

## Holbein auf dem Athos

Autor(en): Fritz Buri  
Quelle: Basler Stadtbuch  
Jahr: 1965

<https://www.baslerstadtbuch.ch/.permalink/stadtbuch/ccf4fde6-8396-494d-9d21-6cf3bba16312>

### Nutzungsbedingungen

Die Online-Plattform [www.baslerstadtbuch.ch](http://www.baslerstadtbuch.ch) ist ein Angebot der Christoph Merian Stiftung. Die auf dieser Plattform veröffentlichten Dokumente stehen für nichtkommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung gratis zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrücke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger schriftlicher Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des vorherigen schriftlichen Einverständnisses der Christoph Merian Stiftung.

### Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Die Online-Plattform [baslerstadtbuch.ch](http://www.baslerstadtbuch.ch) ist ein Service public der Christoph Merian Stiftung.

<http://www.cms-basel.ch>

<https://www.baslerstadtbuch.ch>

## Holbein auf dem Athos

Von Fritz Buri

In den zwei Wochen nach Ostern 1963 war mir ein beglückender Aufenthalt auf dem Athos vergönnt. Von den Eindrücken, Erlebnissen und Begegnungen, wie sie einem jeden Besucher dieses wundersamen Mönchslandes in unerschöpflicher Fülle zuteil werden, möchte ich hier absehen. Es gibt davon eine Menge Schilderungen — aus den letzten Jahren auch prachtvoll illustrierte Bildbände. Einen kleinen Reisebericht habe ich unter dem Titel: «Tausend Jahre Athos» seinerzeit in der «National-Zeitung» veröffentlicht (Sonntagsbeilage vom 21. Juni 1963). Hier möchte ich ein ganz spezielles Thema behandeln, dem man in der umfangreichen Athosliteratur meines Wissens nur an zwei Stellen begegnet, und das selbst den meisten Athospilgern unbekannt ist. Für Basler als Bewohner der Stadt, mit der der Name Holbeins verbunden ist, dürfte es jedoch von besonderem Interesse sein, und es sollte denn auch zu einem Hauptgegenstand meines Athosbesuches werden.

Bei der Vorbereitung dieser Reise stieß ich auf die Arbeit des Münchner Kunsthistorikers *Ludwig Heinrich Heydenreich*, «*Der Apokalypsen-Zyklus im Athosgebiet und seine Beziehungen zur deutschen Bibelillustration der Reformation*» (Zeitschrift für Kunstgeschichte, 8. Bd. 1939 S. 1–40). In dieser kenntnisreichen und gut dokumentierten Abhandlung berichtet Heydenreich, wie er erstmals durch die Anweisungen der *Hermenía*, des Malerbuches vom Berge Athos, über die Art und Weise, wie u. a. die Offenbarung des Johannes in der kirchlichen Kunst darzustellen ist, auf den Gedanken gekommen sei, die berühmten Holzschnitte Albrecht Dürers vom Jahre 1498 könnten auf die Entstehung und Ausgestaltung des Apokalypsebilderzyklus in den Klöstern des Athos maßgebend eingewirkt haben. Als er dann aber mit dem

Werk *G. Millets*, «*Monuments de l'Athos, I, les peintures*», Paris 1927, bekannt geworden sei, in dem ein großer Teil der Apokalypsefresken aus den Klöstern Dionysiu und Xenofondos reproduziert sind, sei er zu der Überzeugung gekommen, daß nicht Dürer, sondern Lukas Cranach oder eher noch Hans Holbein d. J. den Malern des Athos und ihrem approbierten Lehrbuch als Vorbild gedient haben müsse. Auf Grund sorgfältiger vergleichender Untersuchungen des Bildmaterials und der entsprechenden kunst- und kirchengeschichtlichen Zusammenhänge gelangte er in der Folgezeit zu der These, die er in der erwähnten Studie folgendermaßen formuliert: «Der Athoszyklus ist eine bis ins einzelne getreue Kopie jenes Apokalypsenzyklus in 21 Szenen, der erstmalig in Luthers September-Testament von 1522 erschien und der von Holbein für das Neue Testament des Basler Buchdruckers Wolff im Jahre 1523 in verkleinerten Maßen nachgeschnitten bzw. nachgezeichnet wurde<sup>1</sup>.»

Merkwürdigerweise scheint man weder in der Kunst- noch in der Kirchengeschichte des näheren auf die Heydenreichsche These eingegangen zu sein. Einzig der Byzantinologe *Franz Dölger*, der während der Besetzung des Athos durch die deutsche Wehrmacht Gelegenheit hatte, die Kunstschätze der Halbinsel systematisch an Ort und Stelle zu studieren, erwähnt in seinem 1942 erschienenen, aber seither nicht mehr aufgelegten Werk «*Mönchsland Athos*» kurz den möglichen Zusammenhang des athonitischen Apokalypsenzyklus mit den Holbeinschen Holzschnitten.

