

# DIE RUMÄNISCHEN HOLZKIRCHEN IN SIEBENBÜRGEN UND DAS MALERBUCH VOM BERGE ATHOS

VON ENDRE VON IVÁNKA

Wenn jemand, der sich für byzantinische Kunst und Kulturgeschichte interessiert, nach Siebenbürgen kommt, wird er in den Städten wenig finden, was ihn anspricht und seinem Interesse Anregung bietet. Die Städte sind im Gesamtcharakter westlich, oft sogar westlicher, als die kleineren Städte des ungarischen Tieflandes. Überall sind Gotik, Barock und Rokoko durch imponierende Bauten vertreten und die gotischen Stadtkirchen auf den Hauptplätzen, die barocken Klosterkirchen, die Palais der Rokokozeit und ganze, in ihrer Schlichtheit harmonisch-schöne Häuserreihen vom Anfang des 19. Jahrhunderts, wenn sie auch in manchem eine eigene ungarische Note aufweisen, verraten doch nicht im Geringsten, dass wir uns weiter im Osten befinden als in irgend einer anderen Stadt Ungarns, ja die Atmosphäre alter Tradition und jahrhundertelanger städtischer Kultur berührt oft sogar westlicher als der Eindruck mancher ungarischer Städte. Überall fühlt man, dass hier die ungebrochene kulturelle Tradition nicht durch die Verheerungen der Türkenzeit abgerissen wurde. Die neubyzantinischen Bauten, die stellenweise in der rumänischen Ära errichtet worden sind, fügen sich nicht in das Gesamtbild ein, sind in dieser Umgebung wurzellos, ganz abgesehen davon, dass sie den Freund byzantinischer Kunst auch gerade von künstlerischem Standpunkt aus selten befriedigen können.

Ganz anders steht es auf dem Lande. In der nächsten Umgebung der Städte schon, wo es rumänische Landbevölkerung gibt, tritt der Reisende in eine ganz eigenartige Welt, in der sich unverfälschte byzantinische Traditionen mit urtümlich-primitiver Volkskunst zu einem überaus interessanten und anziehenden Ganzen verbinden: es ist die Welt der rumänischen Holzkirchen.

Der Grundriss der Kirchen — so sehr uns auch das lange, hohe, weit vorgreifende Dach über der niedrigen, schweren Balkenwand, der spitze Turmhelm über dem kurzen, von kleinen Fenstern durchbrochenen, oder von einer Galerie umgebenen Turm, und die Arkaden

um die Kirche in eine längstvergangene Zeit zurückversetzen — ist freilich auch noch westlich, oder zumindest von westlichen Formen wesentlich nicht verschieden. Die vier Ecktürmchen, die zuweilen den Turmhelm umgeben, sind jedenfalls auf den Einfluss siebenbürgisch-deutscher Vorbilder — (Kirchen, sowohl als Stadttürme) — zurückzuführen. Treten wir aber durch die niedere Tür ein, — vorsichtig gebückt, denn anders ist dies gar nicht möglich — so umgibt uns mit einem Male eine ganz fremdartige, oder von byzantinischem Standpunkt gesprochen, eine wohlvertraute, aber ganz östliche Welt.

Aus dem niedrigen, flachgedeckten Vorraum, in den wir eingetreten sind, öffnet sich durch eine durchbrochene Wand (oft ist es nur eine Brüstung, die eine Reihe von Stützpfeilern trägt), die in der Mitte eine Türöffnung hat, der Blick in den Hauptraum. Über ihm erhebt sich ein Tonnengewölbe, das sich ganz selbständig unter das Sparren- und Schindeldach einschiebt. Von Wand zu Wand sind Rundbogen errichtet, die nach innen zu mit Brettern verschalt sind, die in der Längsrichtung der Kirche liegen. Den Hauptraum begrenzt nach der anderen Seite zu die Ikonostase, die Bilderwand mit den drei heiligen Türen, die zum Altarraum führen, wie sie uns aus jeder Kirche des griechischen Ritus geläufig sind. Da der Altarraum, ebenso wie der Vorraum, flach abgedeckt ist (über dem Vorraum erhebt sich ja der Turm, und in dessen Gebälk hätte das Turmgewölbe keinen Platz), so schliesst das Tonnengewölbe sowohl gegen den Unterbau des Turmes, der über dem Vorraum liegt, als gegen den über dem Altarraum liegenden Dachraum mit einer Holzwand ab, die hinten über der Wand zwischen Vorraum und Altarraum, vorne über der Ikonostase sich erhebt und die Rundung des Tonnengewölbes halbkreisförmig ausfüllt und nach beiden Seiten hin abschliesst.

