Proportionen und vor allem in der Erhöhung der Kuppel, die mit ihrer schlanken, in die Höhe gezogenen Gestalt nun als Hauptsache den ganzen Bau beherrscht. Diesem beherrschenden Vertikaldrang fiel sogar der vordere Fassadenturm insofern zum Opfer, als ihn eine flache Kuppelkalotte seines Turmcharakters völlig beraubt.

Die Durchbrechung des byzantinischen Gleichgewichtsgesetzes in der Verteilung der Baumassen hat hier ihren Höhepunkt in der Geschichte der Architektur der Balkanvölker erreicht. Der uneingeschränkte gotische Vertikalismus, der sich hier in der Annäherung eines Kuppeltambours an einen gotischen Turm ankündigt, wurde nicht viel später mit allen daraus fließenden Stilkonsequenzen von der rumänischen Architektur aufgegriffen. Aus

diesem Grunde ist die „Gotisierung“ eines byzantinischen Trikonchos, der sich bereits hier bemerkbar macht, für die ganze spätere Entwicklung der Architektur von unendlicher Wichtigkeit.

Die Steigerung der gotischen Einflüsse zeigt sich in der Verfeinerung der Profilierungen, z. B. des Sockels und der horizontalen Friesse, und vor allem in der Behandlung der Portale und der Fenster. Hier wurde der romanische Bogen von Krusëvac vielfach durch den Spitzbogen ersetzt. Nur das Portal und die oberen Archivolten sind halbrund geschlossen, doch ist der Bogen durchmesser der letzteren geringer und infolgedessen ihr Schwung steiler. Dadurch kommen die Vertikalachsen stärker zum Ausdruck. Auch die einzelnen Fenster motive haben sich verändert. Die Fenster zeichnen sich in ihrer architektonischen Grundstruktur viel klarer ab als in Krusëvac, obwohl sie dieselbe „bordürenartige“, flächige, rein ornamentale Gerändebehandlung verraten. Dazu trägt vor allem eine viel plastischere Profilierung der äußeren Archivolten bei, so daß sich die Fenster von dem farbigen Hintergrund der Wände viel schärfer abheben. Sie haben ihre rein dekorativ-flächige Rolle eingebüßt, sie sind nicht mehr ein neutraler Teil der allgemeinen Wanddekoration, sondern haben ihre architektonische Selbständigkeit wiedergewonnen. Auch die Behandlung der ornamentalen Motive hat sich verändert. Zwar herrscht immer noch das flächige, in Licht und Schatten aufgelöste, als Bordürenleiste behandelte Flechtband vor, aber hier und da beleben sich bereits die Ranken, sie verlieren ihre abstrakte Stilisierung und nehmen öfters vegetative Ornamente in sich auf.

Die Steigerung der farbigen Behandlung der Wand spiegelt sich vor allem in den oberen Teilen. Während das farbige Schachbrettmuster in Krusëvac sich auf die Blendarkaden der Nischen und die Bogenfelder der Seitenbogen beschränkt, also auf die für eine ornamentale Behandlung bestimmten Flächen, werden in Kalenić die eigentlichen Wände, also die Träger der architektonischen Gestaltung, in dem farbigen Schachbrettmuster aufgelöst, so der Tambourunterbau, der eigentliche Kuppeltambour, der Turmanfang und die Seitenwände der Vorhallenkalotte.

Somit hat die farbige-dekorative Auflösung der Wand in der Architektur der Balkanvölker ihren Höhepunkt erreicht und die Grenzen, welche die byzantinische Kunst der farbigen Behandlung der Wand gesetzt hat, überschritten.

Die Architektur der Moravaschule hat einen starken Einfluß auf alle Westbalkangebiete ausgeübt. Über vierzig Anlagen beweisen, daß sie sich einer großen Verbreitung erfreute. Wir können alle diese Anlagen übergehen; sie bilden entweder reine Repliken, wie z. B. die Anlagen in Veluće,

Kudenica und Naupara, die sich eng an die Kirche in Krusevac anlehnen, oder provinzielle vereinfachte Typen, die für die weitere Entwicklung der Balkanarchitektur nur von sekundärer Bedeutung sind²²).

Wir erwähnen nur noch zwei Anlagen, die aus dieser Gruppe provinzieller Bauten herausfallen: die Erzengelkirche in Kučevište in Südserbien und die Friedhofskirche in Smederevo.

Die Erzengelkirche in Kučevište (Abb. 10) schließt sich stilistisch als Dreifonchenanlage mit Innenstützen der Moravaschule an. Sie steht in dieser Beziehung der Anlage von Nova Paolica am nächsten, nur fehlt die Betonung der Ecklösungen am Außenbau, so daß sie nach außen den Eindruck des einfachen einschiffigen Typus von Krusevac macht.

Auch die Wandbehandlung weicht von der Moravaschule ab: Es fehlt die reiche Ornamentik der Archivolten und die reiche Gliederung der Wände. Sie paßt sich indessen der in diesen Gebieten angewendeten zellenartigen, aus Ziegeln und breiten Mörtelfugen bestehenden Ornamentik an, die aus Mazedonien stammt oder über Mazedonien hier Verbreitung gefunden hat. Vieles spricht dafür, daß wir es mit einem Ableger der Moravaschule zu tun haben, der uns in griechisch-byzantinischer Formensprache entgegentritt. Es ist kaum anzunehmen, daß die Anlage in Kučevište eine Vorgängerin der Moravaschule bildet; sie dürfte erst gegen den Ausgang des 14. Jahrhunderts entstanden sein²³).

Einen einfachen Trikonchos bildet auch die Friedhofskirche in Smederevo (Taf. VIII, 4). Nur hat sie eine gewisse Lockerung des geschlossenen trikonchen Raumes erfahren, und zwar hat sich zwischen die Ostapsis und die seitlichen Apsiden ein längerer Raum eingeschoben, dem ein noch längerer auf der Westseite entspricht. Auf diese Weise wurde bei der Anlage in Smederevo die Längsachse viel stärker betont, die auch bei dem Außenbau in Erscheinung tritt. Auch die Kuppellösung ist von den Anlagen der Moravaschule etwas verschieden. Die Pfeiler, auf denen sie ruht, treten sehr stark vor die Grundmauern, und was besonders auffallend ist, der Kuppeltambour besitzt keinen ausgesprochenen blockmäßigen „Sockel“. Der Kuppeltambour sitzt daher auf einem sich nach oben verjüngenden Kuppelring, infolgedessen sind die unten sitzenden Pendentifs flach gedrückt und machen einen fast „degenerierten“ Eindruck. Die von der Moravaschule verschiedene Kuppelkonstruktion kommt vor allem in der Außenansicht zum Ausdruck. Infolge dieser verschiedenen Kuppelkonstruktion fehlt die Andeutung von Kreuzarmen durch obere Bogenstellungen, und das Dach fällt wie bei einer Basilika in zwei geneigte Flächen ab. Auch wenn wir die spätere Erhöhung der Dächer

berücksichtigen, so war ein klares Sich-Absetzen des Kuppelunterbaus von den abfallenden Dachflächen im ursprünglichen Zustand nicht beabsichtigt. Somit fehlt der Anlage in Smederevo eines der charakteristischen Stilmerkmale der Moravaskirche, obwohl sie andererseits als trikonche Anlage unserer Stilgruppe angehört.

Wie läßt sich diese merkwürdige Tatsache erklären?

Wir besitzen eine Reihe von Anlagen im Küstengebiet, welche in der unorganischen Verbindung von Kuppel und Bauorganismus eine auffallende Parallele zu der Anlage in Smederevo bilden. Wir erwähnen nur die drei wichtigsten, die Lukaskirche²⁴⁾ und die Collegiata in Cattaro²⁵⁾ sowie die Peterskirche in Priko bei Dmis²⁶⁾ (Umiffa). Auch diese Anlagen bilden eine verwandte Stilgruppe, und man kann an ihnen die entgegengesetzte Stilrichtung beobachten, die wir stets bis jetzt verfolgt haben: die Beeinflussung der Küstengebiete bis tief nach Dalmatien hinein durch die byzantinische Architektur (Taf. VIII, 5—7). In diesen kleinen Küstenländischen Anlagen können wir die Adaptierung der Kuppel durch die romanische Architektur des Küstenlandes beobachten: ein romanisches Langhaus wird mit einer byzantinischen Kuppel zu einer Einheit verbunden. Aber im Gegensatz zu den rassistischen Gebieten, wo die byzantinische Kuppel einheit mehr oder weniger aus dem organischen Zusammenhang der ganzen Anlage herauswächst und doch letzten Endes den Gesamteindruck bestimmt, haben wir es in den romanisch-byzantinischen Mischanlagen des Küstengebietes mit einer unorganischen Anpassung der Kuppel einheit an eine romanische Langhausanlage zu tun: die Kuppel bildet einen Fremdkörper, der auf die langgestreckte Anlage aufgesetzt, ihr aufgestülpt worden ist, ohne mit ihr organisch zu verschmelzen. Der romanische Langhausgedanke war in diesen Gebieten zu stark und zu tief verwurzelt, als daß der byzantinische Fremdkörper, d. h. die Kuppel einheit, diese traditionsgebundene Bauform hätte sprengen können. Es kam also in diesen Gebieten nicht zu einer organischen Verschmelzung der beiden Baustile wie in Rastien, wo sich beide Baubewegungen ausgeglichen haben.

Diese unorganische Verbindung von Kuppel und Langhaus zeigt sich vor allem in den beiden Anlagen in Cattaro, der Lukaskirche und der Collegiata, wo eben die Kuppel unmittelbar auf das Langhaus aufgesetzt worden ist. Sie scheint genau so wie in Smederevo in dem Satteldach zu versinken, vielleicht ist hier dieses unorganische Versinken und die Maskierung der Kuppelkonstruktion noch drastischer als in Smederevo, wo man ursprünglich wenigstens den Anfsatz des Tambourunterbaus (des „Sockels“) zu sehen

bekam. Dasselbe Versinken der Kuppel im Satteldach können wir auch in der Peterskirche in Priko bei Dmiš feststellen, mit dem Unterschied, daß der Kuppelcharakter hier noch viel sorgfältiger maskiert worden ist. Die Kuppel hat vor allem ihre runde Form nach außen eingebüßt. Die echte byzantinische Kuppel mit Pendentifs wurde nach außen durch eine pyramidale Scheinarchitektur, eine zeltdachartige Überdeckung, überbaut. Diese zeltdachartige Überdeckung der Kuppel, welche so auffallend an einen romanischen Vierungsturm erinnert, beweist, daß man den Eindruck einer Kuppelanlage wenigstens nach außen ganz unterdrücken wollte. Je weiter nach dem Westen, desto stärker wirkt sich die festeingewurzelte abendländische Tradition aus, desto erlahmender wird der byzantinische Einfluß.

Wie kommt es aber, daß in Omederevo plötzlich diese küstenländische unorganische Verbindung von Kuppel und Bauganzem in Erscheinung tritt?

An Verbindungsbauten zwischen der küstenländischen Architektur und dem Moravatal fehlt es nicht, die beiden kleinen Anlagen zwischen Lim und der westlichen Moravaquelle in Brekova und Brezova könnten sehr wohl als Vermittler gedient haben. Dazu kommt noch, daß der Einfluß der küstenländischen Architektur im 14. und 15. Jahrhundert im Zunehmen begriffen war, und vielleicht ist es kein Zufall, daß gerade die imposanten Befestigungswerke von Omederevo im Jahre 1430 von Ragusanern errichtet worden sind. Nichtsdestoweniger gehört Omederevo zur Moravaschule. Das beweist nicht nur der Trikonchos, sondern auch die Wanddekoration. Die starke plastische Gliederung der Apsiden mit Halbsäulen, auf denen Arkaden ruhen, der umlaufende horizontale Fries, die glasierten Kreuzmotive, das farbige Wechselspiel zwischen Ziegeln, Mörtelfugen und Steinlagen beweisen die engste Verbindung mit der Moravaschule. Wir können daher trotz der „archaischen“ Merkmale den Bau nicht als Vorgänger der Bauten der Moravaschule betrachten, sondern als einen Ableger, und müssen ihn in den Anfang des 15. Jahrhunderts verlegen²⁷). Dafür sprechen auch einige architektonische Details des Westportals, die an Kalenič erinnern, ferner die oculi der Apsiden und die Ornamentik des Nordfensters²⁸).

Die Einflüsse der küstenländischen Architektur bilden die letzten Ausstrahlungen der abendländischen Kunst in den Westbalkangebieten vor dem Einbruch der Türken.

Walachische und moldauische Architektur und ihre stilgeschichtliche Differenzierung

1. Der Einfluß bulgarischer Anlagen in der walachischen Baukunst

Die Kunst der Balkanländer ist durch den Zusammenbruch der politischen Selbständigkeit der Balkanstaaten nicht jäh unterbrochen worden, sondern sie wurde an die walachischen und moldauischen Gebiete weitergegeben, wo sie unter günstigen Verhältnissen ihre letzte Blütezeit erlebt hat und in ununterbrochener Entwicklung bis ins 19. Jahrhundert andauerte. Die rumänischen Gebiete bilden daher die letzte Abschlußphase derjenigen Kunstbestrebungen, die wir seit der spätantiken und frühbyzantinischen Periode in den Balkanländern zu verfolgen Gelegenheit hatten. Die ganze Entwicklung zeitigt hier eine Spätfrucht, die mit der politischen Erstarkung der Walachei und der Moldau, also nicht vor der Mitte des 14. Jahrhunderts in Erscheinung tritt.

Ähnlich der Moldau hat auch die Walachei im 14. Jahrhundert den Vorstoß der abendländischen mittelalterlichen Kunst wohl als Folgeerscheinung der universalen Expansionsbestrebungen der ungarischen Anjou's erfahren. Aber im Gegensatz zur Moldau waren hier die aus Siebenbürgen ausstrahlenden gotischen Einflüsse nur „Randerscheinungen“, die weder tiefer ins Landinnere eingedrungen sind, noch nachhaltige Spuren in der Geschichte der Kunst hinterlassen haben. In ihren politischen Emanzipationsbestrebungen haben sich die walachischen Fürsten bald an die byzantinisch-orthodoxe Kirche, ihre Kultur und Kunst angelehnt und haben gegenüber der sie bedrohenden lateinisch-abendländischen Osterpansion aus der byzantinisch-orthodoxen Kultur eine Art von Bollwerk errichtet.

Von den gotischen Einflüssen sind nur ganz geringe Spuren erhalten, aus denen man kein einheitliches Bild gewinnen kann. Eine dreischiffige Anlage einer Klosterkirche in Câmpulung, die im 19. Jahrhundert gründlich umgebaut worden ist, ein gotischer polygonaler Chor, der einer älteren römischen Anlage in Turn-Severin angefügt worden ist, eine feudale Burg am oberen Lauf der Arges, die sogenannte Tepeş-Vodă und einige gotische Architekturfragmente des Fürstenschlosses in Curtea de Arges bilden die spärlichen Enklaven gotischer Einwirkungen.

Alle diese stolzen, aber einsamen Zeugen gotischer Kunst in der Walachei sind früh, bereits am Ausgang des 14. Jahrhunderts von der byzantinischen

und byzantinisch-balkanischen Kunst verdrängt worden. Ähnlich wie die feudalen Einrichtungen des Abendlandes konnten sie hier keinen festen Fuß fassen.

So ist die Walachei stets nach dem Osten orientiert gewesen, und diese „byzantinische Orientierung“ hat auch allen Kunsterscheinungen bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts ihr eigentliches Gepräge verliehen.

Zu den frühesten, aber gleichzeitig zu den bescheidensten Anlagen gehören die byzantinisch-bulgarischen Kirchen im Süden. Die in Fundamenten erhaltenen Anlagen in Turu-Severin bildeten kleine längsgerichtete Lonnkirchen mit Apsis und Vorhalle, und in ihnen kann man wohl direkte Ableger der bekannten Kirchenanlagen von Trapezica in Bulgarien erblicken. Sie stimmen mit ihren südlich der Donau gelegenen Schwesterkirchen bis in die bautechnischen Details überein¹). Man wird wohl kaum fehlgehen, wenn man in diesen wenig differenzierten Bauten die frühesten orthodoxen Kirchenanlagen auf walachischem Boden erblickt. Nur in einem einzigen Beispiel hat sich diese durch Bulgarien beeinflusste Architektur zu einer etwas monumentaleren Gestaltung erhoben, und zwar in der Cău Nicooară-Kirche in Curtea de Arges, der alten walachischen Fürstenresidenz (Taf. IX, 1). Im Osten endet sie in drei in die Mauer eingelassene Apsiden, das Sonnengewölbe ruhte auf Gurten. Die Vorhalle ist mit einem dreistöckigen hohen Turm gekrönt, der in keinem Verhältnis zur übrigen Bauanlage steht, in reiner Ziegeltechnik errichtet ist, und wahrscheinlich aus einer späteren Zeit stammt. Wichtig ist die Behandlung der Wand, weil darin eine dekorative Wirkung zur Geltung kommt, welche auf den Zusammenhang unserer Anlagen mit dem spätbyzantinischen Architekturkreis hinweist und eine Baugesflogenheit verrät, welche sich in der walachischen Architektur fortpflanzt. Diese dekorative Wirkung beruht auf der Anwendung farbiger Mauerflächen, die abwechselnd aus Haustein und Ziegelschichten mit breiten Mörtelfugen bestehen und oben an der Apsiswand mit Blendarkaden versehen sind. Diese farbige Mauerbehandlung haben wir in einer Reihe ostbulgarischer Kirchenanlagen in Mesembria festgestellt und sie mit der Konstantinopler Architektur in Zusammenhang gebracht. Der einzige Unterschied zu den bulgarischen und Konstantinopler Anlagen beruht darauf, daß die Mauerbehandlung hier weniger sorgfältig gehandhabt wird und statt Quader- oder Marmorsteinen unregelmäßige Hausteine angewendet werden. Dadurch wird der malerisch-farbige Eindruck nur noch gesteigert. Ob wir es hier mit einem direkten Ableger der Konstantinopler oder der ostbulgarischen Architektur zu tun haben, ist schwer zu entscheiden, obwohl die Grundform der Anlage auf Bulgarien hinweist²). Die Bauzeit der Anlage ist unbekannt, sie dürfte kaum vor der Mitte des 14. Jahrhunderts,

vermutlich aber später errichtet worden sein³). Auf die künftige Entwicklung weist vor allem die Belebung der Apfismände durch Blendarkaden.

Aber bald, bereits im letzten Viertel des 14. Jahrhunderts werden diese einfachen bulgarischen Tonnenkirchen durch eine reich gegliederte, weit entwickeltere Architektur verdrängt, die sich seit dieser Zeit zur herrschenden Bauform in der Walachei erhebt. Zwei Bautypen kommen jetzt zur ausschließlichen Geltung, die Konstantinopler Kreuzkuppelkirche und die serbische Trikonchosanlage.

Es ist für die kunsthistorische Lage der walachischen Landschaft besonders bezeichnend, daß diese beiden Anlagen die Grundlagen der ganzen walachischen Architektur bilden, im Gegensatz zur Moldau, wo nur die Trikonchosanlage aufkommt und keine Konstantinopler Kreuzkuppelkirche vorhanden ist. Ferner ist das Verhältnis dieser beiden Typen zueinander bemerkenswert, weil sich darin auch das verschiedene geschichtliche Verhältnis der Walachei zu Byzanz und zu den Balkanländern spiegelt. Die Kreuzkuppelkirche tritt eigentlich nur vereinzelt auf — so als ob man dadurch das etwas lockere Verhältnis zur byzantinischen Hauptstadt betonen wollte —, während der serbische Trikonchos vom Ende des 14. Jahrhunderts bis zum 18. die allgemein herrschende Bauform der walachischen Architektur gebildet hat. An dieser Bauform vollziehen sich alle einschneidenden Stilveränderungen der walachischen Architektur, während die Kreuzkuppelkirche sich weniger empfindlich für Veränderungen zeigt und eigentlich das beharrende Moment in der Entwicklung bildet, so als ob man damit hätte sagen wollen, daß trotz des lockeren Verhältnisses zur byzantinischen Hauptstadt die beharrlichen Tendenzen der byzantinischen Kulturgemeinschaft nicht ausgeschaltet werden sollten. Diese bezeichnende Erscheinung tritt um so stärker hervor, als die byzantinischen Anlagen durch ihre Größe und Monumentalität alle anderen überragen und — was noch mehr ins Gewicht fällt — an Fürsten- und Metropolitensitzen errichtet worden sind (Arges, Târgovişte, Bukarest).

2. Die byzantinisch-hauptstädtische Architektur in der Walachei (Kreuzkuppelkirche)

Das Auftreten der Kreuzkuppelkirche mit Innenstützen, d. h. des klassischen Vertreters der byzantinisch-hauptstädtischen Rankenarchitektur bedeutet in allen Ausstrahlungsgebieten der byzantinischen Kunst eine nähere Bindung an die Hauptstadt. In dieser Beziehung bildet die Walachei keine Ausnahme gegenüber den übrigen Balkanländern. Nur ist die Intensität der Durchdringung der ganzen walachischen Architektur durch die haupt-

städtische Architektur nicht so stark wie z. B. in Griechenland, Mazedonien und Südserbien. Ursprünglich besaß die Walachei nur fünf Kreuzkuppelkirchen, die vom 14. bis ins 16. Jahrhundert auftreten, und zwar: die Nikolauskirche (Biserică Domnească) in Curtea de Argeş (14. Jahrhundert), die alte Metropole in Târgovişte (1518), die Fürstenkirche in Târgovişte (1583), die Demetriuskirche in Craiova, welche im Jahre 1652 beendet worden ist und die Carindar in Bukarest, welche aus derselben Zeit stammen dürfte. Die zwei letzten Anlagen haben sich leider nicht erhalten.

Die Nikolauskirche in Argeş bedeutet einen endgültigen Bruch mit der kleinräumigen byzantinisch-bulgarischen Provinzarchitektur und bedeutet als reine Verkörperung der hauptstädtischen byzantinischen Baukunst die Absage an die lateinisch-abendländischen Expansionsbestrebungen, und zwar gerade an dem historischen Einfallstor dieser Bestrebungen am oberen Lauf der Argeş. Auf dem Gebiete der bildenden Kunst besagt dies, daß in dem Wettstreit zweier Stile, des gotischen und des byzantinischen, der letztere gesiegt und endgültig von der Walachei Besitz ergriffen hat. Daher verkörpert die Nikolauskirche in Argeş, ganz abgesehen von ihrer kunsthistorischen Bedeutung, einen einschneidenden Wendepunkt in der Geschichte der Walachei, und zwar ihre endgültige Bindung an den byzantinischen Kulturkreis⁴).

Vielleicht läßt sich damit auch die Reinheit des klassisch byzantinischen hauptstädtischen Typus erklären, so als ob man gerade hier an der exponiertesten Stelle die reinste Verkörperung der byzantinischen Bauidee hätte verwirklichen wollen (Taf. IX, 2).

Im Innern schließt sich die harmonische Raumgestaltung mit den klar überschaubaren, überall das Gleichgewicht wahrenenden und im sphärischen Ausklang der Kuppel gipfelnden Räumen an die Konstantinopler Anlagen an, wie z. B. an die Kilisse-Djami, die Bodrum-Djami oder die Kirche des Pantokratorklosters. Der Anschluß an vormittelbyzantinische Anlagen verrät sich durch die Verwendung von Pfeilern, nicht von Säulen, die erst später als Entlastung der Baumassen in Erscheinung treten. Der Altarraum ist räumlich frei entwickelt, genau so wie in den erwähnten Konstantinopler Kirchen.

Von einer beinahe puritanischen Strenge ist die Außengestaltung (Abb. 11). Das Gesetz des strengen Kristallinismus beherrscht die Baumassen. Den Hauptindruck bilden große, ungliederte Flächen, die nur durch Fenster — ursprünglich ohne plastische Rahmen — unterbrochen werden. Auch die großen abschließenden Tragebögen, die über die Mauern herausragen, werden von den Grundmauern mit Ausnahme der Westfassade weder plastisch noch tektonisch getrennt. Es ist das Gesetz der harmonischen

Verteilung der Baumassen, das hier zum Ausdruck kommt. Diese Verteilung der Baumassen wird von innen, von der Raumdisposition diktiert, so daß die Raumverhältnisse nach außen in voller Klarheit zum Ausdruck kommen. Ein ähnlicher harmonischer Ausklang, wie wir ihn im Innern beobachtet haben, kommt im Außenbau zur Geltung. Die großen Abschlußbogen der Seitenfassaden, die mit Blendnischen versehene Kuppel, welche breit und gravitatisch auf dem unteren kubischen Sockel aufruhrt, erwecken den Eindruck einer harmonisch-abgerundeten Wohlgefälligkeit. Wir finden hier noch keinen gesteigerten Vertikalismus wie z. B. in den gleichzeitigen griechischen oder mazedonischen Bauten. In gleichen, sich nicht überstürzenden Höhenproportionen fallen die Flächen der Hauptkuppel, der sich deutlich abzeichnenden Kreuzarme und der unteren Eklösungen ab. Flächen, kantige Eklösungen, einfache Gerade oder schön geschwungene Halbkreise betonen den kompakt geschlossenen Eindruck eines in seiner Einfachheit und Anspruchslosigkeit kernigen Baugestaltungswillens. Schmucklos ist z. B. die große Vorderfassadenwand, die außer dem Eingang nicht einmal durch Fensteröffnungen durchbrochen wurde. Das einzige Belebungs mittel bildet die farbige Behandlung der Mauerwände. In regelmäßigen Abständen wechseln hier Hausteine, Quadersteine, in breiten weißen Mörtelschichten eingebettet, und durchgehende Ziegelschichten. Die Regelmäßigkeit nimmt nach oben zu, hier treten Quadersteine häufiger auf. Dieser schichtenartige Aufbau trägt sowohl zur farbigen Belebung der Außenflächen — eine charakteristische Eigenschaft der Palaiologenarchitektur — als auch zu einer horizontal betonten, ruhigen Breitlagerung der ganzen Anlage bei.

Die Entstehungszeit der Nikolauskirche ist heiß umstritten. Nach der Aufdeckung einiger slawischer Inschriften bei den letzten Restaurierungsarbeiten wurde der Versuch unternommen, die Anlage in die Jahre 1238 bis 1240, ihre Anschmückung in die Jahre 1262—1272 zu verlegen⁵⁾. Als Hauptargumente werden paläographische Kriterien der Inschriften, der angeblich im 14. Jahrhundert nicht vorkommende Titel der ugro-walachischen Fürsten von Vidin und der Stil der Fresken, welcher starke italienische Einflüsse aufweist, angeführt. Dagegen läßt sich sagen, daß die Inschriften nicht restlos entziffert werden können und daß der italienische Einfluß in den Fresken und ihre stilistische Abhängigkeit von den Mosaiken der Kachrijedjami in Konstantinopel für ihre Entstehung im 14. Jahrhundert sprechen. Daher wird man nicht fehlgehen, wenn man die Entstehung der Nikolauskirche in Arges in die zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts verlegt und zur älteren Auffassung der rumänischen Geschichtsforschung zurückkehrt.

Der klassische Typus der byzantinischen Kreuzkuppelkirche tritt im 16. Jahrhundert in zwei wichtigen Bauanlagen in der neuen Fürstenresidenz Sârgoviște wieder in Erscheinung, und zwar in der alten Metropole, welche im Jahre 1518 vom Fürsten Neagoe Basarab gegründet, und in der Fürstenkirche daselbst, welche 1589 vom Fürsten Peter Cercel errichtet wurde.

Die alte Metropole wurde leider am Ende des 19. Jahrhunderts abgetragen, so daß wir sie nur aus Abbildungen kennen. Im allgemeinen schließt sie sich in der Grundgestaltung der Nikolauskirche in Arges an, nur mit dem Unterschied, daß sie die Idee der hauptstädtischen Kreuzkuppelkirche in eine monumentalere Form übertragen hat (Taf. IX, 3). Im Grunde genommen ist die Reinheit des Konstantinopler Typus durch die betonten Ecklösungen, die teilweise in Kuppeln ausklingen, noch stärker hervorgehoben. Auch die etwas lockere Gruppierung der Nebenkuppeln hat die kristallinische Geschlossenheit der Anlage in Curtea de Arges merklich aufgelöst. Die Wände sind glatt ohne farbige Wirkung. Die einzige Belebung der Wand bildet ein durchgehender, etwas schwerfälliger Bogenfries. Die Westkirche scheint ein neuerer Anbau zu sein. Ihre Mauern sind in offenen Säulenstellungen aufgelöst. Dieser Anbau, der den Eindruck einer Riesenhalle macht, dürfte aus dem 17. Jahrhundert stammen, obwohl er sich im oberen Aufbau der Hauptkirche eng anschließt. Ungeachtet einer gewissen Schwerfälligkeit gehört die alte Metropole zu einer der monumentalsten Kreuzkuppelanlagen in der Walachei.

Die Fürstenkirche in Sârgoviște wiederholt den Grundgedanken der alten Metropole und verbindet denselben mit stilistischen Neuerungen der walachischen Architektur des 16. Jahrhunderts. Die Eckkuppeln wurden nicht aufgeführt, so daß die Anlage nur in drei Kuppeln ausklingt (Hauptkuppel im Schiff und über der Vorhalle). Dieses Dreikuppelssystem geht auf die Anlage von Dealu zurück, und es spiegelt sich darin eine Absage an den strengen Zentralkuppelgedanken. Die klare Kreuzdisposition der Querarme von Curtea de Arges ist durch die Türme der Vorhalle etwas verschleiert, die kubischen Kuppelsockel sind höher, wodurch die horizontalen Linien ein Übergewicht über die abrundende Geschlossenheit des Ganzen erringen. Ganz verschieden ist die Gliederung der Wände. Die kristallinische Flachigkeit und Farbigkeit von Curtea de Arges ist aufgegeben worden. An ihre Stelle ist eine zweizonige plastische Wandbehandlung getreten, die oben aus Blendarkaden, unten aus rechteckigem, vorgeblendetem Rahmenwerk besteht. Ein stark betontes horizontales Gesims, das bei der Vorhalle eine scharfe Knickung erfährt, trennt die beiden Stockwerke voneinander. Auch diese pseudoplastische und pseudotektonische Gliederung der Wand ist auf die walachische Archi-

tektur des 16. Jahrhunderts zurückzuführen. In ihr zeigt sich ein gewisses Schwanken zwischen plastisch-tektonischer und dekorativer Wandbehandlung. In dieser Beziehung hat die Fürstenkirche in Târgoviște die Konstantinopler Bautradition verlassen und hat sich an die walachische Architektur des 16. Jahrhunderts (Dealu, Bischofskirche in Curtea de Argeș) angeschlossen. Die Vorkhalle scheint mit dem Bau stilistisch eine Einheit zu bilden⁶).

3. Die serbische Architektur in der Walachei und ihre Differenzierung

Geradezu schicksalhaft gestaltete sich für die ganze walachische Architektur die Übernahme der serbischen dreipaßartigen Kirchenanlage, des Trikonchos des Moravatales. Sie hängt unmittelbar mit der Gründung der orthodoxen Klosteranlagen durch den serbischen Mönch Nikodemus in Vodița und Tismana um das Jahr 1374 zusammen. Von dieser Zeit an wird der Trikonchos zur herrschenden Bauform in der Walachei, an ihm vollziehen sich alle späteren Stilveränderungen bis über den Ausgang des 18. Jahrhunderts hinaus. Der walachische Trikonchos tritt in der Regel in seiner einfachen Form auf. Er besteht aus einem von drei Apsiden abgeschlossenen, mit einer mittleren Kuppel und Tonnengewölben bedeckten Hauptschiff und aus einer rechteckigen Vorkhalle. Der komplexe Typus einer trikonchen Anlage mit Innensüßen kommt nur einmal in der Klosterkirche von Enagov vor und ist auch auf serbische Vermittlung zurückzuführen. Die beiden ältesten Gründungen Vodița und Tismana haben sich leider in ihrem ursprünglichen Aussehen nicht erhalten. Dafür bietet uns die Anlage in Cozia am Dlt, welche im Jahre 1393 von Mircea dem Großen errichtet wurde, die besten Vergleichsmöglichkeiten mit der serbischen Architektur. Man kann aus ihrer Baugestaltung entnehmen, daß die walachische Architektur sich durch den Anschluß an die hochentwickelte Baukunst des Moravatales von der bulgarischen Provinzarchitektur zu befreien suchte (Taf. IX, 4. Abb. 12).

Wenn wir von einigen späteren Anbauten und Veränderungen (Vorkhalle, Kuppelaufsatz, Eingangstür und Fenster der Vorkhalle) absehen, so bilden die nächsten Stilanalogien zu Cozia die frühen Anlagen der Moravaschule, vor allem aber Krusevac. (Taf. VIII, 1. Abb. 8). Nicht nur die Innendisposition, sondern auch die ganze Außengestaltung von Cozia lehnt sich an diese Anlagen an. Die zellenartig-farbige Ziegel-Mörtel-Quaderbildung der Wände in Verbindung mit der plastischen Wandgliederung der Blendarkaden und den umlaufenden horizontalen Gesimsen, die flache, bordürenartige Behandlung der Seitenbogen, der Fensterrahmen,

die bis zur Motivähnlichkeit mit Krusevac übereinstimmen, die fein durchbrochenen „Fensterrosen“, die vorgetäuschten Arkaden des kubischen Kuppelsockels, die bündelpfeilerartige Auflösung der Wand der Vorkhalle, die Steigerung der farbigen Entstofflichungstendenzen in den oberen Partien, all dies erinnert so auffallend an die frühen Bauten der Moravaschule, daß man hier direkt serbische Baumeister annehmen muß. Auch die ursprüngliche Vorkhalle in Cozia hatte eine Turmfassade wie Krusevac⁷⁾. In Cozia ruht die Kuppel im Innern nicht unmittelbar auf den Haupttragebogen, sondern auf einem zweiten Paar erhöhter Bogen im Kuppelsockel. Die Füße dieser Bogen ruhen auf Eckkonsolen. Auch dieses Kuppelsystem ist von den serbischen Anlagen des Moravatales entlehnt. Diese künstliche Überführung der Kuppel in das Kuppelquadrat bewirkt sowohl die Verschmälerung des Kuppelraumes nach oben zu als auch eine Erhöhung des Kuppeltambours, der sich mit besonderer Leichtigkeit in die luftigen Höhen erhebt.

Die Einführung des serbischen Trikonchos aus dem Moravatal bildet insoweit einen Wendepunkt in der Geschichte der walachischen Architektur, als von dieser Bauform die ganze spätere walachische Architektur ihren Ausgang genommen hat. Dies gilt vor allem für die Grundform der Architektur, d. h. für die allgemeine Raumdisposition. Dagegen machen sich später zeitlich und stilistisch bedingte Veränderungen im Wandaus schmückungssystem, im Verhältnis der Vorkhalle zum Bauganzen und in der Beziehung der Kuppeltürme zur Vorkhalle und zur Hauptkuppel bemerkbar. Das Dekorationsystem von Cozia bildet eigentlich einen Einzelfall; man greift manchmal, wie z. B. im 16. Jahrhundert darauf zurück, aber seine Bedeutung hat sich inzwischen verändert.

Eines der frühesten Beispiele eines reichen Wanddekorationsystems, das die ganze spätere walachische Architektur beeinflusst hat, hat sich in der Klosterkirche von Enagov erhalten. Die Plangestaltung bildet das einzige in der Walachei bekannte Beispiel eines Trikonchos mit Innenstützen und Eckkuppellösungen. Es ist ein Typus, der engstens mit der Klosterarchitektur des Athosberges zusammenhängt — es ist schwer zu entscheiden, ob er direkt vom Athos oder auf dem Umweg über das Moravatal hierher verpflanzt worden ist. Was aber die Anlage sowohl von den Athoskirchen als auch von denjenigen des Moravatales unterscheidet, ist die Wandgliederung, welche auf byzantinisch-bulgarische Anlagen zurückgeht. Diese besteht aus zwei übereinandergestellten Arkadenreihen, welche gleichmäßig Wände und Apsiden bis zur Vorkhalle bedecken. Während die unteren Blendarkaden in die Mauer eingelassen sind, springen die oberen plastisch vor die Wände. Ein reiches, mit Zahnschnitt versehenes Kranzgesims befindet sich unter der

Dachlinie. Auffallend schlank ist die Hauptkuppel. Schmale, arkadenartige Fensterschlitze erhöhen die schlanke Kuppelwirkung. Die Rundbogen entsprechen den unteren Bogenabschlüssen mit reichen plastischen Ziegelprofilierungen. Der Tamboursockel ist beinahe unsichtbar. In diesem ganzen Dekorationssystem überwiegen die vertikalen Achsen sowohl in der Wand- als auch in der Kuppelgestaltung. Nirgends macht sich eine horizontale Gliederung bemerkbar. Es fehlen auch horizontale Quader- oder kompakte Ziegelschichten; der ganze Bau ist nur aus Ziegeln mit breiten, weißen Mörtelfugen errichtet. Die schmalen Fenster der Kuppel sind übereinandergestellt.

