

Heinrich Brockhaus, *Die Kunst in den Athos-Klöstern*. Zweite Auflage. Leipzig (F. A. Brockhaus) 1924. — XI, 335 S., Karte u. 31 Tafeln. 4^o.

Gabriel Millet, *Monuments de l'Athos. Relevés avec le concours de l'Armée Française d'Orient et de l'Ecole Française d'Athènes et publiés avec une Introduction et un Catalogue*. (Monuments de l'Art Byzantin. Publiés sous les auspices du Ministre de l'Instruction publique et des Beaux Arts. V.) I. *Les Peintures*. Paris (E. Leroux) 1927. — 75 S., 264 Tafeln in Albumform. Gr. 4^o.

André Grabar, *La Peinture religieuse en Bulgarie*. (Orient et Byzance. Etudes d'art médiévale publiées sous la direction de Gabriel Millet. I). Paris (P. Geuthner) 1928. — XXII, 396 S. u. Karte. Dazu Album: 8 S., 64 Tafeln. Gr. 4^o.

Derselbe. *Recherches sur les influences orientales dans l'Art Balkanique*. (Publications de la Faculté des Lettres de l'Université de Strasbourg. Fascicule 43). Paris (Société d'Édition: Les Belles Lettres) 1928. — XIII, 151 S., 16 Tafeln.

Die Kunst, insbesondere die Malerei des Athos und diejenige der Balkanvölker des byzantinisch-orthodoxen Kulturkreises sind aufs engste miteinander verbunden. Hier wie dort handelt es sich vor allem um das Problem der Quellen der eigentümlichen spätbyzantinischen Renaissance, von der man sehr stark den Eindruck gewinnt, daß sie nur durch das brutale äußere Ereignis der Vernichtung des Romäerstaates und der türkischen Eroberung des gesamten Balkans daran verhindert wurde, bis zu einer der italienischen ebenbürtigen Hochblüte zu führen.

1. Es ist das Verdienst von H. Brockhaus, schon im Jahre 1891 in ebenso wissenschaftlich gründlicher als warmherziger Weise die Bedeutung der Athoskunst vor dem Blick der abendländischen Kunstforschung haben entstehen zu lassen. Stets vorbildlich bleiben wird besonders die feinsinnige Art, in welcher er auf breitester Flucht die Liturgie und ihre Texte zur Erläuterung des künstlerischen Befundes heranzieht. Sein Buch ist eines derjenigen, die für ein bestimmtes Forschungsgebiet als klassisch bezeichnet zu werden verdienen. Es in neuer Auflage herausgebracht zu sehen, konnte nur mit herzlicher Freude erfüllen. Leider konnte es sich dabei mit Rücksicht auf die Ungunst der Zeitverhältnisse im wesentlichen nur um einen Helio-planneudruck handeln. Lediglich die S. 297—325 bringen eine Reihe von Zusätzen, die von der liebevollen Anteilnahme zeugen, die der Verfasser in mehr als drei Jahrzehnten dem von ihm behandelten Stoffe bewahrt hat.

Obenan steht (S. 298—312) der ausgehend von der Beschreibung des Archipelagus durch den Florentiner Cristoforo Buondelmonti erbrachte Nachweis, daß das Klosterland des Athos dem von Thomas Morus entworfenen Bild des Idealstaates Utopia zugrunde liegt. Weiterhin wird (S. 302f) ein Überblick über die wichtigste neuere Athosliteratur geboten. Sie scheint grundsätzlich, abgesehen von einigen grie-