An die Stelle des offenen Blickes in das Dachgebälk, wie ihn die ältesten westlichen Holzbauten und selbst noch die frühmittelalterlichen Basiliken bieten, oder einer flachen Bretter- und Balkendecke — auf beides waren wir beim Eintreten gefasst — ist so, wenigstens für den Mittel- und zugleich Hauptteil der Kirche, ein Tonnengewölbe mit zwei Rundbogenfeldern als Abschluss getreten, ein willkommenes Feld für die staunenswert reiche Bemalung des Kircheninnern. Hier entfaltet sich erst ganz der byzantinische Charakter dieser Kirchen, oft sonderbar gemischt mit einer volkstümlich-bäuerlichen Formenwelt, deren Primitivität nur noch gehoben wird durch einzelne Anachronismen und Züge der ganz neuzeitlichen Umgebung, in der viele dieser innerlich so altertümlichen Malereien entstanden sind.

So sieht man auf einem Bilde Pilatus thronen in langem, bis auf die Füße reichendem Gewande, mit langem schwarzen Bart und über den Nacken hängendem langen Haar. Aber auf dem Kopf hat er den zweispitzigen Beamtenhut der josephinischen und franziszeischen Zeit, mit silberner Tresse; er ist ja Beamter des römischen Kaisers! Die Soldaten, die Christus geisseln oder mit Dornen krönen, sind bald Türken mit gestreiften Mänteln und Turbanen, bald sind es Husaren mit kurzen Jacken und roten, verschnürten Hosen (Abb. 8); es sind aber Soldaten, und da malt der einfache Bauernmaler, der diese Kirche ausgemalt hat und in einer schwerfällig auf den Längsbalken der Vorhalle hingemalten Aufschrift die Kirchenbesucher um ihre Fürbitte im Gebet ersucht, eben das ein, was für ihn jeweils der Inbegriff des Soldaten ist. Die Hirten, die das Jesuskind anbeten, tragen natürlich den Bundschuh des rumänischen Hirten, und die Magd des Pilatus hat eine ebenso schön gestickte Schürze wie nur irgend eine Bäuerin am Sonntag, die diese Kirche besucht (Abb. 3.). Diese Bilder aus der Leidensgeschichte und von der Auferstehung und Himmelfahrt Christi sind belebter, bewegter, und auch volkstümlicher. Daneben sind dann ganz byzantinischsteife und doch sehr ausdrucksvolle Reihen von Heiligen, wie wir sie aus den Mosaiken von Ravenna kennen, oder Reihen von Brustbildern der Propheten, mit Schriftrollen und Spruchbändern. In der Ausführung ist die ganze Skala vertreten, von geschmackvoll ornamentierter und gut durchgebildeter Zeichnung, die oft auch gotische und barocke Einflüsse durchblicken lässt, bis zur allereinfachsten, kindlich naiven und doch ergreifenden Darstellung eines bäuerlich-urtümlichen Zeichnertalents. Die byzantinische Eigenart und Linienführung haben am stärksten die Bilder bewahrt, die die Decke des Vorraums und des Altarraums und die Mitte des Tonnengewölbes schmücken (wahrscheinlich, weil hier am meisten nach bildlichen Vorlagen, Ikonen u. a. gearbeitet worden ist): Die heilige Dreifaltigkeit, entweder die drei Personen einzeln oder auf einem Bild vereinigt, Christus als Hohepriester, die Krönung Mariä (Abb. 4).

