

„Gärten in Spanien und Portugal“ sowie „Gärten in den Niederlanden und Belgien“ qualitätvoller sind.

JOACHIM KLEINMANNS
Karlsruhe

Anca Vasiliu: Moldauklöster 14.–16. Jahrhundert; München: Hirmer 1999; 311 S. mit 378 Abb., davon 140 in Farbe; ISBN 3-7774-8030-4; DM 198,–

Die Klosterkirchen der Nordmoldau/Bukowina mit ihren beeindruckend farbenprächtigen Außenmalereien sind weit über die Grenzen Rumäniens hinaus bekannt. Seit 1993 zählen sie zum Weltkulturerbe der UNESCO. Trotzdem stand bislang keine Publikation mit der Fülle an Bildmaterial zur Verfügung, wie sie Anca Vasiliu, Kunsthistorikerin und Forschungsleiterin am Centre National de la Recherche Scientifique in Paris, in diesem Buch vorlegt. Die Erstausgabe in französischer Sprache mit dem Titel *Monastères de Moldavie. XIVe – XVIe siècles* erschien 1998 in Paris. Im gleichen Jahr wurde in Mailand auch eine italienische Übersetzung, *L'Architettura dipinta. Gli affreschi moldavi nel XV e XVI secolo*, herausgegeben. Für die vorliegende deutsche Ausgabe fertigte Ingrid Hacker-Klier die Übersetzung aus dem Französischen an. Es sei angemerkt, daß die italienische und die deutsche Fassung nicht völlig mit der Originalausgabe identisch sind. Das Kapitel über Material und Technik der moldauischen Fresken von Dan Mohanu fehlt in der deutschen Übersetzung komplett. Dafür verfügt die deutsche Ausgabe als einzige über ein Glossar. Ein Vergleich der Bibliographien zeigt ebenfalls eine unterschiedliche Zusammensetzung. Den 130 Titeln in der Originalausgabe stehen 139 in der italienischen Übersetzung gegenüber, während die deutsche Fassung lediglich 102 Titel aufführt.

Bei den untersuchten Moldauklöstern handelt es sich zum einen um fürstliche Stiftungen wie bei der Verkündigungskirche in Moldovița (erbaut 1532), zum anderen um Stiftungen hoher weltlicher Würdenträger des Landes, beispielsweise bei der Kirche Mariä Tod in Humor (erbaut 1530). Sie wurden meist kleinen Mönchsgemeinschaften übergeben und sind in ihren Dimensionen relativ bescheiden. Die Klosterkirchen stehen frei inmitten der Umfassungsmauer. Grundriß bzw. innere Raumfolge gliedert sich, dem orthodoxen Ritus entsprechend, in Narthex, Naos und Apsis, wobei, entgegen der byzantinischen Tradition, die Längsachse betont wird. Diese Tendenz wird durch den Einschub einer Grabkammer zwischen Narthex und Naos sowie durch das Anfügen eines Exonarthex im Westen der Anlage noch verstärkt. Kennzeichnend für die Architektur dieser Klosterkirchen ist die Verbindung byzantinischer und gotischer Elemente. Neben dem trikonchalen Grundriß und den überkuppelten Innenräumen findet man der Gotik entlehnte Spitzbögen, Maßwerkfenster, Kreuzrippengewölbe und Türeinfassungen mit Stabwerk. Auch die ausgeprägte vertikale Tendenz dieser Kirchen ist sicherlich im Zusammenhang mit gotischem Einfluß zu sehen.

Traditionsgemäß weisen die liturgisch genutzten Innenräume der orthodoxen

Kirchen Malereien auf. Im zweiten Viertel des 16. Jahrhunderts tritt nun bei den Moldauklöstern ein revolutionärer Wandel auf: Die Bilder verlassen die Abgeschlossenheit des Innenraumes und überziehen die gesamte Außenhaut der Kirchen. Die überwiegende Mehrheit dieser Malereien gehen auf Stiftungen des Fürsten Petru Rareș (1527–1538 und 1541–1546) zurück. Das letzte große Beispiel dieses Dekorationstyps ist die Klosterkirche Sucevița (erbaut 1583–86; ausgemalt vor 1596).