chischen Veröffentlichungen nur strengst Wissenschaftliches ins Auge gefaßt zu haben. Sonst hätte manches, wie etwa die Bücher von Pl. de Meester¹ und H. Gelzer² nicht übergangen werden dürfen. Anderes ist vollends erst wieder seit 1924 noch hinzugekommen. Offenherzig werden sodann manche vorher im Text stehende Auffassungen berichtigt. So wird beispielsweise (S. 315) der Versuch einer Herausdestillierung eines einheitlichen Grundschemas des athonitischen Kirchenbaues nunmehr verworfen (S. 315f), die Tatsache einer allgemein späteren Datierung der Hostienschale von Xeropotamou in der kunstwissenschaftlichen Literatur notiert (S. 316), den Ergebnissen derselben bezüglich des Alters der Kirchenmalereien Rechnung getragen (S. 318f.), Uspenskijs Nachweis berücksichtigt, daß das „Malerbuch“ durch Dionysios Phurnas erst zwischen 1701 und 1733 abgefaßt wurde und dessen Neuausgabe durch Papadopoulos-Kerameus gebucht usw. Interessante Gegensätzlichkeiten sind (S. 318) bezüglich des Osterbildes östlicher und westlicher Kunst gefühlt. Doch wird nicht bis zum eigentlichen Kern des Problems durchgestoßen. Das Entscheidende ist, daß auch im Osten dem Typ einer transzendente-historischen Höllenfahrt der an dem alten Ostertroparion *Χριστός ἀνέστη* orientierte einer doch recht eigentlichen *Ἀνάστασις* gegenübersteht. Vgl. das Neue Serie VII/VIII dieser Zeitschrift S. 164 und in der Festschrift zum sechzigsten Geburtstag von Paul Clemen (Düsseldorf 1926) S. 168 von mir Gesagte. Ich glaube heute, um dies beiläufig hier auszusprechen, jener Liedstrophe entschieden die zeitliche Priorität vor der Bildkomposition geben zu sollen, nachdem ich sie in den 3. Serie II dieser Zeitschrift S. 379f. besprochenen griechisch-säidischen Hss.-Bruchstücken gefunden habe, sie also wohl für älter als das Chalkedonense halten möchte.

2. Das unendlich Wertvollste, was die Athos-Literatur seit 1924 aufzuweisen hat, ist das ganz wunderbare Album G. Millets, das, nun einmal den ganzen Prachtteppich des einzigartigen Schatzes von Wand- und Gewölbemalung in fast durchweg erstklassigsten Reproduktionen vor dem stauenden Auge ausbreitend, bei ikonographischer wie stilgeschichtlicher Forschung eine bequeme wissenschaftliche Arbeit mit ihm ermöglicht.

Eine wenigstens ikonographische Verwertung hat das hier vorgelegte Denkmälermaterial bereits durch M. selbst in seinen *Recherches sur l'Iconographie de l'Evangile aux XIVe, XVe et XVIe siècles* (Paris 1916) erfahren. Ein der Datierung der Monumente, der Anordnung der Darstellungen, der Technik, den Beischriften und einer etwa notwendigen Erklärung der Sujets gewidmeter Text, der naturgemäß stärker auch auf Stilistisches einzugehen gehabt hätte, war für die gegenwärtige Publikation geplant, mußte aber, wie man an der Spitze des *Avant-Propos* (S. 8) erfährt, für ein selbständiges Heft zurückgestellt werden. Textlich erhalten wir so vorerst nach kurzen Vorbemerkungen (S. 3—6) nur eine Art ausführlichen Inhaltsverzeichnisses der Tafelfolge mit Vermerk des Platzes, den die einzelne Darstellung in dem betreffenden Raume einnimmt (S. 7 bis 59), ein Verzeichnis der ausdrücklich datierten Denkmäler (S. 61f.), ein von Fr. S. de Nersessian bearbeitetes ikonographisches Register (S. 63—68) und eine Konkordanz zwischen dem Clichés-Katalog der *Coll. des H^{tes} Etudes* und den Tafeln dieses Albums.

Die Stoffanordnung ist nach dem Prinzip der schon in den *Recherches* vertretenen Scheidung einer makedonischen und einer kretischen Schule erfolgt, wobei für die erstere in der Hauptsache die Malereien der Kirchen

¹ *Voyage de deux Bénédictins aux monastères du Mont Athos*. Paris 1908.

² *Vom heiligen Berge und aus Makedonien. Reisebilder aus den Athosklöstern u. dem Insurrektionsgebiet*. Leipzig 1904. Dazu etwa noch Alf. Schmidtke, *Das Klosterland des Athos*. Leipzig 1903.