Trotz der Abwechslung und Mannigfaltigkeit der Darstellungen (kaum eine Kirche gleicht ikonographisch völlig der anderen) ist aber doch in dem allen ein festes Schema wahrzunehmen. Die vier Medallions mit den drei Personen der heiligen Dreifaltigkeit und als viertes die Mutter Gottes, in der Mitte des Tonnengewölbes (Abb. 6) gehören ebenso zum unabänderlichen Bestande dieser Ikonographie wie der thronende Christus links und rechts von je sechs Aposteln umgeben auf dem Rundbogenfelde über der Ikonostase (dazu kann, darüber, eine Darstellung der Kreuzigung treten Abb. 5.), wie die Grablegung Christi

über der sogenannten Prothesis, dem Tisch zur Herrichtung der heiligen Gaben im Altarraum, wie die Engel und Hierarchen an der Wand des Altarraums selbst, eine irgendwie auf die Mutter Gottes bezügliche Darstellung auf der Decke des Vorraums. Die Darstellungen aus dem Leben Christi und der Leidengeschichte nehmen dann, in ein oder zwei Reihen, die linke und rechte Seite des Tonnengewölbes ein. Darunter, an den Wänden, oder noch darüber, zwischen diesen Szenenbildern und den Medaillons in der Höhe des Tonnengewölbes, sind die Reihen von Heiligenbildern angebracht, denen im Vorraum, dem Frauenraum, die Darstellungen der heiligen Frauen entsprechen. Im Rundbogenfeld des Hauptraumes, das gegen den Vorraum zu gelegen ist (da der Vorraum flach abgedeckt ist, hat dieses Feld im Vorraum selbst keine Entsprechung), ist entweder Adam und Eva, das Paradies und der Sündenfall dargestellt, oder das letzte Gericht mit einer dramatischen und phantastischen Darstellung der Höllenstrafen der Verdammten. Der gähnende Höllenrachen, als Drache, gemahnt an spätgotische Darstellungen, entstammt aber orientalisches-griechischer Tradition. Sonst ist das letzte Gericht auch wohl im Vorraum an der Eingangswand abgebildet, oder es steht dort auch nur der Tod, nicht als Gerippe mit Sense und Stundenglas, sondern der griechisch-östlichen Tradition entsprechend, als „Satyriskos“ eine braunlich-schwarze Dämonengestalt mit bleckenden Zähnen, struppigem Haar und einem Schwert in der einen Hand, während die andere den Todeskelch hält (Abb. 7).

Woher stammt, fragt man sich, eine so auffallende Übereinstimmung in diesen Grundzügen, bei einer so reichen Variation der Formen, der Darstellungsart, der Auffassung und der Ausfüllung dieses Schemas im einzelnen, eine um so auffallendere Übereinstimmung, als die älteren Malereien in den Steinkirchen der Rumänen, die sich in einzelnen Gebieten am Südrand Siebenbürgens finden und vom Ausgang des Mittelalters und aus dem Beginn der Neuzeit stammen, keineswegs eine so strenge Befolgung eines einheitlichen ikonographischen Schemas aufweisen? Man wäre geneigt, die Erklärung in einem gemeinsamen Vorbilde zu suchen, einem massgebenden Kunstwerke, dem alle diese Maler nacheiferten und das einen so weit reichenden ikonographischen Einfluss ausgeübt hat. Aber die Lösung der Frage liegt in einer anderen Richtung. Sie wird durch die Tatsache gegeben, dass das sogenannte *Malerbuch vom Berge Athos*, das Handbuch der Malerei, das die ikonographischen Traditionen und handwerklichen Erfahrungen der Malermönche des Berges Athos zu einem Kanon der Malkunst zusammenfasst, von der Mitte des 18. Jahrhunderts an nicht nur, wie einige Jahr-

zehnte vorher schon, in griechischen und slavischen Fassungen in Rumänien verbreitet, sondern auch, und zwar in dem Zeitraum von 1740 bis 1841 in sechs voneinander unabhängigen Versionen, ins Rumänische übersetzt wurde. V. Green hat in mehreren Arbeiten das Verhältnis dieser Übersetzungen zueinander und zu ihren griechischen Vorlagen klargestellt.

