

GESCHICHTE DER RUSSISCHEN MALEREI
IM MITTELALTER



Die heiligen Fürsten Boris, Vladimir und Gleb
Nordrussische Ikone. Ende d. XV Jahrh.
Ravenna, R. Museo Nazionale

GESCHICHTE
DER
Russischen Malerei
IM MITTELALTER
VON
PHILIPP SCHWEINFURTH

Mit 8 Lichtdrucktafeln und 169 Abbildungen



SPRINGER-SCIENCE+BUSINESS MEDIA, B.V.

ISBN 978-94-017-0042-9 ISBN 978-94-015-7586-7 (eBook)
DOI 10.1007/978-94-015-7586-7

INHALT

VORWORT	IX
-------------------	----

EINLEITUNG

DER BEGRIFF DES MITTELALTERS IN DER RUSSISCHEN KUNSTGESCHICHTE	I
---	---

I. Das Wesen des Mittelalters im Bereich der römischen und der griechischen Kirche 1 — II. Der Begriff des Mittelalters in der byzantinischen Kunstgeschichte 4 — III. Der Begriff des Mittelalters in der russischen Kunstgeschichte und die zeitlichen Grenzen des russischen Mittelalters 7

ERSTER TEIL

DIE RUSSISCHE MALEREI UNTER DEM EINFLUSS DES MITTELBYZANTINISCHEN STILS	16
--	----

ERSTER ABSCHNITT

Die örtlichen Zentren der russischen Kunst des XI.—XIII. Jahrhunderts und ihre ältesten Denkmäler	16
--	----

I. Kijev, Vladimir, Novgorod, und die Beziehungen zu Konstantinopel 16 — II. Das Reich von Tmútarakan und die Frage der kaukasisch-armenischen Einflüsse in der russischen Kunst des XI.—XIII. Jahrhunderts 25

ZWEITER ABSCHNITT

Die russische Wandmalerei des XI.—XIII. Jahrhunderts	38
--	----

I. Die Denkmäler in Kijev 38

1. Die Mosaiken und Fresken der Sophienkirche in Kijev 38 —
2. Die Mosaiken in der Kirche des Michaelklosters in Kijev. 60 —
3. Die Fresken in der Kirche des Klosters des h. Kyrill von Alexandria in Kijev 61

II. Die Denkmäler in Vladimir. 62

1. Die Fresken in der Kirche Mariae Himmelfahrt in Vladimir 62 —
2. Die Fresken in der Demetriuskirche in Vladimir 67

III. Die Denkmäler in Novgorod und Pskov 77

1. Die Fresken in der Sophienkirche, in der Nikolaoskirche im Fürstenhof und der Kirche des Klosters des h. Antonius des Römers in Novgorod 77 —
2. Die Fresken der Erlöserkirche von Neréditsa bei Novgorod 80 —
3. Die Fresken der Georgskirche und der Kirche Mariae Himmelfahrt in Alt-Ladoga 110 —
4. Die

Fresken der Verklärungskirche des Erlöserklosters von Mirosch bei Pskov 113

DRITTER ABSCHNITT

Die russische Tafelmalerei des XI.—XIII. Jahrhunderts 117

- I. Die Legende des h. Alipi Petscherski, des ersten russischen Heiligenmalers (gest. 1114) und die Frage nach dem selbständigen Wesen der russischen Tafelmalerei des XI.—XIII. Jahrhunderts* 117 —
II. Die bisher bekannt gewordenen russischen Ikonen des XI.—XIII. Jahrhunderts 128

ZWEITER TEIL

DIE RUSSISCHE MALEREI UNTER DEM EINFLUSS DES SPÄTBYZANTINISCHEN STILS 157

ERSTER ABSCHNITT

Die russische Wandmalerei des XIV.—XVI. Jahrhunderts 157

- I. Die Denkmäler in Novgorod.* 157
1. Die Fresken des „Griechen Theophanes“ in der Verklärungskirche in Novgorod 157 — 2. Die Fresken der Kirche Mariae Himmelfahrt auf dem Felde von Vólotovo bei Novgorod 168 — 3. Die Fresken der Kirche des h. Theodoros Stratelates und verwandte Werke der russischen Wandmalerei des XIV.—XV. Jahrhunderts 175
- II. Die Denkmäler im Gebiet von Moskau* 183
1. Die Fresken des Andrei Rubliov und des Daniil Tschorny in der Kirche Mariae Himmelfahrt in Vladimir und die Fresken in der Kirche Mariae Himmelfahrt in Svenigorod 183 — 2. Die Fresken in der Kirche des Klosters des h. Therapon und die Freskenreste des XV. und XVI. Jahrhunderts in den Kirchen des Moskauer Kreml 190

ZWEITER ABSCHNITT

Die russische Tafelmalerei des XIV.—XVI. Jahrhunderts 198

- I. Die Frage nach den Schulen der russischen Tafelmalerei des XIV.—XVI. Jahrhunderts* 198
1. Novgorod und Moskau 198 — 2. Provinzschulen 205
- II. Die Technik der russischen Tafelmalerei und ihre ikonographischen Grundzüge im XIV.—XVI. Jahrhundert* 209
1. Die Beschaffenheit der Ikonen und ihre malerische Technik 209 — 2. Die ikonographischen Grundzüge der russischen Ikonenmalerei 218 — 3. Die Bedeutung der Bilder in der Auffassung der orthodoxen Kirche 232 — 4. Die Bilderwand 237

III. Die Schule von Novgorod und die nordrussischen Provinzschulen im XIV.—XVI. Jahrhundert 242 — *IV. Die Schule von Moskau und die zentralrussischen Provinzschulen des XIV.—XV. Jahrhunderts* 288

1. Die Anfänge der Ikonenmalerei in Moskau 288 — 2. Theophanus, Rublióv und Dionisij 301 — 3. Die zentralrussischen Provinzschulen des XIV.—XV. Jahrhunderts 324

V. Die Schule von Moskau im XVI. Jahrhundert und die Stroganovschule 328

1. Die Moskauer Tafelmalerei des XVI. Jahrhunderts 328 — 2. Die Ikonen der Stroganovschule 336

DRITTER TEIL

DIE RUSSISCHE MALEREI UNTER DEM EINFLUSS DER ITALO-BYZANTINISCHEN SCHULE 355

ERSTER ABSCHNITT

Der Begriff der italo-byzantinischen Schule und ihre zeitliche Begrenzung 355

I. Die Maniera greca, der spätbyzantinische Stil und die italo-byzantinische Schule, drei Erscheinungsformen der byzantinischen Kunst im XIII. und XIV. Jahrhundert 355 — *II. Die Tätigkeit der italo-byzantinischen Werkstätten auf dem italienischen Festlande, in Venedig und auf Kreta vom XIV.—XIX. Jahrhundert* 362

ZWEITER ABSCHNITT

Die örtlichen Zentren der italo-byzantinischen Schule. 368

I. Rom 368 — *II. Toskana* 381 — *III. Die Emilia, die Romagna und Umbrien* 386 — *IV. Süditalien* 392 — *V. Venedig und Kreta* 397

DRITTER ABSCHNITT

Die Stilstufen der italo-byzantinischen Schule. 406

I. Der Charakter der Stilstufen innerhalb der italo-byzantinischen Schule 406 — *II. Die gotisch-trecenteske Stilstufe* 411

1. Das abendländische Element überwiegend 411 — 2. Das abendländische Element neben dem byzantinischen erkennbar 412 — 3. Das byzantinische Element überwiegend 415

III. Die quattrocenteske Stilstufe 422

1. Das abendländische Element überwiegend 422 — 2. Das abendländische Element neben dem byzantinischen erkennbar 424 — 3. Das byzantinische Element überwiegend 426

IV. Stilformen der Hochrenaissance und des Barock in der italo-byzantinischen Schule 428

1. Das abendländische Element überwiegend 428 — 2. Das abendländische Element neben dem byzantinischen erkennbar 431 — 3. Das byzantinische Element überwiegend 432

VIERTER ABSCHNITT

Die ikonographischen Merkmale der italo-byzantinischen Schule . . .	434
<i>I. Der byzantinische Ursprung des in der italo-byzantinischen Schule häufigen ikonographischen Typus der Eleusa</i> 434 — <i>II. Die Galaktotrophusa und die Passionsmadonna, zwei Madonnentypen der italo-byzantinischen Schule</i> 439 — <i>III. Das spätbyzantinische Motiv der Belehrung des Joseph durch die Hirten, die Pietà und das Noli me tangere in der italo-byzantinischen Schule</i> 445	

FÜNFTER ABSCHNITT

Der Einfluss der italo-byzantinischen Schule auf die russische mittelalterliche Malerei.	448
<i>I. Die italo-byzantinischen Einflüsse im XIV. und XV. Jahrhundert</i> 448 — <i>II. Die italo-byzantinischen Einflüsse im XVI. und XVII. Jahrhundert</i> 451	

VIERTER TEIL

DER UNMITTELBARE EINFLUSS WESTEUROPÄISCHER STILFORMEN AUF DIE RUSSISCHE MALEREI DES XVII JAHRHUNDERTS	453
---	-----

ERSTER ABSCHNITT

Das Wesen der russischen Malerei des XVII. Jahrhunderts und die Frage nach ihrer Beziehung zur russischen Malerei des XVIII. und XIX. Jahrhunderts	453
--	-----

ZWEITER ABSCHNITT

Die russische Wandmalerei des XVII. Jahrhunderts	462
--	-----

DRITTER ABSCHNITT

Die russische Tafelmalerei des XVII. Jahrhunderts (Semiön Uschakov und seine Zeitgenossen)	471
Verzeichnis der Abbildungen	483
Zur Transkription der russischen Wörter und Namen	497
Errata	498
Register	499

VORWORT

Als der Verfasser, damals Volontärassistent an den staatlichen Sammlungen in München, im Januar 1913 in Moskau Gelegenheit hatte, der wegen ihrer grossen Verdienste um die Förderung der wissenschaftlichen Forschung auch ausserhalb Russlands hochgeachteten ehemaligen Präsidentin der Kaiserlichen Archaeologischen Gesellschaft in Moskau, Gräfin P. S. Uvarov, zu begegnen, wurde er von ihr aufgefordert sich an der Arbeit auf dem Gebiet der mittelalterlichen russischen Kunstgeschichte zu beteiligen und deren Resultate in einer ihrer Bedeutung entsprechenden Weise dem Auslande mitzuteilen. An der Hand der damals vor kurzem erschienenen Publikation von Mazulevitsch über die Wandmalereien von Vólotovo, die auf dem Tisch lag, wies Gräfin Uvarov auf die Erfolge der russischen Denkmalforschung hin, und lud mich ein, an dem im August 1914 geplanten Russischen Archaeologenkongress teilzunehmen, der in Pskov stattfinden und seine Teilnehmer auch den Denkmälern von Novgorod näherbringen sollte.

Dieser von russischer Seite gegebenen Anregung entsprach die zu gleicher Zeit mehrfach in Deutschland auftauchende Frage nach dem Wesen der mittelalterlichen russischen Kunstgeschichte, auf die man durch die Hefte der russischen Kunstzeitschrift „Staryje Gody“ und durch die seit 1910 erscheinenden, von Igor Grabar redigierten Bände einer grossen russischen Kunstgeschichte aufmerksam gemacht worden war. Indes wurden alle auf den russischen Gegenstand gerichteten Bemühungen, sowie der Kongress in Pskov selbst, von den Ereignissen des Sommers 1914 verschlungen. Erst 1926 war es dem Verfasser möglich, auf seine Arbeiten von 1914 mit Hilfe der Notgemeinschaft der Deutschen Wissenschaft in Berlin zurückzukommen. Aus der „Geschichte der Russischen Malerei im Mittelalter“, die er hiermit der Oeffentlichkeit übergibt, hat

der die altrussische und die italo-byzantinische Tafelmalerei behandelnde Teil im Winter 1927 der Philosophischen Fakultät der Universität Breslau als Habilitationsschrift vorgelegen.

Zu besonderem Dank für die Förderung des vorliegenden Buchs ist der Verfasser der Notgemeinschaft der Deutschen Wissenschaft in Berlin und den Herren Oskar Wulff und W. F. Volbach in Berlin, Raimond van Marle in Perugia und M. Alpatov in Moskau verpflichtet. Seinen Zwecken kamen ferner die in Berlin 1926 und 1929 veranstalteten Ausstellungen mittelalterlicher russischen Kunst in vieler Hinsicht zugute. Auf der ersten dieser Ausstellungen wurden von Prof. Theodor Schmit eine Reihe von in dem von ihm geleiteten Staatlichen Kunsthistorischen Institut in Leningrad hergestellten Faksimilekopien nach mittelalterlichen russischen Wandmalereien gezeigt. Auf der zweiten Ausstellung wurden unter der Leitung des Präsidenten der Staatlichen Zentralen Restaurationswerkstätten in Moskau, Prof. Igor Grabar, 131 mittelalterliche russische Tafelbilder (einige davon in Faksimilekopien der Moskauer Werkstätten, der grössere Teil in Originalen) gezeigt. Den Herren Th. Schmit und I. Grabar danke ich für die Genehmigung, einiges aus dem Material dieser Ausstellungen reproduzieren zu können. Prof. A. I. Anisimov, dem Vizepräsidenten der Staatlichen Restaurationswerkstätten in Moskau, danke ich bestens für die Liebenswürdigkeit, mit der er mir eine Reihe von Aufnahmen nach den von den Werkstätten in den letzten Jahren aufgedeckten Denkmälern zu Verfügung stellte, und in gleicher Weise sage ich den Herren Paolo Orsi und Sebastiano Agati in Syrakus Dank für die Vermittlung von photographischen Aufnahmen nach dem altrussischen Triptychon, das ich im dortigen Museum des Palazzo Bellomo fand. Herrn Sergio Ortolani in Neapel bin ich für die liebenswürdige Förderung, die er meinen Studien in den süditalienischen Museen angedeihen liess, zu vielem Dank verpflichtet. Herr Prof. Dr. Filippo di Pietro, Direktor des R. Museo Nazionale in Ravenna, gestattete mir eine Aufnahme nach der von mir in dem ihm unterstellten Museum festgestellten nordrussischen Ikone anfertigen zu lassen, die diesem Buch als Titelbild beigegeben ist. Dem Verlage Martinus Nijhoff im Haag danke ich bestens für die Liberalität, mit der er Druck und Illustration des Buchs in jeder Hinsicht

gefördert hat. Fräulein Lotte Bock in Berlin, die sich der Mühe unterzogen hat, die Korrektur zu lesen, danke ich herzlich für ihre freundschaftliche Hilfe.

Die Faksimilekopien des Staatlichen Kunsthistorischen Instituts in Leningrad nach Denkmälern der russischen mittelalterlichen Wandmalerei, von denen einige in das vorliegende Abbildungsmaterial aufgenommen wurden, bieten ein zuverlässiges Studienmaterial. Sie kommen in ihrer Qualität den ausgezeichneten Faksimilekopien nach Wandmalereien in den thebanischen Gräbern der XVIII. Dynastie nahe, die das Metropolitanmuseum in New York in den Bänden der Robb de P. Tytus Memorial Series veröffentlicht, und von denen die Aegyptische Abteilung der Staatlichen Museen in Berlin Proben besitzt.

Ausgezeichnete farbige Reproduktionen nach Denkmälern der altrussischen Tafelmalerei sind in der 1928 erschienenen ersten Mappe der vom Seminarium Kondakovianum in Prag herausgegebenen posthumen Publikation von N. P. Kondakov über die russischen Ikonen enthalten. Das Seminarium Kondakovianum beabsichtigt, den Text von Kondakov im russischen Original herauszugeben. Inzwischen ist 1927 in Oxford eine von Ellis H. Minns besorgte, gekürzte Ausgabe dieses Textes in englischer Uebersetzung erschienen, die ebenfalls einige farbige Tafeln enthält. Der in zwei Foliobänden 1906 in Petersburg erschienene „Atlas zur Geschichte der russischen Ikonenmalerei“ von N. P. Lichatshev bietet in seinen Lichtdrucktafeln auch heute noch eine Fülle von beachtenswertem Bildmaterial, ebenso wie der von P. Muratov bearbeitete, die altrussische Malerei behandelnde Band der grossen „Geschichte der russischen Kunst“ von Grabar und die 1914 in einigen vorzüglich illustrierten Heften erschienene Zeitschrift „Russkaja Ikona“. Von den neuen russischen Publikationen sind auch im Sinne ihres (russisch und französisch beschrifteten) Illustrationsmaterials die beiden 1926 und 1928 von den Staatlichen Zentralen Restaurationswerkstätten in Moskau unter dem Titel „Voprosy Restavrazii“ herausgegebenen Sammelbände hervorzuheben. Die 1925 in Dresden-Hellerau in deutscher Sprache erschienene, „Denkmäler der Ikonenmalerei in kunsthistorischer Folge“ betitelte Veröffentlichung von O. Wulff

und M. Alpatov bringt die von ihr abgebildeten russischen Ikonen in Zusammenhang mit der byzantinischen und der altchristlichen Tafelmalerei.

Einer der besten Kenner der altrussischen Malerei, Prof. A. I. Anisimov in Moskau, hat kürzlich geäußert, dass die Frage nach den Schulen in der russischen Malerei, obwohl sie seit längerer Zeit in einer speziellen Literatur behandelt werde, im besten Falle nur als aufgeworfen, keineswegs aber als entschieden gelten könne. Im gleichen Sinn kann auch der Verfasser des vorliegenden Buchs keinen Anspruch darauf erheben seinen Gegenstand zu erschöpfen. Wohl aber darf er vielleicht hoffen, ihn veranschaulicht zu haben. Eine Beschränkung der Betrachtung auf die Wandmalerei und die Tafelmalerei — unter Ausschluss der Buchmalerei — war durch äussere Umstände geboten. Doch hofft der Verfasser, dass es ihm in Zukunft möglich sein wird die altrussische Miniatur in einer Sonderpublikation zu behandeln. Die italo-byzantinische Schule der Tafelmalerei, von deren Darstellung man vielleicht finden wird, dass sie einen unverhältnismässig grossen Raum einnehme, musste erörtert werden, da — obgleich, nachdem die Ikone der Gottesmutter von Vladimir bei ihrer Restauration i. J. 1918 sich als ein byzantinisches Originalwerk erwiesen, die Bedeutung der italo-byzantinischen Schule für die altrussische Kunst in der Vorstellung der russischen Kunstgelehrten stark zurückgegangen ist — ihre Beziehungen zur altrussischen Ikonenmalerei nach wie vor nicht zu unterschätzen sind. Zugleich dient die untergeordnete Produktion der italo-byzantinischen Werkstätten als Folie für die hohe Selbständigkeit und die souveräne Bedeutung der altrussischen Malerei. Sie ist unter den vielen auswärtigen Schulen der byzantinischen Kunst die einzige, die in ihrer Art an die Grösse der Mutterkunst heranreicht. Ihr Antlitz beginnt sich in unseren Tagen neu zu entschleiern, indem sie uns in Form und Farbe den gigantischen Umriss des Russentums und die Besonderheit seiner Empfindung vom „Traum der Dinge“ erkennen lässt.

im August 1929

PHILIPP SCHWEINFURTH
Dr. phil., Privatdozent in Breslau.

EINLEITUNG

DER BEGRIFF DES MITTELALTERS IN DER RUSSISCHEN KUNSTGESCHICHTE

I

Das Wesen des Mittelalters im Bereich der römischen und griechischen Kirche

Das Mittelalter beginnt in der westeuropäischen Kunstgeschichte dort, wo die jungen nordischen Völker, die neuen Herren Europas diesseits und jenseits der Alpen nach dem Zerfall des römischen Imperiums, das ihnen dank ihrer Christianisierung durch die Kirche übermittelte spätantike Erbe bei sich aufzunehmen beginnen, wobei erst an diesem spätantiken Erbe ihr bisher an die Grenzen einer primitiven Schmuckkunst gebundener künstlerischer Instinkt zu höherer Formensprache erwacht.

In der Kunst des Mittelalters werden überall spätantike Traditionen als Grundlage verwertet, und gleichzeitig durch Eigenkraft gesprengt und zu Gebilden verwandelt, die sich in ihrem Eigenwillen bis zum Gegenpol ihrer Ausgangsstadien steigern. Eine bisher ungeahnte Fülle der Möglichkeiten auf dem Gebiet künstlerischer Gestaltung, die die Kunst der christlichen Kirche den jungen europäischen Völkern bringt, regt diese zu einem bisher noch nie unternommenen Beobachten und Nachformen der Umwelt an — zu einer Tätigkeit, vor der der unmündige Geist indes wieder zurückschreckt, und deren Resultate von der Kirche zunächst in dem Rahmen einer mächtigen Sakralkunst gebannt werden.

Aus machtvoll drängendem Widerspiel des kirchlichen Willens und der erwachenden Eigenphantasie der mittelalterlichen Welt, aus dem Widerspiel gegebener spätantiker Formen und neuen nordischen Ausdrucksbedürfnisses erwachsen die grossen

Schöpfungen des romanischen und des gotischen Stils, die die Höhe des Mittelalters bedeuten. Dieses Mittelalter endet in Westeuropa dort, wo der Geist des neuen, vom Germanentum beherrschten Europa aus dem innersten Antrieb seiner Energien eine von den Bindungen der Kirche unabhängige Stellung zu dem — von dieser selben Kirche vermittelten — antiken Erbe findet, und wo er zur furchtlosen Verwertung dieses Erbes heranreift. Das Hervortreten eines neuen freieren Masses aller Dinge ist der Beginn der Renaissance. Was in dieser „wiedergeboren“ wird, ist das menschlich-natürliche, das humane Prinzip, gegenüber demjenigen über- und aussernatürlichen Prinzip, das bisher von der Kirche zum Zweck der Bändigung elementarer Leidenschaften in dem von ihr durchgeführten grossen Erziehungsprozess der mittelalterlichen Menschheit so erfolgreich angewandt worden war. Die Renaissance war deren Mündigkeitserklärung. Aber, baute sich ihre neue Welt auch auf dem humanen Prinzip der Alten auf — an eine Identifizierung mit der Antike, von der die neue, weltliche europäische Kultur seit dem Aufkommen des Humanismus mehrmals träumte, war in Wirklichkeit nicht zu denken. Das europäische Leben hatte sich inzwischen in bisher unbekanntem Sinne kompliziert und überall mussten neue Wege beschritten, neue Energien gefunden werden.

Der Werdegang vom Mittelalter zur Renaissance vollzog sich im gesamten Bereich der römischen Kirche, diesseits und jenseits der Alpen, zwar im Süden und im Norden nicht gleichzeitig und auch nicht gleichmässig, aber hier und dort beherrscht von demselben Grundsatz eines Heranreifens vom Uebermass zum Mass. In den Gebilden der mittelalterlich-kirchlichen und der renaissancemässig-weltlichen Kunst stehen sich im Norden wie im Süden der Alpen zwei grosse Erscheinungsformen des Künstlerisch-Schönen gegenüber.

Anders lagen die Dinge hingegen in Osteuropa, im Bereich der griechischen Kirche. Die ihr innewohnende kulturelle Kraft hatte einen anderen Gehalt, und wirkte anders auf die Völker, die mit ihr in Berührung kamen. Die Christianisierung und Kultivierung der sich in Westeuropa neu bildenden Völker war für die römische Kirche eine Lebensfrage gewesen. Sie war unmittelbar von ihnen umringt, und entfaltete eine macht-

volle Aktivität, indem sie ihnen ein Höheres aufzwang und sich dadurch über sie stellte. Die griechische Kirche stand dagegen unter dem Schutz des Rhomäerreiches. Die Missionierung seiner äusseren Provinzen war für sie zwar eine unabweisbare Aufgabe, aber keine Lebensbedingung. Auch hatte die Geschichte der Ausbreitung der griechischen Kirche anders vorgearbeitet. Zu einer Gräzisierung der Slaven, oder wenigstens eines Teils von ihnen, fehlten ausserhalb Griechenlands und Kleinasiens alle Vorbedingungen. Die griechische Sprache konnte in der slavischen Welt nicht zur Kirchensprache gemacht werden, wodurch den in das Bereich der griechischen Kirche gezogenen Slaven der Kulturinhalt dieser Kirche — soweit als er sich ausserhalb der religiös-sozialen Sphäre auswirkte ⁽¹⁾ — verschlossen blieb, anstatt, wie das dank der lateinischen Kirchensprache im Westen der Fall war, in ihre Mitte getragen zu werden. Dazu kam der grundlegende Unterschied in der Geistesverfassung des Abendlandes und des Ostens, der von vornherein die Veranlassung zu der Kirchenspaltung gewesen war. Dieser Unterschied prägte sich ausserordentlich stark auf beiden Seiten in dem für die kulturellen Aufgaben der Kirche besonders wichtigen Mönchtum aus. Die Aktivität der benediktinischen Mönche ist mit der Eroberungskraft der römischen Legionen verglichen worden. Ihr stand die Passivität des basilianischen Mönchtums gegenüber, das sich in Gebet, Fasten und guten Werken auf den Klosterbezirk beschränkte.

Alle diese Umstände zusammengenommen führen zu der merkwürdigen Erscheinung, dass die byzantinische Welt, die ungleich reicher an direkter Tradition der Antike ist als Rom, deren veredelnder Einfluss auf Westeuropa im frühen Mittelalter nicht wegzudenken ist, und ohne deren Hilfe sich die Renaissance nie hätte voll ausgestalten können, auf die unter

⁽¹⁾ Ueber den religiös-sittlichen Einfluss der griechischen Kirche in den frühen Jahrhunderten der russischen Geschichte vgl. *S. F. Platonow*: Geschichte Russlands, Leipzig 1927, p. 61–63, ferner *Stefan Zankow*: Das orthodoxe Christentum des Ostens. Furche Verlag, Berlin 1928. *Leopold Karl Goetz*: Staat und Kirche in Altrussland, Berlin 1908 u. vom gleichen Verfasser: Das Kijewer Höhlenkloster als Kulturzentrum des vormongolischen Russlands. Passau 1904. *Eugen Golubinski*: Geschichte der russischen Kirche. 2. Auflage, Moskau 1901 u. f. (russ.)

ihrer unmittelbaren Einfluss stehenden slavischen Völker eine weit geringere kulturelle Einwirkung ausgeübt hat, als Rom auf die germanische Welt.

Obwohl die höheren Elemente der Kunst den Slaven zum ersten Mal in gleicher Weise durch die griechische Kirche vermittelt worden waren, wie dies im Westen durch die römische Kirche geschehen war, blieben die Auswirkungen des Vermittelten hier und dort dauernd von einander verschieden. Die Kunst des Mittelalters gestaltete sich im Osten in anderer Art, und die Renaissance blieb aus.

II

Der Begriff des Mittelalters in der byzantinischen Kunstgeschichte

Auf kunstgeschichtlichem Gebiet waren im Osten besonders drei Umstände von Bedeutung, deren Einfluss mit zunehmender Deutlichkeit in den Jahrhunderten nach dem Bildersturm hervortrat. Das zweite Konzil von Nikäa (787) hatte erklärt, dass die Wahl der an den Wänden des Kircheninnern dargestellten Stoffe der Kirche und nicht den Künstlern oder deren weltlichen Auftraggebern zukomme. Die mystische Ausdeutung des Kirchengebäudes als Abbild der weltumfassenden Kirche brachte eine grundsätzliche Festlegung des Bilderschmuckes des Kircheninnern mit sich, die der Architektur eine strenge Bindung auferlegte. Dasselbe zweite Nikänum hatte ferner die rundplastische Darstellung als grob-sinnlich verurteilt, wodurch im Bereiche der östlichen Kirche der noch bis in den Bilderstreit hineinreichenden statuarischen Bildnerei der Todesstoss versetzt wurde und die Freiplastik aufhörte. Und durch die Strenge der ikonographischen Forderungen, nach denen die Bilder ebenso authentisch sein sollten wie die Texte ⁽¹⁾, wurde die Malerei veranlasst, sich nicht nur bei der Darstellung Christi und der Gottesmutter an die

(1) „... quod est vera effigies, velut scriptura in libris, eisque inest divina gratia cum sancta sint quae exprimuntur“. Symeonis Thessalonicensis Archiep. Dialogus contra haereses. Caput XXIII. *Migne*: Patrolog. graec. t. 155, col. 113 D. vgl. *G. Millet*: Recherches sur l'iconographie de l'Évangile. Paris 1916.

strikte Wiederholung der als geoffenbart und als gottgegeben betrachteten heiligen Urbilder, wie sie zumindest seit dem VI. Jahrhundert vorlagen, zu halten, sondern auch in den übrigen Teilen des ikonographischen Apparats mit liturgischer Strenge bestimmte, im IX. und X. Jahrhundert endgültig zum Abschluss gelangte Bildtypen stets aufs neue zu wiederholen.

Im Schoss der byzantinischen Kunst haben sich diese Beschränkungen in ihrer ganzen Strenge ausgewirkt. Die Kreuzkuppelkirche mit dem Pantokrator im Scheitel der Hauptkuppel, der Gottesmutter in der Apsis, den Festbildern im Kirchenraum und dem Jüngsten Gericht an der Eingangswand, gewinnt seit dem X. Jahrhundert in der byzantinischen Architektur kanonische Bedeutung.

Die Plastik blieb ausgeschlossen. Das Eindringen des Flächenstils altorientalischer Kunstkreise, der die menschliche Gestalt nur nach der Ausdruckskraft ihres allgemeinen Umrisses bewertet, der Wunsch nach unmittelbarem Gefühlsausdruck, der realistische Sinn, der die christliche Kunst des Ostens beseelte, und mit dem sich eine ausgesprochene Abneigung gegen die antiken Schönheitssymbole und das Hervorkehren einer demonstrierbaren Glaubenswirklichkeit verband, hatten das Weiterbestehen der Plastik überhaupt fraglich gemacht. Sie schien mit dem Dahinschwinden des antiken Ideals ihre Daseinsberechtigung verloren zu haben. Die westliche Kirche hat, zur Beeinflussung der sie umgebenden primitiven Massen auf Skulpturen nicht verzichten wollen ⁽¹⁾, und damit das Wesen der Plastik wirksam erhalten, obgleich deren höchster, von der Antike geoffenbarter Sinn nie wieder verwirklicht worden ist, auch in der Renaissance nicht. Die östliche Kirche hingegen gab sie auf, und man wird nicht umhin können, hierin eine gewisse innere Folgerichtigkeit zu erblicken. Denn nur so brachte die östliche Kirche die ihr gemässe byzantinische Kunst hervor, als „die letztere, aus der völligen Durchdringung mit orientalischem Kunstwollen hervorgehende Phase der hellenistischen Kunstentwicklung: eine Raumkunst der Fläche

⁽¹⁾ „propter simplicium ruditatem, propter affectuum ruditatem, et propter memoriae labilitatem“. (Bonaventura über die Notwendigkeit des kirchlichen Bilderschmucks im Allgemeinen. Vgl. *Sauer*: Symbolik des Kirchengebäudes, S. 279).

und Farbe" (1). Das Verbot der statuarischen Plastik durch das zweite Nikänum, das die Skulptur im Osten endgültig absterben liess, stiess im Bereiche der östlichen Kirche kaum auf wirkliche Widerstände.

Die byzantinische Malerei endlich konnte sich mit der Wiederholung der heiligen Urbilder und der übrigen festliegenden Darstellungsformen begnügen, ohne dabei zu erstarren, weil sie sich von innen heraus, aus dem grossen Schatz der ihr bis zuletzt innewohnenden hellenistischen Ueberlieferungen stets aufs neue beleben konnte, und sich belebt hat. Im Gegensatz zur einmaligen Entwicklung der abendländischen Kunst vom Mittelalter zur Renaissance haben wir auf diese Art in der byzantinischen Kunst ein Auf und Ab mehrerer Renaissancen. Von einem Mittelalter können wir in der byzantinischen Kunst nur in relativem Sinne sprechen, insofern, als ein Teil ihrer Entwicklung zeitlich in denjenigen geschichtlichen Zeitabschnitt fällt, den man in der Geschichte des Abendlandes als das Mittelalter bezeichnet (2).

(1) O. Wulff: Altchristliche und byzantinische Kunst. Wildpark-Potsdam (o. J.) (Handbuch der Kunstwissenschaft) II, p. 362.

(2) Nach *Emile Mâle*: Die kirchliche Kunst des XIII. Jahrh. in Frankreich (deutsch von L. Zuckermann, Strassburg. J. H. Heitz 1907, S. 432 ff.) sollen die den kirchlichen Bilderschmuck betreffenden Beschlüsse des zweiten Nikänums auch im Abendlande volle Geltung gehabt haben. Hiergegen ist zunächst zu bemerken, dass, wenn im Abendlande die Geistlichkeit das Anbringen bestimmter Bildsymbole an bestimmten Stellen im Innern der Kirchengebäude mit gleicher Strenge verlangt hätte, wie dies während der mittelbyzantinischen Periode im Osten der Fall war, die Entwicklung der abendländischen Architektur von den romanischen Formen zur Gotik nicht hätte stattfinden können. Dass ferner im Westen die ausübenden Künstler bei der Ausführung der von der Geistlichkeit angeordneten Szenen bis zu gewissem Grade unabhängig waren, hat kein geringerer als Durandus in seinem (nicht später als 1286 entstandenen) "Rationale divinatorum officiorum" bezeugt: "Diversae historiae tam Novi quam Veteris Testamenti pro voluntate pictorum depinguntur; nam pictoribus atque poetis quaelibet audendi semper fuit aequa potestas" (Rationale, lib. I. cap. III). Didron, der zuerst auf diese Stelle bei Durandus hingewiesen hat, (*Didron*: Manuel d'icographie chrétienne. Paris 1845, S. VII, vgl. auch *J. Sauer*: Symbolik des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Auffassung des Mittelalters. Mit Berücksichtigung von Honorius Augustodunensis, Sicardus und Durandus, II Aufl. Freiburg i.B. 1924, p. 121) fügt hinzu: "Pour se

III

*Der Begriff des Mittelalters in der russischen Kunstgeschichte
und die zeitlichen Grenzen des russischen Mittelalters*

Wenn in Bezug auf die byzantinische Kunst der Begriff des Mittelalters nur von relativer Bedeutung ist, so beginnt das Mittelalter im eigentlichen Sinne des Wortes dort, wo

donner le plaisir de citer Horace (der Schlusssatz "nam pictoribus atque poetis", etc., bei Durandus besteht aus zwei Horazischen Versen, Horat. De arte poetica 9, 10) G. Durand exagère beaucoup l'indépendance des artistes; les monuments sont là pour restreindre les expressions du vieux liturgiste. Mais il est incontestable que nos artistes chrétiens du moyen-âge ont toujours possédé une espèce de libre arbitre qu'on a eu tort de nier. En Grèce, au contraire, et dans tout l'Orient, la théologie comprime l'art dans le plus étroit despotisme. Le canon suivant du second concile de Nicée, comparé au passage de Durand, exprime à merveille la condition de dépendance où vivaient les artistes grecs".

Was Didron, der die Verhältnisse im Westen richtig einzuschätzen weiss, hierbei entging, ist der Umstand, dass auch die byzantinischen Meister eine bestimmte Freiheit des künstlerischen Schaffens besessen haben, die ihren Ausdruck in den obenerwähnten "Renaissancen" der byzantinischen Kunst gefunden hat, in denen der starre, liturgische Stil wiederholt durch hellenistische Reminiszenzen belebt worden ist. Der entscheidende Unterschied zwischen dem Osten und dem Westen besteht darin, dass in der alten, die letzte Phase des Hellenismus darstellenden byzantinischen Welt neue Formen nur aus dem Schatz der künstlerischen Tradition gewonnen werden konnten, unter die die Künstler hier auch ihre Wirklichkeitsbeobachtungen subsumierten, während die Meister des Abendlandes unmittelbar an die Wirklichkeit herantraten. In dem Erfassen der Wirklichkeit durch die romanischen und gotischen Bildner des Abendlandes kündet sich im XII. und XIII. Jahrh. eine Bewegung an, die sich später, unter veränderten allgemeinen Bedingungen, über das Gebiet der bildenden Kunst hinausgehend in der neuzeitlichen Wissenschaft und Technik fortgesetzt hat. Die von Måle bestrittene Ansicht von Viollet-le-Duc (und von Victor Hugo), dass das Schaffen der mittelalterlichen Bildner des Abendlandes über die sozialen und religiösen Bindungen ihrer Zeit hinausragt, sind ihrem Wesen nach berechtigt, wenn auch übertrieben im Ausdruck (Måle, l.c. S. 436, 437). Mit der unabhängigen Naturbeobachtung, die wir inmitten der grossen kirchlich geordneten gotischen Skulpturenwelt am Werk sehen, kommt ein Teil jener selbständigen geistigen Kraft zum Ausdruck, durch die einige Jahrhunderte später eine weltliche Wissenschaft geschaffen wurde. (Die "inanis scientia, quae inflat" im Sinne der mittelalterlichen Kirche, vgl. Sauer, l.c. S. 377).

die byzantinische Kunst von den durch die östliche Kirche christianisierten Slaven, vor allem durch die Russen, übernommen wird. Diese waren gleich ihren westlichen Nachbarn, den Germanen, vor ihrer Berührung mit der Kirche nur im Besitz einer linearen Schmuckkunst, die hier wie dort "einen vollkommen stationären Charakter angenommen" hatte ⁽¹⁾. Es sind uns Idole bei den Russen der vorchristlichen Zeit überliefert, die aber über die primitivste Gestalt nicht hinausgekommen sind ⁽²⁾. Der Begriff von der selbständigen Bedeutung der menschlichen Gestalt in der Kunst, wie er im Zusammenhang mit der Vorstellung von der natürlichen Würde des Menschen als sichtbares Sinnbild der Humanität in Griechenland geboren wurde, ist den Russen, wie ihren westlichen Nachbarn, zum ersten Male in den Heiligengestalten der Kirche überliefert worden. Wie bei den Germanen, wurde auch bei den Slaven höherer künstlerischer Formensinn erst durch diese neu in ihrer Mitte weilenden, ihren Gesichtskreis in unerwarteter Weise erweiternden Vorbilder geweckt, und ihrer schöpferischen Phantasie ein bisher ungeahnter Antrieb gegeben. Und doch verlief hier in der Folge alles ganz anders, als im Westen.

Wenn wir das Evangeliarium Karls des Grossen aus der Wiener Schatzkammer ⁽³⁾ das — wahrscheinlich von griechischen Meistern auf fränkischem Boden gearbeitet — die Karolingische Rezeption des spätantiken Erbes auf ihrer Höhe zeigt, mit dem ebenfalls für Karl von dem Franken Gode-

⁽¹⁾ *G. Dehio*: Geschichte der Deutschen Kunst, I. Bd. Einleitung.

⁽²⁾ Ibn-Fadlan berichtet von den heidnischen Russen, dass sie vor einem hölzernen Klotz, dessen Ende die Form eines Menschenkopfes habe, beten. In dem aus dem Flusse Sbrutsch in Podolien stammenden, mit viergesichtigem Kopf versehenen Holzpfeiler (Original im Archaeologischen Museum in Krakau, ein Abguss in der Vorgeschichtlichen Sammlung in Berlin), der vielleicht den slavischen Gott Swiatowit darstellt, ist ein Idol ähnlicher Art erhalten. Zu erwähnen sind auch die noch ihrer Erklärung harrenden (neuerdings für altbulgarisch gehaltenen) primitiven, offenbar weiblichen Steinfiguren, die sogenannten „Steinernen Weiber“, die sich in Südrussland finden (Abbildung einer solchen „Kámenaja Bába“ bei *Schiemann*: Polen, Russland u. Livland. I. 31. Ein Original im Völkerkunde-Museum in Berlin).

⁽³⁾ *G. Dehio*: Geschichte der deutschen Kunst, I Bd. Abb. 315, 316.

scalc 781—783 mit Bildern geschmückten Evangeliarium vergleichen, das die Pariser Nationalbibliothek aufbewahrt ⁽¹⁾, gewahren wir, wie der nordische Maler, trotzdem die mehrhundertjährige Uebung der christlichen merowingischen Kunst schon hinter ihm lag, weit davon entfernt ist, an die Leistungen seiner griechischen Zeitgenossen heranzureichen. Ueberall spüren wir bei Godescalc die versteckte Neigung, die Körper auf Linien und Flächen zu reduzieren. Indem er es den Byzantinern gleichmachen will, kehrt er unbewusst in seiner Figurendarstellung in das Gebiet der rhythmisch-dekorativen Linienbewegung der altgermanischen Eigenkunst zurück.

Diese Rückbildungstendenz beherrscht die gesamte sich selbst überlassene spätkarolingische Kunst des IX. Jahrhunderts, und auch bei der zweiten, ottonischen Rezeption byzantinischer Formen im X. Jahrhundert ist die mittelalterliche Kunst noch nicht im Stande, den spätantik-byzantinischen Vorbildern überall sinngemäss zu folgen. Während die Miniaturen zweier aus dem für Otto II. ausgemalten Registrum Gregorii erhaltener Blätter, von denen sich das eine in Trier, das andere in Chantilly befindet ⁽²⁾, dem Wesen byzantinischer Vorlagen nahekommen, wird im Widmungsblatt des in der Bayerischen Staatsbibliothek in München aufbewahrten Evangeliariums Otto III. ⁽³⁾ alles Figürliche aufs neue zum dekorativen Ornament.

Obgleich aber auch die ottonischen Maler ihre spätantik-byzantinischen Vorbilder immer noch linear auffassen, sie sind bereits anders geartet, als die spätkarolingischen. Ein höheres Verständnis für die plastische Form beginnt aufzudämmern. Es geht im XI. Jahrhundert nicht ganz verloren ⁽⁴⁾ und festigt sich im XII. Jahrhundert. Aus dem Ende des XII. Jahrhunderts besitzen wir die Gestalten des ersten Elternpaares auf der Hildesheimer Decke, die den Beginn einer selbständigen Stellung zum Figürlichen bedeuten und im

⁽¹⁾ *Dehio*: l. c. Abb. 314.

⁽²⁾ Letzeres abgebildet bei *Dehio*, l. c. I. Bd. Abb. 322.

⁽³⁾ Farbige Reproduktionen bei *G. Leidinger*: Meisterwerke der Buchmalerei aus Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek, München 1920, Tafel 5.

⁽⁴⁾ *Leidinger*: l. c. Tafel 18 (Salzburger Schule).

XIII. Jahrhundert ist zum ersten Mal, wenn auch in sakraler Abbeviatur, das Verständnis der menschlichen Gestalt im Sinne eines lebendig bewegten Organismus in Denkmälern wie den als „spätromanisch“ bezeichneten älteren Glasmalereien der Elisabethkirche in Marburg, oder den schönen Scheiben aus der Stiftskirche in Wimpfen im Museum zu Darmstadt erreicht. Im XIV. Jahrhundert tritt noch einmal eine gewisse Rückbildung ins Linear-Spielerische auf, bei der aber das im XIII. Jahrhundert Erworbene nicht verloren geht. Paul von Limburg und seine Brüder bergen bereits Schätze der Zukunft unter mittelalterlicher Maske, bis dann Jan van Eyck aus mittelalterlich-kirchlichen Bindungen heraus im Norden der Alpen eine neue Welt der Kunst erschliesst, die drei Menschenalter später durch Dürer vollendet wird.

Diesen Werdegang, in dem sich der erwachende Genius der westeuropäischen Völker spiegelt, wird man in der Geschichte der russischen Kunst vergeblich suchen. Sie hat mit ihm nur seine primitivste Stufe, die Stufe der Rückbildungen des rezipierten spätantiken Erbes, geteilt. Von hieraus ging sie auf eigenen Wegen weiter. Das Fehlen der Plastik war hierbei fraglos von Bedeutung. Ohne die intensive Beschäftigung mit plastischen Darstellungsproblemen wäre die gotische Malerei ebensowenig zu ihren lebendigen Gestalten gekommen, wie die Frührenaissance zu ihrem Figurenstil. Gerade von der Seite der Plastik kam der westeuropäischen Kunst ein mächtiger Antrieb zur selbständigen Beobachtung und Darstellung der Formen. Die gotische Skulptur ist unter ihrem strengen Stilzwang von diesem Antrieb erfüllt, der in Italien nach Auffindung neuer Stilgesetze zur bewegenden Kraft der Renaissance wird. Seine Einwirkung auf die Malerei konnte im Westen nicht ausbleiben.

Während die römische Kirche in Anbetracht der Unaufhaltsamkeit des Wirklichkeitsdranges der westeuropäischen Christenheit, der eine abstrakte kirchliche Kunst auf die Dauer nicht genügen konnte, diesen Wirklichkeitsdrang gewähren lässt, besteht die östliche Kirche darauf, dass die Formen der Wirklichkeit — auch dort, wo sie mit einem merklichen Hauch hellenistischer Lebendigkeit vorgetragen werden — nur Verweisungen auf ein Unwirkliches bedeuten dürfen, und infol-

gedessen ein für allemal der zufälligen weltlichen Züge entkleidet und auf ihren geistig-symbolischen Wert zurückgeführt werden müssen. Dieser Grundsatz wird in der gesamten Einflusssphäre der östlichen Kirche massgebend. Bei den Slaven konnte das aber nur zu einer Umbildung der bedeutungsvollen byzantinischen Vorbilder ins Primitive führen. Die Geschichte der russischen Malerei des Mittelalters ist die einer andauernden Rückbildung der — noch in ihrer Unwirklichkeit mit andeutenden Resten einer hohen plastischen Empfindung ausgestatteten — byzantinischen Formen ins Rein-Lineare, bis zum Bildornament.

Im Prinzip ist das die gleiche Rückbildung, die wir auf der untersten Stufe der mittelalterlichen Kunst im Westen wahrnehmen — in Wirklichkeit etwas anderes. Was im Westen anfängliches primitives Nichtverstehen ist, und Vorstufe zu Evolutionen bedeutet, die zu Neuschöpfungen führen, bildet in der in diesem Rückbildungsbereich verharrenden russischen mittelalterlichen Kunst die Grundlage ihres Eigenstils. Die Reduktion der byzantinischen Vorbilder führt hier nicht zu vorläufigen, sondern zu absoluten Lösungen, zu einer in sich geschlossenen, in ihrer Art vollendeten linearen Bildform, deren Ausdruckskraft durch das sie begleitende Kolorit erhöht wird, das dem byzantinischen gegenüber ebenfalls vereinfacht und flächenhaft wirkt.

Hier muss gesagt werden, dass wir in der romanischen und frühgotischen Malerei des Westens auch Rückbildungsstrecken des Byzantinischen kennen, die so stilkräftig sind, dass sich ihr Wert nicht relativ (d. h. im Sinne von Vorstufen zu künftigen vollkommeneren Gebilden) sondern absolut, im Sinne eines erreichten Eigenstils, dargestellt. Trotzdem hat sich die westeuropäische Kunstentwicklung in der Gesamtheit ihres Werdeprozesses von solchen Erfüllungen wieder losgelöst, um zu differenzierteren Schöpfungen fortzuschreiten.

Die russische Kunst dagegen ist auf dem einmal aus der Reduktion der byzantinischen Vorbilder gewonnenen Eigenstil stehen geblieben. Und wenn sie diesen Eigenstil variiert hat, so ist sie damit nur jenen byzantinischen Vorbildern gefolgt, die in den wiederholten Renaissancen der byzantinischen Kunst selber in sehr bedeutender Weise ihren Inhalt variierten,

ohne die weltferne Grundform aufzugeben. Diese Variierungen der Grundform bewahrten die russische Malerei des Mittelalters vor dem Schicksal eines Aufgehens im völlig Einseitigen, dem z. B. die irische Miniatur verfiel. Was der russischen Malerei dabei aber gänzlich abging, war der Antrieb zu einer selbstständigen Evolution ihrer mittelalterlichen Formen, zu einem Prozess, der mit der Bewegung zur Renaissance in der westlichen Malerei in Parallele gestellt werden könnte. Ein solcher Antrieb fehlt überhaupt in der gesamten russischen Kunst des Mittelalters, auf dem Gebiete der Architektur nicht weniger als auf dem der Malerei. So war z. B. in Russland seit dem XV. Jahrhundert eine spezifisch nationale Steigerung der von Byzanz übernommenen Bilderwand erfolgt. Sie gestattete, die Hauptmotive des symbolisch kirchlichen Wand schmucks, die bisher in den Wölbungen und an den Wänden verteilt waren — den Pantokrator, die Gottesmutter, die Festbilder und die Gestalten der Heiligen — auf einer grossen Schauplätze, dem sich vor den Apsiden vom Fussboden bis zum Gewölbeansatz erhebenden Ikonostas, zu vereinigen. Hierdurch war eine gewisse Freiheit in der Gestaltung des Kirchen gebäudes erlangt worden, die man benutzte, um die Zentralkuppel durch ein hohes, in Form einer zugespitzten Pyramide aufsteigendes Zeltdach zu ersetzen, eine Bauform, die bisher als aus dem altrussischen Holzbau entlehnt betrachtet worden ist, und wohl auch kaum anders erklärt werden kann ⁽¹⁾. Der Ersatz der Kuppel durch das Zeltdach brachte aber keine grundsätzliche Veränderungen in den Vorstellungen von den Proportionen und Formen der Bauwerke mit sich, die an Bedeutung den gleichzeitigen Vorgängen in der westeuropäischen Architekturgeschichte gleichgesetzt werden könnten.

So erklärt es sich, dass sich in Russland eine mit der Verarbeitung byzantinischer Vorbilder dauernd beschäftigte mittelalterliche Kunst bis tief in diejenigen Jahrhunderte hinein gehalten hat, in denen sich in Westeuropa die gesamte Bewegung der Renaissance erfüllte, ja bis in die Zeit, als im

⁽¹⁾ Neuerdings bestritten. Vgl. *M. Alpatov* und *N. Brunov*: Die altrussische Kunst in der wissenschaftl. Forschung seit 1914. Zeitschr. für slavische Philologie, Bd. II. Heft 3/4.

Westen der Barock zur Blüte gelangte. Das gelegentliche Auftauchen von Renaissance- und Barockformen in der russischen Kunst dieser Zeit steht ausserhalb ihres Organismus, und trägt durchweg den Charakter des Zufälligen ⁽¹⁾.

⁽¹⁾ Dass der Bolognese Aristotile Fioravanti, der Meister „Letistoria Segnielobo“, wie er anagrammatisch im Bauaktat des Filarete genannt wird, „quel factore di macine . . . bene intendente di misure. . .“, 1475—1479 in Moskau die Hauptkirche des Kreml, den Uspénski Sobór (Koimesiskirche) erbaut hat (Abb. 10 u. Abb. 12), die Krönungskirche der Zaren, ist aus der russischen Geschichte bekannt. Aristotile war dabei von Ivan III. beauftragt worden, die alte, aus dem XII. Jahrhundert stammende, und bis heute erhaltene Koimesis-Kathedrale in Vladimir nachzubilden. Sein Bau ist in der Tat in allen Stücken eine byzantinische Kreuzkuppelkirche, ganz ausserhalb aller Renaissanceformen (wenn man von dem profilierten Sockel und den Profilen der Gesimse absieht, Bauelemente, die im Gesamteindruck verschwinden). Auch die Portale sind von Aristotile altrussisch gestaltet worden.

Nach Aristotile hat Pietro Antonio Solario (Sohn des Giuniforte Solari) mit anderen Italienern im letzten Jahrzehnt des XV. Jahrh. die Kremlmauern, die heute noch norditalienische schwalbenschwanzförmige Zinnen zeigen (Abb. 6, 7) und den Thronsaal der Zaren, die Granovitaja Paláta, erbaut (Abb. 9), wo dekorative Elemente der Frührenaissance zur Anwendung kamen. Norditalienische Meister haben um 1509 der Aussenarchitektur der Kathedrale des Erzengels Michael (Archangelski Sobor) einen Dekor gegeben, der an Fassadenmotive von Sta. Maria dei Miracoli in Venedig erinnert (Abb. 8). Die innere Disposition blieb byzantinisch.

Die russische Architektur des XVI. und XVII. Jahrh. hat vor allem die technischen Neuerungen der Italiener sich zu eigen gemacht. Auch sind die italienischen Gebäckformen der Kathedrale des Erzengels Michael von ihr benutzt worden, was aber auf den grundsätzlichen von allem Westlichem verschiedenen allgemeinen russischen Bautypus keinen Einfluss hatte. Selbständiger treten in der zweiten Hälfte des XVII. Jahrh. im äusseren und auch im inneren Dekor einer Reihe von Kirchen Barockformen hervor (immer noch unter Beibehaltung der alten Grunddisposition).

Ueber Aristotile Fioravanti liegt eine beachtenswerte Studie von Luca Beltrami vor (*Luca Beltrami: Vita di Aristotile da Bologna* Bologna 1912), von russischer Seite ein Artikel von *Sobko* in der Allgemeinen Russischen Biographie (Russki Biografitscheski Slovar). Der Aufsatz im Künstler-Lexikon *Thieme-Becker* (unter Fioravanti) benutzt beide. Beltrami veröffentlicht u.a. einen Brief Aristotile's vom 22. Februar 1476, der aus Moskau an Galeazzo Maria Sforza gerichtet ist (Original im Mailänder Staatsarchiv). In diesem Brief ist von den Arbeiten Aristotile's in Moskau nicht die Rede, er erwähnt nur, dass er sehr beschäftigt sei. Weiter folgt der Bericht über eine Jagdexpedition, die Aristotile in den

Eine Erscheinung wie Dürer, der, vorbereitet durch das von Jan van Eyck ausgehende nordische Quattrocento, aus den innersten Fasern seines Wesens heraus der lichtvollen Vollendung eigenen freien Schönheitsdranges in italienischen Gebilden zustrebt — “und sollt’ ich nicht, sehnsüchtigster Gewalt, Ins Leben ziehn die einzige Gestalt” — ist in der russischen Kunstgeschichte des XV. und XVI. Jahrhunderts undenkbar. In der Mitte des XVII. Jahrhunderts, als die allgemeine europäische Lage ein weiteres isoliertes Verharren Russlands nicht mehr zuließ, und die westlichen Einflüsse von selber eindringen, hat ein bedeutender spätmittelalterlicher russischer Ikonenmaler, Semjón Uschakov, eine Synthese der altrussischen und der westeuropäischen Form durchgeführt, die sich aber ohne Eros vollzog. Von ihr nahm die flau spätrussische Kirchenkunst des XVIII. und XIX. Jahrhunderts ihren Ursprung. Eine weltliche Malerei, die bis zu seiner Zeit

hohen russischen Norden unternommen hat, und bei der er das Eismeer erreichte. Zwei weisse Falken, die er mitgebracht, sendet er durch seinen Sohn Andrea (der, ebenso wie ein Diener Pietro, mit ihm in Moskau war) dem Herzog nach Pavia. Die erstaunlichen Dinge, die er in einem Lande gesehen, wo es von Pelztieren wimmelt, und wo die Sonne zweiundeinhalb Monate nicht untergeht, will er nicht beschreiben, da er dazu keine Zeit habe, und ausserdem durch Mitteilung von Wahrheiten, die das Gesicht von Lügen haben, nicht selber für einen Lügner gehalten werden wolle (*Dante: Inferno XVI. 124*). Die Antwort des Herzogs Galeazzo Maria vom 14. Juni 1476 aus Pavia ist erhalten. Er schickt Aristotile Gegengeschenke und entsendet ausserdem zwei seiner Falkner nach Moskau, die vom Grossfürsten, dem Galeazzo Maria einen lateinischen Brief zusammen mit Geschenken zugehen lässt, weitere weisse Falken erhalten sollen (wegen weisser Falken hat im Jahre 1504 auch Maximilian I. bei demselben Johann III. nachfragen lassen). Als Aristotile nach Moskau ging, war er bereits 60 Jahre alt. Seine letzten Jahre verlieren sich im Dunkeln; es scheint, dass er aus Russland nicht mehr herausgekommen ist.

Auf dem Gebiet der Malerei haben westliche Einflüsse Russland vor allem durch Vermittlung der italo-byzantinischen Schule erreicht. Direkte westeuropäische Einflüsse wurden seit dem XVI. Jahrhundert durch Kupferstiche, Holzschnitte und illustrierte Bücher vermittelt. Eine russische Plastik beginnt dagegen erst unter den neuen Verhältnissen der Zeit Peters des Grossen. Das russische mittelalterliche Kunstgewerbe scheint von jeher westlichen Einflüssen zugänglich gewesen zu sein, ohne sie organisch aufgenommen zu haben.

nur in einem primitiven Gemisch kirchlicher und profaner Motive, und in mittelalterliche Formen gekleidet bestand, wurde im Auftrage Peters des Grossen von auswärtigen Künstlern über Nacht in neuer, westlicher Gestalt geschaffen. Es dauerte gegen hundert Jahre bis die Russen in ihr wirklich heimisch wurden. Im XIX. Jahrhundert ging sie mächtig in die Breite, ohne indes bis auf unsere Tage den Mangel eines historischen Unterbaus überwunden zu haben. Wer sich mit ihr beschäftigt, wird immer daran erinnert werden, dass Russland die Renaissance nicht gekannt hat, und dass sich das russische Mittelalter bis zum Jahre 1703, bis zur Begründung von Petersburg, erstreckt hat, um dann übergangslos vom westeuropäischen Wesen des XVIII. Jahrhunderts abgelöst zu werden.

ERSTER TEIL

DIE RUSSISCHE MALEREI UNTER DEM EINFLUSS DES MITTELBYZANTINISCHEN STILS

ERSTER ABSCHNITT

DIE ÖRTLICHEN ZENTREN DER RUSSISCHEN KUNST DES XI—XIII JAHRHUNDERTS UND IHRE ÄLTESTEN DENKMÄLER

I

Kijev, Vladimir, Novgorod und die Beziehungen zu Konstantinopel

In seiner Geschichte des byzantinischen Imperiums hat Th. I. Uspenski eine Uebersicht über den Ursprung und die Ausbreitung der Slaven geliefert, bei der er in bezug auf die Anfänge der Staatlichkeit, und damit der höheren Formen der Kultur und auch der Kunst bei den Slaven zu folgenden Sätzen gelangt: „Um den Aufgaben gewachsen zu sein, die an sie durch die Nachbarschaft (von Byzanz) und durch die Forderungen des Kulturlebens herantraten, mussten die Slaven ihrerseits sich zu Stammesverbänden zusammenschliessen und die Grundlagen zu einer staatlichen Organisation schaffen. Dieser Prozess vollzog sich aber bei den Slaven zu langsam, und in den meisten Fällen entwickelten sich die Anfänge der Staatlichkeit bei ihnen erst als eine Konsequenz von aussen her erfolgter Eroberung“⁽¹⁾.

Die erste „von aussen her erfolgte Eroberung“, die aus dem ethnischen Rohmaterial slavischer Stämme ein selbständiges von Byzanz national unabhängiges und verschiedenes Reich geschaffen hat, war die in der Mitte des VII. Jahrhunderts erfolgte Festsetzung der Bulgaren südlich von der Donau, und die Begründung des bulgarischen Reichs. Die zweite — die

⁽¹⁾ *Th. J. Uspenski*: Geschichte des byzantinischen Imperiums. Petersburg 1912, I. Bd. p. 767/768 (russ.).

Begründung des russischen Reiches durch die skandinavischen Varanger, gelegentlich ihrer Niederlassung an der grossen nordsüdlichen russischen Wasserstrasse, die vom finnischen Meerbusen zum Ladoga-See, vom Ladoga-See zum Dnepr, und den Dnepr hinunter zum Schwarzen Meer führt, an dem „grossen Weg von den Varangern zu den Griechen“, wie die Chronik diese Wasserstrasse nennt (1).

Dieses russische Reich war von der Geschichte dazu bestimmt, der grösste und dauerhafteste von allen übrigen slavischen Staatsverbänden zu werden. Seine Lebensprozesse sind die machtvollsten, die die Geschichte des Slaventums kennt. Im Zusammenhange mit ihnen lässt auch die russische Kunst — sowohl die mittelalterliche wie die neuzeitliche — alles hinter sich zurück, was von den übrigen Slaven auf künstlerischem Gebiet geschaffen worden ist.

Die höheren Formen der russischen Kunst und damit auch die Entwicklungsmöglichkeiten der russischen mittelalterlichen Malerei, beginnen in der ersten Hälfte des XI. Jahrhunderts, unter dem Einfluss des mittelbyzantinischen Stils. Dieser Einfluss hält auch im XII. Jahrhundert an, in dem der Schwerpunkt des künstlerischen Schaffens sich aus Kijev, der ersten, alten Hauptstadt Russlands, nördlich nach Vladimir verlegt. Von den Formen der mittelbyzantinischen Kunst ist auch noch die russische Kunst des XIII. Jahrhunderts getragen, jenes saeculum obscurum der russischen mittelalterlichen Geschichte, in dem beim Tatareneinfall Kijev verwüstet und Vladimir erobert und verbrannt wird. Während der folgenden zwei Jahrhunderte der Tatarenherrschaft blieb von den grossen russischen Städten nur Novgorod (2), im Norden durch Wälder, Flüsse und Sümpfe geschützt, vor dem Einfall der Tataren bewahrt. Schon im XI. und XII. Jahrhundert, unter der Herrschaft der Kijever Grossfürsten, hatte sich in Novgorod eine erste, bedeutende Kunstblüte bemerkbar ge-

(1) *Okulitsch—Kasarin*: Führer durch das alte Pskov. Pskov 1913, p. 2 u. 4 (russ.). Nähere Angaben über die grosse russische Wasserstrasse bei *Platonow*: Geschichte Russlands. Leipzig 1927, p. 40.

(2) Hier wie in der Folge ist ausschliesslich die Rede von Gross-Nóvgorod am Ilmensee, im nordwestlichen Russland, das nicht mit Nischni-Nóvgorod an der Wolga, im zentralen Russland, verwechselt werden darf.

macht, deren Denkmäler auf dem Gebiete der Architektur und der Wandmalerei in wesentlichen Teilen noch erhalten sind. Im XIII. Jahrhundert scheint diese Entwicklung, im Zusammenhang mit den Zuständen in dem von den Tataren beherrschten mittleren und südlichen Russland, zu einem gewissen Stillstand gekommen zu sein. Im XIV. Jahrhundert nimmt sie, zur Zeit der Entwicklung Novgorods zum Freistaat, erneut einen grossen Aufschwung, der jetzt bereits unter dem Einfluss der letzten, spätbyzantinischen Kunstphase steht. Die Auswirkungen dieses Aufschwunges erstrecken sich über das XV. Jahrhundert bis ins XVI. hinein. Neben Denkmälern der Architektur und der Wandmalerei verdanken wir ihnen eine klassische Schule der russischen mittelalterlichen Tafelmalerei, die Schule von Novgorod.

In der ersten Hälfte des XIV. Jahrhunderts beginnt ein neues russisches Lebenszentrum aufzukommen, das sich unter der tatarischen Oberhoheit entwickelt hat, und um diese Zeit auch noch von den Tataren abhängig ist. Das ist Moskau. Schon im XIV. Jahrhundert entstehen hier Steinbauten und es kommt zu sehr bedeutenden auch hier bereits spätbyzantinisch beeinflussten Leistungen auf dem Gebiete der Wand- und Tafelmalerei. Im XVI. und XVII. Jahrhundert, nach der Eroberung Novgorods durch Moskau, beherrscht dieses Moskau dann die russische Kunst des späten Mittelalters, wobei es aber zu einer Vergröberung und Veräusserlichung der alten Formen kommt. Mit der moskovitischen Reichskunst endet im XVII. Jahrhundert die sich im strengen Rahmen der byzantinischen Tradition entwickelnde Kunst des russischen Mittelalters.

Die ältesten erhaltenen Denkmäler der russischen Kunstgeschichte des christlichen Zeitalters befinden sich in Kijev und Novgorod, den beiden wichtigsten Etappen im Norden und im Süden der grossen russischen Wasserstrasse, und zugleich den grössten und bedeutendsten Städten des alten Kijever Reichs im XI. Jahrhundert (1). Es sind die 1017—1037 errichtete Sophienkirche in Kijev (Abb. 1 und Abb. 2) und

(1) Von sonstigen, z. T. noch unerforschten Zentren dieser Zeit sind zu nennen: Belgorod, Tschernigov, Ostra, Ovrutsch, Perejaslavl, Kanev, Vladimir Volynski, Novgorod-Severski, Galitsch. Im XII. Jahrh. kommen Susdal, Vladimir, Jurjev Polski hinzu.

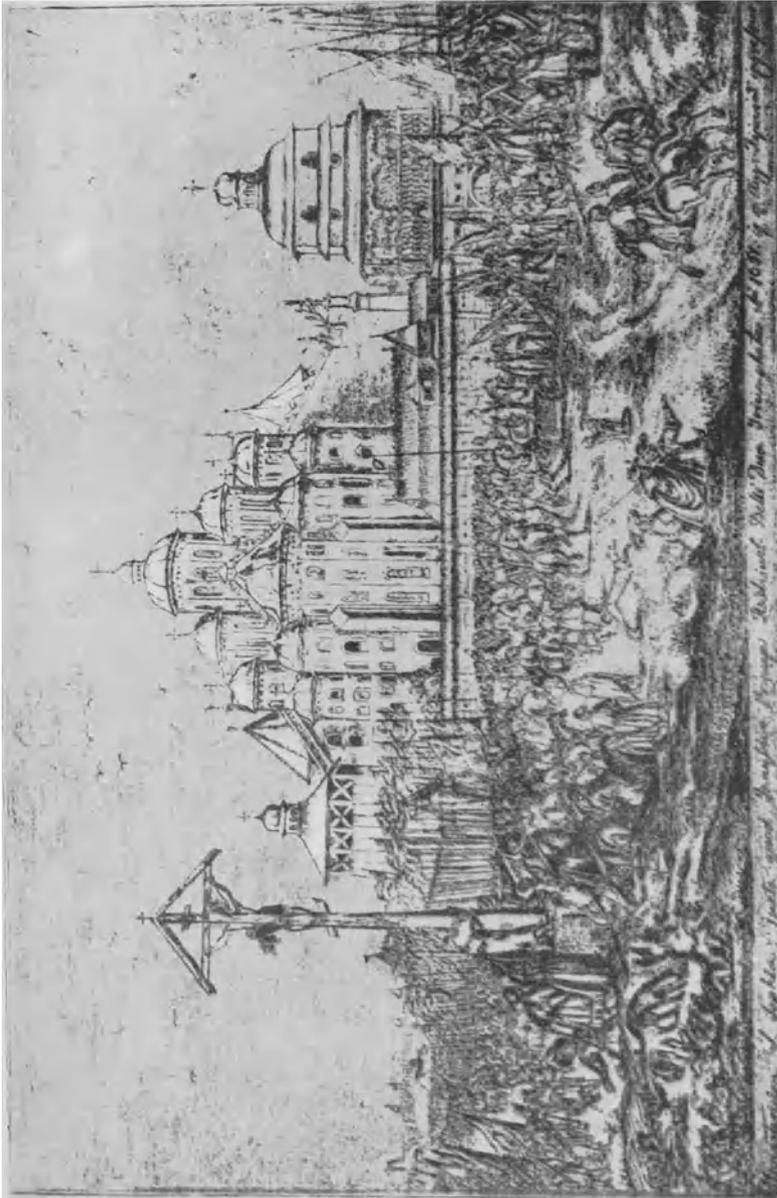


Abb. 1. Die Sophienkirche in Kijev (1017—1037). Ostansicht. Zeichnung aus d. Ende d. XVIII. Jahrh. nach einer Vorlage von 1651.

die 1045–1052 errichtete Sophienkirche in Novgorod (Abb. 3), die beide in jenes XI. Jahrhundert gehören, an dessen Anfang und Ende die beiden grössten mittelbyzantinischen Denk-



Abb. 2. Das Innere der Sophienkirche in Kijew (1017–1037). Blick von Westen nach Osten. Nach einer während der zeitweiligen Entfernung der Bilderwand des XVII. Jahrh. hergestellten Aufnahme.

mäler stehen, die uns zusammen mit einem wesentlichen Teil ihres Mosaikschmuckes erhalten sind — die Klosterkirchen von Hosios Lukas und Daphni in Griechenland. Die Formen der byzantinischen Welt waren um die Mitte des

XI. Jahrhunderts von den Fürsten der Varangerdynastie so zielbewusst nach Russland verpflanzt worden, dass Adam von Bremen um diese Zeit das aufblühende Kijev als „aemula sceptri Constantinopolitani et clarissimum decus Graeciae“ bezeichnen konnte. Schon zu Anfang des XI. Jahrhunderts nennt Thietmar von Merseburg in seinem Chronicon Kijev („Cuiewa“, „Kitava“) eine grosse Stadt, die die Hauptstadt des Rus- senreichs sei und vier- hundert Kirchen und acht Märkte habe ⁽¹⁾. Mit griechischen Beischriften versehen, von griechi- schen Händen ausge- führt, treten die Mosai- ken der Kijever Sophien- kirche unmittelbar in die Reihe der byzantinischen Denkmäler der Zeit ein, ihrem Stil nach zwischen die von Hosios Lukas und Daphni. Die Sophien- kirche in Novgorod musste sich an Stelle der Mosaiken mit Fresken begnügen, die erst in der Mitte des XII. Jahrhun- derts beendet worden sind. Was von ihnen heute noch erhalten ist — vor allem der Pantokrator im Scheitel der Hauptkuppel und ein schönes Fragment mit der Darstellung der Heiligen Helena und Konstantin — stammt wie die Kijever Mosaiken von griechischen Händen. Die Fresken von 1199 in der Erlöser- kirche von Neréditza bei Novgorod, die russische Beischriften zeigen, stehen in engstem Zusammenhange mit den mittel- byzantinischen Formen ebenso wie die gleichzeitigen, nur teilweise erhaltenen Fresken der Demetriuskirche in Vladimir.



Abb. 3. Die Sophienkirche in Novgorod (1045—1052). Ostansicht.

(1) lib. VIII, 16, ed. Pertz, Monum. Germ. Scriptores, 3 Bd.

Wie die Wandmalerei, zeigt ebenfalls die russische Tafelmalerei des XI.—XIII. Jahrhunderts mittelbyzantinischen Charakter. Obgleich auf den Gebieten der Wand- und Tafelmalerei schon in dieser frühen Zeit neben den Griechen russische Meister tätig gewesen sind, deren Spuren wir gerade in der letzten Zeit erkennen gelernt haben, so hat doch die mittelalterliche Malerei Russlands, bis zum XIII. Jahrhundert einschliesslich, vor allem als ein Abschnitt des byzantinischen Kunstschaffens auf

russischem Boden zu gelten. Wir werden daher auf sie alles das beziehen können, was von der mittelbyzantinischen Mutterkunst gesagt werden kann.



Abb. 4. Die „Türen von Sigtuna“. Italienisch — byzantinische Bronzearbeit des XII. Jahrh. in der Sophienkirche in Novgorod.

in einer Studie, die einem Denkmal der spätbyzantinischen Kunst des XIV. Jahrhunderts (dem Serbischen Psalter in München) gewidmet ist ⁽¹⁾, hat G. Millet vor jener extremen Betonung des orientalischen Einflusses gewarnt, die, nach dem Vorgange Strzygowskis, bei der Betrachtung byzantinischer Denkmäler in den letzten Jahrzehnten vielfach in Anwendung gebracht worden ist. In der Tat, so fruchtbar für das Verständnis der alt-

christlichen und der byzantinischen Kunst sich der Gedanke erwiesen hat, dass das vom Osten her kommende Christentum auch von östlichen Kunstformen begleitet sein musste, so verfehlt ist es andererseits, gegenüber diesen orientalischen Einflüssen in der byzantinischen Kunst ihr abendländisch-hellenistisches Element, und die besondere, in der

⁽¹⁾ G. Millet: Byzance et non l'Orient. Revue Archéologique 1908, I, p. 171 ff.

Synthese westlicher und östlicher Elemente zu neuer Einheit mächtige schöpferische Eigenkraft Konstantinopels zu übersehen.

Es ist das Verdienst der armenischen Expedition des Wiener kunsthistorischen Instituts im Jahre 1913 gewesen, eine umfangreiche Gruppe armenischer Baudenkmäler des frühen Mittelalters eingehend zu photographieren und zu untersuchen, von welcher Arbeit vor allem Strzygowskis grosse Armenienpublikation Zeugnis ablegt ⁽¹⁾. Aber, so bedeutend die hier erschlossene armenische Denkmälergruppe in ihrem Formenreichtum anmutet, — dass Armenien, das Hinterland von Kleinasien und Syrien, als „hettitische Ecke“ den Hauptherd darstellt, aus dem die Formen der christlichen Kunst strömen ⁽²⁾, dass die Armenier seit dem Absterben der weströmischen Welt in der Entwicklung des altchristlichen Kuppelbaues die Führer geworden sind, dass die Sophienkirche in Konstantinopel ohne den armenischen Konchenbau nicht denkbar sei, und dass noch Leonardo da Vinci und durch ihn Bramante bei seinem Entwurf für St. Peter, unter der Auswirkung armenischer Baugedanken stehen ⁽³⁾ — dies anzunehmen, heisst ein an sich bedeutendes Moment provinzieller Kunstentwicklung einseitig zu einer Bedeutung zu erheben, die weit über die in ihm enthaltenen Möglichkeiten hinausgeht. Nicht „die Wahnvorstellung des überall als herr-



Abb. 5. Die „Türen von Korsún“. Deutscher Bronzeguss des XII. Jahrh. Sophienkirche in Novgorod, Westportal.

⁽¹⁾ *Joseph Strzygowski*: Die Baukunst der Armenier und Europa. Wien 1918. 2 Bde.

⁽²⁾ *Joseph Strzygowski*: Der Dom zu Aachen und seine Entstellung, p.36.

⁽³⁾ *Strzygowski*: Baukunst der Armenier, II. Bd. p. 738 u. p. 863 ff.

schend angenommenen byzantinischen Einflusses" (1) verhindert, Armenien diese von Strzygowski vorgeschlagene Bedeutung zu geben, sondern vielmehr die Tatsache, dass die in Konstantinopel angesammelte Bautradition, die sich noch die hellenistische Verarbeitung des orientalischen Gewölbebaus zu Nutze machen konnte, und in die im Laufe der Zeit auf diesem Gebiet die Gesamterfahrungen des hellenisierten Orients eingegangen waren, die armenischen Baugedanken weit überreffen musste.

Die armenischen Bauten unterscheiden sich von den konstantinopolitanischen durch ein mittelalterlich anmutendes Uebermass, das ebenso in der steilen, scharfkantigen Wucht ihres Hausteincharakters wie in einem besonderen, einseitig-provinziell gesteigerten dekorativen Wesen, dem ein Zug zur pittoresken Unregelmässigkeit anhaftet, in Erscheinung tritt. Diese Unterschiede, die der armenischen Baukunst den provinziellen Stempel aufdrücken, und die die Annahme verhindern, dass einer ihrer Typen in der Nea Basilios I. nachgeahmt und die Kreuzkuppelkirche aus ihr entlehnt worden sei, sind von Diehl zusammenfassend dargelegt worden (2). Wenn wir somit auf dem Gebiete der Architektur einen entscheidenden Einfluss Armeniens auf die mittelbyzantinische Baukunst bezweifeln müssen, so kann von einem solchen auf dem Gebiete der Malerei ebenfalls kaum die Rede sein. Dazu fehlte es, im Vergleich zu Konstantinopel, in Armenien an sehr wesentlichen Vorbedingungen. Auch die Grundzüge der Mosaiken der Sophienkirche von

(1) *Strzygowski*: l. c. II. Bd. p. 725.

(2) *Charles Diehl*: Manuel d'art byzantin. Paris 1925/26. I. p. 476—478. Auch der von Strzygowski behauptete Einfluss Armeniens auf die Stilbildung der romanischen Architektur des Westens wird nach wie vor stark bestritten, so von *P. Toesca*: Storia dell' Arte Italiana I, Il Medioevo, Bd. 2. S. 498, wo, unter Hinweis auf *G. Millet*: L'école grecque dans l'architecture byzantine, Paris 1916, S. 36. ff. auf eine neuerdings in Rom bei Porta Maggiore entdeckte gewölbte unterirdische Basilika mit viereckigen Stützen aufmerksam gemacht wird, die, ihren Stuckornamenten nach, in das II.—III. Jahrh. n. Chr. anzusetzen ist, und durch die ein Bautypus, den man bisher der altchristlichen Architektur Kleinasiens zugesprochen hat, schon in dieser frühen Zeit in Rom nachgewiesen werden kann.

Kijev und damit die Grundlagen der altrussischen Malerei lassen sich, wie wir sehen werden, nur aus der konstantinopolitanischen Kunst des IX.–XII. Jahrhunderts erklären.



Abb. 6. Der Kreml von Moskau um 1700. Nach einem Kupferstich von Picart.

II

Das Reich von Tmütarakan und die Frage der kaukasisch-armenischen Einflüsse in der russischen Kunst des XI–XIII Jahrhunderts

Von der russischen Forschung sind die der armenischen Kunst geltenden Gedankengänge Strzygowskis aufgegriffen worden. Thesen, wie die, dass „der südrussische Boden die natürliche Landverbindung Europas mit Georgien und mittelbar auch mit Armenien bildet“ (1), und dass die Sophienkirche in Kijev als georgisch-armenisch anzusprechen sei, gaben den Anlass, die frühe russische Geschichte und Kunstgeschichte

(1) *Strzygowski*: Armenien, p. 720 u. p. 721.

auf kaukasisch-armenische Beziehungen hin zu revidieren. Diese Bemühungen haben zur Vorstellung von der Bedeutung eines Reichs von Tmutarakan für die altrussische Kunstgeschichte geführt. Dieses Reich von Tmutarakan soll als staatliche Gründung älter sein, als das Reich von Kijev, es soll vor Kijev christianisiert worden sein, und seine kirch-



Abb. 7. Die Kremlmauern mit dem Turm der Heiligen Konstantin u. Helena; im Hintergrunde das Erlösertor. Die Mauern und die unteren Teile der Türme von Pietro Antonio Solario um 1490 erbaut. Die Bekrönung der Türme aus d. XVI. u. XVII. Jahrh.

Nachfolger, Ruriks junger Sohn Igor-Ingvar und sein für ihn regierender Verwandter Oleg-Helgi⁽²⁾ mit ihrem Heeres-

liche Kunst — die dann später auf die von Kijev einwirken konnte — nicht von Konstantinopel, sondern vom Kaukasus erhalten haben⁽¹⁾.

Aus den ältesten russischen Geschichtsquellen geht hervor, dass sich die skandinavischen Varanger zunächst in einzelnen Gruppen, die sich unter Umständen auch feindlich gegenüberstehen konnten, der grossen nordsüdlichen russischen Wasserstrasse bemächtigten. So sassen Rurik-Hrörökr im Norden, in Novgorod, Askold-Hoskuldr und Dir-Dyri dagegen im Süden, in Kijev. Nach dem Tode Ruriks, im Jahre 879, zogen seine

⁽¹⁾ *Th. Schmit*: Iskustvo drevnei Russi Ukrainy. Charkov 1919 (russ.).

⁽²⁾ Die Zusammenstellung der russischen und altnordischen Namen nach *Platonow*: Geschichte Russlands. Leipzig 1927, p. 47/48. Über die „Rhös“ im IX. Jahrh. vgl. auch *J. B. Bury*: A history of the Eastern Roman Empire, from the fall of Irene to the accession of Basil I (A. D. 802—867). London 1912, p. 411. ff.

gefolge aus dem Norden nach Kijev hinunter. Es gelang ihnen, durch List Askolds und Dirs habhaft zu werden, sie zu töten und Kijev an sich zu bringen. Oleg und Igor blieben in dieser Stadt, die ihnen durch ihre handelspolitische Lage wichtig erschien, ohne dabei aber die Herrschaft über Novgorod aufzugeben. Erst hiermit war die eigentliche Grundlage des späteren russischen Reiches gelegt worden. Oleg, dem die russische Chronik den Beinamen des „Kundigen“ (Véstschi) gibt, war sein eigentlicher Begründer. Nach Olegs Tode im Jahre 912 kam Igor zur Regierung, dessen Enkel Vladimir der Heilige die Christianisierung des Reiches von Kijev durchführte und mit dem die bis zur Mitte des XII. Jahrhunderts andauernde hohe Blüte Kijevs als eines „decus Graeciae“ beginnt.

Die älteste, in Abschriften späterer Jahrhunderte erhaltene russische Chronik, die über diese Ereignisse berichtet, ist die bis zum Jahre 1074 reichende sogenannte „älteste Chronik“ („natschalnaja letopisj“) die nach der Ueberlieferung dem Mönche des Kijever Höhlenklosters Nestor zugeschrieben wird. Neuerdings hat A. A. Schachmatov den Nachweis zu führen versucht ⁽¹⁾, dass in ihr eine Tendenzschrift vorliege, die mit Absicht eine bedeutende, neben dem Kijever Staat auf russischem Boden noch im XI. Jahrhundert selbständig bestehende staatliche Einheit im Dunkeln lasse, um destomehr die Selbstherrscherrechte der Nachkommen Ruriks über das ganze Land, den konstantinopolitanischen Ursprung der russischen Kirche und die ausschliessliche Abhängigkeit des Kijever



Abb. 8. Türfassung an der Westfassade der von dem Mailänder Alvise 1505—1509 erbauten Kathedrale des Erzengels in Moskau.

⁽¹⁾ A. A. Schachmatov: Die ältesten Geschicke des russischen Stammes. Petrograd 1919 (russ.).

Metropoliten vom ökumenischen Patriarchen hervorzuheben.

In diesen Annalen des Kijever Staats tritt unter dem Jahre 1022 unvermittelt eine Nachricht vom dem Fürsten Mstislav von Tmutarakan auf. Der Chronist bezeichnet ihn als einen Bruder Jaroslavs des Weisen. Es wird berichtet, dass Mstislav in diesem Jahre gegen die Kasogen zog, deren Führer Rededei er im Zweikampf besiegte, worauf er ihn tötete, all seine Habe ebenso wie seine Frau und seine Kinder an sich brachte, den Kasogen Tribut auferlegte, und nach Tmutarakan zurückgekehrt, dort den Grundstein zu einer zur Zeit des Chronisten noch bestehenden Kirche der Gottesmutter legte. In der Folge kam es zwischen diesem Mstislav und Jaroslav dem Weisen zu einem Kriege, durch den Jaroslav gezwungen war, ihm einen Teil der Kijever Länder östlich des Dnepr abzutreten. Erst nach dem Tode Mstislavs im Jahre 1034 gewann Jaroslav diese Gebiete wieder zurück.

Die Frage, ob die Kijever Chronik den Mstislav von Tmutarakan zu Recht als den (jüngsten) Bruder Jaroslavs bezeichnet, muss offen gelassen werden. Diejenigen Geschichtsforscher, die Tmutarakan als das erste und älteste nationale Kulturzentrum Russlands betrachten wollen, scheinen dies anzuzweifeln (1). Es kann aber kaum eingeräumt werden, dass in einer um 1075 entstandenen Chronik eine Persönlichkeit, deren Leben erst 40—50 Jahre zurücklag, so willkürlich behandelt werden konnte. Eher wird man annehmen müssen, dass, wenn es wirklich ein Reich von Tmutarakan gegeben haben soll, das älter war, als das Reich von Kijev, dort im XI. Jahrhundert schon Angehörige der Rurik-Dynastie herrschten, die sich vorübergehend mit ihren in Kijev regierenden Vettern entzweien konnten.

Was sich aber aus der Kijever Chronik selbst mit Sicherheit ergibt, ist die Tatsache, dass es zur Zeit Jaroslavs des Weisen, der als das Ideal des Selbstherrschers in der Tradition des Reiches von Kijev dasteht, und der Erbauer der beiden monumentalen Sophienkirchen, in Kijev und in Novgo-

(1) *Th. Schmit*: *Isvestija Tavritscheskoi Archivnoi Komissii*. L IV, 1918, p. 389—393 und *Iskustvo drevnei Russi Ukrainy*. Charkov 1919, p. 28 (russ.).

rod war, einen von Jaroslavs selbtherrlicher Gewalt unabhängigen Fürsten von Tmutarakan tatsächlich gegeben hat.

Die Spuren dieses alten Tmutakaran (Toman Torchan, Tamatarka) ⁽¹⁾, sind bisher noch nicht zutage getreten. Ueber seine geographische Lage sind wir einzig durch ein materielles Relikt seiner Kultur, durch den 1792 aufgefundenen sogenannten Stein von Tmutarakan, orientiert ⁽²⁾. Es ist dies

eine grosse Kalksteintafel, auf der in russischer Sprache, in einer schönen der griechischen nachgeformten Schrift, die Nachricht verzeichnet ist, der Fürst Gleb habe die Entfernung von Kertsch nach Tmutarakan, 14.000

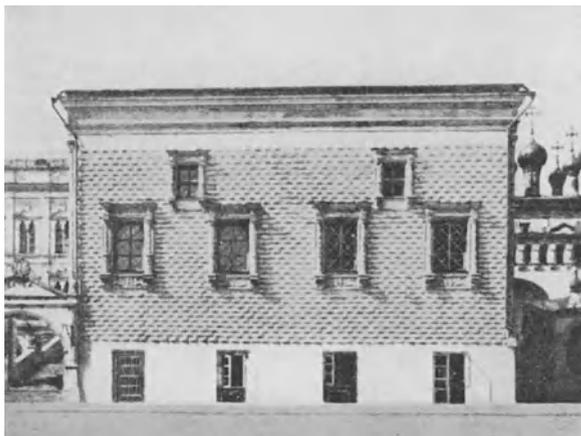


Abb. 9. Der „Facettenpalast“ („Granovitaja Paláta“) 1487—1491 von Marco Ruffo und Pietro Antonio Solario erbaut, die Einfassungen der Fenster a. d. XVII. Jahrh. Moskau, Kreml.

Faden, auf dem Eise gemessen. Auf Grund dieser Angabe wird Tmutarakan an der Mündung des Kubanflusses, an der Meerenge von Kertsch, lokalisiert. Es beherrschte somit die Donmündung und befand sich gleichzeitig an den nach dem Kausasus führenden Strassen. Man will Tmutarakan als den weit nach Osten vorgeschobenen Posten eines Reichs betrachten, dessen eigentliches Territorium im Norden und im Westen des Asowschen Meeres, am Donez, zwischen Don und Dnepr lag — zwischen dem Gebiet der Chasaren, deren

⁽¹⁾ *Bury*, l.c. p. 408.

⁽²⁾ *A. Spizyn*: Tmutarakanski Kamenj. In: *Sapiski Otdelenija russkoi i slavjanskoi archeologii Russkago Archeologitscheskago Obschtschestva* XI. 1915, p. 103—132.

Hauptstadt Itil sich an der untern Wolga befand, und dem Grossfürstentum Kijev. Dieser Vorposten erwies sich durch seine handelspolitische Lage so wichtig, dass die Fürsten hier residierten, anstatt in ihrer eigentlichen Hauptstadt Tschernigov im Nordwesten, wo Mstislav, der Zeitgenosse Jaroslavs des Weisen, eine Erlöserkirche zu bauen begann, die bei seinem



Abb. 10. Kuppeln und Bedachung der 1475—79 von Aristotile Fioravanti erbauten Kathedrale der Himmelfahrt Mariae. Im Hintergrunde der Glockenturm der Kathedrale, Petrók Mály, von 1547. Moskau, Kreml.

Tode noch unvollendet war, und die in ihrer heutigen Gestalt aus dem XVII. Jahrhundert stammt.

Aus dem Heiligenleben des Stefan Suroschski und des Georg Amastrudski lassen sich Anhaltspunkte für die Ansicht gewinnen, dass Tmutarakan schon im IX. Jahrhundert eine bedeutende Seemacht gewesen sei. Der von den byzantinischen Chroniken unter 860 — also zwei Jahre vor dem Jahre 862, in das die russische Chronik die Berufung der von Rurik geführten Varanger nach Russland verlegt — berichtete, von einem Volk

„Rhôs“ auf Konstantinopel ausgeführte Ueberfall soll von den Leuten von Tmutarakan unternommen worden sein ⁽¹⁾. In der Lebensbeschreibung des heiligen Kyrill (gestorben 868) wird berichtet, dass er auf der Reise ins Chasarenland in Chersonesus auf der Krim einen „Russen“ getroffen haben soll, der im Besitz eines in seiner Sprache geschriebenen Evangeliariums und eines ebensolchen Psalters gewesen sei. In Tmutarakan soll sich das Christentum schon in der zweiten Hälfte des IX. Jahrhunderts ausgebreitet haben, es soll dort ein eigenes Episkopat bestanden haben ⁽²⁾.

Arabische Schriftsteller berichten, dass die „Russj“ mit ihren Handelsschiffen aus dem Asowschen Meere den Don hinauffuhren, dann die Schiffe an der Stelle, wo sich diese beiden Flüsse am meisten nähern, über Land vom Don zur Wolga brachten, und darauf die Wolga hinunter in den Kaspisee, bis zu dessen Südufern gelangten. Nach Ibn-Chordad (der um 870 schrieb) gelangten die „Russj“ mit ihren auf Kamelen weitertransportierten Waren sogar bis nach Bagdad ⁽³⁾.



Abb. 11. Die hölzerne Kirche des h. Nikolaos des Wundertäters im Dorf Pánilovo, Gouv. Archangelsk. Um 1600.

⁽¹⁾ Die russische Chronik nennt die Varangerhäuptlinge Askold und Dir von Kijev als die Urheber des Ueberfalls auf Konstantinopel. Vgl. Bury, l. c. p. 423.

⁽²⁾ Schmit: l. c. p. 29. Vgl. auch V. Kliutschewski: Altrussische Heiligenleben als historische Quellen. Moskau 1871 (russ.).

⁽³⁾ Schmit: l. c. p. 29.

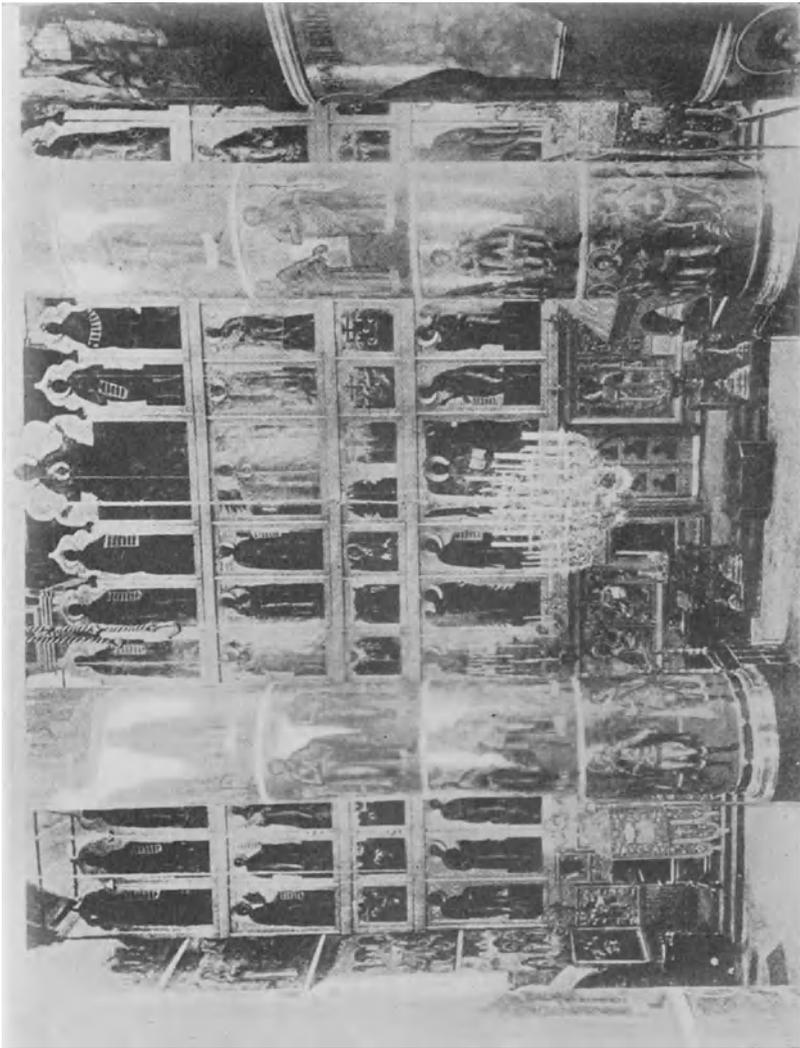


Abb. 12. Bilderwand des XVI. Jahrh. in der Kathedrale der Himmelfahrt
Mariae. Moskau, Kreml.

Indem man diese verstreuten Angaben auf ein Zentrum bezog, entstand die Vorstellung von einem Reich von Tmutarakan, das vor dem Reiche von Kijev christianisiert wurde, das sich noch unter Mstislav im XI. Jahrhundert vom Dnepr

bis zum Kaukasus erstreckte ⁽¹⁾ und das, als die ältere staatliche Gründung, das Reich von Kijev in seinen Anfängen beeinflusst haben soll. Kultur und Kunst waren in diesem Tmutarakan nicht konstantinopolitanisch, sondern kaukasisch. Die von Mstislav im XI. Jahrh. begonnene, im XVII. Jahrhundert umgebaute Erlöserkirche in Tschernigov soll Bauformen enthalten, die denen der 957 erbauten Kirche von Mokwi in Abchasien nahe stehen. Die von Vladimir dem Heiligen 989

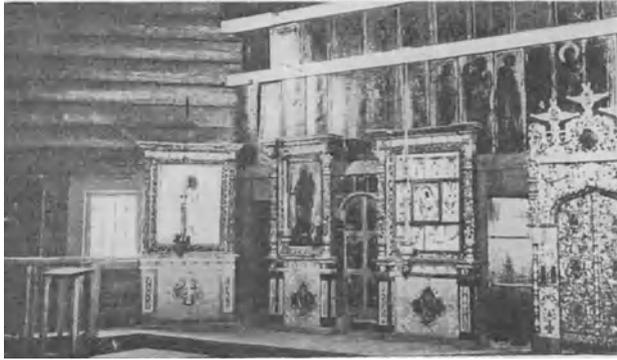


Abb. 13. Bilderwand d. XVII. Jahrh. in der hölzernen Kirche der Gottesmutter von Vladimir von 1642, in Bělaja Sliúda, Gouv. Volóгда, Kreis Solvytschegódsk.

— 996 in Kijev erbaute Desjätinaja-Kirche, die 1240 bei der Eroberung Kijevs durch die Tataren einstürzte, und heute nur noch in Resten ihrer Fundamente erhalten ist, soll Spuren einer besonderen kaukasischen Bauweise zeigen, und auch die 1037 von Jaroslav dem Weisen beendete Sophienkirche sowohl in ihrer Architektur wie in der Anordnung ihrer Innendekoration und in deren ikonographischen Motiven kaukasische Züge aufweisen, die sich dann noch in der zweiten monumentalen Baugruppe des russischen Mittelalters, den Kirchen von Vladimir aus dem XII. Jahrhundert, fortsetzen.

⁽¹⁾ In der „Mär von Igers Heerfahrt“, („Slóvo o polkú Ígoreve“) einem der ältesten russischen Literaturdenkmäler aus dem Ende des XII. Jahrh., in dem der unglückliche Feldzug der Fürsten Igor und Vsevolod von Novgorod-Seversk gegen die Polovzer im Jahre 1185 geschildert wird, wird Tmutarakan bereits unter den „gewesenen“ Ländern genannt. Es war damals schon von den südrussischen Nomaden vernichtet worden. Vgl. *Schmit*, l. c.

Die Ansicht, dass die altrussische Kunst des XI. und XII. Jahrhunderts durch Vermittlung von Tmutarakan kaukasisch beeinflusst sei, ist vor allem von Th. Schmit⁽¹⁾ vertreten worden. Ihm gegenüber haben sowohl Alpatov und Brunov⁽²⁾ als auch Zaloziecki⁽³⁾ architekturgeschichtliche Gegenargumente zugunsten Konstantinopels beigebracht.

Was das Reich von Tmutarakan betrifft, so kann gewiss angenommen werden, dass eine zur Blütezeit des Kijever Reiches entstandene Chronik, auch wenn sie im Kloster geschrieben wurde, von den politischen Verhältnissen der Zeit nicht unberührt geblieben sein wird. Es liegt im Bereich des Möglichen, dass auf dem südöstlichen Territorium des heutigen Russlands, von wo aus die russischen Rohstoffe gegen die Produkte der Zivilisation austauschenden Handelsexpeditionen ebenso östlich in der Richtung nach Bagdad zogen, wie sie aus dem westlicher gelegenen Kijev in südlicher Richtung nach Konstantinopel gingen, sich zu Beginn der russischen Geschichte ein von der Herrschaft der Nachkommen Ruriks unabhängiges russisches Reich befand. In seinen Ostbeziehungen muss es mit dem Reiche der Wolga-Bulgaren und dem der Chasaren gewetteifert haben. Im Kaukasus befand sich noch zu Ende des XII. Jahrhunderts die Bagratidendynastie von Grusien auf der Höhe, unter der von der Sage verherrlichten Königin Tamara (1184—1212), die einen russischen Prinzen Georg — nach Karamsin einen Sohn Andreij Bogolubskis von Vladimir — zum Mann hatte. Es ist denkbar, dass von hieraus einige Jahrhunderte früher ein kultureller und künstlerischer Einfluss auf bestimmte Teile des varangisch-slavischen Russland ausgegangen ist. Es fragt sich nur, ob dieses Reich von Tmutarakan, wenn wir ihm die Bedeutung beilegen wollen, die ihm von einigen namhaften russischen Historikern beigelegt wird, auf Grund seiner Beziehungen zum Kaukasus zu jener kulturellen und künstlerischen Höhe ge-

(1) *Iskustwo drevnei Russi Ukrainy*. Charkov 1919.

(2) Vgl. *Zeitschrift für Slavische Philologie*, Bd. II., Heft 3/4, p. 474—505, *passim*.

(3) *W. R. Zaloziecky*: *Byzantinische Provenienz der Sophienkirche in Kijev und der Erlöserkirche in Tschernigov*. Belvedere 1926, Forum p. 70, ff.



Abb. 14. Bilderwand d. XVI. Jahrh. in der Kapelle der Geburt der Gottesmutter der Sophienkirche in Novgorod.

deihen konnte, zu der Kijev im XI. und XII. Jahrhundert durch seine Beziehungen zu Konstantinopel emporstieg ⁽¹⁾. Kaukasisch-armenische Beeinflussungen der altrussischen Kunst

⁽¹⁾ Über die Handelsbeziehungen zwischen Kijev und Konstantinopel und die Handelspolitik der Kijever Fürsten vgl. *Platonow: Geschichte Russlands*. Leipzig 1927, p. 52—54.

des XI. und XII. Jahrhunderts sind denkbar ⁽¹⁾ — als die Grundlage dieser altrussischen Kunst verbleibt indes die eigentlich byzantinisch-hauptstädtische, konstantinopolitanische Kunstentwicklung.

Das gilt für die russische Architektur des XI. und XII. Jahrhunderts ebenso, wie für die Malerei. Die erhaltenen Baudenkmäler in Kijev und Novgorod (XI. Jahrh.) und in Vladimir (XII. Jahrh.) unterscheiden sich von dem, was bisher von der kaukasischen Architektur bekannt geworden ist, in derselben Weise, wie die mittelbyzantinischen Kreuzkuppelkirchen Griechenlands von den armenischen Bauten. Im XI. Jahrhundert waren auf dem Gebiete des monumentalen Steinbaus und bei der malerischen Ausschmückung der Kirchen in Russland Griechen aus Konstantinopel führend. Im XII. Jahrhundert haben in Vladimir Lombarden in byzantinischen Formen gearbeitet, was u.a. durch eine bisher wenig beachtete Stelle der Chronik (zitiert von Sobko im Artikel „Fioravanti“ des Russki Biografitscheski Slovar) belegt ist, die berichtet, Aristotile Fioravanti aus Bologna habe bei seinem Aufenthalt in Vladimir (um 1475) die dortige Koi-mesiskirche aus dem Ende des XII. Jahrhunderts als ein Werk seiner Landsleute erkannt ⁽²⁾.

In der altrussischen Malerei des XI. Jahrhunderts legen die Mosaiken von Kijev, und unter ihnen besonders die Gestalten der Kirchenväter im Altarraum der Sophienkirche Zeugnis von dem konstantinopolitanischen Ursprung der Grundlagen der rus-

⁽¹⁾ *Th. Schmit* (Iskustvo drevnei Russi Ukrainy p. 51) zitiert eine Stelle aus dem „Väterbuch“ (paterik) des Kijever Höhlenklosters, nach der bei den (verloren gegangenen) Mosaiken der Kirche dieses Klosters Griechen und Abchasier (von der nordöstlichen Schwarzmeerküste) gearbeitet haben.

⁽²⁾ An den Steinfassaden der Kirchen von Vladimir (und auch im benachbarten Jurjev Polski) finden sich jene merkwürdigen dekorativen Flachreliefs („prilépy“) die man sonst nur in Armenien einerseits und andererseits an romanischen Bauten Süddeutschlands, Südfrankreichs und der Lombardei (Westfassade von S. Michele in Pavia) findet. Strzygowski meint, dass die in Norditalien tätigen Magistri Comacini vielleicht Leute aus Commagene, dem südlichen Grenzland Armeniens, gewesen sein könnten. (? Armenien, II. p. 738). Ueber die russischen „prilépy“ vgl. eine Studie von *Mazulevitsch* und die Veröffentlichung von *A. A. Bobrinski: Resnoi Kamenj v Rossii. Moskau 1916* (russ).

sischen Malerei dieses Zeitalters ab. Drei Köpfe dieser Kirchenväter sind von Th. Schmit in ausgezeichneten Abbildungen veröffentlicht worden, wobei es mit Recht Staunen erregt hat, dass er seinem die kaukasisch-armenischen Grundlagen der altrussischen Kunst vertretendem Buch diese Tafeln gleichsam als einen unfreiwilligen Gegenbeweis seiner eigenen Ansichten mitgegeben hat ⁽¹⁾ (Abb. 20, 21, 22). Schmits „treffliche Bemerkungen über die Köpfe der Kirchenväter der Sophien-Kathedrale und deren illusionistische und porträthafte Züge stehen in gar keinem Zusammenhang mit der kaukasischen Hypothese. Denn es ist hellenistisches, aus Byzanz übernommenes, wenn auch von orientalischen Zügen nicht freies Erbe, im Kaukasus findet man nichts Ähnliches“ ⁽²⁾. Die gesteigerte Charakteristik, der vergeistigte Realismus, der an diesen Köpfen zutage tritt ⁽³⁾, ist durchaus griechisch-konstantinopolitanisch ⁽⁴⁾. Noch Greco hat diese Art der gesteigerten Charakterisierung aus der kretischen Spätschule der byzantinischen Malerei geerbt, und die faszinierende Besonderheit seiner

⁽¹⁾ *Th. Schmit*: Isskustvo drevnei Russi Ukrainy. Charkov 1919, Abb. 5, 6, 7.

⁽²⁾ *Alpatov-Brunov*: „Zeitschrift für slavische Philologie“ II. Bd. Heft 3/4, p. 478.

⁽³⁾ „Der Chrysostomos in Kijev ist so stachlig dargestellt, wie er im Leben war, er ist ganz aus gebrochenen Linien zusammengesetzt, deren spitze Enden nach unten gerichtet sind, . . . die Form der Kreuze auf der Gewandung entspricht vollkommen der allgemeinen rhythmischen Charakterisierung: die Kreuze sind geradwinklig, eckig, geometrisch, trocken und schneidend“. — „Gregor der Wundertäter . . . dem gerundeten Umriss seines Gesichts entspricht der sanfte, wellige Kontur der Haare an den Schläfen und der Umriss des Bartes . . . alle Linien sind hier in Uebereinstimmung gebracht. . . . was einen Gesamteindruck von Weichheit und Güte macht, der durch den sanften Blick erhöht wird. . . Die Kreuze der Gewandung haben abgerundete Form.“ „Basilios der Grosse . . . hier besteht alles aus langen, ungebrochenen Linien . . . als Endresultat hat der Beschauer den Eindruck einer grossen Geschlossenheit und Kraft, sogar einer physischen Kraft, nicht nur einer geistigen . . . Das ist nicht der vielgeprüfte Helfer Gregor der Wundertäter, nicht der streitbare Theologe Johannes Chrysostomos, sondern der rauhe bischöfliche Kämpfer, der an das Regieren gewöhnte Mönch, der Gesetzgeber; das ist der echte Basilios der Grosse“ (Schmit, l.c.p. 53—57).

⁽⁴⁾ Vgl. die Charakteristik der mittelbyzantinischen Kunst bei *Ch. Diehl*: Manuel d'art byzantin, 2 Aufl. Paris 1925.

Porträts beruht auf ihrer Verbindung mit der Formenwelt der Renaissance. Diese hauptstädtischen Züge sind somit der russischen Wandmalerei des XI. Jahrhunderts eigen und auch die Tafelmalerei der Zeit hat sie gekannt. Dass dabei gleichzeitig primitivere, kaukasisch-armenische Elemente mitwirken, Formen von der Art, wie wir sie jetzt aus einem Teil der Malerei der kappadokischen Höhlenklöster kennen lernen ⁽¹⁾, soll nicht bestritten werden. Diese kaukasischen Einflüsse werden aber nicht an erster Stelle genannt werden dürfen. Das lässt sich mit Sicherheit sagen, nachdem die Anwesenheit beherrschender griechisch-konstantinopolitanischer Züge in der Kijever Kunst feststeht. Im Uebrigen kennen wir die kaukasischen Denkmäler — zumal die Denkmäler der mittelalterlichen kirchlichen Malerei des Kaukasus — noch sehr wenig, und beurteilen sie zunächst mehr nach armenisch-kleinasiatischen Analogien als nach ihrem eigentlichen Wesen.

ZWEITER ABSCHNITT

DIE RUSSISCHE WANDMALEREI DES XI—XIII JAHRHUNDERTS

I

Die Denkmäler in Kijev

1. Die Sophienkirche in Kijev

In der ersten Hälfte des X. Jahrhunderts, zur Zeit Igors, des Sohnes des Rurik, war in Kijev bereits eine dem Propheten Elias geweihte christliche Kirche vorhanden. Auch unter den Gefolgsmännern Igors sollen sich Christen befunden haben. Das erste Mitglied der Varangerdynastie, das die Taufe annahm, war Olga (altnord. Helga), die als Witwe Igors um die Mitte des X. Jahrhunderts in Kijev regierte, und deren Besuch in Konstantinopel i. J. 957 Konstantin Porphyrogenetos in seinem Zeremonienbuch beschrieben hat. Olgas Enkel,

⁽¹⁾ *Guillaume de Jerphanion*: Une nouvelle province de l'art byzantin. Les Eglises rupestres de Cappadoce. Paris 1925, t. I.

Vladimir der Heilige, machte dreissig Jahre später, um 989, das Christentum in Kijev zur Staatsreligion. Nach der Chronik des Nestors empfing Vladimir die Taufe in Chersonesus (Korsun), der einzigen von den griechischen Kolonialstädten am Nordufer des Schwarzen Meeres, die sich, im Zusammenhange mit Byzanz, im X. Jahrhundert noch selbständig erhalten hatte ⁽¹⁾. Die Chronik berichtet weiter, dass Vladimir der Heilige, aus Chersonesus nach Kijev zurückgekehrt, i. J. 989 daselbst die Kirche Mariae Himmelfahrt (Koimesiskirche) begründete, die auch „die Kirche des Zehnten“ („Desjätinaja“) genannt wurde, weil Vladimir den zehnten Teil der Einkünfte des Fürsten für ihren Unterhalt bestimmt hatte. Die „Desjätinaja“ war die erste Steinkirche Kijevs. Sie wurde 996 geweiht. Die Chronik berichtet, dass sie von griechischen Meistern erbaut und ausgeschmückt worden ist, unter denen Anastasius von Chersonesus (Nastas Korsunianin) namhaft gemacht wird. Es wird auch berichtet, dass Vladimir Kirchengesetze und Heiligenbilder für die Desjätinaja aus Chersonesus mitgebracht habe. Auf dem vor ihr befindlichen Platz (jetzt „Bábkin Torschók“) liess Vladimir eine bronzene Quadriga und zwei Statuen aufrichten, die ebenfalls von ihm aus Chersonesus mitgeführt worden waren. Die „Desjätinaja“ bestand 250 Jahre. 1240 wurde sie bei der Eroberung Kijevs durch die Tataren unter Batu zerstört. In der zweiten Hälfte des XIX. Jahrhunderts sind Teile ihrer Fundamente aufgedeckt worden, wobei sich Reste von Mosaiken, Fresken, und Marmorverkleidungen gefunden haben ⁽²⁾. 1017 wurde von Jaroslav

⁽¹⁾ Zur Geschichte des von Doriern aus Heraklea Pontica an der Westküste der Krim begründeten Chersonesus (am Westufer der Krim, gegenüber dem heutigen Sevastopol), und über die angebliche Taufe Vladimirs des Heiligen in dieser Stadt vgl. *E. H. Minns: Scythians and Greeks*, Cambridge 1913 u. *M. Ebert: Südrussland im Altertum*, Bonn u. Leipzig 1921. Über das antike Chersonesus vgl. *M. Rostovtzev: Iranians and Greeks in South Russia*. Oxford 1922 und *K. E. Grinevitsch: Veröffentlichungen des Staatlichen Museums von Chersonesus*, I. u. II. Sevastopol 1926 u. 1927 (russ.).

⁽²⁾ *D. W. Ainalov*: Nachricht der Chronik über die Anfänge der russischen Kunst, in „Bericht der St. Petersburger Universität“ 1913 (russ.).

N. Sytschev: Das älteste Fragment russisch-byzantinischer Malerei. Seminarium Kondakovianum, Recueil d'études, II, Prag 1928. S. 91 ff. (russ.) Ein hier farbig reproduziertes Freskenfragment aus der „Desjä-

dem Weisen, dem zweiten Sohn Vladimirs des Heiligen, der 1015—1052 das russische Reich von Kijev am Dniepr bis hinauf nach Novgorod am Ilmensee beherrschte, der Grundstein zur Sophienkirche in Kijev gelegt, die 1037 vollendet wurde, und deren Mosaiken und Freskenschmuck sich als das älteste Denkmal der russischen mittelalterlichen Wandmalerei erhalten hat.

Der alte, noch wohlerhaltene Kern der heutigen Kijever Sophienkirche zeigt das Viertonnensystem der mittelbyzantinischen Kreuzkuppelkirche, und besteht aus fünf mit Emporen versehenen Schiffen, die westwärts um zwei Joche über das gleichschenklige Kreuz verlängert sind, und denen sich im Osten mit halbrunden Apsiden ausgestattete Altarräume anschliessen. Im XVII. Jahrhundert wurde der alte Grundplan um je zwei im Norden und Süden angefügte neue Seitenschiffe vergrössert und gleichzeitig die verfallene Westfront erneut, wobei die Aussenansicht mit Ausnahme der heute noch in ihrem ursprünglichen Zustand erhaltenen fünf Apsiden der Ostseite (Abb. 1) verändert wurde ⁽¹⁾. Gleichzeitig wurden die im Innern befindlichen Mosaiken und Fresken übertüncht. Sie sind erst 1848 (das Kuppelmosaik erst 1885) freigelegt worden, wobei eine zu weit gehende Restauration dem Bestande der Fresken vielen Schaden zufügte ⁽²⁾. Auch

tinaja" zeigt in der Darstellung eines Kopfes ähnlich wie die mittelbyzantinischen Freskenfragmente aus Pergamon im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum die typische grüne Untermalung, die in den Schattenpartien hervortritt und auf die Ockerschichten zur Erzielung des Fleischtönen aufgetragen wurden. Wangen und Lippen sind mit Rot gehöht, dazu kommen noch weisse Glanzlichter zur Belebung des Gesamteindrucks.

⁽¹⁾ *N. J. Petrov*: Historisch-topographische Beschreibung des alten Kijev. Kijev 1897 (russ.).

J. J. Smirnov: Ansichten von Kijev a. d. J. 1651, nach ihren Kopien aus dem Ende des XVIII. Jahrh. Arbeiten (trudy) des XIII. Archaeolog. Kongresses. Moskau 1908 (russ.).

⁽²⁾ Nachdem bereits vor einigen Jahren Freskenreste des XII. Jahrh. im Baptisterium der Sophienkirche in Kijev aufgedeckt worden sind, soll eine in allerletzter Zeit durchgeführte Untersuchung wesentliche Freskenreste des XI. Jahrh. in gutem Erhaltungszustand in den Nebenschiffen zu Tage gefördert haben. Näheres über diese Funde ist bis jetzt noch nicht bekannt geworden.

die Mosaiken wurden restauriert, doch hat sich hier in allen wesentlichen Teilen der ursprüngliche Zustand erhalten.

Innerhalb des ursprünglichen Bilderschmucks der Kijever Sophienkirche entfallen Mosaiken auf die Hauptkuppel und ihre vier Zwickel, den Altarraum, und die Laibungen der vier grossen Tragebögen der Kuppel (Abb. 2.). Das Hauptschiff, die Nebenschiffe und die Gewölbe über den Emporen sind dagegen mit Freskomalerei geschmückt. Eine solche Verbindung von Mosaiken- und Freskenschmuck ist bisher an den übrigen bekannten mittelbyzantinischen Denkmälern nicht wahrgenommen worden. Marmorverkleidungen, die im XVI. Jahrhundert noch vorhanden gewesen zu sein scheinen (1), fehlen heute ganz. Von dem ursprünglichen plastischen Schmuck der Sophienkirche in Kijev haben sich nur die aus Schiefer gefertigten ornamentierten Brüstungsplatten der Emporen erhalten. Die Sophienkirche bewahrt auch noch den mit symbolischen Darstellungen (Rankenkreuzen, Rosetten, Lebensbäumen und Vögeln an Wasserteichen) geschmückten schönen Marmorsarkophag ihres Gründers, des Grossfürsten Jaroslav des Weisen (gest. 1054) (2).

Die in den Mosaiken und Fresken der Sophienkirche in Kijev erhaltenen Darstellungen entsprechen dem Bildersystem der „liturgischen“ mittelbyzantinischen Periode, in der die Versinnlichung der dogmatischen Vorstellungen in strenge Reihenfolge gebracht und jedem Teil des Kirchengebäudes eine besondere, feststehende Bedeutung beigelegt worden war.

Innerhalb dieses Systems, das in Konstantinopel zum erstenmal zu Ende des IX. Jahrhunderts in der uns nur aus Beschreibungen bekannten Nea, der Palastkirche Basilios I. Makedo angestrebt worden sein dürfte, und das, wohl um das Jahr 1000 in all seinen Zügen vollendet, uns in den bedeutendsten der erhaltenen byzantinischen Denkmäler des XI. Jahrhunderts, in Hosios Lukas (3), Daphni (4) und in der

(1) *Th. J. Schmit*: Die altrussische Kunst in der Ukraine. Charkov 1919, p. 70. (russ.)

(2) *Th. J. Schmit*: l. c. Abb. auf S. 73 u. 74.

(3) *Robert Weir Schultz and Sidney Howard Barnsley*: The monastery of Saint Luke of Stiris in Phocis and the dependent monastery of Saint Nicolas in the fields, near Skripou, in Boetia. London 1901.

(4) *Gabriel Millet*: Le Monastère de Daphni. Paris 1899.

Nea Moni auf Chios ⁽¹⁾ entgegentritt, zeigt die Hauptkuppel Christus in der apokalyptischen Gestalt des Pantokrator, dessen die Vereinigung der ersten und zweiten Person der Dreifaltigkeit darstellender Typus für die Ikonographie der mittelbyzantinischen Zeit besonders bezeichnend ist, obwohl ihn auch die altbyzantinische Zeit bereits kennt. In der Gestalt des Pantokrator wird Christus dem „Alten der Tage“ (Daniel VII, 9) angeglichen und mit gealterten Zügen, gewöhnlich im Brustbild, dargestellt. Der Pantokrator ist von Erzengeln, Aposteln und Propheten begleitet. In der Apsis wird die Gottesmutter als Repräsentantin der Kirche dargestellt, entweder in Gestalt einer Orans, für die Welt bittend, oder thronend mit dem Kinde auf den Knien. Am Gewölbe des Altarraumes findet sich die Darstellung der Hetimasie, der Bereitung des Thrones, die einen leeren Thron, vorbereitet für die zweite Wiederkunft und umgeben von den Werkzeugen der Passion zeigt. An den Wänden des Altarraumes finden die Priester des Alten Bundes, in denen die Erscheinung Christi vorgebildet ist, Abraham, Aaron, Melchisedek, sowie die heiligen Bischöfe und Väter der christlichen Kirche ihren Platz. Ausserdem findet sich hier stets die Abendmahlsdarstellung in ihrer liturgischen Form, als „göttliche Liturgie“, bei der Christus, dessen Gestalt zweimal dargestellt ist, den an ihn herantretenden Aposteln, die in zwei Gruppen zu je sechs Gestalten geteilt sind, das Brot und den Wein reicht.

Während Hauptkuppel und Altarraum (Bema) mit ihren auf das Erlösungsdogma bezüglichen Darstellungen eucharistischer und apokalyptischer Motive die himmlische Welt symbolisieren, wird durch die übrigen Kirchenräume durch die Veranschaulichung des kirchlichen Festjahres die irdische Welt repräsentiert. Die Darstellungen der vier Evangelisten, deren Worte Himmel und Erde verbinden, in den die Hauptkuppel mit ihren Tragebögen verbindenden Zwickeln, leiten von der himmlischen zur irdischen Welt über. Neben einer grossen Anzahl von Heiligen, die teils in Brustbildern, teils in ganzer Figur dargestellt werden, haben an den Wänden des Hauptschiffes und der Nebenschiffe vor allem die Darstellungen

⁽¹⁾ O. Wulff: *Altchristliche und byzantinische Kunst*. Berlin (o. J.) II. Bd. p. 562—564.

der zwölf grossen Feste des Kirchenjahres ihren Platz, die aus den auf diese Feste bezüglichen Szenen aus dem Leben Christi und der Gottesmutter bestehen. Sie sind regelmässig mit den entsprechenden erklärenden Beischriften versehen und folgen in nachstehender Reihenfolge.

Die Verkündigung, *ὁ εὐαγγελισμός* auch *ὁ χαριευσιμός*.

Die Geburt Christi, *ἡ γέννησις*.

Die Darstellung im Tempel, *ἡ ὑπαπαντή*.

Die Taufe, *ἡ βάπτισις*.

Die Auferweckung des Lazarus, *ἡ ἔγερσις τοῦ Λαζάρου*.

Die Verklärung, *ἡ μεταμόρφωσις*.

Der Einzug in Jerusalem, *τὰ βῆτα*.

Die Kreuzigung, *ἡ σταύρωσις*.

Die Auferstehung, *ἡ ἀνάστασις* (wird stets im Bilde der Höllenfahrt

Die Himmelfahrt, *ἡ ἀνάληψις*. Christi dargestellt).

Das Pfingstfest, *ἡ πεντηκοστή*.

Der Marienod, *ἡ κοίμησις*.

Von diesen Festdarstellungen werden die Kreuzigung und die Auferstehung (Anastasis) als besonders bedeutungsvoll betrachtet, und an den sichtbarsten Stellen des Kircheninnern angebracht. Einige der Festdarstellungen treten zuweilen von Nebenszenen begleitet auf, so wird der Kreuzigung und der Anastasis das Thomaswunder, der Geburt die Anbetung der Könige, dem Einzug in Jerusalem die Szene des Verrates zugesellt.

Die Westwand wird von der Darstellung des jüngsten Gerichts ausgefüllt. Im Narthex finden sich Szenen aus dem nach den apokryphen Evangelien dargestellten Marienleben und Passionsszenen. Das Tympanon des westlichen Haupteinganges (Königstür) enthält eine Darstellung Christi, als Brustbild oder in ganzer Figur oft mit dem anbetenden Stifter der Kirche, dessen Gestalt zuweilen auch sonst im Narthex angebracht wird.

Die Anordnung der Mosaiken und Fresken der Sophienkirche in Kijev ⁽¹⁾ folgt diesem mittelbyzantinischen Schema

⁽¹⁾ *N. W. Pokrowski*: Die Wandmalereien der griechischen und russischen Kirchen, in „Arbeiten (trudy) des VII. Archaeologischen Kongresses in Jaroslawl, 1887“. Moskau, 1890—91, 2 Bde. (russ.). *Ainalov und Riedin*: Die Kathedrale der Heiligen Sophia in Kijev (russ.).

hauptsächlich im Mosaikenschmuck des Bema und der Hauptkuppel. In den Fresken des Naos und der Seitenschiffe sind dagegen starke Abweichungen festzustellen. So ist in der Sophia von Kijev auf die Folge der Festbilder verzichtet worden, an deren Stelle hier umfangreiche christologische und alttestamentliche Bilderzyklen getreten sind.

Im Scheitel der Hauptkuppel der Sophienkirche in Kijev erscheint das überlebensgrosse Brustbild des Pantokrator der gleichsam von dieser Stelle aus das ganze Kircheninnere zu überschauen scheint (Abb. 15). Der Pantokrator ist in Kijev weniger greisenhaft und auch nicht so düster dargestellt, wie in dem etwa 75 Jahre später entstandenen Mosaik von Daphni, stimmt aber im übrigen mit dessen Typus vollkommen überein. Wie in Daphni, geht auch in Kijev die Modellierung seines Kopfes auf den antiken Zeus — oder Asklepiostypus zurück. Der rechte Arm des Pantokrator ist nach der Art antiker Dichter- und Rednerdarstellungen vom Himation umwickelt, aus dem die Segenshand herausragt⁽¹⁾. Das Haupt des Pantokrator ist von einem perlengeschmückten Kreuznimbus umgeben. Sein langes, in der Mitte gescheiteltes Haar ist hellbraun. Es liegt in einer Locke auf der linken Schulter und fällt von der rechten Schulter nach hinten — eine Anordnung, die wir immer wieder an den byzantinischen und an den von ihnen abhängigen russischen Christusdarstellungen wahrnehmen (Abb. 91, 93). Die Augen

Petersburg 1889 (russ.) *Kondakov und Tolstoi*: Russische Altertümer Bd. IV. Petersburg 1895 (russ.). *O. Wulff*: Altchristliche und byzantinische Kunst. Wildpark-Potsdam (o. J.) II. Bd. p. 560—562. *O. M. Dalton*: Byzantine Art and Archaeology. Oxford 1911, p. 301—302. *Charles Diehl*: Manuel d'art byzantin. 2. ed. Paris 1926, II. p. 513.

⁽¹⁾ *Kondakov* bemerkt zur Fingerstellung dieser Segenshand (Vereinigung von Daumen, viertem und fünftem Finger; die beiden anderen deuten die Doppelnatur Christi an), dass diese Art des Segnens die in der byzantinischen Ikonographie des V.—VII. Jahrh. übliche sei. Erst seit dem IX. Jahrh. sei die sogenannte „namenbezeichnende“ Fingerhaltung (Kreuzung des Daumens mit dem vierten Finger, wodurch ein X, der Anfangsbuchstabe des Namens Christi entsteht) im orthodoxen Ritus aufgekommen, und für die Darstellung Christi und der Heiligen massgebend geworden, während die ursprüngliche Form des Segnens (Vereinigung von 3 Fingern) für die Gestalt des Pantokrator beibehalten worden sei (*Kondakov-Tolstoi*, l. c.).

sind hellbraun. Das Untergewand (Chiton) ist purpurfarben, der Mantel (Himation) blau. Sowohl Mantel wie Untergewand sind goldgelichtetet.



Abb. 15. Der Pantokrator. Mosaik d. XI. Jahrh. im Scheitel der Hauptkuppel der Sophienkirche in Kijev. Zustand bei der Aufdeckung i. J. 1885, nach einer Pause von Prachov.

Der Pantokrator ist von einer kreisrunden Aureole umgeben, die sich vom Goldgrund in Regenbogenfarben abhebt. Ihn umstehen die Gestalten von 4 Erzengeln, von denen nur die eine ursprünglich ist, während die übrigen drei im 19. Jahrhundert ergänzt worden sind. Als die den vier Himmelsrichtungen

entsprechenden vier Anführer der himmlischen Heerscharen, tragen die Erzengel das mit Edelsteinen übersäte Paradekleid der byzantinischen Kaiser, wobei sie in der Rechten eine



Abb. 16. Ein Erzengel. Mosaik d. XI. Jahrh. in der Hauptkuppel der Sophienkirche in Kijev. Zustand bei der Aufdeckung i. J. 1885, nach einer Pause von Prachov.

Sphäre mit dem „Siegel des lebendigen Gottes“ (Apok. VII, 2) und in der Linken ein perlenverziertes Labarum halten, auf dem das Wort ΑΓΙΟΣ in dreimaliger Wiederholung zu lesen ist, der Anfang des Lobgesangs der Seraphim vor dem Throne Gottes: „Heilig, Heilig, Heilig ist der Herr Zebaoth“. Der aus dem ursprünglichen Bestande des Mosaiks erhaltene Erzengel (Abb. 16) trägt ein blaues Gewand mit weiten Aermeln, das mit einem breiten, mit Edelsteinen besetzten Streifen gekantet, und am Halsausschnitt ebenfalls mit einer Edelsteinborte

versehen ist. Auf die Aermel sind runde, edelsteingeschmückte Scheiben aufgenäht. Ueber diese Gewandung ist der kaiserliche Loros, eine mit Edelsteinen und Perlen geschmückte Brokatschärpe, mehrfach geschlungen, dessen Ende über den linken Arm geworfen ist. Das blonde, ornamental behandelte gekräuselte Haar des Erzengels wird von einer weissen Binde zusammengehalten, deren Enden nach beiden Seiten abflattern. Seine Flügel schillern in Regenbogenfarben. Das Gesicht zeigt das strenge Oval und die hohe Regelmässigkeit griechischer Jünglingstypen. Die Augen sind weit geöffnet. Den Kopf umgibt ein breiter Nimbus.

In der oberen Mosaikzone des Tambours der Kuppel waren die Apostel dargestellt, von denen sich nur ein Teil der Gestalt des Paulus erhalten hat, zusammen mit der griechischen Beischrift (Abb. 17). Der Apostel trägt einen weissen, blau schattierten Chiton und darüber ein ebenfalls weisses, grünlich schattiertes Himation. In der Linken hält er das Evangelium, auf das er mit der Rechten hinweist. Seine Haltung drückt eine ruhige Feierlichkeit aus, wozu der breite Nimbus beiträgt. In der unteren Zone des Tambours ist ein Mosaik erhalten, das den Emanuel (Christus vor seiner Fleischwerdung, als prästablierter Logos) mit Rolle und neben ihm die Gottesmutter zeigt.

Im Altarraum (Bema) ist in der Wölbung der Apsis die gegen 5 Meter hohe, weithin sichtbare Gestalt der Gottesmutter als Orans dargestellt. Ueber ihr befindet sich die monumentale griechische Weihinschrift: „ὁ θεὸς ἐν μέσῳ αὐτῆς οὐ σαλευθήσεται· βοηθήσει αὐτῇ ὁ θεὸς τῷ προσώπῳ.“
„Gott ist in ihr, und sie wird nicht erschüttert werden. Gott



Abb. 17. Der Apostel Paulus. Mosaik d. XI. Jahrh. im Tambour der Hauptkuppel der Sophienkirche in Kijev.

hilft ihr am frühen Morgen" (Ps. XLVI [XLV] 6.). Vom Volksmund wird diese mit hochehobenen Händen dastehende, von einer düstern, fast angstvollen Empfindung erfüllte Gestalt, der die absolute Frontalität ihrer Haltung und die strenge Grossartigkeit der Gewandung einen Zug elementaren Beharrens verleihen, die „Unerschütterliche Mauer“, „Neruschímaja Stená“, genannt ⁽¹⁾ (Abb. 18). Neun Jahrhunderte russischer Geschichte sind an ihr vorübergezogen.

Die „Unerschütterliche Mauer“, die sich einsam vom Goldgrunde der Apsis abhebt, steht auf einem mit Edelsteinen und Perlen verzierten Paradeschemel (pulpitum), wie er in Konstantinopel bei den kaiserlichen Empfängen benutzt wurde. Sie trägt ein golddurchwirktes Maphorion, das den von einem breiten Nimbus umgebenen Kopf und den Oberkörper bedeckt und drei weisse Kreuze an Stirn und Schultern zeigt. Dazu einen bläulichen Aermelchiton mit purpurnem Gürtel, in dem ein weisses, goldbefranztes Tuch steckt. Die Füße sind mit den roten, perlenbesetzten Schuhen der byzantinischen Kaiser bekleidet. Nach Angabe von Kondakov beträgt die Länge der ganzen Figur 10 Kopflängen, eine Proportion, die offenbar durch die eine optische Verkürzung verursachende sphärische Grundfläche des Mosaiks bedingt ist. Im Typus und in der strengen Symmetrie der Gewandbehandlung ist die Maria Orans von Kijev der Gestalt der Gottesmutter im Mosaik der östlichen (über dem Altarraum befindlichen) Kuppel von S. Marco in Venedig nahe verwandt. Gegenüber der Ausdruckskraft des Gesamtumrisses der „Unerschütterlichen Mauer“ ist der organische Zusammenhang ihrer Körperformen nicht klar durchgeführt. Doch zeigt die Behandlung des Gesichts eine gewisse Selbständigkeit der plastischen Modellierung, und das antike plastische Motiv von Stand- und Spielbein ist noch deutlich zum Ausdruck gebracht.

Das Rund der Apsis unter der Gestalt der Gottesmutter ist in zwei Zonen geteilt, die von einander durch breite

⁽¹⁾ Die Bezeichnung dürfte aus Konstantinopel übernommen sein, wo in mittelbyzantinischer Zeit die von den Mauern der Stadt umgebene Maria Orans, die Blacherniotissa nach einem wundertätigen Bilde des Blachernenklosters, auf Münzen vorkommt.



Abb. 18. Die Gottesmutter als Orans („die Unerschütterliche Mauer“). Mosaik d. XI. Jahrh. in der Konche der Hauptapsis der Sophienkirche in Kijev.

mosaizierte Ornamentstreifen getrennt sind, wie sie auch sonst die Darstellungen des Altarraumes sehr schön einrahmen. Das Mosaik der obern dieser beiden Zonen stellt das litur-

gische Abendmahl dar. In der Mitte steht der die Kultgeräte (1) tragende, von einem Ziborium überragte und von zwei Engeldiakonen bediente Altar (Abb. 19). Die Engeldiakonen sind in helle Gewänder gekleidet und tragen Sandalen. Ihre Häupter sind mit Nimben versehen und mit weissen Binden umwunden,



Abb. 19. Das liturgische Abendmahl. Mosaik d. XI. Jahrh. in der Rundung der Hauptapsis der Sophienkirche in Kijev. Mittelteil.

deren Enden zu beiden Seiten abflattern. In den Händen tragen sie juwelenbesetzte Kreisfächer (*ἐπίδια*), deren Sternform nach Kondakov den Stern von Bethlehem symbolisiert. Der Altar ist mit einer purpurnen, weiss und grau gestreiften, mit goldenen Blumenmustern und Streifen benähten Decke

(1) Nach Pokrovski, l. c. sind es: ein goldenes Kreuz, ein Diskos, auf dem sich Teile der Hostie befinden, ein *ἀστερόσχος* (sveditsa) in Form eines kreuzförmigen Gestells, das, von einem Tuch bedeckt, über den Diskos zum Schutz seines Inhalts gestellt wurde, ein lanzettförmiges Gerät (kopie), ein Schwamm und ein kleiner Besen.



Abb. 20. Der h. Johannes Chrysostomos. Mosaik d. XI. Jahrh. in der Rundung der Hauptapsis der Sophienkirche in Kijev.

bedeckt. Zu seinen beiden Seiten wird Christus in verdoppelter Gestalt sichtbar, der im perlengeschmückten Kreuznimbus, in goldenem Chiton, blauem Mantel und in Sandalen, den „in symmetrischer Gruppierung mit ritueller Händehaltung im Taktschritt herankommenden Aposteln die heiligen Gaben austeilte.“ In gleicher Höhe mit den Aposteln und in Beziehung zur „göttlichen Liturgie“ finden sich hier die Gestalten der alttestamentlichen Priester Aaron und Melchisedek abgebildet. Die Beischriften (Einsetzungsworte des Abendmahls) sind hier, wie überall in der Kijever Sophienkirche, griechisch.

Die zweite, untere Zone der Apsisrundung zeigt die Gestalten heiliger Bischöfe, Kirchenväter, Erzdiakonen und Erzmärtyrer, deren von Nimben umgebene Köpfe sich ausgezeichnet erhalten haben, während die Körper bis zum Gürtel, teilweise sogar bis zu den Schultern, verloren gegangen sind. Es sind dargestellt links Epiphanius, der h. Papst Clemens, Gregor von Nazianz („der Theologe“), Nikolaos der Wundertäter und der Protomärtyrer Stephanus, rechts der Erzdiakon Laurentius, Basilios der Grosse, Johannes Chrysostomos, Gregor von Nyssa und Gregor der Wundertäter (Abb. 20, 21, 22).

Ueber der Apsis, in der Mitte des Triumphbogens, findet sich das Mosaik einer Deesis, deren Gestalten in Brustbildern gegeben und in Rundschilde gefasst sind. In den Laibungen der vier Tragebögen der Hauptkuppel waren die 40 Märtyrer von Sebaste verteilt, von denen noch zehn am südlichen, fünf am nördlichen Halbbogen erhalten geblieben sind (Abb. 2).

Unter den Rundbildern der Märtyrer befindet sich eine wohlerhaltene Mosaikdarstellung der Verkündigung, wobei sich der Verkündigungengel nördlich, die Gestalt der Jungfrau Maria südlich vom Eingang in den Altarraum befindet, eine Anordnung, die in der mittel-byzantinischen Zeit beginnt, und noch für die Verkündigungsdarstellung Giottos in der Arenakapelle in Padua massgebend gewesen ist. Der Erzengel Gabriel trägt hier als Verkündigungsbote nicht den edelsteingeschmückten byzantinischen Loros, sondern das klassische antike Botengewand, einen hellen Chiton, ein ebensolches Himation, und Sandalen. Die Gestalt der Jungfrau Maria, die „in wirkungsvoller Kontrastbewegung die Spindel

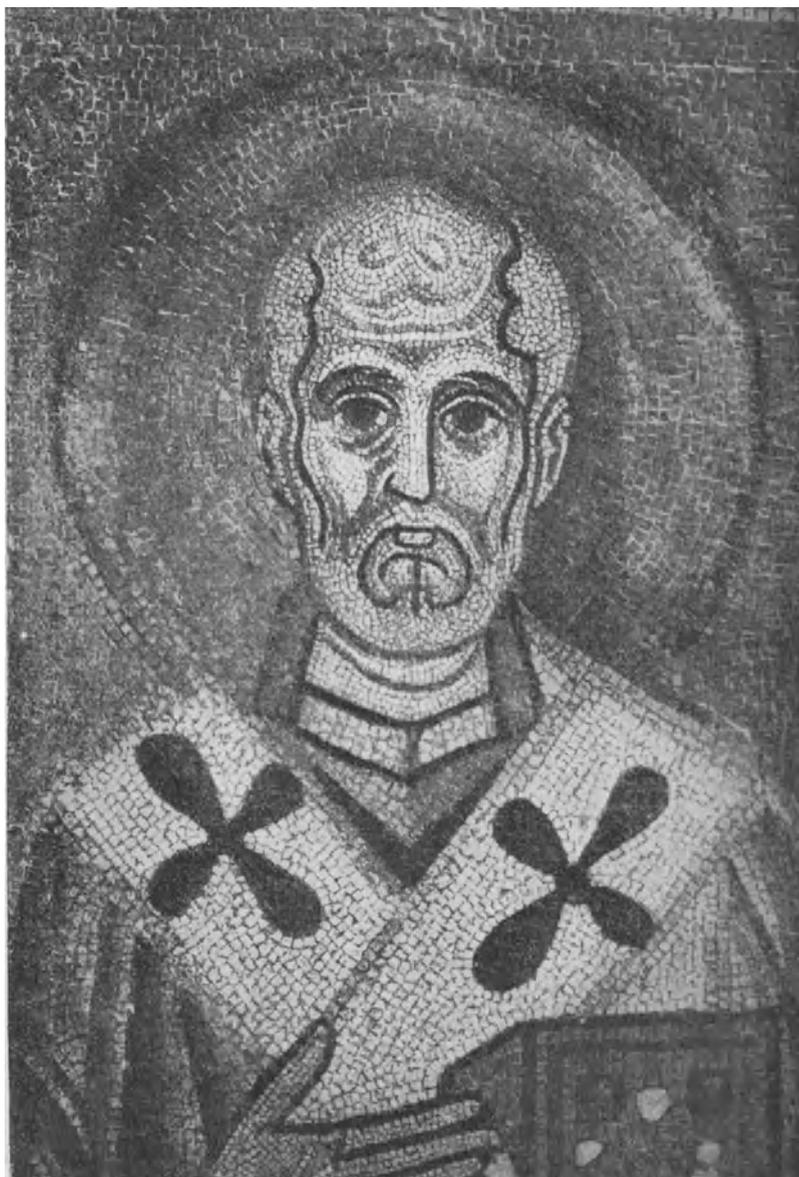


Abb. 21. Der h. Gregor der Wundertäter. Mosaik d. XI. Jahrh. in der Rundung der Hauptapsis der Sophienkirche in Kijev.

handhabt”, ist als die anmutigste Gestalt der Mosaiken der Sophienkirche in Kijev bezeichnet worden ⁽¹⁾ (Abb. 2).

Von den Mosaiken in den Zwickeln der Hauptkuppel ist nur die Gestalt des Markus im südwestlichen Zwickel und die unvollständige Gestalt des Johannes im gegenüberliegenden südöstlichen Zwickel erhalten geblieben.

Der Inhalt der Freskomalereien, die die übrigen Teile der Sophienkirche füllen, weicht vom kanonischen Bilderschema der mittelbyzantinischen Zeit ab. Die Darstellung des Jüngsten Gerichts an der Westwand fehlt in Kijev ganz und auch auf den Zusammenhang der Festbilder ist verzichtet worden.

Im nördlichen und südlichen Tonnengewölbe und in den dem Altarraum benachbarten Räumen ist die Passion Christi dargestellt: Christus vor Kaiphas in figurenreicher Szene, wobei der Diener des sein Gewand aufreissenden Kaiphas die Hand zum Schläge erhebt. Die Verleugnung Petri, die Kreuzigung, bei der Christus mit geschlossenen Augen und vom Kreuz herabhängendem Körper dargestellt ist und in der die beiden Schächer, Longin und Stephaton, die Gottesmutter mit drei heiligen Frauen und der Apostel Johannes mit dem Zenturio und seinen Begleitern zu sehen sind. Es folgt die Erscheinung Christi vor den beiden Marien, das Thomaswunder, die Aussendung der Apostel und das Pfingstfest. Im westlichen Teil der Kirche und über den Emporen sind Szenen aus dem Alten und Neuen Testament zu sehen: das Opfer Isaaks, die drei Engel bei Abraham, die drei Jünglinge im feurigen Ofen, die Wunder von Kana und Emaus, der Verrat Christi und das Abendmahl, das hier in seiner historischen Gestalt dargestellt ist, wobei die Teilnehmer noch, wie in S. Apollinare Nuovo in Ravenna, gleichmässig um das Sigma gelagert sind (Abb. 23).