von Protaton (Taf. 5—58), Chiliandari (Taf. 59—80) und Vatopedi (Taf. 81 bis 94) und der Trapeza von Chiliandari (Taf. 99—114), sowie einiges aus Philotheou (Taf. 95), Pantokratoros und Rabdouchou (Taf. 96ff.) bzw. aus Bibliothek und einer Seitenkapelle von Vatopedi (Taf. 98) in Anspruch genommen wird, während auf die andere Lavra (Taf. 115—152), Molivoklisia (Taf. 153—158), Koutloumous und Stavronikita (Taf. 159—168), Xenophontos (Taf. 169—186), Pawlou (Taf. 187—194 1), Dionysiou (Taf. 194 2—214), Dochiariou (Taf. 215—254), Hagios Nikolaos und Portaitissa von Lavra (Taf. 255—260; 263), die Skiti von Xenophontos (Taf. 269) und einzelnes aus Karyes (Taf. 268) und Vatopedi (Taf. 262) entfallen. Vorangehen (Taf. 1—4) die wenigen Mosaiken von Vatopedi, die dem 11. bis 12. Jh. zugeschrieben werden. Für Protaton rechnet M. abgesehen von einzelnen Stücken aus den JJ. 1512, 1526 und 1686 mit einer Entstehung schon im Anfang des 14. Jh.s und einer seit rund 1540 erfolgten Restauration. Gleiches Alter ergebe sich dann zwangsläufig auch für die ursprüngliche Gestalt der erst 1804 bzw. 1789 und 1819 restaurierten Ausmalungen der Kirchen von Chiliandari und Vatopedi. Für ein Golgathaprachtkreuz mit den üblichen Ranken am Fuße und Gestalten der Apostelfürsten aus Rabdouchou (Taf. 97, 2ff.) wird — nicht ohne Fragezeichen — sogar das 12. Jh. offengehalten.

Ich vermag mich, soweit die — ja eben ganz vorzüglichen — Reproduktionen ein nachprüfendes Urteil gestatten, dem allem nur durchaus anzuschließen. Den allerstärksten Eindruck empfangen ich insbesondere von Protaton. Mit dem Expressionismus ihres realistischen Individualisierens zugunsten innerer Bedeutsamkeit selbst vor etwas wie ausgesprochener Häßlichkeit — fast in der Art eines Grünewald — nicht halt machende Köpfe wie diejenigen Simeons in der Darstellung im Tempel (Taf. 16, 1), des Johannes und des Hauptmanns in der Kreuzigung (Taf. 17, 2f.), der schlafenden Apostel in Gethsemane (Taf. 23, 1f.) oder die Apostelfürsten Taf. 38,1 und 39,1 sind ebenso bemerkenswert wie etwa die Anmut und Empfindungstiefe des Gesichtes der Gottesmutter in der Darstellungsszene (Taf. 17,1) oder die mich fast an Botticelli erinnernde Dienerin in der Geburt Mariä (Taf. 28,2). Eine gewaltige Ausdruckskraft liegt beinahe durchweg auch in den Köpfen der zahlreichen einzelnen Heiligengestalten. Ich verweise beispielshalber auf die hll. Euthymios, Nikolaos (Taf. 44,1f.) und einen namenlosen Asketen (Taf. 47,1) oder die hll. Kosmas, Panteleimon und Eustathios (Taf. 32,1f. bzw. 56,1). Man hat ganz besonders den Asketen- und Hierarchengestalten gegenüber das Gefühl, als träten in ihnen mit gewaltiger Schärfe in ihrer durch und durch individuellen Wesensart erschauten Mönchsfiguren aus der tatsächlichen Umgebung des Malers uns vor Augen. Es muß schon bis zu den Mumienporträts des Hellenismus und der Spätantike Ägyptens zurückgegangen werden, um gleicher oder noch größerer Kraft in der Schaffung lebensnächster Individualgesichter zu begegnen, und gerne würde man auch nach W. de Grunseisens *Le Portrait* einmal den Weg verfolgt sehen, der beide Erscheinungen miteinander verbinden muß.

Im übrigen entfällt einer wesentlich bloßen Bilddarbietung von technisch bester Qualität gegenüber jede Kritik, und nur dankbare Hinnahme bleibt möglich, eifrigste Verwertung bei weiterer Forschung der sachgemäße Ausdruck solcher Dankbarkeit. Höchstens wird man bei der hohen Bedeutung des Sujets es vielleicht bedauern dürfen, daß von der Darstellung des Jüngsten Gerichtes in der Trapeza von Lavra und Diony-

sion, Taf. 149 bzw. 210 nur eine — im ersteren Falle noch nicht einmal streng vollständige — Gesamtabbildung geboten ist und umgekehrt für Dochiariou die dankenswerten Detailaufnahmen, Taf. 244,2, 245,1, 246,1/4, 247,1f. nicht auch durch eine solche ergänzt werden.

