

als Gnadenlosigkeit, nicht aber als völlige Verderbtheit des Menschen betrachtet. Ist diese „gemäßigte“ Tragik nicht aber die echte? Und ist sie nicht die notwendige Voraussetzung für jene Gottesfurcht, die Weinstock mit vollem Recht als das Heilmittel für unsere entwurzelte Zeit bezeichnet? Denn hinter dieser Gottesfurcht, so sagt Weinstock, „steckt nicht ein Urpopanz, den der ängstliche Mensch sich selbst geschnitzt hätte, ja diese Furcht des Herrn brauchte auch nicht erst durch eine übernatürliche Offenbarung gelehrt zu werden; sie ist vielmehr die richtige Antwort lediglich auf eine vernommene Erfahrung, nämlich die der absoluten Grenze. Die von uns gemeinte Furcht des Herrn ist also nicht das mixtum compositum, aus Stimulans und Opiat von Theologen ausgekocht worden, sondern ist Ausdruck religiöser Urfahrung des Menschen und gehört mithin in jede vollständige humanistische Heilkunde hinein“ (347). Hätte Luther je die Gottesfurcht als „eine humanistische Forderung auf Grund eines anthropologischen Befundes“ (ebd.) ansehen dürfen, wenn er sich selbst treu bleiben wollte?

Johann Michael Hollenbach S.J.

Mittelalterliche Fresken aus Jugoslawien

Wir haben uns daran gewöhnt, Menschen und Dinge aus ihren ursprünglichen Zusammenhängen zu reißen und nach neuen Gesichtspunkten zu ordnen. So kann man griechische Gefäße, die nur dazu dienten, das geweihte Wasser für den Kult am Grabe aufzunehmen, neben Trinkgefäßen sehen und Altäre, auf denen geopfert wurde, neben Ritterrüstungen. Einen Sonderfall dieser musealen Haltung bedeutet es, wenn man Wandmalereien aus der Architektur herauslöst, sie zu gewaltigen Tafelbildern umgestaltet und von Ort zu Ort schickt.

Glücklicherweise handelt es sich bei der Ausstellung mittelalterlicher Fres-

ken aus Jugoslawien nicht um Originale, sondern um hochwertige Kopien, die ihre Reise durch unsere Museen antreten. München, Wien und Hamburg sollen diese großen Bilder anschauen.

Ihre erste Aufgabe ist es, Einblick in die Entwicklung der mittelalterlichen Monumentalmalerei des Landes zu geben.

Propaganda für Jugoslawien ist sicher eine weitere Funktion dieser Ausstellung. Über ihre fachliche (kunsthistorische) und kulturpolitische Bedeutung hinaus aber kommt die Ausstellung mit ihren Formen, die wir vereinfachend byzantinisch nennen wollen, einem Bedürfnis und einer besonderen Aufgeschlossenheit des modernen Menschen für diese Formensprache entgegen.

Zunächst mögen hier einige Hinweise auf die Entwicklung folgen. Die ausgestellten Werke reichen vom 11. bis 15. Jahrhundert und gliedern sich in zwei große Gruppen. Die bedeutendere Gruppe zeigt Fresken aus der Mitte und dem Süden des Landes. Sie finden sich besonders in den Kirchen der Orthodoxen. Die zweite Gruppe gehört in den Nordwesten. Sie stammt aus römisch-katholischen Kirchen, romanischen oder gotischen Stils.

Da die Anfänge der mazedonischen Malerei der ersten Gruppe bis in die Zeit der heiligen Cyrill und Methodius nur an stark zerstörten Werken zurückzuverfolgen sind, beginnt die Ausstellung mit einem Engelfries der Hagia Sophia von Ohrid. Die Bilder dieser Kirche zeigen eine auffällige Verwandtschaft mit den Malereien der Hagia Sophia von Saloniki.

Dagegen schließen sich die Fresken von Nerezi bei Skoplje aus dem 12. Jahrhundert an Werke der höfischen Meister von Konstantinopel an.

Damit ist also die byzantinische Herkunft der Bilder sicher.

