

## REZENSIONEN

R. HAMANN-MAC LEAN und H. HALLENSLEBEN, *Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien vom 11. bis zum frühen 14. Jahrhundert*. Bildband (Osteuropastudien der Hochschulen des Landes Hessen. Reihe II, Band 3) (Gießen 1963) 40 S., 354 Abb. auf Taf., 1 Farbtaf. und 36 Faltpläne.

H. HALLENSLEBEN, *Die Malerschule des Königs Milutin* (Osteuropastudien der Hochschulen des Landes Hessen. Reihe II, Band 5) (Gießen 1963) 184 S., 6 Taf.

Das heutige Jugoslawien ist eine Schatzkammer byzantinischer Wandmalerei. Vor allem die Monumentalmalerei des 13. und 14. Jhs. ist nirgendwo sonst in einer solchen Dichte mit Werken vertreten, deren künstlerischer Rang nur noch von dem allzu dezimierten Denkmälerbestand der einstigen Metropolen Konstantinopel und Saloniki erreicht, zuweilen übertroffen wird. Wir fassen also im südlichen Westbalkan, in Serbien und dem heute jugoslawischen Mazedonien, am besten jene Phase der ostchristlichen Kunst, in der diese der Malerei des Duecento gerade bei der Überwindung der 'maniera greca' im landläufigen Sinne unentbehrlich wurde. Daß wir heute Fresken dieser Zeit bis aufs Jahrzehnt datieren und sogar nach einzelnen, mitunter namentlich bekannten Künstlern fragen können, verdanken wir nicht zuletzt der reichen Hinterlassenschaft aus dem großserbischen Staat des Mittelalters, den die Türken am Ende des 14. Jhs. zerschlagen haben.

Wenn diesen geographischen Breiten und ihrem künstlerischen Erbe zuweilen noch der Geruch der Provinz anhaftet, so handelt es sich dabei um ein historisches Mißverständnis, das nationale Denkkategorien in der daran beteiligten Forschung – hier griechisch, dort slawisch – vielfach noch gefördert haben. Zwar ist der Beitrag der Serben zum Spektrum der spätbyzantinischen Malerei nicht mehr zu leugnen; doch äußert er sich bestenfalls im Sinne einer freilich zeitbegrenzten „Kunstlandschaft“, die ihrerseits fast stets von zugewanderten Meistern aus den griechischen Zentren mit getragen oder mit begründet wurde. Wenn das heutige Griechenland – bis auf Saloniki und Mistra – vor dieser Hinterlassenschaft aus slawischen Breiten als Provinz da steht, so wird man nicht übersehen dürfen, daß es keine gleichbedeutenden Aufträge zu vergeben hatte, und diese Erkenntnis birgt wiederum einen Schlüssel zum Verständnis der serbisch-mazedonischen Malerei aus spätbyzantinischer Zeit.

Der Bildband, den die beiden Autoren zusammengetragen haben, ist 5 Jahre nach seinem Erscheinen kein Unbekannter mehr. Er ist zu Recht mit einhelliger Zustimmung begrüßt worden, da die hier erfaßten Denkmäler für die meisten ebenso schwer zugänglich sind wie die slawische Fachliteratur, die zudem noch sprachliche Hindernisse in den Weg legt. Er führt etwa 20 Denkmäler in 354 Abbildungen vor, die fast zur Hälfte von den Verf. stammen und manche willkommene Bereicherung bieten, so daß das Werk neben dem großen mehrbändigen Corpus, in dem A. Frolov die Aufnahmen aus dem Archiv Gabriel Millets vorlegt (Millet-Frolov, *La peinture du moyen âge en Yougoslavie*), heute bereits unentbehrlich ist, zumal das Millet'sche Archiv vor 1935 zusammengetragen worden ist.