Bei der weiteren Forschung wird, wie schon angedeutet, die Frage nach den Quellen dieser spätbyzantinischen Kunst beherrschend im Vordergrund stehen. Dabei wird gerade auf dem Athos und naturgemäß noch mehr für die Schöpfungen der kretischen als für diejenigen der makedonischen Schule auch die Teilfrage italienischen Einflusses aufzuwerfen sein. Ich möchte nach dieser Richtung zu allergrößter Vorsicht mahnen. Nur ein einziges Beispiel! Während — mit einer Übertragung aus dem Kompositionstyp der Beweinung Christi — in Protaton im Rahmen des Weihnachtsbildes Maria liebkosend das Köpfchen des Jesuskindes mit der einen Hand streichelnd berührt und ihre Wange gegen dasselbe preßt (Taf. 10,2), kniet sie in Dochiariou (Taf. 222,2) und der Nikolaoskirche von Lavra (Taf. 258,3) betend vor dem Neugeborenen. Die Übereinstimmung mit Abendländischem ist natürlich frappant. Aber beides läßt sich eben doch gleicherweise auch mit den Anreden in Beziehung setzen, welche syrische Sōyīā-Dichtung die jungfräuliche Mutter an ihr göttliches Kind richten läßt. Vgl. die zwei N. S. I dieser Zeitschrift S. 193—203 von mir publizierten einschlägigen Lieder. — Besonderer Beachtung seien schließlich noch im Zusammenhang mit den Forschungen von W. Neuß über die spanische Apokalypsenillustration und deren frühchristliche Grundlage der Zyklus aus der Apokalypse in Dionysiou (Taf. 206,3, 207,2, 208) empfohlen.

3. Hat M. selbst uns vorerst für den Athos nur durch eine unschätzbare Materialdarbietung verpflichtet, so hat im Rahmen der von ihm ins Leben gerufenen Serie *Orient et Byzance* A. Grabar der religiösen Malerei Bulgariens eine denkbar gründlichste Untersuchung gewidmet, die mit reifster Sachkenntnis jedes der hier sich stellenden kunstgeschichtlichen Probleme angeht. Von der Fülle der dabei behandelten einzelnen Monumente kann das technisch wiederum Ausgezeichnetes bringende Tafelalbum begreiflicherweise nur einen Ausschnitt bieten. Mit welchem Fleiß und welcher weitschauenden Umsicht der Verfasser gearbeitet hat, verrät schon das kaum endenwollende Verzeichnis der von ihm häufiger herangezogenen und deshalb abkürzend zitierten Literatur (S. VII—XVI).

Es ist künstlerische Entwicklung annähernd eines Jahrtausends, was das Buch an uns vorüberziehen läßt. Noch in die vorikonoklastische Zeit hinauf führen die Malereien der auch durch ihren Grundriß im Zusammenhalt mit Zwarthnotz, Bana, Georgskirche von Ani, „Zentralbau“ von Rusapha und S. Lorenzo in Mailand hochinteressanten Kirche von Peruštica, der nach einer außerordentlich gehaltreichen *Introduction* (S. 1 bis 17) von einer die „byzantinische“ Malerei auf dem Boden Bulgariens behandelnden *Première Partie* (S. 19—92) das erste Kap. (S. 31—53, dazu Taf. 1 u. 2) gewidmet ist. Römische Katakombenmalerei, die ägyptischen Fresken von Abû Hennis und Bawit, Mosaiken von Ravenna und Parenzo werden zur ikonographischen und stilistischen Erläuterung dieser leider wenig gut erhaltenen Reste herangezogen, die mit ihrer Fortführung hellenistischer Traditionen als Vertreter einer Kunst bewertet werden, wie sie für das Konstantinopel des 7. Jh.s bezeichnend gewesen sein dürfte. Den Reflex vielmehr der klassischen byzantinischen Kunst des 11. und 12. Jh.s weist hier Kap. 2 (S. 54—92) in dem reichen Freskenschmuck der Kirche des 1083 durch einen Großwürdenträger des byzantinischen Hofes gestifteten Petritzosklosters bei Bačkovo (S. 55—86, Taf. 1 b u. 3 ff.) und in den Resten je einer unteren Gemäldeschicht in der Georgskirche von Sofia