Das Motiv der Übereinanderstellung von Blendarkaden in zwei Stockwerken haben wir in den mesembriischen Kirchen festgestellt, so z. B. in der Pantokrator- und Erzengelkirche. Auch Blendarkaden auf Konsolen im zweiten Stock treten hier auf. Die Idee dieses Dekorationssystems ist wohl aus diesen Gebieten in die Walachei verpflanzt worden, nur hat sie eine Umwandlung erfahren. Das Motiv einer horizontalen Lagerung hat sich in einen Vertikaldrang verwandelt, der über alle horizontalen Gliederungen hinaus nur die axiale Auflösung der Anlage der Höhe zu erfasst: es ist eine Art latenter Gotik, die sich trotz der byzantinischen Formensprache durchsetzt. Die „Formgrammatik“ ist noch byzantinisch, aber diese überlieferte Formensprache wird hier bereits von einem Geist erfasst, der sich über die Grundgesetze der byzantinischen Architektur erhebt. Eine ähnliche Erscheinung haben wir in Mazedonien und im Moravatal bereits festgestellt. In der Walachei verkörpert sie aber einen etwas andersartigen Gestaltungswillen, ohne daß man auf direkte gotische Vorbilder hinweisen könnte. Darnum haben wir von einer latenten Gotik gesprochen. Ein ähnlicher Bauwille spiegelt sich in der Vorhalle, die ursprünglich offen war. Sie bestand aus hohen, von unten bis zur oberen Bogenzone reichenden kannelierten, glatten oder gewölbten massiven Ziegelsäulen und ganz schmalen Öffnungen. Ob diese offene Vorhalle zum ursprünglichen Bau gehörte, ist schwer zu sagen. Eine ähnliche offene Vorhalle hatte die alte Metropole von Târgovişte. Eine große Rolle spielten diese Vorhallen erst im 17. und 18. Jahrhundert, aber es ist nicht unmöglich, daß sie hier bereits im 16. Jahrhundert zum erstenmal auftreten, da sie sich von den späteren durch ihre amorphe, kapitell- und sockellose Gestaltung unterscheiden⁹). Die Klosterkirche in Snagov wird mit Neagoe Basarab, dem Erbauer der alten Metropole in Târgovişte, in Zusammenhang gebracht. Die heutige Klosterkirche wurde im Jahre 1517 an Stelle einer alten Anlage errichtet. Es ist aber fraglich, ob es sich nicht um einen Umbau handelt, da die Wanddekoration einen ziemlich archaischen Eindruck macht⁹).

Für die weitere Entwicklung der walachischen Architektur ist das Motiv der übereinandergestellten Blendarkaden wichtig, das hier früh seine Verwendung gefunden hat. Es entwickelt sich später zum herrschenden Dekorationsmotiv der ganzen walachischen Architektur vom 16. bis 18. Jahrhundert. Nur die architektonische Rolle dieses Motivs der Wandbelebung hat verschiedene Wandlungen im Laufe der Zeit erfahren. Es ist aber gleichzeitig ungemein bezeichnend, daß die Grundgestaltung, d. h. der auf dem Umweg über Serbien vermittelte Trikonchos, sich ganz unverändert über das 18. Jahrhundert hinaus erhalten hat. Das Kernstück der walachischen Architektur bleibt also byzantinisch, während die Dekoration, der Außenbau, ja sogar das Verhältnis der Fassadentürme zu den Kuppeln manche stilistische Wandlungen erfahren. Hier haben verschiedene, von außen hereinspielende Einflüsse den Dekorationsstil erfaßt, ohne jeweils die architektonische Grundauffassung zu verändern. Wir wollen an einigen Beispielen diese Einwirkungen hervorheben.

4. Islamische Dekorationsmotive in der walachischen Architektur des 16. bis 17. Jahrhunderts

Bereits im 16. Jahrhundert treten in der walachischen Architektur islamische Dekorationsmotive auf. Es ist eine neuerliche Anlehnung an die Architektur Konstantinopels, aber diesmal handelt es sich nicht mehr um das byzantinische, sondern um das türkisch-islamische Konstantinopel. Für das neue Verhältnis der walachischen zur hauptstädtischen türkisch-islamischen Architektur ist es vom stilgeschichtlichen Standpunkt aus bezeichnend, daß es sich nur um Entlehnungen dekorativer Art oder um neue bautechnische Einführungen handelt, während der byzantinische Baugedanke ganz unverändert beibehalten wird. Die türkisch-islamische Dekoration muß sich den hier bereits eingewurzelten Bautraditionen anpassen, und die Einwirkungen bleiben mehr an der Oberfläche haften. Wir haben es hier mit einer kunsthistorischen Erscheinung zu tun, die wir sonst in keinem anderen Balkangebiet oder nirgends in diesem Ausmaß vorgefunden haben und die als Spiegelung besonderer historischer Umstände betrachtet werden muß. Diese „Islamisierung“ hat in der Walachei zwar etwas tiefere Spuren hinterlassen als in den übrigen Balkanländern, tritt aber andererseits doch nur als oberflächliche Wellenbewegung in Erscheinung, unter welcher die nationale orthodox-walachische Kultur sich ziemlich unberührt entwickeln konnte. Diese neue Baugesinnung, welche sich hauptsächlich auf die zwei bereits erwähnten Momente, nämlich auf die bautechnischen Neuerungen und die Ornamen-

tif erstreckt, kommt zum erstenmal in zwei Anlagen zur Geltung, in der Klosterkirche in Dealu (erbaut im Jahre 1500 von Fürst Radu dem Großen) und in der berühmten bischöflichen Kirche in Curtea de Argeş (erbaut 1512—1517 von Neagoe Basarab). Beide Anlagen sind stilistisch untereinander eng verwandt und dürften e i n e m Architekten oder zumindest e i n e r Bauerschule zugehören, wobei die Anlage in Curtea de Argeş die sich bereits in Dealu ankündenden baukünstlerischen Tendenzen in voller Reife verkörpert.

In Dealu kommen die neuen von auswärts verpflanzten Tendenzen noch nicht so stark zur Geltung (Taf. IX, 5; Abb. 13). Die trifonche Raumgestaltung mit Vorhalle, die Kuppellösung mit Kuppelsockeln, die durchbrochenen Fensterrosen, die bordürenartigen Seitenbogen der Fassaden und der Kuppelsockeln, das alles sind baukünstlerische Gestaltungsformen, denen wir in der später nach der Walachei verpflanzten Architektur der Moravaschule begegnet sind. Die übereinandergestellten Blendarkaden stammen aus der byzantinisch-ostbalkanischen Überlieferung. Nichtsdestoweniger sind alle diese überlieferten Motive hier in einem anderen Geist umgeprägt worden. Eine Neuerung gegenüber den serbischen Anlagen des Moravatales ist die Bereicherung der Vorhalle durch zwei schlanke Kuppeltürme, die in die nächste Nähe der Hauptkuppel rücken und eine geschlossene Dreikuppelgruppe bilden. Durch dieses neue Kompositionsprinzip, das hier zum erstenmal in der walachischen Architektur auftritt, werden nicht nur die schweren Baumassen nach oben zu wirksam aufgelöst, sondern auch die isolierende übergangslose Wirkung der Hauptkuppel gedämpft. Die massige Wirkung der Hauptkuppel wird durch die beiden schlanken Kuppeltürme aufgehoben, ohne daß jedoch die Geschlossenheit dieser Lösung gestört wäre, wobei die allmähliche, in Abstufungen sich vollziehende Vertikalbewegung um so wirksamer an der Fassade in Erscheinung tritt. In dieser neuen Verteilung der Baumassen liegt ein sicheres Gefühl für Proportionierung, welches den serbischen Anlagen noch unbekannt war und einen mit der abendländischen Renaissancearchitektur vertrauten Baukünstler zu verraten scheint. Die zweite Neuerung beruht auf der architektonischen Monumentalisierung der Anlage. Jene farbig-koloristische Auflösung der Architektur, die wir sowohl in der Balkanarchitektur als auch in der bisherigen walachischen Architektur beobachtet haben, ist zurückgetreten. Wir stehen vor einem reinen Quaderbau. Der warme Eindruck einer farbigen Ziegel-Mörtel-Quaderaufschichtung ist hier einem strengen, lapidaren Eindruck gewichen. Statt der weichen, farbig schimmernden, flächig-verschwommenen Übergänge treten scharfe Linien, scharfkantige oder plastische, schattenwerfende Profilierungen auf, die

die einzelnen Teile voneinander trennen. Auch die plastische Dekoration gewinnt in diesem Zusammenhang eine andere Bedeutung. Zwar überspinnt sie flächenhaft als Füllung die Blendarkaden an der Fassade, die Kuppelsockeln und die Fensterrahmen der Kuppelfenster, ferner als durchbrochenes Motiv die Fensterrosen — aber sie wird von der starkbetonten Profilierung umrahmt und zeichnet sich von den glatten neutralen Quaderflächen ab. Sie steht somit im Gegensatz zur Moravaschule oder zu der von dieser abhängigen Anlage in Cozia, wo die unbestimmte, flauflächige Umrahmung der Fenster, Portale und Gesimse im farbigen Gesamteindruck ihren eigentlichen architektonischen Charakter verliert. Zweifelsohne spielt auch in Dealu die Skulpturornamentik eine dekorative Rolle als reine Füllung von Flächen und als Bordürenmuster, aber infolge der lapidaren Wirkung des Ganzen wird das Architektonische nicht völlig von dem dekorativen Eindruck übertönt.

Die Ornamentik selbst besteht aus Flechtbandmustern, Rosetten, Kauten, also aus lauter abstrakten Motiven, die aus dem byzantinischen Typenschatz abgeleitet werden können, wogegen ausgesprochen islamische Motive fehlen.

Die Dekoration der Wände besteht aus übereinandergestellten, stark profilierten Blendarkaden, die unten von einer kräftigen Sockelprofilierung begleitet, in der Mitte durch ein vorkragendes, durchlaufendes Gesims getrennt werden. Ein kräftiges, vorspringendes und dann nach einwärts abgetrepptes einheitliches Kranzgesims bildet einen starken, horizontal betonten, mit der Dächerlinie parallel laufenden Abschluß. Aber bei näherem Zusehen gewahren wir, daß dieses Wandgliederungssystem, so sehr es durch seine Proportionen an die abendländische Architektur erinnert, untektionisch empfunden ist. Die Blendarkaden ruhen nicht in Achsen übereinander, die Arkadenblenden sind ganz untektionisch durchgebildet, es wird zwischen Bogen, Säule und unterer Sockelbank nicht unterschieden, es sind also keine architektonisch gedachten Blendarkaden, sondern Rahmen, die rein dekorativ die glatten Quaderfüllungen umgeben. Es ist also letzten Endes ein abgeschwächtes tektionisches Wandgliederungssystem, was sich besonders auffallend an den Ecklösungen bemerkbar macht, wo z. B. an der Fassade zwei Blendarkaden an der schmalen Kante zusammenstoßen oder an den Apsiden die Arkaden der Hauptwände auf die Apsidenwände übergreifen. Dieses Blendarkadensystem steht in keinem architektonischen Verhältnis zu den Fenstern und Portalöffnungen.

Da der lapidare Quaderbau und die unarchitektonische Blendarkadenbildung weder in der Moravaschule noch in der vorhergehenden walachischen Architektur anzutreffen sind, muß man auswärtige Einflüsse annehmen.

Zwei Gebiete kämen in Betracht: die abendländische Architektur — man könnte am ehesten an Venedig oder Dalmatien denken — und der islamische Orient. Die Wandgliederung hat ihre nächste Parallele in S. Maria dei Miracoli in Venedig (1481—89). Die Zweigeschoßigkeit, der abschließende runde Fassadengiebel, die überestgestellten Arkaden des zweiten Stockes, die Rundfenster (Patere) erinnern so stark an die venezianische Kirche, daß eine Beeinflussung anzunehmen ist. Die unarchitektonische Blendarkadengliederung läßt anderseits vermuten, daß wir es mit einem Meister zu tun haben, der mit der islamisch-türkischen Architektur vertraut war. Eine ähnliche Blendarkadengliederung in Verbindung mit Quaderbautechnik finden wir in der armenischen Architektur oder auch in der osmanischen Architektur Konstantinopels und Kleinasiens wieder¹⁰). Aus den sich kreuzenden Einflüssen dieser beiden Gebiete auf türkischem Boden könnte sich am leichtesten dieser Umschwung, welcher sich im 16. Jahrhundert in der walachischen Architektur bemerkbar macht, erklären.

Daß wir es hier mit Einwirkungen der islamisch-türkischen Architektur zu tun haben, beweist die der Anlage von Dealu nahe verwandte Anlage der Bischofskirche in Gurtea de Argeş¹¹) (Taf. IX, 6).

Diese hat die sich bereits in Dealu ankündenden baukünstlerischen Tendenzen aufs höchste gesteigert. In der Grunddisposition lehnt sie sich an den Trikonchos des Moravatales an, aber die Vorhalle hat eine Bereicherung erfahren, die über die serbischen Anlagen und Dealu hinausweist (Taf. IX, 5). Die Vorhalle hat sich in einen Breitraum verwandelt, der den eigentlichen Trikonchos an Größe und Breite übertrifft. In der Mitte ruht auf zwölf Säulen eine Kuppel, die von zwei Seitenkuppeln flankiert wird. Durch die Überleitung der Kuppel auf Säulenstützen und durch die gestreckten Proportionen wirkt dieser Raumteil leicht und lustig. Die Substantialität des Raumes ist durch diese kühne Lösung aufgehoben worden. Starke Verräumlichungstendenzen kommen auch darin zur Geltung, daß die übliche Trennungswand zwischen Vorhalle und Schiff weitgehendst aufgelockert ist, was eine freiere Verbindung zwischen diesen beiden Räumen ermöglicht. Malerisch-optische Raumdurchblicke und Raumüberschneidungen kommen auf, wodurch der byzantinische, in sich ruhende Raumeindruck teilweise aufgelöst wird. Die Hauptkuppel über dem Trikonchos ist achteilig und ruht auf Trompen, nicht auf Pendentifen, was ebenfalls auf islamische Einflüsse zurückgeführt werden kann. Diese Auflockerung des Raumes durch malerische Durchblicke und die breiträumige Gestaltung der Vorhalle finden wir in den Klosterkirchen des Athos wieder (Lavrakloster, Kutlumusiu).

Während aber die Grundgestaltung der Anlage sich an den byzantinischen Klostertypus des Trikonchos anlehnt, ist die Außendekoration stark von der islamischen Kunst beeinflusst worden (Abb. 14). Die Blendarkadenmotive sind hier unarchitektonisch behandelt. In der unteren Reihe sind sogar an Stelle der Arkaden rechteckige, aus plastischen Wulsten gebildete Rahmen getreten, ebenso rahmenartig und unarchitektonisch wirken auch die oberen Blendarkaden. Kein architektonisches Kräftepiel von lastenden Bogen und tragenden Säulen, sondern ausgesprochen dekorative Rahmen beleben die Wand. Auffallend ist die Abneigung gegen eine architektonische Form der Fenster. Die Fenster bilden rechteckige Schlitze mit einer rings umlaufenden Bordürenornamentik; oder an Stelle der Fenster treten rechteckige, mit Ornamentik versehene Platten. Das Prinzip von Rahmen und Füllung beherrscht die Wand und läßt jedes architektonische Gefühl vermissen. Auch die oberen Fensterrosen sind nach diesem dekorativen Prinzip mit dem Rahmenwerk der Blendarkaden in Verbindung gebracht. Eine ausgesprochen unarchitektonische Wirkung kommt dem tauartig gewundenen Wulst zu, der auffallend dick aufgetragen worden ist und durch seine Verflechtung eine unruhige Wirkung gerade an der Stelle ausübt, die als Unterteilung der beiden Stockwerke in gerader Horizontale verlaufen sollte. Das Unarchitektonische dieser wulstartigen Gliederung, welche ganz klar ihre islamische Abstammung verrät, zeigt sich an der Fassade, wo der Wulst über dem Portal in rechteckigen Knickungen weiterläuft. Andererseits ist wiederum auffallend, daß trotz des unarchitektonischen Verhältnisses der Bauteile untereinander eine strenge Gliederung der Wand und horizontale Trennung der einzelnen Stockwerke mit plastischen Arkaden beibehalten worden ist. Es ist darin wohl dieselbe Kreuzung von abendländisch-renaissanceartigen und islamischen Einflüssen vorhanden wie in Dealu. Kein dekorativ ist auch das Hauptportal behandelt, dessen Rahmen mit einem dichten Netz von flachen Ornamentfüllungen bedeckt sind und dessen Innenbogen in flammenartig nach innen auslaufendes zackenartiges Spitzenwerk aufgelöst sind. Jeder klare architektonische Gedanke, jede abrundende Bogenlinie des Portales ist dadurch verschleiert worden und hat einer spielerischen, optisch-aufgelösten Dekorationsart Platz gemacht.

Dieselben dualistischen Tendenzen spiegeln sich in den oberen Teilen der Anlage in Gurtea de Urgeş. Das umlaufende Kranzgesims über den oberen Blendarkaden und am Sockel der Hauptkuppel hat die Form eines islamischen Stalaktiten und Zellenfrieses angenommen, der durch seine optisch flimmernde Wirkung die Mauerlinien nach oben zu auflöst. Auch alle Wände der Kuppelsockeln und der Kuppeltamboure sind mit dem dichten Netz einer

in Licht und Schatten aufgelösten Ornamentik bedeckt. Somit ist die begrenzende Rolle der Wand als solcher aufgehoben worden. Am klarsten kommt diese Auflösung der Wand in den Kuppeltambouren zur Geltung. Die Tambourwände bestehen aus einem oben rechteckig oder rundbogig abgeschlossenen Rahmenwerk und aus ornamentalen Füllungen. Die Fenster sind bloß von profilierten Rahmen umgeben und haben ihr „architektonisches Anrecht“ ganz eingebüßt. Besonders auffallend ist diese architektonische Auflösung der Fenster-motive bei den Vorhallenkuppeln, wo Rahmen und Füllung beinahe mäanderartig ineinandergreifen und die rechteckigen Fensterschlitz wie ein Muster-motiv auf bewegtem Grund wirken. Auch die klaren Umrisslinien der Kuppelhelme werden aufgehoben und laufen in palmettenartigen, durchbrochenen Spitzmustern aus. Es ist dasselbe Motiv im umgekehrten Sinn verwendet, wie wir es an dem Portal der Fassade vorgefunden haben. Gleich untektonisch ist das Motiv der sich überschneidenden Bogen am Kuppelsockel der Vorhalle behandelt worden. Die Stützenmotive haben sich in ornamentale Leisten und flache Kreismuster verwandelt. Besonders raffiniert ist die ornamentale Auflösung der beiden kleinen Fassadenkuppeln, die sich um ihre eigene Achse zu drehen scheinen und deren Fenster sich wie aus einer weichen Masse geformt, schräg um die Kernmasse des Tambours legen und damit allen Gesetzen der statischen Ruhe trotzen. Andererseits kommen in den klaren plastisch-trennenden horizontalen Artikulierungen die tektonischen Kräfte stark zum Ausdruck (die Tambouren werden scharf von den Kuppelsockeln getrennt).

In dem ornamentalen Topfschatz kommt noch das byzantinische Flechtwerk mit Palmetten, Halbpalmetten, verschlungenen Kreisen, Rosetten und Rauten vor, aber daneben tauchen häufig bereits arabeskenartige Motive oder gar reine Arabesken auf, ein Beweis der fortschreitenden Islamisierung der Ornamentik. Dazu kommt noch die farbige Wirkung der Ornamentik, deren Malspuren sich noch erhalten haben: goldene Motive heben sich von einem blauen oder grünen Hintergrund ab.

Es dürfte kaum einem Zweifel unterliegen, daß diese Auflösung des architektonischen Gedankens ins Ornamental-Spielerische und Farbig-Dekorative auf die Einwirkung der islamischen Kunst zurückzuführen ist, die tektonischen gliedernden Kräfte auf die Renaissancekunst des Abendlandes hinweisen.

Für die Geschichte der Architektur der Walachei und des ganzen Südostens ist mit den beiden Schöpfungen in Dealu und in Curtea de Argeş in den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts insofern ein Wendepunkt eingetreten, als hier zum erstenmal ausgesprochen islamische Motive aufgenommen werden, die seither in ab- oder zunehmenden Wellenbewegungen

den Bestand der walachischen Architektur bereichern, ohne jedoch die byzantinische Bauidee zu verdrängen.

Die Bauanlagen von Dealu und Curtea de Argeş haben mehrfache Nachbildungen in der walachischen Architektur des 16. bis 18. Jahrhunderts erfahren.

5. Das Verhältnis der byzantinischen zur gotischen Architektur in der Moldau

Die kulturgeschichtlichen Grundlagen des Fürstentums Moldau haben sich unter ganz anderen Voraussetzungen entwickelt als die der Walachei.

Es fehlte eine engere Beziehung zur alten byzantinischen Kultur, die stets von den Balkanländern über die Donau ausstrahlte und die walachischen Gebiete befruchtete. Diese kulturelle Voraussetzungslosigkeit hatte zur Folge, daß die abendländische Kultur, welche hier im Osten durch die beiden Nachbarn der Moldau, Ungarn, Siebenbürgen und Polen repräsentiert war, ohne auf eine traditionsgebundene Kulturauffichtung zu stoßen, sich ungehemmter ausbreiten konnte. Dazu kam eine politische Abhängigkeit von den westlichen Nachbarstaaten, welche, durch den östlichen Druck der Sataren und Türken bedingt, auch eine kulturelle Beeinflussung begünstigt hat.

Diese geschichtlichen Umstände haben auch den Kunsterscheinungen der Moldau im Gegensatz zu denen der Walachei ihren Stempel aufgedrückt. Die Beziehungen zu den abendländischen Kunstströmungen sind hier stets viel reger und enger gewesen und die meisten Kunstdenkmäler, vor allem der Architektur, tragen die Spuren dieser Einwirkungen zur Schau.

Aber es sind immer wieder nur Einwirkungen, denn die Grundlagen der ganzen geistigen Entwicklung der Moldau waren ähnlich wie in der Walachei byzantinische oder byzantinisch-balkanische. Nicht viel später als in der Walachei haben die Schüler des aus Serbien stammenden Mönches Nikodem das orthodoxe Christentum durch mehrere Klostergründungen hier eingeführt. Katholische Reaktionen, wie die Gründung eines katholischen Bistums in Seret unter Iaşcu (1370), haben die allgemeine Ausbreitung des orthodoxen Christentums und der orthodoxen Kirche nicht aufzuhalten vermocht.

Die Übernahme des orthodoxen Christentums hat auch die Übernahme der byzantinischen oder besser gesagt der byzantinisch-balkanischen Kunst zur Folge gehabt. Andererseits hat die byzantinische Kunst hier wie in keinem andern Balkangebiet Einwirkungen der abendländischen, hauptsächlich der gotischen Kunst erfahren.

Nirgends haben sich die byzantinische und die gotische Kunst so nahe berührt, nirgends kam es zu einer derartigen Durchdringung der beiden Kunstsphären wie in der Moldau, so daß man geradezu von einer byzantinisch-gotischen Kunst und Architektur sprechen könnte. Es ist etwas Wahres daran, wenn man behauptet hat, daß „die moldauische Kirche einen byzantinischen Grundplan besitzt, der mit gotischen Händen und teilweise nach gotischen Prinzipien errichtet worden ist“.

Der große Aufschwung der moldauischen Architektur geht auf die Epoche Stephans des Großen zurück (1457—1504). In dieser Zeit haben wir es bereits mit einer ausgebildeten moldauischen Architektur zu tun. Sicher jedoch hatte sich die Entwicklung der moldauischen Architektur schon vor dieser Periode vorbereitet. Leider liegen jedoch die Anfänge ziemlich im Dunkeln, da sich von den früheren Anlagen nur wenige erhalten haben und die meisten später umgebaut worden sind.

Zu den frühesten erhaltenen Denkmälern der moldauischen Architektur zählt man mit Recht einen ungewöhnlich anmutenden Kirchenbau in Radauz. Die Außenarchitektur macht einen durchaus gotischen Eindruck. Ein langgestrecktes Schiff mit einer halbrunden Apsis wird von einem einheitlichen Satteldach überdeckt und ist mit gotischen Strebepfeilern versehen (die Vorhalle wurde im 16. Jahrhundert angebaut¹²). Das Innere der Anlage macht einen ungewohnten Eindruck. Wir stehen in einer dreischiffigen Pfeiler-Basilika (Taf. X, 1). Das Mittelschiff ist mit Tonnengewölben überdeckt, die Nebenschiffe mit querverlaufenden Einzeltonnen. Die Bogen der Nebenschiffe haben spitze gotische Formen. Die Wände sind glatt ohne jede Gliederung. Im ersten Augenblick denkt man an eine abendländische Schöpfung. Aber ungeachtet der gotischen Formen (Langhaus, Pfeiler, Strebepfeiler, Spitzbogen) ist die Wölbungsart ungotisch. Man hat zwar romanische Anlagen zum Vergleich herangezogen¹³), doch scheint es kaum denkbar, daß man um die Wende vom 14. zum 15. Jahrhundert hier plötzlich auf Architekturformen zurückgegriffen hätte, die Hunderte von Jahren zurückliegen und zu denen stilistische Analogien in den Nachbargebieten (Siebenbürgen, Ungarn, Polen) fehlen. Solche stilistische Anachronismen kommen auch an den Peripherien nicht vor. Daher muß man eine andere Erklärung jener auffallenden Tatsache suchen.

Trotz der langhausartigen Raumgestaltung wird das Innere der Kirche durch eine Wand in zwei getrennte Teile geschieden: in ein Schiff und eine Vorhalle. Diese Einteilung entspricht der orthodoxen Kircheneinteilung und damit wurde die für die gotische Raumgestaltung so bezeichnende basilikale Langstreckung aufgehoben. Wir sehen, daß in einer den ganzen Raumein-

druck bestimmenden wesentlichen Beziehung der gotische Raum einer byzantinischen Zweiteilung weichen mußte. Die tiefenbestimmenden gotischen Langhaustendenzen konnten sich nicht voll durchsetzen, der Schiffsraum ist beinahe quadratisch gestaltet. Man könnte ebenso behaupten, daß mit gotischen Formen ein geschlossener byzantinischer Raumeindruck gestaltet worden sei. So können auch die auffallenden romanisch anmutenden Tonnengewölbe der Umgänge stilistisch erklärt werden. Durch diese sich der Mitte zu öffnenden Tonnengewölbe haben die Seitenschiffe ihre selbständige Rolle eingebüßt: die Tiefenrichtung wurde dadurch unterbunden. Der Raum erstreckt sich nicht der Tiefe nach, sondern strahlt von der Mitte nach den Seitengängen aus. Hier tritt eine mit gotischen Mitteln erreichte Geschlossenheit des byzantinischen Zentralraumes in Erscheinung. Auch in konstruktiver Hinsicht ist diese Lösung eher byzantinisch als gotisch. Die quergestellten Tonnengewölbe spielen in den byzantinischen Zentralkuppelanlagen dieselbe Rolle: sie fangen den Seitenschub der zentralen Wölbung, d. h. der Kuppel auf.

Wir können also, in einer der frühesten Anlagen in der Moldau eine Durchdringung gotischer und byzantinischer Baugedanken feststellen. Diese Annäherung ist auf die nahen Beziehungen der Moldau zum abendländischen Kulturkreis zurückzuführen und dürfte mit großer Wahrscheinlichkeit in die Zeit Alexanders des Guten (1400—1432) fallen, der enge Beziehungen zu den Jagellonen unterhalten, Franziskaner aus Polen berufen und eine gotische Kirche in Baia im Jahre 1410 zu Ehren seiner katholischen Gattin errichtet hat^{13a}). Derselbe Fürst ließ in seiner neuen Hauptstadt Czuczawa eine orthodoxe Metropole errichten und hat durch die Überführung der hl. Überreste Johannis des Neuen der orthodoxen Kirche eine beherrschende Stellung eingeräumt. Es spiegelt sich darin ein ähnlicher Kultur dualismus, ein Schwanken zwischen der abendländischen und orthodoxen Kultursphäre, wie wir es bei den serbischen Nemanjiden beobachtet haben und das ähnlich wie in den Westbalkanländern seinen Niederschlag auch in der Geschichte der Kunst gefunden hat.

Immerhin ist es für die ganze spätere Architekturentwicklung der Moldau bezeichnend, daß die Anlage in Radauz mit ihrer gotisch-abendländischen Stilauffassung und mit dem kuppellosten Langhaus nur in einigen wenigen späteren Anlagen (Dolheşti 1481, Bălmeşti 1494, Volovăţ 1502) Nachfolge gefunden hat. Aber nicht sie bildet den Ausgangspunkt der moldauischen Architekturentwicklung sondern — ähnlich wie in der Walachei — der byzantinisch-serbische Trikonchos. Doch hat der moldauische Trikonchos unter den Einwirkungen der gotischen Architektur andere Wege der Entwicklung eingeschlagen, als der walachische.

Zu den ältesten Beispielen des moldauischen Trikonchos gehören zwei Anlagen in Ceret: die Dreieinigkeitskirche¹⁴) und die Kirche Johannes des Täufers (Taf. X, 2, 3). Leider haben sich beide Anlagen nicht in ihrem ursprünglichen Zustand erhalten. Die zweite wurde im 17. Jahrhundert gründlich umgebaut; aber ungeachtet dessen würde die Einfachheit ihrer Formgestaltung für eine frühe Entstehungszeit sprechen¹⁵). Von den serbischen Anlagen des Moravatales unterscheiden sich beide Anlagen durch das Fehlen der vorspringenden Mauerpfeiler im Innern, auf denen die Hauptkuppel ruhte. Hierin liegt eine charakteristische Eigenschaft aller späteren moldauischen Anlagen. Die Last der Kuppel wird von innen auf die Mauern verlegt, später auf die Strebepfeiler. Aber im Gegensatz zu den späteren moldauischen Anlagen besitzen diese beiden Anlagen noch keine Strebepfeiler. Dieser Umstand und die Einfachheit der Grunddisposition, vor allem in der Dreieinigkeitskirche, spricht für ihre frühe Entstehung; es würde nichts im Wege stehen, sie um 1400 oder noch früher anzusetzen.

An diese einfachen trikonchen Anlagen knüpft die ganze spätere Entwicklung der moldauischen Architektur an.

6. Gestaltung und Vollendung der moldauischen Architektur im 15. und 16. Jahrhundert (Von Stephan dem Großen bis Peter Kares und Jeremias Movila)

Ähnlich wie sich die Moldau unter Stephan dem Großen (1457—1504) und seinen Nachfolgern aus einem unbedeutenden Kleinfürstentum zu einem nicht unwichtigen politischen Gebilde in Südosteuropa entwickelt hat, ist aus einer unbedeutenden Provinzarchitektur in dieser Periode die moldauische Baukunst zur vollen Eigenart herangereift. Diese Zeitspanne kann daher mit Recht als die Wiege der moldauischen Baukunst bezeichnet werden.

In drei Etappen kann man den Entstehungsprozeß der moldauischen Architektur verfolgen:

1. Anknüpfung an die alte Tradition des serbisch-byzantinischen Trikonchos.
2. Umgestaltung der überlieferten Bauform unter der Einwirkung der gotischen Architektur.
3. Entstehung monumentaler Anlagen als Abschluß der baukünstlerischen Bestrebungen dieser Periode.

Verfolgt man die Geschichte der Architektur dieser Periode von dem schlichten Provinzkirchlein in Pătrăuți (1487) über Neamtu (1497), wo

sich die ansteigende Linie zu einer Monumentalisierung der moldauischen Architektur bemerkbar macht, bis zur Georgskirche in Suczawa (1514 bis 1522), welche den Gipfelpunkt aller dieser Bestrebungen und Erfahrungen bildet, so gewinnt man ein volles Bild der wichtigsten schöpferischen Gestaltungskräfte der moldauischen Architektur.

Zu den ersten eng untereinander verwandten Gruppen von Bauten, deren Ausgangspunkt der einfache serbisch-byzantinische Trifonchos bildet, dem wir bereits in den Anlagen in Ceret begegnet sind, gehören die Kirchen in Pătrăuți (1487), Bădăuți (1487) die Eliaskirche in Suczawa (1488) und die Georgskirche in Woroneț (1488)¹⁶⁾.

Bereits in dieser ersten Gruppe machen sich Bestrebungen geltend, welche über den Ausgangspunkt dieser Anlagen, d. h. den serbisch-byzantinischen Trifonchos, hinausweisen.

In der einfachen Plangestaltung, nämlich der Verbindung eines trifonchen Kuppelüberdeckten Raumes mit einer quadratischen, ebenfalls überkuppelten Vorhalle haben die moldauischen Anlagen ihre nächste Parallele in der serbischen Anlage von Rudenica. Aber ungeachtet dieser gemeinsamen Plangestaltung kommen hier bereits Unterschiede zum Vorschein, die sich im Laufe der Entwicklung immer mehr steigern sollten.

Zwar hat die Anlage in Pătrăuți noch keine Strebepfeiler und bildet somit ein Verbindungsglied zu den beiden frühesten Bauten in Ceret, aber man kann bereits die Stilveränderungen gegenüber den serbisch-byzantinischen Anlagen feststellen^{16a)}. Am Außenbau kommt die vertikale Tendenz viel stärker zur Geltung, welche die blockmäßig geschlossene ausbalancierte Formgestaltung der byzantinischen Architektur auflöst. Diese Vertikaltendenzen spiegeln sich in einer verschiedenen Gliederung der Wände, in der Dachform und der Gestaltung des Kuppeltambours wieder. Vor allem sind alle horizontal lagernden Gliederungen in der Wanddecoration, wie sie z. B. in Krusevac, Kalenić oder Cozia vorhanden waren, vermieden worden. Die Wände sind glatt belassen mit Ausnahme der Apsiden, welche von schmalen hohen und darüber befindlichen ganz kleinen Blendarkaden belebt werden. Diese Gliederung wiederholt sich auf dem Kuppeltambour. Die stilistische Bedeutung der neuen Wandgliederung, die sich in allen moldauischen Anlagen fortsetzt, beruht auf der Betonung der vertikalen Hauptachsen des Bauganzes, welche durch die schmalen Blendarkaden der Apsiden und der Kuppel besonders hervorgehoben werden. An den übrigen glatten Wänden gleitet der Blick ungehindert aufwärts. Diese bereits an den Wänden zur Geltung kommenden Vertikaltendenzen werden durch die Dachform gekrönt. In den serbischen und in den von ihnen beeinflussten

walachischen Anlagen hatten die Dächer sacht abfallende Flächen besessen und waren durch horizontal verlaufende Abtreppungen oder rund abschließende Archivolten dem unteren kubischen Kernstück der Anlage angepaßt. Ebenso kubisch-geschlossen war der turmartige Überbau der Vorhalle. Die Kuppel mit dem Kuppeltambour war noch nicht die Krönung eines den ganzen Bau erfassenden Vertikaldranges, — sondern sie hat sich trotz ihrer Erhöhung doch blockmäßig an den unteren Bau angeschlossen. Es war immer noch das Prinzip der kristallinen Anhäufung von kubischen Einheiten, das den Bauanlagen seinen Stempel verliehen hat.

Mit diesem byzantinischen Prinzip haben die moldauischen Bauten gebrochen und in Pătrăuți können wir zum ersten Mal greifbar feststellen, daß die vertikalen Tendenzen den ganzen Bauorganismus durchdringen und daß Dächer und Kuppeln die Krönung dieses allgemein gültigen Vertikaldranges bilden. Man kann geradezu behaupten, daß die vertikalen Tendenzen nach oben in spizen Endungen auslaufen und auf diese Weise den Bau auflösen. Die ursprüngliche Form dieser Dachauflösung hat sich in Pătrăuți und in den meisten Anlagen nicht erhalten, und dadurch wurden diese Anlagen ihrer charakteristischen Stileigenschaft beraubt, aber es haben sich Stifterdarstellungen in mehreren moldauischen Anlagen wie z. B. in Pătrăuți, der Eliaskirche in Suczawa oder in Woroneş erhalten, nach welchen wir uns das ursprüngliche Aussehen jener Dachbekrönungen und Kuppelaufsätze rekonstruieren können¹⁷). Zunächst haben wir spitz zulaufende steile Satteldächer vor uns, welche das Hauptschiff bedecken und einen ausgesprochen gotischen Eindruck hinterlassen.

