The Research Center of Medieval Art "Vasile Drăguț"

ANASTASIS

Research in Medieval Culture and Art

Vol. VII, No. 2 - November 2020

Vol. VII, No. 2 - November 2020

ANASTASIS
Research in Medieval Culture and Art

Cover image: Grigore Popescu, fresco, Mitropolitan Museum, Iași

Advisory Board:

Jean-Jacques Wunenburger, Prof. Emeriteus, Université « Jean Moulin », Lyon III, France
Tereza Sinigalia, Prof., "George Enescu" National University of Arts, Iași, Romania
Gaëtan Brulotte, Prof. Emeritus, Humanities Eminent Scholar Chair, University of Louisiana at Lafayette, USA
Zvika Kfir, Rabin Netanya, Israel
Yasmina Foehr-Janssens, Prof. Ordinaire, Université de Genève, Suisse
Antonio Rigo, Prof. Ordinario, Universita Ca'Foscari, Venezia, Italia
Jean-Paul Deremble Prof., Université « Charles de Gaule », Lille III, France
Danielle Buschinger, Prof. Emeritus, Université de Picardie « Jules Verne », Amiens, France
Emil Dragnev, Prof., Université d'État de Chişinău, République de Moldavie
Jean-Philippe Pierron, Prof., Université « Jean Moulin », Lyon III, France
Elka Bacalova, Membre correspondant de l'Académie Bulgare, Institut du folklore de l'Académie Bulgare des Sciences, Bulgarie
Jean-Michel Counet, Prof., Université catholique de Louvain, Belgique
Ramona Bordei-Boca, Prof., UFR Lettre et Philosophie, Université de Bourgogne, Framce
Maria Urmă, Prof., "George Enescu" National University of Arts, Iași, Romania
Maud Pérez-Simon, Assoc. Prof. Université Paris III - Sorbonne Nouvelle, France
Blanca Solares, Prof., Universidad Nacional Autónoma de México, Mexique
Atena Elena Simionescu, Prof., "George Enescu" National University of Arts, Iași, Romania
Ionel Buşe, Prof., University of Craiova, Romania
Constantin Necula, Pr., Assoc. Prof., University "Lucian Blaga", Sibiu, România
Marius Tătaru, Dr. Direktor (i. R) Siebenbürgisches Museum Gundelsheim, Deutschland
Athanasios Semoglou, Prof., Université « Aristote » de Thessalonique, Grece
Rosângela Aparecida da Conceição, Assoc. Prof., Universidade Paulista, São Paulo, Brazil.
Luana Stan, Assoc. Prof., Université de Québec à Montréal, Canada
Pilar Pérez Camarero, Prof., Universidad Autonoma de Madrid,
Eleonora Brigalda, Prof., Pedagogical University « Ion Creanga », Chişinău, République de Moldavie
Ana Taís Martins Portanova Barros, Prof., Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brazil.
Cornelia Bordaşiu, Prof., "George Enescu" National University of Arts, Iași, Romania
Ana-Maria Pascal, Assoc. Prof., dr**.,** Regent's University, London, U.K.
Răzvan Ionescu, Pr. dr., Centre Orthodoxe d'Etudes et de Recherches "Dumitru Stăniloae", Paris, France

Anastasis. Research in Medieval Culture and Art is indexed in the following databases:

European Reference Index for the Humanities (**ERIH PLUS**)
Central and Eastern European Online Library (**CEEOL**)
Directory of Open Access Journals (**DOAJ**)
EBSCO
SCOPUS-ELSEVIER
Scientific Indexing Services (**SIS**)
Scientific Publishing & Information Online (**SCIPIO**)

www.anastasis-review.ro
ISSN 2392 – 862X (print); ISSN-L 2392 – 862X ; ISSN 2392 – 9472 (on-line)

The Research Center of Medieval Art ”Vasile Drăguț”

ANASTASIS
Research in Medieval Culture and Art

Volume VII, No.2/November 2020

Artes, 2020

Editors:

Codrina-Laura Ioniță, Prof., "George Enescu" National University of Arts, Iași
Andreea-Irina Stoleriu, Assoc. Prof. "George Enescu" National University of Arts, Iași
Adrian Stoleriu, Assoc. Prof. "George Enescu" National University of Arts, Iași

Editorial Board:

Brîndușa Grigoriu, "Al. I. Cuza" University of Iasi, Romania
Diana Gradu, "Al. I. Cuza" University of Iasi, Romania
Paula-Andreea Onofrei, "Al. I. Cuza" University of Iasi, Romania
Ioana Iulia Olaru, "George Enescu" National University of Arts, Iași, Romania
Adrian Stoleriu, "George Enescu" National University of Arts, Iași, Romania
Bogdan Gavrilean, "George Enescu" National University of Arts, Iași, Romania
Cristina Stratulat, "George Enescu" National University of Arts, Iași, Romania
Andreea-Irina Stoleriu, "George Enescu" National University of Arts, Iași, Romania
Daniel Sofron, "George Enescu" National University of Arts, Iași, Romania
Raluca Minea, "George Enescu" National University of Arts, Iași, Romania