Die Wände und Pfeiler sind ausserdem überall mit zahlreichen Heiligengestalten bedeckt, unter denen sich Konstantin und Helena, Kyrill und Methodius, und die Gestalten des Glaubens, der Hoffnung und der Liebe samt der ihrer Mutter, der göttlichen Weisheit (Sophia) befinden. In den beiden

⁽¹⁾ *O. Wulff*: Altchristliche und byzantinische Kunst. II. Bd. S. 561 u. Abb. 485 auf S. 559.



Abb. 22. Der h. Basilius der Grosse. Mosaik d. XI. Jahrh. in der Rundung der Hauptapsis der Sophienkirche in Kijev.

Nebenapsiden (Prothesis und Diakonion) befinden sich Darstellungen der Petruslegende und des Marienlebens. Das Marienleben ist hier in sieben Szenen dargestellt: die Begegnung vor der goldenen Pforte, die Geburt der Gottesmutter, ihre Einführung in den Tempel (Abb. 24) und ihre Vermählung

mit Joseph, die Verteilung des Purpurs, die Verkündigung am Brunnen, die Heimsuchung. Ebenso wie die das gleiche Thema behandelnden fünf Mosaiken in Daphni hat es als die älteste bisher bekannt gewordene Darstellung des Marienlebens in der Wandmalerei zu gelten.

Von ungewöhnlichem Interesse ist ferner eine Freskenfolge von ungefähr 130 Figuren, die sich an den Wänden der von den unteren Räumen der Kijever Sophia zu den Emporen hinaufführenden Treppenaufgänge befindet, und zu den ganz wenigen Denkmälern der profanen Wandmalerei gehört, die uns aus dem byzantinischen Kunstkreis erhalten geblieben sind. Dargestellt sind Szenen aus dem Hippodrom in Konstantinopel, denen der Kaiser und die Kaiserin mit ihrem Gefolge in der Zirkusloge (Kathisma) beiwohnen, wie auch Szenen aus dem kaiserlichen Palast.

Wir erblicken da die Wagenlenker der verschiedenen Parteien hinter den Schranken zum Aufbruch bereit, ferner Kämpfe zwischen Berittenen und Fussvolk, sowie Tierhetzen⁽¹⁾. Es sind auch Kämpfe dargestellt, bei denen einer der Antagonisten eine Tiermaske trägt, Szenen die sich wahrscheinlich auf die um die Weihnachtszeit im kaiserlichen Palast unter Begleitung einer barbarischen Musik aufgeführten „gotischen Spiele“ beziehen, die vermutlich auch ein Steinrelief aus Tusla in Kleinasien zum Gegenstande hat, das einen Kynokephalen gegen einen Mann ankämpfend zeigt (Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum).

In den Kijever Treppenaufgängen sind des weiteren Jagdszenen dargestellt, die man sich auch als ausserhalb des Hippodroms stattfindend vorstellen kann, ferner sind die Reste von einer Prozessionsdarstellung wahrzunehmen. Auch eine Darstellung von Histrionen und Gauklern ist vorhanden, auf der neben den Gestalten von Harlekin und Bajazzo, die hier in ihren charakteristischen Kostümen zu sehen sind und neben Musikanten und Tänzern ein Akrobatenkunststück gezeigt

⁽¹⁾ Im Zusammenhang mit diesen Darstellungen ist ein byzantinisches Steinrelief der Ermitage zu erwähnen, vgl. *Mazulevitsch*: Ein Relief mit Zirkusszenen in der Ermitage. *Seminarium Kondakovianum, Recueil d'études* II, Prag 1928, S. 139 ff.

wird, das, wie Kondakov treffend erkannt hat ⁽¹⁾, grosse Aehnlichkeit mit jener akrobatischen Vorführung aufweist, die 968 in Konstantinopel Luitprand von Cremona in Erstaunen versetzte ⁽²⁾. Auf dem Bilde in Kijev erblicken wir einen Knaben, der eine Stange erklettert, die von einem Akrobaten balanciert wird, und auf deren oberem Ende sich eine Schale im Gleichgewicht hält. Kondakov meint mit Recht, dass der Akrobat die Stange vermutlich auf dem Gürtel balancierte, dass aber in der Darstellung das untere Ende der Stange hinter seinem Rücken verborgen worden ist, um eine Ueberschneidung seines Kopfes zu vermeiden — ein Behelf, durch den man lebhaft an die Darstellungsmethoden der altorientalischen Kunstkreise (so der aegyptischen Kunst) erinnert wird. Die Gesamtheit dieser Darstellungen lässt erkennen, dass sich die Varangerfürsten von Kijev im XI. Jahrhundert die byzantinischen Kaiser in gleicher Weise in allen Stücken zum Vorbild nahmen, wie hundert Jahre später die normannischen Könige von Sizilien.

Die Treppenfresken der Sophienkirche in Kijev sind in allerletzter Zeit zusammen mit den Fresken im Innern der Kirche einer erneuten Untersuchung unterzogen worden, deren Resultate noch ausstehen. Unser Urteil über den kunstgeschichtlichen Wert der Wandmalereien dieses so überaus bedeutenden Denkmals gründet sich daher auf die Betrachtung seiner Mosaiken. Dalton, Wulff und Ch. Diehl stimmen darin überein, dass die Mosaiken der Kijever Sophia zeitlich ebenso wie stilistisch zwischen den beiden grossen, für die Betrachtung der mittelbyzantinischen Monumentalmalerei paradigmatischen Mosaikenzyklen von Hosios Lukas und von Daphni aus dem Anfang und dem Ende des XI. Jahrhunderts stehen, wobei eher eine Hinneigung zu der strengen liturgischen Haltung der Darstellungen von Hosios Lukas,

⁽¹⁾ *Kondakov-Tolstoi*: Russische Altertümer, IV. Bd., wo unter Heranziehung der byzantinischen Quellen (Zeremonienbuch des Konstantin Porphyrogenetos mit Kommentaren von Reiske, Codinus: de officiis, u. a.) eine sehr eingehende Analyse der Treppenfresken gegeben ist.

⁽²⁾ Vgl. Luitprandi *Antapodosis*, lib. VI. cap. 9. ed. Pertz, *Monum. Germ. Scriptorum*, 3 Bd. Das Kijever Akrobatenfresko abgebildet bei *Kondakov-Tolstoi*, I. c., IV. Bd. und bei *O. Wulff*, I. c. II. Bd. Abb. 501.

als zu den von freieren hellenistischen Remineszenzen sichtbar durchsetzten Mosaiken von Daphni festzustellen ist. Wulff will zudem eine gewisse Unbeweglichkeit und Härte der Formen in Kijev gegenüber den beiden Denkmälern auf griechischem Boden feststellen. Wenn aber die Gestalten von Hosios Lukas und Daphni in der Tat durchgebildeter erscheinen, so muss doch auch an den Mosaiken von Kijev ein hoher Stilwert hervorgehoben werden. Gestalten wie die

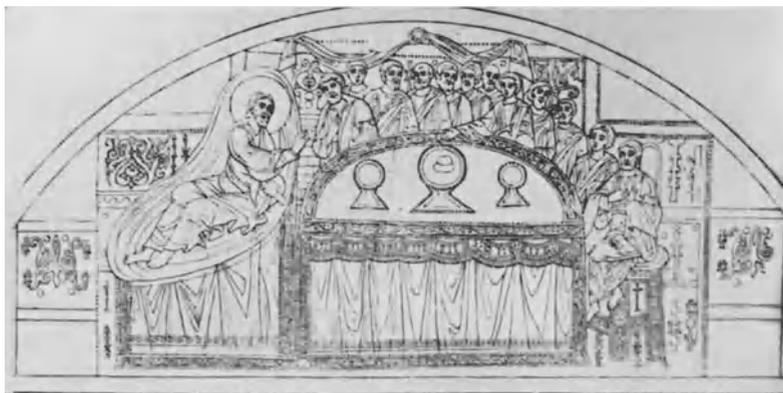


Abb. 23. Das Abendmahl. Fresko d. XI. Jahrh. in der Sophienkirche in Kijev.

des Erzengels in der Kuppel gehören wie schon Kondakov treffend bemerkt, zu den hervorragendsten Leistungen der byzantinischen Kunst, die wir kennen. Der schwere rhythmische Reichtum und die dekorative Pracht, mit der die Bildelemente des Mittelteils der „göttlichen Liturgie“ in der Apsis ohne Bodenstreifen auf den Goldgrund gestellt sind, ist von einer grossartigen Sicherheit, und die darüber befindliche „Unerschütterliche Mauer“ wirkt nicht nur durch die von ihrem Anblick hervorgerufenen geschichtlichen Erinnerungen, in deren Licht sie etwas Sphinxhaftes annimmt, sondern vor allem durch die in ihrer lastenden Starrheit überaus treffende dekorativ-ausdruckmässige Darstellung ihrer Gestalt, wobei sich in den Einzelheiten der Modellierung und Gewandbehandlung die Reserven einer tausendjährigen Kunstübung geltend machen. Diese Reserven sind auch in den Apostelfiguren wirksam, so ungelentk und gedrückt ihre unter-

setzten Gestalten auf den ersten Blick auch wirken mögen. Man beachte, mit welcher Empfindung für das Wesen des Organisch-Lebendigen hier noch immer etwa die Umriss der mit Sandalen bekleideten Füße gezogen werden, und zu welcher ornamentalen Wirkung die Summe der Schrittmotive, die ebenfalls ohne Bodenstreifen frei auf dem Goldgrund entwickelt wird, sich im Zusammenhang der Gruppen steigert. Auch die Gewandbehandlung zeigt hier noch immer bemerkenswerte Züge ⁽¹⁾.

Die wohlerhaltenen Köpfe der Väter und Erzmärtyrer von denen bereits früher die Rede war, bringen in ihrer individuellen Wucht den typenbildenden Realismus der mittelbyzantinischen Kunst in hervorragender



Weise zum Ausdruck, während sie zugleich die Träger

Abb. 24. Die Einführung der Gottesmutter in den Tempel. Fresko d. XI. Jahrh. in der Sophienkirche in Kijev.

einer grossen Tradition sind, so der „Demostheneskopf“ des Johannes Chrysostomos. Die starren, hieratischen Umrisswirkungen, mit denen innerhalb der byzantinischen Kunst der altorientalische Flächenstil zur Geltung kommt, werden im Lauf ihrer tausendjährigen Dauer immer wieder vom Element der beweglichen hellenistischen Form durchsetzt, die die Hauptstadt lebendig erhält und mit dem Ernst der „liturgischen“ Grundforderung zu vereinigen weiss. Auch in den Mosaiken der Kijever Sophia kommt dieser konstantinopolitanische Zug in sehr bezeichnender Weise zum Ausdruck.

⁽¹⁾ Vgl. „Fragen der Restauration“. Zweiter Sammelband (Sbornik) der Staatlichen Zentralen Restaurationswerkstätten, Moskau 1928 (russ.) Abb. auf S 124.

2. Die Mosaiken in der Kirche des Michaelsklosters in Kijev

Die Mosaiken der Kirche des Kijever Höhlen-Klosters (Kijevo-petschérskaja Lávra) aus der zweiten Hälfte des XI. Jahrhunderts, von denen wir aus dem „Väterbuch“ dieses Klosters (Kijevo-petschérski paterik) wissen, dass sie von Meistern aus Griechenland und aus Abchasien gearbeitet worden sind, und dass der zu ihrer Ausführung benötigte Glasfluss (musija) über das Meer gebracht worden war, sind verloren gegangen. Dagegen ist von dem Mosaikenschmuck der Kirche des Michaelsklosters in Kijev vom Jahre 1108 im Rund ihrer Apsis eine Mosaikdarstellung des liturgischen Abendmahls erhalten geblieben, die ikonographisch der Darstellung desselben Themas in der Apsis der Sophienkirche entspricht, während stilistisch die Apostelgestalten hier in gelöster Bewegung (ohne den rhythmischen Gleichschritt) und in einer freieren Gruppenbildung gegeben sind, die dem hellenistischen Charakter der Mosaiken von Daphni verwandt erscheint. Ausser dem Mosaik des liturgischen Abendmahls haben sich in der Kirche des Michaelsklosters in Kijev auch einige bedeutende Einzelgestalten von Heiligen in Mosaik erhalten. Die Beischriften sind hier russisch, aber ein Schreibfehler in der Beischrift des liturgischen Abendmahls zeigt, dass die Meister der Mosaiken von auswärts kamen und der russischen Schrift, die sie neben ihren Darstellungen anbrachten, nicht mächtig waren. Die Mosaiken der Kirche des Michaelsklosters in Kijev können in ihrem bedeutenden Stilcharakter als Werke einheimischer russischer Meister zudem überhaupt nicht in Frage kommen. Dazu fehlten zu Beginn des XII. Jahrhunderts in Kijev wohl noch alle Vorbedingungen. Sehen wir doch, dass selbst römische Denkmäler des XII. Jahrhunderts, so die Apsis- und Fassadenmosaiken von S. Maria in Trastevere, die auf römische, unter dem Einfluss der im XI. Jahrhundert von Byzanz her erneuerten Benediktinerkunst des Monte Cassino stehende Meister zurückgehen, in der Ungelenkigkeit ihrer Formen, in dem missverstandenen Faltenwerk und im breiten Oval der Gesichter als mehr oder weniger primitive Rückbildungen byzantinischer Vorlagen bewertet werden

müssen, und auch ohne weiteres als solche zu erkennen sind. Die Mosaiken des Kijever Michaelsklosters sind diesen römischen Beispielen des XII. Jahrhunderts in vieler Hinsicht überlegen, und können somit nur byzantinischen Ursprungs sein⁽¹⁾.

3. Die Fresken in der Kirche des Klosters des heiligen Kyrill von Alexandria in Kijev

Zu den Mosaiken der Sophienkirche und denen der Kirche des Michaelsklosters in Kijev — den einzigen mittelalterlichen Mosaiken, die bis jetzt in Russland bekannt geworden sind — und den Fresken der Sophienkirche kommt in Kijev noch ein Denkmal der russischen Wandmalerei des XII. Jahrhunderts in den Fresken der Kirche des Klosters des heiligen Kyrill von Alexandria hinzu. Sie sind 1860 zuerst bemerkt, und 1881—83 von A. W. Prachov aufgedeckt worden. Bald darauf erlitten sie das Schicksal der Fresken der Sophienkirche, durch Restauration verdorben zu werden. Die Fresken der Kirche des Klosters des h. Kyrill von Alexandria stammen von 1179. Ausser dem typischen Bildbestande der mittelbyzantinischen Epoche, der hier durch den Pantokrator in der Kuppel, die Gottesmutter in der Apsis, die Festbilder im Kircheninnern und das Jüngste Gericht an der Westwand vertreten ist, zeigen sie noch die Legende des Patriarchen Kyrill von Alexandria. Die Beischriften sind russisch. Der schlechte Erhaltungszustand erschwert die Beurteilung. In letzter Zeit sind in Russland mehrfach Tafelbilder festgestellt worden, die allem Anschein nach von einheimischen russischen Meistern des XII.—XIII. Jahrhunderts ausgeführt worden sind⁽²⁾. Solche

⁽¹⁾ Die Mosaiken der Kirche des Michaelsklosters in Kijev sind zuletzt von Ainalov in einem von guten Abbildungen begleiteten deutschen Aufsatz im Belvedere 1926 behandelt worden, in dem sie als das Werk hauptstädtischer byzantinischer Meister betrachtet werden.

⁽²⁾ Es wird in der Folge davon die Rede sein, dass wir, seit ihrer Publikation durch Anisimov im zweiten Bande der „Veröffentlichungen der Zentralen Staatlichen Restaurationswerkstätten“, Moskau 1928 (russ.), und seit der Berliner Ikonenausstellung von 1929 (die auch in anderen Städten gezeigt worden ist), zwei Gruppen russischer Tafelbilder des XII.—XIII. Jahrh. kennen, von denen die eine kaum von russischen Händen stammen dürfte, die andere dagegen Züge aufweist, die bereits auf die nationale russische Ikonenmalerei des XIV. u. XV. Jahrh. verweisen.

einheimische Meister müssen sich auch auf dem Gebiet der Wandmalerei betätigt haben, was bei einem Denkmal aus dem Ende des XII. Jahrhunderts, wie es die Fresken der Kirche des Klosters des h. Kyrill von Alexandria sind, nicht ausgeschlossen ist, zunächst aber noch nicht mit genügender Sicherheit nachgewiesen werden kann. Die erneute Untersuchung der mittelalterlichen Wandmalereien des Landes, die augenblicklich in Russland im Gange ist, dürfte in nicht allzuferner Zeit zur Klärung dieser Frage beitragen.

II

Denkmäler in Vladimir

1. Die Fresken in der Kirche Mariae Himmelfahrt (Uspénski Sobór) in Vladimir

Die Blüte des Reichs von Kijev dauerte von 1000—1125, von der Zeit Vladimirs des Heiligen bis zum Tode Vladimir Monomachs. Um die Mitte des XII. Jahrhunderts hört seine Einheit auf zu bestehen. Aus seinem Bestande entwickeln sich um 1150 drei selbständige russische staatliche Zentren: das Fürstentum Vladimir-Susdal, im Gebiet zwischen der Oka und der Wolga, mit den in die Oka mündenden Flüssen Kliäma und Moskva als nordöstliches Zentrum, die Fürstentümer Wolhynien und Galizien am oberen Bug und oberen Dnestr als südwestliches Zentrum, und die Stadtstaaten von Gross-Novgorod am Ilensee und Pskov als nördliches Zentrum.

Von diesen drei Hauptzentren des hohen russischen Mittelalters wurden die Fürstentümer Wolhynien und Galizien, die um 1200 auch die alte Hauptstadt Kijev an sich gebracht hatten, in der ersten Hälfte des XIV. Jahrhunderts von Litauen und Polen aufgesogen ⁽¹⁾. Das Fürstentum Vladimir-

(1) Kijev kam erst 1667, unter dem Vater Peters des Grossen, zu Russland zurück, nachdem es dreiundeinhalb Jahrhunderte zum polnisch-litauischen Staat gehört hatte.

In den Volksepen (byliny), die die Tafelrunde Vladimirs des Heiligen („Vladimir, die rote Sonne“) und den gigantischen, das Russentum personifizierenden Elias von Murom (Iljá Múromez) zum Gegenstande haben (sie sind zu Anfang des XIX. Jahrh. im hohen russischen Norden, in den Gouvernements Archangelsk und Olonez aufgezeichnet worden),

Susdal, das im XII. Jahrhundert von seiner Hauptstadt Vladimir an der Kljasma aus im mittlerrussischen, von finnischen Stämmen besiedelten Waldgebiet eine bedeutende kolonisationsartige Tätigkeit entwickelt, und mit überragender Energie, trotz der Preisgabe der alten Residenz Kijev, sich den russischen Grossfürstentitel gesichert hatte, machte im Lauf des XIII. und XIV. Jahrhunderts die furchtbare Schule der Tatarenherrschaft durch, um schliesslich im XV. Jahrhundert von seiner neuen Hauptstadt Moskau aus das Tatarenjoch abzuschütteln, und in fortgesetztem Aufstieg im Laufe des XVI. und XVII. Jahrhunderts, ganz Russland unter jener Zentralgewalt der moskovitischen Zaren zu vereinigen, die Peter der Grosse zu Beginn des XVIII. Jahrhunderts zum russischen Kaiserreich ausbaute.

Die Stadtstaaten von Novgorod und Pskov, am nördlichen Ende der grossen nordsüdlichen „von den Varangern zu den Griechen“ („is variąg v greki“) führenden russischen Wasserstrasse gelegen, von wo im IX. Jahrhundert die Besitzergreifung dieser Wasserstrasse durch die skandinavischen Varanger ihren Ausgang nahm, verselbständigten sich in der Mitte des XII. Jahrhunderts, als der Verfall der Zentralgewalt von Kijev eintrat. Blühend durch ihre Beziehungen zur Hansa, der sie die Rohstoffe des hohen russischen Nordens vermittelten, entwickelten sie sich, durch Wälder, Sümpfe und Flüsse im Süden vor den Tataren sicher geschützt und von ihren Heerhaufen nicht erreicht, in kraftvollem Aufstieg im Laufe des XIII.—XV. Jahrhunderts. Hierbei unternahm Novgorod zum Zweck der Beschaffung der für seine westlichen Handelsbeziehungen notwendigen Rohstoffe eine weit- ausgedehnte Kolonisation des nördlichen und östlichen Russland im Gebiete der Flüsse Dvina und Petschora, Kama und Vjätka, in Karelien und an der Murmanküste. Diese kolonisationsartigen Bestrebungen wurden auch noch fortgesetzt, als

lebte die Erinnerung an das alte Reich von Kijev im Volk weiter. Zum Sagenkreis von Kijev kam noch ein zweiter hinzu, der von Novgorod, dessen Lieder Sadko, den reichen Kaufmann (gostj) und den Abenteurer (udlész) Vasili Buslájevitsch besingen. Das Reich von Vladimir war von zu kurzer Dauer, um die Volksphantasie zu beeinflussen. Ueber das Reich von Moskau schweigen die Lieder.

Novgorod 1478 durch den Grossfürsten Iwan III. von Moskau erobert, zusammen mit seinem Kolonialgebiet dem moskovi-tischen Reich einverleibt worden war, und führten gegen Ende des XVI. Jahrhunderts zur Eroberung Sibiriens und zu dem späteren russischen Vordringen in Asien.

Von den drei staatlichen Zentren, in die Russland nach dem Zusammenbruch des Reichs von Kijev um die Mitte des XII. Jahrhunderts zerfiel, haben nur das Fürstentum von Vladimir-Susdal im Nordosten und das Gebiet der Freistaaten von Novgorod und Pskov im Norden Denkmäler der mittelalterlichen russischen Kunst hinterlassen, unter denen einige grosse zyklische Folgen von Wandmalereien des ausgehenden XII. Jahrhunderts einen hervorragenden Platz einnehmen. In den westlichen Fürstentümern Wolhynien und Galizien, die bereits im XIV. Jahrhundert unter abendländische Kunsteinflüsse gerieten, sind die Spuren der mittelalterlichen russischen Kunst anscheinend verloren gegangen — wenn sie nicht auch dort noch ihrer Aufdeckung harren.

Die Blütezeit von Vladimir an der Kljasma, der Residenz des Fürstentums Vladimir-Susdal, fällt in die Zeit der Grossfürsten Andrei Bogoliúbski (1157—1175) und seines Bruders Vsévolod III. (1176—1212) dem in der Folge als dem Stammvater der späteren Grossfürsten und Zaren von Moskau der Zuname „das grosse Nest“ (bolschóje gnesdó) beigelegt wurde. Monumentale Kirchenbauten von grosser architektonischer Schönheit aus weissem Stein, der aus dem Reich der Volgabulgaren herbeigeschafft worden war, und die Reste eines steinernen Palastbaus haben sich aus dieser Zeit in Vladimir und seiner Umgebung bis auf den heutigen Tag erhalten. 1158 errichtete Andrei Bogoliúbski in Vladimir die Kirche Mariae Himmelfahrt (Uspénski Sobor, Koimesis-Kathedrale) vom Typus der mittelbyzantinischen Kreuzkuppelkirche, über deren Erbauung die Lavrentjevsche und die Ipatievsche Chronik folgende Nachricht enthalten ⁽¹⁾: „Er (Andrei Bogoliúbski) erbaute eine Kathedrale aus Stein, die der heiligen Jungfrau geweiht war, von erstaunlicher Grösse, und schmückte sie mit allerbesten Werken von Gold und Silber und er liess ihre

⁽¹⁾ Vgl. *J. Grabar*: Die Freskomalerei der Demetriuskathedrale in Vladimir. Berlin. (o. J.)



Der Erzengel Michael vor Josua
Ikone. XII Jahrh.
Moskau, Kathedrale der Himmelfahrt Mariae

fünf Kuppeln mit Gold bedecken, mit Gold auch die drei Kirchentüren, und er schmückte die Kirche mit seltenen Steinen und kostbaren Perlen, und erstaunlich war sie durch ihren Schmuck in allen Stücken". „Um seines Glaubens und um seines Eifers für die Gottesmutter willen führte ihm Gott Meister aus allen Ländern zu". In diesem Bericht werden offenbar die zwei Bauperioden der Kirche Mariae Himmelfahrt in Vladimir in eine Erzählung zusammengezogen, denn der ursprüngliche Bau Andrei Bogoliubskis, nur mit einer Kuppel versehen, wurde bereits 1185—1189 von seinem ihm in der Regierung folgenden Bruder Vsevolod III. durch den Anbau zweier Seitenschiffe und einer Vorhalle vergrößert und durch die Erweiterung der Apsiden und die Errichtung von vier Nebenkuppeln bereichert, in welcher Gestalt die Kirche Mariae Himmelfahrt in Vladimir auf uns gekommen ist. In jeder dieser beiden Bauperioden ist sie mit Wandmalereien geschmückt worden, die nach zweieinhalb Jahrhunderten, i. J. 1408 auf Befehl des Grossfürsten Vasili Dmitrievitsch von Moskau durch Andréi Rublióv und Daniil Tschórny erneut wurden.

Die Arbeiten dieser beiden Meister des XV. Jahrhundert wurden zusammen mit dem was von der Wandmalerei des XII. Jahrhunderts etwa noch vorhanden war, gelegentlich eines Besuchs der Kaiserin Katharina II. in Vladimir im XVIII. Jahrhundert zum Teil mit Oelfarbe übermalt, zum Teil mit Tünche bedeckt.

Nachdem bereits 1880 und 1882 Versuche gemacht worden waren, den ursprünglichen Zustand der Wandmalereien der Kirche Mariae Himmelfahrt in Vladimir wieder herzustellen, haben die Arbeiten der hauptsächlich dank der Initiative von Igor Grabar 1918 entstandenen Kommission für Denkmälerrestoration, (sie ist seit 1924 eine Funktion der „Staatlichen Zentralen Restaurationswerkstätten", „Gosudarstvennyie Centrálne Restavraziónyie Masterskije", in Moskau) im Sommer 1918 die Untersuchungen der kirchlichen Kunst von Vladimir mit ausgezeichnetem Erfolg aufgenommen (1).

Der malerische Schmuck der Kirche Mariae Himmelfahrt

(1) Bericht im „Ersten Sammelband der Staatlichen Zentralen Restaurationswerkstätten". Moskau 1926 (russ.).

in Vladimir ist nach dem Bericht der Chronik ⁽¹⁾ am Schluss ihrer ersten Bauperiode noch unter Andrei Bogolubski im Laufe des Sommers 1161 ausgeführt worden. Von diesen ältesten Wandmalereien der Kirche gelang es der Grabarschen Kommission, mehrere Prophetengestalten aufzudecken, die sich in den Blendbögen jener nördlichen Aussenwand des ursprünglichen Baues Andrei Bogolubskis befinden, die später infolge der Ausbauten von Andrei's Nachfolger Vsevolod III. zur südlichen Innenwand des angefügten nördlichen Seitenschiffs geworden ist. Ausser den Prophetengestalten haben sich an dieser Stelle noch zwei ornamentale Pfauenfiguren erhalten, wie man sie aus den Mosaiken und den Miniaturen der byzantinischen Kunst kennt. Die aufgedeckten Fresken zeichnen sich durch ihre leuchtenden Farben aus. Sie erbringen den endgültigen Beweis für die Tatsache, dass auch die Aussenwände des Baus des Andrei Bogolubski bemalt waren, wodurch unsere Vorstellung vom äusseren Bilde der Kirchengebäude der Vladimir-Susdalschen Epoche der russischen Kunst im XII. und XIII. Jahrhundert wesentlich revidiert wird.

Von den Fresken der zweiten Bauperiode von 1185—1189 unter Vsevolod III. sind im Osten des Baus zwei grosse Heiligengestalten (eine davon stellt den Propheten Habakuk dar, die Bedeutung der anderen ist bisher noch nicht festzustellen gewesen) aufgedeckt worden, während innerhalb der in den westlichen Teilen der Kirche aufgedeckten Fresken des Jüngsten Gerichts vom Jahre 1408 sich die Gestalten des h. Artemios und des h. Abramios zusammen mit den Resten ihrer alten griechischen Beischriften noch aus dem Bestande der Malereien des XII. Jahrhunderts erhalten haben. Der Umstand, dass Andrei Rubliov und Daniil Tschorny 1408 bei ihrer Erneuerung der Wandmalereien des XII. Jahrhunderts der Kirche Mariae Himmelfahrt in Vladimir in der Darstellung des Jüngsten Gerichts Gestalten der alten Malerei des XII. Jahrhunderts mit benutzt haben, lässt darauf schliessen, dass die beiden Meister aus dem Beginn des XV. Jahrhunderts sich überhaupt bei ihrer gesamten Arbeit an die Vorbilder des XII. Jahrhunderts hielten, soweit diese damals noch erkenn-

(1) „Vollständige Sammlung der russischen Chroniken“, I, 150 (russ.).

bar waren. Bisher ist es aber weder möglich gewesen, Spuren der alten Malereien des XII. Jahrhunderts noch solche der Arbeiten von 1408 in der Hauptkuppel, dem Altarraum und dem Hauptschiff der Kirche Mariae Himmelfahrt in Vladimir zu entdecken. Die von Andrei Rubliov und Daniil Tschorny 1408 offenbar nach den alten Spuren wiederholten Darstellungen des Jüngsten Gerichts im Westteil der Kirche (1) dürften aber Beweis dafür erbringen, dass die Gesamtdisposition des malerischen Schmucks der Kirche Mariae Himmelfahrt in Vladimir in ihren allgemeinen Zügen dem kanonischen kirchlichen Bilderschema der mittelbyzantinischen Epoche entsprochen haben wird. Mehr über sie auszusagen verbietet der augenblickliche Stand unserer Kenntnis dieses Denkmals. Die von der Grabarschen Kommission aufgedeckten Arbeiten Andrei Rubliovs und Daniil Tschornys werden in dem Abschnitt über die russische Wandmalerei unter dem Einfluss der spätbyzantinischen Kunst zu behandeln sein.

2. Die Fresken der Demetriuskirche (Dmítrijevski Sobór) in Vladimir

Während ihrer fünfmonatlichen Arbeit in Vladimir hat die Grabarsche Kommission (2) ausser ihren den Zustand der Wandmalereien des XII. und XV. Jahrhunderts und der Bil-

(1) Der Charakter der russischen Kirchenbauten des XII. Jahrh. gestattet nicht, den gesamten Bestand der Darstellung des Weltgerichts, wie er sich um diese Zeit in der byzantinischen Kunst herausgebildet hatte, auf einer Wandfläche unterzubringen, wie dies etwa auf der Westwand der Basilika von Torcello der Fall ist. Einzelne Teile der Weltgerichtsdarstellung greifen in den russischen Kirchen vielmehr von der Westwand auf die westlichen Enden der Nord- und Südwand und auf die benachbarten Pfeiler und Gewölbe über.

(2) Sie bestand aus den Herren J. E. Grabar, A. J. Anisimov, V. T. Georgievski (wissenschaftliche Leiter), G. O. Tschirikov (technischer Oberleiter und Restaurator der wichtigsten Denkmäler), J. A. Baranov, V. E. Gorochof, V. E. Israszov, F. A. Modorov, V. A. Tiulin, P. J. Jukin (Restauratoren), J. N. Alexandrov, A. V. Liadov (Photographen). Die Architekten P. O. Pokryschkin, K. K. Romanov und A. V. Schtschusev, die Restauratoren N. D. Protasov und A. A. Alexejev und die Architekten N. B. Balkanov und V. P. Michailov beteiligten sich zeitweilig an den Arbeiten.

derwand des XV. Jahrhunderts in der Kirche Mariae Himmelfahrt betreffenden Feststellungen des weiteren die von künstlerischem wie vom kunsthistorischen Standpunkt überaus bedeutende Entdeckung verhältnismässig wohlerhaltener zusammenhängender Freskenreste des XII. Jahrhunderts in der im letzten Jahrzehnt des XII. Jahrhunderts unter Vsevolod III. erbauten Demetriuskirche in Vladimir machen können⁽¹⁾.

Während wir durch die Chronik über die Daten der Erbauung, des Umbaus und der wiederholten malerischen Ausschmückung der Kirche Mariae Himmelfahrt in Vladimir genügend unterrichtet sind, fehlen uns die gleichen Daten für die Demetriuskirche. Die Lavrentjewsche Chronik berichtet unter 1212 vom Tode des Grossfürsten Vsevolod III., genannt „das grosse Nest“, und fügt hinzu: „viele Kirchen aber hat er (Vsevolod III.) aus eigener Macht begründet; so hat er auf dem Hofe seines Palastes eine Kirche errichtet, die schön war vor allen anderen, die war dem Märtyrer Demetrius geweiht, und er schmückte sie mit wunderbaren Ikonen und Bildern, und er brachte aus Thessalonich ein Brett vom Sarge des Märtyrers Demetrius, das ununterbrochen ein Chrisma (myro) spendete zur Genesung der Kranken und stellte es in jener Kirche auf“.

Aus der Kombination vorhergehender Textstellen der Chronik hat sich feststellen lassen, das 1193 die Demetriuskirche noch nicht bestanden haben kann⁽²⁾. Dagegen wird unter 1197 von der Chronik die Ankunft des wundertätigen Sargbrettes aus Thessalonich verzeichnet. Drei Jahre vorher, am 25. Oktober 1194, am Vorabend des dem heil. Demetrius von Thessalonich geweihten Tages, war nach dem Bericht der Chronik dem Grossfürsten Vsevolod ein Sohn geboren worden, der den Namen Demetrius erhielt. Nach der Sitte der Zeit wurde ein solches Ereignis durch die Grundsteinlegung einer dem Namensheiligen des Neugeborenen geweihten Kirche gefeiert. Der Bau der Demetriuskirche dürfte somit 1194 begonnen worden sein. 1197 war die Kirche vermutlich bereits beendet, so dass die aus Thessalonich eingetroffene

(1) *Igor Grabar*: Die Freskomalerei der Demetrius-Kathedrale in Vladimir. Berlin (o. J.).

(2) *Grabar*, l. c.

Reliquie in ihr untergebracht werden konnte. Die das Innere der Kirche schmückenden Wandmalereien müssen daher zwischen 1196 und 1212 — in diesem Todesjahr des Grossfürsten Vsevolod werden sie bereits als bestehend erwähnt — entstanden sein. Grabar bringt das Jahr 1197 für die Beendigung der Fresken der Demetrius-Kathedrale in Vladimir in Vorschlag, und man wird ihm in Anbetracht des Umstandes, dass sämtliche russischen Kirchen des XII. Jahrhunderts, über deren Wandmalereien wir Daten besitzen, sehr bald nach ihrer Erbauung ausgemalt worden sind, zustimmen müssen, zumal da nach dem Wortlaut der Chronik, die Fresken der Demetriuskirche 1212, beim Tode Vsevolods „des grossen Nestes“ bereits seit längerer Zeit vorhanden gewesen zu sein scheinen.

Bei den 1918 in der Demetriuskathedrale zu Vladimir aufgedeckten Freskenresten des XII. Jahrhunderts handelt es sich um Fragmente einer grossen Darstellung des Jüngsten Gerichts, die sich einst im westlichen Teil des Kircheninnern befand. Der gesamte übrige Freskenschmuck der Demetriuskirche ist 1843, als die Kirchenverwaltung mit einer Erneuerung ihrer Ausschmückung begann, von den Wänden heruntergeschlagen worden und unwiederbringlich verloren gegangen. Durch einen Zufall wurde hierbei die Malerei des XII. Jahrhunderts an dieser einen Stelle vor ihrer völligen Vernichtung bewahrt. Die alten Fresken zweier Tonnengewölbe, die der Westwand vorgelagert, eine Empore trugen,



Abb. 25. Posauneblasender Engel vom Fresko des Jüngsten Gerichts in der Demetriuskirche in Vladimir. XII. Jahrh.

blieben auf Verlangen des Erzbischofs Parfeni erhalten. Im Zusammenhang mit der neuen Gesamtausstattung des Kircheninnern begnügte man sich damit, sie zu übermalen, anstatt auch sie herunterzuschlagen und durch neue Malerei zu ersetzen. Nach Entfernung der aus den vierziger Jahren des vorigen Jahrhunderts stammenden Uebermalungen gelang es der Grabarschen Kommission i. J. 1918 den ursprünglichen Zustand dieser Reste wiederherzustellen. Ueber den Verlauf dieser Arbeit und ihre Resultate liegt eine Publikation in deutscher Sprache vor ⁽¹⁾.

Von den drei Tonnengewölben, die im Innern der Demetriuskirche in Vladimir der Westwand vorgelagert sind, haben nur das grosse mittlere und das kleine südliche Tonnengewölbe Reste der ursprünglichen Bemalung bewahrt. Am mittleren Tonnengewölbe erblickt man die Gestalten der zwölf Apostel, als Beisitzer des jüngsten Gerichts. Die Gestalt des richtenden Christus, der sich, umgeben von der Gottesmutter und dem Täufer, in der von dem Tonnengewölbe umschlossenen Lünette der Westwand befand, ist verloren gegangen. Von den zwölf Aposteln entfallen sechs — Paulus, Matthäus, Markus, Simon, Bartholomäus und Philippus — auf die nördliche, und sechs — Petrus, Johannes, Lukas, Andreas, Jakobus und Thomas — auf die südliche Hälfte des mittleren Tonnengewölbes. Die Apostel sitzen auf hohen Einzelthronen, deren giebelförmig abschliessende Lehnen ihre Gestalten überragen. Sie halten Bücher in den Händen. Hinter den beiden Apostelreihen wird eine Engelgarde sichtbar. Die Engel sind zu je sechs Gestalten in mehreren Reihen hintereinandergestellt, und so angeordnet, dass der Eindruck einer sehr grossen, ja einer unendlichen Menge erweckt wird. Sie tragen Szepter und Speere in den Händen.

Die Fresken des kleineren, südlichen Tonnengewölbes zeigen auf seiner nördlichen Seite den Apostel Petrus, der eine Gruppe heiliger Frauen, an deren Spitze sich die Maria Aegyptiaca befindet, dem Paradiese zuführt (Abb. 26), sowie die Gestalten zweier posaunenblasender Engel (Abb. 25). Die südliche Seite

⁽¹⁾ *Igor Grabar*: Die Freskomalerei der Demetrius-Kathedrale in Vladimir (Berlin, o. J.).



Abb. 26. Petrus und der Chor der seligen Frauen. Gewölbefresko in der Demetriuskirche in Vladimir. XII. Jahrh.

des kleinen, südlichen Tonnengewölbes wird von der Darstellung des Paradieses eingenommen. Der Hintergrund wird hier von Paradiesesbäumen ausgefüllt, die pilz- und lanzett-

förmig gebildet sind ⁽¹⁾, Blüten und Früchte tragen, und auf denen sich Singvögel schaukeln. Unter diesen Paradiesesbäumen, in einer von blühenden und fruchttragenden Ranken umwundenen Laube, erblickt man die Gottesmutter mit dem Kinde, von zwei Engeln umgeben. Rechts von der Laube findet sich eine Darstellung von Abrahams Schoss und der Patriarchen Isaak und Jakob, wobei Abraham die Seele eines Gerechten auf seinen Knien hält, und eine Schar seliger Seelen, in Gestalt kleiner Kinder dargestellt, sich rechts und links um ihn drängen.

Die Köpfe der Apostel des Jüngsten Gerichts von Vladimir sind vortreffliche Beispiele jenes scharfen, porträtmässigen Realismus, der für die mittelbyzantinische Stilperiode bezeichnend ist, und den wir bereits an den fast 150 Jahre älteren Gestalten der Kirchenväter der Apsismosaiken der Sophienkirche in Kijev wahrgenommen haben. Sehr mit Recht wird Grabar durch den Kopf des Paulus an Bilder des Greco und durch den des Matthäus an Bilder Tintoretts erinnert. Hat doch Greco in seinen Porträts die Ausdruckskraft dieses byzantinischen Realismus mit der Formensprache der Renaissance verbunden, während Tintoretto die Elemente seiner Kunst aus den allgemeinen Stileigentümlichkeiten der venetianischen Schule empfing, die noch im XVI. Jahrhundert viel mehr byzantinische Tradition mit sich führt, als gemeinhin angenommen wird.

In den Gewandungen der Apostel und der Engel herrschen, nach den Angaben Grabars, Fliederfarbe, Blau und Grün vor. Die Throne sind mit Gold versehen. Alle diese Farbtöne sind unter der Tünche verblasst, ihrem Charakter nach aber gut erhalten.

Der Entwurf zu den Fresken ist unmittelbar auf der Kalkschicht ausgeführt worden. Es sind keinerlei Spuren von Durchpausung, die sich etwa in den feuchten Kalk eingegraben hätten, wahrzunehmen, die Umrisse der Gestalten sind vielmehr

(1) Die pilz- und lanzettförmige Stilisierung der Bäume, die die römische Kunst des Westens von der byzantinischen übernimmt, ist bereits auf chinesischen Reliefs der Han-Zeit aus dem Beginn unserer Zeitrechnung (so auf einem Exemplar im Berliner Völkerkundemuseum) wahrzunehmen.



Abb. 27. Kopf der Maria Aegyptiaca. Fresko in der Demetriuskirche in Vladimir. XII. Jahrh.

mit Russ gezogen, was an sich schon auf ein hohes Alter der Fresken hinweist. Jeder Kopf ist in grünlicher Untermalung („Sankir“) angelegt. Darüber ist mit breitem Pinsel auflichtend gelber und roter Ocker gelegt, um den Fleishton anzudeuten.

Dieses Inkarnat ist stellenweise auf Lippen und Wangen mit lebhaftem Rot gehöht. Die Glanzlichter werden teilweise durch scharf umrissene Partien von hellem Ocker hervorgerufen, teilweise durch Weisshöhung erzielt. Eine auf sicherer Tradition begründete technische Meisterschaft sowie eine



Abb. 28. Kopf eines Engels. Fresko in der Demetriuskirche in Vladimir XII. Jahrh.

treffende Berechnung aller Effekte bewirken, dass die Köpfe von Licht überflutet und von reichen Reflexen umspielt erscheinen ⁽¹⁾. Man wird nicht fehlgehen, wenn man für die Wandmalerei der Demetriuskirche in Vladimir byzantinische Meister,

⁽¹⁾ *J. Grabar*, l. c. p. 65, 66. *A. Anisimov* gibt folgende Beschreibung des Denkmals: „Die Gestalten der thronenden Apostel und der hinter ihnen befindlichen Engel sind mit ausserordentlicher Meisterschaft ausgeführt, die auf einen Maler von hohen Rang schliessen lässt. Die Gewandfalten umgeben die Gestalten frei und einfach, in antik an-

mutender Art; unter ihnen kommen schöne, kräftige und proportionierte Körper zur Geltung. Die Haltung der Figuren ist überaus beherrscht, ihre Bewegungen sind leicht und rhythmisch. Die Gesichter sind un- gemein ausdrucksvoll. Sie bringen feststehende ikonographische Typen zum Ausdruck, und sind dabei doch voll von individueller porträthafter Eigenart. In der Neigung der Engelköpfe kommt ein besonderer Liebreiz zum Ausdruck, in dem sich bereits Züge der byzantinischen Renaissance des XIV. Jahrh. anzukünden scheinen. Das längliche Oval der Engelköpfe zeigt tiefliegende Augen, deren Höhlen stark nach unten zu verbreitert werden. Die Augäpfel mit ihren weiten, dunklen Pupillen treten gross und rund hervor. Die Nasen sind länglich, von sehr feinem Umriss, und leicht gebogen, der Nasenansatz wird besonders betont. Die Brauen sind dunkel und hochgeschwungen, die Wimpern dicht.“ (Zweiter Sammelband der Staatlichen Zentralen Restaurationswerkstätten. Moskau 1928, p. 112, russ.).

wenigstens als leitende Kräfte, annimmt. Bei den fortdauernd regen Beziehungen der russischen Dynastie zu Byzanz (Vsevolod III. soll in Konstantinopel erzogen worden sein) kann ihre Anwesenheit vorausgesetzt werden. Grabar will am grossen mittleren Tonnengewölbe zwei Meister unterscheiden, von denen der eine, bedeutendere, die nördliche Hälfte des Gewölbes, der zweite, schwächere, die südliche Hälfte ausgemalt haben soll. Es fragt sich aber, ob die von Grabar hervorgehobenen Unterschiede nicht durch eine schlechtere Erhaltung der Malereien des südlichen Tonnengewölbes zu erklären sein dürften. In den Apostelgestalten und Apostelköpfen sind, wenigstens auf Grund der Grabarschen Tafeln (Grabar, l. c. Taf. II—XXVII) keine wesentlichen Unterschiede festzustellen. Die merkwürdige Augenfalte des Johannes auf der Südseite, durch die er als Greis charakterisiert werden soll, findet sich auch beim Matthäus der Nordseite angedeutet, und beim Markus der Nordseite durch ein Glanzlicht stärker ausgeführt. Was die Engelgruppen betrifft, so ist auf der Südseite eine leichte Lockerung der straffen Symmetrie der Darstellung der Nordseite in der Tat wahrzunehmen. Da sich aber die Glanzlichter an der Südseite schlechter erhalten zu haben scheinen und überhaupt die ganze Erhaltung eine schlechtere zu sein scheint, muss zur Vorsicht in der Betonung der Unterschiede gemahnt werden⁽¹⁾.

Die Malerei des kleineren, südlichen Tonnengewölbes mit der Darstellung des Petrus und der von ihm dem Paradiese zugeführten heiligen Frauen gehört in der Kraft der typenbildenden Charakteristik (Abb. 27)⁽²⁾, der Geschmeidigkeit der

⁽¹⁾ *Anisimov* will neuerdings den Engeln der Südseite des mittleren Tonnengewölbes den Vorzug geben, und an dessen Nordseite russische Gehilfen der Byzantiner tätig sein lassen (Zweiter Sammelband, p. 119, 149). Wenn er hierbei u. a. auf die ornamentale Behandlung der Haarmassen auf der Nordseite, gegenüber der anscheinend mehr malerisch-kompakten Art der Südseite (Abb. 28) als auf einen primitiveren Zug hinweist, so muss an die stark lineare Behandlung der Haare auf dem Erzengelmosaik der Kijever Sophia erinnert werden (Abb. 16), wo der byzantinische Ursprung ausser Frage steht.

⁽²⁾ Im Quattrocento zeigt Botticelli, der überhaupt vielfach unter dem Eindruck der byzantinischen Kunst (die er wohl am ehesten aus ihren Buchillustrationen gekannt haben dürfte) gestanden zu haben scheint, eine besondere Vorliebe für ähnliche Asketengestalten.

Umrisslinien und der malerischen Technik zum Besten, das aus der Malerei der mittelbyzantinischen Stilperiode erhalten ist, und ist dabei den Apostelgruppen des mittleren Tonnengewölbes nah verwandt. Auch hier dürfen gelegentliche Unterschiede nicht zu stark betont werden. Es ist überhaupt fraglich, ob an den erhaltenen Freskenresten der Demetriuskirche von Vladimir die Hand eines byzantinischen Meisters und die eines russischen Gehilfen unterschieden werden kann, wozu Grabar und Anisimov geneigt sind. Hier steht vielmehr alles unter byzantinischer Kontrolle, und etwaige, von russischen Gehilfen nach Angaben eines oder höchstens zweier byzantinischer Meister ⁽¹⁾ angelegte Partien verschwinden innerhalb der griechischen Gesamthaltung des Ganzen. In nicht geringerem Masse als die Mosaiken von Kijev aus der Mitte des XI. Jahrhunderts werden die Fresken der Demetriuskirche in Vladimir vor allem als Denkmäler mittelbyzantinischer Wandmalerei auf russischem Boden zu bewerten sein.

Die allgemeine kunstgeschichtliche Bedeutung dieser Fresken muss nachdrücklich hervorgehoben werden. Die lichten Rhythmen der beiden Engelscharen, die hinter den Thronen der Apostel stehn, erinnern an die grossen Engelhintergründe des Simone Martini, von dem Petrarca sagt, dass er im Paradiese gewesen sein müsse: „ma certo il mio Simon fu in paradiso“. Auch mutet das Gedränge der seligen Frauen in diesen Fresken des XII. Jahrhunderts ganz trecentesk an, und einzelne dieser Frauenfiguren — so die gekrönte Gestalt am rechten Rande der Gruppe (Abb. 26) — würden in einer spätbyzantinischen Darstellung des XIV. Jahrhunderts gewiss unbedenklich als trecentesker Einfluss bewertet werden. Dieses lehrreiche Beispiel zeigt deutlich, wie vorsichtig man mit der Feststellung angeblicher „trecentesker“ Züge in der Kunst der palaeolo-

⁽¹⁾ Wir wissen, dass zur Ausmalung des Innenraumes der Kirche Mariae Himmelfahrt in Vladimir, der grösser ist als der Innenraum der Demetriuskirche, 1408 zwei russische Meister, Andrei Rubliov und Daniil Tschorny, genügten. Gehilfen, die sie gewiss gehabt haben, werden nicht genannt, da sie sich den führenden Meistern in jeder Hinsicht unterzuordnen hatten, und ihre Individualität nicht zur Geltung kam. Ebenso wird es sich im XII. Jahrh. in der Demetriuskirche um einen, höchstens zwei, byzantinische Meister gehandelt haben, deren etwaige russische Gehilfen ebenfalls vollkommen untergeordnet blieben.

gischen Renaissance sein sollte. In Wahrheit ist es die byzantinische Kunst gewesen, die der werdenden Renaissance das Element der klassischen Form vermittelt hat, — eine Tatsache der gegenüber ein gelegentliches Hinüberspielen hochromantischer oder gotischer Formelemente in die Stilbildung der spätbyzantinischen Kunst von sekundärer Bedeutung erscheint.

III

Die Denkmäler in Novgorod und Pskov

- i. Die Fresken in der Sophienkirche, in der Nikolaos-Kirche im Fürstenhof und der Kirche des Klosters des h. Antonius des Römers in Novgorod

1045 legte der Fürst Vladimir Jaroslavitsch von Novgorod, ein Sohn des in Kijev regierenden Grossfürsten Jaroslav des Weisen und Enkel Vladimirs des Heiligen, den Grundstein zu der Sophienkirche in Novgorod. Sie war die erste grössere Steinkirche der Stadt, und wurde in sieben Jahren vollendet. Gleich der Sophienkirche in Kijev ist ihr von späteren Ausbauten umgebener alter Kern bis auf den heutigen Tag erhalten geblieben. Sie hat dazu noch, was in Kijev nicht mehr der Fall ist, ihre ursprüngliche äussere Gestalt gut bewahrt (Abb. 3).

Die 1052 in ihrem ursprünglichen Bau vollendete Sophienkirche von Novgorod ist in der Folge gelegentlich der an ihr vorgenommenen Erweiterungsbauten (die hier bereits in das XII. Jahrh. fielen) mehrmals mit neuen Wandmalereien geschmückt worden, die im Laufe der Jahrhunderte häufig übermalt, und 1835 endgültig mit einer neuen Malerei in Oelfarbe zugedeckt worden sind. Von der alten Malerei blieb nur das überlebensgrosse Brustbild des Pantokrator der Hauptkuppel (wahrscheinlich von 1144) und der Rest eines, in der Kapelle (pridél) Vladimirs des Heiligen befindlichen Freskos aus der ersten Hälfte des XII. Jahrhunderts übrig. Dieses Fresko stellt die überlebensgrossen Gestalten des h. Konstantin und der h. Helena dar, die rechts und links vom Lebenspendenden Kreuzesholz stehen (Abb. 29). Seine bemerkenswerte Vollendung und seine hellen, lebhaften, dabei sehr harmonischen Farben, die an die helle Farbigkeit der altbyzantinischen Mosaiken der Deme-

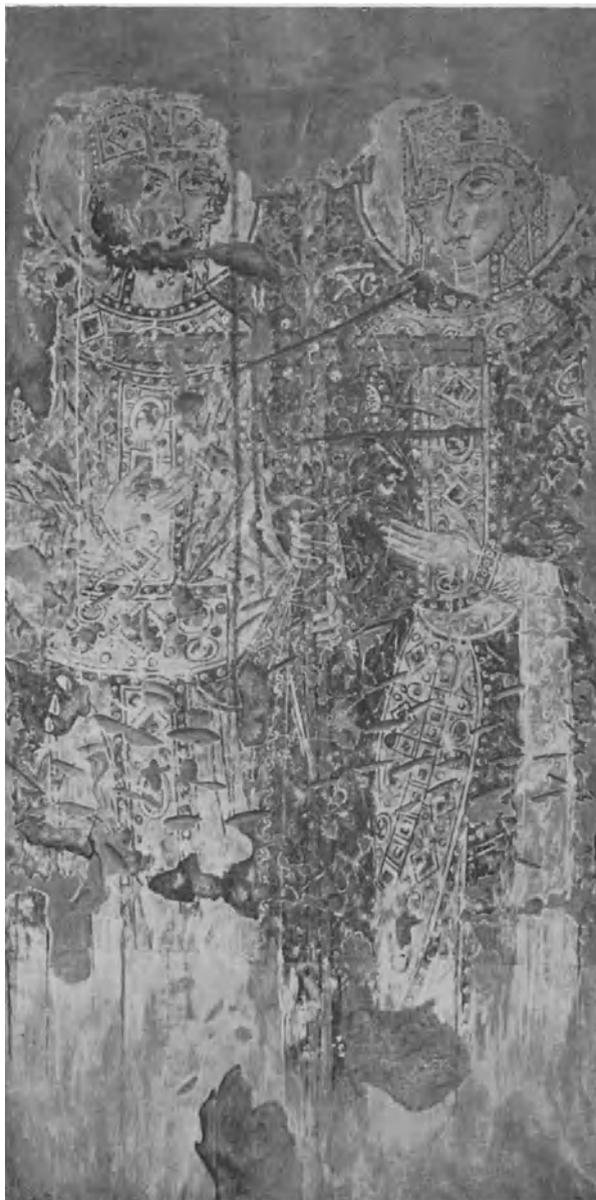


Abb. 29. Der h. Konstantin u. die h. Helena zu beiden Seiten des Lebenspendenden Kreuzesholzes. Fresko d. XII. Jahrh. in der Sophienkirche in Novgorod.

triosbasilika in Thessalonich erinnern, lassen auf die Hand eines byzantinischen Meisters von hohem Range schliessen (1).

In der Apsis der Sophienkirche in Novgorod haben sich Spuren eines in Mosaik ausgeführten Ornaments erhalten. Wir besitzen aber keinerlei Kunde von figürlichen Mosaiken aus dem mittleren und nördlichen Russland; es scheint vielmehr, dass sowohl in Vladimir als auch in Novgorod der monumentale Bilderschmuck der Kirchen ausschliesslich in der Bemalung ihrer Wände bestanden hat. Fragmente von Wandmalereien des XII. Jahrhunderts sind in den letzten Jahren in Novgorod noch im Nikolo-Dvoristschenski Sobor (der Nikolaoskirche im Fürstenhofe) hervorgetreten, der 1113 erbaut worden ist. Eine Frauengestalt, das Weib des Hiob darstellend, wird in den Anfang des XII. Jahrhunderts datiert und soll nach Th. Schmit stilistisch den Kijever Malereien der Zeit nahe verwandt sein (2). Des Weiteren sind bedeutende Freskenreste in der 1117 erbauten Kirche des Klosters des h. Antonius des Römers festgestellt worden, von denen einiges bereits aufgedeckt ist, so die aus der ursprünglichen malerischen Ausschmückung der Kirche stammende Gestalt eines Jünglings, die an Figuren

(1) Im hohen russischen Norden, in Novgorod, stiessen im XI. und XII. Jahrh. urzeitliche Verhältnisse mit der byzantinischen Gesittung zusammen. „Die Wände (der neu errichteten steinernen Kirchengebäude) wurden aus unbearbeiteten runden Rollsteinen aufgeführt, welche die Gletscher der Eiszeit in Unmengen überall hinterlassen hatten, oder man mauerte mit Platten von Kalkstein, oder endlich mit Ziegeln. Selbstverständlich ergibt eine Rollsteinmauer eine ganz andere Malfläche als die glatte Ziegelmauer. Das Konstantin-Helena-Bild der Novgoroder Sophienkathedrale zeigt, wie schlecht der Malgrund an einer Rollsteinmauer haftet — am Halse des Kaisers, bei seiner Hand, und am Saume seines Gewandes treten die runden groben Steine hervor.“ Vgl. *L. A. Durnovo* im Katalog der Ausstellung von Faksimilekopien nach mittelalterlichen russischen Wandmalereien aus der Lehrsammlung des Leningrader Staatlichen Kunstgeschichtlichen Instituts in Berlin, 1926 („Byzantisch-russische Monumentalmalerei“, Veröffentlichungen des Kunstarchivs No. 22/23. Werkkunst-Verlag, Berlin SW. 19, Leipzigerstrasse 83). Dasselbst (Seite 36 ff.) eine Reihe wertvoller Angaben über die Technik des Freskos in der altrussischen Wandmalerei.

(2) *Alpatov* vergleicht ihren Typus mit dem der Maria von dem Verkündigungsmosaik in der Sophienkirche in Kijev. Vgl. *Wulff-Alpatoff*: Denkmäler der Ikonenmalerei in kunstgeschichtlicher Folge, S. 86.

aus den Miniaturen der mittelbyzantinischen Oktateuche erinnert, und in ihrem gespannten Ernst bedeutend wirkt (Abb. 30).

2. Die Fresken der Erlöserkirche von Neréditsa (Spas-Neréditsa) bei Novgorod

Das Kuppelfresko des Pantokrator und der Rest des Freskos des h. Konstantin und der h. Helena in der Sophienkirche, sowie der Freskenrest in der Nikolaoskirche im Fürstenhof, der vor kurzem zutage gefördert worden ist, stellen die einzigen Spuren mittelbyzantinischer Wandmalerei innerhalb der eigentlichen Stadt Novgorod dar. Weitere, sehr bedeutende Denkmäler der Wandmalerei dieser Stilperiode müssen im Umkreise der Stadt aufgesucht werden. In seiner Blütezeit war Gross-Novgorod von einem Kranz von Klöstern und volkreichen Siedlungen umzogen. Von diesen Klöstern haben sich einige bis auf den heutigen Tag erhalten (so das vorhin erwähnte Kloster des h. Antonius des Römers, an dessen Gestalt sich eine seltsame Sage knüpft) und die alten Kirchen ehemaliger Siedlungen sind zum Teil unberührt geblieben. Sie stehen jetzt einsam auf der weiten Oedfläche (*pustýr*), von der Novgorod heute umgeben ist, mitten in der endlosen, von Flussläufen und Sümpfen durchzogenen, von Wäldern bestandenen, und von der zwischen Himmel und Erde dahintosenen Windsbraut überrannten nordrussischen Flachlandschaft. Der kleine, von einer in seinem Innern auf vier massiven Pfeilern ruhenden Kuppel überragte kubische Bau der Erlöserkirche von Neréditsa (Spas-Neréditsa) birgt hier eines der bedeutendsten Denkmäler der kirchlichen Wandmalerei aus dem XII. Jahrhundert der christlichen Kunst ⁽¹⁾. Die Bilddar-

⁽¹⁾ *N. W. Pokrovski*: Die Wandmalereien in den griechischen und russischen Kirchen. In: „Arbeiten (trudy) des VII. Archaeologischen Kongresses von 1887“ p. 135—305 (russ.).

Jean Ebersolt: Fresques byzantines de Néréditsa d'après les aquarelles de M. Braylovsky. Monuments et Mémoires Piot, 1906, Bd. XIII. p. 35—55. tab. IV.—V.

„*Staatliches Russisches Museum: Die Fresken der Kirche Spas — Neréditsa*“, Leningrad 1925. (Text von N. Sytschev und W. K. Masojedov; Pläne von L. A. Durnovo, Tafeln nach Photographien von L. A. Mazulevitsch).

O. Wulff: Altchristliche und byzantinische Kunst, Berlin (o. J.) II. Bd. p. 586.

Charles Diehl: Manuel d'art byzantin. 2. éd. Paris 1926, II. Bd. p. 587.



Abb. 30. Gestalt eines jungen Mannes. Fresko in der Kirche
des Klosters des h. Antonius des Römers bei Novgorod.
XII. Jahrh.



Abb. 31. Die Himmelfahrt Christi. Fresko in der Kuppel der Erlöserkirche von Neréditsa bei Novgorod. XII. Jahrh.

stellungen, die das Innere der Kirche von der Höhe der Kuppel bis fast zum Erdboden bedecken, und die hier und da durch Ornamente, meist aber nur durch dunkle, weiss gekantete Streifen von einander getrennt sind, heben sich



Abb. 32. Gestalt eines Engels aus dem Himmelfahrtsfresko in der Kuppel der Erlöserkirche von Neréditsa bei Novgorod. XII. Jahrh.

von demselben blauen Grunde ab, auf den noch Giotto in der Arenakapelle in Padua seine Gestalten stellt. Das kanonische mittelbyzantinische Schema des kirchlichen Bilderschmucks kommt in den Fresken der Erlöserkirche von

Nereditsa vor allem durch die Darstellungen in der Kuppel, im Altarraum und an der Westwand zur Geltung.

Im Zentrum der Kuppelfresken der Erlöserkirche von Nereditsa steht statt des überlebensgrossen Brustbildes des Pantokrators der Sophienkirchen von Kijev und Novgorod die Darstellung der Himmelfahrt Christi, wie wir sie in der mittelbyzantinischen Zeit aus der Sophienkirche in Thessalonich, der Hauptkuppel der Markuskirche in Venedig und der Gregorskirche in Ani kennen. Christus, die Rechte zum Segen erhoben, in der Linken die Schriftrolle haltend, thront auf dem Regenbogen, und ist von einer runden farbigen Aureole umgeben, die von sechs Engeln getragen wird (Abb. 31 und Abb. 32). Diese Darstellung füllt die Kuppelwölbung aus. Der unter ihr befindliche Tambour ist in zwei Zonen geteilt, deren obere die Gestalten der Apostel enthält, die dem entschwindenden Christus mit bewegter Gebärde nachschauen (Abb. 33), und in deren Mitte sich die Gottesmutter als Symbol der auf Erden zurückgebliebenen Kirche, in der Stellung einer Orans von zwei Engeln umgeben befindet. Unter diesen Gestalten sind in der zweiten, tieferen Zone des Tambours die Propheten Jesaias, Moses, Zacharias, David, Salomon, Aaron, Elias und Jonas dargestellt, die in ruhiger und majestätischer Haltung die Rechte anbetend zur Brust erhoben und in der Linken ausgebreitete Schriftrollen haltend dastehen. An den Zwickeln der Kuppel sind die Evangelisten zu sehen, während sich zwischen ihnen auf der Stirnseite der Tragebögen der Kuppel zweimal die „nicht von Menschenhänden geschaffenen“ Bildnisse Christi (Mandilion und Keramidion Abb. 36 u. 37) befinden und die in Rundschilde gefassten Brustbilder des h. Joachim und der h. Anna gegenüberstehen. In den Laibungen der vier Tragebögen der Kuppel sind die Brustbilder der 40 Märtyrer von Sebaste, in Rundschilde gefasst, dargestellt.

Im Altarraum (Bema) der Erlöserkirche von Nereditsa erblicken wir in der Konche der Apsis die überlebensgrosse Gestalt der Maria Orans, auf deren Brust sich ein Rundschild mit der Halbfigur des Emanuel befindet (Blacherniotissa, Abb. 34). Als praestablierter Logos ist Christus hier in jugendlicher Gestalt, aber in der Kleidung der Erwachsenen,



Abb. 33. Kopf des Apostels Petrus aus dem Himmelfahrtsfresko in der Kuppel der Erlöserkirche von Neréditsa bei Novgorod. XII. Jahrh.

in Tunika und Mantel, die Rechte zum Segen erhoben, in der Linken die Schriftrolle haltend, dargestellt. Am Gewölbe des Altarraums findet sich über der Gottesmutter die Hetimasie, in Gestalt des von zwei Seraphim umgebenen Thronsymbols; in der Mitte des Gewölbes des Altarraums ist „der Alte der Tage“ („wétchi dénmi“) in Begleitung von Gabriel und Michael und noch einmal ein Rundbild des Emanuel (Kopf und Schul-

tern im Kreuznimbus) zu sehen (Abb. 35, 38). Auf die Gestalt der Gottesmutter zu bewegt sich ein Zug von männlichen und weiblichen Heiligen, wobei sich den ersteren auch die beiden heiligen russischen Fürsten Boris und Gleb zugesellen.

Das Halbrund der Apsis ist durch einfache weissgekantete dunkle Streifen in vier Zonen geteilt, deren oberste die Darstellung der „göttlichen Liturgie“ und deren zweite und dritte die Gestalten der Kirchenväter, Hohenpriester und Erzdiakonen enthält. Die vierte, unterste Zone der Apsisrundung enthält die an dieser Stelle durchaus ungewöhnliche Darstellung der Deesis, wobei Christus in ganzer Gestalt, mit Segenshand und Schriftrolle, Johannes der Täufer (hier zur Rechten Christi) und die Gottesmutter (zur Linken Christi) dagegen in Brustbildern dargestellt sind. Hier zeigt die Gestalt der Gottesmutter statt der üblichen $MP\Theta V$ die Beischrift *ἀγία Μαρία* was einen merkwürdig archaisierenden Zug darstellt. Der Christus der Deesis ist zudem mit deutlich wahrnehmbarer Tonsur dargestellt⁽¹⁾, die sich nach Mäsojedov auf die zuerst bei Suidas erwähnte Legende zu beziehen scheint, nach der Christus ungeachtet seiner Jugend, unter die 22 Priester des Tempels von Jerusalem aufgenommen worden sein soll.

Rechts von der Deesisdarstellung, in der vierten, untersten Zone der Apsisrundung, ist die Speisung des Elias durch den Raben dargestellt, was Mäsojedov wohl mit Recht ebenso wie die Beischrift der Gottesmutter der Deesis als sehr altertümliche Reminiszenz bezeichnet. Diese Darstellung der wunderbaren Speisung des Elias ist als Prototyp des Abendmahls aufzufassen. An der entsprechenden Stelle der linken Seite der Apsisrundung befindet sich die Darstellung des h. Petrus von Alexandria. Eine etwa $\frac{1}{2}$ Meter hohe, Marmorinkrustation imitierende Malerei bildet den untersten Rand der Darstellungen des Altarraums, die sich so gut wie unverletzt aus dem XII. Jahrhundert erhalten haben.

Die Darstellung der Textbilder ist im Kirchenraum zu einem umfangreichen christologischen Zyklus erweitert, zu dem

⁽¹⁾ *Ainalov* hat in den „Mitteilungen der Russischen Akademie der Geschichte der materiellen Kultur“ vom 21. Nov. 1923 darauf aufmerksam gemacht, dass der Christus in der Deesis am Triumphbogen der Sophienkirche in Kijev ebenfalls mit einer Tonsur dargestellt ist.



Abb. 34. Die Blacherniotissa („Snámenije“). Fresko in der Konche der Apsis der Erlöserkirche von Neréditsa bei Novgorod. XII. Jahrh.

Szenen aus dem Marienleben, der Legende Johannes des Täufers und auch alttestamentliche Szenen hinzutreten. Eine grosse Zahl einzelner Heiligengestalten ist hier ausserdem noch zwischen die mehrfigurigen Darstellungen gestellt.

Aus dem christologischen Zyklus ist eine umfangreiche Darstellung der Taufe Christi hervorzuheben, in der auf dem linken Jordanufer eine Gruppe von sechs, zum Teil ihre Kleider ablegenden, zum Teil sie anlegenden Täuflingen zu sehen ist, deren Gestalten und Motive sehr realistisch dargestellt sind. Ein siebenter Täufling befindet sich schwimmend im Wasser, in dem das Votivkreuz sichtbar ist. Die Gestalt des Jordan, die auf den mittelbyzantinischen Taufbildern der Latmosfresken noch zu sehen ist, fehlt hier ⁽¹⁾ (Abb. 42).

Die felsigen Jordanufer sind perspektivisch angedeutet. Christus, mit dem Lententuch bekleidet, wendet sich mit einer leichten Bewegung dem am linken Ufer stehenden, mit einer Tunika und einem glatten Untergewand bekleideten Täufer zu. Je zwei Engel halten rechts und links die Gewänder Christi. In der rechten Ecke sind 3 Bäume mit ähnlichen Blattformen angedeutet, wie sie noch Giotto auf seinem Fresko des Hochzeitszuges der Jungfrau Maria in der Arenakapelle benutzt. Das realistische Motiv der sich an- und auskleidenden Täuflinge, das sich bis zum Fresko des Masolino in Castiglione d'Olonza und dem Taufbilde Piero della Francesca in der Londoner Nationalgalerie fortsetzt, findet sich nach Wulff auch auf dem Taufmosaik der Nea Moni auf Chios ⁽²⁾.

Die Westwand der Erlöserkirche von Nereditsa, deren oberer Teil durch die von hier zu den Kuppelpfeilern führenden Verbindungsbögen in drei Teile zerlegt wird, und die Darstellung eines Erzengels, der Philoxenie des Abraham, des Isaakopfers sowie der Geburt Christi zeigt, wird unten, über der Eingangstür, in ihrer ganzen Breite von der Darstellung des Jüngsten Gerichts eingenommen, das im grossen Mittelbilde der Westwand in zwei Zonen angeordnet, noch auf die Westseiten der Süd- und Nordwände der Kirche übergreift. Gegenüber der altbyzantinischen Ikonographie, in der das Jüngste Gericht in den Mosaiken von S. Apollinare Nuovo in Ravenna noch unter dem Bilde des die Böcke von den Schafen schei-

⁽¹⁾ vgl. *O. Wulff*: Die Malereien der Asketenhöhlen des Latmos, in „Milet“, III Bd. Berlin 1913.

⁽²⁾ *O. Wulff*: Altchristliche und byzantinische Kunst, Bd. II, p. 536 und 562.

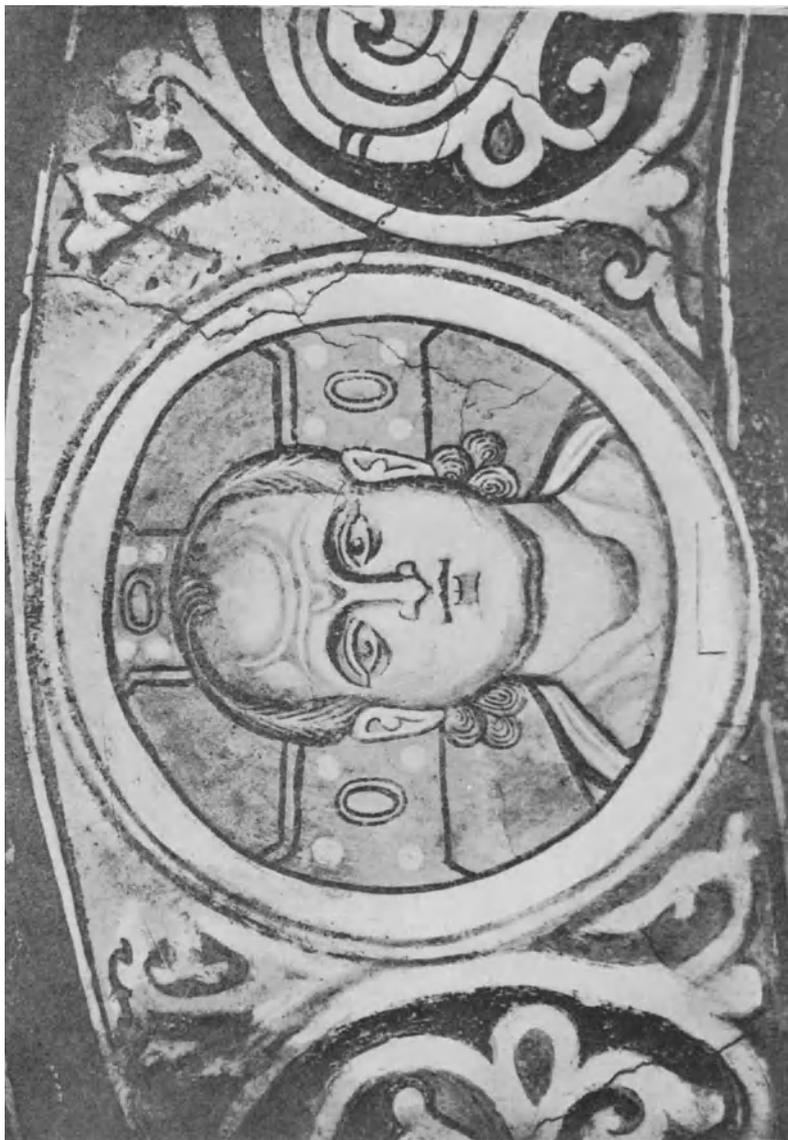


Abb: 35. Der Emanuel. Fresko in den Erlöserkirche von Neréditsa bei Novgorod. XII. Jahrh.

denden, von zwei Engeln umgebenen und auf Wolken thronenden Christus gegeben wird, haben wir es hier, ebenso wie in dem früher betrachteten Fresko in Vladimir, mit der entwickelten, aus mehreren Zonen bestehenden, vielfigurigen Darstellung des Weltgerichts zu tun, die in der mittelbyzantinischen Kunst aufkam, und die in dem gegen 20 m hohen



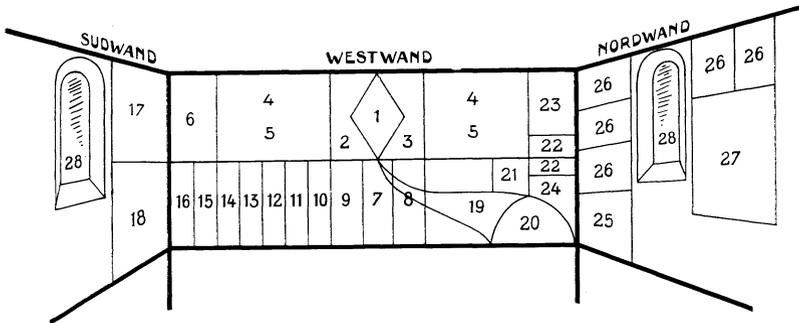
Abb. 36. Der Acheiropoiet. Fresko in der Erlöserkirche von Neréditsa bei Novgorod. XII. Jahrh.

Mosaik im Innern des Doms von Torcello (an der Westwand unter einem grossen Anastasismosaik) aus der ersten Hälfte des XII. Jahrhunderts umfassenden Ausdruck findet. Der ikonographische Bestand der Darstellungen des Jüngsten Gerichts in Vladimir und in der Erlöserkirche von Neréditsa bei Novgorod aus den letzten Jahren des XII. Jahrhunderts zeigt weitgehende Uebereinstimmung mit dem Bilde von Torcello.

Im Zentrum der oberen Zone des auf der Westwand der Erlöserkirche von Neréditsa befindlichen Weltgerichtsbildes erblickt man in einer Mandorla den Weltenrichter mit ausbreiteten Armen. Zu seiner Rechten befindet sich die Gottesmutter (als $MP\Theta V$ bezeichnet), zu seiner Linken der Täufer, beide mit anbetenden Gebärden. Der Weltenrichter ist mit

strahlenden Gewändern, Tunika und Mantel, bekleidet, wobei der Eindruck des Strahlens durch scharfgrätige Linien, die von runden und ovalen Glanzflächen ausgehen, hervorgehoben wird. In derselben Art wird später die in der Maniera greca des italienischen Ducento beliebte Goldlichtung auf die dunklen oder farbigen Gewandflächen aufgesetzt.

Rechts und links von der zentralen Deesisgruppe des Weltenrichters mit der Gottesmutter und dem Täufer thronen, mit Petrus und Paulus an der Spitze und mit Thomas und Philippus,



Schema des Freskos des Jüngsten Gerichts in der Erlöserkirche von Neréditsa (Spas Neréditsa) bei Novgorod. XII. Jahrh.

(nach Pokrovski)

- | | |
|--|---|
| <ol style="list-style-type: none"> 1. Der Weltenrichter in der Aureole. 2. Die Gottesmutter. 3. Johannes der Täufer. 4. Szeptertragende Engel. 5. Thronende Apostel. 6. Thronende Gottesmutter mit dem Guten Schächer. 7. Die Hetimasie. 8. Adam u. Eva. 9. Der Engel mit der Seelenwage. 10. Gruppen der Seligen: Apostel. 11. " " " Propheten. 12. " " " Märtyrer. 13. " " " heilige Väter. 14. " " " Mönche. 15. " " " heilige Frauen. 16. " " " Petrus u. Paulus als Führer der Seligen. 17. Abrahams Schoss. 18. Der Fürst Jaroslav Vladimirovitsch von Novgorod, als Stifter das Kirchenmodell dem thronenden Christus überreichend. | <ol style="list-style-type: none"> 19. Der Feuerstrom mit den Verdammten. 20. Hades, auf doppelköpfigem Ungeheuer reitend und Judas in seinen Händen haltend. 21. Der Engel, der den Himmel zusammenrollt. 22. Auferstehung der Toten. 23. Zwei posaunenblasende Engel. 24. Die Gestalt der Erde. 25. Die Gestalt des Meeres. 26. Fünf feurige Höllenkammern von quadratischer Form, mit menschlichen Köpfen (Masken). 27. Die Pein des „Reichen Lazarus“. 28. Zwei Fenster, deren Böschungen mit Rankenornamenten verziert sind. |
|--|---|

den beiden bartlos dargestellten Jüngern als abschliessenden Gestalten, mit Büchern in den Händen die Apostel. Es ist dieselbe Anordnung, wie wir sie aus dem Fresko des Jüngsten Gerichts der Demetrius-Kirche zu Vladimir kennen. Statt der hohen Throne, die in Vladimir zu sehen sind, sind in Nereditsa niedrige Stühle dargestellt, deren Lehnen bis an die Schultern



Abb. 37. Der Acheiropoiet. Fresko in der Erlöserkirche von Neréditsa bei Novgorod. XII. Jahrh.

der Apostel reichen. Im Gegensatz zu Vladimir, wo ein ganzes Engelheer in perspektivischer Verkürzung dargestellt wird, findet sich in Nereditsa hinter den Aposteln nur eine Reihe von je sechs szeptertragenden Engeln, und während in Vladimir Engel und Apostelfiguren paarweise zueinander geneigt sind, haben in der Erlöserkirche von Nereditsa sämtliche Figuren die gleiche, nach der Seite des Weltenrichters gewandte Blickrichtung⁽¹⁾. Hinter der Apostel- und Engelgruppe der nörd-

⁽¹⁾ Alpatov weist darauf hin, dass die paarweise Gruppierung der Apostel in Vladimir an Motive des bekannten antiken Mosaiks der „Philosophengruppe“ erinnert, während die einheitliche gespannte Blickrichtung der Apostel in der Nereditsakirche persische und assyrische Reliefdarstellungen ins Gedächtnis ruft (vgl. *Slavia* 1928 p. 821, russ.).



Abb. 38. Ein Erzengel. Fresko in der Erlöserkirche von Neréditsa bei Novgorod.

lichen Hälfte der Westwand, nimmt man die Gestalten zweier posauneblasender Engel wahr, hinter den Engeln und Aposteln der südlichen Hälfte der Westwand die Darstellung der von

zwei Engeln umgebenen thronenden Gottesmutter neben der der gute Schächer steht, der als Erster in das Paradies eingeht.

Im Zentrum der zweiten, unteren Reihe des Mittelbildes auf der Westwand steht das Thronsymbol der Hetimasie, vor dem rechts das erste Elternpaar in Anbetung dargestellt ist, während links ein Engel mit der Seelenwage und einem in Gestalt eines nackten kleinen Kindes neben ihm stehenden Eidolon eines Verstorbenen zu sehen ist. Hinter dem ersten Elternpaar befindet sich der Engel, der das Himmelsgewölbe gleich einem Buch zusammenrollt. Unter diesem Engel erblickt man die Gestalt des Hades, der, auf einem doppelköpfigen Ungeheuer reitend, Judas in seinen Händen hält. Ein unter den Füßen des Weltenrichters seinen Ausgang nehmender sich über den unteren Teil der nördlichen Hälfte des Mittelbildes der Westwand hinziehender Feuerstrom, der die Seelen der Verdammten mit sich führt, verbreitert sich, und umschliesst den Hades. Dahinter werden kleine Gestalten Auferstandener sichtbar, die aus ihren Steinsärgen steigen und weiter eine Personifikation der Erde, in Gestalt einer Frau, die auf einem menschenköpfigen Ungeheuer reitet, dem ein kleiner menschlicher Kopf zum Maul heraushängt. Die Erde führt die rechte Hand im Anbetungsgestus zur Brust, während sie in der linken eine flache Schale hält, aus der eine riesige, sich von der Erde hoch in die Lüfte hebende Schlange trinkt.

Weitere Motive des Jüngsten Gerichts greifen von hier auf das westliche Ende der Nordwand hinüber, wo man zunächst eine Personifikation des Meeres erblickt, in Gestalt einer auf einem Seepferde reitenden Frau, die gleich der Gestalt der Erde, die rechte Hand anbetend zur Brust emporhebt, während sie in der linken einen Fisch hält. Die Gestalt des Meeres ist mit einer perlenbesetzten Mütze gekrönt, während die Erde ohne Kopfbedeckung dargestellt ist.

Ueber der Personifikation des Meeres sind auf der Nordwand fünf höllische Marterkammern dargestellt, in Gestalt von fünf breitgerahmten Quadraten, die mit der Darstellung von Flammen ausgefüllt sind, aus denen menschliche Masken mit dem Ausdruck der Verzweiflung und des Schmerzes herausblicken. In einem grossen Bilde ist hier auch der Reiche Mann des Gleichnisses zu sehen, wie er, in der Hölle sitzend,

mit sprechender Gebärde um einen kühlenden Wassertropfen fleht, während ein vor ihm stehender Teufel, der einen Geldsack in der rechten Hand hält, ihm mit der linken ein mit Feuer gefülltes Gefäß hinhält (Abb. 44). Die russische

Beischrift fügt zu den bekannten Worten des Gleichnisses noch höhnende Worte des Teufels hinzu. Auf dem Mosaik von Torcello finden sich statt der Masken Schädel und bewegte menschliche Körper. In Nereditsa scheint eine ältere, spätantiken Vorstellungen nähere Form der Darstellung vorzuliegen, wobei antik gebildete Masken hier seltsam mit rohen Fratzen abwechseln. Der Reiche

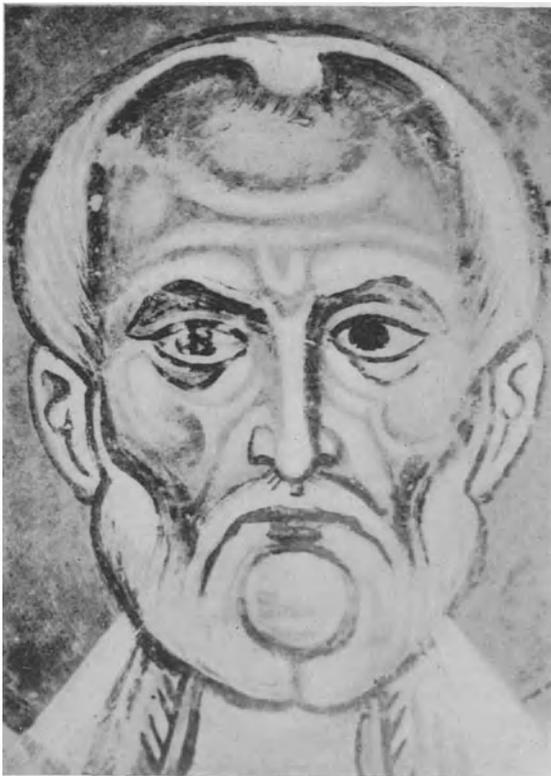


Abb. 39. Kopf des h. Nikolaos des Wundertäters. Fresko in der Erlöserkirche von Neréditsa bei Novgorod. XII. Jahrh.

Mann des Gleichnisses wird in Torcello in derselben Stellung und mit derselben Gebärde unter den Verdammten dargestellt, es fehlt dort aber der vor ihm stehende Teufel.

Die Darstellungen der zweiten, unteren Zone des grossen Mittelbildes des Weltgerichts finden auf der südlichen Hälfte der Westwand ihren Abschluss in den sieben in das Paradies eingehenden Gruppen der Gerechten. Voran gehen die Apostel, ihnen folgen die Propheten, darauf die mit besonderer Pracht,

mit weiten gestickten Seidengewändern und gestickten Stiefeln bekleideten Märtyrer, dann die Gruppe der heiligen Väter, die Gruppe der Mönche, die Gruppe der heiligen Frauen und endlich eine letzte, von Petrus und Paulus angeführte



Abb. 40. Kopf des h. Basilios d. Grossen. Fresko in der Erlöserkirche von Neréditsa bei Novgorod. XII. Jahrh.

Gruppe von Seligen. Wie die Höllendarstellung im Norden greift auch hier im Süden die Paradiesdarstellung auf das Westende der Südwand über, wo Abrahams Schoss in derselben Weise dargestellt ist, wie in Vladimir, und wo sich auch ein Bildnis des Stifters der Erlöserkirche von Nereditsa befindet, des Fürsten Jaroslav Vladimirovitsch von Novgorod, der, bärtig in grossgemusterten Seidengewän-

dern und mit einer spitzen, pelzverbrämten Mütze auf dem Kopf, dem vor ihm thronenden Christus das Modell der Erlöserkirche darbringt⁽¹⁾ (Abb. 45).

(¹) Ein Fürst aus dem Geschlecht Ruriks, der von der Stadtgemeinde jedesmal in freier Wahl für seine Lebensdauer erwählt wurde, der aber auch, wenn er sich nicht eignete, von ihr aus der Stadt entfernt werden konnte, hatte innerhalb der Verfassung der Freistaaten von Novgorod und von Pskov eine Stellung, die in mancher Hinsicht an die eines Podestà in den italienischen Stadtrepubliken des Mittelalters erinnert.



Abb. 41. Kopf des h. Lazarus. Fresko in der Erlöserkirche von Neréditsa bei Novgorod. XII. Jahrh.

Die Genauigkeit, mit der der malerische Schmuck der Erlöserkirche von Neréditsa in seinen Hauptteilen dem kanonischen mittelbyzantinischen Bilderschema folgt, und die Deutlichkeit, mit der hierbei die charakteristischen Züge der

einzelnen Darstellungen ausgeprägt werden, lässt bei dem verhältnismässig ausgezeichneten Erhaltungszustande des gesamten Denkmals seine kunstgeschichtliche Bedeutung erkennen. In der Umsicht der Flächenverteilung, der Klarheit und Oekonomie der formalen Disposition und der Sicherheit in der Durchbildung der Einzelheiten tritt ein hoher künstlerischer Gehalt zutage. Es kann keinem Zweifel unterliegen, dass auch in Neréditsa byzantinische Meister die Führung gehabt haben, deren Arbeiten in ihrer Gesamtheit dem Stil der Wandmalereien der Demetriuskirche von Vladimir nicht nachstehen. Es ist falsch, von einer Vergröberung der Darstellung in Neréditsa Vladimir gegenüber zu reden ⁽¹⁾, da es sich hier in Wirklichkeit um eine absichtlich und von vornherein andersgeartete, mehr summarische Gesamtanlage des Ganzen handelt. Die Freskenreste in der Sophienkirche in Novgorod, mit den Darstellungen des h. Konstantin und der h. Helena belehren uns darüber, dass auch in der Novgoroder Kunst des XII. Jahrhunderts die tiefer schöpfende, auf grössere malerische Verfeinerung ausgehende Art der Fresken von Vladimir nicht unbekannt war. Für das Werk von Neréditsa ist — aus Gründen, die wir noch nicht näher bestimmen können, und die sich voraussichtlich aus der zur Zeit noch sehr wenig bekannten Praxis der mittelbyzantinischen Wandmalerei erklären lassen werden — ein robusteres, mit vereinfachter Technik und mehr ausdrucksständiger als vertiefender malerischer Behandlung arbeitendes System gewählt worden, ohne dass die Vollwertigkeit des Eindrucks dadurch geschädigt worden wäre. Anders beschaffen als die Wandmalerei von Vladimir, sind die Wandmalereien von Neréditsa nichtsdestoweniger von einer Meisterschaft erfüllt, die sie den uns bekannten Denkmälern der mittelbyzantinischen Monumentalkunst nicht unwürdig anreihet (Abb. 43).

Die Darstellungen auf den grossen Flächen der Apsis und

⁽¹⁾ Auch *P. Muratov* ist in der Neubearbeitung seiner zuvor im VI. Bande der „Geschichte der Russischen Kunst“ von Grabar veröffentlichten „Geschichte der altrussischen Malerei“ diesem Irrtum verfallen. (*Paul Mouratov: L'ancienne peinture russe. Rom, 1925.*)



Abb. 42. Die Taufe Christi. Fresko in der Erlöserkirche von Neréditsa bei Novgorod. XII. Jahrh.

der Westwand zeigen, als in den russischen Norden verpflanztes Erbe antiker Kunstgesinnung, schöne Klarheit der Gesamtanordnung und schönen Rhythmus der Einzelgestalten. In der Gestalt des Hippokampen, auf dem die Personifikation des Meeres reitet ⁽¹⁾, und in den Masken der höllischen Marterkammern tritt dieser antike Gehalt sichtbar zu Tage (Abb. 44). Wir können heute freilich kaum noch ahnen, wie alle diese Bilder in ihrer strengen Summe auf eine mittelalterliche nordrussische Menge gewirkt haben mögen, die die Darstellung der menschlichen Gestalt in dem Sinne, wie sie hier gebracht wird, nur in den Kirchen zu sehen Gelegenheit hatte. Ein Kulturfaktor besonderer Art war in ihnen auf jeden Fall gegeben.

Die russische Forschung hat, obwohl die Beischriften hier russisch sind, das Vorherrschen byzantinischer Meister in den Wandmalereien von Nereditsa anerkannt. Die Frage, aus welcher Provinz der byzantinischen Kunst diese Meister gekommen sind, wieweit russische Gehilfen beteiligt waren und ob etwa ein Einfluss der romanischen Kunst in dem westlichen Einwirkungen mehr als die übrigen russischen Kunstzentren zugänglichen Novgorod in den Fresken von Nereditsa festzustellen ist, ist immer noch stark umstritten. Wollte doch Mäsojedov, der 1916 verstorbene, ausgezeichnete Kenner der mittelbyzantinischen Wandmalerei Novgorods, in der Nereditsakirche 10 verschiedene Stilelemente festgestellt haben.

Verschiedenheiten in der Ausprägung der Typen und in der Gestaltung der Bildszenen sind in den Wandmalereien der Erlöserkirche von Nereditsa in der Tat unverkennbar. So sind im Kuppelraum die Köpfe der Evangelisten in den Zwickeln anders behandelt als die der Apostel im Tambour, während im Kirchenraum die christologischen Szenen sich von denen der Geschichte Johannes des Täufers unterscheiden, und die hier dargestellten Gestalten einzelner Heiliger ein Sondergepräge zeigen. Dagegen erscheinen die Köpfe der Apostel des Jüngsten Gerichts denen der Evangelisten verwandt.

⁽¹⁾ Auch das Motiv der eine Schlange tränkenden Gestalt der Erde (die früher irrtümlich für eine Darstellung des babylonischen Weibes gehalten worden ist), stammt aus der Antike.



Abb. 43. Die schlafenden Jünger in Gethsemane. Fresko in der Erlöserkirche von Neréditsa bei Novgorod. XII. Jahrh.

Von den Köpfen der heiligen Bischöfe und Kirchenväter sind die Typen Basilios des Grossen (Abb. 40), Johannes Chrysostomos', Gregors des Wundertäters und Nikolaos

des Wundertäters (Abb. 39) den entsprechenden Darstellungen der Mosaiken in der Apsis der Sophienkirche in Kijev und damit auch denen des Kuppelraums von Hosios Lukas⁽¹⁾ nahe verwandt. Sie bilden in ihrer grossen Haltung, in der Kraft und Formsicherheit ihrer Charakteristik innerhalb der Bilder- menge von Neréditsa ein fraglos konstantinopolitanisches Element. Auf Grund dieser Tatsache muss die Behauptung Mäsojedovs, die Fresken von Nereditsa enthielten nichts Haupt- städtisch-Byzantinisches, sondern nur kleinasiatisch-syrische und ausserdem noch romanische Stilelemente, durchaus re- vi- diert werden.

Eine besondere Stellung nimmt unter den Kirchenvätern und Protomärtyrern der Apsis die Gestalt des unter ihnen im Priestergewande auftretenden, tonsurierten Lazarus ein, die mit sicherer, bündiger Formenbeherrschung vorgetragen und in einer Weise charakterisiert ist, wie sie nur in der Welt des absoluten Asketentums der östlichen Kirche ge- funden werden konnte (Abb. 41). Dieser Lazarus, der wie ein Gebilde der buddhistischen Kunst inmitten der byzan- tinischen Reihe der heiligen Priester der Apsis von Nereditsa auftaucht⁽²⁾, berechtigt zu der von Dalton letzthin ausgespro- chenen Vermutung⁽³⁾, dass Elemente jener hochentwickelten frühmittelalterlichen buddhistischen Mönchskunst Zentralasiens,

(1) *Schultz and Barnsley*: The monastery of Saint Luke of Stiris in Phokis. London 1901, Tafel 43, 1, 2, und Tafel 45.

(2) Um Missverständnissen vorzubeugen, muss bemerkt werden, dass der Lazarus keineswegs mit gesenkten Augenlidern, sondern gerade- ausblickend dargestellt ist: seine Augensterne sind verloren gegangen. „(Die Augen) sind zuweilen in der Grundfarbe der Gesichter ausgespart und nur durch einen weissen Fleck bezeichnet, oder werden weiss auf die Grundfarbe aufgetragen; in beiden Fällen kommt die Iris als runder schwarzer Fleck ins Auge. Wo dieser Fleck auf dem immer leicht sich ablösenden Weiss zu liegen kommt, ist er meist verloren — daher die vielen nun blinden Gesichter, besonders in der Nereditsa-Kirche“. (*L. A. Durnovo*, l. c.) Die Beziehung zur buddhistischen Kunst ist durch die kalligraphische Prägnanz der Zeichnung gegeben; im selben Sinne wirkt auch der Emanuel (Abb. 35) buddhistisch. Zu diesem Ema- nuel ist ein Gegenstück in den Mosaiken des Altarteils des Doms von Monreale festzustellen. Das Gesicht des Pantokrator von Monreale zeigt eine ähnliche Modellierung wie das des Lazarus.

(3) *Dalton*: East christian Art. Oxford 1925, p. 129.

von der die Deutsche Turfanexpedition unter Grünwedel und V. Le Coq so hervorragende Proben aus dem Gebiete der Wandmalerei hat nach Berlin schaffen können ⁽¹⁾, dank dem zwischen dem Christentum und dem Buddhismus vermittelnden Manichäismus aus Zentralasien nach Kleinasien, und von

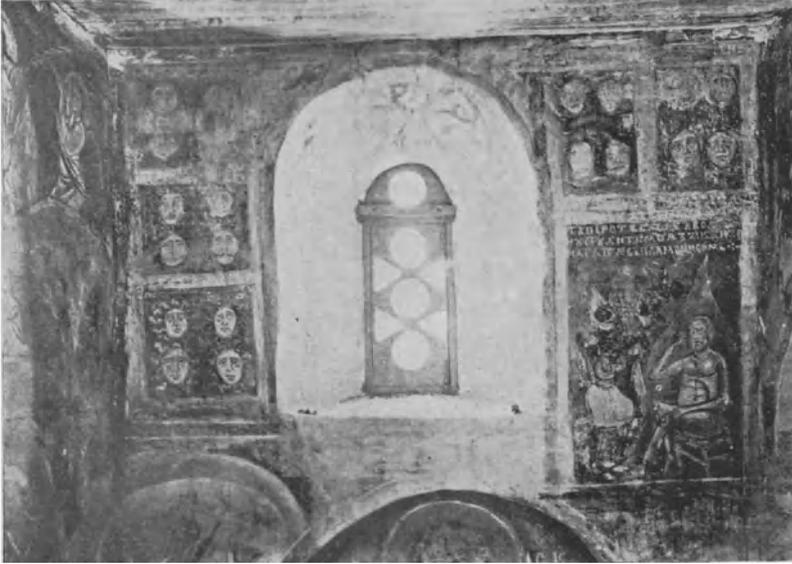


Abb. 44. Fünf höllische Marterkammern und die Pein des „Reichen Lazarus“ aus dem Fresko des Jüngsten Gerichts in der Erlöserkirche von Neréditsa bei Novgorod. XII. Jahrh.

dort nach Byzanz weitergewirkt haben. Die Verbindung könnte durch die christliche Mönchskunst von Kappadokien hergestellt worden sein, die seit ihrer Erforschung durch Rott ⁽²⁾ und durch die neuesten Publikationen von Jerphanion ⁽³⁾ als eine der bedeutendsten von den östlichen Provinzen der mittelbyzantinischen Kunst erkannt worden ist. Die Möglich-

⁽¹⁾ Wo sie jetzt im Völkerkundemuseum zur Aufstellung gelangt sind. Vgl. zur Orientierung *E. Waldschmidt*: Gandhara, Kutscha, Turfan. Leipzig (o. J.).

⁽²⁾ *Hans Rott*: Kleinasiatische Denkmäler aus Pisidien, Pamphylien, Kappadokien u Lykien. Leipzig, 1908.

⁽³⁾ *Guillaume de Jerphanion*: Les Églises rupestres de Cappadoce. Paris 1925.

keit, dass die kappadokische Mönchskunst etwa auch eine zentralasiatische Komponente in sich schliesst, sei hiermit im Zusammenhang mit den Ansichten Daltons mit entsprechender Vorsicht angedeutet. Unsere heutige Kenntnis der kappadokischen Denkmäler gestattet zunächst nur von einer syrisch-palästinensischen und einer byzantinisch-konstantinopolitanischen Komponente

der kappadokischen Mönchskunst zu reden⁽¹⁾.

Innerhalb des Freskenbestandes von Nereditsa werden vor allem die Darstellungen in der Hauptkuppel (Christus in der von Engeln gehaltenen Glorie und die ihm nachblickenden Apostel Abb. 31, 32, 33) als vom Charakter der hauptstädtischen Kunst abweichend zu bezeichnen, und mit Denkmälern der östlichen byzantinischen Kunstprovinzen, so mit den kappadokischen Denkmälern, in Verbindung zu bringen sein. Ein Vergleich der Christusgestalt und der Engelgestalten der Hauptkuppel von Nereditsa mit



Abb 45. Der Fürst Jaroslav Vladimirovitch von Novgorod als Stifter, mit dem Kirchenmodell. Fresko in der Erlöserkirche von Nereditsa bei Novgorod. XII. Jahr.

den entsprechenden Darstellungen einer Himmelfahrt in der Kapelle 6 von Gereme⁽²⁾ ist durchführbar. An Beziehungen zum kleinasiatischen Osten hat es in Russland im XII. Jahr-

(1) Eine zusammenfassende Darstellung der kappadokischen Denkmäler neuerdings bei *Diehl*: *Manuel d'art byzantin*. 2. édition Paris 1926, II, p. 573.

(2) *Jerphanion*: l.c. Tafel 29, 1 u. 3 u. Taf. 31, 4. Die Engel des Himmelfahrtsmosaiks in der Mittelkuppel von S. Marco in Venedig sind diesen Typen verwandt.

hundert ebensowenig gefehlt, wie an Beziehungen zu Byzanz. Der Gründer der Erlöserkirche von Neréditsa, der Fürst Jaroslav Vladimirovitsch von Novgorod, war, wie Mäsojedov hervorhebt, mit einer Schwester der Frau des Grossfürsten Vsevolod III, des „grossen Nestes“ von Vladimir verheiratet, von der man weiss, dass sie eine „jasynja“ war, d. h. vom nördlichen Kaukasus stammte ⁽¹⁾.

Die von Vsevolod III. in Vladimir erbaute Demetriuskirche zeigt an den oberen Teilen ihrer Aussenwände einen überreichen Dekor der aus jenen merkwürdigen figürlichen Zierreliefs besteht, die sich ebenso an einer Reihe von romanischen Bauten des Abendlandes (am reichsten an den Aussenwänden von S. Michele in Pavia) wie an mittelalterlichen Bauten Armeniens finden. Im Diakonikon der Erlöserkirche von Neréditsa ist die heilige Ripsime ⁽²⁾ dargestellt, die auf dem Kaukasus besonders verehrt wurde. Mäsojedov weist darauf hin, dass die in der Prothesis von Neréditsa befindlichen Szenen des Marienlebens nicht nach den Homilien des Jakobus, sondern nach einer älteren Version dargestellt sind, die sich auch auf den Ziboriumssäulen von S. Marco, Werken der syrischen Kunst des VI. Jahrhunderts, finden. In der Konche dieser Prothesis findet sich die seltene Darstellung des zum nicht von Menschenhänden geschaffenen Muttergottesbilde von Edessa betenden Schwärmers Alexios. Nach Mäsojedov stellen auch die sehr zahlreichen Engeldarstellungen in der Erlöserkirche von Neréditsa einen östlichen, kleinasiatischen Zug dar. Stilelemente des byzantinischen Ostens gehen somit in

⁽¹⁾ Die Beziehungen der russischen Fürsten des XI—XIII. Jahrh. zu den Dynastien des Kaukasus dürfen aber nicht einseitig überschätzt werden. Vgl. *N. de Baumgarten*: *Généalogie et mariages occidentaux des Rurkides russes du Xe au XIIIe siècle*, in „*Orientalia Christiana*“ vol. IX, n. 35, Mai 1927. Bis zum Tatareneinfall kommen Heiraten von Angehörigen der russischen Dynastie mit Angehörigen von Dynastien folgender ausländischer Länder vor: Deutschland, Frankreich, England, Skandinavien, Böhmen, Mähren, Bulgarien, Byzanz, Kumanien (Polovzer), Grusien, Ossetien, Ungarn, Litauen, Polen, Pommern, Schlesien.

⁽²⁾ Die h. Ripsime, die den Märtyrertod erlitt, war am Ende des III. Jahrh. neben Gregor dem Erleuchter als Bekehrerin von Armenien tätig. Vgl. *Jacob Burckhardt*: *Das Zeitalter Konstantin des Grossen*. 5. Aufl. Leipzig (o.J.) p. 121.

den Fresken von Nereditsa mit der hauptstädtischen Kunstweise zusammen. Bei der Erörterung ostbyzantinischer Stilelemente wird aber immer in Betracht gezogen werden müssen, dass die durchgreifende Kraft des hauptstädtischen Stils, der stets Träger des plastisch-formalen Elements gegenüber den einer reinen Flächenkunst zugewandten Tendenzen der Ostprovinzen bleibt, sich auch inmitten der östlichen Denkmäler (so in den Wandmalereien von Kappadokien und vom Latmos) fühlbar macht, und sie, zumal in der mittelbyzantinischen Periode, stets von neuem durchsetzt.

Nach der Erörterung der Frage des ostbyzantinischen Einflusses auf die Wandmalereien der Erlöserkirche von Nereditsa bleibt noch die Möglichkeit eines etwaigen Einflusses der westlichen, romanischen Kunst auf ihre Darstellungen zu erwägen. Ein Jahrzehnt vor der Erbauung der Nereditsakirche ist der erste deutsch-russische Vertrag im Namen von Novgorod von dessen Fürsten unterzeichnet worden (1189) ⁽¹⁾. In dem in seinem skandinavisch-slavischem Charakter so seltsam anmutenden Gemeinwesen von Gross-Novgorod stiessen von Südrussland heraufgekommene und durch die kirchlichen Beziehungen zu Konstantinopel dauernd lebendig erhaltene byzantinische Kulturelemente mit romanisch-abendländischem Kultur- und Kunstgut zusammen. Als Sinnbild hierfür kann die Einfügung der von Meister Riquinus in Magdeburg in der Mitte des XII. Jahrhunderts gefertigten romanischen Bronzetür ⁽²⁾ in das Westportal der Novgoroder Sophienkirche füglich gelten, der „Tür von Korsún“, zu der eine andere Bronzetür im Innern der Kirche, die „Tür von Sigtuma“ (süditalienisch-byzantinisch, XII. Jahrh.) das

⁽¹⁾ Vgl. *Riesenkampf*: Der Deutsche Hof zu Novgorod. *Lerberg-Slavianski*: Historische Uebersicht der Beziehungen Novgorods zu Gotland und Lübeck. *Leopold Carl Goetz*: Deutsch-russische Handelsgeschichte des Mittelalters. Lübeck 1922. *E. Volkmann*: Germanischer Handel und Verkehr. Würzburg 1925.

⁽²⁾ Auf ihr ist unter anderem der Bischof Wichmann von Magdeburg (sein Episkopat 1156—1192) dargestellt. *A. Goldschmidt* hat auf die Verwandtschaft dieser Darstellung mit der Grabplatte des Bischofs Friedrich von Wettin im Magdeburger Dom hingewiesen (um 1152). Vgl. *E. Panowsky*: Die deutsche Plastik des 11.—13. Jahrh. München (o.J.) p. 91, Tafel 22.

Gegenstück bildet (Abb. 4 u. 5). Trotz alledem wird ein etwaiger romanischer Einfluss, den Mäsojedov in ikonographischen, stilistischen und ornamentalen Zügen hier erkennen will ⁽¹⁾, in den Fresken von Neréditsa nur mit grosser Vorsicht zu erörtern sein. Manches, was auf den ersten Blick romanisch anmuten könnte, erweist sich bei näherer Untersuchung als vereinfachte byzantinische Form, die ganz aus dem Wesen der mittel-byzantinischen Tradition zu verstehen ist, und mit den tastenden Wirklichkeitsbestrebungen des westlichen, romanischen Stils nichts zu tun hat. So könnte bei einem Vergleich der Apostelköpfe des Jüngsten Gerichts der Demetriuskirche in Vladimir mit den Köpfen der gleichen Apostel in Neréditsa auf den ersten Blick ein romanischer Einschlag bei den Gestalten von Neréditsa vermutet werden. Bei dem Philippuskopf von Neréditsa etwa ⁽²⁾ ist, im Vergleich zum entsprechenden Kopf in Vladimir ⁽³⁾, eine knappere Gesamthaltung, eine Betonung der Umrisse auf Kosten der malerischen Modellierung der Binnenflächen festzustellen. Das Haar ist als kompakte festumrissene Farbfläche behandelt. Der Kopf des gleichen Heiligen in Vladimir zeigt eine den Umriss überhaupt vermeidende malerische Modellierung, eine reichere Formgebung und eine malerisch-detaillierte Haarbehandlung. Dabei ist aber der linear-abstrakte Charakter des Philippuskopfes von Neréditsa nicht romanisch, weil an ihm nichts im abendländischen Sinne der unmittelbaren Wirklichkeitsanschauung Zugewandtes vorhanden ist. Auch in seiner knapperen Form ist er in allen Stücken Ausdruck rein byzantinischer Tradition.

Wir werden, entgegen den Ansichten von Mäsojedov, von den Hauptdarstellungen der Erlöserkirche von Neréditsa (Fresken der Kuppel und des Kuppelraumes, Fresken des Altarraumes, christologischer Zyklus im Kirchenraum, Jüngstes Gericht der Westwand) aussagen können, dass sie keine romanischen Stil-

⁽¹⁾ „Spas Neréditsa“ Leningrad 1925, p. 17. Leider hat Mäsojedov seine Vermutung an dieser Stelle nicht näher begründet.

⁽²⁾ Spas Neréditsa“, Leningrad 1925, Tafel LXXVIII. 2.

⁽³⁾ *Igor Grabar*: Die Freskomalerei der Demetriuskirche in Wladimir. Berlin (o. J.) Tafel XXIV.

einflüsse zeigen. Der von Mäsojedov herangezogene Vergleich mit abendländischen Wandmalereien von der Art der Fresken in S. Croce in Gerasusalemme (um 1145) und SS. Quattro Coronati (um 1246) in Rom ist nicht stichhaltig. Diejenigen vereinzelt Wandbilder der Erlöserkirche von Neréditsa, bei denen von Anklängen an romanische Stilformen gesprochen werden kann, stehen ausserhalb des zusammenhängenden, typischen mittelbyzantinischen Bilderschmucks. So könnten die Bilder aus dem Leben Johannes des Täufers im Kirchenraum (z.B. die Enthauptung Johannes des Täufers) (1) unter dem Einfluss romanischer Vorlagen stehen. Innerhalb des Kunstbetriebes im skandinavisch-hanseatischen Nordostgebiet waren die novgoroder Werkstätten andererseits aber so bedeutend, dass sie gelegentlich ihre byzantinischen Formen sogar bis nach Gotland hinübergetragen haben (2).

Was die Frage der Meister der Wandmalereien der Erlöserkirche von Neréditsa betrifft, so können hier, wie in Vladimir, in Anbetracht des Stilcharakters dieser Wandmalereien als leitende Kräfte nur Byzantiner angenommen werden. 1197 wird ein Grieche als Maler in Novgorod genannt, ohne dass dies freilich im Zusammenhang mit dem vorliegenden Denk-

(1) In der Publikation „Spas Neréditsa“, Leningrad, 1925, nicht abgebildet. Eine Kopie nach diesem Fresko war auf der russischen Ausstellung in Berlin 1926 zu sehen. (Byzantinisch-russische Monumentalmalerei. Veröffentl. d. Kunstarchivs No. 22/23. Werkkunst-Verlag Berlin S.W. 19, (o. J.) p. 43, No. 11).

(2) vgl. *T. J. Arne*: Rysk-byzantinska malningar i en Gotlands Kyrka. Fornvännen meddelanden från K. vitterhets historie och antikvitets Akademien. Stockholm 1912. häft 2—4. s. 57—64. Eine russische Uebersetzung davon in den „Isvestija Komiteta isutschenija drevnerusskoi zhivopisi“ Heft I, 1921 S. 5 ff. (erscheint in Leningrad).

In den letzten Jahren ist wiederholt die Vermutung ausgesprochen worden (so von *O. Grautoff*: Die Baltischen Provinzen, Bd. 3: Bauten und Bilder, Berlin-Charlottenburg 1916, S. XI. und von *F. Witte*, vgl. „Osteuropa, 4 Jahrg. Heft 7/8, April/Mai 1929, S. 474) dass ein starkes byzantinisches Element in der Westphälischen Schule des XIII. Jahrh. durch die Beziehung der Hansa zu Novgorod zu erklären sei. Näheres über diese Zusammenhänge ist noch nicht ermittelt worden. Aus dem XV. Jahrh. sind in der Kapelle des h. Kreuzes in Krakau Wandmalereien der Novgoroder Schule (von 1471) erhalten geblieben.

mal geschieht⁽¹⁾. Wie in der Demetriuskirche in Vladimir sind auch in der Erlöserkirche von Nereditsa die russischen Gehilfen den griechischen Meistern untergeordnet geblieben. In den Nebendarstellungen haben sich einheimische, russische Kräfte soweit verselbständigen können, dass gelegentlich primitive Züge sichtbar hervortreten, die aber wohl eher als Analogien zu romanischen Formen, denn als ein direkter westeuropäischer Einschlag zu bewerten sein dürften. Die Hauptteile der Darstellung, die an bestimmte Stellen des Kircheninnern kanonisch gebundenen Bildsymbole, stammen von griechischen Händen, wobei neben Elementen des hauptstädtischen Stils syrisch-kleinasiatische Züge sichtbar werden. Aber selbst diese orientalische Komponente ist letzten Endes vom grossen Zentrum der byzantinischen Kunst, von Konstantinopel, bestimmt. Die Gewandbehandlung eines „syrischen“ Engels (Abb. 32) ist immer noch aus einer direkten Tradition hellenistischer Stilelemente heraus entwickelt, die aus allen hauptsächlichsten Teilen des Denkmals spricht, und die es seinem Wesen nach auch von der gleichzeitigen Wandmalerei des Abendlandes unterscheidet. Die abendländische Wandmalerei des XII. Jahrhunderts stellt eine mehr oder weniger primitive Nachahmung byzantinischer Vorbilder dar, eine Nachahmung innerhalb derer sich tastend und nur halb-bewusst Kräfte regen, die erst in den folgenden Jahrhunderten zu selbstständigem Bewusstsein erwachen sollten. In der Erlöserkirche von Nereditsa haben wir es dagegen, ebenso wie in Vladimir, mit einer Spätphase der hier an christlichen Stoffen entwickelten Malerei des Hellenismus — und somit mit einer der allerletzten direkten Regungen der grossen antiken Malerei zu tun, deren Genius, seltsam genug, hier im hohen russischen Norden noch zweihundert Jahre später in den Fresken des „Griechen Theophanes“ aus dem letzten Viertel des XIV. Jahrhunderts zu erkennen ist. Ein letzter direkter Reflex des grossen griechischen Zentralphänomens liegt auf den mittelalterlichen Wandmalereien von Novgorod.

⁽¹⁾ Der „Griechen Petrovitsch“ (grzyn Petroviz), vgl. *Muratov in Grabar: Geschichte der russischen Kunst*. Moskau (o. J.) Bd. VI. S. 158, und *Pokrovski: „Arbeiten (trudy) des VII. Archaeolog. Kongresses in Jaroslavl, 1887“*, Bd. I. Moskau 1890, S. 172 (beides russ.).

3. Die Fresken der Georgskirche und der Kirche Mariae Himmelfahrt in Stáraja Ládoga

In der ersten Hälfte des XIX. Jahrhunderts hatten ausser der Erlöserkirche von Nereditsa noch mehrere andere kleine Kirchen in der Nahe von Novgorod ihren aus dem XII. Jahrhundert stammenden Freskenschmuck bewahrt, bis dieser um die Mitte des vorigen Jahrhunderts sinnlosen Restaurierungen zum Opfer fiel. Einen Rest ihrer alten Wandmalerei hat die ebenfalls dem XII. Jahrhundert angehörige Kirche des h. Georg in Stáraja Ládoga bis heute beibehalten ⁽¹⁾. Ebenso wie die Erlöserkirche von Nereditsa, ist die Georgskirche von Alt-Ladoga in den ersten Jahren des gegenwärtigen Jahrhunderts einer sorgfältigen Restaurierung unterzogen worden, bei der die Aussenwände beider Kirchen, in Anbetracht des verwitterten Zustandes der äusseren Ziegelschichten, mit einem Mantel aus Zement umgeben wurden. Diese festigende Zementhülle störte indes hier wie dort die Ventilation der Gebäude und führte im Lauf eines Jahrzehnts zu einer immer bemerkbarer werdenden Kristallisierung von Salzen auf der Oberfläche der ihre Innenwände bedeckenden Fresken. Nachdem zur Rettung der Wandmalereien der Erlöserkirche von Nereditsa der Zementmantel des Gebäudes bereits seit längerer Zeit wieder entfernt worden ist, ist dies vor einigen Jahren auch an der Georgskirche von Alt-Ladoga geschehen, bei welcher Gelegenheit ihre Wandmalereien neu untersucht worden sind ⁽²⁾.

Die Anordnung der Malereien ist hier dieselbe wie in der

⁽¹⁾ *N. E. Brandenburg*: Staraja Ladoga. Petersburg 1896 (russ.) Alt-Ladoga, eine wohl noch ältere Gründung als Novgorod, nördlich von diesem am Volchov gelegen, das Ladugard der skandinavischen Saga, in der Novgorod Holmgard genannt wird.

⁽²⁾ vgl. den Bericht von *N. Repnikov* im „Zweiten Sammelbande der Staatlichen Zentralen Restaurationswerkstätten“ Moskau 1928, mit guten Abbildungen nach Einzelheiten des Georgfreskos (S. 181) sowie nach dem Apostel Petrus aus dem Jüngsten Gericht (S. 182) und anderen Freskenfragmenten, (S. 182, 188), die die Bedeutung und die eigentümliche Schönheit dieses Denkmals gut erkennen lassen. Es ist sehr zu wünschen, dass die Fresken von Alt-Ladoga recht bald in einer Weise wie dies für die Nereditsafresken 1925 geschehen ist, in guten Lichtdrucktafeln zur Veröffentlichung gelangen mögen.

Nereditsakirche. In der Kuppel ist die Himmelfahrt Christi dargestellt, der in einer von acht Engeln getragenen Glorie auf dem Regenbogen thront, darunter die zwölf Apostel, in ihrer Mitte die Gottesmutter als Orans. Im Altarraum sind



Abb. 46. Der h. Georg als Drachentöter. Fresko in der Georgskirche in Alt-Ladoga. XII. Jahrh.

in der Hauptapsis Reste der Darstellung des liturgischen Abendmahls und der Gestalten von Kirchenvätern erhalten, an der Westwand Reste eines Jüngsten Gerichts (Abb. 47). In der Rundung der rechten Nebenapsis (Diakonikon) ist ein grosses Fresko erhalten, das den h. Georg zu Pferde als Drachentöter zeigt (Abb. 46). Die überaus geschmeidige, treffende Darstellung von Reiter und Pferd kann nur als Werk griechischer Hände angesprochen werden. Das wird

besonders klar aus dem Vergleich des Freskos in seiner — in ihrer Art schön gelungenen — Nachbildung in einer Novgoroder Ikone des XV.—XVI. Jahrhunderts im Russischen Museum in Leningrad (Abb. 106). Dem Motiv des wehenden Mantels des Reiters auf dem Fresko nah verwandt ist der wehende Mantel Christi auf dem Anastasismosaik in Hosios



Abb. 47. Die fürbittende Gottesmutter, zwei thronende Apostel und Engelschar. Reste von einem Fresko d. Jüngsten Gerichts in der Georgskirche in Alt-Ladoga. XII. Jahrh.

Lukas ⁽¹⁾. Dem Typus des h. Georg steht der des Apostels Paulus auf dem Fragment des Jüngsten Gerichts nahe, der sich auch durch seine schöne Gewandung auszeichnet. Das an verschiedene Stellen im Kircheninneren wahrnehmbare Riemenornament, das auch in der Erlöserkirche von Nereditsa vorkommt (Abb. 47 u. 35), wird auch als byzantinisch zu gelten haben.

Die Georgskirche in Alt-Ladoga wurde um 1180 von dem novgoroder Stadtältesten („Posádnik“) Pavel erbaut. Ihre Ausmalung dürfte unmittelbar darauf erfolgt sein. Wir besitzen eine Nachricht von 1446, laut der der Erzbischof Euthymios von Novgorod die damals im verwahrlosten Zustande befindlichen Malereien erneuern liess. Solche Erneuerungen in verhältnismässig früher Zeit können, ohne

(¹) Vgl. *Wulff*: Altchristliche und byzantinische Kunst. II. Bd. Abb. 483.

dass sie uns bezeugt wären, auch in der Erlöserkirche von Neréditsa stattgefunden haben.

Gleichzeitig mit den Fresken der Georgskirche wurden in Alt-Ladoga im Sommer 1927 auch die bisher noch unerforschten, 1921 zum erstenmal festgestellten Wandmalereien in der Kirche Mariae Himmelfahrt (XII. Jahrh.) untersucht, wo von der ursprünglichen Malerei die Gestalt des h. Boris aufgedeckt worden ist. Weitere Freskenfunde an einigen Stellen im Kircheninnern sowie im Tambour und in der Wölbung der Kuppel dürften nach dem Bericht der Moskauer Zentralen Restaurationswerkstätten hier noch hervortreten.

4. Die Fresken der Verklärungskirche des Erlöserklosters von Mirosch bei Pskov

Der Stadtstaat von Pskov, der 1348 den Titel eines „jüngeren Bruders von Novgorod“ annahm, und von dieser Zeit an bis zu seiner Unterwerfung unter die Gewalt der moskovitischen Grossfürsten i. J. 1510, ein selbständiges Staatswesen dargestellt hat, dessen Lebenskraft noch im XVII. Jahrhundert bedeutend war, befand sich im XII. Jahrhundert noch als „prigorod“ („Nebenstadt“) in Abhängigkeit von Gross-Novgorod. Um 1156 gründete der novgoroder Erzbischof Nifont in der Nähe der Stadt, an der Stelle, wo das kleine Flösschen Mirosch in den Pskov durchströmenden Fluss Velikaja mündet, das Erlöserkloster von Mirosch und erbaute gleichzeitig die Klosterkirche zur Verklärung Christi (1). Reste ihrer aus der Zeit der Erbauung stammenden Wandmalereien wurden 1858 unter der Tünche entdeckt, in den 90er Jahren freigelegt und 1900 durch den Restaurator N. M. Safonov zu ihrem Schaden erneuert. Das Bildersystem stimmt hier in den Grundzügen mit dem der Erlöserkirche von Neréditsa überein. In der Kuppel erblickt man den in einer von acht

(1) 1404 erbaute der Abt Karp im Erlöserkloster von Mirosch noch eine zweite, dem h. Erzdiakon Stephanus geweihte Kirche, die sich aber nur im Umbau des XVII. oder beginnenden XVIII. Jahrh. erhalten hat. Zur Geschichte des Miroschklosters und der Wandmalereien der Erlöserkirche vgl. *Okulitsch-Kasarin*: Führer durch das alte Pskov. 1913 (russ.) und die Arbeit über das Miroschkloster von *Pavlinov* (russ.).

Engeln getragenen Glorie zwischen Sternen thronenden Christus. Unter ihm, in der oberen Zone des Tambours, befinden sich die zwölf Apostel mit der von zwei Engeln umgebenen Maria Orans. Unter den Aposteln befinden sich 16 Prophetengestalten. In den Zwickeln der Kuppel sind die vier Evangelisten angebracht und an den östlichen Kuppel Pfeilern zu beiden Seiten des Eingangs in den Altarraum ist, wie in der Sophienkirche in Kijev, die Verkündigung dargestellt.

Im Altarraum zeigt die Konche der Apsis eine Deesis, über der sich die Hetimasie befindet. Unter der Deesis im Rund der Apsis findet sich die Darstellung des liturgischen Abendmahls und unter diesem die in zwei Zonen angeordnete Darstellung der heiligen Bischöfe, Kirchenväter und Erzdiakonen, während das Gewölbe des Altarraumes ein Bild der Verklärung Christi zeigt, in dem der Aufstieg zum Berge Tabor, die Verklärungsszene und der Abstieg Christi mit den Aposteln veranschaulicht ist ⁽¹⁾. Die Fresken der Prothesis sind verloren gegangen; im Diakonikon sind die Darstellungen eines szeptertragenden Erzengels und einiger nicht mehr bestimmbarer Szenen erhalten geblieben.

Im Kirchenraum findet sich eine Anzahl neutestamentlicher Bilder: Die Darstellung Christi im Tempel, die Taufe Christi (Abb. 48), die Heilung des Blindgeborenen, Christus und die Samariterin, die Stillung des Sturmes, die Salbung der Füße Christi durch Magdalena, Christus vor dem Hohenpriester, die Grablegung, die Anastasis und die Erscheinung Christi vor den beiden Marien (Abb. 49). Im westlichen Teil der Kirche befindet sich ein Marienleben.

Wie in der Erlöserkirche von Nereditsa, war auch in der Verklärungskirche von Mirotsch das gesamte Kircheninnere mit Wandmalerei bedeckt. Im Gegensatz zu den im novgoroder Dialekt verfassten Beischriften in der Nereditsakirche sind hier in Pskov sämtliche Beischriften griechisch. „Der reiche, und durch gute Komposition und Zeichnung hervorragende Zyklus der Klosterkirche von Mirotsch bei Pskov, von

⁽¹⁾ Vgl. dazu eine novgorodor Ikone des XV. Jahrhunderts in der Sammlung Morosov in Moskau, abgebildet bei *Wulff-Alpatoff*: Denkmäler der Ikonenmalerei. Abb. 70.

1156" ⁽¹⁾ wird ebenso wie die Fresken der Demetriuskirche in Vladimir und der Erlöserkirche von Neréditsa, griechischen Meistern zuzuschreiben sein. Die Beeinträchtigung, die diese sehr bedeutenden Wandmalereien des XII. Jahrhunderts durch ihre Restaurierung i. J. 1900 erlitten haben, hat sie bisher zu Unrecht hinter den Denkmälern von



Abb. 48. Die Taufe Christi. Fresko in der Kirche des Miroschklosters bei Pskov. XII. Jahrh.

Vladimir und Novgorod zurücktreten lassen. Bereits auf den Umrisszeichnungen, die Kondakov in den neunziger Jahren nach den Fresken des Miroschklosters veröffentlichte, ist ihre ernste und grosse Gesamthaltung sowie die Polyphonie ihrer Binnenzeichnung erkennbar. In allerletzter Zeit haben die Staatlichen Zentralen Restaurationswerkstätten in Moskau, unter Leitung von A. Anisimov, mit der Reinigung und endgültigen Freilegung dieser Fresken begonnen, die nach einer vorläufig mitgeteilten Probe ein schönes Resultat verspricht. An dem freigelegten Teil fällt ein linearer Reichtum auf, dem die farbige Qualität entsprechen dürfte. Das Maphorion der einen von den beiden heiligen Frauen zu Füßen Christi (Abb. 49) zeigt über ihrem Kopf eine Faltenbildung, die an

⁽¹⁾ *O. Wulff*: Altchristliche und byzantinische Kunst. Bd. II, p. 586.

die Mantelfalten über dem Kopf der Gottesmutter aus der Pietà Michelangelos in der Peterskirche in Rom erinnert. Die Anwesenheit jener Elemente des „klassischen Stils“, die die



Abb. 49. Der Auferstandene erscheint den Marien. Fresko in der Kirche des Mirochklosters bei Pskov. XII. Jahrh. (Ausschnitt).

byzantinische Kunst im Laufe des Mittelalters auch auf russischem Boden bewahrt hat, und von denen bereits bei der Betrachtung der Fresken von Vladimir und von Nereditsa die Rede war, ist auch hier unverkennbar.

DRITTER ABSCHNITT

DIE RUSSISCHE TAFELMALEREI DES XI—XIII JAHRHUNDERTS

I

Die Legende des h. Alipi Petscherski, des ersten russischen Heiligenmalers (+ 1114) und die Frage nach dem selbstständigen Wesen der russischen Tafelmalerei des XI—XIII Jahrhunderts

Aus Inventaren des XI.—XII. Jahrhunderts ist bekannt, dass sich in der mittelbyzantinischen Periode in Kirchen und Klöstern eine sehr grosse Zahl von Tafelbildern oder Ikonen (*ἡ εἰκόν* — nach du Cange „*εἰκόνα* pro *εἰκόν* glossae graeco-barbarae“ — wurde in der mittelbyzantinischen Periode für Tafel- und Wandmalerei noch gleichmässig gebraucht) befand, die mit Beschlägen aus Edelmetall versehen und mit Edelsteinen und Goldemailplatten geschmückt waren ⁽¹⁾. Von diesen mittelbyzantinischen Ikonen sind aber nur wenige Exemplare bis auf unsere Tage erhalten geblieben, von denen sich die bedeutendsten in Russland befinden. Aus ihrer Zahl ist an erster Stelle die aus dem Anfang des XII. Jahrhunderts stammende „Gottesmutter von Vladimir“ (Abb. 50. Ohne die späteren Anstückungen 0,78 × 0,56 m, der Durchmesser der Tafel 0,03 m.) zu nennen ⁽²⁾. Diese Ikone wurde laut dem Bericht der Chronik 1155 aus Susdal, wohin sie „zu Schiff aus Konstantinopel“ gekommen war, durch Andrei Bogoliubski nach Vladimir gebracht, wo sie — wahrscheinlich seit 1161 — ihren Platz in der neuerbauten, bis heute erhaltenen Kathedrale Mariae Himmelfahrt (Uspénski-

⁽¹⁾ *Diehl*: Manuel d'art byzantin. II. S. 589.

⁽²⁾ vgl. *Wulff-Alpatoff*: Denkmäler der Ikonmalerei. Abb. 22, 23. Dasselbst noch zwei weitere hervorragende Beispiele der mittelbyzantinischen Tafelmalerei: Abb. 24, Ikone des H. Gregor des Wundertäters im Russischen Museum in Leningrad, u. Abb. 25, Ikone der Apostel Petrus und Paulus in der Sophienkirche in Novgorod. Eine farbige Reproduktion der „Gottesmutter von Vladimir“ in *A. J. Anisimov*: Our Lady of Vladimir. Englische Ausgabe. Prag 1928, Publikationen des Seminarium Kondakovianum.

Sobór) fand. Dort hat sie auch die Verwüstung von Vladimir durch die Tataren i. J. 1238 überdauert. 1395 wurde sie nach Moskau gebracht, um die neue Hauptstadt vor dem Zentralrussland bedrohenden Tamerlan zu schützen. Die Heerhaufen Tamerlans kehrten vor Moskau um, der Grossfürst Vasili Dmitrijevitich, ein Sohn des Dmitri Donskoi, behielt jedoch das Palladium der „Vladimirskaja“ auf dem Moskauer Kreml, und die Stadtgemeinde von Vladimir musste sich mit einer (angeblich durch ein Wunder in Moskau entstandenen) Kopie begnügen ⁽¹⁾. Im letzten Viertel des XV. Jahrhunderts wurde die „Gottesmutter von Vladimir“ in Moskau in der von Aristotile Fioravanti neuerbauten Kathedrale Mariae Himmelfahrt (Uspénski Sobór) untergebracht, wo sie, in einer kostbaren Metallhülle des XV. Jahrhunderts und mit Edelsteinen bedeckt, in einem besonderen Schrein bis 1918 ihren Platz fand ⁽²⁾. 1918 gelangte sie auf dem Umwege über die Moskauer Restaurationswerkstätten in das Historische Museum in Moskau.

Die wissenschaftliche Untersuchung der Tafel befreite sie von sechs bis sieben übereinander liegenden späteren Malerschichten, unter denen die ursprüngliche byzantinische Malerei des XII. Jahrhunderts zu Tage trat, die sich in den Köpfen der Gottesmutter und des Kindes erhalten hat, und die die Kennzeichen des spätantiken Illusionismus, so wie wir ihn aus den hellenistischen Mumienporträts aus dem Fajum kennen, deutlich erkennen lässt.

Die Ikone der Gottesmutter von Vladimir gehörte, wie alle mittelbyzantinischen Ikonen, nicht zum festen Bestande einer Bilderwand, den es im XII. Jahrhundert überhaupt noch nicht gab. Sie war vielmehr ursprünglich auf einer langen Stange befestigt, und konnte in Prozessionen hoch über der Menge getragen werden, so wie das alte Palladium der

⁽¹⁾ Diese Kopie, von der Hand des Andrei Rubliov, ist ebenfalls erhalten. Eine Abbildung nach ihr im ersten Sammelbande der Staatlichen Zentralen Restaurationswerkstätten („Voprosoy Restavrazii“, I) Moskau 1926, p. 106 (russ.).

⁽²⁾ Dieser Schrein ist auf Abb. 12 links neben der Königstür der Bilderwand (zur rechten Seite der über der Königstür thronenden zentralen Gestalt Christi) zu sehen.



Abb. 50. Die Gottesmutter von Vladimir. Byzantinische Ikone d. XII. Jahrh.
Moskau, Staatliches Historisches Museum.

Blacherniotissa in Gross-Novgorod (vgl. Abb. 89). Erst in späterer Zeit wurde diese Stange entfernt; ihr oberes Ende, das im Rahmen der „Vladimirskaia“ stecken blieb, ist heute

noch in der Mitte des unteren Randes an dieser zu erkennen (Abb. 50). Nach der Analogie einer Reihe anderer, kürzlich von den Moskauer Werkstätten untersuchter gleichzeitiger Ikonen können wir annehmen, dass die Oberfläche der „Vladimirskaia“ bereits im XII. und XIII. Jahrhundert mit direkt in den Malgrund (levkas) eingelassenen Edelsteinen geschmückt war. Bei der Plünderung Vladimirs durch die Tataren sind diese Steine vermutlich herausgebrochen worden, wodurch das Bild eine starke Beschädigung erlitt, die bereits in der Mitte des XIII. Jahrhunderts eine Restaurierung veranlasst hat. In späterer Zeit dürfte der Malgrund durch verschiedentliches Anbringen von Verzierungen und Metallhüllen weiter gelitten haben. Tatsächlich ist heute vom Hintergrund des Bildes und von den Gewandpartien, ebenso wie von der Malerei der Hände, so gut wie nichts Ursprüngliches mehr erhalten ⁽¹⁾. Die Gewandung des Kindes (Tunika und Mantel), die Gewandung der Gottesmutter, die Hände (mit Ausnahme der linken Hand des Kindes, am Kinn der Gottesmutter) und der Hals und Hinterkopf des Kindes sind nur in Farbschichten des XV. Jahrhunderts (und teilweise noch späterer Zeit) erhalten. Dagegen weisen die beiden Gesichter, deren ursprüngliche Malfläche nicht mechanisch beschädigt, sondern nur infolge des ständigen Nachdunkelns der Firnissschichten mehrmals übermalt worden ist, die ursprüngliche byzantinische Darstellung des XII. Jahrhunderts auf, von der heute noch ein hoher malerischer Reiz ausgeht, der sich mit dem Spiritualismus des christlichen ikonographischen Themas in überaus seltsamer Weise verbindet ⁽²⁾. A. Anisimov gibt folgende Beschreibung des Charakters der Gesichter auf der „Vladimirskaia“ und ihrer malerischen Technik: „Die Gesichter der Mutter und des Kindes sind zugleich ikonographisch bedingt und porträthaft. Dichte dunkle Augenbrauen und lange Wimpern, tiefe Augenhöhlen, stark hervorquellende Augäpfel, Nasen, deren Spitze sich den Lippen nähert, und deren

⁽¹⁾ Vom ursprünglichen Hintergrunde stammen einige Spuren von Goldgrund, die in roter Schrift die Reste der Inschrift $\text{MP}\Theta\text{V}$ tragen.

⁽²⁾ Auf der Ikonenausstellung, Berlin 1929, war eine Faksimilekopie der Vladimirskaia aus den Moskauer Restaurationswerkstätten, von der Hand des Restaurators A. Briägin zu sehen.

Ansatz stark betont ist — das sind die hauptsächlichlichen Züge dieses ikonographischen Typus. Neben seiner Konvention spürt man aber gleichzeitig unmittelbares Leben und Wirklichkeitsnähe. Der Maler übersieht die ihn umgebenden realen Dinge keineswegs. Vom dunklen, bräunlichen Gesicht der Mutter hebt sich das hellhäutige, rosige Kindergesicht des Sohnes ab. Eine realistische Malart, die der Konvention fern bleibt, und die an die freie, impressionistische Art der hellenistischen Porträts aus Aegypten erinnert, bringt den bildnismässigen Charakter noch mehr zur Geltung. Auf den olivgrünen Grundton, der in den Schattenpartien hervortritt, ist gelbe Farbe gelegt. Auf dem hellen Gesicht des Kindes weist dieses Gelb einen starken Zusatz von Bleiweiss auf. Die rote Farbe dient nicht nur zum Markieren der Lippen. Sie ist ebenfalls über den Hals und über das Kinn verteilt, fehlt nicht an der Stirn und am oberen Augenlid, begleitet den Umriss der Nase, und bildet einen kleinen Fleck im inneren Augenwinkel. Eine sichere Verteilung von Bleiweiss markiert die Lichter auf Nase, Kinn und Stirn. Ein fester Kontur ist nur an der linken Hand des Kindes wahrzunehmen. Im übrigen werden die Flächen durch Schattenpartien von einander geschieden, und sogar zwischen der Wange des Kindes und der der Mutter gibt es keine Linien. Das malerische Relief wird durch ein allmähliges Übereinanderlegen verschiedener sehr dünner Farbschichten erzielt, wodurch die Uebergänge von Licht und Schatten sich der Greitbarkeit entziehen. Eine Ausnahme bilden in dieser Beziehung nur die Stellen, wo der Maler absichtlich mit festem Pinselstrich und mit Linien arbeitet. Für die realistische Art des Malers ist bezeichnend, dass er die Wimpern und Brauen mit dunkelbrauner, fast schwarzer Farbe ausführt, dagegen aber das obere Ende des Augenlides, in der Tiefe der Augenhöhle, und den Umriss der Nase mit einer rotbraunen Linie markiert” (1).

Die Ikone der Gottesmutter von Vladimir, die 150 Jahre nach der Christianisierung des Landes nach Russland kam, ist geeignet, uns eine Vorstellung davon zu geben, welcher

(1) Zweiter Sammelband der Moskauer Restaurationswerkstätten („Voprosy Restavrazii“, II.) Moskau 1928, S. 110, 111 (russ.).

Art die Beispiele waren, die einer beginnenden höheren russischen Kunstübung im XI. und XII. Jahrhundert von der östlichen Kirche dargeboten wurden. Was bisher, in praehistorischer Zeit, im Laufe weiter Zeiträume auf dem Gebiet der bildenden Kunst von den Russen hervorgebracht worden war, können wir zum Teil noch aus seinen Spuren in der russischen Bauernkunst beurteilen⁽¹⁾. Es war das eine in langsamer Bemühung dem chaotischen Lebensgrunde allmählich abgewonnene, durch ihre Symmetrie den Geist ordnende und durch ihren Rhythmus den Sinnen wohltuende Zeichenwelt von Linien, Kreisen und schematisierten Pflanzen- Tier- und Menschenfiguren. Anhaltspunkte der Orientierung und der Selbstbehauptung, die im Zwielficht eines vagen Bewusstseinsfeldes inmitten des überwältigenden Lebensstroms in unsicheren Umrissen gewonnen worden waren, wurden in Gestalt von die Gedächtniskraft und das Beharrungsvermögen fördernden, und zugleich durch ihren spielerischen Rhythmus sinnlich-lustbetonten Zeichenmalen an dem umgebenden selbstgeschaffenen Gerät zur Bekräftigung seines Nutzens objektiviert, und zum Zweck der Autosuggestion an den Objekten des Körperschmucks und an den Waffen angebracht. Eine primitive Grundlage der bildenden Kunst war, in Verbindung mit den Grundlagen einer allgemeinen Gesittung, von den Russen der praehistorischen Zeit gelegt worden. Sie haben sich aber über diese Ansätze nicht hinaus entwickeln können. Anregungen, die sie von aussen, aus dem Osten oder aus dem Gebiet der Mittelmeerkulturen erreichten, blieben infolge ihrer zufälligen Natur wirkungslos. Es war ihnen versagt, durch eigene Unterscheidungskraft zu einem Alphabet zu gelangen und gleichzeitig auf dem Gebiet der bildenden Kunst die menschliche Gestalt als das Symbol eines höheren Bewusstseins aus der Menge der übrigen Zeichen zu verselbstständigen. Die Russen der praehistorischen Zeit blieben vielmehr stationär in der Welt der primitiven Zeichenmale stehen. Die

(1) Ueber die russische Bauernkunst vgl. die Sonderpublikation „Peasant Art in Russia“ des Burlington-Magazine, London, und die seit 1925 erscheinenden, die Bauernkunst behandelnden Veröffentlichungen des Staatlichen Kunsthistorischen Instituts in Leningrad, von denen bereits mehrere Hefte vorliegen.

Gebiete des höheren Bewusstseins blieben unentdeckt und unartikuliert. Gegenüber dem, was an primitiver Gestalt gewonnen war, überwog das Amorphe auf allen Gebieten.

