

IKONEN DER ZOGRAPHEN AUS MOSHOPOLJE IN SRPSKI  
KOVIN (RÁCZKEVE) IN UNGARN

Eine Gruppe von Zographen aus Moshopolje — der einst wirtschaftlich und kulturell ziemlich entwickelten griechisch - zinzarischen Stadt in Epirus — gelangte im siebenten Jahrzehnt des XVIII Jahrhunderts in serbische Kirchen des Bistums von Ofen (Buda), wo sie ausnehmend umfangreiche und verschiedenartige malerische Werke schuf — ein Opus, das sich durch seine Eigenart von den damaligen Stilrichtungen der serbischen Kunst im Donaugebiet durchaus absondert. Nur drei Jahrzehnte früher, kam aus dem Süden auch der Zograph Hristofor Žefarović, dessen Malerei, aber mehr noch sein graphisches Werk, dauernde Merkmale in der bildenden Kunst seines Tätigkeitsmilieus hinterlassen hatte.

Zur Übersiedlung der Zographen aus dem Süden nach Norden ist es zweifellos infolge jener massenhaften, oft spontanen demographischen Dislozierungen der Orthodoxen aus der damaligen Türkei nach Ungarn gekommen. Am besten ist dies aus der bereits festgestellten Gegenwart der levantinischen Zivilisation ersichtlich, welche auf den Wegen der Auswanderung auch in die ungarischen, vornehmlich in die von Serben und Grekozinzaren im Norden angesiedelten Städte gelangte. Das Aufkommen und verschiedene Aspekte dieser Zivilisation, die auf das gesellschaftliche Leben der Ansiedler einen wesentlichen Einfluss ausübte, widerspiegelten sich wohl am sichtbarsten in der spätbyzantinischen Kunst. Und nach dem unumgänglichen Untergang ist diese verpflanzte Zivilisation, gerade in der Kirchenmalerei konserviert, als eloquente historische Zeugin der einstigen Gegenwart auf jenen entfernten Räumen verblieben. Die spätbyzantinische Malerei und Ikonographie, manchmal auch mit griechischen Inschriften, sind in der Tat gerade als Schöpfungen der Zographen aus Moshopolje vertreten, — jener Zographen, die sich dort ohne Vorgänger und ohne Nachfolger eingefunden haben. Es soll also vermerkt werden, dass diese Zographen, — im Geiste der Kunsttradition geschult —, die bedeutendste Erscheinung der spätbyzantinischen Strömung in der serbischen Kunst des XVIII Jahrhunderts waren, — einer Kunst, welche schon damals von den Änderungen der Wendung zum Barock und Rocaillestil stark ergriffen war.

Žefarović wird an dieser Stelle wegen der begreiflichen Bedeutung in der Kunst, aber auch als glaubwürdiger Zeuge jenes gesellschaftlichen Klimas erwähnt, in dem sich um die Mitte des XVIII Jahrhunderts seine Auftraggeber im Süden, besonders jedoch die nordwärts gewanderten befanden.

An dieser Stelle wird Žefarović auch aus dem Grunde erwähnt, weil gerade er die Aussicht von Moshopolje in seinen beiden, in Wien geschaffenen graphischen Werken dargestellt hatte: im Kupferstich *Hl. Naum* als stilisierte Vedute, und im Kupferstich *Hl. Jovan Vladimir der Ölgießende* als wirkliche topographisch - landschaftliche Ansicht dieser — damals — urbanistisch zergliederten Stadt<sup>1</sup>. Auch sein Kupferstich *Höllenfahrt Christi* ist an Moshopolje gebunden. Aus der griechischen und altserbischen Inschrift geht hervor, dass er auf Veranlassung des Simeon Simeonović, Archimandrit der Kirche des Hl. Grabes in Jerusalem, durch Spenden der Brüder Peter und Michael Papakonstantinu aus Moshopolje, geschaffen wurde<sup>2</sup>. Diese und andere Gravüren von Žefarović, ebenfalls mit griechischen und altserbischen Inschriften, stellten eine sehr lebhaft-künstlerische und überhaupt geistige Verbindung zwischen den Orthodoxen in Ungarn und in der Türkei dar. Doch, es besteht ein wesentlicher Unterschied zwischen dem Auftreten des Žefarović und dem Erscheinen der Zographen aus Moshopolje. Žefarović war bestrebt, sich von den veralterten Kunstauffassungen zu befreien und neue Stillösungen anzunehmen, während die Moshopoler Zographen — einige Jahrzehnte später — ganz entgegengesetzte, ausschließlich traditionsgebundene Ideen in der Gestaltung offenbarten.