Eine eingehende Untersuchung der Ikonographie der rumänischen Holzkirchen, im Hinblick auf den Inhalt dieses Malerbuches, müsste natürlich erst in Angriff genommen werden; hier sind von C. Petranu in seinen Arbeiten über die Holzkirchen der Komitate Arad und Bihar, erst die ersten, einleitenden Schritte gemacht worden. Soviel aber kann jetzt schon gesagt werden (und das hat auch Petranu in seiner zusammenfassenden Schrift *L'art roumain en Transsylvanie*, Bukarest, 1938, S. 31 festgestellt), dass alle die Züge, die für die Ikonographie der Holzkirchen grundlegend und wesentlich sind, und in denen sie im Grossen und Ganzen übereinstimmen, auch im „Malerbuch“ als Regeln und allgemeingültige Vorschriften zu finden sind, sowohl was die Darstellung einzelner Szenen und Gestalten, als die Verteilung der Bilder auf die verschiedenen Teile des Kircheninneren betrifft.

Dass dieser Aufschwung der byzantinischen Traditionen, und zwar gerade der Traditionen des Athos, eben in diese Zeit fällt, lässt sich aus vielen gleichzeitigen Erscheinungen erklären. Die mit dem Jahre 1711 einsetzende „Fanariotenzeit“, die Zeit der griechischen Hospodare in Rumänien, die durch die Herrschaft ausgesprochen griechenfreundlicher, einheimischer Woiwoden vorbereitet wurde, wird in politischer, sozialer und kirchenpolitischer Hinsicht zwar durch eine ausgesprochen konstantinopolitanische Orientierung gekennzeichnet; in religiöser Hinsicht, für das geistige Leben des Volkes war aber der Einfluss der Mönchswelt des Athos ausschlaggebend. Das zeigt sich nicht nur in der Verbreitung der — religiösen sowohl als auch bloss fabulierend erzählenden — Volksbücher (obwohl auch hier der Einfluss des Athos entscheidend war; N. Cartoian, der dieses Gebiet der rumänischen Literatur in grundlegender Weise bearbeitet hat, lässt auf die „Periode südslavischen Einflusses“ mit dem Ende des 17. Jahrhunderts die Periode griechischen Einflusses folgen, und zeigt in seinem Werke über die rumänische Volksliteratur, dass die meisten dieser Volksbücher, darunter auch solche, die der Unterhaltungsliteratur angehören, ihren Weg nach Rumänien über den Athos genommen haben). Viel mehr gilt dies für die eigentlich geistliche Literatur. Wir können hier auf Zusammenhänge hinweisen, die erst in der allerjüngsten Zeit klargelegt worden sind (es möge z. B. besonders auf die Arbeiten von A. M. Ammann S. J.



*Abb. 1. Tótfalu. Gesamtansicht der Kirche*

OSZK

Országos Széchényi Könyvtár



Abb. 2. Hauptraum (Wand)  
Märtyrer von Sebaste



Abb. 3. Hauptraum (Wand)  
Märtyrer von Sebaste



Abb. 4. Vorraum (Deckenbild)  
Krönung Mariä



Abb. 7. Vorraum: der Tod

# OSZK

Országos Széchényi Könyvtár

# ALMÁSKÖBLÖS



Abb. 5. Hauptraum  
Rundbogen über der Ikonostase

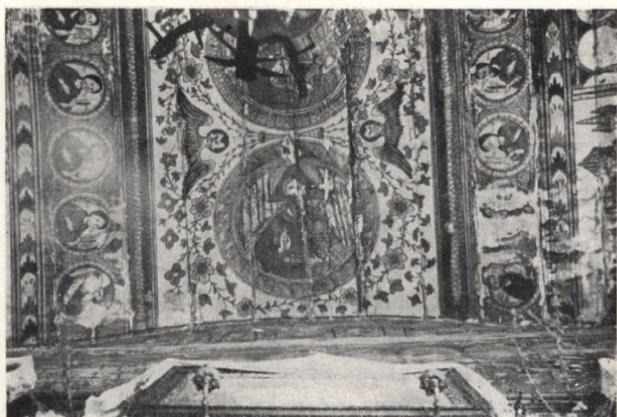


Abb. 6. Hauptraum  
Tonnengewölbe (Deckenbild)