In diesen Zustand, der, im Ganzen genommen, sich von dem der westlichen Nachbarn der Russen im Norden Europas nicht unterschied, wurden durch den welthistorischen Prozess der Christianisierung des nördlichen Europa Beispiele einer Kunst verpflanzt, deren innerstes Wesen noch immer von der vollendetsten Morphe, von der sinnvollsten Artikulierung bestimmt war, die das menschliche Bewusstsein je erreicht hat — erreicht auf dem höchsten Punkt der Parabel, die die unbegreiflichen Geschicke des menschlichen Geschlechts auf ihrer Bahn aus dem Unbekannten in das Unbekannte beschreiben. Der mittelbyzantinischen Kunst wohnte der antike Gehalt noch unmittelbar inne, wenn er in ihr auch nur mittelbar durch das Medium des orientalischen Flächenstils, den die liturgische Strenge des Kultus immer wieder in den Vordergrund stellte, in Erscheinung trat, und wenn diese seine äussere Erscheinung auch den somatischen Typus östlicher Rassen aufwies, die die Träger des realen byzantinischen Lebens geworden waren. Die Ikone der Gottesmutter von Vladimir kann als ein Exponent dieser seltsamen Mischung gelten.

Es fragt sich nun, wie weit die Russen im XI.—XIII. Jahrhundert den byzantinischen Vorbildern selbstständig zu folgen imstande gewesen sind, und ob eine Gruppe von Ikonen, die als die ältesten Spuren der Tafelmalerei auf russischem Boden erkannt worden sind, auf russische Hände zurückgehen.

Die Sichtung des Ikonenbestandes der Kathedrale Mariae Himmelfahrt in Moskau, der Krönungskirche der moskauer Zaren, in der seit dem Ende des XV. Jahrhunderts eine grosse Zahl durch ihr Alter und ihren legendären Ursprung besonders verehrungswürdiger Ikonen thesauriert worden ist, sowie eine Untersuchung des Ikonenbestandes in den Kirchen der ältesten russischen Städte und der grossen Klöster hat, obgleich erst seit 1918 in vollem Umfang begonnen, bereits jetzt eine Reihe von alten Tafelbildern ans Licht gebracht, die als Belege einer Ikonenkunst des XII.—XIII. Jahrhunderts auf russischem Boden gelten können, von der man — im

Gegensatz zu den Ikonen des XIV.—XVII. Jahrhunderts, über die seit langem eine spezielle Literatur besteht — bisher keine Vorstellung gehabt hat.

Ein Verzeichnis dieser ältesten Ikonen wurde 1926 im Ersten Sammelbande der Zentralen Restaurationswerkstätten in Moskau durch J. Grabar veröffentlicht, worauf im Zweiten Sammelbande von 1928 A. Anisimov mit ihrer Abbildung und Beschreibung begonnen hat ⁽¹⁾. Die russische Kunstwissenschaft gibt zu, dass sich innerhalb dieser Gruppe der ältesten russischen Tafelbilder wesentliche Unterschiede bemerkbar machen, indem ein Teil dieser Ikonen in archaischer Ausprägung Züge aufweist, die uns aus den bisher bekannten, national-russischen Tafelbildern der späteren Jahrhunderte geläufig sind, während die anderen von allem bisher Bekanntgewordenen verschieden wirken. Doch neigt eine Reihe hervorragender russischer Kenner, unter ihnen auch Grabar und Anisimov, zur Annahme, dass auch diese zweite Gruppe als das Werk russischer Hände anzusprechen sei.

Zur Beantwortung der Frage nach dem Ursprung der ältesten russischen Ikonen sind wir vor allem auf stilkritische Merkmale angewiesen. Die Beschriftung der Ikonen sagt auch dort, wo sich die ursprünglichen Inschriften erhalten haben, nur insofern über ihren Ursprung aus, als sie palaeographisch in das XII.—XIII. Jahrhundert verweist. Dass diese Beschriftung fast überall eine russische ist, genügt nicht, um den russischen Ursprung eindeutig festzustellen, da sich alte Inschriften im novgoroder Dialekt an einer Reihe von Fresken der Erlöserkirche von Nereditsa aus dem Ende des XII. Jahrhunderts finden, die wohl fraglos auf auswärtige Meister zurückgehen. Die Angaben der alten Inventare sind ebenfalls nicht geeignet, auf den Ursprung der frühesten Ikonen Licht zu werfen. Das älteste von ihnen, das Inventar des Klosters des h. Joseph von Volokolamsk bei Moskau, von 1545, erwähnt neben den Ikonen der Moskauer Maler des XV.—XVI. Jahr-

⁽¹⁾ *A. Anisimov*: Die vormongolische Periode der altrussischen Malerei. Zweiter Sammelband der Staatlichen Zentralen Restaurationswerkstätten („Voprosy Restavrazii“, II) Moskau 1928 (russ.). Eine französische Uebersetzung soll demnächst in den „Monuments Piot“ erscheinen

hunderts und neben denen der Schule von Novgorod nur ganz allgemein eine „alte Malart“. Die einzige literarische Quelle, durch die die Tätigkeit selbständiger russischer Ikonenmaler in dieser frühen Zeit mit einiger Sicherheit bezeugt wird, ist das „Väterbuch“ („Paterik“) des Kijever Höhlenklosters (Kijewo-Petschérskaja Lávra), das die Legende des 1114 verstorbenen, nach seinem Tode heilig gesprochenen russischen Malermönchs Alypios (Alipi Petschérski, oft auch Alimpi oder Olímpi Petschérski genannt) enthält ⁽¹⁾. Aus der Legende des h. Alypios geht hervor, dass er ein geborener Russe war (es heisst, dass er von seinen Eltern zu den ausländischen Meistern, die 1084 die Kirche des Höhlenklosters mit nicht mehr erhaltenen Mosaiken versahen, in die Lehre gegeben worden sei) und dass das Bestellen von Tafelbildern auch von Seiten der Laien im damaligen Russland bereits eine gewöhnliche Erscheinung war. Da von Alypios berichtet wird, dass er Ikonen nicht nur malte, sondern auch restaurierte, muss es solche bereits im XI. Jahrhundert in grösserer Zahl in Russland gegeben haben ⁽²⁾.

⁽¹⁾ Ueber dieses „Väterbuch“ des Kijever Höhlenklosters (eine Sammlung von Heiligenleben, von denen viele die heiligen Mönche des Klosters zum Gegenstand haben) und seine Ausgaben von Jakovlev, Viktorov und Poselianin vgl. *L. K. Goetz*: Das Kiever Höhlenkloster als Kulturzentrum des vormongolischen Russland. Passau, 1904, p. 15., ferner *E. Golubinski*: Geschichte der russ. Kirche, I. Bd. I. Teil, p. 758ff. und *Th. Schmit*: Die altrussische Kunst in der Ukraine, Charkov, 1919 (beides russ.).

⁽²⁾ Das 34. Kapitel („Slovo“) des „Väterbuchs“ („Paterik“) des Kijever Höhlenklosters enthält die Legende des h. Alipi Petschérski. Als die überseeischen Meister, die Griechen und Abchasier, von denen bereits die Rede war, den Altarraum der Kirche des Kijever Höhlenklosters mit Mosaiken schmückten, zu denen sie die Glasmassen mitgebracht hatten, wurde Alipi von seinen Eltern zu ihnen in die Lehre gegeben. Während der Arbeit geschah ein Wunder: Die Darstellung der Gottesmutter verklärte sich nach ihrer Fertigstellung und begann zu strahlen. Aus ihrem Munde flog eine weisse Taube auf, die das Innere der Kirche und sämtliche in ihr befindlichen Ikonen umkreiste und dann verschwand. Alle, die zugegen waren, unter ihnen auch Alipi, fielen vor Schreck auf ihr Angesicht. Unter dem Eindruck des Geschehenen wurde Alipi Mönch. Zugleich war er ein grosser Maler: „er wurde sehr klug, die Ikonen zu malen“. Der Abt des Klosters machte ihn wegen seiner Tugend zum Priester. Alipi verbrachte die Nächte singend und betend, die Tage

Zwei Ikonen, das wundertätige Bild einer Gottesmutter vom Typus der Gottesmutter von Vladimir in der Kathedrale Mariae Himmelfahrt in Rostóv (Gross-Rostóv am Nerosee, nicht zu verwechseln mit Rostóv am Don) und die Ikone der thronenden Gottesmutter vom Typus der „Petschérskaja“ mit Antonius und Theodosius (zwei heiligen Mönchen des Kijever Höhlenklosters, die um die Mitte des XI. Jahrhunderts lebten) im Svenski-Kloster bei Briansk werden von der Tradition dem Alypios zugeschrieben. Beide Tafeln sind letzthin in den Restaurationswerkstätten in Moskau untersucht worden. Die Ikone in Rostov erwies sich als ein in keinem Zusammenhang zur vormongolischen russischen Kunst stehendes Spätwerk. Dagegen konnte die Ikone des Svenski-Klosters bei Briansk nach Entfernung späterer Uebermalungen als ein Werk des XIII. Jahrhunderts festgestellt werden ⁽¹⁾. Laut Ueberlieferung stammt dieses Bild aus dem Kijever Höhlenkloster, von wo es in wunderbarer Weise i. J. 1288 in das Svenski-Kloster gekommen sein soll. Der stilistische Befund stimmt mit letzterem Datum überein. In der „Petschérskaja“ des Svenski-Klosters haben wir es mit einer Kopie nach einem älteren, aus Kijev stammenden Original zu tun, das möglicherweise auf Alypios zurückgeht. Die thronende

indem er neue Ikonen malte und alte erneuerte. Einst nahmen einige von den Mönchen des Klosters eine Bestellung auf mehrere Ikonen und das für diese erlegte Geld entgegen, ohne Alipi etwas davon zu sagen. Der Besteller, der vergeblich auf die Ikonen wartete, beklagte sich schliesslich beim Abt. Als dieser aber den nichtsahnenden Alipi zur Rede stellen wollte, fand man die Ikonen wunderbarerweise fertig vor, und ihr göttlicher Ursprung bekräftigte sich bald darauf durch den Umstand, dass sie heil blieben, als die Kirche, in die sie gebracht worden waren, verbrannte. Vor seinem Ende erkrankte Alipi, als er gerade einen Marienbild zu malen begonnen hatte. Der Besteller ging traurig fort, als der Kranke die Arbeit unterbrechen musste. Es fand sich aber ein Jüngling von lichter Gestalt bei Alipi ein, beendete die Arbeit in drei Stunden und stellte sie dort auf, wohin der Besteller sie bestimmt hatte. Als dieser sah, was geschehen war, eilte er zum Abt, um ihm das Wunder zu berichten. Der Abt betrat Alipis Zelle, als der Heilige bereits im Sterben lag. Alipi konnte aber vor seinem Ende noch bekräftigen, dass ein Engel die Ikone zu Ende gemalt habe.

(1) Vgl. Abb. 135, ferner im zweiten Sammelband der Restaurationswerkstätten („Voprosy Restavrazii“, II) Abb. auf p. 154, 155. Die gegenwärtige Grösse der Tafel beträgt 0,595 × 0,42, ihr Durchmesser 0,02 m.

Gottesmutter vom Typus der *Platytera* gibt wahrscheinlich die verloren gegangene grosse Mosaikdarstellung der Gottesmutter in der Hauptapsis der Kirche *Mariae Himmelfahrt* des Kijever Höhlenklosters wieder, die, wie die Legende berichtet, sich nach ihrer Anfertigung verklärte. Ihr Typus, der der „*Petscherskaja*“, hat sich dauernd in der russischen Ikonographie erhalten (vgl. Abb. 136. Die Darstellung entspricht im allgemeinen dem Bilde des *Svenski-Klosters*, auf dem das Kind aber mit weitausgebreiteten Armen segnend dargestellt ist, während es auf der Ikone der *Stroganovschule* aus dem Ende des XVI. Jahrhunderts nur die rechte Hand zum Segen erhebt). Die „*Petscherskaja*“ des *Svenski-Klosters*, kann als Werk eines russischen Malers des XIII. Jahrhunderts angesprochen werden, da ihr ikonographischer Typus ein lokaler, wahrscheinlich von *Alypios* zu Ende des XI. Jahrhunderts geschaffener ist, der dann später von anderen russischen Heiligenmalern wiederholt worden sein dürfte. Sie zeigt eine plastische Modellierung der Gestalten und zugleich eine Beweglichkeit des Konturs, die die unmittelbare Nähe byzantinischer Vorbilder erkennen lassen und die sich von der starren, nach der Seite des Bildornaments flächenhaft entwickelten Art der sich selbst überlassenen späteren altrussischen Ikonenkunst unterscheidet. In den Gesichtstypen und vor allem in der Gewandbehandlung sind die Gestalten der „*Petscherskaja*“ den Engelgestalten von einer Darstellung der Anbetung des Kreuzes aus dem XII. Jahrhundert verwandt (vgl. Taf. IV). Eine gewisse Gefälligkeit, Fülle und Geschmeidigkeit der Form, die, nach *Anisimov*, von einem volltönigen, malerischen Kolorit begleitet wird, unterscheidet diese Ikone von den gleichzeitigen, unter byzantinischem Einfluss stehenden italienischen Tafelbildern der *Maniera greca* des XIII. Jahrhunderts, die in ihrer Gesamthaltung bedeutend starrer sind. Der Unterschied zwischen der in der *Maniera greca* durch eine zeitweilige Rezeption byzantinischer Vorbilder (die sich auf dem diesen Vorbildern fremden Boden der römischen Kirche vollzog) geschaffenen Stilform und den Formen der beginnenden russischen mittelalterlichen Kunst, die sich in ununterbrochenem Kontakt mit byzantinischen Beispielen im Schosse der Orthodoxie entwickelten, wird bei

der Betrachtung der „Petscherskaja“ des Svenski-Klosters evident. Der Vergleich dieser Ikone mit den ihr gleichzeitigen Werken der italienischen Maniera greca führt des weiteren zur Erkenntnis, dass — gegenüber der überaus langsam und unter wiederholten Rückfällen in das Urtümlich-Primitive sich unter spätantik-byzantinischen Einflüssen vollziehenden Evolution der frühmittelalterlichen Kunst des Westens — gerade die Anfänge der russischen mittelalterlichen Kunst durch ihren Formenreichtum überraschen. Zu diesem Formenreichtum der ältesten russischen Kunst findet man in den Anfängen der westeuropäischen Kunst des Mittelalters keine Analogien, während andererseits der weitere Entwicklungsgang der abendländischen Kunst des hohen Mittelalters und der Renaissance keine Analogien zur Entwicklung der russischen Kunst des XIV.—XVI. Jahrhunderts bietet. Ehe die spätantik-byzantinische Rezeptionsmasse in den klassischen nationalen russischen Ikonenschulen des XIV.—XVI. Jahrhunderts bis zum Bildornament reduziert wird, weisen die Werke der frühen russischen Heiligenmaler des XII. und XIII. Jahrhunderts unter der unmittelbaren Anleitung griechischer Lehrmeister eine differenzierte, sich durch einen grossen Reichtum an plastischen Formelementen auszeichnende Art auf — ein Umstand, der bei der Beantwortung der Frage nach dem selbstständigen Wesen der ältesten russischen Tafelmalerei und bei der Beurteilung ihrer Denkmäler nicht übersehen werden darf.

II

Die bisher bekannt gewordenen russischen Ikonen des XI—XIII Jahrhunderts

Unter den seit 1918 von den Moskauer Restaurationswerkstätten untersuchten ältesten Ikonen kommt die „Verkündigung von Ustjüg“ in der Kathedrale Mariae Himmelfahrt in Moskau in Stil und Technik der Gottesmutter von Vladimir am nächsten ⁽¹⁾. Obgleich nach den Angaben von Anisimov

⁽¹⁾ Abb. der ganzen Tafel im Zweiten Sammelbande der Staatlichen Zentralen Restaurationswerkstätten („Voprosy Restavrazii“, II) Moskau 1928, S. 106. Die Grösse der Tafel beträgt $2,29 \times 1,44$ m., ihr Durchmesser 0,035 m.



Der Kopf des h. Nikolaos des Wundertäters
Ausschnitt aus einer Ikone des XII Jahrh.
Moskau, Staatliche Zentrale Restaurationswerkstätten



Abb. 51. Kopf des Erzengels Gabriel von der „Verkündigung von Ustjüg“.
Ikone d. XII. Jahrh. Moskau, Kathedrale der Himmelfahrt Mariae.

die Maltechnik in beiden Fällen identisch ist, so fällt doch an dem gut erhaltenen Kopf des Erzengels Gabriel dieser Ikone eine schärfere Betonung des linearen Elements auf. Die gabelförmige Markierung des Nasenansatzes ist hier stärker betont, ebenso wie die Einkerbung in der Mitte der Oberlippe.

Die Darstellung der Augen ist graphischer Art, wobei am rechten Auge des Engels ein das äussere Ende des oberen Augenlides mit dem äusseren Ende der rechten Braue verbindender Strich zu erkennen ist. Vor allem aber ist, sowohl in der Darstellung des Engels als auch in der der Gottesmutter, der Mund anders gestaltet als auf der „Vladimirskaja“. Gegenüber der malerischen Leichtigkeit mit der der Mund der Maria auf der Ikone der Gottesmutter von Vladimir in zufälliger, unmittelbar lebensvoller Wirkung dargestellt ist (auch die mittelbyzantinische Ikone Gregors des Wundertäters im Russischen Museum in Leningrad zeigt eine ähnliche malerisch-illusionistische Darstellung des Mundes), wird auf der „Verkündigung von Ustjüg“ die Darstellung des Mundes in einer graphischen Formel gegeben, deren Einzelteile von konventioneller Regelmässigkeit sind, und die aus einer bogenförmigen Oberlippe, einer wulstigen Unterlippe und exakt betonten Mundwinkeln besteht. Der Kopf des Erzengels weist ausserdem gegenüber den malerischen Flächen des Gesichts der „Gottesmutter von Vladimir“ ein System abstrakter graphischer Kurven auf, dem eine Schönheit besonderer Art eigen ist, und das mit der graphischen Behandlung der Haare in engem Zusammenhang steht. Die von Goldfäden durchzogenen Haare des Engels sind dunkelbraun, sein Gesicht gelblich mit grünen Schatten, die Wangen und Lippen gerötet, dazu kommen weisse Glanzlichter. Während die Gottesmutter dieser Verkündigungsdarstellung ein kirschfarbiges Maphorion und einen leuchtend blauen, von schwarzen Falten durchzogenen Chiton trägt, weist der Engel einen dunkelgelben Chiton mit braunen Falten und ein hellgelbes, an den belichteten Stellen grünlich getöntes und weiss gehöhntes Himation auf. Die Gestalten des Erzengels Gabriel und der Gottesmutter sind ohne Bodenstreifen auf Goldgrund gestellt. Am oberen Rande der Darstellung ist in einem Kreissegment die kleine Gestalt des „Alten der Tage“, zu sehen, der auf Cherubim thront und von Kreisfächer tragenden Seraphim umgeben ist. Ein von seiner Rechten ausgehender Lichtstrahl trifft den Schoss der Gottesmutter, in dem, durch ihre Gewandung durchschimmernd, die nackte, nur mit einem Lententuch bekleidete Gestalt des Kindes in silbernem Nimbus zu sehen ist. Ani-

simov macht darauf aufmerksam, dass die Enden des Himations des Engels — gleich denen der Mäntel der Apostel auf dem Abendmahlsmosaik in Kijev — eine tropfenförmige Verbreiterung zeigen, ein Motiv das aus der Antike stammt ⁽¹⁾, und konstatiert überall einen engen Zusammenhang mit der mittelbyzantinischen Form. Seiner Meinung nach könnte für einen russischen Ursprung der Tafel ausser ihren russischen Inschriften nur ein Zug von Intimität und Schlichtheit in der Darstellung und der offene Ausdruck der Gesichter sprechen — Kriterien die er selbst für imponderabil erklärt. In der Tat wird man es kaum verantworten können, die „Verkündigung von Ustjug“ als das Werk russischer Hände zu bezeichnen. In seiner sicheren Ruhe und in der Meisterschaft, mit der sein abstraktes Kurvensystem vorgetragen ist, erscheint dieses Bild weit eher als das Resultat einer lange geübten, sehr gefestigten Kunst, denn als die Arbeit gelehriger Schüler. Zugleich lässt der merkliche Unterschied zur hauptstädtischen „Vladimirskaja“ die „Verkündigung von Ustjug“ als das Werk eines provinziellen Zentrums der byzantinischen Kunst erscheinen. Die Frage, ob dieses Zentrum auf dem Balkan, in Kleinasien oder in Georgien ⁽²⁾ zu suchen ist, muss zur Zeit noch offen gelassen werden.

In seinem Typus mit dem Kopf der Erzengels Gabriel auf der „Verkündigung von Ustjug“ eng verwandt ist der Kopf eines Erzengels auf einer Ikone des Historischen Museums in Moskau, deren kunstgeschichtlicher Ursprung ebenfalls nicht feststeht (Abb. 52. 0,485 × 0,387 m). Bei einer grossen Aehnlichkeit in der Modellierung des Gesichts und in der Darstellung der Haare wirkt dieser Kopf etwas weicher und malerischer als der des Verkündigungsendgels. Er kann mit

(1) Eine als Zeus ergänzte Marmorfigur im Alten Museum in Berlin (No. 290, antike Kopie nach einem griechischen Werk des IV. Jahrh.) zeigt eine ähnliche, wie von einer Bleifüllung herrührende Verbreiterung des Mantelendes, die man in weniger auffälliger Form an vielen Antiken wahrnehmen kann).

(2) Nach den von Kondakov mitgeteilten Beispielen alt-georgischer Ikonen kaum anzunehmen. Vgl. *Kondakov-Bakradse*: Verzeichnis der Denkmäler des Altertums in einigen Kirchen und Klöstern Georgiens. Petersburg 1890. Abb. 10, 73, 79 (russ.).

den Engelköpfen des Jüngsten Gerichts in Vladimir in Zusammenhang gebracht werden (vgl. Abb. 28). Diese Ikone eines Erzengels gehörte ursprünglich wohl zu einem Triptychon, das den Emanuel zwischen den beiden Erzengeln Michael und Gabriel darstellte (vgl. Abb. 78 und 79), oder das, wie Anisimov meint, die Darstellung der Dreifaltigkeit in Gestalt der drei Engel bei Abraham (vgl. Abb. 119) formelhaft wiedergab.

Aus der Kathedrale Mariae Himmelfahrt in Moskau stammt eine Tafel mit der Darstellung des Acheiropoieten, des „nicht von Menschenhänden geschaffenen Bildes Christi“ (Abb. 53, $0,77 \times 0,71$ m) die in dem sicher abgewogenen Kurvensystem ihrer Oberfläche sowie in der Darstellung der golddurchzogenen dunkelgrünen Haare der „Verkündigung von Ustjüg“ verwandt erscheint. Der Kreuznimbus dieser Ikone war einst mit in den Malgrund vertieften Edelsteinen geschmückt, deren in späterer Zeit mit Kreidegrund ausgefüllte Gruben noch deutlich zu erkennen sind. Die Gesichtsfläche ist fast monochrom in braungelb ausgeführt, die farbige Gesamtwirkung eine sehr reservierte. In starkem Gegensatz zu dieser Vorderseite der Ikone steht ihre ebenfalls bemalte Rückseite, die eine buntfarbige Darstellung der Anbetung des Kreuzes mit Inschriften im novgoroder Dialekt zeigt. Während die Engeln gestalten dieser Rückseite eine gewisse Beziehung zu den Engeln der Fresken der Erlöserkirche von Neréditsa zeigen (Taf. IV u. Abb. 32), kann der Christuskopf mit den Acheiropoieten von Neréditsa (Abb. 36, 37) nicht in Verbindung gebracht werden. Er ist eher einer Darstellung des h. Nikolaos des Wundertäters verwandt, die aus dem Novodevitschikloster in Moskau stammt (Taf. III. $1,45 \times 0,92$ m). Anisimov hat denselben Ausdruck der auf dem Antlitz dieses Nikolaos liegt, mit treffenden Worten charakterisiert: „Der edle Kopf des grossen Heiligen lässt die charakteristischen Züge seines byzantinischen Urbildes erkennen. Die Darstellung zeigt ihn in individueller Ausprägung. Sie gibt ein Antlitz wieder, das den Stempel tiefer Weisheit und eines komplizierten Innenlebens trägt. Durch die kanonisch festliegenden Züge der byzantinischen Ikonographie hindurch blickt uns von dieser Ikone aus der Tiefe der Jahrhunderte eine andersgeartete



Abb. 52. Kopf eines Erzengels. Ikone d. XII. Jahrh. Moskau, Staatliches Historisches Museum.

Seele an — eine heidnische, antike Seele, die zur Zeit des Hellenismus alle Eroberungen des menschlichen Gedankens erfasst und in sich vereint hat, und die das Labyrinth des menschlichen Herzens und seiner Empfindungen in sich trägt.

Das ist nicht nur ein Bischof, ein Seelenhirt, ein Lehrer der Christenheit — sondern ein Philosoph, ein Rhetor, ein Mensch, der alle Weisheit und alle Bitterkeit der Welt kennt, und



Abb. 53. Der Acheiropoiet. Ikone d. XII. Jahrh. Moskau, Kathedrale der Himmelfahrt Mariae.

der durch die seinen vergeistigten Blicken entströmende Kraft die menschlichen Seelen und Herzen umzustimmen vermag“⁽¹⁾. Der einleitende Satz dieser Charakteristik deutet an, dass die Nikolaosikone des Novodevitschi-Klosters als eine Nachah-

⁽¹⁾ „Voprosy Restavrazii,” II, S. 133. Dasselbst auf S. 130 eine Abbildung der ganzen Tafel.



Abb. 54. Die Blacherniotissa, („Snámenije“) Ikone d. XII.—XIII. Jahrh.
Moskau, Staatliche Restaurationswerkstätten.

mung byzantinischer Vorbilder aufzufassen ist, was ein so auffällig hervortretender Fehler in der Zeichnung, wie die in ungleicher Höhe liegenden Augen, zu bestätigen scheint. Der Maler hat auch die Modellierung des Gesichts, bei der eine Stilisierung der Muskeln und Runzeln in der Art beabsichtigt war, wie wir sie aus dem Nikolaosfresko oder aus der Darstellung des Lazarus in der Erlöserkirche von Nereditsa kennen (Abb. 39 u. 41), nicht zu bewältigen verstanden. Auch wirken die Haarmassen primitiv, und der im Gegensatz zu seiner Darstellung an den vorher betrachteten Engelköpfen hier leicht und natürlich angelegte Mund wird durch eine unförmige Unterlippe beeinträchtigt. Demgegenüber weisen der nervöse, aber feste Kontur, die Sicherheit der Gesamthaltung und die eigentümliche Schönheit der rhythmischen Kurvenwirkungen, in die auch die Segenshand des Heiligen mit einbezogen ist, eine hohe, der hauptstädtischen Kunst nahestehende Qualität auf. Der ursprüngliche Hintergrund des Bildes ist zusammen mit seiner Inschrift verschwunden. Da die braunrote Gewandung des Heiligen mit silbernen Strichen gehöht ist, dürfte es sich um einen Silbergrund gehandelt haben. Der Kopf des Nikolaos weist die übliche grüne Untermalung auf, die durch die über ihr aufgetragenen Ockerschichten hindurchschimmert. Die Runzeln des Gesichts sind mit rötlicher Farbe nachgezogen. Die dunkelgrünen Haare sind weiss gehöht.

Zu dieser zurückhaltenden Farbenskala steht die farbige Haltung von zehn kleinen Heiligengestalten, die zusammen mit der Hetimasie auf den Rändern der Ikone angebracht sind, in einem Gegensatz, der an den zwischen der Vorder- und Rückseite der Ikone des Acheiropoieten bestehenden Kontrast erinnert. Die Gestalten und die Köpfe dieser kleinen Heiligenfiguren sind im Gegensatz zur knappen und überlegten Darstellung des Nikolaos in einer breiten, primitiven malerischen Technik wiedergegeben. Wenn man die Nikolaosikone für eine russische Arbeit halten wollte, so müsste man annehmen, dass sie in einem der byzantinischen Welt am nächsten stehenden Zentrum des vormongolischen Russland, etwa in Kijev, entstanden sei, und dass die Randfiguren in einem primitiveren, mittel-oder nordrussischen Kunstgebiet

hinzugefügt worden sind. Doch fehlen zunächst noch Anhaltspunkte, die es gestatten würden, ein Bild wie die Nikolaosikone mit Bestimmtheit als das Werk russischer Hände zu erklären.

Die grosse Gestalt der Blacherniotissa („Snámenije“) aus dem Spaso-Preobrazhénskikloster in Jaroslávl (¹⁾) (Abb. 54 1,93 × 1,21 m.) stellt zur Zeit ebenfalls noch ein kunstgeschichtliches Rätsel dar; gegenüber den Darstellungen der Blacherniotissa in der Wandmalerei des XI. und XII. Jahrhunderts (Abb. 18 u. 34) wirkt sie primitiver. Vor allem fällt der unsichere Stand der Figur auf. Wie sehr sich in der späteren national-russischen Ikonenkunst die plastische Modellierung der Köpfe und das Körpervolumen verliert, zeigt der Vergleich mit einer Darstellung desselben Themas aus der Moskauer Schule des XV. Jahrhunderts (Abb. 128). Die auf einem grossen roten Kissen (Omphalion), das mit östlichem Ornament bedeckt ist, stehende Gestalt der Maria Orans trägt einen braunen Mantel über einem blauen Untergewande. Die belichteten Stellen dieser Gewandung sind mit breiten Goldflächen gehöhlt, was dem Gesamteindruck eine starre, metallische Wirkung verleiht. Auch ist die Darstellung formal nicht in dem Masse durchgebildet, wie das bei der Nikolaosikone oder der Ikone des Acheiropoieten der Fall ist. Sehr schön wirken die Gestalten der beiden Erzengel in rotblauer Gewandung und grossen weissen Stolen, die Anisimov als Vorläufer der Engel in der Dreifaltigkeitsikone des Andrei Rubliov bezeichnet (vgl. Abb. 119).

Eine weitere, kunstgeschichtlich überaus bedeutende Darstellung der Blacherniotissa (als Brustbild) befindet sich in Novgorod. Es ist dies die Ikone, die angeblich 1169 die Stadt in wunderbarer Weise im Kampf gegen ihre Feinde unterstützt haben soll (vgl. Abb. 89) und für die 1355 in Novgorod die Snámenski-Kirche errichtet worden ist, wo sie sich bis

(¹) 1,93 × 1,21 m. Die alte Darstellung wurde 1919 in den Moskauer Werkstätten unter der Kreideschicht eines neuen Malgrundes entdeckt, der in späterer Zeit über ihr angebracht worden war, und auf dem sich eine neue Darstellung befand. Ein Rest dieser zweiten Kreideschicht wurde bei der Restaurierung der Tafel stehen gelassen und ist auf Abb. 54 als weisser Streifen zu sehen.

jetzt erhalten hat. Diese Blacherniotissa, („Snámenije“) das alte Palladium von Gross-Novgorod, war bisher von einer Uebermalung des XIV.—XV. Jahrhunderts bedeckt (1). Die Ikone wird zur Zeit einer Untersuchung in den Moskauer Werkstätten unterzogen, deren Resultate noch ausstehen. Sie ist, wie die Ikone des Acheiropoieten in Moskau, auf beiden Seiten bemalt, doch scheinen hier Vorder- und Rückseite in einheitlichem stilistischen Verhältnis zu einander zu stehen. Die Rückseite zeigt den Apostel Petrus und die h. Natalie, die zu dem am oberen Rande des Bildfeldes in einem Kreissegment erscheinenden Christus beten. Die Gestalt des Petrus steht in Beziehung zu den Apostelfiguren auf dem Abendmahlsmosaik des XI. Jahrhunderts in der Sophienkirche in Kijev. Die Grösse der „Snámenije“ von Novgorod beträgt $0,59 \times 0,527$ m (am unteren Rande $0,521$ m), der Durchmesser der Tafel beträgt $0,034 - 0,032$ m. Im Gegensatz zu den sehr schmalen Rändern der ältesten Ikonen fallen an ihr verhältnismässig breite Ränder auf. Auch sind die den Rahmen der Tafel bildenden Einschnitte, zwischen denen ihre Bildfläche liegt, hier ungewöhnlich scharfkantig (2).

Das Bild der Lobpreisung des Kreuzes, das die beiden Erzengel Michael und Gabriel in anbetender Haltung zu beiden Seiten des auf dem Golgathafelsen aufragenden Kreuzes Christi zeigt, steht im Zusammenhang mit der Verehrung des grossen juwelenbesetzten Votivkreuzes, das, wie aus Pilgerberichten hervorgeht, an der Stätte der Kreuzigung bei Jerusalem in der nachkonstantinischen Zeit errichtet worden war. Die Anordnung der Komposition dürfte auf das altorientalische Schema des von Genien bewachten Lebensbaums zurückgehen (3). Die Lobpreisung des Kreuzes findet sich bereits auf einer frühbyzantinischen Silberschüssel des VI. Jahrhunderts, die im Gouvernement Perm im nordöstlichen

(1) In diesem Zustand abgebildet in *N. P. Kondakov*: Die russische Ikone. II. Prag 1929, Tafel 8, wo ein Rest der Stange, an der die Ikone einst während der Prozession getragen wurde, wie bei der „Vladimirs-kaja“ noch im unteren Rande der Tafel zu erkennen ist.

(2) Vgl. „Voprosy Restavrazii“, II. Moskau 1928, S. 128 u. Abb. S. 122.

(3) Vgl. *Wulff-Alpatoff*: Denkmäler der Ikonenmalerei. S. 88 und Abb. 30.

Russland zu Tage trat und zu den Beständen der Sammlung Stroganov in Rom gehört hat ⁽¹⁾. Zu der freien noch sichtbar von der Kunst des Hellenismus her bestimmten Haltung der beiden Engel auf dieser schönen, wohl in Syrien entstandenen Silberschüssel steht der streng symmetrische Wappenstil, den wir auf der mittelalterlichen Ikonendarstellung wahrnehmen, durchaus im Gegensatz. Diesem orientalischen Gesamtcharakter der Darstellung stehen aber auch hier hellenistische Einzelzüge in der Gewandbehandlung, die immer noch die Körperformen zu betonen weiss, gegenüber. Auch die volle, in freiem Fluss über den Rücken der Gestalten fallende und sich am Gürtel bauschende Mantelfalte ist hier als antikes Motiv zu bewerten (Taf. IV). Alpatov hat, auf Grund des palaeographischen Charakters der Inschriften, sowie in Anbetracht einer stilistischen Verwandtschaft mit den Fresken der Erlöserkirche von Neréditsa (Abb. 32) diese Darstellung der Lobpreisung des Kreuzes als eine Novgoroder Arbeit des XII.—XIII. Jahrhunderts erklärt, und auch Anisimov erblickt in der Farbigkeit, mit der sie sich, wie bereits erwähnt, von der Darstellung des Christushauptes auf der Vorderseite derselben Ikone unterscheidet, einen russischen Zug. Die Bildfläche ist weiss und wird von einem breiten, mit gelben Sternen und weissen, offenbar Perlen imitierenden Kreisen belegten dunkelgrünen Rand eingerahmt. In der Mitte des Ganzen ragt das grosse braune Kreuz über dem rosafarbenen Golgathafelsen, in dem eine schwarze Höhle mit dem weissen Adamsschädel sichtbar wird. Am mittleren Kreuzbalken ist ein rosafarbener Kranz aufgehängt. Die beiden Erzengel nähern sich dem Kreuz von rechts und links auf einem dunklen Bodenstreifen, wobei Michael den Speer und Gabriel das Rohr mit verhüllten Händen tragen. Der Erzengel Michael ist in einen grün-blauen Chiton und ein rosafarbenes Himation gekleidet. Der Erzengel Gabriel trägt einen hellblauen Chiton und ein blau-grünes Himation. Beide Engel haben an ihren Füssen rote, mit Perlen besetzte Stiefel. Die

⁽¹⁾ *Ludwig Pollak und Antonio Muñoz*: Pièces de choix de la collection du Comte Grégoire Stroganoff à Rome, Rom 1912, vgl. auch *Ch. Diehl*: Manuel d'art byzantin. 2. Aufl. II. Bd. Paris 1925 Abb. 160.

braunen Flügel der Engel sind von gelben Linien durchzogen, und am unteren Ende rot gefärbt. Der Grundton ihrer Gesichter ist grau-gelb, doch vielfach mit weiss und mit rot gehöht. Der Umriss der Gesichter ist durch einen festen dunklen Kontur betont. Ueber den Gestalten der Erzengel umschweben das Kreuz kleine, buntfarbige Seraphim und Cherubim, mit sternförmigen Kreisfächern in den Händen. Ausserdem befindet sich links vom Kreuz eine gelbe Sonne, und rechts ein roter Mond. Beide Gestirne entsenden ihre Strahlen nach vier Richtungen. Die in ihren Darstellungen enthaltenen Köpfe (von denen Anisimov den mit reichem, welligem Haar ausgestatteten Kopf des Mondes hervorhebt) (1) verleihen den Kreisen von Sonne und Mond einen medaillenartigen Charakter. Das komplizierte System der Darstellung der Lobpreisung des Kreuzes, das wir soeben betrachtet haben, setzt ein Vertrautsein mit den linearen und den malerischen Hilfsmitteln voraus, das nur auf dem Boden einer intensiven, sehr zielbewussten Kunstübung gesucht werden kann. Es ist wohl möglich, dass sich eine solche in den grossen Kunstzentren des vormongolischen Russland unter der unmittelbaren ständigen Aufsicht auswärtiger Meister entwickelt hatte. Die Gewandung der Erzengel der „Lobpreisung“ ist der der Engeln in der Nereditsakirche nahe verwandt (vgl. Taf. IV u. Abb. 32), während ihre Köpfe an die Engelköpfe der Fresken des XII. Jahrhunderts in Vladimir erinnern (Abb. 28). Es ist sehr wahrscheinlich, dass Ikonendarstellungen von der Art der „Lobpreisung des Kreuzes“ aus einer andauernden Zusammenarbeit auswärtiger Lehrer und russischer Gehilfen entstanden sind, die wir, nach der Analogie der Wandmalerei, für diese frühe Periode der russischen Tafelmalerei voraussetzen müssen. Als selbständige Arbeiten russischer Meister dürften sie dagegen wohl schwerlich zu erklären sein.

Eine Tafel mit der Darstellung des Erzengels Michael vor Josua in der Kathedrale Mariae Himmelfahrt in Moskau (Taf. II), die auf Grund der Buchstabenformen ihrer slavischen Inschriften in der rechten oberen und der linken unteren Ecke dem

(1) „Voprosy Restavrazii“, II, Moskau 1928. S. 126, 127, und Abb. S. 115—118.

XII.—XIII. Jahrhundert angehört ⁽¹⁾, ist zunächst ikonographisch von Interesse. Die Szene des Erzengels vor Josua wird in der dem VI. Jahrhundert angehörigen Josuarolle der Vatikanischen Bibliothek ⁽²⁾ noch in hellenistischer Auffassung dargestellt, wobei im Hintergrunde ein Stadtbild zusammen mit der Tyche der Stadt sichtbar wird, und die freibewegten Gestalten des Erzengels und des Josua sich im Vordergrunde in gleicher Grösse, eingerahmt von Felsen und Baumgruppen, gegenüberstehen. Inmitten dieser hellenistischen Darstellung tritt aber auf der Josuarolle zugleich auch ein orientalisches Motiv auf: die Figur des Josua wird wiederholt, indem er gleichzeitig vor dem Engel stehend und zu dessen Füßen niedergefallen dargestellt ist. Es wird jedoch auch in dieser zweiten Darstellung das gleiche Grössenverhältnis der beiden Figuren gewahrt ⁽³⁾. Auf der Ikone der Moskauer Koimesis-Kathedrale ist, im Zusammenhang mit dem Charakter der mittelbyzantinischen Kunst des IX.—XII. Jahrhunderts, die Szene der Begegnung des Josua mit dem Engel ganz anders dargestellt. Sie hat sich aus einer hellenistischen Mythe in ein orientalisches Andachtsbild verwandelt. Der Erzengel Michael wächst riesengross über die kleine Gestalt des Josua, die neben ihm kaum zu bemerken ist ⁽⁴⁾ und füllt allein das ganze Bild aus, wobei er sich nicht mehr vom Hintergrunde einer Landschaft, sondern von dem des unendlichen Raumes abhebt. Die Natürlichkeit seiner statuarischen Gestalt auf dem Bilde der Josua-

⁽¹⁾ *Alpatov* bringt die Ikone der Erscheinung des Erzengels vor Josua mit der Begründung einer Kirche des Erzengels Michael auf dem Moskauer Kreml durch Michael den Tapferen († 1249) in Zusammenhang, deren örtliches Andachtsbild sie gewesen sein könnte (*Wulff-Alpatoff: Denkmäler der Ikonenmalerei*, S. 265).

⁽²⁾ Il rotulo di Giosuè. Codices Vaticani V, Taf. IV. Mailand 1907.

⁽³⁾ "Einer der wenigen nicht griechischen Züge (in der gesamten Illustration der Josua-Rolle) ist auch die zweimalige Wiedergabe Josuas, der mit dem von ihm noch nicht erkannten Engel spricht und ihm — plötzlich erleuchtet — zugleich zu Füßen liegt. Die klassische Kunst kennt eine solche Figurenwiederholung zum Ausdruck der kurzen Zeitfolge des Geschehens nicht, dagegen war sie der syrisch-palästinensischen Ikonographie geläufig". *Wulff: Altchristliche und byzantinische Kunst*, I., S. 281.

⁽⁴⁾ *Sir Martin Conway* ("Art treasures in Soviet-Russia", London 1925 p. 44) hält die Figur des Josua irrtümlich für eine Stifterfigur.

rolle ist einer beherrschenden Frontalität gewichen, die seinen überirdischen Charakter zum Ausdruck bringt, und vor der alles Menschliche zusammenschrumpft. Wir befinden uns mit dieser Darstellung auf der Höhe der religiösen Kunst jener mittelbyzantinischen Zeit, die Dalton als die liturgische Periode der byzantinischen Kunstentwicklung bezeichnet hat. Dass diese aber nicht dauernd in liturgischer Strenge verharret ist, sondern in der spätbyzantinischen Phase des XIV. Jahrhunderts aufs neue aus ihren hellenistischen Vorräten freiere Formen entwickelt hat, wird durch eine zweite, dem XVI. Jahrhundert angehörige und in die Moskauer Schule lokalisierte russische Ikone bewiesen. Die Darstellung des spätbyzantinischen Vorbildes, nach dem sie entstand, war, wenn auch in verkürzter Form, wieder zum Stil der Josuarolle zurückgekehrt. Wir erblicken wieder den Landschaftshintergrund und das Stadtbild. Der Erzengel füllt nicht mehr das ganze Bild aus. Er ist wieder statuarisch dargestellt, und der vor ihm liegende Josua ist mit ihm von gleicher Grösse⁽¹⁾.

Die Ikone der Erscheinung des Erzengels vor Josua, eine kleine Tafel (0,50 × 0,358 m, Durchmesser der Tafel 0,024 m) zeigt auf weissem Grunde den dem Beschauer zugewandten, mit ausgebreiteten Flügeln hochaufgerichtet dastehenden Erzengel Michael, der in einen dunkelgelben, goldgehöhten Panzer, eine rote, mit Goldornamenten versehene und weiss unterlegte Tunika, dunkelrote, goldgestreifte Beinlinge und rote Stiefel gekleidet ist, und der einen dunkelblauen, mit goldenen Lilien belegten und mit zwei goldgestreiften gelben Tablia (aufgenähten viereckigen Stoffstreifen, die Rangabzeichen bedeuten) versehenen byzantinischen Strategenmantel trägt. Die Flügel des Erzengels sind grünbraun, von goldenen Linien durchzogen, und an ihrem unteren Ende weiss, rosa und rot gefärbt. Der Erzengel trägt über dem Panzer eine hochgegürtete weissgrüne Schärpe; mit der hocherhobenen Rechten schwingt er ein in weissblauen Farben gegebenes Schwert, dessen Scheide er in der Linken hält. Der Blick des Erzengels ist seitwärts gerichtet, wo zu seinen Füßen die kleine, vor ihm auf dem Boden liegende Gestalt des

(¹) Vgl. *Wulff-Alpatoff*: Denkmäler der Ikonenmalerei, Abb. 95.

Josua zu sehen ist, der einen dunkelroten Panzer, ebensolche Beinlinge und eine blaue Tunika trägt. Beide Gestalten sind mit rosafarbenen Nimben versehen, und ohne Bodenstreifen unmittelbar auf den weissen Grund gestellt⁽¹⁾. Das Gesicht des Erzengels zeigt einen grünlichgelben Ton. Seine Haare sind gelbbraun.

Anisimov hat darauf hingewiesen, dass die Auffindung und Restaurierung der Ikone des Erzengels vor Josua (1923/24) den Beweis dafür erbracht hat, dass eine in den neunziger Jahren von Kondakov beschriebene Ikone des Guriosklosters in Dzhumati in Georgien⁽²⁾ denselben Gegenstand darstellt, was vor kurzem noch von Mazulevitsch bezweifelt worden ist⁽³⁾. Die Darstellung des Erzengels auf der Ikone der moskauer Koimesiskathedrale, die Alpatov mit einer Miniatur des klassischen mittelbyzantinischen Pariser Gregorkodex 510 in Verbindung bringt⁽⁴⁾, lässt aber, was die Geschmeidigkeit des Bewegungsmotivs und die Sicherheit der Manteldrapierung betrifft, die Ikone von Dzhumati ebenso hinter sich zurück, wie die in ihrer Art schöne und kraftvolle, aber wesentlich primitivere, romanischen Einschlag zeigende Gestalt des Erzengels Michael auf einer wohl unter Benutzung byzantinischer Teile in Venedig gearbeiteten Emailplatte des Kirchenschatzes von San Marco in Venedig⁽⁵⁾. Es ist aber erstaunlich, dass in der Darstellung der Moskauer Ikone die Sicherheit des Bewegungsmotivs, die Meisterschaft in der Drapierung des Mantels, die plastische Modellierung des Kopfes und die überaus bemerkenswerte, in Nachahmung der Goldemailtechnik ausgeführte Darstellung der Flügel des Erzengels mit einer primitiven Flächenhaftigkeit in der Darstellung seines Panzers, und besonders der Tunika, Beinlinge und Stiefel zusammengehen. Obwohl die russische Kunstforschung geneigt ist, die

(1) Vgl. „Voprosy Restavrazii“, II. Moskau 1928. S. 135—141.

(2) *Kondakov-Bakradze*: Beschreibung der Denkmäler des Altertums in einigen Kirchen und Klöstern von Georgien. Petersburg 1890. S. 102—103, Abb. 48.

(3) Vgl. *Monuments disparus de Dzumat*: „Byzantion“. II. Bd. S. 77.

(4) Vgl. *H. Omont*: *Fac-Similés*, etc. Paris 1902 Tafel XL.

(5) *Molinier*: *Trésor de la basilique de S. Marc à Venise*. S. 49 und *Ch. Diehl*: *Manuel d'art byzantin*.

Ikone der Erscheinung des Erzengels vor Josua als ein Frühwerk der russischen Malerei zu betrachten (Anisimov will den Kopf des Erzengels zu dem Kopf des h. Demetrius von Thessalonich auf einer Ikone die wahrscheinlich als ein russisches Werk des XII. Jahrh. gelten kann, in Parallele stellen, vgl. Abb. 56) bleibt an ihr kunstgeschichtlich doch vieles noch rätselhaft. Diese Ikone kann möglicherweise aus einer ganz anderen byzantinischen Kunstprovinz, vielleicht vom Balkan stammen. Die Reste der alten Inschriften (die Alpatov mit Recht nur ganz allgemein als „slavisch“ bezeichnet) stehen in schwarzen Buchstaben auf dem weissen Grunde: „Arch[angel Mi]chail“ rechts und links vom Kopfe des Erzengels am oberen Rande und „Jisu[s N]avin“ über der kleinen Gestalt des Josua.

An der kleinen Ikone des „Christus mit den goldenen Haaren“ ⁽¹⁾ („Spas Slatýje Vlasy“) in der Koimesiskathedrale in Moskau (Taf. V. 0,58 × 0,42 m., Durchmesser der Tafel 0,015 m.) deren Bildachse von der Achse der Tafel in eigentümlicher Weise abweicht, stellt Anisimov Elemente der Form fest, die der Darstellung des Acheiropoieten (Abb. 53) entsprechen, während ihn diese Ikone in den Farben an die „Lobpreisung des Kreuzes“ erinnert ⁽²⁾. Die Bildfläche ist blau, der Rand weiss, mit den schwarzen Buchstaben eines Inschriftenrestes und einer roten Kante belegt. Der Kreuznimbus Christi ist grün mit goldenen Rändern und roten Randlinien. Das Gesicht ist gelblich, mit grünen Schatten und leicht geröteten Wangen. Die goldenen Haare sind durch feine braune Linien in einzelne Strähnen zerlegt. Die hinuntergezogenen Winkel des fein behandelten Mundes geben dem Christuskopf einen strengen, fast abweisenden Ausdruck. Wie bei dem Kopf des Nikolaos (Taf. III) sind

⁽¹⁾ Goldene Haare, Attribute göttlichen Wesens in der Antike (Vergoldung der Haare an Marmorfiguren, römische Kaiser die mit vergoldetem Haar in der Öffentlichkeit erschienen, wie z.B. Lucius Verus, u. a.), vorher in dem Kulturkreis des alten Orients (aegyptische Göttergeschichten, in denen die Leiber der Götter aus Gold, Silber und Lapis Lazuli bestehen, vgl. *Erman*: Die Literatur der Aegypter und *Turajev*: Literatur der Aegypter, d. letztere russ.).

⁽²⁾ „Voprosy Restavrazii“, II. p. 142.



Abb. 55. Der h. Demetrios von Thessalonich. Ikone d. XII.—XIII. Jahrh.
Moskau, Staatliche Restaurationswerkstätten.

auch hier Mund und Kinn der Stirn- und Augenpartie gegenüber absichtlich verkleinert, um das Vorherrschen des Geistigen zu betonen. Der Chiton Christi zeigt ein helles Weinrot, der Mantel ist schwarzblau, mit grossen goldenen ornamentierten Kreisen belegt. Der Chiton ist ebenfalls mehrfach ornamentiert. In den vier grossen goldenen Kreisen in den Ecken des Kreuznimbus findet sich die russische Inschrift: „Jesus Christus, der König des Ruhms“ (1).

Gegenüber dem Kopf des h. Nikolaos (Taf. III) erscheint die Modellierung dieses Christuskopfes einfacher. Es fällt auch die sehr knappe und flächenhafte Behandlung des Mantels und des Untergewandes auf. Am Halsausschnitt des letzteren nehmen wir starre Linien und scharfe Ecken wahr. Ein starrer, linearer Zug wird auch durch die Streifen des Kreuznimbus in das Bild hineingetragen, dessen etwas wahlloses, üppiges Zierwerk ebenfalls einen primitiven Zug darstellt. Vielleicht haben wir es in der Ikone des „Christus mit den goldenen Haaren“ mit dem Werk einer russischen Ikonenwerkstätte des prunkliebenden Hofes von Vladimir-Susdal aus der Zeit des begabten und prachtliebenden, aber wegen seines tyrannischen Wesens 1175 von seiner nächsten Umgebung ermordeten Andrei Bogoliúbski oder seines Bruders Vsévolod III., des „Grossen Nestes“ (+ 1212) zu tun.

Derselben Hofkunst von Vladimir dürfte vielleicht auch eine Ikone aus der Kathedrale der Stadt Dmitrov im Gouvernement Moskau angehören, die den h. Demetrios von Thessalonich in lebensgrosser Gestalt sitzend darstellt, wie er sein Schwert zum Schutz der Stadt Thessalonich aus der Scheide zieht (Abb. 55). Der Grund ist golden, das Gesicht des Heiligen zeigt einen gelbweissen, an den Wangen rot gehöhten Ton, dazu die üblichen grünen Schatten. Die Lippen sind rot, Haare, Brauen und der leichte Bart braun. Der Heilige trägt einen Kopfschmuck aus Perlen (den Juwelenschmuck der Märtyrer) und roten und blauen Edelsteinen. Sein Panzer ist bräunlich, mit einer Borte aus Perlen und roten Edelsteinen. Die hohe Thronlehne dürfte eine spätere Zutat darstellen, da ohne sie der Umriss der sitzenden Gestalt besser

(1) „Voprosy Restavrazii“. II, p. 142.

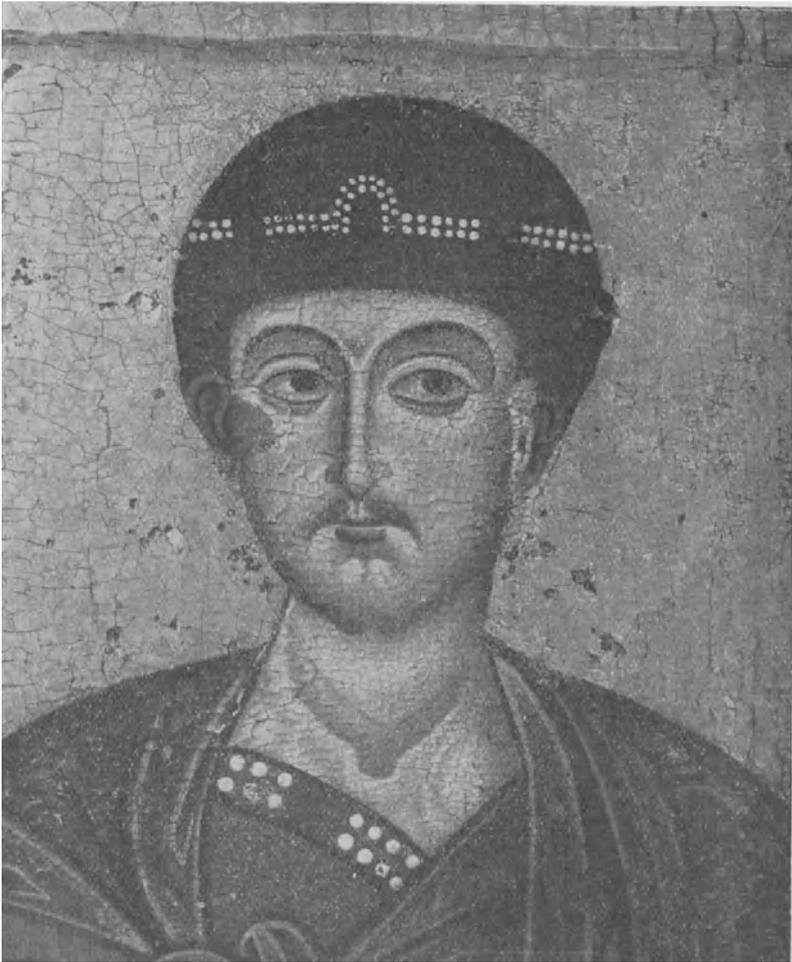


Abb. 56. Der h. Demetrios von Thessalonich. Ikone d. XII.—XIII. Jahrh.
Moskau, Staatliche Restaurationswerkstätten (Ausschnitt).

zur Geltung kommt und dem typischen Umriss der Gestalt des h. Demetrios in der byzantinischen Ikonographie mehr entspricht. Im übrigen ist der Heilige in derselben Stellung wiedergegeben, wie ihn ein mittelbyzantinisches Marmorrelief an der Fassade der Markuskirche in Venedig zeigt⁽¹⁾. Von der Kontrastbewegung der Gestalt in Venedig hat der Demetrios der Ikone nur noch einen Rest in der Wendung seines

⁽¹⁾ *O. Wulff*: Altchristliche und Byzantinische Kunst. II. Abb. 519.

Oberkörpers bewahrt. Die in plumper Frontalität gegebenen Beine weichen merklich von der Art des byzantinischen Vorbildes ab. Auch sitzt der Heilige der Ikone auf einem schweren, teppichbelegten Thron, an dessen Stelle wir auf dem byzantinischen Relief einen leichten Feldstuhl erblicken. Gelegentlich einer während der Ikonenausstellung in Berlin im Frühjahr 1929 veranstalteten Führung wies Prof. J. Grabar darauf hin, dass der h. Demetrios der Ikone ein Enkolpion (télnik) trägt, dessen Kette oder Schnur auf Abb. 56 am Halse des Heiligen zu sehen ist. Diese Eigentümlichkeit bringt Grabar auf die Vermutung, dass es sich hier vielleicht um die Porträtdarstellung eines der Fürsten von Vladimir-Susdal unter dem Bilde des h. Demetrios von Thessalonich handeln könnte und zwar vielleicht um die Vsévolod III., des „Grossen Nestes“ (+ 1212), der diesen Heiligen, dessen Sargbrett er, laut dem Bericht der Chronik, aus Thessalonich nach Vladimir bringen liess, besonders verehrte.

Unter den von den Moskauer Staatlichen Zentralen Restaurationswerkstätten in den letzten Jahren untersuchten Tafelbildern des XII.—XIII. Jahrhunderts nehmen zwei Ikonen, die sich im Tolgakloster bei Jaroslavl befinden, eine besondere Stellung ein. Sie zeigen beide die Darstellung der Gottesmutter vom mütterlichen Typus der Eleusa, die auf der einen dieser Tafeln thronend, in ganzer Figur (Abb. 57, „Gottesmutter von Tolga I“), auf der anderen stehend, als Halbfigur (Abb. 58, „Gottesmutter von Tolga II“) zu sehen ist.

Die „Gottesmutter von Tolga I“ ist auf einer massiven, aus vier Brettern bestehenden Tafel gemalt (1,385 × 0,915, Durchmesser der Tafel 0,2 bis 0,28). Auf einem Silbergrunde ist hier die thronende Gottesmutter in einem rötlichen Maphorion und in dunkelblauem Gewande dargestellt. Das Kind trägt einen rosafarbenen Chiton und einen blauen Mantel. Die beiden Engel sind in Blau und Rot gekleidet. Das Inkarnat ist auf einer olivfarbenen Grundschrift in stark mit weiss durchsetzten Ockerfarben aufgelegt. Die Wangen, die Stirn, der Hals, das Kinn und die Nase sind mit Rot übergangen. Die Lippen sind grell rot, die Wimpern und Brauen braun. Die Umrisse der Hände und der Füße des Kindes sind mit braunroter Farbe gezogen.



Abb. 57. Thronende Gottesmutter. Ikone d. XIII. Jahrh. Tolga-Kloster bei Jaroslavl („Gottesmutter von Tolga I“).

A. Anisimov erklärt diese Tafel für eine russische Arbeit ⁽¹⁾, die entweder die Einzelmotive verschiedener byzantinischer Darstellungen der Gottesmutter frei kombiniert, oder ein bestimmtes unbekanntes byzantinisches Original wiedergibt, wobei es sich nach seiner Ansicht um eine byzantinische Ikone von der Art der beiden Tafeln gehandelt haben soll, die vor einigen Jahren in Calahorra in Spanien aufgefunden worden sind, von Berenson ⁽²⁾ (und neuerdings auch von Toesca) als byzantinische Arbeiten des XII. Jahrh. erklärt worden sind, und sich zurzeit in zwei Privatsammlungen in New-York befinden.

Dieser Ansicht Anisimovs gegenüber muss zunächst geltend gemacht werden, dass der byzantinische Ursprung der beiden aus Spanien stammenden Tafeln sehr zweifelhaft ist. Van Marle und Sirén haben sie Berenson gegenüber als italienische Arbeiten der *Maniera greca* des Ducento erklärt, eine Bestimmung, der man in Anbetracht der Stileigentümlichkeiten dieser Werke unbedingt zustimmen muss ⁽³⁾. Ebenso wie diese beiden aus Spanien stammenden Ikonen ist die ihnen verwandte, im Vergleich zu ihnen weniger byzantinisierende „Gottesmutter von Tolga I“ ebenfalls als italienische Arbeit des Ducento anzusprechen, und zwar als ein Werk der toskanischen *Maniera greca* der Schule von Pisa, aus der Nähe des Giunta Pisano, der Berlinghieri und des Enrico di Tedice. Der realistische, von abendländisch-romanischen Sitzmöbeln abgeleitete Thron, der weite Umriss der Gestalt, die durch ein Missverständnis auf dem Maphorion der Gottesmutter angebrachte Gewandschnalle ⁽⁴⁾, die breiten Goldränder der

⁽¹⁾ „Voprosy Restavrazii“. II. Moskau 1928. S. 162.

⁽²⁾ B. Berenson: Due dipinti del decimo-secondo secolo venuti da Costantinopoli. Dedalo, Anno II 1921/22. S. 285 ff.

⁽³⁾ Näheres über diese Tafeln im dritten, die italo-byzantinische Schule behandelnden Teil.

⁽⁴⁾ Anisimov will sie mit den in Gestalt von sternförmigen Platten dargestellten üblichen drei Kreuzen auf der Stirn und der Brust der Blacherniotissa aus dem Verklärungskloster in derselben Stadt Jaroslavl in Verbindung bringen (Abb. 54). Er vergleicht auch Einzelheiten in der Darstellung des Kindes (u. a. die Form der Ohren) an diesen beiden Ikonen. Doch scheint diese Aehnlichkeit nur eine zufällige und durch das Zurückgehen auf gemeinsame byzantinische Vorbilder bedingte zu sein.

Gewandung und vor allem die durchaus italienisch wirkende Behandlung der breiten Flächen des Gesichts und des offenen Halses weisen darauf hin. Es ist auch bemerkenswert, dass, im Gegensatz zu den durchweg sehr dünnen altrussischen Ikonenbrettern, deren Durchschnitt zwischen 2 u. 3 Zentimetern schwankt, der Durchmesser der Ikone der „Gottesmutter von Tolga I“ 20 Zentimeter beträgt, was wiederum den massiven Tafelbildern des Ducento durchaus entspricht. Hier entsteht die nicht leicht zu beantwortende Frage, auf welche Art ein Tafelbild der Pisaner *Maniera greca* nach Jaroslavl gelangt sein kann. Wir wissen aus der Chronik, dass für die Fürsten von Vladimir-Susdal zu Ende des XII. und in der ersten Hälfte des XIII. Jahrh. „Meister aus allen Ländern“ gearbeitet haben, und dass um



Abb. 58. Die Gottesmutter. Ikone d. XIII Jahrh. Tolga-Kloster bei Jaroslavl („Gottesmutter von Tolga II“). Ausschnitt.

1475 Aristotile Fioravanti aus Bologna in den alten Kirchenbauten des XII. Jahrh. in Vladimir das Werk seiner Landsleute erkannt hat. Es ist allerdings so gut wie ausgeschlossen, dass ein italienischer Ducento-Meister das Bild der „Gottesmutter von Tolga I“ auf russischem Boden ausgeführt haben kann, aber die aus dem Westen herangezogenen künstlerischen Kräfte haben vielleicht vereinzelte Werke der abendländischen Tafelmalerei mit sich geführt aus deren Zahl sich die „Gottesmutter von Tolga I“ durch einen Zufall erhalten hat.

In demselben Kloster bei Jaroslavl, in dem sich die „Gottesmutter von Tolga I“ befindet, wird auch die Tafel der

„Gottesmutter von Tolga II“ aufbewahrt (Abb. 58), die der Legende nach i. J. 1314 in wunderbarer Weise erschien und in der Folge wegen eines von ihr gespendeten heilkräftigen Chrysmas als wundertätig galt. Die zwischen den Köpfen der „Gottesmutter von Tolga“ I und II bestehende Aehnlichkeit, die sich z. T. auch auf die Gestalten der beiden Kinder erstreckt, erweckt den Eindruck, dass es sich bei der „Gottesmutter von Tolga II“ um eine veränderte Kopie der „G.M. von Tolga I“ handelt. Der Kopist wich aber in diesem Falle in wesentlichen Stücken von seinem Vorbild ab, das er ins Streng-Byzantinische zurückübersetzte, indem er eine Eleusa schuf, die sich vom Typus der „Vladimirskaia“ (Abb. 50) nur dadurch unterscheidet, dass sie das Kind nicht auf dem rechten, sondern auf dem linken Arm hält. Bemerkenswert ist auch, dass der linke Arm des Kindes auf der „G.M. von Tolga II“, wie auf der Gottesmutter von Vladimir, in einer grossen, einheitlichen, von der Antike herstammenden Bewegung gerade ausgestreckt ist, während er auf der „G.M. von Tolga I“ in primitivem, abendländisch-romanischen Realismus eine tastende, kindlich-unbeholfene, geknickte Haltung zeigt (vgl. Abb. 57 u. 58). Wir besitzen keine Anhaltspunkte, die es mit Sicherheit gestatten würden, die Ikone der „Gottesmutter von Tolga II“ als das Werk russischer Hände zu erklären. Mit ihrem ikonographischen Typus stimmt eine von Filov publizierte Tafel im Kloster Batschkovo in Bulgarien aus d. J. 1310 überein, deren Metallhülle eine georgische Inschrift zeigt. Leider ist der gegenwärtige Zustand der Ikone von Batschkovo für einen näheren Vergleich mit der „Gottesmutter von Tolga II“ nicht geeignet ⁽¹⁾.

Während bei den bisher betrachteten Ikonen des XII-XIII. Jahrhunderts der russische Ursprung nicht einwandfrei nachgewiesen werden konnte, kann eine Tafel mit der Darstellung des Evangelisten Johannes und der Heiligen Georg und Blasius im Historischen Museum in Moskau auf Grund des Vergleichs mit der russischen Ikonenmalerei des XIV. und XV. Jahrhunderts als ein russisches Frühwerk des XIII.

⁽¹⁾ *Bogdan D. Filov*: Die altbulgarische Kunst. Bern, 1919. Abb. 33. Abbildungen der „Gottesmutter von Tolga II“ in „Voprosoy Restavrazii“ II, Moskau 1928. S. 166. und in *N. P. Kondakov*: Die russische Ikone. II. Prag 1929, Taf. 9.

Jahrhunderts bezeichnet werden, das die Eigenart der russischen Ikonenkunst der späteren Zeit in archaischer Ausprägung enthält (Taf. VI 1,09 × 0,67 m.). Die Gestalten, von denen der Evangelist Johannes in seinem knappen, bedeutungsvollen Umriss und dem seitwärts gerichteten strengen Blick und der formelhaften Segenshand sichtbar noch byzantinische Züge bewahrt, sind vor einem leuchtend roten Bildgrunde, der von einem weissen, dunkelbraun gekanteten Rahmen eingefasst ist, auf einen intensiv grünen Bodenstreifen gestellt. In ihrer Gewandung wechselt ein kraftvolles Dunkelblau mit rosa, schwarz und weiss. Die Nimben heben sich zitronengelb vom roten Hintergrund ab. Auch die Deckel der Evangelienbücher und der Schwertgriff des in dem Juwelenschmuck und dem Prachtkleide der Märtyrer dargestellten h. Georg sind gelb. Die Inschriften, von denen die Namensform Ewan für Ivan auffällt, stehen in weissen Buchstaben auf dem roten Grunde. Gegenüber der Körperlichkeit und dem reservierten Kolorit der im engen Zusammenhange mit byzantinischen Vorbildern stehenden vorherbetrachteten Ikonen des XII. und XIII. Jahrh. fällt an der vorliegenden Tafel ein deutlicher Hang zur Flächenhaftigkeit und die Vorliebe für ein buntes, ungebrochenes Kolorit auf. Dabei ist die Kombination der leuchtenden Farbenflächen eine sehr sichere und die Umsetzung der plastischen Werte der byzantinischen Vorbilder in Flächeneffekte entbehrt nicht eines eigenartigen Reizes in dem sich der überaus bemerkenswerte Eigenstil der nordrussischen Schulen, vor allem der Schule von Novgorod, ankündigt, zu deren Frühwerken die Ikone der drei Heiligen Johannes, Georg und Blasius gehört. In stilistischem Zusammenhange mit ihr steht eine Königstür des XIII. Jahrhunderts aus der Kirche des Dorf Krivoje im Gouvernement Archangelsk ⁽¹⁾ und eine schöne, um 1300 zu datierende Ikone des h. Georg im Russischen Museum in Leningrad deren Mittelbild den h. Georg als Drachentöter in Anlehnung an das Schema von Alt-Ladoga zeigt, während auf den Rändern die Legende des Heiligen dargestellt ist ⁽²⁾. Diese Georgsikone,

⁽¹⁾ „Voprosy Restavrazii,” II, Bd. Moskau 1928. S. 145.

⁽²⁾ *N. P. Kondakov*: Die russische Ikone. II. Prag 1929. Taf. 14.
N. P. Kondakov: The Russian Icon. Oxford 1927. Taf. 12.

die den Eindruck einer schönen Stickerei macht, gehört zu den Beispielen einer extremen Reduktion der byzantinischen Vorbilder zum Bildornament. Der Umstand, dass sich diese Vorbilder selbst im Uebergang vom mittel- zum spätbyzantinischen Stil wandelten, hat der altrussischen Kunst im XIV. Jahrhundert neue Anregungen gegeben, und sie vor dem Erstarren und vor der Einseitigkeit bewahrt.

Die von Alpatov publizierte, den h. Nikolaos den Wundertäter darstellende Tafel aus dem Skovorodski-Kloster bei Novgorod, die sich jetzt im Museum von Novgorod befindet, ist laut einer in späterer Zeit an ihr angebrachten Inschrift 1294 von dem Meister Alexander Petrov ausgeführt worden (1). Sie vermittelt zwischen dem beginnenden russischen Eigenstil und Werken von der Art der Nikolaosikone aus dem Novodevitschi-Kloster bei Moskau (Taf. III). Eine ähnliche vermittelnde Stellung nimmt auch eine andere Nikolaosikone des XIII. Jahrh. in demselben Novgoroder Museum ein, die aus dem Novgoroder Heiligengeist-Kloster stammt.

Die Nikolaosikone des Skovorodski-Klosters zeigt noch dieselbe merkwürdige Bildung des Stirnknöchens, die an dem Nikolaos des Novodevitschi-Klosters auffällt (Taf. III), doch ist die Darstellung bereits flächenhaft vereinfacht, und eine Tendenz zur linear-ornamentalen Wiedergabe desjenigen, was die byzantinische Kunst mit den malerischen Mitteln der farbigen Modellierung erreichte, hier unverkennbar. Der vergeistigte, problematische Nikolaostypus macht überhaupt in der russischen Ikonographie einem anderen, robusteren Nikolaos Platz, der schon in der Erlöserkirche von Neréditsa vorhanden ist (Abb. 39) und in der Folge die überaus zahlreichen Nikolaosdarstellungen bis zum Ausgange der russischen mittelalterlichen Kunst bestimmt (Abb. 105 u. 169). Es ist bemerkenswert, dass auf einer schönen Moskauer Nikolaosikone des XIV. Jahrh. der Nikolaostypus des XII. Jahrhunderts wiederkehrt (vgl. Taf. III u. Abb. 111).

In engem Zusammenhang mit den Formen der byzantinisch-russischen Tafelmalerei des XII.—XIII. Jahrhunderts steht eine Reihe von Darstellungen, die sich in der seltenen

(1) *Wulff-Alpatoff*: Denkmäler der Ikonenmalerei. S. 88—90. Abb. 31, 32.

Technik der Goldtauschierung auf Kupfergrund an einigen in Russland erhaltenen mittelalterlichen Bronzetüren finden. Die je 28 Bildfelder dieser Art enthaltenden Türen des Südportals und des Westportals der Kathedrale von Susdal (Abb. 59), mit slavischen Inschriften, gehören in die erste Hälfte des XIII. Jahrhunderts, in die Zeit des Grossfürsten Michail Jaroslavitsch des Tapferen (Michail Chorobrita + 1249).

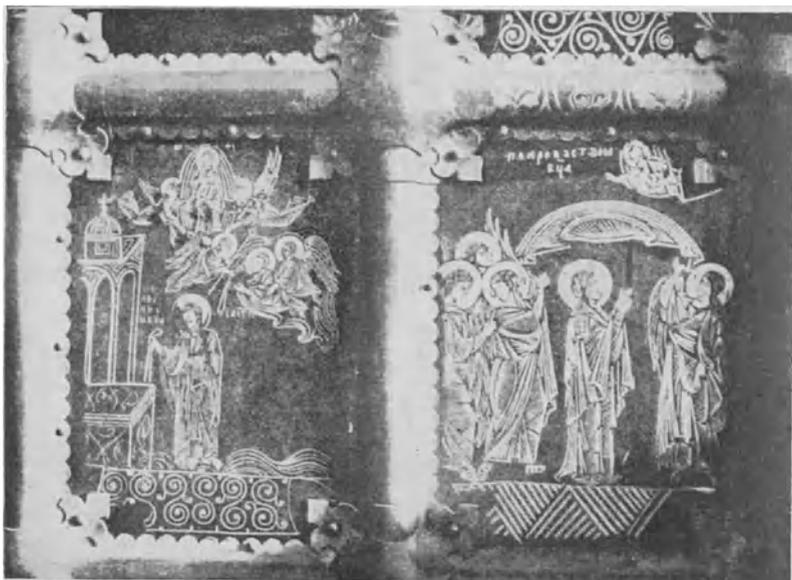


Abb. 59. Die Gürtelspende und Mariae Schutz und Fürbitte. Darstellungen in Goldtauschierung auf Kupfergrund an den Türen des Westportals der Kathedrale von Susdal. Erste Hälfte d. XIII. Jahrh.

Wir wissen auch, dass die Kathedrale von Rostov ähnliche Türen aus d. J. 1231 besass, die aber nicht mehr erhalten sind. Dagegen sind die goldtauschierten Bronzetüren erhalten, die nach dem Bericht der Zweiten Novgoroder Chronik der Erzbischof Basilius von Novgorod 1336 für die dortige Sophienkirche anfertigen liess, und die unter Ivan dem Schrecklichen nach dessen Residenz Alexandrov gekommen sind, wo sie sich noch jetzt im Südportal der Dreifaltigkeitskirche des dortigen Frauenklosters befinden. Gegenüber dem streng byzantinischen Stil der Darstellungen von Susdal aus dem

Beginn des XIII. Jahrhunderts hebt Kondakov⁽¹⁾ den russischen Charakter der Türen von Novgorod aus dem XIV. Jahrhundert hervor. Nach dem heutigen Stande unserer Kenntnis können wir mit Bestimmtheit nur die Türen von 1336 als das Werk russischer Meister in Anspruch nehmen. Der in den Darstellungen der Türen von Susdal und Novgorod festgestellte Unterschied entspricht durchaus dem Gegensatz, der zwischen den russischen Ikonen des XII.—XIII. Jahrh. und denen des XIV.—XVI. Jahrh. besteht.



(¹) *Kondakov-Tolstoi*: Russische Altertümer, VI. Bd. p. 66 ff. (russ.) Das Russische Museum in Leningrad besitzt ein zur Sammlung Lichatschev gehöriges Fragment einer russischen goldtauschierten Bronzetür des XIV. Jahrh., dessen Darstellungen in der „Russkaja Ikona“ von 1914 und auch in den „Materialien“ von Lichatschev abgebildet sind. Eine Monographie über die russischen mittelalterlichen Bronzetüren fehlt bisher.

ZWEITER TEIL

DIE RUSSISCHE MALEREI UNTER DEM EINFLUSS DES SPÄTBYZANTINISCHEN STILS

ERSTER ABSCHNITT

DIE RUSSISCHE WANDMALEREI DES XIV—XVI JAHRHUNDERTS

I

Die Denkmäler in Novgorod

1. Die Fresken des „Griechen Theophanes“ (Feofán Grek) in der Verklärungskirche (Spas Preobrazhénija) in Novgorod

Während aus dem XII. Jahrhundert eine Reihe von russischen Freskenfolgen erhalten sind, die einen sehr bedeutenden Platz innerhalb der gesamten mittelbyzantinischen Wandmalerei dieser Zeit einnehmen, besitzen wir keine einzige nennenswerte russische Wandmalerei aus dem folgenden XIII. Jahrhundert (¹), jenem durch den grossen Tatareneinfall so furchtbar verfinsterten saeculum obscurum der mittelalterlichen Geschichte Russlands. Um die Hemmungen des gesamten russischen Kulturlebens, die die Begründung der tatarischen Herrschaft über Russland im XIII.

(¹) Bis zur Mitte des XIX. Jahrh. bestanden noch die später durch sinnlose Restauration zerstörten Fresken der Kirche des h. Nikolaos in Lipna bei Novgorod, die um 1300 entstanden sind. Vgl. *G. D. Filimonov*: Die Kirche des h. Nikolaos d. Wundertäters an der Lipna. Moskau 1859 (russ.) und die Arbeit von *Mäsojedov* in der „Dritten Veröffentlichung (Sbornik) der Novgoroder Gesellschaft der Altertumsfreunde“, Novgorod 1910 (russ.).

Jahrhundert zur Folge hatte zu ermessen⁽¹⁾, müssen wir uns daran erinnern, dass sich der Tatareneinfall erst um die Mitte des Jahrhunderts vollzog, dass die mit ihren blutigen Verwüstungen alle kulturellen Lebensäusserungen lähmende eigentliche Befestigung der tatarischen Macht höchstens zwei Jahrzehnte (1238—etwa 1258) gedauert hat, und dass im russischen Norden Novgorod und Pskov, dank ihrer von der Natur durch Wald und Wasser geschützten Lage, von den tatarischen Heerhaufen überhaupt nicht erreicht worden sind. Bereits der Grossfürst Alexander Nevski von Vladimir, der Sohn des 1238 am Sitifluss von den Tataren getöteten Grossfürsten Juri und der Enkel Vsevolod III. des „grossen Nestes“ war in eine Art von Vasallenverhältniss zum Chan der Goldenen Horde getreten. Die Tataren liessen, obwohl russische Fürsten wiederholt in der Horde grausam getötet worden sind, die dynastischen Verhältnisse des von ihnen eroberten Landes unangetastet, wobei die regierenden russischen Fürsten das Recht erlangten, in ihren Ländern selbst die Steuern für den Chan einzutreiben. Wie gross die reale Macht der Tataren war, erkennt man daraus, dass der russische Grossfürst Alexander, 1240 Sieger über die Schweden an der Neva und 1242 Sieger über die Deutschritter auf dem Eise des Peipussees, der Horde gegenüber in voller Untertänigkeit verharrte. 1259 zwang Alexander Nevski im Interesse seiner Tatarenpolitik Gross-Novgorod, tatarischen Steuerbeamten — die sich bereits 1257 erfolglos in Novgorod gemeldet hatten — die Tore zu öffnen. Unter grosser Erregung

⁽¹⁾ Die Tataren überschritten gegen Ende 1237 zum erstenmal die Wolga in westlicher Richtung. Am 4. März 1238 fiel der Grossfürst Juri Vsevolodovitsch von Vladimir, ein Sohn Vsevolod III. des „grossen Nestes“, in der Schlacht am Siti-Fluss, worauf Vladimir von den Tataren, die bereits Rjäsan zerstört hatten, eingenommen und verwüstet wurde. Ende 1240 eroberten die Tataren Kijew, Perejaslavl und Tschernigov und drangen in westlicher Richtung über die russischen Grenzen hinaus bis nach Schlesien vor, wobei sie u.a. einen Teil von Breslau verbrannten. Der Widerstand, auf den sie 1241 in der Schlacht bei Liegnitz stiessen, veranlasste sie zur Rückkehr in die südrussische Steppe, wo sie die Goldene Horde mit der Hauptstadt Sarai an der Wolga begründeten, und von wo aus sie durch ihre, von Heeresabteilungen begleiteten Steuereinnahmer (Baskaken) das eroberte Russland zweihundert Jahre beherrschten.

von Seiten der Bevölkerung nahmen sie hier zum Zweck der Festsetzung der Tribute eine Volkszählung vor. Ein tatarischer Tribut scheint aber in der Folge in Novgorod nicht mehr erhoben worden zu sein. Nachdem die Tataren, die ihren Einfluss hier nur indirekt, durch die benachbarten russischen Fürsten geltend machen konnten, in den Jahren 1257 und 1259 gespensterhaft aufgetaucht waren, verschwinden sie auf immer aus der Geschichte Novgorods.

Die nächsten Nachfolger Alexander Nevskis, unter denen die Grossfürstenwürde auf das zu Beginn des XIV. Jahrhunderts zum erstenmal Bedeutung erlangende Moskau überging, setzten dessen Vasallenverhältnis zur Goldenen Horde fort, wobei sie von der russischen Geistlichkeit, die inzwischen von den Tataren Steuerfreiheit und verbrieft Garantien erlangt hatte, eifrig unterstützt wurden. Als 1327 die Bürger von Pskov den von den Tataren verfolgten Fürsten Alexander Michailovitch von Tver bei sich aufgenommen und zum Fürsten von Pskov erwählt hatten, wurde die Stadt wegen ihres dem tatarischen Chan erwiesenen Ungehorsams vom Moskauer Metropolitentheognost in den Bann getan.

Die russischen Fürsten und die russische Geistlichkeit hatten somit bereits sehr bald nach dem Tatareneinfall eine relativ erträgliche Beziehung zu den Herren der Goldenen Horde gefunden, die ihnen auch die Aufrechterhaltung der Beziehungen zu Konstantinopel gestattete, wo in der zweiten Hälfte des XIII. Jahrhunderts die Zustände des alten Rhomäerreichs durch die Dynastie der Palaeologen wiederhergestellt worden waren. Auch wenn man den materiellen Ruin in Betracht zieht, den die zwei ersten schlimmsten Jahrzehnte der Tarenherrschaft veranlasst hatten, und den starken tatarischen Steuerdruck, der anderthalb Jahrhunderte anhielt, und im Laufe des XIII. Jahrhunderts gewiss am schwersten zu ertragen war, wird man doch nicht annehmen können, dass der Bau und die Ausschmückung von Kirchen in Russland im XIII. Jahrhundert ganz aufgehört hatten. Novgorod und Pskov, nur indirekt von den Tataren geschädigt, blühend durch immer mehr sich entwickelnde westliche Handelsbeziehungen und durch die kolonisationserfolge im hohen russischen Norden und Nordosten, waren auch im XIII. Jahrhundert

lebenskräftig genug, um die reiche künstlerische Tradition des XII. Jahrhunderts fortzusetzen. Trotz alledem besitzen wir auf dem Gebiete der monumentalen kirchlichen Wandmalerei auch hier nichts aus dem verhängnisvollen XIII. Jahrhundert. Die Novgoroder Chroniken enthalten eine stauenerregende Fülle von Angaben über Kirchenbauten des XII. Jahrhunderts, in dem sie fast unter jedem Jahr über die Erbauung, Restaurierung oder malerische Ausschmückung von Kirchen in Novgorod und im novgoroder Gebiet berichten. Sie schweigen aber plötzlich vom Jahre 1233 an (obgleich 1238 die Tataren 100 Kilometer südlich von Novgorod stehen blieben) gänzlich inbezug auf den Kirchenbau, von dem erst gegen Ende des XIII. Jahrhunderts wieder die Rede ist. Erst mit dem XIV. Jahrhundert beginnt eine neue Denkmälerreihe, die jetzt unter dem Einfluss der neuen spätbyzantinischen Stilphase stehend, sich grundsätzlich von den mittelbyzantinischen Denkmälern des XII. Jahrhunderts unterscheidet.

Gegenüber dem im dogmatischen Sinn streng gegenständlichen Wesen der mittelbyzantinischen Wandmalerei muss von der spätbyzantinischen Wandmalerei der sogenannten palaeologischen Renaissance des XIV. und XV. Jahrhunderts gesagt werden, dass sie bei der Wiedergabe der kirchlichen Stoffe die abstrakten Gestaltungsformen der vorhergehenden Zeit aufgibt und „mit aller Entschiedenheit dem Ziel illusionistischer Wiedergabe der Erscheinungswelt zustrebt“⁽¹⁾. Diese Bestrebungen gehen der italienischen Frührenaissance zeitlich parallel, ohne indes von ihr direkt beeinflusst zu sein. Wenn auch nicht in Abrede gestellt werden kann, dass ein wesentlicher Anstoss zur Erneuerung des Stils der byzantinischen Kunst in der zweiten Hälfte des XIII. und zu Beginn des XIV. Jahrhunderts von der Seite der Hochgotik und des Trecento gekommen sein wird, so kann es sich doch hierbei, wie im weiteren Verlauf dieser Untersuchungen noch eingehend gezeigt werden wird, nur um eine allgemeine Anregung, nicht um eine direkte Beeinflussung gehandelt haben. Der Ausgangspunkt für den neuen Stil war in Konstantinopel ein grundsätzlich anderer, als in Italien. Die neuen Elemente der Darstel-

⁽¹⁾ O. Wulff: Altchristliche und byzantinische Kunst. Berlin (o. J.) II. Bd. p. 595.

lung kamen hier nicht auf Grund einer Neuentdeckung der Wirklichkeit auf, sondern waren einer Neubelebung jener illusionistischen Darstellungsprinzipien der hellenistischen Malerei zu verdanken, wie sie uns aus ihrer Beschreibung in den „Bildern“ des Philostrat und aus Denkmälern von der Art der sogenannten Odysseelandschaften des Vatikans bekannt sind, und für die Konstantinopel im XIV. Jahrhundert noch Vorlagen in grosser Zahl in Werken der altchristlichen Malerei und wahrscheinlich auch noch in antiken Kunstschöpfungen besessen haben muss. Elemente der Linearperspektive und der Luftperspektive, auf vielfältige, naturalistische Hintergründe angewandt, in dramatischer Bewegung zu einander in Verbindung gesetzte Figuren, die illusionistisch vorgetragen und in optischer Verkleinerung in die Raumtiefe gestellt werden, architektonische und landschaftliche Bildmotive in naturgemässer Ausprägung, alle diese, der hellenistischen Tradition entspringenden Merkmale des neuen, von der mittelbyzantinischen liturgischen Strenge abweichenden Stils, sind an der dem XIV. und XV. Jahrhundert angehörigen Wandmalerei der Kirchen von Mistra in Lakonien wahrzunehmen, die neben den Mosaiken der Kachrije Djami in Konstantinopel die Hauptwerke der Wandmalerei der spätbyzantinischen Epoche für unsere heutige Kenntnis darstellen.

Die russische Wandmalerei des XIV. Jahrhunderts hat eine starke Beeinflussung durch den illusionistischen Stil der spätbyzantinischen Kunst erfahren, wobei wir in der Lage sind, die Persönlichkeit eines sehr bedeutenden Vermittlers dieser Einflüsse näher kennen zu lernen. Bereits 1348 wird „der Grieche Jesaijas mit Genossen“ bei der Ausmalung der Kirche des „Einzugs in Jerusalem“ in Novgorod genannt. Vier Jahre vorher, 1344, hatten in Moskau griechische Meister die Kirche der Gottesmutter im „Hofe“ des Metropoliten Theognost (der 1327 die Bürger von Pskov wegen ihres dem Tatarenchan erwiesenen Ungehorsams bannte) ausgemalt. Von diesen Werken ist nichts mehr erhalten geblieben. Wohl aber besitzen wir hervorragende Reste von den Wandmalereien eines weiteren griechischen Meisters, des 1378 von der Chronik zum ersten Mal genannten „Griechen Theophanes“, „Feofán Grek.“

Von den urkundlichen Daten ist bisher folgendes über diesen Theophanes bekannt geworden: ⁽¹⁾

1378 malt Theophanes in Novgorod die Verklärungskirche an der Iljinskaja-Strasse aus;

1395 ist er an der Ausmalung der Kirche der Geburt der Gottesmutter in Moskau zusammen mit Symeon Tschorny und Schülern beschäftigt;

1399 malt er mit Schülern die Kathedrale des Erzengels Michael auf dem Moskauer Kreml aus;

1405 malt er zusammen mit Prochor aus Gorodez und Andrei Rubliov die Kathedrale der Verkündigung auf dem Moskauer Kreml aus ⁽²⁾.

Die beiden unter 1399 und 1405 genannten Kirchen des Kremls in Moskau mussten gegen Ende des XV. Jahrhunderts den an ihrer Stelle heute noch bestehenden, von norditalienischen Baumeistern ausgeführten Kirchenbauten Platz machen, und auch die unter 1395 genannte Kirche der Geburt der Gottesmutter ist nicht mehr erhalten. Dagegen ist die Verklärungskirche zu Novgorod noch unversehrt. Bereits 1910 war man hier auf Spuren der Malerei des Theophanes gestossen ⁽³⁾ und seit 1920 sind hier von der Grabarschen Kommission eine Reihe von Arbeiten des Meisters freigelegt worden. Von ihnen waren auf der 1926 in Berlin veranstalteten Ausstellung von Faksimilekopien altrussischer Monumentalmalerei ⁽⁴⁾ folgende Darstellungen zu sehen:

Die Dreifaltigkeit (Abb. 60) in der Gestalt der drei Engel bei Abraham.

Zwei Kirchenväter.

Die Heiligen: Akakios (Abb. 62), Makarios (Abb. 61), Andreas und der Patriarch Abel.

⁽¹⁾ *Igor Grabar*: Feofan Grek. Kasan 1922 (russ.).

⁽²⁾ „*Vollständige Sammlung der russischen Chroniken*“ Bd. III, p. 221, Bd. VI, p. 124, Bd. VIII, p. 65, 72 u. *Karamsin*: Geschichte des russischen Reichs. Bd. V, p. 254 (nach Grabar, l.c.).

⁽³⁾ *Grabar*: Geschichte der russischen Kunst, Bd. VI. p. 184 (russ.).

⁽⁴⁾ *Byzantinisch-Russische Monumentalmalerei*. Ausstellung der Faksimile-Kopien aus den Lehrsammlungen des Russischen Reichsinstituts für Kunstgeschichte, Leningrad, u. des Kaiser-Friedrich-Museums, Berlin 1926. Werkkunst-Verlag Berlin S.W. 19, Leipzigerstr. 83 (Veröffentlichungen des Kunstarchivs No. 22/23).

Die Gestalt eines Engels.

Diese Darstellungen haben durchweg den Charakter von Tonmalerei (chiaroscuro), wobei die Grundfläche der Gestalten in rotbrauner Farbe gegeben, die Umrisslinien und die



Abb. 60. Die Dreifaltigkeit. Fresko des „Griechen Theophanes“ in der Verklärungskirche in Novgorod. XIV. Jahrh.

Linien der Binnenzeichnung mit schwarzer Farbe ausgeführt, und die modellierenden Lichter weiss gehöht sind. Eine Eigentümlichkeit dieser Fresken, die wir auch an der Dreifaltigkeitsikone des unter dem Einfluss des Theophanes stehenden Andréi Rublióv wahrnehmen werden, und die sozusagen ein Gegenstück zu der in der byzantinischen und altrussischen Malerei häufigen sogen. umgekehrten Perspektive bildet (bei der die Bildelemente nicht vom Standpunkt des Beschauers,

sondern von dem der dargestellten Gestalten gesehen werden)⁽¹⁾, besteht darin, dass in ihnen die in Wirklichkeit hellen Partien dunkel, und die dunklen hell gegeben werden⁽²⁾. Bei einer Malweise von erstaunlicher Freiheit, die, ohne die Kraft des Charakteristischen zu verlieren, höchst eigenwillig und mit völlig summarischen Mitteln arbeitet, sind Einzelheiten, wie z. B. die Darstellung der Hände, auf das Treffendste ausgeführt. Der freie illusionistische malerische Stil erreicht seinen Höhepunkt in den Köpfen, deren Modellierung auf der rotbraunen Grundfläche mit schwarzen Strichen und Flecken und vehementen weissen Lichtern sich nur in Andeutungen des Charakteristischen bewegt, wodurch eine seltsame malerische Lebendigkeit der Gesamtdarstellung erzielt wird (Abb. 61 und 62).

Die Formulierungen, mit denen Millet die Darstellungen des illusionistischen Stils in Mistra charakterisiert⁽³⁾, sind in allen Stücken auf die Art des Theophanes anzuwenden, in dessen Persönlichkeit die Individualität eines bedeutenden spätbyzan-

(¹) Der Steintisch unter der Eiche von Mamre, an dem sich auf dem Fresko des Theophanes die himmlischen Gäste Abrahams niedergelassen haben (Abb. 60), ist in geradliniger Seitenansicht und zugleich in der Aufsicht dargestellt. Das gleiche Darstellungsprinzip kommt auf pompejanischen Fresken vor. Es stammt aus der ägyptischen Flächenkunst. Vgl. *H. Schäfer*: Von ägyptischer Kunst. Leipzig 1919. Taf. 53, Abb. 2 u. Textbilder 14 u. 102.

(²) *A. L. Durnovo*, im Katalog der Ausstellung 1926, p. 38: „Ganz für sich bleiben die merkwürdigen Gesichter in Spas-Preobrazhenije und Feodor Stratilat: die Grundfarbe ist hier ein mattes Rot, die Lichter sind ein intensiveres dunkleres, nur ein wenig geweisstes Rotbraun, und darauf sind dann zahlreiche weisse Striche hingeworfen. Man kann diese Malereien geradezu mit photographischen Negativen vergleichen, da die in Wirklichkeit hellen Partien dunkel erscheinen und umgekehrt. Ebenso verfährt der Künstler auch in den hellen Gewandstücken, wo die Lichter dunkel aufgesetzt werden“.

(³) *Michel*: Histoire de l'art, Bd. III 2, p. 945: Gesichter: „au traits accentués, aux sourcils démesurément arqués, au modelé fouillé sans ligne, tout en effet.“ Modellierung: „De larges touches de chair ou de lumière brusquement posées sur le vert profond de l'ombre font vivement sailler les plans, produisent le modelé à la fois enveloppé et fort de la peinture „impressioniste“. (Der erreichte Effekt dürfte besser durch den Begriff des Illusionismus als durch den des Impressionismus wiederzugeben sein.)

tinischen Malers auf russischem Boden greifbar wird. Kunst-historisch ist die Tonmalerei des Theophanes von grossem Interesse. Wir haben es hier in einem byzantinischen Denkmal aus dem letzten Viertel des XIV. Jahrhunderts mit dem letzten



Abb. 61. Der h. Makarios. Fresko des „Griechen Theophanes“ in der Verklärungskirche in Novgorod. XIV. Jahrh.

direkten Ausläufer der Chiaroscurotechnik der antiken Malerei zu tun, die, wie die Fresken des Theophanes beweisen, von der byzantinischen Malerei fortgesetzt worden ist. Die Chiaroscurotechnik wurde von den Anfängen der italienischen Renaissance aus der byzantinischen Kunst übernommen, um sich von den allegorischen Gestalten am Sockel der Arena-fresken Giotto's über die im Kreuzgang von Sta. Maria Novella in Florenz in Resten noch erhaltenen Tonmalereien des Paolo

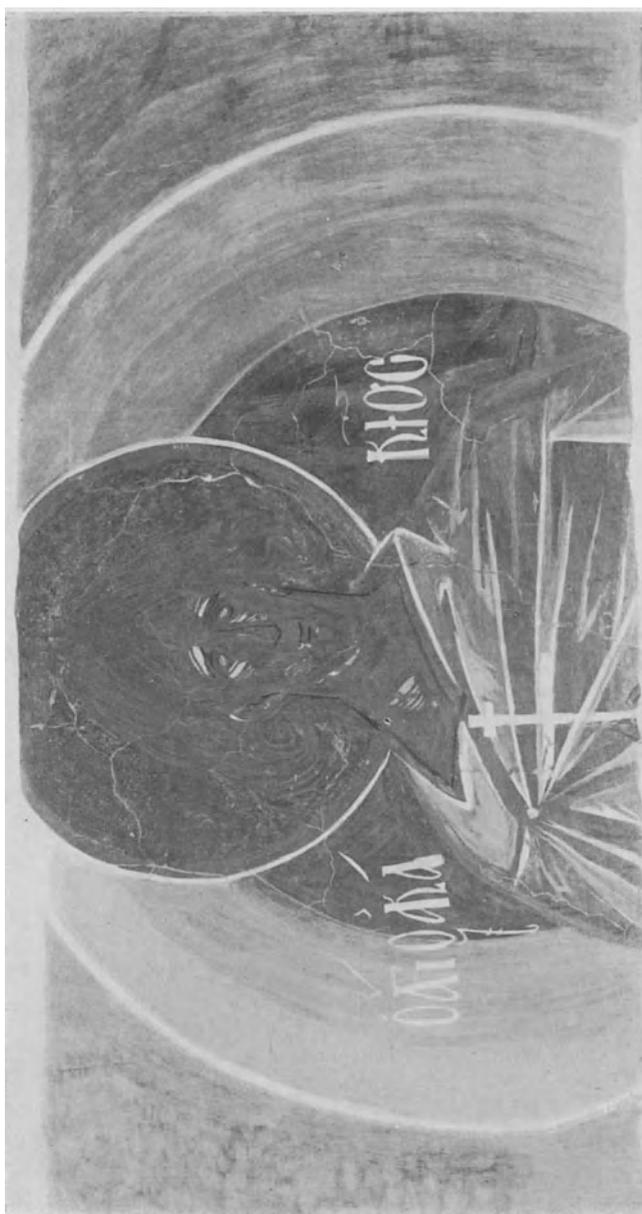


Abb. 62. Der h. Akakios. Fresko des „Griechen Theophanes“ in der Verkörperungskirche in Novgorod. XIV. Jahrh.

Ucello bis zu den am Sockel der Segnatura von Raffael grau in grau gemalten Darstellungen, den Scalzofresken Andrea del Sartos und weiter bis zu den Grisailen des Barock fortzusetzen, und ausserdem im XVI. Jahrhundert die Entwicklung des Farbenholzschnitts zu beeinflussen. Der farbige Eindruck der Fresken des Theophanes entspricht ungefähr dem Eindruck der braunrot gedruckten Exemplare des grossen, den Kaiser Maximilian I. zu Pferde darstellenden Holzschnitts von Hans Burgkmair. Es ist zu hoffen, dass weitere Entdeckungen in der Verklärungs-Kirche zu Novgorod das Bild der Kunst des Theophanes ergänzen werden. Auch auf dem Gebiete der Tafelmalerei besitzen wir in der in der Verkündigungskathedrale des Moskauer Kreml aufbewahrten, von beiden Seiten bemalten Ikone der „Gottesmutter vom Don“ ein Werk von seiner Hand, das dem Stil der novgoroder Fresken durchaus entspricht und von dem weiterhin noch die Rede sein wird (Abb. 117). Ein russischer Brief von 1413, in dem Theophanes erwähnt wird, zeigt, dass er das Staunen der russischen Zeitgenossen um die Wende des XV. Jahrhunderts in Moskau erregte. Am meisten fiel auf, dass er seine Arbeiten „ohne auf die Vorbilder zu sehen“ ausführte, und dass er frei nach der Natur zu zeichnen imstande war. Auch stand seine kluge Rede seinem künstlerischen Vermögen nicht nach, so dass er als „Philosoph“ bezeichnet wird⁽¹⁾. Aus dem genannten Brief geht auch hervor, dass Theophanes, bevor er nach Russland kam, in Konstantinopel, Chalkedon,

(¹) 1611 besuchte Pacheco, der künftige Schwiegervater des Velasquez, den Greco in Toledo, um ihn für seine „verdaderos retratos de ilustres y memorables varones“ zu porträtieren. Vieles an der Persönlichkeit des Greco und an seiner Malerei erregte Pachecos Verwunderung, doch lässt er den Greco als einen „grossen Philosophen“ gelten (vgl. *A. L. Mayer: Dominico Theotocopuli el Greco. Kritisches Verzeichnis des Gesamtwerks. München 1926*). Der spanische Greco wurde also von seiner Umgebung sehr ähnlich eingeschätzt wie zweihundert Jahre früher der russische Greco, denn das Wesen beider war gleicherweise von der Eigenart der byzantinischen Kultur bestimmt. G. Millet, der der kretischen Schule in bezug auf die Stilbildung der spätbyzantinischen Kunst des XIII.—XV. Jahrh. eine besondere Bedeutung zumessen will, zählt den Theophanes zu ihren Vertretern. *G. Millet: Recherches sur l'iconographie de l'Évangile. Paris, 1916.*

Galata und auch in Kaffa (Theodosia) auf der Krim gearbeitet hatte. Als Orte seiner Wirksamkeit in Russland werden Moskau, Gross-Novgorod und Nischni-Novgorod an der Wolga genannt ⁽¹⁾.

2. Die Fresken der Kirche Mariae Himmelfahrt (Zérkov Uspénija Bogoróditsy) auf dem Felde von Vólotovo bei Novgorod

Ein Werk desselben spätbyzantinischen „illusionistischen“ Stils der Wandmalerei wie die Fresken des Theophanes in der Verklärungskirche zu Novgorod stellen auch die Fresken der Kirche Mariae Himmelfahrt auf dem Felde von Vólotovo bei Novgorod dar, die uns, wenn auch in schlechtem Erhaltungszustande, in ihrem gesamten Bestande überkommen sind. Sie wurden 1910 aufgedeckt und sind bald danach veröffentlicht worden ⁽²⁾.

Die kleine Kirche auf dem Felde von Vólotovo ist nach dem Bericht der Chronik 1352 erbaut und 1363 ausgemalt worden. 1630 wurde sie von den Schweden beschädigt und bald darauf restauriert. Letzterer Umstand hat zu der Vermutung Anlass gegeben, dass ein Teil ihrer Wandmalereien dem XVII. Jahrhundert zuzuschreiben sei. Nach den Untersuchungen von Mazulevitsch kann aber wohl kein Zweifel darüber bestehen, dass die gesamte hier erhaltene Innendekoration dem XIV. Jahrhundert angehört, wenn sie auch teilweise im XVII. Jahrhundert erneuert worden ist.

In der Kuppel der Kirche Mariae Himmelfahrt auf dem Felde von Vólotovo ist der Pantokrator mit Engeln, Propheten und Patriarchen dargestellt, in den Zwickeln der Kuppel

⁽¹⁾ Der Brief von 1413, von Epiphanos dem Weisen an Kirill Beloserski, nach dem Manuskript der Kasan'schen Geistlichen Akademie abgedruckt in gekürzter Form in *Pravoslavny Sobesednik* 1863, III. p. 324—328. Abdruck des ganzen Textes im *Pravoslavny Palestinski Sbornik*, 15. Lieferung, 1887. vgl. *Grabar: Feofan Grek. Kasan* 1922.

⁽²⁾ *L. A. Mazulevitsch: Die Kirche Mariae Himmelfahrt auf dem Felde von Volotovo. Denkmäler altrussischer Kunst*, herausgegeben von der Akademie der Künste, IV. Petersburg 1912. *J. Grabar: Geschichte der Russischen Kunst. Moskau* (o. J.) VI. Bd. p. 158—167 (beides russ.).

finden sich die vier Evangelisten, die hier von seltsamen, ikonographisch nicht begründeten Gestalten begleitet sind, die ihnen ins Ohr flüstern, auf das Buch weisen, oder zu ihnen reden. Der Evangelist Johannes ist dargestellt, wie er,



Abb. 63. Der Erzengel Gabriel aus dem Verkündigungsfresko der Kirche
Mariae Himmelfahrt auf dem Felde von Vólotovo bei Novgorod.
XIV. Jahrh.

ein machtvoller Greis, dem Prochor sein Evangelium diktiert. In der Apsis findet sich eine thronende Gottesmutter mit zwei Engeln, Joachim und Anna und Prophetengestalten, darunter eine Darstellung des liturgischen Abendmahls, bei dem sich den Jüngern auch die Hymnendichter Johannes Damascenus und Kosmas von Maioma anschliessen. Unter

der Liturgie der Apostel befindet sich die für die spätbyzantinische Ikonographie charakteristische Darstellung der Liturgie der Heiligen Väter, wobei sich in der Mitte des Bildes ein von zwei Engeldiakonen flankierter Thron mit dem Kreuz



Abb. 64. Ausschnitt aus dem Fresko der Geburt Christi in der Kirche Mariae Himmelfahrt auf dem Felde von Vólotovo bei Novgorod. XIV. Jahrh.

und dem Abendmahlskelch befindet, an den von beiden Seiten heilige Bischöfe und Kirchenväter herantreten.

Im Kircheninnern, auch an der Westwand, finden sich Festbilder und neutestamentliche Szenen, ferner eine merkwürdige Darstellung, die Mazulevitsch als die der „Legende (Slóvo) von einem gewissen Abte, den Christus in Gestalt

eines Bettlers versuchte", erkannt hat. An der Kirchentür sind die Gestalten der Erzengel Michael und Gabriel zu sehen, von denen der erste ein Schwert, der zweite einen Stab in der Rechten trägt⁽¹⁾. Beide Engel halten grosse Sphären in ihrer Linken. In der Kirche von Vólotovo sind auch „der Erbauer, der Erzbischof Moses, sowie sein Nachfolger, der die Ausmalung veranlasst hat, der Erzbischof Alexios, in dem Ornate dargestellt, den Moses aus Konstantinopel als persönliches Geschenk des Kaisers Johannes Kantakuzenos und des Patriarchen Philotheos erhalten hatte"⁽²⁾.

Im Diakonikon von Vólotovo befindet sich die Darstellung des im Sarge stehenden Schmerzensmannes, die, abendländischen Ursprungs, in der byzantinischen Kunst seit dem Ende der mittelbyzantinischen Periode nachzuweisen ist, und die in Russland vereinzelt schon im XIV. Jahrh. auftaucht, um dann in der russischen Ikonenmalerei des XVI. Jahrhunderts häufiger zu werden⁽³⁾. Auch die Darstellung des Noli me tangere in Vólotovo ist ein abendländisches Motiv. Nach Millet⁽⁴⁾ stellt die byzantinische Ikonographie die Erscheinung Christi vor den beiden Marien dar, die nach dem Bericht des Matthäusevan-

(1) Im Narthex der Sophienkirche in Konstantinopel befand sich am Haupteingang in das Kircheninnere ein grosses, den Erzengel Michael mit entblösstem Schwert als Hüter der Kirche darstellendes Mosaik. Alexiad. VI, 308. „*Ἐν προνάῳ καθ' ὃ διή ὁ πρῶτιστος καὶ μέγιστος τῶν παραστατούντων τῷ Θεῷ Ἀρχαγγέλων Μιχαὴλ ἐσπασμένος ἄομαίαν ἐστήλωται ψηφίδων λεπταῖς ἐπιθέσει, οἷον φύλαξ προβεβλημένος τοῦ ἱεροῦ*“. Vgl. *Ainalov*: Die byzantinische Malerei des XIV. Jahrh. Petersburg 1917. Memoiren (Sapiski) der klassischen Abteilung der Russischen Archaeologischen Gesellschaft. Bd. IX. p. 62 - 230 (russ.).

(2) nach *Th. Schmit*. Vgl. Katalog der Ausstellung byzantinisch-russischer Monumentalmalerei in Faksimilekopien, Berlin 1926. Ueber die Beziehungen des Erzbischofs Moses von Novgorod zu Konstantinopel und über die ihm von dort zugesandten kirchlichen Gewänder vgl. *Kostomarov*: Severnorusskija Narodopravstva Petersburg. 1863, II. Bd. p. 263.

(3) Ueber den Schmerzensmann vgl. die Studie von *Erwin Panowsky*: *Imago Pietatis*. Ein Beitrag zur Typengeschichte des Schmerzensmannes und der „*Maria Mediatrix*“, Festschrift für Max J. Friedländer. Leipzig 1927. Eine der schönsten russischen Ikonen, die den Schmerzensmann darstellen, ist farbig abgebildet in *N. P. Kondakov*: Die russische Ikone. I. Prag 1928. Tafel LXII.

(4) „*Recherches sur l'Iconographie de l'Évangile*“. Paris 1916.

geliums seine Füße berühren dürfen, während die abendländische Ikonographie, dem Bericht des Johannesevangeliums folgend, das *Noli me tangere* zur Darstellung bringt.

In Monreale ist die erste Szene mit der zweiten verschmolzen. Im Abendlande wird die Magdalena stehend und an Christus herantretend dargestellt, in der vom Abendlande beeinflussten byzantinischen Darstellung, die auch in die Hermeneia aufgenommen ist, liegt sie vor Christus auf den Knien. Duccio und Giotto folgen diesem letzteren Schema. In der *Noli me tangere* Darstellung des Giotto finden sich auch die zwei Engel am offenen Grabe dargestellt, die die Hermeneia hier fordert, worin sich, wie Ainalov bemerkt, die auch sonst vielfach hervortretende Abhängigkeit Giottos von byzantinischen Kompositionsschemata äussert. Nach der Hermeneia soll Christus ruhe dastehend und mit der Rolle in der Hand dargestellt werden, im Gegensatz zur abendländischen dramatisch bewegten Darstellung, die ihn in der Folge — so in dem schönen Blatt der „kleinen Passion“ Dürers — zum Gärtner macht.

Die Fresken von Vólotovo überraschen durch die gesteigerte malerische Bewegung jenes „illusionistischen“ spätbyzantinischen Stils, der nach Millet ⁽¹⁾ für die Mitte des XIV. Jahrhunderts bezeichnend ist (Christuswunder im Südschiff der Metropolis von Mistra und Fresken der Brontochion-Kirche von Mistra), während gegen Ende des XIV. Jahrhunderts eine gemässigte „idealistische“ Richtung aufkommt (Fresken der Peribleptos-Kirche in Mistra). Grabar hat neuerdings in dem um 1335–40 geborenen und um 1405–10 gestorbenen „Griechen Theophanes“, dem Hauptträger des „illusionistischen“ spätbyzantinischen Stils auf russischem Boden, den Meister der 1363 entstandenen Fresken von Vólotovo erkennen wollen ⁽²⁾. Gestalten, wie die des mit verhüllten Händen die Opfertauben darbringenden Joseph und der neben ihm ihre Rolle entfaltenden Prophetin Anna (Abb. 65) oder die der Schwestern des Lazarus (Abb. 66) können in ihrer eigenartigen, hohen illusionistischen Qualität in der Tat nur von auswärtigen, mit der Eigenart des byzantinischen Spätstils

⁽¹⁾ In *Michel*: Histoire de l'Art. Paris 1905. III. Bd. Zweiter Teil, p. 927 ff.

⁽²⁾ *J. Grabar*: Feofan Grek. Kasan 1922. (russ.)



Abb. 65. Der h. Joseph und die Prophetin Anna aus dem Fresko der Darstellung im Tempel. Kirche Mariae Himmelfahrt auf dem Felde von Vólotovo bei Novgorod. XIV. Jahrh.



Abb. 66. Maria und Martha aus dem Fresko der Auferweckung des Lazarus. Kirche Mariae Himmelfahrt auf dem Felde von Vólotovo bei Novgorod. XIV. Jahrh.

unmittelbar vertrauten Meistern herrühren, ebenso wie die Gestalten der Hirten und des Joseph aus der Geburt Christi, die Gestalt der Maria aus der Himmelfahrt, und die Köpfe des König David und des Erzengels Michael, die von demselben formgebenden mächtigen Aussenkontur umschrieben sind, wie die besten Köpfe in der Neréditsa, und die eine

überaus schöne und reiche Binnenzeichnung mit der Virtuosität der illusionistischen Modellierung verbinden. Die Fresken von Vólotovo zeigen aber in anderen Teilen eine ungelinkere Art, die diesen hervorragenden Leistungen gegenüber abfällt, und ersichtlich schwächer ist (Abb. 63, 64). Es sind somit verschiedene Hände bei der Ausmalung beteiligt gewesen. Ainalov ⁽¹⁾ hat in dem Fresko des „Mahles im Kloster“, das vielleicht erst zu Anfang des XV. Jahrhunderts hinzugefügt worden ist, eine Reihe trecentesker Züge feststellen wollen, zu denen er Motive aus der Spanischen Kapelle in Florenz heranzieht, die aber eher in der Eigenart des spätbyzantinischen illusionistischen Stils begründet sein dürften, den die Fresken von Volotovo in so hervorragender Weise im hohen russischen Norden vertreten. Der seltsame Bewegungsdrang, der sie erfüllt, ist ein sehr alter Bestandteil der Malerei des christlichen Zeitalters, der auf die Anfänge der christlichen Ikonographie des Ostens zurückgeht, und an Werke von der Art des Utrechtsalters erinnert. Im Lauf der Jahrhunderte hat er vielfach unsichtbar weitergewirkt, und die so rätselhafte Stilbildung der Kunst des Grünewald dürfte noch im XVI. Jahrhundert von ihm nicht ganz unbeeinflusst geblieben sein. In der spätbyzantinischen Kunst tritt dieser ursprünglich als Gegensatz zur statuarischen Ruhe der Antike entstandene Bewegungsdrang in Verbindung mit neu belebten Stilelementen des spätantiken Illusionismus, in dessen Formen er auch in den Wandmalereien von Vólotovo auftritt.

3. Die Fresken der Kirche des heiligen Theodoros Stratelates (Zérkov Feódora Stratiláta) und die ihnen verwandten Werke der russischen Wandmalerei des XIV. Jahrhunderts in Novgorod

Neben den Fresken der Kirche Mariae Himmelfahrt auf dem Felde von Vólotovo und den Arbeiten des Theophanes in der Verklärungskirche zu Novgorod stellen die Wandmalereien der Novgoroder Kirche des h. Theodoros Stratelates

⁽¹⁾ „Die byzantinische Malerei des XIV. Jahrh.“ Memoiren der Klass. Abt. d. Russ. Archaeolog. Gesellsch. Bd. IX. Petersburg 1917 (russ.).

ein drittes bemerkenswertes Denkmal des „illusionistischen“ Stils der spätbyzantinischen Wandmalerei in Novgorod dar ⁽¹⁾. Die Kirche wurde 1360 von dem Novgoroder Bürger Semion Andrejevitsch und seiner Mutter Natalie erbaut. Das Datum der Wandmalereien ist nicht überliefert. Sie dürften um 1370 anzusetzen sein. 1910 wurden sie von der Tünche befreit.

Im Dekor der Stratelateskirche sind einige merkliche Abweichungen vom üblichen Bilderschema festzustellen. Zwar findet sich auch hier immer noch der Pantokrator mit den Erzengeln und den Propheten in der Hauptkuppel, in der Apsis ist indes unter der Maria Orans eine grosse Kreuzigungsdarstellung zu sehen, unter der die Darstellung des liturgischen Abendmahls folgt, und im Kircheninnern treten die Festdarstellungen gegenüber den Szenen aus der Legende der beiden heiligen Theodore (des Theodoros Stratelates und des Theodoros Tiron) zurück (Abb. 70).

In der Stratelates-Kirche haben wir es, ähnlich wie in Vólotovo, zunächst mit einer Reihe von Wandmalereien zu tun, die auf griechische Hände zurückgehen, und von einer schwebenden Anmut beseelt sind, die inmitten der grossen nordischen Landschaft jene hochgemuten alten Novgoroder gar seltsam angesprochen haben muss. Sie kommt sehr schön in der Verkündigungsszene zum Ausdruck ⁽²⁾ (Abb. 68, 69). Obwohl sie den Fresken der Verklärungskirche und denen von Vólotovo gegenüber etwas schematisch anmuten, werden auch die Prophetengestalten (Abb. 67) sowie der Pantokrator der Kuppel ebenfalls auswärtigen Meistern zuzuschreiben

⁽¹⁾ *V. V. Suslov*: Die Kirche des h. Theodoros Stratelates in Novgorod. Denkmäler der altrussischen Kunst, herausgegeben von der Akademie der Künste. II. Bd. Petersburg 1909 (russ.).

A. J. Anisimov: Die Restaurierung der Fresken in der Kirche des h. Theodoros Stratelates in Novgorod. „Starye Gody“ 1911 (russ.).

N. L. Okunev: Die neuentdeckten Wandmalereien in der Kirche d. h. Theodoros Stratelates. „Nachrichten der kaiserl. Archaeolog. Kommission“ XXXIX, 1911, p. 88—101 (russ.).

⁽²⁾ *Ainalov* („Die byzantinische Kunst d. XIV. Jahrh.“ I. c.) bringt das ikonographische Motiv der brennenden Lampe (Abb. 69) mit der Darstellung der Gottesmutter *φωτόδοχον λαμπάδα* in den Akathistos-illustrationen der Moskauer Synodalbibliothek (No. 429) in Verbindung, die, seiner Ansicht nach, ebenfalls dem XIV. Jahrh. angehören.

sein. Dagegen zeigen einige Darstellungen im Kirchenraum einen wesentlich primitiveren Stil. Die Kreuztragung und die Verleugnung Petri haben ein an gleichzeitige abendländische Darstellungen erinnerndes Gepräge, das aber wohl nur als Analogie westlicher Formen aufzufassen sein dürfte.

Das grosse, um 1390 entstandene Fresko des Marientodes in der Kirche der Geburt Christi auf dem Friedhof (Zérvov Rozhdestvá na Kladbíschtsche), wo sich auch die Reste einer gleichzeitigen Verkündigungsdarstellung befinden (Abb. 71), zeigt ein unverkennbar russisches Gepräge, das gegenüber den hochentwickelten Gebilden



Abb. 67. Der Prophet Elias. Fresko in der Kirche des h. Theodoros Stratelates in Novgorod. XIV. Jahrh.



Abb. 68. Der Erzengel Gabriel aus dem Verkündigungsfresko der Kirche des h. Theodoros Stratelates in Novgorod. XIV Jahrh.

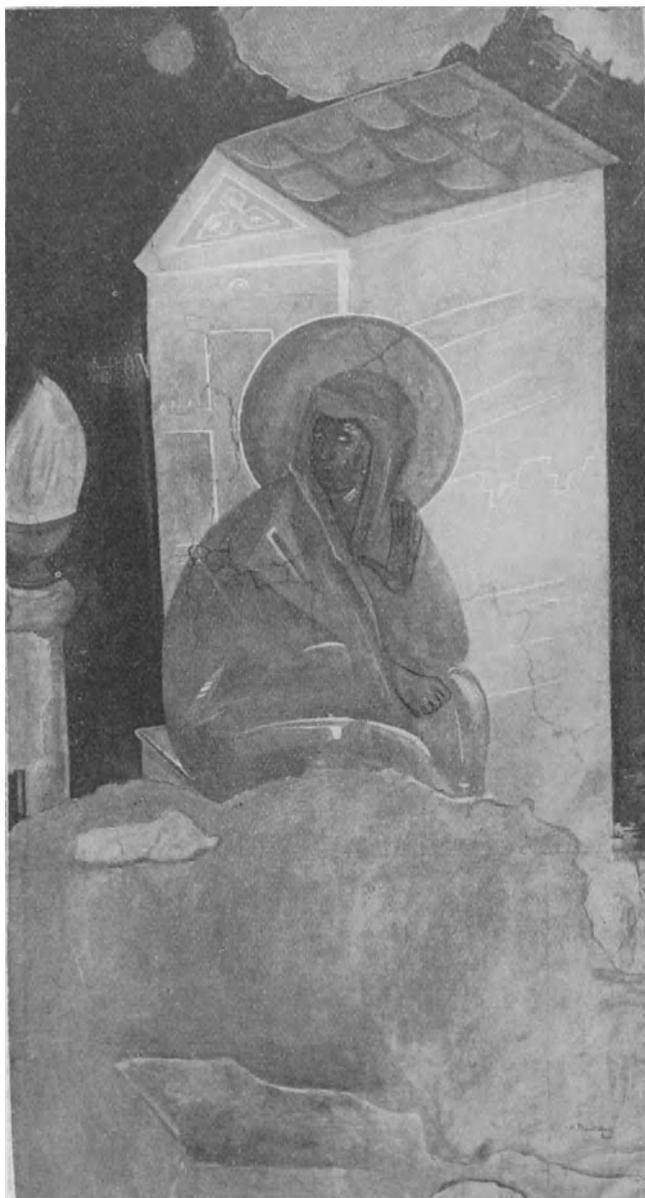


Abb. 69. Die Gottesmutter aus dem Verkündigungsfresko der Kirche des h. Theodoros Stratelates in Novgorod. XIV. Jahrh.



Abb. 70. Der Kampf des h. Theodoros Tiron mit dem Drachen. Fresko in der Kirche des h. Theodoros Stratelates in Novgorod. XIV. Jahrh.



Abb. 71. Der Erzengel Gabriel aus einem Verkündigungsfresko der Kirche der Geburt Christi („Rozhdestvo na Kladbischtsche“) in Novgorod. XIV. Jahrh.



Abb. 72. Der Prophet Elias. Fresko in der Kirche von Kovalévo bei Novgorod. XIV. Jahrh.

des spätbyzantinischen Stils in der Stratelates-Kirche schwächer und abgeleitet wirkt. Auch ist das Kolorit hier den harmonischen Farben der Stratelates-Kirche gegenüber bunt zu nennen. Mit mehr Erfolg greifen russische Meister die ihnen von den Griechen vermittelten neuen Anregungen in den ebenfalls aus der zweiten Hälfte des XIV. Jahrhunderts stammenden Fresken der Erlöserkirche von Kovalevo bei Novgorod auf, unter denen eine Eliasgestalt hervorragt (Abb. 72). Dem Ende des XIV. Jahrh. angehörige Wandmalereien haben sich auch in der Verkündigungskirche (Zérvov Bla-

govéstschenija na Gorodischtsche) in Novgorod erhalten. Das Novgorod benachbarte Pskov besitzt einen Zyklus von Wandmalereien in den Fresken des Snetogórski-Klosters, die aus der ersten Hälfte des XIV. Jahrhunderts stammen und in späterer Zeit übermalt worden sind. Diese Fresken sind im gegenwärtigen Jahr im Lauf des Sommers von den Moskauer Werkstätten unter Leitung von Anisimov untersucht worden; die Resultate der Untersuchungen werden voraussichtlich demnächst in den Veröffentlichungen der Restaurationswerkstätten bekanntgegeben werden.

Der Reichtum an Wandmalereien, den Novgorod im XIV. Jahrhundert zeigt, scheint im XV. Jahrhundert zurückgegangen zu sein. Ausser den von Anisimov im Dorf Gostinopólje bei Novgorod entdeckten, noch nicht genügend untersuchten Freskenresten, den Spuren der Wandmalerei der Symeon-Kirche des Svérin-Klosters und den Freskenresten, die aus der Sergius-Kirche in das Novgoroder Museum gelangt sind, besitzen wir keine weiteren Denkmäler der Wandmalerei des XV. Jahrhunderts und der folgenden Zeit in Novgorod. Die Ursache hiervon wird zum Teil im Aufkommen der Bilderwand zu suchen sein, an der sich auf einer Reihe von Tafelbildern jetzt diejenigen Darstellungsinhalte zu vereinigen beginnen, die ehemals auf die Wände des Kircheninnern verteilt worden waren. Während das Fresko im Uebergang vom XIV. zum XV. Jahrhundert niederzugehen scheint, erlebt die Novgoroder Ikonenmalerei um diese Zeit eine überaus hervorragende Blüte.

II

Die Denkmäler im Gebiet von Moskau

1. Die Fresken des Andréi Rublióv und des Daniil Tschórny vom Jahre 1408 in der Kirche Mariae Himmelfahrt (Uspénski Sobór) in Vladimir und die Fresken in der Kirche Mariae Himmelfahrt in Svenígorod

Nachdem der Sitz der russischen Metropolen im XIII. Jahrhundert von Kijev nach Vladimir verlegt worden war,

siedelte in den ersten Jahren des XIV. Jahrhunderts der Metropolit Peter von Vladimir nach Moskau über. Von der Geistlichkeit ermutigt und unterstützt, führten im Lauf des XIV. Jahrhunderts die Fürsten von Moskau ein politisches Widerspiel von Pakt und Auflehnung gegen die tatarische Gewaltherrschaft mit wachsendem Erfolg durch. 1328 nahm der Fürst Ivan Danilovitsch von Moskau, Steuerbeamter des tatarischen Chans der Goldenen Horde in Russland und „der Geldsack“ (Kalitá) benannt, den russischen Grossfürstentitel an. 1344 werden griechische Maler in Moskau genannt, und 1395—1405 ist der „Grieche Theophanes“ hier nachzuweisen. Von Wandmalereien des XIV. Jahrhunderts ist aber in Moskau nichts erhalten geblieben, und auch aus dem XV. Jahrhundert kennen wir nur wenige Werke der kirchlichen Wandmalerei im Moskauer Gebiet. Auf Veranlassung des Moskauer Grossfürsten Vasili I Dmitrijevitich, eines Sohnes des Dmitri Donskoi und Urenkels des Ivan I. Kalita, wurden die Maler Andréi Rublióv und Daniil Tschorny 1408 nach Vladimir geschickt um dort die Wandmalereien der alten, 1158 von Andrei Bogoliubski begründeten Kirche Mariae Himmelfahrt zu erneuern. Von diesen Fresken des Andréi Rublióv und des Daniil Tschorny haben sich hier an der Westwand im Innern der Kirche die bereits erwähnten Teile einer Darstellung des Jüngsten Gerichts erhalten, die 1918 von der Grabarschen Kommission von ihren Uebermalungen befreit und eingehend untersucht worden sind.

An der westlichen Innenwand der Kirche Mariae Himmelfahrt in Vladimir und an dem ihr vorgelagerten Tonnengewölbe befindet sich am Gewölbe über dem Haupteingang der Kirche in einer Aureole aus Seraphim eine Darstellung Christi, der mit der Rechten den Gerechten und mit der Linken den Sündern ihren Weg weist. Hier sind auch Sonne, Mond und Sterne zu sehen und zwei Engel, die den Himmel zusammenrollen; ausserdem findet sich hier noch in einem Kreise die symbolische Darstellung der vier Weltreiche, von denen das babylonische als Bär, das makedonische als Greif, das römische als geflügelter Drache, und das Reich des Antichrist als gehörntes Ungeheuer dargestellt



Abb. 73. Johannes der Täufer als Knabe von einem Engel in der Wüste geführt. Fresko in der Kirche Mariae Himmelfahrt in Vladimir. XV. Jahrh.

ist. Am Gewölbe finden sich zu beiden Seiten Christi je fünf Apostel, von Engelscharen begleitet. Zwei weitere Apostel mit ihren Engeln sind in der Lünette des Tonnengewölbes zu beiden Seiten der dort abgebildeten Hetimasie dargestellt. Am Bogen des Gewölbes sind zwei posauneblasende Engel zu sehen, unter denen auferstehende Tote sichtbar werden. Zwischen diesen beiden Engeln erblickt man die Hand Gottes, in der die Gerechten in Gestalt kleiner Kinder ruhen. Weiter unten findet sich ein Engel, der dem am Boden kauern den Propheten Daniel das Gericht weist (Abb. 75), während auf der gegenüberliegenden Seite eine Gruppe seliger Frauen, unter ihnen die Maria Aegyptiaca, sichtbar wird. (Abb. 74). An den das Tonnengewölbe tragenden Wänden sind die Gestalten der Erde (weibliche Gestalt mit Szepter und Sarg) und des Meeres (weibliche Gestalt mit aufgelösten Haaren und einem Schiff) dargestellt. Die Darstellungen des Paradieses greifen auf die Südwand über, wo die Gruppen der Gerechten von Petrus, der die Himmelschlüssel hält, und von Paulus geleitet werden. Die von einem mit dem Flammenschwerte ausgerüsteten Cherub behütete Paradiesestür, der gerechte Schächer, der als Erster ins Paradies eingeht, die von Engeln umgebene thronende Gottesmutter und Abrahams Schoss sind hier des weiteren noch abgebildet.

Auf dieser Südseite finden sich auch in der Rundung eines Bogens die Gestalten von sechs Heiligen, darunter die aus dem Bestande der alten Wandmalereien des XII. Jahrhunderts zusammen mit ihren griechischen Beischriften 1408 herübergenommenen Figuren des h. Artemios und des h. Abramios. Darstellungen der Höllenqualen, die sich offenbar an der Nordwand befanden, sind nicht erhalten geblieben.

Als Meister der Fresken von 1408 in der Kirche Mariae Himmelfahrt in Vladimir, von denen die erhaltenen Stücke des Jüngsten Gerichts einen Bruchteil darstellen, werden Andréi Rublióv und Daniil Tschórny genannt. Ueber Andréi Rublióv, der auf Grund seiner um 1425 entstandenen Ikone der Heiligen Dreifaltigkeit unter dem Bilde der drei Engel bei Abraham (Abb. 119) als der hervorragendste Meister der Moskauer Schule des XV. Jahrhunderts be-



Abb. 74. Gruppe seliger Frauen vom Fresko des Jüngsten Gerichts in der Kirche Mariae Himmelfahrt in Vladimir. XV. Jahrh.

zeichnet zu werden verdient, besitzen wir folgende Daten:
1405 malen Andrei Rubliov, Mönch des Troize-Sergievoklosters bei Moskau und sein „Genosse im Fasten“ („sopóstnik“), der Mönch Daniil Tschórny als Gehilfen des „Griechen

Theophanes" die (nicht mehr erhaltene) Verkündigungskirche auf dem Moskauer Kreml aus.

1408 arbeitet Rublióv im Auftrage des Moskauer Grossfürsten Vasili I. Dmitrijevitich zusammen mit Daniil Tschórny an der Erneuerung der Fresken in der Kirche Mariae Himmelfahrt in Vladimir.

1425 arbeitet Rublióv zusammen mit Daniil Tschórny im Troize-Sergievo-Kloster bei Moskau. Er ist damals bereits aus diesem Kloster in das Spaso-Andronikov-Kloster in Moskau übergegangen, wo er in den Jahren 1427—30 gestorben ist.

Der Umstand, dass Rublióv 1405 neben Theophanes erwähnt wird, beweist, dass er damals schon ein fertiger Maler war. Wo und unter welchen Einflüssen Rublióv seine Ausbildung erhalten hat, ist uns bisher unbekannt geblieben. Obgleich er sich in Arbeitsgemeinschaft mit Theophanes befunden hat, zeigt sein Hauptwerk, die Dreifaltigkeitsikone, einen Stil, den man innerhalb der spätbyzantinischen Vorbilder eher mit dem „idealistischen" Stil der Perobleptoskirche in Mistra aus dem Ende des XIV. Jahrhunderts als mit dem „illusionistischen" Stil aus der Mitte des Jahrhunderts, dessen Exponent Theophanes war, in Verbindung bringen kann. Auch zeigt ein Vergleich der Fresken von 1408 in der Kirche Mariae Himmelfahrt in Vladimir mit den Fresken von 1378 in der Verklärungskirche in Novgorod, dass die Arbeiten des Andréi Rublióv und des Daniil Tschórny dem Werk des Theophanes gegenüber eine selbständige Form aufweisen, die sie auch von den Fresken der Kirche von Vólotovo und der Kirche des h. Theodoros Stratelates in Novgorod unterscheidet. In wie weitgehender Weise der Reichtum der byzantinischen Form von den russischen Meistern reduziert und die Typenbildung vereinfacht wird, lehrt ein Vergleich der Gruppe der Seligen Frauen mit der Maria Aegyptiaca aus den Fresken des Andréi Rublióv und des Daniil Tschórny mit der Darstellung desselben Themas in der byzantinischen Kunst der XII. Jahrhunderts (Abb. 26 u. 74). In ihrer linearen Sicherheit und in ihrer ruhigen Flächenhaftigkeit weisen dabei die Fresken von 1408 in Vladimir einen besonderen dekorativen Wert auf, der der Moskauer Kunst des XV. Jahrhunderts noch weiter zugute gekommen ist, und noch um 1500 die stilistischen Grundlagen

der Fresken des Klosters des Heiligen Therapon bestimmt, die das letzte hervorragende Beispiel der russischen Wandmalerei unter spätbyzantinischem Einfluss darstellen.

In der Kirche Mariae Himmelfahrt in Svenigorod hat die Denkmalkommission der Moskauer Restaurationswerkstätten hinter einer aus späterer Zeit stammenden Bilderwand einige Heiligenfiguren des beginnenden XV. Jahrhunderts so gut wie unversehrt im ursprünglichen Zustande aufgefunden, die dem Stil der Fresken von Vladimir nahe kommen.



Abb. 75. Der Prophet Daniel. Fresko in der Kirche Mariae Himmelfahrt in Vladimir. XV. Jahrh.

funden, die dem Stil der Fresken von Vladimir nahe kommen.

2. Die Fresken in der Kirche des Klosters des h. Therapon und die Freskenreste des XV und XVI Jahrhunderts in den Kirchen des Moskauer Kreml

Das Kloster des h. Therapon, in dessen kleiner, mit drei Apsiden versehener, von einer Kuppel überragter Kirche sich das hervorragendste Werk der russischen Wandmalerei des ausgehenden XV. Jahrhunderts befindet⁽¹⁾, liegt 14 km nordöstlich von der Stadt Kirilov im novgorodschen Gouvernement. Der h. Therapon, der es gegen Ende des XIV. Jahrhunderts begründete, stammte aus Moskau. Sein Nachfolger, der Hegumenos Martinian, der ein Bauernsohn aus Vologda war und 1483 neunzigjährig starb, unterhielt lebhaftere Beziehungen zu den Grossfürsten von Moskau. Er half dem Vasili Tiómny in dessen Kampf mit dem Prätendenten Dmitri Schemiaka. Später sagte Galaktion, ein Schüler Martinians, die Eroberung von Kasan auf fünfzig Jahre voraus. Unter dem Hegumenos Joasaph hielten sich Griechen aus dem Gefolge der Sophia Palaeologina im Kloster auf, das sich schon zur Zeit Martinians durch seine gelehrten Interessen ausgezeichnet hatte. Seit 1513 vollzogen sich Wunder am Sarge Martinians, was die Zaren Basil III. und Johann IV. den Schrecklichen veranlasste, nach dem Theraponkloster zu wallfahrten und es mannigfach zu beschenken. Obwohl im russischen Norden gelegen, stand das Theraponkloster von jeher in enger Beziehung zu Moskau. Dieser Umstand wirft bis zu gewissem Grade Licht auf den Ursprung des Malers, der die Klosterkirche mit einem Zyklus von Wandmalereien geschmückt hat, die sich durch einen seltenen Zufall in ihrem ursprünglichen Zustand erhalten haben. „Der Heiligenmaler Dionísij mit seinen Kindern“ („Deonísi ikónnik s svoími tshády“) hat sie laut Inschrift in den Jahren 1500—1501 vollendet⁽²⁾.

Ueber diesen Dionísij (der nicht mit einem russischen Maler gleichen Namens, dem Dionísij Gluschitzki verwechselt werden

(1) *W. T. Georgievski*: Die Fresken des Klosters des h. Therapon. Petersburg 1911.

(2) Eine Abbildung dieser Inschrift bei *Georgievski*: l. c. p. 19.

darf, der 1437 fünfundsiebzigjährig starb, und der u.a. eine Ikone des h. Kirill Beloserski gemalt hat, die sich am Grabe dieses Heiligen in dem nach ihm benannten nordrussischen Kloster befand) besitzen wir bisher folgende Daten:

Um 1476 arbeitet Dionísij, zusammen mit einem älteren Meister Namens Mitrofán, in der Kirche des Klosters des h. Paphnutius Borovski.

1482 wird der Heiligenmaler (ikonnik) Dionísij zusammen mit „dem Popen Timotheos, Jarez und Koni“ nach Moskau berufen, um für die dort von Aristotile Fioravanti erbaute Kathedrale Mariae Himmelfahrt (Uspénski Sobór), eine Deesis mit den Kirchenfesten und den Propheten („Deisús s prásdniki i proróki“) zu malen, d.h. die Ikonen für die Bilderwand der Kirche zu schaffen. Im gleichen Jahre erneuert er in Moskau die Ikone einer Hodigitria, die bei einem Brande gelitten hatte, und arbeitet an einem Ikonostas für die Kathedrale von Rostów.

1484 ist Dionísij, mit der Anfertigung von Ikonen für die Kirche des Klosters des h. Joseph von Volokolámsk bei Moskau beschäftigt. Mit ihm arbeiten sein Gehilfe Paísý und seine beiden Söhne Vladimir und Theodosios.

1508 wird, gelegentlich der Erwähnung der Arbeiten in der Verkündigungskathedrale des Kreml in Moskau, von der Chronik Dionísij's Sohn Theodosios als Haupt seiner Werkstätte genannt. Dionísij ist demnach um diese Zeit entweder zu alt, um arbeiten zu können oder bereits nicht mehr am Leben.

Dionísij wird von dem Bischof Vassián von Rostów, in dessen Lebensbeschreibung des h. Paphnutius Borovski, als „der berühmteste unter allen (Malern) in jener Zeit“ genannt. Auch die Chronik erwähnt ihn wiederholt mit Auszeichnung, und der von ihm geschaffene Ikonostas in Rostów wird als „sehr schön“ („tschúden vélmi“) bezeichnet. Von den vielen Ikonen die er gearbeitet hat, ist bis jetzt keine einzige mit Sicherheit nachgewiesen worden, und von seinen Wandmalereien, von denen die Chronik nichts berichtet, die uns aber durch die vorher genannte Inschrift beglaubigt werden, hat sich nur die Freskenfolge im Kloster des h. Therapon erhalten.

Die Kirche des Klosters des h. Therapon ist der Geburt der Gottesmutter geweiht und ein grosser Teil ihres Bilderschmuckes wird durch den Inhalt der die Gottesmutter preisenden Hymnen

bestimmt. In der Kuppel erblickt man zunächst den Pantokrator, der in ein purpurnes Gewand mit goldenen Klaven und einen blauen Mantel gekleidet ist, ein goldenes, mit Perlen und farbigen Edelsteinen besetztes Evangelienbuch mit der Linken an sich presst und die Rechte zum Segen erhebt. Er ist von Engeln und Patriarchen in blau-grünen und rosa-violetten Gewändern umgeben. In den Zwickeln der Kuppel befinden sich die Evangelisten. Zwischen ihnen, an der Stirn der vier Tragebögen, sind das Mandilion und das Keramidion und die Brustbilder des Emanuel und des bärtigen Christus mit dem Buch zu sehen.

In der Konche der Apsis ist die Gottesmutter als Himmelskönigin abgebildet, als die „Platytera“ („Schirschaja Nebés“), deren Leib Gott weiter als die Himmel gemacht hat, das Grenzenlose zu empfangen. Sie sitzt auf einem goldenen Thron und stützt die Füße auf einen goldenen Schemel. Vor ihr stehen Michael und Gabriel, an die sich die Gestalten von Propheten, Königen, hohen Priestern und die Figuren von Joachim und Anna anschliessen. Im Altarraum ist die Gottesmutter noch zweimal, im Typus der Blacherniotissa (Snámenije) und in einer Darstellung von Mariae Schutz und Fürbitte (Pokróv) abgebildet. Ferner findet sich im Altarraum eine Darstellung der Liturgie der heiligen Väter, in der Christus in der Gestalt des „Alten der Tage“ in der Mitte steht, im weissen Gewande, die Rechte zum Segen erhoben, in der Linken die Schriftrolle haltend. Rechts und links vor ihm sind zwei Altäre dargestellt. Auf dem einen erblickt man unter einem Marmorziborium einen Diskos, auf dem das nackte Christuskind als Opfergabe liegt, auf dem anderen einen Kelch und einen Diskos mit dem Asterisk. Von beiden Seiten treten je vier Kirchenväter an die Altäre heran.

Das Kircheninnere wird durch die Darstellungen des die Gottesmutter lobpreisenden Akathistoshymnus und der ökumenischen Konzile eingenommen. An der Westwand erblickt man das Jüngste Gericht, wo die Gottesmutter als die Fürbitterin für die Menschheit erscheint, und wo sie, umgeben von den durch ihre Fürbitte geretteten Seligen, im Paradiese thront. Von biblischen Szenen finden sich im Kircheninnern dargestellt: an der Südwand die Hochzeit zu Kana, die Heilung



Der Erzengel Michael
Ausschnitt aus einer Darstellung der Lobpreisung des Kreuzes
Ikone. XII Jahrh.
Moskau, Staatliches Historisches Museum

des Blindgeborenen und die Gleichnisse vom selbstgerechten Pharisäer, vom verlorenen Sohn, vom Scherflein der Witwe und von dem ohne Festgewand erschienenen Hochzeiter (Matth. 22. v. 1—14. Abb. 76).



Abb. 76. Das Gleichnis von der königlichen Hochzeit. Fresko in der Kirche des Klosters des h. Therapon. Um 1500.