Editorial Design and Web Design:

Adrian Stoleriu, "George Enescu" National University of Arts, Iași, Romania,
Andreea-Irina Stoleriu, "George Enescu" National University of Arts, Iași, Romania,
Adriana Neica "George Enescu" National University of Arts, Iași, Romania,
Codrina-Laura Ioniță, "George Enescu" National University of Arts, Iași, Romania,
Alexandru Ioniță, "Al. I. Cuza" University of Iasi, Romania

Proofreading:

for French: **Brîndușa Grigoriu**, Assoc. Prof., "Al. I. Cuza" University of Iasi
Diana Gradu, Assoc. Prof., "Al. I. Cuza" University of Iasi
for English: **Paula-Andreea Onofrei,** Assoc. Prof., "Al. I. Cuza" University of Iasi
Luisa Țuculeanu, "George Enescu" National University of Arts, Iași
for Spanish: **Alina Țiței,** Assoc. Prof., "Al. I. Cuza" University of Iasi

The Research Center of Medieval Art "Vasile Drăguț", University of Arts „G. Enescu", Fsculty of Visual Art and Design, Str. Sărărie, nr. 189, Iași, România, e-mail: centrulvasiledragut@arteiasi.ro,
The internet address: www.anastasis-review.ro
The opinions expressed in published articles are the sole responsibility of the authors and do not reflect the opinion of the editors, or members of the editorial board.

Printed with the support of Iași City Hall

Table of Contents

MEDIEVAL ART AND CIVILIZATION

Günther Buchinger, Doris Schön
Die Kirche und Wehranlage von Motiș/Mortesdorf, Gemeinde Valea Viilor, Kreis Sibiu – Bau- und Nutzungsgeschichte vom Mittelalter bis in die Gegenwart / The Church and Fortifications of Motiş/Mortesdorf, Municipality of Valea Viilor, District of Sibiu – History of Construction and Use from the Middle Ages to the Present 9

Mirela Weber
Überlegungen zur Gründungsgeschichte der Martinskirche in Mortesdorf, politische Gemeinde Wurmloch, Kreis Sibiu, Rumänien / Some considerations concerning the foundation of the Saint Martin Church in Motiș, commune Valea Viilor, Sibiu, Romania 59

Ekaterina Yu. Endoltseva
Zoomorphic Images and Ornaments with Rosettes in Christian Art of the Caucasus: Formation Paths of the Traditional Schemes. 189

Olena Zaverukha, Tetiana Cherneta
Historical genesis of choral writing in Western European music.....203

Răzvan-Petrișor Dragoș
The mechanism – between applicability and artistic concept - on the axis of antiquity, Middle Ages and modernism.....217

Reza Ahmadi Moghaddam, Farzad Mafi, Reza Shabani Samgh Abadi
A Study of Parthian Settlements of Northern Basin of Qizil Uzan in Vicinity of Upper Tarom, Zanjan-Iran 231

MEDIEVAL CULTURE IN CONTEMPORARY RESEARCH

George Hariton
Richard Wagner, destiny and fulfilment
Tannhäuser or the capitalisation on medieval legends 245

Cătălin Soreanu
From Media to Mediums of Expression. Visual Art Communication and
Meaning from Fine Arts to Advertising 261

Fernando Picornell Cantero
Tubo que morir Jesucristo para que se pintaran los tambores en Hellín /
Jesus Christ had to die for the drums to be painted in Hellín 277

Ponimin, Guntur
Expressing the Robustness of Love in Ceramic Art: A Creative Approach
Study 285

BOOK REVIEWS

Adrian Stoleriu
Jeno Bartos: Picture Album

Jenő BARTOS, *Picture album*, Pim Publishing, Iasi, 2020, 240 pages. 309

Bogdan Gavrilean
On the Sacred and Its Implications in Visual Arts

Adrian Stoleriu – *Reprezentarea vizuală a sacrului* (*The Visual*
Representation of the Sacred), Institutul European, Iași, 2013, 186 p.....312

Paula-Andreea Onofrei
An Oxford Historian About Humanity: Yuval Noah Harari

Yuval Noah Harari, *Sapiens. Scurtă istorie a omenirii / Sapiens. Brief*
History of Humankind, Polirom Publishing House, 2017, 383 pages……. 316

MEDIEVAL ART AND CIVILIZATION

DOI: 10.35218/armca.2020.2.01

Die Kirche und Wehranlage von Motiș/Mortesdorf, Gemeinde Valea Viilor, Kreis Sibiu – Bau- und Nutzungsgeschichte vom Mittelalter bis in die Gegenwart