Die Kuppel selbst steigt pyramidal, von schräg abfallenden Pultdächern umgeben, und endet in einen spizen Turmaufsatz. Die ganze Anlage klingt also in lauter spizen Endungen aus. Das Prinzip der Blockmäßigkeit ist aufgehoben. Statt dessen herrscht das gotische Prinzip der Auflösung der Baumassen nach oben. Die Kuppel verliert ihren blockmäßigen abrundenden byzantinischen Charakter und paßt sich immer mehr einem Turm an. Das Gesetz des blockmäßigen Kristallinismus ist zerschlagen, wie zerklüftete Silhouetten erscheinen die oberen Bekrönungen der Anlagen.

Ganz anders ist das Verhältnis der Tür und der Fensteröffnungen zur Wand und zum Bauganzen. Wir haben zwar bereits in den Anlagen der Moravaschule gotische Spitzbogen an den Fenstern vorgefunden. Aber ihre Rolle war von der der moldauischen grundverschieden. Breite, flache Bordüren haben dort den gotischen Charakter der Fenster- und Portalumrahmungen neutralisiert. Sie sind mehr dekorativ als architektonisch gestaltet und wirken als Teil der farbigen Gesamtdécoration der Wände.

Ganz anders in den moldauischen Kirchen. In Pătrăuți treten uns ausgesprochene Portal- und Fensterformen entgegen: reine Profilierungen mit schräg verlaufenden Gewänden und stark akzentuierten Linien, Licht- und Schatteneffekten. Damit ist das byzantinische Prinzip der reinen Flächigkeit durchbrochen, Fenster und Portale haben ihren rein architektonischen Charakter gewonnen und bilden Spannungen zwischen Wand, Fläche und architektonisch gefaßter, durchgebildeter Öffnung. Nur eines ist noch auffallend. Die Fenster sind recht klein, unscheinbar, und sie wagen noch nicht große Wandflächen zu durchbrechen (Pătrăuți, Eliaskirche in Suceava, Woroneţ mit Ausnahme der später angebauten Vorhalle). Die Fensteröffnungen haben noch nicht die echt gotische Auflösungsstendenz wie sie in der moldauischen Architektur erst später zu Tage tritt; die Wand als kubische Masse, als Fläche ist längst noch nicht überwunden.

Betrachtet man die Einzelfenster oder die Einzelportale losgetrennt von der Architektur, so steht man vor rein gotischen Schöpfungen, die ohne Zweifel von gotischen Steinmetzen gefertigt sein dürften. Wir können auch einwandfrei das Ursprungsgebiet dieser gotischen, bzw. spätgotischen Formen feststellen. frappante Analogien finden wir in der siebenbürgisch-sächsischen Architektur. Das schöne spätgotische Innenportal in Pătrăuți oder in Woroneţ hat seine nächsten stilistischen Entsprechungen in dem Sakristeivortal aus Hekeldorf (1499), in der Franziskanerkirche in Klausenburg, und der Kathedrale in Hermannstadt. Es sind also nicht nur Einflüsse sondern auch Meister aus Siebenbürgen, die hier tätig waren; das wird uns auch durch einige Nachrichten verbürgt¹⁸).

Unbeachtet dieser gotischen Formen gehen die farbige Dekoration der Außenwände, die Blendarkaden und die Friese mit glasierten Rundscheiben auf die byzantinische Architektur in Serbien und Bulgarien zurück. Leider hat sich das ursprüngliche Aussehen der Wände, welche aus Ziegeln und breiten Mörtelfugen bestanden hatten, in den meisten Fällen wie in Pătrăuți, Bădănti und Woroneţ nicht erhalten, da man die Wände später mit Fresken bedeckt hat. Der wiederhergestellte Zustand der Wanddekoration in der Eliaskirche in Suceava dürfte annähernd den alten Eindruck wiedergeben.

Nur das Arkadensystem hat im Vergleich mit den serbischen, bulgarischen und walachischen Anlagen eine Wandlung erfahren. Die Arkaden werden nicht von unten nach oben einheitlich hinaufgeführt, wie in den serbischen Anlagen oder wie die oberen Arkaden in den bulgarischen Kirchen auf vorkragende Konsolen gestellt, es fehlt auch die Teilung der Arkaden in zwei gleich hohe übereinandergestellte Reihen wie in den walachischen

Bauten. Vielmehr unterstreichen die schmalen, hohen Blendarkaden den gotischen Vertikaldrang, und die oberen kleinen Arkaden spielen eine rein dekorative Rolle.

Auch das Innere der moldauischen Kirchen hat einschneidende Wandlungen anzuweisen. Die moldauische Kuppelkonstruktion tritt uns in Pătrăuți zum ersten Mal entgegen. Sie beruht auf der Absicht, dem Kuppeltambour einen kleinen Durchmesser zu sichern und ihn hoch zu strecken. Die Kuppelkonstruktion wird durch segmentartige, übereckgestellte Bogenüberführungen verwirklicht, welche nach unten zu spitz verlaufen und auf Konsolen ruhen. Von unten gesehen (beispielsweise in der Johanneskirche in Piatra 1497), haben wir es mit einer nach innen zu abgetreppten verdoppelten Pendentiflösung zu tun¹⁹) (Abb. 15). Die obere Pendentiflösung wurde in die untere sozusagen eingeschachtelt, so zwar daß das untere Pendentif zwischen den zwei oberen Pendentifs in der Mitte ruht. Durch diese Lösung wird das ruhige statische Lagern einer byzantinischen Kuppel auf vier Pendentifs aufgehoben. Durch eine Verdoppelung der Zahl der Pendentifs durch scharfkantige Umrißlinien und vor allem durch starke Licht- und Schattenkontraste kommt ein bewegliches Moment in die Kuppelkonstruktion hinein, wodurch die schwebende leichte, luftige Wirkung der Kuppel gesteigert wird.

Man hat diese eigenartige Kuppelkonstruktion aus der armenischen Kuppel ableiten wollen²⁰). Eher könnte man an die islamischen Kuppelkonstruktionen denken. Die islamische Kuppelkonstruktionen beruhen auf Trompplösungen (Mausoleum des Mahmoud in Bijapur, Decke der Kapelle von Villaviciosa oder die Maqsura der Moschee in Cordoba) und auf recht komplizierten sich verschlingenden und sich durchkreuzenden Rippenbildungen, es fehlt aber die charakteristische Verdopplung der Pendentifs, so daß die Ähnlichkeit eher als eine oberflächliche sich herausstellt, obwohl Anregungen nicht ausgeschlossen erscheinen.

Es ist auch auffallend, daß diese Kuppelkonstruktion nicht zuerst in der Walachei anzutreffen ist, welche, wie wir schon hervorgehoben haben, islamische Einflüsse bereits früher verarbeitet hat.

Es besteht aber die Möglichkeit, diese moldauische Kuppelform aus einem lokalen Zusammenwirken byzantinischer und gotischer architektonischer Formen zu erklären. Zweifelsohne sind die Pendentifs byzantinischer Abstammung; die Steigerung des Überwölbungssystems durch ihre Verdoppelung, die Entlastungstendenzen und die Erhöhung der turmartigen Kuppel können durch die Spätgotik erklärt werden, welche hier durch ihre Stern- und Netzgewölbe die schwebende Wirkung der Gewölbe auf die Kuppel übertragen hat. Für diese Erklärung würden die späteren Kuppellösungen (z. B. die

Vorhalle in Popăuți, in Hârlău oder die Klosterkirche in Dragomirna) sprechen, in welchen gotische Sterngewölbe die Kuppeln und Wölbungen überdecken. Solche Erklärung würde in das allgemeine geschichtliche Bild der Entwicklung der moldauischen Architektur besser hineinpassen²¹).

Eine weitere Veränderung des Wölbungssystems beruht in der Aufhebung der Mauerpfeiler und Einführung von Konsolen oder konsolenartigen Wandstützen der Kuppeltragebogen im Hauptschiff (in den Vorhallen der meisten Anlagen dieser ersten Gruppe). Dadurch ist das byzantinische System der Innenstützen, welches den serbischen Trifonchos beherrscht hat, überwunden. Auch darin spiegeln sich gotische Einflüsse; diese haben die Entlastung der Gewölbe durch „schwebende Decken“ und die Verlegung des Seitenschubs von innen nach außen hervorgebracht. Daß wir es tatsächlich mit einer „Gotisierung“ des Kuppel- und Überwölbungssystems in der Moldau zu tun haben, beweist die Einführung der Strebepfeiler, welche die Last der Gewölbe nach außen übergeleitet haben. Mit Ausnahme von Pătrăuți, besitzen alle Anlagen der ersten Gruppe bereits Strebepfeiler, welche auch in Zukunft häufig Anwendung in der moldauischen Baukunst finden sollten. Mit der neuen Verteilung der Last auf die Außenwände hängen auch die Sternsockel zusammen, die zum ersten Mal in der Eliaskirche in Cuceva auftreten. Durch die Sternsockel werden die Proportionen der turmartigen Kuppel gestreckt und die komplizierte Kuppelkonstruktion nach außen verdeckt, wodurch der gotische Vertikaldrang besser verwirklicht werden konnte²²).

Wir können daraus entnehmen, daß bereits in der ersten Baugruppe also zu Anlagen, welche zwischen 1487 und 1488 entstanden sind, sich die wichtigsten baukünstlerischen Neuerungen in der moldauischen Architektur vollzogen haben und daß aus den alten Grundlagen des byzantinischen Trifonchos, welcher unter den Einwirkungen der gotischen Architektur eine tiefe Wandlung erfahren hat, ein neuer Typus der moldauischen Architektur entstanden ist, der zu den originellsten Schöpfungen der ganzen Balkanarchitektur gezählt werden kann.

Beginnen sich in dieser frühen Gruppe die großen Umrisslinien der moldauischen Architektur abzuzeichnen, so findet in der zweiten Gruppe eine weitgehende Verfeinerung der bereits gewonnenen architektonischen Formenvelt statt.

Zu dieser zweiten Gruppe gehören folgende Anlagen: die Georgskirche in Hârlău (1492) (Taf. X, 4), die Nikolauskirche in Jassy (1493), die Nikolauskirche in Dorohoi (1495) und die Nikolauskirche in Popăuți bei Botoșani (1496).

Leider sind im Gegensatz zur ersten Gruppe, die meisten dieser Anlagen einer historisierenden Restaurationswut zum Opfer gefallen, welche das alte Aussehen der Anlagen zerstört und einen harten, schrillen Ton in ihre Außengestaltung gebracht hat²³).

Stilistische Veränderungen treten bereits ganz gereift in der Georgskirche in Hârlău zu Tage, welche für die Weiterentwicklung der baukünstlerischen Probleme der künftigen moldauischen Architektur ausschlaggebend geworden ist. In ihr spiegeln sich bereits die auf eine Monumentalisierung hinzielenden Tendenzen. Diese neue Auffassung kommt sowohl im Außenbau als auch in der Raumgestaltung zum Ausdruck (Taf. X, 4).

In der Außengestaltung treten uns eine neue dekorative Wandbehandlung, eine hier zum ersten Mal auftretende Durchbrechung der Wand durch große, spitzbogige, mit Maßwerken versehene Fenster und eine gesteigerte Betonung der Höhenverhältnisse entgegen.

Byzantinisch-balkanisch sind zweifelsohne die farbige Behandlung der Wand und das Arkadensystem: Steinquadern mit horizontalen Ziegellagen, oben eine doppelte, aus Ziegeln bestehende Arkadenzeile darüber ein Fries aus drei Reihen glasierter, farbiger Rundscheiben. Aber diese traditionelle Dekoration hat hier eine Wandlung erfahren. Die Arkadenreihen bedecken nur ein Drittel der Wände und bilden mit den farbigen Rundscheiben einen rein dekorativ aufgelösten Fries ohne jede tektonische Funktion. Die geschlossene Wirkung der Wand wurde nach oben zu dekorativ-farbig aufgelöst.

Daselbe dekorative System wurde am oberen Hals des Kuppeltambours angewendet. Dem allgemeinen Vertikaldrang entsprechen die schmalen, in pseudogotischen Ziegelmaßwerken auslaufenden Lisenen der Apsiden, welche eine entsprechende Fortsetzung im Kuppeltambour erfahren. Der allgemeinen Intensivierung des gotischen Einflusses entspringen auch die schönen dreiteiligen Maßwerkfenster der Vorkhalle, welche hier zum ersten Mal auftreten und die kleinen spätgotischen Fensteröffnungen der ersten Stilgruppe ersetzen. Man greift also auf eine ältere gotische Fensterform des 15. Jahrhunderts zurück und mehrere Stilübereinstimmungen mit den siebenbürgisch-sächsischen Fensterformen springen in die Augen (Fenster in der schwarzen Kirche in Kroustadi). Durch diese großen gotischen Fensterpaare wurde die homogene Wirkung der geschlossenen Wand zum ersten Mal wirksam unterbrochen und somit eines der stilistischen Grundprinzipien der byzantinischen Architektur weitgehend gelockert. Und schließlich laufen alle gotischen Entlastungstendenzen in dem Kuppelturm zusammen, der durch den verdoppelten Sternsockel erhöht durch eine polygonale Gestaltung und den spizen, zelt-

dachartigen Helmaufsatz immer mehr einem Turm, in dem alle vertikalen Tendenzen frei ausklingen, angenähert wurde²⁴).

Auch der ausbalancierte byzantinische Raum wird im Inneren nach der Tiefe und Höhe gelockert. Die Hauptapsis wird durch dazwischengeschobene Sonnengewölbe mit dem Hauptschiffraum verbunden, so daß eine längsgerichtete Tendenz diese beiden Raumteile erfaßt, die Vorhalle wird durch die hier noch weiter entwickelte „moldauische Kuppelkonstruktion“²⁵) erhöht, der breite Kuppelraum der früheren Vorhallen nach oben zu verschmälert (Taf. X, 4).

Alle diese Neuerungen wurden bald Gemeingut der moldauischen Architektur — sie verraten gleichzeitig, daß der Prozeß einer tiefen inneren Durchdringung des traditionellen Trikonchos mit gotischen Bauformen weitere Fortschritte gemacht hat.

Die stilistischen Neuerungen der Georgskirche in Hârlău wurden von den zwei nächstfolgenden Anlagen, den Nikolauskirchen von Dorohoi und Jassy übernommen, aber diese bedeuten eher einen Rückschritt²⁶). Am stärksten ist jedoch die Anlehnung an die Nikolauskirche in Popăuți bei Botoșani. Aber erst die folgenden monumentalen Schöpfungen in Neamț (1497), in Cucuruzău (Georgskirche 1514—22), Pobrata (1530) haben sich dieser Stilerrungenschaften bemächtigt und sie weiter entwickelt.

Da die Klosterkirche in Neamț eine Verkörperung aller bisherigen Erfahrungen auf dem Gebiete der moldauischen Architektur bildet, wollen wir uns noch in Kürze einer Gruppe von Anlagen zuwenden, welche aus den betrachteten Stilgruppen herauszufallen scheinen und deren Einfluß auf die Klosterkirche in Neamț unverkennbar ist.

Die langgestreckten Anlagen in Borzești²⁷) (1493—94) Năzboieni (1496) und Piatra-Neamț (1497—98) (Taf. X, 5) haben sich am weitesten von den byzantinischen Traditionen eines Trikonchos entfernt. Sie besitzen keinen Kuppelturm²⁸), keine nach außen vorspringenden Seitenapsiden (statt dessen verkümmerte Mauernischen) und passen sich einem langgestreckten gotischen Kirchenbau an. Große gotische Maßwerkfenster durchbrechen die Vorhalle. Am auffallendsten ist jedoch die Anpassung der byzantinischen Raumgestaltung an gotische Stil Tendenzen. Diese neue unbyzantinische Tiefenausdehnung und Rhythmisierung des Raumes kommt in der Johanneskirche in Piatra am klarsten zum Ausdruck. Es entsteht eine Art von Kuppeltraveen, und zwar auf die Art, daß „dienstartige“ Mauerpfeiler und gurtartige Bogen die einzelnen Kuppelfelder von einander oder von den benachbarten Sonnengewölben trennen²⁹). Ähnliche „Gurte“ begleiten die Kuppeltraveen an den Seiten. Wir werden kaum zu weit gehen, wenn wir in diesen Anlagen

den Höhepunkt des „Gotisierungsprozesses“ der moldauischen Architektur erblicken.

Diese neuen Raumschöpfungen von den monumentalen Anlagen, und zwar zum ersten Mal von der Klosterkirche in Neamţ aufgegriffen, bilden seither eine weitere Bereicherung der moldauischen Kirchenbauten.

Die Klosterkirche in Neamţ (Taf. X, 6) gehört zu den größten und monumentalsten Bauten, welche unter Stephan dem Großen in der Moldau errichtet worden sind (37,50 Länge ohne Außenvorhalle, 6,50 Breite, 23,30 Kuppelhöhe).

Leider ist ihr äußeres Aussehen durch zahlreiche Umbauten und Restaurierungen vom 17. bis zum 19. Jahrhundert verändert worden. Ganz besonders störend empfindet man die Veränderungen an den Dächern. Neueren Datums sind der Frontgiebel und der barocke Turmaufsatz, ursprünglich haben hohe Satteldächer mit scharfen, spitz zulaufenden Silhouetten dem Bau ein ausgesprochenes gotisches Aussehen verliehen, wie wir das aus den Stifterbildnissen entnehmen können.

Was im Gegensatz zu den bisherigen Bauten auffällt, ist die Langstreckung der Kirchenanlage. Wir stehen scheinbar vor einem einheitlichen überlangen Schiffsraum, an dessen Ende sich die Kuppel erhebt. Zwei Achsen halten sich nun die Waage: Langstreckung und Höhenentwicklung, im Gegensatz zu den früheren Kirchen, bei denen der zentrale Kuppelteil stets über die Längsausdehnung triumphierte. Hier wird die alte byzantinische Vorherrschaft des zentralen Kuppelteiles überwunden. Man macht viel größere Zugeständnisse an die dem gotischen Stilempfinden entspringende Langhausidee. Aber im Gegensatz zu der reinen basilikalen Baugestaltung, die wir in der Gruppe Borzeşti-Năzboieni-Piatra vorgefunden haben, wird die gestreckte Längsrichtung engstens mit dem byzantinischen Trikonchos verknüpft. Die traditionellen Grundlagen der moldauischen Baukunst werden beibehalten.

Der Blendarkadensfries, die emaillierten Scheiben darüber, die großen gotischen Maßwerfenster der Vorhalle, der doppelte Kuppelsockel und die Sternform des oberen Sockels gehen auf die Georgskirche in Hârlău und ihre stilverwandte Baugruppe zurück.

Dieselben Bauideen beherrschen das Innere der Anlage. Vorhalle und Schiff sind in die Länge gezogen. Die Vorhalle besteht aus zwei in der Längsachse verteilten Kuppelräumen, wozu sich noch die äußere Vorhalle gesellt. In derselben Richtung wurde ein neuer Raum, die Fürstengrabkammer, angeschlossen. Das Schiff wurde durch dazwischengeschobene Tonnenwölbe und eine tiefliegende Apsis in der Längsrichtung ausgedehnt.

Im allgemeinen ist durch eine Aneinanderreihung von Kuppel-einheiten in der Längsachse die Entfaltung des Raumes in der Tiefenrichtung angestrebt worden. Zwar ist die traditionelle Teilung der Anlage in einen Laien- und Schiffsraum durch Querwände im Gegensatz zur Anlage in Piatra nicht aufgehoben, aber wenn wir den Raum in Tiefenrichtung abschreiten, zeigt sich doch eine weitgehende Lockerung des geschlossenen byzantinischen, auf ruhige Beschaulichkeit eingestellten Raumeindrucks. Dazu kommt noch eine Rhythmisierung der Raumeinheiten, vor allem in der inneren Vorkhalle zum Ausdruck. Kuppeltraveen mit einer Abart von Bündelpfeilern und eine rippenartige Profilierung der Kuppelbogen ahmen ein etwas verschwommenes, den Kuppelrännern angepaßtes gotisches Konstruktions-system nach. Jedenfalls ist der aus glatten Wandflächen bestehende, auf optische Wirkung eingestellte byzantinische Kuppelraum durch eine gotische Konstruktion ersetzt worden. Daß wir es hier mit einem für die moldauische Architektur besonders charakteristischen Fall der Durchdringung gotischer und byzantinischer Bauelemente zu tun haben, beweist die Tatsache, daß das gotische Konstruktions-system, welches für Jochtraveen bestimmt ist, hier auf Kuppelräume übertragen worden ist. Die rhythmische Bewegung in die Tiefe wird von der statischen Ruhe der Kuppel-einheiten aufgefangen.

Versuche dieser neuen Raumdurchbildung haben wir bereits in der Gruppe Borzești-Năzboieni-Piatra festgestellt; in Neamț ist daraus eine reifere Schöpfung entstanden, welche alle Charaktereigenschaften der moldauischen Architektur vereinigt, zu vollem Ausdruck bringt und auch allen späteren Banten ihr Gepräge gibt.

So bildet die Anlage in Neamț den Gipfelpunkt nicht nur der Architekturentwicklung in der Zeit Stephans des Großen, sondern gleichzeitig auch die Vollendung eines architektonischen Entwicklungsprozesses in der Moldau³⁰). In monumentaler Gestaltung wurde hier alles zusammengefaßt, was aus einer schöpferischen Durchdringung der byzantinischen und gotischen Architektur in Jahrzehnten andauernder Kunstübung langsam herangereift war³¹). Von dieser Höchstleistung zehren die folgenden Jahrhunderte, ohne wesentliche oder einschneidende Formveränderungen hervorzubringen. Wir können uns daher in unserer Übersicht auf die wichtigsten Zeugnisse beschränken.

Folgende Monumentalanlagen schließen sich unmittelbar an die Klosterkirche in Neamț an: die Georgskirche von Cuzawa (1514—1522), die Anlagen in Pobrata (1530), Bistrica (1554) und in Cucevița (1585) (Taf. X, 7, 8). Man kann also behaupten, daß dieser Typus das ganze 16. Jahrhundert beherrscht.

Die Georgskirche in Suczawa als Metropolitankirche errichtet, übertrifft Neamt an Größe und Monumentalität³²). Der Außenbau ist leider einer modernen Restaurierung von Komstorfer zum Opfer gefallen, der zwar die alte Dachform wiedergehergestellt, aber durch modern geschwungene Umrißlinien der Dächer und farbige Dachplatten das Aussehen des Baues verunstaltet hat. Abweichend von Neamt ist die Gestaltung des Schiffraumes. Der Kuppelraum wird von zwei mächtigen Lonnengewölben umgeben, man sieht stark vorspringende Mauerpfeiler, auf denen die Kuppel ruht. Diese starken Verträumlungstendenzen wurden mit den Einflüssen der serbisch-byzantinischen Klosterbaukunst in Zusammenhang gebracht, und es bestehen Stilanalogien zu Krusevac, Kalenic und Rudenica. (Vgl. Taf. X, 7 und Taf. VIII, 1, 3). In dieser Hinsicht bildet die Georgskirche in Suczawa einen Einzelfall, der keine Nachfolge gefunden hat.

Auch die Anlagen aus der Regierungszeit Peter Kares (1527—1546) Alexander Lapusneanus und Jeremias Movilas (1595—1606) wie z. B. die Kirche in Pobrata (1530)³³), die Bischofskirche in Roman (1542 bis 1550)³⁴), die Anlage in Bistrica (1554) und der letzte Ausläufer dieses Stils, die Kirche in Sucevița (1585), folgen in großen Zügen den in Neamt und der Georgskirche in Suczawa verkörperten Bauideen³⁵).

Auch für das 16. Jahrhundert sind äußerst enge Beziehungen zu der sächsisch-siebenbürgischen gotischen Architektur bezeichnend. Die moldauischen Fürsten stehen in enger Verbindung mit den siebenbürgischen Städten und lassen Meister von dort kommen. Die alte Tradition wird fortgesetzt. Die moldauische Architektur schöpft immer noch aus dem Westen. Wir hatten Gelegenheit, diese fortschreitende „Gotisierung“ der traditionellen byzantinischen Baukunst zu verfolgen. Die gotischen Formendetails nehmen im 16. Jahrhundert eher noch zu. Im 17. Jahrhundert verändert sich die Lage plötzlich. Die moldauische Architektur wendet sich wieder intensiver dem Osten, diesmal dem islamischen Osten zu.

In aller Kürze seien hier noch die gegenseitigen Beeinflussungen zwischen der moldauischen und walachischen Architektur zu erwähnen.

Walachischem Einfluß begegnen wir auf moldauischer Seite in der Kirche von Dragomirna (Taf. X, 9), welche von dem kunstliebenden Metropolit Anastasius Grimca um das Jahr 1609 errichtet wurde³⁶). In der Grunddisposition schließt sie sich an die monumentalen moldauischen Klosterkirchen an. Der Ban fällt durch seine schmale, hochgestreckte, elegante Silhouette auf. Die Wände sind durch breite Lisenen gegliedert, die Strebe- pfeiler ganz niedrig und flach gestaltet. Die Seitenapsiden treten nach außen nicht vor. Infolgedessen macht die Anlage den Eindruck eines geschlossenen

Langhauses. Die Kuppel ruht auf einem verdoppelten Sternsockel und schießt schlanke über die Dächer empor. Sie ist stark dekorativ aufgelöst und bildet dadurch einen wirksamen Kontrast zu den glatten Mauerflächen³⁷). Die kleinen Fensteröffnungen und die Portale bewahren noch ihre moldauisch-gotischen Formen und Profilierungen, aber die Kielbogenformen machen einen islamisierenden Eindruck. Auf walachische Einflüsse ist der verknüpfte Wulst zurückzuführen, der um den ganzen Bau in der Mitte der Mauerhöhe herumläuft.

Neu ist die halbrund abgeschlossene Vorhalle, die zwar auch in der walachischen Architektur (Filipești, Ludești, Olari, Curtea de Argeș) auftritt, aber dort erst viel später nachgewiesen werden kann³⁸). Das Innere von Dragomirna gehört zu den reichsten Raumgestaltungen der moldauischen Architektur. Pfeiler und Tragebogen sind mit dem Motiv des verknüpften Wulstes geschmückt. Die moldauischen Kuppeln sind mit gotischen Netz- und Sternengewölben bedeckt. Die Annäherung an spätgotische Wölbungsdekoration ist hier am weitesten fortgeschritten, aber gleichzeitig verbindet sich dieser Eindruck auch mit echt islamischen Dekorationsmotiven, so daß man im unklaren darüber gelassen wird, wo die Gotik endet und die islamische Dekoration beginnt oder umgekehrt³⁹).

Aber auch umgekehrt können wir im 17. Jahrhundert eine Annäherung der walachischen Kirchenanlagen an gotische Kirchturmfassaden, eine Lockerung des byzantinischen Kuppelsystems, die Einführung von Verstreben und gotischer Einzelformen feststellen, die auf moldauischen Einfluß zurückgeführt werden können.

Diese Veränderungen ergreifen sowohl die einschiffigen Anlagen, die sich im 17. Jahrhundert besonderer Vorliebe erfreuen, als auch die traditionellen trifonchen Kirchenanlagen.

In einer Reihe von walachischen Kirchenanlagen der Mitte und der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts begegnen wir einschiffigen Anlagen mit einem Turm über der Vorhalle⁴⁰). Über dem Schiff fehlt die Kuppel, d. h. sie wird von dem spitz zulaufenden Satteldach verdeckt, so z. B. am auffallendsten in Strehaia (1645) (Taf. IX, 7). Man glaubt vor einer einschiffigen gotischen Langhausanlage mit Fassadenturm zu stehen. Aber im Grunde genommen ist es bloß eine Maskierung einer byzantinischen Bauidee durch eine gotische Verkleidung nach außen, wovon wir uns beim Betreten des kuppelüberdeckten Schiffes im Innern sofort überzeugen können.

Dieselbe gotische Scheinfassade kommt in den trifonchen Anlagen auf. Allerdings stand hier einer weitgehenden Anpassung an ein gotisches Lang-

haus das trifonche Schiff entgegen. Nichtsdestoweniger setzt sich auch hier der Turm an der Vorhalle durch. Ein gutes Beispiel bildet die Klosterkirche in Jitianu (Taf. IX, 8), wo einer älteren, vielleicht noch aus dem 16. Jahrhundert stammenden Kirchenanlage im 17. Jahrhundert ein Fassadenturm direkt vorgesetzt wurde⁴¹). Die Stelea Kirche in Sărgoviște (Taf. IX, 9), erbaut im Jahre 1645 von dem moldauischen Fürsten Basile Lupu, verkörpert am besten diese stilistischen und konstruktiven Neuerungen der moldauischen Architektur.

Zum ersten Mal kommt hier in der walachischen Architektur die moldauische Kuppelkonstruktion mit den vier übereck gestellten Bogen auf. Die Innenstützen sind verschwunden. An ihre Stelle treten mächtige Strebepfeiler an der Hauptkuppel. Der Kuppelraum ist dadurch verschmälert, die Tamboure der Kuppeln sind hoch hinaufgezogen. Auch im Außenbau sind Veränderungen feststellbar. Die Kuppeln sind polygonal gestaltet und machen eher den Eindruck von Türmen als von Kuppeln. Sie ruhen auch nicht mehr unmittelbar auf dem kubischen Sockel, sondern zwischen die Kuppeltamboure und den kubischen Sockel schieben sich „ausstrahlende Sternsockel“, welche den Eindruck des schweren Lastens der Kuppeln auch nach außen hin aufheben.

Die Dekorationsmotive der Steleakirche bestehen aus walachischen Blendarkaden, islamischen gewundenen Wulsten und gotischen Fenster- und Portalgewänden. Diese letzteren bilden Ausstrahlungen der siebenbürgischen Gotik, die auf dem Weg über die Moldau hier Eingang gefunden hat und sich seit der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts hier verbreitet. Nicht selten werden auch islamische Motive in gotischem Sinn angewendet (eine Art der Bündelpfeiler oder der Gewölberippen), oder es werden gotische Formen islamisiert. Es kommt eine allgemeine Verschmelzungstendenz zwischen byzantinischen, gotischen und islamischen⁴²) architektonischen Motiven zur Geltung, die diesen Bauten in der Walachei ihr historisch bedingtes, nicht unoriginelles Lokalkolorit verleiht.

VI.

Zusammenfassung und Ergebnisse

In der altchristlichen und frühbyzantinischen Periode war in den Balkanländern die Basilika die herrschende Bauform der sakralen Architektur. Eine klare territoriale Scheidung in die weströmische und oströmische Basilika ist nicht immer möglich. Aber an dem Überwiegen der Tiefenrichtung (Stobi, Tropaeum Trajani), der Verwendung von Säulen und den runden Apsisabschluß erkennen wir die weströmische Basilika, während ein Ausgleich zwischen Tiefe und Breite, Verwendung von Pfeilern, polygonale Apsis und fortschreitende Bedeutung des Altarraumes für die östlich-Konstantinopler Anlagen (Hissar, Mesembria) charakteristisch ist.

Im Gegensatz zu Konstantinopel, wo die Basilika durch die justinianische Wölbungsarchitektur verdrängt wird, setzt sich in den Balkanländern die Basilika als archaische Bauform im Mittelalter fort. Die schönsten Beispiele solcher mittelalterlicher Basilikalanlagen haben sich in Uboba-Pliska in Bulgarien aus dem 9. Jh. erhalten. Ihre Monumentalisierung geht auf hauptstädtische Einflüsse zurück und dürfte auf engste Beziehungen zwischen Konstantinopel und dem ersten bulgarischen Reich zurückgehen.

Seit dem 6. Jh. tritt auch die neue justinianische Wölbungsarchitektur in den Balkanländern auf und wird durch Kuppelbasiliken repräsentiert (Philippi, Dereklar, Eliaskirche in Pirdop).

Neben den längsgerichteten Anlagen besitzen wir eine Reihe von Rundbauten, die auf römische Thermenanlagen zurückgehen (Sofia, Georgskirche). Neben einfachen Nischenbauten wie der Rundkirche von Preslav aus dem 9.—10. Jh., die sich an mittelrömische Anlagen vom Typus des Mausoleums von Spalato anschließt, kommen auch Bauten vor, die einen Umgang aufweisen (Peruštica, Rote Kirche), die stilistisch mit der Gruppe von San Lorenzo in Mailand, Hadrianstoen in Athen und ähnlichen Anlagen verwandt sind.

Eine Gruppe von verwandten Anlagen bilden einschiffige Kuppelbasiliken, die sowohl im Ostbalkan (Stanimaka, Mesembria) als auch im Westbalkan Kurbumliza (1168), Ras, Georgskirche (nach 1183), Studenica (1183—96) auftreten. Verwandte Anlagen finden sich auf der Insel Chios (Apostelkirche in Pyrgi, Sikelia, Nea Moni). Der Unterschied zwischen den ostbalkanischen und westbalkanischen Anlagen besteht darin, daß im Gegensatz zur farbigen Auslösung der Wände im Osten im Westbalkan

eine strenge romanische Gliederung der Wände, romanische Plastik an den Portalen (Studenica) und Fassadentürme (Ras, Georgskirche) festgestellt werden können. Geschichtlich hängen diese in Kaszien (Utscherbien) entstehenden Bauten mit der Zeit des eigentlichen Begründers des serbischen Staates, Stephan Nemanja, und der Ausdehnung des serbischen Staates bis an das Küstengebiet der Adria zusammen. Süditalienische, apulische und dalmatinische oder aus Italien über Dalmatien eindringende Einflüsse in der Plastik von Studenica sind zweifellos feststellbar. Die weitere Entwicklung der serbischen Architektur im 13.—14. Jh. hängt mit einer neuerlichen, schöpferischen Verarbeitung der byzantinischen, romanischen und gotischen Architektur zusammen. Die Grundrisse der Kirchenanlagen von Žiča (1208 bis 1221), Peč (um 1233), Morača (1252), Topočani (um 1260), Gradac (Ende des 13. Jh.s) hängen mit den süditalienischen Bauanlagen zusammen (Stilo, S. Giovanni Vecchio). Starke gotische Einflüsse sind in Dečani (1327—1335), einer Stiftung von Stephan Uroš III. Dečanski, feststellbar. Die Anlage wird wiederum einer Basilika angenähert und besitzt Nebenschiffe. In der Vorhalle und den Nebenschiffen sind gotische Kreuzgewölbe vorhanden. Und doch bildet die byzantinische Kuppel das Hauptelement der Anlage, ja es ist ein deutliches Anknüpfen an die byzantinischen Kreuzkuppelbauten vorhanden (die Kuppel ruht auf freien Stützen).

Die Rückeroberung des Balkans durch die Byzantiner im 11. Jh. hat einen Rückschlag in der Geschichte der Architektur zur Folge gehabt. Die rein byzantinische Schöpfung der Kreuzkuppelkirche kommt wiederum zur Geltung und wird zur herrschenden Bauform in Bulgarien (Tirnowo, Mesembria, Preslav). Eine Annäherung an Kreuzkuppelkirchen erfolgt auch in den Westbalkanländern, aber diese Annäherung ist nicht auf direkte hauptstädtische (Konstantinopler) Anlagen zurückzuführen, sondern vielmehr auf Anregungen der griechischen Architektur (Staro Nagoričino [1312 bis 1313], Gračanica [1313—1315], Matejić [nach 1355]). Neben den griechischen Einflüssen (Saloniki, Nerezi) sind auch bodenständige serbische künstlerische Kräfte am Werk, die die alte abendländische Tradition fortsetzen. Es ist die Höhenstreckung der Kuppeltamboure (Gračanica), die auf eine latente Gotik hinweist. Die griechischen Einflüsse gehen auf die Vorstöße Milutins und Dušans nach dem Süden zurück, es wurden damals ausgedehnte griechische Gebiete dem serbischen Staate einverleibt.