Abb. 8. Hauptraum (Tonnengewölbe)  
Geißelung Christi

OSZK

Országos Széchényi Könyvtár

hingewiesen sein). Die sogenannte *Philokalia*, eine Blumenlese aus der griechischen aszetischen und mystischen Literatur vom 4. bis zum 14. Jahrhundert, mit besonderer Berücksichtigung der sogenannten hesyastischen Richtung, ist im Jahre 1782 im Druck erschienen, zwar in Venedig, aber im Auftrag und auf Kosten des Fürsten der Moldau und der Walachei Johannes *Maurokordatos*. Die Anregung dazu mag auf die griechischen Mönche vom Athos zurückzuführen sein, die, wie bekannt, in grosser Zahl in die rumänischen Fürstentümer kamen, seitdem immer mehr Klöster in Rumänien den verschiedenen Athosklöstern unterstellt oder „zugeeignet“ wurden (*afierosi* ist der typischerweise dem Griechischen entlehnte Ausdruck für diesen kirchenrechtlichen Vorgang). Dafür spricht nicht nur die Tatsache, dass der berühmte Mönch *Nikodim* vom Athosberge, der Redaktor dieser Sammlung und der bedeutendste griechische aszetische Schriftsteller dieser Zeit, rege Beziehungen zur Moldau unterhielt, sondern vielleicht noch mehr der Umstand, dass der berühmte Mönch *Paisij Veličkovsky* der Initiator der grossen Reform des russischen Mönchswesens und des Starzentrums zu Ende des 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts in einem Kloster in der Moldau die *Philokalia* kennenlernte und sie im Jahre 1793 unter dem Namen *Dobrotolubie* ins Altkirchenslavische übersetzte, von wo sie dann ihren Siegeszug über ganz Russland, in die Klöster und in die religiösen Kreise des russischen Bauerntums, die Welt der Pilger, Büsser und Einsiedler antrat. (Ein merkwürdiges Zeugnis dafür ist das sogenannte *Pilgerbuch* aus der Mitte des vorigen Jahrhunderts, deutsch herausgegeben von R. v. Walter: *Ein russisches Pilgerleben*. Berlin, 1925.) Die letzten Nachklänge und literarischen Reflexe dieses weitreichenden Einflusses sind die Gestalten des „Pilgers“ in *Dostojewskis Jüngling* und des Starez *Sosima* in seinen *Brüdern Karamasow*. Mit Recht bemerkt P. Ammann, dass „die Gedankenwelt dieses Buches heranzuziehen ist, wenn man die theologischen Anschauungen des russischen Volkes verstehen will“, und auch *N. Arsenlew* betont in dem Bändchen *Die Kirche des Morgenlandes* (in der Sammlung *Göschen*) die grundlegende Bedeutung, die dieses Werk für das russische geistige Leben, des Volkes sowohl als der konservativen altmodischen Kreise, im 19. Jahrhundert hatte.

Wenn die Geisteswelt des Athos so tiefgehende Einflüsse eben auf dem Weg über die Moldau ausgeübt hat, so ist es nicht erstaunlich, dass schon am Anfang der Zeit des entscheidenden griechischen Einflusses in den rumänischen Fürstentümern, noch vor diesen aszetisch-mystischen Schriften, das Malerbuch vom Berge Athos und mit ihm die ikonographischen Traditionen der Athosklöster in die Moldau Eingang

gefunden haben und von dort schnell nach Siebenbürgen hinüberwirkten. Dass dies gerade damals geschah, erklärt sich aus der entscheidenden Wendung im kirchlichen Leben der Rumänen, die damals eintrat, und die sich auch auf die kirchliche Ikonographie auswirkte.