Freilich spiegeln auch die Aufnahmen des hier besprochenen Bandes nicht immer den jetzigen Zustand der Fresken, die vielfach gerade in den letzten Jahren gründlich gereinigt werden konnten und seitdem neue und präzisere Fragen erlauben (Alt-Nagoričino, Sv. Nikita und Gračanica). Ferner können sie bei dem Umfang dieser Kirchendekorationen natürlich immer nur einen begrenzten Ausschnitt bieten, der in vorliegendem Fall meist gut gewählt ist. Eine gewisse Ergänzung bieten für Mileševo und Sopočani die aufwendigen Monographien, die in letzter Zeit in Jugoslawien erschienen sind, oder für Ochrid und Nagoričino der stattliche Band, den P. Milkovik-Pepok dem Werk der beiden Maler Michael und Eutychios gewidmet hat (Deloto na zographite Michailo i Eutichij, Skopje 1967).

Will der Leser jedoch die jetzt lebhaft diskutierten Fragen der Händescheidung (s. u.) mit dem bisher vorgelegten Material beurteilen, so wird er bald an die Grenzen der heute verfügbaren Dokumentation stoßen. Es werden ihm für Ochrid und Nagoričino, also zwei der wichtigsten Denkmäler, Abbildungen der meisten kanonischen Festbilder fehlen, die mit ihrem Platz an den Gewölben für die Kamera schlecht erreichbar sind und durch ihren gefährdeten Bildträger größere Schäden erlitten haben als die Dekoration der Seitenwände. Gerade hier lagen aber im byzantinischen Kirchenraum die Schwerpunkte der Ausmalung, die der Hauptmeister nicht selten für sich persönlich in Anspruch nahm.

Der Tafelteil wird begleitet von 36 Faltplänen, in welchen die Bildprogramme von 18 Kirchenräumen inventarisiert sind. Diese willkommene Ergänzung war eine glückliche Idee und begegnet einem dringenden Desiderat. Jeder wird dankbar sein müssen für die hier vermittelte Information, zumal man nicht schematisch alle Darstellungen eines Raumes, sowohl Szenen wie Einzelfiguren, durchgezählt hat, sondern eine systematische Gliederung nach Zonen oder Raumteilen anbietet, die den Vergleich zwischen den einzelnen Denkmälern erlaubt (Passions- und Festbildzyklus). Daß eine solche ikonographische Aufschlüsselung das optische Bild der Tabellen kompliziert, will der Leser gern hinnehmen, denn sie schenkt ihm Einblick in das variable Ordnungsprinzip der verschiedenen Dekorationen, in welchem sich nicht selten ein wesentliches Anliegen der beteiligten Werkstatt zu erkennen gibt.

Natürlich wird der Jugoslawienreisende, der jetzt ein solches Hilfsmittel mit sich führen kann, alsbald Korrekturen und Ergänzungen anbringen können, was bei einem solchen Unternehmen nicht zu verwundern braucht. Hier seien nur ganz wenige herausgegriffen, die von beträchtlicher Bedeutung für die Bildverteilung sein dürften. Plan 2, Zone III. 10 muß heißen: Geburt Christi statt Geburt Mariae, Plan 22, Zone IV. 13: Kreuzabnahme statt Grablegung, Plan 25, Zone IV. 8: Himmelfahrt Christi neben dem Engelmedaillon rechts, Plan 26, Zone VI. Ostseite: Verkündigung an Maria statt der Alte der Tage und Plan 28, Zone IV. B 2: Thomasszene statt Frauen am Grabe. Auch müßte in den dormitio Mariae-Zyklus von Sv. Kliment in Ochrid zusätzlich noch die Szene von Mariae Gebet eingefügt werden (Plan 21, Zone III. 16a), wie in den Marienzyklus der Nordwand die Szene von Josefs Zweifel (Plan 22, Zone III. 13a).