(S. 86ff.) und einer Dorfkirche in Boiana (S. 87—92) nach, wo die Überdeckung durch eine neue Ausmalung schon 1259 erfolgte. Künstlerisches Erbe des 1186/7 begründeten zweiten bulgarischen Reiches wird an Malereien des 13. Jh.s alsdann von einer *Deuxième Partie* (S. 93—175) in weiteren zwei Kapiteln behandelt. Von denselben ist Kap. 3 (S. 96—116) dem malerischen Schmucke der von Ivan-Arsen II. nach 1230 erbauten Kirche der Vierzig Märtyrer (S. 96—110, Taf. VI 6) und einer Reihe von Kapellen der Burg Trapezica (S. 110—116, Taf. 7), Kap. 4 (S. 117—176) der auf 1259 datierten jüngeren Ausmalung der Kirche der hll. Nikolaos und Panteleimon (Taf. 8—XXI) in Boiana gewidmet. Auf die Denkmäler des 14. und 15. Jh.s entfallen in der *Troisième-Partie* (S. 177—353) die vier letzten Kapp. des Buches. In Kap. 5 (S. 183—227) wird an den kurz nach 1354 entstandenen Gemälden der Klosterkirche von Zemen (S. 186—223, Taf. XXII—XXXIV) und an den malerischen Schmuck einer halbzerstörten Kirche bei dem Dorfe Ljutibrod (S. 223—227) eine archaisierende Bewegung vorgeführt, die auf dem Boden speziell Makedoniens im Gegensatz zu Byzanz auf Traditionen der vorikonoklastischen Epoche zurückgreift, die Armenien und Mesopotamien, die Welt der kappadokischen Höhlenkirchen, die koptische und die frühmittelalterliche Kunst des lateinischen Abendlandes greifbar werden lassen. Die byzantinische Tradition des 14. und 15. Jh.s verfolgt demgegenüber Kap. 6 (S. 228—285): an Höhlenkirchen Nordbulgariens (S. 229—246), der Kuppel der Georgskirche in Sofia (S. 246 ff., Taf. XXXV f.), und der Dorfkirche von Berende, wo — anscheinend mit Vorliebe — eine Anknüpfung an Hellenistisches und Altchristliches immerhin durchaus durch Vermittlung des Byzantinischen erfolgt (S. 248—271, Taf. XXXIII—XL); an der „Patriarchal“-Kirche der Apostelfürsten in Tirnovo, deren erst 1913 größtenteils durch ein Erdbeben zerstörter Gemäldeschmuck hin und wieder den — jedoch abgewiesenen — Gedanken abendländischer Beeinflussung nahelegen könnte (S. 271—281, Taf. XLI—XLIX); an einigen späteren Gemälden von Bačkovu und einem Fragment in der Johanneskirche am Meeresstrand in Mesembria (S. 281—284 bzw. 284f.). Das Zusammenfließen der archaisierenden und der von der byzantinischen Kunst des Komnenenzeitalters herkommenden Strömung beobachten wir in Kap. 7 (S. 286—336) an einer Reihe von Denkmälern, die das 15. Jh. im westlichen Bulgarien hinterlassen hat: den Malereien eines Kirchleins im Dorfe Kalotino (S. 287—290, Taf. VIe); den Fresken der Kirche des Muttergottesklosters bei Dragalevci (S. 291—306, Taf. Lf.), deren ursprünglicher Bestand inschriftlich auf 1476 datiert ist; den ebenso auf 1488 datierten der Kirche des Demetriosklosters bei Boboševo, wo bereits in Szenen der Kreuztragung und Kreuzigung ein Einfluß italienischer Kunst der Sphäre Pietro und Ambrogio Lorenzettis und Fra Angelicos fühlbar wird (S. 306—322, Taf. LII); der 1491 entstandenen Bemalung der 1478 erbauten Kirche von Orlica, eines Metochions des Johannesklosters von Rila (S. 383f.) und den mindestens in ihrer vorliegenden Gestalt bald nach 1493 entstandenen Gemälden in der Kirche des Georgsklosters bei Kremikovci (S. 324—336, Taf. LIV—LVI). Kap. 8 (S. 336—353, dazu Taf. LVII—LXIV) ist endlich der auf 1500 datierten Ausmalung der selbst wohl stark ein Jh. älteren Johanneskirche des Klosters Poganovo geweiht, die vielfach einen Bruch mit der millenaren Überlieferung ostchristlicher Kunst unter stärkstem Einfluß des italienischen Trecento bekundet. Die Zusammenfassung der gewonnenen Hauptergebnisse in einer knappen *Conclusion* (S. 355—361) und anscheinend höchst sorgfältige Register (der Monumente, ein ikonographisches und ein allgemeines: S. 363—376; 377—384; 385—390) müssen bei dem außerordentlichen Reichtum des Inhalts dieses in jeder Beziehung vorzüglichen Werkes doppeltem Danke begegnen.