Unter dem Einfluss der protestantischen Fürsten konnten die Rumänen in Siebenbürgen ihrer Kirche nur dadurch eine Stellung sichern, die, wenn auch immerhin noch einigermaßen gedrückt, so doch wenigstens auf dem flachen Lande günstiger war als die der Katholiken, dass sie so sehr als möglich von den Katholiken abrückten und sich, so weit dies möglich war, den Protestanten anglichen. Daher kommt es, dass im kirchlichen Leben der orthodoxen rumänischen Kirche Siebenbürgens im 17. Jahrhundert eine ausgesprochen protestantisierende Strömung festzustellen ist; auf diesen protestantisierenden Einfluss, ja sogar auf direkten Eingriff der Staatsgewalt ist auch die Einführung der Volkssprache im Gottesdienst, die Erhebung des Rumänischen zur liturgischen Sprache zurückzuführen. Hierher gehört natürlich auch das Aufgeben der kirchlichen Malerei, des „Bilderdienstes“. Um nicht bei den Protestanten Anstoss zu erwecken, verzichteten die orthodoxen Rumänen immer mehr auf den Bilderschmuck ihrer Kirchen, der ihnen als „katholisch“ hätte ausgelegt werden können, und bequerten sich immer mehr der Bildlosigkeit der protestantischen Kirchen an. Einzelne Ikonen sind zwar in dieser Zeit entstanden z. B. in den Jahren 1634, 1677 und schliesslich 1681 das berühmte Gnadenbild des Klosters Nicula, das sich jetzt in der Piaristenkirche in Kolozsvár (Klausenburg) befindet; vollständig ausgemalte Kirchen aber, wie sie die byzantinische Tradition erfordert, gehören in dieser Zeit zu den grössten Seltenheiten. Das ändert sich mit einem Schlag, als im Jahre 1697 ein Teil der rumänischen Kirche die Union mit der katholischen Kirche eingeht und zugleich auch die orthodoxe Kirche unter dem neuen Regime vollständige Freiheit in dieser Beziehung erhält. Wie sehr die Pflege der kirchlichen Malerei in diesem Zeitraum zurückgegangen war, ist daraus zu ersehen, dass in der unierten griechisch-katholischen Kirche unter die disziplinären Verordnungen der ersten Provinzialsynoden auch solche aufgenommen werden mussten, die für die Wiederbelebung der kirchlichen Malerei sorgten und die bildliche Ausschmückung der Kirchen anordneten. Es ist ohne weiteres verständlich, dass der neue Aufschwung, den die kirchliche Malerei unter diesen Umständen nahm, an die griechischen Traditionen anknüpfte, die sich eben damals in den rumänischen Fürstentümern zu verbreiten begannen (wie wir sahen, fällt eben in diese Zeit der neu einsetzende und verstärkte Einfluss des Griechentums und ins-

besondere des Athos auf die rumänischen Fürstentümer), und dass dergestalt das Malerbuch vom Berge Athos die Grundlage der Ikonographie der rumänischen Holzkirchen Siebenbürgens wurde, und wir den Einfluss dieses Malerbuches auf Schritt und Tritt feststellen können, so dass z. B. selbst in einer kleinen Holzkirche in der Nähe von Kolozsvár (Klausenburg) aus dem Jahre 1821 im Hauptraum der Kirche unter den (rührend primitiven) Darstellungen aus dem Leiden Christi die 40 Märtyrer von Sebaste zu sehen sind, Hesychias, Meliton Heracilius, Smaragdus Damnu, Eunikios (diese beiden sind auf Abb. 3 zu sehen) und wie sie alle noch heissen, Alexander, Elias, Georgonius, Athanasius (diese beiden zeigt Abb. 2) und so fort, genau in derselben Reihenfolge, wie sie in den Malerbüchern angegeben ist (vgl. V. Green, *Carti de Pictura bisericească bizantină, cernanti* 1936 S. 229—30 und 337—38).

Dieser Zusammenhang erklärt auch einen wesentlichen Punkt in der Struktur dieser Holzkirchen. Es ist viel über den Ursprung dieses Kirchentypus verhandelt, ja sogar gestritten worden und die Broschüre von C. Petranu (Die Holzkirchen der Siebenbürgischen Rumänen im Lichte der neuesten fremden Würdigungen. Hermannstadt, 1934) vereinigt eine Anzahl oft ganz sonderbarer Äusserungen zu dieser Frage. G. Treiber findet in der Schnittornamentik dieser Kirchen „Schmuckformen der germanischen Völkerwanderungszeit“ wieder, der Belgier E. Dhucque fühlt sich an die flamländischen Kirchen gemahnt, der Schwede S. Curman findet, dass „die siebenbürgischen Kirchen mehr mit den norwegischen zu tun haben, als mit den scharotischen“, während der Norweger S. Erixon ganz allgemein „eine Menge interessanter Ähnlichkeiten mit den Kirchen in Osteuropa und Skandinavien“ feststellt; den Franzosen L. Romier „erinnern diese Kirchen an die Silhouette der Glockentürme unserer Bretagne“, K. Hielscher sieht in ihnen eine Übertragung „der Bauformen der deutschen Kirchenburgen“ „ins Romanisch-Heitere“ und so fort. Von der anderen Seite her wollen ruthenische Gelehrte einen ursprünglich slavischen, quadratischen Holzbau, wie er in dem Heiligtum zu Arkona auf Rügen gefunden worden ist, als Ausgangspunkt sowohl für den ruthenisch-ukrainischen Kuppelkirchenbau, als für den siebenbürgisch-rumänischen Kirchentypus ansetzen, in dem Sinne, dass der quadratische Grundriss in dem einen Fall vervielfältigt und dann zu einer grösseren Raumeinheit zusammenfasst, im anderen Fall zu einem länglichen Rechteck ausgedehnt worden ist. Aus der Sichtung der vielfältigen Ansichten ergibt sich, dass natürlich so fernliegende Gleichsetzungen völlig unbegründet sind (auch mit der skandinavischen Stab-, d. h. Mastenkirche hat