An der Nordwand ist die Verfluchung des Feigenbaumes, das Mahl im Hause des Pharisäers Symeon, das Wunder zweier Krankenheilungen und das Gespräch Christi mit der Samariterin dargestellt. Im Zusammenhang mit der spätbyzantinischen Ikonographie zeigt das Kircheninnere ferner noch die Darstellung dreier Kirchenväter, Basilios des Grossen, Gregors des Wundertäters und Johannes Chrysostomos'. Die Kirchenväter thronen inmitten reicher Architekturen und sind mit der Niederschrift ihrer Lehren („besedy“) beschäftigt,

deren Wirkung durch Wasserströme symbolisiert wird, denen sich inmitten einer Felslandschaft von allen Seiten die Durstigen nahen. In der Prothesis befindet sich eine grosse Darstellung des geflügelten Täufers (des „Engels im Fleische“ nach Matth. XI, 10, u. Maleachi III, 1), sowie eine Darstellung der Engelliturgie. Das Diakonikon wird von der Legende des h. Nikolaos des Wundertäters eingenommen, dessen grosses Brustbild sich hier in der Konche befindet. Von den Malereien an der Aussenseite der Eingangswand haben sich neben der Tür die Gestalten der Erzengel Michael und Gabriel, über der Tür die Szenen der Geburt der Jungfrau Maria und ihrer Liebkosung durch Joachim und Anna, sowie die Gestalt der Blacherniotissa mit den beiden Hymnensängern Johannes Damaszenus und Kosmas von Maioma erhalten.

Die Fresken des Dionisij ⁽¹⁾ sind auf einem Kalkbewurf ausgeführt, dessen Konsistenz durch den Zusatz von gehackten Flachsfasern erhöht wird, und der durch grosse Nägel festgehalten wird, die in die Ziegelmauern hineingetrieben sind. Die Köpfe der Nägel sind am Pantokratorfresko der Kuppel besonders deutlich wahrzunehmen. Auf diese Grundschicht ist der eigentliche, aus besonders gutem, mit einem zähen Bindemittel (Eiweiss) vermischem Kalk bestehende Malgrund, der sogen. Levkas, aufgetragen. Die Farben wurden auf den sorgfältig geglätteten feuchten Levkas aufgesetzt. Es scheint, dass die Gesichter zuerst ausgeführt worden sind, was auch Cennino Cennini empfiehlt. Wie in der Erlöserkirche von Neréditsa, ist auch hier die Farbschicht, aus der die Pupillen der Augen bestanden, an vielen Stellen abgefallen. In den Fresken des Dionisij im Paphnutiuskloster ist die Vorzeichnung so tief in den Kreidegrund geritzt worden, dass sie noch heute unter einer späteren Oelfarbenschicht zu erkennen ist. Im Therapon-Kloster sind nur die Umrisse der Heiligenscheine in den Malgrund geritzt. Der blaue Malgrund verleiht den sehr einheitlich abgetönten Darstellungen der Fresken des Theraponklosters einen leichten, schwebenden Charakter, wozu auch die lichten Farben (rosa, fliederfarben,

(1) Vgl. *Georgievski*: l.c. und *D. A. Grigorjev*: Die Technik der Freskomalerei nach den Malerbüchern. „Memoiren (Sapiski) der kaiserlichen Archaeologischen Gesellschaft“. III, 1887 (russ.).

gelb) beitragen ⁽¹⁾. Die Gottesmutter trägt ein dunkelpurpurnes, an seinen Rändern goldornamentiertes Maphorion mit violetten Reflexlichtern, darunter einen himmelblauen Chiton. Christus wird in einem hellen Mantel und einem purpurnen oder blauen Chiton dargestellt.

Die in ihrer Gesamtheit von russischen Händen stammenden Fresken des Klosters des h. Therapon unterscheiden sich von den ein Jahrhundert älteren, ebenfalls von russischen Meistern geschaffenen Fresken von 1408 in der Kathedrale ⁽²⁾ Mariae Himmelfahrt in Vladimir durch ihre grössere Flächenhaftigkeit, durch die weniger entwickelte Binnenzeichnung und durch die Gleichförmigkeit der Typen. Die Verminderung des Körpervolumens und der plastischen Modellierung der byzantinischen Vorbilder ist hier noch weiter fortgeschritten. Das Element des spätbyzantinischen Stils äussert sich in dem dramatischen Charakter der Handlung, die gegenüber den formelhaften Kompositionen der mittelbyzantinischen Periode (vgl. Abb. 24) im Sinn eines natürlichen, belebten Vorgangs vorgetragen wird. Dazu kommt, neben einem bestimmten Eigenwert der schönen Linie, noch eine entwickelte Perspektive, wobei die vor den Hauptpersonen der Handlung befindlichen Gegenstände (z. B. die beiden Tische im Vorder- und Mittelgrunde auf Abb. 76) in umgekehrter Perspektive gegeben werden, während die hinter ihnen befindlichen Objekte (der Portikus auf Abb. 76) in richtiger Linearperspektive dargestellt sind. Die Vereinigung sich widersprechender perspektivischer Ansichten auf einer Bildfläche ist für die byzantinische und auch für die antike Malerei charakteristisch. Erst die Kunst der Renaissance hat die exakte Linearperspektive in Anwendung gebracht.

Die um 1500 entstandenen Fresken des Therapon-Klosters

⁽¹⁾ Nach der Ermittlung der Moskauer Restaurationswerkstätten sollen sich die Erdschichten, aus denen die Farben gewonnen wurden, an den Ufern des dem Therapon-Kloster benachbarten Sees finden.

⁽²⁾ Im Russischen werden mit dem Wort „Sobor“ (wörtlich „Versammlung“, im besondern „Kathedrale“) neben den eigentlichen Kathedralkirchen auch grosse Kollegiatkirchen und Klosterkirchen bezeichnet. Kleine Kirchen werden „zérkov“ („Kirche“) genannt. Ueber die allgemeine Bedeutung des Wortes „Sobor“ vgl. *Kondakov-Minns*, p. 3, Anm. 3.

unterscheiden sich in überaus bezeichnender Weise grundsätzlich von allem, was ihnen in der Kunst des Abendlandes gleichzeitig ist. Gegenüber jener Intensität selbständigen Kunstschaffens, die um diese Zeit in Westeuropa diesseits und jenseits der Alpen in so bemerkenswerter Weise hervortritt, ist die russische Kunst dauernd mit der primitiven Rückbildung der Elemente einer byzantinischen Rezeptionsmasse beschäftigt, die die Kunst des Abendlandes bereits in den vorhergegangenen Jahrhunderten des Mittelalters nach selbstgewonnenen Grundsätzen umgestaltet hatte.

Dass dabei das Ergebnis dieser Rückbildung ein sehr bedeutendes ist — darin beruht das besondere Wesen der mittelalterlichen russischen Kunst. Ihr sakraler Charakter brachte es mit sich, dass die Vereinfachung der Zeichnung nicht über ein dem byzantinischen Formenzusammenhang analoges Bildornament hinausging. Gleichzeitig nahm diese dauernd auf primitiver Stufe verharrende Flächenkunst zwanglos sehr volkstümliche, rein dekorativ empfundene Elemente der Linie und der Farbe in sich auf. In einer einzigartigen Weise, die das eigentlich „Russische“ an ihnen ist, vereinigen Werke von der Art der Fresken von 1500 in der Kirche des Klosters des h. Therapon eine aus der jenseitigen, christlich-platonischen Ideenwelt der orthodoxen Kirche stammende liturgische Strenge mit einer naiv-sinnlichen volkstümlichen Fülle, die überall auf den Bildflächen die bedeutungsvollen ikonographischen Themen gefällig gruppiert, ohne jedoch ihre Darstellung in ein blosses Spiel der Phantasie zu verwandeln.

Der flächenhafte Charakter der Fresken des Therapon-Klosters ist der Novgoroder Ikonenmalerei des XV. Jahrhunderts verwandt, während die ruhigen Umrisse und die verhaltenen Bewegungsmotive der Gestalten nach Zentralrussland weisen. Dionysios, der Meister dieser Fresken, wird in Uebereinstimmung mit den über ihn bisher bekannt gewordenen geschichtlichen Daten, der Schule von Moskau (über deren Eigentümlichkeit noch im Zusammenhang mit der Moskauer Ikonenmalerei die Rede sein wird) zuzuteilen sein. Wir wissen zwar nicht mit Sicherheit, ob Dionysios in der Kathedrale der Himmelfahrt Mariae auf dem Moskauer Kreml, für die er 1482 die (im XVI. Jahrhundert durch eine andere

ersetzte) Bilderwand schuf, auch Wandmalereien ausgeführt hat, doch dürfte dies anzunehmen sein. Die heute die Wände, Pfeiler und Gewölbe der Kathedrale Mariae Himmelfahrt in Moskau bedeckenden Malereien von 1644 stammen aus der Zeit des ersten Zaren aus dem Hause Romanov, und sind im XIX. Jahrhundert erneuert worden ⁽¹⁾ (Vgl. Abb. 12). 1913 wurden hier in der Kapelle der Lobpreisung der Gottesmutter (Pochválski pridél) Freskenreste aufgedeckt, die den Fresken des Theraponklosters stilistisch verwandt sind. Die Wandmalereien der Kathedrale des Erzengels Michael und der Verkündigungskathedrale des Moskauer Kreml, die aus dem Ende des XV. und dem Beginn des XVI. Jahrhunderts stammen, sind ebenfalls von späteren Uebermalungen bedeckt. In der Vorhalle der Verkündigungskathedrale wurden 1882 von V. D. Fartusov Reste von Wandmalereien aufgedeckt, die aus dem ersten Jahrzehnt des XVI. Jahrhunderts stammten und gegenüber den Fresken des Therapon-Klosters ein stärker betontes Körpervolumen und individueller durchgebildete Köpfe zeigten. Ein hier zutage tretender, durch Werke der italo-byzantinischen Schule vermittelter renaissancemässiger Zug verleitete Fartusov dazu, einen Teil dieser Fresken phantastisch im Sinne der italienischen Kunst des beginnenden XVI. Jahrhunderts zu ergänzen, was zur Folge hatte, dass die mit der Beaufsichtigung der Erneuerung der Verkündigungskathedrale betraute Kommission Fartusov die Leitung der Arbeiten entzog, und das Ganze durch den Restaurator Safonov aus Mstéra im Sinne der offiziellen russischen Kirchenkunst übermalen liess. Bevor dies geschah, konnte Fartusov noch eine Reihe von Photographien nach den von ihm aufgedeckten und z.T. phantastisch restaurierten Fresken herstellen lassen, die heute die einzige Quelle für die Kenntnis dieses interessanten Denkmals bilden, das wahrscheinlich ein Werk des Theodosios, des bereits genannten Sohnes des

⁽¹⁾ Dargestellt sind: in der Hauptkuppel der Pantokrator, in den Nebenkuppeln der Emanuel, der Acheiropoiet und der Engel des Höchsten Rates, an den Wänden ein christologischer Zyklus, ein Marienleben und die ökumenischen Konzile, an den Gewölben die Festbilder, an den Pfeilern die Märtyrer, an der Eingangswand das Jüngste Gericht.

Dionysios, ist ⁽¹⁾: Die renaissancemässigen Züge dieser Fresken wirken sehr verhalten und sind dort, wo die ursprüngliche Malerei noch zu erkennen ist, mit sicherer Hand der auch hier die Vorherrschaft behaltenden byzantinischen Form angepasst. Hierin unterscheiden sie sich vorteilhaft von der unsicheren, schwankenden Art, mit der sich westeuropäisches Kunstgut in den letzten grossen Werken der mittelalterlichen Wandmalerei der Moskauer Schule, den Fresken aus der Zeit des Boris Godunov im Novodevitschi-Kloster (1598) und den Fresken des XVII. Jahrhunderts in Jaroslávl, bemerkbar macht.

ZWEITER ABSCHNITT

DIE RUSSISCHE TAFELMALEREI DES XIV—XVI JAHRHUNDERTS

I

Die Frage nach den Schulen der russischen Tafelmalerei des XIV—XVI Jahrhunderts

1. Novgorod und Moskau

Das Reich von Kijev war in der Mitte des XII. Jahrhunderts zerfallen und hundert Jahre später waren Südrussland und Mittelrussland von den Tataren verwüstet worden. Um 1300 konzentrierten sich unter neuen Lebensbedingungen die kulturellen Energien des Landes vor allem in zwei Zentren: in Novgorod und in Moskau. Diese Zentren waren sehr verschieden geartet. Novgorod war das grösste städtische Zentrum im damaligen Russland. Es hatte steinerne Mauern (die zuerst 1302 erwähnt werden), seine monumentale Kathedralkirche stammte aus der ersten Hälfte des XI. Jahrhunderts. Es war auch mit einer grossen Anzahl von steinernen Kirchengebäuden geschmückt. Seit den Anfängen des Reichs von Kijev, über ein halbes Jahrtausend, flutete hier ununterbrochen ein machtvoller Lebens-

⁽¹⁾ Abb. in *Grabar*: Geschichte der Russischen Kunst. Bd. VI., und in *Kondakov-Minns*, Taf. XLIV.

strom, dessen vitale Bedürfnisse durch das „Land der Heiligen Sophia“ (das Novgoroder Territorium mit den „Nebengstädten“) und durch ein grosses Kolonialreich im Norden und Nordosten gespeist wurden. Ausgedehnte Handelsbeziehungen zum Westen hielten die Bevölkerung rege. Der Anblick dieses Zustandes erregte das Erstaunen und die Bewunderung westeuropäischer Gäste. „La grant Noegarde, merveilleusement grant ville“ nennt Gilbert von Lannoy Novgorod im XV. Jahrhundert, und Aristotile Fioravanti spricht in seinem Brief von 1476 an Galeazzo Maria Sforza von einer „vorzüglich grossen, reichen Stadt“ in dem „grossen Lande“ des russischen Nordens. Die Novgoroder nannten ihren Staat „den Herrn Gross-Novgorod“ („Gospodín Velíki Nóvgorod“). „Wer ist gegen Gott und Gross-Novgorod“ lautete ihr Wahlspruch, der dem Sinne nach an das „Popolo e Libertà“ von Florenz erinnert.

Moskau, im XII. und XIII. Jahrhundert eine kleine Grenzfestung des Fürstentums Vladimir-Susdal, die zusammen mit den grossen Städten des Landes von den Tataren zerstört wurde, war um 1300 in seiner neuen Gestalt fünfzig Jahre alt. Der Kreml war mit Erdwällen und Palissaden befestigt. Mit dem Bau einiger kleiner Steinkirchen war begonnen worden. Grössere Nachbarn, die Fürstentümer von Tver, Rostóv, Jarosláv und Riásán, umgaben von allen Seiten das Moskauer Territorium. Alle diese Länder hatten, zusammen mit Moskau, einen gemeinsamen Oberherrn im Chan der Goldenen Horde. Gleichzeitig musste, was ihre Stellung zueinander betraf, ihre jeweilige Beziehung zur Horde den Ausschlag geben. In dem Wettstreit der hier entstand, siegten die Fürsten von Moskau, dank dem Umstand, dass sie es waren, die sich der furchtbaren Schule der Tatarenherrschaft am besten anzupassen wussten.

Die Tataren selbst, die den Bildungsprozess des moskovi-tischen Reichs entscheidend beeinflusst haben, waren freilich nicht jener blinde Heuschreckenschwarm, als der sie in der russischen Geschichte oft dargestellt werden. Sie verfügten über jene politischen Methoden, mit denen Dschingis-Chan sein Reich in Asien aufgerichtet hatte, und die als eine entfernte Tradition der Weltreiche des alten Orients bewertet werden

müssen. Ein Eroberervolk von der Art der Türken, besaßen die Tataren neben einer absoluten Verachtung jeder höheren Gesittung zugleich bestimmte Prinzipien einer barbarischen Herrschaft, die sie systematisch in Anwendung zu bringen verstanden. Nachdem die Fürsten von Moskau zu Steuereinnehmern des Chans aufgerückt waren, lernten sie die Bevölkerungsmengen grosser Gebiete nach tatarischem Prinzip zu erfassen. Durch diese furchtbare Schule wurde das „Sammeln der russischen Länder“ durch Moskau vorbereitet. Als gegen Ende des XV. Jahrhunderts der innere Zerfall der Goldenen Horde es den Fürsten von Moskau ermöglichte, das Tatarenjoch abzuschütteln, war das moskovitische Reich auf tatarischen Fundamenten erbaut. Damals erwies es sich, dass die eigentlichen Zukunftskräfte Russlands nicht in der in so eminentem Sinn national russischen Kultursphäre von Novgorod lagen, in der um diese Zeit die staatspolitischen Reserven des alten, von den Varangern begründeten Reichs von Kijev anarchischen Zuständen zu weichen begannen, sondern bei dem in der Schule der Fremdherrschaft gross gewordenen Moskau. Dieses Moskau nahm im XVI. Jahrhundert eine stark asiatische Färbung in Sitte und Lebensgewohnheit an. Im Gegensatz zu Novgorod waren die Handelsbeziehungen von Moskau von Europa abgewandt, und führten die Wolga entlang nach Mittelasien, Persien und Indien. Die Herrschergewalt der moskovitischen Zaren hüllte sich in einen orientalischen Prunk, dessen seltsamer, bis zur Wildheit phantastischer Ueberschwang heute noch im bunten Stadtbilde von Moskau zum Ausdruck kommt.

Auf dem Grunde dieser Tatsachen ist es nicht schwer zu verstehen, dass, als zu Beginn des gegenwärtigen Jahrhunderts eine Gruppe von russischen Kunstfreunden und Kunstgelehrten auf die eigenartige, stilvolle Schönheit der russischen Ikonen des XIV. und XV. Jahrhunderts aufmerksam wurde, es unmöglich schien, diese Ikonen mit der überladenen kirchlichen Kunst Moskaus in Zusammenhang zu bringen. Weit eher schien Novgorod, dessen weisse, streng profilierte Kirchen neben ihren alten Wandmalereien auch eine Anzahl jener alten Ikonen enthielten, der Ort zu sein, an dem die eigentlichen Werte der mittelalterlichen russischen

Kunst des XIV. und XV. Jahrhunderts geschaffen worden sein konnten. In den literarischen Quellen wird eine Schule von Novgorod 1545 im Inventar des Josephsklosters in Volokolámsk erwähnt, und in der mündlichen Tradition der Ikonenmaler und Ikonenkenner nahm der Begriff der Schule von Novgorod von jeher einen hervorragenden Platz ein. Auch die vereinzelt russischen Kunsthistoriker, die im Laufe des XIX. Jahrhunderts ein tieferes Interesse für den Gegenstand der russischen Tafelmalerei gefasst hatten, so vor allem Rovinski, hatten in ihren Büchern die Bedeutung der Schule von Novgorod hervorgehoben. Auf Grund solcher Erwägungen gelangte man zu einer völligen Ablehnung einer Bedeutung Moskaus für die Entwicklung der mittelalterlichen russischen Ikonenkunst. Alles, was in ihr wertvoll schien, wurde Novgorod zugeteilt. Muratov hat diesen Standpunkt in seiner Geschichte der altrussischen Malerei im sechsten Bande des Grabarschen Sammelwerks eingenommen, und ihn noch 1925 in der französischen Ausgabe seines Textes vertreten (¹). Den Mitarbeitern der Zeitschrift „Russkaja Ikona“ von 1914 ist er durchweg geläufig. Die Fortschritte, die die russische Kunstforschung seitdem gemacht hat, haben inzwischen zu erneuten Untersuchungen des bisher Novgorod zugeschriebenen Ikonenmaterials und zur Feststellung stilistischer Unterschiede geführt, die es jetzt unmöglich machen, die Zuteilung an Novgorod im bisherigen Umfang aufrecht zu erhalten. Gleichzeitig ist man aufs neue auf Daten der Chronik aufmerksam geworden, die die Kunstproduktion Moskaus im XIV. und XV. Jahrhundert in günstigerem Licht erscheinen lassen.

Am Aufstieg des moskovitischen Staats nahm im XIV. und XV. Jahrhundert die russische Kirche in hervorragender Weise teil. Das XIV. Jahrhundert kann als die grösste Zeit in der Geschichte dieser russischen Kirche bezeichnet werden. Sie brachte damals eine Reihe eminenter Persönlichkeiten hervor, die die Machtbestrebungen der Grossfürsten von Moskau unterstützten und zugleich deren Russentum erhielten, indem sie das moskovitische Reich vor einer gänz-

(¹) *Paul Mouratov: L'ancienne peinture russe. Rom. 1925.*

lichen Tatarisierung bewahrten. Unter den Vertretern der russischen Kirche des XIV. Jahrhunderts finden wir neben nationalen Russen von der Art der grossen, später heiliggesprochenen Metropoliten Peter und Alexios und den machtvollen Asketen und Klostergründern Kirill von Beloósero und Sergius von Rádonezh auch Griechen, zu denen der früher bereits erwähnte Metropolit Theognost gehörte.

Die „Chronik der Patriarchen“ berichtet unter 1344, dass in diesem Jahre der Metropolit Theognost die bei seinem Palast befindliche Kirche der Gottesmutter von griechischen Malern ausmalen liess, während die bei dem Palast des Grossfürsten Semión Ivánovitsch befindliche Kirche des Erzengels Michael von russischen Heiligenmalern, deren Aelteste und Vorsteher „Sachárja, Deniséi, Josif, Nikoláje“ waren, ausgemalt wurde. Unter 1345 wird berichtet, dass in der Erlöserkirche des Kreml — gemeint ist die Kirche „Spas na Ború“, „die Erlöserkirche im Walde“ — „russische Meister, die die Schüler der Griechen waren“, („rúsски ródом, а grétscheski utschenízý“) gearbeitet haben, wobei ihre Namen: „Goitán, Semión und Iván“ genannt werden. Und endlich wird unter 1346 erwähnt, dass in diesem Jahr in Moskau die Ausmalung dreier Steinkirchen beendet worden sei: die der Erlöserkirche („Spas na Ború“), der Kirche des Erzengels Michael und der Kirche des Johannes Klimakos („Iván Lestvitschnik“) (1). Von allen diesen Wandmalereien ist heute nichts mehr erhalten. Ihre Erwähnung in der Chronik legt aber ein beredtes Zeugnis dafür ab, dass unter der Obhut der Moskauer Geistlichkeit sich im XIV. Jahrhundert ein sehr reges Kunstleben in Moskau entwickelt hatte, an dem einheimische und auswärtige Meister beteiligt waren. Es ist bisher noch nicht gelungen, Wandmalereien des XIV. Jahrhunderts in Moskau festzustellen. Für das Gebiet der Tafelmalerei hat dagegen M.V. Alpatov in einer Reihe von Veröffentlichungen den Nachweis geliefert, dass eine Anzahl hervorragender russischer Tafelbilder, die bisher der Schule von Novgorod zugeteilt worden waren,

(1) „Vollständige Sammlung der Russischen Chroniken“. Bd. 10. S. 216—17. Vgl. auch *Hermann Židkov*: Die Moskauer Malerei um die Mitte des XIV. Jahrhunderts. Moskau 1928, S. 64. ff. (russ.).

so vor allem die Dreifaltigkeitsikone des Andrei Rubliov, (Abb. 119) als Frühwerke der Schule von Moskau zu gelten haben ⁽¹⁾. Der gleiche Standpunkt ist auch von den Moskauer Restaurationswerkstätten in ihrem das Werk des Rubliov behandelnden "Ersten Sammelbande" von 1926 vertreten worden.

In den letzten Jahren ist dank der Bemühung der russischen Kunstwissenschaft auf die Frühzeit der Kunst von Moskau Licht gefallen, das unsere Kenntnis der mittelalterlichen russischen Tafelmalerei in vieler Hinsicht geklärt hat. Wir werden uns andererseits aber den neuen Tatsachen gegenüber mit einer gewissen Vorsicht zu verhalten haben, um die Bedeutung Novgorods für die russische Kunstgeschichte jetzt nicht auf Kosten Moskaus zu sehr zu verkleinern. Alpatov ist der Ansicht, dass in Novgorod im XIV. Jahrhundert noch mittelbyzantinische Stilelemente orientalisch-kleinasiatischer Ausprägung fortgelebt haben und dass der Einfluss der Palaeologenkunst sich zuerst im aufstrebenden Moskau geltend gemacht habe, weil Moskau als Sitz des Metropoliten mehr Beziehungen zu Konstantinopel gehabt haben müsse, als Novgorod. Des weiteren vertritt Alpatov die Meinung, der „Grieche Theophanes“ sei von Moskau nach Novgorod gelangt, wo sein Auftreten im XIV. Jahrhundert ohne Einfluss auf die dortige altertümliche Kunst geblieben sei. Nach Alpatov hat Novgorod die neuen spätbyzantinischen Formen erst im XV. Jahrh. übernommen und zwar von Moskau, wo sie inzwischen ihren vollendetsten Ausdruck auf russischem Boden zu Anfang des XV. Jahrhunderts im Schaffen des Andrei Rubliov gefunden hätten, wovon Rubliovs Dreifaltigkeits-Ikone Zeugnis ablege. Dieser These Alpatovs gegenüber muss zunächst daran erinnert werden, dass das *A* und *Ω* der Novgoroder Kirchengeschichte des XIV. Jahrhunderts im Bestreben der Novgoroder Erzbischöfe besteht, sich über den Kopf des Moskauer Metropoliten hinweg mit dem Patriarchen von Konstantinopel in Verbindung zu setzen. Novgorod war nominal eine Eparchie der zu Beginn des XIV. Jahrhunderts nach Moskau

⁽¹⁾ Vgl. *Wulff-Alpatoff*, Denkmäler der Ikonenmalerei in kunstgeschichtlicher Folge, und „Bulletin der Staatlichen Akademie für Kunstwissenschaft“ Moskau, 1927, No. 6—7 (russ.).

übergesiedelten Metropole von Kijev. In Wirklichkeit wurde bereits 1156 der Novgoroder Bischof Arkadius durch die Volksversammlung gewählt. Unter Umständen, die nicht näher bekannt sind, wurde bald darauf der Bischof von Novgorod zum Erzbischof erklärt. Die Erzbischöfe waren stets gebürtige Novgoroder, und wurden von der Stadtgemeinde zu ihrem (sehr einflussreichen) Amt bestimmt. Dem Metropoliten verblieb das Recht der Bischofsweihe⁽¹⁾. Die Bestrebungen Novgorods waren besonders im XIV. und XV. Jahrhundert darauf gerichtet, gänzlich von dem in Moskau befindlichen Metropoliten unabhängig zu werden und sich unter die direkte Obedienz des Patriarchen von Konstantinopel zu stellen — eine Absicht, die sich zwar nicht durchführen liess, die aber vielfache direkte Beziehungen Novgorods zu Konstantinopel im Laufe des XIV. Jahrhunderts zur Folge hatte⁽²⁾. Gegen die Ansicht Alpatovs, dass Theophanes zuerst nach Moskau berufen worden sei, kann geltend gemacht werden, dass Theophanes seine durch die Chronik beglaubigten Wandmalereien in den Kirchen des Moskauer Kreml fast zwanzig Jahre nach den von ihm in der Verklärungskirche von Novgorod ausgeführten Fresken begonnen hat. Wäre Theophanes auf Veranlassung Moskaus nach Russland gekommen, so müssten die Daten umgekehrt liegen. Allem Anschein nach kam er doch auf Veranlassung von Novgorod und ging dann später nach Moskau⁽³⁾. Was die Denkmäler betrifft, so treten spätbyzantinische Stilelemente in Novgoroder Ikonen auf, die mit den Werken des Rublióv ungefähr

⁽¹⁾ Vgl. *L. K. Goetz*: Staat und Kirche im alten Russland. Berlin 1908 S. 160 ff.

⁽²⁾ *Nikolai Kostomarov*: Severnorusskija Narodopravstva. Petersburg 1863. II. Bd. p. 268—276. Im Jahre 1353 sendet der Novgoroder Erzbischof Moses eine Gesandtschaft zum Patriarchen nach Konstantinopel, die dort eine Klage gegen den Metropoliten vorbringt, und der Patriarch sendet seinerseits dem Novgoroder Erzbischof ein Schreiben mit goldener Bulle und kreuzgeschmückte Kirchengewänder.

⁽³⁾ Aus dem bereits erwähnten Brief von 1413 (vgl. p. 167) wissen wir, dass Theophanes auch in Kaffa (Theodosia) gearbeitet hat. Grabar meint, die Novgoroder hätten ihn dort veranlasst nach Russland zu kommen. Novgorod stand im XIV. Jahrh. von Kaffa aus in Handelsbeziehungen zu Konstantinopel.

gleichzeitig entstanden sind. Formen der Paläologenkunst sind z. B. auf der sogen. "Vierteligen Ikone" des Historischen Museums in Moskau wahrzunehmen, auf der sich eine Darstellung der Dreifaltigkeit findet. Der Vergleich dieser Darstellung mit derjenigen des Rublióv (Taf. VII u. Abb. 119) zeigt, dass Novgorod und Moskau gleichzeitig von der spätbyzantinischen Kunst beeinflusst worden sind, dass aber die Art, mit der diese Einflüsse hier und dort aufgenommen wurden, eine verschiedene war. In Novgorod bestand eine selbständige Schule der Ikonenmalerei bereits seit dem XIII. Jahrhundert (Taf. VI), vielleicht schon seit dem XII. Jahrhundert (Taf. IV), die längst gewohnt war, die byzantinischen Vorbilder unter ihren Eigenstil zu subsummieren und ihnen einen volkstümlich-russischen Zug zu geben, und die den Formen dieser Vorbilder gegenüber eine eigene, freie Stellung gefunden hatte. In Moskau bildete die Tradition der alten Kunst des XII. und XIII. Jahrhunderts von Vladimir-Susdal nur indirekt eine Grundlage. Die Geistlichkeit und der im XIV. Jahrhundert ganz unter ihrem Einfluss stehende grossfürstliche Hof waren hier bestrebt, Konstantinopel in jeder Hinsicht möglichst nahe zu kommen. Byzantinische Vorbilder wurden hier anders betrachtet als in Novgorod. Sie wurden nicht im Sinne einer starken nationalen Empfindung frei abgewandelt, sondern möglichst wortgetreu nachgebildet, eine Arbeit, die zwei Jahrhunderte lang mit gutem Gelingen geleistet worden ist, und in der ein bedeutender russischer Meister, Andréi Rublióv, zu Beginn des XV. Jahrhunderts hervortritt, dessen Tradition noch um 1500 von Dionysios, dem Meister der Fresken im Kloster des h. Theron, und seinem Kreise aufrecht erhalten wird. Im XVI. Jahrhundert sinkt dann das Niveau der Moskauer Kunst beträchtlich. Aus einer von der Geistlichkeit sorgsam gehegten Schule verwandelt sie sich unter Basil III. und Johann IV. dem Schrecklichen in eine moskovitische Reichkunst, in der sich asiatischer Prunk in seltsamer Weise mit missverstandenen Elementen der abendländischen Kunst vermischt.

2. Provinzschulen

Der Bedeutung von Novgorod und Moskau für die russi-

sche Kunstgeschichte des XIV.—XVI. Jahrhunderts werden wir am ehesten gerecht, wenn wir sie der Bedeutung von Florenz und Venedig für die Geschichte der italienischen Kunst der gleichen Jahrhunderte analog auffassen. Die Geschichte der italienischen Renaissance kennt zahlreiche Schulen. Die umbrische und die sienesisische Schule haben ihren festen Umriss. Im Norden gruppieren sich die Meister eines weiten Kunstkreises um Pisanello und Mantegna. Rom bringt am Ende des XIII. Jahrhunderts, in der Zeit des Jacopo Torriti, der Cosmaten und des Pietro Cavallini, seinem Geist entsprechende, machtvolle Formen hervor. Keines von diesen Zentren kommt aber in der Konsequenz der Stilbildung und in der Fülle der schöpferischen Künstlerpersönlichkeiten Florenz und Venedig gleich. Sie sind im Gegenteil alle von Florenz und Venedig beeinflusst und bereichert worden. Dasselbe kann in bezug auf das Verhältnis von Novgorod und Moskau zu den übrigen russischen Schulen des XIV.—XVI. Jahrhunderts gesagt werden. Doch sind, den zwischen der russischen und der abendländischen Kunstentwicklung bestehenden Unterschieden entsprechend, die stilistischen Merkmale der russischen Lokalschulen weit schwieriger festzustellen, als etwa die der Lokalschulen der italienischen Renaissance. Die literarischen Quellen bieten hierzu nur äusserst spärliche Anhaltspunkte. In den Chroniken werden von Werken der Tafelmalerei nur einige grosse Bilderwände erwähnt, wie z. B. die von Dionysios und seinen Werkstattgenossen ausgeführte Bilderwand in Rostów; von einzelnen Tafelbildern ist in ihnen äusserst selten die Rede. Kircheninventare sind erst aus später Zeit erhalten, in der die nähere Kenntnis der in ihnen beschriebenen alten Ikonen schon verloren gegangen war. Künstlersignaturen tauchen an Tafelbildern erst gegen Ende des XVI. Jahrhunderts in der sogen. Stroganovschule auf (vgl. Abb. 134). Der mittelalterlichen russischen Briefliteratur verdanken wir zwar einen wichtigen Aufschluss über den „Griechen Theophanes“, im übrigen ist sie aber in bezug auf Kunstmeldungen äusserst spärlich. Die russischen „Malerbücher“ („pódlíniki“) von denen einige aus dem XVII. und XVIII. Jahrhundert stammende Exemplare erhalten sind, beschäftigen sich mit ikonographi-

schen und maltechnischen Fragen, und geben, ebenso wie die Hermeneia des Dionysios von Furna, sehr wenig brauchbare kunstgeschichtliche Daten. Eine Literatur von der Art der Kommentare des Ghiberti oder der Aufzeichnungen der florentinischen und venetianischen Kunstfreunde des XV. und XVI. Jahrhunderts hat es in Russland nicht gegeben; zu dem Werk eines Vasari, van Mander, Sandrart oder Houbraken fehlten vollends alle Voraussetzungen.

Die seit Mitte des XIX. Jahrhunderts bestehende russische Kunstwissenschaft⁽¹⁾ war daher fast einzig auf die stilistischen Merkmale der in den alten Kirchen der mittelalterlichen Kulturzentren Russlands angehäuften Ikonen zur Bestimmung der Lokalschulen angewiesen, wobei ihr noch eine in vielen Stücken freilich nur vage Tradition, die sich in den Kreisen der die alten Ikonen besonders hochhaltenden „Altgläubigen“⁽²⁾ erhalten hatte, bis zu gewissem Grade zu Hilfe kam.

Am frühesten wurde, was die neben den grossen Zentren von Novgorod und Moskau bestehenden Lokalschulen der altrussischen Ikonenmalerei betrifft, die Schule von Pskov er-

⁽¹⁾ Noch in den ersten Jahrzehnten des XIX. Jahrh. fehlte jede Vorstellung von der mittelalterlichen russischen Kunstgeschichte. Als der alte Goethe, angeregt durch das im Kreise der Romantiker erwachende Verständnis für die mittelalterliche Malerei des Abendlandes, sich bei der Grossfürstin Maria Paulovna nach der altrussischen Heiligenmalerei erkundigte, wandte sich die Grossfürstin um Auskunft an den russischen Minister des Innern, der ihre Frage seinerseits an Karamsin, den Vater der russischen Geschichte, weitergab. Karamsin erklärte, dass er aus dem ihm vorliegenden historischen Material nichts über die mittelalterliche russische Malerei ersehen könne, und zog die Akademie der Bildenden Künste in Petersburg zu Rate. Allein auch die Akademie der Bildenden Künste konnte keine Antwort finden. Erst um die Mitte des XIX. Jahrh. erwachte das Interesse für die alte russische Kunst im Kreise der Slavophilen. Nachdem *N. Ivantschin-Pisarev* die mittelalterliche russische Kunst bereits 1841 gewürdigt hatte, erschienen 1849 die „Forschungen zur russischen Ikonenmalerei“ von *J. P. Sacharov*, denen die Arbeiten von *Buslajev* (als dessen Schüler *Kondakov* zu gelten hat), *Filimonov* und *Rovinski* folgten, die die wissenschaftliche Literatur über die Geschichte der altrussischen Kunst eröffnen.

⁽²⁾ „Staroverzy“. Ueber das zu ihrer Absonderung von der orthodoxen Landeskirche führende Schisma vgl. *S. F. Platonow*: Geschichte Russlands. Leipzig 1928, p. 217—220.

kannt, über die in letzter Zeit Grabar neue Vermutungen ausgesprochen hat, von denen noch die Rede sein wird. Die Schule von Pskov ordnet sich in den allgemeinen Begriff der nordrussischen Schule ein, in der Novgorod führend ist, und deren lokale Zentren sich bis in den hohen russischen Norden erstreckt haben. Zu dieser nordrussischen Schule steht die zentralrussische im Gegensatz, in der Moskau die Führung erlangt. Die Hauptstädte jener Fürstentümer von Tver, Rostóv, Jaroslávl und Riásán, die das Territorium von Moskau umgaben und von den moskovitischen Grossfürsten des XIV. und XV. Jahrh. unterworfen und in das moskovitische Machtbereich einbezogen worden sind, haben vermutlich alle eigene Malerschulen besessen, von denen einige bereits im XII. und XIII. Jahrhundert von Bedeutung gewesen sein dürften. Rostóv und das schon frühzeitig von Moskau unterworfenen Súsdal waren sehr alte, wahrscheinlich schon vor Rurik begründete Siedelungen, die, wie Novgorod, ursprünglich von der Volksversammlung regiert wurden. Vladímir, das als Vorläufer Moskaus in der zweiten Hälfte des XII. Jahrhunderts zu so hoher Blüte gelangte, war ursprünglich eine „Nebensstadt“ von Rostóv gewesen. Die Bronzetüren der Kathedrale von Súsdal legen mit ihren goldtauschierten Bildfeldern bis heute Zeugnis von der einstigen Blüte dieser Stadt ab (vgl. Abb. 59). Die Türen von Susdal stammen aus der ersten Hälfte des XIII. Jahrhunderts, in der Moskau kulturell noch vollkommen bedeutungslos war.

Von dem Gebiet von Susdal und dem benachbarten Gebiet von Vladímir sagt Kondakov, dass die Kunst nirgends so tief im russischen Volk Wurzel geschlagen habe, wie gerade hier. Noch im XIX. Jahrhundert waren die Dörfer Mstéra, Palecha und Chalui im Gouvernement Vladímir, das Hauptzentrum der hier von Heimarbeitern (kustari) ausgeübten professionellen Ikonenmalerei.

In Tver, das seine Sonderexistenz zäh verteidigt hat und erst 1485 von Johann III. überwältigt wurde, und in Jaroslávl, diesem Zentrum des Osthandels, das sich noch im XVII. Jahrhundert durch eine bemerkenswerte künstlerische Aktivität auszeichnete (vgl. Abb. 161—164), werden ebenfalls Werkstätten der Ikonenmalerei von lokaler Eigenart zu

suchen sein. Bis jetzt sind an der Kunst dieser Provinzzentren von der russischen Kunstforschung nur vorläufige Beobachtungen angestellt worden. Die Hoffnungen auf künftige Resultate dürfen freilich nicht überspannt werden. Eher wird man vor einem allzu forcierten Vorgehen und vor allzu subtilen Unterscheidungen, bei denen die Gefahr der Selbsttäuschung droht, warnen müssen. Dass es für die Forschung trotz alledem lohnend sein muss, den Stileigentümlichkeiten der Provinzschulen nachzuspüren, kann in Anbetracht des Ikonenmaterials, das auf der Ausstellung von 1929 in Berlin von Grabar unter den Schulbegriffen von Tver, Jaroslavl, Pskov, Nord-Dvinagebiet, Vológda gezeigt wurde, nicht bezweifelt werden.

II

Die Technik der russischen Tafelmalerei und ihre ikonographischen Grundzüge im XIV—XVI Jahrhundert

1. Die Beschaffenheit der Ikonen und ihre malerische Technik

In den russischen Malerbüchern („podliniki“), die seit dem XVII. Jahrhundert vorliegen, finden sich ausführliche Angaben über die Technik der Ikonenmalerei, die bereits von der älteren russischen kunstgeschichtlichen Literatur übernommen worden sind, am vollständigsten von Rovinski (1). In der neueren Literatur finden sie sich bei Muratov (2), bei Wulff-Alpatov (3) und Kondakov-Minns (4) zusammengestellt.

Die russischen Ikonen („ikóny“, von „ikóna“ oder „óbrasy“, von „óbras“) bestehen aus Tafeln, die aus Linden oder Tannenholz gefertigt sind. Nach Kondakov ist ebenfalls Birken-Erlen- und Eichenholz, in späterer Zeit auch das aus dem

(1) *D. A. Rovinski*: Uebersicht der Ikonenmalerei in Russland bis zum Ende des XVII. Jahrhunderts. Zweite Auflage. Petersburg 1903 (russ.). Die Originalausgabe erschien 1856. Von dem Buch Rovinskis sagt Antonio Muñoz mit Recht, dass es immer wertvoll bleiben wird. (*Antonio Muñoz*: I quadri bizantini della Pinacoteca Vaticana provenienti della Biblioteca Vaticana. Rom 1928, p. 17).

(2) *Paul Mouratov*: L'ancienne peinture russe. Rom 1925.

(3) *Wulff-Alpatoff*: Denkmäler der Ikonenmalerei, p. 296, 297.

(4) *N. P. Kondakov*: The Russian Icon. Oxford 1927.

Orient importierte wohlriechende Zypressenholz zur Verwendung gelangt. Je nach der Grösse der Ikone bestehen diese Tafeln aus einem oder mehreren Brettern, die mit dem Beil zugerichtet sind (1). In der ältesten Zeit sind die Tafeln sehr dünn (0,015—0,035 m), später vergrössert sich ihr Durchmesser. Durch das Ausheben einer viereckigen Vertiefung, die von allen vier Seiten von erhöhten Rändern umgeben blieb, wurde auf der Tafel der Bildgrund („kovtschég“, „der Schrein“) geschaffen, dessen natürlichen Rahmen die ihn überragenden Ränder bilden. Diese Ränder sind bei den ältesten Ikonen in der Regel sehr schmal (Abb. 53), und verbreitern sich dann seit dem XVI. Jahrhundert (Abb. 133). Die Tafel wurde durch zwei Querleisten, die bei den ältesten Ikonen am oberen und am unteren Rande befestigt sind („po torzú“, vgl. Abb. 53), und die später an ihrer Rückseite angebracht wurden (vgl. Abb. 134, wo über der Inschrift ein Teil einer solchen Querleiste, „schpónka“ zu sehen ist), gegen Verkrümmung gesichert.

Nachdem sie ganz ausgetrocknet war, wurde die Tafel mit Leim bestrichen, auf den der „levkas“, ein feines Gips- oder Alabasterpulver gestreut wurde. Vor dieser Prozedur erhielt sie auch häufig einen Leinwandüberzug (povoloka), der dann den Grund für den „levkas“ bildete. Nach der Ansicht von Rovinski haben die ältesten Ikonen keinen Leinwandüberzug gehabt. Man kennt jetzt solche mit Leinwandüberzug bereits aus dem XIV. Jahrhundert (2).

Auf den auf diese Art zubereiteten Malgrund wurden Temperafarben aufgetragen, deren Farbstoff mit Eigelb angerührt und mit Kvas (einem aus sauerem Brot gewonnenen volkstümlichen Getränk, das zur Fastenzeit die berausenden Getränke ersetzt) verdünnt (3). Als Behälter für die angerührten Farben dienten Muscheln oder Tonscherben.

(1) Das Beil ist bis ins XIX. Jahrh. hinein in Russland bei der Holzbearbeitung als Universalinstrument benutzt worden.

(2) Einen Leinwandüberzug hat auch die „Gottesmutter von Tolga I“ (Abb. 57). Vgl. „Voprosy Restavrazii“ II. Moskau 1928, p. 161.

(3) Die ausführlichsten Angaben über die Temperatechnik der russischen Ikonenmalerei bei *Wulff-Alpatov*: l. c. p. 296, unter Hinweis auf *E. Berger*: Beiträge zur Entwicklungsgeschichte der Maltechnik. Dritte Folge. Mün-

Die der Darstellung zugrundeliegende Zeichnung konnte mit Hilfe einer Schablone (*perevód*) aufgetragen werden, was vielfach geschah⁽¹⁾. Wie bereits erwähnt, erregte „der Grieche Theophanes“ in Moskau dadurch Aufsehen, dass er „nicht auf die Vorbilder sah“, also die Schablone verschmähte. Die Frage, wie weit während der Blütezeit der Schule von Novgorod Schablonen benutzt worden sind, und ob Moskauer Meister vom Range eines Rubliov oder Dionisij sich ihrer bedient haben, wird wohl nie mit Bestimmtheit zu beantworten sein. Ebenso wissen wir nichts Näheres über die Art der Arbeitsteilung, die doch wohl auch vorausgesetzt werden muss. Nach den „Malerbüchern“, die seit dem XVII. Jahrhundert vorliegen⁽²⁾, zerfällt auf jeder Ikone die Darstellung in zwei Hauptteile: das Inkarnat (*litschnoje pismó*) und das Beiwerk (*dólitschnoje pismó*). Der Meister, der das Inkarnat übernahm, wird als „*litschnik*“ („der die Gesichter Malende“),

chen 1897. Nach Wulff-Alpatov gelangten zwei verschiedene Arten von Temperatechnik in Anwendung. Erstens die gewöhnliche Eitempera, in Uebereinstimmung mit der Hermeneia, Cennino Cennini und dem Luccamanuskript. Zweitens eine Wachstempera, „die wohl aus der antiken Enkaustik hervorgegangen, und schon im hohen Mittelalter auch nach Russland übertragen worden ist. Sie besteht aus Leim und in Lauge verseiftem Wachs, und ermöglicht sogar die Verflüssigung der Goldfarbe. Diese Glanzfarbe kann geschliffen und poliert werden. Dieselbe Technik lebt noch in der *Maniera greca* (bei *Giunto Pisano*) fort, und wird erst durch die Tempera aus Eiklar und Feigenmilch der Giottoschule verdrängt.“ Von dieser zweiten, aus Enkaustik hervorgegangenen Glanzfarbentechnik vermuten Wulff und Alpatov, das sie vorwiegend für grössere Bildtafeln zur Anwendung gelangt sei. Sie wird als moskovitische Malweise bezeichnet.

(¹) Abbildungen solcher Schablonen in den „Materialien“ von *Lichatshev*.

(²) Sie hiessen „*pódlíniki*“, wenn sie nur Text aufwiesen, und „*lizev'ýje pódliniki*“, wenn dieser Text von Illustrationen begleitet war. Der vollständigste „*lizevói pódlinik*“ ist der des Antoniusklosters am Flusse *Siia* im Gouvernement Archangelsk. In diesem „Malerbuch von *Siia*“ („*Siiski Podlinik*“) hat ein Mönch *Nikodemus* gegen Ende des XVII. Jahrh. sämtliche ikonographische Typen zusammengestellt, wobei er mit dem Gottesmutterbilde des h. *Lukas* beginnt und mit den Darstellungen seines Zeitgenossen *Semion Uschakov* endet. (Vgl. *N. N. Pokrovski: Siiski Podlinik*. Petersburg 1897. „Denkmäler des altrussischen Schrifttums“, No. CVI. Ueber weitere Malerbücher vgl. *Kondakov-Minns*, p. 5).

der Gehilfe, dem das Beiwerk überlassen blieb, als „dólit-schnik“ („der das Beiwerk Malende“) bezeichnet.

Auf der „Gottesmutter vom Don“ des Theophanes und der „Dreifaltigkeit“ des Rubliov stammte aber offensichtlich Inkarnat und Beiwerk von ein und derselben Hand. Die Manier oder der Stil einer bestimmten Schule der Ikonenmalerei wird mit „pismó“ bezeichnet. Von einer Ikone wird gesagt, dass sie „gemalt“ sei („napísana“, das Wort pisátj = schreiben, malen, nach Kondakov vielleicht im Zusammenhang mit pingo), von einer mit Wandmalereien versehenen Kirche, sie sei „ausgemalt“ („podpísana“).

Zur Untermalung des Inkarnats benutzte der Ikonenmaler eine dunkle grün-braune Farbe („sankír“, nach Kondakov aus *σάοξ, σάοκινος* entstellt. Muratov charakterisiert den „sankír“ als „vert marron sombre“), die nach den Malerbüchern aus mit Schwarz gemischtem Ocker bestand. Auf diese dunkelgrüne Grundschicht wurde das eigentliche Inkarnat in mehreren übereinander gelegten Schichten von Ocker (vóchra) aufgetragen, die durch Zusatz von Bleiweiss und verschiedener Arten von Rot aufgelichtet und belebt wurden. Der Prozess der farbigen Modellierung des Inkarnats wurde „vochrénye“, „das Auftragen des Ockers“ genannt, wobei der Maler bestrebt war, seinen Farben Tiefe und Transparenz zu verleihen (die Verfasser der späten Malerbücher bewundern das Sfumato der alten Meister, von deren Manier sie sagen, dass sie „wie Rauch“ wirke, „dymom“). Die Schattenpartien wurden dabei in der dunkelgrünen Grundfarbe angelegt, die höchsten Lichter mit Bleiweisshöhung („ozhívki“, oder „dvischki“) markiert. Ausser der grünen Grundfarbe (sankír), dem Ocker (vóchra), dem Bleiweiss (belíla) und den verschiedenen Schattierungen von Rot, von denen Zinnober (kinovár), Scharlachrot (tschervlén) und Braunrot (bakán) zu nennen sind, gelangten noch Purpur (bagór), Ultramarin (lasur), Indigo (Kub), Terra Verde (prázelen, von *πράσινον*), Hellgrün (jar), und ein bläuliches Dunkelviolett (vissón, von *βύσσινος*) zur Verwendung.

Die Hintergründe wurden „svet“, „Licht“ genannt. Sie bestanden aus Gold, Silber (bei einigen der ältesten Ikonen, so vermutlich bei der Nikolaosikone Taf. III) oder gelber

Farbe. Im XIII. und XIV. Jahrhundert kommen rote Hintergründe vor (so auf den Ikonen Taf. VI und Abb. 86), in späterer Zeit auch blaue, grüne und weisse (Abb. 129). Das Beiwerk bestand aus den Elementen der Staffage, die „górki“, „Hügel“ und „paláty“, „Gebäude“ genannt wurden ⁽¹⁾ und den Gewandpartien. Die Gewandflächen wurden mit Reflexlichtern (probély) belebt, wobei sich die Ikonenkunst häufig der Komplementärfarben bediente. So zeigen z. B. kastanienbraune Gewänder grüne Falten („prázelen“ und „bakán“) ⁽²⁾.

Goldornamente wurden, in Nachahmung der Goldtauschierung, mittelst eines besonderen „ikonop“ (auch „inokop“ oder „assistka“) genannten Verfahrens aufgetragen, bei dem die zu vergoldenden Stellen zuvor mit einer Gummilösung bestrichen wurden, worauf dann Blattgold angedrückt wurde. Nachdem das Gold dort wo dies beabsichtigt war, sich dem Grunde der Tafel fest verbunden hatte, wurde sein überflüssiger Rest mit einer Gänsefeder fortgewischt. Das Resultat kam dem Eindruck einer Tauschierung nahe. Gewandfalten, Bergzacken, Architekturteile, das Laub der Bäume wurden auf diese Art häufig an allen hochbelichteten Stellen vergoldet. Auf Abb. 110 ist u. a. das Ornament auf dem Mantel des h. Boris in „ikonop“ ausgeführt. Die Goldhöhung findet sich bereits auf den Miniaturen des vatikanischen Virgilkodex. Die russische Ikonenmalerei übernahm sie aus der

⁽¹⁾ Die „Gebäude“ meist in Gestalt von zwei haus- oder portikusförmigen Gebilden, die durch eine Mauer mit einander verbunden sind, und über die Velarien geworfen sind, so wie man sie heute noch im Orient und in Spanien sieht (vgl. Abb. 123). Die „Hügel“ in Gestalt von zwei missverstandenen Bergkegeln (Abb. 94 u. 109), von denen der rechte, östliche, von der Sonne beleuchtet ist, der andere bräunlich mit komplementären violetten oder blauen Reflexen. Vgl. *Kondakov-Minns*, 41, 42.

⁽²⁾ Kondakov macht (nach *Salazaro*: *Studi sui monumenti d'Italia meridionale*. 1871 Taf. X—XV) auf die in den Fresken von S. Angelo in Formis auf roten Gewändern vorkommenden grünen Reflexlichter aufmerksam. Die Verwendung von Komplementärfarben in der Gewandbehandlung, die Kondakov noch an altchristlichen Mosaiken in Zypern und an römischen Mosaiken (S. Prassede, Kapelle des h. Venantius im Lateran) festgestellt hat, stammt seiner Meinung nach aus dem Orient. Vgl. *Kondakov-Minns*, p. 54, 55.

byzantinischen Malerei, aus der sie auch in die italienische *Maniera greca* des XIII. Jahrhunderts gelangt ist.

Der Name des dargestellten Heiligen (oder Kirchenfestes) wurde in einer besonderen Zierschrift (*viäs*) am oberen Rande der Ikone angebracht (vgl. Abb. 131, 145; ein gutes Beispiel der „*viäs*“ auch auf Abb. 163) ⁽¹⁾.

Nach Beendigung der Malerei wurden die Ikonen mit einer Firnissschicht (*olifa*) aus Leinöl überzogen, die den Farben Leuchtkraft verlieh, später aber nachdunkelte und, trübe geworden, die gegenteilige Wirkung hervorrief, was zu Uebermalungen Anlass gab, unter deren Schichten die ursprüngliche Malerei verschwand. Wo keine Uebermalungen stattfanden, wurde der ursprüngliche Zustand der Tafel mit der Zeit unkenntlich. Doch besaßen die alten Farben unter einer Kruste von Russ, Uebermalung und trübe gewordenen Firnissschichten eine so hervorragende Konsistenz, dass sie, nachdem seit dem Anfang des gegenwärtigen Jahrhunderts auf Veranlassung russischer Sammler und Kunstforscher mit der Reinigung und Regenerierung der mittelalterlichen Ikonen begonnen worden war (eine Arbeit, die jetzt von den Staatlichen Restaurationswerkstätten in Moskau fortgesetzt wird) in fast unverminderter Leuchtkraft aufs neue wieder hervortreten konnten.

Das Aussehen der mittelalterlichen russischen Ikonen wurde

⁽¹⁾ Vgl. *V. N. Schtschepkin*: *Viäs*. In „*Drevnosti*“ („*Altertümer*“), herausgegeben von der Moskauer Archäologischen Gesellschaft. Bd. XX. (russ.).

⁽²⁾ „Die russische Ikone hat im Laufe ihrer jahrhundertlangen Geschichte besonders stark gelitten. Die bedeutendsten Schulen der Malerei haben ihre Tätigkeit nördlich von Moskau, auf feuchtem Flachland, entfaltet. Die Ikonen wurden in halbdunklen, unheizbaren, schlecht gelüfteten Kirchen untergebracht. Die die Malerei überziehende Lackierung aus gekochtem Leinöl, das in schwachbeleuchteten Räumen an und für sich dunkler wird, vermischte sich nunmehr mit Staub und Russ und bildete allmählich eine Art schwarzbrauner undurchdringlicher Kruste, welche die ursprünglich leuchtenden Farben des Originals völlig verbarg: Lichtblau wurde zu Dunkelgrün, Rot zu Tiefbraun, Weiss zu Dunkelgelb, Gelb zu Graubraun. Ueberdies wurden die ursprünglichen durchsichtigen Farben trübe und trostlos fahl“. *J. Grabar*: *Denkmäler altrussischer Malerei*. Russische Ikonen vom 12—18. Jahrh. Ausstellung Berlin 1929. Katalog p. 7.



Abb. 77. Gestalt der Gottesmutter aus einer Deesis. Beispiel für die Metallverkleidung („risa“) russischer Ikonen d. XVI. u. XVII. Jahrh. Leningrad, Russisches Museum.

auch durch die an ihnen in späterer Zeit angebrachten prunkhaften Metallhüllen verändert.

Solche Metallhüllen sind schon aus mittelbyzantinischer Zeit bekannt (vgl. p. 117), und auch die Meister der klassischen

Ikonenschulen des XIV. und XV. Jahrhunderts brachten häufig Verzierungen aus gestanztem vergoldetem Silberblech an ihren Werken an (der Rest einer solchen „basmá“ ist auf Abb. 109 zu erkennen). Doch standen diese Metallverzierungen in der frühen Zeit immer in einem bestimmten Verhältnis zur Malerei der Tafel, die durch sie nicht beeinträchtigt wurde. Erst im XVI. und XVII. Jahrhundert kommen in der prunkhaften moskovitischen Reichskunst jene massiven Metallhüllen auf, die nur das Inkarnat der Figuren, nur die Köpfe und die Hände freilassen, alle übrigen Teile der Darstellung dagegen in getriebener Metallarbeit wiederholen. Während die alten, als Bild geschaffenen Ikonen — so auch die „Troiza“ des Rubliov (Abb. 119) — mit einem solchen starren, glitzernden Metallmantel bekleidet wurden, unter denen grosse Teile ihrer Darstellungen verschwanden, entwickelte sich in der späten Ikonenmalerei eine neue Malweise, bei der nur diejenigen Bildteile ausgeführt wurden, die die Metallhüllen freilassen, also nur die Gestalten, oder nur die Köpfe und die Hände („podubórnoje pismo“).

Die Metallhüllen wurden häufig mit Filigran aus geflochtenen Golddrähten verziert (skan), wobei die Filigranornamente mit Email ausgefüllt werden konnten (finiftj).

Abb. 77 zeigt ein Beispiel von Metallverkleidung, bei dem noch im Sinne der älteren Ikonenkunst bis zu gewissem Grade auf die Malfläche Rücksicht genommen wird. Die „risa“⁽¹⁾ reicht hier bis an den Kontur der Gestalt heran. Der Nimbus (wéntschnik) ist plastisch hervorgehoben und mit Edelsteinen verziert. Eine ebenfalls mit Edelsteinen versehene Perlenhaube (riäsno) ist über das Maphorion gelegt, und eine Perlenborte am Halse befestigt. Brust und Schultern sind mit einem halbmondförmigen Metallteil (tsáta) verziert, an dem drei Anhänger befestigt sind. Der orientalische Charakter dieses Dekors tritt sowohl in der Pracht des Ganzen, wie in Einzelformen, z.B. in der Form und der Ornamentierung der Anhänger, in Erscheinung.

⁽¹⁾ Nach Kondakov hängt diese Bezeichnung der Metallhüllen der russischen Ikonen mit den ῥίζαι, die nach Codinus, de offic. III. 3. einen Teil des kaiserlichen Gewandschmucks bildeten, zusammen. Vgl. *Kondakov-Minns*, p. 37. Anm. 1. Die Metallhüllen werden auch „oklád“ genannt.



Abb. 78. Der Emanuel umgeben von den Erzengeln Michael und Gabriel („Engeldeesis“). Zentralrussische Ikone d. XVI.—XVII. Jahrh. Leningrad, Russisches Museum.

2. Die ikonographischen Grundzüge der russischen Ikonenmalerei

Die der mittelalterlichen russischen Ikonenmalerei zugrundeliegende Ikonographie ist in der westeuropäischen kunstgeschichtlichen Literatur zum erstenmal von L. Réau in einer allgemeinen Uebersicht behandelt worden, die die Ikonographie der Dreieinigkeit, die Ikonographie Christi, der Gottesmutter und der Engel, der christologischen Zyklen, Johannes des Täufers und der Apostel, der Heiligen und der sieben ökumenischen Konzile berücksichtigt⁽¹⁾. Die Angaben von Réau werden durch Kondakov ergänzt, der besonders die im XVI. und XVII. Jahrhundert als Illustrationen der Hymnendichtung und der theologischen Allegorie aufkommenden komplizierten ikonographischen Schemata berücksichtigt⁽²⁾.

Die Dreieinigkeit wird unter dem Bilde der drei Engel bei Abraham dargestellt („Zhivonatschálnaja Troíza“, auch „Angelskaja Trápesa“, Taf. VII, Abb. 60 und 119). Es fehlt dabei nie der Steintisch, der eines der Hauptheiligtümer der Sophienkirche in Konstantinopel war, und die Eiche von Mamre⁽³⁾. Die Gestalten von Abraham und Sara, die die Engel bedienen, werden oft fortgelassen. So fehlen sie z.B. auf dem Dreifaltigkeitsbilde von Rublióv. Unter westeuropäischem Einfluss kommt seit dem XVI. Jahrhundert die Darstellung der Dreieinigkeit in den Gestalten von Gottvater, Christus und der Taube des heiligen Geistes in der russischen Ikonographie auf („Otschestvo“)⁽⁴⁾.

Christus⁽⁵⁾ als Pantokrator mit den Zügen des „Alten der Tage“ (in dessen Bilde auch Gott der Vater dargestellt

⁽¹⁾ *Louis Réau*: *L'art russe*. Paris 1921. Bd. I, p. 142 ff.

⁽²⁾ *N. P. Kondakov*: *The Russian Icon*. Translated by Ellis H. Minns. Oxford 1927.

⁽³⁾ Der russische Abt Daniel beschreibt im Jahre 1106 die Eiche so, wie er sie auf seiner Pilgerfahrt gesehen haben will. Sie steht auf einem hohen Berge. Um ihre Wurzeln herum hat Gott den Boden mit weissem Marmor gepflastert. Sie ist nicht hoch, aber sehr knorrig. Die Aeste hängen so tief herab, dass man sie greifen kann.

⁽⁴⁾ Vgl. die Abbildung auf S. 43 in *Kondakov-Minns*.

⁽⁵⁾ *N. P. Kondakov*: *Die Ikonographie Gottvaters und Christi*. Petersburg 1905 (russ.).

wird, den die östliche Kirche, ebenso wie den h. Geist, bildlich darzustellen indessen vermeidet) gehört ausschliesslich der Wandmalerei an, wobei er stets im Scheitel der Hauptkuppel zu sehen ist (Abb. 15). In der Tafelmalerei wird Christus thronend, mit geöffnetem Buch in der Linken, die Rechte zum Segensgestus erhoben, im Zentrum der Bilderwand dargestellt, wobei an seinem Regenbogenthron die Evangelistensymbole (der Tetramorph) abgebildet sind („Christós Vsederzhitel“, „der Pantokrator“, aber ohne die Züge des „Alten der Tage“, vgl. Abb. 102). Ebenfalls thronend erscheint Christus in der in der altrussischen Ikonenkunst sehr häufigen Darstellung der Deesis, in der er von der Gottesmutter und dem Täufer, als den Fürbittern der Menschheit, umgeben ist (Abb. 99 u. 141) ⁽¹⁾. Gleich der Wandmalerei kennt die Tafelmalerei auch die Darstellung des Acheiropoieten ⁽²⁾ (Spas Nerukotvoreny), der aber, im Gegensatz zum abendländischen Veronikabild, nie mit der Dornenkrone und den Leidens-

⁽¹⁾ Die Dreifigurengruppe der Deesis (*δέησις*), die die Gottesmutter und den Täufer als Fürsprecher um den Thron des Weltenherrschers und Weltenrichters vereinigt zeigt und die „entscheidend bis in die Disputa Raffaels und das Giudizio Supremo Michelangelos nachwirkt“ ist vielleicht aus der Hymnendichtung des V. und VI. Jahrhunderts zu erklären, die den Täufer als Fürsprecher der jungfräulichen Mutter gleichwertig gegenüberstellt (vgl. *Baumstark* in der Festschrift für Clemen). Nach *Ainalov* u. *Kondakov* ist die Deesis erst im X—XI. Jahrh. aufgekommen. *Dalton* will sie aus der *traditio legis* ableiten.

⁽²⁾ Während die Kirchenväter auf Grund zweier Textstellen entgegengesetzten Sinnes („Schönheit und Anmut hat er nicht“, Jes. 53, v. 2, und „Schön an Gestalt über alle Menschenkinder bist Du“, Psalm 44, v. 3) über das Aussehen Christi nicht einig werden konnten, und noch Augustin nicht weiss, wie Christus, die Gottesmutter und die Völkerapostel ausgesehen haben (Wilpert), war durch die „nicht von Menschenhänden geschaffenen“ Bilder Christi zumindest schon im VI. Jahrh. im christlichen Osten ein feststehender Typus des Christusantlitzes für die Gläubigen gewonnen worden. Der Typus des Abgarbildes und des „Bildes auf dem Tuch“, des Mandilions (*μανδύλιον* von dem persischen Wort für Mantel *μανδύας* abgeleitet, vgl. auch lat. *mantele*), das sich in Edessa in wunderbarer Weise auf einem Ziegelstein vervielfältigte (Keramidion), entspricht der Schilderung, die der apokryphe Bericht des Lentulus an Tiberius über das Aussehen Christi enthält. Es ist der realistische, bärtige Typus, der den bartlosen hellenistischen Idealtypus der altchristlichen Kunst im V. u VI. Jahrh. ablöste (welcher sich fortan nur im Bilde des praestablierten Logos Emanuel erhält).



Abb. 79. Der Emanuel umgeben von den Erzengeln Michael und Gabriel („Engeldeesis“). Ikone der Moskauer Schule um 1700. Leningrad, Russisches Museum.

zügen des *Ecce Homo*, sondern stets mit dem Ausdruck der Majestät dargestellt wird (Abb. 53 und 54). Auch der Emanuel, der praestabilierte Logos, in dem sich der bartlose altchristliche Idealtypus Christi erhält, kommt auf den Ikonen vor, von der Gottesmutter und dem Täufer oder von den Erzengeln Michael und Gabriel umgeben (Abb. 78 u. 79). Christus wird ferner noch im Brustbilde dargestellt (Abb. 91). Eine liturgische Haltung zeigt die vom XVI. Jahrhundert an vorkommende Darstellung Christi als des „Grossen Hohenpriesters“. Die volkstümliche Vorstellung bemächtigte sich der Christusgestalt, indem sie den *Acheiropoieten* (dort, wo er mit einspitzigem Bart, oder ähnlich dargestellt ist, vgl. Abb. 92) als „den Christus mit dem nassen Bart“, „*Spas Mókraja Borodá*“, und die Brustbilder Christi als „Christus, das grimme Auge“, „*Spas Jároje Oko*“, bezeichnete.

Die Gottesmutter ⁽¹⁾ wird vor allem im Typus der *Hodigitria* dargestellt. So hiess das heilige Bild, das nach seiner Vollendung durch den Evangelisten Lukas von der Gottesmutter selbst gesegnet worden war, und das die heilige Kaiserin Pulcheria im V. Jahrhundert aus dem Orient nach Konstantinopel gebracht hatte, wo sie es im Hodegonkloster niedersetzte. Die *Hodigitria* war im Laufe eines Jahrtausends das Palladium von Konstantinopel. Die Türken, denen diese Ikone bei der Eroberung Konstantinopels in die Hände fiel, schlugen sie in Stücke, um ihren Juwelenschmuck unter sich verteilen zu können. Die Gottesmutter vom Typus der *Hodigitria* wird in ganzer oder halber Figur stehend abgebildet. Sie hält das Kind auf dem linken Arm, während ihre Rechte im Anbetungsgestus vor dem Kinde erhoben ist. Das Kind, immer in Tunika und Mantel, der Kleidung der Erwachsenen, hält in seiner Linken die Schriftrolle, während es die Rechte segnend erhebt. Die hauptsächlichsten russischen Varianten der *Hodigitria* heissen: die Gottesmutter *Kónevskaja*, *Tíchvinskaja*, *Smolénskaja*, *Múromskaja*, *Jerusalímskaja* (letzte hält das Kind auf dem rechten Arm).

Ein weiterer oft dargestellter Typus der Gottesmutter ist

⁽¹⁾ *N. P. Kondakov*: Die Ikonographie der Gottesmutter. Petersburg 1913 u. 1915 (russ.).

die Blacherniotissa („Vlachérskaja“ oder „Snámenije“), so genannt nach einem grossen, die Gottesmutter darstellenden Mosaik, das sich (wahrscheinlich in der Apsis) der Blacher-
nenkirche in Konstantinopel befand und für gewöhnlich durch einen Vorhang den Blicken der Menge entzogen war. Jeden Freitag Abend wurde es in geheimnisvoller Weise enthüllt und blieb dann bis Sonnabend Abend sichtbar, was Anna Komnena „das gewohnte Wunder“, „*το συνήδες θαῦμα*“, nennt. Die Blacherniotissa stellt die Gottesmutter als Orans mit erhobenen Armen dar, wobei auf ihrer Brust das Bild des Emanuel im Rundschild oder im Oval zu sehen ist. (Abb. 54 u. 128) (1). Der Typus der thronenden Gottesmutter wird die *Platytera* („*ἡ πλατυτέρα τῶν οὐρανῶν*“ „Schirschaja Nebés“) genannt. Als Himmelskönigin sitzt sie auf dem Thron, den inkarnierten Logos vor sich auf den Knien haltend. Die östliche Kirche vermeidet es, ihr königliche Gewänder zu geben, um ihren überirdischen Charakter nicht zu beeinträchtigen. Die Gottesmutter wird auch hier in Maphorion und Aermelchiton dargestellt. Die *Platytera* wird auch die „Königin der Engel“ und „die Freude Aller“ genannt (Abb. 138, 139). Die von den beiden heiligen Mönchen des Kijever Höhlenklosters Antonius und Theodosius umgebene *Platytera* stellt den Typus der Gottesmutter „Petschérskaja“ dar (Abb. 135).

Diesen symbolischen Typen der Gottesmutter stehen in der altrussischen Ikonographie die mütterlichen Typen gegenüber. Ihr Grundtypus ist der durch die „Gottesmutter von Vladimir“ (Abb. 50) vertretene Typus der Eleusa (Umilénije, Abb. 101, 137), dessen Varianten, die „Uteschénije“, die „Sládkoje Lobsánije“ und die „Vsygránije“ (Abb. 149 u. 150) z.T. unter abendländischem Einfluss stehen. Abendländisch ist auch der sehr alte, von der strengen mittelbyzantinischen Kunst indes ausgeschiedene Typus der Galaktotrophusa (Mlekopítáelniza) der durch Vermittlung der italo-byzantinischen Schule im XVI. und XVII. Jahrhundert in die russische Ikonenkunst gelangte (Abb. 168).

(1) Im Typus der Blacherniotissa dürften sehr alte kosmogonische Vorstellungen weiterleben. Vgl. eine Darstellung die den Sonnengott im Leibe der Himmelskönigin zeigt, auf einem aegyptischen Ostrakon, Abb. in *H. Schäfer*: Von Aegyptischer Kunst. Leipzig 1919.

Von den Engeln ⁽¹⁾ werden auf den russischen Ikonen nur Michael und Gabriel mit Namen genannt, und in der Deesisreihe der Bilderwand zur Darstellung gebracht. Michael (Taf. II, Taf. IV, Abb. 78 u. 79) befindet sich auf der Bilderwand immer zur Rechten Christi, Gabriel (Abb. 51, 63, 68, 71, 78, 79, 81, 103, 124) stets zu seiner Linken. Die neun Engelordnungen werden auf den Ikonen der Synaxis des Erzengels Michael dargestellt (Abb. 142). Als Türhüter und Schreiber Gottes überwachen Michael und Gabriel cum ense et calamo in Werken der Wandmalerei die Kircheneingänge.

Innerhalb der christologischen Zyklen lassen sich (Réau) drei Gruppen unterscheiden: die evangelische, die eucharistische und die apokalyptische Gruppe. Die erste, evangelische Gruppe wird durch die 12 Festbilder gebildet (vgl. p. 43 und Abb. 138). Eine Anzahl dieser Festbilder auf die Tage der Woche bezogen, wobei die Auferstehung dem Sonntag, die Synaxis des Erzengels Michael („die körperlosen Mächte“) dem Montag, die Taufe Christi dem Dienstag, die Verkündigung dem Mittwoch, die Fusswaschung dem Donnerstag, die Kreuzigung dem Freitag und eine Deesis (in deren Zentrum sich der Emanuel befindet) und die „Subóta Vséch Sviatých“ genannt wird) dem Sonnabend entsprechen, werden auf den Hexameronikonen (Schestodnióv) vereinigt (Abb. 126). Die zweite eucharistische Gruppe wird durch die Darstellungen der Apostelkommunion ⁽²⁾ (vgl. S. 50—52) gebildet und durch die Darstellung der „göttlichen Liturgie“, bei der Christus als Priester bedient von Engeldiakonen, selbst das Messopfer vollzieht. Die dritte apokalyptische Gruppe enthält die Darstellung des Jüngsten Gerichts mit seinen vier Zonen: Deesis, Hetimasie, Psychostasis, Paradies und Hölle, wozu noch, wie im Mosaik von Torcello, eine Anastasisdarstellung hinzukommt.

Johannes der Täufer (Abb. 100) wird, nach Matth. XI, 10 und Maleachi III, 1 als „ein Engel im Fleische“ geflügelt dargestellt. Er hält oft eine Schale in der Hand, in der das Christus-

⁽¹⁾ *P. Perdrizet*: L'archange Ouriel. Seminarium Kondakovianum, Recueil d'études II. Prag 1928.

⁽²⁾ *Dobbert*: Die Darstellung des Abendmahls in der byzantinischen Kunst. Repertorium für Kunstwissenschaft, XIV, XV (1891, 1892).

kind als Lamm Gottes, oder auch sein eigenes Haupt liegt. Neben ihm ist der Baum dargestellt, an dessen Wurzel die Axt gelegt ist.

Von den Aposteln werden Petrus und Paulus (Abb. 104) in der Deesisreihe der Bilderwand dargestellt. Der Evangelist Johannes wird in der Ikonographie der östlichen Kirche stets als der greise Seher von Patmos mit weissem Barte dargestellt (Tafel VI).

Von den alttestamentlichen Gestalten wird der Prophet Elias am meisten abgebildet (Abb. 86).

Von den Heiligen sind Nikolaos der Wundertäter (Taf. III, Abb. 105 u. 169) und Johannes Chrysostomos (Taf. VIII, Abb. 85), besonders häufig. Andreas der Erstberufene, von dem Origines berichtet, dass er die Skythen bekehrt und in der Tauris das Martyrium erlitten hat, gilt als Apostel der Slaven. Von den heiligen Kriegern ⁽¹⁾ wird am häufigsten der h. Georg, „Geórgi Pobedonósez“, „der Siegbringende“ dargestellt, dessen Bild als Drachentöter das alte moskovitische Staatswappen darstellte (Abb. 106 u. 125). Der h. Demetrius von Thessalonich (Abb. 55), die beiden heiligen Theodore (der Stratelates und der Tiron), der h. Niketas, der h. Johann der Krieger („Ivan Vóin“, Abb. 133) kommen hinzu.

Eine besondere Gruppe bilden diejenigen meist weiblichen Heiligen, die personifizierte Abstraktionen darstellen, so die heilige Praskovja oder Paraskeva Piatniza, eine Personifikation des Karfreitags (Taf. VIII und Abb. 90) und die heilige Anastasia, eine Personifikation der Anastasis.

Russische Heilige sind: Olga, Vladimir der Apostelgleiche (Taf. I), Boris und Gleb (Taf. I, Abb. 110), Alexander Nevski, Demetrius — heilig gesprochene Gestalten der russischen Geschichte. Dazu kommen die grossen russischen Mönchsväter, der heilige Sergius von Radonezh, der im XIV. Jahrhundert in den Wäldern des Moskauer Gebiets hauste und zum Begründer des grössten russischen Klosters, der Troize-Sérgieva Lávra bei Moskau wurde; der heilige Kyrill Beloserski, Begründer des nach ihm benannten Klosters, der h. Barlaam Chutinski, die Heiligen Zosima und Savva,

(1) *H. Delehaye*: Les légendes grecques des saints militaires. Paris 1919.



Abb. 80. Die Vision des h. Johannes Klimakos. Novgoroder Ikone d. XVI. Jahrh. Leningrad, Russisches Museum.

die im XV. Jahrhundert das Solovetzki-Kloster auf einer Insel im Eismeer begründeten. Zu den Mönchsvätern gesellen sich die Schwärmer, so der nackt dargestellte Vasilij Blaschény, einer der Patrone der berühmten, von Ivan dem Schrecklichen auf dem Roten Platz in Moskau nach der Eroberung von Kasan und Astrachan erbauten Kirche, die nach ihm benannt wird.

Die ökumenischen Konzile, deren Darstellung in der Wandmalerei in den Fresken der Kirche des Klosters des h. Therapon erhalten ist, finden sich auf den Ikonen im Zusammenhang mit dem allegorischen Thema: „Die Weisheit bauete sich ihr Haus“ (Sprüche Salomonis IX, 1). Eine überaus bemerkenswerte Ikone der Novgoroder Schule des XV. Jahrhunderts dieses Inhalts ist in letzter Zeit aufgefunden worden und in das Museum für altrussische Kunst in Novgorod gelangt. Auf dieser Ikone ist die göttliche Weisheit weiss gewandet.

Die göttliche Weisheit (Sofia Premúdrost Bózhija) wird sonst meist in Gestalt eines feurigen (roten) Engels dargestellt, zu dessen Seiten die Gottesmutter und der Täufer stehen.

Die mit der theologischen Spekulation und mit der Hymnendichtung zusammenhängenden Ikonen symbolischen Inhalts des XVI.—XVII. Jahrhunderts sind von Kondakov eingehend klassifiziert und beschrieben worden⁽¹⁾. Von den sich auf Christus beziehenden Themen sind hervorzuheben: „Christus, das heilige Schweigen“ („Christós Blagóje Moltshánije“). Der praestablierte Logos wird hier in Gestalt eines Engels im Sternennimbus und mit auf der Brust gekreuzten Armen dargestellt, die zugrundeliegende Idee entspricht Jes. XI, 2. Ferner: „Der Eingeborene Sohn und das Wort des Vaters“, „Lobpreist den Herrn der Himmel“ (Ps. 148) und „Die Prozession des Lebenspendenden Kreuzesholzes“. „Der Beginn der Indiktion“, nach Lukas IV, 16—19, wo das neue Jahr „das angenehme Jahr des Herrn“ genannt wird, bezieht sich auf die im alten Russland am 1. September stattfindende Neujahrsfeier. Zu erwähnen ist noch das Thema: „Christus, das schlummerlose Auge“ bei dem Angaben des Physiologus über die Natur des Löwen, der tot zur Welt kommt

⁽¹⁾ *N. P. Kondakov*: The Russian Icon. Translated by Ellis H. Minns. Oxford 1927, p. 101 ff.



Abb. 81. Der Erzengel Gabriel als Passionsbote. Zentralrussische Ikone d. XVI. Jahrh. Leningrad, Russisches Museum.

und nach drei Tagen durch den Atem seines Vaters belebt wird und der mit offenem Auge schläft, auf Grund von Genesis XLIX, 9 auf Christus bezogen werden.

Von den auf die Gottesmutter bezüglichen allegorischen Darstellungen ist die dem Akathistohymnus entlehnte, auf dem Vergleich der Gottesmutter mit dem brennenden Busch beruhende Darstellung „Neopalimaja Kupina“, „der Brennende

Busch" hervorzuheben, von der aber nur späte Beispiele bekannt sind. Bereits im XV. Jahrhundert wird dagegen die Darstellung von „*Mariae Schutz und Fürbitte*“, die die Bronzetür in Susdal schon im XIII. Jahrhundert zeigt (Abb. 59) auf den Ikonen angetroffen (Abb. 87). Sie illustriert einen von der Legende überlieferten Vorgang. Der Schwärmer Andreas (ein skythischer Sklave, der zu Ende des IX. Jahrhunderts lebte) und sein Schüler Epiphanes, in deren Phantasie sich das „*συνήθεις θαῦμα*“, von dem vorhin die Rede war, vergrösserte, sahen in der Blachernenkirche in Konstantinopel die Gottesmutter vor der Königstür schweben und ihr Maphorion, das die Blachernenkirche aufbewahrte, über das Volk ausbreiten. Auf den Darstellungen der Ikonen breiten zwei Engel das Tuch der Gottesmutter aus (Abb. 87). Andreas zeigt Epiphanes das Wunder, und der grosse Sänger Romanos „*Sladkopevéz*“ singt auf dem Ambo einen Hymnus zu Ehren der Jungfrau. Als die verbreitetste von allen auf die Gottesmutter bezüglichen allegorischen Darstellungen dürfte aber die Illustration des Hymnus „*An dir, Gnadenreiche, erfreuet sich alles Geschöpf*“ anzusprechen sein (Abb. 139), die auf einem Anthem beruht, das in der Liturgie des h. Basilios auf die Konsekrationsgebete folgt, und mit den gleichen Worten beginnt.

Die sonstigen, sehr zahlreichen allegorischen Darstellungen, die sich auf den russischen mittelalterlichen Ikonen vorfinden, sind zum Teil durch die Gedankenwelt der östlichen Kirche bedingt, wie die der „*Vision des h. Peter von Alexandria*“ (Abb. 82) der, wie die Inschrift auf dem Rande der Ikone meldet, in seinem Gefängnis Christus als einen Jüngling von lichter Gestalt sah, dessen weissen Chiton „*der wahnsinnige Arius*“ zerrissen hatte, oder wie die „*Vision des h. Johannes Klimakos*“ (Abb. 80)⁽¹⁾. Andere dagegen, wie die „*Passionsverkündigung*“ (Abb. 81) stehen unter abendländischem, durch die italo-byzantinische Schule vermitteltem Einfluss.

(¹) Die „*Tugendleiter*“ des Hortus deliciarum (Abb. bei *E. Mâle*: Die kirchliche Kunst des XIII. Jahrh. in Frankreich. Strassburg 1907, p. 130) geht wohl auf dieselbe Quelle, die „*Leiter*“ des Abtes Johannes vom Sinai, zurück.



Abb. 82. Die Vision des h. Petrus von Alexandria. Zentralrussische Ikonen d. XVI. Jahrh. Leningrad, Russisches Museum.

N. P. Lichatschev hat, leider ohne nähere Angaben über ihre Provenienz und ihre Beschriftung, in seinen „Materialien“ zwei Ikonen veröffentlicht, auf denen sich der h. Christophoros tierköpfig dargestellt findet. Beide Tafeln gehören zur Sammlung Lichatschev, die 1913 mit den Beständen des Russischen Museums in Petersburg vereinigt wurde⁽¹⁾. Die

⁽¹⁾ N. P. Lichatschev: Materialien zur Geschichte der russischen Ikonenmalerei. Petersburg 1906, Taf. XXIII, No. 47 u. 48.

eine dieser Ikonen wird von ihm als „russisch“ bezeichnet und dürfte der zentralrussischen Schule des XVII. Jahrhunderts angehören. Der h. Christophoros ist auf ihr allein dargestellt (Abb. 84). Die zweite nennt er „neugriechisch“. Sie ist das Werk einer italo-byzantinischen Schule, in der die byzantinischen Züge vorwiegen, gehört dem XVII.—XVIII. Jahrhundert an und zeigt den h. Christophoros zusammen mit dem h. Demetrios (Abb. 83). Die russische Ikone ist mit einer reichen Metallhülle versehen, auf der die (auf der Lichtdrucktafel bei Lichatshev unleserliche) Inschrift angebracht ist. Die Inschrift der italo-byzantinischen Ikone sitzt auf dem Hintergrund, wobei neben dem Namen des h. Christophoros deutlich das Epitheton „ὁ ῥέγγε . . .“ zu lesen ist. Es stammt von ῥέγγω: schnarchen oder schnauben (von Pferden). Der h. Christophoros ist somit pferdeköpfig dargestellt, womit auch das lange Haar (auf der russischen Ikone besonders deutlich als Pferdehaar charakterisiert) übereinstimmt. Die Gründe, die zu einer solchen Darstellung dieses Heiligen geführt haben, sind bis jetzt unbekannt geblieben. Der Typus des pferdeköpfigen Christophoros ist, wie sein gleichzeitiges Vorkommen auf italo-byzantinischen und auf russischen Ikonen beweist, kein spezifisch russischer volkstümlicher Zug. Dem tierköpfigen Typus dieses Heiligen scheint vielmehr eine Vorstellung zugrunde zu liegen, die den Russen und den Balkanslaven gemein war, und die deshalb ebenso in italo-byzantinischen wie in russischen Ikonen zur Darstellung gelangte. Aus der italo-byzantinischen Kunst dürfte bisher nur die hier abgebildete Darstellung des tierköpfigen Christophoros bekannt geworden sein. Dagegen scheint sie auf russischen Ikonen öfters vorzukommen. Ein Rahmen im Russischen Museum in Leningrad, der aus dem Ende des XVI. oder aus der ersten Hälfte des XVII. Jahrhunderts stammt und eine der zweiten Hälfte des XVII. Jahrhunderts angehörige „Gottesmutter von Kasan“ von der Hand des Semion Uschakov enthält, zeigt an seinem oberen Rande die Darstellung der von den beiden Erzengeln umgebenen Dreieinigkeit im Bilde der „Otschestvo“, und an seinen Seitenrändern die kleinen Gestalten des h. Miletios (?) des Bekenner („propovédnik“), der Märtyrerin Martha, des h. Christophoros und der Märtyrerin Natalie, wobei Christo-



Abb. 83. Der h. Demetrios und der h. Christophoros, letzterer pferdeköpfig dargestellt. Italo-byzantinische Ikone d. XVII.—XVIII. Jahrh. Leningrad, Russisches Museum.

phoros pferdeköpfig dargestellt ist. Neben dem Namen des Christophoros befindet sich hier auch ein unleserliches russisches Epitheton (1).

(1) Abb. in *N. P. Kondakov*: Die russische Ikone, Prag 1929. II Taf. 112. Den Hinweis auf diese Darstellung des zoomorphen Christophoros verdankt der Verfasser Herrn Dr. G. Ostrogorsky in Breslau.

Auf der italo-byzantinischen Ikone (Abb. 83) ist Christophoros, ebenso wie der neben ihm stehende Demetrios, im Panzer und Mantel der heiligen Krieger dargestellt, doch ohne Schwert, Köcher und Schild. Beide Heiligen tragen auf ihrem Haupt den Juwelenschmuck der Märtyrer. Demetrios hält eine Lanze in der Rechten, während seine Linke im altertümlichen Segensgestus („dvupérstnoje slozhénije“) vorgestreckt ist. Der pferdeköpfige Christophoros hebt mit der Rechten ein Kreuz empor und hält mit der Linken eine Lanze. An seinem Mantel fällt eine besondere Borte auf, die der Mantel des Demetrios nicht zeigt.

Die kleine Christophorosdarstellung auf dem Rahmen des Russischen Museums zeigt den Heiligen in derselben Gewandung wie die italo-byzantinische Ikone, doch ohne den Besatz des Mantels. Der Juwelenschmuck des Märtyrers fehlt hier. Der h. Christophoros hält ein Kreuz in der Linken, während seine Rechte zum „namensbezeichnenden“ Segen erhoben ist.

Auf der grossen Ikone desselben Russischen Museums (Abb. 84) ist der Christophoros ebenfalls im Gewande der heiligen Krieger dargestellt. Er hält eine Lanze (Siegesfahne?) mit der Rechten, und mit der Linken Schild und Schwert zugleich. Auch scheint er mit einer Schwertscheide gegürtet zu sein. Der flatternde, mit Goldornamenten verzierte Mantel vergrössert seine Gestalt. Auf seiner Brust trägt der Christophoros hier über dem reich vergoldeten Panzer einen an kreuzweise übereinander gelegten Bändern befestigten Rundschild mit dem Bilde des Emanuel, der auf den beiden anderen Darstellungen nicht vorhanden ist. Der Juwelenschmuck der Märtyrer fehlt, doch wird der Heilige von einem am oberen Rande der Ikone sichtbar werdenden Engel gekrönt.

3. Die Bedeutung der Bilder in der Auffassung der orthodoxen Kirche

Die reiche und vielgestaltige, dabei einer strengen, kultisch bedingten Ordnung unterworfenen Entwicklung der altrussischen Ikonenmalerei ist in ihrer Gesamtheit durch zwei Faktoren bestimmt worden: zunächst durch die besondere Bedeutung, die die Verehrung der Ikonen im allgemeinen inner-



Abb. 84. Der h. Christophoros, pferdeköpfig dargestellt. Zentralrussische Ikone d. XVII. Jahrh. Leningrad, Russisches Museum.

halb der orthodoxen Kirche besass, und dann durch die Vereinigung der kirchlichen Tafelbilder zum System der Bilderwand (Ikonostas), das in dem Masse, in dem es in Russland zur Durchführung gelangte, als eine Besonderheit des orthodoxen Kultus auf russischem Boden bezeichnet werden muss.

Es ist bekannt, dass in den ersten Jahrhunderten des Bestehens der Kirche die Ansichten über den Wert, ja über die Zulässigkeit der Bilder geteilt waren. Eusebios verwies der Kaiserin Konstantia ihren Wunsch nach einem Bilde Christi, obgleich er zugeben musste, dass Bilder Christi und der Apostel Petrus und Paulus schon verehrt wurden. Bischof Epiphanius, ein Freund des Hieronymus, zerstörte ein auf einen Vorhang gemaltes Bild Christi. Das Konzil von Elvira in Spanien hatte die Bilder verboten. Andere waren wiederum der Meinung, dass das Abbild des Kreuzes⁽¹⁾ das einzige im Kircheninnern zulässige Bild sei. Gregor von Nyssa und Paulinus von Nola traten dagegen für die Bilder ein, die sie als eine *biblia pauperum* bezeichneten. Derselben Meinung war auch der grosse Papst Gregor I. Er tadelte den Eifer eines Bischofs Severinus von Massilia, der die Zerstörung von Bildern angeordnet hatte: „Was den Lesern die Schrift, ist den Ungebildeten das Bild. Dem Volke ist das Bild Ersatz der Schrift“⁽²⁾. Der Gesichtspunkt Gregors I, dass das Bild zwar zulässig, der Schrift gegenüber aber von minderer Wertigkeit sei, beherrschte nicht nur die abendländische Vorstellung vom Wesen der Bilder während des ganzen Mittelalters (auch der Franziskaner Bonaventura hat ihn im XIII. Jahrhundert vertreten indem er sagt, die „*ruditas simplicium*“ mache die Bilder notwendig) — er bestimmt heute noch vielfach unsere allgemeinen Vorstellungen vom Wert der bildenden Kunst und vom Wert des Anschaulichen überhaupt. Ihm steht eine andere Bewertung des Bildes gegenüber, die von der östlichen Kirche geschaffen wurde, und nach der das authentische Bild in demselben Masse das Heil zu vermitteln berufen ist, wie die Schrift, ja, dass es in demselben Masse wie die Schrift zur Heilsvermittlung notwendig sei. Diese Auffassung des Bildes ist im Brennpunkt der Mediceischen Akademie in Florenz von der italienischen Renaissance aus dem christlichen Platonismus der östlichen Kirche

(¹) Ein solches hat sich aus sehr früher Zeit in der Apsis der aus dem IV. Jahrh. stammenden Kirche San Salvatore (auch „*il Crocifisso*“ genannt) bei Spoleto erhalten. Farbige Abbildung bei *Wilpert*.

(²) Vgl. *Max von Wulf*: Ueber Heilige und Heiligenverehrung. Leipzig 1910. p. 454, 455 u. 571, 572.

aufgegriffen worden. Sie dürfte nicht wenig zu dem Begriff beigetragen haben, zu dem die Renaissance ihrerseits in bezug auf das Bild gelangte, und nach dem das Bild eine autonome Kategorie darstellt, innerhalb derer sowohl die Erscheinung als das Wesen der Dinge, ihr Begreifliches und ihr Unbegreifliches, zum Ausdruck kommt.

Die Auffassung, die das Bild der Schrift gleichsetzt und es für Alle nicht weniger notwendig als die Schrift erklärt, hat sich im Schoss der östlichen Kirche im Verlauf des Bilderstreits entwickelt, der über ein Jahrhundert gedauert hat (725—842), und dessen Beginn in eine Zeit fällt, in der der Vorstoss des Islam die europäische Kultur erschütterte. 723 verlangte der Kalif Jesid II. die Entfernung der Heiligenbilder aus den christlichen Kirchen — eine Massnahme, die in Konstantinopel selbst im Kreise des Kaisers Leo III. des Isauriers Widerhall fand, der, teils wegen eines beschämenden Missbrauchs, der mit den Bildern getrieben worden war und der arabischen Propaganda Vorschub leistete, teils aus Gründen ökonomischer und politischer Natur, unterstützt von bilderfeindlichen Bischöfen Kleinasiens, 725 das Verbot der Bilderverehrung aussprach, womit der „Bilderstreit“ begann.

Im Zentrum des Bilderstreits ⁽¹⁾ (unter „Bildern“ sind Wandmalereien und Tafelbilder gleichmässig zu verstehen) stand die Frage, ob die bildliche Darstellung Christi zulässig sei. Die Gegner der Bilderverehrung erklärten, dass ein Abbild Christi nur dann verehrungswürdig sein könne, wenn es mit seinem Urbilde, mit Christus identisch sei. Ist dieses Abbild dagegen mit seinem Urbilde nicht identisch, so ist es nicht verehrungswürdig. Das einzige Abbild Christi aber, das mit seinem Urbilde, mit Christus identisch ist, ist die Hostie. Die Hostie ist daher die einzige zulässige Ikone Christi. Alles andere ist Blasphemie und als solche von der Bibel verboten.

Dagegen erklärten die Verteidiger der Bilderverehrung, dass die Ikone zwar das Abbild ihres Urbildes sei und dass

⁽¹⁾ *Karl Schwarzlose*: Der Bilderstreit. Gotha 1890. *J. B. Bury*: A history of the Eastern Roman Empire, from the fall of Irene to the accession of Basil I. London 1912. *Georg Ostrogorsky*: Studien zur Geschichte des byzantinischen Bilderstreits. Breslau 1929.

die ihr dargebrachte Verehrung sich auch auf dieses Urbild beziehe — dass in der Abbildung aber nie die ganze Fülle des Urbildes enthalten sein könne. Ikone und Urbild bleiben verschieden voneinander, trotz der zwischen ihnen bestehenden Beziehung. Der göttliche Urgrund Christi, der Logos an sich, ist nicht darstellbar. Darstellbar ist dagegen Christus in seiner Fleischwerdung, als der inkarnierte Logos. Somit ist Christus als göttlicher Urgrund („κατ' οὐσίαν“) undarstellbar, dagegen wohl darstellbar als Hypostase („κατ' ὑποστάσιν“). Er ist somit gleichzeitig unschreibbar („περίγραπτος“) und unumschreibbar („ἀπερίγραπτος“).

Indem die Bilderverehrer die Verbildlichung Christi auf diese Art mit dem christologischen Problem in Verbindung brachten, gelangten sie zu einem Standpunkt, von dem aus die Bilder nicht nur zulässig, sondern notwendig wurden. Die Bilder erwiesen sich als im Zusammenhang mit dem wahren Glauben an die Doppelnatur Christi stehend (inbezug auf die das Konzil von Chalkedon 451 endgültig festgelegt hatte, dass sie „unvermischbar und untrennbar“ sei). Der Gottmensch musste dargestellt werden, damit „mit Hilfe einer solchen Darstellung in der Erniedrigung des göttlichen Logos seine Grösse erkannt und dadurch an seinen rettenden Tod und die durch diesen vollzogene Erlösung der Menschheit erinnert werde.“ Die Darstellung des Gottmenschen auf den Ikonen (d.h. auf Wandbildern und auf Tafelbildern) wurde als Beweis dafür erachtet, dass Christus wirklich ein Mensch geworden sei und mit uns alles (mit Ausnahme der Sünde, wie in Chalkedon ausdrücklich festgelegt worden war) geteilt habe. Die Darstellung der menschlichen Gestalt galt als möglich und zulässig, da durch die Fleischwerdung des Logos die menschliche Gestalt geheiligt worden sei.

Mit Recht ist darauf hingewiesen worden, dass in der Auffassung der Bilderfeinde ein orientalisch-magischer Gesichtspunkt zum Ausdruck kam, für den es keinen Unterschied zwischen der Gottheit und ihrem Abbilde gab, während die Verteidiger der Bilderverehrung auf dem Boden des antinomistischen Denkens und der platonischen Ideenlehre standen (1).

(1) Vgl. *Ostrogorsky*: l.c. p. 43, 44.

Die Bedeutung des Bilderstreites lässt sich erst in ihrem vollen Umfange ermessen, wenn man sich vergegenwärtigt, dass durch seinen Ausgang zugunsten der Bilderfreunde die Darstellung der menschlichen Gestalt der europäischen Kultur erhalten geblieben ist. Im VIII. nachchristlichen Jahrhundert hatten nur die Byzantiner von der Darstellung der menschlichen Gestalt einen Rest sinngemässer Kenntnis. Diese Kenntnis war nicht dazu da, um, von der Kirche geduldet, bestenfalls die Unmündigen zu belehren. Sie diente vielmehr unmittelbar der Vergegenwärtigung der obersten Heilstatsachen der christlichen Lehre. Diese Aufgabe zog ihr enge Grenzen, steigerte dabei aber ihre Intensität. So primitiv den byzantinischen Vorbildern gegenüber die Auffassung auch sein mochte, die sich die russischen Ikonenmaler in bezug auf die Prinzipien des Figurenstils zueigen machten — der Ernst der Sache, die tiefempfundene Pflicht (wir besitzen Zeugnisse über das Verantwortungsgefühl mit dem diese Maler ihre Aufgaben übernahmen), den inkarnierten Logos den Gläubigen im Bilde darzustellen, hat sie veranlasst, in ihren Bildornamenten stets etwas dem hohen Formenzusammenhang der byzantinischen Beispiele Analoges hervorzubringen. So entstand in der russischen Ikonenmalerei ein eigenes Gebiet der religiösen Kunst, das gegenüber der Wirklichkeitserfüllten, zukunftsschwangeren mittelalterlichen Kunst des Westens esoterisch wirkt, ohne jedoch der Passivität der religiösen Kunst des Ostens anheimzufallen.

4. Die Bilderwand

Die Anordnung der Wandmalereien in der Kirche des h. Theodoros Stratelates in Novgorod, die 1360 erbaut und wohl um 1370 ausgemalt worden ist, lässt erkennen, dass hier der Altarraum vom Gemeindehause noch durch eine lichte Säulenstellung mit darüberliegendem Gebälk und zwischen den Säulen eingefügten Chorschranken getrennt war, so wie wir dies für die mittelbyzantinische Zeit in der Nebenkirche von Hosios Lukas nachweisen können ⁽¹⁾. Im XV. Jahrhundert ist in den Chroniken bereits von der geschlos-

⁽¹⁾ Abbildung bei *O. Wulff*: *Altchristliche und byzantinische Kunst* II. Bd., Abb. 389. Vgl. auch *Schultz ana Barnsley*, I. c.

senen Bilderwand der russischen Kirchen die Rede ⁽¹⁾. Man hat sie als eine russische Eigenschöpfung ansprechen wollen. Es ist aber aus byzantinischen Quellen (Paulus Silentarius) bekannt, dass die Sophienkirche in Konstantinopel bereits im VI. Jahrhundert eine durch silberüberzogene Flächen ganz geschlossene Bilderwand besass. 1386 sind in das Vysózki-Kloster in Serpuchov bei Moskau sieben grosse Ikonen aus Konstantinopel übertragen worden, deren Gestalten zusammen eine Deesis (Anordnung: im Zentrum Christus, zu beiden Seiten von ihm die Gottesmutter und der Täufer, zu beiden Seiten von diesen Michael mit Petrus und Gabriel mit Paulus) ergeben — jene Bilderreihe, die für den zentralen Teil der geschlossenen Bilderwand charakteristisch ist. Alpatov, der diese letzten Daten mitteilt ⁽²⁾ vermutet, dass die Palaeologenkunst die Bilderwand neu aufgebracht habe und sieht in den (uns nicht erhaltenen) Tafeln von Serpuchov einen Beweis für seine Annahme eines besonders engen Zusammenhangs zwischen Moskau und Konstantinopel im XIV. Jahrhundert. Aber auch wenn wir annehmen wollten, dass die geschlossene

⁽¹⁾ „Die Bilderwand (*ἱκονοστάσις, εἰκονοστάσιον*, im heutigen Griechenland *τέμπλον*) scheidet in der orthodox-katholischen Kirche den Priester-raum als Adyton vom Laienraume. Sie besteht in der Regel aus Holz und öffnet sich in drei Türen nach der Plattform, welche, um einige Stufen gegen das Kirchenschiff erhöht, sich vor ihr entlang zieht. Die mittlere Pforte, den beiden Seitenpforten an Grösse überlegen, heisst Königspforte und ist nur für den Herrscher, den Bischof und die Priester zugänglich. Während des Gottesdienstes bleibt sie zunächst geschlossen, wird aber nach der Konsekration geöffnet, sobald alle Lichter auf dem hinter ihr stehenden (einigen) Altar entzündet sind. Die linke Tür führt zum Rüsttisch (*πρόθεσις*), auf welchem das Messopfer vorbereitet wird. Sie ist allen Klerikern zugänglich; die rechte zum Aufenthaltsraum der Diakonen (*διακονικόν* oder *τυπικάριον*) nur diesen zugänglich. An die Bilderwand sind dicht gedrängt kirchliche Bilder aufgehängt. Zwischen den Bildern befinden sich Halbsäulen oder ornamentale Bauformen, oft reich geschnitzt und vergoldet. Auch die drei Türen sind mit Gemälden und Ornamenten reich geschmückt, das Ganze der eindrucksvollste und prunkvollste Teil der ganzen Kirchengestaltung“. Vgl. Prof. *Paul Weber*, Jena, über die „Bilderwand“, in „Die Religion in Geschichte u. Gegenwart. Handbuch für Theologie u. Religionswissenschaft“. Tübingen 1927. Vgl. auch die Arbeit von Prof. *F. Haase*, Breslau, über die Bilderwand in der „Liturgischen Zeitschrift“. I. Jahrg. Heft 4.

⁽²⁾ *Wulff-Alpatoff*: Denkmäler der Ikonenmalerei p. 208.

Bilderwand in Konstantinopel entstanden ist, so scheint doch ihre Ausgestaltung zu dem grossen, sich in fünf Rängen aufbauenden umfassenden Gebilde, die sich in Russland im XV. Jahrhundert vollzieht, anderswo keine Parallele zu haben und eine russische Eigenleistung gewesen zu sein. Seit dem XV. Jahrhundert suchte der Blick der Gläubigen die Gestalten der Anbetung: Gottvater, Christus, die Gottesmutter, den Täufer, die Erzengel, die Apostel, Kirchenväter, Heiligen und Märtyrer, sowie auch die zwölf Bilder der grossen Kirchenfeste des Jahres — auch diese anbetungswürdig, weil in ihnen die Vorgänge, die zur Erlösung des menschlichen Geschlechts von der Gewalt des Bösen, der Sünde und des Todes führten, ihr Abbild finden — in den Ikonen der das Heiligtum des Altars vom übrigen Kirchenraum unsichtbar abtrennenden Bilderwand. Zwar sind auch in dieser Zeit Gewölbe, Wände und Pfeiler des gesamten Kircheninnern wie früher — und auch wie in der Folge — mit einer grossen Menge heiliger Gestalten bedeckt. Aber diese Gestalten beziehen sich nicht mehr, wie das vom XI. bis XIV. Jahrhundert der Fall gewesen, unmittelbar auf das Anzubetende. Der Anblick der Wandbilder ist für den Gläubigen jetzt nicht mehr so sehr mit der Empfindung der unmittelbaren Nähe der Gottheit verbunden, wie der Anblick des geschlossenen Tafelbildaufbaus der Bilderwand. Der Begriff der Ikone als des die unmittelbare Gottesnähe vermittelnden, Anbetung heischenden Andachtsbildes, ist in dieser Zeit ganz auf das Tafelbild übergegangen. Die russische kirchliche Kunst ist in den ersten Jahrhunderten ihres Bestehens dem grossen, von intensiver Geistesarbeit erfüllten, durch farbige Anschaulichkeit ins Mystische gesteigerten theologisch-philosophischen System der byzantinischen Wandmalerei gefolgt. Dass sie später, als sie sich verselbständigte, die Inhalte dieser Wandmalerei auf das Tafelbild übertrug, darin liegt, der hohen Geistigkeit der byzantinischen gegenüber, ein primitiver Zug und ein gewisses primitives Bedürfnis, die sich in den byzantinischen Kirchen in einer Sphäre philosophisch-mystischer Abstraktion in Kuppeln und an Gewölben und oberen Wandflächen ausbreitenden göttlichen Tatsachen im greifbaren Tafelbild zu materialisieren.

Bereits aus dem XVI. und dann aus dem folgenden XVII.

Jahrhundert ist eine Anzahl von Bilderwänden erhalten, die sich in den kleinen Holzkirchen des Nordens mit der gleichen Majestät präsentieren, wie in den grossen Steinkathedralen (Abb. 12, 13). Ein gutes Beispiel der russischen Bilderwand in ihrer vollendeten Gestalt hat sich aus dem XVI. Jahrhundert verhältnismässig unberührt in der Kapelle der Geburt der Gottesmutter der Sophien-Kathedrale in Novgorod erhalten (Abb. 14). Von den fünf horizontalen Bilderreihen, die sie enthält, steht zuoberst, den Gewölben am nächsten, die erste Reihe der Väter und Patriarchen. Sie zeigt den Gott Zebaoth, umgeben von Adam, Seth, Enoch, Noa, Abraham, Isaak, Jakob. Unter ihr befindet sich die zweite Reihe, die der Propheten. In der Mitte ist die Blacherniotissa zu sehen (auch die Ikone auf Abb. 128 stammt aus dem Zentrum der Prophetenzone einer Deesis), die von David und Salomo und den Propheten umgeben ist. Unter der Prophetenreihe folgt die dritte Reihe, die der Festbilder, mit den Darstellungen der zwölf grossen Kirchenfeste des Jahres, die auf das Leben Christi und das Leben der Gottesmutter Bezug haben. Unter den Festbildern folgt als vierte Reihe dann die zentrale Zone der Bilderwand, die Deesis. In ihrer Mitte wird Christus, in frontaler Haltung, umgeben von den Profilfiguren der Gottesmutter und des Täufers, als den beiden grossen Fürbittern der Menschheit, dargestellt — eine Dreifigurengruppe, die unter dem Namen Trimorphon oder Deesis zu den grundlegenden Typen der byzantinischen und damit auch der russischen Ikonographie gehört. Von beiden Seiten wird die Deesis durch die Erzengel Michael und Gabriel flankiert, denen sich in entsprechender Weise die Apostel Petrus und Paulus anschliessen. Heilige und Märtyrer kommen von beiden Seiten hinzu.

Die gesamte Deesisreihe der Bilderwand wird als „Tschin“ („Ordnung“) bezeichnet. Ihre sieben zentralen Figuren, die auch auf den vorher genannten Tafeln des verschollenen byzantinischen Ikonostas von Serpuchov zu sehen waren, bilden den Mittelpunkt der gesamten Bilderwand, die zuweilen auch im Ganzen als „Deesis“ („Deisús“) bezeichnet wird (vgl. p. 191). Unter dem Trimorphon des von der Gottesmutter und dem Täufer umgebenen Christus befindet sich die sogenannte Königstür, die ins Allerheiligste führt und nur den Priestern

(und dem Herrscher des Landes) zugänglich ist. Die beiden Flügel der Königstür (die so heisst „weil durch sie der König Jesus Christus bei der Liturgie herausgetragen wird“) sind mit der Verkündigungsdarstellung und mit der Darstellung der vier Evangelisten geschmückt. Auf den Pfosten der Königstür finden sich die Gestalten der Kirchenväter. Ueber der Königstür befindet sich als Abschluss ihrer Rundung gegen die über ihr sich hinziehende Horizontale der Deesisreihe das sogenannte Zelt, auf dem sich meist die Darstellung des liturgischen Abendmahls findet ⁽¹⁾. Zu beiden Seiten der Königstür und unterbrochen durch die Nebentüren, die in die Prothesis und in das Diakonikon führen, befindet sich die fünfte, unterste Reihe der Bilderwand, die Reihe der Ortsheiligen, die die sogen. „örtlichen“ Ikonen („méstnyja“) enthält. Auf ihr werden gewöhnlich rechts und links von der Königstür die Ikonen Christi und der Gottesmutter angebracht, sowie das Bild desjenigen Heiligen oder desjenigen Festes, dem die Kirche gewidmet ist.

Ob die Bilderwand in Russland aus einer zufälligen Anhäufung von Ikonen an den Altarschranken entstanden ist, oder ob sie ihren Ursprung aus einer einheitlichen, wenn auch anfänglich nicht so umfangreichen Konzeption der byzantinischen Welt nahm, kann zur Zeit noch nicht entschieden werden. Die Idee der zentralen Deesisreihe, des „Tschin“, ist „die Vereinigung aller zum Gebet“ (Alpatov). Die Deesisreihe und die übrigen Reihen sind Träger von Bildelementen, die vor dem XIV. Jahrhundert der Wandmalerei zufielen und die seit dem XV. Jahrhundert von den Ikonen der Bilderwand aufgenommen werden ⁽²⁾.

⁽¹⁾ L. Réau (*L'art russe*, I, p. 162) hat die Entwicklung der russischen Bilderwand zu der der deutschen spätmittelalterlichen Altäre in Parallele gesetzt. Er erinnert auch daran, dass die in der spätromanischen Zeit im Westen aufkommenden Lettnerwände besonders in Spanien und in England zu einem gänzlichen Abschluss des Chores gegen das Gemeindehaus führten, so wie wir das in Russland haben.

⁽²⁾ In den Bauernstuben befinden sich die Ikonen im „krásny úgol“, dem „roten (d.h. schönen) Winkel“. In den Häusern der Städter gibt oder gab es besondere Stuben für die Ikonen („óbrasnaja“). Vor den heiligen Bildern brennt die ewige Lampe („lampáda“). Die Ikonen werden oft, um sie vor Staub zu schützen, mit einem weissen Tuch behängt („poloténze“, vgl. das Tuch auf der Ikone der Gottesmutter links von der Königstür auf Abb. 14). Unter ihnen befestigt man ein buntgesticktes weisses Tuch (pelená). Die (gläsernen) Schreine der Ikonen heissen „kiót“.

III

*Die Schule von Novgorod und die nordrussischen
Provinzschulen im XIV—XVI Jahrhundert*

Eine „Novgoroder Schule“ („pismó nougródzevo“) wird zum ersten Mal im Inventar des Klosters des h. Joseph von Volokolámsk von 1545 erwähnt⁽¹⁾, wobei dieses Inventar ausser einer „alten Manier“ („pismó stároje“) und einem „Klosterstil“ („monastýrskaja“ sc. ikona) keine weiteren Schulbegriffe kennt, und den Rest der Ikonen nach der „Manier“ („pismó“) des Rubliov, Dionysios, Theodosios und anderer weniger bekannter Maler (Misail Koni, Daniil Mozhaiski) klassifiziert. Der Begriff der Schule von Novgorod muss demnach in der Mitte des XVI. Jahrhunderts eine besondere Bedeutung gehabt haben.

Ueber die Anfänge der Tafelmalerei in Novgorod sind wir auch nach den neuesten Feststellungen der Moskauer Restaurationswerkstätten noch wenig unterrichtet. Die dem XIII. Jahrhundert angehörige Ikone mit dem Evangelisten Johannes und den Heiligen Georg und Blasius (Taf. VI), der eine Königstür aus dem Dorfe Krivóje bei Archangelsk verwandt ist, an die sich wiederum die Georgsikone des Russischen Museums in Leningrad anschliesst (vgl. p. 153), vertritt diejenigen Novgoroder Werkstätten, in denen das volkstümlich-russische Element am stärksten in den Darstellungen wirksam war, und wo sich die Umbildung der byzantinischen Vorbilder in weitgehendster Weise vollzog. Daneben bestanden (vielleicht im Zusammenhang mit dem Hof des Erzbischofs) andere Werkstätten, die sich enger an die griechischen Beispiele hielten, und aus denen Ikonen von der Art der Thomasikone des Russischen Museums in Leningrad hervorgingen, die in ihrer Haltung an die Nikolaosikone aus dem Novodevitschikloster in Moskau erinnert (Taf. III), deren Wesen sie in primitiverer Form wiedergibt⁽²⁾. Wir kennen auch russische

⁽¹⁾ Es ist von V. P. Georgievski entdeckt worden, der es als Anhang zu seiner Publikation der Fresken des Theraponklosters veröffentlicht hat. Vgl. *V. P. Georgievski: Die Fresken des Theraponklosters*. Petersburg 1911 (die Beschreibung der Ikonen auf S. 1—8 des Anhangs).

⁽²⁾ *N. P. Kondakov: Die russische Ikone*. Prag 1929. II, Taf. 15.



Abb. 85. Der h. Johannes Chrysostomos. Nordrussische Ikone d. XIII.—XIV. Jahrh. Moskau, Sammlung Ostrouchov.

Tafelbilder des XIV. Jahrhunderts, die an die Fresken der Erlöserkirche von Nereditsa erinnern, so die Chrysostomosikone der Sammlung Ostrouchov in Moskau (Abb. 85, vgl. Abb. 33) ⁽¹⁾. Der Novgoroder Schule des XIV. Jahrhunderts

⁽¹⁾ Die Chrysostomosikone stammt von einer Königstür des XIII. Jahrh. aus dem Gouv. Tver. Eine Basiliosikone von derselben Königstür im Museum in Tver. Grabar betrachtet diese beiden Ikonen als zur Schule von Tver gehörig.

wird ausserdem von Kondakov eine Darstellung des h. Demetrius von Thessalonich zugeschrieben, die sich im Russischen Museum in Leningrad befindet, und die mit ihrer seltsamen, tatarisch anmutenden Nuance unter den Denkmälern dieser Zeit einen isolierten Platz einnimmt⁽¹⁾.

Die aus Novgorod stammende Bronzetür von 1336 in Alexandrov bei Vladimir (vgl. p. 155) ist eines der wenigen sicher datierbaren Denkmäler der Novgoroder Kunst des XIV. Jahrhunderts, von denen Rückschlüsse auf die gleichzeitigen Novgoroder Ikonen gezogen werden können. Ihre in Goldtauschierung gearbeiteten Darstellungen⁽²⁾ zeigen noch mittelbyzantinischen Stil, ebenso wie die vorhin genannte Thomasikone. Dagegen kommt unter den erhaltenen Denkmälern der spätbyzantinische Stil sichtbar in einer Eliasikone der Sammlung Ostrouchov zum Ausdruck, die wohl unmittelbar unter dem Eindruck der Arbeiten des Theophanes in Novgorod von einem russischen Meister geschaffen ist, und dem letzten Viertel des XIV. Jahrhunderts angehören dürfte (Abb. 86)⁽³⁾. Der Rand dieser Eliasikone ist gelb, ihr Grund rot, mit weisser Schrift. Der Prophet trägt einen purpurnen Mantel über dem leuchtend gelben Untergewand. Dazu ein (für die novgoroder Schule sehr charakteristisches) weisses, schwarzgestreiftes Tuch. Das Haar ist gelb, das Inkarnat gelb mit Weisshöhlungen. Die rechte Hand des Elias ist in „namensbezeichnender“ Segenshaltung zur Brust erhoben. In der linken Hand trägt er eine rötliche Schriftrolle.

Der Vergleich der Eliasikone des XIV. Jahrhunderts mit der ihr in Farbgebung verwandten Ikone des Evangelisten Johannes mit Georg und Blasius aus dem XIII. Jahrhundert lässt die bemerkenswerte Stilwandlung erkennen, die sich auch auf dem Gebiet der Tafelmalerei im XIV. Jahrhundert in Russland in Zusammenhang mit der innerhalb der byzantinischen Mutterkunst stattfindenden Wendung zur „palaeologischen Renaissance“ geltend macht. Die Eigenkraft der

⁽¹⁾ *Kondakov*: Die russische Ikone. Prag, 1929. II, Tafel 3.

⁽²⁾ *G. Millet*: Recherches sur l'iconographie de l'Évangile. Paris 1916. Abb. 44, 206, 207.

⁽³⁾ Farbige Abbildung in der „Russkaja Ikona“, 1914, und in *Kondakov*: Die russische Ikone, Prag 1928. I, Taf. II.

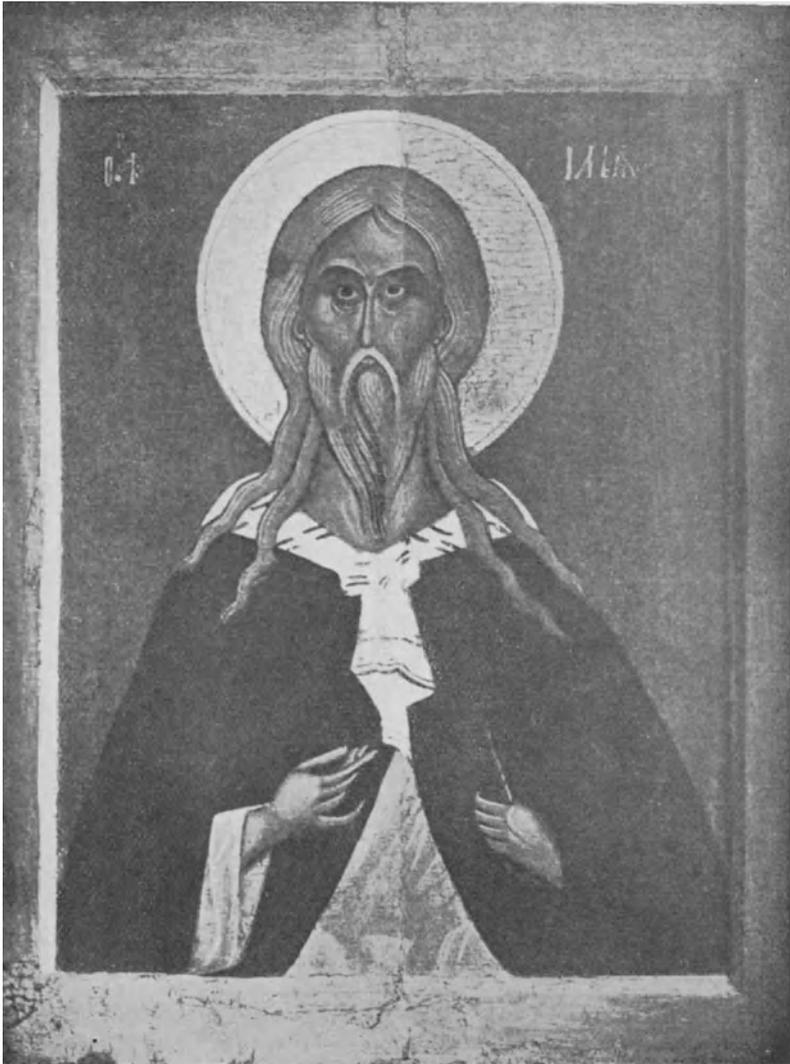


Abb. 86. Der Prophet Elias. Ikone der Novgoroder Schule aus d. Ende d. XIV. Jahrh. Moskau, Sammlung Ostrouchov.

Novgoroder Schule äussert sich hierbei in der höchst selbstständigen Art, mit der ihre Meister ebenso wie im XIII. Jahrhundert auch im XIV. Jahrhundert die griechischen Vorbilder aufzufassen wissen. In der Eliasikone werden die neuen

spätbyzantinischen Bildelemente in derselben Weise in die primitive aber von stilkraftiger Eigenart erfüllte Novgoroder Form übersetzt, wie dies bereits im XIII. Jahrhundert in der noch mittelbyzantinisch bestimmten Ikone des Evangelisten Johannes mit Georg und Blasius geschehen war.

Das Wesen der Eliasikone ist von der Kunst des Theophanes her bestimmt. Die tiefbegründete Meisterschaft des „Griechen Theophanes“ beruht vor allem auf der Verbindung, die dieser pyrrhonisch anmutende, überlegene Geist zwischen der spielerischen Virtuosität des malerischen Illusionismus, die dem Reiz der Erscheinung zugewandt ist, und einer sicheren monumentalen Haltung, in der die gefestigten Traditionen einer alten Kultur zum Ausdruck kommen, herzustellen weiss. Die grossen Maler des XVII. Jahrhunderts waren von einer ähnlichen Gesinnung und von den Neuen Manet. Der primitive Novgoroder Meister der Eliasikone, der dem Theophanes tastend folgt, entlehnt mit einer bemerkenswerten, durchaus russischen Fähigkeit der Nachahmung von ihm das Wesentliche: das Ethos und die Freude am schönen Schein.

Die sogen. „Vierteilige Ikone“ („tschetyrochtschästnaja“), die aus der Georgskirche in Novgorod stammt, 1918 gereinigt wurde und sich jetzt im Staatlichen Historischen Museum in Moskau befindet, bedeutet eine weitere Etappe des spätbyzantinischen Stils in der Novgoroder Ikonenmalerei (0,80 × 0,60 m, Taf. VII) ⁽¹⁾. Die Entstehung dieser Ikone und ihre Lokalisierung innerhalb der Novgoroder Schule ergibt sich nach Alpatov aus den palaeographischen Merkmalen ihrer Inschriften. Die auf Goldgrund gestellten vier Szenen zeigen die Erweckung des Lazarus, die Darstellung im Tempel, die Dreieinigkeit und den dem Prochor sein Evangelium diktierenden Evangelisten Johannes.

Von ihnen ist zunächst die Dreifaltigkeitsdarstellung wegen des Vergleichs, der zwischen ihr und dem Dreifaltigkeitsfresko des Theophanes von 1378 angestellt werden kann, von Interesse (Taf. VII und Abb. 60). Die älteste Darstellung der Dreifaltigkeit, die wir in der byzantinischen Kunst besitzen,

⁽¹⁾ *Wulff-Alpatoff*: Denkmäler der Ikonenmalerei. Abb. 69.

findet sich im Bema von San Vitale in Ravenna, wo in einem Mosaik des VI. Jahrhunderts die drei Engel inmitten einer perspektivisch entwickelten, in malerischer Abstufung dargestellten Landschaft zu sehen sind. Die Eiche von Mamre, die sie beschattet, ist als ein schöner grosser Baum zu erblicken, dessen Aeste und belaubte Zweige weithin in die Lüfte ragen. Auf dem mittelbyzantinischen Mosaik der Cappella Palatina in Palermo aus der Mitte des XII. Jahrhunderts ist von der Landschaft nur noch ein Bodenstreifen übrig geblieben, und die Eiche von Mamre zu einem allgemeinen Baumschema reduziert; dieselbe Art der Darstellung findet sich auch im Dom von Monreale, wo der Baum in schematischer Form nur in der vorhergehenden Szene der Begegnung der Engel mit Abraham dargestellt ist. In dem aus der zweiten Hälfte des XII. Jahrhunderts stammenden Dreifaltigkeitsmosaik in der Vorhalle von S. Marco in Venedig ist die Szene in knapper liturgischer Formel ohne Bodenstreifen auf den Goldgrund gesetzt. Nach demselben Prinzip, doch in einer anderen, mehr gedrängten und stark vertikalisierten Formulierung, findet sich die Dreifaltigkeit auf der Novgoroder Tür von 1336, wobei die Engel von den kleinen, verkrüppelten Gestalten von Abraham und Sara bedient werden, deren Zwergenhaftigkeit an die Figur des Josua auf der in der Moskauer Koimesiskathedrale aufbewahrten mittelbyzantinischen Ikone des Erzengels vor Josua erinnert.

Im Fresko des Theophanes (Abb. 60) wird vom landschaftlichen Hintergrund nur die Eiche von Mamre in Andeutung gebracht. Die drei Engel sind in aufgelockerter, doch symmetrischer Gruppierung um den Tisch vereinigt. Von den bedienenden Gestalten ist nur ein Rest der Figur der Sara erhalten, der darauf schliessen lässt, dass diese Gestalten etwas kleiner als die Engel, aber nicht im Vergleich zu ihnen zwergenhaft dargestellt waren. Die Engel halten Stäbe in den Händen (der Mittlere ausserdem noch die Schriftrolle), wobei die herrschende Vertikale durch die von ihr abweichende Richtung eines dieser Stäbe gemildert wird. Zwei von den Engeln sind in helle Untergewänder und dunkle Mäntel gekleidet, der dritte trägt einen dunklen Chiton und ein helles Himation. Die Haartracht, deren reiche, hauben-

förmige Art für den spätbyzantinischen Stil bezeichnend ist, wird durch weisse Binden zusammengehalten, deren Enden abflattern, und die innerhalb des Ganzen von schöner ornamentaler Wirkung sind. In hohem Grade beachtenswert ist die natürliche Fülle und der leichte Wurf der sich aus einfarbigen Teilen zusammensetzenden Gewandung.

Der Vergleich des Dreifaltigkeitsbildes auf der „vierteiligen“ Novgoroder Ikone (Taf. VII) mit dem Fresko des Theophanes und mit der Dreifaltigkeitsdarstellung auf der Bronzetür von 1336 zeigt, dass das Kompositionsschema der „Vierteiligen“ dem Bilde auf der Bronzetür näher steht, als der Art des Theophanes. Hierin äussert sich noch zu Beginn des XV. Jahrhunderts jener archaisierende Zug der Novgoroder Schule, den Alpatov im Unterschiede zu den gleichzeitigen Werken der Moskauer Schule hervorhebt. Das archaisch-mittelbyzantinische formelhafte Element prägt sich auf der „Vierteiligen“ aber nur in der symmetrischen Anordnung der Gestalten und in ihrem Vertikalismus aus. Das mittelbyzantinisch anmutende Vorherrschen des Goldgrundes und das Fehlen landschaftlicher Elemente, die nur durch den Bodenstreifen und durch die Andeutung der Eiche von Mamre über dem Kopf des mittleren Engels vertreten sind, hat seine Analogie in dem ebenfalls hintergrundlosen Fresko des Theophanes, und braucht deshalb nicht unbedingt als altertümlich zu gelten. Die Einzelheiten der Darstellung sind dagegen überall vom neuen, spätbyzantinischen Stilelement durchsetzt, was auch Alpatov anerkennt. Die primitive Unregelmässigkeit im Zusammenhang der Gruppenbildung und das leichte Abweichen der Bildachse von der Senkrechten der Tafel verleihen der Dreifaltigkeitsdarstellung der „Vierteiligen“ einen eigentümlich reizvollen, fast „lyrisch“ zu nennenden leichten und bewegten Zug ⁽¹⁾, der auch den drei anderen Darstellungen der Ikone eigen ist, und zusammen mit den sich in breiten, leuchtenden Flächen vom Goldgrund abhebenden Farben ihr ein typisch Novgoroder Gepräge verleiht.

Von den drei Engelgestalten entspricht besonders der mitt-

⁽¹⁾ *Hermann Židkov*: Die Moskauer Malerei in der Mitte des XIV. Jahrh. Moskau 1928, p. 112 (russ.).



Abb. 87. Mariae Schutz und Fürbitte. („Pokróv“). Ikone der Novgoroder Schule d. XV. Jahrh. Leningrad, Russisches Museum. Ausschnitt.

lere Engel dem Stil des Theophanes in seinem überschlan- ken Wuchs, seiner ragenden Haltung und dem hohen Schönheits- gefühl, mit dem der Zusammenhang der Formen, die Ge- wandung und die Haartracht gegeben werden. Dieser mittlere Engel trägt ein purpurnes Untergewand mit goldenem Klavus, über das ein grünblauer Mantel geworfen ist. Er hält eine

rote, mit goldenen Schnüren versehene Rolle in der Linken, während die Rechte im altertümlichen Segensgestus („*dvuperstnoje slozhénije*“) erhoben ist. Die Flächen seiner Flügel sind gelb, mit Gold gehöht, die Federn des inneren Flügelrandes rot. In seinem Kreuznimbus sind die Worte *ὁ ὢν*, „der Seiende“ zu lesen, die sich fast immer als Inschrift auf dem Kreuznimbus Christi finden. Die „Eiche von Mamre“



Abb. 88. Fliegender Engel aus der Ikone *Mariae Schutz und Fürbitte*. Schule von Novgorod, XV. Jahrh. Leningrad, Russisches Museum.

bildet darüber eine mit sicherer Empfindung für das Wesenhafte der Komposition angebrachte Bekrönung. In der Höhe liest man die Inschrift „*Tróiza Sviätája*“, „die Heilige Dreifaltigkeit“. Das potenzierte Wesen der mittleren Gestalt teilt sich den Nebenfiguren mit, von denen die linke ganz in einen roten Mantel gehüllt, die rechte in ein Purpurgewand mit grünem Mantel gekleidet ist. Diese Engel halten rote Stäbe in der Hand. Zwischen den drei Gestalten leuchtet die weiße Fläche des Tisches auf, durch den die Szene räumlich vertieft wird. Die Schauseite des Tisches ist mit einem grün und rot gestreiften, mit Goldornamenten und Juwelenborte versehenen Behang verziert. Der Schemel, links auf dem Bilde, bildet einen wirksamen Kontrast zu der Symmetrie des Ganzen, deren Starrheit durch dieses asymmetrische Motiv etwas gelockert wird. Vor der Gottheit in drei Hypostasen, die er in Zusammenhang mit der byzantinischen Tradition in so eindrucksvoller Weise auf seine Art zu verbildlichen weiss,

bildet darüber eine mit sicherer Empfindung für das Wesenhafte der Komposition angebrachte Bekrönung. In der Höhe liest man die Inschrift „*Tróiza Sviätája*“, „die Heilige Dreifaltigkeit“. Das potenzierte Wesen der mittleren Gestalt teilt sich den Nebenfiguren mit, von denen die linke ganz in einen roten Mantel gehüllt, die rechte in ein Purpurgewand mit grünem Mantel gekleidet ist. Diese Engel halten rote Stäbe in der Hand. Zwischen den drei Gestalten leuchtet die weiße Fläche des Tisches auf, durch den die Szene räumlich vertieft wird. Die Schauseite des Tisches ist mit einem grün und rot gestreiften, mit Goldornamenten und Juwelenborte versehenen Behang verziert. Der Schemel, links auf dem Bilde, bildet einen wirksamen Kontrast zu der Symmetrie des Ganzen, deren Starrheit durch dieses asymmetrische Motiv etwas gelockert wird. Vor der Gottheit in drei Hypostasen, die er in Zusammenhang mit der byzantinischen Tradition in so eindrucksvoller Weise auf seine Art zu verbildlichen weiss,



Abb. 89. Darstellung des von der Ikone der Blacherniotissa („Snámenije“) bei der Belagerung Novgorods durch das Heer von Susdal i. J. 1169 bewirkten Wunders. Tafelbild der Schule von Novgorod. XV. Jahrh. Novgorod, Museum für altrussische Kunst.

ordnet der Meister der „Vierteiligen“ die menschlichen Gestalten mit bemerkenswerter Freiheit und Natürlichkeit an. Man glaubt fast die Stifter der Ikone vor sich zu sehen. Die Gestalt des Abraham ist in einen weiten gelbbraunen, weiss gehöhten Mantel gehüllt, unter dem ein grünes Untergewand sichtbar wird. Er trägt seine Gaben mit verhüllten Händen auf einem purpurfarbenen goldgekanteten Tuch. Die Sara trägt ein grünes Gewand unter einem roten Mantel, der ihre Hände verhüllt. Das Inkarnat der Gestalten ist gelblich, mit Weisshöhungen. Die weiten, bauschigen Gewänder bilden einen typisch spätbyzantinischen, von hellenistischen Vorbildern her erneuerten Zug (der Evangelist Johannes auf derselben „Vierteiligen“, der in weitem Mantel gegeben ist, erinnert Alpatov an den Matthäus des Aachener karolingischen Evangeliariums)⁽¹⁾. Die Gewandbehandlung fesselt durch die Natürlichkeit, mit der sich in ihr primitive Züge mit einer Empfindung für Falten- und Stoffwirkung verbinden. Das purpurne, goldgestreifte Tuch über den Händen des Abraham kann in dieser Hinsicht als Beispiel dienen. Das Mantelmotiv des mittleren Engels kommt von Theophanes.

Von den übrigen Szenen der „Vierteiligen“ ist die Auferweckung des Lazarus nach dem mittelbyzantinischen Schema angeordnet, wie es durch das Lazarusmosaik der Cappella Palatina vertreten ist und in dem sowohl das Stadtbild als auch die Darstellung der den Sarkophagdeckel abhebenden und die Binden des Lazarus lösenden Gestalten fehlen. Doch sind die Gruppen, besonders die beiden an die entsprechende Darstellung auf dem Lazarusfresko in Vólotovo (Abb. 66) erinnernden Schwestern des Lazarus (die hier zwar in anderer Haltung, aber nicht weniger bewegt gegeben sind), spätbyzantinisch bestimmt. Dasselbe ist von dem Bilde der Darstellung im Tempel zu sagen. Die Gestalten des Evangelisten Johannes und des Prochor sind in eine reich entwickelte (von den Bewohnern des nordrussischen Flachlandes freilich arg missverständene) spätbyzantinische Gebirgslandschaft gesetzt. Die Berge und die Architekturen dieser Darstellungen der „Vierteiligen“ sind auf einer Seite des Bildes gelb, auf

(¹) *Wulff-Alpatoff*: Denkmäler der Ikonenmalerei, p. 281.



Abb. 90. Die h. Paraskeue. Novgoroder Ikone d. XV. Jahrh. Leningrad, Russisches Museum.

der anderen grün (mit Weisshöhung). Die Häuser sind mit blauen, weiss gehöhten Dächern gedeckt. In den Gewändern gelangen Purpur, Grün, Gelb und Rot zur Verwendung.

Ein hervorragendes Denkmal der Novgoroder Tafelmalerei des XV. Jahrhunderts ist in der Darstellung *Mariae Schutz und Fürbitte* (*Pokróv*) aus der Sammlung Lichatschev im

Russischen Museum in Leningrad erhalten (Abb. 87) ⁽¹⁾. Das eigentliche Schutzmantelwunder (vgl. p. 222) ist hier nicht in, sondern vor der Blachernenkirche dargestellt, während im unteren (auf Abb. 87 nicht reproduzierten) Teil der Tafel gleichzeitig ein Einblick in die Kirche gegeben wird, wobei ein Ambo, die Throne des Kaisers und des Patriarchen, und durch Vorhänge abgeteilte Räume zwischen Säulenstellungen sichtbar werden, hinter denen man die Innenwände der Kirche mit ihren Fenstern sieht.

Die Blachernenkirche wird auf der Ikone durch die Novgoroder Sophia vertreten. Auf hoher Säule gewahrt man das durch seinen seltsamen Kopfschmuck bekannte Reiterdenkmal Justinians, mit der Beischrift „Ustin“, wobei der Abakus der Säule in umgekehrter Perspektive gegeben und der Akanthus des Kapitells in ein Wolkenband aufgelöst wird. Zu beiden Seiten der Hauptkuppel des Kirchengebäudes liest man in Zierschrift (viäsj) das Thema der Darstellung: „Pokróv Presviatói Bogoróditsy“, „Schutz und Fürbitte der allerheiligsten Gottesmutter“.

Der Grund der Ikone ist wachsgelb. Die Wände der Kirche zeigen ein blasses Weissgelb, von dem sich die weissgehöhten Pilaster abheben. Die Bedachung ist rot und blaugrün, mit goldener Kantung. In der Höhe erscheint Christus, der in goldenem Gewande in einer blaugrünen Mandorla auf roten Cherubim thront. Der Schutzmantel ist rot, mit den auf hellen Stoffen in der Novgoroder Schule üblichen schwarzen Streifen. Die Gottesmutter steht im purpurnen Maphorion und grünblauem Gewand auf einer roten Wolke. Die Gruppen der Seligen stehen in purpurnen, grünen, gelben und rosafarbenen Gewändern auf grünen und roten weissgerandeten Wolken. Im unteren Teil der Darstellung gelangt neben Grünblau, Rot und Braun noch Weiss in den Gewändern der Diakonen zur Verwendung. Dem farbigen Reichtum der Ikone entspricht die Qualität

⁽¹⁾ Farbige Abbildung in der „Russkaja Ikona“, 1914, u. in *Kondakov-Minns*, Taf. XXXVI. Kondakov datiert diese Ikone in das XVI. Jahrh. Sie dürfte aber in Anbetracht ihrer strengen und konzentrierten Haltung, der gegenüber eine ihr in vielen Stücken verwandte Tafel des XVI. Jahrh. schwächer wirkt (Abb. 80) noch dem XV. Jahrh. angehören.

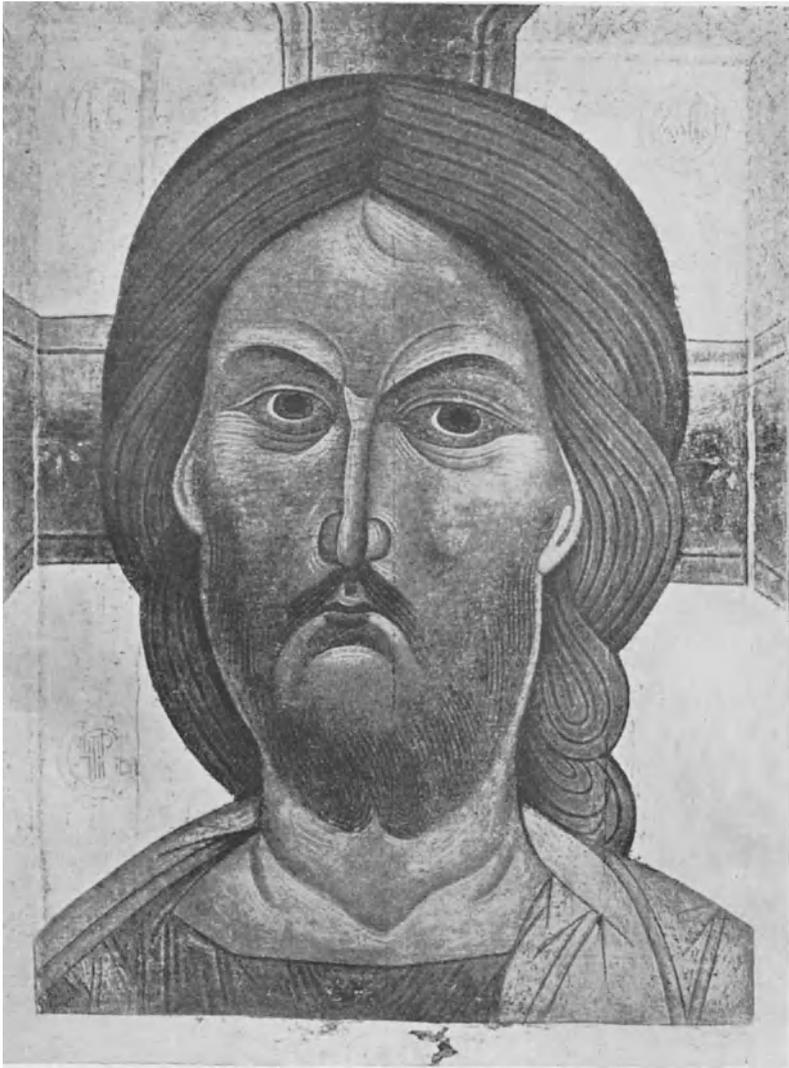


Abb. 91. Christuskopf („Christus, das grimme Auge“). Novgoroder Ikone d. XV. Jahrh. Leningrad, Russisches Museum.

ihrer Zeichnung, von der Abb. 88 eine Vorstellung geben kann (der hier abgebildete, über der gedrängten Heiligenschar in machtvoller Bewegung dargestellte Engel trägt unter einem hellgrünen Mantel ein rosafarbenes Gewand; seine Gewandung

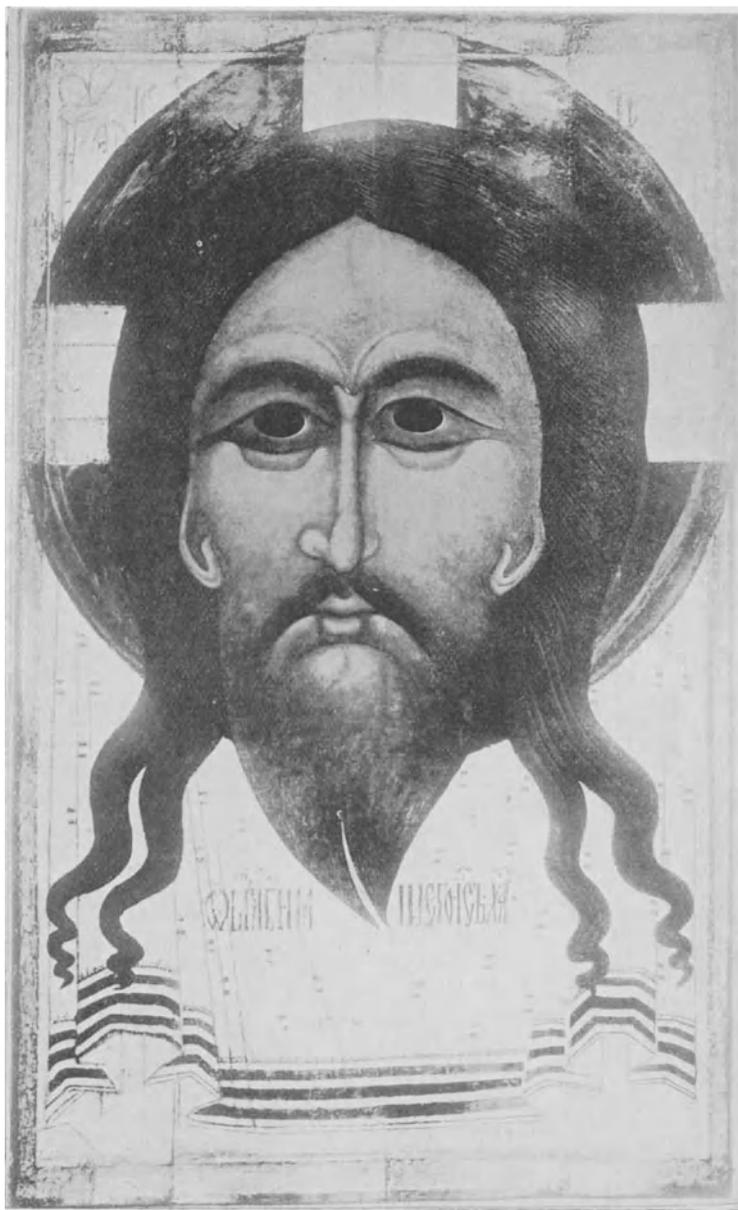


Abb. 92. Der Acheiropoiet („Der Christus mit dem nassen Bart“).
Nordrussische Ikone d. XVI. Jahrh. Leningrad,
Russisches Museum.