Die von Moshopolje bis zu den entfernten orthodoxen Kirchengemeinden im Donaugebiet verbreiteten Kultur- und Kunstfäden haben sich damals ständig berührt und verflochten; am lebhaftesten — selbstverständlich — dort, wo angesiedelte Greko - Zinzaren vermischt mit Serben zusammenlebten. "Aus Griechenland" gekommen, waren die Ansiedler lebhaft bemüht, die Zographen aus Moshopolje in das Bistum von Ofen heranzuziehen, wie sie gleichzeitig auch Goldschmiede, Schneider, Holzschnitzer und andere erfahrene Meister der levantinischen Kunst nach Norden luden.

Die grosse geographische Entfernung von Moshopolje bis zu den

1. S. Kissas, «Icons of a Kozani Menologion», *Balkan Studies* 17/1, Thessaloniki 1976, 93-113.

2. D. Davidov, *Srpska grafika XVIII veka*, Novi Sad 1978, 274-5.

orthodoxen Gemeinden im Bistum von Ofen wurde sowohl von den griechisch - zinzarischen Kaufleuten und Handwerkern als auch von den Künstlern mit Erfolg bewältigt. Wahrscheinlich gab es im XVIII Jahrhundert keine einzige orthodoxe Oase im äussersten Norden des Auswanderungsgebietes, welche keine nützlichen Beziehungen zu Moshopolje und den übrigen Städten im Süden gepflegt hätte. Diesen lebhaften wirtschaftlich - kulturellen Verkehr zeigt auf seine Art auch der Kupferstich des Zaharije Orfelin *Kloster Hilandar*, geschaffen in Wien 1779. Auftraggeber dieses Kupferstichs waren die Kaufleute Vreta Jovanović aus Moshopolje und Stefan Roža sogar aus Eger, nordöstlich von Ofen. So ist in der Stifterinschrift auf dem Kupferstich von Orfelin die kulturelle Nähe von zwei entfernten Städten, Moshopolje und Eger, vermerkt<sup>3</sup>.

Hier soll daran erinnert werden, in was für ein Kunstmilieu die Zographen aus dem Süden angekommen waren. Als sie sich im Ofener Bistum schon eingefunden hatten, sahen sie sich einer ihnen fremden sakralen Malerei gegenübergestellt, welche im Zeichen der Stilwandlung, vom russisch - ukrainischen Barock sichtbar beeinflusst war. Gerade in Srpski Kovin, ihrem ersten Aufenthalt und Werkstatt, haben sie Thronikonen vorgefunden, die Barockeigenschaften zeigten — das waren die Arbeiten Kiewer Meister aus dem Jahre 1746. Die Moshopoler Zographen haben also, zwanzig Jahre später, dem damaligen Koviner Kloster eine stilistisch vollkommen andersgestaltete, der Form und dem Geiste nach ganz traditionsgebundene Malerei angeboten. Wahrscheinlich haben die Koviner und einige anderen Auftraggeber aus diesen Gegenden — nach den Erfahrungen mit den Kiewer Malern — die Ansicht vertreten, die südländische Zographie sei die unverfälschte Form der östlichen Orthodoxie. Gerade aus solchen Beweggründen haben die Spender des Koviner Klosters die Maler für den neuen Wandschmuck ihrer Kirche sogar im entfernten Moshopolje aufgesucht. Ihnen haben sie nachher umfangreiche ikonographische Arbeiten — das gesamte gemalte sakrale Inventar — anvertraut.

Man kann vermuten, dass die traditionelle Gesinnung der Spender eine Folge der Scheu vor den fremden barocken Neuerungen, beziehungsweise noch ein Ausdruck des Widerstandes der Orthodoxen gegen den katholischen Einfluss und Druck gewesen sei. Falls es jedoch solche Gesinnungen — nach allem zu urteilen auch gab, besonders im Be-

3. *Op. cit.*, 306.

wusstsein der weniger gebildeten Gläubigen und Besteller von Kunstwerken, so kann man *nur* diese Gründe als entscheidende schwerlich annehmen, und besonders nicht als offizielle Stellungnahme der serbischen Kirche in Ungarn. Die Entscheidung für die traditionsgebundene Malerei stand im Gegensatz zur Politik der serbischen Kirchenhierarchie in bezug auf Kultur und Kunst, da sich dieselbe noch aus den Zeiten des Patriarchen Arsenije IV. Šakabenta, unzweideutig für die barocke Erneuerung der Kunst entschlossen hatte. Übrigens waren die Glaubensrechte der Orthodoxen im Bistum von Ofen keineswegs schwerer als in den sonstigen Teilen des Erzbistums von Karlovatz. Zweifellos sollte man aus der Bevorzugung der spätbyzantinischen Malerei aus dem Süden keine besonderen politischen Beweggründe hervorholen. Es handelt sich um den Umstand, dass die aus dem Ägäischen Mazedonien und Epirus stammende Klientel, welcher die barocken Formen der sakralen Kunst noch immer fremd waren, jedenfalls wünschte, in der neuen Mitte von der althergebrachten Kunst umgeben zu sein. Für die Auffassungen dieser, auf dem Balkan patriarchal erzogenen Klientel, waren die Zographen aus Moshopolje rechtsgläubige, orthodoxe Maler, zum Unterschied von den barock orientierten Malern, deren Ikonen, in bezug auf ihre ästhetisch konfessionelle Wirkung, noch immer durchaus fremd waren. Nur die Zographen aus dem Süden vermochten den Eindruck einer Kontinuität der älteren Kunstrichtung herbeizubringen, die Versicherung der Dauer der orthodoxen Geistigkeit mit den Mitteln der Malerei anbieten. Dies aber genügte den Spendern, deren Nostalgie zu lindern. Die Grekozinzaren haben allenfalls auch auf die konservativeren serbischen Auftraggeber in diesem Sinne eingewirkt. Die Moshopoler Zographen malten für sie, während die fortgeschritteneren Bürger zur gleichen Zeit serbische Barockmaler engagierten.