dieser Kirchentypus nichts, als eben das Holzmaterial gemein), dass aber eine unbestreitbare Ähnlichkeit zwischen den siebenbürgischen Holzkirchen und den oberungarischen, mährischen und schlesischen Holzkirchen besteht, und dass man jedenfalls berechtigt ist, alle diese Kirchen, mit dem einen Turm über dem Eingang und dem länglichen rechteckigen Grundriss, als Vertreter des westlichen Typus, dem Kuppelkirchenbau der Ruthenen sowohl als dem zwar gleichfalls länglichen, aber von drei kleeblattförmigen Apsiden abgeschlossenen Grundriss der Kirchen in den rumänischen Fürstentümern (ein Typus, der hier und da auch über den Karpathenrand nach Siebenbürgen herübergreift) gegenüberzustellen. Was innerhalb dieser „westlich“ zu nennenden Gruppe die rumänischen Holzkirchen unterscheidet und sie zu einer eigenen Gruppe macht, ist eben das Tonnengewölbe, das jedem Besucher solcher Kirchen auf den ersten Blick als eigenartig auffällt. Denn dass der Turm auf westliche Einflüsse zurückgeht, geben auch die rumänischen Forscher zu; der längliche Grundriss ist gleichfalls westlich („aus den Forderungen des Kultus“, wie Petranu meint, ergibt sich nur die Dreiteilung des Raumes, die aber ebenso durch die drei nebeneinandergesetzten Quadrate der ruthenischen Kuppelkirche wie durch einen zu teilenden länglichen Raum gelöst werden kann), es bleibt also als eigenartig rumänisch nur das eingebaute Tonnengewölbe.

Der Behauptung Petranus, dass es „seinen Ursprung im Holzbau hat“, haben auch massgebende rumänische Kunsthistoriker wie *G. Bals* widersprochen. Auffallend an diesem Tonnengewölbe ist besonders, dass es in keinem konstruktiven Zusammenhang mit der Kirche steht. (Der einzige Einfluss, den es auf den Ausbau der Kirche im Ganzen ausübt, ist der, dass die Dachsparren auf den Seitenwänden oder auf den Säulen und Pfosten der die Kirche umgebenden Arkaden ruhen müssen, und nicht miteinander durch Balken verbunden werden, bzw. auf quer über das Schiff der Kirche gelegten Balken aufliegen können, da diese sonst durch das Tonnengewölbe geführt werden müssten — also bloss eine Erschwerung der Konstruktion.) Im übrigen trägt oder stützt das Tonnengewölbe nichts, und ebensowenig ist es zur Eindeckung des Raumes nötig, da über ihm erst der eigentliche Dachstuhl sich erhebt. Die kultisch notwendige Dreiteilung des Raumes wäre — die Längskirche einmal als gegeben betrachtet — ebenso durch Trennungswände in einem flach gedeckten Raume durchzuführen, oder in einem Raume, der nach oben, gegen den Dachstuhl zu, offen ist. Welcher Erwägung verdankt also das Tonnengewölbe seinen Einbau in die rumänischen Holzkirchen Siebenbürgens?