Günther Buchinger[*], Doris Schön[**]

The Church and Fortifications of Motiș/Mortesdorf, Municipality of Valea Viilor, District of Sibiu – History of Construction and Use from the Middle Ages to the Present

Abstract: *A team of scientists from various disciplines carried out a study of the fortified church of Mortesdorf with the aim of drawing a comprehensive picture of the history of its construction, decoration and furnishing. The interdisciplinary analysis was able to show that the nave of the medieval parish church most probably dates back to the late 13th century, while the choir was built in two construction stages in the 15th century. The mural paintings of the choir, of which only small parts are visible so far, is of particularly high artistic quality. For its art historical classification (origin of the artist, significance within Transylvanian art history) its complete uncovering would be desirable. Finally, of regional historical interest is the fact that in Mortesdorf, in contrast to many fortified churches in Transylvania, the churchyard wall was not built into a simple fortification until the 15th century and the ingredients of the first half of the 17th century (fortified towers) arose less from a fortification necessity than from a claim to represent the village, which thus wanted to show its legal equality with the areas on royal soil.*

Keywords: *Transylvania, Motiș, middle ages, fortified church, fortification, mural painting, building research*

Vorwort

Im Frühling des Jahres 2018 wurde die Kirche von Motiș/Mortesdorf von einem internationalem und interdisziplinären Forschungsteam untersucht, um einerseits das Baualter und die Bauabfolge der Kirche und

[*] Firma Denkmalforscher GesbR, Margaretenstraße 82/22, A-1050 Wien, Austria
guenther.buchinger@denkmalforscher.at
[**] doris.schoen@denkmalforscher.at

ihrer Befestigung zu ermitteln und andererseits die Innenausstattung – vor allem die bedeutenden Fresken im Chor – restauratorisch teilweise freizulegen und kunsthistorisch einzuordnen. Die an der Wehrkirche zum Einsatz gekommenen verschiedenen wissenschaftlichen Methoden können unter dem Begriff *Bauforschung* zusammengefasst werden. Man versteht darunter die Zusammenarbeit einer Reihe von Disziplinen, die zur Erforschung eines Gebäudes eingesetzt werden. Dabei arbeiten Archäologen, Dendrochronologen, Historiker, Kunsthistoriker und Restauratoren eng zusammen, da nur gemeinsam ein sicheres Ergebnis erzielt werden kann. Grundlage jeder Untersuchung ist eine exakte Vermessung, die es erlaubt, Rückschlüsse auf die Entstehung einzelner Wände eines Gebäudes zu ziehen. Dementsprechend wurde die Kirche im Mai 2018 und die Befestigungsanlage im Sommer 2019 durch Adam Macsay und sein Team aus Cluj mit einem 3D-Laserscanner erstmals verformungsgerecht aufgenommen.

Auf den Vermesser folgt der Restaurator, der feststellt, an welcher Stelle wie viele Verputzschichten erhalten sind und ob ein- oder mehrfarbige Ausmalungen vorliegen. Die Innenwände der Kirche wurden in diesem Fall von der Restauratorin für Wandoberflächen Univ. Doz. Dr. Maria Dumbrăvicean gemeinsam mit Studierenden der Kunstuniversität Bukarest befundet.

Nach der restauratorischen Voruntersuchung werden im Normalfall vom Bauarchäologen kleine Sondagen durch den Verputz gestemmt, um ähnlich wie in der Bodenarchäologie die Stratigrafie des Gebäudes, also die zeitliche Abfolge der einzelnen Mauern zueinander zu ermitteln. Aufgrund des bereits stark abgewitterten Verputzes an der Wehrkirche und ihrer Befestigung war dies in Mortesdorf nicht nötig. Ältere vermauerte Tür- oder Fensteröffnungen deuteten sich ebenso bereits an wie Fußboden- oder Deckenniveaus. Die bauarchäologische Untersuchung wurde von der Mitautorin, Doris Schön, Wien, durchgeführt. Das im Zuge der Untersuchung erstellte Grundgerüst konnte über die Einordnung der Mauerwerksstrukturen grob datiert werden. Dies ist aufgrund der Tatsache möglich, dass Baumaterial im Lauf der Zeit in unterschiedlichen, zeitspezifischen Versatzarten ausgebildet wurde.

Im Unterschied zu Österreich, wo derartige Erkenntnisse seit den 1980er Jahren zu einer Chronologie der Mauerwerkstypen geführt haben, welche mit Unterstützung anderer wissenschaftlicher Disziplinen laufend verfeinert wird,[1] konnte in Rumänien auf keine bestehende Chronologie zurückgegriffen werden, sodass die Datierung des Mauerwerks an der Kirche von Motiş durch eine naturwissenschaftliche Untersuchungsmethode – die

[1] Für die in diesem Bericht angeführten Mauerwerksdatierungen vgl. die im ostösterreichischen Raum seit den 1980er Jahren entwickelte Methode der Mauerwerksstrukturanalyse: Gerhard Seebach, *Zeitspezifische Strukturen*; Paul Mitchell, Doris Schön, *Datierung von Mauerwerk*; Thomas Kühtreiber, *Ideologische Aspekte*.