Wohl die meisten Korrekturen entfallen auf den Narthex von Sv. Kliment (Plan 20, Zone III und Gewölbe), auch nachdem eine beigelegte Liste mit Berichtigungen die Verhältnisse in Zone II, die jetzt nur mehr 14 statt 18 Nummern umfaßt, geklärt hat. Salomonis Bett ist nicht Nr. b, wie die Berichtigung vermerkt, sondern Nr. d. Unter Nr. b erscheint eine Darstellung Aarons und seiner Söhne vor der Porta clausa (Maria), also die gleiche ungewöhnliche Kombination, wie sie kürzlich im Exonarthex der Fetiye Camii zu Istanbul aufgedeckt wurde (C. Mango und E. Hawkins, in *Dumbarton Oaks Papers* 18, Abb. 10 bei S. 340). Dem brennenden Dornbusch (e) ist der Gesetzentwurf des Moses, dem Traum Jakobs (f) der Kampf mit dem Engel zugesellt. In der östlichen Stiehkappe des südlichen Gewölbes tritt das Motiv der „Gerechten in der Hand Gottes“ (Buch der Weisheit 3.1) an die Stelle der Engelbüste. Im Mittelgewölbe (k) erscheinen außer dem Christus-Sophia in den Zwickeln noch die Propheten Ezechiel und Habakkuk, daneben beiderseits auf den Gurtbögen die vier Evangelisten. Gabriel weist, wie Michael, nicht auf die mariologische Thematik hin (Hallensleben, *Malerschule* S. 51), sondern durch die Rotulus-Inschrift (Malerbuch vom Berge Athos, ed. Papadopoulos-Kerameus S. 219) als Torwächter auf die Idee des reinen Tempels, welche der Kirchenvorhalle, teils in mariologischem Gewand, hier zugrunde liegt.

Neben solchen Lücken in der Information, wie sie sich hie und da eingestellt haben, stehen andere von größerem Gewicht, welche die Verf. bewußt in Kauf nahmen, da sie ihr System auch für die im Umfang beträchtlich erweiterten Programme des späten 13. und frühen 14. Jhs. beibehalten wollten. So konnten beispielsweise in der Klemenskirche zu Ochrid (Plan 20 – 22) weder die Nebenräume des Chors noch die westlichen Eckräume des Naos mit ihren Szenen aus der alttestamentlichen Typologie bzw. aus dem Wirken Christi hier berücksichtigt werden. Ähnliches gilt für die folgenden Pläne.

Geen die Absicht, für die Spätzeit nur die Grundzüge der Bildverteilung darzustellen, ist grundsätzlich nichts einzuwenden. Doch wäre es für den Leser wünschenswert gewesen, bei diesen Plänen Einzelhinweise auf die ausgeklammerten Programmteile zu finden, wie sie leider nur den Plänen 35 und 36 beigegeben sind. Im übrigen sind einige Denkmäler der „Malerschule des Königs Milutin“ (Plan 20 – 36 nach Auffassung der Verf.), die von den genannten Abstrichen am meisten betroffen sind, jetzt im Programm vollständig erfaßt von Milkovik-Pepok (s. o.), der Ochrid, Sv. Nikita, Nagoričino und dem Protaton 14 Pläne eingeräumt hat.

Das Werk der beiden Verf. ist auf 3 Bände angelegt, welche den Denkmälern des 11. bis frühen 14. Jhs. gelten und das letzte Jahrhundert serbisch-mazedonischer Wandmalerei aus guten Gründen einstweilen beiseite lassen. Der Bildband ist als Begleiter von zwei Textbänden gedacht. In seinem ersten Teil (Abb. 1 – 159) soll er den Band „Grundlegung und Einführung“ von R. Hamann-Mac Lean illustrieren, der noch nicht erschienen ist und den Zeitraum des 11. – 13. Jhs. behandeln wird. In seinem zweiten Teil (Abb. 160 – 345) bietet er die Dokumentation zu dem Band „Die Malerschule des Königs Milutin“ von H. Hallensleben, der zusammen mit dem Bildband i. J. 1963 herausgekommen ist.