Für mich jedoch wurde Heydenreichs Aufsatz zum Anlaß, mir auf der hiesigen Universitätsbibliothek an Hand eines ihrer zahlreichen frühen Drucke des Neuen Testaments Photokopien von Holbeins Illustrationen der Offenbarung herstellen zu lassen. Da die vorhandenen Froschouerbibeln nicht sehr kunstvolle Handkolorierung aufweisen, verwende-

---

<sup>1</sup> Über die Eigenart, die Unterschiede und Abhängigkeiten der hier erwähnten Bibelillustrationen aus dem Reformationszeitalter orientiert heute ausgezeichnet das Werk des früheren Bibliothekars an unserer Universitätsbibliothek Lic. theol. Philipp Schmidt: «Die Illustration der Lutherbibel», Friedrich Reinhardt-Verlag, 1962.



Abb. 1

Offbg. 1, 9–20  
Die Berufungsvision:  
Christus mit den  
7 Leuchtern und  
7 Sternen



Abb. 2

Offbg. 4, 1–11; 5, 1–14  
Die 24 Ältesten vor dem  
Throne Gottes, das  
Buch mit den 7 Siegeln  
und das Lamm



Abb. 3

Offbg. 6, 1–8  
Die 4 apokalyptischen  
Reiter. Öffnung der  
ersten 4 Siegel



Abb. 4

Offbg. 6, 9–11  
Die Bekleidung der  
Märtyrer, das 5. Siegel



Abb. 5

Offbg. 6, 12–17  
Der Sternenregen, das  
6. Siegel



Abb. 6

Offbg. 7, 1–8  
Die 4 Windengel und  
die Versiegelung der  
Erwählten



Abb. 7

Offbg. 8, 1-13  
Die Öffnung des 7. Siegels: die ersten 4 Posaunen und der Weheengel



Abb. 8

Offbg. 9, 1-12  
Der Brunnen des Abgrundes, die 5. Posaune

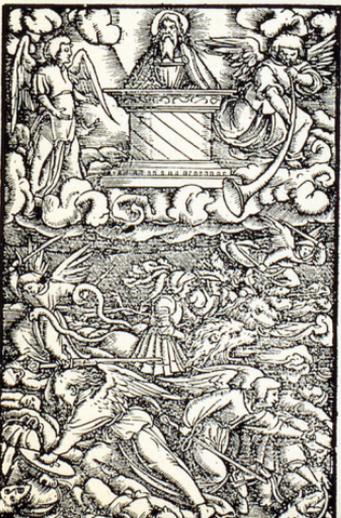


Abb. 9

Offbg. 9, 13-21  
Die 4 Würgeengel, die 6. Posaune



Abb. 10  
Offbg. 10, 1-11  
Der Engel mit dem  
Büchlein



Abb. 11  
Offbg. 11, 1-7  
Die Messung des Tem-  
pels, die 2 Zeugen und  
das Tier aus dem Ab-  
grund



Abb. 12  
Offbg. 12, 1-8  
Das Sonnenweib, die  
Entrückung des Kindes  
vor dem siebenköpfigen  
Drachen, Michael und  
seine Engel



Abb. 13

Offbg. 13, 1-18  
Das Tier mit den 7  
Köpfen und das Tier  
gleich einem Lamm



Abb. 14

Offbg. 14, 1-13  
Die Anbetung des Lammes  
durch die 144 000  
und der Fall Babylons



Abb. 15

Offbg. 14, 14-20  
Die göttliche Ernte und  
Weinlese





Abb. 16

Offbg. 16, 1-17  
Die Ausgießung der 7  
Zornesschalen



Abb. 17

Offbg. 17, 1-18  
Die babylonische  
Buhlerin



Abb. 18

Offbg. 18, 1-21  
Der Fall Babylons und  
der Engel mit dem  
Mühlstein



Abb. 19

Offbg. 19, 11–21  
Der Sturz des Drachen  
und der Reiter «Treu  
und Wahrhaftig»