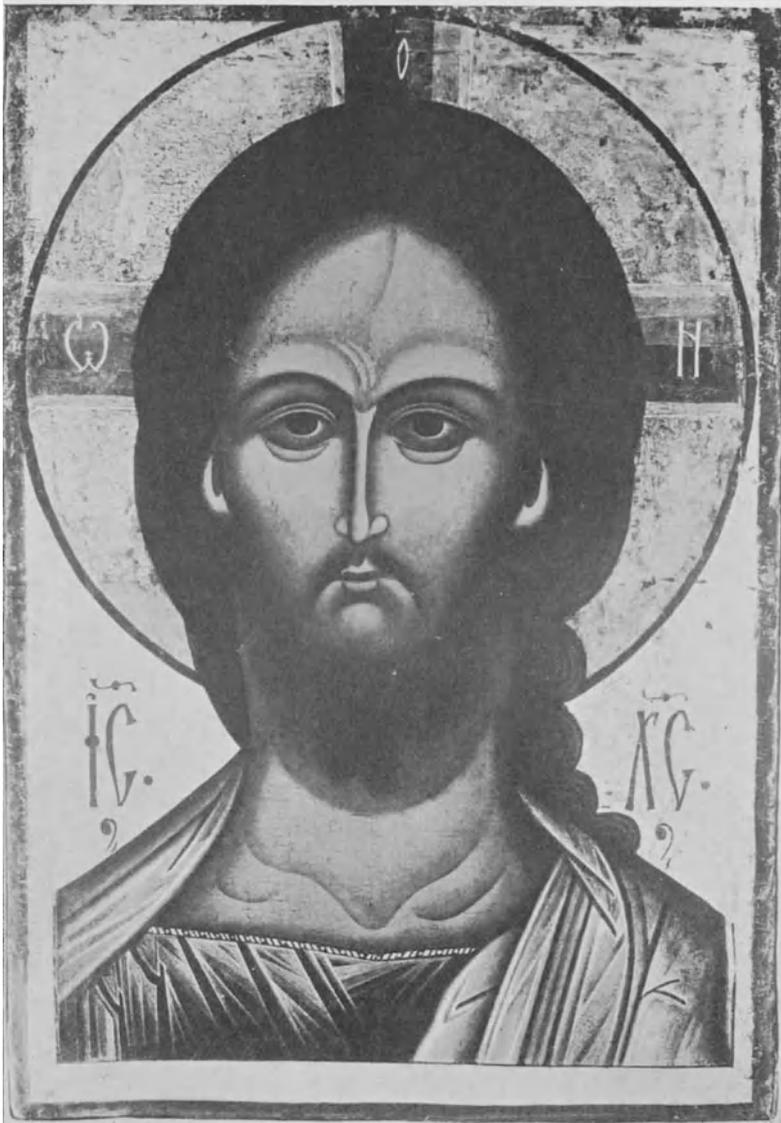


Abb. 93. Christuskopf. Nordrussische Ikone d. XVI. Jahrh. Leningrad, Russisches Museum.

ist goldgehöht, ebenso wie seine Flügel). Der russische Maler der Pokróvtafel kommt in seiner primitiven Art jenen Formen der byzantinischen Malerei nahe, die als ein Jenseits oder

eine Metaphysik der verloren gegangenen antiken Malerei gelten können.

Dem XV. Jahrhundert gehört eine Novgoroder Ikone an, die das Wunder der Blacherniotissa bei der Belagerung Novgorods i. J. 1169 zum Gegenstand hat (Abb. 89) ⁽¹⁾. Man sieht, wie die Ikone aus ihrer Kirche auf der „Handelsseite“ der Stadt nach der „Sophienseite“ in feierlicher Prozession durch den von den Bürgern begleiteten Erzbischof über den Novgoroder Ponte Vecchio, die Vólchovbrücke, gebracht wird. Weiter eine Verhandlung von Parlamentären, und einen Angriff der Bogenschützen, bei dem das Heiligtum von einem Pfeil getroffen wurde. Zu unterst ist dann der Ausfall der Novgoroder geschildert, an deren Spitze in wunderbarer Weise die heiligen Krieger Boris, Gleb und Alexander (und noch ein vierter heiliger Krieger) erscheinen, und denen ein Engel zu Hilfe kommt. Die Bildelemente dieser Ikone sind noch altertümlich. Das Stadtbild der „Sophienseite“, in dem man die Novgoroder Sophienkirche (vgl. Abb. 3) mit ihren Haupt- und Nebenkuppeln und ihren Pilastern erkennt, erinnert an die Stadtbilder der ottonischen Miniatur. Auch die Mauern von Novgorod sind in einer altertümlichen Weise dargestellt, die an die Abbildung von Architekturen auf den Fresken des XI. Jahrhunderts in der Sophienkirche in Kijev erinnert (vgl. Abb. 23 zu den Ornamenten auf den Mauerflächen von

⁽¹⁾ „Bis jetzt ist eine der Ikone genau entsprechende Fassung der Legende unbekannt. Berücksichtigt man aber die Ergebnisse von Ključewskij, nach denen ihre literarische Bearbeitung in die siebziger oder achtziger Jahre des XV. Jahrh. fällt, als das verletzte Selbstgefühl des von Moskau besiegten Freistaats sich der glänzenden Vergangenheit zuwandte, so treffen sie mit den stilistischen Merkmalen durchaus zusammen, nach denen wir die Ikone mit Nekrassow (Gross-Novgorod, S. 88) dieser Zeit zuweisen müssen“. *Wulff-Alpatoff*: Denkmäler der Ikonenmalerei, p. 282. Das Wunder der Blacherniotissa ist auch auf einer Ikone der Stroganovschule aus dem Ende des XVI. Jahrh. im Russischen Museum in Leningrad dargestellt, jedoch in anderer Form. An dieser späten Darstellung fällt auf, dass die Ikone der Blacherniotissa nicht mehr an einer hohen Stange über den Köpfen der Menge getragen, sondern von zwei Diakonen gehalten wird, wobei unter ihr ein Tuch mit dem Bilde des Golgathafelsens mit dem Kreuz, dem Speer und dem Rohr sichtbar wird. Abb. in *N. P. Kondakov*: Die russische Ikone, Prag, 1929, II, Taf. 104.

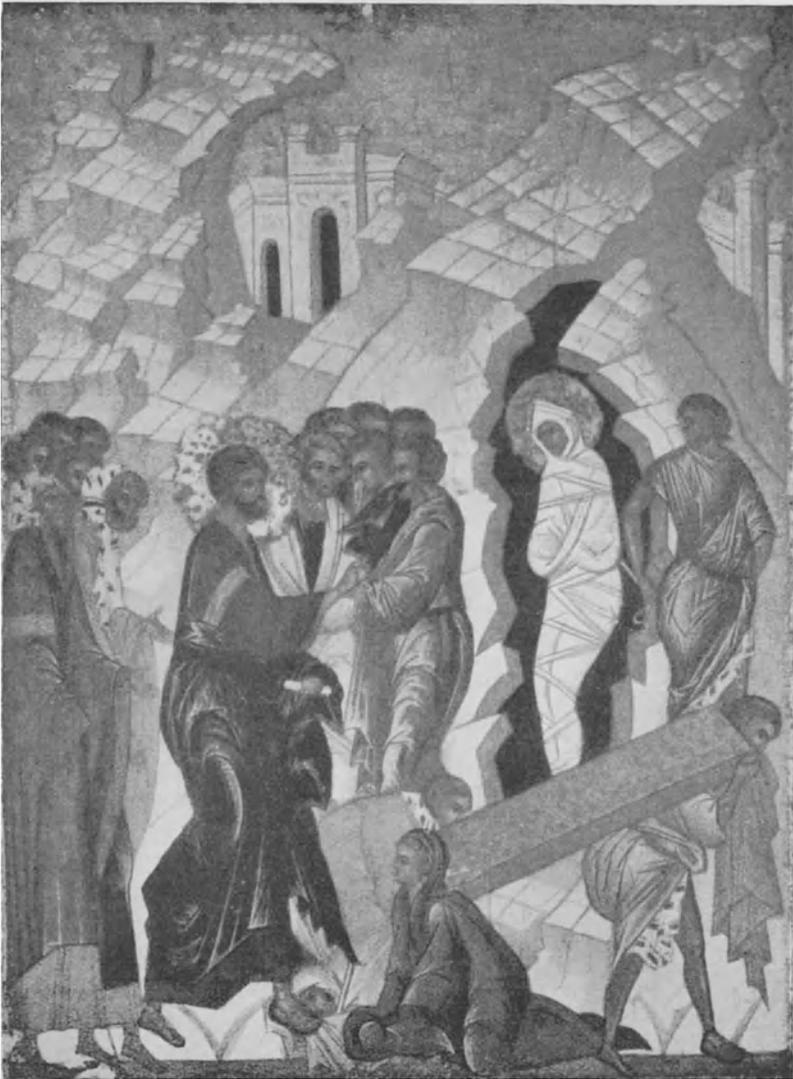


Abb. 94. Die Auferweckung des Lazarus. Novgoroder Ikone d. XV. Jahrh. Novgorod, Museum für altrussische Kunst.

Abb. 89, an denen auch das typisch altrussische Ornament eines missverstandenen Akanthusfrieses zu sehen ist, das man, um es zu kennzeichnen, den „Uräusfries“ nennen sollte; vgl. zu diesem Fries auch eine Moskauer Ikone Abb. 123). Dagegen

sind die Gruppen äusserst lebensvoll, in der Prozessionsdarstellung ebenso wie in der Darstellung der Schlacht (1).

Die Ikone der h. Paraskeue (der Patronin des Handels) im Russischen Museum in Leningrad (Abb. 90) ist ein Beispiel für jene Umbildung der byzantinischen Vorbilder zum Bildornament, die sich innerhalb der mittelalterlichen russischen Tafelmalerei nirgends mit solcher Konsequenz vollzieht, wie in Novgorod. Es ist dabei zu beachten, dass hier inmitten der flächenhaften Vereinfachung der Darstellung ein Zug bestehen bleibt, den die byzantinische Ikonenkunst mit den hellenistischen Mumienporträts aus dem Fajum teilt, und der darin besteht, dass zur Vermeidung der starren Symmetrie die Köpfe in einer leichten Wendung gegeben werden, bei der ein Nasenflügel verkürzt und eine Seite der Nase leicht beschattet wird. Dieses hellenistische Darstellungsprinzip ist in der mittelbyzantinischen Periode vielfach einer vollkommenen Frontalität der Köpfe gewichen, wie wir sie u. a. auch an den Köpfen der Kirchenväter auf den Mosaiken des XI. Jahrhunderts in Kijev wahrnehmen (Abb. 21, 22, 23). Bei der Ikone der h. Paraskeue ist dagegen eine leichte Wendung des Kopfes inmitten der vollkommenen Symmetrie der umgebenden Bildelemente wahrzunehmen. Interessant ist hier auch die asymmetrische Anordnung der Kreisfüllungen des spitzen, orientalisch anmutenden Ornaments an dem Juwelenbande, das die heilige Märtyrerin über der Stirn trägt. Das Kopftuch zeigt die für die Novgoroder Schule typischen schwarzen Muster, die in ihr sehr häufig auf hellen Stoffen zur Anwendung gelangen.

Der Christuskopf vom Typus „Christus, das grimme Auge“, „Christós jároje óko“ (Abb. 91) lässt ähnliche Eigentümlichkeiten der Novgoroder Schule erkennen, wie sie an dem Dreifaltigkeitsbilde der „Vierteiligen“ wahrzunehmen sind. Eine leichte Divergenz zwischen der Achse der Bildfläche und der der Tafel und ein leicht verschobener Formenzusammenhang verbinden sich hier wie dort mit hervorragender primitiver Stilkraft. Die Christushäupter auf Abb.

(1) Die Ikone des Wunders der Blacherniotissa ist zum ersten Mal von Anisimov in der russischen Kunstzeitschrift „Sophia“ von 1914, No. 5, veröffentlicht worden.



Abb. 95. Die Kreuzigung. Novgoroder Ikone d. XV.—XVI. Jahrh.
Moskau, Tretjakovgalerie.

92 u. 93 wirken dieser Ikone gegenüber schwächer (was z.B. bei einem Vergleich der Wiedergabe des Haares auf der sich im übrigen durch hohe kalligraphische Schönheit auszeichnenden Ikone von Abb. 93 mit den mächtigen Haar-massen auf Abb. 91 auffällt) und werden, auch wenn man die spätere Entstehungszeit berücksichtigt, eher der nordrus-sischen Provinzkunst als der eigentlichen Novgoroder Schule zuzuschreiben sein.

Die Ikone der Auferweckung des Lazarus im Museum für altrussische Kunst in Novgorod bietet ein typisches Beispiel der Novgoroder Tafelmalerei des XV. Jahrhunderts (Abb. 94). Eine Ikone mit der Darstellung des Themas „Die Weisheit bauete ihr Haus“ (Sprüche Salomonis IX, 1), die unlängst aus dem Kirill-Kloster in Novgorod in das gleiche Museum gelangte, ist ihr nahe verwandt. Auf der Ikone „Die Weisheit bauete ihr Haus“ ist die Gestalt der Göttlichen Weisheit in weissen Gewändern inmitten mystischer grün-roter kreisförmiger Aureolen thronend zu sehen. Nebenan rüsten die Diener der Göttlichen Weisheit ein Mahl, zu dem eine grosse, begeisterte Schar von Gläubigen mit einer Vehemenz heraneilt, die an die gesteigerte Bewegung auf Spätwerken Botticellis erinnert. Darüber sind die sieben ökumenischen Konzile, die sieben Säulen der Göttlichen Weisheit, abgebildet.

Die Tafel, die sich durch eine erstaunliche Fülle von Bewegungsmotiven auszeichnet, zeigt ein hartes, grün-rotes Kolorit, dessen Schwere in der ihr verwandten Ikone der Auferweckung des Lazarus gemildert erscheint. Auf dieser Tafel (Abb. 94) kontrastiert zur diagonalen Richtung der grossen roten, weiss gehöhten Felsen die Senkrechte der auf Goldgrund gestellten Architekturteile und der Gestalten, deren scharfbewegte Wendungen und in festen, eckig gezogenen Linien gegebene Umrisse ein Merkmal der Novgoroder Schule bilden. Der Christus trägt über dem purpurfarbenen, mit gelbem Klavus versehenen Gewande einen dunkelgrünen, weissgelichteten Mantel. Die Schwestern des Lazarus sind in leuchtend gelbe und grüne Gewänder gekleidet. Von den Turbanträgern hinter der Gestalt Christi zeigt der eine einen grünen Mantel mit gelben Klaven, der andere ein rotes Gewand mit gelben Borten. Die übrigen Gestalten sind in Rot,



Abb. 96. Der Einzug in Jerusalem. Novgoroder Ikone d. XV.—XVI. Jahrh. Moskau, Sammlung Ostrouchov.

Grün und Gelb gekleidet, die weissen Stoffe zeigen das typische schwarze Muster. Die bunten, sehr ausgesprochenen Farben sind mit gutem Geschick gegen die rötlichen Felsen, die weisse Architektur und den Goldgrund gestellt.

Alpatov hat eine Ikone mit der Darstellung der Auferweckung des Lazarus veröffentlicht, deren Kompositionsschema fast wörtlich mit dem der soeben betrachteten Tafel

übereinstimmt, während die Ausführung eine andere ist. Diese Ikone befindet sich an der Bilderwand der Kirche des Troize-Sergievo-Klosters und gehört der Moskauer Schule des XV. Jahrhunderts an ⁽¹⁾. Die Felsen sind auf ihr malerisch dargestellt, die Gruppen fließender, die Schrittmotive gleichmässiger.

Eine andere, ebenfalls von Alpatov publizierte, dem Stil der Mosaiken der Kachrije-Djami nahekommende Novgoroder



Abb. 97. Die Erde. Ausschnitt aus einer Ikone der Synaxis der Gottesmutter. Schule von Novgorod. XVI. Jahrh. Moskau, Verkündigungskathedrale.

Ikone des XV. Jahrhunderts, die das Thomaswunder darstellt erbringt den Beweis dafür, dass sich die Novgoroder Tafelmalerie des XV. Jahrhunderts innerhalb des allgemeinen Bereichs der spätbyzantinischen Form keineswegs ausschliesslich in einer Richtung bewegte ⁽²⁾. Der Hintergrund dieser Ikone zeigt ein Kirchengebäude des (in der Novgoroder Architektur völlig unbekannt) basilikalischen Typus, dessen Portal der Novgoroder Meister mit einer kostbaren,

goldgehöhten Tür von der Art der Novgoroder Bronzetür von 1336 geschmückt hat. An die Basilika schliesst sich eine in kraftvoller Kurve gegebene Mauer an, die durch ein Velarium zu

⁽¹⁾ *Wulff-Alpatoff*: Denkmäler der Ikonenmalerei, Abb. 68. Unter Hinweis auf Millet, *Recherches*, p. 242, macht Alpatov auf den hier bärtig dargestellten Lazarus, das Fehlen des Sarkophags, die abgewandte Haltung der die Binden des Lazarus lösenden Gestalt und die beiden jugendlichen Träger des Sarkophagdeckels aufmerksam (sogen. kretischer Typus dieser Szene).

⁽²⁾ *Wulff-Alpatoff*: Denkmäler der Ikonenmalerei, Abb. 74.

ihr auch formal in Beziehung gesetzt wird, und hinter der eine bewegte Baumgruppe zu sehen ist. Diese Mauer ist mit dem typisch altrussischen missverstandenen Akanthusfries („Uräusfries“) geschmückt. Die Apostelgruppen sind in stockender, aber sehr ausdrucksvoller Bewegung dargestellt. Der im Zentrum des Bildes stehende Christus, an den Thomas gebückt herantritt, hebt hier nicht wie in den mittelbyzantinischen Darstellungen den rechten Arm hoch empor, sondern schlägt mit der Rechten sein Gewand zurück — ein altchristliches Motiv, das wie Alpatov bemerkt, von der Palaeogenkunst neu zur Geltung gebracht wird ⁽¹⁾. Gegenüber den Gestalten der Ikone der Auferweckung des Lazarus wirken die Apostel dieses Thomaswunders bedeutend plastischer, auch ist die stark mit Glanzlichtern und Reflexen arbeitende Maltechnik hier eine andere.



Abb 98. Die Wüste. Ausschnitt aus einer Ikone der Synaxis der Gottesmutter. Schule von Novgorod. XVI. Jahrh. Moskau, Verkündigungskathedrale.

Obwohl die Tendenzen der Novgoroder und der Moskauer Kunst des XIV. und XV. Jahrhunderts von einander sehr verschieden waren, gab es doch auch Verbindungslinien zwischen diesen beiden grossen Schulen, die vor allem von den griechischen Wanderkünstlern geschaffen wurden, die, wie

⁽¹⁾ Zur Ikonographie der christologischen Szenen vgl. ausser *G. Millet*: *Recherches sur l'icongraphie de l'Évangile*, Paris 1916 noch *N. V. Pokrovski*: *Das Evangelium in den Werken der byzantinischen und der russischen Kunst*. „Arbeiten (trudy) des VIII. Archaeologischen Kongresses“. Moskau 1892 (russ.).

Theophanes, längere Zeit in Novgorod und in Moskau weilten. Das Resultat solcher Beziehungen ist ein Mischstil, der eine grössere Gruppe von erhaltenen Ikonen umfasst, und den auch



Abb. 99. Die Deesis. Novgoroder Ikone d. XV. Jahrh. Moskau, Sammlung Ostrouchov.

Kondakov anerkennt. Die Ikonen auf Abb. 95 und 96 vereinigen Züge der Novgoroder und der Moskauer Schule. Auf Abb. 95 zeigt der Golgathafelsen die malerische Art der Moskauer Felsbildung. Auch die Gruppe der Maria mit den heiligen Frauen weist Moskauer Züge auf. Dagegen mutet die Gestalt des Johannes eher novgorodisch an. Von besonderem Wesen



Abb. 100. Der Kopf Johannes des Täufers. Ausschnitt aus einer Novgoroder Ikone d. XV. Jahrh. im Russischen Museum in Leningrad.

ist hier die Figur des Zenturio, der ein weisses, turbanartiges Tuch auf dem Kopf trägt, das mit einer primitiven Vollendung behandelt ist, die, vor dem Original, einen von Muratov zu Recht formulierten Satz ins Gedächtnis ruft: „Peut être donc que ces icones russes offrent l'occasion unique de ressentir

une impression visuelle directe plus ou moins semblable à ce que produisent les chefs d'oeuvre à jamais disparus des peintres de l'antique Grèce."

Dass die Novgoroder Malerei noch im XV. Jahrhundert allegorische Gestalten wiederzugeben verstand, die der Melodie oder dem Berggott auf dem bekannten Blatt des Pariser Psalters 139 verwandt sind, kann durch Abb. 97 u. 98 belegt werden ⁽¹⁾.

Der „Einzug in Jerusalem" der Sammlung Ostrouchov in Moskau (Abb. 96) ⁽²⁾ weist in den Motiven des Hintergrundes, in der Felslandschaft und im Stadtbild Novgoroder Züge auf, während die Gruppen und auch die Gestalt Christi in den gedämpften Bewegungen und den abgerundeten Umrissen mehr der Moskauer Kunst des XV. Jahrhunderts entsprechen. Dem „Mischstil" gehört wohl auch die schöne Ikone des h. Theodoros Stratelates an, die sich in seiner Kirche in Novgorod befindet und von Muratov und Anisimov veröffentlicht worden ist (XV. Jahrh.) ⁽³⁾. Die Deesis der Sammlung Ostrouchov in Moskau, bei der Purpur, Grün, Rot und Gelb auf einen wachsfarbenen Grund gesetzt werden, muss, wenn sie auch in mancher Hinsicht von einer Deesis mit betenden Stiftern aus dem XV. Jahrhundert im Museum in Novgorod abweicht ⁽⁴⁾, doch wohl als ein Werk der Novgoroder Schule bezeichnet werden (Abb. 99). An dieser Ikone ist das für Novgorod vielfach typische unregelmässige Verhältnis zwischen der Bildachse und der Senkrechten der Tafel wahrzunehmen. Auch entspricht der Schemel, auf dem der Christus thront, novgorodischen Darstellungen. Als moskovitischer Zug hat die

⁽¹⁾ Dieselben Gestalten der Erde und der Wüste als seltsam bewegte Kobilde auf einer Ikone der Synaxis der Gottesmutter, die als Beispiel der Schule von Pskov im XIV. Jahrhundert auf der Berliner Ausstellung von 1929 zu sehen war (Katalog No. 11, Abb. 24).

⁽²⁾ Farbige Reproduktion in *N. P. Kondakov: Die russische Ikone*. Prag 1928, I, Taf. XXXVI.

⁽³⁾ *P. P. Muratov und A. J. Anisimov: Die Novgoroder Ikone des h. Theodoros Stratelates*, Moskau 1916 (russ.).

⁽⁴⁾ Dieser Deesis mit Stiftern („Die betenden Novgoroder") ist eine Tafel mit dem h. Anastasius und dem h. Cyrillus von Alexandria im Russischen Museum in Leningrad verwandt. Abb. in *Kondakov: Die russische Ikone*, Prag 1929, II, Taf. 46.



Abb. 101. Gottesmutter vom Typus der Eleusa („Umilénije“). Nordrussische Ikone d. XV. Jahrh. Moskau, Sammlung Ostrouchov.

Linie des Halssaumes am Gewande Christi zu gelten, die dem Halssaum am Gewande des mittleren Engels auf der „Troiza“ des Rubliov entspricht (vgl. Abb. 120). Doch kann die Ikone ihren Farben und ihrem gesamten Akzent nach wohl schwerlich der Moskauer Schule zugeteilt werden, wofür Belaev eintritt ⁽¹⁾. Die Ikone einer Eleusa in derselben Sammlung

⁽¹⁾ Vgl. *Kondakov*: Die russische Ikone, Prag 1928, I, Verzeichnis der Tafeln No. 23. Eine farbige Abbildung der Ikone daselbst Taf. XXIII.



Abb. 102. Der thronende Christus. Mitteltafel der Deesisreihe einer Bilderwand. Schule von Novgorod. XV. Jahrh. Leningrad, Russisches Museum.

Ostrouchov (Abb. 101) muss auf Grund ihres Flächenstils als nordrussisch und der Novgoroder Schule nahestehend betrachtet werden, obwohl sie linear in mancher Hinsicht vom Novgoroder Typus abweicht.

Aus dem Zentrum einer Novgoroder Bilderwand des XV.



Abb. 103 Der Erzengel Gabriel. Ikone von der Deesisreihe einer Bilderwand. Schule von Novgorod. XV. Jahrh. Leningrad, Russisches Museum.



Abb. 104. Der Apostel Paulus. Ikone von der Deesisreihe einer Bilderwand. Schule von Novgorod. XV. Jahrh. Leningrad, Russisches Museum.

Jahrhunderts stammt die Ikone eines thronenden Christus (Abb. 102), der von einer Regenbogenglorie umgeben und von den Evangelistensymbolen begleitet ist, die hier in derselben Weise und auch in der gleichen Rangordnung zur Rechten und zur Linken Christi untergebracht sind, wie

dies im Tympanon von Chartres wahrzunehmen ist ⁽¹⁾. Die potenzierte Gestalt dieses Christus erinnert in mancher Hinsicht an die Figur des mittleren Engels auf dem Dreifaltigkeitsbilde der „Viereteiligen“ (Taf. VII). Der Kontrast zwischen der heftigen Diagonale des Schemels und dem mächtigen Bogenschlag der frontal angeordneten Aureolen ruft den Eindruck apokalyptischer Unruhe hervor, der durch die bewegten Gestalten des Tetramorphs noch gesteigert wird. Demgegenüber betonen die breiten Horizontalen des Thronsessels und des Kissens die Dauer und die Majestät. Die Erscheinung des Pantokrator und die Behandlung seines Gewandes bieten in ihrer primitiven, krafterfüllten Stilisierung in mancher Hinsicht Analogien zu den fast um ein halb Jahrtausend zurückliegenden romanischen Schöpfungen des Westens. Der thronende Christus war in der Deesisreihe der Bilderwand zu seiner Rechten von den Gestalten der Gottesmutter, des Erzengels Michael und des Apostels Petrus flankiert. Zu seiner Linken hatte er den Täufer, den Erzengel Gabriel (Abb. 103) und den Apostel Paulus (Abb. 104). Die Ikone Johannes des Täufers, von der Abb. 100 einen Ausschnitt veranschaulicht, stammt aus einer ähnlichen Deesisreihe. Eine in Novgorod erhaltene Bilderwand des XVI. Jahrhunderts lässt diesen Zusammenhang erkennen (Abb. 14) ⁽²⁾.

In die 100 Jahre, die zwischen 1478, der Eroberung des Freistaats durch Ivan III und 1570, der endgültigen Vernichtung des alt-novgoroder Lebens durch Johann den Schrecklichen liegen ⁽³⁾, fällt die Spätperiode der Novgoroder Kunst,

⁽¹⁾ Vgl. *É. Mâle*: Die kirchliche Kunst des XIII. Jahrhunderts in Frankreich, deutsche Ausgabe, p. 16.

⁽²⁾ In *Kondakov*: Die russische Ikone, Prag 1929, I findet sich auf Taf. X die farbige Abbildung einer Salomoikone aus der Prophetenreihe einer Bilderwand. Dasselbst farbige Abbildungen nach einer Reihe von weiteren Beispielen der Novgoroder Tafelmalerie, unter denen Taf. XIV und XV nicht übersehen werden dürfen.

⁽³⁾ 1478 war in ähnlichem Sinn ein Schicksalsjahr für Novgorod wie 1530 für Florenz. Nachdem die Novgoroder die Schlacht am Schelónfluss verloren und, wie Puschkin dies gedichtet, der Erlöser das Gebet der heiligen Sophia nicht erhört hatte, zog der Grossfürst Johann III. von Moskau in Novgorod ein. Er unterbrach die Beziehungen Novgorods zur Hansa und siedelte einen Teil der Bewohner auf das Moskauer Gebiet



„Der Christus mit den goldenen Haaren“
Ikone. XII—XIII Jahrh.
Moskau, Kathedrale der Himmelfahrt Mariae

in der ihre Darstellungen schwer, ihre Zeichnung stockend, ihre Farben dunkler werden.

In diese Spätzeit gehört eine Nikolaosikone der Sammlung Ostrouchov (Abb. 105), eine Georgsikone des Russischen Museums in Leningrad, die im XVI. Jahrhundert Motive des Georgsfreskos von Alt-Ladoga aus dem XII. Jahrhundert wiederholt (Abb. 106, vgl. Abb. 46), sowie die Ikone mit den Patronen der Pferde, Floros und Lauros („Flor i Lavr“, Abb. 107). Die Verkündigungskathedrale des Moskauer Kreml (Blagovétschenski Sobór) bewahrt an den Bilderwänden der Kapelle des Einzugs in Jerusalem (pridél Vchóda Gospódnjá v Jerusalim) und der Kapelle der Synaxis der Gottesmutter (pridél sobóra Presviatóí Bogoróditsy) zwei Deesisreihen, die der Ueberlieferung nach 1570 von Johann dem Schrecklichen aus Novgorod nach Moskau gebracht sein sollen, und die als Spätwerke der nordrussischen Schule, die kurz vor dem Aufkommen der moskovitischen Reichskunst entstanden sein dürften, zu bewerten sind⁽¹⁾.

Die Schule von Novgorod bildet das Zentrum eines grossen nordrussischen Kunstkreises, der sich über das Gebiet des einstigen Novgoroder Staatsterritoriums erstreckt und zu dem auch die Schule von Pskov gezählt werden muss. Das ebenfalls nördlich gelegene Vologda, dem schon früh selbständige Bedeutung zukommt, dürfte dagegen im XIV.—XV. Jahrhundert auch von der zentralrussischen Moskauer Schule beeinflusst worden sein, wodurch ein gemischter Stil entstand, den wir auch in Tver, Rostov und Jaroslavl um diese Zeit voraussetzen haben. Doch sind die künstlerischen Beziehun-

über. Nach hundert Jahren vernichtete Ivan der Schreckliche den letzten Rest der Selbständigkeit Novgorods. Später versank die Stadt infolge der Begründung von Petersburg völlig in die „ewige Stille“, die „wétschnaja tischiná“ der bedeutungslosen russischen Provinzstädte. In seinem klassischen Buch über Russland hat *Mackenzie Wallace* im Kapitel „Lord Novgorod the Great“ den Eindruck, den man heute in Novgorod empfängt, beschrieben.

(1) Abbildungen in *J. Grabar: Geschichte der russischen Kunst. Moskau* (o. J.) VI. Bd. p. 301—307. Die Ikone des Einzugs Christi in Jerusalem (Grabar, l. c. p. 309) steht stilistisch zwischen den beiden den gleichen Gegenstand in Novgoroder und Moskauer Fassung zeigenden Ikonen der Sammlung Ostrouchov (Abb. 96. u. 132.).



Abb. 105. Der h. Nikolaos der Wundertäter. Novgoroder Ikone d. XV.—XVI. Jahrh. Moskau, Sammlung Ostrouchov.

gen dieser Zentren zu Novgorod und zu Moskau bis jetzt noch nicht genügend bekannt geworden.

Das nordrussische Gebiet im eigentlichen Sinn des Worts ist das grosse Waldland, das sich vom Polarkreis bis in die Gegend des späteren Petersburg und bis zur oberen Wolga erstreckt. Inmitten dieses Urwaldgebiets drängt sich die



Abb. 106. Der h. Georg als Drachentöter. Novgoroder Ikone d. XVI. Jahrh. Leningrad, Russisches Museum.

Bevölkerung an den schiffbaren Flüssen zusammen. Die Nördliche Düna (Sévernaja Dviná) bildet die hauptsächlichste Verkehrsader, was zum Begriff einer Nord-Dvina-Schule Anlass gab, wie ihn Grabar aufgestellt hat. Sie umfasst eine Gruppe von Ikonen, deren Stil eine bestimmte Einheit bildet.

Zu den frühesten bekannt gewordenen Werken der nord-russischen Schule gehört eine grosse, die Geburt der Gottesmutter darstellende Tafel der Sammlung Riabuschinski in

Moskau, die ursprünglich wahrscheinlich als „örtliche“ Ikone („méstnaja“, vgl. p. 241) rechts von der Königstür in einer Kirche Nordrusslands aufgestellt war ⁽¹⁾, und die als eine der bedeutendsten nordrussischen Ikonen die wir kennen bezeichnet zu werden verdient. Der Darstellung liegt das mittelbyzantinische Kompositionsschema zugrunde, wie es aus dem den gleichen Gegenstand darstellenden Mosaik in Daphni bekannt ist und das hier durch die Figur des Joachim, eine Frauengestalt und den architektonischen Hintergrund bereichert ist. Die palaeographischen Merkmale verweisen die Tafel in die zweite Hälfte des XIV. Jahrhunderts. In der Art wie sich in ihrer Darstellung das volkstümliche, von der Seite des urtümlichen Linienstils her bestimmte Können des primitiven nordrussischen Meisters mit den byzantinischen Vorbildern auseinandersetzt, liegt ein tiefer Ernst und zugleich etwas wie von einer grossen Bewunderung, mit der dieser Meister die Weisheit der ihm durch das Medium der Novgoroder Schule vermittelten Vorbilder mass. In der Gestalt der h. Anna treten die byzantinischen Züge am sichtbarsten zutage und prägen sich in der Haltung der Figur und in Einzelheiten (die auf dem Knie ruhende Hand) aus. Die parallele Reihenfolge der Senkrechten, in der die Dienerinnen und die Besucherinnen der heiligen Wöchnerin angeordnet sind, findet sich auch in den Vorbildern (so im Mosaik von Daphni). Sie gab dem russischen Meister Gelegenheit, in den von ihm sorgfältig gewandeten Nebenfiguren zugleich primitive vertikale Zeichenmale zu schaffen, die er im Kreis um die in der Gestalt der h. Anna zum Ausdruck kommende Kurve anordnet, wodurch ein Element primitiver magischer Zeichenschrift in das byzantinische Kompositionsschema des Ganzen hineingetragen wird. Das geschah unbewusst, die Wirkung ist daher eine um so grössere.

Das Inkarnat ist, nach Angaben Alpatovs, hellockerfarben mit weisslichen Lichtern und Wangenrot. Die farbige Wirkung ist grell, wobei an den Gebäudeteilen die rotgrünen Kom-

⁽¹⁾ *Wulff-Alpatoff*: Denkmäler der Ikonenmalerei, p. 93, 267, 268 u. Abb. 36. Die Ikone ist bereits 1914 von *Mazulevitsch* in der „Russkaja Ikona“ auf einer Lichtdrucktafel veröffentlicht worden. Ihre Masse betragen 100 × 77 cm.



Abb. 107. Die Heiligen Floros und Lauros. Novgoroder Ikone d. XVI. Jahrh. Moskau, Sammlung Ostrouchov.

plementärfarben in breiten Flächen zur Geltung kommen. Die Farbenskala der Novgoroder Schule, die, im Gegensatz zu den byzantinischen Valeurs breite leuchtende einfarbige Flächen, meist in komplementärer Zusammenstellung, zeigt, wobei Rot die vorherrschende Farbe ist, kommt in der nordrussischen Schule noch intensiver als in ihrer Mutterkunst

zur Geltung. Alpatov hat in den der kleinasiatischen Mönchskunst angehörigen Wandmalereien des XII.—XIV. Jahrhunderts der zwei Höhlen „Kirk Batal“ bei Trapezunt Rot und Gelb als herrschende Farben feststellen können, deren vehemente Wirkung „im schroffen Gegensatz zu der Anmut des Hellblauen und Smaragdgrünen der hauptstädtischen Mosaiken steht“ ⁽¹⁾, was ihm Anlass zur Vermutung gibt, dass die Novgoroder Malerei ihre Farbenskala aus dem byzantinischen Orient erhalten habe. Hierzu muss bemerkt werden, dass auch die Werke der italo-byzantinischen Schule ⁽²⁾, in denen die Zusammenstellung von Komplementärfarben, besonders auch von Rot und Grün häufig ist, den Beweis dafür erbringen können, dass der altrussischen Malerei byzantinische Vorbilder von der Art, wie Alpatov sie bei Trapezunt fand, vorgelegen haben müssen. Trotzdem ist das Novgoroder Rot nicht einzig aus den Vorlagen zu erklären. Es sei hier an die Bedeutung des Begriffes „rot“ im russischen Sprachgebrauch erinnert, in dem die durch den Anblick schöner Objekte ausgelöste Empfindung ebenso wie die Bewertung moralischer Handlungen wörtlich mit „sehr rot“ (*prekrásno*) zum Ausdruck gebracht wird. Das Rot der altrussischen Ikonen dürfte eine tiefere Bedeutung besitzen. Dass es gerade in Novgorod so stark hervortritt, hängt damit zusammen, dass das Novgoroder Milieu in eminentem Sinn national war.

Eine zweite, ebenfalls von Alpatov publizierte nordrussische Ikone des XIV. Jahrhunderts (auch diese Tafel auf Grund palaeographischer Merkmale datiert), die den Tempelgang der Gottesmutter darstellt, aus der Dreifaltigkeitskirche des Dorfes Krivoje im Gouvernement Archangelsk, Kreis Cholmsk, stammt (vgl. p. 153) und 1922 in den Moskauer Werkstätten gereinigt worden ist ⁽³⁾, kommt den byzantinischen Vorbildern näher, besitzt aber nicht die hohe Qualität der soeben betrachteten Tafel der Sammlung Riabuschinski. Dagegen muss auf eine neuerdings publizierte „Koimesis“ aufmerksam gemacht werden, die sich im Russischen Museum in Leningrad

⁽¹⁾ *M. Alpatoff*: Eine Reise nach Konstantinopel, Nicäa und Trapezunt. Repertorium für Kunstwissenschaft, XLIX, p. 73, 74.

⁽²⁾ Vgl. *Kondakov-Minns*, p. 77.

⁽³⁾ *Wulff-Alpatoff*: Denkmäler der Ikonenmalerei, Abb. 55.

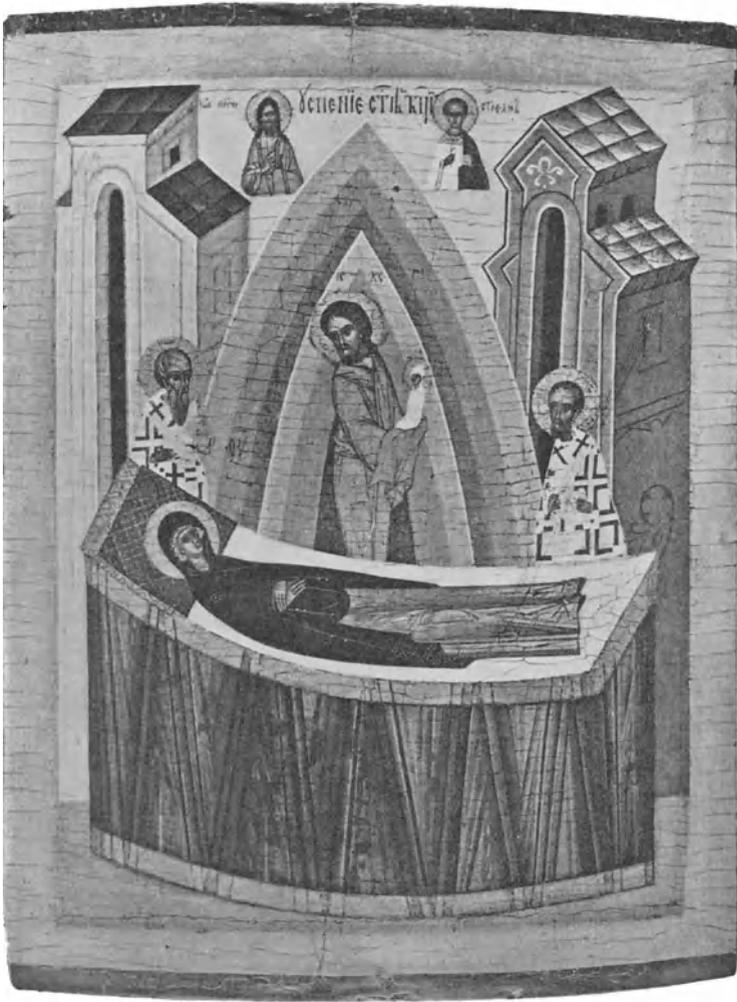


Abb. 108. Der Tod der Gottesmutter. Nordrussische Ikone d. XV. Jahrh.
Leningrad, Russisches Museum.

befindet und wohl dem XV. Jahrhundert angehört (Abb. 108) ⁽¹⁾.
An dieser Ikone fällt zunächst auf, dass sie, im Gegensatz
zu der üblichen Darstellung des Marientodes, die Gruppen

⁽¹⁾ *Kondakov*: Die russische Ikone, Prag 1929, II, Taf. 18.

der Apostel fortlässt, so dass nur der von zwei Kirchenvätern umgebene Christus an der Bahre der Gottesmutter zu sehen ist, während in der Höhe, am oberen Rande des Bildfeldes, die Brustbilder Johannes des Täuflers und des Protomärtyrers Stephanus sichtbar werden. Die Mittel der Darstellung sind gegenüber denen der Tafel in der Sammlung Riabuschinski entwickelter und stehen der Novgoroder Kunst des XV. Jahrhunderts nahe. Doch werden die Aureole Christi, die Bahre der Gottesmutter und das durch ein Zickzackmuster stofflich charakterisierte Bahrtuch sowie die Architekturteile des Hintergrundes vollkommen ins Lineare umgebildet, wodurch innerhalb des Bildes ein von seinem figürlichen Inhalt unabhängiges, beherrschendes Linienornament entsteht, im dem ein Rest urtümlicher Zeichensymbolik unverkennbar ist. In der Anordnung der Komposition kommt in dieser Koimesisikone aber nicht mehr jene seltene, überaus eindrucksvolle individuelle Versenkung in die Welt der Bildformen und Zeichen zum Ausdruck, die der Tafel der Sammlung Riabuschinski einen so hohen Wert verleiht. Die Koimesisikone wirkt mehr werkstattmässig, obwohl bisher nichts bekannt geworden ist, was mit ihr direkt verglichen werden könnte.

Die kleinen, in der oberen Hälfte der Bildfläche im Brustbild erscheinenden, gleichsam das Wirken der grossen Gestalten ergänzenden Nothelfer bilden einen charakteristischen Zug der nordrussischen Ikonen, auf denen überhaupt eine möglichst grosse Zahl von Heiligen dargestellt wird, deren Hilfe man sich im ständigen Kampf gegen eine überwältigende Natur auf diese Art sichern wollte (¹).

Als Hauptwerke der nordrussischen Schule des XV.—XVI. Jahrhunderts werden von der russischen Kunstforschung mit Recht zwei die Kreuzabnahme und die Beweinung Christi

(¹) In *Kondakov*: Die russische Ikone, Prag 1929, II, finden sich verschiedene nordrussische Ikonen abgebildet, wobei beim Vergleich der Ikonen auf Taf. 30, 31 u. 45 mit denen auf Taf. 22, 35, 36 grosse Unterschiede wahrzunehmen sind, die innerhalb des nordrussischen Kunstkreises bestehen und noch ihrer näheren Erklärung harren. Ein gutes Beispiel der nordrussischen Ikonenkunst des XIV.—XV. Jahrh. besitzt das Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin. (Inv. 9404. Vier Heilige. Publiziert von O. Wulff im Katalog der Ausstellung byzantinisch-russischer Monumentalmalerei, Berlin 1926, p. 68 Abb. No. 5).

darstellende Ikonen der Sammlung Ostrouchov in Moskau betrachtet. Sie stammen (ebenso wie eine ihnen verwandte Abendmahlsdarstellung der Sammlung Chanenko in Kijev) aus der Stadt Gorodéz, und sind „in einer der mit Novgorod verbundenen Städte des Nordens“ entstanden⁽¹⁾. Eine kleine der nordrussischen Schule des XIV.—XV. Jahrhunderts angehörende Tafel mit dem Bilde der Gottesmutter vom Typus der „Vladimirskaja“, die auf der Berliner Ausstellung zu sehen war (Katalog No. 15) ist in der Art, wie auf ihr der Kopf des Kindes, seine Hände und auch sein Gewand dargestellt werden, den Tafeln der Sammlung Ostrouchov verwandt. Es fehlt in ihnen aber auch nicht an Zügen der Moskauer Schule des XV. Jahrhunderts, die sich in der Gleichmässigkeit des Linienflusses und in der Behandlung der Hintergründe äussern. Doch steht das Kolorit unter dem Einfluss von Novgorod.

Die „Grablegung“ und die „Beweinung“ der Sammlung Ostrouchov befanden sich ursprünglich in der (wie das auch auf Abb. 14 zu sehen ist, durch Nebenszenen vergrösserten) Festbilderreihe einer Bilderwand. In Anbetracht dieser ihrer ursprünglichen Bestimmung sind die beiden Tafeln sehr gross (0,922 × 0,622 m), die Bilderwand, zu der sie gehörten, muss dabei, wie schon Alpatov bemerkt, gigantische Dimensionen gehabt haben. Der Grund beider Ikonen ist weiss, der Felsboden ockerfarben, das Inkarnat der Figuren olivfarben. In den Gewandpartien kommen Rot, Grün und Weiss in ungebrochenen grossen Flächen zur Geltung. Die Binnenzeichnung (róspis) ist von hoher, aber mehr andeutender Schönheit. Eine ungewöhnliche, dabei jedoch sehr gedämpfte Intensität des Gefühlsausdrucks ist besonders in den Frauenfiguren wahrzunehmen. Eine vor einigen Jahren gereinigte Deesis aus der Verklärungskirche in Jaroslávl (jetzt im Museum dieser Stadt) soll, nach Alpatov, den Ikonen der Sammlung Ostrouchov verwandt sein.

⁽¹⁾ *Wulff-Alpatoff*: Denkmäler der Ikonenmalerei, p. 286. Farbige Abbildungen der beiden Ikonen der Sammlung Ostrouchov in „Russkaja Ikona“, 1914, und *Kondakov*: Die russische Ikone, Prag 1928, I, Taf. XXXVIII u. XXXIX. Einfarbige Abbildung der „Kreuzabnahme“ in *Wulff-Alpatoff*, Abb. 79 und *Kondakov-Minns*, Taf. XXXVIII.

Nach der Mitteilung von Grabar (im Katalog der Berliner Ikonenausstellung, 1929) soll es im Sommer 1928 gelungen sein, an den Ufern des Pskov durchströmenden Flusses Velikaja eine besondere tiefgrüne leuchtende Farberde zu entdecken, die dem Grün auf einer Reihe von altrussischen Ikonen entspricht, wodurch der Begriff der Schule von Pskov neuen Inhalt erhalten dürfte. Auf der Berliner Ausstellung war eine Reihe von Ikonen zu sehen, die in der Tat ein besonderes, sehr substanzioses Grün, dessen Leuchtkraft durch eine schwärzliche Nuance nicht vermindert wird, zeigten und dabei auch stilistisch ein verwandtes Gepräge trugen. Unter ihnen ragten eine grosse noch mittelbyzantinische Deesisdarstellung (Kat. No. 7, XIII. Jahrh.), eine Tafel mit der Darstellung der Synaxis der Gottesmutter (Kat. No. 13, XIV.—XV. Jahrh.) und eine Tafel des XIV.—XV. Jahrhunderts mit einer frontal angeordneten Reihe von Heiligen (Taf. VIII) hervor.

Die frontale Reihung der Gestalten ist für die Schule von Pskov (ähnlich wie für die nordrussische Schule) bezeichnend. Sie findet sich auch auf einer grossen Dreifaltigkeitsikone des Staatlichen Historischen Museums in Moskau (1,24 × 1,07 m), die ebenfalls als Werk der Schule von Pskov zu gelten hat. Auf dieser Tafel sind die drei Engel noch in altertümlicher Weise wie auf dem Mosaik im Narthex von San Marco in Venedig, in frontaler Haltung hinter dem Tisch sitzend dargestellt, während der palaeographische Charakter der Inschriften laut Angabe bei Žhidkov (nach A. S. Orlov) auf die zweite Hälfte des XV. Jahrhunderts oder den Beginn des XVI. Jahrhunderts als auf die Entstehungszeit der Ikone verweist. Die Engel tragen auf ihr rote Gewänder, dazu grellrote Mäntel, während die Kissen, auf denen sie sitzen, ein intensives Grün zeigen. Die Gestalten von Abraham (im violetten Mantel) und Sara (im grünen Mantel) sind hier im Verhältnis zu den Engeln sehr klein dargestellt. Das Ganze ist überaus reich ornamentiert und überall mit Goldhörung (ikonop) versehen ⁽¹⁾.

Die grosse Pskover Ikone mit vier Heiligen (Taf. VIII,

⁽¹⁾ Abb. in *N. Malizki*: Zur Geschichte der Darstellungen der alttestamentlichen Dreifaltigkeit. Recueil d'études II des Seminarium Kondakovianum, Prag 1928 (russ.).

1,48 × 1,34 m) zeigt ebenfalls eine Reihe frontal angeordneter Gestalten, die vor einem (nur noch in Spuren auf dem grau-weissen Levkas erhaltenen) Goldgrunde auf intensiv grünem Bodenstreifen stehen. Die h. Paraskeue trägt einen roten, goldgelichteten Mantel zu einem grünen Untergewand. Die Epitrachele der Heiligen sind mit Rot, Gelb, Grün und Weiss gemustert, ebenso die Bücher, die sie in den Händen halten. Das Inkarnat zeigt eine aufgelichtete Ockerfarbe mit schwärzlichen Schatten. Die Ornamente der kreuzgeschmückten Bischofsgewänder (polistávri) und der Stolen der Kirchenväter sind dem russischen Meister willkommen, um sich mit ihrer Hilfe auf der Oberfläche der Tafel in einem abstrakten Linienornament zu ergehen, das hier aber nichts von der beschwörenden Art hat, die auf den vorherbetrachteten nordrussischen Ikonen zur Geltung kam. Wir haben es hier mit einer reichen Schmuckkunst zu tun, die mit den farbenfreudigen Erzeugnissen des Kunstgewerbes, mit der bunten Abwechslung altrussischer volkstümlicher Gewebe und Stickereien wetteifert, wobei die Verteilung und der Rhythmus des Ornaments unsere Bewunderung erregt. Die reiche ornamentale Wirkung wird durch die ernsten, rotgrünen Flächen der Gewandung der h. Paraskeue gezügelt. Die Typen der Kirchenväter sind dieselben wie auf den Kiever Mosaiken des XI. Jahrhunderts (Abb. 20—22). Der Umstand, dass diese Ikone in der Besonderheit ihres dekorativen Stils innerhalb der Denkmäler der altrussischen Ikonenmalerei (bis jetzt) einen isolierten Platz einnimmt, lässt den Reichtum der altrussischen Kunst und die Fülle der sich ihr innerhalb des allgemeinen byzantinischen Rahmens bietenden Möglichkeiten erkennen.

Eine bisher unveröffentlichte Ikone mit der Darstellung der heiligen Fürsten Boris, Vladimir und Gleb im Museum in Ravenna (Taf. I, c. 0,27 × 0,23 m) die ihrem allgemeinen Stilcharakter nach der nordrussischen Schule vom Ende des XV. Jahrhunderts angehört, dürfte in Anbetracht der frontalen Reihung der Gestalten, der Uebereinstimmung ihrer Typen mit einigen Figuren auf der Ikone der Synaxis der Gottesmutter (Kat. d. Berliner Ausst. 1929, No. 11) und dem Vorrücken von Grün innerhalb ihres Kolorits der Schule von

Pskov zuzuteilen sein. Dargestellt sind Vladimir der Heilige und Apostelgleiche mit seinen beiden Söhnen Boris und Gleb, die während der nach dem Tode Vladimirs 1015 entstandenen Thronwirren von ihrem Bruder Sviätopolk dem Verruchten (Okájany) durch Meuchelmord getötet worden sind. Bereits der Nachfolger Vladimirs und Sieger über Sviätopolk, Jaroslav der Weise, der auch ein Sohn Vladimirs des Heiligen war, wollte seine Brüder Boris und Gleb unter die heiligen Märtyrer aufnehmen lassen, doch hat sich ihre Kanonisierung erst 1072 vollzogen. Um 1200 sah der Novgoroder Erzbischof Antonius in Konstantinopel in der Sophienkirche in der Nähe des Hauptaltars, unweit der Stelle, wo die Gottesmutter um das Heil der Menschheit zu ihrem Sohn gebetet haben soll und wo die Kaiser gekrönt wurden, eine grosse Ikone mit der Darstellung der Heiligen Boris und Gleb — die erste, von der wir Kunde haben ⁽¹⁾. Antonius berichtet auch, dass sich bei dieser Ikone Maler befanden, die nach ihr Kopien anfertigten, welche sie verkauften ⁽²⁾. Auf Grund einer solchen Kopie des Bildes in Konstantinopel ist wahrscheinlich die grosse, der zentralrussischen Schule des XIV. Jahrhunderts angehörige Tafel im Russischen Museum in Leningrad entstanden, die die früheste bisher bekannt gewordene Ikone der Heiligen Boris und Gleb darstellt (Abb. 110, 111). Aus dem XIV.—XVII. Jahrhundert sind zahlreiche Ikonen mit dem Bilde der beiden heiligen Fürsten erhalten, auf denen sie (meist) zu Fuss und zu Ross dargestellt sind, so die Novgoroder Tafel des XIV—XV. Jahrhunderts in der Sammlung Riabuschinski in Moskau ⁽³⁾, die Moskauer Tafel des XIV. Jahrhunderts in der Kathedrale Mariae Himmelfahrt des Kreml, die die beiden Heiligen zu Pferde zeigt ⁽⁴⁾ und ihre

⁽¹⁾ Über die Darstellung der Heiligen Boris und Gleb in der russischen Wandmalerei des XII. Jahrh. vgl. p. 86 u. 113. Zu ihrer Legende vgl. *J. J. Sresnevski: Skasanije o sv. Borise i Glebe*. 1860 (russ.).

⁽²⁾ *Kondakov* deutet die Stelle im Reisebericht des Antonius in diesem Sinne. Vgl. *Kondakov-Minns*, p. 63, wo (Anm. 2) die Ausgaben des Reiseberichts genannt sind.

⁽³⁾ Farbige Abbildung in *Kondakov: Die russische Ikone*. Prag, 1928. I, Taf. V.

⁽⁴⁾ Abb. in *Hermann Židkov: Die Moskauer Malerei in der Mitte des XIV. Jahrhunderts*. Moskau 1928, p. 48 (russ.).

aus dem XV. Jahrhundert stammende Replik in Novgorod (1), und endlich noch die sich durch ihre kostbare Chrysographie auszeichnende, von einem Schüler des Stroganovmeisters Prokópij Tschirin gearbeitete Ikone aus der ersten Hälfte des XVII. Jahrhunderts im Russischen Museum in Leningrad (2).

Während die Darstellungen der beiden heiligen Fürsten Boris und Gleb in der altrussischen Ikonenmalerei häufig anzutreffen sind, kommen Darstellungen, auf denen sie zusammen mit ihrem Vater, dem h. Vladimir, zu sehen sind, verhältnismässig selten und bis jetzt nur in späterer Zeit vor. Die Tafel in Ravenna aus dem Ende des XV. Jahrhunderts gehört zu den frühen Beispielen dieses Typus. Gegenüber der zentralrussischen Ikone des XIV. Jahrhunderts, auf der die heiligen Fürsten ein eng anliegendes langes Gewand (kaftán, gr. *καββάδιον*) und einen pelzgefütterten ärmellosen Mantel (kórsno) tragen (3) (Abb. 110), den auch die Reiterbilder zeigen, sind sie auf der Novgoroder Ikone der Sammlung Riabuschinski und auf der Ikone in Ravenna mit einem langen, mit Aermeln versehenen Pelz bekleidet (opáschen), den sie um die Schultern geworfen tragen, und den auch die Moskauer Ikone des XVII. Jahrhunderts zeigt. Nur die Kopfbedeckung bleibt in allen Fällen dieselbe (Taf. I u. Abb. 111), es ist immer die gleiche fellverbrämte, buntgestreifte und juwelenbesetzte Mütze. Auch wird Boris stets bärtig, Gleb dagegen immer unbärtig dargestellt.

Die Ikone der drei heiligen Fürsten Boris, Vladimir und Gleb im Museo Nazionale in Ravenna (Taf. I) ist gut erhalten. Ihre Ränder (und die Rückseite) sind zwar in späterer Zeit mit Bronzefarbe angestrichen worden, doch ist die Bildfläche dabei unberührt geblieben, sie weist auch keinerlei Uebermalung auf. Die drei Heiligen halten mit der Rechten das Kreuz der Bekenner vor ihrer Brust, die Linke ruht auf dem Schwertgriff. Boris und Vladimir sind streng frontal, Gleb dagegen mit einer leichten Wendung des Kopfes dargestellt. Auch sind die Schrittmotive in einer Weise variiert, wie

(1) Abb. in *Kondakov*: Die russische Ikone, Prag 1929, II, Taf. 62, 63.

(2) Abb. in *Kondakov*: Die russische Ikone, Prag 1929, II, Taf. 109.

(3) *V. Prochorov*: Materialien zur Geschichte der russischen Kleidung. Petersburg 1881 (russ.).

sie an Figuren auf der Pskover "Synaxis der Gottesmutter" vorkommt. Die Kreismuster, mit denen der Pelz des h. Vladimir verziert ist, erinnern an das grossgemusterte Gewand des Stifters auf den Fresken der Erlöserkirche von Nereditsa aus dem XII. Jahrhundert (Abb. 45), doch sind die Kreise statt mit stilisierten Tierfiguren, wie wir sie auf dem Fresko des XII. Jahrhunderts wahrnehmen, hier mit einfachen Kreuzen ausgefüllt. Der Pelz des Gleb zeigt einige Zierstreifen, der des Boris ist ganz glatt. Während auf allen übrigen Boris und Gleb darstellenden Ikonen die niemals fehlenden Pelzmützen über die Köpfe gezogen sind und einen Teil der Stirnen verdecken, fällt es auf, dass an der Ikone in Ravenna die Pelzmützen mit seltsamer Scheu wie über den Köpfen der Heiligen schwebend dargestellt sind.

Der Juwelenbesatz der Mützen, Pelze und Gewänder gab dem Maler Gelegenheit zu ornamentalen Wirkungen, die dem Juwelenornament auf der grossen Pskover Dreifaltigkeitsikone des Historischen Museums in Moskau verwandt sind. Die Pelze sind von ihm dagegen mit einem im Rahmen der altrussischen Ikonenkunst weitgehenden Naturalismus dargestellt. Ihre Massen wirken schwer und weich zugleich, auch wird das Fell überall, wo es zu sehen kommt, treffend charakterisiert. Die Farben, Rot, Grün und Weissgrau sind in breiten einfachen Flächen vorgetragen und mit gutem Geschick gegeneinander abgewogen, während die Binnenzeichnung schwach entwickelt ist. Das Inkarnat ist braungrau, mit Weissshöhungen, der Grund golden. Die frontale Unbeweglichkeit und das primitive Wesen der Ikone lassen sie für die Schule von Novgorod kaum in Betracht kommen, während sie sich gleichzeitig von der Dvina-Schule durch ihren entwickelteren Dekor und die naturalistischen Züge der Gewandbehandlung unterscheidet — Stilelemente die, zusammen mit dem Vorherrschen von Grün innerhalb ihrer Farbenskala, sie am ehesten in die Schule von Pskov verweisen.

A. Muñoz hat in seiner Veröffentlichung der italo-byzantinischen und der russischen Ikonen der Vatikanischen Pinakothek eine „Taufe Christi“ aus dem Beginn des XVI. Jahrhunderts abgebildet, deren Stil eine Vereinigung von Elementen der Novgoroder und der Moskauer Schule auf nordrussischem



Abb. 109. Die Taufe Christi. Nordrussische Ikone d. XVI. Jahrh. Rom, Vatikanische Pinakothek.

Boden erkennen lässt, und die von ihm als zur Schule von Pskov gehörig betrachtet wird (Abb. 109) ⁽¹⁾. Der Rand dieser Ikone ist gelb, ebenso ihr Grund, der dort, wo die „basmá”

⁽¹⁾ *Antonio Muñoz*: I quadri bizantini della Pinacoteca Vaticana provenienti dalla Biblioteca Vaticana. Rom 1928, Taf. XXXC, 2.

verloren gegangen ist, erkennbar wird. Die Felslandschaft zeigt eine grün-graue Eisfarbe, der Jordan ist dunkelgrün, mit Weiss. Der Täufer trägt ein grünes Fellgewand, darüber einen braunen, gelb gefütterten Mantel. Die Engel sind in grün und rot gekleidet, ihre Gewänder sind weiss gehöhlt und gelb gekantet. Das Inkarnat ist braun, in ganz leichter Auflichtung modelliert. Der Lichtstrahl, der aus der Höhe auf die Gestalt Christi herabfällt, ist in getriebener Arbeit auf dem Silberblech der „basmá“ angedeutet. Das Ganze zeichnet sich durch eine Leichtigkeit und Anmut aus, der gegenüber das Ikonematerial, welches als einigermaßen für Pskov gesichert gelten kann, schwerer und unbeweglicher wirkt. Doch steht die Gruppe der Engel mit der Art der Pskoviter Kunst in einem gewissen Zusammenhang. Die Gestalten Christi und des Täufers weisen Moskauer Züge auf, ebenso die Behandlung der Felsen. Pskov war kirchlich von Novgorod abhängig, lehnte sich aber politisch schon im XV. Jahrhundert stark an Moskau an, was ihm später das Schicksal Novgorods ersparte. Züge der Moskauer Kunst sind bereits frühzeitig von Pskov übernommen und mit Novgoroder Einflüssen verarbeitet worden.

IV

Die Schule von Moskau und die zentralrussischen Provinzschulen des XIV—XV Jahrhunderts

1. Die Anfänge der Ikonenmalerei in Moskau

Die russische mittelalterliche Tafelmalerei bietet, ebenso wie die russische mittelalterliche Wandmalerei, das Bild einer absoluten Sakralkunst, die während ihres mehrhundertjährigen Bestandes nicht davon abgewichen ist, das Ideensystem der Kirche mittelst einer Bildersprache zu veranschaulichen, die zwar sinnlich wahrnehmbar war, zugleich aber grundsätzlich von aller wirklichen sinnlichen Wahrnehmung verschieden zu bleiben hatte. Auch im Abendlande waren im hohen Mittelalter die schöpferischen Kräfte auf dem Gebiet der bildenden Kunst von der Kirche in ähnlicher Weise gesammelt und auf ein ähnliches Ziel gerichtet worden, in einem Erziehungsprozess, der eine hohe Schulung des Geistes und seine Ent-

wicklung aus primitiver, dumpfer Gebundenheit zur Fähigkeit der Abstraktion und zu höherem Bewusstsein bedeutete. Die schöpferischen Kräfte des Abendlandes waren aber auf die Dauer bei diesen rein kirchlichen Aufgaben nicht zu halten gewesen. Im Zusammenhang mit der unaufhaltsamen Geistesbewegung, die seit dem Beginn des XIII. Jahrhunderts auf das Herauslösen unabhängiger, weltlicher Kulturüberlieferung aus dem Religionssystem der Kirche drang, begann die kirchliche Kunst des Abendlandes auf der Höhe der Gotik, die Wirklichkeit an sich heranzuziehen und deren Leben unabhängig davon, wieweit es als Träger religiöser Ideen in Betracht kommen konnte, nachzubilden. Ein allseitiges Studium der Natur begann zugleich mit einer furchtlosen Hinwendung zu dem, was, durch die Kirche selbst, an unabhängigem Gedankengut aus der Gesittung des Altertums noch erhalten geblieben war.

Es gehört zu den fesselndsten Phänomenen der Geistesgeschichte, dass in diesem für die Zukunft des europäischen Wesens entscheidenden Augenblick der christliche Platonismus der östlichen Kirche durch das Medium der Platonischen Akademie in Florenz das Gedankensystem der Renaissance beeinflusste, während ausserhalb von Byzanz im eigenen Schoss dieser selben östlichen Kirche die Völker in mittelalterlicher Regungslosigkeit verharrten. Die Auffassung des Bildes als einer autonomen Kategorie, die, der Schrift gleichberechtigt, ebenso wie die Schrift ein Gefäss für die Summe aller Inhalte des menschlichen Bewusstseins darstellt, hat das Werk des Raffael und des Giorgione, Dürers und Rembrandts bestimmt, und bis zu den grossen Franzosen des XIX. Jahrhunderts in der europäischen Kunst fortgewirkt. Im Schosse der östlichen Kirche, wo diese Auffassung aus einer geistigen Disposition erwachsen war, die das System der christlichen Lehre mit platonischen Mythen zu verschmelzen gewusst hatte⁽¹⁾, haben Geister wie Theophanes oder

(1) Die Ansicht, dass die in der orthodoxen Kirche bestehende Auffassung von der Gleichwertigkeit von Schrift und Bild die Vorstellungen der Theoretiker der Renaissance beeinflusst habe (vgl. auch p. 234) kann hier nur als Vermutung vorgetragen werden, ohne dass es dem Verfasser gleichzeitig möglich wäre, die literarischen Belege für seine These

wie Greco sie ebenfalls besessen. Doch waren (im Falle Greco's indirekt) die Bindungen der absoluten orthodoxen Sakralkunst zu stark, als dass Meister dieser Art auf die Dauer hätten beispielgebend wirken können. Der malerische Illusionismus des Theophanes wurde zu Beginn des XV. Jahrhunderts in der spätbyzantinischen Kunst von strengeren, einseitigeren Formen abgelöst, während sich die kretische Umgebung des Greco (die dieser selbst hinter sich gelassen hatte) in einem sinnlosen Kombinieren westeuropäischer Renaissanceformen mit dem alten byzantinischen Sakralstil erschöpfte.

In Russland ist Andréi Rublióv, die hervorragendste Künstlerpersönlichkeit die die Geschichte der altrussischen Ikonmalerei kennt, mit Theophanes persönlich in Berührung gekommen. Rublióvs erhaltene Hauptwerke, die Dreifaltigkeitsikone in der Dreifaltigkeitskirche der Troize-Sergieva-Lavra (des Dreifaltigkeitsklosters des h. Sergius bei Moskau) und die (erst seit 1926 näher bekannt gewordenen) Ikonen der Bilderwand in derselben Kirche weisen etwas von jener Serenitas, der durch nichts zu trübenden Klarheit der Anschauung auf, die das Wesen der höchsten Kunststufe bezeichnet. Es ist dem Rublióv aber versagt geblieben, die autonome Bedeutung des Bildes aus den Bindungen der Sakralkunst herauszulösen, so wie dies im Schaffen eines Raffael oder eines Giorgione geschah. Für die innerhalb der russischen Kunstgeschichte herrschenden Verhältnisse ist es sehr typisch, dass Rublióv in seinen Schöpfungen wesentlich strenger und eindeutiger wirkt als Theophanes, in dessen unmittelbarer

zu erbringen. Es ist aber bekannt, welche Bedeutung bei L. B. Alberti, Luca Pacioli und Leonardo und auch bei dem sich die Gesichtspunkte der Italiener selbständig zueigen machenden Dürer dem „Sehen“ beigelegt wird. Das Ideensystem der abendländischen Kirche bot keine Anhaltspunkte für diese hervorragende Schätzung des „Sehens“, eher das Gegenteil. Dagegen war das „Sehen“ der Bilder in der Orthodoxie voll anerkannt und diese Auffassung des „Sehens“ und der „Bilder“ muss in Florenz innerhalb der Platonischen Akademie auf die Geister eingewirkt haben. Bei Dürer, durch den die Anschauungen der Theoretiker der Renaissance zum ersten Mal bewusst in den Norden Europas übertragen wurden, bringen Sätze wie „dann die Gewalt der Kunst meistert alle Werk“ die autonome Bedeutung des Bildes zum Ausdruck, die er auch als Erster im Norden Europas durch sein Schaffen verwirklicht hat.

Nähe er sich befunden hat (vgl. p. 162). Der Schritt zur Renaissance ist im byzantinischen Kunstkreise nicht vollzogen worden, weil die Byzantiner sich jenseits des westlichen Renaissancebegriffs in einer Spätphase des Hellenismus auslebten, während die Russen dauernd in jener seltsamen Unmündigkeit verharren, die, soweit sie nicht völkerpsychologisch bedingt war, sich aus dem Abstände ergab, der die Kirche und ihren Kulturgehalt vom primitiven Zustand der von ihr missionierten Völker trennte. Bei der abendländischen Kirche erwies sich dieser Abstand überbrückbar. Bei der östlichen Kirche ist er unüberbrückbar geblieben. Dass die östliche Kirche an den ihr unterstellten Völkern eine grosse Kulturarbeit geleistet hat, bleibt unbestritten. Die höchsten Wirkungen von Byzanz (mit dem die östliche Kirche identifiziert werden kann, da sie die Einheit des byzantinischen Wesens garantierte) sind aber nicht unmittelbar den im Schosse der Orthodoxie befindlichen Völkern, sondern mittelbar der westeuropäischen Gesittung zugute gekommen, indem während des Mittelalters das westeuropäische Kulturniveau zu wiederholten Malen durch byzantinische Einflüsse gehoben und im XIV. und XV. Jahrhundert die Renaissance dank der Mitwirkung der Byzantiner ausgestaltet worden ist.

Theophanes hat mehrere Jahrzehnte seines Lebens in Russland zugebracht, wobei er sich lange in Novgorod und in Moskau aufhielt. Man sollte meinen, dass Novgorod, das die Kraft besass, eine lichte und mächtige Lebensempfindung in Formen der Kunst zu verwandeln, dazu bestimmt gewesen wäre, unter dem Einfluss der Byzantiner die altrussische Kultur zu verselbständigen und zu einem russischen Florenz zu werden. Dieses Florenz des russischen Nordens hat aber zu keiner Zeit seines Bestehens die ihm innewohnenden Kräfte in der bewussten Weise zu vereinheitlichen und zu verewigen gewusst, wie jenes unvergängliche italienische Florenz, dessen Stadtbild in der Helle des Arnolds, inmitten der immergrünen toskanischen Hügel auch heute noch vor unserem Auge in unveränderter Jugendkraft hervortritt, während Novgorod nur noch ein Schatten ist. Die Novgoroder Ikonen bieten das bewunderungswürdige Beispiel einer restlosen Durchdringung der alten byzantinischen Sakralkunst

mit primitivem, volkstümlichem Kunstwollen. Die griechischen Beispiele haben hier aber nicht dazu genügt, um — wie es in Florenz geschah — das primitive Kunstwollen über sich selbst hinaus zu steigern.

Rubliov ist lange als zur Novgoroder Schule gehörig betrachtet worden. Die russische kunstgeschichtliche Forschung hat aber — obgleich wir bis jetzt keinerlei Daten über den Entwicklungsgang des Rubliov bis zum vierten Jahrzehnt seines Lebens besitzen — in den letzten Jahren genügend Beweismaterial beigebracht, auf Grund dessen die Zugehörigkeit Rubliovs zur Schule von Moskau als erwiesen betrachtet werden kann. In dem um 1300 dank der Zusammenarbeit der russischen Metropoliten und der Moskauer Fürsten kulturell zum ersten Mal Bedeutung gewinnenden moskovitischen Lebenszentrum war das volkstümliche Element, das „schwarze Volk“ (tšchórny naród) von der Gestaltung des Staatswesens und seiner Gesittung ausgeschlossen. Die von den Tataren erzogenen Moskauer Fürsten waren stark asiatisiert. Solange sie unter dem tatarischen Druck standen und die Metropoliten als Berater und Bundesgenossen brauchten, hatte die Kirche in allen Dingen die Führung. Einige der Metropoliten besaßen dank dem Umstand, dass sie Griechen waren, (so Theognost, nach einem Zeugnis bei Nikephoros Gregoras) überragende Autorität, andere wirkten durch die Lauterkeit und die Unbeirrbarkeit einer Gesinnung, wie sie wahre Asketen auszeichnet. Dass in diesem heroischen Zeitalter der moskovitischen Kirche die Moskauer Ikonenkunst des XIV.—XV. Jahrhunderts sich in den strengsten kirchlichen Grenzen entwickeln musste und dass in Moskau das volkstümliche Element nicht in dem Sinne wie dies in Novgorod der Fall war, in ihr zur Geltung kommen konnte, bedarf keiner weiteren Erklärung. In Form und Farbe waren die byzantinischen Vorbilder hier vor allem Anderen massgebend. Wenn aber auch unter diesen Verhältnissen eine Persönlichkeit von durchaus russischer Prägung zur Geltung kommen konnte, wie Andrei Rubliov, in dessen Werken nach einem Ausspruch von Millet (1) „der Linienrhythmus höhere Bedeutung als in

(1) Vgl. *Wulff-Alpatoff*: Denkmäler der Ikonenmalerei, p. 158.

den griechischen Vorbildern hat", so legt dies aufs Neue Zeugnis von der eigentümlichen Grösse und der selbständigen Gestaltungskraft der altrussischen Tafelmalerei ab.

Dass in den alten zentralrussischen Städten Rostov und Susdal zumindest seit der zweiten Hälfte des XII. Jahrhunderts Werkstätten der Ikonenmalerei bestanden haben, kann angenommen werden, obwohl bis jetzt nur wenige Spuren dieser Produktion mit einiger Sicherheit nachgewiesen werden konnten (vgl. Taf. V u. Abb. 55). Durch den Tatareneinfall wurde die Tätigkeit dieser Schulen um die Mitte des XIII. Jahrhunderts stark geschädigt. Um 1300 fasste die beginnende Ikonenkunst von Moskau die Reste dieser Tradition zusammen und festigte sie durch ein erneutes Heranziehen byzantinischer Maler, die den Anfängen der Moskauer Schule ein spätbyzantinisches Gepräge verliehen haben, das in ihr später mit besonderer Deutlichkeit zum Ausdruck gekommen ist, da hier direkte mittelbyzantinische Traditionen fehlten. Laut den Nachrichten der Chronik haben diese griechischen Maler sich in kurzer Zeit in Moskau fähige Schüler zu erziehen verstanden (vgl. p. 202).

Als ein Frühwerk der Moskauer Schule, das um 1350 entstanden sein dürfte, ist wohl mit Recht eine Tafel erkannt worden, die sich in der Kathedrale Mariae Himmelfahrt auf dem Moskauer Kreml befindet und die Heiligen Boris und Gleb als Reiter darstellt⁽¹⁾. Sie steht, ebenso wie eine Christusikone (vom Typus „Christus, das grimme Auge“) in derselben Kathedrale im Zusammenhang mit den griechischen Malern des Metropoliten Theognost, ist aber wohl ein Werk der russischen Schüler. Eine grosse Tafel mit der Darstellung

⁽¹⁾ Vgl. die diese Ikone behandelnde Veröffentlichung von *A. M. Skvorzov* in „Sophia“, Heft 6 (russ.) und *H. Židkov*: Die Moskauer Malerei um die Mitte des XIV. Jahrh. Moskau 1928 (russ.), wo auch eine Abbildung der frühen Moskauer Christusikone der Koimesiskathedrale. Eine Replik der Ikone mit den heiligen Reitern Boris und Gleb im Museum in Novgorod. Sie stammt aus dem XV. Jahrh. und zeigt auf dem Mantel des Boris das für die italo-byzantinischen Schulen Venedigs im XIV. und XV. Jahrh. typische Granatapfelmuster (für das Muster vergl. Abb. 155, wo es auf dem Mantel der Gottesmutter zu sehen ist). Die Ikone in Novgorod abgebildet in *Kondakov*: Die russische Ikone, Prag 1929, II, Taf. 62, 63.



Abb. 110. Die Heiligen Boris und Gleb, Zentralrussische Ikone d. XIV. Jahrh.
Leningrad, Russisches Museum.

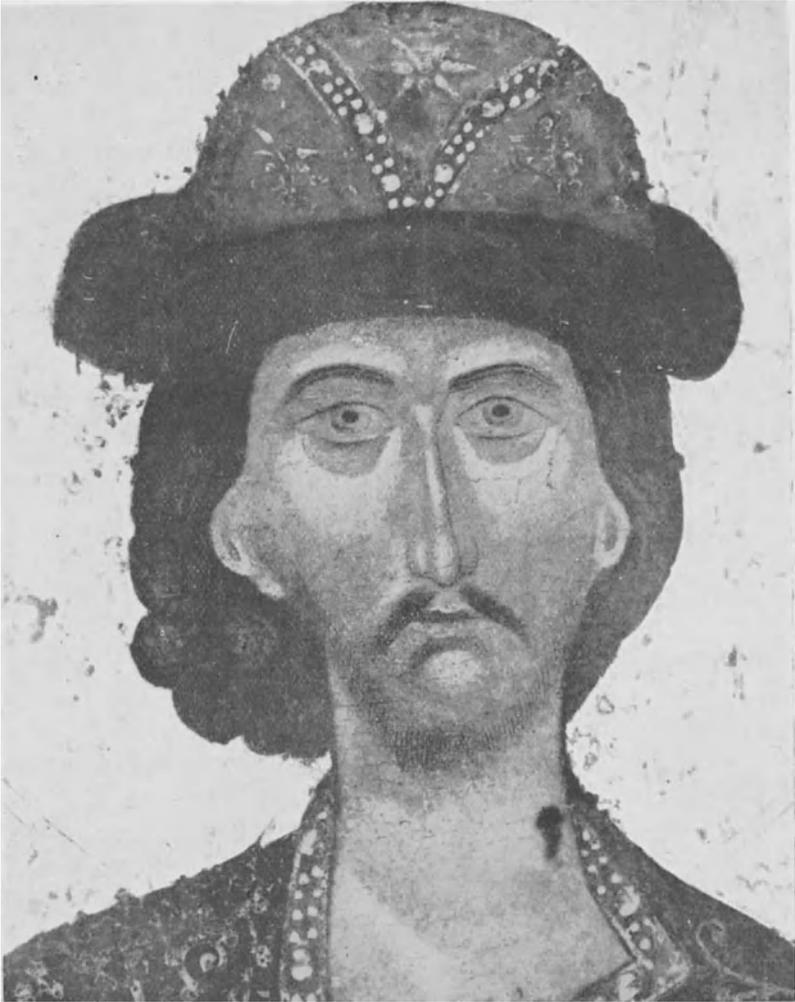


Abb. 111. Der h. Boris. Ausschnitt aus der Ikone der Heiligen Boris und Gleb. Leningrad, Russisches Museum.

der Heiligen Boris und Gleb im Russischen Museum in Leningrad (Abb. 110, 111, vgl. p. 284), deren Typen der Reiterikone in der Moskauer Koimesiskathedrale verwandt sind, wird ebenfalls als Werk der Moskauer Schule (oder jedenfalls der zentralrussischen Schule, wenn man der Ikonenkunst von Susdal im XIV. Jahrhundert noch Bedeutung beimessen kann) zu bezeichnen sein. Die Tafel wurde von



Abb. 112. Der h. Nikolaos der Wundertäter. Ikone der Moskauer Schule d. XIV.—XV. Jahrh. Moskau, Staatliche Restaurationswerkstätten.

Lichatschew zu Anfang des gegenwärtigen Jahrhunderts erworben und kam 1913 zusammen mit den übrigen Beständen seiner grossen Sammlung an das Russische Museum. Ihre Provenienz ist unbestimmt. Bevor N. P. Lichatschew sie erwarb, hat sie sich in den Händen eines raffinierten Restaurators befunden, der sie in einigen Teilen verfälscht hat (auch die Inschriften sind von ihm angebracht worden). Doch ist sie im Ganzen noch wohl erhalten⁽¹⁾. Die beiden heiligen Fürsten sind noch nach mittelbyzantinischer Art ohne Bodenstreifen auf den Gold-

(1) Einer Publikation dieser Ikone von *Neradovski* in der „*Russkaja Ikona*“, 1917, ist ein auf Grund einer genauen Untersuchung der Tafel durch A. Briägin hergestelltes Schema beigegeben, in dem die restaurierten Teile hervorgehoben sind.

grund gestellt (was, zusammen mit anderen archaischen Zügen, auf Susdal verweisen könnte). Der bärtige Boris trägt ein grellrotes Gewand, darüber einen blauen, mit reichem, in „ikonop“ ausgeführten Goldornament verzierten Mantel, der mit weisslich gelbem Hermelin gefüttert ist. Dazu auf dem Kopf eine mit dunkelbraunem Pelz verbrämte grünrote Mütze und rote, mit goldenen Lilien belegte Stiefel. Gewandborten, Mantelsäume, Gürtel, Aermelstreifen und Mützen sind bei beiden Heiligen mit reichem Perlen schmuck versehen. Der h. Gleb, unbärtig, trägt ein braun-violettes (bakán) Gewand über das ein roter, mit Eichhörnchenfell gefütterter Mantel geworfen



Abb. 113. Der h. Georg. Ikone der Moskauer Schule d. XIV.—XV. Jahrh. Moskau, Staatliche Restaurationswerkstätten.



Abb. 114. Der Prophet Sacharja, Zentralrussische Ikone d. XIV.—XV. Jahrh.
Leningrad, Russisches Museum.

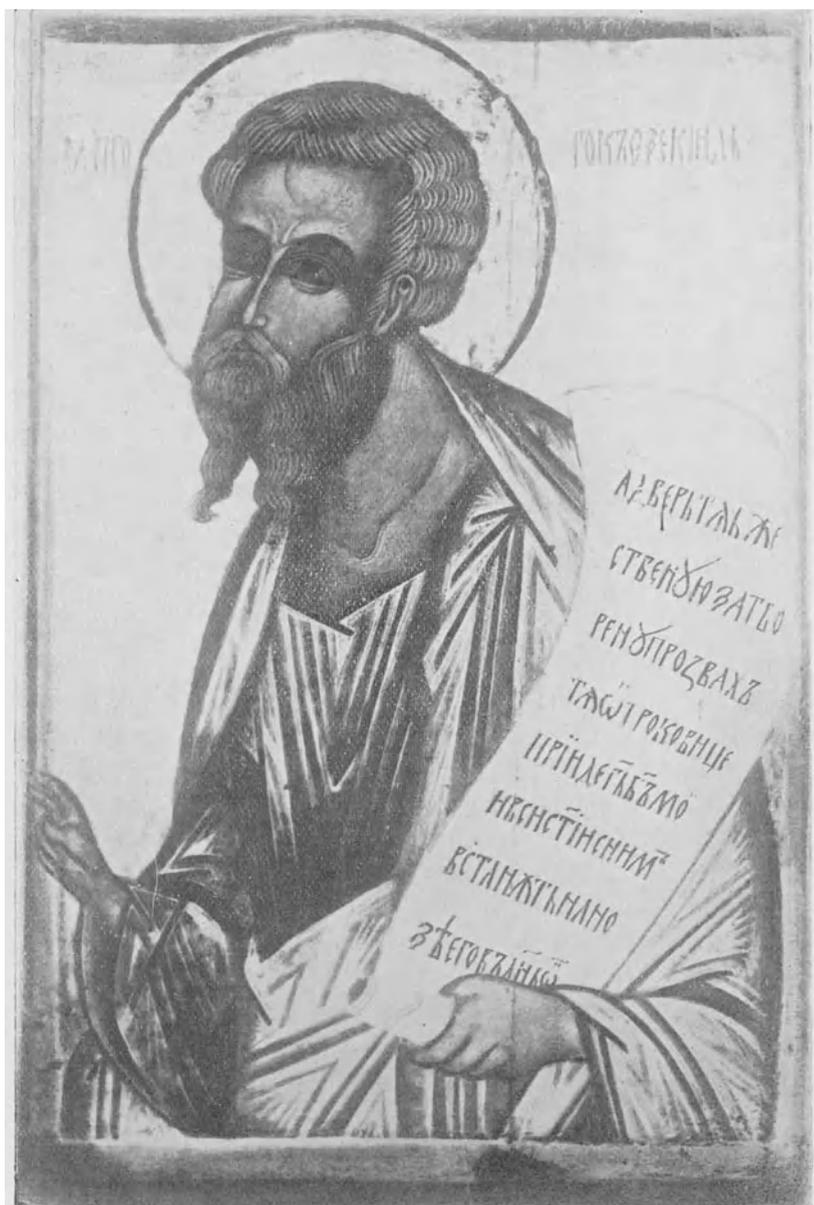


Abb. 115. Der Prophet Hesekiel. Zentralrussische Ikone d. XIV.—XV. Jahrh.
Leningrad, Russisches Museum.

ist. Dazu ebenfalls eine bunte Pelzmütze und rote Stiefel. Das braunviolette Gewand des Gleb ist mit goldenen Figuren von Greifen und Adlern, die mit goldenen Lilien und Palmetten abwechseln, ornamentiert. Das Lilienornament erinnert an das Muster auf dem Mantel des Erzengels auf der Ikone seiner Erscheinung vor Josua (Taf. II), die Greifen und Adler an die Ornamente auf der Gewandung des Stifters der Neréditsakirche (Abb. 45). Die mit offenem Rachen in Schrittstellung dargestellten Greifen und die ihr Gefieder mit dem Schnabel putzenden Adler sind ausserdem den Tierdarstellungen auf den steinernen Zierreliefs (prilépy) der Kirchen des XII. Jahrhunderts im Gebiet von Vladimir-Susdal sehr ähnlich ⁽¹⁾. Beide Heilige halten ihr Schwert in der Linken und heben mit der Rechten das Kreuz der Bekenner und Märtyrer zur Brust empor. Obwohl die Binnenzeichnung eine spärliche und nur andeutende ist, zeichnet sich die Darstellung der Ikone durch die Leichtigkeit der Umrisse und eine geschickte Anordnung der Gestalten aus (die Füsse der beiden Gestalten sind vom Restaurator entstellt). Eine leuchtende, aber harmonische Farbwirkung kommt hinzu. Mit der Ikone der Heiligen Boris und Gleb im Russischen Museum in Leningrad steht die aus einer Deesisreihe stammende, den Erzengel Michael in halber Figur in rotgrüner Gewandung auf silbernem Grunde darstellende Ikone der Sammlung Riabuschinski in Moskau in Zusammenhang, die (bei abweichender Gewandbehandlung) ein Inkarnat zeigt, das mit dem auf der Ikone des Russischen Museums übereinstimmt und die ebenfalls als ein zentralrussisches Werk des XIV. Jahrhunderts zu gelten hat ⁽²⁾.

Zwei schöne Tafeln, die die Heiligen Nikolaos den Wundertäter und Georg darstellen und aus dem Guslitzkikloster stammen (Abb. 112, 113, 1,61 × 0,61 m.) vertreten den spätbyzantinischen Stil der beginnenden Moskauer Schule und unterscheiden sich in ihrem geschmeidigen Naturalismus in

⁽¹⁾ Abb. dieser Tierfiguren in dem Aufsatz von *Neradovski*, „Russkaja Ikona“, 1914. Farbige Abb. der ganzen Tafel in *Kondakov-Minus*, Taf. X. Einfarbig in *Kondakov*: Die russische Ikone. Prag, 1929, II, Taf. 2.

⁽²⁾ Abb. in *Kondakov*: Die russische Ikone. Prag, 1928. I, Taf. I. (dort als Werk der Novgoroder Schule bezeichnet).

sehr bezeichnender Art von der noch in manchen Zügen mittelbyzantinisch anmutenden, diesen Beispielen gegenüber starr wirkenden Ikone der Heiligen Boris und Gleb. Der Nikolaos und der Georg (in dessen Darstellung auch die naturalistische Behandlung des Schwertes auffällt) sind beide auf einen Bodenstreifen gestellt. Der h. Georg trägt einen roten Mantel über einem grünen Panzer. Der h. Nikolaos ein braunviolettes Obergewand zu einem gelblichen Unterkleid. Die Anordnung der Gewandungen lässt den erlesenen Geschmack der spätbyzantinischen Vorbilder erkennen, die Binnenzeichnung ist entwickelter, die Bewegungsmotive sind deutlicher zum Ausdruck gebracht. Die Art des Rubliov kündigt sich in diesen Gestalten bereits an. Wesentlich primitiver, dabei aber der Art der vorigen Tafeln verwandt, wirken zwei Gestalten aus der Prophetenreihe einer verschollenen Bilderwand, die sich im Russischen Museum in Leningrad befinden und ebenfalls als zentralrussische Werke des XIV.—XV. Jahrhunderts zu gelten haben (Abb. 114, 115). Der Prophet Hesekiel ist hier in der altertümlichen Segenshaltung (*dvupérstnoje slozhénije*) dargestellt, während der Sacharja die „namensbezeichnende“ Segenshaltung zeigt. Das zentralrussische Element äussert sich in diesen Darstellungen in einer gewissen körperlichen Fülle und in der Weichheit und Stofflichkeit der Gewandbehandlung. In den Köpfen, besonders in dem des Hesekiel, ist eine starke lineare Stilisierung byzantinischer Vorbilder wahrzunehmen. Die Umrisswirkungen sind von überaus melodischer, dabei in ihrer ornamentalen Bewegung von sehr russisch anmutender Art.

2. Theophanes, Rublióv und Dionisij

Was bis jetzt von Werken der Wandmalerei des Theophanes bekannt geworden ist, hat sich in der Verklärungskirche in Novgorod erhalten. Die Tafelbilder, die wir von ihm kennen, befinden sich in Moskau, in der Kathedrale der Verkündigung Mariä (*Blagovéschtschenski Sobor*) des Kreml. Die Verkündigungskathedrale des Kreml wurde in ihrer jetzigen Gestalt unter der Regierung Johanns III. i. J. 1482 an der Stelle eines älteren, aus dem Ende des XIV. Jahrhunderts stammenden Kirchengebäudes in denselben Grössenverhältnissen

erbaut⁽¹⁾. Ihre aus dem wegen seines Steinbaus berühmten Pskov (Novgorod galt dagegen als die Heimat guter Zimmerleute) stammenden Baumeister, die sich das technische Wissen der zu dieser Zeit in Moskau anwesenden italienischen Architekten zu eigen machen konnten, haben in ihr ein bis heute noch verhältnismässig wohlerhaltenes Juwel der altrussischen Architektur geschaffen. Die kleine Verkündigungskathedrale wurde von den Zarrinnen und den Zarentöchtern bevorzugt, die hier ihre Gebete verrichteten und die für die Ausschmückung dieser Kirche sorgten. Paul von Aleppo, der 1655 den Patriarchen von Antiochia auf dessen Reise nach Russland begleitete, berichtet, dass die neun Kuppeln der Kathedrale in massiver Vergoldung strahlten und dass in ihrem Innern die Edelsteine an den Metallhüllen der Ikonen, von einem Wert, den kein Goldschmied abzuschätzen imstande sei, „in der Dunkelheit wie glühende Kohlen brannten“⁽²⁾. Von der Pracht der einstigen Ausstattung haben sich heute noch wertvolle Reste erhalten.

Aus dem Bericht der Chronik geht hervor, dass die Bilderwand der alten, 1482 durch den Bau der Meister aus Pskov ersetzten Verkündigungskathedrale des XIV. Jahrhunderts i. J. 1405 von Theophanes in Gemeinschaft mit dem Mönchsvater (stárez) Prochor aus Gorodez und Andréi Rublióv geschaffen worden ist. Diese aus dem Beginn des XV. Jahrhunderts stammende Bilderwand ist 1482 nach einer damals allgemein bestehenden Sitte in die neue Kirche übertragen worden, was in Anbetracht des Umstandes, dass das neue Kirchengebäude dem alten in seinen Massen entsprach, leicht vonstatten gehen konnte. Bei dem grossen Kremlbrande von 1547 hat diese Bilderwand durch Feuer gelitten⁽³⁾. Die beschädigten Ikonen

⁽¹⁾ *Grabar*: Geschichte der russischen Kunst, II, 13 (russ.) und Polnoje Sobranije Russkich Letopisei, Bd. XIII, 454, Bd. XXI, 552, Bnd. XXIII, 188, 194, (nach *Grabar*, Feofan Grek).

⁽²⁾ *Kondakov-Minns*, p. 34, 37. Die Übersetzung des Reiseberichts des Paul von Aleppo (in Auszügen) von *F. C. Belfour*, London 1829-36, 2 Bde.

⁽³⁾ Polnoje Sobranije Russkich Letopisei, Bd. XIII, Zweiter Teil. p. 454. Die Bilderwand wird bei dieser Gelegenheit als das Werk des Rubliov bezeichnet („deisus andrejeva pisma rubliova“), da nur sein Name im XVI. Jahrh. lebendig geblieben war. *Grabar*, der diese Stelle der Chronik in seiner Arbeit über Theophanes mitteilt, unterscheidet die Ausdrücke „pogore“, vsä pogore“ und „vygore vsä“ und erbringt den Beweis, dass hier nicht von einer Vernichtung sondern nur von einer Beschädigung der Bilderwand durch das Feuer die Rede sein kann.

sind damals durch neue ersetzt worden, in welchem Zustand das Ganze, von späteren Uebermalungen abgesehen, bis heute erhalten geblieben ist.

Die Moskauer Restaurationswerkstätten haben vor einigen Jahren eine Untersuchung der Bilderwand von 1405 in der Verkündigungskathedrale des Kreml durchgeführt, wobei Grabar zu folgenden Resultaten gelangt ist: ⁽¹⁾

Das Zentrum der Deesisreihe ist von Theophanes geschaffen worden, von dessen Hand hier das Trimorphon ist (Christus als „Christós v Silach“, inmitten der himmlischen Heerscharen und die Darstellungen der ihn umgebenden Gottesmutter und des Täufers), ferner sind von Theophanes noch die Gestalten des Apostels Paulus, der Kirchenväter Basilios d. Grossen und Johannes Chrysostomos und (unter Vorbehalt) des Apostels Petrus und des Erzengels Gabriel der Deesisreihe (Grösse der Tafeln c. 2,10 × 1,00 m.).

Von der Hand des Rubliov stammen, nach Grabar, folgende Darstellungen der Bilderwand:

der h. Demetrius, aus der Deesisreihe (2,11 × 1,00.),

der h. Georg ²⁾, aus der Deesisreihe (2,10 × 1,00 m.),

die Verkündigung ³⁾

die Geburt Christi ⁴⁾

die Darstellung im Tempel

die Taufe Christi

der Einzug in Jerusalem

die Verklärung

aus der Reihe der
Festbilder,
ca. 0,81 × 0,61 m.

Von der Hand des „stárez“ Prochor aus Gorodez:

die Erweckung des Lazarus

das Abendmahl

die Kreuzigung

die Grablegung

die Anastasis

die Himmelfahrt

die Koimesis ⁵⁾

aus der Reihe der
Festbilder,
ca. 0,81 × 0,61 m.

⁽¹⁾ „Voprosy Restavrazii“, I, p. 83 (russ.).

⁽²⁾ Abb. „Voprosy Restavrazii“, I, p. 81.

⁽³⁾ Abb. „Voprosy Restavrazii“, I, p. 87.

⁽⁴⁾ Abb. „Voprosy Restavrazii“, I, p. 88 (Ausschnitt).

⁽⁵⁾ Abb. „Voprosy Restavrazii“, I, p. 82 (Ausschnitt).

Dass sämtliche bisher genannte Tafeln dem XV. Jahrhundert angehören, wird auch durch den technischen Befund, so durch die Art mit der die Querleisten (schpónki) auf ihren Rückseiten angeordnet sind, erwiesen. Die Prophetenreihe der Bilderwand stammt dagegen nach allen stilistischen und technischen Anzeichen aus dem XVI. Jahrhundert und muss als das Werk jener Maler aus Pskov betrachtet werden, die laut dem Bericht der Chronik von Johann dem Schrecklichen nach dem grossen Brande von 1547 herangezogen worden waren, um die in den Kirchen des Kreml entstandenen Schäden auszubessern. Mit dem Stil dieser Ikonen stimmt auch die Art der sogen. „Viskovátovschen Ikone“ überein, die sicher auf Meister von Pskov des XVI. Jahrhunderts zurückgeht, sich in derselben Verkündigungskathedrale befindet und ebenfalls von den Restaurationswerkstätten gereinigt worden ist ⁽¹⁾.

⁽¹⁾ 1551 war von Johann dem Schrecklichen das sogen. „Konzil der hundert Kapitel“ (Stoglav) einberufen worden, auf dem unter dem Vorsitz des Zaren vor einem geistlichen Tribunal Missbräuche in Kirche und Staat zur Sprache kamen. Der Diak Viskovátov (Mitglied des Staatsrats) wies bei dieser Gelegenheit auf eine Reihe ketzerischer, unter abendländischer Einwirkung (z. T. unter dem Einfluss der Ikonen der italo-byzantinischen Schule) entstandener Abweichungen vom kanonischen Bildschema hin, die sich in den von Malern aus Pskov und Novgorod geschaffenen Ikonen fanden (was aber für Viskovátov nur ein Vorwand war, um den Priester an der Hofkathedrale Mariæ Verkündigung, Silvester, den Günstling des Zaren, anzugreifen). Von den damals von Viskovátov bezichtigten Ikonen ist die obengenannte Tafel erhalten. Es ist eine „vierteilige“ Ikone (tschetyrechtschátnaja) auf der sich die Darstellungen „Gott ruhet am siebenten Tage“, „der Eingeborene Sohn des Vaters“, „die Verehrung der Gottheit in drei Hypostasen“ und eine allegorische Anastasisdarstellung befinden. Auf dem Konzil legte Johann der Schreckliche der versammelten Geistlichkeit u. a. die Frage vor, ob in der Darstellung der alttestamentlichen Dreifaltigkeit alle drei Engel in Kreuzniben darzustellen seien, oder nur der mittlere Engel (vgl. Taf. VII). Es kam auch die ketzerische Ansicht zur Erörterung, Abraham hätte nicht die Dreifaltigkeit, sondern den von zwei Engeln begleiteten Gottvater im Tal vom Mamre bewirtet. Bei dieser Gelegenheit wurde angeordnet, dass zum Zeichen dessen, dass es sich in dieser Darstellung um die drei Hypostasen handle, die drei Engel auf einer Bank sitzen sollen. An den Tafeln der Pskoviter Maler in der Verkündigungskathedrale des Kreml glaubt Grabar dieselben Merkmale wahrnehmen zu können, von denen bei der Besprechung der Schule von Pskov die Rede war.

Ausser den Tafeln in der Deesisreihe ihrer Bilderwand bewahrt die Verkündigungskathedrale des Kreml noch eine weitere Ikone des Theophanes: die „Gottesmutter vom Don“. Nach der Tradition soll die Ikone der „Gottesmutter vom Don“ dem Grossfürsten Dmitri Donskoi nach der Schlacht auf dem Felde von Kulikovo 1380 ⁽¹⁾ vom russischen Heer dargebracht worden sein ⁽²⁾. Diese Ikone ist auf beiden Seiten bemalt (Abb. 116, 117, 0,87 × 0,69 m.). Die auf der Rückseite befindliche Darstellung der Koimesis steht in enger Beziehung zur Malweise der Novgoroder Fresken des Theophanes. Alpatov (der diese Koimesisdarstellung als das Werk eines russischen Meisters zu betrachten geneigt ist, was aber in Anbetracht ihres besonderen, sie von Werken der Moskauer ebenso wie von denen der Novgoroder Schule unterscheidenden Wesens, das sich u.a. auch in der Behandlung der Hände äussert, nicht zugänglich ist; vgl. Abb. 117) gibt folgende Beschreibung ihres Kolorits: „Goldgrund. Das Inkarnat olivgrün untermalt, mit hellockerfarbenen und weissen Lichtern und roten Umrissen. Christus trägt hellockerfarbenes Gewand, Maria bräunlich karmesinfarbenes Kopftuch und hellblaues Untergewand, Petrus desgleichen und gelben Mantel, Paulus karminfarben, die übrigen Apostel zinnoberrote und olivgrüne Gewänder. Die Aureole ist hellblau, die Gebäude braun und dunkelgrün. Der hellblaue Ton herrscht vor“ ⁽³⁾.

Die Darstellung auf der Vorderseite der Ikone, die die Gottesmutter mit dem Kinde zeigt (Abb. 116), weicht in der Malweise von der Art der Novgoroder Fresken des Theophanes ab, kann

⁽¹⁾ Der Grossfürst Dmitri, ein Enkel des ersten Moskauer Grossfürsten Johann I. des „Geldsacks“, versuchte den tatarischen Ansprüchen mit Waffengewalt entgegenzutreten. Es gelang ihm auch in der Steppe auf dem „Schnepfenfelde“ bei der Mündung der Neprädva in den Don, einen Sieg über das Heer des Mamai zu erringen. Bereits zwei Jahre später unternahm Tochtamysch eine Strafexpedition, bei der 1382 Moskau von den Tataren geplündert und in Brand gesteckt wurde. Dmitri musste die Tributzahlungen erneuern und seinen Sohn Basil als Geissel in die Horde schicken. Erst hundert Jahre später führte zur Zeit Ivan III. der innere Zerfall der Horde zur Befreiung Moskaus von der tatarischen Oberhoheit.

⁽²⁾ *Kondakov-Minns*, p. 89, Anm. 1.

⁽³⁾ *Wulff-Alpatoff*: Denkmäler der Ikonenmalerei, p. 276.



Abb. 116. Die Gottesmutter vom Don. Vermutlich Werk des „Griechen Theophanes“. Zweite Hälfte des XIV. Jahrh. Moskau, Verkündigungskathedrale.

aber in Anbetracht ihrer hohen Vollendung und des Unterschiedes, der zwischen ihr und den bisher bekannt gewordenen Darstellungen der Gottesmutter, die aus der Moskauer Schule



Abb. 117. Der Tod der Gottesmutter. Darstellung auf der Rückseite der Ikone der „Gottesmutter vom Don“. Vermutlich Werk des „Griechen Theophanes“. Zweite Hälfte d. XIV. Jahrh. Moskau, Verkündigungskathedrale. des XIV.—XV. Jahrh. erhalten sind, besteht ⁽¹⁾, nur als das Werk eines griechischen Malers bezeichnet werden. Grabar, der die „Donskája“ mit Recht als ein Werk des Theophanes erklärt,

⁽²⁾ Zum Vergleich eine Eleusa aus der Schule Rubliovs im Historischen Museum in Moskau, abgebildet als farbiges Titelbild in *N. P. Kondakov: The russian Icon. Translated by E. H. Minns. Oxford 1927.* Ferner eine aus der Schule Rubliovs stammende Kopie der „Donskája“ in der Troize-Sergieva Lavra, *Wulff-Alpatoff: Denkmäler der Ikonenmalerei, Abb. 66.*

weist darauf hin, dass ihr Kopftypus mit dem der Gottesmutter aus der Deesisreihe der Bilderwand der Verkündigungskathedrale verwandt ist und dass diese Darstellung der Bilderwand denselben roten Kontur aufweist, der an der „Donskaja“ zu bemerken sei. Rote Konturen zeigt auch die „Koimesis“ auf der Rückseite der Tafel. Es muss ebenfalls darauf hingewiesen werden, dass das Motiv der linken Hand der Donskaja der Art, mit der auf dem Dreifaltigkeitsfresko des Theophanes in Novgorod der linke Engel seinen Stab greift (Abb. 60), durchaus entspricht. Das mächtige Motiv der in Verkürzung gegebenen Rechten der „Gottesmutter vom Don“, gehört zu jenen Formen, die die byzantinische Malerei als ein „Jenseits“ der untergegangenen antiken erscheinen lassen.

Ikonographisch steht der Typus der „Donskaja“ zwischen dem strengen symbolischen Typus der Hodigitria und dem mütterlichen der Eleusa. Er findet sich bereits im XII. Jahrhundert in dem die Gottesmutter mit dem Kinde darstellenden Mosaik im Dom von Monreale, wo das Kind auch mit nackten Beinen dargestellt ist. Das machtvoll bewegte Bildornament, das der Formenzusammenhang auf der Tafel der „Donskaja“ ergibt, ist vielleicht in seiner Vitalität von der Hochgotik nicht ganz unberührt geblieben. Doch darf der zum Kinde geneigte Kopf der Gottesmutter nicht als ein direkter trecentesker Einfluss bewertet werden (vgl. Abb. 28). Im Einzelnen ist alles von einer bewunderungswürdigen Leichtigkeit und Ueberlegenheit. Die Bewegungen des Kindes, das die mit goldgekanteten Bändern umwickelte Schriftrolle an ihrem oberen Ende in der Linken hält und die Rechte zum Segen vorstreckt, sind von antiker Natürlichkeit. Die Goldhöhlungen sind auf das Feinste ausgeführt, und ihr lichtiges, lächelndes Wesen wird den dunkelblauen Flächen des Maphorions der Gottesmutter gegenübergestellt. Die „Gottesmutter vom Don“ ist eines der seltenen Beispiele der Tafelmalerei der Palaeologenkunst, die uns erhalten sind. Jene Wandlungen, die die byzantinische Malerei im Uebergang vom mittel- zum spätbyzantinischen Stil durchlebte, werden überaus eindrucksvoll durch den Vergleich der „Donskaja“ mit dem klassischen mittelbyzantinischen Tafelbild der „Vladimirskaja“ verdeutlicht (Abb. 50 u. 116).

Die erste Nachricht, die wir über Andrei Rubliov besitzen, bezieht sich auf seine in Gemeinschaft mit Theophanes 1405 ausgeführten Arbeiten in der alten Verkündigungskathedrale in Moskau. Die zweite berichtet von den von ihm in Gemeinschaft mit Daniil Tschórny 1408 in der Koimesiskirche in Vladimir ausgeführten Malereien. Ausser dem Freskenschmuck haben Rubliov und Tschórny auch eine Bilderwand für diese Kirche geschaffen.

Gelegentlich eines Besuchs der Kaiserin Katharina II. in Vladimir i. J. 1774 wurde die Bilderwand der Koimesiskirche in Vladimir auseinandergenommen und durch einen neuen, in Barockformen gehaltenen Ikonostas mit neuen Ikonen ersetzt. Damals wurden auch die Wandmalereien Rubliovs und Tschornys im Innern der Kathedrale im Stil des XVIII. Jahrhunderts übermalt. Die Ikonen der alten, abgebrochenen Bilderwand verkaufte die Kirchenverwaltung 1775 den Bauern des Dorfes Vasiljevsk, im Schuisk'schen Kreise des Gouvernements Vladimir, worüber die Quittung erhalten ist. Die Grabar'sche Kommission hat 27 dieser Ikonen in Vasiljevsk feststellen und nach Moskau bringen können. Von diesen Ikonen werden von Grabar dem Rubliov folgende zugeschrieben: der Apostel Paulus, aus dem Deesis-Tschin ($3,12 \times 1,05$ m) die Himmelfahrt, ($1,285 \times 0,925$ m) } aus der Reihe der die Anastasis, ($1,24 \times 0,932$ m) } Festbilder.

Von den Ikonen des alten Ikonostas der Koimesiskirche in Vladimir bildet Grabar ein Fragment der „Himmelfahrt“ ab (1). Auf Grund dieser Abbildung muss eine Himmelfahrtsikone der Sammlung Riabuschinski in Moskau, die früher als zur Novgoroder Schule gehörig galt (2), in die unmittelbare Nähe Rubliovs gerückt werden.

Die dritte und letzte urkundliche Nachricht, die wir über Rubliov besitzen, besagt, dass er 1425 zusammen mit Daniil Tschorny im Troize-Sergievo-Kloster bei Moskau gearbeitet hat. Von den Wandmalereien, die die beiden durch eine jahrzehntelange gemeinsame Wirksamkeit verbundenen Maler-

(1) „Voprosy Restavrazii“ I, p. 76.

(2) *Grabar*: Geschichte der russischen Kunst, VI, p. 262.

Farbige Abb. in *Kondakov*: Die russische Ikone, Prag. 1928, I, Taf. XXV.

mönche in der Dreifaltigkeitskirche dieses Klosters geschaffen haben, fehlt bis jetzt jede Spur. Dagegen sind die Tafeln der Bilderwand erhalten geblieben, deren Untersuchung durch die Moskauer Restaurationswerkstätten ein hervorragendes Resultat ergeben hat, sowie die 1920 endgültig gereinigte, ihre ursprüngliche Malerei heute nur noch teilweise aufweisende Dreifaltigkeitsikone des Rubliov.

Von den Tafeln der Bilderwand wird von Grabar wohl mit Recht dem Rubliov das Meiste zugeteilt. Daniil Tschorny tritt als Künstlerindividualität hinter Rubliov zurück und es gewinnt den Anschein, dass er sich dem Stil seines ihm überlegenen Mitarbeiters angeschlossen hat⁽¹⁾. Die zentrale Deesisreihe und die Propheten- und Festbilderreihen der Bilderwand der Dreifaltigkeitskathedrale der Troiza-Sergieva-Lavra dürften somit auf Rubliov zurückgehen. Ein neuerdings veröffentlichter Kopf von der 1926 gereinigten Ikone des h. Demetrios aus der Deesisreihe⁽²⁾ zeigt ein hervorragendes Ebenmass der Formen und jene ruhige, klare Schönheitsempfindung, die für Rubliov bezeichnend ist (Abb. 118). In der reinen Wölbung der Stirn, der Natürlichkeit der Linie der Brauen und dem vollendeten Ansatz der ebenmässig gebildeten Nase ist die hohe Empfindung der Antike hier gegenwärtig. Zusammen mit dem vollen, in reichem Umriss und gleichzeitig knapp gegebenen Haar sind diese Bildelemente mit einer „Grossheit“ und zugleich einer Tiefe des Schönheitsgefühls vorgetragen, durch die man unwillkürlich an Giorgione erinnert wird. Der etwas formelhafte Mund und das (absichtlich) zu kurz gebildete Kinn sind dagegen als byzantinische Stilelemente zu bewerten. Russisch ist die hervorragende Sicherheit im linearen Zusammenschluss der Bögen der Brauen, der Zeichnung der Augen und des Konturs der Nase mit der Bogenlinie des Mundes, der Zeichnung des Ohres und den die Haarmasse durchziehenden Linien. Das Inkarnat ist dunkel, mit spärlichen Weissshöhungen am rechten Auge, an der Nase,

(1) Grabar will die Art des Daniil Tschorny in einer Koimesisikone im Kirillo-Beloserski-Kloster erkennen, von der er einen Ausschnitt abbildet. Vgl. „Voprosy Restavrazii“ I, p. 93.

(2) *Kondakov*: Die russische Ikone. Prag 1929, II, Taf. 54. Eines der Festbilder in *Wulff-Alpatoff*: Abb. 68.



Abb. 118. Der h. Demetrios. Ikone von der Bilderwand der Dreifaltigkeitskathedrale der Tróize-Sérgieva Lávra. Moskauer Schule d. XV. Jahrh., Werk des Andréi Rublióv. Ausschnitt.

dem Mund und dem Halse. Das linke Auge ist leicht verzeichnet. Im Typus stimmt der Demetrioskopf der Bilderwand der Lavra mit Köpfen aus den Fresken von 1408 in Vladimir

überein. Gleichzeitig steht er mit der Art der Dreifaltigkeitsikone des Rublióv in engem Zusammenhang.

Wir besitzen kein eindeutiges urkundliches Zeugnis dafür, dass Andrei Rublióv die „Dreifaltigkeit“ („Troíza“) in der Lavra gemalt hat. Doch können indirekte Zeugnisse angeführt werden, deren Beweiskraft genügen dürfte⁽¹⁾. Die „Troíza“ hat von jeher in der Lavra als ein Werk des Rublióv gegolten, und ist auch bei den Verhandlungen des „Stoglav“ als solches bezeichnet worden. Das Malerbuch von Klinzov berichtet, dass Rublióv die Ikone für den Abt Nikon, den Nachfolger des h. Sergius (der den Körper des Sergius unversehrt unter den Trümmern des bei einem Tatareneinfall zerstörten Klosters vorfand) gemalt habe. Wir besitzen ausserdem eine Reihe alter Kopien der „Troíza“, von denen keine an die Bedeutung des Originals heranreicht⁽²⁾.

Als Andrei Rubliov die Dreifaltigkeitsikone der Lavra malte, muss er sich dessen bewusst gewesen sein, ein Werk von beispielgebendem Charakter und bleibender Dauer zu schaffen. Seine Tafel war dazu bestimmt, die „örtliche“ Ikone der Dreifaltigkeitskirche der Lavra zu sein, die, wenn sie damals auch noch nicht die Bedeutung besass, die sie später erlangte⁽³⁾, zu seiner Zeit bereits eine führende Stellung

⁽¹⁾ Die von *Kondakov* geäusserten Zweifel an der Authentizität der „Troíza“ (vgl. *Kondakov-Minns*, p. 90) gehören zu den Irrtümern dieses grossen russischen Kunstgelehrten, der u. a. den Typus der Eleusa, und damit die „Vladimirskaia“ mit grosser Hartnäckigkeit für italienisch beeinflusst gehalten hat und auch der Bedeutung der Novgoroder Ikonen-kunst nicht gerecht geworden ist, in der er in den meisten Fällen nur eine Verrohung der byzantinischen Vorbilder erblickte (ähnlich wie Carl Justi in seinem „Velazquez“ über die beiden Ansichten aus der Villa Medici in der Sammlung des Prado urteilt: „ausgeführt könnten sie entzückend sein“).

⁽²⁾ Eine aus dem XVI. Jahrh. stammende Kopie des N. Grableny von 1567 in der Lavra selbst (in *Glück*, Die Kunst des Ostens, irrtümlich an Stelle des Originals als Werk Rubliovs abgebildet; vgl. auch *Kondakov*: Die russische Ikone, Prag 1929, II, Taf. 57).

⁽³⁾ Das um 1340 in den Wäldern bei Moskau vom h. Sergius von Radonezh begründete Kloster, das unter Nikon nach der Zerstörung neu erstand, hatte zu Ende des XVI. Jahrh. den Charakter einer befestigten Stadt. Es besass seine eigene Artillerie und seinen Heerbann. 1608—1609, während der polnischen Okkupation von Moskau, wurde es 16 Monate von Lisovski und Sapieha vergeblich belagert. Der Cellarius



Abb. 119. Die Dreifaltigkeit. Ikone des Andréi Rublióv. Moskauer Schule d. XV. Jahrh. Troize-Sergievokloster bei Moskau.

unter den Klöstern des Moskauer Gebiets besass. Wir wissen aus alten Berichten, dass Rubliov sich zu seinen Werken

Abraham Pályzin, der die Verteidigung mit Erfolg leitete, war später die Seele des Widerstandes gegen die Polen. Das basilianische Mönchtum hat, was ihm an Expansionskraft abging, durch die Zähigkeit ersetzt, mit der es sich in feindlicher Umgebung (am Sinai, später auch in Griechenland) oder in tiefster Einöde („die ältesten Klöster der Christenheit“ in der Arabischen Wüste) zu behaupten gewusst hat.



Abb. 120. Gestalt eines Engels aus der Dreifaltigkeitsikone des Andréi Rublióv im Troize-Sergievokloster bei Moskau.

durch Gebet und durch Fasten stärkte, und dass er an Feiertagen zusammen mit seinen Schülern „die Ikonen zu betrachten“ pflegte, worunter alte Vorbilder byzantinischer Provenienz gemeint sein müssen, aus denen er den hohen



Abb. 121. Gestalt eines Engels aus der Dreifaltigkeitsikone des Andréi Rublióv im Troize-Sergievokloster bei Moskau.

Gehalt seiner Werke geschöpft hat. Wenn man überhaupt durch die Formen des Rublióv an westeuropäische Parallelen erinnert werden kann, so ist es vor allem die Art Giorgiones, die im Frage kommt. Was dem Giorgione der von alter

byzantinischer Erinnerung durchzogene wache Traum Venedigs, der Geist der Musik und „die erhabene Ruhe der Wollust“ eingaben, was ihm die Persönlichkeit Leonardos und die in seinen Tagen in Venedig auftauchenden Antiken und die Zeichnungen nach den in Rom wiederentdeckten Werken des Altertums vermittelten, daran hatte in dem von der Barbarei der Goldenen Horde⁽¹⁾ überschatteten Moskau von der entgegengesetzten, asketischen Seite her der Malermönch Rublióv in gewissem Sinne teil. Dass Rublióv nicht anders konnte, als die Vision der griechischen Form, die ihm aus der Anschauung der „Vorbilder“ zuteil wurde, in den Rahmen der Sakralkunst der orthodoxen Kirche einzuordnen, hat das weitere Schicksal der russischen mittelalterlichen Malerei bestimmt.

Die Dreifaltigkeitsikone des Andrei Rubliov (Abb. 119, 1,41 × 1,13 m.), die sich als die „örtliche“ Ikone der Hauptkirche der Lavra an der Bilderwand rechts von der Königstür befand, ist zum ersten Mal um die Zeit des Boris Godunov übermalt worden. Eine letzte, vollständige Uebermalung wurde noch im XIX. Jahrhundert ausgeführt. Seit dem XVI. Jahrhundert war ihre Darstellung mit alleiniger Ausnahme der Köpfe und der Hände der drei Engel unter einer schweren Metallhülle verschwunden. 1904 wurde die Ikone teilweise durch P. P. Gurjanov restauriert⁽²⁾, doch musste sie damals wieder mit der Metallhülle bedeckt werden. Erst gelegentlich ihrer endgültigen Reinigung durch die Moskauer Restaurationswerkstätten i. J. 1920 wurde die Metallhülle entfernt. Die genaue Untersuchung der Tafel ergab, dass nur ein Rest

⁽¹⁾ Es sind Nachrichten über die Tätigkeit russischer Künstler in der Horde erhalten. In letzter Zeit ist mit der Erforschung von Sarái an der Wolga begonnen worden, 50 Km. östlich von Zaryzin an der unteren Wolga, bei dem Orte Zárev. (Zwischen der Mündung der Káma und der Stadt Simbírsk, bei dem Dorf Uspenskoje, befinden sich die Reste von Bulgary, der von Timur Ende d. XIV. Jahrh. endgültig zerstörten Hauptstadt der Wolgabulgaren.) Der Palast von Báchtschisarái, in der südwestlichen Krim, zwischen Simferopol und Sevastopol, in dem die Chane der Krimtataren bis 1783 residierten („das Schloss der Gärten“), ist noch vorhanden.

⁽²⁾ Ihren Zustand nach dieser ersten Restauration zeigt eine Lichtdrucktafel in *Grabar: Geschichte der russischen Kunst*. Bd. VI.

ihrer ursprünglichen Malerei erhalten geblieben ist. Grabar beschreibt das Kolorit der Tafel folgendermassen: „Die Farben der Troiza bieten eines der seltensten Beispiele leuchtender Farben, die in einen vollendet harmonischen Zusammenhang zu einander gebracht sind. Das Kolorit baut sich zunächst auf der Kombina-

tion leichter rosa- und fliederfarbener (Gewand des linken Engels), silbergrauer und hellgrüner (Himation des rechten Engels) und goldgelber (Flügel und Sitze) Töne auf. Dann steigert sich die Farbenskala der Troiza unerwartet bis zu den Wirkungen eines leuchtenden Blau, das mit unvergleichlichem künstlerischen Takt und vollendetem Mass im Himation der zentralen Engel-

figur gegeben ist, schwächer am Chiton des rechten Engels und noch schwächer an dem des linken auftritt. Ein ganz heller, zarter blauer Ton zeigt sich an den unteren Teilen der Engelflügel. Im Zentrum der Komposition ist durch den Gegensatz des dunkel-kirschfarbenen Chitons des mittleren Engels zum Weiss des Tischtuchs der höchste Gegensatz von hell und dunkel hervorgebracht. Gesichter und Hände sind fest gemalt, hellgelb, mit Andeutungen von rosa und den typischen sus-



Abb. 122. Der Erzengel Michael. Ikone der Moskauer Schule d. XV Jahrh. aus der Deesisreihe einer Bilderwand in der Kirche Mariae Himmelfahrt in Svenigorod. Moskau, Staatliches Historisches Museum. Ausschnitt.

dalschen grünen, durch die Anwendung von braun-grünem „sankir“ hervorgerufenen Schatten. Das Ganze ist sehr flüssig und geläufig, stellenweise *alla prima vista* (v priplesk) gemalt“⁽¹⁾.

Die strenge Feierlichkeit der Komposition war durch die Bestimmung der Tafel als einer „örtlichen“, im Zentrum der Anbetung stehenden Ikone geboten. Gegenüber der beweglichen Phantasie, mit der der Novgoroder Meister der „Vierteligen“ seine Dreifaltigkeit anordnet (Taf. VII), ist hier die Gebetsstimmung vorwiegend. Die Gestalten von Abraham und Sara sind fortgelassen, da es sich um die Vergegenwärtigung des Göttlichen, nicht um einen biblischen Vorgang, handeln soll. Doch nimmt man die Eiche vom Mamre im Hintergrunde wahr⁽²⁾, wodurch gleichsam eine Verbindung zwischen der Welt abstrakter Ideen der Kirche und dem primitiven Verständnis der gläubigen Menge geschaffen wird. Gegenüber den noch aus der mittelbyzantinischen Kunst herstammenden beherrschenden Senkrechten auf dem Novgoroder Bilde wird auf der Tafel Rubliovs, wie Alpatov treffend bemerkt, durch die Wendung des mittleren Engels und die seitliche Neigung seines Kopfes die Mittelachse des Bildes verschleiert. In diesem Zuge darf aber nicht ein *trecentesker* Einfluss innerhalb der spätbyzantinischen Formen des Ganzen wahrgenommen werden. Die Fresken des XII. Jahrhunderts in Vladimir beweisen zur Genüge, dass schon die mittelbyzantinische Kunst derartige Motive, zumal in Engeldarstellungen, gekannt hat (Abb. 28). Der Stil der Figuren und die Gewandbehandlung der Rubliovschen „Troíza“ befindet sich jenseits der Formvorstellungen der italienischen Trecentokunst.

⁽¹⁾ „Voprosy Restavrazii“ I, p. 74, 75.

⁽²⁾ *Toesca* (Storia dell'arte italiana I, 1 Bd. p. 196, 197) hat mit Recht darauf hingewiesen, dass in den Mosaiken des Bema von S. Vitale in Ravenna die Evangelistensymbole vor dem Hintergrund hellenistischer Ideallandschaften stehen. So lässt z. B. die Landschaft hinter dem Lukasstier ein fernes Gebirge mit darüber hinziehenden Wolken erkennen, wobei einige Bäume wirkungsvoll als *repoussoir* angebracht sind. Nachdem solche Hintergründe in der strengen mittelbyzantinischen Periode verschwunden waren, werden sie von der spätbyzantinischen Kunst wieder zur Geltung gebracht, unter deren Einfluss sie in das Bild des Rubliov gelangt sind. Zusammen mit dem Felsen, an dem man sie erblickt, stellt die Eiche von Mamre in der „Troíza“ ein Element hellenistischer Landschaftsmalerei dar.

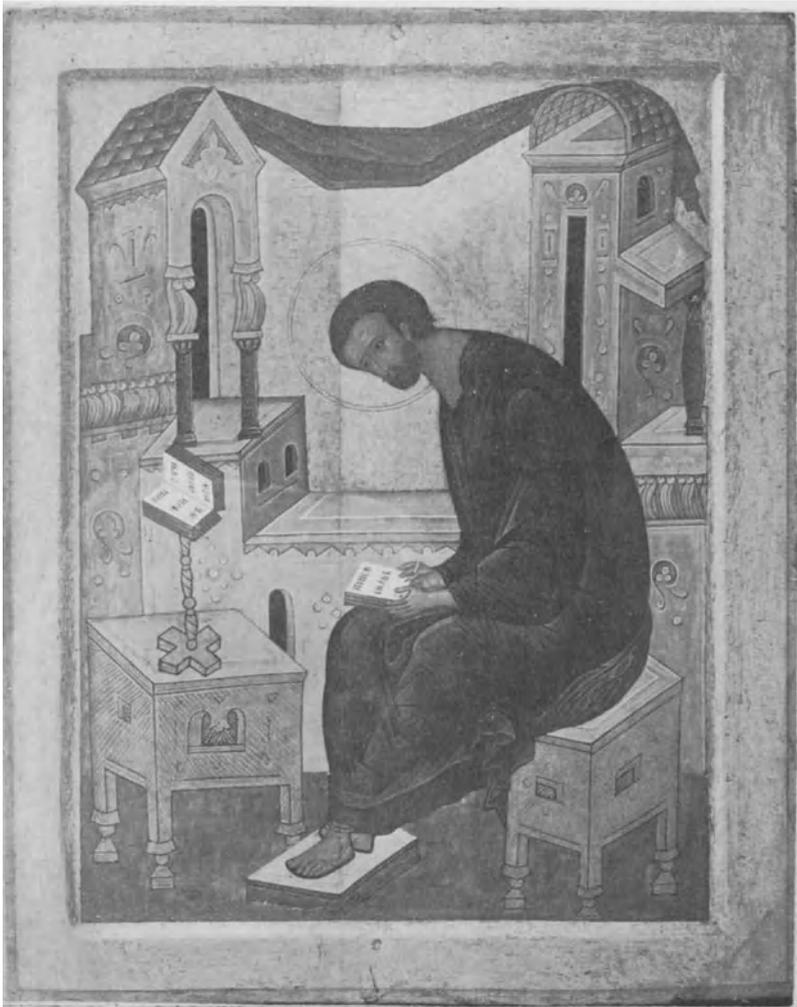


Abb. 123. Ein Evangelist. Ikone der Moskauer Schule d. XV. Jahrh. Moskau, Tretjakovgalerie.

Alles, was hier „italienisch“ erscheinen kann, ist bereits durch die *Maniera greca* aus mittelbyzantinischen Reserven dem Trecento vermittelt worden. Der Stil der Fresken des XII. Jahrhunderts in Vladimir ist in dieser Hinsicht überaus aufschlussreich.

Einer der wenigen Züge, die die „Troïza“ des Rubliov mit den Werken des Theophanes verbindet, ist die seltsame nega-

tive Behandlung der höchstbelichteten Stellen des Bildes (die besonders deutlich in den dunklen Flächen an den Knien der Gestalten wahrzunehmen ist). Im übrigen ist Rubliov dem Theophanes gegenüber selbständig und von einer gemesseneren, viel weniger expansiven Art. Das Ueberwiegen des linearen Elements bei Rubliov gegenüber den malerischen spätbyzantinischen Vorbildern ist bereits von G. Millet hervorgehoben worden. Grabar nimmt an, dass Theophanes 1353—40 geboren und zwischen 1405-09 gestorben ist, während er als Geburtsdatum Rubliovs 1360—70, und als dessen Todesdatum 1427—30 ansetzen will. Die erste Nachricht über Rubliov stammt aus dem Jahr 1405. Ueber die ersten vier Jahrzehnte seines Lebens und damit über seinen eigentlichen Entwicklungsgang, sind wir zur Zeit noch völlig im Dunkeln.

Ausser den Ikonen von der Bilderwand in Vladimir (die aber schwerlich alle dem Rubliov zugeteilt werden können) und von der Bilderwand der Lavra (von denen ein Teil sicher auf Rubliov selbst zurückgeht), sowie der Dreifaltigkeitsikone der Lavra glaubt Grabar dem Rubliov noch drei Ikonen im Josephskloster von Volokolámsk (zwei Darstellungen der Gottesmutter und eine der h. Paraskeue, die alle drei im Inventar des Klosters von 1545 mit dem Namen Rubliovs in Verbindung gebracht werden), eine Christusikone der Sammlung Soldatenkov in Moskau und die Miniaturen des Evangeliariums Chitrovo in der Troize-Sergieva Lavra (auch Theophanes hat Miniaturen gemalt) zuschreiben zu können. Von besonderer kunstgeschichtlicher Bedeutung sind ferner drei grosse Tafeln aus der Deesisreihe einer Bilderwand, die 1918 in der Koimesiskirche von Svenigorod entdeckt wurden und die von hervorragender, der Art des Rubliov verwandter Qualität sind. Es handelt sich hierbei um eine Christusikone (1,62 × 1,25 m) eine Ikone des Erzengels Michael (Abb. 122, 1,58 × 1,10 m) und um eine Tafel mit der Gestalt des Apostels Paulus (1,61 × 1,10 m) (1). Die Behandlung der Haare auf der Ikone des Erzengels Michael erinnert unmittelbar an die des mittleren Engels auf der

(1) Die drei Ikonen abgebildet in „Voprosy Restavrazii“, I, p. 94, 99, 105. Sie befinden sich im Historischen Museum in Moskau.

„Troiza“ Rubliovs (Abb. 120). Doch weicht die etwas mürrische und schematische Gesichtsbildung auf der Tafel aus Svenigorod von dem Ausdruck der Gesichter der „Troiza“ und auch von der Gesichtsbildung auf der Demetriosikone aus der Bilderwand der Lavra ab. Man hat bis jetzt auf den Tafeln des Rubliov Vergoldungen nur an den Hintergründen und an den Flügeln der Engel wahrgenommen, während die Tafeln aus Svenigorod reichliche Vergoldung zeigen. Auch ist die Behandlung der Hände auf ihnen eine primitivere, als auf der „Troiza“ des Rubliov. Mit den Ikonen aus Svenigorod nahe verwandt ist eine



Abb. 124. Der Erzengel Gabriel. Ikone der Moskauer Schule des XV.—XVI. Jahrh. aus der Deesisreihe einer Bilderwand. Jaroslavl, Museum.

Deesisreihe von der Bilderwand des Nikólskiklosters in Moskau,



Abb. 125. Der h. Georg als Drachentöter. Ikone der Moskauer Schule d. XVI. Jahrh. Vológda, Museum.

die den Stil der Tafeln von Svenigorod in einer gewissen Vergrößerung zeigt und wohl dem Ende des XV. Jahrhunderts angehört ⁽¹⁾. Diese Deesisreihe ist auch dadurch bemerkenswert, dass sich auf ihren grünlichen Hintergründen weissgrüne Wolkenbildungen zeigen, die aus nach Moskau gelangten

⁽¹⁾ Sieben Ikonen dieser Deesisreihe in farbiger Abbildung in *Kondakov*: Die russische Ikone. I, Taf. XVI—XXII



Abb. 126. Ausschnitt aus einer Hexameronikone („Schestodnióv“).
Moskauer Schule um 1500. Moskau, Sammlung Ostrouchov.

Beispielen der chinesischen Malerei entlehnt worden sind, und die sich auch später in der Moskauer Schule und in der Stroganovschule wiederfinden (vgl. den Hintergrund von Abb. 145).

Die abgerundeten Umrisse und die ruhigen Bildflächen des Rubliov beherrschen die Moskauer Schule des XV. Jahrhunderts, deren Tafeln sich durch diese formalen Kenn-

zeichen und durch ihr ausgeglichenes Kolorit von der lebhaften, bunten Art der gleichzeitigen Novgoroder Ikonen-kunst unterscheiden (Abb. 123—128). Ebenso wie Rubliov wird auch Dionisij, auf Grund der im Lauf der letzten Jahre gewonnenen näheren Kenntnis der Moskauer Schule des XIV.—XV. Jahrhunderts dem Moskauer Kunstkreise zuzuzählen sein. Ihm steht eine Hexaameronikone der Sammlung Ostrouchov nahe, die vielfache Parallelen zum Stil der Figuren und der Kompositionsweise der Fresken des Klosters des h. Therapon aufweist (Abb. 126) sowie die den h. Kirill Belosérski in ganzer Figur darstellende Ikone des Museums für altrussische Kunst in Novgorod, eines der hervorragendsten Beispiele der altrussischen Tafelmalerei. Auf Dionisij gehen auch eine neuerdings in der Verkündigungskathedrale des Moskauer Kreml aufgefundene, jetzt in der Tretjakovgalerie in Moskau befindliche Ikone mit der Darstellung der Apokalypse und mehrere Ikonen des Russischen Museums in Leningrad zurück (1). Von den früher der Novgoroder Schule zugeschriebenen, jetzt als Moskauer Werke des XV. Jahrhunderts erkannten Tafeln ist u. a. eine portative Bilderwand der Sammlung Chanenko in Kijev hervorzuheben (2).

3. Die zentralrussischen Provinzschulen des XIV—XV Jahrhunderts.

Während in der nordrussischen Schule die Tätigkeit der provinziellen Kunstzentren von Anfang an von Novgorod bestimmt und bis zum Beginn des XVI. Jahrhunderts dauernd beeinflusst wird, haben in Zentral-Russland, lange bevor überhaupt von einer Moskauer Kunst die Rede sein kann, in Susdal, Rostov, Tver und Jaroslavl selbständige Schulen bestanden, die erst seit dem XIV. Jahrhundert von Moskau beeinflusst worden sind und die wohl erst im XVI. Jahrhundert ganz in der moskovitischen Reichskunst aufgingen. Die Schule von Susdal

(1) *Kondakov*: Die russische Ikone, Prag, 1929, II, Taf. 34, 86. Die Hexaameronikone der Sammlung Ostrouchov abgebildet auf einer Lichtdrucktafel in der „Russkaja Ikona“, 1914.

(2) Abb. in *Grabar*, Geschichte der russischen Kunst, Bd. VI, p. 260 und im „Kunstblatt“, XI. Jahrg. 1927, Heft 1, p. 36.



Abb. 127. Der Tod der Gottesmutter. Moskauer Ikone d. XV. Jahrh.
Leningrad, Russisches Museum.

dürfte die bedeutendste gewesen sein. Doch besitzen wir bis jetzt weder über Süsdal noch über die anderen mittlerrussischen Zentren exakte kunstgeschichtliche Daten. Grabar hat eine Reihe russischer Ikonen des XIV.—XVI. Jahrhunderts, die sich vom Habitus der Novgoroder und der nordrussischen Schule unterscheiden und gleichzeitig auch von der Moskauer Art abweichen, auf Grund ihrer lokalen Provenienz unter die mittel-

russischen Städte verteilt und auf der Ausstellung von 1929 entsprechend geordnet. Der Schule von Tver, die ihrer geographischen Lage nach dem Einfluss von Novgorod und von Susdal-Moskau gleichmässig ausgesetzt gewesen sein muss, sind hierbei Ikonen von altertümlichem Typus zugeteilt worden, in denen das Novgoroder Element überwiegt (so die Ikone Abb. 85 nach Grabar Schule von Tver) und Ikonen des XIV.—XV. Jahrhunderts, die den Stil von Moskau zeigen (eine Auferweckung des Lazarus, Kat. No. 37 und eine Blacherniotissa, Kat. No. 30, vgl. Abb. 128). Die von Grabar der Schule von Jaroslávl zugezählten Ikonen zeigen den Rubliov'schen Typus, unterscheiden sich aber von dem ebenmässigen klaren Kolorit der Moskauer Schule (auf einer Moskauer Ikone, Abb. 123, wird auf dem elfenbeinfarbenen Grunde der Architekturen ein leuchtendes, dabei aber zartes Rot und Blaugrün entwickelt) ⁽¹⁾ durch ihre pastosen, dunklen Farben, die Jaroslávl vielleicht auf dem Handelswege aus dem Orient erhalten hat. Der Erzengel Gabriel auf einer von Grabar der Schule von Jaroslávl zugezählten Ikone (Abb. 124) steht auf einem dunkelgrünen Bodenstreifen. Er trägt einen schwarzgrünen Mantel, das Untergewand zeigt ein mächtiges, pastoses Rot und ist mit Gelb gekantet. Die Stiefel sind gelb, mit roten und schwarzgrünen Einsätzen. Die Flügel grünschwarz, mit roten Enden, das Inkarnat dunkel, ohne Weisshöhungen, die auch auf den Gewandpartien nur spärlich zur Verwendung gelangen. Der Erzengel hält eine transparente Sphäre in der Rechten und in der Linken einen Stab.

Der Schule von Súsdal gehört vielleicht wegen ihrer altertümlichen Haltung, die sie von der Moskauer Kunst des XIV. Jahrhunderts unterscheidet, die Ikone mit den Heiligen Boris und Gleb an (Abb. 110, 111), sowie die ihr verwandte Darstellung des Erzengels Michael auf silbernem Grunde in der Sammlung Riabuschinski in Moskau ⁽²⁾. In die Súsdalear Schule dürfte auch eine Ikone des Erzengels Gabriel zu verweisen sein, die bereits spätbyzantinische Züge trägt und im Umriss sowie

⁽¹⁾ Vgl. dazu *Kondakov*: Die russische Ikone. Prag, 1928, I, Taf. XXVII.

⁽²⁾ Farbige Abb. in „Russkaja Ikona“, 1914 und *Kondakov*: Die russische Ikone, Prag 1928. I, Taf. 1.