H. Hallensleben beschäftigt sich in seiner Monographie über „Die Malerschule des Königs Milutin“ mit der vielleicht reizvollsten Frage aus dem Bereich der spätbyzantinischen Wandmalerei, einer Frage, die freilich ebenso schwierig ist wie interessant. Auf den ersten Blick muten die Fakten erfreulich klar an. Endlich findet man einmal auch im Osten Daten und Namen für eine größere Gruppe verwandter Denkmäler vor. Der serbische König Milutin (1282 – 1321) läßt in den beiden ersten Jahrzehnten des 14. Jhs. eine Reihe von Kirchen errichten und ausmalen, in denen uns zwei, vielleicht drei Malernamen durch Inschrift überliefert sind. Lassen sich diese Künstlernamen aber auch mit dem stilistischen Befund jener Dekorationen in Einklang bringen, in deren Verband sie uns hinterlassen wurden? Zeigen sich da ebenso viele Hände wie Malernamen – wenn nicht immer in der Ausführung, so doch in Entwurf und Komposition? Kann man endlich den gleichen Malern außer den „signierten“ Werken auf stillkritischem Wege noch andere zuschreiben?

Bei der Bemühung, auf diese Fragen Antworten zu finden, stellte A. Frolow kürzlich resigniert fest, die Existenz dieser Malernamen bilde einstweilen noch „un fait inconciliable avec les autres données que nous apporte l'examen des monuments“ (s. o. S. XIII). Der Verf. des hier besprochenen Bandes denkt anders.

Durch minutiöse Befragung von „Bildprogramm“, „ikonographischer Redaktion“ und „künstlerischen Gestaltungsmitteln“ – so die Hauptkapitel – sucht er den künstlerischen Weg zweier Maler über eine längere Strecke zu verfolgen. Er stellt dabei aus neun teils datierten Werken die folgende Entwicklungsreihe auf: Prizren (nach 1307/09), Žiča (zwischen 1309/16), Ochrid Sv. Kliment (bisher datiert 1294/95), die Athoskirchen Protaton und Vatopädi (letztere nach 1312), Sv. Nikita, die Königskirche von Studenica (nach 1313/14), Alt-Nagoričino (zwischen 1313 und 1316/17) und endlich Gračanica (vor 1321). Die hier zusammengebrachten Denkmäler, die alle der „Malerschule“ einverleibt werden, füllen also gerade ein Jahrzehnt, falls man der Umdatierung von Ochrid zustimmen kann (s. u.). Sie liegen im übrigen keineswegs alle im Reich Milutins, sondern teils, wie Ochrid, im damals noch byzantinischen Mazedonien, teils auf dem Athos.

Spiegelt sich – so fragt sich der Leser nun – in dem breiten Spektrum ihrer verschiedenartigen Äußerungen tatsächlich der stürmische Entwicklungsgang einer einzigen Werkstatt, ja einer „Malerschule“ im Sinne einer „geistig-künstlerischen Einheit“ (S. 11)? Zwar bringt der Verf. die genannten Denkmäler nicht zum ersten Mal miteinander in Beziehung, doch ist er als erster konsequent an die schwierige Aufgabe herangegangen, in diese Versammlung von Denkmälern System zu bringen, ihren Zusammenhang logisch aus allen ikonographischen und künstlerischen Merkmalen zu erhellen.

Wie lauten die Fakten? In Ochrid, Sv. Nikita und Nagoričino, also in dreien der insgesamt neun Kirchen, werden jeweils zwei Malernamen, Michael und Eutychos, gemeinsam mitgeteilt. Sie sind zudem stets in ähnlichem Kontext, nämlich auf Gewandborten oder Schwertscheiden von Kriegerheiligen, zwischen ornamentalen Pseudoschriften ziemlich unauffällig untergebracht. In Ochrid ist schließlich dem Namen Michael noch der Name Astrapas zugefügt, den in Prizren eine Inschrift mit Nikola

zusammen als Protomagister nennt. Hat Michael also den Familiennamen Astrapas getragen oder hat er sich mit dem zusätzlichen Namen als Sohn bzw. Schüler jenes Astrapas ausweisen wollen, den wir aus Prizren kennen? Die wichtige Alternative müßte sich – sollte man meinen – durch Beobachtungen an den Kunstwerken selbst lösen lassen.