Eine jähe Unterbrechung der Beziehungen zu Konstantinopel verraten die „blauen Fresken“ von Studenica. Hier werden die Folgen der Eroberung Kon-

stantinopels durch die Kreuzfahrer (1204) kunstgeschichtlich greifbar. Die Meister der „blauen Fresken“ von Studenica waren nämlich Serben, die sich nach adriatischen Werken orientierten, während die Fresken auf gelbem Grund, die wir in derselben Kirche wissen, aus der Zeit vor 1204 noch deutliche Beziehungen zu Konstantinopel zeigen.

Im 13. Jahrhundert erreicht die serbische Monumentalmalerei ihren Höhepunkt in den Fresken von Sopocani. Die gewaltige Wand mit dem Marienod oder der triumphierende Christus auf dem Rücken eines alten Mannes, dem Symbol der Hölle, die aus der dortigen Klosterkirche stammen, werden jedem Besucher der Ausstellung unvergeßlich bleiben.

In der Zeit des Königs Milutin (1296 bis 1321) beobachten wir die reichste Entfaltung dieser serbischen Kunst. Die eigenartigen Gestalten aus dem Jüngsten Gericht von Prizren und Gracanica oder die Darstellung der Hymne des heiligen Johannes Damascenus auf Mariä Himmelfahrt führen uns in neue Welten. Nach dem Tode des Königs löst sich die Schule in eine Vielfalt von Richtungen auf.

Eine letzte bedeutende Epoche dieser Kunst stellt die Zeit von 1380—1459 dar. Jetzt finden wir so sorgfältig durchgearbeitete Gemälde wie die Darstellung Christi auf dem Ölberg aus der Kirche des Klosters Andrejas in Mazedonien. Und aus der Klosterkirche von Resava dürfen wir die monumentale Figur eines heiligen Kriegers mit gezücktem Schwert betrachten.

Mit dem Fall von Smederevo im Jahre 1459 und der darauf folgenden Besetzung durch die Türken findet auch diese Entwicklung ein gewaltsames Ende.

Die Fresken der zweiten Gruppe beginnen im 13. Jahrhundert. Aus dem 14. und 15. Jahrhundert bietet die Ausstellung in der Anbetung der Könige und in einem Totentanz von Beram in Istrien Motive, die uns an heimische Meister des 14. und 15. Jahrhunderts erinnern.

So präsentiert sich die mittelalterliche Monumentalmalerei Jugoslawiens als eine Kunst, die in Griechenland ihren Ursprung hat, die aber dieser griechischen Kunst eine eigene Prägung gibt, ohne daß sich die Einflüsse des Westens übersehen lassen.

Wenn Milan Kasanin, der Direktor des Freskenmuseums in Belgrad, am Schluß seiner Ausführungen im Katalog als Ziel der Ausstellung ansieht, der Anblick der Kopien solle den Wunsch erwecken, die Originale zu betrachten, so können wir nur sagen, daß es den Ausstellern gelungen ist, dieses Ziel zu erreichen.

Mag sich damit die Ausstellung auch als Einladung eines Staates erweisen, der uns weltanschaulich fernsteht, die kulturelle Leistung des Gebotenen, die Sorgfalt der Kopien, den Wert der Einführung von S. Radajic und Milan Kasanin wird man gern anerkennen.

Darüber hinaus aber verrät die Gestaltung einer solchen Ausstellung ein feines Gespür für das Empfinden des modernen Menschen, der sich von diesen Formen stärker angesprochen fühlt. Malraux, ein Deuter der modernen Form, sagt in seinem „Imaginären Museum“, „der neue Stilbegriff ist die byzantinische Kunst“. Er will damit sagen, daß es die Aufgabe der Kunst ist, die Gestalten des Menschen der (photographischen, fiktiven) Wirklichkeit zu entreißen, um sie im Heiligen aufgehen zu lassen. Sie (die byzantinische Kunst) bietet einer „Kultur, die sich selbst nicht mehr begreift“, die Zeichen, hinter denen sie das Mysterium ahnt. Beim Anblick dieser gewaltigen Gemälde mit ihren fremden Engeln und Heiligen zeigt sich plötzlich, daß diese Ausstellung auch ins Religiöse wirkt: sie erweist die Wirklichkeit des Heiligen. So erfüllt die zunächst anscheinend zerstörende Kraft musealen Denkens, das die Werke der künstlerischen Betrachtung wegen aus ihren Zusammenhängen reißt, einen religiösen Auftrag am modernen Menschen.

Herbert Schade S.J.