Abb. 128. Die Blacherniotissa („Snámenije“). Zentralrussische Ikone d. XV. Jahrh. Moskau, Staatliche Restaurationswerkstätten.

in der Gewandbehandlung den Engeln der Troiza verwandt ist, während die Modellierung des Gesichts noch altertümliche Züge zeigt ⁽¹⁾.

⁽¹⁾ *Kondakov*: Die russische Ikone. Prag 1929, II, Taf. 4.

V

*Die Schule von Moskau im XVI Jahrhundert und
die Stroganovschule*

1. Die Moskauer Tafelmalerei des XVI Jahrhunderts

Als das moskovitische Reich, nach der gewaltsamen Einigung Russlands, die von ihm ausgegangen war, zu Beginn des XVI. Jahrhunderts vor weiten historischen Perspektiven stand, haben die Moskauer Staatstheologen es als das dritte Rom bezeichnet, als den dritten und letzten gottgewollten Mittelpunkt der christlichen Welt. Das erste und zweite Rom — Rom und Konstantinopel, so hiess es — sind gefallen; das dritte, Moskau, steht aufrecht da, und ein viertes solle es nicht mehr geben.

Nachdem Johann III. 1472 die ihm von Paul II. Barbo in Begleitung eines päpstlichen Legaten (in vergeblicher Hoffnung auf die Erneuerung der Union) nach Moskau gesandte Nichte des letzten Autokrators der Rhomäer geheiratet hatte, nahmen die moskovitischen Grossfürsten den Doppeladler der Palaeologen und den vom byzantinischen Kaisertitel abgeleiteten Zarentitel an. Hervorragende Heiligtümer des gefallenen Konstantinopel begannen in wunderbarer Weise in Russland aufzutauchen. Dies alles erwies sich bei näherer Betrachtung aber nur als prunkende Verkleidung eines inneren Gerüsts, das nicht byzantinisch, sondern tatarisch geartet war. Der Zerfall der Goldenen Horde hatte den Moskauer Grossfürsten erlaubt, die Tatarenherrschaft abzuschütteln. An ihrer Stelle errichteten sie dafür auf den Grundlagen tatarischer Menschenbehandlung und tatarischer Verwaltungsprinzipien ein neues staatliches Gebilde, dessen Wesen sie in der Folge dem gesamten übrigen Russland aufzwangen.

Seit den grossen politischen Erfolgen, die Johann III. im letzten Viertel des XV. Jahrhunderts erreicht hatte, und die in der Bezwingung von Gross-Novgorod, der endgültigen Angliederung von Tver, Riäsan, Rostov und Jaroslavl an den Moskauer Staat und in der Beseitigung des Tributverhältnisses zur Horde bestanden, bildete der grossfürstliche



Abb. 129. Der h. Nikolaos von Mozhaisk. Zentralrussische Ikone d. XVI. Jahrh. Rom, Vatikanische Pinakothek.

Hof in Moskau ein selbstständiges politisches Zentrum, das seine Beschlüsse unabhängig von der geistlichen Bevormundung durchzuführen begann. Die ehrgeizige Geistlichkeit Moskaus trachtete zwar mit allen Mitteln danach, die Grossfürsten in ihrem Machtwillen zu bestärken, da mit der Ausdehnung der weltlichen Macht Moskaus über ganz Russland die Ausdehnung seiner geistlichen Macht Hand in Hand ging, und ihre Bestrebungen wurden am Ende des XVI. Jahrhun-

dert durch die Begründung eines fünften Patriarchats der östlichen Kirche in Moskau auch scheinbar von Erfolg gekrönt. Angelockt von der ihnen von der Geistlichkeit eröffneten Perspektive, dass der Beherrscher Moskaus als Erbe der byzantinischen Kaisergewalt das Oberhaupt der gesamten Orthodoxie, ja letzten Endes der eigentliche Herr der Christenheit sei, haben sich die Moskauer Zaren jedoch zu gleicher Zeit aus eigener Kraft verselbständigt, indem sie ihre weltliche Macht über die geistliche des Metropoliten zu stellen begannen. Diese neue Stellung der Zaren zur Kirche und zu dem Metropoliten wird grell von der Tatsache beleuchtet, dass Johann der Schreckliche den Moskauer Metropoliten Philipp, einen heiligen Mann, der seinen blutigen Blasphemien entgegengetreten war, in das Otrotsch-Kloster bei Tver verbannte, wo Philipp von dem Opritschnik Maliúta Skurátov erdrosselt wurde. Hundert Jahre nach diesem grauenvollen Vorgang hat der Patriarch Nikon noch einmal unter veränderten Verhältnissen zur Zeit des Vaters Peters des Grossen den Grundsatz zu verwirklichen versucht, dass „die Sonne die Gewalt des Bischofs und der Mond die des Zaren bedeutet“, was aber zum Sturz Nikons geführt hat.

Die Folgen der Verweltlichung der Zarenmacht mussten sich auf allen Gebieten des Moskauer Lebens auswirken. Da das Moskauer Volk „schwarz“ (oder „dunkel“, „tiómny naród“) war und die herrschenden Schichten des zarischen Hofes stark asiatisiert, musste auf dem Gebiet der geistigen Kultur und auf dem der Kunst eine Verflachung und Verrohung der von der Geistlichkeit im XIV. und XV. Jahrhundert gehüteten höheren Werte eintreten, zumal zu diesen inneren Vorgängen noch äussere Beeinflussungen hinzutraten, die verwirrend wirkten. Als die Engländer, die Wege des Polarmeeres erkundend, 1553 bei Nenoksa in der Nähe der alten Novgoroder Station Cholmogory an der Küste des Weissen Meeres landeten, hiess sie Johann der Schreckliche willkommen. 1577 folgten die Holländer nach. Johann der Schreckliche begründete Archangelsk als ein erstes „Fenster nach Europa“. Während die Seemächte mit dem moskovitischen Reich in der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts in direkten Verkehr traten, sperrten zwar die unmittelbaren westlichen Nachbarn Moskau



Abb. 130. Der h. Maxim Grek. Moskauer Ikone d. XVI. Jahrh. Leningrad, Russisches Museum.

zu Lande noch bis zur Zeit Peters des Grossen von Europa ab. Doch drangen aus Wolhynien und Galizien und aus dem damals polnisch-litauischen Kijev bereits im XVI. Jahrhundert westeuropäische Einflüsse nach Russland hinüber (so der Buchdruck).

Wenn auf dem Gebiet der russischen Malerei missverständene westeuropäischen Formen auch erst im XVII. Jahrhundert deutlich hervortreten, so waren sie im XVI. Jahrhundert in ihr schon vorhanden und bereiteten die Auflösung ihres Stils vor.

Der Niedergang der altrussischen Tafelmalerei im XVI. Jahr-

hundert wurde ferner durch den Umstand beschleunigt, dass nach dem Fall Konstantinopels die italo-byzantinische Schule in der Ikonenkunst des christlichen Orients führend geworden war. Durch ihren Einfluss wird in die russische Tafelmalerei des XVI. Jahrhunderts ein weltliches, äusserliches, realistisch-erzählendes und renaissancemässig raumbildendes Element hineingetragen, das zu jener Idealität des Stils des XIV.—XV. Jahrhunderts, die Rublióv vertrat und die auch noch dem Dionisij eigen war, in Widerspruch stand. Die Rückwirkung der weltlichen Renaissanceformen auf das Wesen jener byzantinischen Sakralkunst, die so viel für die Stilbildung des Trecento bedeutet hatte, konnte grundsätzlich nur Missbildungen erzeugen, von denen die italo-byzantinischen Ikonen vielfach durchsetzt sind. Die Eigenart der künstlerischen Begabung der Russen äussert sich in der Tatsache, dass auch in der letzten, späten Phase der russischen mittelalterlichen Malerei des XVI. und XVII. Jahrhunderts niemals platte Geschmacklosigkeiten vorkommen. Es entstehen vielmehr jetzt häufig Gebilde von seltsamer Phantastik, die von einer „märchenhaften, wunderlichen, beinahe orientalischen Umgestaltung“ der westeuropäischen Renaissance- und Barockmotive Zeugnis ablegen. Das beste, was die russische Malerei im Uebergange vom XVI. zum XVII. Jahrhundert in diesem Sinne hervorgebracht hat, wird der sogen. Stroganovschule verdankt, von der Grabar mit Recht sagt, dass „sie um diese Zeit eine neue Schule der altrussischen Malerei gewesen sei, die, obwohl sie äusserst gezierte, ausgeschmückte und komplizierte Werke zutage brachte, dennoch Wunderschönes und Unnachahmliches erzeugt hat“.

Die Moskauer Ikonenmalerei des XVI. Jahrhunderts kann als eine Veräusserlichung und Verflachung der Stilwerte der Moskauer Schule der beiden vorhergegangenen Jahrhunderte bezeichnet werden, wobei ein Hang zu orientalischem Prunk hervortrat. Die Gesichtstypen, die in der alten Kunst nur dem Geiste nach russische waren, werden jetzt aus der umgebenden moskovitischen Realität herausgegriffen. Die schweren und überladenen Metallhüllen der Ikonen, die um diese Zeit aufkommen, geben den Kultbildern den Charakter kirchlicher Prunkgeräte, obgleich die Beziehung zu den Bildern dieselbe

bleibt. Die Farben werden schwer und dunkel, sie wirken im Verein mit einer überreichen Ornamentierung materiell. Als Beispiel des neuen Stils kann eine Ikone des h. Nikolaos von Mozhaisk in der Vatikanischen Pinakothek gelten (Abb. 129).¹⁾ Der Heilige steht hier in einem roten Kielbogen. Der Hintergrund ist weiss, mit braunen Wolkenbändern. Der Rand der Ikone ist braun, der Bodenstreifen schwarz mit grünem Pflanzenmuster. Die braunen Gewänder des Heiligen sind mit Perlenborten besetzt, die Kreuze auf der weissen Stola sind rot. Auch die zu beiden Seiten erscheinenden Gestalten Christi und der Gottesmutter sind braun gewandet. Das Ganze trägt ein volkstümliches Gepräge, das hier aber andere Züge zeigt, als in Novgorod. Die Freude an der Stilkraft der Linie und an den leuchtenden



Abb. 131. Der Zar Feodor Joanovitsch, Tafelbild der Moskauer Schule. Ende d. XVI. Jahrh. Moskau, Staatliches Historisches Museum.

¹⁾ A. Muñoz: I quadri bizantini della Pinacoteca Vaticana provenienti dalla Bibliotheca Vaticana. Collezioni archeologiche, artistiche e numismatiche dei palazzi Apostolici Vaticani. Bd. X, Taf. XXXVI. Rom 1928. Die vatikanische Pinakothek besitzt neben einer grösseren Anzahl italo-byzantinischer Ikonen eine Reihe russischer Werke des XV.—XVII. Jahrh. aus den nordrussischen, den zentralrussischen Schulen und aus der Stroganov-Schule, die sich in dieser Sammlung in sehr bezeichnender Weise durch ihre bedeutende künstlerische Qualität von der gleichzeitigen italo-byzantinischen Produktion unterscheiden.

Farbenflächen, die die Novgoroder Schule auszeichnet, macht hier einer breiten Schaulust und der Freude am äusserlich Prunkenden Platz. Porträtmässige Darstellungen von Heiligen und die Elemente einer weltlichen Porträtkunst, die sich in der Moskauer Malerei des XVI. Jahrhunderts bemerkbar machen, stehen bereits unter westeuropäischem Einfluss (Abb. 130, 131) ⁽¹⁾. Der Unterschied zwischen der russischen Ikonenkunst des XIV.—XV. Jahrhunderts und den Moskauer Ikonen des XVI. Jahrhunderts tritt deutlich bei dem Vergleich zweier Darstellungen des Einzugs in Jerusalem zutage, die sich beide in der Sammlung Ostrouchov in Moskau befinden (Abb. 96 u. 132). Die Stilkraft und Idealität der Novgoroder Tafel ist in der Moskauer Ikone einer reich ausgeschmückten, erzählenden Art der Darstellung gewichen, die bunter aber zugleich auch unbedeutender wirkt. Das Kolorit hat sich wesentlich verändert; es weist anstelle der differenzierten Farbenskala des XIV. und XV. Jahrh. einen einheitlichen, rotbraunen Ton auf ⁽²⁾.

⁽¹⁾ Die auf der Ikone Abb. 128 dargestellte Persönlichkeit dürfte schwerlich mit dem gelehrten Maxim Grek (geb. um 1480 in Arta, gest. 1556 in Russland) zu identifizieren sein, der von Basil III zur Verbesserung der Kirchenbücher nach Russland berufen, unter dessen Sohn Johann dem Schrecklichen zwanzig Jahr in demselben Otrotsch-Kloster bei Tver gefangen sass, in dem später der Metropolit Philipp erwürgt wurde, und der aus Russland nicht mehr herauskam, da man seine Enthüllungen über die russischen kirchlichen Zustände verhindern wollte. Es handelt sich wohl eher um das Bildnis des h. Maxim des Philosophen, der als Patriarch von Konstantinopel (1476—83) das Glaubensbekenntnis für Mohammed II übersetzte und kommentierte. Von Bedeutung ist auch der russische Metropolit Maxim (1283—1305) der, von Geburt ein Grieche, den Sitz der Metropoliten zu Ende des XIII. Jahrh. von Kijev nach Vladimir verlegte. Von dem obengenannten gelehrten Maxim Grek sagt einer seiner russischen Biographen, dass er dem Humanismus nur die Methoden der philologischen Kritik entlehnt habe, dem Inhalt des Humanismus dagegen fremd geblieben sei. Die Tafel mit dem Bildnis des Zaren Feodor Joanovitsch (ein Sohn Johanns des Schrecklichen und der letzte Herrscher aus dem Hause Ruriks, + 1598). befand sich ursprünglich über seinem Grabe in der Kathedrale des Erzengels Michael auf dem Moskauer Kreml (eine alte Kopie im Russischen Museum in Leningrad. Vgl. *Kondakov*: Die russische Ikone. Prag 1929, II, Taf. 106).

⁽²⁾ Farbige Abb. in *Kondakov*: Die russische Ikone. Prag. 1928. I. Taf. XXXVI u. XLIX. Vgl. auch *Wulff-Alpatoff*: Denkmäler der Ikonenmalerei, Abb. 90 u. 91, wo die beiden zentralen Christusgestalten einander gegenüber gestellt sind.



Abb. 132. Der Einzug in Jerusalem. Moskauer Ikone d. XVI. Jahrh.
Moskau, Sammlung Ostrouchov.

Dem „Einzug in Jerusalem“ (Abb. 132) nahe verwandt sind die Tafeln der 1598 zusammen mit den Wandmalereien dieser Kirche von Boris Godunov gestifteten Bilderwand der Kathedrale der Gottesmutter von Smolensk im Novodevitschi-Kloster in Moskau, die als typische Werke der Moskauer Malerei vom Ende des XVI. Jahrhunderts betrachtet werden können.

2. Die Ikonen der Stroganovschule

Als Werke der „Stróganov-Schule“ werden eine Anzahl von Ikonen des XVI. und beginnenden XVII. Jahrhunderts betrachtet, auf deren Rückseite verzeichnet ist, dass sie für Mitglieder jener grossen Familie der Stróganov angefertigt worden sind, die, Novgoroder Ursprungs und seit dem XV. Jahrhundert im nordöstlichen Koloniallande ansässig, nach dem Uebergang dieser Gebiete unter die Herrschaft der Moskauer Zaren, mit Genehmigung letzterer das Kolonisationswerk fortgesetzt haben und von denen die Initiative zur Eroberung Sibiriens ausgegangen ist. Die heroische Periode der Stróganov (die bis zur Zeit Peters des Grossen auf ihren autonomen Ländereien als „namhafte Leute“, „imenityje liúdi“, in ihrer Residenz Solvytschegodsk sass, seit Peter dem Grossen als Grafen Stroganov ihr Palais in Petersburg hatten und vom XVI. Jahrhundert bis zur Gegenwart Kunstsammler und Mäzene gewesen sind) fällt in das XVI. und beginnende XVII. Jahrhundert, und mit ihr auch die Blüte der Stróganovschule. Einige der bedeutendsten dieser Stróganov, so die Vettern Maxim und Nikita die um 1580 das Kosakenheer unter Jermák und Kolzó nach Sibirien schickten, sind in der Ikonenmalerei persönlich ausübend gewesen (¹).

(¹) Die Sitte, Mussestunden mit Malerei auszufüllen, hat sich von Persien und Zentralasien westlich bis nach Byzanz, östlich bis nach Japan verbreitet. Der grosse Shogun Yoshimitsu Ashikaga (+ 1408) hat ihr ebenso gehuldigt, wie Isaak Komnenos, der wahrscheinlich an den Miniaturen des Oktateuch in der Serailbibliothek in Konstantinopel (XI. Jahrh.) mitgearbeitet hat. Bei den Stroganov herrschte auch die ebenfalls byzantinische Sitte (wohl indischen Ursprungs), im Alter ins Kloster zu gehen. Anika (Joaniki) Feodorov Stroganov (1478—1570) der Begründer von Städten und Klöstern im Gebiet von Perm, wo sich seine Salinen befanden, eine Persönlichkeit, die etwa mit Jakob Fugger dem Reichen verglichen werden kann, wurde gegen Ende seines Lebens unter dem Namen Joasaph Mönch.



Die Heiligen Johannes, Georg und Blasius
Nordrussische Ikone. XIII Jahrh.
Moskau, Staatliches Historisches Museum

Lichatschev hat die Selbständigkeit der Stroganovschule anzweifeln wollen, weil die Meister, deren Signaturen die Stroganovikonen tragen, ein Prokópi Tschírín (+ 1625), ein Istóma Sávin und andere, sich in den Inschriften als „Maler des Zaren“ bezeichnet haben. Auch auf einer für die Geschichte der Stroganovschule wichtigen Inschrift der Kirche von Solvytschegódk, in der gesagt wird, dass diese Kirche 1560 gegründet, 1585 beendet und 1600 geweiht worden sei und dass auf Veranlassung von Nikita Stroganov, Sohn des Grigorij, die Maler Theodor Sávin, Stepán Aréfiév und ihre Genossen sie mit Wandmalereien geschmückt haben, werden diese Künstler als Moskauer Ikonenmaler bezeichnet. Muratov hat aber überzeugend nachgewiesen, dass die Stroganovmeister sich der Bezeichnung „Maler des Zaren“ und „Moskauer Maler“ nur als Ehrentitel auf Grund ihrer gelegentlichen Arbeiten in Moskau bedienten ⁽¹⁾. Schon Rovinski macht darauf aufmerksam, dass Istóma Savin sich gelegentlich auch „Diener des Maxim Grigorij's Sohn Stroganov“ nennt.

Das Grundelement der Stroganovschule ist der Novgoroder Stil. Scharf umrissene Zeichnung und präzise leuchtende Farben unterscheiden sie von der Moskauer Schule, mit der sie andererseits die Tendenz gemein hat, die Ikone zum Prunkstück zu veräusserlichen. Die Prunkstücke der Stroganovmeister sind aber anders gearbeitet und feiner, mit einer ausgesprochenen Neigung zum Miniaturenmässigen ziseliert, als die der Moskauer Schule. Die Ikonen der Stroganovschule gehören zu den hervorragendsten Denkmälern der Chrysographie, deren alte Tradition sie bis ins XVII. Jahrhundert hinein fortsetzten.

Muratov bezeichnet es als eine über der russischen Kunstgeschichte waltende Ironie des Schicksals, dass wir gerade aus der späten Stroganovschule eine grosse Anzahl bezeichneter und datierbarer Werke besitzen. Die Hauptmeister der Stroganovschule sind Prokópi Tschírín und Istóma Sávin, die 1580—1620 blühten. Stepán Aréfiév, Semión Borosdín, Iván Sóbolev, Emelján, Nikifor kommen dazu, auch die zwei Söhne Istoma Savins Nasári und Nikifor, von denen der erste oft mit „Nasari Istomin“ signiert.

⁽¹⁾ *P. Muratov*: Die Ikonenmalerei zur Zeit des ersten Zaren aus dem Hause Romanov. „Staryje Gody“ 1913, II, p. 25 ff. (russ.).



Abb. 133. Der h. Johann der Krieger. Ikone der Stroganovschule, Werk des Prokópi Tschírín. Ende d. XVI. Jahrh. Leningrad, Russisches Museum.

Zu den hervorragendsten Werken der Stroganovschule gehört die Ikone des h. Ivan des Kriegers (Iván Vóin, Johannes Stratiotes) des Prokópi Tschírín in der Sammlung Lichatschev, seit 1913 im Russischen Museum (Abb. 133). Die Inschrift auf der Rückseite der Tafel lautet: „Diese Ikone (óbras) des Michael, des Sohnes von Jakob Stroganov, hat seinen Sohn Ivan gesegnet. Gemalt von Prokopi Tschirin“ (Abb. 134).

In der Sammlung Riabuschinski in Moskau befindet sich eine um 1600 von Istoma Savin gemalte Ikone, die die Blacherniotissa (Snámenije) mit dem h. Niketas, Gregor dem Theologen und den Märtyrerinnen Martha und Eupraxia zeigt, vermutlich die Familienikone des Nikita Grigorjev Stroganov († 1619). Zeichnung und Farben muten novgorodisch an ⁽¹⁾. Dieselbe Sammlung Riabuschinski besitzt ein die Deesis darstellendes Triptychon, dessen mittlere Tafel (mit der unter abendländischem Einfluss als „Otschestvo“ dargestellten Drei-



Abb. 134. Inschrift auf der Rückseite der Ikone des h. Johann d. Kriegers, als Beispiel der auf den Ikonen der Stroganovschule üblichen, die Namen des Bestellers und des Malers enthaltenden Signatur.

faltigkeit) und rechter Flügel (mit den Gestalten Johannes des Täufers, des Erzengels Gabriel und des Apostels Paulus) von Nikifor Savin gemalt sind, während der linke Flügel (mit der Gottesmutter, dem Erzengel Michael und dem Apostel Petrus), auf dem sich die Darstellung durch grössere Körperhaftigkeit und sichereren Farbengeschmack auszeichnet, auf Prokópi Tschirin zurückgeht ⁽²⁾. Aus der Werkstatt des

⁽¹⁾ Farbige Abb. in *Kondakov*: Die russische Ikone. Prag 1928. I, Taf. LVI. Dasselbst auf Taf. LVII eine zweireihige Ikone mit der thronenden Gottesmutter und Heiligen, ebenfalls aus der Sammlung Riabuschinski, signiert „Werk des Nikifor [Savin]“.

⁽²⁾ Farbige Abb. in *Kondakov*: Die russische Ikone, I, Taf. LVIII, LIX, LX.



Abb. 135. Die thronende Gottesmutter mit dem h. Theodosius und dem h. Antonius („Petscherskaja“). Russische Ikone d. XIII. Jahrh., vielleicht Replik eines Bildes des Alipi Petscherski († in Kijev 1114). Svenski-Kloster bei Briänsk.



Abb. 136. Die thronende Gottesmutter mit dem h. Antonius und dem h. Theodosius. („Petschérskaja“) Ikone der Stroganovschule XVI.—XVII. Jahrh. Leningrad, Russisches Museum.

Prokopi Tschirin stammt eine hervorragende Tafel aus dem Ende des XVI. Jahrhunderts im Russischen Museum in Leningrad, die in dem Motiv des von der Gottesmutter und Johannes betrauerten Schmerzensmannes (vgl. p. 171; in der russischen Ikonenmalerei wird dieser Typus mit „Ne rydái mene máti“, „Weine nicht, meine Mutter“ bezeichnet) und in der auffallenden Körperlichkeit der Figuren den Einfluss der italo-byzantinischen Schule zeigt. Die Tafel hat einen schwarz-

grünen, rotgekanteten Grund, auf dem die in Rot, Grün, Blau und Weiss gekleideten, mit Goldhöhlungen verzierten Gestalten mit grossem dekorativen Geschick angeordnet sind. Ueber dem Schmerzensmann ist noch der Acheiropoiet zu sehen. Die Nimben sind durch weisse (bei den beiden Christusköpfen goldene) Linien auf dem dunkelgrünen Grunde angedeutet ⁽¹⁾. Werke des Emeljan sind die primitiven, dabei aber sehr dekorativ wirkenden Heiligengestalten in der Kirche des Rogozhski-Friedhofs in Moskau ⁽²⁾.

Neben den ihr durch die Werke der italo-byzantinischen Schule vermittelten renaissancemässigen Zügen zeigen die Ikonen der Stroganovschule auch sehr altertümliche Stilelemente, wie z. B. das von Alpatov hervorgehobene Prinzip der senkrechten Staffelung der Komposition, wie es aus der Flächenkunst des alten Orients von der byzantinischen Kunst übernommen worden war ⁽³⁾. Auch werden alte Kompositionsschemata von der Stroganovschule wiederholt, was eine sich durch schöne Chrysographie auszeichnende Gottesmutter vom Typus der „Petschérskaja“ erkennen lässt, die ein vielleicht von der Hand des Alipi Petscherski stammendes Vorbild in einiger Veränderung zeigt ⁽⁴⁾ (Abb. 135 u. 136, vgl. p. 126, 127; dem Kompositionsschema von Abb. 135 ist der ikonographische Typus der thronenden Madonnen der venetianischen Schule des XV. Jahrhunderts und der Madonna von Castelfranco des Giorgione verwandt). Unter den Darstellungen der Gottesmutter ist in der Stroganovschule eine Variante der Eleusa (die „Korsúnskaja“) in mehreren Exemplaren vertreten, von denen sich das schönste in der Sammlung E. N. Goriunov in Moskau befindet ⁽⁵⁾. Eine andere „Korsúnskaja“, in der abendländische Einflüsse in der Modellierung der Köpfe und der Behandlung der Hände sichtbar hervortreten, in der Sammlung Ostrouchov in Moskau (Abb. 137).

⁽¹⁾ Farbige Abb. in *Kondakov*: Die russische Ikone, I, Taf. LXII.

⁽²⁾ Abb. in *Grabar*: Geschichte der russischen Kunst. Bd. VI, p. 362—367.

⁽³⁾ Vgl. *Wulff-Alpatoff*: Denkmäler der Ikonenmalerei, Abb. 86.

⁽⁴⁾ Eine andre „Petschérskaja“ der Stroganovschule, in der Kirche des Rogozhski-Friedhofs in Moskau. Vgl. *Grabar*: Geschichte der russischen Kunst. Bd. VI, p. 380.

⁽⁵⁾ Abb. in *Muratov*: Die Ikonenmalerei zur Zeit des ersten Zaren aus dem Hause Romanov. „Staryje Gody“ 1913, II, p. 25. ff.



Abb. 137. Gottesmutter vom Typus der Eleusa („Korsúnskaja“) Ikone der Stroganovschule. XVI.—XVII. Jahrh. Moskau, Sammlung Ostrouchov.

Zwei von Wulff veröffentlichte kleine Tafeln des Kaiser-Friedrich-Museums (Inv. 1061), von denen die eine die Lobpreisung der Gottesmutter, die andere vier Szenen aus dem Leben der Gottesmutter darstellen, stammen von einem Triptychon, dessen Mittelbild und rechten Flügel sie einst bildeten. Auf dem verlorenen linken Flügel haben sich wohl vier christologische Szenen befunden. Die beiden Tafeln sind auf der

Rückseite nicht signiert, stimmen aber mit dem Stil der Stroganovschule aus dem letzten Jahrzehnt des XVI. Jahrhunderts durchaus überein ⁽¹⁾. Diesen Berliner Tafeln nahe verwandt ist ein in seiner alten Metallhülse (mit Schliessen in Form von Haken und zwei Tragringen) noch vollständig erhaltenes Triptychon, das der Verfasser unter den Beständen des Museums des Palazzo Bellomo in Syrakus vorfand, und das hier zum ersten mal veröffentlicht wird (Abb. 138—142). Die Masse der Tafeln des Kaiser-Friedrich-Museums betragen $0,15 \times 0,11$ m. Die Tafeln des Triptychons im Palazzo Bellomo haben fast die doppelte Höhe und Breite (ihre Höhe beträgt $0,27$ m, die Länge des ganzen Triptychons $0,71$ m. ⁽²⁾, die Flügel sind ebenso breit wie das Mittelbild, und werden übereinander geklappt).

Das Mittelbild des Triptychons in Syrakus (Abb. 139) mit der Darstellung des Hymnus „An Dir, Gnadenreiche, erfreuet sich alles Geschöpf“ (vgl. p. 228) stimmt in der Komposition in weitgehender Weise mit der Darstellung desselben Themas im Kaiser-Friedrich-Museum überein. Auf dem Mittelbilde des Triptychons von Syrakus nimmt man einen aufsteigenden gelben, weiss gehöhten Felsgrund wahr, über dem ein rötliches Stadtbild sichtbar wird. Links führt ein silbernes, rechts ein goldenes Tor in diese Stadt hinein, die von grünen, rötlich geästeten, auf weissen Grund gestellten Eichen umgeben und von silbernen und goldenen Dächern und Kuppeln überragt wird. Vor der himmlischen Stadt thront in einem dunkelgrünen (ursprünglich wohl blauen) goldgesterntem Kreise die als *MP* *ΘV* bezeichnete Gottesmutter vom Typus der Platytera, „deren Schoss Gott zum Thron gemacht“ und „aus welcher Gott Fleisch und Kind ward“. Sie trägt ein dunkles, goldgelichtetes Gewand. Das Kind ist mit einem goldenen Gewande angetan. Den Thron umgeben Engel, die ihn im Kreise umstehen. Am Abhange des Hügels „wallt das menschliche Geschlecht zur

⁽¹⁾ *Wulff-Alpatoff*: Denkmäler der Ikonenmalerei, p. 196—200 u. p. 288—289, Abb. 87 u. 88.

⁽²⁾ Die Ikonen der Stroganovschule sind fast durchweg von kleinem Format. Die grösste Stroganovikone der Ausstellung von 1929 mass $0,53 \times 0,42$ m., die durchschnittliche Grösse der ausgestellten Tafeln dieser Schule betrug ca. $0,35 \times 0,30$ m.

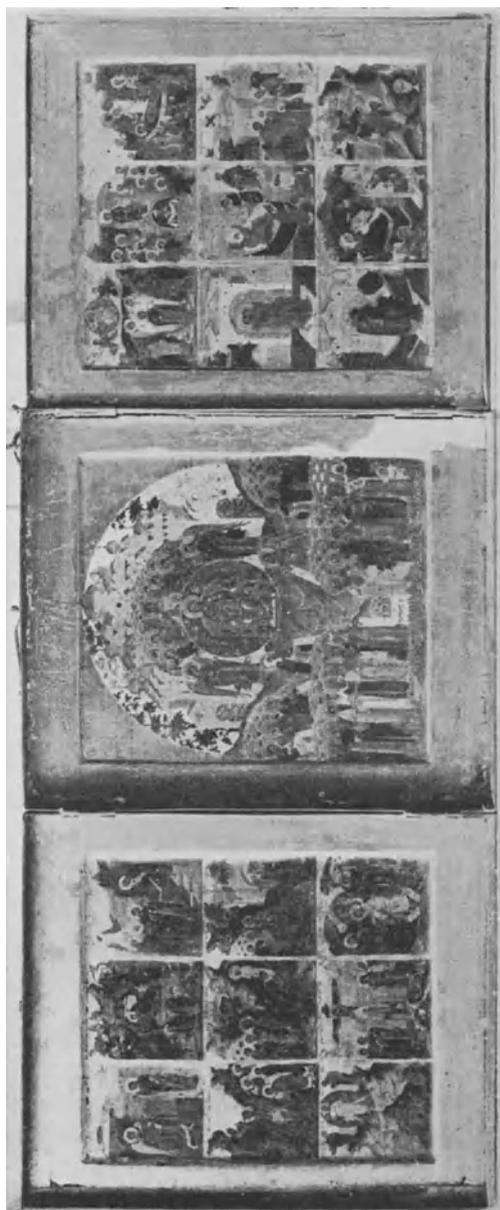


Abb. 138. Triptychon der Stroganovschule. Im Zentrum Darstellung des Hymnus „An dir, Gnadenreiche, erfreuet sich alles Geschöpf“. Auf den Flügeln die zwölf Festbilder, drei Szenen des Marienlebens und drei Szenen aus dem Leben Johannes des Täufers. Ende d. XVI. Jahrh. Syrakus, Museum des Palazzo Bellomo.



Abb. 139. Mittelbild des Triptychons der Stroganovschule im Museum des Palazzo Bellomo in Syrakus, mit der Darstellung des Hymnus „An dir, Gnadenreiche, erfreuet sich alles Geschöpf“.

Anbetung und Lobpreisung von beiden Seiten heran". Die beiden Chorfürher dieser mächtigen Gruppen, die grundsätzlich dieselben sind, wie wir sie auf der „Anbetung des Lammes" am Genter Altar der Brüder van Eyck wahrnehmen, sind Johannes der Täufer und, ihm gegenüber, Johannes Damascenus (kenntlich an seiner turbanartigen weissen Kopfbedeckung), jener grosse Vorkämpfer der Orthodoxie, der zu-



Abb. 140. Innenseite des rechten Flügels des Triptychons der Stroganovschule im Museum des Palazzo Bellomo in Syrakus mit drei Festbildern, drei Szenen des Marienlebens und drei Szenen aus dem Leben Johannes des Täuflers.

gleich einer ihrer bedeutendsten Hymnendichter war. In der Schar links, unter dem Johannes Damascenus, ist als erster, in der Tracht des Hohen Priesters, Zacharias wahrzunehmen, neben ihm stehen David und Salomo, ferner Basilios und Gregor der Theologe (auf der Berliner Tafel sind noch die beiden grossen ägyptischen Mönchsväter, Antonius, bekleidet mit dem Mantel, den ihm Athanasius gab und den er bei seinem Tode diesem zurückvererbte, und, ganz in der Ecke



Abb. 141. Rückseite des linken Flügels des Triptychons der Stroganovschule im Museum des Palazzo Bellomo in Syrakus, mit Deesisdarstellung.

links, nackt als Gymnosophist, Paulus von Theben zu unterscheiden). In der rechten Gruppe, unter der Gestalt Johannes des Täufer, nehmen wir die Apostel Petrus, Johannes und Paulus wahr, ferner die Heiligen Georgios und Demetrios, und eine Heilige in kaiserlicher Tracht, die einen heiligen Knaben an der Hand führt (Helena und Konstantin?). Hinter dem Knaben steht eine hohe Greisin, die die Hand nach ihm ausstreckt (sie ist besonders deutlich auf der Berliner Tafel wahrzunehmen). Weitere Gestalten schliessen sich an. Zwi-



Abb. 142. Rückseite des rechten Flügels des Triptychons der Stroganovschule im Museum des Palazzo Bellomo in Syrakus, mit der Darstellung der Synaxis des Erzengels Michael.

schen den beiden Gruppen ist auf der Tafel in Syrakus noch eine Schar von Seligen, die als weiss gewandete kleine Kinder dargestellt sind, zu sehen (sie fehlen auf dem Berliner Bilde). Der Grund und die Ränder der Tafel sind mit Vergoldung bedeckt, auf der man in den beiden oberen Ecken in roter Schrift die Worte des Hymnus auf russisch liest.

Von den Flügeln des Triptychons in Syrakus zeigt der linke Flügel neun Festbilder (Verkündigung, Geburt, Dar-



Abb. 143. Der Tod der Gottesmutter. Ikone der Stroganovschule. XVII. Jahrh. Leningrad, Russisches Museum.

stellung im Tempel, Taufe, Auferweckung des Lazarus, Einzug in Jerusalem, Verklärung, Kreuzigung, Anastasis). Auf dem rechten Flügel (Abb. 140) finden sich in der oberen Reihe die drei weiteren Festbilder (Himmelfahrt, Pfingsten⁽¹⁾) und

⁽¹⁾ Ueber die Pfingstdarstellung und die Gestalt des in der Höhle sitzenden „Königs Kosmos“ vgl. *N. P. Kondakov: The Russian Icon*, by E. H. Minns. Oxford 1927 p. 155 und *A. Grabar: Das ikonographische Schema der Pfingstdarstellung*. Seminarium Kondakovianum, Recueil d'études II, Prag 1928 (russ.).

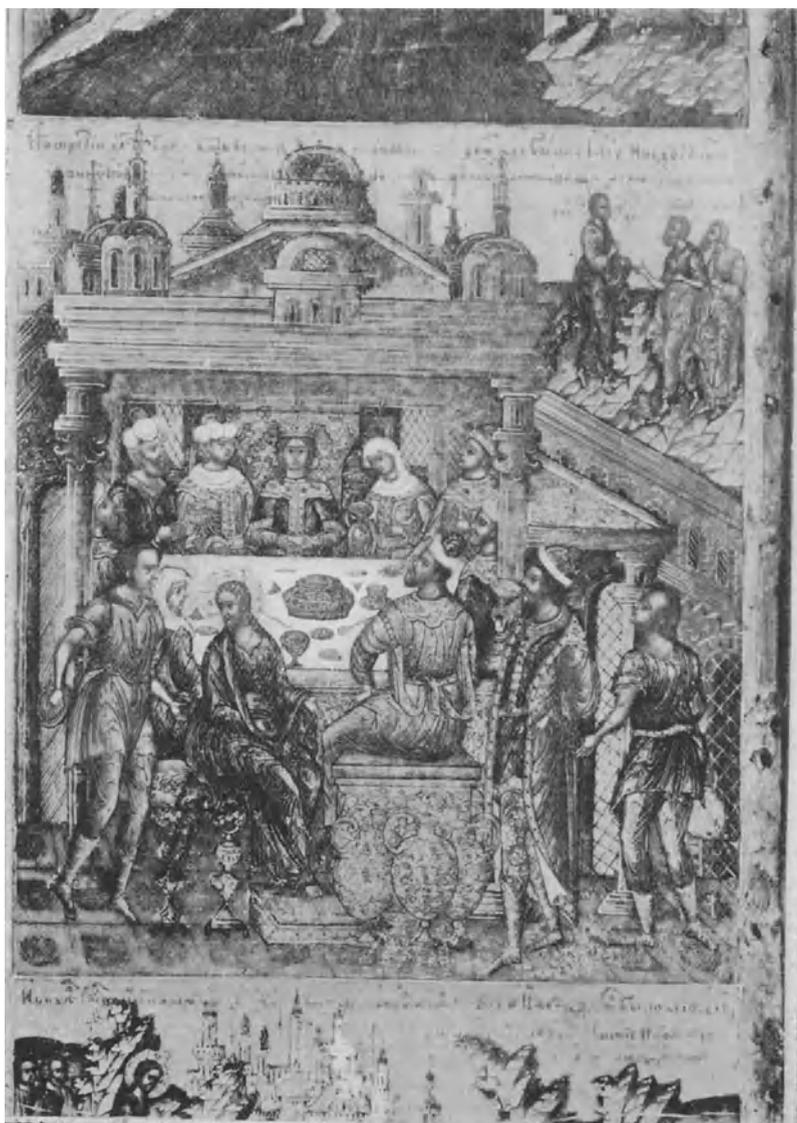


Abb. 144. Die Hochzeit zu Kana. Ausschnitt aus einer Ikone der Stroganovschule. XVI.—XVII. Jahrh.

Koimesis), in der mittleren Reihe drei Szenen aus dem Marienleben (Begegnung von Joachim und Anna in der goldenen Pforte, Geburt der Gottesmutter, Einführung der Gottesmutter



Abb. 145. Der h. Alexis, Metropolit von Moskau. Ikone der Stroganovschule. XVI.—XVII. Jahrh. Moskau, Tretjakovgalerie.

in den Tempel) und in der untersten Reihe drei Szenen aus dem Leben Johannes des Täufers (Zacharias und Elisabeth, Geburt des Täufers, Enthauptung des Täufers). Auf der Rückseite des linken Flügels des Triptychons befindet sich eine Darstellung der Deesis mit den Erzengeln Michael und Gabriel (Abb. 141), auf der Rückseite der rechten eine Synaxis des Erzengels Michael, bei der sich die himmlischen Heer-

scharen um das Brustbild des Emanuel im Kreisnimbus versammeln (Abb. 142).

Die Gruppenbildung der Mitteltafel des Triptychons in Syrakus steht mit der auf der Novgoroder Pokróvikone (Abb. 87) im Zusammenhang. Auch die lebhaften Umriss der Festdarstellungen stammen aus der Novgoroder Schule. Dagegen ist das Kolorit, „eine aus rötlichen und dunklen Tönen mit reichem Goldglanz zusammengewobene Farbenharmonie“, dasselbe Moskauer Kolorit des ausgehenden XVI. Jahrhunderts, das von Wulff an den Berliner Tafeln festgestellt worden ist. An dem Werk der Stroganovschule in Syrakus, das in Anbetracht der vollendeten Art seines Eigenstils um 1590, in die Blütezeit der Stroganovschule, zu datieren sein wird, gelangen in reicher, miniaturhaft feiner, dabei aber sehr lebensvoller Technik Rot, Rosa, Blau, Dunkelgrün, Weiss, Gelb und Gold zur Verwendung.

Die erste und die zweite Generation der Stroganovmeister (c. 1580—1620) zeichnet sich durch den Stilgehalt ihrer Formen aus. In der dritten Generation, nach 1620, als die Stroganovschule sich in die Moskauer Hofschule des XVII. Jahrhunderts aufzulösen beginnt, lockert sich ihr festes Gefüge, was eine Koimesisikone des Meisters Stepán im Russischen Museum in Leningrad erkennen lässt (Abb. 143). Die Ikone des h. Alexis, Metropoliten von Moskau, deren Hintergrund ein chinesisches Wolkenmotiv zeigt, und deren Bodenstreifen ebenfalls orientalische Vorbilder wiedergibt ⁽¹⁾, gehört noch in die Blütezeit der Stroganovschule und in die Nähe des Prokópi Tschírín (Abb. 145) ⁽²⁾.

⁽¹⁾ Vgl. *Armenag Bey Sakisian*: La miniature persane du XIIe au XVIIe siècle. Brüssel 1929.

⁽²⁾ Farbige Abb. in *Kondakov-Minns*, Taf. LV. Die Masse der Alexiosikone betragen $0,32 \times 0,27$ m. Hervorgehoben zu werden verdienen auch die in Goldstickerei auf seidenem Grunde ausgeführten bildlichen Darstellungen, die mit dem Stil der Stróganovschule zusammenhängen, so eine Darstellung der Gottesmutter in Goldstickerei, inmitten eines in gleicher Technik ausgeführten, aus Zierschrift (viásj) bestehenden Rahmens, von der Hand der Matrióna Ivánovna Stróganova, im Historischen Museum in Moskau (von 1657). Über die altrussischen Stickereien vgl. den mit guten Abbildungen versehenen Aufsatz von *N. M. Schtschekótov* in „Sophia“, 1914 Heft 1 (russ.).

DRITTER TEIL

DIE RUSSISCHE MALEREI UNTER DEM EINFLUSS DER ITALO-BYZANTINISCHEN SCHULE

ERSTER ABSCHNITT

DER BEGRIFF DER ITALO-BYZANTINISCHEN SCHULE UND IHRE ZEITLICHE BEGRENZUNG

I

Die Maniera greca, der spätbyzantinische Stil und die italo- byzantinische Schule, drei Erscheinungsformen der by- zantinischen Kunst im XIII und XIV Jahrhundert

Der Vater der russischen Kunstwissenschaft, Nikodim Pavlovitsch Kondakov, hat, indem er den Satz begründete, dass die russische Ikonenmalerei, trotz ihres Festhaltens an der byzantinischen Überlieferung, in der allgemeinen Kunstentwicklung eine durchaus eigenartige, mit nichts anderem vergleichbare Erscheinung darstelle⁽¹⁾, sowohl die schöpferische Eigenkraft der russischen mittelalterlichen Malerei als deren dauerndes Abhängigkeitsverhältnis von den byzantinischen Vorbildern zum Ausdruck gebracht. Durch dieses Abhängigkeitsverhältnis bleibt, trotz ihres bemerkenswerten, eine neue Kategorie des Schönheitsbegriffs in der bildenden Kunst belegenden Selbstwertes, die mittelalterliche russische Ikonenkunst mit der byzantinischen Kunstgeschichte eng verbunden. Ohne Bezugnahme auf den byzantinischen Hintergrund kann keine der mannigfaltigen Fragen, die im Gebiete der russischen mittelalterlichen Malerei vorliegen, in befriedigender Weise beantwortet werden. Nur im Lichte der byzantinischen Kunstgeschichte erhält die russische ihre volle Bedeutung.

(1) *Wulff-Alpatoff*: Denkmäler der Ikonenmalerei, p. 211.

Vom XI. bis zum XV. Jahrhundert steht die russische Kunst unter den Einflüssen sowohl der hauptstädtisch-konstantinopolitanischen wie der östlich-provinziellen byzantinischen Vorbilder. Innerhalb der hauptstädtisch-konstantinopolitanischen Kunst besitzen wir für die mittelbyzantinische Periode auf dem Gebiet der Wandmalerei eine hinreichende Zahl von Denkmälern ⁽¹⁾, um zu einer Bestimmung der Stileigentümlichkeiten dieser Epoche und ihrer Einflüsse auf Russland zu gelangen. Die östliche Provinzialkunst der mittelbyzantinischen Epoche dagegen, in der sich, fern von den sich in Konstantinopel wiederholt vollziehenden Renaissancen hellenistischer Stilelemente, alte syrisch-palaestinensische Motive erhalten, beginnt sich erst unserer Kenntnis zu erschliessen, vor allem durch die Erforschung der kappadokischen Höhlenklöster, deren Ergebnisse in grösserem Massstabe erst in allerletzter Zeit bekannt geworden sind ⁽²⁾.

Das denkmälerarme XIII. Jahrhundert, in dessen erster Hälfte die Kontinuität der byzantinischen Kunstentwicklung vorübergehend durch das lateinische Kaisertum gestört wird, trennt die mittelbyzantinische von der spätbyzantinischen Zeit. Obgleich die spätbyzantinische Epoche bereits 1261 durch die Wiederherstellung des griechischen Kaisertums eingeleitet wird, beginnen ihre Denkmäler auf dem Gebiete der Malerei für unsere Kenntnis erst mit den ersten Jahren des XIV. Jahrhunderts. Gleich das erste dieser Denkmäler, die Mosaiken im Narthex der Chorakirche (Kachrije-Djami) in Konstantinopel, weist sowohl in den Einzeltypen wie in der gesamten Bildgestaltung eine so grosse, grundsätzliche Verschiedenheit im Vergleich zum Stil der mittelbyzantinischen Periode auf, dass die Tatsache einer stattgehabten Stilwandlung unverkennbar ist. Sie wird vollends durch den Umstand erhärtet, dass sämtliche weitere bekannt gewordene Werke sowohl

⁽¹⁾ Zusammengefasst bei *Ch. Diehl*: *Manuel d'Art Byzantin*. 2 Aufl. Paris 1925/26. 2 Bde, *O. M. Dalton*: *Byzantine Art and Archeology*, Oxford 1911, *O. Wulff*: *Altchristliche und byzantinische Kunst*. II. Bd. Wildpark — Potsdam (o.J.), und *O. M. Dalton*: *East Christian Art*. Oxford 1925.

⁽²⁾ *Guillaume de Jerphanion*: *Une nouvelle province de l'art byzantin. Les églises rupestres de Cappadoce*. I. Paris 1925.

der Monumental- wie der Tafelmalerei, der Miniaturmalerei und der Kunststickerei der spätbyzantinischen Periode die Stileigentümlichkeiten der Kachrije-Mosaiken teilen, sowohl im Gebiete von Konstantinopel selbst als in den byzantinischen Aussenländern.

Das Ergebnis dieser Stilwandlung ist die die letzte, spätbyzantinische Kunstphase ausfüllende, in ihrem Ursprung stark umstrittene Paläologenkunst, die sogenannte palaeologische Renaissance. Ihr Stil ist in jeder Hinsicht stark naturalistisch bereichert, und wird zudem von einer schönen Linie beherrscht, die ihren Eigenwert ausserhalb der sakralen Bindungen der vorhergehenden Periode findet. Um ihn zu erklären, hat man diesen Stil in Abhängigkeit von der beginnenden italienischen Renaissance bringen wollen (westliche Hypothese). Man hat ihn ferner, besonders hinsichtlich seines Naturalismus, als ein Zurückgreifen auf alte syrische Vorbilder zu erklären versucht (östliche Hypothese) und man hat endlich seinen Ursprung in einer Erneuerung des Geistes- und Kunstlebens in Konstantinopel selbst entdecken wollen, die durch die palaeologische Restauration verursacht worden war, und in der sich die byzantinische Welt noch einmal der ihr selber innewohnenden Werte in schöpferischer Weise bewusst wurde (hellenistische Hypothese). Die westliche Hypothese ist durch Richter angeregt worden ⁽¹⁾ und Lichatschev ⁽²⁾, zum Teil auch Kondakov ⁽³⁾, haben ihr viel Raum eingeräumt. Die östliche Hypothese ist von Theodor Schmit ⁽⁴⁾ vorgetragen und von Strzygowski ⁽⁵⁾ ausgebaut worden. Die hellenistische Hypothese wird von Diehl ⁽⁶⁾ und Millet ⁽⁷⁾ ver-

⁽¹⁾ *J. P. Richter* in Zeitschr. f. Bild. K. 1878, XIII, p. 205—206.

⁽²⁾ *N. P. Lichatschev*: Die Darstellung der Gottesmutter in den Werken der italo-griechischen Ikonenmalerei. Petersburg 1911.

⁽³⁾ *N. P. Kondakov*: Die Mosaiken der Kachrije—Djami in Konstantinopel. Odessa 1881 (russisch), u. *Kondakov*: Byzantin. Kirchen u. Denkm. Konstantinopels. Arbeiten (trudy) des VI. Archaeologischen Kongresses, III. Odessa 1887, p. 165—197 (russ.).

⁽⁴⁾ *Th. Schmit*: Die Kachrije—Djami. Sofia 1906 (russ.).

⁽⁵⁾ *J. Strzygowski*: Die Miniaturen des serbischen Psalters. Denkschr. d. K. Akad. d. Wissensch. Wien 1906.

⁽⁶⁾ *Ch. Diehl*: Manuel d'art byzantin. 2 Aufl. Paris 1925/26.

⁽⁷⁾ *G. Millet*: Byzance et non l'Orient. Rev. Archéol. 1918, I.

treten, denen Muratov folgt⁽¹⁾. In letzter Zeit hat Ainalov⁽²⁾ die Gesamtheit der auf die palaeologische Renaissance bezüglichen Fragen einer Revision unterworfen, bei der er, unter Ablehnung der östlichen Hypothese, zu einem Resultat gelangt, das man als einen Ausgleich zwischen der westlichen und der hellenistischen Hypothese bezeichnen kann, und das wertvolle Aufschlüsse enthält.

Ainalov verweist auf Venedig, wo im XIII. Jahrhundert eine direkte Berührung byzantinischer und abendländischer, romanisch-frühgotischer Stilelemente in den in der ersten Hälfte des XIII. Jahrhunderts entstandenen Narthex-Mosaiken von S. Marco stattfand. Bereits Tikkanen⁽³⁾, Dvorak⁽⁴⁾ und Testi⁽⁵⁾ haben in diesen, die Genesis bis zur Geschichte Josephs einschliesslich illustrierenden Darstellungen romanisch-frühgotische Elemente feststellen können. Da die Redaktion dieses Genesiszyklus, wie Tikkanen andererseits nachgewiesen hat, auf eine altchristliche Vorlage, die Cottonbibel, zurückgeht, deren Typen vermutlich in mittelbyzantinischer Bearbeitung den venezianischen Mosaizisten des XIII. Jahrhunderts vorlagen, so ist die gleichzeitige Anwesenheit abendländischer Stilelemente hier doppelt bemerkenswert. Ein zweites, ein Jahrhundert später entstandenes Denkmal, die Mosaiken von 1342 in der Taufkapelle von S. Marco, zeigen dann, mit welcher Energie abendländische Stilformen, und zwar neben den romanischen und gotischen auch trecenteske Motive, in die byzantinische Kunst auf venezianischem Boden eindringen. Nach Ainalov reflektiert dieser Prozess von Venedig nach Konstantinopel hinüber und ergibt eine Reihe abendländischer Einwirkungen auf die konstantinopolitanische Kunst. Sie sind von ihm an einer Anzahl von Denkmälern der paläologischen Renaissance mit gleicher Sorgfalt untersucht wor-

⁽¹⁾ *P. Mouratov*: L'ancienne peinture russe. Rome 1925.

⁽²⁾ *D. Ainalov*: Die byzantinische Malerei des XIV. Jahrhunderts. In: Sapiski klassitscheskago otdelenija ruskago archeologitscheskago obščeststva. Bd. IX, Petersburg 1917 (russ.).

⁽³⁾ *Tikkanen*: Die Genesismosaik von S. Marco in Venedig. Helsingfors 1889.

⁽⁴⁾ *M. Dvorak*: Kunstgeschichtl. Anzeigen, II., 1905, S. 17, 18. (Rezension der drei ersten Bände von Venturi, Storia dell'arte italiana).

⁽⁵⁾ *L. Testi*: Storia della pittura veneziana. Bergamo 1909, 1915.

den wie die abendländischen Einwirkungen auf die byzantinische Kunst in Venedig. Das Resultat dieser Untersuchung ist die Feststellung eines sehr bemerkenswerten Unterschiedes, mit dem Ainalov den Kern der Frage nach dem Wesen der paläologischen Renaissance richtig zu erfassen scheint. „Der neue byzantinische Stil, der in Konstantinopel selbst aufkommt, unterscheidet sich von dem westlichen byzantinischen Stil (d. h. von dem soeben in Venedig betrachteten) durch eine sehr wichtige Eigenschaft, die allem Anscheine nach im XIII. Jahrhundert noch für die gesamte byzantinische Kunst Geltung besass, im XIV. Jahrhundert aber zur besonderen Eigenschaft der östlichen byzantinischen Kunst (d. h. der Paläologenkunst von Konstantinopel) wird. Diese besondere Eigenschaft besteht in der Ausnutzung einzelner künstlerischer Motive einer älteren Tradition, die uns heute hauptsächlich aus den Prachthandschriften des X. Jahrhunderts, und auch früheren, bekannt ist, und in der gelegentlichen Benutzung ganzer Darstellungszyklen aus diesen Handschriften“⁽¹⁾. In Denkmälern, wie die Mosaiken der Kachrije-Djami, oder die Miniaturen des Serbischen Psalters der Münchener Staatsbibliothek sind uns nach der Meinung von Ainalov nicht, wie Strzygowski das will, Kopien syrischer Vorlagen gegeben. Sie stellen vielmehr „ein bemerkenswertes Material dar zur Bestimmung jenes Erbes an älterer Kunst, das in der Hofschule der Paläologen plötzlich aufs Neue lebendig wurde, und das dem neuen konstantinopolitanischen Stil einen besondern, von der Maniera greca in Italien verschiedenen Charakter gab.“

Durch Ainalovs Definition werden drei Stilgruppen byzantinischen Gepräges, um die es sich in Italien und Konstantinopel im XIII. und XIV. Jahrhundert handelt — Stilgruppen, die alle drei aus jener unmittelbaren Berührung der abendländischen Kunst des hohen Mittelalters und der byzantinischen mittelalterlichen Kunst erwachsen sind, die der vierte Kreuzzug mit sich brachte — ihrem Wesen nach klar gekennzeichnet. Diese Gruppen sind

1) Die Maniera greca.

Die Bezeichnung ist bereits von Ghiberti in seinem zweiten

⁽¹⁾ *Ainalov*: Die byzantinische Malerei d. XIV. Jahrh., I. c. p. 213.

Kommentar auf die Kunst des Ducento angewandt worden, zur Kennzeichnung jener byzantinischen Vorstufe, aus der die Begründer der „arte del disegno“, der neuen, den Anfang der Renaissance bedeutenden Art, Cimabue und Duccio, Cavallini und Giotto hervorgehen. Im selben Sinne wendet Vasari den Begriff der *Maniera greca* auf die italienische Kunst des XIII. Jahrhunderts an. In der *Maniera greca* wird der nach Italien herübergekommene, von Venedig und von Pisa aus sich verbreitende mittelbyzantinische Stil in der ersten Hälfte des XIII. Jahrhunderts von italienisch-romanischen Motiven und weiter in der zweiten Hälfte des XIII. Jahrhunderts von gotischen Elementen durchdrungen, die, wie Wulff gelegentlich definiert, ⁽¹⁾ „für die Zeitgenossen die Wiedergabe der Erscheinung der Wirklichkeit bedeuten.“ Ein hervorragendes Werk der *Maniera greca* auf venetianischem Boden sind jene von Ainalov analysierten Narthex-Mosaiken von San Marco aus der ersten Hälfte des XIII. Jahrhunderts, mit ihren romanisch-frühgotischen Bestandteilen inmitten eines überragenden byzantinischen Rahmens. An dem aus der Mitte des XIII. Jahrhunderts stammenden, die Überführung der Leiche des h. Markus darstellenden Fassadenmosaik von S. Marco treten die frühgotischen Elemente der venezianischen *Maniera greca* vollends hervor. Von Venedig aus nach Konstantinopel hinübergreifend, wirkt diese *Maniera greca* dort zur Neubildung des byzantinischen Spätstils mit, der, nach der Ansicht von Ainalov, auf diese Art gleich ihr aus der Berührung des Ostens und des Westens auf venetianischem Boden resultiert ⁽²⁾.

⁽¹⁾ O. Wulff: Zwei Tafelbilder des Ducento im Kaiser-Friedrich-Museum. Jahrbuch der kgl. preussischen Kunstsammlungen. 1916, p. 68 ff.

⁽²⁾ Die Arbeit Ainalovs über die Stilbildung der paläologischen Renaissance ist 1917 veröffentlicht worden, ein Jahr vor der Aufdeckung der Fresken des XII. Jahrh. in Vladimir, die den Beweis für die Tatsache erbracht hat, dass das Meiste, was bisher in der spätbyzantinischen Kunst als abendländische Komponente bewertet worden ist, in Wirklichkeit aus der mittelbyzantinischen Kunst in die *Maniera greca* gelangt ist. Dagegen bleibt unbestritten, dass die Vitalität der Hochgotik die, von Frankreich ausgehend, ganz Europa belebte, auch auf Konstantinopel eingewirkt hat, indem sie die Byzantiner dazu anregte, ihre Kunstübung noch einmal aus den grossen Reserven ihrer eigenen Tradition zu bereichern. Westliche Einflüsse wurden auch nach der Wiederaufrichtung des byzantini-

2) Der byzantinische Spätstil, der Stil der paläologischen Renaissance.

In dieser kommt es nicht, wie in Italien nach der Überwindung der *Maniera greca*, zu einem unmittelbaren Zurückgehen auf die Wirklichkeit. Die Fülle einer übergrossen Tradition versperrt den byzantinischen Meistern den Weg zur Natur. Dafür erneuern sie aber, nach treffender Ansicht von Ainalov, die tieferen Schätze einer künstlerischen Vergangenheit, die ihrem Wesen nach hellenistisch ist, und verbinden die auf diese Art neu gewonnenen alten Werte mit einzelnen, der Kunst des Westens entlehnten Motiven. Diese Motive können ausser den für die *Maniera greca* charakteristischen romanisch-gotischen auch trecentistische sein. Mit dem Beginn des XIV. Jahrhunderts hat in Italien der die Renaissance einleitende Trecentostil die *Maniera greca* überflügelt. Hatte diese das XIII. Jahrhundert beherrscht, so ist sie im XIV. Jahrhundert nur noch ein Rest, ein Bodensatz, der dort, wo der neue Renaissancestrom am mächtigsten ist, in Florenz, bald vollkommen weggespült wird, während er in Kunstprovinzen, wo dieser Strom langsamer fliesst, noch Bedeutung behält, so vor allem in Venedig. Hier haben wir in den Mosaiken der Taufkapelle von S. Marco von 1342 und in Tafelbildern wie der Madonna des Dogen Andrea Dandolo (um 1340) in Sta. Maria della Salute den Stil der *Maniera greca*, zu dem Elemente der Trecentokunst hinzugekommen sind, ohne jedoch die Vorherrschaft des byzantinischen Elements brechen zu können. Die *Maniera Greca* des XIII. Jahrhunderts ist hier zu einer Stilstufe evolutioniert, die romanisch-gotische, trecentistische und byzantinische Elemente enthält, unter dauerndem Vorwiegen der letzteren. Der neuen, dem XIV. Jahrhundert

schen Imperiums durch die Paläologen Konstantinopel durch jene bunte internationale Welt vermittelt, die sich, bis zur türkischen Eroberung, noch im XIV. u. XV. Jahrh. in den Herzogtümern und Despotaten von Athen, Morea, Kephalaria und Epirus ausbreitete (vgl. *Ersch u. Gruber: Enzyklopädie*, Bd. 85–87, *The Cambridge Medieval History*, vol. IV, und die Schilderung dieses Milieus, in der phantastischen Erzählung vom Besuch Messire Jehan de Bourgoigne's, Grafen von Nevers, auf der Feeninsel Chifolignie (Kephalaria) i. J. 1397 bei *Froissart*, Ausgabe von Kervyn de Lettenhove, Bd. XVI, p. 53, 54).

angehörigen Stilstufe der byzantinischen Kunst auf italienischem Boden mangelt es aber gänzlich an der vereinheitlichenden Stilkraft Konstantinopels, wie ihr gleichzeitig das Leben der eigentlichen Trecentokunst fehlt. Sowohl an der paläologischen Renaissance als an der italienischen Renaissancekunst gemessen ist dieser neuen, dem XIV. Jahrh. angehörenden Stilstufe der byzantinischen Kunst auf italienischem Boden ein untergeordneter, provinzieller Charakter eigen, in dem sie eingeschlossen bleibt und aus dem heraus sie weiterwirkt. So wie sie ist, stellt sie eine besondere, zwischen der italienischen Renaissance und der konstantinopolitanischen Kunst des Paläologenzeitalters bestehende, byzantinisch beherrschte Stileinheit dar — eben die dritte jener aus gemeinsamem Boden erwachsenen Stileinheiten, von denen oben die Rede war.

3) Die italo-byzantinische Schule.

Diese dritte Stileinheit spätbyzantinischen Charakters ist somit ein ausgesprochener Provinzstil von sekundärer Bedeutung, sowohl gegenüber der *Maniera greca*, die Italien im XIII. Jahrhundert souverän als künstlerischer Exponent einer Epoche beherrscht hat, als gegenüber der paläologischen Renaissance, die sich als letzte der grossen Stilperioden von Byzanz ihren Vorgängerinnen, der justinianischen Kunst und den mittelbyzantinischen Renaissancen des IX. und XI. Jahrhunderts ebenbürtig anschliesst. Die Tatsache, dass die Insel Kreta, eine byzantinische Kulturprovinz, die vom Beginn des XIII. bis in die Mitte des XVII. Jahrhunderts unter venezianischer Herrschaft stand, eines der Hauptzentren dieser italo-byzantinischen Schule war, deren Werke von hieraus in den christlichen Orient und bis nach Russland gelangten, ändert nichts an ihrem untergeordneten Wesen. Wenn G. Millet letzthin der kretischen Schule innerhalb der spätbyzantinischen Kunstentwicklung eine selbstständige Bedeutung hat beimessen wollen, die, seinen Ausführungen nach, im XIV. und XV. Jahrhundert noch über die Bedeutung Konstantinopels hinaus zu gehen scheint ⁽¹⁾, so sind seine Annahmen, wenigstens

⁽¹⁾ *Gabriel Millet*: Recherches sur l'iconographie de l'Évangile aux XIVe, XVe et XVIe siècles. Paris 1916, p. 683. „A ce moment (Ende des XIV. Jahrh., Zeit des Manuel Palaiologos) ce que nous appelons l'école crétoise (von der Millet an anderer Stelle sagt: „elle touche pourtant à

nach dem Stande der gegenwärtigen Kenntnis der Denkmäler, fürs erste noch in das Gebiet des Hypothetischen zu verweisen. Man wird dabei nicht umhin können, Igor Grabar beizupflichten, der darauf hinweist, dass „G. Millet selbst, der dieses Problem aufgeworfen hat, in Bezug auf die Frage nach den künstlerischen Wechselbeziehungen zwischen Konstantinopel, Mazedonien (eine zweite hypothetische Provinzschule, der Millet ebenfalls besondere Bedeutung beilegt) und Kreta beiweitem noch nicht klar sieht“⁽¹⁾.

II

Die Tätigkeit der italo-byzantinischen Werkstätten auf dem italienischen Festlande, in Venedig und auf Kreta vom XIV—XIX Jahrhundert

Die bisher aus dem XIV. und XV. Jahrhundert bekannt gewordenen Tafeln der italo-byzantinischen Schule gehören hauptsächlich ihren auf dem italienischen Festlande befindlichen Zentren und Venedig selbst an. Seit dem XVI. Jahrhundert überwiegt die venetianisch-kretische Produktion. Die Tafeln der festländischen Werkstätten werden für die an Ort und Stelle herrschenden Bedürfnisse gearbeitet worden sein, für den Bedarf von Leuten, die die Formen der altertümlichen Sakralkunst dem zeitgenössischen Renaissancegeschmack vorzogen, und an denen es nirgends gefehlt haben wird. Am konservativsten war in dieser Beziehung ihrem ganzen Wesen nach die venezianische Gesellschaft. Bis in die Hochrenaissance hinein waren Madonnenbilder von byzantinischem Gepräge für die Hausandacht immer wieder begehrt. „In nessuna delle famiglie veneziane poteva mancare l'icone bizantina, cui

l'Italie et surtout à Venise“) dut fleurir aussi à Constantinople. C'est pourquoi elle conserva la tradition de la cité impériale, et, plus tard, dans les couvents de l'Athos et de Thessalie, elle sut la défendre pied à pied, jusques à la fin du XVIe siècle, contre l'attrait de l'Italie. Au bout de cette période de deux siècles elle donna une preuve éclatante de sa vitalité en décorant la Péribleptos (Mistra) en y affirmant mieux que plus tard au Mont Athos, son haut idéal de distinction et de noblesse“.

(¹) Igor Grabar: „Voprosy Restavrazii“ I. Moskau 1926, p. 112 (russ.).

era affidata la tutela del patrio lare." Für diesen Satz Gerolas ⁽¹⁾ besitzen wir am Ausgange des XV. Jahrhunderts einen direkten Beweis in einem Bilde der Ursulalegende des Carpaccio, wo zur Ausstattung eines spätquattrocentesken venezianischen Interieurs ein typisch italo-byzantinisches Madonnenbild der Madre della Consolazione gehört ⁽²⁾. Während wir aber annehmen müssen, dass — vielleicht mit alleiniger Ausnahme von Otranto — die Erzeugnisse der italo-byzantinischen Werkstätten des italienischen Festlandes von Hause aus nicht für die Ausfuhr bestimmt waren und wahrscheinlich mehr durch Zufall als durch Absicht nach dem christlichen Orient und nach Russland gelangten, war ein bedeutender Teil der Produktion der venezianisch-kretischen Ateliers von vornherein für den Export in den Osten bestimmt. Schon früh muss eine Ausfuhr in das östliche venezianische Herrschaftsgebiet begonnen haben. Seit dem Fall Konstantinopels wird sie in grossem Masstabe betrieben worden sein. Wie sehr seit dem XVI. Jahrhundert die venezianisch-kretische Schule innerhalb der gesamten italo-byzantinischen Kunst in den Vordergrund tritt, geht u. a. aus dem Umstand hervor, dass sich in der mit ihr besonders vertrauten russischen Literatur vielfach die Bezeichnung der italo-kretischen Schule für die gesamte italo-byzantinische Kunst eingebürgert hat. Hierzu liegt eine bestimmte Berechtigung vor: sowohl der Charakter der erhaltenen Werke, wie die bisher bekannten Künstlernamen dieser Zeit beweisen, dass sich der Schwerpunkt der italo-byzantinischen Schule seit dem Beginn des XVI. Jahrhunderts vom italienischen Festlande fort endgültig in die Ateliers von Venedig und Kreta verlegt.

Die festländischen Zentren der italo-byzantinischen Kunst befinden sich inmitten der lateinischen Welt, in der das strenge Einhalten traditionell festgelegter Bildtypen unbekannt war. Daher zeigen ihre Andachtsbilder meist keinen der feststehenden griechischen Madonnentypen in strikter Ausprägung. Sie sind von einer vagen Altertümlichkeit, die by-

⁽¹⁾ *Giuseppe Gerola*: Monumenti veneti nell'isola di Creta. Venezia 1905 t. II. 298 ff.

⁽²⁾ *N. P. Lichatshev*: Die Darstellungen der Gottesmutter in der italo-griechischen Ikonenmalerei. 1911 (russ.).

zantinische Grundform ist in ihnen nur im allgemeinen Sinne ehrwürdig. Neuerungen verschiedener Art werden hier mit grosser Leichtigkeit von der Trecentokunst her angenommen, und im Quattrocento stirbt diese festländische byzantinisierende Schule mit dem Überhandnehmen der Renaissanceformen überhaupt aus. Im Kreise der griechischen Kolonie und der griechischen Künstler in Venedig, im Quartiere San Giorgio dei Greci ⁽¹⁾ und auf Kreta befindet sich die italo-byzantinische Schule dagegen inmitten des wirklichen Griechentums. Die Grundlage der byzantinischen Ikonenkunst, die unveränderliche Tradition als geoffenbart und gottgegeben betrachteter Grundtypen der Darstellung beherrscht hier sowohl die Vorstellungswelt der Künstler als die der Auftraggeber. Wenn es im Kreise der venetianisch-kretischen Schule unter dem Einfluss der Frührenaissance zum Aufleben altchristlicher, in der mittelbyzantinischen Kunst nicht mehr berücksichtigter, im Abendlande aber erhaltener Madonnen-typen, wie der der Galaktotrophusa, der säugenden Madonna, oder zu selbständigen Neuschöpfungen, wie die der Passionsmadonna, kommt, so vollzieht sich dies in möglichst strengem Anschluss an den der Tradition entstammenden festen Typus der Hodigitria. Wenn historische Szenen durch neue Motive bereichert werden, so bleiben die alten Grundtypen dabei gewahrt. In der zweiten Hälfte des XVII. Jahrhunderts wird die venezianisch-kretische Schule von Hochrenaissancemotiven und von Barockmotiven überflutet. Aber ihre byzantinischen Grundelemente werden hierbei nicht aufgelöst, wie dies bei der festländischen italo-byzantinischen Schule schon im Quattrocento der Fall ist. Auf dem Kreuzigungsbilde des Konstantin Palaeocappa im Kloster Gonja (Chissamo) auf Kreta ⁽²⁾, das Millet an das „Le coup de lance“ benannte Kreuzigungsbild von Rubens im Museum in Antwerpen erinnert (von 1620), wird immer noch Maria mit den heiligen Frauen zur Rechten Christi, der Gruppe des Johannes mit dem Zenturio zu seiner Linken gegenübergestellt, und auf einer Ikone, die auf der Berliner Ausstellung von 1926

⁽¹⁾ *Wulff-Alpatoff*: Denkmäler der Ikonenmalerei, p. 234.

⁽²⁾ *Millet*: Recherches sur l'Iconographie de l'Évangile, Abb. 480.

zu sehen war⁽¹⁾, auf der die Einführung Mariae in den Tempel inmitten süddeutsch anmutender Spätrenaissancegruppen⁽²⁾ zur Darstellung gelangt (Abb. 146), sind die Jungfrau Maria,



Abb. 146. Die Einführung der Gottesmutter in den Tempel. Italo-byzantinische Ikone d. XVI.—XVII. Jahrh. Mannheim, Sammlung Noether.

Joachim und Anna inmitten der übrigen Renaissancefiguren byzantinisch gebildet (vgl. Abb. 24), während man im Hintergrunde, auf einem Balkon, jene Speisung der Jungfrau Maria

⁽¹⁾ Nicht im Katalog. Sammlung Noether, Mannheim.

⁽²⁾ Süddeutsche Einflüsse in der kretischen Schule erwähnt *Diehl*, Manuel II Bd. p. 866.

durch den Engel im Tempel gewahrt, die für die Darstellung dieser Szene in der byzantinischen Kunst charakteristisch ist. Bis zuletzt hält die venezianisch-kretische Schule an der alten byzantinischen Absicht fest, das Bild durch die Anlehnung an gottbegnadete Urformen zu heiligen.

Ein solches Festhalten an einer für die Empfindung ihrer Träger erhabenen Überlieferung beherrscht mit der Macht eines tausendjährigen, unabänderlichen Instinkts auch den grössten Meister der kretischen Schule, den einzigen Genius, der aus dem italo-byzantinischen Kunstkreis hervorging — den Greco. Greco kommt zu seiner besonderen, innerhalb der ihm zeitgenössischen abendländischen Kunst so seltsamen Wirkung, indem er die bewegte Bildgestaltung Tizians und Tintoretos mit dem Wesen der byzantinischen formelhaften Urbilder verschmolz, und indem er zugleich das Renaissanceporträt mit jener besonderen, nach dem Typischen strebenden Art durchsetzte, die, ein Erbe der Antike, in Byzanz eine besondere Pflege dank der Auffassung der heiligen Gestalten als ethischer Charaktere erfahren hatte.

Bis zur Gesinnung des Greco hat sich freilich keiner der übrigen kretischen oder makedonischen Maler des XVI. Jahrhunderts erheben können ⁽¹⁾. Wenn die Besonderheit des Greco auch erst in seinem kretischen Ursprung ihre volle Erklärung findet, so scheidet er doch für die engere Betrachtung der italo-byzantinischen Schule aus ⁽²⁾.

⁽¹⁾ Wir kennen aber zu wenig den Panselinos von Thessalonich, Grecos Gegenpol im XVI. Jahrhundert, dessen Ruhm im christlichen Osten noch im XVIII. Jahrhundert lebendig war.

⁽²⁾ Ikonographisch steht Greco so gut wie ganz auf abendländischem Boden. Er hat die Auferstehung stets unter dem abendländischen Bilde des dem Sarkophag entschwebenden Christus gemalt, nicht als byzantinische Anastasis. Er hat auch immer das abendländische Veronikabild gemalt, an Stelle des niemals die Dornenkrone aufweisenden byzantinischen Mandilion. Der Evangelist Johannes wird von Greco nach abendländischer Art als bartloser Jüngling dargestellt. Nur einmal, am Hochaltar von Santo Domingo el Antiguo in Toledo, erscheint er als der byzantinische greisenhafte Johannes Theologos, der Seher von Patmos. Bei seinen Darstellungen der übrigen Apostel giebt Greco nur Petrus und Paulus ausgesprochen byzantinische Züge, die aber in diesem Fall der abendländischen Auffassung nicht widersprechen, da sie dieser, wenn auch abgeschwächt, ebenfalls zugrunde liegen.

Die italo-byzantinische Schule nimmt im XIV. Jahrhundert in verschiedenen italienischen Zentren zugleich ihren Ursprung. Sie ist eine Abzweigung der *Maniera greca*, die sich wegen ihres bewussten Hanges zur altertümlichen Sakralkunst mit dem umgebenden, aus der *Maniera greca* evolutionierten Trecento nicht identifiziert, was aber nicht verhindert, dass sie, unter Beibehaltung des byzantinischen Grundelements, vom umgebenden Trecento beeinflusst wird. Im XV. Jahrhundert sind auf dem italienischen Festlande die Renaissance-Einflüsse bereits so allgemein, dass die festländischen Zentren der italo-byzantinischen Schule, mit Ausnahme derjenigen in der Terra di Otranto, sich auflösen. Ihr Schwerpunkt verlegt sich um diese Zeit endgültig nach Venedig, das von jeher ihre stärkste Position in Italien gewesen zu sein scheint, und nach Kreta, wo das Bedürfnis nach ihren Erzeugnissen einerseits durch den besonders konservativen Geist der venezianischen Gesellschaft, andererseits durch eine unter venezianischer Herrschaft stehende griechische Bevölkerung bedingt ist. Der venezianische Handel eröffnet ihr zugleich um diese Zeit ein weites Absatzgebiet im christlichen Osten, wo sie die Schulen von Konstantinopel zu ersetzen berufen ist. Das XV. und das XVI. Jahrhundert können als die Blütezeit der italo-byzantinischen Schule gelten und bedeuten zugleich ihre weiteste Expansion. Im XVI. Jahrhundert wird auch Russland merklich von ihrem Einfluss erreicht. Das Ende der italo-byzantinischen Schule fällt mit dem Verlust der letzten Stützpunkte Venedigs auf Kreta und dem Ende Venedigs selbst zusammen. Im XIX. Jahrhundert erhalten sich die Ausstrahlungen der einstigen italo-byzantinischen Schule auf Kreta noch in Form einer Bauernkunst. Das XIV.—XVIII. Jahrhundert ergeben somit die zeitlichen Begrenzungen für die italo-byzantinische Schule in ihrer Gesamtheit. Wenn sie auch stets im provinziell begrenzten Sinne zu verstehen ist, so verdient sie kunstgeschichtlich in mancher Hinsicht beachtet zu werden. Ihre Lebenskraft, die sie auch im XVIII. Jahrhundert, zur Zeit der Türkenherrschaft, noch nicht ganz verloren hatte, ist bemerkenswert. „L'arte, florida di vivacità, se non d'ispirazione, si perpetua attraverso gli ultimi secoli non ingloriosamente“ sagt Gerola von der Entwicklung, die die italo-

byzantinische Schule auf Kreta seit dem XVI. Jahrhundert nimmt ⁽¹⁾.

ZWEITER ABSCHNITT

DIE ÖRTLICHEN ZENTREN DER ITALO-BYZANTINISCHEN SCHULE

I

Rom

Die italo-byzantinische Schule stellt ihrem Wesen nach eine untergeordnete Abzweigung und eine provinzielle Fortsetzung der ducentistischen *Maniera greca* dar. Ihr Aufkommen in den verschiedenen Kunstzentren Italiens ist somit durch die ihr

⁽¹⁾ *Giuseppe Gerola*: Monumenti veneti nell'isola di Creta. Venezia 1905, II. p. 307. Über die kunstgeschichtliche Bedeutung der italo-byzantinischen Schule vgl. *Corrado Ricci*: La Galleria di Ravenna. Estratto degli Atti dell' Accademia Ravennate per gli anni 1894, 95, 96, 97. Ravenna 1898. „In certi monasteri della Russia e della Grecia ed anche in Italia si sono a lungo conservati nelle immagini i vecchi tipi tradizionali e la vecchia tecnica . . . d' altronde non sempre in esse sfugge una influenza dei secoli in cui furono fatte, chè, qua e là, appaiono, benchè titubanti, alcuni motivi e alcune linee della grande arte sincrona . . . nel complesso sone cose posteriori, eseguite come sopra uno stampo e vendute una volta nei conventi, presso i santuari, o nelle fiere, nè piri nè meno che le odierne oleografie“. Ferner *A. Muñoz*: I quadri bizantini della Pinacoteca Vaticana. Rom 1928, p. 7. ff. „Le icone della raccolta della Pinacoteca Vaticana ci presentano, in buoni esemplari, la varietà degli atteggiamenti stilistici delle scuole greche e russe; ci permettono di cogliere chiaramente i legami tra Oriente ed Occidente, costituendo così nel loro insieme una collezione pregevole e veramente dimostrativa per la storia dell'arte neobizantina, alla quale finora si è attribuita da noi troppo poca importanza. Lo studio dell'arte neobizantina è invece interessante, non solo in quanto essa rappresenta il linguaggio artistico di grandi popoli attraverso più secoli; non solo per la diffusione di forme italiane in luoghi così lontani; ma anche perchè a sua volta essa ha influito su quella italiana, specialmente veneziana, e perfino su artisti come Giovanni Bellini, e Bassano e Jacopo Tintoretto. Così, ciò che rende tanto caratteristica l'arte di Domenico Theotocopuli detto il Greco (nato a Candia circa l'anno 1547) maestro oggi così altamente apprezzato e ricercato, è appunto il fondo di tradizione greca, che si compone in modo gradevolissimo con le sovrapposizioni veneziane e spagnole“.

vorhergehende *Maniera greca* bedingt. „Lokale Werkstätten dieser Zentren bleiben, auch nachdem das persönliche und freie Kunstschaffen der Renaissance aus ihnen hervorgegangen, in enger Beziehung zum orthodoxen Osten und werden zur Grundlage der griechisch-italienischen oder der italo-kretischen und spätgriechischen Ikonenmalerei.“⁽¹⁾ Um zu einer Übersicht der örtlichen Verteilung dieser Zentren hinsichtlich der italo-byzantinischen Schule zu gelangen, ist es daher erforderlich, zunächst eine Übersicht über die *Maniera greca* und die Verteilung und Eigenart ihrer verschiedenen Schulen zu gewinnen.

Die *Maniera greca*, die italienische Kunst des Ducento, stellt eine jener gegenseitigen Beeinflussungen byzantinischer und abendländischer Kunstelemente dar, die wir in der ersten Hälfte des Mittelalters unter wiederholter Erneuerung des „regulierenden“⁽²⁾ direkten byzantinischen Einflusses immer wieder in Italien, ebenso wie im gesamten übrigen Westeuropa, am Werke sehen. Im Laufe von sieben Jahrhunderten werden in mehrfachen Rezeptionen byzantinische Vorbilder auf Veranlassung der Kirche und der von der oströmischen Kultur berührten Mächtigen massgebend, wobei die byzantinischen Kunstformen zunächst durch Missverständnis in primitivere Anschauungen übersetzt werden. Diese aufeinander folgenden Rückbildungsprozesse stellen aber zugleich den langsamen Fortschritt der mittelalterlichen Welt zu eigenen, sich immer mehr festigenden monumentalen Kunstformen dar. Durch den Umgang mit den byzantinischen Vorbildern eröffnen sich im Westen bisher ungekannte Ausblicke auf die höheren Gebiete der bildenden Kunst. Die romanische und die gotische Denkmälerwelt entsteht, undenkbar ohne die spätantik-byzantinischen Grundlagen, und dabei sich bis zur Ebenbürtigkeit diesen gegenüber selbständig auswachsend. So erklärt es sich denn, dass die letzte Rezeption byzantinischer Stilelemente durch das Abendland, eben jene italienische *Maniera greca* des XIII.

(¹) *N. P. Kondakov*: Die Ikonographie der Gottesmutter. II. Bd., Petersburg 1915, p. 392 ff. (russ.).

(²) „L'art byzantin, . . . l'art régulateur de l'Europe. . . eut pendant toute la première partie du moyen âge comme la direction générale de l'art dans tout le reste de l'Europe. *Ch. Diehl*: Manuel d'art byzantin. Paris 1926, II Bd. p. 713, nach *Courajod*: Origines de l'art roman et gothique.

Jahrhunderts, eine Wirkung auslöst, durch die sich die abendländische Kunst der byzantinischen gegenüber endgültig ver selbstständigte: die Renaissance, und dass rückwirkend durch die Energien des Ducento der grosse Mittelpunkt der byzantinischen Kunst selbst berührt wird. Denn, wenn man auch den Versuchen Ainalovs, in den Kachrije-Mosaiken gotische Spuren nachzuweisen, mit grosser Vorsicht gegenüberstehen wird ⁽¹⁾ — dass sich etwas von den Energien der Hochgotik und von denen der Trecentokunst aus dem Abendlande Konstantinopel mitgeteilt und die schöpferischen Kräfte der spätbyzantinischen Phase gefördert hat, werden wir wohl annehmen dürfen.

Die in Italien zu Ende des XII. und im XIII. Jahrhundert erfolgte Erneuerung direkter byzantinischer Einflüsse ist uns zum Teil historisch bezeugt, so durch die Berufung griechischer Mosaizisten nach Rom im Jahre 1218 durch Honorius III., andererseits spricht sie unmittelbar aus den datierten Kunstwerken jener Periode, die sich durch einen ausgesprochenen byzantinischen Typus vom romanisch-mittelalterlichen Charakter ihrer nächsten Vorgänger unterscheiden. Von den für die Entwicklung der *Maniera greca* im XIII. Jahrhundert in Italien in Betracht kommenden Kunstkreisen besass Venedig die engsten und direktesten, Rom die ältesten und am tiefsten begründeten Beziehungen zu Byzanz. Nach Toskana gelangten die byzantinischen Einflüsse vor allem über Pisa. Der toskanische Kunstkreis hatte mit Florenz die grösste Kraft zur schöpferischen Umgestaltung des Rezipierten ⁽²⁾. Die Emilia und die Romagna, Umbrien und die Marken sind von Rom, Florenz und Venedig abhängig. Die Lombardei und das ligurische Gebiet mit Genua bleiben bedeutungslos. Dagegen nimmt Süditalien mit seinem griechischen Bevölkerungselement ⁽³⁾ in der Entwicklung der italo-byzantinischen Schule

⁽¹⁾ Sichtbare gotische Elemente enthält die Verkündigungsmadonna auf einer der spätbyzantinischen Ikonen in Ochrida. *Wulff-Alpatoff*: Ikonenmalerei, Abb. 54, p. 134.

⁽²⁾ „Gleich unserem Novgorod“, bemerkt *Kondakov*: Ikonographie der Gottesmutter, II., p. 392 ff. (russ.).

⁽³⁾ Zur Zeit des Bildersturms sollen nach Kalabrien 50.000 Übersiedler gekommen sein. Dort bestanden zeitweilig 97 basilianische Klöster. Vgl. *Fr. Lenormant*: La grande Grèce. Paris 1881, II. Bd.

einen bestimmten Platz ein, wenn es auch (ebenso wie später zur Entwicklung der Renaissancekunst) im XIII. Jahrhundert zur schöpferischen Ausgestaltung der Maniera greca nicht beigetragen hat.

Auf dem Gebiet der Wandmalerei besitzt Rom aus dem XII. Jahrhundert drei grosse Denkmäler in den Apsidenmosaiken von S. Clemente, Sta. Francesca Romana (ursprünglich Sta. Maria Nova genannt) und Sta. Maria in Trastevere. Dazu kommt noch das stark restaurierte, aber wegen des Motivs der stillenden Gottesmutter ikonographisch beachtenswerte Fassadenmosaik von Sta. Maria in Trastevere. Kondakov sieht in diesen Denkmälern, die sich sämtlich in einer gewissen Ungelenkigkeit ihrer Formen, dem missverstandenen Faltenwerk und dem breiten Oval der Gesichter mehr oder weniger als romanisch-mittelalterliche Rückbildungen byzantinischer Vorbilder zu erkennen geben, wohl mit Recht Vertreter jener Benediktinerkunst, die ihren Ursprung im XI. Jahrhundert, zur Zeit der auf erneuter byzantinischer Grundlage erfolgten Kunstreform des Abtes Desiderius, auf dem Monte Cassino nimmt, und sowohl Rom als auch Süditalien beeinflusst⁽¹⁾. Wir müssen somit in den römischen Mosaiken des XII. Jahrhunderts das Resultat einer sich schon seit einem Jahrhundert vollziehenden Rückbildung byzantinischer Formen erkennen, einer Rückbildung, die bereits in dem uns erhaltenen Hauptwerk der Benediktinerkunst des XI. Jahrhunderts, den Fresken von S. Angelo in Formis bei Capua, begonnen hatte. Ihr gegenüber findet zu Anfang des XIII. Jahrhunderts eine erneute Rezeption direkter byzantinischer Vorbilder in der Zeit Honorius III. statt, die aber nicht mehr auf den Boden einer primitiven romanischen Mönchskunst fällt, wie dies im XI. Jahrhundert der Fall war. Die neuen byzantinischen Ausstrahlungen erreichen jetzt vielmehr in Rom ein Gebiet, das durch die Einflüsse der Frühgotik (Fresken der Sylvesterkapelle in S.S. Quattro Coronati) und dann der Hochgotik (Fresken aus dem Leben des h. Laurentius in S. Lorenzo) in ganz anderer Weise

⁽¹⁾ Auch die Bronzetür von Ravello, aus dem Ende des XII. Jahrhunderts, auf der der Typus der Eleusa vorkommt, bringt Kondakov mit dieser Benediktinerkunst in Verbindung.

instandgesetzt ist, ihnen zu begegnen. Am Ende des XIII. Jahrhunderts kommt es in Rom zu einer Synthese der byzantinischen und der abendländischen Stilelemente, in dem Apsismosaik von Sta. Maria Maggiore von Jacopo Torriti (1295) das van Marle⁽¹⁾ nicht mit Unrecht „perhaps the most beautiful mosaic decoration to be found in Italy“ nennt, und von dem Kondakov sagt, dass es Duccio's Altarbild und Rucellai-Madonna und Simone Martini's Verkündigung in den Uffizien enthält. Das Apsismosaik von Sta. Maria Maggiore ist eines der Hauptwerke der italienischen *Maniera greca* auf ihrer zweiten, gotischen Stilstufe in der zweiten Hälfte des XIII. Jahrhunderts. Der besondere, römische Zug des Werkes äussert sich in einem Nebeneinander altchristlicher, byzantinischer und abendländisch-mittelalterlicher Stilelemente, worauf nicht zum geringsten seine besondere Schönheit beruht. In der Mitte der Darstellung steht das gotische Motiv der Krönung Mariæ im Himmel⁽²⁾, wobei die Gottesmutter in der byzantinischen Deesstellung und Christus in byzantinischer Gewandung gegeben sind. Das prachtvolle, aus dem Bestande des ursprünglichen altchristlichen Apsismosaiks erhaltene Motiv der auf blauem Himmelsgrunde reich entwickelten goldenen Ranken bringt das himmlische Paradies zur Darstellung⁽³⁾. Dazu der Chor lobpreisender Engel, und die Heiligen Johannes der Täufer, Johannes der Evangelist, Petrus, Paulus, Antonius und Franz, mit dem knieenden Papste Nicolaus IV. (1288—90) und dem Kardinal Jacob Colonna. Ein Fries mit dem dahinströmenden Jordan und seinen Flussgöttern, mit Fischen, Vögeln, Hirschen und Pygmäen, ein weiterer Rest des ursprünglichen, altchristlichen Mosaiks, das Torriti hier nur teilweise ersetzt hat, schliesst die Darstellung nach unten ab. Unter dem Mosaik der Marienkrönung befindet sich, von demselben Torriti, noch eine Dar-

(1) *Raimond van Marle*: The Development of the Italian Schools of Painting. Haag 1923. I., 485.

(2) Nach ihrer Himmelfahrt, worauf die Inschrift hinweist. Das Motiv der Marienkrönung ist abendländisch. Die byzantinische Ikonographie kennt nur das Bild des Marientodes, in dem hinter der Bahre der Gottesmutter Christus zu sehen ist, wie er die Seele der Entschlafenen in Gestalt eines Eidolon im Arm hält (vgl. Abb. 108, 117).

(3) *Kondakov*: Ikonographie der Gottesmutter, II., p. 414.

stellung des Marientodes, der links die Verkündigung und die Geburtsszene, rechts die Anbetung der Magier und die Darstellung im Tempel angefügt sind. In diesen Szenen macht sich eine Anlehnung an Cavallinis Mosaiken in Sta. Maria in Trastevere geltend, wobei Torriti mehr byzantinisch begrenzt ist, ohne den selbstständigen, dramatischen Zug Cavallinis zu erreichen ⁽¹⁾.

Mit der Persönlichkeit Cavallinis gelangt die römische Kunst an die Schwelle des Trecento. Ein älterer Zeitgenosse Giotto's, strebt Cavallini gleich diesem aus der *Maniera greca* in das neue Gebiet der beginnenden Renaissance hinaus. Die Spuren seines grössten erhaltenen Werkes, des Jüngsten Gerichtes in Sta. Cecilia in Trastevere, zeigen aber welche Widerstände das Milieu der mächtigen römischen Sakralkunst der renaissancemässigen Verselbstständigung grosser Künstlerpersönlichkeiten innerhalb der römischen Schule entgegengesetzte. Weit mehr als der Verfall des römischen Kunstlebens im XIV. Jahrhundert, während der babylonischen Gefangenschaft des Papsttums, ist hierdurch das Aufkommen der Frührenaissance in Rom verhindert worden. An Cavallinis Monumentalstil hat in Rom erst im XVI. Jahrhundert Raffael angeknüpft, der, nach Wilpert, die Disposition seiner Disputa dem Jüngsten Gericht Cavallinis entlehnt hat.

Neben dem Apsismosaik von Sta. Maria Maggiore und dem durch die Restauration von 1825 bis auf die Gestalt der Gottesmutter veränderten Fassadenmosaik der gleichen Kirche von Filippo Rusuti (um 1300 entstanden) sind für die allgemeine Stilbestimmung der römischen *Maniera greca* noch einige Mosaikepitaphien von Bedeutung, die Arbeiten der Familie der Kosmaten darstellen. Sie zeigen die thronende Gottesmutter, zu deren Seiten zwei Heilige angebracht sind, unter denen sich die kleine Figur des knieenden Stifters befindet. Kondakov bezeichnet das Mosaikepitaph des grossen Liturgisten und Verfassers des „Rationale“, Wilhelm Durandus Bischofs von Mende von 1296 in Sta. Maria sopra Minerva als das beste Werk des Kosmaten Johannes und hebt an ihm die Selbstständigkeit der Formen sowie den

⁽¹⁾ *Vitzthum-Volbach*: Die Malerei und Plastik des Mittelalters in Italien, p. 209.

warmen Ton der Farben hervor, der ihn an die frühe umbrische Malerei erinnert. Von der Hand desselben Johannes⁽¹⁾ stammt das Mosaikepitaph des Kardinals Gonsalvo Rodriguez in Sta. Maria Maggiore (von 1299), in dem Kondakov einen neuen, italienischen Madonnentypus mit rundem jugendlichen Gesicht und die Darstellung eines italienischen Bambino an Stelle der byzantinischen Gestalt des inkarnierten Logos konstatiert⁽²⁾.

Zur Stilbestimmung der römischen *Maniera greca* auf dem eigentlichen Gebiete der Tafelmalerei besitzen wir eine Reihe von römischen Tafelbildern des XIII. Jahrhunderts, die in der Vereinigung byzantinischer Strenge mit römischer Breite der Form einen durchaus bezeichnenden Charakter tragen⁽³⁾. Eine Tafel in Sta. Maria Maggiore in Tivoli⁽⁴⁾ stellt die Gottesmutter allein, ohne das Kind, dar, mit erhobenen Händen nach rechts gewandt. Diese Stellung entspricht ikonographisch der Haltung der Gottesmutter in der Gesamtheit der drei Gestalten der Deesis (Trimorphon). Indes geht der Typus, wie Lichatschev nachweist, auf ein berühmtes selbstständiges Urbild zurück, das ihm einen besonderen Namen gegeben hat. Auf einem von Schlumberger in seiner „*Sigillographie de l'empire byzantin*“ publizierten, von Lichatschev⁽⁵⁾ zitierten byzantinischen Siegel findet sich eine entsprechende Darstellung der Gottesmutter mit der Beischrift Η ΑΓΓΙΟCΟΡΗΤΗC. „C'est là la Sainte Vierge des Chalco-pratia. Dans cette église située près de Sainte Sophie, on conservait τὸν ἅγιον σωρόν, c'est à dire un reliquaire, une caisse contenant la ceinture et d'autres reliques de la Sainte Vierge“⁽⁶⁾. Es handelt sich somit um die Chalkoprataische Gottesmutter, die Θεοτόκος ἁγιοσωροειτούσα bei den Griechen, Sancta Maria

(1) Signiert: Hoc opus fecit Johannes Magistri Cosme civis romanus.

(2) *Kondakov*: Ikonographie der Gottesmutter, II Abb. 240, p. 424.

(3) Farbige Reproduktionen in *J. Wilpert*: Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchl. Bauten vom IV.—XIII. Jahrhundert. Freiburg 1916. IV. Bd.

(4) *Wilpert*: l.c. IV. Bd., Tafel 273.

(5) *N. P. Lichatschev*: Die Darstellung der Gottesmutter in den Werken der italo-griechischen Ikonmalerei. Petersburg 1911, p. 56 (russ.).

(6) *Lichatschev*, l. c., nach *Mordtmann*.

de Cinctura bei den Lateinern genannt wird. Der Typus dieses Urbildes hat weithin gewirkt, bis in die altniederländische Kunst, und dürfte noch in der Berliner Tafel der betenden Maria von Albrecht Dürer von 1518 zu erkennen sein. Eine ältere Replik desselben Typus, nach der das Bild in Tivoli entstanden sein könnte, befindet sich in Rom, in Sta. Maria in Aracoeli⁽¹⁾. Sie wird von Wilpert, der das Bild in Tivoli ins XIII. Jahrhundert datiert, ins X. Jahrhundert versetzt. Gegenüber der mittelbyzantinischen Technik der Tafel in Tivoli, zeigt die von Aracoeli mit ihren weitgeöffneten Augen einen mehr altchristlichen, dem spätantiken Porträt näher verwandten Charakter. Ein für die Zeitbestimmung wesentlicher Unterschied ergibt sich aus der Rahmung der Tafeln. Die des Bildes in Sta. Maria in Aracoeli ist ganz glatt, ein dunkler Farbstreifen, während die des Bildes in Tivoli ein für das XIII. Jahrhundert bezeichnendes buntes Muster zeigt⁽²⁾.

Das Gnadenbild Maria Schnee in Sta. Maria Maggiore⁽³⁾ ist eine stehende Hodigitria, die das Kind auf den gekreuzten Händen hält. Das segnende Kind hat ein geschlossenes Buch in der linken Hand. In der Modellierung treten die grünen Schatten sichtbar hervor. Die Inschrift $\widehat{M}P \widehat{\Theta} \widehat{V}$ ist griechisch. Kondakov hat das Bild in das IX. Jahrhundert datiert. Wilpert findet u. a. in der an die Kosmatentechnik erinnernden Rahmung einen Anhaltspunkt für die Datierung ins XIII. Jahrhundert.

Gegenüber dem streng byzantinischen Charakter dieser Werke zeigt die Sta. Maria del Sorbo genannte Tafel in Campagnano bei Rom⁽⁴⁾ einen ausgesprochen spätromanischen Charakter. Sie stellt eine sitzende Hodigitria dar, die mit ihrer Krone und bunten Gewandung mittelalterlich anmutet. Die merkwürdige Hervorhebung der Wange durch rote Kreise, sowohl bei der Gottesmutter, als bei dem Kinde, findet sich auch auf einer spätbyzantinischen Mosaikikone in Chilandari auf dem Athos. Spätromanischen Charakter zeigt auch die

(1) *Wilpert*: l. c. IV. Bd. Tafel 226.

(2) Die Inschrift lateinisch.

(3) *Wilpert*: l. c. IV. Bd. Tafel 271—272.

(4) *Wilpert*: l. c. IV. Bd. Tafel 263.

von Wilpert in die zweite Hälfte des XIII. Jahrhunderts datierte Madonnen Tafel in S. S. Cosma e Damiano in Rom.

Als hervorragendes Beispiel der römischen Tafelmaleri der Maniera greca des XIII. Jahrh. ist die allerdings stark beschädigte grosse Darstellung der Himmelskönigin zu nennen, die sich in Sta. Maria in Trastevere befindet, wo sie unter dem Namen der Madonna della Clemenza verehrt wird (1). Sie stellt die Gottesmutter dar, die im Schmuck der byzantinischen Kaiser, ein juwelenbesetztes Stabkreuz in der Rechten, auf der Linken das Kind, auf dem Thronsessel sitzt, hinter dem zwei Engel stehen, und vor dem ein päpstlicher Stifter kniet. Wilpert datiert die Tafel ins Ende des XIII. Jahrhunderts und bringt sie wegen ihrer grossen Haltung mit der Schule Cavallinis in Verbindung. Der ausgesprochen römische Charakter des Werks ergibt sich in der Tat aus jener machtvollen Verbindung altchristlicher, byzantinischer und mittelalterlich-abendländischer Elemente, die die Grundlage Cavallinis bildet. Lichatshev hat auf den auch in ikonographischer Hinsicht römischen Charakter der Maria Regina hingewiesen, der in einer bezeichnenden Aenderung der Gewandung in Erscheinung tritt. Auch in der griechischen Ikonographie ist die thronende Gottesmutter die Himmelskönigin, ἡ Πλατυτέρα τῶν οὐρανῶν, „die weiter ist als die Himmel“, oder ἡ Ὑψηλοτέρα τῶν οὐρανῶν, „die über die Himmel Erhabene“ (2). Die byzantinischen Denkmäler bringen dies aber äusserlich nicht zum Ausdruck. In Rom findet sich dagegen bereits auf einem Fresko des VII. Jahrhunderts in Sta. Maria Antiqua eine Darstellung der thronenden Gottesmutter, die mit dem kaiserlichen Stemma, den juwelenbesetzten Schulterblättern und dem breiten Loros bekleidet ist (3). Die Tafel in Sta. Maria

(1) *Wilpert*: I.c. IV. Bd. Tafel 274. Vgl. auch *Wilpert*: L'immagine della Madonna in S. Maria in Trastevere. „L'arte“, 1906, p. 161 ff.

(2) Z.B. die Platytera auf dem schönen mittelbyzantinischen Elfenbeinrelief der Sammlung Stroganov in Rom, vgl. *Diehl*, Manuel, II Bd. Abb. 327 und in der Apsis der Pantanassa, Mistra, aus der spätbyzantinischen Periode. vgl. *Millet*, Mistra u. *Wulff*, Handb. Taf. XXXII.

(3) Nach *Kondakov* findet sich dieser Typus bis zum XI. Jahrh. in süditalienischen Wandmalereien und auch in der Unterkirche von S. Clemente in Rom wieder.

in Trastevere stellt eine Fortsetzung dieses Typus dar. Einer der beiden die Madonna umgebenden Engel ist bei Wilpert besonders abgebildet⁽¹⁾. Der leichte Schwung seiner Bewegung sowie sein antikes Gepräge bringen ihn den Gestalten der Paläologenkunst nahe, gehen aber nicht auf diese, sondern vielmehr auf ihre hellenistischen Vorbilder zurück.

Mit dem Charakter der bisher bekannt gewordenen Tafelbilder des römischen Ducento fällt es schwer, zwei Tafeln in Verbindung zu bringen, für die von R. van Marle und O. Sirén der Ursprung aus der römischen *Maniera greca* in Anspruch genommen wird, während B. Berenson sie hundert Jahre zurückdatiert und für ihren byzantinischen Ursprung eintritt⁽²⁾. Beide Tafeln sind in Calahorra in Spanien aufgefunden worden, und befinden sich zur Zeit in New York in den Sammlungen O. Kahn und C. Hamilton. Die Bilder zeigen eine weitgehende Übereinstimmung, weshalb van Marle sie als Werke eines Meisters aus der römischen Kosmatenfamilie ansprechen will. In beiden Fällen handelt es sich um eine sitzende Hodigitria, wobei der Thron des Exemplars der Sammlung Kahn eine gedrechselte hohe Bank, der des Exemplars der Sammlung Hamilton dagegen einer jener merkwürdigen Rundthrone ist, deren Lehne die darin sitzende Gestalt im Halbkreise einschliesst. Derartige Rundthrone sind in der russischen Ikonenmalerei des XV. und XVI. Jahrhunderts häufig. Sie erinnern an die in den Kachrije-Mosaiken (Altarschranken im Mosaik der Einführung Mariae in den Tempel, Architektur in der Verteilung des Purpurs) und in den Wandmalereien von Mistra⁽³⁾ in der Paläologen-Kunst beliebten Architekturkurven. Die Madonna des Exemplars Kahn sitzt auf einem Kissen, das aber nicht byzantinisch-formelhaft, sondern abendländisch-realistisch dargestellt ist. Auf dem Exemplar Hamilton ist ein Kissen nicht zu bemerken. Ein geringer Unterschied besteht in der Darstellung der Schemel auf beiden Bildern. Das Motiv

⁽¹⁾ *Wilpert*, l.c. IV. Tafel 575.

⁽²⁾ *R. van Marle*: Development of the Italian Schools of Painting. I., Abb. 291. *O. Sirén*: A picture by Pietro Cavallini. Burlington Magazine, 1918. *B. Berenson*: Due dipinti del decimo secondo secolo venuti da Costantinopoli, Dedalo, anno II., 1921/22. p. 285 ff.

⁽³⁾ *G. Millet*: Monuments de Mistra, pl. 79, 125, 127, 130.

der Gottesmutter ist auf beiden Tafeln ganz gleich: sie hält hier und dort das Kind auf der Linken und führt mit der Rechten die Bewegung des Anbetens (Hinweisens) aus, die aber auch als ein Stützen des Kindes gedeutet werden kann. Köpfe und Hände der beiden Madonnen zeigen die gleiche Zeichnung und Modellierung. In der Gewandung sind nur geringe Unterschiede wahrzunehmen. Die Gottesmutter der Tafel Kahn ist ganz in ein goldgelichtetes Maphorion eingewickelt, unter dem ein dunkles, ebenfalls goldgelichtetes Gewand zum Vorschein kommt. Bei der Gottesmutter der Tafel Hamilton ist das goldgelichtete Maphorion dagegen über das linke Knie gelegt, wobei ein helles, goldgelichtetes Gewand in breiter Fläche sichtbar wird.

Die beiden Kinder sind in byzantinischer Gewandung, in Tunika und Mantel, beides goldgelichtet. In beiden Fällen segnet das Kind mit der Rechten, während es die Schriftrolle in der Linken hält. Das Kind auf dem Exemplar Hamilton stützt dabei die Rolle auf das linke Knie.

Ein wesentlicher Unterschied in der Darstellung der beiden Kinder wird einzig durch den Umstand hervorgerufen, dass das Kind der Tafel Kahn im Dreiviertelprofil zur Madonna gewandt und im Kreuznimbus gegeben ist, während das Kind auf der Tafel Hamilton en face, den Beschauer anblickend, im gewöhnlichen Nimbus dargestellt ist.

Obwohl an den Tafeln der Sammlungen Kahn und Hamilton eine Reihe von ikonographischen Zügen byzantinischer Art festgestellt werden kann, gehören sie der eigentlichen byzantinischen Kunst ihrer ganzen Haltung nach nicht an. Die Faltenzüge sind dazu zu willkürlich und die Lichtflächen zu unruhig. Besonders auf dem Bilde Kahn nimmt man ein unmotiviertes und missverstandenes Faltenwerk wahr. Andererseits zeigen die beiden Tafeln, deren Goldlichtung ganz in der Art der italienischen *Maniera greca* durchgeführt ist, im Vergleich zu den mittelitalienischen und zu den toskanischen Madonnen der Zeit eine Geschlossenheit und Strenge, die van Marle zu der Bemerkung veranlasst, sie seien die am meisten byzantinisch anmutenden von allen bekannten Madonnendarstellungen des Ducento. Aber wenn man auch der Annahme des italienischen Ursprungs und der Datierung ins XIII. Jahrhundert zustimmen wird, so kann doch die Ansicht

Siréns und van Marle's, dass die Bilder aus der römischen Schule stammen, kaum aufrecht erhalten werden. Den uns bekannten römischen Tafelbildern des Ducento sind sie nicht anzureihen. Torriti oder die Kosmaten, in deren Nähe sie van Marle bringen möchte, zeigen in ihren Werken eine andere, weniger verschlossene, Art, was ebenso für Cavallini gilt, den Sirén für das Bild der Sammlung Kahn vorschlägt. Eher würde man, der Eigenart dieser Tafeln gemäss, annehmen wollen, dass sie in einer auswärtigen Provinz der *Maniera greca* entstanden sind, vielleicht als Arbeiten italienischer Ducentomeister in dem Lande, in dem sie zutage traten, in Spanien, wo es ja im XIV. und auch wohl schon im XIII. Jahrhundert an künstlerischen Beziehungen zu Italien nicht gefehlt hat ⁽¹⁾.

Sehr verschieden von den eben genannten Tafeln ist ein Madonnenbild in Sta. Maria del Popolo, das Wilpert um 1300 datiert ⁽²⁾. Es zeigt eine Hodigitria, wobei die Gottesmutter mit einem blauen Maphorion, das Christuskind mit einer grünen Tunika und einem roten, goldgelichteten Mantel bekleidet sind. Das Kind segnet mit der Rechten und hält die Linke auf der Hand der Gottesmutter (deren beide Hände je einen, in beiden Fällen ganz gleichen Ring am vierten Finger aufweisen). Das Ornament des Rahmens besteht aus gotischem Laubwerk. Diese Madonnentafel in S. Maria del Popolo erhält eine gewisse Bedeutung, wenn wir annehmen wollen, dass durch ihren Typus eine italo-byzantinische Schule in Rom, im XIV. Jahrhundert belegt werden kann. Wir sind über eine solche zur Zeit noch nicht näher unterrichtet ⁽³⁾, doch kann die Tafel

⁽¹⁾ Neuerdings hat *P. Toesca* (*Storia dell'arte italiana*, I, zweiter Band, p. 1035) den byzantinischen Ursprung der beiden Tafeln aufrechtzuhalten versucht. Dagegen ist *Emilio Cecchi* (*Les peintres Siennois*, Paris o.J.) eher geneigt, die von ihm abgebildete Madonna der Sammlung Hamilton (*Cecchi*, l.c. Taf. I) für italo-byzantinisch zu halten. Über die von der Denkmälerkommission der Moskauer Staatlichen Restaurationswerkstätten im Tolga-Kloster bei Jaroslavl entdeckte Ducentomadonna, die, nach der Ansicht von Anisimov, den beiden aus Spanien stammenden Tafeln verwandt sein soll, vgl. p. 148—51 u. Abb. 57.

⁽²⁾ *Wilpert*, l.c. IV., Tafel 299.

⁽³⁾ In *Attilio Rossi*: *Le opere d'arte del Monastero di Tor de' Specchi in Roma* (*Bollettino d'Arte* I., 1907, fasc. IX) werden zwei Tafeln von byzantinischem Gepräge im Kloster Tor de' Specchi in Rom erwähnt,

in S. Maria del Popolo, da sie über das römische Ducento offenbar hinausgeht und dabei die byzantinische Grundform beibehält, als zu ihr gehörig betrachtet werden. Die ins Auge fallende Verwendung der Komplementärfarben (Rot und Grün) erinnert an die Bedeutung, die diese Farbenzusammenstellung in der spätbyzantinischen Kunst⁽¹⁾ und in der italo-byzantinischen Schule besitzt.

Von Ikonen historischen Inhalts hat sich bisher aus dem römischen XIII. oder XIV. Jahrhundert noch nichts mit Sicherheit feststellen lassen. Van Marle hat eine Geburt Christi veröffentlicht, die er römisch nennt, und um 1260—70 ansetzen will⁽²⁾. Sie wird aber wohl frühestens ins XV. Jahrhundert zu datieren und in die italo-byzantinische Schule Kretas einzuordnen sein. Sie zeigt die Geburt Christi nach dem von Kehrer syrisch-byzantinisch benannten Sammeltypus⁽³⁾, dessen sich die spätbyzantinische Kunst stets bedient, wobei die Gottesmutter hier am Eingang der Höhle knieend dargestellt ist, ein Motiv das abendländisch ist, und das in der Spätgotik des XIV. Jahrhunderts aufgekommen zu sein scheint⁽⁴⁾.

von denen die eine, ein Erzengel Michael, vom Verfasser ins XIII. Jahrhundert datiert und sienesisch genannt (nach der Abbildung eher venezianisch, XIV. Jahrhundert) und die andere, ein Christus, ins XII. Jahrhundert versetzt wird. Von dieser zweiten Tafel ist keine Abbildung gegeben, wohl aber findet sich ihre Inschrift mitgeteilt: *Κύριε ἐλέησον τὸν δοῦλον σου ἱερέα Φαῦστος Κομπελόνιο Ῥομέο*. A. Rossi will *Κομπελόνιο* durch ein gräzisiertes cum = *Κομ* erklären, und schlägt folgende Übersetzung vor: Signore, abbi pietà del servo tuo sacerdote Fausto con Pelonio Romeo, aus der er den Besteller- und Künstler-namen gewinnen will. Die Christustafel des Klosters Tor de' Specchi gehört zu den noch wenig bekannten Werken der römischen Maniera greca (vielleicht auch des XIV. Jahrhunderts) auf dem Gebiete der Tafelmalerei.

⁽¹⁾ *Diehl*, Manuel, II Bd., p. 817.

⁽²⁾ *R. van Marle*: La peinture romaine au moyen âge. Strassburg 1921, p. 228, Taf. LX, fig. 117 und *derselbe*: Development of the Italian Schools of Painting I., p. 505.

⁽³⁾ *Hugo Kehrer*: Die heiligen drei Könige in Literatur und Kunst. Leipzig E. A. Seemann 1909, II. Bd., p. 84.

⁽⁴⁾ Die knieende Maria in der Geburtsszene ist auch der spätbyzantinischen Kunst unbekannt. In Mistra kommt sie nur liegend oder sitzend vor. Im Abendlande wird die Maria in der Geburtsszene im XIII. Jahrhundert noch nach byzantinischer Art dargestellt. Auf den von *Goldschmidt* publizierten Elfenbeinwerken des VIII.—XIII. Jahrhunderts ist

II

Toskana

Die mächtige sakrale Bindung, die Rom der Kunst auferlegte, berechtigt uns zu der Annahme, dass hier noch im XIV., vielleicht sogar noch im XV. Jahrhundert Werkstätten bestanden haben müssen, die nicht aufhörten, jenen alten byzantinischen Formen Rechnung zu tragen, die die römische Kunst seit dem VII. Jahrhundert bis zum Ende des XIII. Jahrhunderts beherrscht haben. Anders liegen die Dinge dagegen in Toskana. Das volkstümliche Leben in den alten blühenden Städten Toskanas, in Pisa und Lucca ebenso wie in Florenz und Siena führte hier auf der ganzen Linie zu einer grundsätzlichen Abwendung von den alten, ausschliesslich durch den Kultus bedingten Kunstformen. Zu Anfang des XIV. Jahrhunderts beginnt gegenüber dem grossartigen Archaisieren eines Cavallini im Werke Giotto's sich ein neues Lebensgefühl zu regen. Mit Simone Martini betritt auch die sienesische Kunst um dieselbe Zeit endgültig ein neues Formengebiet. Dieses neue Renaissanceelement des toskanischen Trecento bereitet sich schon im vorhergehenden XIII. Jahrhundert innerhalb der toskanischen Maniera greca vor. Die toskanische Maniera greca hat ein anderes Gesicht als die gleichzeitige römische Ducentokunst. „Die Maniera greca, die während der ersten Hälfte des XIII. Jahrhunderts eine so starke Ausbreitung in Toscana fand, ist keine so streng stilisierte, fast hieratische Form der byzantinischen Malerei wie die römischen Mosaiken. La maniera greca (in Toskana) ist wohl am ehesten als eine schöne Nachblüte der byzantinischen Malerei des XIII. Jahrhunderts zu betrachten; sie war eine verhältnismässig geschmeidige Ausdrucksform, die

sie nur liegend oder sitzend zu finden. Im Psalter des h. Ludwig, dem von Pietersborough in Brüssel und in einem hochgotischen Elfenbeinwerk des Louvre ist sie ebenfalls liegend dargestellt. Eines der frühesten Beispiele der Geburtsdarstellung mit der knieenden Maria ist eine kleine Tafel des Taddeo Gaddi in der Akademie in Florenz. (*O. Sirén: Kristi Födelsers framställning i Konsten. Nordisk Tidskrift, 1907, p. 460 ff., 564 ff., p. 585, Abb. 35*). Sirén nimmt an, dass das Motiv der knieenden Maria in der Trecentokunst entstanden ist.

keine strengeren Forderungen nach linearer Stilisierung mit sich brachte". Sie war „nicht ein Hemmschuh für die nationalen oder individuellen Stilbestrebungen, . . . wohl aber eine formale Stütze für eine Kunst, die noch nicht zu voller Klarheit über ihre Ziele und Mittel gelangt war" (1). Die Analyse der Frühwerke der toskanischen *Maniera greca*, unter denen das Franziskusbild des Luccheseer Meisters Bonaventura Berlinghieri von 1235 in S. Francesco in Pescia und die grossen Kruzifixe des Pisaners Giunta aus derselben Zeit in San Raniero und Sta. Maria degli Angeli in Pisa hervorragen, können dies nur bestätigen.

Das zu Beginn des XIII. Jahrhunderts seine Position noch gut behauptende Pisa ist wohl mit Recht von Wulff (2) als eigentliche Vermittlerin zwischen Byzanz und dem toskanischen Binnenlande bezeichnet worden. Auch der erneute byzantinische Einfluss des Ducento wird über Pisa gekommen sein, wobei die Pisaner Schule für das Aufkommen eines neuen Typus des Madonnenbildes und des Kruzifixus massgebend wird, der sich in der gesamten toskanischen *Maniera greca* Geltung verschafft. „Kondakov wird mit seiner Annahme Recht haben, dass neben der Blüte der Plastik in Pisa während des Ducento auch eine reiche Entfaltung der Malerei hergeht. Die Schüler der griechischen Meister und einzelne Griechen selbst haben dann den Pisaner Stil nach Florenz und nach Siena verpflanzt" (3).

Der neue Typus des Kruzifixus stellt statt des „triumphierenden Christus" (mit offenen Augen und gerade aufgerichteter Gestalt) der grossen Lettnerkreuze jetzt, im Anschluss an einen von der byzantinischen Kunst im XI. und XII. Jahrhundert entwickelten Darstellungstypus den toten Christus (mit geschlossenen Augen und nach links ausgebogener Körperlinie) dar. Giunta Pisano bringt diesen neuen, mittelbyzantinischen Typus noch in massvoller Weise. Bald darauf wird er von der toskanischen *Maniera greca* zu leidenschaftlichem Schmerzens-

(1) O. Siren: Toskanische Malerei im XIII. Jahrhundert. Berlin 1922, p. 17.

(2) O. Wulff: Zwei Tafelbilder des Ducento im K.-Friedr.-Museum. Jahrb. d. kgl. preuss. Kunstsamml. 1916, p. 68 ff.

(3) Wulff: l.c. p. 82.

ausdruck gesteigert, unter naturalistischer Fortbildung der anatomischen Formen ⁽¹⁾.

Die neue Madonnendarstellung zeigt den wahrscheinlich von Byzanz fertig übernommenen Typus der sitzenden Hodi-gitria, dessen Elemente im Einzelnen von den toskanischen Ducentisten frei gewandelt werden. An einer Reihe grosser toskanischer Madonnentafeln des XIII. Jahrhunderts können diese Wandlungen erkannt werden. Es handelt sich in der Hauptsache hierbei um folgende Madonnenbilder:

Die Madonna in der Pinakothek von Arezzo, früher Margari-tone d'Arezzo zugeschrieben, jetzt Guido da Siena gegeben ⁽²⁾.

Die Madonna des Guido da Siena im Palazzo Pubblico in Siena von 1271.

Die „MCCLXI Copus di Fiorentia me pinxit“ signierte grosse Tafel der „Madonna del Bordone“ des Coppo di Marcovaldo in S. Maria dei Servi in Siena.

Die Madonna Rucellai des Duccio in Sta. Maria Novella in Florenz.

Die grosse Altartafel des Duccio aus dem Dom von Siena. Siena, Opera del Duomo.

Die Altartafel mit der thronenden Madonna und 12 Legen-denszenen, Pisa, Museo Civico No. 7.

Die vier Madonnen des Cimabue in Florenz (Uffizien), Bologna, Paris und Assisi, die ersten drei Tafelbilder, die vierte ein Fresco.

Die grosse Ducento-Madonna des Berliner Kaiser-Friedrich-Museums, Katalog No. 1663, „Toskanische Schule um 1250“ ⁽³⁾.

Die genannten Madonnentafeln verteilen sich — mit Aus-nahme der Tafel No. 7 im Museo Civico in Pisa — unter

⁽¹⁾ O. Wulff: Zwei Tafelbilder des Ducento im Kaiser-Friedrich-Museum. Jahrb. der kgl. preuss. Kunstsammlungen, 1916, p. 68 ff.

⁽²⁾ O. Wulff: l.c., Abb. 3.

⁽³⁾ O. Wulff, l.c. und van Marle, l.c. I. Bd. Abb. 137.

Florenz und Siena, und ihre Betrachtung bestätigt die These von Wulff, dass Florenz den byzantinischen Charakter der *Maniera greca* aus der ersten Hälfte des XIII. Jahrhunderts länger beibehält als Siena, in dessen *Maniera greca* die gotischen Einflüsse schon frühzeitig zu dominieren beginnen⁽¹⁾. Das byzantinische Element äussert sich in Florenz im Festhalten an der Goldlichtung der Gewänder. Eine solche hat das Berliner Bild, sie findet sich auch noch bei Cimabue, während Duccio auf seinen Madonnenbildern jene „grossflächige, sowohl des Goldnetzes als der scharfen Linienführung entbehrenden Faltengebung im Mantel Marias hat“, die „eine Annäherung an den gotischen Stil verrät“ und die auch auf der grossen Madonnentafel No. 7 des Museo Civico in Pisa festzustellen ist. Des Weiteren ist, worauf Wulff hinweist, das Christuskind bei Cimabue mit Ausnahme des Bildes in Bologna stets nach byzantinischer Art mit Tunika und Mantel bekleidet, während es bei den Sienesen das gotische Hemd trägt. In beiden Schulen kompliziert sich die Gewandung der Maria um ein weisses Schleiertuch, das Kondakov auch am Madonnenfresko des XIII. Jahrhunderts von S. Bartolommeo all' Isola in Rom festgestellt hat⁽²⁾ und das ebenso bei den Madonnen des Guido da Siena in Arezzo und Siena, wie bei der des Coppo di Marcovaldo in Siena vorkommt, während es auf der Berliner Madonna fehlt. Im XIV. Jahrh. taucht es, vermittelt durch Werke der italo-byzantinischen Schule, als italienisch-abendländischer Zug in der russischen Ikonenmalerei auf.

Entsprechend dem Typus der Hodigitria halten die toskanischen Madonnen des Ducento das Kind auf dem linken Arm, während sie den rechten Arm mit anbetender Gebärde vor ihm erheben. Dieser griechische Gestus des Anbetens

(1) Florenz stellt sich in der ersten Hälfte des XIII. Jahrh. in Toskana am altertümlichsten dar. Das Apsismosaik des Baptisteriums von 1225, ein Werk des Meisters Jakobus, wird mit seinen seltsamen Atlanten von Kondakov wohl zu Recht mit der Benediktinerkunst des XII. Jahrh. in Zusammenhang gebracht. Stark romanisch wirkt auch die grosse Madonna No. 2 der florentiner Akademie, die von Sirén für lucchesisch erklärt wurde, von Suida (Monatshefte für Kunstwissenschaft, 1922 p. 321) aber wohl mit Recht für Florenz reklamiert worden ist.

(2) *Kondakov*: Ikonographie der Gottesmutter, II, p. 411.



Die Dreifaltigkeit

Ausschnitt aus einer Ikone der Novgoroder Schule des XV Jahrh.
Moskau, Staatliches Historisches Museum

wird im Abendlande immer mehr zu einem Motiv des Hinweizens auf das Kind, das, worauf Wulff aufmerksam macht, durch das Abspreizen des Zeigefingers besonders hervorgehoben wird. In manchen Fällen wird dieses Hinweisen durch das Stützen des Kindes ersetzt, indem die rechte Hand der Gottesmutter den rechten Fuss des Christuskindes berührt. Dieses Motiv dürfte von der sitzenden byzantinischen Himmelskönigin, der *Platytera* (oder *Hypsilotera*) abgeleitet sein, die das Kind auf den Knien hält, und es mit der linken Hand an seiner linken Schulter, mit der rechten an seinem rechten Fusse berührt ⁽¹⁾.

Ist die gotische Einwirkung auf Guido da Siena nur eine oberflächliche, so vollendet Duccio die sienesische *Maniera greca*, indem er den byzantinischen Typus der Gottesmutter dem weltlichen Schönheitsideal des Abendlandes angleicht und durch diese Umbildung zur Verkörperung der volkstümlichen Vorstellung von der Jungfrau Maria gelangt ⁽²⁾. Cimabue bewegt sich viel zögernder auf derselben Bahn. Giotto endlich bringt das Weltliche und Volkstümliche in seiner Ganzheit. Auch Giotto hat (z. B. im Fresko der Taufe Christi in der Arenakapelle) sich oft noch im Rahmen byzantinischer Bildgedanken bewegt. Er hat sie aber im Gegensatz zu Duccio nicht bloss in einzelnen Teilen, sondern in einer ihm allein eigenen Weise ganz und gar mit dem neuen, den Erscheinungen der Welt zugewandten Geist durchsetzt. Trotzdem die Nachfolger Giottos hinter ihm zurückblieben und die florentinische Kunst sich erst hundert Jahre später dem Geiste nach mit ihm wieder messen kann, hat Giotto die gesamte florentinische Schule doch so sehr auf trecentistischen Weg gebracht, dass ein bewusstes Byzantinisieren hier während des XIV. Jahrhunderts nicht mehr erwartet werden kann. Was Siena anbelangt, so ist für die Verselbständigung seiner Trecentoschule den byzantinischen Vorbildern der *Maniera greca* gegenüber die *Virgo lactans* des Ambrogio Lorenzetti im Seminar in Siena charakteristisch. Den Bildvorstellungen der *Maniera greca* des XIII. Jahrhunderts gegenüber bedeutet sie in der Freiheit

⁽¹⁾ Vgl. *Diehl*: Manuel, Bd. II, Abb. 327.

⁽²⁾ *Wulff*: l. c. p. 77.

ihrer Motive eine völlige Revolution. Auch in Siena werden wir eine italo-byzantinische Schule im engeren Sinn nicht mehr zu erwarten haben. Wir finden sie ebensowenig in Pisa und Lucca, wo sich das gotisierende Element der Kunst der zweiten Hälfte des Ducento im XIV. Jahrhundert beherrschend fortsetzt. Toskana scheint für die italo-byzantinische Schule schon im XIV. Jahrhundert auszuscheiden. Dagegen bestehen Anzeichen, dass dort, wo der florentinische Einfluss mit dem venezianischen zusammenstiess, in der Emilia und in der Romagna, und wo der sienesische sich mit dem römischen berührte, in Umbrien, italo-byzantinische Werkstätten wenigstens im XIV. Jahrhundert noch zu erwarten sind.

III

Die Emilia, die Romagna und Umbrien

Zu den bemerkenswertesten Meistern der Emilia gehören, obgleich sie sich beide lange ausserhalb dieses Gebietes befunden haben, Tommaso und Barnaba da Modena. Es sind zwei trotz der Aehnlichkeit der Namen von einander ganz getrennte Persönlichkeiten, von denen der erste, Tommaso Barisini genannt Tommaso da Modena (etwa 1325—1379, um 1368 in Prag), zu den gotisierenden Trecentisten zu rechnen ist. Der zweite, Barnaba da Modena, ein jüngerer Zeitgenosse Tommaso Barisinis, behält in seinen Madonnenbildern eine Reihe byzantinischer Züge und die in der *Maniera greca* beliebte Goldlichtung der Gewandung bei ⁽¹⁾. Auf einer dem Barnaba zugeschriebenen Taufe Christi in Privatbesitz ⁽²⁾ ist die Komposition nach byzantinischem Vorbild gegeben, und die Engel halten ein goldgelichtetes Gewand Christi in ihren Händen. Das auffallende Motiv der Fische im Wasser zu Füssen Christi findet sich in der Me-

⁽¹⁾ Die Berliner Madonna von 1369, die Frankfurter Madonna von 1367 und die Pariser Madonna von 1370 (die van Marle als das schönste und technisch am meisten vollendete Bild Barnaba's bezeichnet und auf einer Lichtdrucktafel als Titelbild seines IV. Bandes abbildet) sind die wichtigsten. Van Marle bildet noch eine dem Barnaba zugeschriebene nach byzantinischem Schema angelegte Taufe Christi aus Privatbesitz ab (Bd. IV. Abb. 190).

⁽²⁾ *R. van Marle*: Development of the Italian Schools. Bd. IV., Abb. 190.

tropolis zu Mistra und auch sonst im Bereich der byzantinischen Kunst ⁽¹⁾. Auf dem Berliner Madonnenbilde des Barnaba von 1369 trägt die byzantinisch gewandete Gottesmutter das Christuskind auf dem rechten Arm. Das Kind, im gotischen Hemd, hält einen Vogel auf der linken Hand, nach dem es mit der rechten greift. Lichatschev macht auf das mit einem Buchstabenornament verzierte Band aufmerksam, mit dem das Gewand der Maria gekantet ist, und weist darauf hin, dass es einerseits schon bei Giotto, in den Fresken der Arenakapelle vorkommt, andererseits durch die italo-byzantinische Schule in die Moskauer Ikonenmalerei übertragen wird. Das Buchstabenornament, arabischen Ursprungs, findet sich bekanntlich im XV. Jahrhundert auf den Gewandsäumen der Madonnen Jacopo Bellinis. Lichatschev weist ferner darauf hin ⁽²⁾ dass der Kopftypus der Madonnen Barnabas dem der in Italien sehr verbreiteten italo-byzantinischen „Madre della Consolazione“ ⁽³⁾ entspricht, deren Repliken indes sämtlich bedeutend jünger sind als die Madonnen Barnabas.

In der Romagna will van Marle ⁽⁴⁾ um 1300 eine von Cavallini beeinflusste Schule wahrnehmen, neben der der seiner Ansicht nach von Giotto beeinflusste Giuliano da Rimini auftritt, dessen Einfluss dann die „Cavallinesque Riminese School“ ablöst. Nach dem grossen Altar von 1307 des Giuliano da Rimini zu urteilen, der sich jetzt in der Sammlung Gardener in Boston befindet ⁽⁵⁾ stellt dieser Meister indes eine von giottesken Einflüssen wenig berührte, altertümliche Erscheinung dar. Sein Madonnentypus lässt sich mit dem der italo-byzantinischen Ikonen vergleichen ⁽⁶⁾. Ein anderer Meister von Rimini, Giovanni Baronzio, von dem sich ein Madonnenbild in der Pinakothek von Urbino befindet ⁽⁷⁾, ist unver-

⁽¹⁾ G. Millet: *Monuments byzantins de Mistra*. Paris 1910.

⁽²⁾ N. P. Lichatschev: Die Darstellung der Gottesmutter in den Werken der italo-griechischen Ikonenmalerei. VIII. Abschnitt (russ).

⁽³⁾ Abbildung bei Wulff-Alpatoff: *Ikonenmalerei*, Abb. 96.

⁽⁴⁾ R. van Marle: I. c. Bd. IV. p. 279.

⁽⁵⁾ Abgebildet in Brach: *Giottos Schule in der Romagna*. Strassburg 1902, Abb. 8.

⁽⁶⁾ Lichatschev: *Materialien zur Gesch. d. russischen Ikonenmalerei*. I., No. 87.

⁽⁷⁾ Brach: I. c., Abb. 9.

kennbar giottesk beeinflusst, seine Madonnendarstellung ist von byzantinischen Themen unabhängig. Dafür findet sich in der von van Marle als cavallinesk bezeichneten rimen-sischen Gruppe ein sehr altertümlich anmutendes kleines Bild im Museum in Faenza, das die Gottesmutter mit dem Kinde und fünf Heiligen zeigt und für die italo-byzantinische und die russische Ikonographie der Gottesmutter von grossem Interesse ist⁽¹⁾. Es stellt den in der Moskauer Ikonenmalerei des XVII. Jahrhunderts häufigen Typus der Gottesmutter mit dem spielenden Kinde dar („Vsygránije“ genannt; das auf den Armen der Gottesmutter befindliche Kind greift in lebhafter Bewegung mit der Hand nach ihrer Wange) — ein gotisches Motiv, das über die italo-byzantinische Schule die russische Ikonenmalerei erreicht hat. In den Kreis der Meister, die zu Beginn des XIV. Jahrhunderts und wohl auch noch später in der Romagna eine italo-byzantinische Schule bilden, gehört vielleicht auch der Meister eines ebenfalls das Motiv des „spielenden Kindes“ zur Darstellung bringenden italienischen Marienbildes, das sich in der Sammlung Lichatschev im Russischen Museum in Leningrad befindet und stark von byzantinischem Stilelement durchsetzt ist (Abb. 147).

Das Motiv der Madonna mit dem „spielenden Kinde“ ist auf italienischem Boden ausser durch die beiden von van Marle und Lichatschev bekannt gegebenen Bilder noch durch ein drittes Madonnenbild bezeugt, das sich in der Galerie von Perugia befindet. Es ist zuerst von Venturi veröffentlicht worden⁽²⁾, dann von van Marle auf einer Lichtdrucktafel, als Titelbild seines fünften Bandes. Er nennt es „Umbrian school of the early XIV. century“, es dürfte aber wegen seines gelösten Motivs in die Mitte des Jahrhunderts hinaufzurücken sein. Dieses Bild muss als Beleg einer in Umbrien lokalisierten italo-byzantinischen Schule gewertet werden, zu der auch Meo da Siena, mit seiner einen goldgelichteten Mantel aufweisenden Madonna in der Pinakothek in Perugia Beziehung zu haben scheint. Es ist eine ebenso anmutige wie

⁽¹⁾ Abgebildet in *R. van Marle: Development of the Italian Schools.* Bd. IV. p. 281, Abb. 137.

⁽²⁾ *A. Venturi: Storia dell'arte italiana.* V., Abb. 31.

reich geschmückte Tafel, (Abb. 148), der die in den Goldgrund gepresste Ornamente zusammen mit der Goldlichtung der Gewänder einen juwelartigen, kostbaren Charakter verleihen. Die Gottesmutter trägt ein gotisches Kopftuch, ihr Mantel ist mit Edelsteinen verziert, der Nimbus reich ornamentiert.

Das mit einem goldgestickten gegürteten Hemd bekleidete Kind weist den Kreuznimbus auf. Auf zwei Rundschildern ist die griechische Inschrift $\tilde{M}\tilde{P} \tilde{\Theta}\tilde{V}$ angebracht. Dieses Bild kann keine vereinzelte Arbeit sein, doch sind ähnliche Tafeln bisher noch nicht bekannt geworden ⁽¹⁾. Wie das umbrische Ducento, die umbrische Maniera greca, beschaffen ist, als deren Fortsetzung im XIV.



Abb. 147. Die Gottesmutter mit dem spielenden Kinde. Italo-byzantinische Ikone d. XIV.–XV. Jahrh. Leningrad, Russisches Museum.

Jahrhundert Bilder wie das eben erwähnte zu bewerten sind, kann aus zwei Tafeln des XIII. Jahrhunderts erkannt werden, die das Kaiser-Friedrich Museum in Berlin besitzt. Sie sind von

⁽¹⁾ *Kurt H. Weigelt* („An early trecento umbrician painter”, in „Art in America and elsewhere”, Bd. XV. 1927, p. 255 ff) hat vor kurzem auf eine Madonna „mit dem spielenden Kinde” in der Sammlung C. W. Hamilton in New-York (nach Weigelt sienesisch oder umbrisch, um 1290) und auf eine zweite im Wiener Museum (böhmisch, XIV. Jahrh.) hingewiesen.

Wulff, der sie eingehend beschrieben und auf einer farbigen Tafel abgebildet hat ⁽¹⁾, als umbrisch bezeichnet und um 1270/1280 datiert worden. Sie weisen eine stark mit gotischen



Abb. 148. Die Gottesmutter mit dem spielenden Kinde.
Italo-byzantinische Ikone d. XIV. Jahrh. Perugia, Pinakothek.

Elementen durchsetzte Maniera greca auf. Nach der Meinung von Wulff ist Rom im XIII. Jahrhundert der Ausgangspunkt

⁽¹⁾ O. Wulff: Zwei Tafelbilder des Ducento im Kaiser Friedrich Museum. Jahrbuch der kgl. preuss. Kunstsammlungen, 1916, p. 68, ff.

gotischer Einflüsse, die über Umbrien (frühe Stiftung französischer Glasfenster in S. Francesco in Assisi) nach Siena kommen, wo sie sich früher auswirken als in Florenz. Begründer der umbrischen Schule ist der Miniator Oderisi, von dessen „lachen den Blättern“ Dante im Purgatorio (XI, 82) spricht. Wulff vermutet, dass die Farbgebung der Berliner Tafeln der des Oderisi nahekommt. Der byzantinischen *Maniera greca* entsprechen die

Goldlichtungen der Gewänder, während die Behandlung der Hintergründe als Stoffmuster aus der gotischen Miniatur kommt. Die ornamentale Durchbildung des Goldgrundes, die die Tafeln aufweisen, findet sich in der umbrischen Schule des Ottaviano Nelli. Einige Greisentypen, so der der Heim-



Abb. 149. Die Gottesmutter mit dem spielenden Kinde („Vsygránije“). Zentralrussische Ikone d. XVII. Jahrh. Leningrad, Russisches Museum.

suchung hier beigefügte Joseph und der Zacharias auf der Namensgebung des Täuflers sind von byzantinischen Typen abgeleitet, dagegen Gestalten jugendlicher Männer und Frauen mit gleichmässigen rotwängigen Kindergesichtern gotisch. In der Szene des Weltgerichts stellt der mit entblösstem Oberkörper dargestellte Weltenrichter ein abendländisches Motiv dar. Abendländisch ist in der Weltgerichtsartellung auch das Knien der Gottesmutter und des Täuflers sowie der Höllenspuk, während byzantinische Elemente des Jüngsten Gerichts, wie die Hetimasie oder der unter den Füßen Christi seinen Ausgang

nehmende Feuerstrom fehlen. Die Berliner Tafeln sind nach der Ansicht von Wulff ein Beispiel des sich auf umbrischem Boden



Abb. 150. Die Gottesmutter mit dem spielenden Kinde und zwei Passionsboten. Russische Ikone d. XVII. Jahrh. Leningrad, Russisches Museum.

schon sehr früh vollziehenden Eindringens gotischer Stilelemente in die Maniera greca. Der gotische Zug, der in der obengenannten umbrischen, zur italo-byzantinischen Schule zu rechnenden Tafel der Gottesmutter mit dem „spielenden Kinde“ des XIV. Jahrhunderts unverkennbar ist, muss als eine Fortsetzung dieses Prozesses gewertet werden ⁽¹⁾.

IV

Südtalien

Lenormant ²⁾ bezeichnet die Bevölkerung von Apulien im XIII. Jahrhundert als italo-lombardisch und lateinisch, die von Kalabrien als griechisch. Auf apulischem Gebiet bildet das zur Zeit des Bildersturms von griechischen Übersiedlern

⁽¹⁾ O. Sirén und P. Toesca neigen dazu, die beiden Berliner Tafeln dem Deodato Orlandi von Lucca zu geben (*Toesca*, I. c. p. 1037), doch sind sie ihrem Kolorit nach wohl eher mittelitalienisch als toskanisch.

⁽²⁾ Fr. Lenormant: *La Grande Grèce*. Paris, 1881, Bd. II., p. 400.