Das meint jedenfalls der Verf., der in genauer Denkmäler-Analyse zu folgender These gelangt: Michael war wie Eutychos in Prizren noch Gehilfe des Hauptmeisters Astrapas („Prophetenmeister“). Nachdem sich dieser dort zur Ruhe gesetzt hatte, traten die beiden in Žiča und noch entschiedener in Ochrid selbständig als Träger der „Malerschule“ hervor. Ihre Entwicklung von der Frühphase der Schule (Stil 1) bis zur künstlerischen Reife im Stil 2 (Nagoričino) läßt sich begreifen, wenn man die Athoskirchen als Zwischenglieder einbezieht. Der Michael in Nagoričino ist mit jenem in Ochrid identisch. Astrapas wird als der schon früh abtretende Lehrer der beiden mit der „Malerschule“ in Verbindung gebracht.

Die These hat freilich den Nachteil, daß sie sich über die Aussage der gemalten Stifterinschrift mit der Jahreszahl 1294/95 in Ochrid hinwegsetzen und die Fresken von Sv. Kliment um mehr als 15 Jahre umdatieren muß. Dazu wird u. a. angeführt, das Verhältnis der motivisch reicheren dormitio Mariae in Ochrid zur „älteren“, weil einfacheren Fassung der gleichen Szene in Prizren sei in der zeitlichen Abfolge eindeutig (S. 68 ff. und 145 f.). Genauer besehen, läßt sich dies Verhältnis jedoch kaum wirklich beurteilen, weil die Platzverhältnisse hier und dort ganz verschiedene sind: in Prizren schneidet das große Emporenfenster tief in den Kern der Szene ein; hier fehlt vor allem der ringum laufende Marienzyklus, den in Ochrid der dormitio-Zyklus an der Westwand biographisch und kompositorisch abzurunden hat. Von einer „Verdoppelung“ der dormitio-Szene (S. 72) ist aber in Ochrid nichts zu bemerken: die translatio zum Grab ist als Glied im vielszenigen Zyklus von der eigentlichen dormitio noch klar getrennt. Erst später erweitert man die dormitio-Szene, zunächst um die assumptio (seit Sv. Nikita), dann um die translatio der Leiche zum Grab (seit Studenica).

Allgemein steht Prizren im Figurenstil und in der Tendenz zum ausgeprägten bildparallelen Schichtenraum den jüngeren Denkmälern (Stil 2) stets näher als Ochrid, wo der tektonische Stil der Nachklassik des 13. Jhs. in der bedrängenden Massierung der Volumina einen endgültigen Höhepunkt vor dem Umbruch zum paläologischen Manierismus des 14. Jhs. erreicht. Ein Beispiel dafür wäre die Fußwaschung, deren Bildarchitektur in Prizren bereits den späteren Formulierungen der „Malerschule“ entspricht und damit in Konflikt gerät mit der aus Ochrid entlehnten Gruppierung der Figuren. Wenn man – was sehr plausibel ist – Prizren mit der „Malerschule“ in Verbindung bringt, wie der Verf. es tut, dann ist es kaum möglich, die spezifischen Merkmale des 13. Jhs. in Ochrid als Folgeerscheinung der in Prizren gegen 1310 erreichten Entwicklungsstufe zu verstehen.

Die Frühdatierung im Sinne der Inschrift wird für Sv. Kliment jedoch erst zwingend, wenn man Žiča hinzuzieht, also jenes Bindeglied, das H. zwischen Prizren und Ochrid

als unmittelbare Vorstufe für Sv. Kliment einschaltet, um den Wandel vom einen zum anderen begreiflich zu machen (S. 161 f.). Am Portal von Žiča ist der Petrus mit dem geschulterten Kirchenbau (Abb. 214) nicht Vorbild, sondern Kopie der reicheren Version von Ochrid (Abb. 181), wo die Anspielung auf Matth. 16.18 noch verständlich, weil in der originalen Fassung erscheint; in Žiča war man außerdem zu der lästigen Konsequenz gezwungen, Paulus als dem Pendant Petri einen Codex in Folio-Format auf den Kopf zu legen (Abb. 215), um einen Ausgleich zu Petri Kirchenmodell zu schaffen. Daran zeigt sich der Zwang zur Adaptierung an die veränderten Bedingungen einer Kopie.