Schon in seiner Einleitung hat G. an einen Überblick über die mittelalterliche Geschichte des bulgarischen Volkes und seines religiös-kulturellen und künstlerischen Lebens (S. 1—9) einen solchen über die Gesamtent-

wicklung der ostchristlichen Malerei und deren Hauptprobleme (S. 9—17) angeschlossen. In weiteste Perspektiven stellt er dann durchweg auch die einzelnen Denkmäler hinein. Hier wie dort ist es dabei ein ganz besonderer Vorzug seiner Behandlung, daß er stets bemüht ist, das Künstlerische im Rahmen des allgemein Kulturellen zu sehen, durch die geistes- und literaturgeschichtlichen Paralleltatsachen den kunstgeschichtlichen Befund zu erläutern. Die Denkmäler selbst bieten mehrfach ein ganz hervorragendes Interesse, vor allem nach der ikonographischen Seite hin. Es sei etwa auf die auf die *disiecta membra* des Typus der Gerichtsdarstellung in Bačkovo (S. 82—85), das in der Kirche der Vierzig Märtyrer vorliegende älteste Beispiel einer Behandlung des Synaxars durch die Wandmalerei (S. 99—103), dessen Abhängigkeit von Miniaturmalerei treffend herausgestellt wird, oder auf den großen Zyklus aus dem Leben des hl. Nikolaos in Boiana (S. 127—136) hingewiesen. Wie hier überall die ikonographische Untersuchung eine muster-gültige ist, so werden auch die sich immer wiederholenden Beiträge zur Ikonographie der NT.lichen Szenenfolgen (S. 138—149, 204—209; 263 bis 269; 312—322) dauernd besonders wertvolle Leistungen auf diesem in so hohem Grade wichtigen Gebiete darstellen. Sehr feinsinnig ist anlässlich der Unterschicht von Boiana (S. 91 f.) das Eindringen in die Symbolik speziell des Altars und (S. 124 ff.) das zu der Darstellung der jungfräulichen Martyrinnen Barbara und Nedêlja (= Kyriake) als Diakonissinnen und deren Platz in der dortigen Oberschicht Gesagte.

Entgangen ist G. bei Erörterung der beiden Ezechielvisionen von Bačkovo (S. 80 f.) das Buch von W. Neuß über *Das Buch Ezechiel in Theologie und Kunst bis zum Ende des XII. Jhs.* (Münster i. W. 1912). Die Darstellung der ΑΓΙΟΙ ΠΑΝΤΕΣ ebenda (S. 62) dürfte wohl als ein Festbild der Κυριακή τῶν Ἀγίων πάντων (= Sonntag nach Pfingsten) in engere Beziehung zu dem Festbilderzyklus zu bringen sein. Was anlässlich seiner Darstellung in Berende (S. 257—263) zum Bildtyp des schlafenden Emmanuel ausgeführt wird, bringt eine Fülle von Material bei und ist sehr anregend. Das letzte Wort über denselben ist damit aber doch wohl kaum schon gesprochen. Eine Spezialuntersuchung etwa im Zusammenhang anderer Darstellungen des kindlichen Jesus würde sich lohnen. Bei dem Hervortreten der archaisierenden Richtung von Zemen wäre vielleicht auch an eine gewisse Bedeutung des Wallfahrtsverkehrs mit Palästina zu denken. Ein Rätsel bleibt auch mir vorläufig die Schmiedung der Kreuzigungsnägel in Zemen (S. 195—199, Taf. XXX). Zugrundeliegen muß letzten Endes aber doch wohl irgendeine uns heute literarisch nicht mehr greifbar werdende alt-syrische Legende, die dem Abendland, wie so vieles, durch das Zeitalter der Kreuzzüge vermittelt wurde.

4. Das Problem des Zusammenhangs der Balkankunst mit dem vor- und außer-, byzantinischen“ Orient ist naturgemäß das wichtigste, das die Entwicklung der bulgarischen religiösen Wandmalerei stellt. Speziell ihm ist ergänzend auf anderen Gebieten künstlerischen Schaffens G. in seinem zweiten, kaum minder beachtenswerten Buche nahegetreten. So muß jedenfalls objektiv das Verhältnis desselben zu dem größeren Werke empfunden werden.