Dendrochronologie – abgesichert werden musste. Bei dieser für jede bauhistorische Untersuchung äußerst wichtigen Methode werden sämtliche Bauhölzer und Dachstühle beprobt, um das Fälldatum der Bäume zu ermitteln. Die dendrochronologische Untersuchung (52 Proben) wurde durch das Anno Domini Dendrolab (Boglárka Tóth, István Botár und Denis Walgraffe) in Miercurea Ciuc durchgeführt, die bauhistorische Begleitung und Auswertung erfolgte durch den Mitautor, Günther Buchinger, Wien.

Eine weitere Disziplin, die Datierungen vornehmen kann, ist die Kunstgeschichte, die durch Stilanalysen sowohl gestaltete Bauelemente (Fassaden, Gewölbeformen, Säulen und Pfeiler, Tür- und Fensterbeschläge) als auch und insbesondere in diesem Fall malerische Ausstattungen (Fresken) zeitlich einordnen kann. Dieser Teil der Befundung wurde ebenfalls durch den Mitautor und Kunsthistoriker Günther Buchinger durchgeführt.

Da das Gebäude und sein umgebender Boden nicht unabhängig voneinander betrachtet werden können, arbeitet die Bauforschung eng mit der Archäologie zusammen, da abgekommene Gebäudeteile oft nur mehr im Zuge von Grabungen freigelegt werden können. Entsprechende Vorgespräche wurden daher angebahnt.

Unabhängig von den Arbeiten am Gebäude wurden die baugeschichtlich relevanten Archivalien im Dekanatsarchiv in Mediasch sowie in den Staatsarchiven von Sibiu und Budapest (jeweils Urkunden über die online-Plattform Urkundenbuch zur Geschichte der Deutschen in Siebenbürgen: http://siebenbuergenurkundenbuch.uni-trier.de/) durch den Mitautor aufgearbeitet.

Die Ergebnisse all dieser Einzeluntersuchungen wurden abschließend synkretistisch zusammengeführt und flossen in den nachfolgenden Aufsatz ein. Die Autoren möchten sich bei allen oben genannten Kolleginnen und Kollegen für die gute Zusammenarbeit bedanken. Unser Dank gilt auch der Initiatorin des Projektes, der Architektin Mirela Weber, Wien, sowie den beiden Architekturstudentinnen Flavia Trifan und Miruna Vecerdi, beide derzeit Technische Universität Wien, und der Architektin Beate Lehmann.

Einleitung

Im Nordosten des Kreises Sibiu liegt in der hügeligen Landschaft des Kokeltals der Ort Motiș (Mortesdorf) am Oberlauf des Flüsschens Vorumloc, das ein südliches, bei Kleinkopisch mündendes Seitental der Târnava Mare (Große Kokel) bildet.

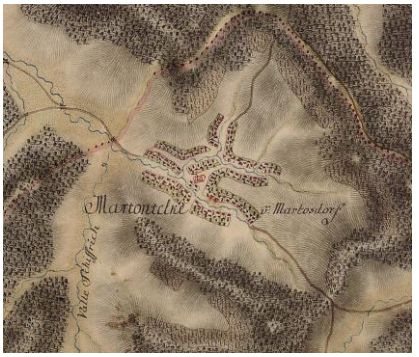


Fig. 1. Josephinische Landesaufnahme, 1767-1773, Detail Mortesdorf.

Sechs Kilometer hinter dem Hauptort des Tales, Valea Viilor (Wurmloch), erhebt sich die kleine Ortschaft mit ihrer Pfarrkirche hl. Martin, die inmitten des Dorfes an der Kreuzung zweier Wege und in der Nähe eines Baches steht. Die Kirche ist von einer unregelmäßig angelegten Wehrmauer umgeben, deren Wehrfähigkeit durch drei Türme verstärkt wird.