Das Verhältnis zu Ochrid spiegelt sich deutlich auch in dem unterschiedlichen Echo der beiden Werkstätten in Žiča. Nicht von ungefähr tritt die Erinnerung an den Stil von Ochrid oder eine Parallele gerade in den zweitrangigen Fresken von Nebenräumen und Vorhalle in Erscheinung, so in dem unpublizierten Stephanuszyklus der Südkapelle, welcher den schwachen Reflex einer Sv. Kliment entsprechenden Malerei im Werk eines konservativen Meisters wiedergibt. Dagegen hat der Hauptmeister (Abb. 216 – 20) im Naos Neues zu sagen, in dem man durchaus die organische Weiterentwicklung eines Ochriders Stils erkennen könnte. Heißt das nun, daß wir im Naos von Žiča die Maler von Ochrid auf dem Weg zu Stil 2 der „Malerschule“ antreffen? Trotz aller relativen Nähe zu Stil 2 will die Identität der Maler in Žiča und Nagoričino nicht einleuchten, ja die Vorstellung der Künstler-Identität gelingt besser noch für Prizren, obwohl der zeitliche Abstand zu Nagoričino dort größer ist. Wie steht es dann aber mit der Zugehörigkeit von Žiča zur „Schule“?

Was für Žiča gilt, das gilt mutatis mutandis für die jüngeren Athoskirchen, die ähnlich entschieden auf Ochrid zurückverweisen wie Žiča und auch bei H. mit Ochrid zu einer eigenen Gruppe innerhalb der „Malerschule“ zusammengefaßt werden (Abb. im Album von G. Millet und bei Milkovik-Peppek, s. o.). Anders als Ochrid und Žiča, haben die beiden Athoskirchen aber bereits viele Berührungspunkte mit Stil 2 der „Malerschule“, wozu die Jahreszahl 1312 in Vatopädi gut paßt. Hier auf dem Athos ist also, wenn überhaupt, die Antwort auf die Frage zu finden, ob in Nagoričino (Stil 2) noch die gleiche Werkstatt gearbeitet hat wie zwei Jahrzehnte früher in Ochrid.

Entweder haben wir es nämlich stets mit den gleichen Künstlern zu tun, die auf dem Athos jene Entwicklung durchlaufen, welche sie in der Folgezeit so weit von der Frühphase in Ochrid entfernt. In diesem Falle müßten wir aber Prizren aus der „Malerschule“ ausschließen.

Oder aber wir fassen den Hauptmeister von Ochrid bzw. seine Nachfolger nur noch auf dem Athos, während wir die Stiftungen Milutins einer anderen Werkstatt zuweisen müßten. Die eigentliche „Malerschule des Königs Milutin“ würde auf die auffallend homogene Gruppe des „Stils 2“ (Sv. Nikita, Studenica, Nagoričino und Gračanica) sowie den ersten Milutinbau, Prizren, beschränkt bleiben, also gerade auf jene fünf Gründungen des serbischen Königs, auf deren Zusammenhang H. mit Recht großen Wert legt. Die unleugbaren Beziehungen zu Ochrid würden dadurch erklärt, daß Michael und Eutychios schon früh aus der „Ochrider Werkstatt“ ausgeschieden wären,

in der sie nicht die führende Rolle gespielt hätten. Schließlich würde für die Athoskirchen sowohl der große zeitliche Abstand zu Ochrid als auch das Echo auf den damals bereits aktuellen Stil 2 begreiflich, der die Maler in einen Konflikt mit ihrer eigenen konservativen Grundhaltung gebracht hätte, und einen solchen Zwiespalt zwischen Altem und Neuem meint der Betrachter in vielen Szenen des Protaton zu entdecken.