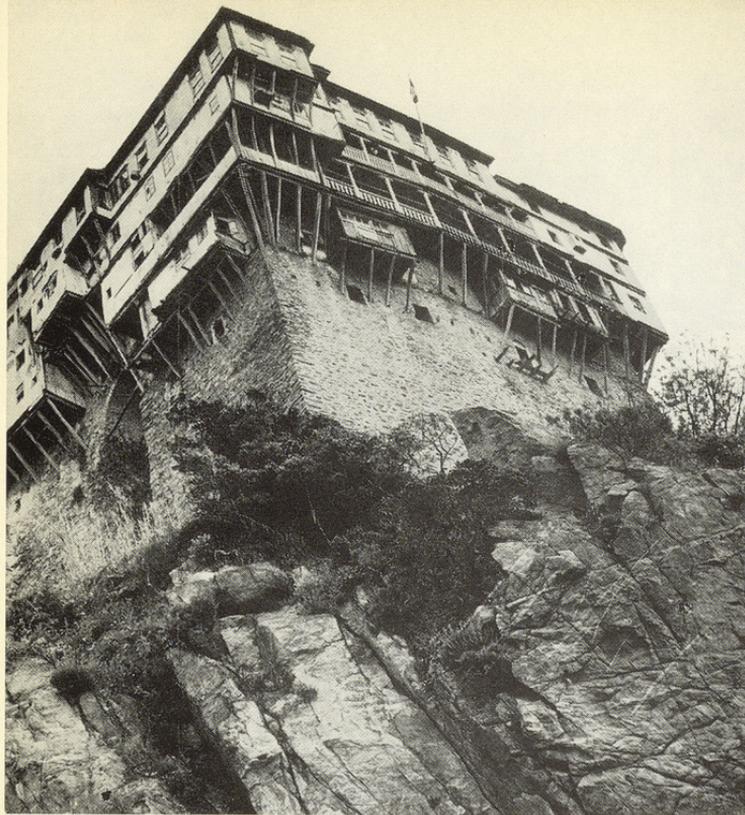
Abb. 20

Offbg. 20, 1–3  
Die Verschließung des  
Drachen auf 1000 Jahre



Abb. 21

Offbg. 21, 9–27  
Das himmlische Jeru-  
salem



Das Felsenkloster  
Dionysiou



Kreuzgang mit den  
Apokalypsefresken

ten wir zur Reproduktion eine 1525 in Basel von Joh. Schabler, genannt Wattenschnee, gedruckte Ausgabe der französischen Übersetzung des Neuen Testaments von Lefèvre d'Étaples (Faber Stapulensis), die zugleich einen Beleg für die weite Verbreitung der Holbeinschen Apokalypsebilder darstellt.

Mit diesem Bildmaterial versehen, zog ich dann auf den Athos und hatte hier nun Gelegenheit, in drei Klöstern die Apokalypsefresken mit der Holbeinschen Vorlage in aller Muße zu vergleichen. Die drei Klöster, die den vollständigen Zyklus aufweisen, liegen alle auf der westlichen Seite der Halbinsel. In dem am südlichsten gelegenen Felsenkloster Dionysiú findet sich die Bilderfolge im Kreuzgang an der Außenseite der Trápesa, d. h. des Speisesaals. In dem weiter oben direkt am Meeresstrand erbauten Xenofóndos schmückt der Zyklus die Liti, d. h. die Vorhalle der Katholikón genannten Klosterkirche, die sich in allen zwanzig Großklöstern stets in der Mitte der ganzen Anlage befindet. Auf den dritten vollständigen Zyklus stieß ich in der Trápesa des ebenfalls hoch über dem Meere gelegenen nördlichsten Klosters Dochariú. Einzelne Apokalypsedarstellungen sollen auch in den Klöstern Iwíron und Filothéu vorkommen, die sich auf der Ostseite der Halbinsel befinden, die ich aber nicht besucht habe.

In den drei erstgenannten Klöstern stimmt die Bilderfolge genau überein. Sie besteht überall aus 21 Szenen, in denen eben diejenigen Abschnitte aus der Offenbarung des Johannes zur Darstellung kommen, die Holbein nach dem Vorgang der Lukas Cranach-Werkstätte in Wittenberg und damit gemäß den Anweisungen Luthers zum September-Testament vom Jahre 1522 für seine Illustration ausgewählt hat. Die drei Anbetungsszenen, die in den Anweisungen der Herménia eingeschoben sind, sind überall weggelassen. Abgesehen von einigen durch die Raumverhältnisse bedingten Verschiebungen wird die vorgeschriebene Ausgestaltung streng innegehalten. Überall treten die nämlichen Motive in der stets gleichen Zusammenstellung auf. Unterschiede in der Stilisierung hängen mit der offensichtlichen Zugehörigkeit der Her-

steller der Fresken zu der einen oder der anderen der beiden großen Malerschulen zusammen, deren Auswirkungen auch sonst auf dem Athos festzustellen sind. Während die Fresken von Dionysíu und Xenofóndos der kretischen Schule verpflichtet sind, weisen diejenigen von Docharíu auf den Einfluß des großen mazedonischen Künstlers Pansélinos hin, dessen Malweise sich von der kretischen durch einen mehr rustikalen Charakter unterscheidet — z. B. in den rundlichen Gesichtsformen.