Die letzte Stufe vor der türkischen Eroberung in der Kunstentwicklung des Westbalkans bildet die sog. Moravaschule, die um die Wende des 14. zum 15. Jh. entsteht. Ein besonderer Bautypus, der mit der Klosterarchitektur des Athosberges zusammenhängt, hat den Charakter dieser Bauerschule

geprägt und zwar der Trikonchos. Wir können hier einen einfachen, einschiffigen Trikonchos mit mittlerer Kuppel und einer Vorhalle (Kruševac [nach 1381], Kalenić [1407—1413]) von einem reicher ausgebildeten, dreischiffigen unterscheiden, dessen Kuppel auf freien Stützen ruht und bei dem die Gekräume mit vier kleineren Kuppeln versehen sind (Kavanica [1376—77], Nova Pavlica [nach 1381]). Diese letzte Kirchenanlage hängt wiederum mit byzantinischen Kreuzkuppelkirchen enger zusammen. Ungemein reich ist die Außendekoration. Die farbige Wandbehandlung, die aus weißen Quadersteinen, roten Ziegelschichten und breiten weißen Mörtel-einfassungen besteht, wird noch durch reiche Schachbrettmuster und glasierte farbig ornamentierte Scheiben bereichert (Kruševac). Aber neben diesen farbigen, auf die griechische Architektur hinweisenden Stilelementen kommt eine stärkere plastische Belebung der Wände durch Dienste und Halbsäulen auf, die wiederum romanische und gotische Einwirkungen verrät. Etwas ungewohnt ist auch die Ornamentik der Fenster und der großen Fensterrosen (Kruševac, Lubostinja). Diese Ornamentik besteht aus Bandgestlechten, die bordürenartig die Flächen ausfüllen und die tektonische Struktur der Fenster auflösen. Man hat diese Ornamentik mit der armenischen und georgischen Ornamentik in Zusammenhang gebracht, aber das flächige Bandornament ist letzten Endes spätantiken Ursprungs und verbreitet sich im ganzen Mittelmeergebiet. Dalmatien und Griechenland haben diesen Einfluß nach den Balkanländern vermittelt. Es tritt also in der Moravaschule eine letzte Synthese der griechisch-byzantinischen und der über Dalmatien übermittelten abendländisch-romanischen und gotischen Formenvelt zu Tage, zu der sich in der weitgehendsten farbigen Auflösung islamische Einflüsse Süditaliens und Siziliens gesellen. Der eingewurzelte balkanische Archaismus bedingt auch hier eine große stilistische Verspätung abendländischer Bauformen (Kloster Manasija 1406—1418).

Zuletzt konnte nachgewiesen werden, daß auch die Baukunst der Walachei und Moldau sich eng an die geschilderte Kunstentwicklung der eigentlichen Balkanländer anschließt. Die Verpflanzung der Klosteranlagen durch den serbischen Mönch Nikodemus im Jahre 1374 nach der Walachei hat enge Beziehungen zwischen der Baukunst des Moravatales und der Walachei bestimmt.

Wir können jedoch einen sichtbaren Stilunterschied zwischen der walachischen und moldauischen Baukunst feststellen. Die Walachei lehnt sich enger an die balkanische (serbische und bulgarische) und an die Konstantinopler Architektur an, während die Moldau den balkanischen Trikonchos mit starken gotischen Einflüssen verbindet.

Der Anschluß an Byzanz spiegelt sich in der Walachei in der Übernahme der Kreuzkuppelkirche (Curtea de Argeş, Nikolauskirche, 2. Hälfte des 14. Jh.s, alte Metropole 1518, und Fürstenkirche 1589, in Târgovişte) wider. Der walachische Trikonchos dagegen übernimmt Dekorationsmotive von der serbischen Architektur der Moravaschule (Gozia 1393) und bereichert dieselbe durch üppige islamische und venezianische Ornamentik in den Kirchenanlagen von Dealu (1500) und hauptsächlich der Bischofskirche von Curtea de Argeş (1512—1517).

Die moldauische Architektur steht wiederum in enger Beziehung zu der Gotik Siebenbürgens und der westlichen Nachbarländer. Der traditionelle Trikonchos wird weitgehendst „gotisiert“. Die Kuppel verwandelt sich in einen turmartigen Anbau, die Dächer verwandeln sich in steile Satteldächer, der Spitzbogen bestimmt Fenster und Portalformen. Wir können diese Wandlung an einer Reihe von Kirchen aus der Zeit des Fürsten Stephan des Großen verfolgen (1457—1504) und zwar in Pătrăuți (1487), Bădăuți (1487) der Eliaskirche in Suczawa (1488) und der Georgskirche in Voroneş (1488). Auch die Kuppelform ist verändert. An Stelle der reinen byzantinischen Pendentivkuppel tritt uns eine Kuppelkonstruktion entgegen, die aus mehreren segmentartig übereck gestellten Bogenüberführungen und Pendentiven besteht. Die statische ruhende Wirkung einer Kuppel wird dadurch aufgelöst, starke Licht- und Schattenwirkungen treten in Erscheinung. Später kommen Netzgewölbe auf, welche den Kuppelraum auflösen (Dragomirna). Es scheint, daß — wenn auch islamische Einwirkungen nicht geleugnet werden sollen — diese Konstruktion der Kuppel auf gotische Einwirkungen zurückgeführt werden kann.

In der Kirche in Hârâu (1492) treten uns neue Raumtendenzen in der Verbindung von Kuppeltraveen und in einer Monumentalisierung der ganzen Anlage entgegen, die dann ihren Höhepunkt in den langgestreckten Anlagen von Borzeşti (1493—94) Războieni (1496) und in der monumentalsten Anlage in der Klosterkirche von Neamţ (1497—1498) erreichen. Dieser monumentale Kirchenbau beherrscht das ganze 16. Jh. (Georgskirche von Suczawa 1514—1522, Bistrica 1554 und Sucevița 1585).

Im 17. Jh. erfolgt eine Verschmelzung der moldauischen und walachischen Architektur. In der moldauischen Anlage von Dragomirna (1609) treten islamisch-walachische Einflüsse auf, während in der walachischen Anlage der Steleakirche in Târgovişte (1645) gotisch-moldauische Stilelemente (turmartige Kuppeln, Strebepfeiler, Sternsockeln) das eigentliche Gepräge der Anlage verleihen.

Man kann daraus ersehen, daß wir es mit einem einheitlichen Kunstkreis in allen Balkanländern zu tun haben, der in verschiedenen Brechungen, je nach Lage und geschichtlicher Entwicklung, die verschiedensten Differenzierungen der byzantinischen Baukunst unter abendländischen und islamischen Einwirkungen erfahren hat.

Anmerkungen

I. Die altchristliche und frühbyzantinische Kunsttradition in der Geschichte der Architektur der Balkanländer

¹) Das gestellte Problem der Differenzierung der byzantinischen Architektur der Balkanländer unter abendländischem und islamischem Einfluß rückte diese Länder in den Vordergrund, wo sich in erster Linie dieser für die Kunstgeschichte der Balkanländer so entscheidende Prozeß vollzogen hat (Serbien, Mazedonien, Bulgarien, Walachei und Moldau). Andere Gebiete, in denen dieser Prozeß nicht diese entscheidende Rolle spielte, wie Griechenland, der Westbalkan und Dalmatien, wurden wegen ihrer mehr einheitlichen Bauentwicklung nur insoweit herangezogen als sie an diesem Prozeß beteiligt gewesen sind.

²) Weitere Beispiele die ehemalige Basilika in Scupi und die neuentdeckte Basilika von Dolenjci. Vgl. Fr. Mesesnel, Ausgrabungen einer altchristlichen Basilika in Cuvodol bei Bitolj: Bulletin de L'Inst. Arch. Bulg. X (1936), S. 185.

³) Weitere Beispiele: Die Zisternenbasilika in Tropaeum Trajani. Vgl. R. Nezhamer, Die christlichen Altertümer der Dobrudscha. 1918, S. 187.

⁴) Auf einigen Grundrissen, so bei Zimmermann, Alte Bauten in Bulgarien, Taf. I, und G. Millet, L'école grecque dans l'architecture byzantine, Paris 1916, Abb. 4, ist die Apsis rund wiedergegeben. V. Ivanova (Stari crkvi i monastiri, Godišnik na Nar. Muz. 1922—1925) und N. Mavrodinov (L'église à nef unique et l'église cruciforme en pays bulgare jusqu' à la fin du XIV. s., S. 110) haben diesen Fehler berichtigt.

Ob die polygonal gebildete Apsis nur für den Osten charakteristisch ist oder einer allgemeinen späteren Entwicklungsphase entspricht, die auch im Westen angetreten ist (wie z. B. in Ravenna), bleibt vorderhand eine offene Frage.

⁵) V. Ivanova, Trois basiliques récemment déblayées à Hissar, Bulletin de L'inst. archéol. Bulg. Bd. XI (1937), S. 238—242. Alle drei Basiliken (Nr. 2, 3, 5) stammten ursprünglich frühestens aus dem 5. Jh. Die Stephansbasilika wurde im 6. Jh. umgebaut und die ur-

sprünglich runde Apsis in eine „kantige“ polygonale verwandelt. Es scheint hier ein Beispiel vorzuliegen, in welchem eine weströmische Basilika im 6. Jh. ihre Baugestaltung verändert hat.

6) Den Kapitellformen nach zu schließen, ist die Marmorbasilika in Tropaeum Trajani vorjustinianisch. Vgl. R. Egger, Die städtische Basilika in Stobi: Jahreshefte des österr. arch. Inst. Bd. XXIV, 81 Anm. 9, und Netzhammer, a.a.D. S. 201, Abb. 77.

Die nach Netzhammer benannte „byzantinische Basilika“ in Tropaeum bildet eine Basilika mit Transept, die im allgemeinen sehr selten in den Balkanländern auftritt. Diese Transeptform, die sich von den stadtrömischen Basiliken (Lateran, Peterskirche, Paulsbasilika) unterscheidet, führt die Säulenordnung im Transept fort und spart einen großen Altarraum anf. P. Lemerle (Philippe et la Macédoine Orientale à l'époque chrétienne et byzantine. Paris 1945, S. 385—389) bringt diesen „griechischen Transepttypus“ in Tropaeum mit griechischen (in erster Linie mit der Basilika A in Philippi, in zweiter mit der Demetriusbasilika in Thessaloniki und mit der Iliosbasilika in Griechenland) und kleinasiatischen Basiliken (Perge, Korykos) in Verbindung. Die Transeptbasilika in Genezareth in Palästina und die Menasbasilika in der Menasstadt in Ägypten gehören einem anderen Typus an. Es steht wohl kaum etwas im Wege, die Transeptbasilika in Philippi-Tropaeum mit der Ausbildung der hauptstädtischen Liturgie in Beziehung zu bringen.

7) Die Basilika in Palikitra ist nicht datiert. Die Verwendung von Architekturstücken würde für eine Datierung nach 500 sprechen. Vgl. Halb, Auf den Trümmern Stobis, Stuttgart 1917.

Die Basilika in Stobi wird auf Grund ihrer Kapitelle von Egger, a.a.D. um 500, von R. Kautsch, Kapitellstudien, Beiträge zu einer Geschichte des spätantiken Kapitells im Osten vom vierten bis ins siebente Jahrhundert, Berlin-Leipzig 1933, S. 172 und 152 um die Wende des 5.—6. Jhs datiert und ihre Abhängigkeit von der Demetriusbasilika in Saloniki hervorgehoben. E. Kitzinger, The town of Stobi, Dumbarton Oaks Paper 3 (1946) 104 ff. verlegt sie bereits ins erste Viertel des 6. Jhs und bringt sie mit der justinianischen Ornamentik in Zusammenhang. Tatsächlich besteht zwischen dem mit stark durchbrochenen Akanthusblättern geschmückten jonischen Kämpferkapitell in Stobi (vgl. I. N. Stojković, Jonski impost-kapiteli iz Makedonije i Srbije, Zbornik Radova Bd. XXI, Vizantološki Institut Bd. I, Belgrad 1952, Abb. 5) einerseits, den Kapitellen derselben Form in der Sophienkirche in Konstantinopel (vgl. W. Zalogieckij, Sophienkirche in Konstantinopel, Rom 1936, Abb. 9) und den Kapitellen der Kuppelbasilika in Philippi (Lemerle, a.a.D. Abb. Taf. XLVI) andererseits eine auffallende stilistische Ähnlichkeit. Dagegen hängen die naturalistischen Tierdarstellungen der Kapitelle in Stobi doch eher mit dem Westen (Atriankäfte, Salona, Parenzo) zusammen.

8) Gegen eine Datierung der sog. alten Metropole in Mesembria ins 10.—11. Jh. (G. Millet, L'école grecque dans l'architecture

byzantine, S. 18) sprechen das unentwickelte Bema, das Fehlen von Nebenapsiden und des reichen Außendekors. Diese Datierung wird von Ivanova, Stari crkvi S. 505 mit Recht angezweifelt.

9) Fr. Mesesnel, Iskopavanje Caricina Grada kod Lebana 1937, Starinar XIII (1938), 197, Abb. 19. Die Anlage ist nicht datiert, dürfte aber nach dem Gesagten nicht vor dem 6. Jh. entstanden sein.

10) Fr. Mesesnel: Die Ausgrabungen einer altchristlichen Basilika in Sudovol bei Bitolj, Bulletin de L'Inst. Arch. Bulg. X (1936), S. 192, datiert sie spätestens Anfang des 6. Jh.s.

11) Fr. Mesesnel, Iskopavanje, S. 197—198, Abb. 18. Die Anlage ist noch nicht ganz bloßgelegt worden und ist nicht datiert. Sie kann kaum vor dem 6. Jh. entstanden sein. Vgl. den vervollständigten Grundriß bei Derofov: Radojčić, Vizantiske starine u Jablanici i Pustoj Reci, Starinar N. S. 1 1950. S. 177, Fig. 7.

12) B. Ivanova, Stari crkvi i monastiri, S. 452—453. Die Anlage liegt in der Nähe von Nisch und wird ins 12. Jh. verlegt. Der entwickelte Altarraum widerspricht nicht einer derartigen späten Entstehungszeit.

13) J. Velfov, La basilique de la mer à Mesembrie et sa Denomination: L'art byzantin chez les Slaves Bd. I, Paris 1930, 77, datiert die Basilika ins 5.—6. Jh. Die entwickelte Form der Prothesis und des Diakonikon würde für eine spätere Entstehungszeit sprechen. In Kreuzkuppelkirchen kommt diese Form nicht vor dem 8. Jh. auf, vgl. die Aemenskirche in Ancyra. Man könnte auch an einen späteren Umbau denken, denn der Bau stammt aus mehreren Zeitperioden. Dagegen J. Velfov, An early christian basilica at Mesembria: The Bulletin of the Byzantine Institute, Paris 1946, S. 64—67 nimmt an, daß die Apsiden, die Südmauer und die Mauern beim Eingang die älteste Partie der Anlagen bilden. Auffallend als Anomalie muß die Tatsache hervorgehoben werden, daß die dem Meerufer zugekehrte Schiffswand im Gegensatz zur gegenüberliegenden eine homogene Mauer bildet (S. 64).

14) Vgl. die Rekonstruktion von Raschenov, Églises de Mesembria, Sofia 1932, Taf. II.

15) G. Forpil, Izvest. Varn. Arheol. Druž. kn. VII (1921), S. 51. Der Autor nimmt einen justinianischen Umbau der Anlage an. N. Marodinov, L'église unique et l'église cruciforme en pays bulgare jusqu'à la fin du XIV s. Sofia 1931, S. 115, datiert den Umbau der Anlage auf Grund der vorgeblendeten Außendekoration ins 9. bis 10. Jh. Die Tatsache, daß die Anlage nur eine Apsis besitzt, würde jedenfalls für eine frühere Entstehungszeit als im 9.—10. Jh. sprechen. Allerdings würden die neuentdeckten Basiliken des Pliska Typus mit einer Apsis aus dem 11. Jh. dieser Datierung widersprechen, obwohl sie alle Pfeiler und nicht Säulenstützen besitzen. Vgl. Stamen Michajlov, Razkopki v Pliska prez 1945—47 god., in: Razkopki i Proučvanija III. Sofia 1949, S. 173—185.

16) S. B. Konstantinowicz, Die Ikonostasis: Studien und Forschungen Bd. I., S. 90—94, Lemberg 1939.

17) W. Ivanova, La grande Basilique de Pliska: Bulletin X (1938), S. 369—370. Spuren von Gewölben wurden im Narthex gefunden. Berechtigt ist die Ablehnung der Rekonstruktion von Rachenov, L'église de Aboba Pliska: Revue de société des ingénieurs et archit. bulgares XXIV (1924), S. 192, der keine Empore im Narthex annimmt. Die verschiedenen Größen der Säulenschäfte sprechen dagegen. — Die Datierung der Anlage ist umstritten. Uspensky datiert sie nach den Inschriften der Säulenschäfte mit den von Simeon eroberten thrakischen Festungen (921—924). (Materjalj dla bolharskych drevnostej: Aboba Pliska. Izvest. Russ. Archeol. Inst. X (1905), S. 173 bis 189). K. Jireček, Archäolog. Epigraph. Mitteil. Wien, 1886, verlegt die Säuleninschriften in die Zeit Krums, also ins 9. Jh. B. Jilow, Geschichte der albulgarischen Kunst, Berlin-Leipzig 1932, S. 26 datiert die Basilika in die zweite Hälfte des 9. oder spätestens in den Anfang des 10. Jh.s. Für einen starken byzantinischen Einfluß spricht die Marmordekoration der Innenwände und Spuren von Wandmosaiken und die aus regelmäßigen Quader- und Ziegelschichten bestehende Außendekoration der Wände.

17a) Eine Ausnahme bilden die Anlagen Nr. 4 in Garičin Grad bei Lebane, in Prokuplje, in Radinovec. Vgl. A. Derocco, Architecture monumentale et decorative dans la Serbie du Moyen Age, Belgrad 1953, Abb. S. 53, Abb. 41, S. 55, Abb. 47, S. 54, Abb. 46, bei denen die Pfeiler statt Säulen vorherrschen. Wie ungenau jedoch die jeweiligen Grundrisse sind, beweist der Vergleich des Grundrisses in Radinovec bei Derocco a.a.D., wo Pfeiler eingezeichnet sind und bei D. Stričević, L'église paléobyzantine près de Kursumlija: Zbornik Radova 1953, S. 184, Abb. 2 F, wo dieselbe Kirche Säulen aufweist! Bedeutende basilikale Anlagen besitzen Säulen wie z. B. die große Basilika in Garičin Grad ebda. S. 51, Abb. 38.

18) Wenn die Sophienkirche in Nikaia (D. Wulff, Altchristliche und Byzantinische Kunst Bd. II (1914), 402 Abb. 348) tatsächlich in ihrem heutigen Aussehen aus dem 8. Jh. stammt, dann hätten wir es bereits hier mit einem Beispiel einer Beeinflussung einer Basilika durch die Wölbungsarchitektur zu tun.

19) Schmitt-Annaberg, Die Basilika Aja Sophia in Ochrida: Deutsche Bauzeitung LV (1921), S. 193 ff. — W. Ivanova, Stari crkvi 1922—1925, 523. — B. Jilow, Geschichte der albulgarischen Kunst, Berlin-Leipzig 1932, 38—41 — E. Golubinskij: Kratkij očerk istor. prav. cerc. (russ) 1871. S. 41. Die äußere Vorhalle ist im 14. Jh. unter dem Bischof Grigorios (1317) laut Ziegelschrift angebaut worden.

Aus der angeführten wissenschaftlichen Literatur geht hervor, daß der nach der Eroberung Bulgariens durch die Byzantiner eingeführte Grieche Leo der Erbauer der Sophienkirche in Ochrid gewesen ist. Er ist nach 1054 gestorben, so daß die Sophienkirche vor 1054 errichtet sein muß.

Nun haben jüngste Forschungen (St. Sophia of Ochrida, Preservation and restoration of the building and its frescos, Paris, 1953. Report of the Unesco Mission of 1951 by Ferdinand Jorlati, Cesare Brandi, Yves Froidevaux ferner Bošković-Kotzov, The church of St. Sophia at Ochrida, Yearbook of the Philosophy Faculty of Skoplje University, 1949) zu beweisen sich bemüht, daß die Sophienkirche vom Ende des 10. Jhs eine dreischiffige Basilika mit Transept, Kuppel und Narthex gewesen ist, wie wir sie in den mehr entwickelten mazedonischen Kreuzkuppelkirchen vorfinden. Daß die Kirche des von Byzanz designierten Erzbischofs Leo tatsächlich eine Kreuzkuppelkirche gewesen ist, dafür würde sowohl der verstärkte byzantinische Druck nach der Aufhebung der bulgarischen Autokephalie als auch die heutige Gestalt der Kirche sprechen. Fraglich bleibt jedoch die Form der Kirchenanlage vor der Einsetzung des griechischen Erzbischofs. Da die Kirche nach Schmitt-Annaberger uneinheitlich ist und eine Längstendenz verrät, wäre es nicht ausgeschlossen, daß die frühe Anlage ebenso eine basilikale Form verraten hat wie die Achilleskirche im kleinen Prespa-See, wo sich ursprünglich der Sitz der bulgarischen Patriarchen befunden hat. Die heutige Anlage, bei der die Kuppel entfernt worden ist und durch ein Tonnengewölbe ersetzt wurde, verdankt ihr Aussehen dem türkischen Umbau vom Jahre 1466.

²⁰) Jordan Ivanov, Car Samujlovata stolica v Prespa Izvestija Arch. Dr. I (1910), S. 67—69. M. Zlobovič, Starinar 3. Ser. 3 (1924/25) 116 ff. Nach Ivanov wurde die Kirche nach der Überführung der Überreste des hl. Achill aus Larissa nach Prespa durch den bulgarischen Zaren Samuel (983) errichtet. Nach Silow, Gesch. d. altbulgarischen Kunst S. 38 von Samuel erweitert. In der Apsis befindet sich ein Verzeichnis der dem bulgarischen Patriarchat unterstellten Bistümer. Da eine genaue Untersuchung der Anlage aussteht, kann keine endgültige Datierung vorgenommen werden. Somit ist der Bau wohl älter als der östliche Teil der Sophienkirche in Ochrid, denn die Inschrift stammt nach Ivanov aus den Jahren 989—1001. Es wäre nicht ausgeschlossen, daß die Anlage ursprünglich die Patriarchatskirche gewesen ist.

²¹) Vgl. Albobasliška, Sophia, 1905 (Izvestija Russ. Archeol. Instituta u Konstantinopolje Bd. X).

²²) Krsto Miatev, Der große Palast und die Magnaura von Konstantinopel: Bulletin de L'Inst. archeol. Bulg. Bd. X (1936), S. 136 bis 144.

²³) Bogdan Silow, Les palais vieux-bulgare et le palais Sassanides: L'art byzantin chez les Slaves Bd. I, S. 80—86, und M. Protič, Sasanijskata chudožestvena tradicija u prabulgariti: Bulletin de L'inst. Arch. Bulg, IV. (1927).

²⁴) Vgl. die durchaus überzeugenden Ausführungen Miatevs (a. a. D. S. 141—142).

²⁵) Miatev a. a. D., S. 143—144. Auch darin könnte man eine Art der hier öfters auftretenden „Archaismen“ erblicken. Vgl. dazu die

Ausführungen über die Rundkirche in Preslav. Die Palastanlage in Preslav, welche Zar Simeon errichtet hat, hatte ebenfalls eine ähnliche basilikalische Form. Vgl. K. M i a t e v, Razkopkiti v Preslavi prez 1930 god. Godišnik na Narodnija Muzej V, S. 219, Abb. 94 f.

²⁶⁾ M u t a v č i e v, Stari gradišča i drumove iz doliniti na Strima i Topolnica, Sofia 1915, Taf. XVIII, Abb. 35. Taf. XIX, Abb. 36. Eine Korrektur des Grundrisses von M u t a v č i e v und F i l o w ist von A. G r a b a r und William E m e r s o n in dem Aufsatz Basilika of Belovo: The Bulletin of the Byzantine Institute. Paris 1946, S. 47 vorgenommen worden. Die Basilika besaß drei Apsiden und ein Baptisterium rechts vom Eingang. In diesem Sinn muß unsere Taf. III, Fig. 1 ergänzt werden.

²⁷⁾ M u t a v č i e v, Stari gradišča. S. 74 datiert die Anlage nicht vor das 6. Jh. G r a b a r - E m e r s o n datieren die Anlage ins 6.—7. Jh. „historical consideration do not permit the dating of the Belovo church later than VI or VII century“. Das Verstrebungssystem erinnert sie an römische Bantenn, darüber ausführlich in W. Z a l o z i e c k y, Die Sophienkirche in Konstantinopel und ihre Stellung in der Geschichte der abendländischen Architektur, Rom 1936.

²⁸⁾ J. E t r z y g o w s k i, Die Ruine von Philippi: Byz. Zeitschrift XI (1901), 473—490. Durch die französischen Ausgrabungen hat dieser Plan eine Modifizierung erfahren. Vgl. Bulletin de correspondance hellénique 1922, 530—531, 1923, 534—536, 1934, 259—261, 84 bis 89 (mit Plan). Vgl. die neue erschöpfende, Anm. 6 erwähnte Monographie von P. L e m e r l e. Lemerle datiert die Anlage in die Mitte oder in das dritte Viertel des 6. Jhs und stellt eine engste Verwandtschaft mit der Kunst Konstantinopels fest. S. 471—483 ist der Ableitung der Kuppelbasilika gewidmet. Die Kuppelbasilika von Dereklek wird zusammen mit der Kuppelbasilika in Pirdop in eine Verwandtschaft mit der Irenenkirche in Konstantinopel gebracht.

²⁹⁾ M u t a v č i e v, L'église du Cerf près de Pirdop: Bulletin d'Inst. Arch. Bulg. V, (1915), 82—84 datiert die Anlage um die Wende des 5./6. Jhs und nimmt einen Umbau an. Die Emporen sind sichergestellt. Die nächste Stilparallele bildet nach M. die Irenenkirche in Konstantinopel. Vgl. L e m e r l e, a. a. D. S. 479, welcher die Anlage in die nachjustinianische Zeit ohne sichere Anhaltspunkte datiert. Sie ist entwickelter als Dereklek, — aber vieles spricht für eine große Verwandtschaft mit justinianischen Bantenn (Irenenkirche).

³⁰⁾ B. P e t k o v i c, Iskopavanje Caričina grada: Starinar XII (1937), S. 81—92. P. datiert die Anlage nach den Kapitellformen in die justinianische Zeit. P. ist der Ansicht, daß wir es hier mit den Ruinen der „Justiniana prima“ zu tun hätten und führt justinianische Münzfunde und eine Bleibulle eines Bischofs Theodoros an. Vgl. B. G a r i a, Vizantiski olovni pečat iz Caričina Grada: Starinar XIV (1939) 3 ff. und E. W e i g a n d, Byz. Zeitschrift XXXIII (1933), 214. Über die letzten Ausgrabungsergebnisse vgl. A. D e r o f o — G. R a d o j č i c,

Otkopavanje Caričina grada 1947, *Statinar N.Č. I.*, 1950, 119 ff. Die Kuppel befand sich etwas nach Osten verschoben, beinahe in der Mitte des Schiffes, aber sie ruhte auf selbständigen Stützen. Auffallend ist, daß die Basilika sonst keine Überwölbung anweist. A. Grabar (Martyrium, *Recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique*. Paris 1946, S. 298) behauptet, der Kuppelbaldachin wäre ein Überbleibsel eines Martyriums. Wir wissen vorderhand zu wenig über die Bestimmung dieses Kuppelbaldachins (unter ihm befand sich ein Wasserbassin, eine Zisterne?). Das eine ist sicher, daß wir es mit einem Versuch zu tun haben, eine Basilika — wenn auch in unorganischer Form — mit einem Kuppelbaldachin in Verbindung zu bringen. Hervorgehoben muß jedoch werden, daß in der neuesten Publikation A. Deroccos über die serbische Architektur (*Architecture monumentale et decorative dans la Serbie du Moyen Age*, S. 51 Abb. 36) der Grundriß der Kirchenanlage in Caričin Grad den Kuppelbaldachin nicht mehr aufweist.

³¹⁾ Vgl. P. Frankl, *Die frühmittelalterliche und romanische Baukunst* (Handbuch der Kunstwiss.) S. 135 und M. Protič, *Arhitektoničeskata forma na Sofijskata crkva sv. Sofija*. Hier wird zum ersten Mal der Zusammenhang zwischen den romanischen Anlagen und der Sophienkirche erkannt und die ältere Auffassung vom justinianischen Ursprung der Sophienkirche widerlegt.

³²⁾ Protič, a.a.D. S. 103—105. Äußere Anhaltspunkte zur Datierung der Sophienkirche sind kaum gegeben. Bei den Ausgrabungen sind zwei ältere Anlagen, welche Šilow in das 4. und 5. Jh. datiert, zum Vorschein gekommen (B. Šilow, *Sofijskata crkva sv. Sofija*, Sofia 1913). Es ist anzunehmen, daß die ursprüngliche Anlage auch ihre jetzige Baugestaltung stark beeinflusst hat. Die Gräber der Sophienkirche stammen aus dem 10. Jh. Sie wurde in der türkischen Zeit umgebaut, die heutige Kuppel ist nicht vor dem 16. Jh. entstanden. Vgl. *Bulletin de l'Inst. Arch. Bulg.* 247—250.

³³⁾ B. Šilow, *Les fouilles dans l'église St. Georges à Sofia: Annuaire du Musée national de Sofia* 1921, S. 183—197. Die Thermenanlage wurde nach Š. im 5. Jh. teilweise zerstört und später in eine Kirche verwandelt. Die älteste Nachricht über die Kirche stammt aus dem Jahre 1469, wo sie als Metropolitankirche erwähnt wird. Grundmauern einer Rundkirche mit sieben Innennischen befinden sich in Dslje bei Ston in Zahumljen. Sie gehört den dalmatinischen Zentralbauten an. Vgl. M. Derocco, *Architecture a. a. D.* S. 42 u. 46. Abb. 29.

³⁴⁾ M. Ivanova, *Stari crkvi i monastiri: Godišnik* 1926, S. 485, datiert den Bau in Perustica nicht vor das 7. Jh. Laurent (im *Bulletin de corr. hellénique* Bd. XII, 1898, S. 561) ins 7.—8. Jh. Über ihre stilgeschichtliche Bedeutung vgl. W. N. Zaliznjeky, *Die Sophienkirche in Konstantinopel und ihre Stellung in der Geschichte der abendländischen Architektur*, 1936, S. 91—92. Vgl. auch M. Frolov, *L'église rouge de Perustica: The Bulletin of the Byzantine*

Institute 1946 und 1950. Die Anlage wird in die vorjustinianische Zeit zwischen 442—447 datiert (S. 477). Es ist jedoch wenig wahrscheinlich, daß die hoch entwickelte Raumarchitektur, die in diesem thrakischen Bau in Erscheinung tritt, in der vorjustinianischen Zeit entstanden sein könnte.

³⁵⁾ *Ж. М е с е с н е л*, Iskopavanje Caričina grada kod Lebana 1937, Starinar XIII (1938), S. 179—198. Der Autor bezeichnet die Anlage als Mausoleum, es dürfte aber eher ein Baptisterium gewesen sein. Er datiert den Bau in die erste Hälfte des 6. Jh.s. Auch die Bezeichnung der Anlage als Martyrium bei *Г р а б а т* (Martyrium S. 180) ist nicht überzeugend.

³⁶⁾ *К. К. М и а т е в*, L'église ronde de Preslav, Sofia 1932, S. 115.

³⁷⁾ *М. К а с х е н о в*, Die Rekonstruktion der Rundkirche von Preslav: Bulletin de L'Inst. Arch. Bulg. X. (1936), S. 220. Die Dekoration des Innenraumes ist viel bunter, viel unruhiger als in der Sophienkirche in Konstantinopel.

³⁸⁾ Auch die Form des Atriums spricht für Anlehnung an ähnliche römische Vorbilder. Die wandbelebenden Nischen kommen häufig in den römischen Vorhallen vor. Vgl. die Zeichnungen bei *Б р а м а н т и н о*, Le rovine de Roma al principio del sec. XVI. ed. Mongeri, 2. Aufl. 1880. In der Nähe von Preslav befand sich das antike Markianopolis, das Baumaterial für den Aufbau der bulgarischen Zarenresidenzen geliefert hat. Auch architektonische Vorbilder konnten von dort übernommen werden. Vgl. *Ж и л о в*, Geschichte der albulgarischen Kunst, S. 30.

³⁹⁾ *К. К. М и а т е в*, L'église ronde, S. 249—257.

⁴⁰⁾ *Ж и л о в*, Geschichte, S. 31. Über den Philhellenismus Simeons vgl. Liutprandi, Antapodosis III, 29 (*В е р ж*, Mon. Germ. Hist. SS. III. 309): „Hunc etenim Simeonem emiargum, id est semigrecum esse aiebant, eo quod a puericia Bizantii Demostenis rhetoricam Aristotelisque silogismos didicerit“. Zitiert nach *К. Ж и р е ч е в*, Geschichte der Bulgaren, 1876, S. 158.

⁴¹⁾ Die vorgefundenen Inschriften können zur näheren Datierung kaum etwas beitragen, und der Paulus Chartophylax läßt sich mit einer historischen Persönlichkeit nicht identifizieren. Ausführlicher darüber *М и а т е в* a. a. D., S. 158—191. Die Festungsbauten von Preslav zeigen dieselbe monumentale Quadertechnik wie in Aboba-Pliska. Aus derselben Zeit wie der Rundbau in Preslav dürfte die kleine vielfach umgebauete Kirchenanlage in Patleina stammen. Die glasierten Tonplatten, die hier gefunden worden sind, sind denen von Preslav ähnlich. Die Kämpferkapitelle von Preslav — einige von ihnen sind in der Peter- und Paulskirche in Tirnovo wiederverwendet worden — verraten byzantinische Formgebung. Vgl. *Ж и л о в*, Geschichte, S. 33—35 und *Ж и л о в*, Chapiteaux en marbre avec décoration de feuilles de vigne en Bulgarie: Mélanges Ch. Diehl, Paris 1930, II, 11 ff.

In der letzten Zeit wurde die allgemein von der Forschung angenommene Datierung der Anlage ins 9.—10. Jh. angezweifelt. *С. Б о с љ о в и ч*

verlegt die Rundkirche in Preslav ins 5.—6. Jh. (*Starinar* 1933—34, 331, und *Osnovi srednjevekovne arhitekture*, Belgrad 1947 S. 63). Sv. Radojčić vergleicht sie mit einer neu freigelegten ähnlichen Rundanlage in Konjuh, die er ins 6. Jh. verlegt: *Crkva u Konjuhu: Zbornik Radova XXI* (Belgrad 1952), S. 148—165. Morphologisch läßt sich die Anlage von Preslav tatsächlich leichter in diese frühe Epoche datieren. Dagegen jedoch spricht die farbig aufgelöste Wanddecoration (inkrustierte Säulen, Wandeinrahmungen mit bunter Keramik und die glasierten Plättchen).

II. Die Differenzierung der Balkanländer unter dem Einfluß der abendländischen Kunst im Mittelalter

1) B. Filow, *Geschichte*, S. 54, nennt diese Anlagen stützenlose Kreuzkuppelkirchen. Doch erscheint die Kreuzform, vom Standpunkt der Raumgestaltung aus betrachtet, nur wenig betont. Von den basilikalischen Kuppelkirchen unterscheiden sich diese Bauten dadurch, daß sie keine Nebenschiffe besitzen.

2) N. Brunof, *Die Frage nach dem Baustil des Palaiologenzeitalters in Konstantinopel: Bulletin de l'Inst. arch. bulg.* V, (1928/29), S. 187—222. Die Datierung des *Tekfur-Cerails* in das 14. Jh. erweckt Bedenken. Aber abgesehen davon, kann der Ursprung der farbigen Außendecoration nicht aus den Balkanländern abgeleitet werden, da sie bereits viel früher in Konstantinopel auftritt.

3) Die Ansichten über die Erbauungszeit der Marienkirche in Stanimaka schwanken immer noch zwischen dem 12. und 13. Jh. Filow und Protič datieren sie ins 13., Maurodinov und Ivanov ins 12. Jh. Ein Vergleich mit der sehr viel entwickelteren Erzgengelkirche in Mesembria würde eher für das 12. Jh. sprechen.

4) G. Bošković, *Note sur les analogies entre l'architecture serbe et l'architecture bulgare en Moyen Age: Bulletin de L'Inst. Arch. Bulg.* X (1936), S. 57—74. Der Autor vertritt die Meinung, daß sich die Turmanlage aus Konstantinopel über Bulgarien nach Kaszien verbreitet hätte und der von den Kreuzfahrern errichtete Glockenturm der Sophienkirche als Vorbild für die Balkantürme gedient hätte. Aber die häufige Anwendung des Turmes in den Westbalkangebieten würde eher gegen eine solche Annahme sprechen.

5) M. Maurodinov, *L'église à nef unique*, S. 47. M. datiert die Anlage in die zweite Hälfte des 13. Jh.s., dagegen Filow, *Geschichte* S. 56, vermutungsweise in den Anfang des 14. Jh.s. Nach einer Rekonstruktion Raščenovs, *Églises de Mesembria*, S. 81 bis 88, befand sich über dem Narthex wie in Stanimaka ein Turm.