Die Zographen aus Moshopolje waren schon früher her als Maler der Wandmalerei in Srpski Kovin (1765 und 1777), in der serbischen Kirche in Stoni Beograd (Stuhlweissenburg, 1772-1774) bekannt. Die Wandmalerei in Srpski Kovin hat Dr Sreten Petković vorbildlich publiziert<sup>4</sup>. Es wurde festgestellt, dass diese umfangreiche Malarbeit eine Zographengruppe verrichtete, welche die Himmelfahrtskirche und zwei Kapellen dekorierte. In der östlichen, Johannes dem Täufer geweihten

4. S. Petković, «Živopis crkve uspenja u Srpskom Kovinu (Raczkeve-u)», *Zbornik za društvene nauke Matice srpske* 23, Novi Sad 1959, 46-73.

Kapelle sind die Inschriften griechisch und erwähnen "Epitrop Timios Gianotis", was besagt, dass die Kapelle den Grekozinzaren von Kovin angehörte, die wahrscheinlich auch die Zographen aus Moshopolje in diese Gegenden herbeigerufen hatten. Die zweite Kapelle, Kosmos und Damianus geweiht, dekorierte der Maler Todor, genannt "Gruntovič", der einzige bisher bekannt gewordene Name in dieser Malergruppe, und jedenfalls auch einer ihrer besten Meister.

Aber die Note des besten Meisters erhielt doch ein anderer, unbekannter Autor, welcher einen Grossteil der Johanneskapelle und eine Reihe von Kompositionen in der Kirche gemalt hat. Von ihm wurde unter Anderem auch folgendes vermerkt: "Die minutiöse Wiedergabe des Inkarnats, die feine Darstellung seiner Gestalten offenbaren den Einfluss der Ikonenmalerei auf diesen Maler"<sup>5</sup>. Diese trefflich wahrgenommene Eigenschaft des besten Malers hat sich nicht nur bestätigt, sondern bald nach der Reinigung der Ikonen in der Koviner Kirche konnte festgestellt werden, dass dieser Meister auch Ikonenmaler gewesen ist, genauso wie sich auch die übrigen Meister, ja auch der "Maler Teodor", mit der Ikonenmalerei befassten, und zwar nicht nur in Srpski Kovin, sondern auch in vielen orthodoxen Kirchen in den Städten von Nordungarn, was bis vor kurzem nicht bekannt war.

Ikonen der Zographen aus Moshopolje werden gerade in diesen Jahren in vielen serbischen und serbo - griechischen Kirchen aufgedeckt, ausser in Srpski Kovin auch in Budapest, Stuhlweissenburg (Stoni Beograd), Sentandreja, Vašarhelj und anderen Ortschaften<sup>6</sup>. Daher auch das jetzige Interesse für die Ikonenmalerei dieser fruchtbaren, in diesem Milieu ausnehmend hervorragenden Maler.

Hier soll an erster Stelle hervorgehoben werden, dass sich die Zographen aus Moshopolje in der Ikonenmalerei ebenfalls an die alten Maler - Handbücher hielten und von den elementaren Anforderungen der spätbyzantinischen Manier keineswegs abweichen wollten. Vor allem haben sie den Übergang vom Monumentalformat der Wandmalerei auf die unvergleichbar kleinere Fläche der Ikonen erfolgreich bewältigt, wobei sie um die Hauptkomposition oft Miniaturen - Szenen aus der Vita, Feiertage und einzelne Figuren von Heiligen — malten. Da stellte es sich heraus, dass sie gerade in der Ikonenmalerei handwerkliche Fertigkeit und eine besondere Malerhandschrift auswiesen, woraus hervor-

5. *Ibid.*, 61.

6. D. Davidov, *Ikone srpskih crkava u Madjarskoj*, Novi Sad 1973, 38-43.

geht, dass sie sich in ihrer Heimat mit Ikonenmalerei befasst hatten. Dies aber gibt Anlass zur Vermutung, dass man ihre Ikonen nachträglich noch in griechischen Kirchen von Nordepirus, jetzt in Albanien, auffinden wird. Bis dahin kann das hier publizierte Material zu ikonographischen und stilistischen Betrachtungen dieser Malerei dienen.