Was aber alle drei Athosapokalypsen untereinander und mit der Holbeinschen verbindet, das ist der Umstand, daß sie nicht so sehr — wie etwa die Dürersche — eine künstlerisch freie Neugestaltung des biblischen Stoffes darstellen, sondern sich vor allem um dessen peinlich genaue Wiedergabe bemühen. Aus der in Worte gefaßten Bilderwelt der Offenbarung des Johannes ist hier wieder — wie für den Seher auf Patmos — die auf das Auge einstürmende Bilderwelt des Endgeschehens geworden. Aus diesem Grunde bildet der biblische Text die beste Erläuterung des Inhalts dieser Darstellungen. Wenn sie auch eine Art *biblia pauperum* sind, d. h. eine Bibel für die des Lesens Unkundigen, so liest man doch am besten die entsprechenden Stellen der Offenbarung, um zu erfahren, was all diese phantastischen Figuren und dramatischen Vorgänge bedeuten. Auf den meisten Fresken ist das Dargestellte übrigens auch in Worten beschrieben.

Vergleicht man die in ihrer Benützung des Cranachschen Vorbildes mit vereinzelt Ausnahmen wenig originalen, eher etwas hausbacken anmutenden Holzschnitte Holbeins mit dem äußeren und inneren Format, der Inbrunst und Wucht, der Geheimnisfülle und der Farbenpracht der Fresken, die die Künstler des Athos auf die Mauern jener Klöster gezaubert haben, so muß man bekennen, daß hier — trotz aller Bindung durch kirchliche Vorschriften und trotz der offensichtlichen Abhängigkeit von Holbein — ein ungleich größerer künstlerischer und religiöser Genius wirksam geworden ist, als es im Gemüt und in der Werkstatt Holbeins der Fall gewesen zu sein scheint. Wie in ihrer übrigen, auf dem Athos besonders reich vertretenen Malerei tritt uns auch in den

Apokalypsefresken — trotz des beängstigenden und erbar-  
mungswürdigen Zustandes, in dem sie sich heute teilweise  
befinden — die ganze überirdische Glut der Frömmigkeit  
dieser Kirche entgegen. Um so eigentümlicher berührt es  
dann aber den Betrachter dieser Fresken, wenn er in diesen  
spezifischen Gebilden der uns in mancher Hinsicht fremd-  
artigen Ostkirche plötzlich auf die ihm vertrauten Spuren  
westlicher Bibelillustration, genauer: auf die trotz des mor-  
genländischen Gewandes ganz offensichtliche Verwandtschaft  
mit Holbein stößt.

Ich hatte das Glück, in der Person meines Reisekameraden  
Pfarrer Paul Huber aus Bern einen ebenso passionierten wie  
begabten Photographen bei mir zu haben. Mit viel Mühe und  
Blitzlichtern machte er sich daran, sämtliche drei Apokalypse-  
zyklen in Farbdias festzuhalten. So verfügen wir heute über  
ein ganz einzigartiges Bildmaterial, das zusammen mit den  
Abbildungen der Holbein-Holzschnitte eine eindruckliche  
Dokumentation und Beweisgrundlage der eingangs erwähn-  
ten Heydenreichschen These darstellt.

Es ist uns aus finanziellen Gründen leider nicht möglich,  
dieses Material, das ich am 18. November 1963 in einem  
Lichtbildervortrag der Historisch-Antiquarischen Gesellschaft  
vorführen Gelegenheit hatte, hier zu reproduzieren. Aber  
auch die Auswahl der Schwarz-Weiß-Verkleinerungen, die  
wir bieten können, dürften als vorläufiger Beleg für unsere  
Ausführungen dienen und den Betrachter wenigstens ahnen  
lassen, um was für einen Schatz von ikonographischen Kost-  
barkeiten es sich dabei handelt, der freilich noch weithin der  
Erschließung und der eingehenderen Erforschung harret.