Die Erklärung gibt eben das Malerbuch vom Berge Athos. Es rechnet in seinen Vorschriften für die Anordnung der bildlichen Darstellungen mit mehrkuppeligen Kirchen, mit Kirchen, die im griechischen Kreuz gebaut sind und über der Kreuzung der Gewölbe keine Kuppel haben, mit langen Tonnengewölben, aber in keinem Fall mit einer flachen Decke, oder damit, dass nur die Seitenwände als Bildflächen zur Verfügung stehen und über dem Kirchenraum das blosse Gebälk steht, wie in den frühmittelalterlichen Basiliken. Die Darstellungen sind immer der Höhe nach gestuft, als oberstes ein oder mehrere Medaillone mit Christus als Pantokrator, der hlg. Dreifaltigkeit, und dazu die hlg. Jungfrau und der Täufer, dann eine Reihe von Festbildern und Szenen aus der Leidensgeschichte, darunter Reihen von Propheten, Märtyrern usw. — das ist das feststehende Schema, das sich zwar vom Kuppelbau auf das Tonnengewölbe übertragen lässt (und auch schon im Malerbuch in der Längsanordnung vorkommt), nie aber auf eine flache Decke. Ebensowenig kann das Malerbuch auf die zwei halbkreisförmigen Rundbogenfelder verzichten, die sich entweder aus einer unter der Kuppel seitlich anschliessenden Apsis oder aus dem Abschluss eines Tonnengewölbes ergeben, die aber in einem flach gedeckten Raume völlig fehlen müssen, und in denen der Vorschrift gemäss vorn der thronende Christus mit den Aposteln und darüber oft auch die Kreuzigung Christi, hinten, gegen den Vorraum zu, das letzte Gericht oder der Sündenfall Adams Platz finden müssen. Den ikonographischen Vorschriften des Malerbuches konnte nur so Folge geleistet werden — und so ist denn das Tonnengewölbe in die rumänischen Holzkirchen eingebaut worden, wobei zugleich durch die Querwände, auf denen das halbkreisförmige Abschlussfeld des Tonnengewölbes ruhte, die kultisch notwendige Dreiteilung des Raumes erzielt wurde, die an sich zwar die Querwände, aber nicht das Tonnengewölbe erfordert hätte.

Das Tonnengewölbe in den rumänischen Holzkirchen Siebenbürgens, die sich im übrigen durch nichts von den Holzkirchen der anschliessenden westlichen Gegenden unterscheiden würden, ist also wirklich das eigenartig rumänische an ihnen — aber nicht in dem Sinne, als ob es ein Bestandteil einer eigenartigen Bautradition, einer architektonisch von den anderen verschiedenen ursprünglich und bodenständig *rumänischen*, alterkömmlichen, ja uralten Bauweise wäre, sondern als Sympton und Folge des ikonographischen Einflusses, den die *byzantinischen* Traditionen des Athos im 18. Jahrhundert mit erneuter Stärke auf das Rumänentum Siebenbürgens auszuüben begannen. Was diese Holzkirchen von dem westlichen Holzkirchen-Typus unterscheidet, stammt nur daher, dass den ikonographischen Erforder-

nissen des Malerbuches Genüge geleistet werden musste, und ist insofern byzantinischen, genauer genommen athonitischen Ursprungs. Mit der Einsicht in den Ursprung ist aber auch die Bestimmung der Entstehungszeit dieses Typus gegeben. Er ist nichts Urrumänisches, als „Ausdruck der rumänischen Volksseele“ (Petranu) seit altersher Überliefertes, sondern verdankt seine Entstehung dem griechischen Einfluss vom Athos her, zu Ende des 17. und zu Anfang des 18. Jahrhunderts. Es steht also in diesen Kirchen einer der letzten Ausläufer byzantinischer Tradition vor uns, der hier, in verhältnissmässig später Zeit, zur Volkskunst geworden ist, und die Eigenart der rumänischen Holzkirchen begründet hat, die ohne diesen Einfluss, als Bauten, sich in nichts von den ungarischen, slowakischen, mährischen und schlesischen Holzkirchen unterscheiden würden. Nicht im Baulichen, sondern im Ikonographischen ist also das spezifisch Rumänische, d. h. Byzantinische dieser Kirchen zu suchen.

OSZK  
Országos Széchényi Könyvtár