Alle Beurteilung der Vorzüge oder Mangel der Wandmalerei in Srpski Kovin bezieht sich auch auf die Ikonenmalerei dieser Zographen. Inbezug auf ihre zeichnerische Gewandtheit wurde vermerkt, dass die Zographen "eine ungewöhnliche Kunstfertigkeit aufweisen; hierin unterlaufen ihnen keine grössere Fehler". Gleichzeitig, jedoch, wurde wahrgenommen, dass die schwächeren Maler aus dieser Gruppe "einen gewissen Schematismus in der Zeichnung der menschlichen Figur anheimfielen", und dann wurde die Meinung ausgesprochen, dass ihre Zeichnung, als Einheit betrachtet, "ziemlich hart und die Figuren etwas steif dargestellt sind". Inbezug auf das Kolorit steht die Bemerkung, dass in der Koviner Malerei "intensive Farben: rot, hellgrün, gelb und ocker vorherrschen", sowie: "das Inkarnat der Gesichter mit besonderer Sorgfalt bearbeitet erscheint"<sup>7</sup>.

Gleichwie es schwer ist, die Handschrift der einzelnen Maler der Wandmalerei auszusondern — trotz aller Versuche, dies zu tun — so ist es fast unmöglich, die Ikonen diesem oder jenem Meister zu attribuieren. An den gleichen Kompositionen der Wandmalerei haben höchstwahrscheinlich einige Maler — oder mindestens zwei — gearbeitet, wobei die Hand des erfahrenen Meisters die malerisch wesentlicheren Teile, vor allem das Inkarnat der Gesichter, ausführte, während die schwächeren Maler die Draperien und die dargestellte Architektur malten. Eine solche gemeinsame Tätigkeit zweier oder mehrerer Autoren an derselben Komposition hätte sich, allem Anschein nach, auch in der Ikonenmalerei entfaltet haben. Übrigens war dies eine althergebrachte Praxis vieler Zographengruppen, nur fortgesetzt in dieser Spätzeit als allgemein angenommenes Malverfahren. Dabei muss hinzugefügt werden, dass die Zographen aus Moshopolje keineswegs Maler von stärkerem künstlerischen Geblüt waren, aber dass sich in dieser Gruppe, durch die Qualität ihrer Kunstfertigkeit, der "Maler Teodor" und jener unbekannte, der begabteste Meister hervorhoben. Und doch sind sie alle in einer strengen Werkstatt geschult worden, wo man auf volle professionelle Hingabe an die in der betreffenden Mitte angenommene

7. D. Medaković - D. Davidov, *Sentandreja*, Beograd 1982, 36-7.

und gepflegte Manier bestand. So hat diese Malerei, als ein Ganzes betrachtet, vorzugsweise die strengen pädagogischen Anforderungen befriedigt, welche die jüngeren Zographen von den älteren übernahmen. Man gewinnt den Eindruck, dass einzelne Maler dieser Gruppe, ohne Rücksicht auf den Grad ihrer Begabtheit — kollektiv arbeitend — nach einer homogenen Wirkung ihres gemeinsamen Werkes strebten. Dieser allgemein gültigen Idee dienend, haben sie vielleicht auch die eigenen Möglichkeiten sogar unterdrückt. Offenbar haben diese Zographen eine solche Verpflichtung schon während ihrer Lehrjahre übernommen, als etwas, das sie der Tradition der Werkstatt schulden, in welcher sie mit der Malkunst bekannt geworden waren.

Auf den Ikonen, welche heute Gegenstand einer eingehenden Forschung sind, wird oft eine strenge zeichnerische Zusammenfassung, eine Art von Stilisation wahrgenommen; von der Hand eines besseren Meisters ausgeführt, hat sie einen Sinn und die Schönheit der gepflegten Linie, während sie anderenfalls schematisch, manchmal unüberlegt, unreif wirkt. Auf einigen Ikonen verfällt diese Stilisation in Fehler, die sie ins Karikaturhafte führen. Die ungeübtere Zeichnung verleitet den Maler, natürlich, zu einem flächenhaften Farbauftrag, ohne Modelierungsgefühl, so dass die Draperien der Ikonen auf dieselbe Weise wie in der Wandmalerei ausgeführt worden sind.

In den kleinen, am Rande einiger Ikonen (Ikonen mit Vita) verteilten Kompositionen, haben die Zographen eine Art von vollkommen vereinfachtem Malverfahren angewandt: nur auf etwas akzentuierte Zeichnung würde die Farbe auf Goldgrund (oder sonstigen Grund) aufgetragen, was an Miniaturen aus einer etwas späteren Periode erinnert. Es war also kein eigentliches Malen, sondern ein Zeichnen mittels Farbe. Dieses vereinfachte Malverfahren wurde spontan ausgeführt und ist auf einigen Ikonen einer Skizze ähnlich.