Zum Verständnis der Abbildungen, die unser Thema im-  
merhin in einer bis jetzt noch in keiner Publikation erreich-  
ten Vollständigkeit illustrieren, liest man, wie schon gesagt,  
am besten die zu den einzelnen Szenen angegebenen Bibel-  
stellen nach. Auf die Deutung der betreffenden Texte kön-  
nen wir im Rahmen dieses Aufsatzes natürlich nicht ein-  
gehen. Die Holbein- wie die Athos-Bilder stellen für sich  
schon je bestimmte Interpretationen des biblischen Textes  
dar. Darüber, daß es auch noch ganz andere Auslegungen der

Offenbarung gibt, kann man sich in jedem wissenschaftlichen Kommentar zu diesem biblischen Buch orientieren. Im folgenden sei in der uns auferlegten Beschränkung wenigstens auf einige ebenso unerläßliche wie interessante ikonographische Einzelheiten aufmerksam gemacht.

Typisch für die hinter Holbeins Darstellung stehende Deutung der Apokalypse sind seine Verwendung der dreifachen Papstkronen zur Ausstattung des Drachen (Abb. 11 und 16) und der babylonischen Buhlerin (Abb. 17) sowie die Kennzeichnung Babylons als Rom durch die deutlich erkennbare Engelsburg (Abb. 14 und 18). Diese wohl durch Luther selber veranlaßten polemischen Zugaben der Cranach'schen Illustration des September-Testaments vom Jahre 1522, die aber auf Veranlassung des Kurfürsten auf den Druckstöcken der zweiten Ausgabe vom Dezember des gleichen Jahres getilgt werden mußten, von Holbein jedoch festgehalten worden sind, wurden von den Athosmalern nicht übernommen, weil sie in ihrer Umgebung offenbar weder verstanden noch für notwendig erachtet wurden.

Ebenfalls nicht übernommen worden sind auf dem Athos die Teufelswolken, die Holbein über der Vision von dem «Engel mit dem Buche» angebracht hat (Abb. 10). Diese Teufelswolken hängen mit Luthers Deutung dieser Erscheinung auf das Papsttum zusammen. Offenbar war für die Athosmönche diese Polemik nicht aktuell, und sie sind im Recht, wenn sie sie als exegetisch fragwürdig verworfen haben. Auch die spezifisch Holbeinsche Verwendung des Stadtbildes von Luzern mit der Kapellbrücke, der Hofkirche und den Museggtürmen, wie es Holbein von seinem dortigen Aufenthalt vertraut war, als Vorwurf für das himmlische Jerusalem (Abb. 21) fand auf dem Athos aus begreiflichen Gründen keine Nachahmung, sondern hier wurde die himmlische Stadt wie auch alle andere Architektur ins Byzantinische umstilisiert. Eine entsprechende Umstilisierung wurde auch an den Personen vorgenommen, in denen bei Holbein z. T. noch deutlich Figuren der zeitgenössischen Geschichte zu erkennen sind, z. B. Hutten und Sickingen als «Ritter treu und wahrhaftig», der den Kaiser in die Flucht schlägt

(Abb. 19), oder Karl V. oder sonst ein Habsburger, der die babylonische Hure anbetet (Abb. 17), oder sonstige Kaiserliche auf Harmagedon (Abb. 16).

Getreulich wurden dagegen auf dem Athos zwei Momente übernommen, die seit Dürer zu den Eigentümlichkeiten der reformatorischen Apokalypsedarstellungen gehörten, ohne daß dafür ein Anlaß im biblischen Text vorhanden wäre: einmal die schräge Phalanx der vier apokalyptischen Reiter (Abb. 3) und zum andern die Entrückung des Kindes des Sonnenweibes vor dem es bedrohenden Drachen auf einem von zwei Engeln gehaltenen Tuch in den Himmel (Abb. 12). Daß trotzdem nicht Dürer, sondern Holbein auf dem Athos als Vorbild gedient hat, ergibt sich — abgesehen von der andersartigen Auswahl der Szenen (21 statt bloß 14) unter anderem auch aus der Einzelheit, daß die Athosfresken nicht — wie Dürer auf Grund des Vulgatatextes *ἀετοῦ* — einen *Wehevogel* verwenden, sondern wie Holbein — entsprechend der den Reformationsbibeln zugrunde liegenden Erasmus-Version *ἀγγέλου* — einen *Weheengel* (Abb. 7).

Als ich den Mönchen auf dem Athos Holbeins Holzschnitte zeigte und mit ihnen die Reihe ihrer Fresken an Hand dieses Führers abschnitt, waren sie über die Verwandtschaft baß erstaunt. Die Lösung des Rätsels bestand für sie aber darin, daß sie stracks erklärten, es könne sich bei den von mir mitgebrachten Bildern nur um Nachahmungen der ihrigen handeln. Holbein müsse irgendwie mit den Apokalypsedarstellungen des Heiligen Berges bekannt geworden und von ihnen beeinflußt gewesen sein. Sie meinten, diese Annahme auch durch die Datierung ihrer Fresken stützen zu können, indem sie behaupteten, daß sie auf alle Fälle schon vor dem Jahr 1500 entstanden seien.