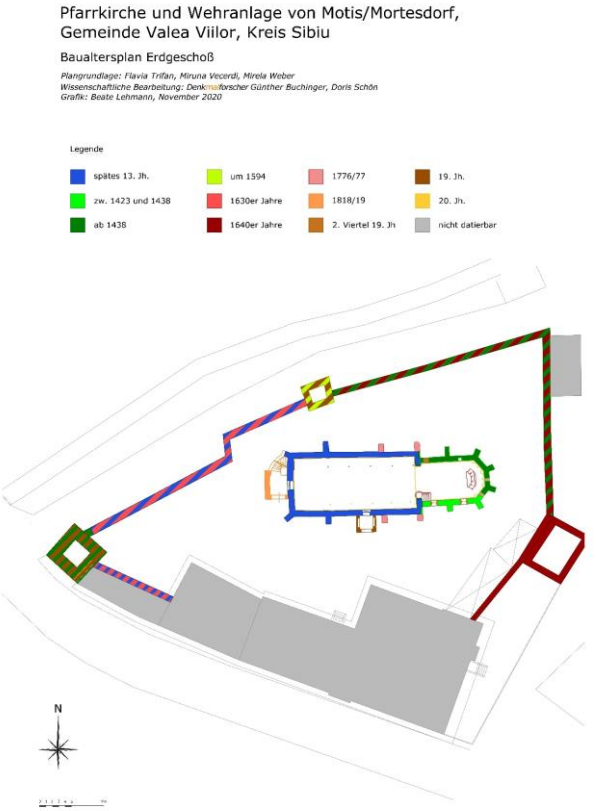


Fig. 2a. Baualtersplan der Wehranlage von Mortesdorf.

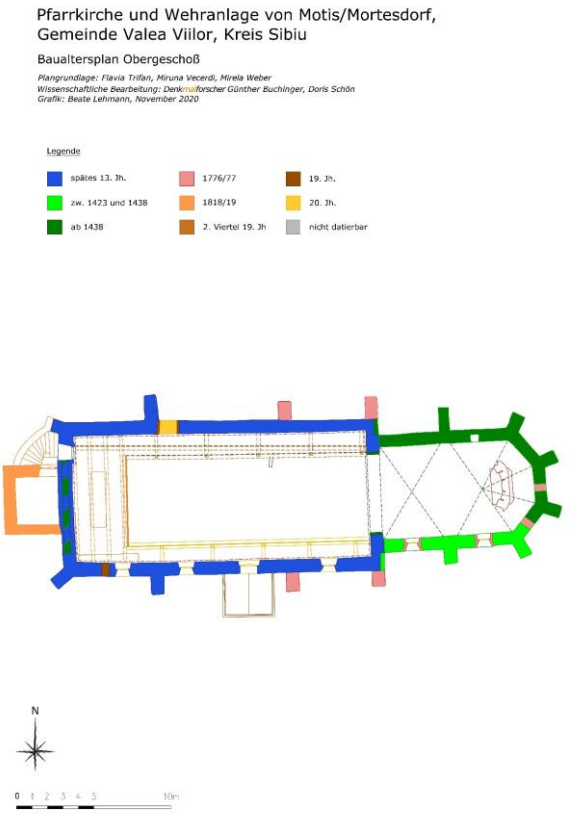


Fig. 2b. Baualtersplan der Kirche von Mortesdorf.

Fig. 3. Blick auf Kirche und Wehranlage von Südwesten.

Ein vierter Turm stand ehemals wahrscheinlich an der Südostecke der Befestigungsanlage und dürfte 1875/76 anlässlich der Errichtung des Schulgebäudes geschleift worden sein.

Die Kirche wurde bis zur ihrer Entweihung 1992 liturgisch genutzt, weshalb bis zuletzt Adaptierungen im Kircheninneren stattfanden. Ihr seither verwahrloster Zustand macht eine Restaurierung notwendig, in deren Vorfeld die bauhistorische Untersuchung erfolgte.

Baugeschichte: Gründungsbau der Kirche
Historische Voraussetzungen

Die Besiedelung der Zwei Stühle an der Großen Kokel (Mediasch und Schelk) erfolgte nach dem Mongolensturm von 1241 ab der Mitte des 13. Jahrhunderts in Form von Binnenkolonisation durch siebenbürgisch-sächsische Siedler aus dem „Altland" der Hermannstädter Provinz. Ursprünglich auf Komitatsboden gelegen und der Gerichtsbarkeit des Szeklergrafen unterstellt, gestand der ungarische König Karl Robert *den Sachsen von Mediasch, Schelk und Birthälm* 1315 die *gleichen Freiheiten* zu, wie denen der Hermannstädter Provinz – die Zwei Stühle verblieben jedoch weiterhin unter der Hoheit des Szeklergrafen. Nach einem Aufstand der Sachsen gegen König Karl Robert erfolgte zwischen 1325 und 1329 eine Reform der sächsischen Grafschaften in Distrikte und Stühle (Gerichts- und Verwaltungsgebiete autonomer Bevölkerungsgruppen). Mortesdorf blieb davon jedoch ausgenommen. Während das Gebiet um Wurmloch damit sogenannter Königsboden war, also Teil der freien sächsischen Gemeinden – im konkreten Fall der Zwei Stühle, die direkt dem ungarischen König unterstanden, gehörte Mortesdorf weiterhin zum sogenannten Adelsboden und war eine untertänige Gemeinde des Weißenburger Komitats, das in Mortesdorf seinen nördlichsten Ausläufer hatte.[2] Bereits Anfang des 14. Jahrhunderts war das Weissenburger Komitat für die kleinadeligen Besitzer der Ortschaft zuständig, und so wurden nach der Entscheidung des siebenbürgischen Landtags von 1322 diese und andere Gemeinden als zum Weissenburger Komitat gehörig erklärt. Mortesdorf war demnach wie eine Enklave von Königsboden umgeben – ein Umstand, der schon bald nach Beginn der Existenz der Ortschaft zu Nachbarschaftsstreitigkeiten führte:
1319 erfolgte die erste archivalische Nennung von Mortesdorf (*villa Morteni*) und seinen kleinadeligen Besitzern.[3] Aus den folgenden Jahrzehnten (1359, 1397-99) sind zahlreiche Urkunden erhalten, die von einem immer wieder aufkeimenden Hotterstreit zwischen Wurmloch und Mortesdorf berichten.[4]