Abb. 151. Die Gottesmutter mit dem Kinde u. Johannes dem Täufer. Ikone des Angelo Bizzamano von 1532. Leningrad, Russisches Museum.

bevölkerte Otranto eine griechische Enklave¹⁾. Eine Reihe süditalienischer Städte, Barletta, Amalfi, Salerno und vor allem Bari rühmten sich, aus dem Bildersturm gerettete Ikonen

⁽¹⁾ Jules Gay: Notes sur la conservation du rite grec dans la Calabre et la terre d'Otranto. Byzantin. Zeitschr. 1895 No. 1, p. 59—66.

zu besitzen (1). Eine noch jetzt in Bari verehrte Madonna soll das einstige Palladium von Konstantinopel sein, die vom Heiligen Lukas gemalte Hodigitria, die von Leo dem Isaurier zum Feuertode verurteilt, aber von zwei Mönchen gerettet und mit Unterstützung eines Engels nach Bari gebracht worden ist. Es kann keinem Zweifel unterliegen, dass diese berühmten, in Süditalien verehrten byzantinischen Urbilder weit über das XIII. Jahrhundert hinaus reproduziert worden sind, und dass ihre Anwesenheit im Lande Malerschulen hervorgerufen hat, die noch während der Renaissance an den altertümlichen Formen festhielten. Im XIV. Jahrhundert hat der griechische Ritus noch in Kalabrien und in der Terra di Otranto bestanden (2). Die italo-byzantinische Schule Süditaliens ist aber bis heute noch unerforscht. Was man kennt, sind bloss einzelne Bilder, Werke des XVI. Jahrhunderts und entstanden in der Werkstatt der Bizzamani in Otranto, wo in seltsamer Weise Hochrenaissanceformen mit byzantinischer Technik in Verbindung gebracht wurden. Die Namen des Donato und des Angelo Bizzamano sind schon lange bekannt, und ältere Autoren, wie Artaud de Montor und Seroux d'Agincourt haben diese Meister, die Zeitgenossen des Cinquecento waren, in phantastischer Weise ins XII. und XIII. Jahrhundert verwiesen. Noch Frothingham (3) setzt Donato ins XIV. und Angelo ins XV. Jahrhundert. Erst Lichatschew hat durch Feststellung des Datums 1532 auf einem Bilde des Angelo Bizzamano (Abb. 151) (4) und durch Erwerbung eines zweiten Bildes des gleichen Meisters, auf dem eine Geburt Christi nach Marcanton (Lippmann I., 15) in byzantinischer Technik vorgetragen, und das „ANGELUS BIZAMANUS GRECUS

(1) *Jules Gay*: Étude sur la décadence du rite grec dans l'Italie méridionale. (Revue d'histoire et de littérature religieuse, 1897).

(2) *Lenormant*: l. c. II. p. 388.

(3) *Frothingham*: Byzantine artists in Italy. The American Journal of Archeology 1894, p. 32—52.

(4) *Lichatschew*: Materialien, Tafel LIX, wo als Datum irrtümlich 1432 angegeben. Das richtige Datum 1532 findet sich in *Lichatschew*: Die Darstellung der Gottesmutter in der italo-griechischen Ikonenmalerei (russ.). Das Bild in der Sammlung Lichatschew zeigt im Aufbau der Gruppe der Madonna mit Christus und Joh. d. Täufer und in der Gestaltung des Hintergrundes deutlich raffaelische Motive.



Abb. 152. Die Geburt Christi. Ikone des Angelo Bizzamano nach einem Stich des Marcanton. XVI. Jahrh. Leningrad, Russisches Museum.

CĀDIOTUS PINXIT A OTRONTO, „*χίο ἀγγέλου*“ signiert ist, ⁽¹⁾ die Zeit des Angelo Bizzamano endgültig festgestellt (Abb. 152). Seroux d'Agincourt ⁽²⁾ hat ein Noli me tangere des Donato Bizzamano und eine Heimsuchung mit der Signatur des Angelo publiciert. Eine kleine Kreuzabnahme, in der deutsche Motive verarbeitet sind, von der Hand des Angelo Bizzamano besitzt das Berliner Kaiser-Friedrich-Museum. Da die Bizzamano sich auf Grund ihrer Signaturen als Kreter erweisen (Lichatschev hat noch einen andern Kandioten in Otranto ausfindig gemacht, der EGO JOANĒS MARIA SCUPULA DITRUNTO PINXIT IN NOTRĀTO signiert) haben wir aus der eigentlichen Schule von Otranto bis jetzt noch gar keine tatsächlichen Belege. Auch in Neapel muss es im XIV. Jahrhundert neben der dort von Giotto persönlich beeinflussten trecentistischen Malerei byzantinisierende Werkstätten gegeben haben. Das Apsismosaik einer Seitenkapelle des linken Nebenschiffs der Kirche Sta. Restituta in Neapel von 1322, das die Gottesmutter mit dem heiligen Januarius und der h. Restituta zeigt, stellt ein Denkmal ihres Stils auf dem Gebiet der Wandmalerei dar.

Eine Sonderstellung nimmt die italo-byzantinische Schule auf Sizilien ein, deren Werkstätten sich in den basilianischen Klöstern der Insel befanden. In der Pinakothek des Museo Nazionale in Palermo ist eine grössere Anzahl von italo-byzantinischen Tafeln zu einer „sizilianischen Schule“ vereinigt. Zwei Darstellungen eines kleinen Diptychons, die die Auferweckung des Lazarus und die Anastasis zeigen, sind besonders hervorzuheben (No. No. 400 u. 402), da sie den betreffenden Darstellungen in den Mosaiken von Monreale nahe kommen. Sie dürften vielleicht noch dem XII. Jahrh. angehören. Die hellgrünen, dunkelblauen, weinroten und weissen Farben sind lebhaft vorgetragen ⁽³⁾. Diesem Diptychon verwandt ist ein „Einzug in Jerusalem“ (No. 1251) der wohl

(1) Veröffentlicht im Lichtdruck in *Lichatschev*: Die Darstellung der Gottesmutter in der italo-griechischen Ikonenmalerei. Tafel I (russ.).

(2) *Seroux d'Agincourt*: Histoire de l'art. Paris 1811—1823. Tafel XCII und XCIII.

(3) *Toesca*: (Storia dell'arte italiana, I, 2. Bd. p. 1027, Anm. 19) versetzt dieses Diptychon in das XIII. Jahrh.

dem XIII. Jahrh. angehört und noch unter dem Einfluss der sizilianischen Kunst des XII. Jahrh. steht. Was von den übrigen Ikonen der Sammlung als aus dem XII. oder XIII. Jahrh. stammend bezeichnet ist, gehört durchweg der späteren Zeit des XV.—XVI. Jahrh. an. So eine Geburt Christi (No. 331), eine Petros Lampardos (griechisch) signierte Ikone des Täufers (No. 401), eine Darstellung des geflügelten Täufers (No. 893), eine Anzahl kleiner Triptycha (No. No. 241, 205, 667, 852), eine Gottesmutter vom Typus der Eleusa (No. 784), eine Hodigitria (No. 668), eine Gottesmutter „mit dem spielenden Kinde“ (No. 783) und eine Deesis (No. 1233). Unter den italo-byzantinischen Ikonen im Museum des Palazzo Bellomo in Syrakus ist eine Tafel mit dem H. Menas (O AΓΙΟC MINAC) dadurch bemerkenswert, dass auf ihr ein Stifter in der Tracht aus der Mitte des XVII. Jahrh., mit einem auf dieselbe Zeit verweisenden Wappen angebracht ist. In der gleichen Sammlung zwei Darstellungen der Eleusa und eine der Galaktotrophusa. Auch das Museum in Catania besitzt Beispiele der italo-byzantinischen Schule Siziliens.

V

Venedig und Kreta

Die italo-byzantinische Schule in Venedig und im venezianischen Herrschaftsgebiet ist die bedeutendste, die wir innerhalb der gesamten italo-byzantinischen Malerei kennen. Im XIV. Jahrhundert aus der venezianischen Maniera greca und der ihr vorausgehenden byzantinischen Kunst Venedigs erwachsen, erstreckt sie sich über das XV., XVI. und XVII. Jahrhundert. Sie kann durch die Tätigkeit einer Reihe von Meistern belegt werden, die eine klar erkennbare Gruppe abseits von jenem übrigen venezianischen Kunstleben bilden, das von Maestro Paolo da Venezia, Lorenzo Veneziano, Donato, Caterino und Guariento im Trecento, über Jacobello del Fiore, Michele Giambono, die Vivarini, die Bellini, Carpaccio und Crivelli im Quattrocento bis zu den grossen Venezianern des Cinquecento und von diesen weiter bis zu den Meistern des XVII. und XVIII. Jahrhunderts reicht. Die Zähigkeit, mit der sich in Venedig die

alten byzantinischen Formen bis weit in die Renaissance hinein, ja über diese hinaus erhalten, findet ihre Erklärung zunächst in dem Umstande dass die venetianische Gesellschaft so eng wie keine andere in Italien im Laufe des Mittelalters mit dem Kulturleben von Byzanz verwachsen war, des Weiteren darin, dass vom XIII. bis zur Mitte des XVII. Jahrhunderts die ihrem Charakter nach völlig griechische Insel Kreta zu Venedig gehörte, von wo aus sich die italo-byzantinische Schule Venedigs durch den Zuzug griechischer Elemente ergänzen konnte.⁽¹⁾ Wie gross die Bedeutung der die Häuser der Venezianer mit Andachtsbildern versorgenden byzantinischen „Madonneri“ in Venedig noch am Ende des XV. Jahrhunderts ist, geht aus den Madonnen Giovanni Bellinis hervor, in denen das reife venezianische Quattrocento, lange nachdem in Venedig schon gotische und renaissancemässige Elemente zum Durchbruch gelangt waren, sichtbar unter dem Eindruck der örtlichen italo-byzantinischen Schule steht und mit ihr bewusst zu konkurrieren sucht. Die byzantinisierende Nuance in manchen Frühwerken Tizians ist durch den Einfluss der italo-byzantinischen Schule Venedigs (über Giovanni Bellini) zu erklären.

Die enge Beziehung der italo-byzantinischen Werkstätten Venedigs zu Kreta geht aus dem Umstand hervor, dass ihre hervorragendsten Vertreter, soweit wir sie kennen, meist Kreter sind, so ein Andrea Rico im XIV. oder XV., oder ein Emanuel Zane im XVII. Jahrhundert. Die Einbeziehung Kretas in das venezianische Herrschaftsbereich hatte sich 1204, als eine Folge des vierten Kreuzzuges und der Eroberung Konstantinopels durch die Lateiner vollzogen.⁽²⁾ Venedig musste die Insel zunächst gegen die Genuesen behaupten, die sie im Laufe des XIII. Jahrhunderts wiederholt zu besetzen versuchten. Im XIV. Jahrhundert brach ein grosser gegen die venezianische Herrschaft gerichteter Aufstand unter der griechischen Bevölkerung aus, die noch im XV. Jahr-

⁽¹⁾ *Giovanni Veludo*: Sulla Colonia greca orientale stabilita in Venezia. Venedig 1847.

⁽²⁾ *Giuseppe Gerola*: Monumenti Veneti nell'Isola di Creta. Venedig 1905.

hundert unruhig war, und bis zum Ende Konstantinopels den Gedanken an eine Wiedervereinigung mit Byzanz nicht aufgegeben zu haben scheint. Der Aufstand von 1363 nahm grossen Umfang an, die venezianischen Staatsbeamten wurden ihrer Ämter enthoben, eine eigene Verwaltung aus dem alten byzantinischen Patriziat der Insel gebildet, der griechische Gottesdienst überall dem lateinischen gleichgestellt, die Fahne von San Marco durch die des heiligen Titus, des alten Schutzpatrons der Insel, ersetzt.⁽¹⁾ Um Kreta wiederzugewinnen, mussten die Venezianer einen regelrechten Krieg, die „guerra di Candia“ führen, und erst 1366 wurde der Aufstand durch den venezianischen General Luchino dal Verme niedergeworfen. Nach dem Untergange Konstantinopels, als die letzten Hoffnungen auf Verselbstständigung geschwunden waren, trat Ruhe auf der Insel ein. Der mächtige Aufstieg Venedigs zum Gipfel seiner Macht in der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts zog die Kreter endgültig in die venezianische Sphäre. Das Gedeihen der Insel wurde im XVI. Jahrhundert nur durch zwei Korsarenüberfälle Chaireddin Barbarossas, 1537, und Mazallis, 1571, gestört. Im Juni 1645 landen die Türken bei dem Kloster Ghonja (Chissamo), im August desselben Jahres fällt Canea, im September Retimo. 1651 zerstören die Venezianer selbst Sitia. 1669 wird Candia von den Türken erobert. Als letzte Stützpunkte der Venezianer auf Kreta halten sich die Inselforts Suda und Spinalonga bis zum Jahre 1715.

Es sind uns zahlreiche Namen kretischer Maler erhalten, meist auf ihren Tafeln selbst, die aber fast alle dem XVI.—XVIII. Jahrhundert angehören⁽²⁾. In dieser Zeit stand die kretische

⁽¹⁾ Wie gross der Stolz der Kreter darauf war, zu den Urgemeinden der Christenheit zu gehören, geht daraus hervor, dass Greco gelegentlich der Darstellung des Apostels Paulus nicht versäumt hat, dem Apostel einen Brief in die Hand zu geben, auf dem die Anschrift zu lesen ist, die sich im N. T. graecum am Ende des Titusbriefes findet: *πρὸς Τιτὸν τῆς Κρητῶν ἐκκλησίας πρῶτον ἐπίσκοπον χειροτονηθέντα* (A. L. Mayer: Dominico Theotocopuli el Greco. München 1926, p. XIII. Tafel XLIX.).

⁽²⁾ *Gerola*: I. c. II. Bd. 298 ff. Was Künstlerinschriften auf byzantinischen Werken betrifft, so kennen wir aus der zu Ende des XII. Jahrhunderts entstandenen Ekphrasis des Nicolaos Mesarites den Namen des Eulalios, des Meisters der untergegangenen Mosaiken der Apostel-

Schule ganz unter dem Eindruck der Renaissance und des Barock. Das archaisierende Element äussert sich hierbei im

kirche in Konstantinopel aus justinianischer Zeit, und der Namen des Naukratios aus der denkwürdigen, auf den Bildersturm bezugnehmenden Künstlerinschrift der Mosaiken der Koimesis-Kirche zu Nikäa (*Wulff*, Handbuch, p. 436 u. 545). Das Signieren der Tafelbilder scheint indes erst in der italo-byzantinischen Schule, und unter italienischem Einfluss aufgekommen zu sein.

G. Millet hat in seinen „Recherches sur l'Iconographie de l'Évangile“, Paris 1916 (p. 661, ff.), der kretischen Schule innerhalb der spätbyzantinischen Kunstphase des XIV. und XV. Jahrhunderts eine besondere Bedeutung beigelegt. (Seine Ansichten sind von *Charles Diehl* in der zweiten Auflage des *Manuel d'art byzantin*, Paris 1926, II. Bd., p. 788—793 zusammengefasst worden.) Nach der Ansicht von Millet sind in der spätbyzantinischen Kunst neben der Schule von Konstantinopel zwei Provinzschulen, die makedonische und die kretische, von grosser Bedeutung. Die makedonische Schule ist abendländischen Einflüssen zugänglich, die sie über Dalmatien empfängt. Die kretische Schule zeichnet sich durch grössere Strenge des rein byzantinischen Stils aus. Arbeiten der makedonischen Schule finden sich in Serbien, (vor allem die Fresken des XIV. Jahrhunderts von Nagoritschino des Meisters Eutybios, vgl. Diehl, *Manuel*, P. 1926, II. Bd. p. 792) in Mistra (die älteren Fresken der Metropolis, Anfang d. XIV. Jahrh.) und auf dem Athos (dort u. a. die Malereien von Agiu Pawlu, 1447). Panselinos von Thessalonich (erste Hälfte des XVI. Jahrh.) gehört zu dieser makedonischen Schule. Unter ihrem Einfluss stehen, nach Millet, auch die Novgoroder Fresken des XIV. Jahrh. in Russland. Das Hauptwerk der kretischen Schule sind die Fresken der Peribleptos in Mistra, aus dem Ende des XIV. Jahrh. Um diese Zeit gewinnt die kretische Schule in Konstantinopel selbst Bedeutung, ersetzt die makedonische Schule in Serbien und erreicht gleichzeitig auch Russland. Theophanes der Grieche, dessen ungewöhnliche Persönlichkeit seit der Aufdeckung seiner Fresken von 1379 in der Verklärungskirche in Novgorod in den allerletzten Jahren näher bekannt geworden ist, gehört ihr zu Ende des XIV. Jahrh. an. Sein Schüler in Moskau ist Andrei Rubliov, der ebenso wie später Dionisij, unter kretischem Einfluss stehen soll. Im XVI. Jahrh. arbeiten kretische Meister auf dem Athos (Lavra, Dionisiu, Dochiariu) und in den Meteora-Klöstern. Die grösste Persönlichkeit der kretischen Schule ist um diese Zeit Theophanes von Kreta, Zeitgenosse und Rivale des Panselinos. Die venezianisch-kretische Schule des XVI. und XVII. Jahrh. ist nach Millet nur ein Nachspiel dieser grossen früheren Entwicklung. Tatsächlich haben wir, nach Millets eigener Angabe (*Recherches*, p. 657), nur in der Hermeneia eine Erwähnung der kretischen Schule. Ausserdem werden in einem im Laura-Kloster 1780 entstandenen Proskynetarion die Ikonen im Bema der Kirche als „vorzügliche Werke jener berühmten alten Kreter“ gerühmt (Millet l. c. p. 661).

Festhalten bestimmter byzantinischer Grundtypen inmitten der übrigen abendländischen Bildelemente. Dieses Festhalten ist ein mehr oder weniger zähes, je nach der Persönlichkeit der Künstler. Einige von ihnen haben zugleich in einer strengen, archaisierenden und einer mehr renaissancemäßigen Manier gemalt, was Lichatschev an dem um die Mitte des XVI. Jahrh. arbeitenden, mit *χειρ Βίζτινος* signierenden Viktor von Kreta hervorhebt, von dem seine Sammlung im Russischen Museum in Leningrad ein Bild besitzt. Der klassische Vertreter der späten kretischen Schule ist der einer aus Kreta stammenden, in Venedig arbeitenden Künstlerfamilie angehörige Emanuel Zane ⁽¹⁾. Von ihm nennt Lichatschev eine grosse Tafel mit der Gestalt des heiligen Spyridion und Legendenszenen von 1636 im Museo Correr in Venedig (Abb. 153), ⁽²⁾ eine zweite grosse Tafel mit einer Verkündi-

⁽¹⁾ *G. Gerola*: Emanuele Zane da Retimo. Atti del R. Istituto Veneto col. LXII, Venezia 1903, p. 350.

G. B. Cervellini: Marino, Emanuele e Costantino Zane. Nuovo Archivio Veneto, 1906, col. XII. p. II., p. 307—312.

Wulff-Alpatoff: Ikonenmalerei, p. 234 ff.

⁽²⁾ Auf der Ikone des h. Spyridion im Museo Correr (No. I, 187) ist der Heilige in einem weinroten Mantel über dem weissen Untergewande dargestellt. In den Legendenszenen herrschen Rot, Rosa und Grün vor. Der Grund ist vergoldet, im übrigen gelangen Vergoldungen sparsam zur Anwendung. Die Weisshöhlungen sind sehr pastos aufgetragen. Das Inkarnat zeigt eine dunkelbraune Grundfläche, die durch Schichten von hellem Ocker und Rosa und durch Weisshöhlungen aufgelichtet ist. Die Lippen sind rot. Grüne Schatten sind vorhanden (so an der erhobenen Rechten des Heiligen), doch ist ihre Wirkung eine unauffällige. Das Museo Correr in Venedig besitzt u. a. ein russisches Triptychon (in alter Metallhülse) das der Moskauer Schule des XVII. Jahrh. angehört, und dem Triptychon der Stroganovschule im Museum des Palazzo Bellomo in Syrakus (Abb. 138) stilistisch verwandt ist (No. I, 1201 „Trittico dipinto su rame. Nel mezzo: Christo al limbo [Anastasis], a sinistra: il transito della Vergine [Koimesis], a destra: la glorificazione della Vergine“ [es handelt sich um eine Darstellung Mariæ Schutz und Fürbitte, „Pokróv“]). Ausserdem befindet sich im Museo Correr noch eine schön gearbeitete Elfenbeintafel mit der Darstellung des Hymnus „An dir, Gnadenreiche, erfreuet sich alles Geschöpf“, die aus dem XVI—XVII. Jahrh. stammt und auf russische Hände zurück geht (No. XVII, 41. „La Vergine col putto in gloria, in basso santi e sante. Basso rilievo in avorio. Arte russa, sec. XVII“).



Abb. 153. Der h. Spyridion mit Szenen seiner Legende. Ikone des Emanuel Zane. XVII. Jahrh. Venedig, Museo Correr.

gungsszene und den Motiven eines Marienhymnus im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin, von 1640, eine Ikone der Gottesmutter in der Sammlung Lichatshev⁽¹⁾ und eine Tafel mit

⁽¹⁾ *Lichatshev*: Materialien, Tafel LVIII., signiert.

der Darstellung Abrahams und Melchisedeks von 1688, in Venedig in der Kirche S. Giorgio dei Greci. Wulff fügt noch eine Madonna der Sammlung Recanati hinzu, und erwähnt „Spätwerke“ des Meisters, „dessen Wirken wir durch ein halbes Jahrhundert verfolgen können und der uns auch als Dichter geistlicher Lieder bekannt ist“⁽¹⁾ in der griechischen Georgskirche in Venedig, deren Kaplan Emanuel Zane seit 1680 gewesen ist. Das „ποίημα Ἐμμανουὴλ ἱερέως τοῦ Ἰζάνε“ signierte, mit dreizeiliger theologischer Erklärung in griechischer Sprache versehene Berliner Marienbild ist mit grosser Versenkung in den Gegenstand und mit einer bei all ihrer Dürre sehr sorgfältigen Technik gemalt, wobei im Gegensatz zu den übrigen meist etwas aufgeregten Kretern des XVI. und XVII. Jahrhunderts Elemente der venezianischen Renaissance hier in sehr ruhigem Vortrag dem byzantinischen Grundgedanken dienstbar gemacht werden. Wulff hat dem in seiner Art gross empfundenen Bilde eine eingehende Analyse gewidmet.

Ragt der Name des Emanuel Zane unter den späteren Vertretern der kretischen Schule hervor, so ist Andrea Rico von Candia die grösste Künstlerpersönlichkeit, die wir aus ihren Anfängen im XIV. und XV. Jahrhundert kennen. Vermutlich ist Andrea Rico der Schöpfer eines neuen Madonnenbildes, der Passionsmadonna, die sich aus dem venezianisch-kretischen Kreise der italo-byzantinischen Kunst weithin über Italien und bis nach Russland verbreitet hat. Dass die uns erhaltenen Exemplare von Ricos Passionsmadonna (die alle mitsamt der Signatur des Meisters nach dem älteren, bisher noch nicht bekannt gewordenen Original gemalt zu sein scheinen) sowohl griechische als lateinische Inschriften tragen, beweist, dass seine Werkstatt, oder die Werkstätten seiner Kopisten, sowohl für die lateinische wie für die griechische Welt arbeiteten. Wir kennen von der Passionsmadonna des Rico ein Exemplar in der Kirche S. Alfonso dei Linaioli in Rom, das dort den Namen Mater de perpetuo succursu

⁽¹⁾ *Wulff-Alpatoff*: p. 234—238.

trägt ⁽¹⁾, ein weiteres in Princeton, das aus der Casa Beltrami in Venedig stammt, dann ein Exemplar in den Uffizien mit lateinischer Inschrift (Abb. 154), und drei Exemplare in der Sammlung Lichatschev im Russischen Museum in Leningrad, von denen das eine die Benennung *ἡ ἀμόλυντος* aufweist ⁽²⁾. Durch Hentze sind noch eine Reihe weiterer Repliken, unter ihnen Bilder in Bari und Retimo, festgestellt worden ⁽³⁾. Das Gepräge sämtlicher Passionsmadonnen Ricos ist ein streng byzantinisches. Der italienische Einfluss macht sich hier nur in der Breite der Gewandbehandlung und in einer leichten Rundung der Formen bemerkbar. Ein italienisches Motiv ist auch die geblümete Tunika aus hellem Stoff ⁽⁴⁾ die das Christkind auf dem Bilde der Uffizien und der mit der griechischen Inschrift versehenen Passionsmadonna der Sammlung Lichatschev unter dem goldgelichteten Mantel trägt. Diese helle, geblümete Tunika des Christuskindes, der wir noch auf anderen venezianisch-kretischen Bildern begegnen werden, wird im XIV. Jahrhundert von der russischen Tafelmalerei der Schulen von Novgorod und Moskau übernommen.

Rico lebte in einer Zeit, in der auf Kreta noch die Wandmalerei blühte, von der sich aus dem XIII.—XVI. Jahrhundert überaus zahlreiche Denkmäler in den kleinen Dorfkirchen der Insel erhalten haben. Sie sind noch nicht erforscht. Ihr Studium dürfte geeignet sein, auf die neuen, die kretische Schule be-

⁽¹⁾ *Clem. M. Henze*: Mater de perpetuo succursu. Bonn 1926. Das an Beispielen der italo-byzantinischen Ikonenmalerei reiche Museum des Camposanto Teutonico in Rom besitzt eine grosse Passionsmadonna, die dem Stil des A. Rico entspricht, ausserdem eine Hodigitria mit den Brustbildern der Erzengel Michael und Gabriel in Rundschilden auf goldenem Grunde, die „Andreas Rico de Candia pinxit“ signiert ist. Die für die italo-byzantinische Schule typische „Madre della Consolazione“ (vgl. Wulff-Alpatoff, Abb. 96) ist in dieser Sammlung in acht Tafeln vertreten. Auch sind hier Beispiele der byzantinischen Madonnentypen der Platytera, Eleusa (eine Ikone der Eleusa wohl russisch, XV. Jahrh.), und der Glykophilusa, und der italo-byzantinischen Galaktrophusa vorhanden.

⁽²⁾ *Lichatschev*: Materialien, Taf. XXXII—XXXIV.

⁽³⁾ *Hentze*: l. c. p. 21.

⁽⁴⁾ Die helle geblümete Tunika des Christuskindes findet sich auch in Mistra. Vgl. *Millet*, Mistra, Taf. 115. 1.



Abb. 154. Die Passionsmadonna. Ikone des Andrea Rico. XIV.—XV. Jahrh.
Florenz, Uffizien.

treffenden Hypothesen Millets Licht zu verbreiten. Zwischen dem Schaffen des Andrea Rico und den Arbeiten des Emanuele Zane liegt die eigentliche Entwicklung der venezianisch-kretischen Schule des XIV.—XVII. Jahrhunderts, aus der überaus zahlreiche, weithin über den christlichen Orient verstreute Denkmäler erhalten sind.

DRITTER ABSCHNITT

DIE STILSTUFEN DER ITALO-BYZANTINISCHEN SCHULE

I

Der Charakter der Stilstufen innerhalb der italo-byzantinischen Schule

Die italo-byzantinische Schule stellt stilistisch eine Verbindung mannigfaltiger abendländischer Kunstformen des Mittelalters, der Renaissance und des Barock mit den feststehenden Grundformen der byzantinischen Bildgestaltung dar, wobei entsprechend dem Charakter der einzelnen örtlichen Wirkungskreise dieser Schule das Ueberwiegen der abendländischen oder der byzantinischen Komponente sich verschieden gestalten kann; ohne dass dabei der byzantinische Grundcharakter jedoch völlig verloren geht.

Die abendländische Komponente enthält Elemente der italienischen *Maniera greca*, besonders aus ihrer der zweiten Hälfte des XIII. Jahrhunderts angehörigen gotischen Stufe, Elemente der italienischen Renaissance vom Trecento bis zum Cinquecento, und Elemente des Barock. Auch niederländische und süddeutsche Renaissance- und Barockmotive sind in ihr nachzuweisen.

Die byzantinische Komponente besteht neben mittel-byzantinischen Elementen, die aus den Mosaiken von San Marco und über die *Maniera greca* in die italo-byzantinische Schule gelangt sind, in der Hauptsache aus Stilelementen der spätbyzantinischen Periode, so wie sie vor allem aus deren erhaltenen monumentalen Wandmalereien und dann aus den fürs erste noch wenig zahlreichen spätbyzantinischen Tafelbildern, ferner den Miniaturen und Stickereien festzustellen sind.

Von spätbyzantinischen Wandmalereien sind zur Beurteilung der byzantinischen Komponente der italo-byzantinischen Schule die Mosaiken der Kachrije-Djami, aus dem Beginn des XIV. Jahrhunderts, die Fresken der Metropolis in Mistra aus derselben Zeit, die Fresken der Peribleptos (Ende des XIV. Jahrhunderts) und der Pantanassa (Anfang des XV. Jahr-

hunderts) ebenfalls in Mistra zu berücksichtigen ⁽¹⁾. Im Gegensatz zu der durch die Verödung Mistras bedingten ursprünglichen Erhaltung der dortigen Wandmalereien sind die Fresken in den Kirchen der Athosklöster entsprechend der im ganzen christlichen Orient einschliesslich Russlands vertretenen Sitte, im Abstände von mehreren Jahrhunderten immer wieder erneuert worden, so dass von authentischen Werken des XIV.—XVI. Jahrhunderts dort verhältnissmässig wenig erhalten ist ⁽²⁾. Die Meteoraklöster in Thessalien bewahren in den Wandmalereien ihrer Kirchen Freskenfolgen der spätbyzantinischen Zeit, nach denen Photographien der Berliner Messbildanstalt vorliegen. Im XVI. Jahrhundert sind auch in den Meteoraklöstern kretische Meister tätig, so *νότος Ζώοζης τοῦ Κρητός*, dessen Wandmalereien von 1547 erhalten sind ⁽³⁾.

Die meisten der uns bekannten Tafelbilder der spätbyzantinischen Periode sind im Ikonenwerk von Wulff-Alpatoff abgebildet ⁽⁴⁾. Die schöne, in Wachsmosaik ausgeführte Kreuzigungsikone des Berliner Kaiser-Friedrich-Museums, von Wulff in das letzte Viertel des XIII. Jahrhunderts datiert ⁽⁵⁾, gehört ebenso wie die in gleicher Technik ausgeführte der Verklärung im Louvre ⁽⁶⁾ und der Hodigitria in Chilandari ⁽⁷⁾ zu den der Maniera greca in Italien gleichzeitigen, von ihr nicht unbeeinflussten Vorstufen des byzantinischen Spätstils des XV. Jahrhunderts. Dieser wird auf dem Gebiete der historischen Darstellungen in der Tafelmalerei vor allem durch die beiden Mosaikikonen der Opera del Duomo in Florenz ⁽⁸⁾ repräsen-

⁽¹⁾ Die Kachrije-Mosaiken, veröffentlicht von *Kondakov, Schmitt, Rüdell*, die Fresken von Mistra von *Millet* in den *Monuments de Mistra*. Photographien nach den Fresken von Mistra des Athener Photographen *Georgiades* und des *Marburger Kunsthistorischen Seminars*. Ueber das Kolorit der Fresken von Mistra vgl. *Diehl: Manuel*, Bd. II, p. 817.

⁽²⁾ Vgl. die Tafeln der 1928 erschienenen Publikation der Wandmalereien in den Kirchen der Athos-Klöster von *G. Millet*.

⁽³⁾ *Millet: Recherches*, p. 660.

⁽⁴⁾ *Wulff-Alpatoff: Denkmäler der Ikonenmalerei in kunstgeschichtlicher Folge*. Dresden—Hellerau (o. J.).

⁽⁵⁾ *Wulff-Alpatoff: l. c.*, Abb. 39.

⁽⁶⁾ *Wulff-Alpatoff: l. c.*, Abb. 38.

⁽⁷⁾ *Wulff-Alpatoff: l. c.*, Abb. 37.

⁽⁸⁾ *Wulff-Alpatoff: l. c.*, Abb. 41, 42.

tiert, die die Darstellung der zwölf Feste aufweisen. Sie stammen aus dem Besitz einer Nicoletta da Grionibus (um 1394), deren Mann im Dienst des Johannes Kantakuzen gestanden hat, wodurch die Herkunft dieser Ikonen aus Konstantinopel sichergestellt sein dürfte ⁽¹⁾. Mit ihnen eng verwandt ist eine kleine Mosaikikone der Verkündigung ⁽²⁾ im Londoner South Kensington Museum, die die gleiche Raumvertiefung der Szenen, denselben pittoresken, perspektivisch zwar nicht einheitlich, aber doch reich durchgeführten Architekturhintergrund und die gleichen geschmeidigen, dramatisch auf einander bezogenen Figuren zeigt, wie die Florentiner Tafeln. Die Apostelversammlung im Historischen Museum zu Moskau ⁽³⁾, das sehr beachtenswerte Fragment einer Koimesis im Russischen Museum in Leningrad ⁽⁴⁾ schliessen sich den vorigen vielfigurigen Tafeln an. Der heilige Euthymios im Museum der Geistlichen Akademie in Kiev ⁽⁵⁾ ist wahrscheinlich byzantinischen Ursprungs, ebenso wie die Ikone des h. Georg mit der Beischrift *ὁ Διοσκόττης* im Historischen Museum in Moskau ⁽⁶⁾. Werke, die mit Sicherheit als spätbyzantinisch betrachtet werden können, sind vier (zusammen mit einer fünften, zur italo-byzantinischen Schule in Beziehung stehenden Ikone) von Kondakov in der Klemenskirche zu Ochrida (Makedonien) entdeckte Tafeln. Von ihnen zeigen zwei ⁽⁷⁾ die Gestalten der Verkündigung, wobei in der Ikone der Gottesmutter gotische Stilelemente mit einer Deutlichkeit hervortreten, die in den übrigen erhaltenen Werken der palaeologischen Renaissance nicht ihresgleichen hat. Von den beiden anderen Tafeln zeigt die erste eine Hodigitria ⁽⁸⁾, die zweiten einen Christus als „Seelenretter“, der als abschliessende spätbyzantinische Gestaltung des Christustypus von Bedeutung ist ⁽⁹⁾. Ein her-

⁽¹⁾ *Wulff-Alpatoff*: p. 270.

⁽²⁾ *Wulff-Alpatoff*: l. c., Abb. 40.

⁽³⁾ *Wulff-Alpatoff*: l. c., Abb. 43.

⁽⁴⁾ *Wulff-Alpatoff*: l. c., Abb. 44.

⁽⁵⁾ *Wulff-Alpatoff*: l. c., Abb. 48.

⁽⁶⁾ *Wulff-Alpatoff*: l. c., Abb. 51.

⁽⁷⁾ *Wulff-Alpatoff*: l. c., Abb. 53, 54.

⁽⁸⁾ *Wulff-Alpatoff*: l. c., Abb. 55. Vgl. *B. Filov*: Die albulgarische Kunst, Taf. XXI.

⁽⁹⁾ *Wulff-Alpatoff*: l. c., Abb. 57. *Filov*: l. c., Taf. XX.

vorragendes Beispiel der Palaeologenkunst ist die „Gottesmutter vom Don“ in Moskau (Abb. 116).

Durch die genannten Werke der Wand- und Tafelmalerei ist der Charakter der byzantinischen Komponente der italo-byzantinischen Schule zu belegen. Er bleibt sich im Verlauf ihrer Entwicklung vom XIV.—XVII. Jahrhundert gleich. In Stilstufen differenziert wird diese Entwicklung der italo-byzantinischen Schule dagegen durch die Beschaffenheit ihrer zweiten, abendländischen Komponente. Diese kann, je nach lokalen Umständen, mehr oder weniger intensiv auftreten, wodurch deutliche Unterschiede zutage treten. Von ausschlaggebender Bedeutung aber ist, dass durch sie die grossen Stilwandlungen der abendländischen Kunst vom Trecento bis zum Barock in die italo-byzantinische Schule hineingetragen werden. Im Zusammenhang mit ihnen lassen sich in der gesamten Entwicklung der italo-byzantinischen Schule

1. gotisch-trecenteske Einflüsse

2. Einflüsse des Quattrocento

3. Einflüsse der Hochrenaissance und des Barock

unterscheiden. Da innerhalb einer jeden dieser drei Stilstufen das abendländische Element mehr oder weniger stark auftreten kann, muss das auf jede von ihnen entfallende Ikonenmaterial dreifach gesondert werden, je nachdem das abendländische Element überwiegt, das abendländische Element neben dem byzantinischen erkennbar ist, oder das byzantinische Element überwiegt.

Es ist ferner zu beachten, dass die den einzelnen Stilstufen zugewiesenen Werke zeitlich nicht in den Jahrhunderten entstanden zu sein brauchen, nach denen diese Stilstufen, dem Charakter ihres abendländischen Elements gemäss, benannt werden müssen. Eine italo-byzantinische Ikone, die der gotisch-trecentesken Stilstufe angehört, kann im XV., ja noch im XVI. Jahrhundert entstanden sein. Eine andere, die Züge der Hochrenaissance aufweist, am Ende des XVII. Jahrhunderts.

Diejenigen Werke der Kunst des italienischen Festlandes, die wir für die italo-byzantinische Schule in Anspruch nehmen, werden ihrem unverkennbar italienischen Charakter nach verhältnismässig leicht zu erkennen sein. Es ist ausser ihnen noch eine sehr grosse Menge von Tafeln vorhanden, die

italienische Züge zeigen, aber in einer Art, die für ihren Ursprung ausserhalb Italiens, in den östlichen Kunstzentren der spät- und nachbyzantinischen Zeit spricht. Ein Teil dieser Tafeln gehört dem venezianisch-kretischen Kunstkreise der italo-byzantinischen Schule an. Ein anderer ist in östlichen Kunstzentren entstanden, die wir vorläufig noch nicht kennen. Den Trennungsstrich zwischen ihnen und den venezianisch-kretischen Werken zu ziehen ist zur Zeit noch schwer. Wenn wir aber Tafelbilder, die in östlichen Klöstern entstanden sein mögen, der venezianisch-kretischen Schule zurechnen, so ist eine solche Zuteilung wenigstens in dem Sinne gerechtfertigt, dass diese Tafeln alle mehr oder weniger italienische Elemente zeigen, die doch hauptsächlich von Venedig und von Kreta her nach den Zentren des Ostens gelangt sind. Ueber die Tafelmalerei des Athos im XIV.—XVII. Jahrhundert sind wir zur Zeit noch nicht unterrichtet ⁽¹⁾. Da aber eine starke Teilnahme kretischer Künstler an den Wandmalereien der Athoskirchen seit dem Beginn des XVI. Jahrhunderts festgestellt ist, kann man wohl annehmen, dass sie dort auch auf dem Gebiet der Tafelmalerei tätig waren.

Als die grösste Veröffentlichung von Tafelbildern der italo-byzantinischen Schule hatte bis vor kurzem noch das Ikonenkorpus von Lichatshev zu gelten ⁽²⁾. Die von Lichatshev in seinem ersten Tafelbande abgebildeten italo-byzantinischen Ikonen füllen jetzt einen Saal im Russischen Museum in Leningrad ⁽³⁾. 1928 hat A. Muñoz, nachdem er bereits früher die Bestände der Vatikanischen Ikonensammlung und die der (jetzt aufgelösten) Sammlung Sterbini in Rom beschrieben hatte, in der grossen Veröffentlichung der italo-byzantinischen und russischen Ikonen der vatikanischen Pinakothek eine Reihe von italo-byzantinischen Werken veröffentlicht. In Rom

⁽¹⁾ „In der Masse der heute dort (auf dem Athos) vorherrschenden Ikonen des XVII. Jahrhunderts eine bodenständige Schule auszusondern, wird voraussichtlich stets ein vergebliches Bemühen bleiben“. *Wulff-Alpatoff*: p. 239.

⁽²⁾ *N. P. Lichatshev*: Materialien zur Geschichte der russischen Ikonenmalerei. Petersburg 1906. 2 Bd. (russ.).

⁽³⁾ *Sir Martin Conway*: Art treasures in Soviet Russia. London 1925, p. 54.

finden sich ausser im Museo Cristiano und in der Pinakothek des Vatikan italo-byzantinische Ikonen noch im Museo Coemeterii Teutonici (von A. de Waal begründet, in der Nähe der Peterskirche) In Athen ist für das italo-byzantinische Gebiet das neuorganisierte Byzantinische Museum von Bedeutung⁽¹⁾. Eine systematische Uebersicht über das italo-byzantinische Gebiet ist zum ersten Mal von Wulff und Alpatov gegeben worden⁽²⁾.

II

Die gotisch-trecenteske Stilstufe

1. Das abendländische Element überwiegend

In diese Gruppe gehören die Ansätze der italo-byzantinischen Schule, die in der Emilia, der Romagna und in Umbrien wahrzunehmen sind. Die Mehrzahl ihrer auf dem italienischen Festlande entstandenen Werke wird hier einzureihen sein. Von in Venedig entstandenen Werken der italo-byzantinischen Schule ist dieser Gruppe eine Altartafel zuzuzählen, die sich in der Sammlung Lichatschev befindet und die die Gottesmutter zwischen Dominicus und Franz zeigt⁽³⁾. Ihr Rahmen, der erhalten ist, weist den Namen und das Wappen des Venezianers Matteo da Medio auf. Lichatschev⁽⁴⁾ bezeichnet diese Altartafel als ein Beispiel der italo-byzantinischen Schule Venedigs. In Anbetracht ihrer Verwandtschaft mit den Madonnen des venezianischen Trecento, sowohl im Motiv als in der Gewandung der Gottesmutter und des Kindes, könnte man eher geneigt sein, dieses Bild den Werken des venezianischen Trecento direkt anzureihen. Der Tafel mit dem Namen des Matteo da Medio in der Sammlung Lichatschev ist aber ein venezianisches Altarbild nahe verwandt, das sich im Historischen Museum in Moskau befindet⁽⁵⁾ und den Marientod

(1) *Georges Sotiriades*: Au Musée Byzantin d'Athènes. („Gand Artistique“ V., No. 10.

(2) *Wulff-Alpatoff*: Denkmäler der Ikonenmalerei, Kapitel VI.

(3) *Lichatschev*: Materialien, Tafel LIII und LIV.

(4) *Lichatschev*: Die Darstellung der Gottesmutter in den Werken der italo-griechischen Ikonenmalerei. Petersburg 1911 (russ.),

(5) *Wulff-Alpatoff*: Abb. 60.

sowie die Gestalten des H. Dominicus und des H. Franz zum Gegenstand hat. Die beiden Heiligenfiguren zeigen den Typus des venezianischen Trecento, das Mittelbild des Marientodes hat dagegen ganz byzantinischen Charakter. Die Beziehungen zwischen den trecentesken und den italo-byzantinischen Werkstätten Venedigs sind im XIV. Jahrhundert jedenfalls noch sehr enge gewesen.

2. Das abendländische Element neben dem byzantinischen erkennbar.

Ein frühestes Beispiel dieser Gruppe ist die von Kondakov⁽¹⁾ und von Wulff und Alpatov⁽²⁾ publizierte Ikone der Gottesmutter in der Klemenskirche zu Ochrida (Makedonien). Italienische Einflüsse treten hier im Motiv des nach aussen gewandten Kindes⁽³⁾ und in dessen Gewandbehandlung (Kragen der Tunika), sowie, soweit dies erkennbar, auch im Mantel der Maria hervor. Nach Wulff-Alpatov kann das Bild in Venedig oder in Serbien unter venezianischem Einfluss entstanden sein. Zeitlich gehört es wohl dem XIV. Jahrhundert an.

Stärker als in dieser Ikone ist das abendländische Element im Typus der Madre della Consolazione vertreten, die wohl in Venedig im XIV. Jahrhundert aufgekommen und sich von dort aus in zahlreichen Repliken, besonders in Oberitalien, verbreitet hat. „Dass die weiteren Kopien . . . schon dem späteren fünfzehnten Jahrhundert angehören, lässt . . . die völlig ausgebildete Technik der Öltempera erkennen.“ Zwei Exemplare aus dem Ende des XV. Jahrhunderts, von denen das eine von Wulff und Alpatov abgebildet ist, befinden sich im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum⁽⁴⁾. Auf beiden ist das

(1) *N. S. Kondakov*: Makedonien. Petersburg 1909 (russ.).

(2) *Wulff-Alpatoff*: Abb. 94.

(3) Dasselbe Motiv in der Maniera greca: *Venturi*, V. Fig. 477; vgl. *Wulff-Alpatoff*: p. 290.

(4) *Wulff-Alpatoff*: Abb. 96. Das Museum des Camposanto Teutonico in Rom besitzt acht Tafeln mit der Darstellung der „Madre della Consolazione.“



Abb. 155. Die Gottesmutter mit dem h. Georg u dem h. Nikolaos. Italo-byzantinische Ikone d. XIV.—XV. Jahrh. Leningrad, Russisches Museum.

Kind segnend dargestellt, doch hält es einmal, dem griechischen ikonographischen Typus entsprechend, die Schriftrolle, das andere Mal die nur auf abendländischen Darstellungen

vorkommende Weltkugel in der Hand. Die Werkstätten, aus denen die Bilder der Madre della Consolazione hervorgingen, wandten sich offenbar an den Westen ebenso wie an den Osten. Beide Berliner Bilder zeigen einen Madonnentypus von „puppenhafter Lieblichkeit“ der „mehr Verwandtschaft mit Jacopos und den frühesten Madonnen Giovanni Bellinis als mit dem griechischen Idealtypus der Gottesmutter“⁽¹⁾ zeigt. Italienisches Gepräge trägt auch „der lichtblonde Lockenkopf und das zarte Gesichtchen des Kindes, doch nimmt es in einzelnen Kopien strengere byzantinische Züge an“⁽²⁾. Das Kind ist in Tunika und goldgelichtetem Mantel dargestellt, die Gottesmutter dagegen in einer gotisch-naturalistisch gegebenen Gewandung, die mit reichem Goldornament verziert ist. Ornamentiert sind auch die Nimben, wobei das Kind keinen Kreuznimbus, sondern den gleichen Nimbus wie die Gottesmutter aufweist. Die Inschriften $\overline{MP} \overline{\Theta V}$ sind griechisch.

Eine Gottesmutter mit dem Kinde der Sammlung Lichatschev⁽³⁾ dürfte der festländischen italo-byzantinischen Schule des XIV. Jahrhunderts angehören. Ihr Typus steht in Beziehung zu den Madonnen des Barnaba da Modena, weist aber strengere byzantinische Züge auf. Das Gewand der Gottesmutter ist mit einem ornamentierten Saum versehen.

Trotz der strengen Haltung der Figuren muss eine grosse Tafel der Sammlung Lichatschev⁽⁴⁾ in Anbetracht der in den Gesichtern hervortretenden Modellierung und auch der ornamentalen Motive zur venezianischen Schule der italo-byzantinischen Kunst gerechnet werden. Sie zeigt die Gottesmutter, auf deren Mantel das für Venedig im XIV. u. XV. Jahrhundert typische Granatapfelmuster zu sehen ist, mit dem heiligen Georg und dem heiligen Nikolaos. Das Kind weist den Kreuznimbus auf (Abb. 155).

Die von Wilpert⁽⁵⁾ um 1300 datierte Tafel mit der Dar-

⁽¹⁾ *Wulff-Alpatoff*: p. 227.

⁽²⁾ *Wulff-Alpatoff*: p. 227. *Lichatschev*: Materialien, Tafel LXXVIII, No. 135, LXXIX, No. 136, 137.

⁽³⁾ *Lichatschev*: Materialien, Tafel LXXVIII.

⁽⁴⁾ *Lichatschev*: Materialien, Tafel LVII.

⁽⁵⁾ *Wilpert*: l. c., IV. Bd. Tafel 299.

stellung einer Hodigitria in S. Maria del Popolo in Rom, die wir als ein Beispiel der italo-byzantinischen Schule Roms bewertet haben, wird ebenfalls dieser Gruppe zuzurechnen sein.

3. Das byzantinische Element überwiegend

Als eines der frühesten bisher bekannt gewordenen Werke dieser Gruppe ist die schöne Ikone mit der Darstellung des Christus Emanuel in der Geistlichen Akademie in Kijev ⁽¹⁾ zu nennen. Das „Sinnbild des vorweltlichen Logos“, ist in dieser Darstellung in besonderer Weise „von hohem geistigem Ausdruck beseelt“. Die in der venezianischen Kunst beliebte Zusammenstellung von Zinnoberrot und Karmin im Chiton und Mantel, die weiche malerische Behandlung und die leichte Linkswendung des Antlitzes, wodurch seine Mittellinie aus der Bildachse verschoben und die starre Symmetrie vermieden wird, charakterisieren das Werk als italo-byzantinisch. Es dürfte der kretischen Schule zuzuschreiben und ins XV. Jahrhundert zu verweisen sein ⁽²⁾.

Ueberwiegend byzantinisch, aber mit erkennbaren italienischen Zügen, ist die ebenfalls in der Geistlichen Akademie in Kijev aufbewahrte Ikone der Maria als Fürbitterin, ⁽³⁾ die auf einen alten ikonographischen Typus, den der Sta. Maria de Cintura, zurückgeht, von dem bereits oben die Rede war. ⁽⁴⁾ Von Wulff und Alpatov wird sie ins späte XIV. oder beginnende XV. Jahrhundert versetzt und folgendermassen beschrieben: „Das Antlitz zeigt noch denselben Schnitt mit stark gebogener Nase wie in der maniera greca des XIII. Jahrhunderts, aber zu weicher Anmut gemildert und erinnert dadurch besonders an Duccios Madonnen, ebenso die (übermalten) Hände mit den schlanken Fingern, von denen der

⁽¹⁾ *Wulff-Alpatoff*: Abb. 58, nach *P. Petrov*: Album der Sehenswürdigkeiten des Kirchl. archäolog. Museums d. Geistl. Akademie in Kijev. I. Die Sammlung der Ikonen vom Sinai und Athos. Kijev 1912 (russ.).

⁽²⁾ *Wulff-Alpatoff*: p. 142.

⁽³⁾ *Wulff-Alpatoff*: Abb. 56.

⁽⁴⁾ *Wilpert*: l. c. IV, Tafel 226 u. 273.

vierte der Rechten einen Ring trägt. Mit ihnen hat sie auch die scharfzackige Goldlitze des Mantelsaums gemein. Aber die goldenen Stichlichter auf den Aermelaufschlägen und der Schulter sowie die durchbrochenen Sternkreuzchen daneben und über der Stirn sprechen für sehr viel spätere Entstehung der Ikone in einer von italienischer Kunst beeinflussten Provinzialschule (vielleicht der venezianischen oder kretischen). So vermittelt sie uns eine Vorstellung von den besten Leistungen dieser Schule aus dem späten XIV. oder der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts." (1) Steht die Zuteilung an die italo-byzantinische Schule bei dieser Ikone ausser Zweifel, so kann man sich, was ihre Lokalisierung durch Wulff und Alpatov betrifft, fragen, ob sie nicht, wegen der in Rom erhaltenen Vorbilder (bei Wulff und Alpatov werden diese nicht berücksichtigt, der Typus der Fürbittenden Maria auf der Kijever Ikone wird vielmehr „eine ganz neue Fassung des Andachtsbildes“ genannt) (2) mit der italo-byzantinischen Schule Roms in Beziehung zu setzen ist (3).

Eine Reihe weiterer Madonnendarstellungen der italo-byzantinischen Schule gehört dieser Gruppe an. Unter ihnen ragt als der ikonographisch selbständigste Typus die Passions-Madonna des Andrea Rico mit ihren äusserst zahlreichen Repliken hervor (4). Des Weiteren sind zu erwähnen eine Reihe von Darstellungen der sogenannten Gottesmutter der Rührung, (Eleusa, Glykophilusa), bei denen das Kind die Gottesmutter entweder umhalst oder, die Rechte im Segensgestus erhoben und in der Linken die Schriftrolle haltend, auf ihrem Arm sitzt, wobei es mit seiner Wange die der Gottesmutter berührt (5).

(1) *Wulff-Alpatoff*: Ikonenmalerei p. 138, 140.

(2) *Wulff-Alpatoff*: Ikonenmalerei, p. 138.

(3) Der Ring am Finger der Kijever Fürbitterin erinnert an die beringten Hände der Hodigitria in S. Maria del Popolo in Rom. Ausser diesen beiden Bildern weist keine der hier betrachteten italo-byzantinischen Madonnen beringte Hände auf.

(4) Abb. nach der Replik in den Uffizien bei *Wulff-Alpatoff*, Abb. 95. Eine Uebersicht über die Repliken bei *Hentze*: Mater de perpetuo succursu, Bonn 1926, p. 21 ff. u. Abb. 20 ff. Die drei Repliken Lichatschevs in „Materialien“ Taf. XXXII—XXXIV.

(5) *Lichatschev*: Materialien, Taf. XXXVI—XLII, XLV, XLVII.

Dann das Brustbild der Hodigitria in strenger byzantinischer Haltung, aber reicher ornamentiert, auch mit ornamentiertem Nimbus. Das Kind weist grösstenteils den Kreuznimbus auf, an den die italo-byzantinische Schule dem Abendlande gegenüber festhält⁽¹⁾. Eine stehende Hodigitria mit gelockertem Motiv (die Füsse des Kindes gleiten hinunter) besitzt die Sammlung Lichatschev⁽²⁾, ebenso wie auch eine thronende Gottesmutter vom Typus der *Platytera*⁽³⁾. Eine ähnliche, von Dalton in Übereinstimmung mit Muñoz ins XIV. Jahrhundert datierte italo-byzantinische Himmelskönigin befindet sich in den Uffizien⁽⁴⁾. Auch eine Darstellung der das Kruzifix in den Händen haltenden und es schmerzlich betrachtenden Gottesmutter in der Sammlung Lichatschev ist hier zu erwähnen (Abb. 160)⁽⁵⁾.

Von historischen Szenen sind der Gruppe 3 der gotisch-trecentesken Stufe zuzuzählen die Darstellungen eines von Wulff und Alpatov veröffentlichten Triptychons⁽⁶⁾, dessen Mittelbild die Kreuzigungsszene und dessen Seitenflügel die Geburt Christi und die Anastasis aufweisen. In diesen Darstellungen werden die raumgestaltenden Prinzipien der Palaeologenkunst fortgesetzt. Annäherung an abendländische Motive sind nur in den nach gotischer Art stark vorgestossenen Knien des Gekreuzigten⁽⁷⁾ und in einem stärkeren Volumen der Gestalten festzustellen, von denen „jede . . . in die plastische Vorstellungsweise der italienischen Kunst des ausgehenden Trecento oder beginnenden Quattrocento umgesetzt ist, ohne ihre typischen Züge zu verlieren⁽⁸⁾“. Dieses Triptychon wird aus einer kretischen Werkstatt hervorgegangen sein.

Eine Ikone mit der Geburt Christi in Privatbesitz, die van Marle der römischen *Maniera greca* zuschreiben und um 1260—70

(1) *Lichatschev*: *Materialien*, Tafel LXIV.

(2) *Lichatschev*: *Materialien*, Tafel XLIX.

(3) *Lichatschev*: *Materialien*, Tafel L. Sie zeigt die thronende Gottesmutter mit dem Kinde auf dem linken Knie, ein koptisches Motiv, vgl. *J. Clédat*: *Baouit*. Cairo 1904—1906.

(4) *Dalton*: *Byzantine Art and Archeology*, Oxford 1911, Abb. 194.

(5) *Lichatschev*: *Materialien*, Tafel LXIV.

(6) *Wulff-Alpatoff*: Abb. 98. Vormalig in Berliner Privatbesitz.

(7) *Wulff-Alpatoff*: p. 231.

(8) *Wulff-Alpatoff*: p. 232.

datieren will ⁽¹⁾, dürfte eher als ein Werk der kretischen Schule des XV. Jahrhunderts zu bezeichnen sein. Die Darstellung gibt den „syrisch-byzantinischen Sammeltypus“ ⁽²⁾, dessen sich die spätbyzantinische Kunst stets bedient. Ueber das Motiv der knieenden Maria auf diesem Bilde ist oben die Rede gewesen (vgl. p. 380).

Eine Ikone mit der Wochenstube der heiligen Anna im Münchner Nationalmuseum, die wie die vorige ins XV. oder XVI. Jahrhundert zu datieren sein wird, ihrem Stil nach aber ganz zur gotisch-trecentesken Stufe der italo-byzantinischen Schule gehört, ist von Wulff und Alpatov publiziert worden ⁽³⁾. Die Herausgeber weisen darauf hin, dass in ihr ebenso eine gewisse Erstarrung der spätbyzantinischen Darstellungselemente, wie eine Bereicherung mit entlehnten neuen Zügen und eine Erweiterung des ikonographischen Bestandes der Bildtypen festgestellt werden kann ⁽⁴⁾. Aber wenn hier auch die vier zentralen weiblichen Figuren nach trecentesker Art symmetrisch zu einander in Kontakt gesetzt sind und in der Bildung ihrer Köpfe trecenteske Züge aufweisen ⁽⁵⁾, so darf man andererseits diese Einflüsse des Trecento nicht überschätzen. Die Anordnung verschiedener Gegenstände (hier Wiege und Tisch) in parallelen perspektivischen Schrägansichten, die zur Betonung des Räumlichen hinter einander angeordnet sind und nach Wulff und Alpatov eine Entlehnung aus der Kunst des Trecento darstellen ⁽⁶⁾, findet sich in ganz ähnlicher Weise auf dem Mosaik des Gebets der Anna in den Kachrije-Mosaiken, und zwar in entwickelterer Form, als dies bei den Trecentisten der Fall ist. Im Kolorit, das „auf dem Dreiklang von Zinnoberrot, Olivgrün und Violett vor lichtbraunem Archi-

⁽¹⁾ *Van Marle*: Development of the Italian Schools, Bd. I, p. 505 und „La peinture romaine“, Tafel LX, Abb. 117.

⁽²⁾ *Hugo Kehrer*: Die Heiligen drei Könige in Literatur und Kunst. Leipzig 1909, 6. Abschnitt, p. 84.

⁽³⁾ *Wulff-Alpatoff*: Abb. 59.

⁽⁴⁾ *Wulff-Alpatoff*: p. 144.

⁽⁵⁾ Worauf *Ainalov* bei der Besprechung einer verwandten Ikone in Petersburg hinweist; vgl. *Ainalov* in den „Sapiski“ der Petersburger Archæolog. Ges. 1917.

⁽⁶⁾ *Wulff-Alpatoff*: p. 144.

⁽⁷⁾ *Wulff-Alpatoff*: p. 144.

tekturhintergrunde" aufgebaut ist (⁷), dürfte eine Anlehnung an die Farbgebung der Meister von Mistra zu finden sein, so wie sie Diehl beschreibt. Goldschraffierung ist überall, in Kostümen und Architekturteilen (Velarien) zur Anwendung gebracht.

Eng verwandt mit dieser Münchner Ikone, ja vielleicht aus derselben Werkstatt gleichzeitig hervorgegangen, ist eine Geburt Johannes des Täufers im Russischen Museum in Leningrad, die mit einigen durch den Gegenstand gebotenen Veränderungen nach demselben Schema angelegt ist (¹). Was Ainalov von ihr sagt, gilt auch von der eben besprochenen Ikone in München, nämlich dass hier einerseits eine Belebung der Darstellung durch trecenteske Momente zu bemerken sei, dass aber andererseits sich bereits jene Trockenheit und Dürre geltend macht, die dann später die Malerei auf dem Athos beherrscht.

Bedeutend strenger und von ganz byzantinischem Gepräge ist eine Darstellung der Anastasis der Sammlung Lichatschew des Russischen Museums in Leningrad (²), die wegen ihrer engen Verwandtschaft mit der Anastasisdarstellung auf dem oben genannten, von Wulff und Alpatov publizierten Triptychon hier eingereiht und als ein kretisches Werk aus dem Ende des XV. oder Anfang des XVI. Jahrhunderts betrachtet werden muss, was auch von einer Darstellung des Marien-todes in derselben Sammlung gilt (³).

Eine sehr beachtenswerte Ikone, die ihrem Charakter nach rein byzantinisch ist und die zu einem Zweige der kretischen Schule gehört, der die byzantinische Art der Paläologenkunst auf der Insel fortentwickelt hat, ohne dem abendländischen Einfluss Konzession zu machen, zeigt die *χειρ Μάρκου* signierte Darstellung der Geburt Christi, und befindet sich in der Sammlung Lichatschew im Russischen Museum in Leningrad (Abb. 156) (⁴). Die Geburt Christi des Markos zeigt die übliche Anordnung im Sinne des "syrisch-byzantinischen Kol-

(¹) *D. Ainalov*: Die byzantin. Malerei des XIV. Jahrh. In „Sapiski klasitscheskago otdeleniia russkago archaeologitscheskago obschtschestva“ IX, 1917, Taf. XIII. und *Kondakov*: Die russische Ikone Prag. 1929. II, Taf. 127.

(²) *Lichatschew*: Materialien, Tafel LXVIII.

(³) *Lichatschew*: Materialien, Tafel LXIX.

(⁴) *Lichatschew*: Materialien, Tafel LXII, No. 102.

lektivtypus", wie er aus der spätbyzantinischen Zeit bekannt ist. Sie ist dabei, vor allem in den genremässigen Gestalten der Hirten und der das Kind badenden Frauen, von einem freien Realismus, der sich von dem die Gegenstände möglichst treu ihrer Erscheinung nach darstellenden Naturalismus der Frührenaissance grundsätzlich unterscheidet, und auf eine fast an die Karikatur grenzende summarische Charakteristik ausgeht. Um das Wesen dieses Realismus zu kennzeichnen, müsste man chinesische Tuschzeichnungen des X.—XII. Jahrhunderts und die von diesen abhängigen japanischen des XIV. und XV. Jahrhunderts zum Vergleich heranziehen. Sie enthalten ein ähnliches, akut die Wirklichkeit charakterisierendes Moment, ohne dabei eine im Einzelnen naturalistisch durchgeführte Darstellung anzustreben. Auf der Geburt des Markos findet sich ein ikonographisch bedeutender Zug: der abseits sitzende und noch in Zweifel versunkene Joseph wird von einem der beiden vor ihm stehenden Hirten auf die sich im Hintergrunde vollziehende Verkündigung an die Hirten aufmerksam gemacht.

Das bisher noch nicht gedeutete Motiv des Gesprächs des Joseph mit einem (oder zwei) vor ihm stehenden Hirten in den spätbyzantinischen Geburtsdarstellungen (es kommt in der Kachrije-Djami nicht vor, dagegen wiederholt in Mistra) findet hierdurch seine Erklärung (Vgl. p. 446).

Im Vergleich zu der Geburtsdarstellung des Markos ist eine andere, dasselbe Thema behandelnde Ikone in der Sammlung Sterbini in Rom⁽¹⁾ von Interesse. Sie zeigt dieselbe Komposition wie die des Markos (aber ohne die Gebärde des jungen Hirten vor Joseph, die nur auf der Ikone des Markos vorkommt, und ohne die Prägnanz der Darstellung des Markos) und auch dieselbe, den Kachrije-Mosaiken entsprechende Anordnung der vor einem schmalen horizontalen Rasenstreifen im Vordergrund aufsteigenden Felslandschaft. Im Gegensatz zur streng byzantinischen Ikone des Markos ist in der Felslandschaft der Tafel Sterbini aber schon ein fühlbarer Einfluss der Raumgestaltung der Frührenaissance und in der linken Ecke der Tafel auch ein direktes Element der

⁽¹⁾ *Antoine Muñoz*: L'Art byzantin à l'exposition de Grottaferrata. Rom 1906. Abb. 18.



Abb. 156. Die Geburt Christi. (Mit dem Motiv der Belehrung des Joseph durch die Hirten). Ikone des Markos. XVI. Jahrh. Leningrad, Russisches Museum.

Frührenaissancelandschaft wahrzunehmen. Die Ikone Sterbini wird in das Ende des XVI. oder den Anfang des XVII. Jahrhunderts zu datieren, das Werk des Markos in den Anfang des XVI. Jahrhunderts zu setzen sein. Verwandtschaft mit den beiden eben genannten Tafeln zeigt eine Ikone im Kunsthandel, die wohl ins XVII. Jahrhundert zu setzen sein wird.

III

Die quattrocenteske Stilstufe

1. Das abendländische Element überwiegend

Während aus dem XIV. Jahrhundert Denkmäler erhalten sind, die das Bestehen italo-byzantinischer Werkstätten auf dem italienischen Festlande vermuten lassen, scheint mit dem XV. Jahrhundert die Tätigkeit dieser Werkstätten sich in der Hauptsache auf das venezianisch-kretische Gebiet zu beschränken. Die Einflüsse des Quattrocento treten dabei in der italo-byzantinischen Schule stark hinter den Einflüssen des Trecento einerseits und des Cinquecento andererseits zurück. Die italo-byzantinische Schule hat noch im XV. Jahrhundert die ihr aus der Kunst des Trecento überkommenen Stilelemente mit ihrem byzantinischen Grundgehalt verarbeitet, bis sie dann im XVI. Jahrhundert, von der Welle des Cinquecento überwältigt, Hochrenaissanceformen annahm, in denen sie bis zum Ende des XVIII. Jahrhunderts fortgearbeitet hat.

Wir kennen nur wenige italo-byzantinische Ikonen mit quattrocenteskem Stilelement. Am deutlichsten ist es in einer Verkündigung und einer Geburt, zwei offenbar zusammengehörige Bilder der Sammlung Lichatschev ⁽¹⁾ (Abb. 157) zu erkennen.

Von der süddeutschen Malerei des XV. Jahrhunderts beeinflusst ist eine Reihe von Passionsszenen (unter ihnen eine

⁽¹⁾ *Lichatschev*: Materialien, Tafel LXXX, No. 140, 141.



Abb. 157. Die Geburt Christi. Italo-byzantinische Ikone d. XV. Jahrh.
Leningrad, Russisches Museum.

in der byzantinischen Kunst seltene Darstellung der Geisselung), ebenfalls in der Sammlung Lichatschev im Russischen Museum in Leningrad ⁽¹⁾.

⁽¹⁾ *Lichatschev*: Materialien, Tafel LXXI.

2. Das abendländische Element neben dem byzantinischen erkennbar

Als Beispiel dieser Gruppe kann eine Geburtsdarstellung der Sammlung Lichatschev gelten ⁽¹⁾, die nach dem gleichen Kompositionsprinzip gestaltet ist, das von Wulff und Alpatov gelegentlich der Analyse der vatikanischen Tafel mit der Legende des Styliten Symeon des Syrer festgestellt worden ist. ⁽²⁾ Der ferne Landschaftshintergrund mit seinen Hügelketten ist frührenaissancemässig, der Mittel- und Vordergrund als byzantinische Felslandschaft gestaltet, die aber im Sinne der Quattrocentokunst perspektivisch erweitert ist. Ganz vorn schliesst, ähnlich wie auf den Kachrije-Mosaiken und auf der Ikone des Markos, das Bild mit einem grünen Bodenstreifen ab. Die Gestalten der Engel, der Hirten und der das Kind badenden Frauen sind quattrocentesk, Maria und Joseph byzantinisch, wenngleich auch an ihren Gestalten eine renaissancemässige Körperlichkeit auffällt. Die Inschrift Η ΧΥ ΓΕΝΝΗ(ΙC) ist griechisch (Abb. 158).

Die vatikanische Tafel mit der Legende des Styliten Symeon des Syrer ⁽³⁾ „bietet nichts weniger als den Versuch, ein ganzes Heiligenleben im kontinuierenden Stil der Frührenaissance auf zusammenhängendem landschaftlichen Schauplatz zu schildern“ ⁽⁴⁾. Der Farbgebung des Bildes hat Wulff eine eingehende Analyse gewidmet ⁽⁵⁾. Sein Aufbau hat mit der Geburt der Sammlung Lichatschev von der eben die Rede war, viel Ähnlichkeit, er ist aber fortgeschrittener. Das äussert sich darin, dass der renaissancemässige landschaftliche Hintergrund reicher entwickelt und der felsige byzantinische Mittelgrund mit dem Rasenstreifen des Vordergrundes in naturalistischer Weise verbunden ist. Der Vordergrund ist nicht mehr, wie auf dem vorigen Bilde, ein schmaler horizontaler Streifen von grüner Farbe vor den

⁽¹⁾ *Lichatschev*: Materialien, Tafel LXIII.

⁽²⁾ *Wulff-Alpatoff*: Ikonenmalerei, p. 232.

⁽³⁾ *Wulff-Alpatoff*: Ikonenmalerei, Abb. 233.

⁽⁴⁾ *Wulff-Alpatoff*: Ikonenmalerei, p. 232.

⁽⁵⁾ *Wulff-Alpatoff*: p. 232. *A. Muñoz* hat im „Recueil Kondakov“ eine Ekphrasen zur Erläuterung des Inhalts des Bildes herangezogen.



Abb. 158. Die Geburt Christi. Italo-byzantinische Ikone d. XVI.—XVII. Jahrh. Leningrad, Russisches Museum.

aufsteigenden weingelben Felsklippen, sondern er wächst in diese in der Form eines perspektivisch dargestellten Terrains organisch hinein. Das in der Landschaft so deutlich auftretende renaissancemäßige Element äussert sich im vatikanischen Bilde weniger in den Gestalten, die vielfach noch byzantinisches Gepräge zeigen. Die Tafel der Legende des Symeon

Stylites im Museo Cristiano des Vatikans ist *Ἐμμανουὴλ τοῦ Τζανφουράου χεῖρ* signiert (1).

3. Das byzantinische Element überwiegend

Das wichtigste Stück dieser Gruppe ist das Reliquiar des Bessarion, ehemals im Wiener Hofmuseum, jetzt in der Akademie in Venedig (im Gebäude derselben „Scuola della Carità“, der es 1463 vom Kardinal Bessarion gestiftet worden ist) (2). Das Reliquiar besteht aus einer silbernen kreuzförmigen Lipsanothek (welche einer Nichte des Kaisers Manuel Palaiologos gehört hat und von dem 1459 verstorbenen Patriarchen Gregor von Konstantinopel nach Italien gebracht worden war), die mit einem bemalten hölzernen Deckel versehen ist. In der Schenkungs-urkunde vom 29. VIII. 1463 erwähnt Bessarion nichts davon, dass er den Deckel des Reliquiars habe neu anfertigen lassen. Die Malerei dieses Deckels muss aber auf Grund ihrer stilistischen Merkmale als Denkmal der venezianisch-kretischen Schule bewertet werden. Die vielfigurige Kreuzigungsdarstellung, die sie, umgeben von kleinen Passionsszenen aufweist (3), ist von kretischen Meistern 70 Jahre später in der Kirche des Lavra-Klosters auf dem Athos wiederholt worden (4). Unter den sieben kleinen Passionsszenen befindet sich die in der byzantinischen Kunst seltene, in der abendländischen dagegen

(1) *Wulff-Alpatoff*: p. 292.

(2) Das Reliquiar befindet sich in der Akademie in dem Raum, der Tizians Tempelgang Mariæ noch an seiner ursprünglichen Stelle bewahrt. Dasselbst ein Bildnis des Bessarion, von Previtali nach dem (verschollenen) Original des Gentile Bellini kopiert („Veneranda effigies del Bessarione cardinale di Nicea, donatore della S. S. Reliquia a questa scuola della Carità nel 1472 (sic) a ricordo del ritratto di Gentile Bellini dipinse il Previtali nel 1540“). Die in die Silberplatte auf der Rückseite des Reliquiars gravierte Inschrift des XV. Jahrh. lautet: „Bessario. episcopus. sabin. car. nicænus. patriarcha. constantinopolitanus. beatæ. virginis. mariæ. scholæ. caritatis. venetiis.“

(3) *G. Millet*: Recherches sur l'Iconographie de l'Évangile, Paris 1916, Abb. 478. Das ganze Reliquiar ist abgebildet in *Lichatschew*: Die Darstellung der Gottesmutter in den Werken der italo-griechischen Ikonomalerei. Petersburg 1911 (russ.)

(4) *G. Millet*: Recherches, p. 453.

häufige Geisselung (*ἡ μαστίγωσις*) ⁽¹⁾. Die grosse zentrale Kreuzigungsszene zeigt ikonographisch durchweg byzantinische Merkmale ⁽¹⁾. Die Füße Christi sind gerade ausgestreckt und stehen von einander getrennt auf dem Fussbrett. Die Gruppen um die Gottesmutter und um den Johannes zur Rechten und zur Linken Christi sind ebenso wie die drei Würfelspieler im Vordergrund schon aus mittelbyzantinischen Denkmälern bekannt ⁽²⁾. Das Reliquiar ist stellenweise mit vergoldetem Silberblech überzogen, das an die „basmá“ der russischen Ikonen des XIV. u. XV. Jahrh. erinnert (vgl. Abb. 109) Der Dekor dieser Metallhüllen zeigt ein kompliziertes Schnur- und Knotenornament, das an die „Knoten“ Leonardos und Dürers erinnert. Zur Verzierung des Reliquiars sind auch kleine Perlen und Edelsteine (jetzt Glas) verwendet worden. Die Vergoldungen und die Steinverzierungen sind so angeordnet, dass sie die farbige Wirkung der Malereien heben. Das Ganze bietet einen das Auge erfreuenden, seltenen Eindruck. Die Erhaltung der Malerei ist eine ausgezeichnete.

Dem Reliquiar des Bessarion verwandt, aber von schwächerer

⁽¹⁾ *Lichatschev* weist darauf hin, dass die wenigen russischen Ikonen, die die Geisselung darstellen, Christus bekleidet und aufrechtstehend zeigen. Auf der „Geisselung“ des Reliquiars des Bessarion ist Christus nackt, nach links gewandt, mit einem Lententuch bekleidet und an Händen und Füßen mit Stricken an die Säule gefesselt dargestellt. Den Hintergrund bildet eine grünrote Architektur. Der Körper Christi ist braunrot, die Stricke sind schwarz, die Säule rötlich, mit weisser Basis. Die Schergen sind in grünrote Gewänder gekleidet, die, ebenso wie die Geisseln, mit Gold gehöht sind. Das Haupt Christi umgibt ein goldener Strahlennimbus. Unter den weiteren Passionsszenen findet sich eine Kreuztragung und eine „Besteigung (*ἀνάβασις*) des Kreuzes“. Im Kreuzigungsbilde ist Christus mit blutenden Händen und Füßen, aber ohne Dornenkrone und ohne Kopfwunden dargestellt.

⁽²⁾ *Millet*: (*Recherches*, p. 453) bringt die Kreuzigung des Reliquiars des Bessarion mit einem älteren Fresko in Aquileja in Verbindung. Die vielfigurige Kreuzigung findet sich schon im Chludovpsalter, (*Wulff*, *Handbuch*, II Bd. p. 516), die drei Würfelnden in der Berliner Handschrift No. 66. (*Wulff*, *Handbuch*, II Bd. p. 535). Die schmerzbewegten Gestalten der Maria und des Johannes, auf ungleichem Plan vortretend, schon auf dem schönen Kreuzigungsbilde des XI. Jahrhunderts von einem Reliquiar der Sancta Sanctorum (zuletzt abgebildet in „Dedalo“ VII. 1926/27 fasc. VII).

Qualität der Malerei ist eine Tafel in der Florentiner Akademie (No. 431, Alinari 30501), die die Gottesmutter mit Heiligen zeigt, und eine Tafel gleichen Inhalts im Russischen Museum in Leningrad⁽¹⁾. Sehr beachtenswert, wenn auch anders in Farbgebung und Technik, ist eine Ikone in der Pinakothek in Bologna (No. 742), die den geflügelten Täufer, umgeben von Szenen seiner Legende zeigt⁽²⁾. Der Kopf des Täufers erinnert hier lebhaft an die Porträttypen des Greco. Weiter eine Eliasikone im Russischen Museum in Leningrad⁽³⁾.

IV

Elemente der Hochrenaissance und des Barock in der italo-byzantinischen Schule

I. Das abendländische Element überwiegend

Die Zahl der vorhandenen Ikonen, die in diese Gruppe eingereiht werden können, ist gross. Viktor von Kreta, der in mehreren Sprachen signiert, hat, um die Mitte des XVI. Jahrhunderts arbeitend, Werke hinterlassen, die vollkommen renaissancemässig wirken und ihre Herkunft von der byzantinischen Ikonenmalerei nur durch ihre seltsam verschnörkelten Formen und durch einen Bewegungsdrang der Massen verraten, die in der Renaissanceverkleidung noch etwas vom Stil der Pantanassa zu bewahren scheinen. Eine Geburt Christi von seiner Hand, *χρῆς Βίκτορος* signiert, besitzt die Sammlung Lichatschev⁽⁴⁾. Seltsam überfüllt und bewegt erscheinen auch die vier Episoden der Josephslegende der Sammlung Sterbini in Rom⁽⁵⁾, *Θεοδώρου πουλάκη* signiert. Theodor Pulaki, der wohl der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts angehört (auf die Zeit verweisen auch die erhaltenen alten Rahmen

⁽¹⁾ Vgl. *Kondakov*: Die russische Ikone. Prag 1929, II, Taf. 123.

⁽²⁾ Vgl. *Kondakov*: Die russische Ikone. Prag 1929, II, Taf. 131.

⁽³⁾ Vgl. *Kondakov*: Die russische Ikone. Prag 1929, II, Taf. 132, und *Kondakov-Minns*, Taf. IX.

⁽⁴⁾ Abb. in *Lichatschev*: Die Darstellung der Gottesmutter in den Werken der italo-griech. Ikonenmalerei. Petersburg, 1911.

⁽⁵⁾ *Μυλων*: Exposition de Grottaferrata, Abb. 26, 27, 28, 29.

seiner Bilder) ergeht sich in einem Gemisch italienischer und niederländischer Hochrenaissanceformen und wirkt dabei dank seiner flachen und krausen Technik und dem Reichtum an Goldlichtungen wie ein sienesischer Quattrocentist.

Eine kleine Tafel der Sammlung Lichatschev im Russischen Museum in Leningrad, die Anastasis darstellend ⁽¹⁾, zeigt dieses Thema im Zusammenhang mit deutschen Darstellungen aus dem XVI. Jahrhundert. Das byzantinische Schema ist ganz verschwunden, Christus steht in der rechten Bildecke, und neben ihm treiben über der grossen Höhle, aus der er die Schar der Patriarchen erlöst, Teufel ihr Wesen, deren Spuk an die Dämonen aus der Versuchung des heiligen Antonius des Isenheimer Altars erinnert.

Die bisher genannten Bilder zeigen ausschliesslich abendländische Züge; bis auf Besonderheiten der Technik und die griechischen Beischriften, die ihnen ein Sondergepräge geben, ist das byzantinische Element aus ihnen völlig eliminiert. Dagegen zeigen Tafeln wie die Kreuzabnahme des Angelo Bizzamano im Kaiser-Friedrich-Museum (A. Bizzamanos Anbetung der Hirten nach Marcanton ist dagegen den vorigen Werken anzureihen) oder der Tempelgang der Maria der Sammlung Noether in Mannheim byzantinische Grundzüge inmitten der übernommenen Renaissanceformen. Die Tempelgangssikone der S. Noether (Abb. 146) ist ΧΕΙΡ ΚΩ...ΤΙΝΟΝ ΚΟΝΤ. ΠΙ...signiert und mit einer unleserlichen griechischen Jahreszahl versehen. Die Beischrift lautet:

Η ΕΝΤΩΝΑΩ ΕΙΚΟΔΟΣ ΤΗΣ ΥΠΕΡΑΙΑΣ ΘΕΟΔΚΥ

Gestalten und architektonischer Hintergrund weisen Züge der süddeutschen Malerei des XVI. Jahrhunderts auf, die Gruppe der Jungfrau Maria und ihrer Eltern ist byzantinisch. (vgl. Abb. 24). Die Goldlichtung ist auf alle Figuren ausgedehnt. Ein byzantinisches Motiv ist auch die Speisung der Maria im Tempel durch einen Engel, in den byzantinischen Vorbildern im Altarraum, hier im Hintergrunde, auf einem Balkon dargestellt. Die Tätigkeit des Künstlers, der seiner Signatur nach wohl Konstantin Kontarini geheissen haben und vielleicht ein Klient der venezianischen Familie Kontarini gewesen sein wird, kann in Anbetracht der Lebhaftigkeit und Frische,

⁽¹⁾ *Lichatschev*: Materialien I, LXXVII, No. 131.

mit der er die Renaissanceformen handhabt, in die zweite Hälfte des XVI. Jahrhunderts datiert werden.

Die figurenreiche Kreuzigung des Konstantin Paleokappa von 1638 ⁽¹⁾, im Kloster Ghonjà (Chissamo) auf Kreta, die Gerola eine „*affolata scena della crocifissione*“ nennt ⁽²⁾, enthält als byzantinisches Grundmotiv die Anordnung der Maria mit den Frauen zur Rechten und des Johannes mit dem Zenturio zur Linken Christi ⁽³⁾. Millet hat das Bild eingehend beschrieben und auf die Ähnlichkeit einiger von seinen Motiven mit dem „*le coup de lance*“ benannten Kreuzigungsbild des Rubens im Museum in Antwerpen (1620) hingewiesen ⁽⁴⁾. Dass Uebertreibungen, zu denen die kretischen Maler durch die Freiheit der Renaissanceformen verführt wurden, bei den Zeitgenossen Anstoss erregten, geht aus einem Erlass des Erzbischofs von Kandia Alvise Grimani (+ 1620) hervor, durch den sie zur Ordnung gerufen werden ⁽⁵⁾.

⁽¹⁾ *Millet*: Recherches sur l'icôgraphie de l'Évangile, Abb. 480.

⁽²⁾ *Gerola*: Monumenti veneti nell' Isola de Creta, II, p. 326.

⁽³⁾ „à Marie et aux Saintes femmes il oppose Jean et le centurion“ (Millet, Recherches.)

⁽⁴⁾ „à la claire symétrie byzantine il substitue la foule vivante du Trecento, deux groupes compactes de figures variées, qui se pressent de chaque côté de la croix. Mais ses Juifs ou ses soldats, autour du disciple, n'expriment point l'effroi comme ceux de Cimabue ou de Duccio. Bien que déjà les morts, dans le lointain, soulèvent les couvercles des tombeaux, et qu'un cavalier ait percé le flanc, ceux-ci proferent leur blasphèmes, tandis que le bon larron supplie Jésus de se souvenir de lui, au Paradis. Notre imagier a emprunté aussi à l'Occident la courbe de Jésus ouverte à gauche, contrairement à l'usage byzantin, et les contorsions des larrons qui rappellent singulièrement avec le bourreau assis sur l'échelle le Coup de lance de Rubens, au Musée d'Anvers“ (Millet, Recherches).

⁽⁵⁾ „Commandiamo et ordiniamo che ove si trovano pitture di qualche santo sproportionate, sgarbate e di forme che comovano li riguardanti piu tosto a riso che a divotione, siano del tutto levate o in qualche maniera accomodate; et il medesimo si facci di quelle pitture oscene et troppo lassive, acciò l'occhio del riguardante, invece di comoversi a pietà et religione, non prenda occasione di brutto pensiero“. *Gerola*, II, p. 326. In seinem Kapitel über die Malerei nennt Gerola, II, p. 298 ff., eine Reihe von kretischen Tafelmalern des XVI. XVIII. Jahrhunderts. Mit erhaltenen Werken können folgende von Ihnen in Verbindung gebracht werden:

2. Die abendländischen Elemente neben den byzantinischen erkennbar

Als Exponent dieser Gruppe kann füglich der Priester Emanuel Zane gelten, dessen schönes Verkündigungsbild im

ANGELO, 3 Tafeln im Kloster der Hodigitria (Nuovo), Kreta, und eine Madonna von 1604 im Kloster S. Giorgio in Kairo (vgl. *Strzygowski*: Die Gemälde des griechischen Patriarchats in Kairo, Byzantin. Zeitschr. IV, 1895).

COSTANTINO PALEOCAPPA, Eine Kreuzigung von 1638 und ein H. Nikolaos im Kloster Ghonja (Chissamo, Kreta).

NILO, Bild im Kloster Ghonja (Chissamo, Kreta) von 1642, mit den Taten des Josua.

CHRISTOFORO, Ikone von 1655 im Kloster Savathianà (Malvesiu, Kreta).

NICODEMO APOSTOLI, Tafel in S. Athanasio in Lithines (Sitia, Kreta), einen Christus darstellend. XVII. Jahrhundert.

ANGELO MARILI, restauriert 1659 die Bilder im Kathedrale S. Tito in Kandia.

GIOVANNI CORNER, 2 Bilder des XVIII. Jahrhunderts, Kloster Toplu (Sitia, Kreta), „trattati con molta finezza“, mit den Daten 1765, 1770.

FRANCESCO CALERGI, ein Bild von 1675 von ihm in Zante.

NEOFITO DA CRETA,)

GEREMIA DA CRETA,) von ihnen Bilder in Kairo, cf. *Strzygowski*, l. c.

Auswärts arbeiten:

TEOFANE E FIGLIO SIMONE, Athos, 1546.

ZORZI DA CRETA, Athos 1547.

COSTANTINO E EMANUELE ZANE, Venedig, XVII. Jahrhundert.

GIORGIO LUBINI, GIOVANNI MANOLI, GIORGIO DI MARCI, NICOLÒ DI GABRIELE, MARCO CANZO, FRANCESCO DA SCIPANTO, ANDREA RICO DA CANDIA, DOMENICO THEOTOCOPULOS in Venedig.

Im XVIII. Jahrhundert werden auf Kreta genannt:

GIORGIO STAI, GIOVANNI CORNER, MATTEO MOXIA, STAMATI, DEMETRIO SGURO, NICOLO CAVALLATO, GIORGIO CASTROFILACA, PARTENIO MONACO. Das in Kandia verehrte Madonnenbild der MESOPANDITISSA wurde im XVII. Jahrhundert nach Venedig in die Salute gebracht. (S. Maria Cretensis in ecl. S. Mariae de Salute, Venezia).

Weitere von Gerola erwähnte Bilder in Klöstern und Kirchen auf Kreta: Kloster GHONJA (CHISSAMO), eine „Moltiplicazione dei Pani“ von 1643 und ein h. Gerasimo.

Kloster S. ELIA (RETIMO), ein Giov. Evangelista, 1631.

Kleine Kirche S. NICOLO AD ELENES (AMARI), Ikone von 1609 („bellissime iconi del 1609“).

Faneromeni-Kirche zu Khardhaki (AMARI), eine Tafel von 1641.

Kloster SAVATHIANI (MALVESIU), Tafel von 1655, Werk des Mönchs CRISTOFORO.

Berliner Kaiser-Friedrich-Museum von 1640 (1) eine wohlabgewogene Summe renaissancemässiger und byzantinischer Motive aufweist. Wulff macht darauf aufmerksam, dass in dem im oberen Teil der Tafel sichtbar werdenden „Vorspiel im Himmel“, wo der Verkündigungsbote von Gottvater seine Weisung erhält, die Bewegungsmotive Gottvaters und des Erzengels Gabriel an die Kontraposte Tintoretts erinnern (2). Es muss aber ausserdem noch hervorgehoben werden, dass das Bauwerk, vor dem Gabriel steht und auf dessen Balkon Salomo „als ferner Zeuge und Vorbote des Heils“ erscheint, in der Darstellung dieses Balkons und der hinter ihm befindlichen Bauteile in der knappen und klaren, dabei durch ihre Sachlichkeit Bedeutung gewinnenden Gestaltung der Architektur wie ein Motiv aus Gentile Bellini oder aus Carpaccio wirkt. Es können somit auf einem Werk der italo-byzantinischen Schule des XVII. Jahrhunderts byzantinische Formen zusammen mit Stilelementen des Quattrocento und des Cinquecento festgestellt werden, was sich, unter italo-byzantinischem Einfluss, auf russischen Ikonen des XVII. Jahrhunderts wiederholt.

3. Das byzantinische Element überwiegend

Die grosse, 1912 mit zugehörigem Rahmen, der ins Ende des XVI. Jahrhunderts verweist, auf Korfu erworbene Pagnia vom Typus der Glykophilusa des Berliner Kaiser-Friedrich-Museums (3) stimmt ikonographisch mit den Darstellungen dieses Typus in der Sammlung Lichatschev (4) überein, übertrifft sie aber alle durch ihren machtvollen Umriss und (soweit die Abbildungen der Bilder in Leningrad im Atlas von Lichatschev das zu beurteilen erlauben) auch im Kolorit. Wulff hat dieses Kolorit der Berliner Glykophilusa treffend mit

Kirche des Dorfs S. CIRILLO (NUOVO), eine Ikone des h. CIRILLO.

Klöster HODIGITRIA und VALSAMONERO (NUOVO), mehrere Ikonen.

Kapelle S. CROCE in SIKOLÒGHO (BELVEDERE), Kreuzigungssikone von 1634.

Kirche S. ANASTASIA zu LITHINES (SITIA), Ikone des Mönchs NICODEMO

APOSTOLI.

(1) *Wulff-Alpatoff*: Abb. 100.

(2) *Wulff-Alpatoff*: p. 236.

(3) *Wulff-Alpatoff*: Abb. 97.

(4) *Lichatschev*: Materialien, Tafeln XLII, XLIII, XLV, XLVII.

der Farbgebung des Paris Bordone verglichen und auf das tizianische Inkarnat des Bildes hingewiesen⁽¹⁾. Mit dem vorher genannten Bilde des Zane und der Glykophilusa von Korfu besitzt das Kaiser-Friedrich-Museum zwei für die Gruppen 2 und 3 der Hochrenaissancestufe der italo-byzantinischen Schule überaus bezeichnende Stücke. Zur Gruppe 3 gehört ferner auch das Triptychon mit der Deesis im Mittelbilde und den Kirchenvätern Gregor von Nazianz, Johannes Chrysostomos und Basilion d. Gr. auf dem linken, dem hl. Bischof Nikolaos und den Märtyrern Georg und Demetrios auf dem rechten Flügel im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum. Es ist ein Werk der kretischen Schule des XVI. Jahrhunderts, dessen Stil, trotz streng byzantinischer Gesamthaltung, ebenso in der Körperlichkeit der Figuren wie in der Modellierung, der Gewandbehandlung und in der Farbgebung zum Ausdruck kommt. Dasselbe kann von einem Bilde der Gottesmutter gesagt werden, das sich in Moskau in der Sammlung der kirchlichen Altertümer befindet und auf dem Athos von Jamblichos, dem Sohne des Romanos, im XVII. Jahrhundert gemalt worden ist. 1654 wurde es dem Zaren Alexei Michailovitsch, dem Vater Peters des Grossen, überbracht. Es stellt eine Kopie des Portaitissa genannten Muttergottesbildes des Ivironklosters dar⁽²⁾. Die ausserordentliche Trockenheit und Scharfkantigkeit, die sowohl in der Modellierung der Köpfe wie in der Gewandbehandlung hervortritt, zeigt einen starken Niedergang der italo-byzantinischen Tafelmalerei ausserhalb ihrer eigentlichen Wirkungssphäre.

Die Sammlung Sterbini in Rom besitzt eine Ikone der heiligen Katharina, in deren Formgebung trotz der strengen byzantinischen Auffassung der Gestalt deutliche Elemente der italienischen Hochrenaissance zu erkennen sind. Sie ist mit *Ἰὼ Μόσχῳ χεῖρ* signiert⁽³⁾. Mit dieser vatikanischen Ikone des Moschos gehen unmittelbar zwei weitere Ikonen zusammen, die sich durch den Vergleich ebenfalls als Werke seiner Hand erweisen. Davon befindet sich die eine im Museo

(1) *Wulff-Alpatoff*: p. 228.

(2) *Wulff-Alpatoff*: Abb. 101.

(3) *A. Muñoz*: L'art byzantin à l'exposition de Grottaferrata. Rom. 1906, Abb. 24.

Cristiano des Vatikan, ⁽¹⁾ die andere in der Sammlung Prinz Johann Georg zu Sachsen. Diese letztere Ikone war 1926 auf der Berliner Ausstellung zu sehen ⁽²⁾.

VIERTER ABSCHNITT

DIE IKONOGRAPHISCHEN MERKMALE DER ITALO-BYZANTINISCHEN SCHULE

I

Der byzantinische Ursprung des in der italo-byzantinischen Schule häufigen ikonographischen Typus der Eleusa

Bei dem Versuch, diejenigen ikonographischen Typen festzustellen, deren Neuentstehung im Umkreis der italo-byzantinischen Schule zu vermuten ist, wird man sich zu vergegenwärtigen haben, dass der Typenschatz der vorhergehenden mittel- und spätbyzantinischen Stilphase durch die kanonisch anerkannten, immer wiederkehrenden Darstellungsformen der einzelnen ikonographischen Themen nicht erschöpft wird. Aus dem Umkreise der altchristlichen Ikonographie sind der byzantinischen Kunst zahlreiche Varianten und Abwandlungen der ikonographischen Grundthemen zugeführt worden, von denen sie häufig nur zeitweise Gebrauch gemacht hat, um sie dann für längere Zeit auszuschneiden und später, unter anderen Voraussetzungen, wieder aufzunehmen. Eine solche Wiederaufnahme hat (was z.B. für den Typus der Galaktotrophusa, der Virgo lactans gilt) ihren Weg unter Umständen über die abendländische Kunst genommen, die ihrerseits einen von der strengen mittelbyzantinischen Kunst ausgeschiedenen alten Typus aufrecht erhielt und ihn schliesslich der spätbyzantinischen Kunst wieder zurückgab.

Infolge der äusserst spärlich erhaltenen mittel- und spätbyzantinischen Ikonen sind wir andererseits weit davon ent-

⁽¹⁾ *Muñoz*, l. c. Abb. 25.

⁽²⁾ Byzantinisch-russische Monumentalmalerei. Veröffentl. des Kunstarchivs No. 22, 23, Berlin 1926, p. 47, No. 53.

fernt, die in der mittel- und spätbyzantinischen Kunst geltenden Darstellungsformen der einzelnen ikonographischen Typen auf dem Gebiet der Tafelmalerei zu überblicken. In wie hohem Grade die diesbezüglichen Annahmen noch hypothetischen Charakter tragen und ein zurückhaltendes Urteil geboten erscheint, geht aus der Wirkung hervor, die die 1918 erfolgte Aufdeckung der Gottesmutter von Vladimir in Moskau auslöste. Das Thema der Eleusa, der mütterlichen Madonna, oder, wie es in der russischen Ikonographie genannt wird, der Gottesmutter der Rührung (Umilénije) war bisher innerhalb der byzantinischen Tafelmalerei nur in den späten Werken der italo-byzantinischen Schule und in den russischen Ikonen der späteren Zeit bekannt. Da andererseits die Darstellung der Madonna mit dem ihre Wange mit der seinigen berührenden und sie umhalsenden Christuskinde in der Trecentokunst sowohl in den mittel- wie in den norditalienischen Schulen äusserst häufig ist, lag die Annahme nahe, dass dieses Motiv überhaupt eine Schöpfung der italienischen Renaissance darstelle und aus der Trecentokunst in die italo-byzantinische und von dort aus in die russische Ikonenmalerei gelangt sei. Besonders Lichatschev hat diese These verfochten und ihrer Darlegung in seiner grossen Arbeit über die Darstellung der Gottesmutter in Werken der italo-byzantinischen Malerei einen grossen Platz eingeräumt. Er ging hierbei von dem seiner Meinung nach grundsätzlichen Unterschiede aus, durch den sich die Darstellung der mütterlichen Madonna von den byzantinischen Darstellungsformen der Gottesmutter unterscheidet. Sie ist „die reale Darstellung der Mutter mit dem sich zärtlich anschmiegenden Kinde, nicht aber das symbolische Bild der Gottesgebärerin mit dem die Welt segnenden Emanuel“⁽¹⁾. Als eine solche Konzession an die Realität erschien die mütterliche Madonna Lichatschev mit dem Wesen der byzantinischen Kunst unvereinbar und offensichtlich abendländischen Ursprungs zu sein, was er mit allen ihm zur Verfügung stehenden Argumenten zu beweisen suchte. Ausser Lichatschev sind noch Rohault de Fleury und Zimmermann für den italienischen

⁽¹⁾ *N. P. Lichatschev*: Die Darstellung der Gottesmutter in den Werken der italo-byzantinischen Ikonenmalerei. Petersburg 1911, p. 150 (russ.).

Ursprung der Eleusa eingetreten. Kondakov hat die russischen Darstellungen der Eleusa als unter italo-byzantinischem Einfluss entstanden erklärt. Seiner Ansicht nach gehen sie frühestens ins XIV. Jahrhundert zurück. Von der „Gottesmutter von Vladimir“ in Moskau nahm er an, dass sie um 1395 gemalt worden sei (d.h. dass sie in Wirklichkeit in dem Jahr entstanden sei, unter dem die Chronik von ihrer Übertragung aus Vladimir nach Moskau berichtet) (1). Dagegen haben Wulff, Tikkanen, Millet und Ainalov unter Hinweis auf verwandte Darstellungen der Gottesmutter in der mittelbyzantinischen Miniatur die Möglichkeit ihrer Entstehung in Byzanz im XI.—XII. Jahrhundert offen gelassen. Durch die Aufdeckung (2) der „Gottesmutter von Vladimir“ in der Koimesiskathedrale des Moskauer Kreml wurde die Tatsache, dass der Typus der Eleusa spätestens in der ersten Hälfte des XII. Jahrhunderts in der byzantinischen Kunst der Komnenenzeit entstanden ist, endgültig bewiesen (3). Kondakovs und Lichatschevs Ansicht über

(1) *N. P. Kondakov: The Russian Icon. Translated by E. H. Minns. Oxford 1927, p. 88.*

(2) d. h. die Entfernung des die Ikone mit Ausnahme der Gesichter und Hände bekleidenden Silberblechs und ihre sachgemässe Reinigung durch Tschirikov im Jahre 1918. Vgl. p. 118—121 u. Abb. 50.

(3) Die diesbezüglichen Belege in *Alpatoff-Lasareff: Ein byzantinisches Tafelwerk der Komnenenepoche. Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen. 46. Bd. 1925, p. 140 ff. und Wulff-Alpatoff: Ikonenmalerei, p. 62 ff. u. 262.* Laut dem Zeugnis zweier russischer Chroniken wurde die Gottesmutter von Vladimir im Jahre 1155 von Andrei Bogoliubski aus Susdal, wohin sie „zu Schiff aus Konstantinopel“ gekommen war, nach Vladimir gebracht. Vermutlich wurde sie 1161 in der jetzt noch erhaltenen Koimesiskirche von Vladimir, deren Bau damals vollendet war, aufgestellt. Im XIV. Jahrhundert wurde sie aus Vladimir nach Moskau übergeführt und kam im letzten Viertel des XV. Jahrhunderts in die 1475—'79 von Aristotele di Fioravante aus Bologna erbaute Koimesiskathedrale des Kreml, wo sie sich bis 1918 befand. Seit 1918 im Historischen Museum in Moskau. Die stilistische Zugehörigkeit des Typus der Eleusa zur Komnenenkunst des XI. und XII. Jahrhunderts wird, nach Alpatov und Lasarev, durch sein Vorkommen in der byzantinischen Miniatur des XI. Jahrh. bewiesen. Für den Eleusatypus kommen in Betracht:

Der Petersburger Gregorcodex (Oeffentl. Biblioth. No. 334) aus dem XI. Jahrhundert.

(Motiv des Anschmiegens an die Wange.)

Der Jakobuscodex, Rom. (Vat. gr. 1162) XI—XII. Jahrh.

(Die heilige Anna drückt die kleine Maria an sich.)

den dem Wesen der byzantinischen Kunst widersprechenden Charakter der Eleusa hat sich nicht behaupten können⁽¹⁾. Vielmehr erwies sich die Berechtigung der Annahme, dass es "an naturalistischen Regungen im Zeitalter der Komnenen in der Ikonenmalerei nicht gefehlt zu haben scheint"⁽²⁾. Die Darstellungsform der Eleusa, der mütterlichen Gottesmutter, ist eine Schöpfung der byzantinischen Kunst und das Trecento hat sie über die *Maniera greca* von ihr in gleicher Weise empfangen, wie die italo-byzantinische Schule. Die mittelbyzantinische Kunst des IX.—XII. Jahrh. hat neben der streng hieratischen *Hodigitria* auch das naturalistische Motiv der

Der Griechische Psalter von 1084. Athos (Pantokr. 49)
(Einer der frühesten vollständigen Eleusatypen, wenn nicht der früheste. Maria steht zwischen Gabriel und Johannes dem Täufer.)

Im XI. Jahrhundert verbreitet sich der Eleusatypus in der byzantinischen Kunst und gelangt aus dieser ins Abendland. Beispiele bieten:

Der Physiologus in Smyrna, XI. Jahrhundert.

Der Psalter der Berliner christlich-archaeolog. Universitäts-Sammlung. XI. Jahrhundert.

Das Tetraevangelium der Freer-Collection, 2. Hälfte d. XII. Jahrhunderts.

Das Eleusamotiv in den Fresken von Studenitza, Serbien, um 1343. Anna und Maria).

Beispiele für den Typus der Eleusa im Abendlande:

Commentaires de Saint Jérôme sur Isaïe, Stadtbibliothek Dijon, nicht nach 1134.

Chronik der Eroberung Englands, British Mus. 14. Madonna des Mathew Paris, 1192—1259, unter byzant. Einfluss (vielleicht über Frankreich).

Deutsche Miniaturen der Salzburger Schule d. XII. Jahrh. unter byzant. Einfluss, vgl. *Swarzenski*, Taf. LXVII No. 217 u. LXIX No. 225.

Rheinische Madonna d. XIII. Jahrhunderts, Museo Carrand, Florenz.

Pariser Exultetrolle. Bibl. Nat. No. 710. 1115 für das Benediktinerkloster S. Pietro in Fondi ausgeführt, muss nach einer byzantinischen Miniatur, die dem Physiologus nahestand, kopiert sein, was den byzantinischen Ursprung beweist.

Tafel Gall. Saracini, Siena, *Venturi*, V Abb. 30: früheste bisher bekanntgewordene Eleusa in Italien. Vgl. auch *van Marle* I, Abb. 212.

⁽¹⁾ Das Resultat der Aufdeckung der Gottesmutter von Vladimir hat Lichatschew veranlasst, seinen bisherigen Standpunkt aufzugeben, vgl. Alpatoff-Lasareff, l. c. p. 148.

⁽²⁾ *Wulff*: Handbuch, II Bd, p. 514.

mütterlichen Eleusa zur Darstellung gebracht. Was zu dem Naturalismus der Eleusa Anlass gegeben hat, ob er als eine Aeusserung künstlerischer Freiheit zu bewerten ist, oder auf tiefere Ursachen zurückgeht, ist unbekannt. Wir kennen genug Legenden von Ikonen, die sich in wunderbarer Weise für einige Zeit belebt haben, um annehmen zu können, dass etwa das Christuskind einer der alten hieratischen Ikonen die Gottesmutter vor den Augen der Gläubigen bei Gelegenheit in wunderbarer Weise umhalst habe, aus welchem Wunder ein neuer ikonographischer Typus, der der Eleusa entstehen konnte. Diebezügliche Ueberlieferungen sind aber bisher nicht bekannt geworden.

Neben der Darstellungsform der Eleusa, bei der das Christuskind die Gottesmutter umhalst, gibt es in der italo-byzantinischen wie in der russischen Kunst noch eine andere, bei der die Gottesmutter das Kind auf beiden Händen hält, das mit der rechten Wange ihre linke berührt, sie aber nicht umarmt, sondern die Schriftrolle in der Hand hat. Das linke Bein des Kindes ist auf diesen Darstellungen bis über das Knie entblösst, das rechte meist mit dem Mantel bedeckt. Nach dem grossen Madonnenbild aus Korfu im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum (vgl. p. 432), das diese Art der Madonnendarstellung zeigt, nennen wir den Typus die „Glykophilusa“. Wir begegnen dem Christusknaben mit entblössten Beinen im Arme der Hodigitria schon im mittelbyzantinischen, ikonenhaften Portalmosaik im Innern des Domes von Monreale⁽¹⁾. Innerhalb der spätbyzantinischen Kunst wird die „Glykophilusa“ durch die „Gottesmutter vom Don“ in Moskau repraesentiert (Abb. 116). Die Frage, ob ihr ikonographischer Typus eine italo-byzantinische Neuschöpfung oder eine selbständige byzantinische Variante des Eleusathemas darstellt, muss zur Zeit noch offen gelassen werden.

Dahingestellt bleibt fürs erste auch der Ursprung einer dritten Form der mütterlichen Madonna, die in der russischen Ikonmalerei unter dem Namen der „Freude“ oder des „Trostes“ („Otráda“ und „Uteschénije“) bekannt ist. Hier hat die Gottes-

⁽¹⁾ *Wulff*: Handbuch, II. Bd. Abb. 499. Eine italo-byzantinische Glykophilusa in *Kondakov*: Die russische Ikone. Prag 1929. II, Taf. 122.

mutter die rechte Hand des auf ihrem linken Arme sitzenden Christuskindes ergriffen und führt sie an ihre Lippen. Das Kind hält die Schriftrulle in der Linken. Kondakov hat ein auf dem Athos befindliches italo-byzantinisches Tafelbild abgebildet⁽¹⁾, das diese Darstellung zeigt. Lichatschev bildet eine wahrscheinlich nach einer russischen Ikone angefertigte alte Pause („prórisj“) ab⁽²⁾, die sie ebenfalls zeigt und verweist auf ein Fresko des hohen Mittelalters in der Kapelle der heiligen Katharina in der Krypta in Montmorillon, auf dem sie gleichfalls zu sehen ist⁽³⁾.

II

Italo-byzantinische Madonmentypen. Die Galaktotrophusa und die Passionsmadonna

Die Virgo lactans, die Galaktotrophusa, oder, wie ihr mystischer Name lautet ἡ γάλακτα (4), ist in der altchristlichen Zeit „durch das Mariabild der Priscillakatakombe (5) und dessen altchristliche Parallelen belegt“. Bezeichnenderweise hat es sich auch in der koptischen Kunst des V.—VI. Jahrhunderts feststellen lassen (6), die in den altägyptischen Darstellungen der den Horusknaben säugenden Isis für dieses Thema ihre Vorbilder hatte. Lichatschev hat eine seiner Sammlung angehörige byzantinische Bleibulle publiziert, die nach seiner Angabe (7) in die vorpalaeologische Zeit zu datieren ist und die die Galaktotrophusa zeigt. Im Karyäs-Kloster auf dem

(1) *Kondakov*: Denkmäler des Athos. Petersburg 1902 (russ.) Tafel XV.

(2) *Lichatschev*: Darstellung der Gottesmutter in der italo-griechischen Ikonenmalerei, Abb. 456.

(3) *Lichatschev*: Abb. 458 nach *P. Gélis-Didot et H. Lafillée* La peinture décorative en France du XIe au XVIe siècle. *Michel* datiert das Fresko in den Anfang d. XIII. Jahrh.

(4) *Wulff*: In „Milet“. III. Bd. Berlin 1913, p. 199.

(5) *Wilpert*: Die Malereien in d. Katakomben Roms. 1905, Taf. 21/22.

(6) *J. E. Quibell*: Excavations at Saqqara, 1908, II, pl. XI.

(7) *Lichatschev*: Die Darstellung der Gottesmutter in der italo-griechischen Ikonenmalerei, Abb. 370, 371, Siegel des Romanos, Metropolitens von Kyzikos.

Athos wird eine Ikone mit der Darstellung der Galaktotrophusa aufbewahrt, die der Legende nach vom serbischen Abte Sabas im XIII. Jahrhundert aus Palästina, aus der Zelle des Heiligen Sabas und als dessen durch Jahrhunderte für den serbischen Sabas bewahrtes Vermächtnis, mitgebracht worden ist. Kondakov hat in seinem Athoswerk ⁽¹⁾ das Alter des Bildes angezweifelt und es als aus dem XIV. Jahrhundert stammend bezeichnet. Wulff ⁽²⁾ und Millet ⁽³⁾ sind aber geneigt, es für die Kopie eines altchristlichen Tafelbildes zu betrachten, das die Galaktotrophusa darstellte und im XIII. Jahrhundert aus Palästina nach Serbien gelangt war.

1905 wurde in der Pantokratorhöhle des Mons Latrus durch Th. Wiegand und seine Begleiter ein Fresko der Galaktotrophusa aufgefunden, das von O. Wulff, der es eingehend beschrieben hat ⁽⁴⁾, zusammen mit den übrigen Darstellungen der Höhle ins VII. oder in den Anfang des VIII. Jahrhunderts datiert worden ist. Nach Wulff ist der Typus der säugenden Maria aus der monumentalen Kunst und wohl auch aus der Ikonenmalerei der Zeit nach dem Bildersturm verschwunden — wahrscheinlich weil seit der Restauration die streng theologische Auffassung der Bilder ihn als zu naturalistisch empfand.

Was die Galaktotrophusa im Abendlande betrifft, so hat Ainalov ⁽⁵⁾ aus den Akten des VII. ökumenischen Konzils eine Briefstelle des Papstes Gregor II. an Leo III. den Isaurier zitiert, in der „auch die Darstellung seiner heiligen Mutter, die auf ihren Händen unseren sich von der Milch nährenden Herrn und Gott hält“ erwähnt ist. Die Darstellung einer Lactans findet sich auf dem Elfenbeinrelief eines Einbandes der Pariser Nationalbibliothek (lat. 10438). Das Elfenbeinrelief ist von Goldschmidt als Fälschung nach dem Vorbilde karolingischer Elfenbeinreliefs der Metzger Schule erklärt

⁽¹⁾ *N. P. Kondakov*: Die christlichen Denkmäler des Athos. Petersburg 1902 (russ.).

⁽²⁾ *Wulff* in „Milet“, herausgeg. von Th. Wiegand, Berlin 1913, III. Bd. p. 190 ff.

⁽³⁾ *Millet*: Recherches sur l'iconographie de l'Évangile, Paris 1916, p. 627.

⁽⁴⁾ *Wulff*: in „Milet“, III. Bd. Berlin 1913, p. 190 ff.

⁽⁵⁾ *Ainalov* im „Visantiski Vremenik“ 1898, Bd. VI, p. 75 (russ.).

worden (1). Wulff weist aber mit Recht darauf hin, dass, falls das Relief nicht echt ist, die Gestalt der säugenden Maria doch keineswegs frei erfunden sein kann.

Aus der Mitte des XII. Jahrh. stammt die *Virgo Lactans* auf dem Fassadenmosaik von Sta. Maria in Trastevere in Rom, aus dem Ende des XII. Jahrh. die *Lactans* auf dem Relief über dem Mittelportal des Domes von Assisi. Im XIV. und XV. Jahrh. ist die *Virgo Lactans* ein beliebtes Thema in der sienesischen, der florentinischen und auch der altniederländischen und spanischen Malerei.

Das gänzliche Fehlen der *Galaktotrophusa* in der mittel- und spätbyzantinischen Kunst, während sie im Abendlande im XII. Jahrhundert an der Fassade von Sta. Maria in Trastevere auch in der monumentalen Wandmalerei auftritt, gestattet den Schluss, dass sie zu denjenigen Madonnentypen gehört, die die mittelbyzantinische Kunst aufgegeben hatte, und die, aus altbyzantinischem Vorrat im Abendlande erhalten, von dort über die *Maniera greca* und das Trecento der italo-byzantinischen Tafelmalerei zurückgegeben worden sind und über diese dann das Gebiet der russischen Ikonenmalerei erreicht haben. „Unter Rückwirkung der Spätgotik nimmt die italo-byzantinische Schule in Venedig auch den Typus der das Kind nährenden Mutter wieder auf, um ihn — vielleicht über Kreta — durch den gesamten byzantinischen Kunstkreis bis nach Russland zu verbreiten. Einzelne dieser säugenden Madonnen sind sogar noch in Vollgestalt auf einem Kissen am Boden sitzend dargestellt, wie die italienischen des Trecento und der Frührenaissance, und zeigen mit ihnen weitgehende Uebereinstimmung in der mit reicher Goldverzierung ausgestatteten Tracht. Allgemeine Anerkennung aber erlangte wieder nur das Halbfigurenbild. Wie bereitwillig die griechische Kirche diese Neuschöpfung aufnahm, beweist ihr Vorkommen in allen Hauptstätten religiösen Lebens“ (2) (vgl. Abb. 168).

Haben sich die bisher betrachteten Darstellungsformen der *Eleusa* und *Galaktotrophusa* als im Schosse der byzan-

(1) *Adolf Goldschmidt*: Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser, VIII.—XI. Jahrhundert. Berlin 1914. I. Bd. Tafel XXXII, No. 79, Text p. 44.

(2) *Wulff-Alpatoff*: Ikonenmalerei, p. 227.

tinischen Kunst vorgebildet erwiesen, so ist die Passionsmadonna wohl mit Sicherheit als eine italo-byzantinische Neuschöpfung zu betrachten. In ihr „lernen wir in der Tat eine ganz neue Fassung des Muttergottesbildes kennen, die . . . einem aus dem Geiste der Frührenaissance geborenen Gedanken durch die überlieferten Typen Ausdruck gibt. Die Kopfwendung des Kindes nach aussen, . . . ist hier zu einer geradezu gegensätzlichen Bewegung gesteigert und durch ein neues Motiv begründet“ (1). Dieses besteht darin, dass die beiden Erzengel Gabriel und Michael, die als Begleitfiguren schon auf den mittelbyzantinischen Madonnendarstellungen und auf denen der *Maniera greca* vorkommen, sich hier dem Christuskinde mit den Werkzeugen seiner künftigen Leiden, dem Kreuz und den Nägeln (Gabriel) und der Lanze und dem Schwamm (Michael) nähern (2). Das Christuskind befindet sich auf dem linken Arme der Gottesmutter, die in der Stellung der *Hodigitria*, mit leicht zum Kinde gebeugtem Haupt und anbetend erhobener rechter Hand dargestellt ist. Mit erschrockener Gebärde greift das Kind mit beiden Händen nach der Rechten der Gottesmutter, während es gleichzeitig seine Füße hastig bewegt, wobei die Sandale des rechten Fusses sich löst und herunterfallend dargestellt ist (Abb. 154) (3). Die bald griechisch, bald lateinisch gegebene Inschrift (4) lautet in Uebersetzung: „Jener, der einst der ganz Reinen sagte: „ich grüsse Dich“, weist jetzt im voraus die Symbole der Passion auf; und Christus, der in das sterbliche Fleisch eingetreten, hat, vor dem Tode bangend, Furcht dies zu sehen“. Aus der Inschrift geht hervor, dass Gabriel, der Verkündigungengel, hier als der eigentliche Passionsbote aufgefasst wird. Er trägt auch

(1) *Wulff-Alpatoff*: Ikonenmalerei, p. 223.

(2) Die Engel mit den Passionsinstrumenten sonst nur auf der *Anastasis* festzustellen. Hentze glaubt sie hier mit den Versen des hymnos paschalis „o vera coeli victima, subiecta cui sunt tartara“ in Verbindung bringen zu können.

(3) So auf allen Bildern der Passionsmadonna. In Uebereinstimmung mit *Kondakov* sieht hierin auch Hentze den Ausdruck erschrockener Bewegung.

(4) *Hentze*: *Mater de perpetuo succursu*, Bonn 1926, p. 11, zeigt, dass der lateinische Text nach dem griechischen entstanden sein muss.



Abb. 159. Noli me tangere. Italo-byzantinische Ikone d. XVI.—XVII. Jahrh.
Leningrad, Russisches Museum.

das Kreuz. Es gibt Varianten der Passionsmadonna, auf denen nur er allein zum Kinde hinunterfliegend dargestellt ist (eine solche im Kunsthandel). Auf einer anderen Variante, in der Sammlung Lichatschev ⁽¹⁾, fehlen die Engel ganz; es ist nur links das Kreuz auf dem Golgathaberge, mit Lanze und Rohr,

⁽¹⁾ Lichatschev: Materialien, *Hentze*, I. c. Abb. 30.

Dornenkrone und Rutenbündeln, darüber der Kelch, zu sehen. Das Kind, das die Gottesmutter hier auf ihrem rechten Arm hält, wendet sich hastig um, ohne dabei aber die Sandale zu verlieren. Die griechische Beischrift sagt, dass es, auf die Passionswerkzeuge blickend, erschrickt. Es ist nur mit einer Tunika bekleidet. Bei Rico zeigt es stets die volle Tracht der byzantinischen Darstellungen, wobei bald sowohl Tunika als Mantel goldgelichtet sind, bald, wie auf dem Bilde der Uffizien (1), der goldgelichtete Mantel über die helle, geblümete Tunika gelegt ist. Diese kann als italienisches Lehnwort gelten, sie kommt aber auch in Mistra vor, wo der schlafende Emanuel in der Peripleptos in ein helles, geblümetisches Gewand gekleidet ist (2). Von den Repliken der Passionsmadonna war bereits die Rede. Hentze will das Exemplar in St. Alfonso in Rom zeitlich in das XIV. Jahrhundert und vor das Uffizienbild setzen, das er ins XV. Jahrhundert datiert. Er hält aber auch das römische Bild nicht für das ursprüngliche, sondern nur als Nachbildung eines älteren Originals. Mit Wulff wird man annehmen können, dass dieses, d.h. die eigentliche Grundlage des neuen Typus der Passionsmadonna, „dem Andrea Rico schwerlich abgesprochen“ werden kann, und dass die Tätigkeit des Rico in das Ende des XIV. oder in den Anfang des XV. Jahrhunderts fällt.

Ein Typus der mütterlichen Madonna, der in der italo-byzantinischen Schule vorkommt und von ihr in die Moskauer Schule des XVII. Jahrhunderts gelangt, wo er so häufig wird, dass wir ihn nach seiner russischen Bezeichnung „Vsygránije“ die Madonna mit dem „spielenden Kinde“ nennen (Abb. 149), ist wahrscheinlich aus der nordischen Gotik und, wie es scheint, auf ziemlich direktem Wege zu ihr gelangt. Wir kennen bis jetzt nur wenige auf dem italienischen Festlande im Trecento entstandene Bilder dieses Typus (die Tafeln in der Pinakothek in Perugia, in der Galerie von Faenza und in der Sammlung Lichatschew in Leningrad, von denen oben die Rede war), die wir zudem Grund hatten, alle drei der italo-byzantinischen Schule selbst zuzuschreiben. Die Akademie in Venedig hat

(1) *Wulff-Alpatoff*: Abb. 95.

(2) *Millet*: *Monuments de Mistra*, Tafel 115.

neuerdings eine Darstellung der Gottesmutter „mit dem spielenden Kinde“ erworben, die dem Jacopo Bellini zugeschrieben wird (Akad. No. 835). Das Motiv der Madonna „mit dem spielenden Kinde“ ist von Réau folgendermassen beschrieben worden: „l'Enfant folâtre dans le bras de sa mère, et se retourne d'un air mutin pour lui caresser le menton“ (1). Von italo-byzantinischen Exemplaren besitzt die Sammlung Lichatschev mehrere Tafeln dieses Typus (2). Ausserdem sind in ihr eine Reihe russischer Ikonen der „Vsygranije“ vorhanden, an denen das Eintreten des durch die italo-byzantinische Schule vermittelten neuen abendlandischen Motivs in die komplizierte Atmosphäre der Moskauer Ikonenkunst des XVII. Jahrhunderts in seinen verschiedenen Phasen zu verfolgen ist (3). In Russland ist auch eine Verbindung des Typus der Passionsmadonna mit dem der Madonna „mit dem spielenden Kinde“ zustande gekommen (Abb. 150) (4).

III

Das spätbyzantinische Motiv der „Belehrung des Joseph durch die Hirten“ in der italo-byzantinischen Schule. Die Pietà und das Noli me tangere

Der „syrisch-byzantinische Kollektivtypus“ der Geburt Christi, wie er in der mittelbyzantinischen Kunst aufkommt, wird in der spätbyzantinischen Stilphase um das Motiv des Gesprächs der Hirten (oder des einen alten Hirten) mit Joseph bereichert. Brockhaus hat den Zusammenhang der Festgesänge, die im Weihnachtsgottesdienst im Laufe von 12 Tagen, vom 20.—31. Dezember, zum Vortrag gelangten und z. T. die Form von Dialogen hatten, mit den Geburts-

(1) Réau: *L'Art russe*. Paris 1922, I, p. 152. Vgl. auch Kurt H. Weigelt: *An early trecento Umbrian painter*. „Art in America and elsewhere.“ Vol. No. VI, October 1927, p. 255 ff., mit zwei weiteren Typen der „Vsygránije.“

(2) Lichatschev: *Materialien*, Tafeln XXXVI, XXXVII No. 69.

(3) Lichatschev: *Darstellung der Gottesmutter in der italo-griechischen Ikonenmalerei*, Abb. 450, 455.

(4) Lichatschev: *l.c.* Abb. 455.

darstellungen aufgewiesen⁽¹⁾. Nach dem Malerbuch soll Joseph, die Zweifel überwindend, mit verehrungsvoll gekreuzten Armen vor dem Kinde knien. Dieses Motiv hat in der byzantinischen Kunst indes „wenig oder gar keine Nachfolge gefunden“. Im Gegenteil, die Darstellung des zweifelnden Joseph (ein Motiv, das, wie Brockhaus sagt, „eigentlich nur episodisch vor der Geburt berechtigt sein kann“) ist die massgebende. In sich versunken sitzt Joseph noch in der Kachrije-Djami allein abseits. Auf den Geburtsszenen in Mistra erblickt man dann ein neues Motiv: ein alter Hirte oder ein alter Hirte zusammen mit einem jungen stehen vor Joseph⁽²⁾. Diese Gruppe wird, unter dem Einfluss des spätbyzantinischen Stils, auch auf russischen Ikonen abgebildet⁽³⁾, ohne dass sich für das neue Motiv bisher eine Erklärung gefunden hätte. Alpatov spricht noch in allerletzter Zeit von „der rätselhaften, höchst charaktervollen Gestalt des in ein derbes Fell gekleideten Greises“, der auf der Geburtsszene vor Joseph steht und fügt hinzu: „über den Sinn des in seiner stetigen Wiederholung geheimnisvollen Zwiesgesprächs geben uns weder Kunstwerke noch literarische Quellen Auskunft“⁽⁴⁾.

Die ikonographisch ebenso wie künstlerisch bemerkenswerte Ikone des Markos der Sammlung Lichatschev⁽⁵⁾ gibt uns die gewünschte Aufklärung (Abb. 156). Um die Stimmung des auf der Geburtsszene abseits hockenden Joseph und die Gedanken, die ihn erfüllen, zu charakterisieren, zitiert Brockhaus die Worte Josephs aus einem Dialog des Menaion: „Maria, was ist das für ein Schauspiel, das ich da an Dir sehe? Ich bin im Zweifel und ausser Fassung, und bin bestürzt in meinem Sinn. Gehe jetzt schnell aus meinen Augen.“ Während Joseph so voll innerer Unruhe der Geburt des Kindes aus der Ferne beiwohnt, verwandelt sich, um die Bedeutung dieses Kindes der Welt zu offenbaren, der Sternengel, der die Magier führt, über der Höhle und wird vor ihr „wie eine

(1) *H. Brockhaus*: Die Kunst in den Athosklöstern. II. Auflage, Leipzig 1924, p. 114, 115.

(2) *Millet*: Monuments de Mistra, Taf. 95, 118, 133.

(3) *Grabar*: Geschichte der russischen Kunst, VI. Bd., p. 103 u. 297.

(4) *Alpatov* im Belvedere, 1926, p. 238.

(5) *Lichatschev*, Materialien, I, Taf. LXII, No. 102.



Abb. 160. Die Pietà. Italo-byzantinische Ikone d. XVII.—XVIII. Jahrh.
Leningrad, Russisches Museum.

lichte Feuersäule von der Erde bis zum Himmel" (1), und der Verkündigungengel erscheint den Hirten. Von diesen begeben sich zwei, ein Greis und ein junger Hirt (bei Markos und auch sonst noch, gewöhnlich ist es aber einer, eben der

(1) *H. Kehrer*: Die Heiligen Drei Könige. II, 85, nach der syrischen Legende.

von Alpatov erwähnte Greis) zu Joseph und berichten ihm von den geschehenden Wundern, womit sie ihn von seinen Zweifeln erlösen. Bei Markos deutet nun der vor Joseph stehende junge Hirt mit der Hand nach der in der Ferne sich vollziehenden Verkündigung der Geburt des Heilandes durch die Engel, wodurch der Sinn des Ganzen klar wird. Merkwürdig ist, dass bis jetzt nur eine einzige Darstellung des den Joseph auf die Verkündigung der Engel mit einer Handbewegung verweisenden Hirten bekannt geworden ist. In allen anderen Fällen wird die Belehrung des Joseph — denn so ist dieses Motiv zu benennen — durch einen oder zwei Hirten vollzogen, die zu ihm von dem sich vollziehenden Wunder reden, ohne mit der Hand nach demselben zu weisen (1).

Zu den ikonographischen Merkmalen der italo-byzantinischen Schule muss eine besondere Form der Pietà-Darstellung gerechnet werden (Abb. 160), von der u. a. die Sammlung des Camposanto Teutonico in Rom ein Exemplar besitzt. Die italo-byzantinische Schule kennt auch das abendländische Motiv des *Noli me tangere* (Abb. 159, vgl. p. 171).

FÜNFTER ABSCHNITT

DER EINFLUSS DER ITALO-BYZANTINISCHEN SCHULE AUF DIE RUSSISCHE MITTELALTERLICHE MALEREI

I

Die italo-byzantinischen Einflüsse im XIV und XV Jahrhundert

Das Auftauchen vereinzelter abendländischer Züge ikonographischer und ornamentaler Art in der russischen Wand- und Tafelmalerei seit dem XIV. Jahrhundert beweist, dass die Ikonen der italo-byzantinischen Schule Russland bereits

(1) So auf einer in ihrem altem Rahmen aus Filigran mit Emailfüllung (*finift*) erhaltenen Novgoroder Ikone aus dem Beginn d. XVI. Jahrh. Abb. in *Kondakov*: Die russische Ikone. Prag 1928. I, Taf. XII.

frühzeitig erreicht haben. Auf welchem Wege dies geschah, ist noch wenig bekannt. Die Tafeln der italo-byzantinischen Schule konnten durch die vom italienischen Levantehandel beherrschten Schwarzmeerbäfen direkten Eingang nach Russland finden. Auf indirektem Wege werden sie im XIV. Jahrhundert vor allem über Serbien nach Russland gelangt sein. In welcher Art sich diese Beziehungen aber auch gestaltet haben mögen — die Tatsache, dass der italo-byzantinische Einfluss sich innerhalb der altrussischen Malerei bis zur Mitte des XVI. Jahrhunderts nur in zufälligen und nebensächlichen Zügen geäußert hat, ohne dabei die eigentliche Stilbildung der altrussischen Kunst des XIV. und XV. Jahrhunderts zu berühren, steht, nach der Aufdeckung der Fresken des XII. Jahrhunderts in Vladimir und dem Bekanntwerden der „Gottesmutter von Vladimir“ in Moskau, jetzt fest.

Das abendländische Motiv des Schmerzensmannes, wie es in den Fresken des XIV. Jahrhunderts in Volotovo vorkommt, ist bereits im hohen Mittelalter in die byzantinische Kunst, die Mutterkunst sowohl der altrussischen wie der italo-byzantinischen Schulen, eingegangen (vgl. p. 171) und daher nicht als italo-byzantinisch im engeren Sinne zu bewerten. Dagegen hat die altrussische Malerei im XIV. und XV. Jahrhundert der italo-byzantinischen Schule einige Motive der in der Gotik ebenso wie in der italienischen Frührenaissance überreich entwickelten abendländischen Madonnendarstellung entlehnt, die der byzantinischen Kunst ihrem Wesen nach fremd waren. Unter italo-byzantinischem Einfluss kommt im Novgoroder Kunstkreise bereits im XIV. Jahrhundert eine abendländische Darstellungsform jenes Madonnenthemas vor, dem zu Beginn des XVI. Jahrhunderts Raffael in seiner *Madonna del Cardellino* monumentale Gestalt gegeben hat. Der Stieglitz auf dem Bilde Raffaels in den Florentiner Uffizien wird, auf Grund seines dunklen Federkleides, meist als Passionssymbol erklärt. Kondakov weist darauf hin, dass auf ähnlichen Darstellungen in der gotischen Plastik Nordfrankreichs und in den von ihr beeinflussten Trecentobildern (von denen er die *Madonna des Spinello Aretino* von 1391 in der Florentiner Akademie als Beispiel anführt) das Christuskind nach der Sitte der Zeit mit dem an einem Bande flatternden

Stieglitz spielt⁽¹⁾. Auf einem 1913 entdeckten, mit Malereien der Novgoroder Schule des XIV. Jahrhunderts bedeckten hölzernen Hostienteller (Panagiarion)⁽²⁾ im Russischen Museum in Leningrad ist eine „Madonna mit dem Stieglitz“ dargestellt, wobei auch das Band zu sehen ist, an der das Kind den Stieglitz hält. Ein weiterer Typus der Madonna des Cardellino wird in der Novgoroder Kunst des XIV. Jahrhunderts durch die „Gottesmutter mit der Taube“ („Golubízkaja“), vertreten, die sich im Kloster von Konevez (auf einer Insel im Ladogasee) befindet. Die „Golubízkaja“ ist in der Novgoroder Schule vielfach kopiert worden. Eine schöne Replik dieses Bildes aus dem XVI. Jahrhundert besitzt die Sammlung Ostrouchov in Moskau⁽³⁾. Der dunkle Stieglitz wird auf der „Golubízkaja“ in eine weisse Taube verwandelt, die das Kind, der Darstellung auf dem zugrundeliegenden italo-byzantinischen Vorbilde entsprechend, ebenfalls an einem Bande hält.

In der Darstellung der Gottesmutter auf dem Novgoroder Panagiarion des XIV. Jahrhunderts wie in der der Gottesmutter vom Typus der „Golubízkaja“ fällt ein grosses weisses Kopftuch auf, das die Gottesmutter hier unter dem Maphorion trägt und das auch ihre Schultern bedeckt. Bereits Lichatshev hat darauf hingewiesen, dass dieses weisse Tuch ein abendländisches Motiv darstellt, welches die byzantinische Kunst nicht kennt.

Ausser dem Typus der Madonna del Cardellino hat die russische Ikonenmalerei des XIV. und XV. Jahrhunderts noch den Typus der Gottesmutter mit den spielenden Kinde (Vsygránije) und die Passionsmadonna der italo-byzantinischen Malerei entlehnt. Eine der ältesten russischen Tafeln, die das Motiv der „Vsygránije“ zeigen, befindet sich im Russischen Museum in Leningrad und gehört der Novgoroder Schule des XV. Jahrhunderts an (1,60 × 0,84 m.)⁽⁴⁾. Die Muster des

(1) *Kondakov-Minns*, p. 81. Nach Kondakov soll auch der Aberglaube bestanden haben, dass der Stieglitz imstande sei, kranken Kindern die bösen Säfte zu entziehen.

(2) Vgl. *Kondakov-Minns*, p. 81, Anm. 2 u. Taf. XVII, und *Kondakov*: Die russische Ikone. Prag 1929, II. Taf. 16.

(3) Abb. in *Kondakov-Minns*, Taf. XVI, 2.

(4) *Kondakov*: Die russische Ikone. Prag 1929, II, Taf. 19.

geblühten weissen Gewandes des Christuskindes ⁽¹⁾ sind ebenfalls abendländisch, und kommen, durch italo-byzantinische Ikonen vermittelt, in der Novgoroder Schule öfters vor (vgl. Abb. 101). Das den Bildern der venezianischen Werkstätten der italo-byzantinischen Schule eigentümliche Granatapfelmotiv (vgl. Abb. 155) ist, wie bereits erwähnt, an der Novgoroder Ikone der beiden heiligen Reiter Boris und Gleb aus dem XV. Jahrhundert wahrzunehmen ⁽²⁾, ebenso auch an der Replik der „Golubizkaja“ in der Sammlung Ostrouchov. Das Vorkommen italo-byzantinischer Bildmotive in der Novgoroder Ikonenmalerei des XIV. Jahrhunderts ist u. a. auch ein Beweis dafür, dass die Novgoroder Kunst dieser Zeit sich keineswegs in jener altertümlichen Abgeschlossenheit befunden hat, die Alpatov gelegentlich des Vergleichs der Novgoroder und der Moskauer Schulen im XIV. Jahrhundert als die Signatur der Novgoroder Kunst dieses Zeitabschnittes gelten lassen will.

II

Die italo-byzantinischen Einflüsse im XVI und XVII Jahrhundert

Während der Einfluss der italo-byzantinischen Kunst sich innerhalb der altrussischen Ikonenkunst des XIV. und XV. Jahrhunderts nur in ikonographischen Motiven und in ornamentalen Einzelzügen äussert, beginnt er seit der Mitte des XVI. Jahrhunderts die altrussische Malerei auch formal zu bestimmen. Die früheste Spur eines solchen formalen Einflusses ist in den dem Anfang des XVI. Jahrhunderts angehörigen (jetzt nur noch in Photographien erhaltenen) Fresken des Theodosios in der Vorhalle der Verkündigungskathedrale des Kremenj festzustellen (vgl. p. 197, 198). In den noch wohlerhaltenen Wandmalereien der Kirche der Gottesmutter von Smolensk des Novodevitschi-Klosters in Moskau von 1598 treten sie, bereits sehr stark auf Kosten des Kunstwerts dieser Fresken,

⁽¹⁾ Deutlicher wahrnehmbar auf einer anderen „Vsygránije“ der Novgoroder Schule des XV.—XVI. Jahrh., vgl. *Kondakov*: Die russische Ikone. Prag 1929, II, Taf. 70.

⁽²⁾ Vgl. *Kondakov*: Die russische Ikone. Prag 1929, II, Taf. 62, 63.

sichtbar hervor. In der Tafelmalerei sind die Spätwerke der Stroganovschule formal bereits sehr stark von der italo-byzantinischen Schule bestimmt (Abb. 143, 144). In dieser Spätphase übernimmt die russische Tafelmalerei von der italo-byzantinischen Schule auch das ikonographische Motiv der Galaktotrophusa, das wir bisher in Russland nur in Darstellungen des XVII. Jahrhunderts kennen. Die Galaktotrophusa der Sammlung Lichatshev im Russischen Museum in Leningrad (Abb. 168), ein Werk des XVII. Jahrhunderts, schliesst sich hierbei „den trecentistischen Darstellungen so eng an, dass sogar der gotische Linienzug im Umriss am Mantelsaum noch nachklingt“. Der mittelalterliche Charakter der russischen Malerei des XVII. Jahrhunderts tritt in diesem Nachziehen gotischer Linien im Zeitalter des westeuropäischen Barock in überaus bezeichnender Weise zu Tage.

Im XVI. Jahrhundert dringen in der russischen Ikonenkunst weltliche Motive aus der italo-byzantinischen Schule zunächst in jene vielfigurigen Darstellungen ein, die heilige Stoffe von nebensächlicher Bedeutung behandeln. So wird die Szene der Geburt der Gottesmutter besonders gern genrehaft ausgestaltet⁽¹⁾, und die Legende des Täufers. Die Einführung der Gestalt der tanzenden Salome, wie sie sich bereits im XIV. Jahrhundert auf dem italo-byzantinischen Mosaik des Baptisteriums von San Marco vorfindet⁽²⁾, gab um die Mitte des XVI. Jahrhunderts dem Djäk Viskovátov Anlass, sich vor der Versammlung des „Stoglav“ über die Darstellung tanzender Frauen („plíásuschtschei zhónki“) in den heiligen Ikonen zu entrüsten. Im XVII. Jahrhundert bilden die unmittelbar von der Seite der westeuropäischen Hochrenaissance und des Barock kommenden Einwirkungen zusammen mit den Einflüssen der italo-byzantinischen Schule auf russischem Boden einen trüben Mischstil, der den „hohen Weg“ der russischen Kunst des XIV. und XV. Jahrhunderts in einer Sackgasse enden lässt.

⁽¹⁾ Vgl. die Gruppe von vier kleinen Figuren auf einer Ikone im Russischen Museum. *Kondakov*: Die russische Ikone. Prag 1929, II, Taf. 37.

⁽²⁾ Im Abendlande ist die tanzende Salome bereits aus der ottonischen Miniatur bekannt.

VIERTER TEIL

DER UNMITTELBARE EINFLUSS WESTEUROPÄISCHER STILFORMEN AUF DIE RUSSISCHE MALEREI DES XVII JAHRHUNDERTS

ERSTER ABSCHNITT

DAS WESEN DER RUSSISCHEN MALEREI DES XVII JAHRHUNDERTS UND DIE FRAGE NACH IHRER BEZIEHUNG ZUR RUSSISCHEN MALEREI DES XVIII UND XIX JAHRHUNDERTS

Das XVII. Jahrhundert sah den Beginn des Weltverkehrs, dem in Berninis 1651 auf der Piazza Navona in Rom enthüllten Vierflüssebrunnen zum ersten Mal ein Denkmal gesetzt worden ist. Politische, ökonomische und kulturelle Verhältnisse im eigenen Lande und in den Nachbarländern veranlassten damals auch das bisher isolierte moskovitische Reich, sich Europa zu nähern ⁽¹⁾. Die Abwehr der polnischen Invasion zu Beginn des XVII. Jahrhunderts hatte die moskovitische Regierung von der Notwendigkeit westeuropäischer Technik im Interesse der Selbsterhaltung überzeugen müssen. Waren in XV. und XVI. Jahrhundert Ausländer den Zaren als Baumeister und Kriegingenieure, Kaufleute und Aerzte willkommen gewesen, so wurde jetzt der Übergang zu ihrer beständigen und planmäßigen Verwendung im Interesse des moskovitischen Reichs vollzogen. Wenn aber die Zeitgenossen der beiden ersten Zaren aus dem Hause Romanov mehr oder weniger bewusst einen Umschwung des moskovitischen Lebens herbeizuführen im

(1) *A. E. Presniakov*: Das moskovitische Reich. Petersburg 1919 (russ.). Vgl. auch die entsprechenden Abschnitte in den Geschichtswerken von *Kliutschevski* und von *Platonov*, von denen deutsche Uebersetzungen vorliegen und *Karl Stählin*: Geschichte Russlands von den Anfängen bis zur Gegenwart. Bd. I. Stuttgart 1923.

Begriff waren, so konnte doch zugleich niemand von ihnen den Umfang der Veränderungen ahnen, die die Regierung Peters des Grossen mit sich bringen sollte (¹).