Nun ist die Datierung der Freskenzyklen der Athosklöster auf Grund der bisherigen Forschung keine ganz einfache Sache. Allgemein neigen die Mönche in den Angaben, die sie über die Entstehungszeit ihrer Kunstschätze machen, dazu, viel weiter zurückzugehen, als dies gerechtfertigt ist. Was aber speziell die Apokalypsefresken betrifft, so steht fest,

daß sie alle erst nach 1600 entstanden sind. Als Baudatum der Trápesa von Dionysíu, an deren Außenwand die hier in Frage stehenden Fresken gemalt sind, ist das Jahr 1603 inschriftlich bekannt. Ebenfalls auf Grund von Inschriften ist sicher, daß die Liti mit den Apokalypsefresken von Xenofóndos um 1640 erbaut worden ist. Der Zyklus in der Trápesa von Docharíu stammt sogar erst aus dem letzten Viertel des 17. Jahrhunderts.

In der Biographie Hans Holbeins d. J. (1497–1543) weiß man nichts von einer Reise auf den Athos. Von einem Einfluß der Athoskunst auf das Abendland aber ist ebensowenig etwas bekannt wie von einer theologischen Auswirkung des Ostens auf den Westen zu jener Zeit. Auch eine Bekanntschaft mit dem Malerbuch vom Athos, der Hermenía, in den Werkstätten Dürers, Cranachs oder Holbeins ist ausgeschlossen, da dieses Werk nicht, wie man früher angenommen hat, aus dem Mittelalter stammt, sondern in seiner heutigen Form erst zu Beginn des 18. Jahrhunderts von dem Mönch Dionysios von Furna zusammengestellt worden ist. Erst aus dieser Zeit stammt denn auch der Abschnitt, der überschrieben ist: «Wie die Apokalypse dargestellt wird.» Diese Beschreibung diente nicht als Vorlage für die Fresken, sondern sie hält fest, wie die athonitischen Freskenmaler Holbeins Holzschnitte zur Offenbarung in die Vorstellungsart und Malweise der kirchlichen Kunst der Ostkirche übersetzt haben.

Wie aber sind die Holbein-Bilder auf den Athos gekommen, und wie ist es — was nicht weniger rätselhaft ist — möglich geworden, daß sie hier zu einer solchen Auswirkung gelangten? Das ist das zwiefache Problem, vor das man sich durch den im vorstehend geschilderten Sachverhalt gestellt sieht und das im Thema unseres Aufsatzes «Holbein auf dem Athos» auf die knappste Formel gebracht ist.

Zur Beantwortung des ersten Teils unserer Frage könnte man auf zweierlei hinweisen: Einmal darauf, daß, wie schon angetönt, Holbeins Illustration der Offenbarung des Johannes vor allem durch die Aufnahme in die in Zürich seit 1531 in immer neuen Auflagen gedruckte Froschouerbibel eine ungeheure Verbreitung gefunden hat. Zum andern aber ist aus

der Kirchengeschichte bekannt, daß in der zweiten Hälfte des 16. und noch zu Beginn des folgenden Jahrhunderts zwischen Byzanz und Wittenberg bzw. Tübingen gelegentlich ein reger Verkehr bestanden hat. Schon im Jahre 1559 traf Melanchthon mit dem Diakon Demetrius Myrius zusammen, den der Patriarch Joasaph II. nach Wittenberg geschickt hatte, um sich über die Reformation zu orientieren. Melanchthon gab dem Abgesandten Briefe an den Patriarchen mit und eine Ausgabe der Confessio Augustana, ohne freilich von Byzanz je eine Antwort zu erhalten. 1573 sodann wurde von dem kaiserlichen Botschafter an der Hohen Pforte der Tübinger Repeating Stephan Gerlach als Gesandtschaftsprediger mitgenommen, und Propst Andreae in Tübingen soll an dieser Mission sehr interessiert gewesen sein. Aber auch der Patriarch meinte, durch einen auf diesem Wege zustande gekommenen Briefwechsel und Schriftenaustausch die Protestanten bekehren zu können. Als man beiderseits die Aussichtslosigkeit dieser Vorhaben erkannte, brach der Verkehr nach ein paar Jahren wieder ab.