Was hier zur Erörterung steht, sind einerseits die Keramikfunde, welche die 1909 ausgegrabenen Ruinen von Patleina, einem Kloster des 9./10. Jh.s, geliefert haben (S. 7—55): Bruchstücke eines Wandbelages in Fayence, der nach ornamentalem Charakter und Technik überzeugend mit der Sphäre sassanidischer Kunst in Zusammenhang gebracht wird. Auf der anderen Seite stehen drei Denkmäler der Buchmalerei: zwei Tetraevangelien des 13. Jh.s, das aus dem Dorfe Bitina stammende serbische Nr. 297 der Nationalbibliothek in Belgrad (S. 56—91 Taf. II—IX) und ein nach seinem Kopisten und ersten Besitzer Dobrejšo benanntes bulgarisches, dessen beide Teile heute als Nr. 214 derselben Bibliothek und Nr. 302 der Nationalbibliothek in Sofia aufbewahrt werden (S. 92—102, Taf. Xf.), sowie die 13 Miniaturen, die in einer dem 15. Jh. entstammenden serbischen Hs. der letzteren den Text des Alexanderromans schmücken (S. 108—133, Taf. XII—XVI). Auch hier wird überall in unwidersprechlicher Weise die Abkunft von einer alten im Sinne des Gegensatzes zu Byzanz „orientalischen“ Kunst dargetan. Vor allem sein stilistischer Charakter kommt hier bei den künstlerisch wenig hochstehenden „Schmuck“ des bulgarischen Tetraevangeliums in Betracht, der sich neben Autorenbildern der Evangelisten Markus, Lukas und Johannes (das letzte mit einem Selbstporträt des Kopisten Dobrejšo) auf Vignetten und Initialen beschränkt. Der Illustrationstyp selbst, die Ikonographie und nicht zuletzt eine wiederholt zu beobachtende Abhängigkeit von orientalischen Apokryphen fallen neben Stil und Technik bei den 36 Nrn. des serbischen Tetraevangeliums ins Gewicht: künstlerisch kaum höher stehenden Abkömmlingen einer Randillustration, die nunmehr meist, aber nicht ausnahmslos unregelmäßig von der Seite her in den Text eingeschoben sind und neben Illustrationen des evangelischen Textes die Gestalten von Heiligen bringen, an deren Fest die betreffende Perikope liturgische Verwendung findet. Spezifisch Ägyptisches in der Darstellung des Helden und seiner Umgebung, der Kunst des römischen Ägypters geläufig gewesene, sachliche Details und gewisse charakteristisch semitische Züge verbürgen bei den Illustrationen zum Alexanderroman, daß sie von dessen erst im 14./15. Jh. durch Vermittelung wohl eines lateinischen Zwischengliedes aus einer griechischen Vorlage des 13./14. geflossenen serbischen Redaktion unabhängig sind und auf Originale einer noch vor dem 10. Jh. liegenden Epoche zurückgehen und berechtigen zu der Vermutung, daß in ihnen letzten Endes eine aus jüdischen Kreisen Alexandrias hervorgegangene Schöpfung nachwirkt.

Die Fayencen von Patleina bringen auch Reste figürlicher Darstellungen (am besten erhalten der Kopf eines hl. Theodoros: Taf. I). Damit treten sie in einen Denkmälerkreis mit früherem Innenschmuck armenischer und georgischer Kirchen Palästinas bzw. mit heute noch in armenischen Heiligtümern Jerusalems zu beobachtenden Stücken, auf die ich unter Hinweis auf den Zusammenhang mit Persien in meinen *Palaestinensia*: RQs. XX (1906) S. 149 aufmerksam gemacht habe. Zu der Gesamterscheinung der Miniaturen in den beiden Tetraevangelien bilden eine auffallende Parallele, die allerdings