6) In diesem Zusammenhang muß die vornemanjische Architektur der alten Küstengebiete von Zeta (Diokletien, Montenegro) und Zahumljen (Herzegowina mit dem zugehörigen Küstenstrich) erwähnt werden. Die Architekturdenkmäler dieser Gebiete stehen im 10.—12. Jh. mit der west-

lichen dalmatinischen und romanischen Architektur im engsten Zusammenhang. Meistens sind es Steinbauten, deren Bauformen entweder einer westlichen Basilika, wie z. B. die Anlage in Bojana bei Skutari oder bei Tarabos daselbst entsprechen oder romanischen Stilcharakter verraten wie z. B. die Kirche in Ratac bei Bar. — Sehr weit verbreitet sind kleinere einschiffige Anlagen mit durch Quergurten abgeteilten Sonnengewölben und nach außen austretenden Lisenen. Diese Lisenenkirchen hängen mit dalmatinischen altchristlichen und frühmittelalterlichen Bauanlagen engstens zusammen. Vgl. E. D y g g v e, Das Mausoleum von Marusinac und sein Fortleben: Actes du IVE Congres intern. des études Byzantines 1934, S. 229—237. — Die erwähnten Anlagen besitzen manchmal echte oder blinde Kuppeln (Kirche des hl. Michael auf der Insel Schipan, Georgkirche in Grobel bei Titograd). Die Kuppel hat einen romanischen Charakter, aber die Verbindung einer Kuppel mit einer Langhausanlage geht auf die Verquickung byzantinischer und westlicher Bauiden zurück. Über spätere Anlagen dieses Typus vgl. S. 74—75.

Die einzige Anlage, die aus dieser Reihe herausfällt ist die Peterskirche in Bijelo Polje, die bereits die Form der raszischen Anlagen besitzt (Türme, Vorhalle, Querschiffe, aber noch keine Kuppel). Sie ist auch laut Inschrift vom Bruder Nemanjas' Miroslav 1195 errichtet worden. Für die Entwicklung der späteren raszischen Architektur ist die Tatsache von Wichtigkeit, daß hier bereits die Grundelemente der romanischen westlichen Architektur, die dann in Raszien zum Durchbruch kommen, vorgebildet waren. Vgl. die gründliche Untersuchung dieser vorraszischen Architektur bei A. D e r o c c o, Architecture monumentale, S. 39—48 mit zahlreichen Grundrissen.

^{6a)} G. M i l l e t, L'ancien l'art serbe, Les églises, Paris 1919, S. 52, und N. D k u n e v, Stolpi sv. Georgija, razvaliny chrama XII. n. okolo Novaho Bazara: Seminarium Kondakovianum I., S. 232 und M il o j e M. V a s i ć: Žiča i Lazarica, Studije iz srpske umetnosti srednjega veka, Belgrad 1928, S. 16—18.

⁷⁾ Die ursprüngliche Form der Apsis läßt sich schwer feststellen. Nach V. P e t k o v i ć, Eine Kirche des Königs Nemanja. Studien zur Kunst des Ostens, Wien-Hellerau, 1923. Abb. 1, war die einzig vorhandene Apsis polygonal gebildet (sechsteilig), soll aber aus einer Restanrierung unter König Dragutin stammen. Nach A. D e r o c c o, Les deux églises des environs de Ras: L'art byzantin chez les Slaves Bd. I., Abb. 34, waren ursprünglich drei polygonale Apsiden vorhanden, was auch die Übereinstimmung mit den anderen Bauten dieser Gruppe bestätigen würde. Dazu vgl. den letzten Grundriß bei A. D e r o c c o, a. a. D., S. 105, Abb. 127, wo die Form der Apsiden in Frage gestellt ist.

⁸⁾ V. P e t k o v i ć a. a. D., S. 161—163, überschätzt den orientalischen Einfluß z. B. in der Turmfassade oder in der Breitenausdehnung der Anlage, in denen er syrische und mesopotamische Einwirkungen sieht. Überzeugender ist seine Annahme islamischer Einwirkungen aus Sizilien (ovale Form der Kuppel), aber diese treten gegenüber dem byzantinisch-romanischen Charakter der Anlage entschieden zurück.

9) Die Quergurten werden von G. Millet, *L'art serbe*, S. 55 von orientalischen Vorbildern (Anatolien, Armenien) abgeleitet. Eine Abteufung der rasischen Architektur von der armenischen hat M. L. Burian: Die Klosterkirche von Studenica, Zeulenroda 1934, zu begründen versucht. Trotz gewisser allgemeiner Übereinstimmungen, die auf die gemeinsamen byzantinischen Grundlagen mit Leichtigkeit zurückgeführt werden können, sind die Unterschiede viel zu groß, um unmittelbare Einflüsse wahrscheinlich zu machen.

10) Vgl. dazu G. Millet, *Etude sur les églises de Rascie in L'art byzantin chez les Slaves*, I, S. 191 und *L'ancien art serbe*. Paris 1917, S. 85. Millet behauptet, daß in dem inneren architektonischen Aufbau dalmatinische bzw. über Dalmatien sich ausbreitende lombardische Einflüsse, dagegen in der Außengestaltung der Portale apulische Einflüsse festgestellt werden können. In der letzten Zeit hat G. Bosković, *Dečani, Monumenta Jugoslaviae Artis veteris I, Academia regalis serbica*. Belgrad 1941, S. 216—218, diese Ansicht insoweit korrigiert, als er den dalmatinischen Einfluß ausschaltet und norditalienische und apulische Einwirkungen in den Vordergrund stellt. Zusammenfassend stellt er fest, daß die Lombardei und Apulien nur Elemente, aber keine direkten Vorbilder für Studenica abgegeben haben. Er nimmt ausgedehnte Reisen des Bildhauers von Studenica an. Gegen diese Ansicht spricht jedoch die Tatsache, daß in den apulischen Portalen sowohl in der byzantinisch-romanisierenden Ornamentik als auch in der Verwendung von ähnlichen Motiven (große nach außen ausladende Archivolte, Tiere auf Konsolen, Bandverschlingungen, „geblähte“ Bogenstellungen über dem Tympanon wie sie in der Nikolauskirche in Bari, in S. Leonardo bei Siponto, in den Kathedralen von Bitonto, Troja und vielen anderen auftreten) große Stilübereinstimmungen mit Studenica herrschen. Vgl. dazu M. L. Burian, a. a. D., S. 47—48.

11) M. Vasić, *Ziča i Lazarica*, S. 17, nimmt an, daß die Nikolauskirche in Kursumlija von einem griechischen Meister, den der Kaiser Manuel Komnenos Stephan Nemanja zur Verfügung gestellt hat, errichtet wurde. U. Derocco, *Architecture*, S. 58, datiert die Anlage in die Jahre 1168—72 und läßt die Frage offen, ob wir es hier nicht mit einem älteren erneuerten byzantinischen Kirchenbau zu tun haben. Allerdings fehlt eine Begründung dieser Behauptung.

12) M. Vasić a. a. D., S. 32—33. Dagegen verlegt V. Petković, *Eine Kirche des Königs Nemanja: Studien zur Kunst des Ostens*, 1925 S. 159, die Anlage vor die Schlacht in Pantina 1168. U. Derocco, *Architecture*, S. 158, datiert sie nach 1168. Wie in den meisten Fällen fehlt auch hier eine sichere Datierungsgrundlage.

13) Über die engen Beziehungen Nemanjas zu Kaiser Friedrich Barbarossa und ihre Zusammenkunft in Niš (1188), über das freundschaftliche Verhältnis Nemanjas zu Papst Klemens III., zum Küstenland und zu Ragusa und über die Normalisierung der Beziehungen nach dem Krieg mit Byzanz vgl. Vasić, *Ziča i Lazarica* S. 33 und K. Jireček, *Geschichte der Serben*, Kap. V.

14) Die entwickelte Formensprache der plastischen Ausschmückung in Studenica würde für eine späte Entstehungszeit sprechen, sie dürfte kaum vor 1190, wenn nicht später anzusetzen sein. Vgl. Burian, a. a. D., S. 32 und Vasič, a. a. D., S. 32. U. Derocco, *Architecture*, verlegt den Bau in die Jahre 1183—91. Bošković, *Dečani* S. 218, Fußnote 18, zwischen 1183—1196.

14a) Vgl. die Datierungen der Anlagen bei U. Derocco, a. a. D. S. 58—60, die nur um wenig von den hier angegebenen abweichen. Dasselbst die Zusammenstellung weiterer Anlagen, die zu dieser Gruppe gehören.

15) Paolo Orsi, *Le chiese basiliane della Calabria*. Florenz 1929, S. 44—54, Abb. 24, 28, 29, 31, 32.

16) In einigen Anlagen ist dieser blockartige Kuppelunterbau mit den äußeren Grundmauern direkt verbunden (in Studenica, Žiča, Peč), in anderen Anlagen (Mileševo, Sopoćani, Arilje, Dečani) setzt er sich gegen die Grundmauern ab. — Ein ähnliches Verhältnis zwischen Kuppel und Kuppelunterbau finden wir in einigen Aethoskirchen wie z. B. in Hilandar, Dochiariu und Kukulufsu. Allerdings ist ein Entlastungsbogen bei den meisten Anlagen vorhanden und daher der Übergang zwischen Kuppelambour und Kuppelunterbau nicht so abrupt wie in den serbischen Anlagen.

17) Vgl. die sehr aufschlußreichen Beobachtungen über diese neuen Kuppellösungen bei G. Millet, *Étude sur les églises des Rascie: L'art Byzantin chez les Slaves*, Bd. I. Paris 1930, S. 147—188. M. findet eine Ähnlichkeit in der Lösung der Kuppelprobleme zwischen Raszien und Cattaro (Collegiata). Die Anlagen in Cattaro bilden daher Zwischenstufen zwischen den kalabrischen und raszischen Bauten.

18) Orsi, *Le chiese basiliane* Abb. 31—32.

19) Ebda, S. 81.

20) U. Derocco, *Les deux églises des environs de Ras*, S. 137—146. Die Anlage besaß ein einheitliches Satteldach, so daß sie nach außen einen ausgesprochen basilikalen Eindruck machte. Vgl. Rekonstruktion auf Abb. 49. Der Turm mit dem Narthex soll später angebaut worden sein. Die Kirche wurde 1689 von den Türken zerstört.

21) M. Vasič, *Žiča-Lazarica*, S. 48. M. nimmt mit Recht kustenländische Meister in Anspruch und verwirft die Nachricht des Biographen des hl. Cava, Theodosius, von dem Anteil der Konstantinopler Meister.

22) M. Žlofović, *L'église de Gradac, fondation pieuse de la reine Hélène: Bulletin de la société scientifique de Skoplje XV—XVI*. Skoplje 1936, S. 61—80. Die Anlage verrät einen auffallend starken gotischen Einfluß nicht nur in den Einzelmotiven, sondern auch in der Kuppelkonstruktion. Die Kuppel ist oktogonal und besitzt eine Art von Trompen. Der gotische Einfluß ist durch die Stifterin Helena, die aus dem Haus Anjou stammende Gemahlin Uroš I., zu erklären.

23) G. Millet, *Étude sur les églises de Rascie*, S. 191 bis 193. Das Fenster stammt in seiner heutigen Gestalt, abgesehen von den modernen Restaurierungen, aus dem 16. Jh. In seiner Formgebung erin-

neret es an das Portal der Dominikanerkirche in Trau (1323—72). Im Vergleich mit den italienischen Fensterformen des 14. Jh.s erscheint es wie ein romanischer Archaismus, ganz ähnlich wie die Fenster in Dečani. Vgl. dazu Bošković, Dečani, S. 217, der das Fenster 1362 datiert.

²⁴⁾ Über die Basilika in Ratac (Küstenland) vgl. Preßl, Die Ausgrabungen von Ratac: Kunstgesch. Jahrbuch der Zentralkomm. VII (1913), S. 32, ferner G. Bošković, Notes de voyage: Starinar 3. Ser. VI, 1931, S. 140 ff. Über Banjska bei M. Derocco, Architecture S. 89, Abb. 101.

²⁵⁾ M. Derocco, L'église du couvent de Dečani: Bull. de la soc. scient. de Skoplje XII (1933), S. 135—146, und die erschöpfende monographische Bearbeitung von Bošković, Dečani, Belgrad 1941. Der Erbauer der Anlage, der Franziskanermönch Fra Vita aus Cattaro (die Errichtung von Dečani 1328—1335), ist durch die zyrillische Inschrift des Südportals (vgl. Abb. XXXIII und S. 243 ebda) identifiziert. Inwieweit seine Gehilfen Georg, Dobroslav und Nikolaus außer dem Eingangsturm und Refektorium am Bau beschäftigt waren, ist ungewiß. Im Schmuck der Fenster und der Portale lehnt sich Fra Vita an Studenica an. Es ist also der küstenländisch-dalmatinische von Oberitalien und Apulien beherrschte Kunstkreis, der in der Skulptur von Dečani wieder zum Ausdruck gelangt. Auffallend ist nur die Verspätung dieser Formgebung — es ist der „romanische Archaismus“ der hier wieder einmal greifbar wird. Vgl. noch dazu Bošković, a. a. D., S. 312—220.

²⁶⁾ Einen Vorläufer bildet die Anlage in Banjska, wo sich sowohl im Grundriß, als auch in der Mauertechnik der oberen Teile und hauptsächlich in der Pendentif-Kuppel byzantinische Einflüsse wieder stärker geltend machen, während die unteren Teile (wie z. B. Kreuzgewölbe) den Einfluß des Küstenlandes verraten. Vgl. M. Derocco, Architecture, S. 90, Abb. 102. Vgl. M. Vasić, Žiča, S. 66—74. — Die Annäherung an die byzantinische Kreuzkuppelkirche kommt vor allem in den vier freistehenden Kuppelpfeilern und in dem dreiapsidalen Altarabschluß in Dečani, teilweise auch in Banjska zum Vorschein. Man vergleiche damit den Grundriß von Žiča, Morača, Gopocani, wo keine freistehenden Pfeiler und kein dreiapsidialer (byzantinischer) Altarabschluß vorhanden war. Von den westlichen Anlagen kann eine große Ähnlichkeit mit der Anlage S. Maria di Portonuovo bei Ancona festgestellt werden. Vgl. Bošković a. a. D., S. 214, Abb. 127 und 128. Die zylindrische Kuppelform (von Dečani) bringt Bošković mit Bauten in Bulgarien, Südserbien und Mazedonien in Zusammenhang (St. German am Kleinen Prespasee, Kubelitissa von Kastoria) — aber wir finden diese Form auch in Süditalien.

²⁷⁾ Vasić, a. a. D., S. 80 behauptet, daß diese Umbauten und Turmfassaden erst nach 1319, d. h. nach der Übersetzung des Typikons des hl. Sava ans Jerusalem durch Nikodemos, errichtet worden wären. Dem widerspricht die Tatsache, daß in der Georgskirche in Ras die Türme mit der Anlage gleichzeitig entstanden sind. Nach Petković, Manastir Žiča, 1911, S. 8—10, stammt der Turm von Žiča aus dem ersten Drittel des 13. Jh.s. Zweiturmfassaden besaßen auch zwei später umge-

baute rassistische Anlagen: Die Peterskirche in Bijelo Polje (1197—1199) und die Georgskirche in Berane. Alle diese Beispiele sprechen für den westlich romanischen Ursprung der Turmanbauten (Millet, *Études sur les églises de Rascie* S. 149—166). Von den Athosklöstern besitzt das Kloster in Philothéu einen Turm, aber erstens ist der Turm mit den Seitenaufbauten verbunden, zweitens scheint er eine spätere Zutat zu sein. Leider fehlt eine architekturgeschichtliche Untersuchung der Anlage. Vgl. Mönchsland Athos, München 1943, S. 54, Abb. 14.

²⁸⁾ M. Vasić, a. a. D., S. 90—91.

III. Wiederbelebung der byzantinischen Kunstströmungen und wachsende Bedeutung Griechenlands

1) Über die Datierung und stilistische Bestimmung dieser Bauten vgl. die aufschlußreiche Studie M. Maurodinovs, *L'apparition et l'évolution de l'église cruciforme dans l'architecture byzantine: Atti del V Congresso Internazionale degli Studi Bizantini*. Rom 1936, 243 ff., der wir uns in Bezug auf die Balkangebiete anschließen.

²⁾ Maurodinov, *Église à nef unique et l'église cruciforme*, S. 101, datiert die Pantokratorkirche in den Anfang des 14. Jh.s auf Grund ihrer stilistischen Ähnlichkeit mit der Fetiehdjami in Konstantinopel und die Kirche des Johannes Meiturgitos ins Ende des 14. Jh.s. Obwohl ein stilistischer Unterschied zwischen diesen beiden Anlagen besteht, ist die Aufsehung der zweiten Anlage doch zu spät.

³⁾ Vgl. die Kilisse-Djami, die Südkirche des Pantokratorklosters und das Paraklesion der Fetiehdjami (Pammakaristos) in Konstantinopel.

⁴⁾ Wir finden auch die untektionische Verbindung von Archivolten der Blendnischen wieder, die in die Archivolten der Bogen einschneiden (Ansicht des Palastes von der Stadtseite).

⁵⁾ A. Kachenov, *Églises de Mesembria*. Sofia 1932, S. 34 bis 35. K. rekonstruiert die Paraskevifikirche mit einer Kuppel, wofür wenige Anhaltspunkte vorliegen. Innenpfeiler an den Wänden hatten auch die Anlagen in Trapezica ohne Kuppeln zu besitzen.

⁶⁾ B. Dimov, *Razkopki na Trapezica u Turnovo*: *Bul. de L'Institut. arch. bul.* V (1915), S. 112 ff. Die Anlagen sind durch ein Erdbeben bis auf die Fundamente zerstört worden.

⁷⁾ Daß die Verwendung an den Seitenwänden auch in anderen byzantinischen Gebieten vorkommt, beweisen einige Anlagen auf der Insel Chios. Hier treten sie sowohl in basilikalischen Bauten (Johannes Halkios, vgl. Drlanos, *Monuments byzantins de Chios*, Athen 1930, Taf. 52) als auch in Kuppelkirchen auf (Sikelia, ebda Taf. 47 und die Kirche in Krina ebda Taf. 34).

⁸⁾ Vgl. die Rekonstruktion bei Maurodinov, *Église*, Abb. 112.

⁹⁾ Maurodinov, ebda S. 106 und Filow, *Geschichte*, S. 58. F. datiert die Anlage ohne zwingende Gründe in die erste Hälfte des 14. Jahrhunderts.

10) Vgl. die einschiffigen griechischen Einraumbasiliken bei Argos (Theodorenkirche) und in Sofikon, Antoniuskirche (Kreuzarme mit Kuppel) in „Der Peloponnes“, Abtbn 1944, Abb. 10, 11 und weitere Beispiele S. 229

10a) In der letzten Zeit werden in der serbischen kunsthistorischen Literatur zwei Gebiete von einander geschieden: Kosovo-Metochia und Mazedonien. Vgl. Derocco, a. a. D., S. 150—206 und Aufzählung der wichtigsten Kirchenbauten Kosovo-Metochias, ebda, S. 157—159. Aber abgesehen von geringen stilistischen Unterschieden gehören beide Gruppen einer gemeinsamen mit der griechisch-byzantinischen Architektur verwandten Stilrichtung an.

11) G. Bošković, Deux églises de Milutin: Staro-Nagoričino et Gračanica: L'art byzant. chez les Slaves Bd. I., S. 195 bis 206. Der alte ursprüngliche Bau zeigt in der Formgestaltung und Mauertechnik Ähnlichkeiten mit der Georgskirche in Mlado-Nagoričino. Wenn die neue Datierung der Anlage von Mlado-Nagoričino ins 16. Jh. zu Recht besteht und kein Umbau vorliegt, dann handelt es sich um eine lokale Bautradition. Vgl. N. Maurodinov, Archeologični i chudožestveno-istorični izsledvanja iz Makedonia: Makedonski pregled, god. XIII. Bd. II (1942), S. 5—15.

12) G. Millet, L'école grecque, S. 258—267. Schöne Beispiele dieser zellenartigen Wandbehandlung in der Nikolauskirche und der Kyriostissa in Verria (Mazedonien).

13) G. Millet, L'école grecque, S. 223—224. Beispiele in Attika, Argolidis, Lakonien.

14) G. Millet, L'ancien l'art serbe: Les églises S. 104.

15) Die Marienkirche in Ručeviste wurde nach G. Bošković, L'art medieval en Serbie et en Macedoine, Belgrad, S. 73, 1321 bis 1331 errichtet.

16) Die Kirche wurde 1341 vom Despoten Oliver errichtet. 1349 wurde die monumentale Vorchalle angebaut. Vgl. M. N. L. Dkunes: Les-novo: L'art byzantin chez les Slaves Bd. I, S. 223.

17) Zarko Latič, Arhitektonski spomenici u skopskoj Crnoj Gori III. Sv. Nikita: Bulletin de la société scient. de Skoplje 1933, S. 128—134, — J. Meseznel, Živopis crkve sv. Nikite u skopskoj Crnoj Gori: Godišnjak skopskog fil. Fakulteta I, Skoplje 1930, S. 139—140, — V. Corović, Darivanje sv. Nikite Banjanskog Hilandararu: Bulletin, Skoplje XIX, 1938, S. 53 bis 58. Die Kirche wurde 1309—1316 von Milutin erneuert, das Kloster mit Schenkungen bedacht. Die Hauptformen des Umbaus aus der Zeit Milutins haben sich erhalten. Die Kirche wurde laut Inschrift am Südpfortal 1584 nochmals erneuert (das Datum ist nicht sichergestellt). Diese Umbauten wurden durch eine moderne Restaurierung entfernt.

18) Radoslav M. Grujić, Otkopavanje svetih Arhangela kod Prizrena: Bulletin de la société scient. à Skoplje III, 1928, 239 ff. Vgl. auch Vasić, Žiča-Lazarica S. 85—88 und De-

rocco, a. a. D., S. 91. Die Kirche ist in den Jahren 1347(8)—1351(2) errichtet worden.

¹⁹⁾ Vgl. Rankengeflechte der Portallaubungen (Grujić, a. a. D., Abb. 24) und eine Mischung von gotischen Krospenkapitellen mit byzantinischen Akanthusranken ebda. Abb. 26—28.

²⁰⁾ Vgl. Grujić, a. a. D., Abb. 29—31, 34. S. identifiziert die Statue mit Stephan Dušan. Jedenfalls ist die Anbringung von Statuen im Kircheninneren eine ausgesprochen westliche Sitte und bildet eine Ausnahme sowohl in der byzantinischen, wie auch in der serbischen Kirchenarchitektur.

²¹⁾ Derocco, Architecture, Abb. 194—195. Die Mosaikfußböden in opus sectile bilden ebenfalls eine Seltenheit in serbischen Kirchen. Wir finden sie in Griechenland und Mazedonien (Veljuša). Am nächsten stehen unseren Pavimenten die süditalienischen Fußbodenmosaikern (San Adriano, Bari, Insel Tremiti). Berteaux, L'art dans l'Italie méridionale 1904, Abb. 209, 210, 211, S. 483—487 f.

²²⁾ Dfunov, Bulletin de la société scient. à Skopje Bd. VII—VIII (1930), S. 89. Die Vollendung der Anlage ist durch das Stifterbildnis gesichert, welches Helena und ihren Sohn Uroš mit dem Modell der Kirche wiedergibt. Helena ist als Witwe gekennzeichnet. Der Bau muß also nach 1355 beendet worden sein. Vgl. auch Derocco, a. a. D., S. 181.

²³⁾ S. Millet, L'art serbe, S. 120—122, Abb. 125.

²⁴⁾ Ebda. S. 122.

IV. Verschmelzung bodenständiger Bautraditionen mit romanischen, gotischen und islamischen Strömungen Süditaliens, Siziliens und der Adria Küste vor der türkischen Eroberung

¹⁾ Petković, Manastir Studenica. Belgrad 1924, S. 17, Abbildung 6 und 11. Derocco, Architecture, S. 104, Abb. 125. Es soll noch ein früherer trifoncher Bau in Baton am Lim erwähnt werden, ebda. S. 46, Abb. 30.

²⁾ Vgl. den einfachen Trifonchos in der Glaskirche in Saloniki aus dem 13. oder 14. Jh., später umgestaltet (Vasić, Žiça-Lazarica, S. 105, Abb. 86), und die mazedonische Kirche in Kostur (Kastoria), Panagia Gubelitissa (S. Millet, L'école grecque, Abb. 47).

³⁾ Reiche geschichtliche Belege bei Vasić, Žiça-Lazarica, S. 165 bis 199. Vasić' Hypothese bezüglich der Hefschaffen wurde allerdings gleich nach Erscheinen seines Buches schroff abgelehnt (Anm. d. Red.).

⁴⁾ Dies gilt nicht ausnahmslos für alle Fenster. Die beiden Seitenfenster der Fassade von Ravanica besitzen abgetreppte Gewände, aber sie sind noch nicht so stark abgetreppt wie z. B. in dem südlichen Fenster neben der Vorkirche von Krusevac. Im allgemeinen herrscht eine Übereinstimmung z. B. in der Andeutung der kapitellartigen Formen. Vgl. das Nordfenster von Ravanica, Abb. 12 bei Petković, Manastir Ravanica, Belgrad 1922.

⁵⁾ Vgl. die Rekonstruktion der Westfassade von Ravanica bei P. Popović, *Le mure occidentale de Ravanica: L'art byzantin chez les Slaves* Bd. I, S. 213—216. Die Vorhalle ist später angebaut.

⁶⁾ Vasić, *Žiča-Lazarica*, S. 111 und V. Petrović, *Manastir Ravanica*, S. 5. Vgl. jedoch Nachtrag, S. 137.

⁷⁾ Dagegen nimmt Vasić, a. a. D., S. 113—116, eine frühere Entstehungszeit der Anlage in Krusevac an, also vor Ravanica. Nach V. wäre sie gleichzeitig mit der neuen Hauptstadt in Krusevac von Knez Lazar errichtet worden, also nach 1374. Die Anlage in Krusevac wäre somit der Protoplast der Moravaskule. Dieselbe Entstehungszeit von Krusevac nimmt auch Derocco, a. a. D., S. 24 an. In diesem Fall können wir uns der Chronologie der beiden Anlagen, die uns Millet angibt, anschließen. Millet, *L'art serbe*, S. 164.

⁸⁾ Vgl. bei Vasić, a. a. D., S. 111—112 die Gründunginschrift. Die Anlage ist von Stefan, dem Schwiegersohn Knez Lazars, errichtet worden. Nach Derocco, a. a. D., S. 213 ist Nova Pavlica erst 1389 entstanden.

⁹⁾ Die entgegengesetzte Ansicht bei G. Millet, *L'art serbe*, S. 154. Nova Pavlica und Smederevo werden hier an die Spitze der Entwicklung gestellt. Smederevo ist nach den überzeugenden Darlegungen Vasićs erst nach dem Jahr 1410 von Georg Branković errichtet worden. Vasić, a. a. D., S. 158—159.

¹⁰⁾ Über die Vermittlerrolle der Adriaküste und islamitische Einflüsse vgl. Vasić, a. a. D., S. 216. Eine besondere Rolle spielte dabei Ragusa.

¹¹⁾ V. Urafa, *L'architettura Arabo-Normanna e il Rinascimento in Sicilia*, Taf. XCVI—XCVIII, Abb. 100, 101.

¹²⁾ Ebda., Abb. 79.

¹³⁾ Ebda., Abb. 39.

¹⁴⁾ Ebda., Abb. 94. Weiter Beispiele der weichen „flaumigen“ Behandlung der Fensterrahmen in der Martinskirche in Randazzo aus dem 13. und 14. Jh. (Zurmfenster Abb. 73).

¹⁵⁾ Die Holztüren der Nikolauskirche von Ochrid werden von Filow, *Geschichte*, S. 89, ins 12.—13. Jh., von Kondakov, *Makedonija*, S. 238 ins 13.—14. Jh. datiert. Vasić, *Žiča-Lazarica*, S. 228 datiert sie in die Mitte des 14. Jhs, da er in ihnen eine stilistische Verwandtschaft mit den Skulpturen in Krusevac-Ravanica-Kalenic findet. Dagegen verbindet Derocco diese flache Bandflechtornamentik mit den Einflüssen Georgiens und Armeniens und glaubt an vor den Türken geflüchtete Meister aus dem Orient als Vermittler, a. a. D., S. 218—227. Mir scheint diese Erklärung zu forciert zu sein. Das Bandgeflecht ist ebenso in Dalmatien, im Küstengebiet (Cattaro, Triphonkirche, Ciborium), in Süditalien, Norditalien (S. Abbondio in Como) und Griechenland zu Hause, und man brauchte nicht den Umweg über den Orient wählen. Außerdem fehlen historische Anhaltspunkte für die Bekräftigung der letzten Annahme.

¹⁶⁾ Vasić, a. a. D., S. 121 und die neue Untersuchung M. Derocos, *Srednjevekovni gradovi u Srbiji, Crnoj Gori i Makedoniji*, Belgrad 1950. S. 92.

17) Millet, L'ancien l'art serbe, S. 177—178. Über die Inschrift mit den Meister vornamen vgl. A. Derocco, a. a. D., S. 237.

18) Millet, a. a. D., S. 177.

19) Millet, L'art serbe, Abb. 239—241. Neue Entdeckungen von A. Derocco und P. Popović an der Westfassade sollen beweisen, daß sie nicht einheitlich ist. Vasić, a. a. D., S. 138. Über den Nachbar vgl. S. Stanojević, L. Mirković, G. Bošković, Manastir Manasija Belgrad 1928, S. 35.

20) S. Radojčić, Portreti srpskih vladara u srednjem veku, Skoplje 1934, S. 70.

21) V. Petković-Z. Latić, Manastir Kalenić, Werschetz 1926, S. 6. Eine gute Abbildung nach der Restaurierung bei M. Rašadinin, L'art yougoslave, Belgrad 1939. Taf. 73.

22) Vgl. die genaue Zusammenstellung der Anlagen bei Vasić, a. a. D., S. 141—142 und A. Derocco, a. a. D., S. 214—216, Grundrisse, S. 246—254.

23) Millet, L'ancien L'art serbe, S. 134. M. verlegt sie mit guten Gründen an das Ende des 14. Jh.s. Damit ist auch ihre Abhängigkeit von der Schule von Morava bewiesen. Vgl. auch Derocco, Architecture, S. 184, der sie in die zweite Hälfte des 14. Jh.s verlegt.

24) M. Vasić, Architektura i skulptura u Dalmaciji, S. 36 bis 37. Die Kirche wurde 1195 errichtet und 1368 restauriert. Die Verbindung von Kuppel und Langhaus ist hier noch viel unorganischer als in Smederevo. Die Kuppel ist rund, schwerfällig, echt romanisch und macht den Eindruck einer rein „mechanischen“ Aufstülpung. Vgl. dazu auch S. Millet, Etudes sur les églises de Rascie, S. 154—156.

25) M. Vasić, a. a. D., S. 38. Die Maria Infunara Kirche ist im J. 1221 entstanden. 1330 erfolgten Umbauten. Der Grundriß entspricht der Lukaskirche, aber die Konstruktion ist leichter, die Kuppel polygonal. Aber die unorganische „Aufstülpung“ kommt auch hier zum Ausdruck. Millet, a. a. D., S. 156—157.

26) M. Vasić, a. a. D., S. 42—44 und J. Bulić, Das Kirchlein Sv. Petar in Priko bei Dmiš: Studien zur Kunst des Ostens. Wien-Hellerau 1923, S. 136—146. Die Kirche wird im Jahre 1074 zum ersten Mal erwähnt. Sie bildet ähnlich wie die Kirchen in Cattaro ein einfaches, tonnenüberwölbtes Langhaus mit einer Pendentiskuppel in der Mitte. Die Kuppel ist durch einen viereckigen Tambour und ein Zeltdach maskiert, die Seitenwände durch romanische Lisenen gegliedert. Sie bilden mit den Anlagen in Cattaro, zwei Kirchen zwischen Lim und der westlichen Mozanoquelle (in Brekova und Brezova) eine geschlossene Gruppe von byzantinisch-romanischen Übergangsbauten. Einen ähnlichen Bau jenseits der Adria hat auch Monneret de Villard in S. Lucia in Rapolla festgestellt. Mit armenischen Kuppelhallen (Bulić, a. a. D., S. 143) hat diese lokalbedingte Stilgruppe keine Berührungspunkte.

27) Mit guten Gründen wird der Bau von Vasić, a. a. D., S. 159 nach 1410 verlegt, von A. Derocco, a. a. D., S. 216 zwischen 1430 bis 1456.

28) Vasić, a. a. D., S. 158—159, Abb. 151—152.

V. Walachische und moldauische Architektur und ihre stilgeschichtliche Differenzierung

1) Vgl. auch D. Safrali, *Monuments byzantins de Curtea de Argeş*. Paris 1931, Bd. I., S. 17—18. Dazu gehört auch wahrscheinlich die Kapelle des Entschlafens der Muttergottes in Argeş, ebda. S. 20—21.

2) Eine ähnliche Kapellenanlage hat sich in dem sog. Bogdan Cerai in Konstantinopel (Paraklesion) erhalten. N. Ghika-Budeşti, *Evoluţia arhitecturii în Muntenia I: Buletinul Com. Monum. Istor. XX (1927)*, Abb. 18—22. Sie kann als Prototyp der Balkananlagen bezeichnet werden.

3) Nach N. Ghika-Budeşti, ebda., ist sie um 1350 entstanden. Die Datierung der Anlage ins 13. Jh. (Safrali, a. a. D.) ist wenig wahrscheinlich.

4) Eine ausführliche Beschreibung der Nikolaus Domnesc-Kirche während der modernen Restaurierung in: *Buletinul Comisiunii Monumentelor istorice X—XVI (1917—1923)*. Nach Aurelian Căcerdoşeanu (Bul. Comis. Mon. Ist. XXVIII, S. 50) ist die Anlage 1345—1369 auf den Ruinen einer älteren Kirche aus dem Jahre 1310 erbaut.

5) Safrali, a. a. D., S. 302—303, 317—319.

6) Eine Vorstufe bildet in dieser Hinsicht die kleine Kirche in Cozia (Bolniţa) aus d. J. 1542. N. Ghika-Budeşti, *Evoluţia arhitecturii în Muntenia şi Oltenia II: Buletinul XVIII (1931)*, S. 61 behauptet, die Vorhalle stamme aus dem 17. Jh.; dies ist aber wenig begründet.

7) Gheorghe Balş, *Influence du plan serbe sur le plan des églises roumaines: L'art byzantin chez les Slaves, I*, S. 280.

8) Ähnliche offene Vorballen in der kleinen Kirche (Bolniţa) in Bistriţa unbekanntes Datum (N. Ghika-Budeşti, *Evoluţia arhitecturii în Muntenia II*, Fig. 17—18) in der Klosterkirche Flămânda (vgl. ebda. Bd. III, Abb. 249). Vgl. ferner den späten Umbau der Klosterkirche Gura Motrulni (ebda., Bd. III, Abb. 27 f.) aus d. J. 1653 und die Kirche in Costeşti-Pietreşti aus d. J. 1701 (ebda., Bd. IV, Abb. 64).

9) Charles Diehl, *Manuel de l'Art byzantin*, Paris 1926, S. 765 datiert die Anlage in die erste Hälfte des 15. Jhs.

10) Vgl. die sehr aufschlußreiche Abhandlung von Gheorghe Balş, *Influences arméniennes et géorgiennes sur l'architecture roumaine: Communication faite au IIIe Congrès d'Etudes Byzantines*. Athen 1930, 248 ff. Der Autor findet engere Zusammenhänge in der Blendarkadenarchitektur und in der flachen durchbrochenen Fensterrahmenornamentik der walachischen Kirchen (Dealu — Bischofskirche Curtea de Argeş) und der georgischen Architektur (Gelati, Mtschet, Nikorzminda), während er in der Dekoration des Moravatales eher armenische Einflüsse feststellen möchte. Andererseits aber gibt es ähnliche Blendarkaden oder Fensterdekorationen wie im Dealu in Armenien (Ani, Gregorkirche des Abughamrenz, Kathedrale in Ani). Josef Trzypowski, *Baukunst der*

Armenier und Europas Bd. I, Abb. 130 und 372. Aber zuletzt verschließt sich der Autor nicht gegen unsere Annahme des Einflusses seldjukischer Architektur auf die walachische, da die erste eben armenische, georgische und hellenistische Einflüsse in sich aufgenommen und verarbeitet hat (ebda. Fußnote 2, S. 10). Folgende stilistische Analogien zu der türkisch-seldjukischen Baukunst können wir anführen: die Wandgliederungen der Moschee Suliman I. und der Schahsade in Konstantinopel (Vorhallen), die Eingangswand der grünen Moschee in Brussa (1424). Durchbrochene Fensterrahmen in Kaiseri (Entrée de l'hôpital sijaiyé à Kaiseri Abb. 106, S. 62 bei Galal Esad Arseven, *L'art turc depuis son origine jusqu'à nos jours*, Istanbul 1939).