Dagegen ist beim Malen des Inkarnats die plastische Modellierung mittels Farbe vertreten. Auch ist es bemerkenswert, dass das Inkarnat auf einigen Ikonen wahrlich meisterhaft ausgeführt wurde, was darauf schliessen lässt, dass die beiden identifizierten Meister, sowohl der Maler Teodor als auch jener beste unbekannte Maler originales Talent zum Malen besaßen und auch die schwersten Probleme der Malerei gut beherrscht haben. Obwohl sie der Zographengruppe angehörten und in der anscheinend ihre Arbeit begleitenden Eile waren, ist es ihnen gelungen, sich auch als reife künstlerische Individualitäten hervorzutun.

Die ikonographischen und kompositorischen Lösungen wurden durch

die Vorlagen und Kartons bedingt, mit denen sie vollauf versorgt waren. Höchstwahrscheinlich haben sie keine einzige Ikone ohne diese Hilfsmittel — dem Bestandteil ihres Malerszubehörs — gemalt. Auch in den ikonographischen Lösungen, gerade wegen Benützung der vorgeschriebenen Vorlagen, widerspiegelt sich ihre bedingungslose Zugehörigkeit der spätbyzantinischen Kunst.

Eine grössere Malerfreiheit offenbarten sie erfolgreich im Kolorit. Nach erfolgter Konservierung und Reinigung ihrer Ikonen waren wir ganz erstaunt über das intensive Kolorit, welches an die grellen Farben der im Volke gewebten Teppiche erinnert. Damals stellten wir fest, dass diese Arbeiten an keine ähnliche und bekannte Ikonen in unseren Gegenden erinnern, und wir setzten voraus, dass ihr Ursprung eines Tages in ihrer Heimat entdeckt werden wird. Das grelle Kolorit der Zographen aus Moshopolje bedeutet keineswegs auch ein Farbenreichtum der Palette. Die Maler entscheiden sich oft für eine bescheideneré Auswahl von nur einigen, oft nur Grundfarben, wobei nebst wiederholtem Gebrauch von Gold, meistens Rot, Zinnober, Blau, Grün und Braun vertreten sind. Mit Gold wurden Schraffierungen und Verzierungen an den Gewänden ausgeführt. Trotz reduziertem Spektrum, oder gerade deswegen, ist es den Malern gelungen, wirkungsvolle Farbkontraste zu erreichen. Daher strahlen ihre Ikonen vor unerwarteter koloristischer Frische. Offenbar hatten jene beiden Meister, deren führende Rolle bereits hervorgehoben wurde, einen gut entwickelten Sinn für koloristische Spiele, welche manchmal, auf den Ikonen, die von ihren Gehilfen gemalt wurden, rustikale Merkmale bekamen.

Die Bilderwand der Kirche in Srpski Kovin malten die Zographen in den Jahren 1770-71, nach der Wandmalerei der Hauptkirche und vor der Ausschmückung der Kapellen. An der Bilderwand fesselt die Hauptaltartür mit ihren vierzehn in Holz geschnittenen Medaillons in Rocaille - Form die höchste Aufmerksamkeit, worin die Gestalten der Propheten und die *Verkündigung* untergebracht sind. Von ungewöhnlicher Form und ikonographisch interessanter Lösung sind die Ikonen am Sockel: *Die Wundertaten des hl. Nikolaus, Mariä Himmelfahrt, Heilung des Blinden* und *Szenen aus dem Leben des hl. Johannes*. An der nördlichen Altartür ist *Erzengel Michael*, und darüber der *Hl. Georg* dargestellt: an der südlichen Altartür die Gestalt des hl. Gabriels und darüber der hl. Demetrius. In der oberen Zone, als Zentralikone der Bilderwand befindet sich die *Krönung der Gottesmutter*, während links und rechts in einer Reihe die Ikonen der grossen Feiertage stehen.

In der Lunette, in der gewohnten Ordnung, befindet sich an der zentralen Stelle das *Kruzifix*, mit den Ikonen der *Gottesmutter*, und *Johannes des Theologen*. Rechts und links vom Kreuz sind die *Ikonen der Apostel*, je sechs auf jeder Seite, auf holzgeschnitzte Äste eines stilisierten Baumstamms hingestellt. Auch an der Bilderwand haben einige Meister gearbeitet, am besten sind die Ikonen der grossen Feiertage gemalt. Für die Koviner Kirche haben dieselben Meister eine Serie von *zwölf Feiertagsikonen* in kleinerem Format ausgeführt; das sind die sogenannten "Heiligenbilder zum Küssen", unter denen sich durch Schönheit der Materie *Christi Geburt* und *Mariä Heimsuchung* besonders hervorheben. Der Baldachin *Grab Christi*, im Museum von Sentandreja, aus Srpski Kovin stammend, ist ebenfalls ein Werk derselben Zographen. Das ist eine einzigartige holzgeschnitzte Konstruktion mit der Zentralkomposition der *Grablegung Christi*, während an den dekorierten Seiten die Szenen der *Leiden Christi* und Medaillons mit den Figuren der Apostel gemalt sind. Die Inschriften am Baldachin sind griechisch.