rein ästhetisch noch tiefer stehenden Evangelistenbilder des griechischen Vierevangelienbuches Ἀγίου Σάββα 82 in Jerusalem vom J. 1027, deren Berührung mit Koptisch-Orientalischem ich ebendort S. 124 unter Abbildung des Matthäus (Taf. VIII, 3) betont habe. Der Illustrationstyp des serbischen Tetraevangeliums war in seiner älteren Fassung grundsätzlich mit demjenigen der Randillustration armenischer Evangelienbücher des zweiten Jahrtausends identisch. Das vom Rand in den Textspiegel Einrücken als Titelbild bestimmter Texte gedachter Randminiaturen, das er in seiner gegenwärtigen Erscheinungsform aufweist, ist genau so in dem von Omont in den *Monuments et mémoires publiés par l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres* XVII (1909) Heft 1 bekannt gemachten syrischen AT. *Bibl. Nat. 341*, nach F. Nau (R O C. XVI, S. 297) des 7. oder 8. Jh.s, in Paris zu beobachten. Die von G. (S. 60) als völlig singulär bewertete Erscheinung der liturgisch bedingten Heiligengestalten kehrt — wie in dem balkanischen Monument neben entsprechendem Auftreten evangelischer Szenen — wieder in dem syrischen Homiliar *Sachau 220* vielleicht noch des ausgehenden 8. Jh.s in Berlin auf deren unter Drehung um 90° vor dem betreffenden Text in die Textspalte eingeschobene ursprüngliche Randminiaturen zum Anfang je einer Homilie oder Dichtung ich erstmals R Qs. XXII (1908) S. 28f. (des kirchengeschichtlichen Teils!) hinwies, um dann N. S. III, S. 115—127 dieser Zeitschrift die aus einem Weihnachtsbild verselbständigten Miniaturen zu publizieren. Nach Syrien weist auch die Vorstellung der Empfängnis durch das Ohr, die G. (S. 74f.) mit Recht in der Verkündigungsminiatur (Taf. VI, 1 2) vorausgesetzt sieht. Nicht nur ist das von ihm allein für sie herangezogene armenische Kindheitsevangelium, wie er selbst (S. 75, Ak. 1) bemerkt, eine Übersetzung aus dem Syrischen. Als auf syrischem Boden im 4. und 5. Jh. herrschend wird jene Vorstellung vielmehr vor allem durch Aḡrem und Iṣḥaq „von Antiocheia“ belegt, wofür die Nachweise schon bei F. J. Dölger IXOYΣ. I (R Qs. Supplbd. XVII), S. 95 Ak. 1. Sie kehrt auch späterhin in syrischer Liturgie wieder, so z. B. *Brev. iuxta ritum Eccl. Antiochenae Syrorum* II (Mosul 1886), S. 88: ܠܗ ܥܠ ܐܘܪܗܐ ܕܥܝܢܐ ܕܥܝܢܐ (er trat vom Ohre her ein und ich bemerkte es nicht), 104: ܕܥܝܢܐ ܕܥܝܢܐ ܕܥܝܢܐ ܕܥܝܢܐ (aus dem Munde Gabriels empfing Maria durch ihre Ohren den Hochgepriesenen). Syrischem Einfluß verdankt sie ihr entsprechendes Auftreten wohl auch in dem ursprünglichen Text eines durch Agobard von Lyon hart kritisierten römischen Weihnachtsresponsoriums (Migne PG. LXXXVIII Sp. 734A: nach Antiphonar von Compiègne): „*Introivit per aurem virginis in regionem nostram indutus stolam purpuream*“. Ich möchte nach allem dem für die serbische Illustration weit eher eine syrische, als wie G. es zu tun geneigt ist, eine ägyptische Grundlage annehmen. Auch das in diesem Zusammenhang (S. 75) von ihm ins Feld geführte Motiv eines durch Gabriel in der Verkündigungsszene gehaltenen mächtigen Kreuzes mag gerade in dieser aus alter Zeit unmittelbar nur auf Denkmälern ägyptischer Herkunft nachweislich sein. Aber es kehrt doch auch — natürlich auf syrischer Grundlage — in Ganzseitenbildern armenischen Evangelienbuchschrucks wieder, so im Morgan-Evangelium: F. Macler, *Miniatures Arméniennes* (Paris 1913) Taf. XXXIII, Fig. 81. Vor allem aber ist es in jene Szene als eine Art stehenden Attributes der Gabrielgestalt wohl nur aus einem frühchristlich-syrischen Bildtyp des Weltgerichts gekommen, für den es sich im Zusammenhalt mit syrischer Dichtung aus dem Nachwirken wieder im armenischen Evangelienbuchschruck und in frühesten abendländischen Gerichtsdarstellungen nördlich der Alpen sich ergibt. Vgl. meinen Aufsatz über *Ein mißverständenes Motiv armenischer Weltgerichtsdarstellung: Handes Amsorya* XLI (1927) Sp. 921—930. Auch hier sehen wir uns also letzten Endes nach Syrien gewiesen, von wo (über Jerusalem?) das Motiv nach Ägypten frühzeitig nur übertragen worden sein wird.

Prof. A. BAUMSTARK.