11) Über den Architekten vgl. Sp. Cegăneanu, *Bul. Com. Monum. Ist.* III (1910), S. 44—47. Über die Architektur vgl. Ludwig Reissenberger, *Wiener Jahrbuch der Central-Commission f. G. u. G. d. B.* Bd. IV. Wien 1860 und G. G. Tocilescu, *Die bischöfliche Kirche in Curtea d'Argeş, Bukarest 1886*. Über die Stellung innerhalb der rumänischen Kunstgeschichte: G. Petranu, *Die alte kirchliche Kunst der Rumänen: Kyrios 1936*, Heft 4, S. 365—366. In den Jahren 1875—1886 wurde die Kirche von dem Architekten A. Lecomte du Nouy gründlich, aber nicht immer glücklich restauriert. Ursprünglich war die Kirche eine Klosterkirche von Klostergebäuden umgeben. Gr. Jonescu, *Curtea d'Argeş et ses environs*, 1944, S. 29—32.

12) Die Vorhalle wurde von Alexandru Lăpuşneanu im Jahre 1559 angebaut. Aus derselben Zeit dürften auch die Fenster der Kirche stammen. Jedenfalls haben sich die ursprünglichen Fenster der Anlage nicht erhalten. Gheorghe Bals, *Bisericile și mănăstirile moldovenesti din veacul al XVI (1527—1582)*. Bukarest 1928, S. 131—133 und Paul Henry, *Les églises de la Moldavie du Nord des origines à la fin du XVe siècle I*. Paris 1930, S. 40.

13) Vgl. Henry, a. a. D., S. 42. H. nimmt den Einfluß der zisterziensischen Anlagen Polens an. Leider werden keine Beispiele angeführt.

13a) Henry, a. a. D., S. 43—47.

14) Karl A. Romstorfer, *Die Kirchenbauten in der Bukowina*, *Mitteil. d. Central-Comm. für Kunst und histor. Denkm. in Wien*, 1896. S. 29. Die Kirche in Ceret wird ohne sichere Anhaltspunkte vor 1400 datiert.

15) Romstorfer, a. a. D., Abb. 19 und Gh. Balş, in *Jorga-Balş, Histoire de l'art roumain ancien*. Paris 1922, S. 315. Später revidierte Balş seine Ansicht (Bisericile lui Ștefan cel Mare: *Buletinul C. M.* I 1925 S. 16) und nahm einen Neubau des 17. Jhs an. Vgl. auch Henry, a. a. D., S. 51.

16) Über die Datierungen der angeführten Anlagen: Henry, a. a. D., S. 57. Eine entwicklungsgehistorische Zusammenstellung dieser Anlagen geben Balş, *Bisericile lui Ștefan cel Mare* und Joseph Lehner, *Der byzantinisch-gotische Wölbungsbau in der Moldau vom 15.—17. Jh.*

Wien 1947, (Diss.), Typentafel I—II. Über das Verhältnis der moldauischen Anlagen zu den serbischen vgl. Paul Henry, Les principes de l'architecture serbe et l'école moldave: Mélanges Uspensky 1929.

16a) Vgl. Kap. II. Pătrăuți et les origines de l'école architecturale Moldave du XVe siècle bei Henry, a. a. D., S. 74—105. Zu dieser frühen Stilstufe gehört auch die berühmte Klosterkirche in Putna, welche in den Jahren 1469—1470 errichtet wurde. Sie hat sich in ihrem Ursprungszustand nicht erhalten und wurde im 17. und 18. Jh. umgebaut: Romstorfer, Das alte griechisch-orthodoxe Kloster Putna, Czernowitz 1904. S. 12—14 und Henry, a. a. D., S. 63—72.

17) Karl A. Romstorfer, Eine Wölbung und Dachform der moldauischen Kirchen vom 14.—18. Jh.: Österr. Monatschrift für den öffentlichen Baudienst, Heft X (1895).

18) Die Besetzung siebenbürgischer Gebiete (Getatea de Baltă und Circei) im Jahre 1467 durch Stephan den Großen hat die engen Beziehungen der Moldau zu der siebenbürgisch-sächsischen Gotik eingeleitet. Ein „Meister Jan“ (mistr Jan) aus Siebenbürgen wird auf einer Grabplatte in Radauz erwähnt. Peter Rares und Alexandru Lăpușneanu beziehen Meister aus Bistriț und Kronstadt. Unter Stephan dem Großen werden auch Meister aus dem benachbarten Galizien bestellt wie z. B. im Jahre 1479 ein Johannes Murator aus Lemberg. Die Steinmезzeichen in Popăuți haben ihre Analogien in Polen. Henry, Les églises, S. 104 bis 105 und Virgil N. Drăghiceanu, Semne lapidare la biserica din Popăuți: Bulet. Com. Monum. Ist. VIII (1915), S. 93.

19) Vgl. gute Zeichnungen, welche die verschiedensten Lösungen dieser Kuppelkonstruktionen darstellen bei Lehner, a. a. D., Taf. I—VIII.

20) Josef Strzygowski, Die bildende Kunst des Ostens. Leipzig 1916, Virgil Bătașianu, Boltile moldovenesti (Moldauische Gewölbe): Anuarul Institutului de Istorie. Klausenburg 1929 und ders., Beiträge zur Erforschung der Holzkirchen der Moldau: Inchinarea lui N. Jorga. Klausenburg 1931. — Gheorghe Balș, Grinda și Arcul: Buletinul Comisiunei Monumentelor Istorice 1930 und ders., Sur une particularité des voutes moldaves: Bulletin de la section historique de l'Académie roumaine, Tom XI (1924), vertreten die Ableitung dieser Kuppelform aus Armenien, wobei die beiden ersten die armenische Holzkonstruktion als Vorbild der moldauischen Kuppellösungen annehmen. Die Steinkuppeln aus der Umgebung von Wan in Armenien, die eine gewisse Ähnlichkeit mit moldauischen Kuppeln aufweisen, stammen aus dem 17. Jh. und können daher nicht als Vorstufen angesprochen werden. Vgl. Alex. Buzniocanu, Influences arméniennes dans l'architecture religieuse du Bas - Danube. Communication faite au Ier Congrès des études Byzantines. Athènes 1938. So fußt die armenische Ableitung auf mehr als unsicheren Grundlagen. Übersicht der Kontroversen bei Henry, Les églises, S. 84—91. Eine gründliche kritische Auseinandersetzung bei Lehner, a. a. D.

21) Lehner, a. a. D., S. 42, der zu einem ähnlichen Resultat gekommen ist „Byzantinisch ist das Grundschema der Pendentiskuppel, gotisch die Anwendung von Zirkelschlägen, um Überhöhungen der Gewölbekonstruktion einerseits und deren Auflösung durch Spitzbögen andererseits zu erreichen — moldauisch allein erscheint aber der mutative Schöpfungsakt, eine neue Wölbungsform zu inaugurierten, der Mut mit kargen Mitteln eine Erfindung zu meistern, die wert gewesen wäre, sich in einer über reichere Gestaltungsmittel verfügenden kulturellen Sphäre zu entwickeln“. Wenn wir nochmals die islamische oder arabische Architektur heranziehen, so sind die Unterschiede doch so beträchtlich im Vergleich mit den moldauischen Anlagen, daß man höchstens von oberflächlichen Anregungen sprechen kann. Man darf nicht vergessen, daß die Kuppellösungen in der Architektur des nahen Orients im allgemeinen von Trompen und nicht von Pendentifs ausgegangen sind, wogegen wir in der Moldau nie Trompen, sondern stets Pendentifs feststellen können. Vgl. dazu auch P. Henry, a. a. D., Seite 85.

22) Lehner, a. a. D., S. 28: „Doch schon bei der im gleichen Jahre erbauten Kirche St. Ilie bei Cuczawa wird über der quadratischen Basis ein Achteckstern in verjüngter und verschränkter Quadratur konstruiert. Diesem Achteck erscheint der 12-seitige Turm — der Triangulatur gemäß — eingeschrieben. In der Folgezeit wird entweder dieses schöne Konstruktionschema beibehalten oder noch wie folgt abgewandelt. Über der quadratischen Basis erscheint ein 12-eckiger Stern und ein achteckiger Turm oder ein Stern mit abgestumpften einspringenden Ecken, oder gar zwei sich verjüngende Sternbasen übereinander“.

23) Die frühesten Anlagen, in denen diese neuen Stileigenschaften auftreten, waren die 1490 errichtete und im Jahre 1820 ganz umgebaute Anlage in Vaslui und die 1491 errichtete Kirche in Bacău. Bulet. Comis. Monum. Istor. Nr. 43—46 (1925), S. 295. Vgl. auch Henry, a. a. D., S. 110—113 und Balş, Bisericile lui Stefan cel Mare.

24) Henry, a. a. D., S. 110—112 und Balş, Bisericile lui Stefan cel Mare.

25) Henry, a. a. D., S. 111, der hier muselmanische Einflüsse (Jakobskirche in Jerusalem) feststellt.

26) Const. I. Istrati, Biserica și podul din Borzești usw.: Analele A. R. B. XXVI (Hist. Sektion 1904), zur Datierung S. 3.

27) Die Unterschiede beziehen sich hauptsächlich auf die Vorhalle, die in beiden Anlagen durch eine einfache Kuppel gewölbt erscheint. Hier ist eine Anlehnung an die frühesten Anlagen dieser Gruppe (Johanneskirche in Vaslui und die Kirche in Bacău) vorhanden.

28) Weitere Beispiele turmloser Anlagen bei Henry, a. a. D., S. 114—115.

29) Die Trennungsmauer zwischen Vorhalle und Hauptschiff soll später entfernt worden sein, Henry, a. a. D., S. 115. Wenn das tatsächlich der Fall war, dann wären nur zwei „Kuppeltraveen“ ursprünglich vorhanden gewesen.

³⁰) Ursprünglich wurde von Bałș (Bisericile lui Ștefan usw. S. 103) angenommen, daß die Vorhalle der Klosterkirche aus der Zeit Lăpușneanus stammt. Restaurationen im Jahre 1927 haben jedoch erwiesen, daß die Vorhalle zum ursprünglichen Bau aus der Zeit Ștephans des Großen stammt. Nur Fenster und Türen sind eine spätere Zutat aus der Zeit Lăpușneanus. Gheorghe Bałș, Bisericile moldovenesti din secolul al XVI—lea: Bul. Com. Mon. Istor. 1926, S. 152.

³¹) L. Brehier im „Journal de Savants“, 1923, Nr. 9—10: „Das Interesse an der moldauischen Architektur besteht in der Komplexität, der sie einen so malerischen Charakter verdankt; keine Schule vereinigte so disparate Elemente: byzantinischen Grundriß, gotische Konstruktion und Verzierung, morgenländische Schnitzerei, und keine verstand sie besser in ein wirklich organisches Ganzes zu verschmelzen, was für die Moldau eine nationale Architektur bedeutet“.

³²) Der Außennarthex ist eine spätere Zutat und dürfte aus dem Jahre 1579 stammen. Dimitrie Dan, Biserica sf. Gheorghe din Suceava: Bul. Com. Monum. Istor. III (1910), S. 134 u. Bałș, Bisericile lui Ștefan, S. 171.

³³) Aus der Regierungszeit desselben Fürsten, d. h. Peter Rares, stammen noch zwei untereinander verwandte Bauten, die Klosterkirche von Homor (1530) und die Anlage in Vatra-Moldoviței (1532), die jedoch eher eine Vereinfachung der monumentalen Kirchenanlagen bilden. Die Georgskirche in Botoșani schließt sich wiederum der zweiten Gruppe der Kirchen aus der Zeit Ștephans des Großen an. Sie erinnert auffallend an die Georgskirche in Hârlău oder die Nikolauskirche in Botoșani. Nur der Turm verrät einen stärkeren gotischen Vertikaldrang als die erwähnten Anlagen.

³⁴) Der Bau der Kirche wurde unter Peter Rares 1542 begonnen und von seiner Gattin Helena 1550 beendet. Henry, a. a. D., S. 145. In der Raumgestaltung spiegeln sich wiederum die Tendenzen der „Kuppeltraveen“ wider. Außen-, Innennarthex und Kuppelraum sind voneinander räumlich nicht getrennt.

³⁵) Die Kirche ist vom Fürsten Jeremias Movilă errichtet worden. Die Anlage repräsentiert den letzten rein moldauischen Bautypus vor der Verschmelzung der moldauischen und walachischen Architektur. Mit Vatra-Moldoviței, Homor, Woroneș bildet sie eine Gruppe von moldauischen Anlagen, deren Außenwände mit byzantinischen Freskenmalereien bedeckt sind. Eine jede architektonische Gliederung der Wand, die in den walachischen Kirchenanlagen des 16. Jhs noch vorherrschend gewesen ist, wird dadurch aufgehoben. Dimitrie Dan, Mănăstirea și Comuna Sucevița. Bukarest 1923. Über die Malerschmückung: D. Ș. Ștefănescu, L'évolution de la peinture religieuse moldave des origines à nos jours: Orient et Byzance, 1928—1929.

³⁶) Gheorghe Bałș, Bisericile Moldovenesti din Veacurile al XVII lea și al XVIII lea. Bukarest 1933, S. 26—33. Die Anlage wird einem griechischen Architekten Dima aus Nația in Nikomedien(?)

zugeschrieben, aber sichere Anhaltspunkte fehlen. Vgl. Karl H. Romstorfer, Die Kirchenbauten in der Bukowina: Mitteilung d. Zentralkommission f. Denkmalpfl. 1894—1896. S. 30.

37) Balş, a. a. D., S. 599 nimmt an, daß ursprünglich die ganzen Langhauswände ähnlich wie in der Dreihierarchenkirche in Jassy reich dekoriert gewesen sind. Stilistisch hängt diese reiche Dekoration des Kuppeltambours mit der walachischen Architektur zusammen (vgl. die Kuppeltamboure in Curtea de Argeş).

38) Auch die kleine heutige Friedhofskirche in Dragomirna (Dragomirna mică), die von Grimca errichtet wurde, hat eine polygonal abgeschlossene Vorhalle. Balş, a. a. D., Abb. 23, S. 24—25.

39) Die Verquickung zwischen der moldauischen und walachischen Architektur tritt zum ersten Mal in der Anlage zu Golia bei Jassy, errichtet 1584 durch den Fürsten Peter den Hinkenden, in Erscheinung. Die walachischen Tendenzen treten in der Errichtung von zwei Kuppeln (Schiff und Sunennarthex) in Erscheinung. In der moldauischen Architektur werden die Kuppeln der Vorhallen unter dem gemeinsamen Dach kaschiert. Das entspricht dem gotischen Stilprinzip. Das Zur-Schau-Tragen von mehreren Kuppeln verrät die byzantinischen Tendenzen. Auch die Blendarkaden, welche in drei Reihen die ganzen Wände mit Ausnahme der Vorhalle bedecken, erinnern an die Banten von Curtea de Argeş oder Dealu (vgl. Balş, a. a. D., Abb. 2—6). Eine immer stärkere Annäherung auf politischem Gebiet unter Michael dem Tapferen (um 1600), der die beiden Fürstentümer zum ersten Mal vereinigte, hat ihren Niederschlag in der Architektur gefunden.

40) In den moldauischen Anlagen der 1. Hälfte des 17. Jhs treten Turmfassaden häufig auf, z. B. in Barnofski-Jassy (1627), Barnova (1629) und Nicorița (1626—27). Balş, a. a. D., Abb. 129, 135, 137, 143, 145.

41) Die Anlage soll von Constantin Basarab stammen. Das Erbauungsdatum ist unbekannt. Der Trifonchos mit seinen farbig wirkenden Blendarkaden würde für das 16. Jh. sprechen. Vgl. die Kirche in Ulitura, die aus derselben Zeit stammen dürfte. Ghika-Budești, Evoluția arhitecturii Bd. II, S. 70.

42) Eine aufschlußreiche Anlage dieser Art bildet die Dreihierarchenkirche in Jassy (errichtet 1639 von Vasile Lupu). Hier verbinden sich der moldauische Trifonchos, walachische Wandgliederung mit Zweikuppelaufbau und eine reiche byzantinische und islamisierende flächige Ornamentik und siebenbürgische Gotik zu einer Stileinheit. Besonders beachtenswert ist die Zunahme islamischer Motive, die wiederum auf eine stärkere Zunahme der politischen Abhängigkeit von der Türkei hinweisen, von wo vielleicht auch der Architekt stammen dürfte. Es eröffnen sich hier bereits Wege, die später im 18. Jh. in die Phanariotenarchitektur münden. Balş, a. a. D., S. 134—145, Abb. 202—208.

Nachträge

Kap. I

Die altchristliche und frühbyzantinische Kunsttradition in der Geschichte der Architektur der Balkanländer

1. Basilikale Anlagen

Neue Ausgrabungen, die in den Jahren 1945—1947 in Pliska vorgenommen wurden (vgl. Stamen M i c h a j l o v, Razkopki v Pliska prez 1945—1947 in „Razkopki i Proučvanija, Sofija 1949, S. 171—185) haben sechs Basiliken des Pliskatypus zu Tage gefördert (Basilika Nr. 12, Nr. 1, Nr. 15, Nr. 22, Nr. 2, Nr. 17). Es ist eine Gruppe von, dem Typus nach, gleichen dreischiffigen Pfeilerbasiliken mit einer Apsis, ausgebildeten Altarraum, Nebenaltären und einer Vorhalle.

Diese Basiliken des „Pliska Typus“ unterscheiden sich von den früheren Basiliken (Debrid, Prespa) dadurch, daß sie nur eine geringe Anzahl von Stützen (je zwei Paare) besitzen und die Tiefenausrichtung weitgehendst aufgeben.

S. M i c h a j l o v findet eine auffallende Ähnlichkeit zwischen den Basiliken des „Pliska Typus“ und den Basiliken in Bin-bir-kilisse (Kleinasien) und meint, wir hätten es mit einer Ausbreitung des vereinfachten Typus der hellenistischen Basilika in den Balkanländern, der aus Kleinasien und Syrien hier eingedrungen ist, zu tun. Eine Beeinflussung von Konstantinopel ist daher abzulehnen, da in Byzanz seit der justinianischen Zeit die Basilika nicht mehr auftritt.

Andererseits hört die Basilika in den Balkanländern seit der 1. Hälfte des 11. Jh.s auf, eine selbständige Rolle zu spielen, da sie in eine Abhängigkeit zu der Kreuzkuppelkirche verfällt. Ein Vergleich der Grundrisse der neu ausgegrabenen Basiliken mit den Kreuzkuppelkirchen wie z. B. der Johanneskirche in Mesembria oder der Kirche des Hl. German am Kleinen Prespasee sollen diese Abhängigkeit bestätigen. Am Schluß erklärt der Verfasser den Unterschied zwischen der offiziellen monumentalen Hofarchitektur des 9. Jh.s und den Basiliken des „Pliska-Typus“. Die Hofarchitektur ist die aristokratische Baukunst, während die einfachen Basiliken des Pliska Typus die Volksarchitektur bilden.

Gegen diese Erklärung läßt sich folgendes einwenden: Die Tatsache, daß wir die basilikalischen Anlagen im Gegensatz zu Konstantinopel in der nachjustinianischen Zeit in Kleinasien, Syrien, Palästina, auf den griechischen Inseln, in Griechenland und den Balkanländern vorfinden, — muß nicht unbedingt auf einer gegenseitigen Abhängigkeit dieser Provinzen von einander beruhen, sondern vielmehr ist es darauf zurückzuführen, daß die hauptstädtische, gewölbte Kreuzkuppelarchitektur in diesen Ländern erst später eingedrungen ist und die ältere Form der altchristlichen Basilika sich daher hier

länger erhalten hat wie in Konstantinopel. Wir können diese Tatsache auch in der Geschichte der Malerei beobachten (Malereien der kappadokischen Höhlenkirchen).

Die einfachen Formen der Basilika des „Pliska Typus“ müssen nicht als Produkte der Volksarchitektur im Vergleich mit der monumentalen Hofarchitektur (Alboba Pliska) bezeichnet werden, sondern als Provinzanlagen, die die hauptstädtischen Kirchenanlagen vereinfachten. Daß tatsächlich eine gewisse Annäherung zwischen einer Kreuzkuppelkirche und dem basilikalischen Typus von Pliska erfolgte, beweist die Tatsache, daß die Basiliken vier Stützen in der Mitte des Hauptschiffes besitzen, somit die vierstüige Kreuzkuppelkirche vorbereiten.

2. Kuppelbasilika

Die neu ausgegrabene Kirchenanlage Nr. 13 in Pliska (Grundriß Abbildung 15, S. 187—189 bei Stamen Michajlov a. a. D.) ist eine dreischiffige mit einer runden Apsis versehene Kirche, die in vielem an die Basiliken des Pliska Typus sich anschließt. Durch die Dicke der Mauern und das Ziegelmaterial aus dem sie errichtet war, erinnert sie wiederum an eine gewölbte Anlage des Typus von Belovo. Zu derselben Stilgruppe gehört auch die neu ausgegrabene Kirchenanlage Nr. 4 in Preslav. Sie besitzt nur ein Paar von Pfeilern und eine runde Apsis. Alle Schiffe und die Vorhalle waren mit Sonnen überwölbt. Auch diese Anlage stammt aus dem Ende des 10. Anfang des 11. Jhs (vgl. Stanko Stančev, Trinovorazkriti cerkvi v Preslav, Razkopki i Proučvanija, Sofia 1949, S. 86—91).

Zu S. 15. Da die letzten Ausgrabungen die Kuppel im Grundriß der Basilika in Caričin Grad bei Lebane nicht mehr angeben, müssen wohl Zweifel an der ursprünglichen Überdeckung dieses Raumes durch eine Kuppel aufgetaucht sein. Immerhin — ohne weiteren, in situ vorgenommenen Feststellungen vorzugreifen — wäre eine baldachinartige Überdeckung dieses Raumes möglich gewesen. Vgl. auch die Num. 30.

Kap. III.

Wiederbelebung der byzantinischen Kunstströmungen und wachsende Bedeutung Griechenlands

Die Rolle der byzantinischen Kreuzkuppelkirche in den Ostbalkanländern (Bulgarien)

Eine Reihe von Kreuzkuppelkirchen ist neuerdings in Bulgarien ausgegraben worden. Drei verschiedene Bautypen sind hier vertreten und zwar eine reich entwickelte Kreuzkuppelkirche des Konstantinopler Typus (zwei in Uradak bei Preslav, eine in Bial-Briag bei Preslav und eine an der Brücke Tica bei Preslav) eine einfachere Kreuzkuppelkirche mit einer Apsis (in Pliska) und eine Kreuzkuppelkirche mit einer Apsis und nur zwei Säulenstützen (in Preslav).

Den schönsten Typus bildet die Anlage in Avradak in Preslav (Kirche Nr. 1, vgl. Vera Ivanova, Razkopki na Avradaka v Preslav, Razkopki i Prončvanija, Sofija 1949, S. 13—39 und Abb. 75, Taf. I). Die Vollkommenheit in der Durchbildung der architektonischen Formgestaltung übertrifft alle bisherigen Anlagen in Bulgarien. Einige Dekorationsmotive (Kapitell, Abb. 9) erinnern an dalmatinische Dekorationen. Die Kirche dürfte vor dem 10. Jh. errichtet worden sein, da sie im Jahre 972 zerstört wurde. Einen vereinfachten Typus dieser hauptstädtischen Anlage bilden die Klosterkirche in Avradak (ebda., S. 47—61) und die Kirche an der Brücke über die Tica, die in die zweite Hälfte des 10. Jh.s datiert werden (vgl. Stanko Čtanev, Tri novootkriti cerkvi v Preslav, S. 91 bis 93, Abb. 23).

Die neuentdeckte Kirche in Bial-Briag schließt sich diesem obgenannten Typus an, weist jedoch in der Gliederung der Außen- und Innenwände halbsäulenartige Dienste auf, die an die Konstantinopler Anlage (Bodrum Djami) auffallend erinnern. Sie wird in die erste Hälfte des 10. Jh.s datiert (vgl. Vera Ivanova, Dve cerkvi na Bial-Briag v Preslav, S. 149—155).

Noch provinzieller wirkt die Kreuzkuppelkirche mit einer Apsis und vier Pfeilerstüben in Pliska (vgl. Stamen Michajlov, ebda. Kirche Nr. 24, Abb. 14, D. S. 185—187). Die kleine Anlage in Preslav (Nr. 3), wo die Kuppel nur auf zwei Säulen und zwei Wandpfeilern ruhte, bildet auch einen vereinfachten Typus, verrät aber eine sehr feine Durchbildung der architektonischen Details. Sie wird ins 10. Jh. datiert (vgl. Stanko Čtanev, Tri novorazkriti cerkvi v Preslav, ebda. S. 79—86, Abb. 8).

Kap. IV.

Verschmelzung bodenständiger Bautraditionen mit romanischen, gotischen und islamischen Strömungen Süditaliens, Siziliens und der Adriaküste vor der türkischen Eroberung

1. Morava Schule

Zu S. 63. — Einer freundlichen Mitteilung Prof. Cv. Radojčić's zufolge, dem ich dafür zu großem Dank verpflichtet bin, ist die Kirche von Kavanica 1376—1377 errichtet worden. (Nach der besten Abschrift der Stiftungsurkunde von Kavanica, die von N. Radojčić im Archiv Marsigli in Bologna gefunden wurde.) — Somit muß die bisherige Datierung der Anlage in das Jahr 1381, die von Vajič (Ziča-Lazarica S. 213—216) und Peškovič (Manastir Kavanica S. 5) vorge schlagen wurde, vorverlegt werden, womit die von uns hervorgehobene Priorität gegenüber Krusovac bestätigt wird. Mit dieser Vorverlegung könnte

die Datierung der Anlage in Krusevac um 1380, die von G. Bošković, *L'art medieval en Serbie et en Macedoine*, S. 17, vertreten wird, sehr gut in Einklang gebracht werden.

Zu den Grundrissen:

Grundriß Taf. III 4, Caričin Grad bei Lebane: Die Baldachinkuppel müßte als hypothetisch mit einem Fragezeichen versehen werden.

Grundriß Taf. Va 5, Georgskirche in Ras (Djurdjevi Stupovi): Die neuesten Ausgrabungen haben eine verschiedene Grundrißgestaltung der Türme festgestellt. Vgl. Derocco, *Architecture Monumentale*, Belgrad 1953, S. 105, Abb. 127.

Diese Veränderungen an den Grundrissen konnten nicht mehr auf den alten Druckstöcken vorgenommen werden, desgleichen auch die z. T. unrichtigen Ortsbezeichnungen:

Taf. I 4	statt Kalaja bei Leben	lies Kaljaja bei Lebane
" I 9	" Svinarica bei Leban	" Svinjarica bei Lebauc
" II 3	" Curlina	" Curlina
" III 4	" Leban	" Lebane
" III 6	" Michaelskirche	" Dom
" IV 4	" Caričin grad	" Caričin grad
" Va 3	" Kuršumla	" Kuršumlija
" Vb 5	" Johannes Meiturgetos	" Johannes Meiturgitos
" VI 5	" Copočani	" Copočani

Ortsregister

- Aboba Pliška 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10,
 11, 12, 18, 19, 44, 46, 107, 113,
 114, 115, 118, 135, 136, 137
 Adrianopel 17
 Anatolien 121
 Anepyra 113
 Ani 129
 Antivari 33, 40
 Apulien 32, 33, 121, 123
 Argeş, Curtea de 76, 77, 78, 79,
 80, 81, 82, 86, 88, 89, 90, 91,
 105, 110, 129, 130, 134
 Argos 125
 Arilje 34, 36, 52, 65, 122
 Armenien 121, 127, 129, 131
 Arta 67, 68
 Athen 17, 107
 Athos 34, 39, 60, 61, 68, 83, 88,
 108, 124
 Avradaf bei Preslav 136, 137

 Bacău 132
 Bačovo 45
 Bădăuți 95, 97, 110
 Baia 93
 Bălinești 93
 Banjška 34, 37, 123
 Bari 31, 40, 120, 121, 126
 Barletta 31, 32
 Barnova 134
 Belovo 13, 15, 16, 116, 136
 Bial Briag bei Preslav 136, 137
 Bijapur 98
 Bin-bir-kilisse 135
 Bistrica 103, 104, 110
 Bistrița 129
 Bitonto 31, 121

 Bijelo Polje 120, 124
 Boboševo 47
 Bojana 47, 120
 Borzești 101, 102, 103, 110
 Botoșani 99, 133
 Bregalnica 48
 Brefova 75, 128
 Brežova 75, 128
 Brussa 130
 Buzarești 78, 79
 Buzovina 130, 134
 Bulgarien 12, 20, 21, 23, 41, 46,
 47, 77, 97, 107, 108, 111, 114,
 119, 123, 136, 137
 Byzanz 7, 8, 21, 33, 34, 40, 48,
 69, 110, 121, 135

 Câmpulung 76
 Carevec 46
 Caričin Grad bei Lebane 1, 14, 15,
 17, 113, 114, 116, 117, 118,
 136, 138
 Cattaro 33, 38, 40, 74, 122, 123,
 127, 128
 Cetatea de Baltă 131
 Chios 23, 107, 124
 Circei 131
 Clitura 134
 Como 127
 Cordoba 98
 Cozia 82, 83, 87, 95, 110, 129
 Craiova 79
 Cučer 48, 54, 55, 56
 Curlina 4, 5

 Dalmatien 74, 88, 108, 109, 111,
 121, 128

- Dealu 81, 82, 86, 88, 90, 91,
 110, 129, 134
 Dečani 34, 36, 37, 38, 39, 40, 47,
 48, 57, 65, 66, 108, 121, 122,
 123
 Dere Ahşy 9
 Dereklek i. Philippi 14, 107, 116
 Diokletien 119
 Djurdjevi Stupovi 21, 25, 26, 28,
 120, 138
 Dobruđsĉa 3, 111
 Dochiariu 122
 Dolenjci 111
 Dolheşti 93
 Dorohoi 99, 101
 Dragomirna 99, 104, 105, 110,
 134
 Dubrovnik s. Ragusa
 Dulcigno 33, 40
 Epirus 67

 Filipeşti 105
 Firusabad 12
 Flamanda 129
 Florenz 38

 Galizien 131
 Gelati 129
 Genezareth 112
 Georgien 127
 German 41, 42, 123, 135
 Gernrode 16
 Gračanica 48, 49, 50, 51, 52, 53,
 54, 56, 57, 58, 64, 65, 71, 108,
 125
 Gradac 34, 36, 38, 40, 108, 122
 Griechenland 41, 46, 47, 49, 68,
 79, 109, 111, 112, 124, 126,
 127, 135
 Grobel bei Titograd 120
 Hârlău 99, 100, 101, 102, 110,
 133
 Hermannstadt 97
 Herzegowina 119
 Heßeldorf 97
 Hilandar 39, 60, 122
 Hirsau 16
 Hildesheim 16
 Hissar 1, 2, 3, 107, 111
 Homor 133
 Hosios Lukas 9
 Ibar 21, 40
 Ilie, St. bei Cuzarwa 132

 Jablanica 113
 Jitiani 106
 Jassy 99, 101, 134

 Kalabrien 35, 122
 Kalemic 60, 61, 71, 72, 75, 95,
 104, 109, 127, 128
 Kaljaja bei Lebanc 1, 2, 3, 4
 Klausenburg 97
 Koluša 47
 Konjuh 119
 Konstantinopel 3, 7, 8, 9, 12, 14,
 15, 17, 24, 41, 43, 45, 59, 79,
 85, 88, 107, 109, 112, 115, 116,
 117, 118, 119, 124, 129, 130,
 135, 136
 Korikos 112
 Kosovo Polje 48
 Krina 23, 124
 Kronstadt 100, 131
 Krusevac 60, 61, 62, 63, 64, 65,
 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73,
 82, 83, 95, 104, 109, 127, 137

- Ručevište 48, 54, 55, 57, 73, 125
 Rumanovo 58
 Kuršumlija 21, 23, 25, 26, 27,
 28, 29, 32, 33, 60
 Kutlumušiu 88, 122

 Lavra 88
 Lazarica 120, 121, 122, 125, 126,
 127, 137
 Lemberg 131
 Lesnovo 56, 64
 Lim 21, 75, 128
 Limburg 16
 Ljuboten 48
 Lombardei 121
 Lubostinja 60, 61, 69, 70, 109
 Ludešti 105

 Mailand 17, 107
 Manasija 60, 61, 69, 70, 71, 109,
 128
 Marusiñac 120
 Matejić 58, 59, 108
 Mazedonien 3, 5, 41, 47, 48, 49,
 53, 56, 64, 67, 68, 69, 73, 79,
 84, 111, 123, 125, 126, 127, 138
 Menasstadt 112
 Mesembria 1, 2, 3, 4, 5, 6, 10, 13,
 21, 24, 26, 30, 31, 41, 42, 44,
 45, 46, 77, 107, 108, 112, 113,
 119, 124, 135
 Milesevo 34, 36, 122
 Milet 18
 Mištra 59
 Mlado-Dagoričino 125
 Modena 10
 Moldau 76, 78, 91, 92, 93, 102,
 103, 106, 109, 111, 130, 131,
 132, 133

 Monreale 67
 Montenegro 119, 127
 Morača 34, 36, 108, 123
 Moravatal 59, 60, 61, 63, 75, 82,
 83, 84, 86, 88, 94, 109, 129
 Mušchet 129

 Neamț 94, 101, 102, 103, 104,
 110
 Nerezi 49, 50, 68, 108
 Naupara 73
 Nicorița 134
 Niforziminda 129
 Nišch 21, 113, 121
 Nižaa 34, 114
 Nova Pavlica 60, 61, 62, 63, 73,
 109, 127
 Novi Pazar 21, 25, 26, 28

 Ochrid 4, 5, 10, 11, 55, 56, 68,
 114, 115, 127, 135
 Olari 105
 Oslje bei Eton 117
 Oče Polje 48

 Palermo 67
 Palifura bei Etobi 1, 2, 3, 112
 Parenzo 112
 Patleina 118
 Pătrăuți 94, 95, 96, 97, 98, 99,
 110, 131
 Peć 34, 36, 39, 108, 122
 Perga 112
 Peruštica 17, 18, 107, 117
 Philippi 107, 112, 116
 Philotheu 124
 Pietra 98, 101, 102, 103
 Pirdep 14, 107, 116
 Piriutch-tépé bei Varna 4, 5, 6

- Piša 38
 Pobrata 101, 103, 104
 Polen 91, 92, 93
 Polog 48
 Popăuți 99, 101, 131
 Portonovo, S. Maria de 123
 Preslav 11, 17, 18, 19, 20, 107,
 108, 116, 118, 119, 136, 137
 Prespasee 4, 5, 10, 11, 41, 115,
 123, 135
 Priko bei Dmiš 74, 75, 128
 Prizren 48, 57, 125
 Prokoplje 114
 Pusta Reka 113
 Putna 131
 Pyrgbi 23, 107

 Radauș 92, 93, 131
 Radinoce 114
 Ragusa 69, 121, 127
 Randazzo 127
 Rapolla 128
 Ras 107, 108, 120, 122, 123, 138
 Raška 33
 Raszien 21, 33, 51, 54, 56, 59,
 65, 68, 119, 121, 122, 124, 128
 Ratac 120, 123
 Ravanica 60, 61, 62, 63, 64, 65,
 66, 68, 69, 70, 71, 109, 126,
 127, 137
 Ravenna 17, 111
 Războieni 101, 102, 103, 110
 Rom 7, 15, 118
 Roman 104
 Rudenica 73, 95, 104

 Salona 112
 Saloniki 49, 50, 51, 52, 53, 54,
 55, 56, 58, 60, 108, 112

 Saroistan 12
 Schipan, Michaelskirche 120
 Scupi 111
 Separevska Banja 47
 Serbien 20, 21, 41, 47, 48, 60,
 68, 85, 97, 111, 114, 125, 127,
 138
 Seret 91, 94, 95, 130
 Siebenbürgen 76, 91, 92, 97, 110
 Sifelia 23, 107, 124
 Siponto 31, 121
 Sizilien 59, 67, 69, 109, 120, 127,
 137
 Skoplje 48, 56, 68, 122
 Skripu 41, 42
 Skutari 40, 120
 Smederevo 63, 69, 71, 73, 74, 75,
 127, 128
 Snagov 82, 83, 84
 Sofia 15, 16, 17, 18, 107, 117
 Sofikon 125
 Sopočani 34, 36, 37, 38, 39,
 108, 122, 123
 Spalato 18, 107
 Speyer 16
 Stanimaka 21, 23, 24, 25, 26, 30,
 31, 45, 107, 119
 Staro-Nagoričino 48, 49, 50, 56,
 57, 58, 108, 125
 Strilo, S. Giovanni Vecchio 35, 36,
 37, 108
 Strip 48
 Strehaia 105
 Strima 116
 Stobi 1, 2, 3, 107, 112
 Studenica 21, 23, 25, 28, 29, 30,
 31, 32, 33, 34, 36, 38, 57, 65,
 66, 107, 108, 121, 122, 123, 126
 Suceava siehe Suczawa