Trotz des negativen Ausgangs dieser Fühlungen wäre es aber möglich gewesen, daß in diesem Zusammenhang eine mit Holbeins Apokalypsezeichnungen illustrierte Bibel nach Konstantinopel und von da auf den Athos gelangt ist. Noch nicht erklärt wäre damit freilich die andere Seite unseres Problems, nämlich, wie es — die Bekanntschaft mit Holbein vorausgesetzt — zur Aufnahme der Apokalypsenbilder in den streng geschlossenen Kanon der Bilderwelt der Ostkirche kommen konnte, und zwar gerade in dem geistlichen Zentrum, das für sie der Athos bildete. In dem erwähnten Verkehr zwischen dem Patriarchat von Byzanz und der Kirche der Reformation hatte sich erneut die seit den Bilderstreitigkeiten des 8. Jahrhunderts die Ostkirche beherrschende Abneigung gegenüber jedem Neoterismus, jeder Neuerung gezeigt. Zudem stand bis ins Mittelalter die Offenbarung des Johannes im Osten nicht in hohem Ansehen und galt bloß als ein apokryphes Buch. In der für das Leben dieser Kirche so wichtigen Liturgie fand sie keine Verwendung. In der Fastenliturgie z. B. werden die darin vorkommenden

eschatologischen Motive mit Hilfe von Matth. 24 und 25 und ohne Berücksichtigung der Offenbarung des Johannes ausgestaltet. Die Einschätzung des letzten Buches der Bibel als nicht-liturgiewürdig zeigt sich denn auch noch in der auffallenden Tatsache, daß, wo es zu bildnerischen Darstellungen ihres Inhalts gekommen ist, diese nirgends im Katholikón, wo die Liturgie gefeiert wird, Platz gefunden haben, sondern stets nur in weniger wichtigen Räumen — mit Ausnahme von Docharíu nicht einmal in der Trápesa, weil das dort eingenommene Mahl auch noch liturgischen Charakter besitzt.

Aus diesen Gründen hat Heydenreich noch eine andere Hypothese aufgestellt, die — allerdings andere Unsicherheiten in Kauf nehmend — den beiden von uns herausgestellten Teilaspekten des rätselhaften Wirkens Holbeins auf dem Athos besser gerecht zu werden vermag. Im Mittelpunkt dieser Lösungsmöglichkeit steht die geheimnisumwitterte Gestalt des Patriarchen *Kýrillos Lúkaris*, von dem wir zwar viel wissen<sup>2</sup>, jedoch mit der Einschränkung: «Von der Parteien Gunst und Haß verwirrt, schwankt sein Charakterbild in der Geschichte.»

Kýrillos Lúkaris wurde 1572 auf Kreta geboren und vom zwölften bis dreiundzwanzigsten Lebensjahr in Venedig und Padua ausgebildet. Schon 1595 gehörte er zum Hofstaat des Patriarchen von Alexandrien, bereiste dann aber zum Zwecke von Unionsverhandlungen während mehreren Jahren Europa, vor allem Polen und Litauen. Katholische Zeitgenossen behaupten, er sei auch in Wittenberg und Genf gewesen. Nachdem er zuerst mit Rom sympathisiert hatte, näherte er sich nach seiner Wahl zum Patriarchen von Alexandrien dem Protestantismus. Er war auch später viel auf Reisen, pflegte

---

<sup>2</sup> Vgl. dazu in der Realencyclopaedie für protestantische Theologie den Artikel von Th. Meyer mit reichen Literaturangaben (RE<sup>3</sup> XI. S. 682 ff.) sowie Jon Michalcescu: «Die Bekenntnisse und die wichtigsten Glaubenszeugnisse der griechisch-orientalischen Kirche», 1904, ferner: die Marburger Dissertation von Richard Schlier: «Der Patriarch Kýrill Lúkaris von Konstantinopel. Sein Leben und sein Glaubensbekenntnis», 1927.

eine umfangreiche Korrespondenz vor allem mit holländischen Theologen und erhielt von diesen viele protestantische Bücher. Schon 1613 wurde er von seinen Gegnern als «Lutheranós» bezeichnet. Trotzdem wurde er 1620 zum Patriarchen von Konstantinopel gewählt. Als solcher versuchte er seine Kirche in calvinistischem Sinne zu reformieren, unterstützt von dem aus Genf stammenden Prediger der holländischen Gesandtschaft Anton Leger. Zeugnisse seines Calvinismus sind seine Confessio, die lange Zeit von der Ostkirche als eine Fälschung hingestellt wurde, und die neugriechische Bibelübersetzung, die er in Genf anfertigen und drucken ließ. Er drang aber mit seinem Reformwerk nicht durch, sondern erlag den Intrigen der Jesuiten, die bewirkten, daß seine Kirche ihn dem Sultan auslieferte, der ihn 1638 durch die Janitscharen als Hochverräter erwürgen und in den Bosphorus werfen ließ.