Unter den Ikonen, die aus der Koviner Kirche stammen, und die jetzt im Museum von Sentandreja untergebracht sind, befinden sich zwei kleinere Friese mit stehenden Heiligenfiguren, die in den südlichen Gegenden besonders populär sind. Da sind unter Anderem die hl. Katharina, hl. Barbara, hl. Antonius, hl. Athanas und hl. Jefimia dargestellt. Diese Ikonen werden dem Maler Teodor Simeonov "Gruntovič" zugeschrieben.

Zum Abschluss dieser Besprechung der Malerei der Moshopoler - Koviner Zographen soll noch vermerkt werden, dass sie dem Barookisierungsprozess der serbischen Kunst im Donaugebiet keineswegs Einhalt taten. Das war gar nicht ihre Absicht, auch nicht der Wunsch ihrer Auftraggeber. Diese Wendung und Rückkehr in die Vergangenheit der Kunst war unerfüllbar im Erzbistum von Karlovci, dessen Thron damals der Mitropolit Pavle Nenadović, und dann Jovan Djordjević, grosse Mäzene der serbischen Barockkunst, einnahmen. Trotzdem bekamen die fruchtbaren Meister aus dem Süden wirklich umfangreiche Aufträge in der Diözese von Budin, in jenen bekannten ungarischen Städten, wo im XVIII Jahrhundert serbische und serbo - griechische Kirchen errichtet wurden. So geschah es, dass hier eine Zeit lang zwei entgegengesetzte Stilrichtungen parallel gepflegt wurden: die spätbyzantinische und die barocke. Erstere als Widerhall der Vergangenheit, die zweite als Gegenwart der Kunst.

Wie gesagt sind die Zographen aus Moshopolje als reife Maler hergekommen, ihrer ursprünglichen Bestimmung starr ergeben, so dass sie, trotz der grossen Veränderungen in der Kunst, auf die sie stiessen, konsequent traditionsgebunden blieben und diese Tradition für eine kurze Periode erfolgreich in die orthodoxen Kirchen der Diözese von Budim verpflanzten. Der Traditionalismus in der serbischen Kunst des XVIII Jahrhunderts wurde demnach würdig mit ihrem umfangreichen und bedeutenden Werk abgeschlossen. Gerade zu jener Zeit sind auch die serbischen, an der Wiener Kunstakademie geschulten Barockmaler heimgekommen.

Nach den Gründen forschend, die den Durchbruch der spätbyzantinischen Malerei in die Kirchen von Srpski Kovin, Stoni Beograd, Sentandreja und anderer Städte hervorgerufen haben, kann man keineswegs jene allzu wichtige soziologische Komponente ausser Sicht lassen, die diese Erscheinung bestimmt bedingte. Die Auswanderung der orthodoxen Bevölkerung nach Norden und die ständige Handelsverbindung der in der Heimat Verbliebenen mit den Übersiedlern in der Ferne haben einen starken Einfluss auf die geistige und künstlerische Stimmung ausgeübt. Übrigens soll am Ende der Gedanke wiederholt werden: das Stilmerkmal der sakralen Malerei, das die Zographen aus Moshopolje - Kovin offenbarten, war nur eine Folge des kurz dauernden Bestehens der levantinischen weltlichen und sakralen Zivilisation im äussersten Norden der serbischen und serbo - griechischen Wanderungen. Aber auch ein dauerndes Kennzeichen des historischen Schicksals der Übersiedler, die in der ersten, ja auch in der zweiten Generation, in einer fremden Welt, in einer Mitte andersgearteter Religion und Kultur zerstreut, auch mittels Ikonen, die dünnsten geistigen Fäden ausfindig machten, die sie mit ihrem Ursprung verbanden.

Und am Ende drängt sich die Meinung auf, dass das Kunsterbe der Zographen aus Moshopolje - Kovin gleich interessant und wichtig für die weitere Forschung sowohl der serbischen als auch der griechischen Kunst-historiker ist. Es wäre zu erwarten, dass gerade die zweitgenannten, in den Kirchen von Epirus, frühe Werke dieser noch ungenügend bekannter Maler herausfinden, die ihnen verwandten Meister entdeckten und so auf die Spur der Wurzeln ihrer Kunst kommen werden.