[2] Gernot Nussbächer, *Aus Urkunden und Chroniken*, S. 229.
[3] Budapest, Ungarisches Staatsarchiv, Urkunde, Temeswar 1319 November 12.
[4] Sibiu, Staatsarchiv, Urkunde, Weissenburg 1359 Dezember 13; Sibiu, Staatsarchiv, Urkunde, 1359 Dezember 22; Budapest, Ungarisches Staatsarchiv, Urkunde, Fogarasch 1397 Dezember

Der Hotter (auf siebenbürgisch Hattert) war das Gemeindegebiet mit allen Äckern, Weiden und Wiesen. König Ludwig I. und König Sigismund mussten 1359 bzw. 1397 Grenzbegehungen anordnen, deren Entscheidungen meist keine Akzeptanz der Streitparteien fanden. Die letztlich bis heute bestehende Festlegung ist insofern auffällig, als das Gemeindegebiet von Wurmloch nahe an die Grenze der Ortschaft Mortesdorf heranreicht.

Diese vor allem für die allgemeine Geschichte relevanten Fakten haben auch ihre Bedeutung für die Baugeschichte der Kirche von Mortesdorf. Die Tatsachen, dass die beiden Nachbargemeinden Wurmloch und Mortesdorf politisch und sozial vollkommen unterschiedlich strukturiert und einander nicht freundschaftlich gesinnt waren, lassen es sehr unwahrscheinlich erscheinen, dass sich die Bevölkerungen die ältere Pfarrkirche von Wurmloch teilten. Die kleinadeligen Besitzer von Mortesdorf konnten kein Interesse daran haben, dass sich ihre leibeigenen Untertanen bei der Sonntagsmesse mit den freien Bauern von Wurmloch mischten. Das Selbstverständnis der Kleinadeligen muss zur Errichtung einer eigenen Pfarrkirche in Mortesdorf geführt haben, die somit auch als Ausdruck einer herrschaftlichen Selbständigkeit der Gemeinde gedient hat. Der Erstnennung eines Pfarrers in Mortesdorf im Jahr 1414[5] muss also ein deutlich älterer Kirchenbau vorausgegangen sein, der aus historischer Sicht bereits auf die Gründung des Ortes vermutlich im späten 13. Jahrhundert[6] zurückgehen könnte.

Die Errichtung der Kirche im späten 13. Jahrhundert

Auch die Lage der Kirche an zentraler Stelle im Ort an einer Weggabelung spricht für eine planmäßige Anlage aus der Zeit der Erstbesiedelung und gegen eine spätere Implementierung in ein bereits bestehendes Gemeinwesen. Die bisherige Literatur geht hingegen von einem spätgotischen Kirchenbau aus dem 14. Jahrhundert aus.[7] Der Baubestand belegt jedoch die Frühdatierung ins späte 13. Jahrhundert.

Vom Gründungsbau der Kirche blieb das 17,4 m lange und 7,3 m breite Langhaus erhalten, während der Chor in einer zweiten Phase neu errichtet wurde. Der ehemalige Ostabschluss des Gründungsbaus wäre nur archäologisch nachweisbar.

10; Sibiu, Staatsarchiv, Urkunde, Kokelburg 1398 März 7; Budapest, Ungarisches Staatsarchiv Urkunde, Thorenburg 1399 Januar 17; Budapest, Ungarisches Staatsarchiv, Urkunde, 1399 April 13.

[5] Sibiu, Staatsarchiv, Urkunde, Mediasch 1414 Juni 30.

[6] Nussbächer, Gernot (zit. Anm. 2), S. 230.

[7] Hermann Fabini, *Kirchenburgen und Dorfkirchen*, S. 501.

Fig. 4. Außenansicht des Langhauses von Süden, spätes 13. Jahrhundert.