(¹) Bis zur Zeit Peters des Grossen wurden die Beziehungen des moskovitischen Reichs zu Westeuropa von einem seltsamen Wechsel von Anziehung und Abstossung beherrscht. Kaum war Moskau gegen Ende des XV. Jahrh. zu einem selbständigen politischen Faktor geworden, als Kaiser und Papst Ansprüche auf ihre Oberhoheit über Russland geltend zu machen versuchten. 1489 wies Johann III. den ihm von Friedrich III. durch den Gesandten Nikolaus Poppel angetragenen Königstitel zurück, und unter seinem Nachfolger Basil III. wiederlegte in den Jahren 1517 und 1519 der gelehrte Verfechter der Orthodoxie Maxim Grek in Moskau die auf der Florentiner Union fussenden Ansprüche Leos X. Der Sohn Basils III, Johann IV. der Schreckliche, wollte sich um die Mitte des XVI. Jahrh. dann dem Kaiser in jeder Hinsicht ebenbürtig, ja überlegen zeigen und seinerseits in Europa Könige ernennen. Die klägliche Episode des Schattenkönigs Magnus von Livland, eines dänischen Prinzen, der sich von Johann dem Schrecklichen für dessen Zwecke benutzen liess, war das Resultat. Die kulturellen Zustände des moskovitischen Reichs um die Mitte des XVI. Jahrh. werden grell durch den Briefwechsel Johanns des Schrecklichen mit dem Fürsten Andrei Kurbski beleuchtet (deutsche Ausgabe von *K. Stählin* in den „Quellen und Aufsätzen zur russischen Geschichte“, Heft 3). Kurbski, einer der wenigen westeuropäisch gebildeten Russen jener Zeit, war vor Johann nach Polen geflüchtet, von wo er den „Tyrannen“ in Wort und Schrift bekämpfte. Als die Beziehungen zu England über Archangelsk eröffnet waren, bewarb sich Johann der Schreckliche um die Hand der Königin Elisabeth. Man verstand es, ihn auf die Person der dem englischen königlichen Hause verwandten Lady Mary Hastings abzulenken und verhandelte dann über diese Ehe solange, bis er darüber starb. Der Nachfolger Johann des Schrecklichen, Boris Godunov, wusste es zu erreichen, dass der Herzog Hans von Dänemark, der Bruder Christians IV, 1602 nach Moskau kam, um Godunovs Tochter Xenia angetraut zu werden. Dem dänischen Prinzen war dabei zwar freie Uebung seiner lutherischen Religion zugestanden worden, Godunov rechnete aber darauf, ihn mit der Zeit zur Orthodoxie hinüberzuziehen. Der vorzeitige Tod des Herzogs Hans in Moskau machte diesen Plänen ein jähes Ende. Der erste Zar aus dem Hause Romanov, Michail Feodorovitsch, bemühte sich vergeblich, 1621 am dänischen und 1623 am brandenburgischen Hofe mit Erfolg zu freien. Seine Gesandten hatten Instruktion, den Uebertritt der Braut zur Orthodoxie zu fordern (was bereits Johann IV. von der Lady Mary Hastings und ihrem Gefolge zur Wahrung des moskovitischen Staatsprestiges verlangt hatte). Sie mussten aber Dänemark verlassen, ohne den Krankheit vorschützenden König überhaupt gesehen zu haben, während sie von Gustav Adolf von Schweden, den

Die Ausländerkolonie in Moskau, die dort in einer eigenen Siedlung (*nemézkaja slobodá*) untergebracht war, zählte in der ersten Hälfte des XVII. Jahrhunderts, zur Zeit des Grossvaters Peters des Grossen, über 1000 Köpfe. Ausländische Techniker suchten in den verschiedenen Bezirken des Reichs nach Gold und Silber, Kupfer und Eisen, und legten Fabriken zur Bearbeitung der gewonnenen Metalle an (*Platonov*). 1632 wurde in Tula die erste Erzgiesserei und Gewehrfabrik von den Holländern *Vinius* und *Marselis* begründet. In Moskau organisierten ausländische Offiziere, unter denen sich zahlreiche Schotten befanden, reguläre Truppen.

Peter der Grosse, 1672 geboren, war beim Tode seines Vaters vier Jahre alt. In den 13 Jahren, in denen bis zu seiner Mündigkeit, zuerst seine Mutter, die Zarin *Natalie Narýschkin* und dann, seit 1682, seine Stiefschwester *Sophie* regierten, nahmen anarchische Zustände überhand, die von den beiden ersten Zaren des Hauses *Romanov* mit grosser Mühe und nur teilweise gebändigt worden waren. Träger der Anarchie waren in Moskau selbst die unter russischer Führung stehenden *Strelitzen* (Schützen), um deren Gunst sich die Regentin *Sophie* bemühte. 1689 hatte Peter mit seinem siebzehnten Jahr die Volljährigkeit erreicht. Die Regentin *Sophie* (die ihm in vielem merkwürdig ähnlich war) beabsichtigte jetzt, ihn zu unterdrücken und sich als Selbstherrscherin

sie 1623 ersuchen wollten, den Brautwerber des Zaren bei seiner Nichte, der Tochter des Kurfürsten *Georg* von *Brandenburg* zu machen, die Antwort erhielten: „Ihre Fürstliche Gnaden werden für ein Zarenreich ihren Christenglauben nicht verleugnen, und ihr Seelenheil nicht opfern.“ *Michail Feodorovitch* versuchte Rache an den widerspenstigen westeuropäischen Potentaten zu nehmen. 1643 gelang es ihm, den natürlichen Sohn *Christians IV.* von *Dänemark*, den Grafen *Waldemar* von *Schleswig-Holstein*, nach Moskau zu locken. Der Plan des Zaren war, *Waldemar* dort zum Uebertritt zur *Orthodoxie* zu zwingen, und ihn dann mit einer moskovitischen Prinzessin zu verheiraten. Der beherzte Bastard, der dem Zaren *Trotz* bot, war über zwei Jahre im *Kreml* gefangen, von wo aus er einen vergeblichen Fluchtversuch unternahm. Erst der Tod des Zaren *Michail* befreite ihn aus seiner schlimmen Lage. Eine Aenderung im Verhältnis der moskovitischen Zaren zu den westeuropäischen Dynastien trat unter Peter dem Grossen nach dem *Nystädter Frieden* ein und führte dann im *XIX. Jahrh.* unter *Alexander I.* und *Nikolaus I.* zu einer vorübergehenden scheinbaren Vormachtstellung Russlands in Europa.

krönen zu lassen, Peter floh in der Nacht des 16. August 1689 aus seiner Residenz Preobrazhénskoje bei Moskau nach dem befestigten Tróize-Sérgievo-Kloster, dessen Hegumenos er um Hilfe anrief, und von wo aus er einen Aufruf an das Heer ergehen liess.

In diesem kritischen Augenblick griff das aus Ausländern bestehende Offizierkorps der regulären russischen Truppen, das sich bisher neutral verhalten hatte, auf Veranlassung des Schotten Patrick Gordon, in die Thronwirren ein. Der russische General V. V. Golýzin machte vergeblich den Versuch, die ausländischen Offiziere zu Gunsten der Regentin hinzuhalten. Gordon, der Peters Fähigkeiten erkannt hatte, führte die reguläre Armee nach der Tróize-Sérgieva-Lávra. Nach kurzer Zeit zog Peter in seiner Begleitung in Moskau ein. Die Führer der Strelitzen wurden hingerichtet, Golýzin in den hohen Norden verbannt, die Regentin Sophie in das Novodevítschi-Kloster gebracht und später zur Nonne Susanna gemacht. Inmitten der umgebenden anarchischen Zustände hatten sich die Ausländer als der Faktor erwiesen, mit dessen Hilfe der siebzehnjährige Peter das Land beherrschen konnte. Nicht nur seine Regierung, auch sein Leben wurde ihm von jetzt ab von diesen Ausländern verbürgt.

Man ermisst, was dieser Umstand für die Zukunft Russlands bedeuten musste. Peter hatte seit seiner Kindheit dem ausländischen, westeuropäischen Wesen auf allen Gebieten Interesse entgegengebracht. Jetzt war das ausländische Element der Bevölkerung Moskaus seine Rettung geworden. Wollte er leben und herrschen, so musste das ausländische, westeuropäische Wesen das ganze Land durchdringen. Die manische Steigerung seines Willens, nach dem von jetzt ab in ganz Russland auf allen Gebieten einzig das Ausländische Geltung haben sollte, kann nur aus dem Selbsterhaltungs-triebe Peters erklärt werden.

Patrick Gordon, aus der Gentry von Aberdeenshire, 1635 in Schottland geboren, dem eine Entscheidung von weltgeschichtlicher Bedeutung zufiel, war 1689 vierundfünfzig Jahre alt. Er war bereits seit 1661 in Russland, und hatte des Land und die Leute auf mehreren Feldzügen, während derer er sich bis zum General aufdiente, genügend kennen gelernt.

Gordon hat Peter zweimal die Krone und wohl auch das Leben gerettet. Während Peter sich mit der „Grossen Ambassade“ in Westeuropa befand, brach in seiner Abwesenheit der zweite Strelitzenaufstand aus. Als Peter in Oesterreich hiervon Kunde erhielt, hatte Gordon die Aufständigen in Moskau bereits gebändigt ⁽¹⁾. Gordon starb 1699, ein Jahr nach der Niederwerfung des zweiten Strelitzenaufstandes. In der zweiten Hälfte der Regierung Peters wurde sein Einfluss durch den von Ostermann und Münnich abgelöst. Seitdem der sterbende Peter auf Ostermann als auf denjenigen, der wisse, was Russland braucht, gewiesen hatte, war der Gang der seit 1689 neu orientierten Staatsmaschine in der Tat nur noch mit nichtrussischen Kräften aufrecht zu erhalten. Unabhängig von deren sittlichen Eignungen vollzog sich durch ihr entscheidendes Eingreifen fortan in unaufhaltsamem Verhängnis die Trennung einer durch zwangsweise Europäisierung immer mehr den sittlichen Halt verlierenden russischen Oberschicht von der dunklen Masse des im alten Moskovitertum verharrenden „schwarzen Volkes“ — eine Trennung, die zur völligen gegenseitigen Verständnislosigkeit gerade während der äusserlich so glanzvollen Regierung Katharinas II, Alexanders I, und ihrer Nachfolger geführt hat.

Der jedes Mass übersteigende jähe Eingriff Peters des Grossen in die russischen Lebensverhältnisse zu Ende des XVII. Jahrhunderts, ein Eingriff, der zugleich durch diese Verhältnisse selbst bedingt war, da er ihrem chaotischen Wesen zeitweilig Stabilität verlieh, hat auch der russischen Kunstgeschichte seinen Stempel aufgedrückt. Ihr Stoff lässt sich nicht, wie der der westeuropäischen Kunstgeschichte, in Stilperioden einteilen, die ihre eigenen Gesetze in sich tragen. Der mittelalterlichen russischen Kunstentwicklung, die keine Renaissance kennt, und die in der zweiten Hälfte des XVII. Jahrhunderts in einem trüben Mischstil endet, folgen

(1) „Without waiting for Peter's return, Gordon began beheading and hanging, and in many cases had resort to torture. He records in his diary that, with few exceptions, those executed submitted to their fate with great indifference, crossing themselves in silence; though some bade farewell to the bystanders“. *W. R. Morfill: A history of Russia from Peter the Great to Alexander II.* London (1905) p. 25.

über Nacht westeuropäische Barockformen, deren Vitalität sich auch bei der gewaltsamen Verpflanzung auf russischen Boden bewährt. Im Abendlande war seit der Hochgotik eine weltliche Kunst der kirchlichen Sakralkunst entwachsen. In Russland ist die Kirche bis zur Mitte des XVII. Jahrhunderts die alleinige Trägerin der künstlerischen Entwicklung geblieben. Der profanen Wandmalerei, die dem Prunkbedürfnis der alten Grossfürsten, Johans des Schrecklichen und des Boris Godunov genügt hatte,⁽¹⁾ lag ein theologisches Programm zugrunde, das Heiligenmaler ausführten. Der Vater Peters des Grossen, der Zar Alexéi Michailovitsch, hat als Erster ausländische Maler für die repräsentativen Zwecke des Moskauer Hofes in Sold genommen. Diese Ausländer bildeten indes eine kleine, von kirchlichen Kreisen stark angefeindete Gruppe, deren Einfluss auf die russische Malerei des XVII. Jahrhunderts nicht regulierend sondern nur verwirrend wirken konnte. Von dem 1703 begründeten Petersburg⁽²⁾ begannen sich dagegen auf allen Kunstgebieten neue,

(1) Ihre Werke sind, zusammen mit den Gebäuden, die sie schmückten, nicht mehr erhalten oder an den Wänden der „Granovitaja Palata“ unter späteren Ölfarbensichten begraben. In diesem alten Festsaal der Moskauer Zaren liess u. a. Boris Godunov ein grosses, aus Beschreibungen des XVII. Jahrh. bekanntes Fresko malen, auf dem er als Reichsverweser in Gewändern aus Goldbrokat mit der Zobelmütze auf dem Kopf neben dem thronenden Zaren Feodor Joanovitsch zu sehen war, hinter ihm der Haufe der Bojaren.

(2) Ingermanland, die Küste an der Petersburg („das Fenster nach Europa“ nach einem Ausspruch Algarottis) erbaut wurde, gehörte ursprünglich zum Territorium von Gross-Novgorod. Auf der Insel Kotlin, auf die sich seit 1703 die Festung Kronstadt erhebt, wurden die aus der Ostsee in den Finnischen Meerbusen eingelaufenen Schiffe der Hanseaten von Novgoroder Beamten in Empfang genommen und durch die öde Nevamündung in den Ladogasee weitergeleitet (in Novgorod selbst lebten die deutschen Kaufleute auf dem exterritorialen deutschen Hof, unter eigener Gerichtsbarkeit und mit eigenen Geistlichen, in den Formen eines mittelalterlichen Ordens). Nachdem Novgorod von Moskau unterworfen worden war, kam Ingermanland 1617 durch den Frieden von Stólbovo für hundert Jahre an Schweden, bis Peter der Grosse es 1702 zurückgewann. Als die Erbauung von „Piterburch“, 1703 in der öden, Ueberschwemmungen ausgesetzten, sumpfigen und klimatisch für eine Grossstadt denkbarst ungeeigneten Gegend der Nevamündung begann, fehlte es zunächst an Materialien für den Steinbau. Man verschalte

westeuropäische Formen gewaltsam über ganz Russland auszubringen. Die kirchliche Kunst verlor jetzt die Führung und verfiel rapid zu völliger Bedeutungslosigkeit. Eine zunächst vom Luxusbedürfnis des Kaiserhofes in Petersburg (1) ge-

die Blockhäuser mit Brettern, auf denen mit Oelfarbe verschiedenes Steinmaterial imitiert wurde. Um den Unterschied des neuen Stadtbildes zu Moskau hervorzuheben, liess Peter die Kirchen alle mit hohen Spitztürmen versehen, wie er sie in den deutschen Seestädten und in Holland gesehen hatte. Auf den Holzbau folgte dann als Zwischenstufe der Fachwerkbau. 1714 war man soweit vorbereitet, mit Steinbauten zu beginnen. Vom 9. Oktober 1714 datiert der Ukas, in dem Peter der Grosse, um alle in Russland verfügbaren Maurer in Petersburg zu versammeln, bei Strafe der Vermögenskonfiskation und der Verbannung bis auf weiteres im gesamten russischen Reich jeglichen Steinbau verbietet. Bald darauf konnte Trezzini die Erdwälle der Peter-Paulsfestung durch steinerne Mauern ersetzen und die hölzerne Peter-Paulskirche durch den noch jetzt bestehenden Bau (die Grabeskirche Peters und seiner Nachfolger) ablösen. Auf den Sockel ihres Glockenturms setzte er dabei ein Spitzdach, das dem Turm der Kopenhagener Börse nachgebildet war.

(1) Nach den Petrinischen Reformen wurden auch die Kroninsignien geändert. Die „Mütze Monomachs“ (Schápka Monomácha), die alte Krone der Zaren, eine mit Zobelfell verbrämte achteckige goldene Haube von konischer Form, ist wahrscheinlich im Bereich der islamischen Kunst entstanden und als Geschenk des Mamelukensultans Kalaun (1279—90, sein Mausoleum in Kairo erhalten) an den Chan der Goldenen Horde Usbek nach Sarai an der Wolga und von dort als Beutestück nach Moskau gelangt, wo sie an ihrer Spitze mit einem Kreuz versehen worden ist (Abb. in *Maskell: Russian Art*, aufbewahrt in der Rüst-kammer des Moskauer Kreml). Die neue russische Kaiserkrone trat zum erstenmal 1724 in Erscheinung, als Peter seine Gemahlin Katharina zur Kaiserin krönte. Sie hat, in Anlehnung an die Krone der russischen Patriarchen, deren Würde Peter 1721 (als er den Kaisertitel annahm) abgeschafft hatte, die Form einer Mitra, wodurch die Vereinigung der höchsten weltlichen und geistlichen Gewalt in der Person des Kaisers angedeutet werden soll. 1762 gab Katharina II dem Goldschmied Jérémie Posier aus Genf den Auftrag, eine neue Kaiserkrone mit zu diesem Zweck besonders ausgewählten Brillanten, Perlen und einem mächtigen, aus Peking stammenden Rubin zu schaffen, die in der Folge von sämtlichen späteren russischen Kaisern bei ihrer Krönung getragen worden ist (vgl. „*Les joyaux du trésor de Russie.*“ Moscou, Commissariat des finances. 1924—26. 2°, und *Sir Martin Conway: Art treasures in Russia*, London 1925). Die Krönung der Zaren vollzog sich vor der Bilderwand der Kathedrale Mariae Himmelfahrt in Moskau (Abb. 12). Auf sie folgte an gleicher Stelle die vom Moskauer Metropoliten vollzogene Salbung,

tragene weltliche Kunst eignete sich die äusseren Formen westeuropäischer Vorbilder mit erstaunlichem Geschick an, ging aber später am inneren Wesen der europäischen Kunst des XIX. Jahrhunderts vorbei.

Die russische Kunstwissenschaft hat in letzter Zeit mehrfach die Entwicklung der russischen Kunst seit Peter dem Grossen als eine selbständige, dem westeuropäischen Wesen des XVIII. und XIX. Jahrhunderts gleichwertige Leistung betrachten wollen, und dabei betont, dass sich diese Leistung nur aus einer im XVI. und XVII. Jahrhundert auf russischem Boden vorausgegangenen selbständigen Evolution der Raumdarstellung erklären lasse. Dieser Gesichtspunkt ist verfehlt. Es trifft nicht zu, dass die russische Malerei im XVII. Jahrhundert „unabhängig von importierten Vorbildern und ganz organisch zu einer dreidimensionalen Darstellung des Raumes durchdringt, d.h. dieselbe Arbeit leistet, welche die Meister des europäischen Mittelalters hatten leisten müssen“⁽¹⁾. Ein Hauptwerk der russischen Tafelmalerei des XVII. Jahrhunderts, die Verkündigungsdarstellung in der Kirche der Grusinischen Gottesmutter im Kitaigorod von Moskau, deren Rahmen mit der Darstellung der Kontakia des Akathistohymnus geschmückt ist, und die 1659 von Semion Uschakov und Anderen gemalt worden ist⁽²⁾, zeigt in den Hintergründen architektonische und landschaftliche Motive, deren rudimentäre Perspektive an die Hintergründe auf Trecentobildern erinnert, und unter dem Einfluss italo-byzantinischer Vorbilder steht.⁽³⁾ Eine andere russische Ikone aus der Mitte des XVII. Jahr-

bei der dem Kaiser mit dem heiligen Oel (myro) die Stirn, die Augen, die Lippen, die Nasenlöcher, die Ohren, die Brust (wozu eine besondere Klappe an seinem Uniformrock vorgesehen war) und die Innen- und Aussenflächen beider Hände, der Kaiserin die Stirn gesalbt wurden.

⁽¹⁾ *Th. Schmit*, in „Osteuropa“, 4. Jahrg., 1929, p. 489.

⁽²⁾ Abb. in *Kondakov-Minns*, Taf. LIX und *Kondakov*: Die russische Ikone. Prag 1929. II, Taf. III.

⁽³⁾ Durch die italo-byzantinische Schule vermittelte Frührenaissanceelemente finden sich in einigen Darstellungen von Binnenräumen und Hallen am Rande einer grossen Ikone des XVII. Jahrh., die leider ohne nähere Angaben, in *Kondakov*: Die russische Ikone. Prag 1929. II, Taf. 120 abgebildet ist. Diese Ikone zeigt auf ungefähr 150 Bildfeldern über 2000 Gestalten.

hunderts, die die Niederlegung des Rockes Christi in der Koimesiskathedrale des Kreml zur Darstellung bringt ⁽¹⁾, weist Elemente der Zentralperspektive auf, die unter direktem westeuropäischen Einfluss um diese Zeit in die altrussische Ikonenmalerei gelangen und von ihr in primitiver Weise zur Anwendung gebracht werden.

Die russischen Ikonenmaler des XVII. Jahrhunderts schwanken unsicher zwischen den Stilformen der späbyzantinischen Kunst, der italo-byzantinischen Schule und denen der westeuropäischen Vorlagen (die in der Hauptsache in graphischen Blättern und illustrierten Büchern bestanden). Mit der Annahme, sie hätten in einigen Jahrzehnten dieselbe Arbeit leisten können, der im Lauf von drei Jahrhunderten das leidenschaftliche Bemühen der westeuropäischen Künstler gegolten hatte, wird ihnen zu viel zugemutet. Die russische Malerei des XVII. Jahrhunderts enthält neben missverstandenen Elementen der Renaissance und des Barock auch gotische Stilformen (vgl. Abb. 168 u. p. 452). Im XVI. Jahrhundert bringt die altrussische Tafelmalerei noch Reduktionen byzantinischer Vorbilder zustande, die als Analogie zu romanischen Formen bewertet werden können. Eine sehr beachtenswerte Ikone im Russischen Museum in Leningrad, die die Dreifaltigkeit im abendländischen Bilde der „Otschestvo“ zeigt, wobei Christus als weiss geflügelter, gekrönter Seraph mit ausserordentlicher Kraft zur Darstellung gelangt ⁽²⁾, mutet wie ein Blatt aus dem Uta-Evangeliar der Bayerischen Staatsbibliothek (Regensburger Schule, Anfang des XI. Jahrhunderts) an.

Ebenso wenig wie die Eigenleistung der russischen Maler des XVII. Jahrhunderts zum Werk der „Meister des europäischen Mittelalters“ in Parallele gesetzt werden kann, wird von der russischen Malerei des XIX. Jahrhunderts zu behaupten sein, dass sie sich „die Gesamtheit der europäischen Kunstprobleme

⁽¹⁾ Der von den Persern aus einer Kirche in Grusien geraubte Chiton Christi wurde 1624 von zwei persischen Gesandten nach Moskau gebracht und vom Zaren Michail Romanov und seinem Vater, dem Patriarchen Filaret in der Koimesiskathedrale des Kreml niedergelegt. Von der Ikone die diese Begebenheit schildert, sind mehrere Repliken erhalten, die beste in der Kirche des Rogozhski-Friedhofs in Moskau. Abb. im Repertorium für Kunstwissenschaft. XLIX, p. 279.

⁽²⁾ *Kondakov*: Die russische Ikone. Prag 1929. II, Taf. 100.

zueigen gemacht habe" (1). Mit der Malerei des XIX. Jahrhunderts teilt die russische Kunst der gleichen Epoche zwar vielfache Missverständnisse, die die russischen Maler oft übersteigert haben (so Vereschtschägin, die Wanderkünstler, auch Rjépin, der russische Menzel). Den grossen, wesenhaften Leistungen der europäischen Malerei des XIX. Jahrhunderts haben sich nur einige russische Eklektiker genähert, die sich mit ungewöhnlicher Begabung in die westeuropäischen Formen einfühlten, ohne indessen den Grund der Probleme zu erreichen.

Diejenigen russischen Kunsthistoriker, die vermeinen, dass nach der vom XI.—XVI. Jahrhundert währenden Sonderexistenz der altrussischen Kunst im XVII. Jahrhundert — aus Gründen, die schwer zu erkennen sind (2) — eine Wendung eintritt, die in wenigen Jahrzehnten die russische Kunst der westeuropäischen gleichgert (vielleicht auch sie auf ihrem eigenen Gebiet übertreffend) erscheinen lässt, vergessen, dass Gesittung und Kunstübung auf Kontinuität beruhen. Die Kirche hat im frühen Mittelalter eine gemeinsame Grundlage der europäischen Gesittung für den Osten und den Westen geschaffen. Russland unterscheidet sich aber in der Folge von Westeuropa vor allem durch das Fehlen des Humanismus und der Jahrhunderte der Renaissance. Unterschiede von so tiefgehender Natur gleichen sich nicht in ein paar Jahrzehnten aus. Die russische Kunst des XVII. Jahrhunderts bildet keine Vorstufe der späteren Entwicklung. Sie ist vielmehr eine Sackgasse, in der die reiche mittelalterliche russische Kunst endet. Das Neue begann im XVIII. Jahrhundert spontan, unter besonderen, den Lebensformen Russlands angemessenen Umständen.

ZWEITER ABSCHNITT

DIE RUSSISCHE WANDMALEREI DES XVII. JAHRHUNDERTS

Nach Beendigung der Wirren, die im Lauf von acht Jahren das moskovitische Reich erschüttert hatten, wurden seit dem

(1) *A. J. Nekrasov*: Anschauungsformen des geschlossenen Raumes in der russischen Malerei des XVI. Jahrhunderts. *Repertorium für Kunstwissenschaft*. XLIX, p. 257—279.

(2) Ihrer Ableitung aus der Dialektik des historischen Materialismus, die versucht worden ist, kann sich der Verf. nicht anschliessen.

Regierungsantritt des ersten Zaren aus dem Hause Romanov i. J. 1613 Meister aus Jaroslávl, Románov, Kínesch, Kostromá, Vológda, Ustjúg, Viásma, Perejaslávl, Nóvgorod und Pskov nach Moskau berufen, durch deren Zusammenarbeit die moskovitische Reichskunst fortgesetzt wurde. Die in den letzten Regierungsjahren des Zaren Michail Feódorovitsch durchgeführte Erneuerung der Wandmalereien in der Kathedrale Mariae Himmelfahrt des Kreml hat als die grösste Arbeit dieser Epoche in Moskau zu gelten. Gegen 80 Maler waren hier im Lauf von zwei Jahren, von 1642—44 tätig. Die Fresken des XV. Jahrhunderts (vermutlich Werke des Dionysios und seiner Schule, vgl. p. 197) wurden, nachdem ihre Kompositionsschemata zuvor von dem zarischen Maler Iván Paíséin aufgenommen worden waren, heruntergeschlagen. Die neue Malerei war auf Goldgrund ausgeführt, der jetzt den alten blauen Grund ersetzte. Die führenden Meister waren Iván Paíséin und Bazhén Sávin. Ihr Werk (ebenso wie die gleichzeitigen Malereien in den beiden anderen grossen Kathedralen des Kreml) ist zur Zeit noch unter den Oelfarbschichten späterer Erneuerungen und Uebermalungen begraben. Dagegen hat sich in Jaroslávl an der Wolga, einer der grossen Provinzstädte, die unter der Einwirkung der Moskauer Kunst standen, der Freskenschmuck mehrerer Kirchen des XVII. Jahrhunderts im ursprünglichen Zustand erhalten. Die Wandmalereien, die wie gewaltige Bildteppiche das Innere der Eliaskirche (1681), der Kirche Johannes des Täufers (1694—95), der Nikolaoskirche (1673) und der Kirche des h. Demetrios von Thessalonich (1686) in Jaroslávl überziehen, die Grundlagen der göttlichen „Oekonomie“ (Domostróitelstvo) im Sinne der orthodoxen Dogmatik und Morallehre demonstrierend, bilden das hauptsächlichste Denkmal der russischen Wandmalerei aus der zweiten Hälfte des XVII. Jahrhunderts (1).

Die Aufträge zum Bau dieser Kirchen und zu ihrer malerischen Ausschmückung sind von Angehörigen der reichen

(1) *N. V. Pokrovski*: Die Wandmalereien in den griechischen und russischen Kirchen, in „Arbeiten (trudy) des VII. Archaeologischen Kongresses in Jaroslavl, 1887“. Moskau, 1890—91, 2 Bde. (russ.), und die seit 1913 erschienenen Monographien über die Kirchen von Jaroslavl von *N. Pervuchin*.

und selbständigen Kaufmannschaft von Jaroslavl erteilt worden. Umfangreiche Inschriften, die sowohl die Stifter als auch die Maler und die Daten der Erbauung und Ausschmückung der Kirchen angeben, sind erhalten.

Die Eliaskirche in Jaroslavl ist laut Inschrift als steinerner Bau im Lauf von drei Jahren, vom Sommer 7155 (1647) bis zum Sommer 7158 (1650) auf Grund eines Gelübdes von dem Bürger von Jaroslavl („jaroslávez“) Vonifátij Skrípin und seinem Bruder, dem Kaufmann („gostj“, wörtlich „Gast“, wie das arabische „chawaga“; auch in Novgorod wurden die Grosskaufleute mit „gostj“ bezeichnet) Joaníki Skrípin, beide Söhne des Ivan Skrípin, erbaut worden. Ihre Wandmalereien wurden erst dreissig Jahre später, im Sommer 7188 (1680) begonnen und am 8. September 7189 (1681) vollendet im Auftrage „der Frau des Vonifátij Skrípin, der Witwe Uлита, Tochter des Makar.“ Die Wandmalereien sind ausgeführt worden von den „um Gottes Wort bemühten Isographen der Stadt Kostroma“ („trudívshijesja o Bóse isógrafy góroda Kostromý“; isograf = ζωγράφος) Gúri Nikítin und Sila Sávin, und den Meistern von Jaroslavl Dmitrij Semiónov, Vasílij Kusmín, Artémij Timoféjev, Piótr Avérviev, Mark Nasárev, Vasílij Mirónov, Fomá Jermílov, Timoféi Fedótov, Iván Andrejánov, Iván Ivanóv, Filíp Andrejánov, Stepán Pávlov (1).

An den Wänden und den Gewölben des Altarraumes (Bema) der Eliaskirche von Jaroslavl wird die Eucharistie als Symbol des Golgathaopfers in umfassenden Bildzusammenhängen zur Darstellung gebracht. „Die tote Masse der Wandflächen belebt sich und redet in anschaulicher Sprache von der „Oekonomie“ (Domostróitelstvo) der Errettung des menschlichen Geschlechts“ (Pokrovski). Die sichtbaren und die un-

(1) *Pokrovski*: l. c. p. 257, *J. E. Sábélin* (Materialien zur Geschichte der russischen Heiligenmalerei, in „Zeitschrift (vrémenik) der Moskauer Gesellschaft für Geschichte und Altertum“, Bd. 7, p. 23) teilt mit, dass Gurios Nikitin 1668 in Moskau den Auftrag erhielt, für den Patriarchen von Antiochia eine Ikone der Hodigitria („óbras Pretschístyja Bogoróditsy Odigitrii“) mit dem Akathistos aufs Beste („sámym dóbrym písmóm“) zu malen, was er auch ausführte. Von den anderen Malern werden einige bei den Arbeiten in den Kathedralen des Moskauer Kreml und in der Dreifaltigkeitskirche des Ipátiev-Klosters in Kostromá genannt.



Die heilige Paraskeue und die Heiligen Gregor der Theologe,
Johannes Chrysostomos und Basilius der Grosse
Nordrussische Ikone. XIV–XV Jahrh.
Moskau, Tretjakovgalerie

sichtbaren Vorgänge des Messopfers werden hier verbildlicht. Basilios der Grosse, Gregor der Wundertäter und Johannes Chrysostomos, die drei Liturgisten der orthodoxen Kirche, im Sakkos und im Omophorion, stehen hinter dem Altar, auf dem sich das Kreuz und das Evangelium befinden und der von einem Ziborium überragt ist. Priester und Diakonen vollziehen den „grossen Einzug“ mit Kreisfächern, Weihrauchfässern, Kerzen und den Abendmahlsgeräten. Die Ikone des Acheiropoieten und ein Epitaphios werden herbeigetragen. Im Hintergrunde sieht man ein Kirchengebäude und die betende Volksmenge. Soweit die sichtbaren Vorgänge, auf die die unsichtbaren folgen. Gott der Vater beschliesst, den Sohn zum Sühnopfer auf die Erde zu senden. Ihn umgeben die Engelordnungen, dazu vieläugige Cherubim und sechsflügelige Seraphim, die, ihre Gesichter verhüllend, die Lobpreisung singen. Im unteren Teil der Darstellung nimmt man Scharen von Gerechten und Heiligen wahr, denen die Paradiesestüren durch das Opfer auf Golgatha geöffnet werden. Johannes der Täufer, die alttestamentlichen Könige mit ihren Kronen, die Magier in phrygischen Mützen, die Apostel, die Heiligen und der gerechte Schächer mit seinem Kreuz, der früher als alle anderen ins Paradies eingeht, sind hier zu sehen. Dann folgen die Väter der ökumenischen Kirche: Silvester, Leontios, Basilios der Grosse, Gregor von Nazianz, Johannes Chrysostomos und die Heiligen der russischen Kirche: Peter, Alexios, Jonas und Philipp, Bischöfe von Moskau und Leontios, Jesaias, Ignatios und Jacob, Bischöfe von Rostov. In ihrer Mitte befindet sich Christus, mit einer Krone auf dem Haupte. Pokrovski macht darauf aufmerksam, dass hier in die Darstellungen des Altarraumes die Gestalten betender Gläubiger eingeführt werden und dass die Darstellung der Verteilung von Brot und Wein an die Apostel sowie die der Gottesmutter fehlen.

In der Hauptkuppel der Eliaskirche befindet sich eine Darstellung der Dreifaltigkeit in der abendländischen Form (Otschestvo), von speertragenden Engeln umstanden. An den Wölbungen nimmt man die Festbilder wahr, die Wände zeigen alttestamentliche Szenen. In der Vorhalle, die das Kircheninnere von drei Seiten umgibt, finden sich eine der abendländischen Ikonographie entlehnte Marienkrönung, Passionsszenen,

die unter dem Einfluss abendländischer Kupferstiche stehen und eine Darstellung des Hohen Liedes, bei der Blätter aus dem *Theatrum biblicum* von Piscator (Amsterdam 1674) nachgebildet werden. Hier sind auch eine Reihe von apokalyptischen Darstellungen, ein Jüngstes Gericht und ein Stammbaum der russischen Grossfürsten und Zaren von Vladímir dem Heiligen bis zu Joán Alexéjevitch und Piótr Alexéjevitch, d. h. dem 1681 unter der Vormundschaft seiner Mutter den Thron zusammen mit seinem schwachsinnigen Bruder Johann V. innehabenden neunjährigen Peter dem Grossen. Auch die Niederlegung des h. Rockes in der Koimesiskathedrale durch den Zaren Michail Feódorovitch und seinen Vater Feódor-Filarét ist hier abgebildet, wobei die Maler bei der Schilderung der sich bei dieser Gelegenheit vollziehenden Wunder mehrfach selbständig erfundene Szenen zur Darstellung bringen.

Die Wandmalereien der Eliaskirche werden an Umfang von denen der Kirche Johannes des Täufers „in Toltschkóv“ noch übertroffen. Das Aeussere dieses Gebäudes zeigt ein für das Milieu von Jaroslávl sehr charakteristisches Gemisch altrussischer, orientalischer (Persien und Indien) und abendländischer Formen (Abb. 161). Sein Inneres birgt das an Umfang grösste Werk der gesamten mittelalterlichen russischen Wandmalerei, vielleicht den grössten zyklischen Zusammenhang von Wandmalereien, der überhaupt irgendwo zu finden ist (man denkt hier unwillkürlich an Tintoretto's „Jüngstes Gericht“, in der Sala del Maggior Consiglio des Dogenpalastes, „das grösste Tafelbild der Welt“, ebenfalls an einem Berührungspunkt von Okzident und Orient entstanden). Der Freskenschmuck der Kirche Johannes des Täufers in Jaroslávl wurde 1694 — 95 ausgeführt. 16 Meister, unter der Führung von Dmitri Grigórjev (der auch in Moskau gearbeitet hat) sind inschriftlich genannt. Es müssen aber noch zahlreiche Gehilfen beteiligt gewesen sein. Die Malereien in den zentralen Teilen des Kirchengebäudes sind hier, ebenso wie in der Eliaskirche, noch streng und altertümlich gehalten, während in den Vorhallen abendländische Stileinflüsse deutlich sichtbar werden.

Im Altarraum findet sich hier die Darstellung des Hymnus „An dir, Gnadenreiche, erfreuet sich alles Geschöpf“ (Abb. 162.

Vgl. Abb. 139 u. p. 228). Darunter ein eucharistischer Zyklus mit einer bildlichen Darstellung der Gregor von Nazianz zugeschriebenen symbolischen Erklärung der Liturgie, die im Gebiet der östlichen Kirche erst seit dem XVII. Jahrhundert auftaucht (¹), ferner die Gestalten der Kirchen-

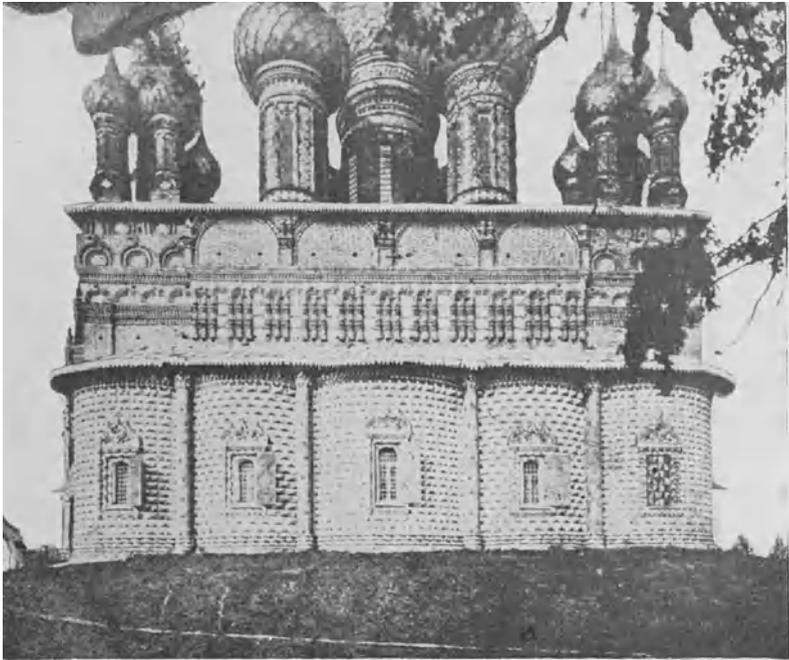


Abb. 161. Die Kirche Johannes des Täufers „in Toltschkóv“ in Jaroslavl. 1687. Ostansicht.

väter und Darstellungen aus den Lemonaria („limonáry“, auch „zvetniki“, Schilderungen aus dem Leben der grossen Einsiedler des christlichen Ostens). In der Prothesis befinden

(¹) Vgl. *Migne*, *Patrol. gr.* XCIX col. 1689—92. Nähere Angaben bei *Pokrovski*, l. c. p. 267, der auch eine abendländisch beeinflusste Darstellung der Kreuzigung, bei der das Kreuz symbolische Schösslinge treibt, in der Kirche Johannes des Täufers in Jaroslavl erwähnt, die er mit einem Bilde im Musée Cluny in Paris und mit einer Darstellung von 1453 in Landshut in Parallele stellt. (Vgl. auch die symbolische Kreuzigung im romanischen Uta-Codex in München, Abb. in *G. Swarzenski*: *Die Regensburger Buchmalerei des X. u. XI. Jahrh.* Leipzig 1901.)



Abb. 162. Darstellung des Hymnus „An dir, Gnadenreiche, erfreuet sich alles Geschöpf“. Fresko am Gewölbe des Altarraums in der Kirche Johannes des Täuflers „in Toltschkóv“ in Jaroslávl. XVII. Jahrh.

sich Darstellungen der von der Eucharistie gewirkten Wunder. An den Gewölben ist neben den Festbildern die sich auf sieben Pfeilern (den sieben Gaben des h. Geistes und den sieben ökumenischen Konzilen) ihr Haus erbauende Gött-



Abb. 163. Fresko des Jüngsten Gerichts in der Kirche des h. Demetrios von Thessalonich in Jaroslavl. XVII. Jahrh. Ausschnitt.

liche Weisheit (Sprüche Salomonis, IX 1) dargestellt. Die Hauptkuppel zeigt den Pantokrator mit den alttestamentlichen Patriarchen. An den Wänden befinden sich christologische Szenen, Szenen aus dem Leben Johannes des Täufer und

der Heiligenkalender (sviátzy) für das ganze Jahr. Die Westwand wird von der Darstellung des Hohen Liedes eingenommen.

Die Vorhalle weist ein buntes Gemisch von alttestamentlichen und apokalyptischen Szenen, dazu Illustrationen des Glaubensbekenntnisses, des Vaterunsers und ein Jüngstes Gericht auf. Hier ist auch das Schiff der Kirche zu sehen, dessen Steuer Christus, dessen Segel die Apostel und die Patriarchen sind. Die Ketzer, die zusammen mit dem Teufel das Schiff zu versenken suchen, sind jene „Söhne Luthers und Calvins“, die sich in ihren ausländischen Kostümen in den Höllendarstellungen der Kirchen von Jaroslavl reichlich vorfinden, nicht ohne Beziehung zu den realen russischen Lebensverhältnissen im XVII. Jahrhundert (Abb. 163)¹⁾.

In den Fresken der Kirche Johannes des Täufers in Jaroslavl lebt, unmittelbar vor der grossen Schicksalswende, noch einmal die Vision der mittelalterlichen russischen Welt in der Summe ihrer Vorstellungen auf. Drei Freskenzyklen in Kostromá (im Ipátiev-Kloster, im Bogojávleński-Kloster und in der Auferstehungskirche „na Debríach“, die letzteren von 1735), zwei in Vológda (in der Sophienkathedrale, von 1688

¹⁾ 1614 hatte der Zar Michail Feódorovitsch die Privilegien der Engländer und Holländer erneuert, die zollfrei (oder gegen sehr geringe Gebühren) im ganzen Moskauer Reich Handel treiben konnten. Der moskovitische Staat benötigte das ausländische Silbergeld zur Prägung seiner eigenen Scheidemünze. 1648, unter Alexéi Micháilovitsch, setzte die russische Kaufmannschaft eine neue Bestimmung durch, kraft derer den Ausländern der Handel nur in Archangelsk gestattet wurde. Eine Geldkrise, bei der der Volkshaufe 1662 den Zaren und seine Umgebung in Kolómenskoje bei Moskau bedrohte, war die Folge, worauf den Ausländern wieder Spielraum gelassen werden musste. Die grossen „Gäste“ von Jaroslavl werden am Ende des XVII. Jahrh. voll Ingrim auf die ausländischen Konkurrenten geblickt haben, die sie durch ihre Maler in die Hölle versetzen liessen. Auf Abb. 163 erblicken wir englische und holländische merchant-adventurers in ihren charakteristischen, wenn auch etwas veralteten Kostümen. Auch eine Dame befindet sich in ihrer Gesellschaft. Der russische Maler hat die Quasten ihres Radkragens merkwürdig vergrössert. Neben ihr ist ein Orientale in gestreiftem Seidengewande dargestellt. Rechts von diesem Orientalen scheint sich ein ausländischer Geistlicher zu befinden.

und in der Kirche Johannes der Täufer von 1717) und die Fresken des XVII. Jahrhunderts in der Erlöserkirche „na Séniach“ in Rostov sind anschliessend noch zu erwähnen.

DRITTER ABSCHNITT

DIE RUSSISCHE TAFELMALEREI DES XVII JAHRHUNDERTS (SEMÍÓN USCHAKÓV UND SEINE ZEITGENOSSEN)

Während der Regierung des Zaren Alexei Michailovitsch war bei der Moskauer Waffenkammer (Oruzhéinaja Paláta) eine Kunstakademie begründet worden. Unter Anleitung ausländischer Meister sollten hier russische Maler soweit ausgebildet werden, dass sie dem Repräsentationsbedürfnis des Hofes, vor allem im Porträtfach, („parsúnnoje délo“) genügen konnten. Der Bojar Chitrovó hatte hierbei die Oberleitung. Der erste von den hier tätigen Ausländern war der deutsche Maler Hans Detersohn, der 1643 bei der Waffenkammer unter der ausdrücklichen Bedingung, dass er neben der Ausführung der zarischen Aufträge auch russische Maler zu unterrichten habe, angestellt wurde. Zwei seiner russischen Schüler waren Isák Abrámov und Flor Stepánov. Im Jahre 1650 gibt Hans Detersohn der Verwaltung der Waffenkammer eine Erklärung darüber ab, dass seine Schüler auf allen Gebieten der Malerei geübt seien, und dass, wenn sie noch anderthalb Jahre bei ihm bleiben, sie im Stande sein werden, genau so zu malen, wie er selbst. Von Detersohn, der 1655 starb, besitzen wir kein einziges beglaubigtes Gemälde, Grabar schreibt ihm aber wohl mit Recht das im Voskresénski-Nowojerusalímski-Kloster bei Moskau aufbewahrte lebensgrosse Porträt des Patriarchen Nikon zu ⁽¹⁾. Es unterscheidet sich durch das Vorwiegen des zeichnerischen Elements von einem anderen, ebenfalls lebensgrossem Bildnis desselben Nikon, das sich im gleichen Kloster befindet, wohl von einem Niederländer gemalt ist, und wahrscheinlich auf Daniel Wuchters zurückgeht, der seit 1667 das bisher von Detersohn

(¹) Abb. in *Grabar*: Geschichte der russischen Kunst. Bd. VI p. 415.



Abb. 164. Darstellungen aus der Apokalypse mit Motiven nach Dürer. Fresken in der Vorhalle der Nikolaoskirche (Nikolomokrinskaja Zérvov) in Jaroslavl. XVII. Jahrh.

(und nach dessen Tode vorübergehend von einem Polen Loputski, der aber eine sehr unbedeutende Persönlichkeit gewesen zu sein scheint) bekleidete Lehramt bei der Waffenkammer inne hatte. Ausser ihm werden als an der Waffenkammer verpflichtet noch Hans Andreas Sohn Walter aus-



Abb. 165. Der thronende Christus. Ikone des Semión Uschakóv. Moskauer Schule d. XVII. Jahrh. Troize-Sergievo-Kloster bei Moskau.

Hamburg und Peter Gabriels Sohn Engels erwähnt (1).

Obleich die Tätigkeit der ausländischen Meister und ihrer russischen Schüler eigentlich nur der weltlichen Kunst des Zarenhofes zugute kommen (2) und die Kunst der Ikonenmeister, der „zarischen Isographen“, von ihr nicht berührt werden sollte, kam es bald, ungeachtet der heftigen Proteste der Geistlichkeit, zu einem direkten Einfluss der von den an der Waffenkammer arbeitenden ausländischen Meister vertretenen Kunstweise auf die kirchliche Tafelmalerei. Eine bedeutende russische Künstlerpersönlichkeit, Semión Uschakov (1626—1686), den die Slavophilen des XIX. Jahrhunderts als ein russischer Raffael gepriesen haben (3), geht unter diesem Einfluss hervor.

Die Christusdarstellung und innerhalb ihrer Typen besonders die Darstellung des Acheiropieten nimmt im Werke Uschakovs eine zentrale Stellung ein (4). Auf sie hat er die Elemente des westeuropäischen Porträts mit grosser Sorgfalt übertragen, und damit einen neuen, westlich beeinflussten Christustypus in der russischen Heiligenmalerei geschaffen, den sie bis auf den heutigen Tag beibehalten hat.

Zwei der schönsten Acheiropieten Uschakovs (von 1673 und

(1) Vgl. *A. J. Uspenski*: Lexikon der Zarischen Ikonenmeister und Maler des XVII. Jahrh. Moskau 1910—12 (russ.).

(2) Als Beispiele von Porträts aus der Zeit Alexéi Micháilovitschs können die bei Grabar, l. c. VI. Bd. p. 419 und 423 abgebildeten Porträts dienen. Das eine, den Zaren Alexéi Micháilovitsch selbst darstellend, in Kurákino, im Gouvernement Orél, das andere, mit der Darstellung eines Fürsten Golyzin, im Moskauer Archiv des russischen Aussenministeriums, in dem sich noch eine Reihe anderer russischer Porträts des XVII. Jahrhunderts befindet. Vgl. auch *Novitzki* in „Staryje Gody“. 1909. Die russischen Porträts des XVII. Jahrh., die unter der Anleitung auswärtiger Maler entstanden, unterscheiden sich zwar von den beiden noch völlig ikonemässigen Tafeln, die aus den Anfängen der russischen Porträtkunst erhalten sind (Abb. 131, die andere Tafel stellt den Bojaren N. V. Skopin-Schuiski dar, beide Bilder im Historischen Museum in Moskau), muten aber sonst durchaus primitiv an.

(3) *G. D. Filimonov*: Simon Uschakov, Moskau 1873 (russ.).

(4) *W. P. Gurjanov*: Die Christusikonen Uschakovs. Moskau 1907 (russ.) Neuerdings ist eine vom Staatlichen Kunsthistorischen Institut in Leningrad herausgegebene Publikation über Uschakov von *V. N. Netschajev* erschienen.



Abb. 166. Die Gottesmutter von Kasan. Ikone der Moskauer Schule.
Um 1700. Leningrad, Russisches Museum.

1677) befinden sich im Troize-Sergievo-Kloster bei Moskau ⁽¹⁾, wo auch eine Pantokratortafel von 1685 von ihm aufbewahrt wird, die sich durch machtvolle, byzantinisch inspirierte Gewandbehandlung auszeichnet (Abb. 165). Ein grosses Muttergottesbild (vom Typus der „Vladimirskaja,“ 1668 gemalt) mit der allegorischen Darstellung der Geschichte des moskovitischen Reiches, auf welcher der aus der Krönungskathe-

⁽¹⁾ Abb. in *Grabar*: Geschichte der russischen Kunst. VI. Bd. p. 428 u. 429.

drale des Kreml herauswachsende symbolische Reichsbaum von Johann Kalitá und dem Metropoliten Peter betreut wird, zeigt Uschakov auf dem Gebiet der offiziellen zarischen Kunst. Auf einer anderen, mit seinem Namen verbundenen Ikone, der Verkündigungsdarstellung von 1659 in der Kirche der Grusinischen Gottesmutter im Kitaigorod von Moskau, deren Rahmen mit Darstellungen der Kontakia des Akathistos geschmückt ist, hat Uschakov, laut erhaltener Inschrift, nur die Köpfe gemalt. Alles übrige, auch die Akathistosillustration, in denen sich der Miniaturcharakter der Stroganovschule mit dem moskovitischen Hang zur ausgespannenen Erzählung zu seltsamen und überreichen Gebilden mischt, ist von Jákov Kasánež und Gavriło Kondrátjev ausgeführt⁽¹⁾. Dieselbe Kirche der Grusinischen Gottesmutter besitzt ein eigenhändiges Werk Uschakovs in dem Christushaupte vom Typus des „Grossen Hohenpriesters“ („Archijeréi Velíki“) von 1658.

Die Christustafeln des Uschakov, und was von seinen Radierungen erhalten ist (die Anfänge der Graphik in Russland sind mit seinem Namen verbunden)⁽²⁾ zeigen, dass er seine Umgebung in vieler Beziehung überragte. Gewiss kann Uschakov, was Formempfindung und Sicherheit der Hand betrifft, mit den grossen russischen Meistern des XV. Jahrhunderts, mit Rubliov und Dionisij, in eine Reihe gestellt werden. Wenn trotz alledem sein Werk den klassischen Leistungen der mittelalterlichen russischen Tafelmalerei nicht vergleichbar ist,

⁽¹⁾ Vgl. *Kondakov-Minns*, Taf. LIX. und *Kondakov*: Die russische Ikone. Prag 1929. II Taf. 111. Der Akathistoshymnus zu Ehren der Gottesmutter entstand in Konstantinopel nach der Belagerung durch die Perser und die Avaren, 626, zur Zeit des Heraklius. Er feiert auch die Befreiung Konstantinopels von den Arabern in den Jahren 675 und 718 (*Kondakov-Minns*, S. 181).

⁽²⁾ Vgl. *Rovinski*: Lexikon der russischen Kupferstecher d. XVI.—XIX. Jahrhunderts. Petersburg 1895 (russ.). Eine Radierung Uschakovs abgebildet bei Grabar, I. c. Bd. VI. p. 442. Der älteste russische Holzschnitt findet sich in dem 1564 in Moskau von Ivan Feodorov und Peter Mstislavetz gedruckten „Apostol“. Er stellt den Evangelisten Lukas dar, und verwendet Motive der Nürnberger Bibel von Peinus von 1524 und eines deutschen Josuaholzschnittes. Vgl. *Librovitsch*, Geschichte des Buches in Russland (russ.) und „*Das Buch in Russland*“. Staatsverlag Moskau 1924 (russ.). Zur weiteren Entwicklung des Holzschnitts in Russland vgl. *Rovinski*: Russische volkstümliche Bilder (russ.).

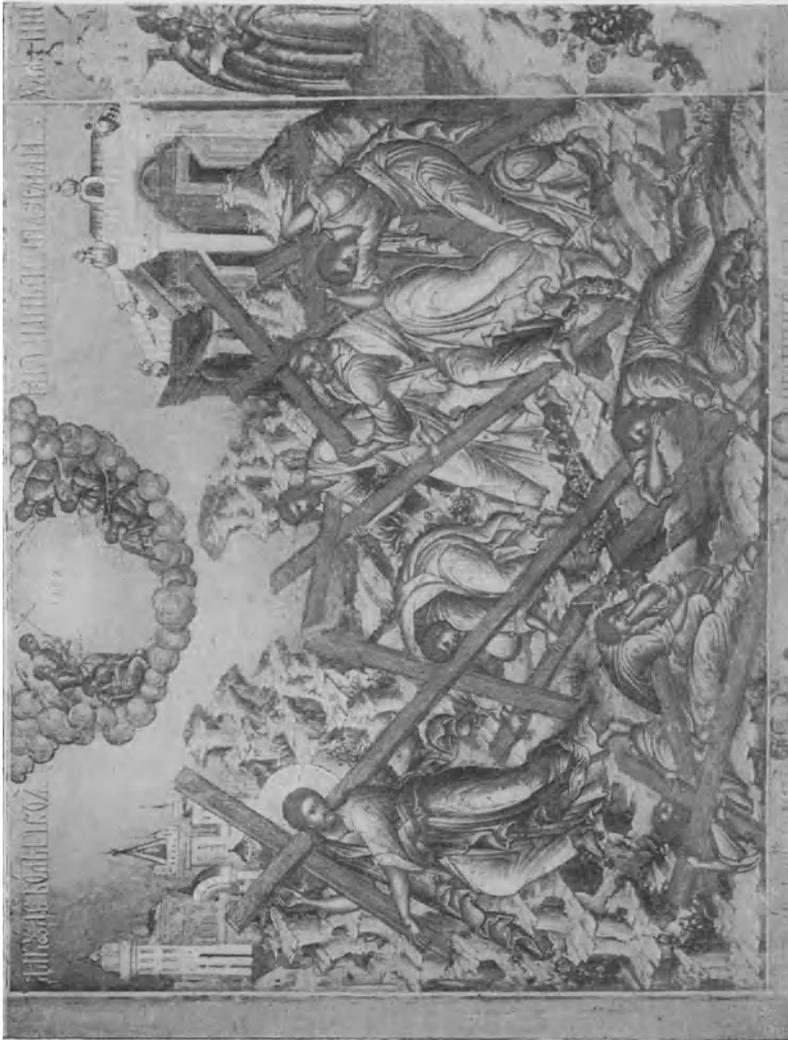


Abb. 167. „Dein Wille geschehe“. Ausschnitt aus einer das Vaterunser darstellenden Ikone der Moskauer Schule. Um 1700. Leningrad, Russisches Museum.

so liegt dies an den veränderten Vorbildern, mit denen Uschakov sich in der Mitte des XVII. Jahrhunderts auseinandersetzen hatte. Dem Umstande gegenüber, dass es der russischen Kunst des XVII. Jahrhunderts in Anbetracht der gesamten vorhergegangenen russischen Kunstentwicklung

organisch unmöglich war, die westeuropäische Form ihrem innern Sinne nach zu erfassen, ist die Tatsache, dass die Qualität der Vorlagen, die über Archangelsk aus dem Norden und aus Polen-Litauen und Kijev aus dem Südwesten in der Mitte des XVII. Jahrhunderts Moskau erreichten, zu wünschen übrig liess, von sekundärer Bedeutung. Auf dem Gebiet der Graphik, von dem entscheidende Einflüsse ausgingen, konnten die Kupferstiche eines Goltzius oder de Gheyn, der Wierix und Sadeler mit ihrem Schwulst und mit ihrer öden Didaktik den tieferen Sinn jener Entwicklung, die im Westen bis zu den Radierungen Rembrandts geführt hat, freilich nur entstellen und verdecken. Unabhängig hiervon musste es aber der von Uschakóv beabsichtigten Synthese westlicher und alt-russischer Formen an Tiefe und Bedeutung fehlen, weil Uschakóv, trotz seines unleugbaren Geschicks, der Kunst des Abendlandes grundsätzlich fremd gegenüberstand. Die Glätte seines Manierismus findet ihre Erklärung in dem Umstande, dass die eigentlichen Probleme jener westeuropäischen Form, die Uschakóv sich anzueignen versuchte, ihm entgangen sind.

Die russische Geistlichkeit war keineswegs geneigt, den um die Mitte den XVII. Jahrhunderts in Moskau aufkommenden heterogenen Mischstil ruhig hinzunehmen. Paul von Aleppo hat als Augenzeuge die Schilderung der Szene hinterlassen, wie 1655 der Patriarch Nikon, damals auf der Höhe seiner Macht, vor einer Kirchenversammlung die nach „fränkischer Art“ („friás“) gemalten Ikonen verdamnte und einige von ihnen mit solcher Wucht gegen den eisernen Fussboden des Saales schleuderte, dass sie zersprangen. Gleichzeitig hielt auch der Priester Habakuk (protopóp Avakúm), der als Führer der Altgläubigen Nikons erbitterter Gegner war, über die neuen Ikonen Gericht. Habakuk regte sich u. a. darüber auf, dass die Heiligen jetzt wohlgenährt und gut aussehend, statt mager und von Fasten und Busse abgezehrt dargestellt wurden⁽¹⁾.

⁽¹⁾ Vgl. *Kondakov-Minns*, p. 189—191, wo auch eine 1924 in London erschienene Arbeit über Habakuk von *Jane Harrison* und *Hope Mirrlees* genannt wird. Dem asketischen Heiligenideal, das Habakuk von den Moskauer Malern fordert und das Emanuel Zane in der Mitte des XVII. Jahrh. in der italo-kretischen Schule vertritt (vgl. Abb. 153), entsprechen in vollem Umfang mittelbyzantinischen Ikonen von der Art der auf Taf. III abgebildeten Darstellung des h. Nikolaos des Wundertäters.



Abb. 168. Die Galaktotrophusa. („Mlekopitáelniza“). Zentralrussische Ikone d. XVII. Jahrh. Leningrad, Russisches Museum.

Alle diese Verwünschungen erwiesen sich der unaufhalt-samen, Russland in jeder Hinsicht dem Westen annähernden Zeitströmung gegenüber machtlos. Die „fränkische Art“ („friás“) wurde fortgesetzt und brachte eine Verbindung der altrussischen kalligraphisch-flächenhaften Art mit der plas-



Abb. 169. Der h. Nikolaos der Wundertäter. Zentralrussische Ikone d. XVII.—XVIII. Jahrh. Im Besitz des Verfassers.

tischen westeuropäischen Form zustande, der es bei allem Manierismus nicht an eigentümlichem Reiz fehlt (Abb. 79) ⁽¹⁾. Neue

⁽¹⁾ Diese Engeldeesis, auf der der Emanuel den Beschauer milde wie ein „guter Gott“ des ägyptischen Pantheons aus der Ewigkeit anblickt, ist für die Stimmung der Ikonenkunst der östlichen Kirche bezeichnend. Ebenfalls im Sinn seines ewigen Wesens, aber von ganz anderem Ausdruck beseelt, findet sich der Emanuel auf der Sixtinischen Decke dargestellt, wo er (worauf schon H. Thode hingewiesen hat) in dem Knaben zu erkennen ist, den, zusammen mit der Gestalt der Göttlichen Weisheit, der Mantel des Schöpfers birgt.

ikonographische Themen, die gleichzeitig aufkamen ⁽¹⁾, veranlassten westeuropäisch anmutende Kompositionsschemata, über deren Charakter man aber nicht im Zweifel bleiben kann, wenn man sie etwa mit den Holzschnitten der Stimmerschen Bibel vergleicht (Abb. 167). Entartete westeuropäische Vorlagen weisen die seltsamen, aus einem Mosaik von bunten Taffet- und Seidenstücken, zwischen die bemalte Leinwandstücke eingefügt sind, bestehenden Ikonen in der Raspätskaja-Kirche des Térémpalasts des Kreml auf. Hauptmeister auf diesem Gebiet war der Armenier Saltánov, der die Technik der „Taffet-Ikonen“ aus Persien mitgebracht zu haben scheint.

Der in Form und Farbe bis zuletzt etwas von der Qualität und dem Wert der alten Ikonen bewahrende Mischstil beherrscht die russische kirchliche Kunst noch bis in die erste Hälfte des XVIII. Jahrhunderts hinein (Abb. 169). Erst seitdem nach der Begründung der Akademie der Künste in Petersburg i. J. 1757 die kirchliche Malerei Russlands endgültig durch westeuropäische Formen bestimmt wird, verliert sie die ihr bisher eigentümliche künstlerische Bedeutung, während mit der weltlichen Kunst des XVIII. Jahrhunderts ein neuer Abschnitt der russischen Kunstgeschichte beginnt.

(1) Vgl. *Kondakov-Minns*, p. 191–201.

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

(Die Beschreibung des Dargestellten beginnt links vom Beschauer)

LICHTDRUCKTAFELN

1. Die heiligen Fürsten Boris, Vladimir und Gleb. Nordrussische Ikone. Ende des XV. Jahrh.
Ravenna, R. Museo Nazionale.
(Photo Umberto Trapani, Ravenna)
2. Der Erzengel Michael vor Josua. Ikone. XII. Jahrh.
Moskau, Kathedrale der Himmelfahrt Mariae.
(Photo Staatliche Zentrale Restaurationswerkstätten, Moskau)
3. Der Kopf des h. Nikolaos des Wundertäters. Ausschnitt aus einer Ikone des XII. Jahrh.
Moskau, Staatliche Zentrale Restaurationswerkstätten.
(Photo Staatliche Zentrale Restaurationswerkstätten, Moskau)
4. Der Erzengel Michael. Ausschnitt aus einer Darstellung der Lobpreisung des Kreuzes. Ikone. XII. Jahrh.
Moskau, Staatliches Historisches Museum.
(Photo Staatliche Zentrale Restaurationswerkstätten, Moskau)
5. „Der Christus mit den goldenen Haaren“. Ikone. XII.-XIII. Jahrh.
Moskau, Kathedrale der Himmelfahrt Mariae.
(Photo Staatliche Zentrale Restaurationswerkstätten, Moskau)
6. Die Heiligen Georg, Johannes und Blasius. Nordrussische Ikone. XIII. Jahrh.
Moskau, Staatliches Historisches Museum.
(Photo Staatliche Zentrale Restaurationswerkstätten, Moskau)
7. Die Dreifaltigkeit. Ausschnitt aus einer Ikone der Novgoroder Schule des XV. Jahrh.
Moskau, Staatliches Historisches Museum.
(Photo Ikonenausstellung Berlin 1929)
8. Die heilige Paraskeue und die Heiligen Gregor der Theologe, Johannes Chrysostomos und Basilios der Grosse. Nordrussische Ikone. XIV. — XV. Jahrh.
Moskau, Tretjakovgalerie.
(Photo Ikonenausstellung Berlin 1929)

ABBILDUNGEN IM TEXT.

1. Die Sophienkirche in Kijev (1017—1037). Ostansicht. Zeichnung aus dem Ende des XVIII. Jahrh. nach einer Vorlage von 1651.
(nach *Kondakov-Tolstoi*: Russische Altertümer)

2. Das Innere der Sophienkirche in Kijev (1017 – 1037). Blick von Westen nach Osten. Nach einer während der zeitweiligen Entfernung der Bilderwand des XVII. Jahrh. hergestellten Aufnahme.
(nach *Grabar*: Geschichte der russischen Kunst)
3. Die Sophienkirche in Novgorod (1045–1052). Ostansicht.
(nach *Schamurin*: Gross-Novgorod)
4. Die „Türen von Sigtuna“. Italienisch-byzantinische Bronzearbeit des XII. Jahrh. in der Sophienkirche in Novgorod.
(nach *Schamurin*: Gross-Novgorod)
5. Die „Türen von Korsun“. Deutscher Bronzeguss des XII. Jahrh. Sophienkirche in Novgorod, Westportal.
(nach *Schamurin*: Gross-Novgorod)
6. Der Kreml von Moskau um 1700. Nach einem Kupferstich von Picart.
(nach *Grabar*: Geschichte der russischen Kunst)
7. Die Kremlmauern mit dem Turm der Heiligen Konstantin und Helena; im Hintergrunde das Erlösertor. Die Mauern und die unteren Teile der Türme von Pietro Antonio Solario um 1490 erbaut. Die Bekrönung der Türme aus dem XVI. und XVII. Jahrh.
(nach *Grabar*: Geschichte der russischen Kunst)
8. Türfassung an der Westfassade der von dem Mailänder Alvise 1505–1509 erbauten Kathedrale des Erzengels in Moskau.
(nach *Grabar*: Geschichte der russischen Kunst)
9. Der „Facettenpalast“ („Granovitaja Paláta“) 1487–1491 von Marco Ruffo und Pietro Antonio Solario erbaut, die Einfassungen der Fenster aus dem XVII. Jahrh. Moskau, Kreml.
(nach *Grabar*: Geschichte der russischen Kunst)
10. Kuppeln und Bedachung der 1475–1479 von Aristotile Fioravanti erbauten Kathedrale der Himmelfahrt Mariae. Im Hintergrunde der Glockenstuhl der Kathedrale, Petrók Mály, von 1547. Moskau, Kreml.
(nach *Grabar*: Geschichte der russischen Kunst)
11. Die hölzerne Kirche des h. Nikolaos des Wundertäters im Dorf Pánilovo, Gouv. Archangelsk. Um 1600.
(nach *Grabar*: Geschichte der russischen Kunst)
12. Bilderwand des XVI. Jahrh. in der Kathedrale der Himmelfahrt Mariae. Moskau, Kreml.
(nach *Kondakov-Minns*: The Russian Icon)
13. Bilderwand des XVII. Jahrh. in der hölzernen Kirche der Gottesmutter von Vladimir von 1642 in Bélaja Sliúda, Gouv. Vológda, Kreis Solvytschegódsk.
(nach *Grabar*: Geschichte der russischen Kunst)
14. Bilderwand des XVI. Jahrh. in der Kapelle der Geburt der Gottesmutter der Sophienkirche in Novgorod.
(nach *Grabar*: Geschichte der russischen Kunst)

15. Der Pantokrator. Mosaik des XI. Jahrh. im Scheitel der Hauptkuppel der Sophienkirche in Kijev. Zustand bei der Aufdeckung i.J. 1885, nach einer Pause von Prachov.
(nach *Kondakov-Tolstoi*: Russische Altertümer)
16. Ein Erzengel. Mosaik des XI. Jahrh. in der Hauptkuppel der Sophienkirche in Kijev. Zustand bei der Aufdeckung i.J. 1885, nach einer Pause von Prachov.
(nach *Kondakov-Tolstoi*: Russische Altertümer)
17. Der Apostel Paulus. Mosaik des XI. Jahrh. im Tambour der Hauptkuppel der Sophienkirche in Kijev.
(nach *Kondakov-Tolstoi*: Russische Altertümer)
18. Die Gottesmutter als Orans („die Unerschütterliche Mauer“). Mosaik des XI. Jahrh. in der Konche der Hauptapsis der Sophienkirche in Kijev.
(nach *Grabar*: Geschichte der russischen Kunst)
19. Das liturgische Abendmahl. Mosaik des XI. Jahrh. in der Rundung der Hauptapsis der Sophienkirche in Kijev. Mittelteil.
(nach *Kondakov-Tolstoi*: Russische Altertümer)
20. Der h. Johannes Chrysostomos. Mosaik des XI. Jahrh. in der Rundung der Hauptapsis der Sophienkirche in Kijev.
(nach *Schmit*: Altrussische Kunst in der Ukraine)
21. Der h. Gregor der Wundertäter. Mosaik des XI. Jahrh. in der Rundung der Hauptapsis der Sophienkirche in Kijev.
(nach *Schmit*: Altrussische Kunst in der Ukraine)
22. Der h. Basilius der Grosse. Mosaik des XI. Jahrh. in der Rundung der Hauptapsis der Sophienkirche in Kijev.
(nach *Schmit*: Altrussische Kunst in der Ukraine)
23. Das Abendmahl. Fresko d. XI. Jahrh. in der Sophienkirche in Kijev.
(nach *Kondakov-Tolstoi*: Russische Altertümer)
24. Die Einführung der Gottesmutter in den Tempel. Fresko des XI. Jahrh. in der Sophienkirche in Kijev.
(nach *Kondakov-Tolstoi*: Russische Altertümer)
25. Posauneblasender Engel vom Fresko des Jüngsten Gerichts in der Demetriuskirche in Vladimir. XII. Jahrh.
(nach *Grabar*: Die Freskomalerei der Demetrius-Kathedrale in Vladimir)
26. Petrus und der Chor der seligen Frauen. Gewölbefresko in der Demetriuskirche in Vladimir. XII. Jahrh.
(nach *Grabar*: Die Freskomalerei der Demetrius-Kathedrale in Vladimir)
27. Kopf der Maria Aegyptiaca. Fresko in der Demetriuskirche in Vladimir. XII. Jahrh.
(nach *Grabar*: Die Freskomalerei der Demetrius-Kathedrale in Vladimir)

28. Kopf eines Engels. Fresko in der Demetriuskirche in Vladimir XII. Jahrh.
(nach *Grabar*: Die Freskomalerei der Demetrius-Kathedrale in Vladimir)
29. Der h. Konstantin und die h. Helena zu beiden Seiten des Lebendpendenden Kreuzesholzes. Fresko des XII. Jahrh. in der Sophienkirche in Novgorod.
(nach einer *Faksimilekopie des Staatlichen Kunstgeschichtlichen Instituts in Leningrad*. Photo Ausstellung Berlin 1926)
30. Gestalt eines jungen Mannes. Fresko in der Kirche des Klosters des h. Antonius des Römers bei Novgorod. XII. Jahrh.
(nach einer *Faksimilekopie des Staatlichen Kunstgeschichtlichen Instituts in Leningrad*. Photo Ausstellung Berlin 1926)
31. Die Himmelfahrt Christi. Fresko in der Kuppel der Erlöserkirche von Neréditsa bei Novgorod. XII. Jahrh.
(nach „*Spas Nereditsa*“, Leningrad 1925)
32. Gestalt eines Engels aus dem Himmelfahrtsfresko in der Kuppel der Erlöserkirche von Neréditsa bei Novgorod. XII. Jahrh.
(nach „*Spas Nereditsa*“, Leningrad 1925)
33. Kopf des Apostels Petrus aus dem Himmelfahrtsfresko in der Kuppel der Erlöserkirche von Neréditsa bei Novgorod.
(nach „*Spas Nereditsa*“, Leningrad 1925)
34. Die Blacherniotissa („Snamenije“). Fresko in der Konche der Hauptapsis der Erlöserkirche von Neréditsa bei Novgorod. XII. Jahrh.
(nach „*Spas Nereditsa*“, Leningrad 1925)
35. Der Emanuel. Fresko in der Erlöserkirche von Neréditsa bei Novgorod. XII. Jahrh.
(nach „*Spas Nereditsa*“, Leningrad 1925)
36. Der Acheiropoiet. Fresko in der Erlöserkirche von Neréditsa bei Novgorod. XII. Jahrh.
(nach „*Spas Nereditsa*“, Leningrad 1925)
37. Der Acheiropoiet, Fresko in der Erlöserkirche von Neréditsa bei Novgorod. XII. Jahrh.
(nach „*Spas Nereditsa*“, Leningrad 1925)
38. Ein Erzengel. Fresko in der Erlöserkirche von Neréditsa bei Novgorod. XII. Jahrh.
(nach „*Spas Nereditsa*“, Leningrad 1925)
39. Kopf des h. Nikolaos des Wundertäters. Fresko in der Erlöserkirche von Neréditsa bei Novgorod. XII. Jahrh.
(nach „*Spas Nereditsa*“, Leningrad 1925)
40. Kopf des h. Basilios des Grossen. Fresko in der Erlöserkirche von Neréditsa bei Novgorod. XII. Jahrh.
(nach „*Spas Nereditsa*“, Leningrad 1925)

41. Kopf des h. Lazarus. Fresko in der Erlöserkirche von Neréditsa bei Novgorod. XII. Jahrh.
(nach „*Spas Nereditsa*“, Leningrad 1925)
42. Die Taufe Christi. Fresko in der Erlöserkirche von Neréditsa bei Novgorod. XII. Jahrh.
(nach „*Spas Nereditsa*“, Leningrad 1925)
43. Die schlafenden Jünger in Gethsemane. Fresko in der Erlöserkirche von Neréditsa bei Novgorod. XII. Jahrh.
(nach einer *Faksimilekopie des Staatlichen Kunsthistorischen Instituts in Leningrad*. Photo Ausstellung Berlin 1926).
44. Fünf Höllische Marterkammern und die Pein des „Reichen Lazarus“ aus dem Fresko des Jüngsten Gerichts in der Erlöserkirche von Neréditsa bei Novgorod. XII. Jahrh.
(nach „*Spas Nereditsa*“, Leningrad 1925)
45. Der Fürst Jaroslav Vladimirovitsch von Novgorod als Stifter mit dem Kirchenmodell. Fresko in der Erlöserkirche von Neréditsa bei Novgorod. XII. Jahrh.
(nach *Schamurin*: Gross-Novgorod)
46. Der h. Georg der Drachentöter. Fresko in der Georgskirche in Alt-Ladoga. XII. Jahrh.
(nach einer *Faksimilekopie des Staatlichen Kunstgeschichtlichen Instituts in Leningrad*. Photo Ausstellung Berlin 1926)
47. Die fürbittende Gottesmutter, zwei thronende Apostel und Engelschar. Reste von einem Fresko des Jüngsten Gerichts in der Georgskirche in Alt-Ladoga. XII. Jahrh.
(nach *Grabar*: Die Freskomalerei in der Demetrius-Kathedrale in Vladimir)
48. Die Taufe Christi. Fresko in der Kirche des Miroshklosters bei Pskov. XII. Jahrh.
(nach *Kondakov-Tolstoi*: Russische Altertümer)
49. Der Auferstandene erscheint den Marien. Fresko in der Kirche des Miroshklosters bei Pskov. XII. Jahrh. (Ausschnitt).
(nach „*Voprosy Restavrazii*“. II, Moskau 1928)
50. Die Gottesmutter von Vladimir. Byzantinische Ikone des XII. Jahrh. Moskau, Staatliches Historisches Museum.
(nach *Wulff-Alpatoff*: Denkmäler der Ikonenmalerei)
51. Kopf des Erzengels Gabriel von der „Verkündigung von Ustjúg“. Ikone des XII. Jahrh. Moskau, Kathedrale der Himmelfahrt Mariae.
(Photo Staatliche Zentrale Restaurationswerkstätten, Moskau)
52. Kopf eines Erzengels. Ikone des XII. Jahrh. Moskau, Staatliches Historisches Museum.
(Photo Staatliche Zentrale Restaurationswerkstätten, Moskau)

53. Der Acheiropoiet. Ikone des XII. Jahrh. Moskau, Kathedrale der Himmelfahrt Mariae.
(Photo Staatliche Zentrale Restaurationswerkstätten, Moskau)
54. Die Blacherniotissa („Snámenije“). Ikone des XII.—XIII. Jahrh. Moskau, Staatliche Restaurationswerkstätten.
(Photo Staatliche Zentrale Restaurationswerkstätten, Moskau)
55. Der h. Demetrios von Thessalonich. Ikone des XII.—XIII. Jahrh. Moskau, Staatliche Restaurationswerkstätten.
(Photo Staatliche Zentrale Restaurationswerkstätten, Moskau)
56. Der h. Demetrios von Thessalonich. Ikone d. XII.—XIII. Jahrh. Moskau, Staatliche Restaurationswerkstätten (Ausschnitt).
(nach einer *Faksimilekopie der Staatlichen Restaurationswerkstätten, Moskau*. Photo Ikonenausstellung Berlin 1929).
57. Thronende Gottesmutter. Ikone d. XIII. Jahrh. Tolgakloster bei Jaroslavl („Gottesmutter von Tolga I“).
(Photo Staatliche Zentrale Restaurationswerkstätten, Moskau)
58. Die Gottesmutter. Ikone des XIII. Jahrh. Tolgakloster bei Jaroslavl („Gottesmutter von Tolga“ II). (Ausschnitt).
(Photo Staatliche Zentrale Restaurationswerkstätten, Moskau)
59. Die Gürtelspende und Mariae Schutz und Fürbitte. Darstellungen in Goldtauschierung auf Kupfergrund an den Türen des Westportals der Kathedrale von Susdal. Erste Hälfte des XIII. Jahrh.
(nach *Kondakov-Tolstoi: Russische Altertümer*)
60. Die Dreifaltigkeit. Fresko des „Griechen Theophanes“ in der Verklärungskirche in Novgorod. XIV. Jahrh.
(nach einer *Faksimilekopie des Staatlichen Kunsthistorischen Instituts in Leningrad*. Photo Ausstellung Berlin 1926)
61. Der h. Makarios, Fresko des „Griechen Theophanes“ in der Verklärungskirche in Novgorod. XIV. Jahrh.
(nach einer *Faksimilekopie des Staatlichen Kunsthistorischen Instituts in Leningrad*. Photo Ausstellung Berlin 1926)
62. Der h. Akakios. Fresko des „Griechen Theophanes“ in der Verklärungskirche in Novgorod. XIV. Jahrh.
(nach einer *Faksimilekopie des Staatlichen Kunsthistorischen Instituts in Leningrad*. Photo Ausstellung Berlin 1926)
63. Der Erzengel Gabriel ans dem Verkündigungsfresko der Kirche Mariae Himmelfahrt auf dem Felde von Vólotovo bei Novgorod. XIV. Jahrh.
(nach einer *Faksimilekopie des Staatlichen Kunsthistorischen Instituts in Leningrad*. Photo Ausstellung Berlin 1926)
64. Ausschnitt aus dem Fresko der Geburt Christi in der Kirche Mariae Himmelfahrt auf dem Felde von Vólotovo bei Novgorod. XIV. Jahrh.
(nach einer *Faksimilekopie des Staatlichen Kunsthistorischen Instituts in Leningrad*. Photo Ausstellung Berlin 1926)

65. Der h. Joseph und die Prophetin Anna aus dem Fresko der Darstellung im Tempel. Kirche Mariae Himmelfahrt auf dem Felde von Vólotovo bei Novgorod. XIV. Jahrh.
(nach einer *Faksimilekopie des Staatlichen Kunsthistorischen Instituts in Leningrad*. Photo Ausstellung Berlin 1926)
66. Maria und Martha aus dem Fresko der Auferweckung des Lazarus. Kirche Mariae Himmelfahrt auf dem Felde von Vólotovo bei Novgorod. XIV. Jahrh.
(nach einer *Faksimilekopie des Staatlichen Kunsthistorischen Instituts in Leningrad*. Photo Ausstellung Berlin 1926)
67. Der Prophet Elias. Fresko in der Kirche des h. Theodoros Stratelates in Novgorod. XIV. Jahrh.
(nach einer *Faksimilekopie des Staatlichen Kunsthistorischen Instituts in Leningrad*. Photo Ausstellung Berlin 1926)
68. Der Erzengel Gabriel aus dem Verkündigungs fresko der Kirche des h. Theodoros Stratelates in Novgorod. XIV. Jahrh.
(nach einer *Faksimilekopie des Staatlichen Kunsthistorischen Instituts in Leningrad*. Photo Ausstellung Berlin 1926)
69. Die Gottesmutter aus dem Verkündigungs fresko der Kirche des h. Theodoros Stratelates in Novgorod. XIV. Jahrh.
(nach einer *Faksimilekopie des Staatlichen Kunsthistorischen Instituts in Leningrad*. Photo Ausstellung Berlin 1926)
70. Der Kampf des h. Theodoros Tiron mit dem Drachen. Fresko in der Kirche des heiligen Theodoros Stratelates in Novgorod. XIV. Jahrh.
(nach einer *Faksimilekopie des Staatlichen Kunsthistorischen Instituts in Leningrad*. Photo Ausstellung Berlin 1926)
71. Der Erzengel Gabriel aus dem Verkündigungs fresko der Kirche der Geburt Christi (Rozhdestvó na Kladbíschtsche) in Novgorod. XIV. Jahrh.
(nach einer *Faksimilekopie des Staatlichen Kunsthistorischen Instituts in Leningrad*. Photo Ausstellung Berlin 1926)
72. Der Prophet Elias. Fresko in der Kirche von Kovalévo bei Novgorod. XIV. Jahrh.
(nach einer *Faksimilekopie des Staatlichen Kunsthistorischen Instituts in Leningrad*. Photo Ausstellung Berlin 1926)
73. Johannes der Täufer als Knabe von einem Engel in der Wüste geführt. Fresko in der Kirche Mariae Himmelfahrt in Vladimir. XIV. Jahrh.
(nach einer *Faksimilekopie des Staatlichen Kunsthistorischen Instituts in Leningrad*. Photo Ausstellung Berlin 1926)
74. Gruppe seliger Frauen vom Fresko des Jüngsten Gerichts in der Kirche Mariae Himmelfahrt in Vladimir. XV. Jahrh.
(nach „*Voprosy Restaurazii*“ I, Moskau 1926)

75. Der Prophet Daniel. Fresko in der Kirche Mariae Himmelfahrt in Vladimir. XV Jahrh.
(nach einer *Faksimilekopie des Staatlichen Kunstgeschichtlichen Instituts in Leningrad*. Photo Ausstellung Berlin 1926)
76. Das Gleichnis von der königlichen Hochzeit. Fresko in der Kirche des Klosters des h. Therapon. Um 1500.
(nach einer *Faksimilekopie des Staatlichen Kunstgeschichtlichen Instituts in Leningrad*. Photo Ausstellung Berlin 1926)
77. Gestalt der Gottesmutter aus einer Deesis, Beispiel für die Metallverkleidung („*risa*“) russischer Ikonen des XVI. u. XVII. Jahrh. Leningrad, Russisches Museum.
(nach *Lichatschev*: Materialien)
78. Der Emanuel umgeben von den Erzengeln Michael und Gabriel („*Engeldeesis*“). Zentralrussische Ikone d. XVI.—XVII. Jahrh. Leningrad, Russisches Museum.
(nach *Lichatschev*: Materialien)
79. Der Emanuel umgeben von den Erzengeln Michael und Gabriel. („*Engeldeesis*“). Ikone der Moskauer Schule um 1700. Leningrad, Russisches Museum.
(nach *Lichatschev*: Materialien)
80. Die Vision des h. Johannes Klimakos. Novgoroder Ikone d. XVI. Jahrh. Leningrad, Russisches Museum.
(nach *Lichatschev*: Materialien)
81. Der Erzengel Gabriel als Passionsbote. Zentralrussische Ikone d. XVI. Jahrh. Leningrad, Russisches Museum.
(nach *Lichatschev*: Materialien)
82. Die Vision des h. Petrus von Alexandria. Zentralrussische Ikone des XVI. Jahrh. Leningrad, Russisches Museum.
(nach *Lichatschev*: Materialien)
83. Der h. Demetrios und der h. Christophoros, letzterer pferdeköpfig dargestellt. Italo-byzantinische Ikone d. XVII.—XVIII. Jahrh. Leningrad, Russisches Museum.
(nach *Lichatschev*: Materialien)
84. Der h. Christophoros pferdeköpfig dargestellt. Zentralrussische Ikone d. XVII. Jahrh. Leningrad, Russisches Museum.
(nach *Lichatschev*: Materialien)
85. Der h. Johannes Chrysostomos. Nordrussische Ikone d. XIV. Jahrh. Moskau, Sammlung Ostrouchov (Ausschnitt).
(nach „*Russkaja Ikona*“, 1914)
86. Der Prophet Elias. Ikone der Novgoroder Schule aus dem Ende des XIV. Jahrh. Moskau, Sammlung Ostrouchov.
(nach „*Russkaja Ikona*“, 1914)

87. Mariae Schutz und Fürbitte („Pokróv“). Ikone der Novgoroder Schule d. XV. Jahrh. Leningrad, Russisches Museum. Ausschnitt.
(nach *Lichatshev*: Materialien)
88. Fliegender Engel aus der Ikone Mariae Schutz und Fürbitte. Schule von Novgorod, XV. Jahrh. Leningrad, Russisches Museum.
(nach „*Russkaja Ikona*“, 1914)
89. Darstellung des von der Ikone der Blacherniotissa („Snámenije“) bei der Belagerung Novgorods durch das Heer von Susdal i. J. 1169 bewirkten Wunders. Tafelbild der Schule von Novgorod. XV. Jahrh. Novgorod, Museum für altrussische Kunst.
(nach *Wulff-Alpatoff*: Denkmäler der Ikonenmalerei)
90. Die h. Paraskeue. Novgoroder Ikone d. XV. Jahrh. Leningrad, Russisches Museum.
(nach „*Russkaja Ikona*“, 1914)
91. Christuskopf („Christus, das grimme Auge“). Novgoroder Ikone d. XV. Jahrh. Leningrad, Russisches Museum.
(nach „*Russkaja Ikona*“, 1914)
92. Der Acheiropoiet („Der Christus mit dem nassen Bart“). Nordrussische Ikone d. XV.—XVI. Jahrh. Leningrad, Russisches Museum.
(nach *Lichatshev*: Materialien)
93. Christuskopf. Nordrussische Ikone d. XVI. Jahrh. Leningrad, Russisches Museum.
(nach *Lichatshev*: Materialien)
94. Die Auferweckung des Lazarus. Novgoroder Ikone d. XV. Jahrh. Novgorod, Museum für altrussische Kunst.
(*Katalog der Ikonenausstellung*, Berlin 1929)
95. Die Kreuzigung. Novgoroder Ikone d. XV.—XVI. Jahrh. Moskau, Tretjakovgalerie.
(Photo Ikonenausstellung Berlin 1929)
96. Der Einzug in Jerusalem. Novgoroder Ikone d. XV.—XVI. Jahrh. Moskau, Sammlung Ostrouchov.
(nach „*Russkaja Ikona*“, 1914)
97. Die Erde. Ausschnitt aus einer Ikone der Synaxis der Gottesmutter. Schule von Novgorod. XVI. Jahrh. Moskau, Verkündigungskathedrale.
(nach *Grabar*: Geschichte der russischen Kunst)
98. Die Wüste. Ausschnitt aus einer Ikone der Synaxis der Gottesmutter, Schule von Novgorod. XVI. Jahrh. Moskau, Verkündigungskathedrale.
(nach *Grabar*: Geschichte der russischen Kunst)
99. Die Deesis. Novgoroder Ikone d. XV. Jahrh. Moskau, Sammlung Ostrouchov.
(nach *Grabar*: Geschichte der russischen Kunst)

100. Der Kopf Johannes des Täufers. Ausschnitt aus einer Novgoroder Ikone d. XV. Jahrh. im Russischen Museum in Leningrad.
(nach „*Russkaja Ikona*“, 1914)
101. Gottesmutter vom Typus der Eleusa („*Umilénije*“), Nordrussische Ikone d. XV. Jahrh. Moskau, Sammlung Ostrouchov.
(nach „*Russkaja Ikona*“, 1914)
102. Der thronende Christus. Mitteltafel der Deesisreihe einer Bilderwand. Schule von Novgorod. XV. Jahrh. Leningrad, Russisches Museum.
(nach „*Russkaja Ikona*“, 1914)
103. Der Erzengel Gabriel. Ikone von der Deesisreihe einer Bilderwand. Schule von Novgorod. XV. Jahrh. Leningrad, Russisches Museum.
(nach „*Russkaja Ikona*“, 1914)
104. Der Apostel Paulus. Ikone von der Deesisreihe einer Bilderwand. Schule von Novgorod. XV. Jahrh. Leningrad, Russisches Museum.
(nach „*Russkaja Ikona*“, 1914)
105. Der h. Nikolaos der Wundertäter. Novgoroder Ikone d. XV.—XVI. Jahrh. Moskau, Sammlung Ostrouchov.
(nach *Grabar*: Geschichte der russischen Kunst)
106. Der h. Georg als Drachentöter. Novgoroder Ikone d. XVI. Jahrh. Leningrad, Russisches Museum.
(nach *Grabar*: Geschichte der russischen Kunst)
107. Die Heiligen Floros und Lauros. Novgoroder Ikone d. XVI. Jahrh. Moskau, Sammlung Ostrouchov.
(nach „*Russkaja Ikona*“, 1914)
108. Der Tod der Gottesmutter. Nordrussische Ikone d. XV. Jahrh. Leningrad, Russisches Museum.
(nach *Kondakov*: Die russische Ikone)
109. Die Taufe Christi. Nordrussische Ikone d. XVI. Jahrh. Rom, Vatikanische Pinakothek.
(Photo Alinari)
110. Die Heiligen Boris und Gleb. Zentralrussische Ikone d. XVI. Jahrh. Leningrad, Russisches Museum.
(nach „*Russkaja Ikona*“, 1914)
111. Der h. Boris. Ausschnitt aus der Ikone der Heiligen Boris und Gleb. Leningrad, Russisches Museum.
(nach „*Russkaja Ikona*“, 1914)
112. Der h. Nikolaos der Wundertäter. Ikone der Moskauer Schule d. XIV.—XV. Jahrh. Moskau, Staatliche Restaurationswerkstätten.
(Photo Ikonenausstellung Berlin 1929)
113. Der h. Georg. Ikone der Moskauer Schule d. XIV.—XV. Jahrh. Moskau, Staatliche Restaurationswerkstätten.
(Photo Ikonenausstellung Berlin 1929)

114. Der Prophet Sacharja. Zentralrussische Ikone d. XIV.—XV. Jahrh. Leningrad, Russisches Museum.
(nach *Lichatshev*: Materialien)
115. Der Prophet Hesekiel. Zentralrussische Ikone d. XIV.—XV. Jahrh. Leningrad, Russisches Museum.
(nach *Lichatshev*: Materialien)
116. Die Gottesmutter vom Don. Vermutlich Werk des „Griechen Theophanes“. Zweite Hälfte des XIV. Jahrh. Moskau, Verkündigungskathedrale.
(nach *Kondakov*: Die russische Ikone)
117. Der Tod der Gottesmutter. Darstellung auf der Rückseite der Ikone der „Gottesmutter vom Don“. Vermutlich Werk des „Griechen Theophanes“. Zweite Hälfte des XIV. Jahrh. Moskau, Verkündigungskathedrale.
(nach *Wulff-Alpatoff*: Denkmäler der Ikonenmalerei)
118. Der h. Demetrios. Ikone von der Bilderwand der Dreifaltigkeitskathedrale der Troize-Sergieva-Lavra. Moskauer Schule d. XV. Jahrh. Werk des Andréi Rublióv.
(nach *Kondakov*: Die russische Ikone)
119. Die Dreifaltigkeit. Ikone des Andréi Rublióv. Moskauer Schule d. XV. Jahrh. Troize-Sergievokloster bei Moskau.
(nach „*Voprosy Restavrazii*“. I, 1926)
120. Gestalt eines Engels aus der Dreifaltigkeitsikone des Andréi Rublióv im Troize-Sergievokloster bei Moskau.
(nach „*Voprosy Restavrazii*“. I, 1926)
121. Gestalt eines Engels aus der Dreifaltigkeitsikone des Andréi Rublióv im Troize-Sergievokloster bei Moskau.
(nach „*Voprosy Restavrazii*“. I, 1926)
122. Der Erzengel Michael. Ikone der Moskauer Schule d. XV. Jahrh. aus der Deesisreihe einer Bilderwand in der Kirche Mariae Himmelfahrt in Svenigorod. Moskau, Staatliches Historisches Museum.
(nach *Wulff-Alpatoff*: Denkmäler der Ikonenmalerei)
123. Ein Evangelist. Ikone der Moskauer Schule d. XV. Jahrh. Moskau, Tretjakovgalerie.
(Photo Ikonenausstellung Berlin 1929)
124. Der Erzengel Gabriel. Ikone der Moskauer Schule d. XV.—XVI. Jahrh. aus der Deesisreihe einer Bilderwand. Jaroslavl, Museum.
(Photo Ikonenausstellung Berlin 1929)
125. Der h. Georg als Drachentöter. Ikone der Moskauer Schule d. XVI. Jahrh. Vologda, Museum.
(Photo Ikonenausstellung Berlin 1929)
126. Ausschnitt einer Hexaameronikone („Schestodnióv“). Moskauer Schule um 1500. Moskau, Sammlung Ostrouchov.
(nach „*Russkaja Ikona*“, 1914)

127. Der Tod der Gottesmutter. Moskauer Ikone d. XV. Jahrh. Leningrad, Russisches Museum.
(nach *Lichatshev*: Materialien)
128. Die Blacherniotissa („Snámenije“). Zentralrussische Ikone d. XV. Jahrh. Moskau, Staatliche Restaurationswerkstätten.
(Photo Ikonenausstellung Berlin 1929)
129. Der h. Nikolaos von Mozhaisk. Zentralrussische Ikone d. XVI. Jahrh. Rom, Vatikanische Pinakothek.
(Photo Alinari)
130. Der h. Maxim Grek. Moskauer Ikone d. XVI. Jahrh. Leningrad, Russisches Museum.
(nach *Lichatshev*: Materialien)
131. Der Zar Feodor Joanovitsch. Tafelbild der Moskauer Schule. Ende d. XVI. Jahrh. Moskau, Staatliches Historisches Museum.
(nach *Grabar*: Geschichte der russischen Kunst)
132. Der Einzug in Jerusalem. Moskauer Ikone d. XVI. Jahrh. Moskau, Sammlung Ostrouchov.
(nach „*Russkaja Ikona*“, 1914)
133. Der h. Johann der Krieger. Ikone der Stroganovschule, Werk des Prokópi Tschirin. Ende d. XVI. Jahrh. Leningrad, Russisches Museum.
(nach *Lichatshev*: Materialien)
134. Inschrift auf der Rückseite der Ikone des h. Johann d. Kriegers, als Beispiel der auf den Ikonen der Stroganovschule üblichen, die Namen des Bestellers und des Malers enthaltenden Signatur.
(nach *Lichatshev*: Materialien)
135. Die thronende Gottesmutter mit dem h. Theodosius und dem h. Antonius („*Petschérskaja*“). Russische Ikone d. XIII. Jahrh., vielleicht Replik eines Bildes des Alípi Petschérski (+ in Kijev 1114). Svénski-Kloster bei Briánsk.
(nach „*Voprosy Restavrazii*“, II, 1928)
136. Die thronende Gottesmutter mit dem h. Antonius und dem h. Theodosius („*Petschérskaja*“). Ikone der Stroganovschule. XVI–XVII. Jahrh. Leningrad, Russisches Museum.
(nach *Lichatshev*: Materialien)
137. Gottesmutter vom Typus der Eleusa („*Korsúnskaja*“). Ikone der Stroganovschule. XVI.–XVII. Jahrh. Moskau, Sammlung Ostrouchov.
(nach „*Russkaja Ikona*“, 1914)
138. Triptychon der Stroganovschule. Im Zentrum Darstellung des Hymnus „An dir, Gnadenreiche, erfreuet sich alles Geschöpf“. Auf den Flügeln die zwölf Festbilder, drei Szenen des Marienlebens und drei Szenen aus dem Leben Johannes des Täufers. Ende d. XVI. Jahrh. Syrakus, Museum des Palazzo Bellomo.
(Photo R. Soprintendenza alle Antichità della Sicilia)

139. Mittelbild des Triptychons der Stroganovschule im Museum des Palazzo Bellomo in Syrakus, mit der Darstellung des Hymnus „An dir, Gnadenreiche, erfreuet sich alles Geschöpf“.
(Photo R. Soprintendenza alle Antichità della Sicilia)
140. Innenseite des rechten Flügels des Triptychons der Stroganovschule im Museum des Palazzo Bellomo in Syrakus mit drei Festbildern, drei Szenen des Marienlebens und drei Szenen aus dem Leben Johannes des Täuflers.
(Photo R. Soprintendenza alle Antichità della Sicilia)
141. Rückseite des linken Flügels des Triptychons der Stroganovschule im Museum des Palazzo Bellomo in Syrakus, mit Deesisdarstellung.
(Photo R. Soprintendenza alle Antichità della Sicilia)
142. Rückseite des rechten Flügels des Triptychons der Stroganovschule im Museum des Palazzo Bellomo in Syrakus, mit der Darstellung der Synaxis des Erzengels Michael.
(Photo R. Soprintendenza alle Antichità della Sicilia)
143. Der Tod der Gottesmutter. Ikone der Stroganovschule. XVII. Jahrh. Leningrad, Russisches Museum.
(nach *Lichatshev*: Materialien)
144. Die Hochzeit zu Kana. Ausschnitt aus der Ikone der Stroganovschule. XVI.—XVII. Jahrh.
(Photo Ikonenausstellung Berlin 1929)
145. Der h. Alexis, Metropolit von Moskau. Ikone der Stroganovschule. XVI.—XVII. Jahrh. Moskau, Tretjakovgalerie.
(Photo Ikonenausstellung Berlin 1929)
146. Die Einführung der Gottesmutter in den Tempel. Italo-byzantinische Ikone d. XVI.—XVII. Jahrh. Mannheim, Sammlung Noether.
(Photo Ausstellung Berlin 1926)
147. Die Gottesmutter mit dem spielenden Kinde. Italo-byzantinische Ikone d. XIV.—XV. Jahrh. Leningrad, Russisches Museum.
(nach *Lichatshev*: Darstellung der Gottesmutter)
148. Die Gottesmutter mit dem spielenden Kinde. Italo-byzantinische Ikone d. XIV. Jahrh. Perugia, Pinakothek.
(Photo Pinakothek Perugia)
149. Die Gottesmutter mit dem spielenden Kinde („Vsygránije“). Zentralrussische Ikone d. XVII. Jahrh. Leningrad, Russisches Museum.
(nach *Lichatshev*: Darstellung der Gottesmutter)
150. Die Gottesmutter mit dem spielenden Kinde und zwei Passionsboten. Zentralrussische Ikone d. XVII. Jahrh. Leningrad, Russisches Museum.
(nach *Lichatshev*: Darstellung der Gottesmutter)
151. Die Gottesmutter mit dem Kinde und Johannes dem Täufer. Ikone des Angelo Bizzamano von 1532. Leningrad, Russisches Museum.
(nach *Lichatshev*: Darstellung der Gottesmutter)

152. Die Geburt Christi. Ikone des Angelo Bizzamano nach einem Stich des Marcanton. XVI. Jahrh. Leningrad, Russisches Museum.
(nach *Lichatshev*: Darstellung der Gottesmutter)
153. Der h. Spyridion mit Szenen seiner Legende. Ikone des Emanuel Zane. XVII. Jahrh. Venedig, Museo Correr.
(Photo Alinari)
154. Die Passionsmadonna. Ikone des Andrea Rico. XIV. Jahrh. Florenz, Uffizien.
(nach *Lichatshev*: Materialien)
155. Die Gottesmutter mit dem h. Georg und dem h. Nikolaos. Italo-byzantinische Ikone d. XIV.—XV. Jahrh. Leningrad, Russisches Museum.
(nach *Lichatshev*: Materialien)
156. Die Geburt Christi. (Mit dem Motiv der Belehrung des Joseph durch die Hirten). Ikone des Markos. XVI. Jahrh. Leningrad, Russisches Museum.
(nach *Lichatshev*: Materialien)
157. Die Geburt Christi. Italo-byzantinische Ikone d. XV. Jahrh. Leningrad, Russisches Museum.
(nach *Grabar*: Geschichte der russischen Kunst)
158. Die Geburt Christi. Italo-byzantinische Ikone d. XVI.—XVII. Jahrh. Leningrad, Russisches Museum.
(nach *Grabar*: Geschichte der russischen Kunst)
159. Noli me tangere. Italo-byzantinische Ikone d. XVI.—XVII. Jahrh. Leningrad, Russisches Museum.
(nach *Lichatshev*: Materialien)
160. Die Pietà. Italo-byzantinische Ikone d. XVII.—XVIII. Jahrh. Leningrad, Russisches Museum.
(nach *Lichatshev*: Materialien)
161. Die Kirche Johannes des Täufers „in Toltschkóv“ in Jaroslávl. 1687. Ostansicht.
(nach *Grabar*: Geschichte der russischen Kunst)
162. Darstellung des Hymnus „An dir, Gnadenreiche, erfreuet sich alles Geschöpf“. Fresko am Gewölbe des Altarraums in der Kirche Johannes des Täufers „in Toltschkóv“ in Jaroslávl. XVII. Jahrh.
(nach *Pokrovski*, in „Arbeiten (trudy) des VII. Archaeologischen Kongresses“)
163. Fresko des Jüngsten Gerichts in der Kirche des h. Demetrios von Thessalonich in Jaroslávl. XVII. Jahrh. (Ausschnitt).
(nach *Pokrovski*, in „Arbeiten (trudy) des VII. Archaeologischen Kongresses“)

164. Darstellungen aus der Apokalypse mit Motiven nach Dürer. Fresken in der Vorhalle der Nikolaoskirche (Nikolomokrinskaja zérkov) in Jaroslávl. XVII. Jahrh.
(nach *Grabar*: Geschichte der russischen Kunst)
165. Der thronende Christus. Ikone des Semión Uschakóv. Moskauer Schule d. XVII. Jahrh. Troize-Sergievokloster bei Moskau.
(nach *Grabar*: Geschichte der russischen Kunst)
166. Die Gottesmutter von Kasan. Ikone der Moskauer Schule. Um 1700. Leningrad, Russisches Museum.
(nach *Lichatshev*: Materialien)
167. „Dein Wille geschehe“. Ausschnitt aus einer das Vaterunser darstellenden Ikone der Moskauer Schule. Um 1700. Leningrad, Russisches Museum.
(Photo Ikonenausstellung Berlin 1929)
168. Die Galaktotrophusa („Mlekopítátniza“). Zentralrussische Ikone d. XVII. Jahrh. Leningrad, Russisches Museum.
(nach *Lichatshev*: Materialien)
169. Der h. Nikolaos der Wundertäter. Zentralrussische Ikone d. XVII.–XVIII. Jahrh. Im Besitz des Verfassers.
(Photo Schreiber, Breslau)
-

ZUR TRANSKRIPTION DER RUSSISCHEN WÖRTER UND NAMEN

Die russischen Wörter und Namen sind nicht nach der systematischen Transkription, sondern in einer Weise wiedergegeben, die sich ihrer Aussprache möglichst angleicht. Die Namen derjenigen russischen Autoren, die in fremden Sprachen publiziert haben, sind dort, wo sie zusammen mit den Titeln der Veröffentlichungen genannt werden, in der Form wiedergegeben, die die Titel dieser Veröffentlichungen zeigen. Akzente, die die richtige Betonung der russischen Wörter und Namen angeben, sind, wo dies nötig schien, zur Anwendung gebracht worden.

ERRATA

- p. 86, Zeile 2 (v. u.) lies „Festbilder“ statt „Textbilder“.
- p. 93, Abb. 38 (Unterschrift) lies „Novgorod. XII. Jahrh.“ statt „Novgorod“.
- p. 106, Zeile 1 (v. u.) lies „Sigtuna“ statt „Sigtuma“.
- p. 106, Anm. 2 und p. 171, Anm. 3 lies „E. Panofsky“ statt „E. Panowsky“.
- p. 191, Zeile 19 (v. o.) lies „Pašij“ statt „Pašy“.
- p. 207, Zeile 7 (v. o.) lies „Houbracken“ statt „Houbraken“.
- p. 211, Anm. lies „Giunta Pisano“ statt „Giunto Pisano“.
- p. 212, Zeile 21 (v. o.) lies „vochrénije“ statt „vochrénye“.
- p. 236, Zeile 9 (v. o.) lies „κατ' ἐπόσασιν“ statt „κατ' ἐποσάσιν“.
- p. 243, Abb. 85 (Unterschrift) lies „Sammlung Ostrouchov. Ausschnitt“ statt „Sammlung Ostrouchov“.
- p. 273, Zeile 13 (v. o.) lies „Sobóra“ statt „sobóra“.
- p. 281, Zeile 17 (v. o.) lies „Kreuzabnahme“ statt „Grablegung“.
- p. 363, Zeile 14 (v. u.) lies „italo-byzantinische“ statt „italo-bizantinische“.
- p. 368, Anm. 1, Zeile 6 (v. u.) lies „i Bassano“ statt „e Bassano“.
- p. 404, Anm. 1, Zeile 2 (v. u.) lies „Galaktotrophusa“ statt „Galaktrophusa“.
- p. 417, Zeile 4 (v. o.) lies „dem die“ statt „den die“.
-

REGISTER

- A.**
- Abchasien 36, 60.
 Abramov, Isak 471.
 Adam von Bremen 21.
 Ainalov, D. V. 39, 86, 175, 357, 358, 370, 419, 440.
 Akathistoshymnus 192, 226, 476.
 Alberti, L. B. 290.
 Alexander Nevski 158.
 Alexandrov, Stadt. 155, 156, 244, 247.
 Alexandrov, I. N. 67.
 Alexios, Metropolit von Moskau 202.
 Alexei Michailovitsch 433, 458, 471.
 Alexejev, A. A. 67.
 Alipi Petscherski 125, 126, 342.
 Alpatov, M. V. 12, 34, 79, 92, 139, 154, 202 ff, 209, 238, 248, 263, 264, 278, 305, 318, 342, 436, 446.
- Altes Testament.
- Aaron 42, 52, 84. Abraham 42, 88, 240. Adam 240. David 84, 347. Elias 84, 86, 182, 244. Enoch 240. Hesekiel 301. Isaak 88, 240. Jacob 240. Jesaias 84. Jonas 84. Josua 140 ff. Melchisedek 42, 52. Moses 84. Noa 240. Propheten 42, 84, 176, 240, 301. Salomo 84, 240, 347. Seth 24. Weib des Hiob 79.
- Altgläubige 207.
 Alt Ladoga 110 ff, 113.
 Amalfi 393.
 Anastasius von Chersonesus 39.
 Andrei Bogoliubski 64, 117, 146.
- Andrejanov, Filip 464.
 Andrejanov, Ivan 464.
 S. Angelo in Formis 213, 371.
 Ani 84.
 Anisimov, A. I. 61, 67, 74, 75, 115, 120 ff, 124, 128 ff, 132, 150, 379.
 Antonius, Erzbischof von Novgorod 284.
 Antwerpen 364.
- Apostel
 (s. a. Evangelisten) 70, 84, 111, 114. Andreas 70, 224. Bartholomäus 70. Jakobus 70. Johannes 70, 75, 152. Lukas 70. Markus 70. Matthäus 70, 75. Paulus 47, 70, 91, 117, 186, 224, 240, 320. Petrus 70, 75, 91, 117, 186, 224, 240. Philippus 70, 91, 107. Simon 70. Thomas 70, 91. Judas 94.
- Apulien 392.
 Arefiev, Stepan 337.
 Arezzo 383.
 Arkadius, Erzbischof von Novgorod 204.
 Armenien 23, 24, 105.
 Arne, T. I. 108.
 Artaud de Montor 394.
 Ashikaga, Yoshimitsu 336.
 Assisi 391, 441.
Assistka 213.
 Athen 360, 411.
 Athos 375, 400, 407, 410, 426, 433, 439, 440.
 Averkiev, Petr 464.
- B.**
- Bachtschisarai 316.
 Bagdad 31.
Bagór 212.
- Bakán* 212.
 Balkanov, N.B. 67.
 Baranov, I.A. 67.
 Bari 393, 394, 404.
 Barletta 393.
 Baronzio, Giovanni 387.
 Basilios I Makedo 41.
Basmá 216, 287, 288, 427.
 Bassano, die 368.
 Batschkovo, Kloster 152.
 Batu 39.
 Bauernkunst, russische 122.
 Baumgarten, N. de 105.
 Baumstark, A. 219.
 Belgorod 18.
Belila 212.
 Bellini, Gentile 406, 432.
 Bellini, Giovanni 398.
 Bellini, Jacopo 387, 445.
 Beltrami, L. 13.
 Berenson, B. 150. 377.
 Berger, E. 210.
 Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum 343, 375, 383, 387, 389, 396, 402, 407, 412, 429, 432, 433.
 Berlinghieri, die 150.
 Berlinghieri, Bonaventura 382.
 Bernini 453.
 Bessarion 426.
 Bilderstreit 235.
 Bilderwand 12, 237 ff, 302 ff.
 Bizzamano, Angelo 394, 396.
 Bizzamano, Donato 394.
 Bobrinski, A. A. 36.
 Böhmen 105.
 Bologna 428.
 Bonaventura 5, 234.
 Bordone, Paris 433.
 Borosdin, Semion 337.
 Boston 387.
 Botticelli 75, 234, 262.
 Bramante 23.
 Brandenburg, N. E. 101.

- Breslau 158.
 Briägin, A. 120, 296.
 Brockhaus, H. 445.
 Brunov, N. 12, 34, 37.
 Bulgarien 105.
 Bulgary 316.
 Burckhardt, J. 105.
 Burgkmair, Hans 167.
 Bury, I. B. 26, 235.
 Buslajev, F. I. 207.
 Byzantinische Silberschüsseln 138, 139.
- C.
- Calahorra 150, 377.
 Calvin 470.
 Campagnano 375.
 Candia 399.
 Canea 399.
 Capua 371.
 Carpaccio 363, 397, 432.
 Catania 397.
 Caterino 397.
 Cavallini, Pietro 206, 373, 381.
 Cecchi, E. 379.
 Chaireddin Barbarossa 399.
 Chalkedon 167.
 Chalui 208.
 Chantilly 9.
 Chartres 272.
 Chasaren 29.
 Chersonesus 39.
 Chiaroscurotechnik 163, 165.
 Chinesische Malerei 323, 353.
 Chitrovo 471.
 Christologischer Bilderzyklus s. Neues Testament.
 Christus 218 ff. Acheiropoiet 84, 132, 219, 465, 474, „Christus, das grimme Auge“ 221, 255, 260, 293, „Christus mit dem nassen Bart“ 221, 256, Christus, der Grosse Hohepriester 221. Emanuel 84, 85, 102, 219, 480. Pantokrator 42, 44, 77, 168, 176, 192, 469. Schmerzensmann 171, 449. Thronender Christus 272., „Weinenicht, meine Mutter“ 341.
 Chrysographie 337, 342.
 Cimabue 383, 384, 385.
 Codinus 57, 216.
 Colonna, J. 372.
 Conway, Sir Martin 141, 459.
 Coppo di Marcovaldo 383, 384.
 Cosmaten 206, 373, 374, 379.
 Courajod 369.
 Crivelli 397.
- D.
- Dalton, O. M. 57, 102, 355, 417.
 Daniil Mozhaiski, Maler 242.
 Dante 14, 391.
 Daphni 20, 21, 41, 58, 60, 276.
 Darmstadt 10.
 Deesis 86, 114, 219, 240, 339.
 Dehio, G. 6, 8, 9.
 Desiderius, Abt 371.
 Detersohn, Hans, Maler 471.
 Deutschland 105.
 Didron 6, 7.
 Diehl, Ch. 37, 57, 104, 355.
 Dionisios, Maler 190 ff, 196, 324, 463.
 Dionisij Gluschitzki, Maler 190.
 Dobbert 223.
 Doltschnik 212.
 Donato 397.
 Dreifaltigkeit 132, 218, 282, 304, 312 ff, 339, 461, 465.
 Dschingis -- Chan 199.
 Duccio 372, 384, 385.
 Durandus, Wilhelm 6, 7, 373.
 Dürer 10, 14, 172, 289, 375, 427.
 Durnovo, L. A. 79, 102, 164.
 Dvorak, M. 357.
 Dzhumati, Guriokloster in 143.
- E.
- Ebersolt, I. 80.
 Ebert, M. 39.
 Emeljan, Maler 337, 342.
 Emilia 370, 386.
 Engel 70, 74, 84, 92, 105, 111, 130, 133, 223, 254.
 Erzengel 45, 47, 52, 223.
 Gabriel 52, 85, 129, 139, 171, 194, 223, 240, 326, Michael 85, 129, 130 ff, 171, 194, 223, 240, 320, 326. Synaxis des Erzengels Michael 223, 352.
 Engeldeesis 132, 221, 480.
 England 105.
 Enkaustik 211.
 Enkolpion 148.
 Epirus 360.
 Epitaphios 465.
 Erman, A. 144.
 Eulalios 399.
 Evangelisten 42, 84, 114, 169, 192.
 Eyck, Jan van.
- F.
- Faenza 388.
 Fajum 118, 121.
 Fartusov, V D. 197.
 Fedotov, Timofei 464.
 Feodor Joanovitsch 334.
 Feofan Grek s. Theophanes.
 Filimonov, G.D. 157, 207.
 Filov, B. 152.
 Finiftj 216.
 Fioravanti, Aristotile 13, 36, 151, 199.
 Florenz 175, 206, 234, 289, 291, 370, 381, 384, 417, 449, 467.
 Francesca, Piero della 88.
 Frankreich 105.
 Friäs 478, 479.
 Freskotechnik 72, 73, 74, 79, 194.
 Frothingham 394.
 Fugger, Jacob der Reiche 207.
 Furna, Dionysios 207.
- G.
- Gaddi, Taddeo 381.
 Galata 168.
 Galitsch 18.
 Galizien 62, 331.
 Genter Altar 346.
 Georgien 25, 105, 131.

- Georgievski, V. T. 190, 194.
 Gerola, G. 363, 430.
 Ghiberti, Lorenzo 358.
 Ghonja 399, 430.
 Giambono, Michele 397.
 Giorgione 289, 290, 310, 315, 342.
 Giotto 52, 83, 381, 385.
 Godescalc 8.
 Godunov, Boris 198, 316, 336, 458.
 Goethe 207.
 Goetz, L. K. 3, 204.
 Goldene Horde s. Tataren.
 Goldschmidt, A. 106, 380, 440.
 Golubinski, E. 3.
 Gordon, Patrick 456 ff.
 Górkí 213.
 Gorochov, V. E. 67.
 Gottesmutter 84, 221
 Blacherniotissa (*Snámennije*) 48, 84, 114, 192, 222, 240, 326. Eleusa (*Umilénije*) 148, 222, 397, 435, 436, 437, 444. Galaktotrophusa 222, 371, 397, 434, 439, 441, 452. Gottesmutter vom Don 167, 305, 308, 438. Gottesmutter mit dem spielenden Kinde (*Vsygránije*) 222, 388 ff. 444, 445, 450. Gottesmutter von Korsún 342. Gottesmutter mit der Taube 450, 451. Gottesmutter von Vladimir 117 ff. 308, 436, 449. Hodigitria 221, 364, 384, 394. Madre della Consolazione 412. Madonna del Cardellino 449. Petscherskaja 342. Passionsmadonna 403, 442. Pietà 448. Platytera (*Schirschajá Nebés*) 192, 222, 344, 385, 433. Sancta Maria de Cintura 375. Die Unerschütterliche Mauer 48, 58.
 Marienleben 55, 114, 351. Geburt der Gottesmutter 418, 452. Tempelgang Mariae 55, 429. Der Tod der Gottesmutter (Koimesis) 177, 280, 308, 372, 412. Mariae Schutz und Fürbitte (*Pokróv*) 192, 228, 253, 254. „An dir, Gnadenreiche, erfreuet sich alles Geschöpf“ 228, 344, 466. „Der brennende Busch“ 227. Marienkrönung 372, 465.
 Gottvater 85, 130, 192, 218, 219, 240, 432.
 Grabar, A. 350.
 Grabar, I. E. 64, 68, 69, 72, 124, 209, 214, 275, 303, 309, 310, 317, 325, 332, 362, 471.
 Grautoff, O. 108.
 Granatapfelmuster 293, 414.
 Greco 37, 72, 167, 290, 366, 368, 399, 428.
 Gregor I 234.
 Gregor II. 440.
 Gregor von Nyssa 234.
 Grigorjev, Dmitri 466.
 Grinevitsch, K.E. 39
 Grünewald, Matthias 175, 429.
 Grünwedel, A. 103.
 Grusien s. Georgien.
 Guarento 397.
 Guido da Siena 384, 385.
 Gurjanov, P.P. 316.
- H.
- Haase, F. 238.
 Habakuk, Priester 478.
 Hansa 108.
 Han-Zeit, chinesische Reliefs der 72.
 Heilige.
 Alexis, Metropolit von Moskau 353. Anna 84, 276. Anastasia 224, Antonius 347. Barlaam Chutinski 224. Basilios der Grosse 37, 52, 101, 193, 347, 465. Blasius 152, 242, Boris 86, 283, 293, 295 ff. Christophoros (zoomorph) 230 ff. Clemens, Pabst 52. Demetrios von Thessalonich 224, 244, 310, 348. Epiphanos 52. Eupraxia 339. Floros und Lauros 273. Georg 152, 224, 242, 300, 301, 348. Georg Amastrudski. 30. Gleb 86, 283, 293, 295 ff. Gregor von Nazianz (der Theologe) 52, 467. Gregor von Nyssa 52. Gregor der Wundertäter 37, 52, 101, 193, 465. Helena 54, 77, 348, Joachim 84, 276. Johannes Chryso-stomos 37, 52, 59, 101, 193, 224, 243, 465. Johannes Damascenus 194, 346. Johannes Klimakos 228. Johann der Krieger 224, 338. Joseph 446. Katharina 433. Konstantin 54, 77, 348. Kyrill 31, 54. Kyrill von Beloósero 224, 324. Laurentius 52. Lazarus 102. Maria Aegyptiaca 70, 186. Martha 339. Menas 397. Methodius 54. Niketas 224. Nikolaos der Wundertäter 52, 101, 133, 154, 194, 224, 300, 301, Nikolaos von Mozhaisk 333. Olga 224. Petrus von Alexandria 86, 228. Paraskeue 224, 260, 283. Paulus von Theben 347. Ripsime 105. Sabas 440. Savva 224. Sebaste, vierzig Märtyrer von 52, 84. Sergius von Radonezh 224. Sophia 54, 226. Spyridion 401. Stephanus 52. Stefan Suroschski 30. Symeon Stylites 424. Theodoros Stratelates 175 ff. 224, 268. Theodorus Tiron 176, 224. Vasilij Blascheny 226. Vladimir der Heilige 39, 224. Zacharias 347. Zosima 224. Dominikus 411, 412. Franziskus 411, 412.
 Hentze, Clem. M. 404, 442, 444.
 Heraklea Pontica 39.
 Hermeneia 172.
 Hetimasie 84, 94.
 Hexaameronikone 223.
 Hildesheim 9.
 Hippokamp 100.
 Honorius III 370, 371.
 Horus 439.

Hosios Lukas 20, 21, 41,
57, 102, 112, 237.
Houbracken, A. 207.
Hugo, Victor 7.

I.

Ibn-Chordad 31.
Ibn-Fadlan 8.
Igor 26.
Ikone 117, 209.
Ikonen, örtliche 241.
Ikonen, symbolische 226ff.
Ikonop 297, 313.
Indien 200.
Inventar des Josephsklosters
in Volokolamsk 124,
201, 242, 320.
Irische Miniatur 12.
Isis 439.
Israszov V.E. 67.
Istomin, Nasari 337.
Italo-byzantinische Schule
361 ff.
Ivanov, Ivan 464.
Ivantschin-Pisarev 207.

J.

Jacobello del Fiore 397.
Jar 212.
Jaroslav Vladimirovitch,
Fürst von Novgorod 96,
105.
Jaroslav der Weise 28, 40,
41, 77.
Jaroslavl 150, 151, 208,
209, 281, 326, 379, 463,
464, 466.
Jermak 336.
Jermilov, Foma 464.
Jerphanion, G. de 103, 104,
355.
Jesid II 235.
Jesaias, griechischer Maler
161
Johann (Ivan) I Kalita 184,
476.
Johann III 14, 64, 272, 328.
Johann IV der Schreckliche
155, 226, 304, 330,
334, 458.
Johannes Damascenus 169.
Johannes der Täufer
87, 194, 223, 347, 352,
419, 428, 452.
Jukin, P. I. 67.
Jüngstes Gericht 5,
67, 70, 88 ff, 91, 184, 192,
391. Abrahams Schoss

72, 186. Erde 94, 186.
Feuerstrom 94. Hades
94. Lazarus, der reiche
95. Meer 94, 186. Para-
diesestür 186, Seelen-
wage 94.
Jurjev Polski 18.

K.

Kaffa 168, 204.
Kaftán 285.
Kalabrien 370.
Kanev 18
Kantakuzenos, Johann 171,
408.
Kappadokische Höhlen-
kirchen, 103, 104, 106,
355.
Karamsin 34, 207.
Kasanez Jakob 476.
Kaukasus 26, 34, 105.
Kehrer, H. 380.
Kephalonja 360.
Keramidion 219.
Kijev 17, 18, 27, 33, 39, 40ff,
54, 56, 60, 62, 331, 408,
415.
Kinesch 463.
Kiof 241.
Kirill von Beloósero 202.
Kirillo-Beloserskikloster
310.
Kliutschevski, V. 31, 258.
Kolzo 336.
Komnena, Anna 222.
Komnenos, Isaak 336.
Kondakov, N.P. 44, 48, 57,
115, 131, 208, 209, 312,
354, 356, 374, 436.
Kondratjev Gavriilo 476.
Koni, Misail 242.
Königstür 240, 241.
Konstantin Porphyrogen-
netos 38.
Konstantinopel 23, 161,
167, 356, 359, 361, 363,
367, 370, 398, 406, 420,
429.
Konzile, ökumeni-
sche 226.
Kórsno 285.
Kosmas von Maioma 169.
Kostomarov, N. 204.
Kostroma 463, 464, 470.
Kovtschég 210.
Krakau 108.
Kreta 361, 362, 364, 398, 404.
Kretische Schule 400.

Kretische Maler des XVI.
— XVIII. Jahrh. 431.
Krivoje, Dorf im Gouv.
Archangelsk 153, 278.
Kub 212.
Kumanien 105.
Kusmin, Vasilij 464.
Kustari 208.
Kvas 210.

L.

Lampardos, Petros 397.
Lasarev 436.
Lasur 212.
Latmosfresken 88, 106,
440.
Lannoy, Gilbert von 199.
Lazarus", „der reiche
95.
Le Coq, A. von 103.
Leidinger, G. 9.
Lemonaria 467.
Leningrad, Russisches
Museum 117, 153, 229,
388, 404, 408, 419, 425,
446, Staatliches Kunst-
historisches Institut 122,
162, 474.
Lenormant, F. 370, 392.
Leo III der Isaurier 235,
440.
Leonardo 23, 290, 427.
Levkás 210.
Liadov, A.V. 67.
Lichatschev, N.P. 229, 296,
337, 356, 394, 410, 435.
Limburg, Paul von 10.
Lithauen 62, 105.
Litschnik 211.
Lobpreisung des
Kreuzes 138ff.
Lombardei 370.
London 408.
Loputski 472.
Lorenzetti, Ambrogio 385.
Lorenzo Veneziano 397.
Lucca 381, 386.
Luitprand von Cremona
57.
Luther 470.

M.

Magdeburg 106.
Mähren 105.
Makedonische Schule 400.
Mäle, E. 6, 7, 272.
Malerbücher russische 211.
Mander, Carel van 207.

Mandilion 219.
 Manet, Edouard 246.
 Maniera greca 128, 151, 211, 358 ff.
 Mannheim, S. Noether 429.
 Mantegna 206.
 Marburg 10.
 Markos 419, 422, 446.
 Marle, R. van 150, 372, 377, 378, 379, 380, 386, 387.
 Martini, Simone 76, 372, 381.
 Mäsojedov, V. K. 100, 102, 105, 107, 108.
 Masolino 88.
 Maxim Grek 334.
 Mayer, A. L. 167, 399.
 Mazalli 399.
 Mazulevitsch, L. 36, 56, 168, 170.
 Meo da Siena 388.
 Mesarites, Nikolaos 399.
 Metallhüllen der Ikonen 215, 332.
 Michail Chorobrita, Fürst von Moskau 155.
 Michail Feodorovitsch 463.
 Michailov, V. P. 67.
 Michel, A. 439.
 Michelangelo 116, 219, 480.
 Millet, G. 4, 22, 164, 171, 292, 320, 356, 361, 362, 400, 405, 430.
 Minns, E. H. 39, 209.
 Mironov, Vasilij 464.
 Miroschkloster bei Pskov 113 ff.
 Mistra 161, 164, 172, 188, 377, 387, 406.
 Mitrophan, Maler 191.
 Modena. Tommaso da 386.
 Modena, Barnaba da 386, 414.
 Modorov, F. A. 67.
 Mokwi 33.
 Mond 140.
 Monreale 102, 172, 247, 396, 438.
 Monte Cassino 371.
 Montmorillon 439.
 Morfill, W. R. 457.
 Moschos, Maler 433.
 Moses, Erzbischof von Novgorod 171.
 Moskau 18, 199. Kathedrale Mariae Himmelfahrt (*Uspënski Sobór*)

13, 128, 132, 138 ff, 140 ff, 144, 197, 463. Kathedrale des Erzengels Michael (*Archängelski Sobór*) 13, 197. Verkündigungskathedrale (*Blagoveschtschenski Sobór*) 167, 197, 273, 301, 451. Facettenpalast (*Granovitaja Paläta*) 13, 458. Nikolskikloster 321. Novodevitschikloster 198, 336, 451. Voskresenski-Nowojerusalimskikloster 471. Kirche der Grusinischen Gottesmutter 476. Raspätskajakirche 481. Kirche des Rogozhskifriedhofs 342. Waffenkammer 471. Historisches Museum 117 ff, 130, 152 ff, 408, 411, Samml. E. N. Goriunov 342, Samml. Morosov 114, Samml. Ostrouchov 243, 244, 268, 273, 342, 451. Samml. Riabuschinski 275, 309, 326, 339, Staatliche Zentrale Restaurationswerkstätten 65, 115, 128, 132 ff, 137 ff, 146 ff, 214, 316.
 Mstislav von Tmutarakan 28, 33.
 Mstera 208.
 München 9, 22, 358, 418, 467.
 Muñoz, A. 209, 286, 333, 368, 410, 417, 420, 424.
 Muratov, P. 98, 201, 209, 267, 337, 357.

N.

Nasarev, Mark 464.
 Naukratios 400.
 Nea Moni, Chios 42, 88.
 Neapel 396.
 Nekrasov, A. I. 462.
 Nelli, Ottaviano 391.
 Nenoksa 330.
 Nereditsa, Erlöserkirche von 21, 80 ff.
 Neues Testament. Festbilder 5, 43, 86, 170, 197, 223, 240, 349, 350, 351, 468.

Abendmahl, das liturgische 42, 50, 86, 114, 169. Liturgie der h. Väter 170, 192. Abendmahl, in historischer Gestalt 54. Anastasis 43, 114, 303, 309, 417, 419, 429. Auferweckung des Lazarus 43, 252, 262, 263, 264, 303.

Christus vor dem Hohenpriester 54, 114. Christus u. die Samariterin 114.

Darstellung i. Tempel 43, 114, 252, 303. Einzug in Jerusalem 43, 268, 303, 334, 396. Erscheinung vor den Marien 114 ff.

Geburt Christi 43, 303, 380, 397, 417, 419, 425, 445 ff. Geisselung 423, 427. Grablegung 114, 303.

Heilung des Blindgeborenen 114, 193. Hochzeit zu Kana 192, 351. Himmelfahrt 43, 84, 303, 309.

Königliche Hochzeit 193. Krankenheilungen 193. Kreuzabnahme 280, 281. Kreuzigung 43, 54, 266, 303, 382, 407.

Mahl im Hause des Pharisäers 193. Noli me tangere 171, 448.

Salbung der Füße Christi 114. Scherflein der Wittwe 193. Der selbstgerechte Pharisäer 193. Stillung des Sturmes 114. Taufe Christi 43, 88, 114, 303, 286, 386. Thomaswunder 264.

Der verlorene Sohn 193. Verfluchung des Feigenbaums 193. Erklärung 43, 114, 303. Verkündigung 43, 52, 114, 128 ff., 177, 303.

New York 150, 377, 378, 379, 389.

Nikäa 400.

Nikäa, Zweites Konzil von 4.

- Nikephoros Gregoras 292.
 Nikifor, Maler 337.
 Nikitin, Gurius 464.
 Nikolaus IV 372.
 Nikon, russischer Patriarch 330, 471, 478.
 Nischni-Novgorod 17, 168.
 Nord-Dvina-Schule 209, 275.
 Novgorod 17, 62 ff., 77, 79, 117, 118, 138, 162 ff., 175 ff., 182, 183, 199, 240, 242 ff., 291, 463.
 Novgorod-Severski 18.
- O.**
- Óbras* 209, 338.
 Ochrida 408, 412.
 Oderisi 391.
 Okulitsch-Kasarin 17, 113.
 Okunev, N. L. 176.
 Oleg 27.
 Olga 38.
Olifa 214.
Opäschen 285.
 Orlandi, Deodato 392.
 Ostra 18.
 Ossetien 105.
 Ostrogorsky, G., 231, 235, 236.
 Otranto 393.
 Ottonische Miniatur 258.
 Ovrutsch 18.
Ozhivki 212.
- P.**
- Pacheco, Francisco 443.
 Pacioli, Luca 290.
 Padua 52, 83, 165, 385.
 Païsein, Ivan 463.
 Païsiij, Maler 191.
 Palaeocappa, Konstantin 364, 430.
 Palaeologische Renaissance 160, 161, 358, 360.
Paláty 213.
Pálecha 208.
 Palermo 247, 252, 396.
 Panagiarion 450.
 Panofsky, E. 106, 171.
 Panselinos von Thessalonich 366, 400.
 Paolo da Venezia 397.
 Paris 9, 139, 383, 386, 407, 440.
 Paul von Aleppo 302, 478.
 Paul II Barbo 328.
- Paulinus von Nola 234.
 Pavia 105.
 Pavlinov 113.
 Pavlov, Stepan 464.
 Peipussee 158.
 Perdrizet, P. 223.
 Perejaslavl 18, 463.
Perevód 211.
 Persien 200, 353, 466.
 Perspektive, Linear - 195.
 Perspektive, umgekehrt 163, 195.
 Perugia 388, 444.
 Pescia, Franziskusbild 382.
 Peter, Metropolit von Moskau 202, 476.
 Peter der Grosse 15, 454 ff.
 Petersburg 15, 458.
 Petrarca 76.
 Petrov N. I. 40.
 Petrovitsch, griechischer Maler 109.
 Philipp, Metropolit von Moskau 330.
 Philostrat 161.
 Philotheos, Patriarch von Konstantinopel 171.
 Physiologus 226.
 Pisa 370, 381, 382, 383, 386.
 Pisanello 206.
 Pisano, Giunta 150, 211.
 Piscator, Theatrum bibliicum 466.
Pismó 211.
Pismó dólitschnoje 211.
Pismó litschnoje 211.
Pismó podubórnoje 216.
 Platonov, S. F. 3, 17, 35, 207.
Pódlinik 211.
 Pokrovski, N. V. 80, 109, 211, 463, 464.
 Pokryschkin, P. O. 67.
 Polen 62, 105.
 Pommern 105.
Polistávri 283.
Póvoloka 210.
 Prag 386.
Prázelen 212.
 Presniakov, A. E. 453.
 Previtali 426.
Prilépý 36, 300.
 Princeton 404.
Probély 213.
 Prochorov, V.
- Protasov, N. D. 67.
 Pskov 62, 63, 113 ff., 183, 207 ff., 209, 463.
 Puschkin, A. 272.
- Q.**
- Quibell, I. E. 439.
- R.**
- Raffael 167, 289, 290, 373, 449.
 Raimondi, Marcantonio 394.
 Ravello 371.
 Ravenna 54, 88, 283 ff. 318.
 Réau, L. 218, 223, 241, 445.
 Rembrandt 478.
 Repnikov, N. 110.
 Retimo 399, 404.
 Riäsan 208.
 Ricci, C. 368.
 Richter, I. P. 356.
 Rico, Andrea 398, 403, 405, 432, 444.
 Rimini, Giuliano da 387.
 Riquinus von Magdeburg 106.
Risa 216.
 Rjepin, Ilja 462.
 Rohault de Fleury 435.
 Rom 60, 108, 161, 213, 286, 333, 370, 371, 375, 376, 379, 384, 386, 390, 403, 411, 415, 424, 434, 441, 444, 480.
 Romanov, Stadt 463.
 Romanov, K.K. 67.
 Rostov 126, 208, 293, 471.
 Rostovzev, M. 39.
 Rott, H. 103.
 Rovinski, D. A. 207, 209, 337.
 Rubens 364, 430.
 Rubliov, Andrei 65, 76, 162, 184 ff. 216, 290 ff. 309 ff., 320.
Russkaja Ikona, Zeitschrift 201.
 Rurik 26, 334.
 Rusuti, Filippo 373.
- S.**
- Sabas, serbischer Abt 440.
 Sabelin, I. E. 464.
 Sacharov, I. P. 207.

- Sachsen, Joh. Georg Prinz zu 434.
 Safonov, N. M. 113.
 Sakisian, Armenag Bey 353.
 Salerno 393.
 Salome 452.
 Saltanov, Maler 481.
 Sandrart, Joachim von 207.
Sankir 212.
 Sarai 316.
 Saito, Andrea del 167.
 Sauer, J. 5, 6, 7.
 Savin, Bazhen 463.
 Savin, Istoma 337.
 Savin, Nikifor 337, 339.
 Savin, Sila 464.
 Savin, Theodor 337.
 Schachmatov, A. 27.
 Schäfer, H. 164, 222.
 Schiemann, Th. 8.
 Schiff der Kirche 470.
 Schlesien 105, 158.
 Schmit, Th. 26 ff. 34, 37, 171, 356, 460.
Schpönki 210, 304.
 Schtschekotov, N. M. 353.
 Schtschepkin, V. N. 214.
 Schtschusev, A. V. 67.
 Schwarzlose, K. 235.
 S e g e n s h a l t u n g 44.
 Semionov, Dmitrij 464.
 Serbien 400, 449.
 Sergius von Radonezh 202.
 Serpuchov, 238, 240.
 Seroux d'Agincourt 394, 396.
 Sforza, Galeazzo Maria 13, 14, 199.
 Sibirien 64, 336.
 Siena 383, 384, 386.
 Sirèn O. 150, 377 ff, 381.
 Sitia 399.
 Sizilien 396.
Skán 216.
 Skandinavien 105.
 Skvorzov, A. M. 293.
 Smirnov, I. I. 40.
 Snetogorskikloster bei Pskov 183.
 Sobko 13.
 Sobolev, Ivan 337.
Sobór 195.
 Solari, Gianiforte 13.
 Solario, Pietro Antonio 13.
 Solovetzikloster 226.
 Solvycshegodsk 336, 337.
 Sonne 140.
 Spinalonga 399.
 Spinello Aretino 449.
 Spizyn, A. 29.
 Sresnevski, I. I. 284.
 Staffelung, senkrechte 342.
 Stählin, K. 453, 454.
 Stepan, Maler 353.
 Stepanov, Flor 471.
 Stimmer, Tobias 481.
 Stoglav 304, 452.
 Stroganov, Anika 336.
 Stroganov, Matriona Ivanovna 353.
 Stroganov, Maxim 336, 337.
 Stroganov Nikita 336, 337, 339.
 Stroganovschule 206, 323, 332, 336 ff, 353, 452.
 Strzygowski, J. 23, 24, 25, 356, 358, 431.
 Suda 399.
 Susdal 18, 117, 155 f., 208, 293, 297, 324 ff.
 Svenigorod 189, 320, 321.
 Svenskikloster bei Bri-änsk 126 ff.
Svet 212.
 Swarzenski, G. 467.
 Symeon von Thessalonich 4.
 Syrakus 344 ff. 397.
 Sytschev, N. 39.
- T.
- Tamara, Königin von Grusien 34.
 Tataren 158 ff., 199, 316, 328.
 Tedice, Enrico di 150.
 Testi, L. 357.
 Theodosios, Maler 191, 197, 451.
 Theognost, Metropolit von Moskau 159, 161, 202, 292, 293.
 Theophanes „der Grieche“ 109, 161 ff., 184, 188, 203, 204, 211, 246, 249, 289, 301, 303, 400.
 Therapon, Kloster des h. 189, 190 ff.
 Thessalien, Meteora-Klöster 407.
- Thessalonich 79, 84.
 Thietmar von Merseburg 21.
 Thode, H. 480.
 Tikkanen 357.
 Timofejev, Artemi 464.
 Tintoretto, Jacopo 72, 366, 368, 432, 466.
 Tizian 366, 398.
 Tiulin, V. A. 67.
 Tivoli 374.
 Tmutarakan 26 ff.
 Toesca, P. 150, 318, 379.
 Toledo 167.
 Tolgakloster bei Jaroslavl 148 ff, 152 ff.
 Torcello 90.
 Torriti, Jacopo 206, 372.
 Toskana 370, 381, 386.
 Trier 9.
 Troize-Sergievokloster bei Moskau 186, 188, 216, 278, 309 ff., 312, 475.
Tsáta 216.
 Tschernigov 18, 33.
Tschin 240, 241.
 Tschirikov, G. O. 67, 436.
 Tschirin, Prokopi 285, 337 ff., 341.
 Tschorny, Daniil 65, 76, 184, 187, 309 ff.
 Tschorny, Symeon 162.
 Tula 455.
 Turajev, B. 144.
 Turfanexpedition, Deutsche 103.
 Tver 208, 209, 326.
- U.
- Ucello, Paolo 165.
 Umbrien 386.
 Ungarn 105.
 Urbino 387.
 Uschakov, Semion 14, 460, 474 ff.
 Uspenski, Th. J. 16.
 Ustjug 128, 463.
- V.
- Varanger 17, 26, 27, 200.
 Vasari, Giorgio 207, 359.
 Väterbuch (*paterik*) des Kijever Höhlenklosters 60, 125.
 Velazquez 167.
 Venedig 13, 84, 143, 146, 206, 247, 357, 359, 360.

- | | | |
|--|--|--|
| <p>364, 370, 401, 403, 426, 466.
 <i>Věntschik</i> 216.
 Venturi, A. 388.
 Vereschtschagin, V. 462.
 <i>Viäsij</i> 214.
 Viasma 463.
 Viktor von Kreta 401, 428.
 Viollet-le-Duc 7.
 Viskovatov 452.
 Viskovatovsche Ikone 304.
 <i>Vissón</i> 212.
 Vivarini, die 397.
 Vladimir, Stadt 17, 36, 64 ff., 67 ff., 117, 118, 183 ff., 208, 309, 359.
 Vladimir, Maler 191.
 Vladimir der Heilige 39, 283.
 Vladimir Jaroslavitsch, Fürst von Novgorod 77.
 Vladimir Monomach, Grossfürst 62.
 Vladimir-Susdal, Fürstentum 62 ff.
 Vladimir-Volynski, Stadt 18.</p> | <p><i>Vóchra</i> 212.
 <i>Vochrénije</i> 212.
 Volksepen (<i>byliny</i>) 62.
 Vologda 209, 463, 470, 471.
 Volokolamsk 124, 201, 242, 320.
 Vólotovo 168 ff.
 Vorgeschichtliche Kunst, russische 8, 122.
 Vsevolod III. 64, 66, 68, 69, 75, 105, 146, 148.</p> <p style="text-align: center;">W.</p> <p>Waal, A. de 411.
 Wallace, Mackenzie 273.
 Wanderkünstler 462.
 Wasserstrasse, d. grosse russische 17.
 Weber, P. 238.
 Weigelt, K. H. 389, 445.
 Weltreiche, d. vier 184.
 Wichmann von Magdeburg, Bischof 106.
 Wiegand, Th. 440.</p> | <p>Wien 8, 389
 Wilpert, J. 373, 375, 377, 379.
 Wolgabulgaren 34, 316.
 Wolhynien 62, 64, 331.
 Wuchters, D. 471.
 Wulf, M. von 234.
 Wulff, O. 57, 88, 115, 209, 343, 353, 355, 359, 382, 384, 390, 403, 432, 440.</p> <p style="text-align: center;">Z.</p> <p>Zaloziecky, W. R. 34.
 Zane, Costantino 401.
 Zane, Emanuele 398, 401, 405, 431.
 Zane, Marino 401.
 Zankov, Stefan 3.
 <i>Zérkov</i>, 196.
 Zhidkov, H. 202, 248, 284.
 Zimmermann, M. 435.
 Zypern 213.</p> |
|--|--|--|