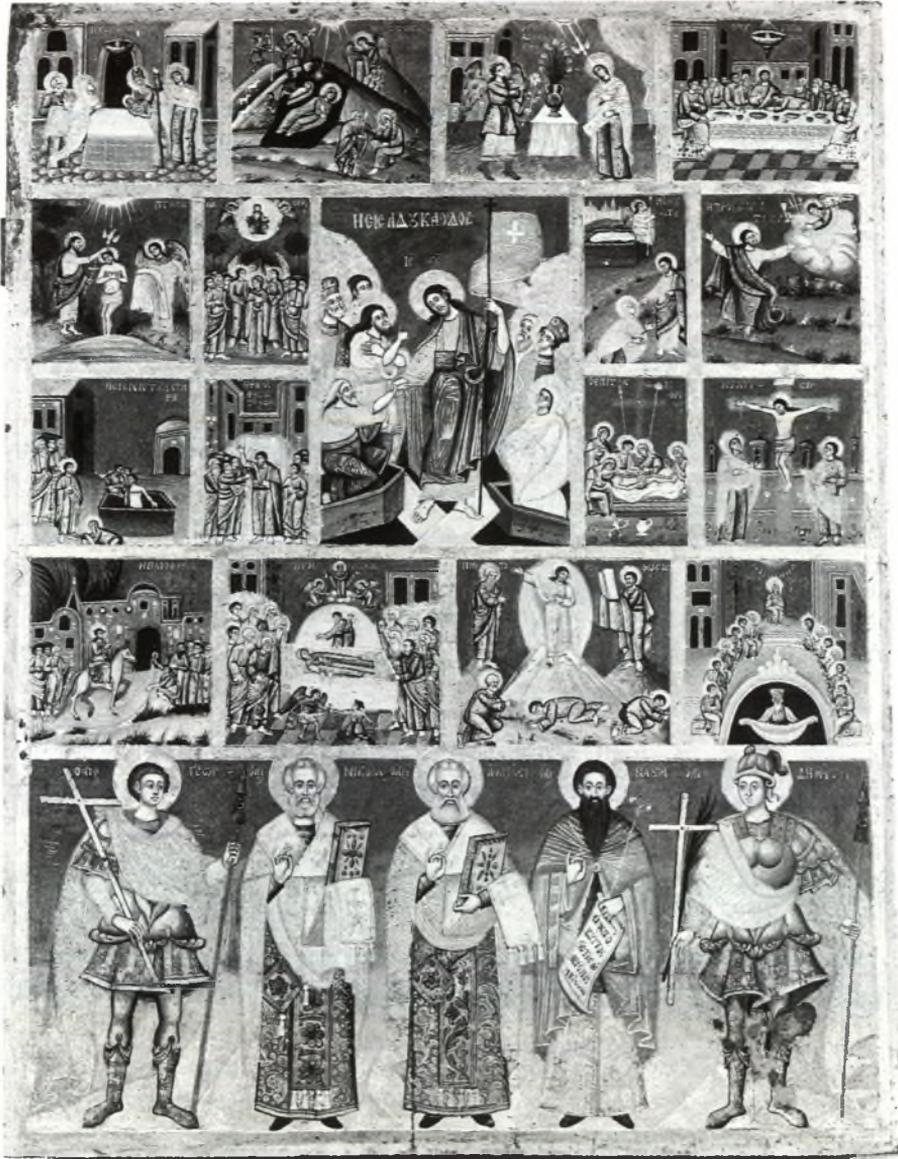


Fig. 1. Christi Abstieg in die Hölle.