Zu diesem gravierenden Wandel in der äußeren Dekoration der Kirchen schweigen die Urkunden völlig. Dieser Umstand bezeugt für die Autorin „eine besondere Einstellung zum Bild [...], für die dieses Heraustreten aus dem gewohnten Rahmen, weit davon entfernt, Erstaunen hervorzurufen, vielmehr gerade die tiefste Sehnsucht sowohl der einfachen Gläubigen wie auch der Mönche und Asketen erfüllte“ (S. 85). Aus solchem Blickwinkel heraus falle es schwer, die Malereien als historisch determinierte Erscheinung zu betrachten oder auf den exzentrischen Geschmack eines fürstlichen Mäzens zurückzuführen. Bewußt beschreitet die Autorin den Weg, abseits von „rational und historisch begründeter Zweckbestimmung“ der Malereien die „inneren Triebkräfte des Denkens“ zu verstehen (S. 86) und nach dem Unsichtbaren zu suchen, das sich nach östlichem Bildverständnis hinter jedem Bild verbirgt. Sie spricht von der „vollkommenen Verschleierung der Volumen des Gebäudes durch die Malerei mit und durch den ikonischen Leib aller Wesen, die den Kosmos der ekklesiastischen Ordnung bilden, die Kirchen“ (S. 100). Im Mittelpunkt der vorliegenden Untersuchung steht folglich die ikonische Bedeutung der Wandbilder.

Der Text gliedert sich in drei Teile. Während das einleitende Kapitel sich der Ausgangssituation widmet, der Zeit vor dem Auftreten der Außenmalereien, werden im Hauptteil die Klosterstiftungen des Fürsten Petru Rareș, das Goldene Zeitalter der moldauischen Kunst, behandelt, und das abschließende Kapitel beinhaltet den Niedergang dieses Goldenen Zeitalters, nämlich die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts.

Kapitel I (S. 9–81) beleuchtet den historischen und kulturellen Hintergrund des noch jungen Fürstentums Moldau von seinen Anfängen im 14. Jahrhundert, der Loslösung von Ungarn und der Gründung einer eigenen Metropole, d. h. eines orthodoxen Bistums, in der moldauischen Hauptstadt Suceava bis zum Ende der Regierungszeit Stefans des Großen (1504). Dabei wird auch die Entwicklung des moldauischen Kirchentyps erläutert.

Das zweite Kapitel (S. 83–229) umfaßt die Zeit der Außenmalereien unter Fürst Petru Rareș (1527–1546). Die Autorin spürt dem theologischen Hintergrund nach, der dem ikonographischen Programm der Malereien zu Grunde liegt. Der gewählte Weg entspricht in der Intention der Autorin einem schrittweisen Umrunden des Objektes, gleichsam dem Prozessionsweg eines Gläubigen, verbunden mit einer Analyse der Wirkung der Bilder auf den Gläubigen selbst: Man nähert sich stufenweise dem Allerheiligsten. Dem Umrunden der Kirche folgt das Durchschreiten der inneren Raumfluchten. Dabei untersucht die Autorin die Beziehung Malerei – Architektur und die Beziehung Innen – Außen. „Was außen gezeigt wird, was als Fiktion oder als Offenbarung in Bildern an den Außenfassaden erscheint, vollende sich im Inneren, aktualisiert sich in der Liturgie“ (S. 174). Auf diese Entsprechung verweist etwa in Voronet

deutlich die Ikonographie der Ostachse – dem Jesusknaben im Kelch an der Außenwand entspricht im Inneren des Sanktuariums das Christuskind auf der Patene.

Das letzte Kapitel (S. 231–275) beschreibt den Niedergang dieser glanzvollen Epoche der moldauischen Kunst. Die Folgezeit Petru Rareș' kennzeichne das Verschwinden der ikonischen Funktion der Malerei zugunsten der diskursiven Übermittlung einer Botschaft (S. 257). Während die Malereien zur Zeit Petru Rareș' „tiefes metaphysisches Erschauern“ auslösten, werde die Malerei nun wieder zum traditionellen Mittel, um auf neue politische und konfessionelle Fragen zu antworten (S. 237).

Keht man zu dem Ausgangspunkt dieser äußerst detaillierten theologischen Analysen zurück, nämlich zu der Suche nach den „inneren Triebkräften des Denkens“ (S. 86), stellt sich die Frage, ob dem einfachen Gläubigen dieses komplexe Malereikonzept nachvollziehbar war, so daß die tatsächliche und einzige Erklärung für diese Ausmalungsprogramme damit erfaßt ist. Es wäre zu fragen, inwieweit diese Klosterkirchen frei zugänglich waren und von welcher Art von Betrachtern auszugehen ist. Angesichts der aktuellen Forderung in der Kunstgeschichte, ein Kunstwerk in seinem gesamten Kontext zu erfassen, befremdet dieser einseitige Ansatz, der ausschließlich den theologischen Hintergrund beleuchtet, ohne Rückbezug auf die historisch-politischen Gegebenheiten zu nehmen. Die angeführte Begründung für diese Ausschließlichkeit (S. 85 f.) erscheint weder überzeugend noch ausreichend.