- Cucevița 103, 104, 110, 133
 Cuzarna 93, 95, 96, 97, 101, 103,
 104, 110, 132, 133
 Cuvodol bei Bitolj 1, 2, 3, 4, 111,
 113
 Cvinjarica bei Lebane 1, 2, 3, 4
 Cyrahus 68

 Taormina 67
 Taraboș 120
 Târgoviște 78, 79, 81, 82, 84,
 106, 110
 Tepeș-Vodă 76
 Thrazien 17, 21
 Tiča 136, 137
 Tirnovo 46, 108, 124
 Tismana 82
 Tivoli 17
 Toplica 25
 Topolnica 116
 Toscana 38
 Trani 32
 Trapani 67
 Trapezica 45, 77, 124
 Trau 123
 Tridetti, S. Maria de 37
 Troja 121

 Tropaeum Trajani 1, 2, 3, 107,
 111, 112
 Turn-Severin 76, 77

 Ulcinj s. Dulcigno
 Ungarn 91, 92

 Vardar 48, 59
 Vaslui 132
 Vatra-Moldoviței 133
 Veljuša 126
 Veluče 72
 Venedig 88
 Verria 125
 Vodița 82
 Vodoča 41
 Volosât 93
 Voroneț s. Woroneș
 Walachei 76, 77, 78, 79, 81, 82,
 83, 84, 85, 90, 91, 93, 106, 109,
 111
 Woroneș 95, 96, 97, 110, 133
 Zahumljen 117, 119
 Zeta 119
 Žiča 34, 35, 36, 37, 39, 108, 120,
 121, 122, 123, 125, 126, 127,
 137

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	V
Einleitung. Kulturgeschichtliche Grundlagen	VII
I. Die altchristliche und frühbyzantinische Kunsttradition in der Geschichte der Architektur der Balkanländer	1
1. Basilikale Anlagen	1
2. Die Kuppelbasilika	13
3. Die zentrale Kuppelanlage	16
II. Die Differenzierung der Balkanländer unter dem Einfluß der abendländischen Kunst im Mittelalter	20
1. Der gemeinsame Ursprung der Kuppelbasilika in Bulgarien und Serbien	20
2. Verquickung der byzantinischen und abendländischen Formenwelt in der raszischen Baukunst. Verhältnis zu Süditalien	25
3. Fortwirken der Bautradition der raszischen Schule im 13. und 14. Jahrhundert und Vertiefung der abendländischen Einflüsse	34
III. Wiederbelebung der byzantinischen Kunstströmungen und wachsende Bedeutung Griechenlands	41
1. Die Rolle der byzantinischen Kreuzkuppelkirchen in den Ostbalkanländern (Bulgarien)	41
2. Die Rolle der Kreuzkuppelkirche in den Westbalkanländern (Serbien)	47
IV. Verschmelzung bodenständiger Bautradition mit romanischen, gotischen und islamischen Strömungen Süditaliens, Siziliens und der Adriaiküste vor der türkischen Eroberung. Morava-Schule	59
V. Walachische und moldauische Architektur und ihre stilgeschichtliche Differenzierung	76
1. Der Einfluß bulgarischer Anlagen in der walachischen Baukunst	76

2. Die byzantinisch-hauptstädtische Architektur in der Walachei (Kreuzkuppelkirche)	78
3. Die serbische Architektur in der Walachei und ihre Differenzierung	82
4. Islamische Dekorationsmotive in der walachischen Architektur des 16. bis 17. Jahrhunderts	85
5. Das Verhältnis der byzantinischen zur gotischen Architektur in der Moldau	91
6. Gestaltung und Vollendung der moldauischen Architektur im 15. und 16. Jahrhundert (Von Stephan dem Großen bis Peter Kares und Jeremias Movila)	94
VI. Zusammenfassung	107
Anmerkungen	111
I. Die altchristliche und frühbyzantinische Kunsttradition in der Geschichte der Architektur der Balkanländer	111
II. Die Differenzierung der Balkanländer unter dem Einfluß der abendländischen Kunst im Mittelalter	119
III. Wiederbelebung der byzantinischen Kunstströmungen und wachsende Bedeutung Griechenlands	124
IV. Verschmelzung bodenständiger Bautradition mit romanischen, gotischen und islamischen Strömungen Süditaliens, Siziliens und der Adriaiküste vor der türkischen Eroberung	126
V. Walachische und moldauische Architektur und ihre stilgeschichtliche Differenzierung	129
Nachträge	135
Zu Kap. I	135
Zu Kap. III	136
Zu Kap. IV	137
Ortsregister	139

Verzeichnis der Abbildungen

- Abb. 1 Sophienkirche in Schwid (Vorhalle)
Abb. 2 Stanimafa (Oberkirche)
Abb. 3 Studenica (Südseite)
Abb. 4 Studenica (Hauptportal)
Abb. 5 Mešembria, Johannes Meiturgitoskirche
Abb. 6 Gračanica (Seitenansicht)
Abb. 7 Lesnovo (Distanzansicht)
Abb. 8 Krusevac (Dst- und Seitenansicht)
Abb. 9 Kalenić (Südostansicht vor der Restaurierung)
Abb. 10 Ručevište, Erzengelkirche (Distanzansicht)
Abb. 11 Curtea de Argeş, Nikolauskirche
Abb. 12 Gozia (Distanzansicht)
Abb. 13 Dealu, Klosterkirche (Südwestansicht)
Abb. 14 Curtea de Argeş, Bischofskirche
Abb. 15 Piatra, Johanneskirche (Kuppel)

Tafel I—X Grundrisse

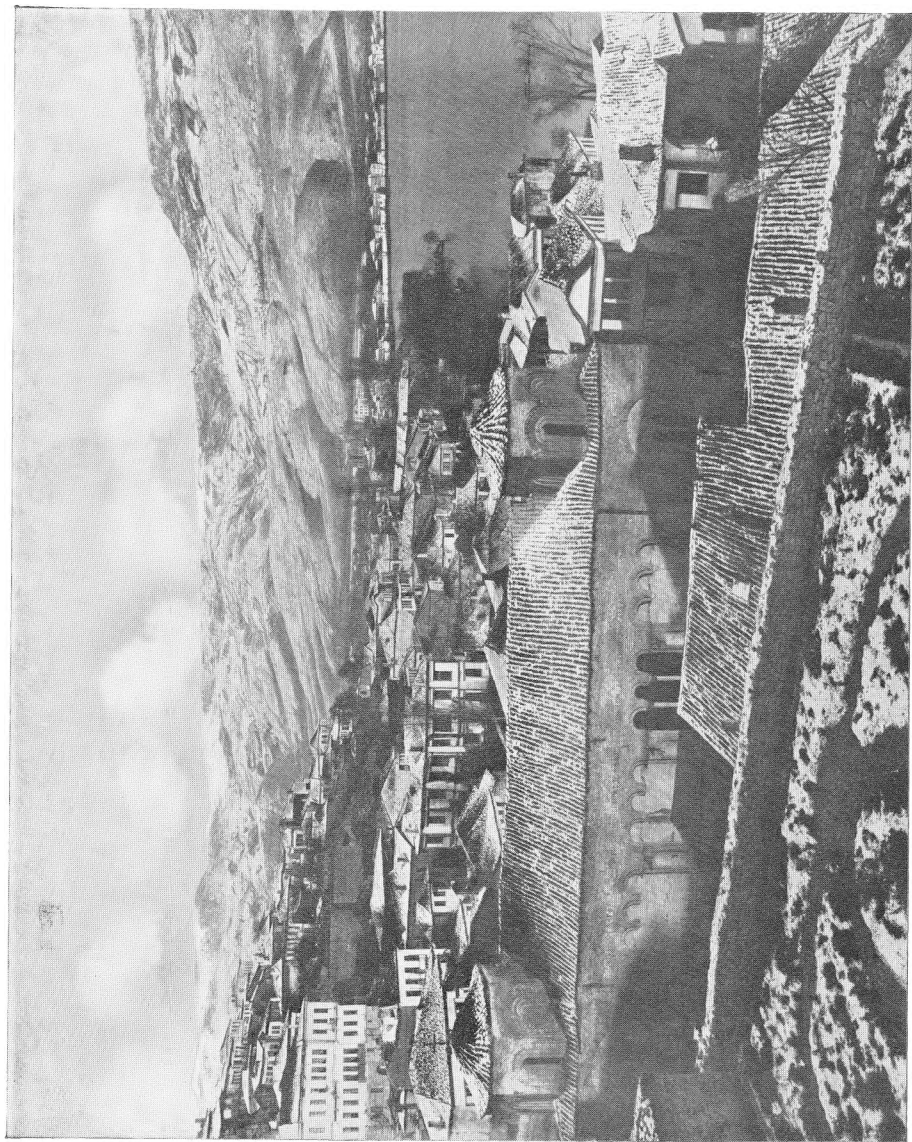


Abb. 1 Sophienkirche in Ochrid (Vorhalle)

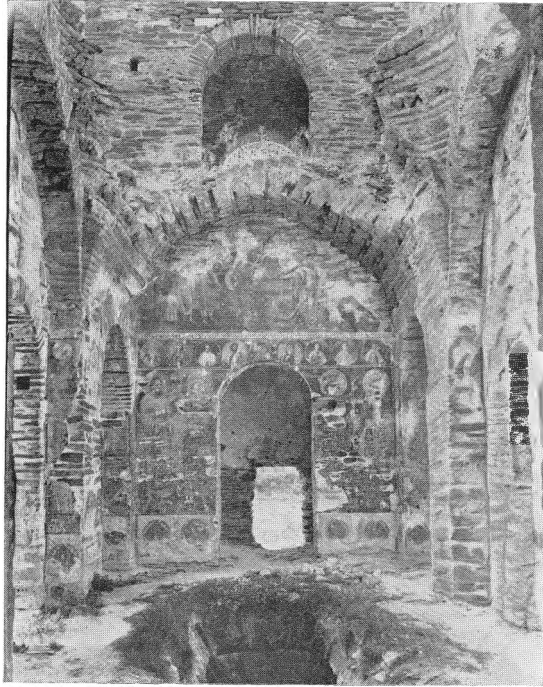


Abb. 2 Stanimaka (Oberkirche)

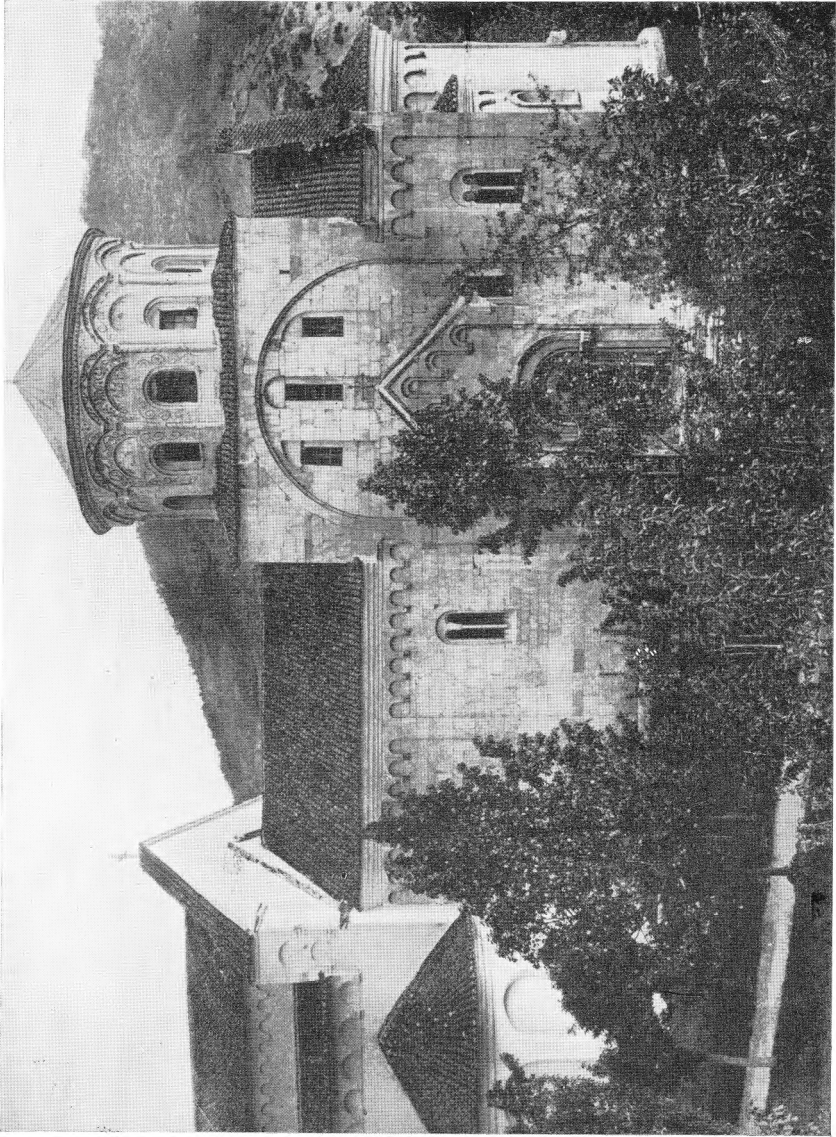


Abb. 3 Studenica (Südseite)



Abb. 4 Studenica (Hauptportal)

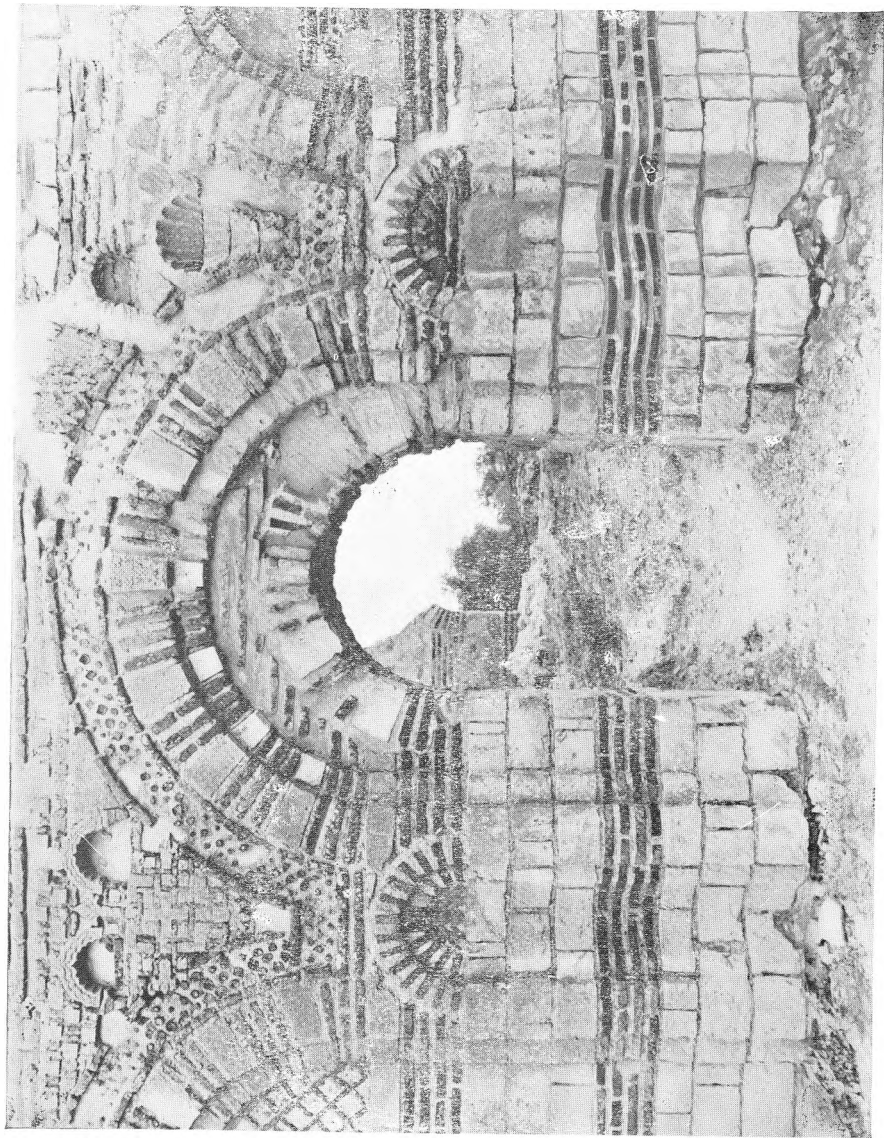


Abb. 5 Mesembria, Johannes Aleiturgitoskirche



Abb. 6 Gracanica (Seitenansicht)

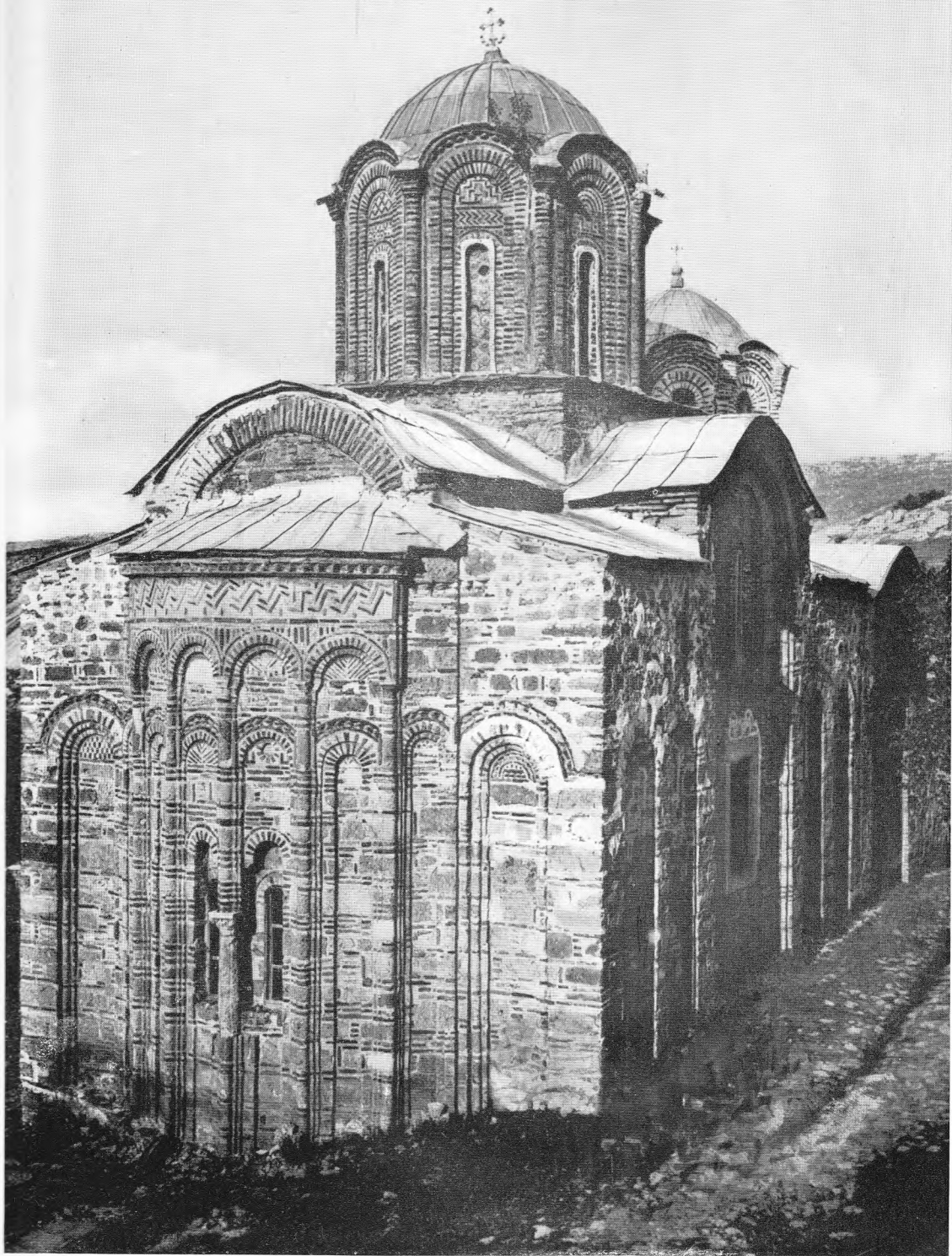


Abb. 7 Lesnovo (Ostansicht)

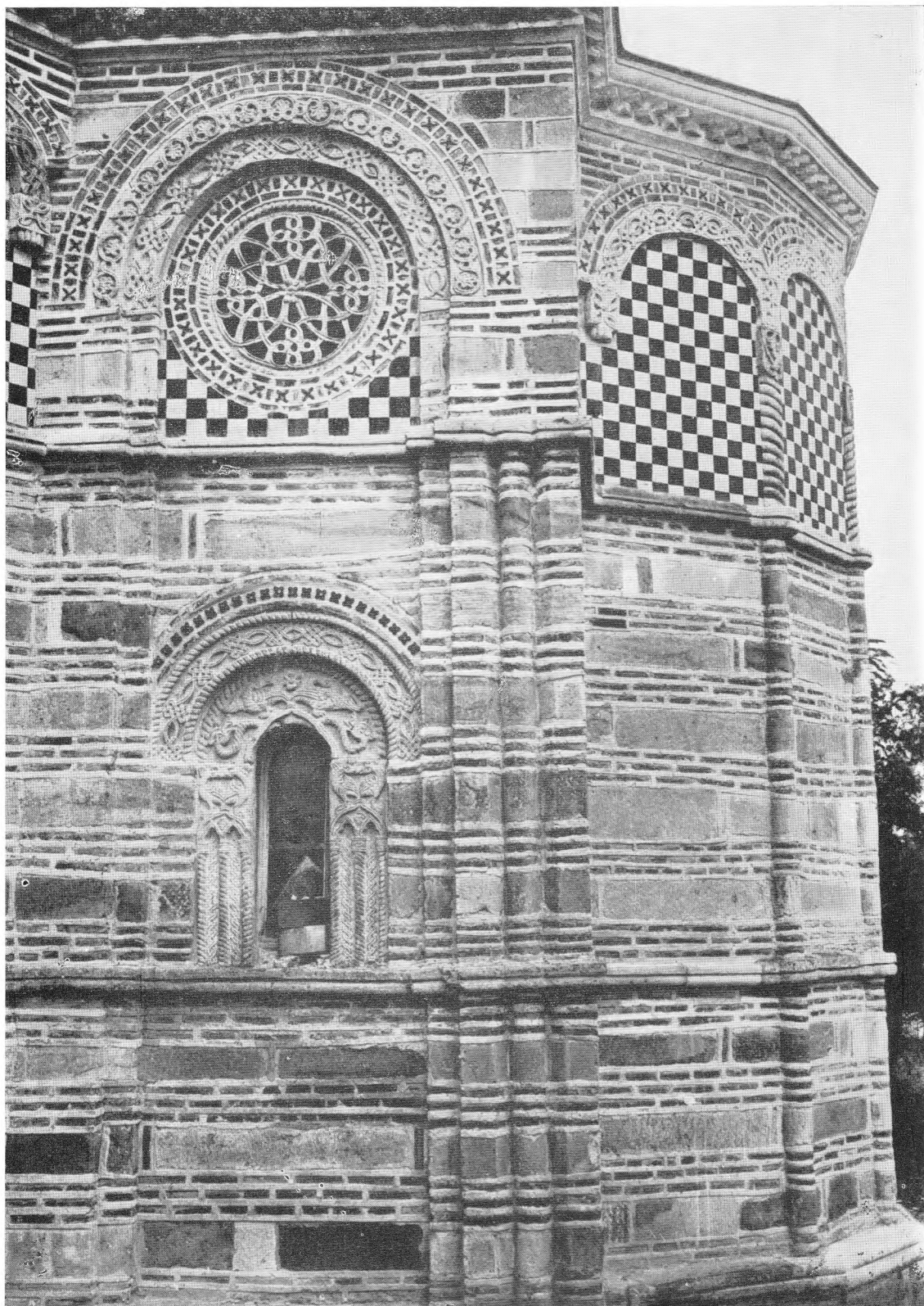


Abb. 8 Krusevac (Ost- und Seitenansicht)



Abb. 9 Kalenic (Südostansicht vor der Restaurierung)

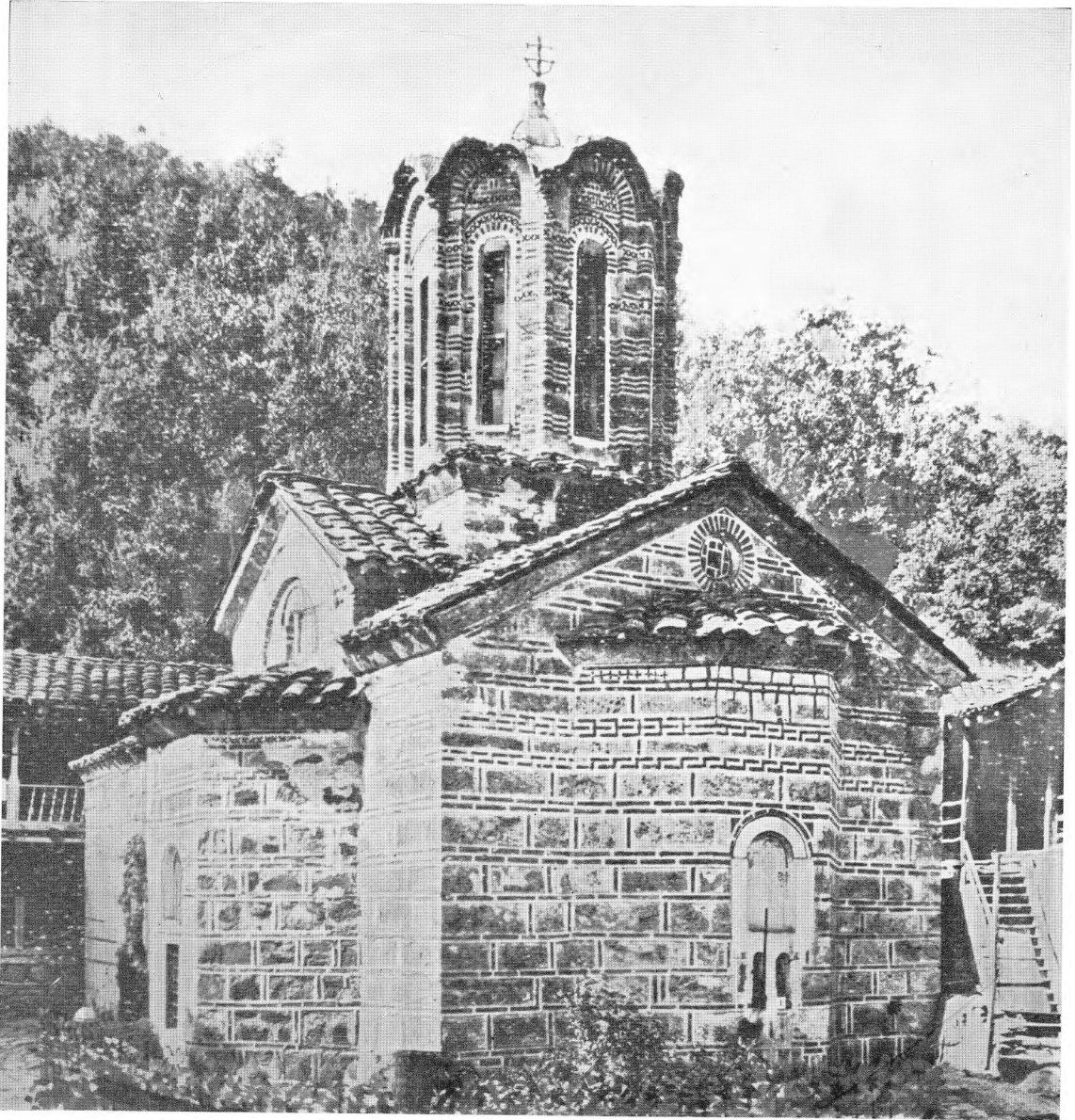


Abb. 10 Kuceviste, Erzengelkirche (Ostansicht)

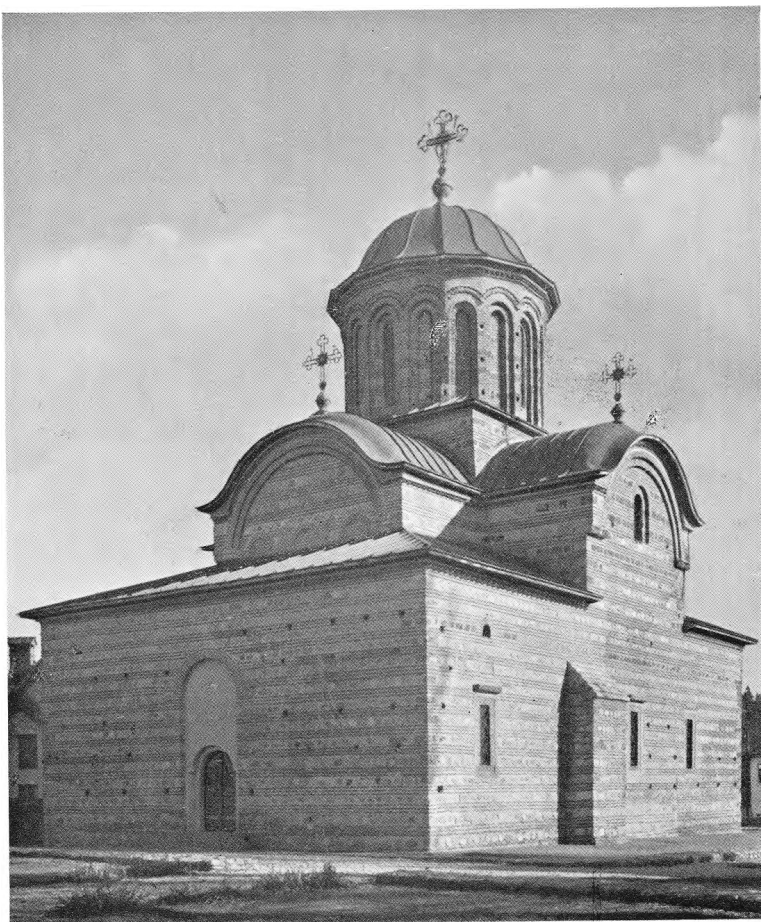


Abb. 11 Curtea de Argeș, Nikolauskirche



Abb. 12 Cozia (Ostansicht)



Abb. 13 Curtea de Argeș, Bischofskirche

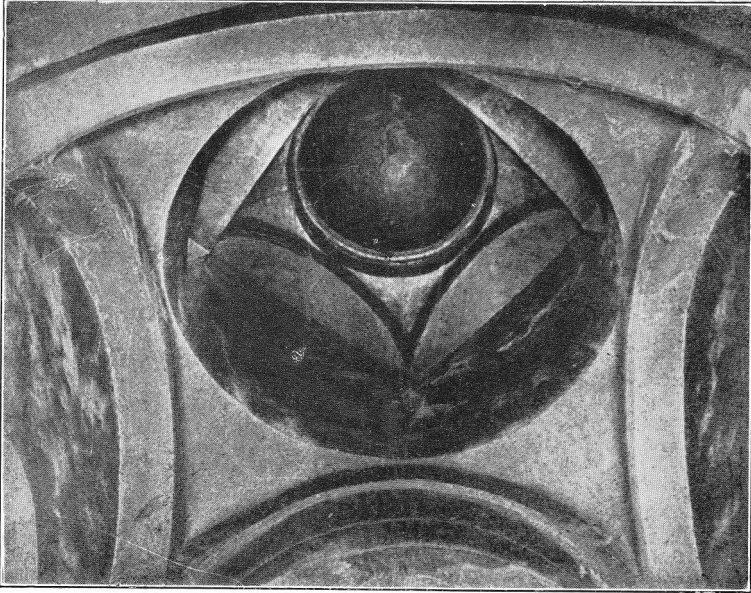
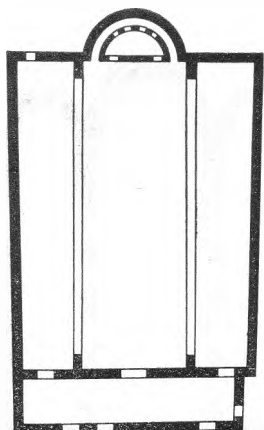


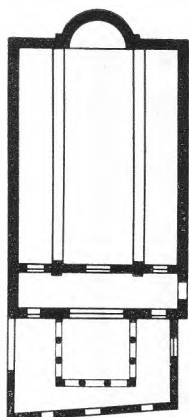
Abb. 14 Piatra, Johanneskirche (Kuppel)



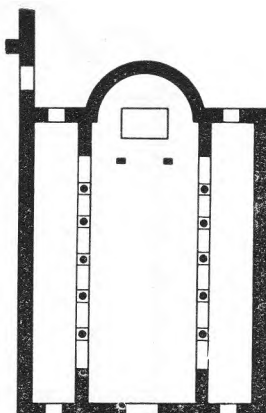
Abb. 15 Dealu, Klosterkirche (Südwestansicht)