*Fig. 2. Abstieg des Hl. Geistes.*

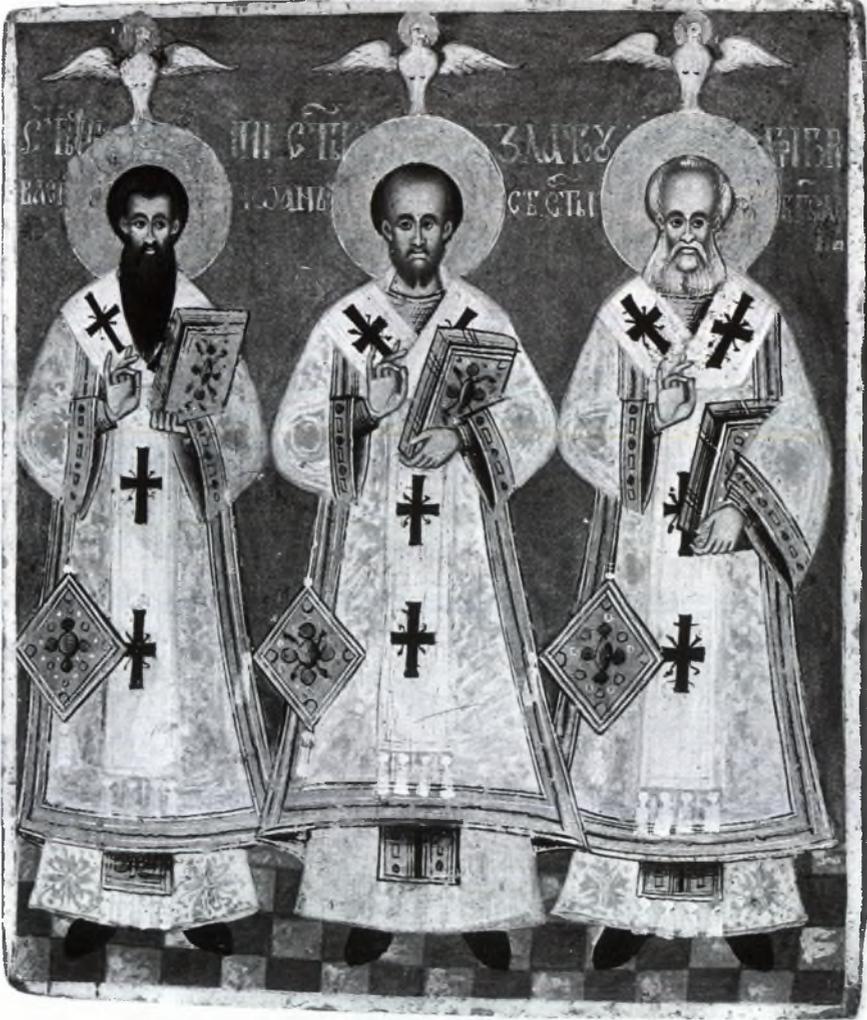


Fig. 3. Heil. drei Hierarchen.

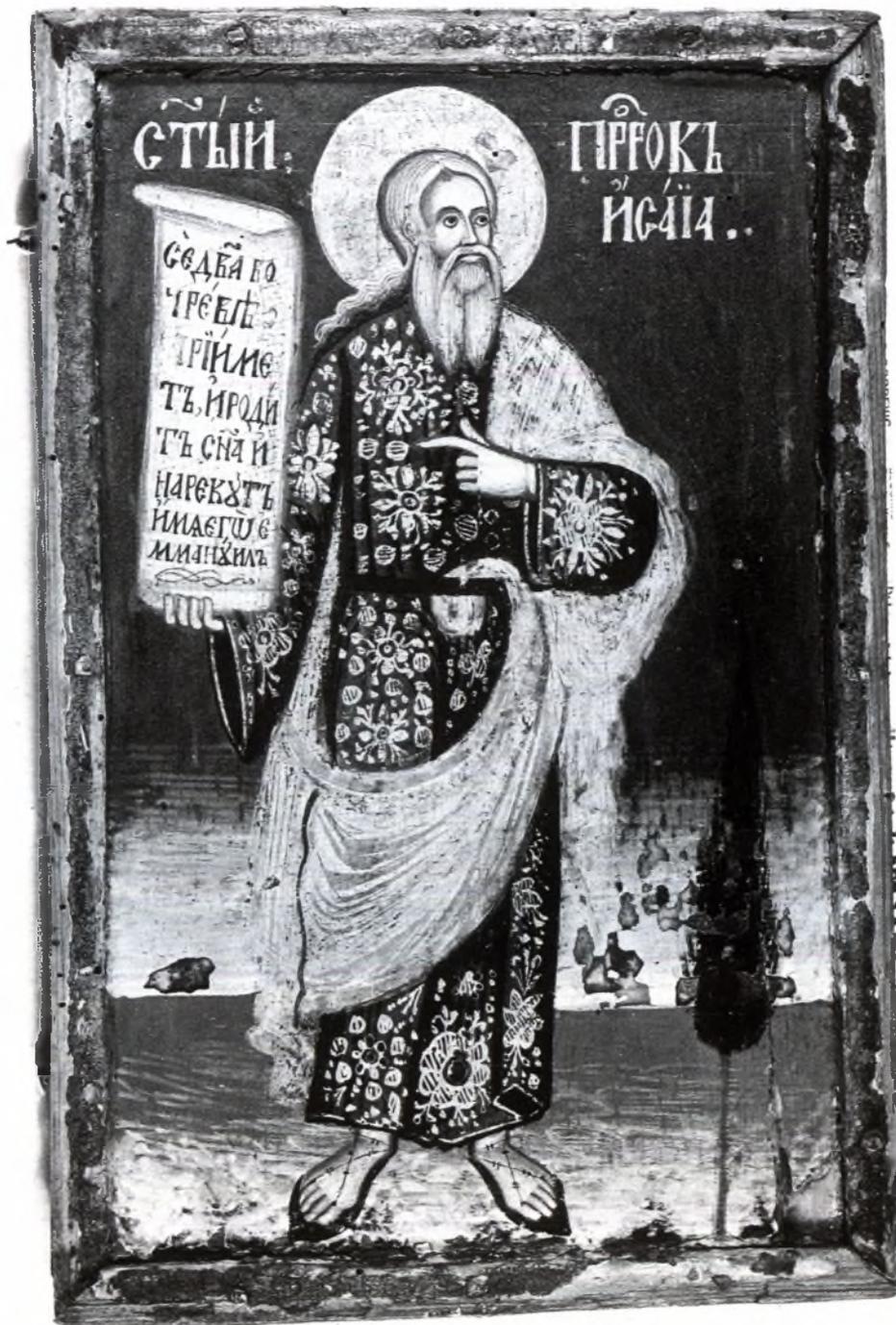


Fig. 4. Hl. Prophet Isai.