Dieser Alternativvorschlag, der näher zu begründen wäre, ist nicht als Gegenthese gedacht, sondern sucht nur die unumgängliche Frühdatierung von Ochrid in Einklang zu bringen mit der Bedeutung von Prizren für die „Malerschule“, wie sie H. herausgearbeitet hat.

Die These des Verf., der die genannten Denkmäler alle einer einzigen Werkstatt einverleibt, ja der Zusammenarbeit zweier Maler zuschreibt, hat freilich den Vorzug größerer Einfachheit. Wie wird sie im einzelnen begründet? H. wählt als Ausgangspunkt seiner Stilanalyse die Ausmalung von Nagoričino, in der er mit guten Gründen die Erfüllung der künstlerischen Anliegen der „Malerschule“ erblickt. Nachdem er hier zwei Meister ermittelt hat, die den beiden vorhandenen Namen entsprechen, sucht er nach ihren Individualstilen in den früheren Denkmälern, um auf diese Weise die Etappen im Werdegang der beiden Künstler zu rekonstruieren. Da es sich bei den Künstlernamen aber nicht um Signaturen handelt, sondern um Inschriften, vermeidet H. mit Recht eine namentliche Attribution und spricht stattdessen von einem „Passionsmeister“ und „Georgsmeister“, denn er glaubt die beiden Künstler in den Szenenfriesen des Passions- und des Georgszyklus von Nagoričino am besten identifizieren zu können.

Das Verfahren als solches ist legitim und besticht durch seine Konsequenz und glänzende Begründung. Wie steht es aber mit der Tätigkeit zweier Maler in Nagoričino, deren „zwei Stile . . . die entscheidenden Aussagemöglichkeiten der gesamten Malerschule repräsentieren“ (S. 177)?

Die Frage drängt sich auf, seitdem die Fresken von Nagoričino in gereinigtem Zustand vorliegen. Denn jetzt treten dort u. E. mehr als zwei Maler in Erscheinung, unter denen der „Passionsmeister“ nicht länger als der Hauptmeister gelten kann, wie es H. annimmt. Die eindrucksvollste künstlerische Leistung an diesem Ort steckt nach unserer Auffassung im Auferstehungszyklus (Millet-Frolow III, Taf. 95/8), der im übrigen den szenischen Aufbau und das Prinzip der Szenentrennung des angrenzenden Passionszyklus (dazu S. 111) ignoriert; in Abb. 280 lassen sich diese beiden Zonen gut miteinander vergleichen. Zählt man dazu noch einen vierten Individualstil („Nikolausmeister“), der in der südlichen Chorkapelle zu fassen ist, so wird die Schlußfolgerung unausweichlich, daß neben den inschriftlich genannten Meistern noch weitere mit selbständigen Aufgaben betraut worden sind.

Dennoch verliert die Beschränkung auf nur zwei Malernamen damit nicht unbedingt ihren Sinn, auch wenn neben den namentlich genannten Künstlern jetzt noch weitere in unseren Gesichtskreis treten. Ebenso wenig verliert die Verfahrensweise des Verf. völlig ihre Geltung, nachdem ihre Ergebnisse im Licht des jetzt zugänglichen Materials

der Modifizierung bedürfen. Wir möchten nur einen Rollentausch vorschlagen und statt des bescheidenen „Georgsmeisters“ neben dem „Passionsmeister“ einen „Auferstehungsmeister“ in die Diskussion einführen, in dem wir den Protomagister von Nagoričino zu sehen glauben.