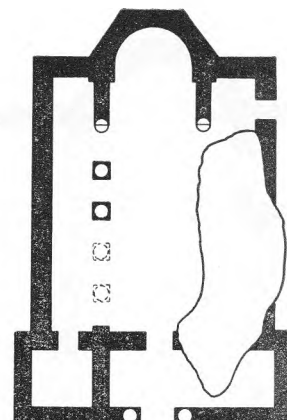
1. Stobi



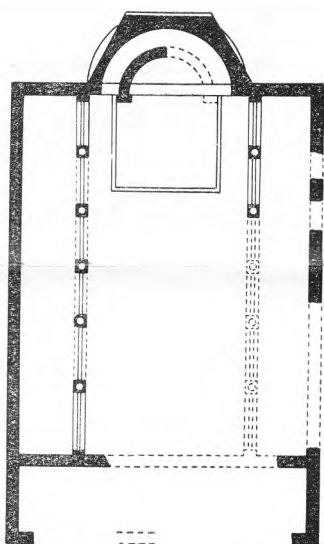
2. Tropaeum Traiani



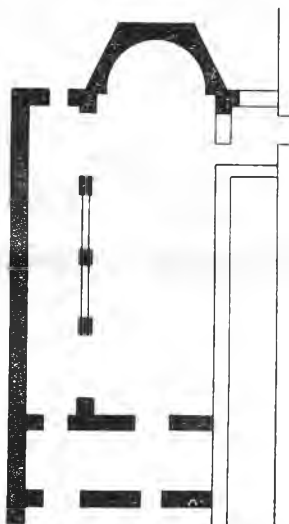
3. Palikura bei Stobi



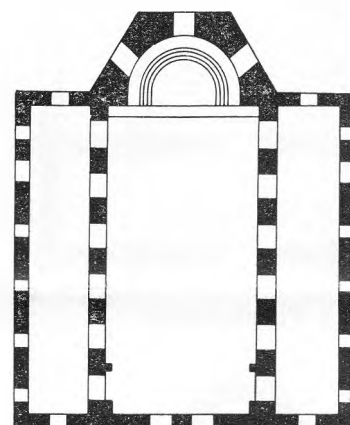
4. Kalaja bei Leban



5. Hissar, Stephansbasilika (Nr. 3)



6. Hissar, Basilika Nr. 1



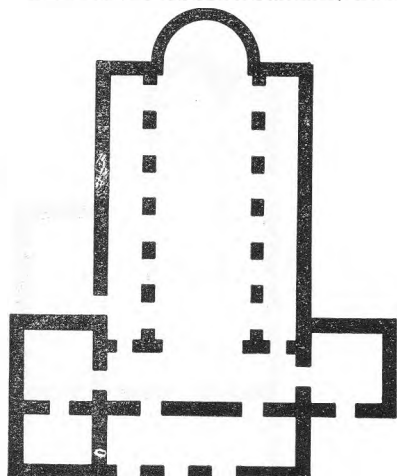
7. Mesembria, Alte Metropole

MASSTAB für 1,2,10

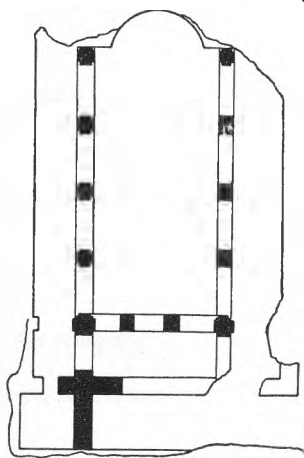
10 0 10 20 30

MASSTAB für 3-9

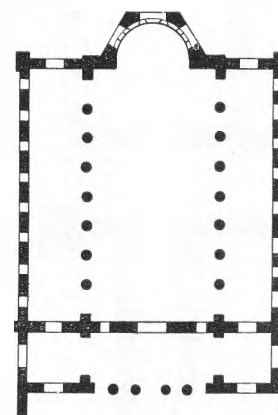
10 0 10



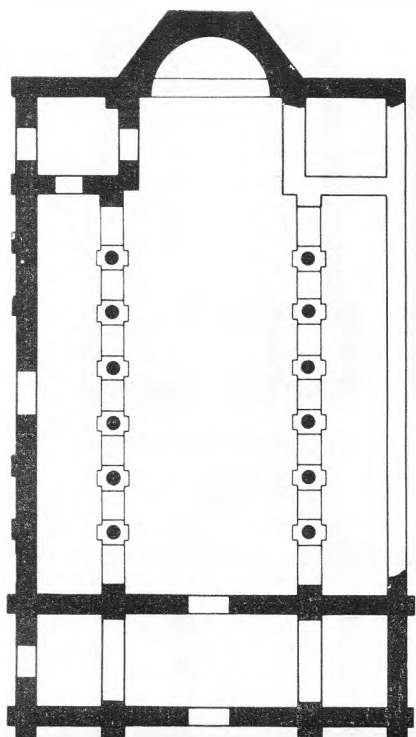
8. Suvodol bei Bitolj



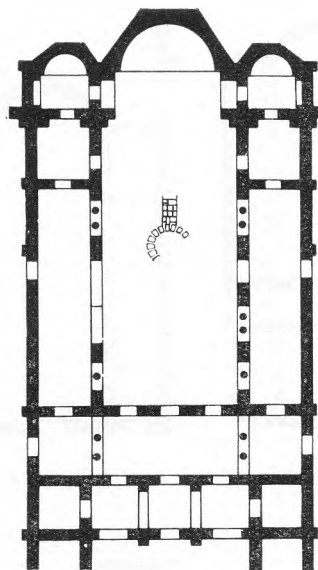
9. Svinarica bei Leban



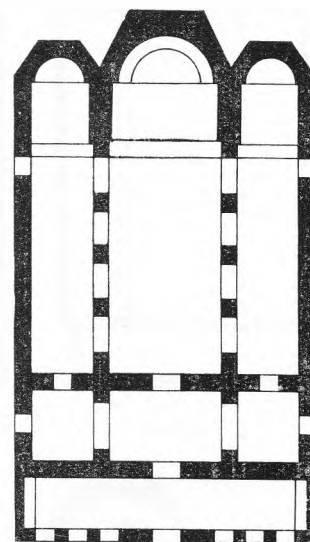
10. Konstantinopel, Studiosbasilika



1. Pirintch-tepe

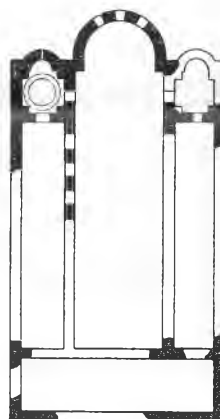


2. Aboba (Pliska)



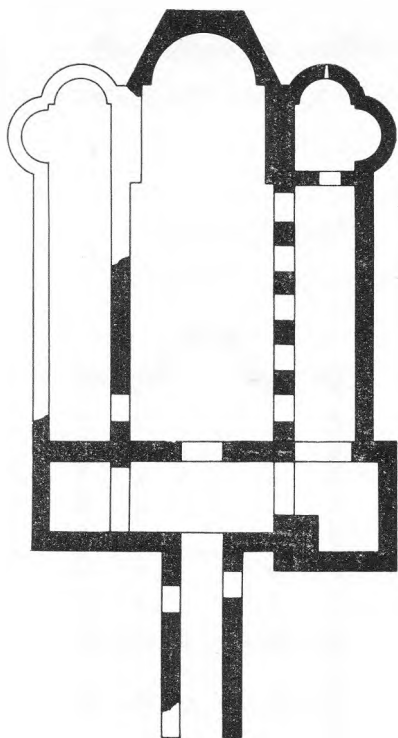
3. Čurlina

MASSTAB für 1,3,5,7,
10 0 5

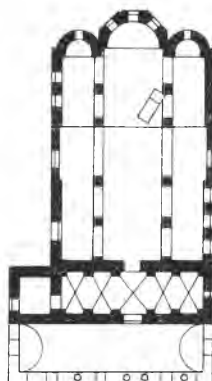


4. Prespa, Achillskirche

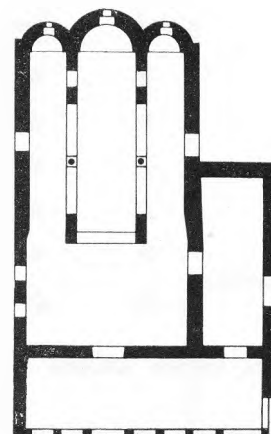
MASSTAB für 2,4,6,
10 0 10 20



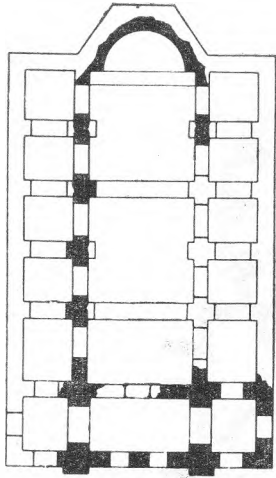
5. Mesembria, Meeresbasilika



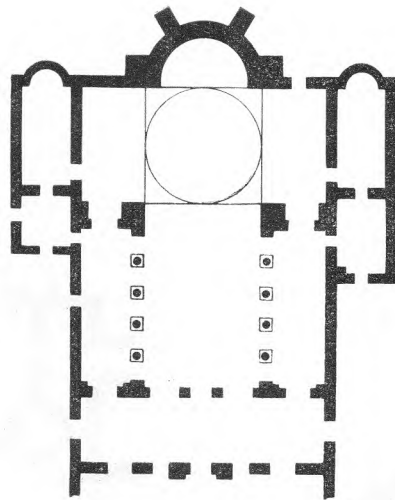
6. Ochrid, Sophienkirche



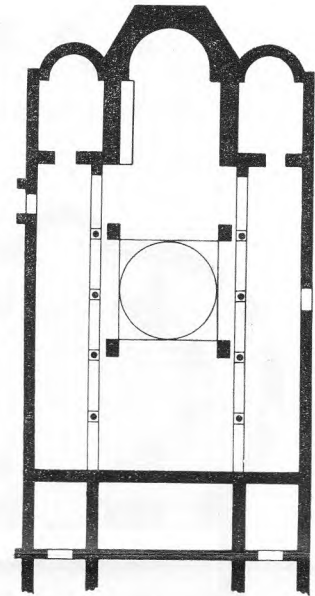
7. Mesembria, Neue Metropole



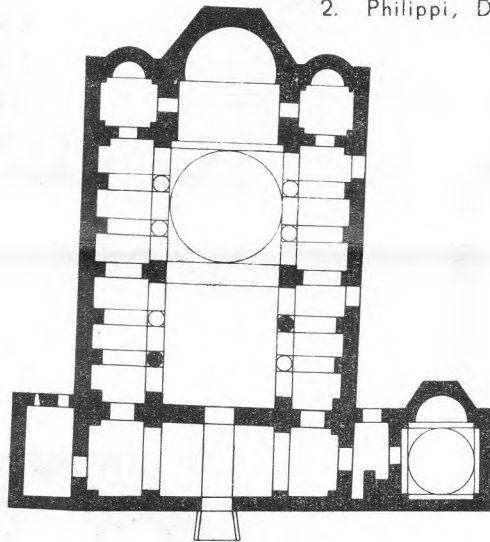
1. Belovo



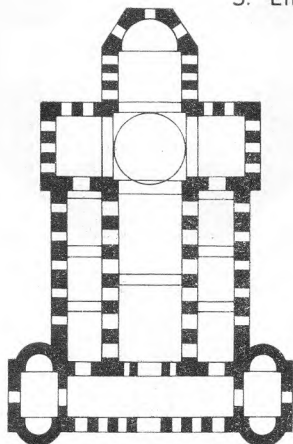
2. Philippi, Derekler



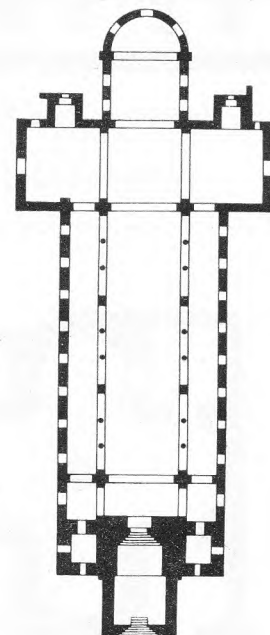
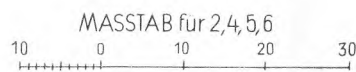
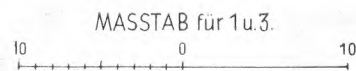
4. Caričin Grad bei Leban



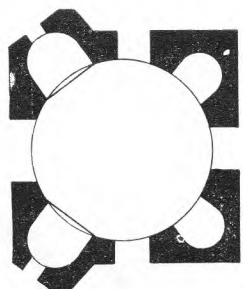
3. Eliaskirche bei Pirdop



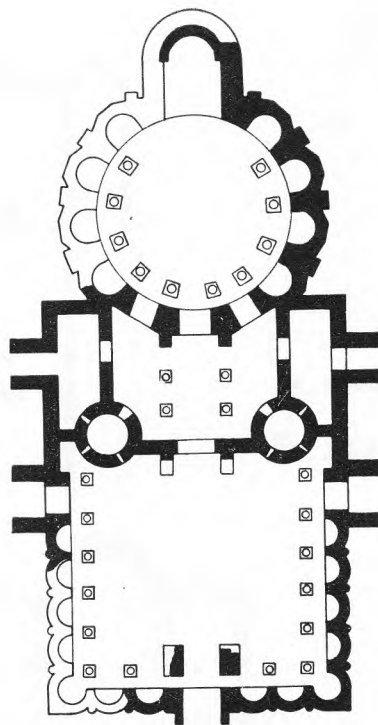
5. Sophienkirche in Sofia



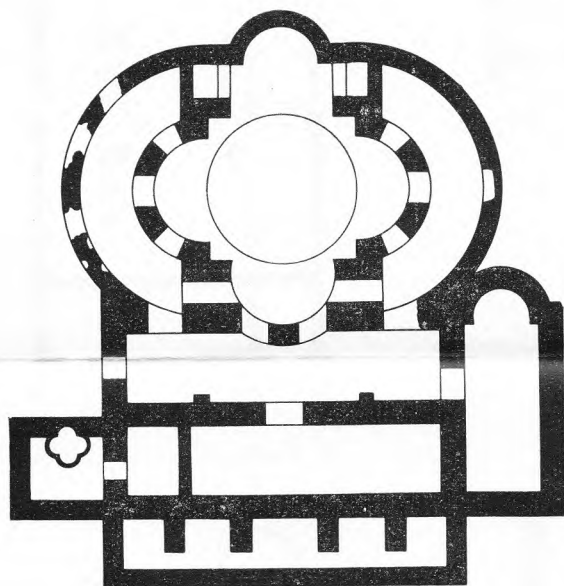
6. Hildesheim, Michaelskirche



1. Sofia, Georgskirche

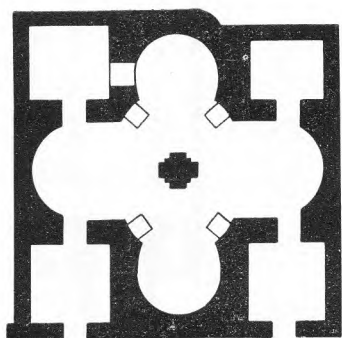
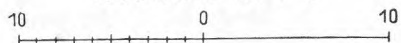


2. Preslav

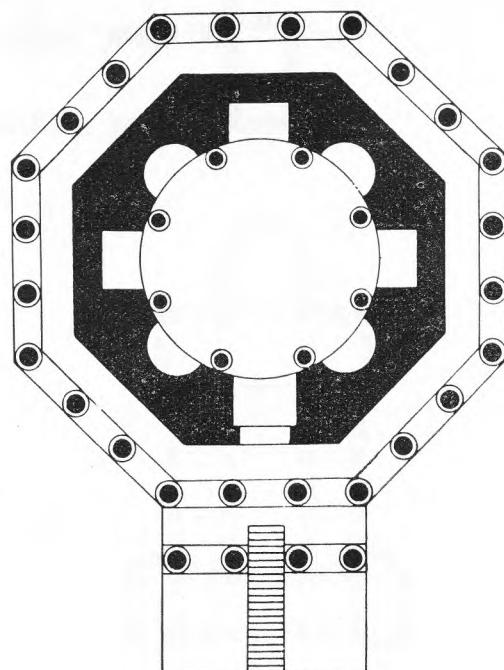


3. Peruštica, Rote Kirche

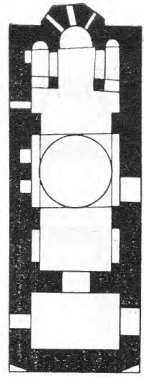
MASSTAB für 1-5



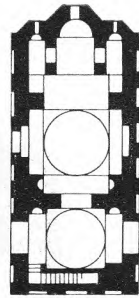
4. Čaričin Grad



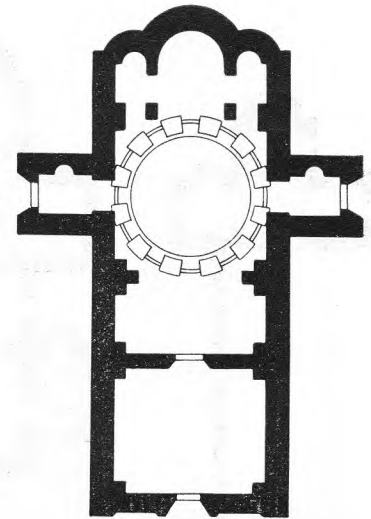
5. Spalato



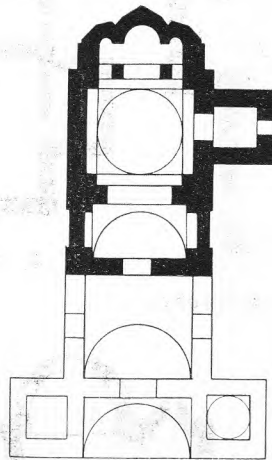
1. Stanimaka



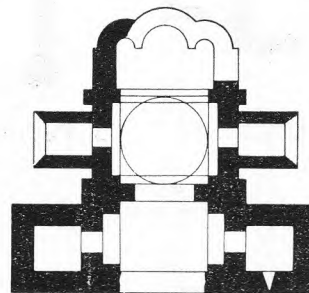
2. Mesembria,
Erzengelkirche



4. Studenica

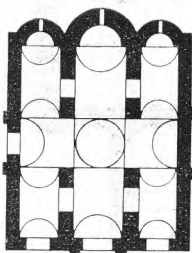


3. Kuršumla

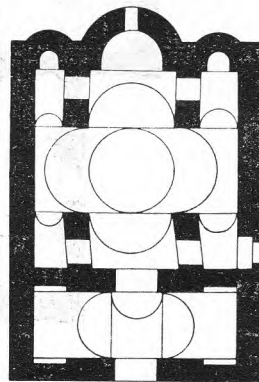


5. Ras, Georgskirche (Djurdjevi-Stupovi)

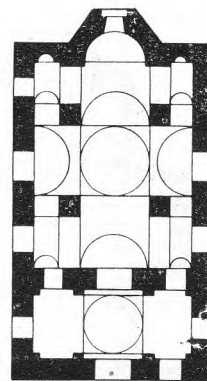
MASSTAB für 1-5



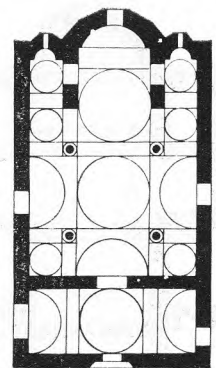
1. Mesembria,
Johanneskirche



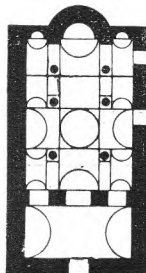
2. German



3. Ochrid,
Klemenskirche

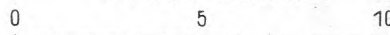


5. Mesembria,
Johannes Aleiturgetos



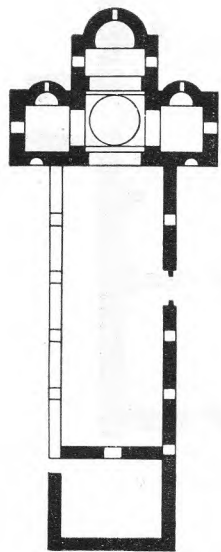
4. Tirnovo, Peter und Paulskirche

MASSTAB für 2

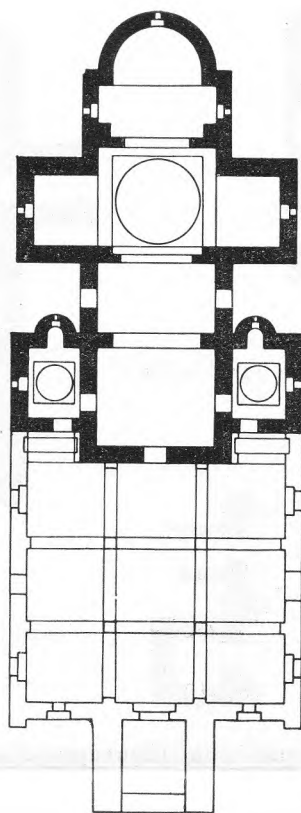


MASSTAB für 1,3,4,5

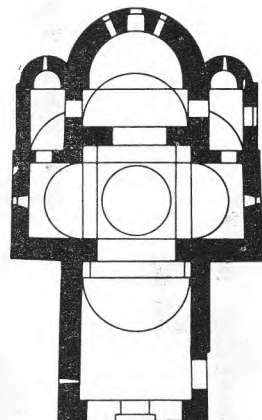




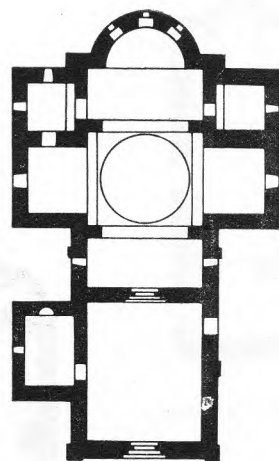
1. Stilo,
S. Giovanni Vecchio



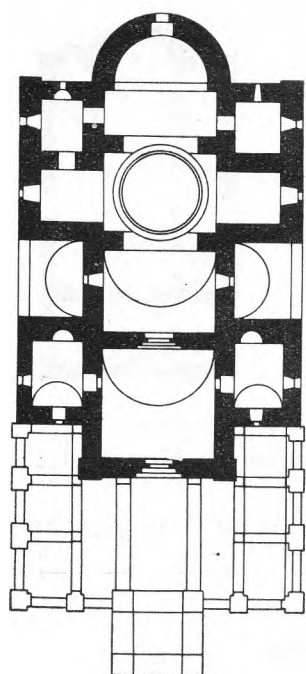
2. Žiča



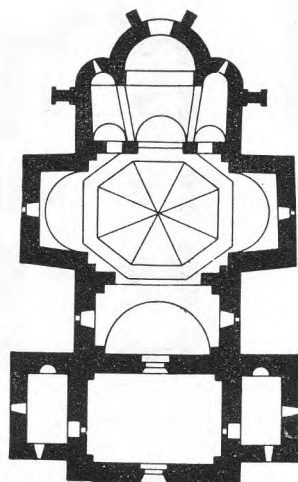
3. Peć, Erlöserkirche



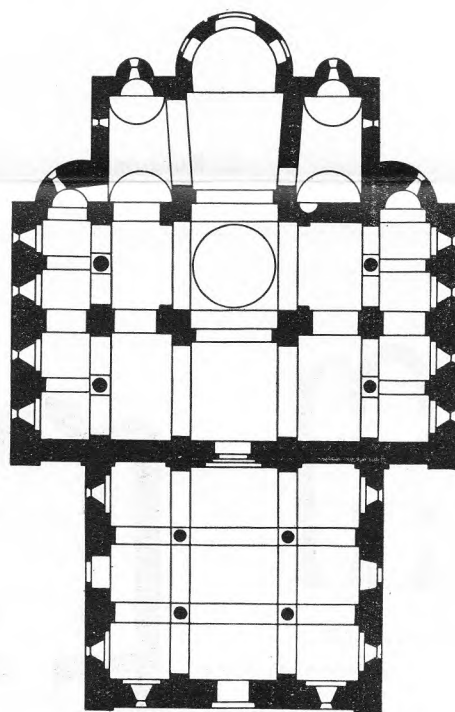
4. Morača



5. Sapočani

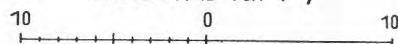


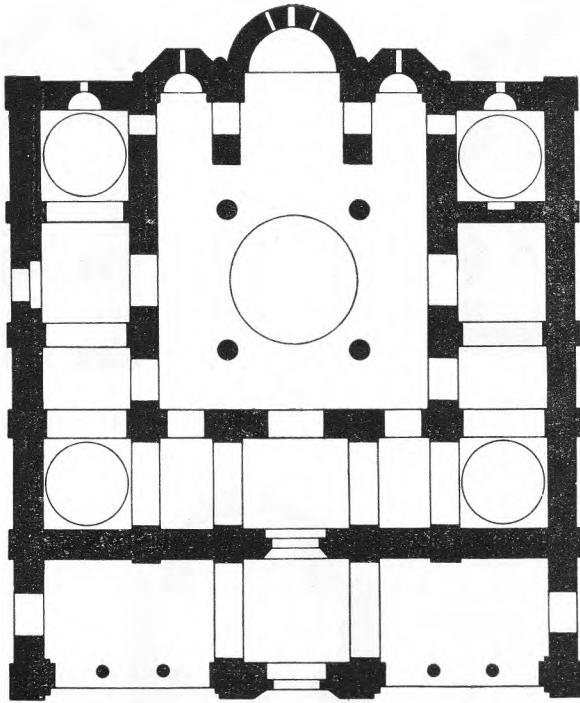
6. Gradac



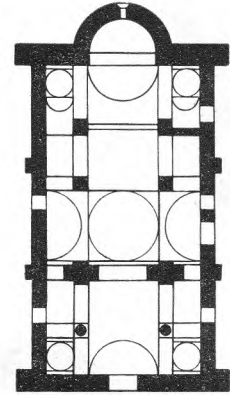
7. Dečani

MASSTAB für 1-7

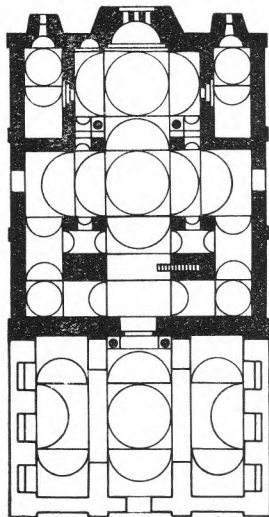
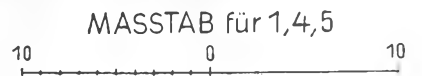
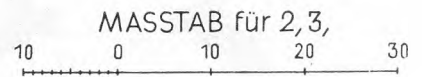




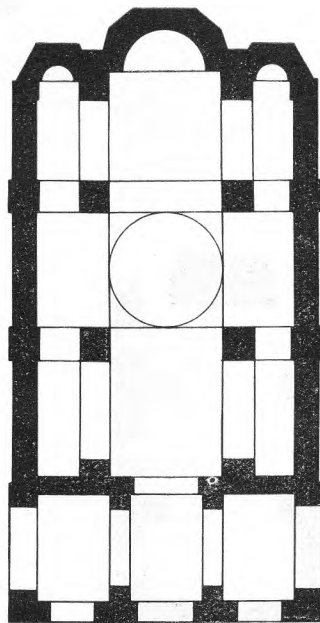
1. Saloniki, Apostelkirche



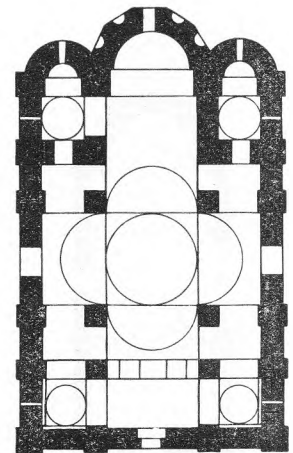
2. Staro Nagoričino



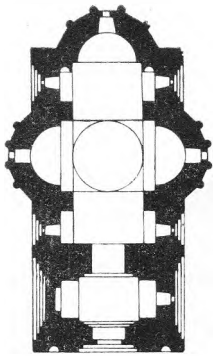
3. Gračanica



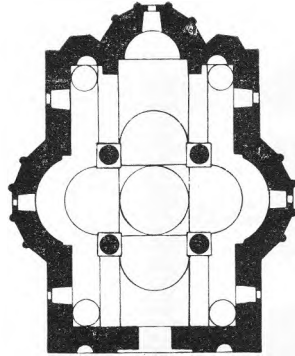
4. Prizren, Erzengelkirche



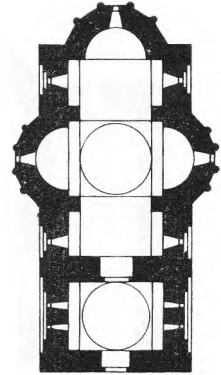
5. Matejić



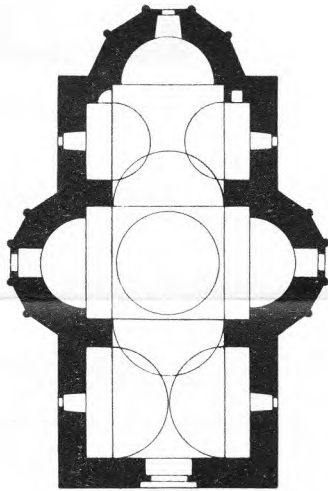
1. Kruševac



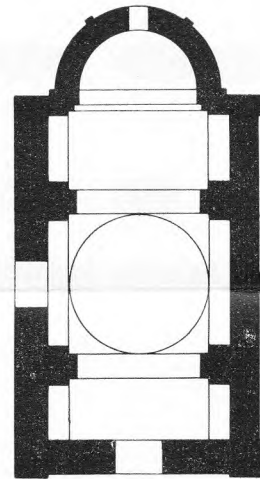
2. Ravanica



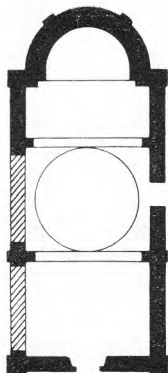
3. Kalenić



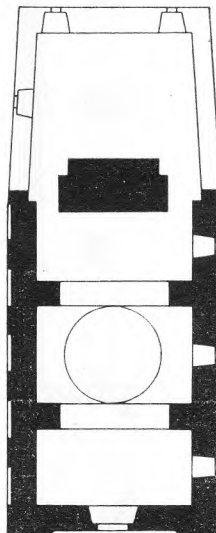
4. Smederevo



5. Cattaro, Lukaskirche



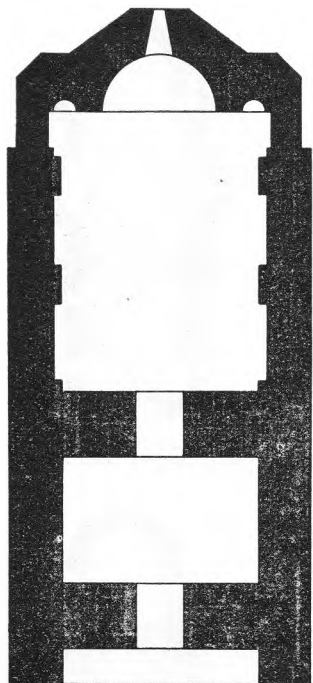
6. Cattaro, Collegiata



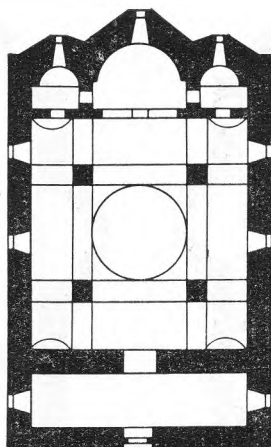
7. Priko bei Omis, Peterskirche

MASSTAB für 1,2,3,6,
10 0 10

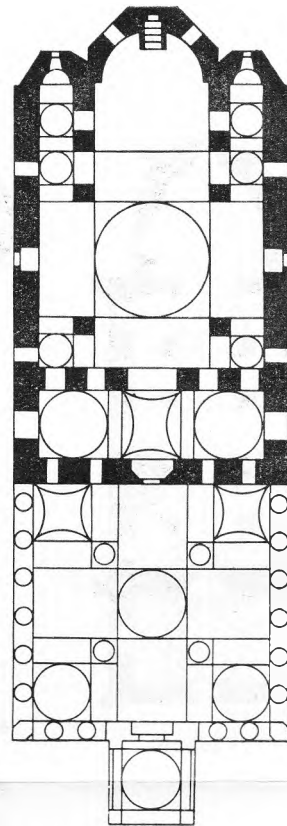
MASSTAB für 4,5,7,
0 10



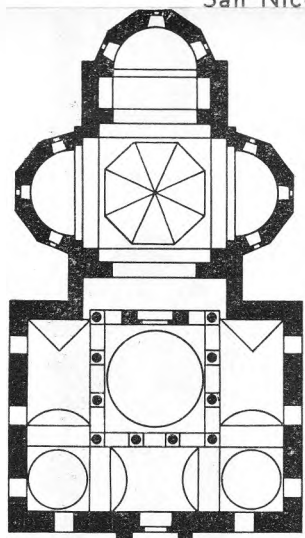
1. Curtea de Argeș,
Sânt Nicoară



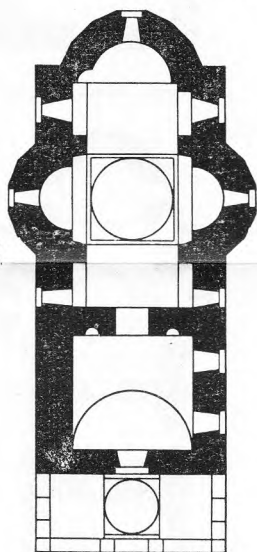
2. Curtea de Argeș, Nikolauskirche



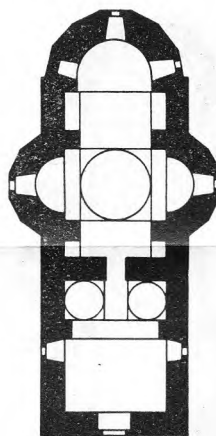
3. Târgoviște,
Alte Metropole



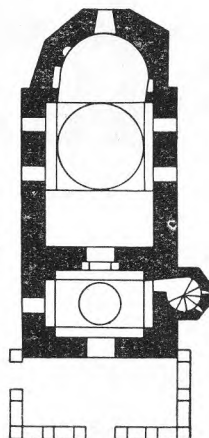
6. Curtea de Argeș,
Bischofskirche



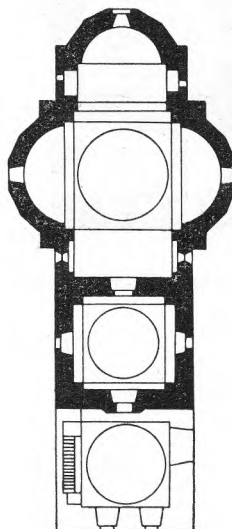
4. Cozia



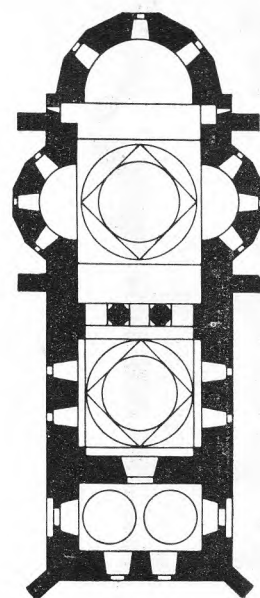
5. Dealu



7. Strehaia



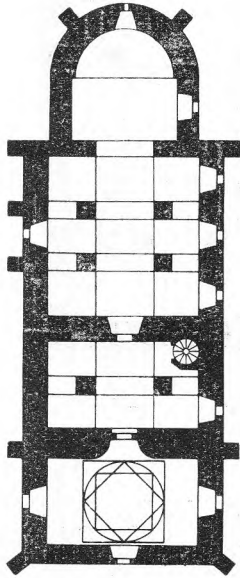
8. Jiteanu



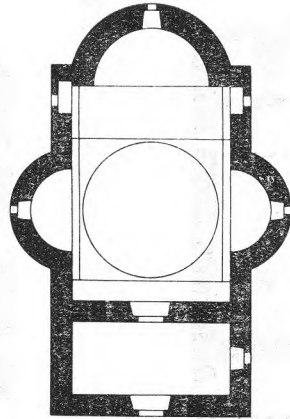
9. Târgoviște, Stelea

MASSTAB für 1
0 5 10

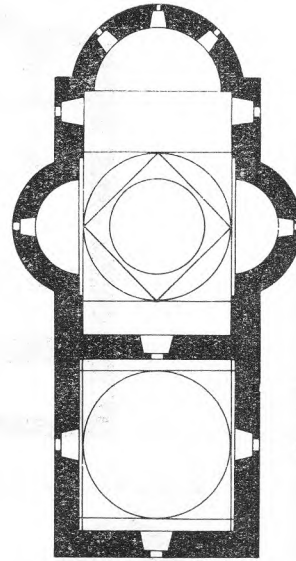
MASSTAB für 2-9
10 0 5



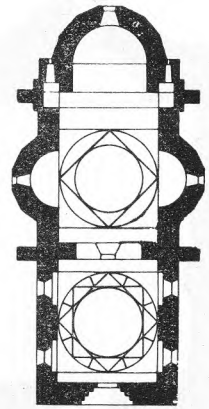
1. Rădăuți



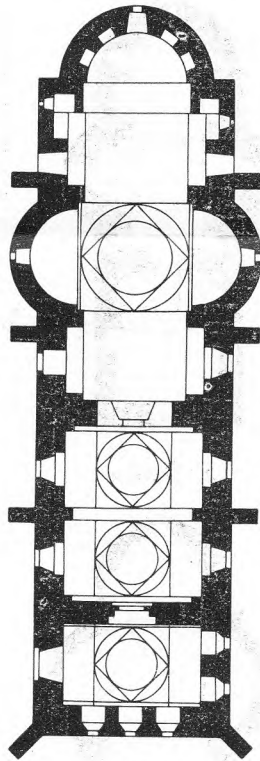
2. Siret, Dreieinigkeitskirche



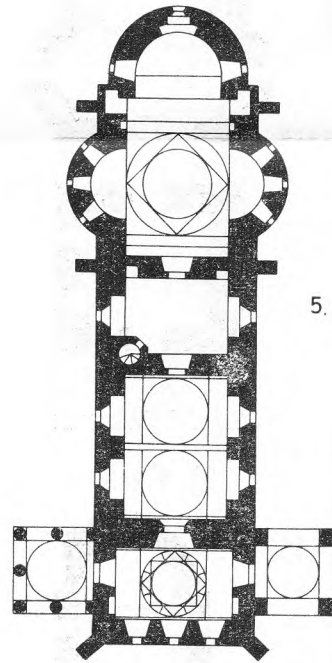
3. Siret, Johanneskirche



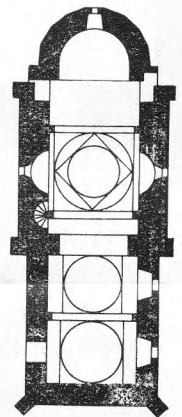
4. Hârlău, Georgskirche



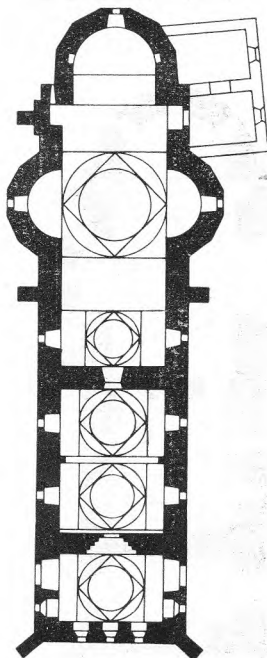
7. Suceava, Georgskirche



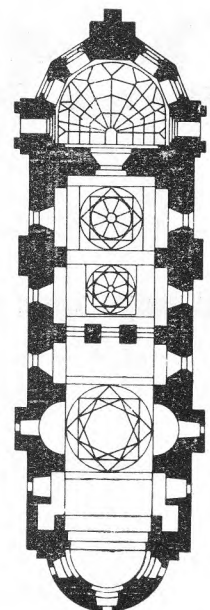
8. Sucevița



5. Piatra, Johanneskirche

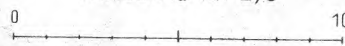


6. Neamț, Klosterkirche



9. Dragomirna

MASSTAB für 2,3



MASSTAB für 1,4,5,6,7,8,9