Das Mauerwerk des Langhauses besteht mehrheitlich aus plattigen, gelegentlich jedoch auch blockhaft geschlagenen Bruchsteinen, die mit einem hellbraun-beigen, sandigen, feinkörnigen Kalkmörtel gebunden wurden. Auch einige wenige Ziegelfragmente innerhalb des Bruchsteinmauerwerks könnten zum primären Baubestand der Kirche gehören. Eine eigentliche Mauerstruktur ist bei Verwendung plattiger Steine nicht festzustellen, bei Verwendung blockhaft geschlagener Steine kommt es hingegen teilweise zur Ausbildung von Einzellagen. Gleichzeitig mit dem Langhaus wurden die beiden über Eck gestellten Strebepfeiler an der Südwest- bzw. Nordwestecke des Langhauses sowie die beiden östlich anschließenden Strebepfeiler an der Nord- bzw. Südfassade errichtet, wie verzahntes Mauerwerk in allen Fällen belegt. Alle anderen Strebepfeiler am Langhaus wurden hingegen erst in einer jüngeren Phase teils mit deutlicher Fuge, teils leicht eingezahnt angefügt. Auffallend ist, dass das Mauerwerk im westlichsten Joch der Südfassade deutliche Brandspuren zeigt.

Im Osten bildet das Bruchsteinmauerwerk die Nordostecke des Langhauses und leitet zum Triumphbogen über. An der gegenüberliegenden Südostecke ist fassadenseitig nur Ziegelmauerwerk zu sehen, das mit dem jüngeren Chor verzahnt. Im Kircheninneren wurde anlässlich der letzten Sanierung der Fußboden abgesenkt, wodurch in der Südostecke des Langhauses das Fundament in einer Höhe von rund 0,2 m freigelegt wurde. Das kurze Stück der Triumphbogenwand verzahnt im Kircheninneren mit der Südwand des Langhauses. Damit ist auch dieser Teil der Ostwand des

Langhauses Teil des Gründungsbaus, dessen äußere Mauerschale lediglich anlässlich der Errichtung des Chores ausgetauscht wurde. Die Befunde belegen damit, dass die Größe des heutigen Langhauses mit jener des Gründungsbaus ident ist.

Das Langhaus ist nur an seiner Südseite durchfenstert, während an der Nordfassade keine bauzeitlichen Öffnungen vorhanden sind – eine im Mittelalter häufig geübte Praxis, eine Kirche lediglich gegen den Lauf der Sonne zu öffnen.

Das Mauerwerk des Langhauses ist, abgesehen von gelegentlichen Ausbesserungen, bis in das heutige Dachgeschoß erhalten. Der Kirchendachboden ist über ein schmales Schlitzfenster zu betreten, das als eines von vier Fensteröffnungen sekundär in den Westgiebel gebrochen wurde. Während der heutige Ostgiebel erst in der nächsten Bauphase entstanden ist, bestehen noch große Teile des ursprünglichen Westgiebels aus Bruchsteinen. Auffälligerweise wurden am Westgiebel leichter zu versetzende, blockhaft geschlagene Steine verwendet.

Fig. 5. Westfassade innerhalb des jüngeren, westlichen Vorbaus, lager- und blockhaftes Bruchsteinmauerwerk, spätes 13. Jahrhundert.

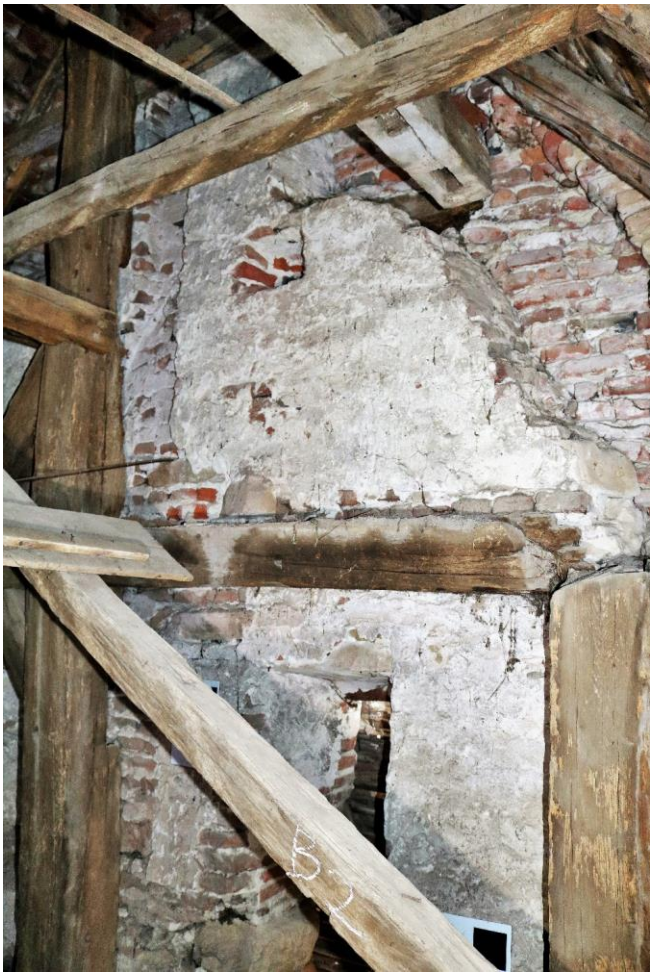


Fig. 6. Westgiebel von Osten, spätes 13. Jahrhundert.