Wenn man sich einmal mit der Existenz eines solchen „Auferstehungsmeisters“ angefreundet hat, werden manche Hilfskonstruktionen des Verf. entbehrlich erscheinen, so die Annahme eines recht kurzen „Konstantinopler Intermezzos“ in Studenica, das nur für den „Passionsmeister“ gebraucht wurde (S. 181 f.), aber sich aus der Sicht des „Auferstehungsmeisters“ nicht mehr so episodenhaft ausnimmt. Allerdings ist jetzt die Frage wieder offen, welche Rolle der für Nagoričino so überzeugend charakterisierte „Passionsmeister“ in den älteren Schöpfungen der „Malerschule“ gespielt hat, d. h. die Frage nach den Personalstilen und dem wirklichen oeuvre der „Malerschule“. Die Frage hat grundsätzliche Bedeutung, denn führt sie hier zu befriedigenden Ergebnissen, so wird auch für andere Bereiche der spätbyzantinischen Wandmalerei viel gewonnen sein. Sie sollte einstweilen unabhängig von den überlieferten Malernamen angefaßt werden und von vornherein mit einem größeren Umfang eines solchen mittelalterlichen Werkstättenbetriebes rechnen, als ihn die Zahl der Namen suggeriert.

Bei der weiteren Diskussion des Problems „Michael und Eutychos“ wird man immer wieder auf H. zurückgreifen müssen, dessen Arbeit im Methodischen einen beträchtlichen Gewinn für die Geschichte der spätbyzantinischen Malerei bedeutet. Sie stellt einen imponierenden Versuch dar, auf die schwierige Frage nach einer Künstlerentwicklung im Rahmen spätbyzantinischer Werkstätten exakt begründete Antworten zu finden. Wenn ihre Ergebnisse heute neu überprüft werden müssen, so darf dabei nicht vergessen werden, daß H. von einem älteren Zustand der Denkmäler ausgegangen ist, der sich inzwischen durch die Reinigung der Fresken wesentlich verändert hat.

Hans Belting

## AUSSTELLUNGSKALENDER

AMSTERDAM Museum Willet Holt-huysen. Mai 1968: Verzameling van Dr. J. A. van Dongen te Amsterdam. Schilderijen, tekeningen en beeldhouwwerken van de 16de-20ste eeuw.

AACHEN Suermond-Museum. Bis 26. 5. 1968; Gruppe 65.

AARAU Aargauer Kunsthaus. Bis 16. 6. 1968: Arbeiten von Hans Eric Fischer und Heinz Schwarz.

BAUSCHLOTT Schloß. Bis 21. 5. 1968: Arbeiten von Rolf Thies, Hanna Nagel, Hans Läubin.

BERLIN Akademie der Künste. Bis 9. 6. 1968: Junge Generation - Großbritannien. Galerie Daedalus. Bis 12. 6. 1968: Computergrafik von Frieder Nake.

Galerie Nierendorf. Bis 1. 6. 1968: Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Graphiken von Bernhard Klein.

BIELEFELD Städt. Kunsthaus. Bis 2. 6. 1968: Deutsches Glas. Ausst. des Instituts für neue technische Form Darmstadt.

BOCHUM Städt. Kunstgalerie. Bis 30. 5. 1968: Rudolf Schoofs - Israel und Vietnam. Die Schrecken des Krieges. Hommage à Goya. BONN Städt. Kunstsammlungen. 21. 5.-23. 6. 1968: Amerikanische Druckgraphik. - Ernst-Moritz-Armdt-Haus. Bis 3. 6. 1968: Peter Joseph Lenné, 1789-1866.

Rhein. Landesmuseum. Bis 26. 5. 1968: Deutsche Graphik der letzten hundert Jahre aus der Sammlung Karl August Reiser. Bonn. CHICAGO Art Institute. Bis 30. 6. 1968: Mies van der Rohe Retrospective.

DARMSTADT Hess. Landesmuseum. Bis 3. 6. 1968: Aus den Beständen „Kunst des 19. Jahrhunderts“ und „Plakat und Karikatur zu Theater und Konzert“.

Kunstverein. Bis 9. 6. 1968: Wiesbadener Künstler. - Arbeiten von Inge Vahle.

DUISBURG Wilhelm-Lehmbruck-Museum. 26. 5.-17. 6. 1968: Duisburger Sesszession.

DUSSELDORF Galerie Alex Vömel. Mai/Juni 1968: Gerhard Marcks.