In dem abenteuerlich-wechselvollen und in so tragischer Weise abgebrochenen Lebenswerk dieses Patriarchen möchte Heydenreich den Schlüssel zum Geheimnis der Nachfolge sehen, die Holbein in den Apokalypsefresken des Athos zuteil geworden ist. Obschon es urkundlich nicht nachweisbar ist, so liegt doch auf der Hand, daß Kýrillos Lúkaris auf seinen Reisen in protestantischen Ländern mit den Holbeinschen Schnitten in einer Froschouer- oder einer andern diese Bilder verwendenden Bibelausgabe bekannt geworden ist und daß er — gerade im Zusammenhang mit seinen Bemühungen um eine neuzeitliche Übersetzung — ein solches Exemplar in seine Heimat mitgenommen hat, oder daß ihm ein solches von seinen protestantischen Freunden nachgeschickt worden ist. Nichts steht der Annahme im Wege, daß sodann eine Holbeinbibel von Byzanz aus auch auf den Athos gelangt sei. Es könnte dies im Gegenteil durch Lúkaris selber geschehen oder zum mindesten veranlaßt worden sein, da er sich im Jahre 1612 nach dem Scheitern seiner ersten Wahl zum Patriarchen für längere Zeit auf dieses einsame Eiland zurückgezogen hat.

Obschon bis heute in den Bibliotheken der Athosklöster kein entsprechendes Dokument aufgefunden worden ist, so

wäre es doch möglich, daß auf diese Weise Holbeins Illustration der Offenbarung auf den Athos gekommen ist, so daß sie im Verlaufe des Jahrhunderts, in dem dies hätte geschehen können, als Vorlage für die aus jener Zeit datierenden Apokalypsefresken in den Athosklöstern Verwendung finden konnte. In dem Neoterismus, den das Auftauchen der Apokalypse in der Bilderwelt der griechisch-orthodoxen Kirche in diesen Klöstern darstellt, könnte dann eine Auswirkung des auf eine Erneuerung seiner Kirche bedachten Geistes jenes unglücklichen Patriarchen gesehen werden. Während ihm eine Reform seiner ganzen Kirche im Sinne des Calvinismus in bezug auf die Lehre nicht gelang, wären seine Bestrebungen dann wenigstens in diesem beschränkten Gebiet der Malerei der Athosklöster wirksam geworden, zu deren eindrucklichsten Zeugnissen ohne Zweifel die Apokalypsefreskenzyklen gehören, in denen uns in so überraschender Weise das Talent Holbeins und darin zugleich ein wesentliches Stück Reformationsgeschichte und ein doch wohl faszinierendes Detail aus der im Zeitalter des Ökumenismus erneut aktuellen Begegnung protestantischen Geistes mit der großen Überlieferung der Kirche des Ostens entgegentreten.

Aber gerade wenn sich nun für unser Thema derartig weitgespannte Horizonte öffnen — wie es wohl unvermeidlich ist, wenn es von einem Theologen an die Hand genommen wird — und es sich als alles andere denn bloß als eine lokalhistorische Angelegenheit oder eine kunsthistorische Detailfrage erweist, so wollen wir nicht übersehen, daß wir uns dabei mit unseren historischen Kombinationen auf schwankendem Boden befinden und daß auch das Ikonographische in dem Verhältnis von Holbein und Athoskunst noch eine viel umfassendere und tiefergehende Bearbeitung erfordert, als sie hier angedeutet und von Heydenreich in seiner Studie ausgeführt worden ist. Vielleicht ist jedoch unserem Hinweis auf die anregende Vorarbeit dieses Kunsthistorikers doch einmal der Erfolg beschieden, daß sie einem Byzantinologen zum Anlaß wird, dieser Sache weiter nachzugehen und zu begründeteren und möglicherweise auch noch überraschenderen Ergebnissen zu gelangen. Bis es soweit ist, wollen wir

uns auch als Nichtfachleute des bis anhin vor Augen Stehenden erfreuen. Daß dessen nicht wenig ist, daß es in seiner Fülle uns vielmehr zum beglückenden Erlebnis werden kann, dafür haben Holbein und der Athos hinlänglich gesorgt — und wenn es mir gelungen ist, dem Leser davon einen kleinen Abglanz zu vermitteln und ihn zu veranlassen, sich selber in jene Bilderwelt und ihren Ursprung im letzten Buch der Bibel zu vertiefen, dann ist der nächste Zweck dieses — im Vergleich zur Größe seines Gegenstandes — bescheidenen Beitrages erreicht.

Die Bilder stammen aus dem Archiv von Pfarrer Paul Huber, Bern.