Zu anderen Ergebnissen führt die 1998 abgeschlossene Bonner Dissertation von Ruth Fabritius, die sich drei Themen der moldauischen Außenmalereien widmet, nämlich dem *Cin*, dem Akathistos-Hymnus und dem Marienhymnus „Über dich freut sich“ (Außenmalerei und Liturgie. Die streitbare Orthodoxie im Bildprogramm der Moldaukirchen; Düsseldorf 1999). Allen drei Themen fällt innerhalb der orthodoxen Liturgie eine zentrale Rolle zu. Der große Zug der Heiligen (*Cin* im Rumänischen), der die gesamte Ostpartie der Kirche umzieht, ist buchstäblich ein Sinnbild der orthodoxen Liturgie selbst. Ruth Fabritius arbeitet nun heraus, daß die Außenmalereien – begründet in ihrem theologischen Gehalt – eine direkte Antwort auf historische Gegebenheiten des 16. Jahrhunderts darstellen: die religiösen Umbrüche der Reformationszeit, die interkonfessionellen Auseinandersetzungen innerhalb der Moldau sowie die ständige Bedrohung durch die Osmanen, die Anca Vasiliu bei ihrer Interpretation allesamt bewußt beiseite läßt. Ruth Fabritius spricht sich für eine propagandistische Nutzung des Mediums Bild seitens der orthodoxen Kirche aus, und zwar durch eine bildliche Neuformulierung der dogmatischen Grundaussagen an den Außenwänden der Kirchen.

Den Textteil ergänzt ein umfangreicher Anhang mit Übersichtskarten zur geographischen Lage, einer Chronologie von 1352 bis 1616, die politische Ereignisse und Kirchengründungen gegenüberstellt, einem Glossar, mit Wandabwicklungen und Grundrissen, einer Auswahlbibliographie und einem Register.

Das Bildmaterial ist thematisch den einzelnen Unterkapiteln zugeordnet. Damit ist eine Gesamtschau der Abbildungen zu einer bestimmten Kirche leider nur über den Index möglich. Das Buch eignet sich also kaum als monographisches Nachschlagewerk zu einzelnen Kirchen. Ein zusätzlicher Hinweis im Register auf den Namen

der Kirche bei Orten, wo es mehrere Kirchen gibt, wie beispielsweise in Suceava, würde das Auffinden der entsprechenden Monumente im Text wesentlich erleichtern. Mühsam kann sich auch die Suche nach einer bestimmten Farbabbildung gestalten. Die kommentierenden Untertitel sind jeweils einem Abbildungsblock vorangestellt. Da die Nummern der großformatigen Tafeln auf dunklem Grund entfallen, sieht sich der Leser zu lästiger Blätter- und Nachzählarbeit genötigt.

Eine sehr gute Ergänzung zum Text bietet die Zusammenstellung der wichtigsten Grundrisse und Wandabwicklungen zur Verdeutlichung der Ikonographie der Innen- und Außenmalerei – aber leider ohne Größenangabe, wobei bei den Außenwandabwicklungen der Maßstab bedauerlicherweise so klein gewählt wurde, daß die Angaben zur Ikonographie mehr errahnt als gelesen werden können.

Abschließend sei noch eine Bemerkung zu der offenkundigen Unsicherheit der richtigen Bezeichnung „Moldau“ oder „Moldawien“ gestattet, denn die Republik Moldawien darf keinesfalls mit dem Gebiet des Fürstentums Moldau verwechselt werden. Das heutige Moldawien umfaßt das Gebiet zwischen Pruth und Dnjestr, die hier vorgestellten Klöster hingegen gehören zur Moldau, einem Landstrich des heutigen Rumänien, und liegen westlich des Pruth. Das historische Fürstentum Moldau umfaßte zeitweise das gesamte Gebiet zwischen Ostkarpaten und Dnjestr. Trotz richtigem Hinweis im Klappentext kommt sowohl im Text als auch im chronologischen Anhang immer wieder die irreführende Bezeichnung Moldawien vor.

Das reichhaltige Bildmaterial macht selbst im zweidimensionalen Medium die Faszination spürbar, die von den Moldau-Klöstern mit ihrer Fülle an Malereien ausgeht. Allerdings verlangt die Lektüre dieses Buches vom Leser ein gewisses Durchhaltevermögen angesichts eines geradezu elegischen Textes, der mit Fremdwörtern überfrachtet ist und dessen sprachlicher Überschwang immer wieder befremdet.

HELGA FABRITIUS

Heidelberg