Dies steht in ursächlichem Zusammenhang mit Befunden, die im Inneren des Langhausdachbodens in fragmentierter Form erhalten sind. Hier ist einerseits die Neigung des ursprünglichen Daches ablesbar, und andererseits sind deutlich zwei abgebrochene Bruchsteinmauern zu erkennen, die ehedem in West/Ost-Richtung verliefen und über hölzerne Wandanker mit dem Westgiebel verbunden waren. Die ehemalige Nordmauer lag 0,85-1,65 m nördlich der Nordkante des Fensters, durch das man den Dachboden heute betritt, die Südkante der ehemaligen Südmauer 2,27 m südlich der Südkante des gleichen Fensters. Die maximale Erstreckung der Mauern nach Osten wird durch die beiden westlichen Strebepfeiler am Langhaus vorgegeben, die mit dem Baubestand verzahnen. Ihre Aufgabe war es, entweder das Gewicht eines Dachreiters abzuleiten, der zumindest auf der Höhe des Dachbodens aus Steinen bestand, wobei ein darüber befindliches

hölzernes Geschoß angenommen werden kann, oder einen steinernen Westturm zu stabilisieren, der in den Kirchenraum eingestellt und über kleine Bögen mit der Nord- bzw. Südwand des Langhauses verbunden war.

Resümierend hat sich das Langhaus des Gründungsbaus in vollem Umfang und in seiner ursprünglichen Höhe erhalten. Während die Nordfassade keine Fenster besaß, war die Südfassade mit vier rund 0,5 m breiten Fenstern geöffnet. Das Fehlen von primären Strebepfeilern im Osten des Langhauses verweist auf die ehemalige Existenz einer flachen Holzdecke. Im Westen besaß die Kirche entweder einen Dachreiter oder einen eingestellten Westturm. Der ehemalige Ostabschluss (Apsis?) und der Dachreiter/Westturm wurden in der nächsten Bauphase ersetzt, sodass nur eine archäologische Grabung Auskunft über ihre Baugestalt liefern könnte. Sämtliche Befunde (lagerhaftes Bruchsteinmauerwerk, sehr schmale Fenster, ehemals flache Holzdecke) sprechen für einen spätromanischen Bau und nicht für ein gotisches Kirchengebäude aus dem 14. Jahrhundert. Eine Datierung des Langhauses in die Gründungszeit des Dorfes im späten 13. Jahrhundert ist daher sehr wahrscheinlich.

Bau einer Kirchhofmauer im späten 13. Jahrhundert

Die Kirche war von einer Kirchhofmauer umgeben, die zunächst wahrscheinlich noch nicht die Funktion einer Wehrmauer besaß. Von der ursprünglichen Bausubstanz blieben nur an der Nordwest- und an der Südkurtine Abschnitte erhalten, die im Süden maximal rund 3 m Höhe, im Norden jedoch nur 1,2 m Höhe erreichen. Die heute stark ausgebesserte Mauer wurde in jüngerer Zeit mit Ziegeln aufgezont. Im unteren Abschnitt ist jedoch in beiden Fällen Bruchsteinmauerwerk zu erkennen, das mit einem hellbraun-grauen, sandigen, feinkörnigen Kalkmörtel gebunden wurde. Der Westturm (der spätere Glockenturm) wurde sekundär in die Mauer eingestellt, wie eine Fuge am Übergang zur nordwestlichen Kurtine belegt. Der Übergang zur südlichen Kurtine kann aufgrund einer großflächigen Erneuerung aus Ziegeln nicht definiert werden.

Im Verlauf der nordwestlichen Kurtine sind nur mehr rund 1 m niedrige Abschnitte der Kirchhofmauer aus Bruchsteinen erhalten, die bei Verwendung von blockhaften Steinen teilweise fast als Einzellagen versetzt wurden. Dieses Mauerwerk bildet auch die Außenschale der Mauer westlich und östlich eines markanten Versprungs unmittelbar vor der Westfassade der Kirche. Die innere Mauerschale wurde in diesem Bereich in einer jüngeren Phase massiv ausgebessert. Der Versprung im Mauerverlauf verschaffte der Kirche mehr Platz – daraus könnte die Hypothese einer Bauabfolge abgeleitet werden: Kirchhofmauer im Westen – Anlage der Kirche – Fortsetzung der Kirchhofmauer im Osten.

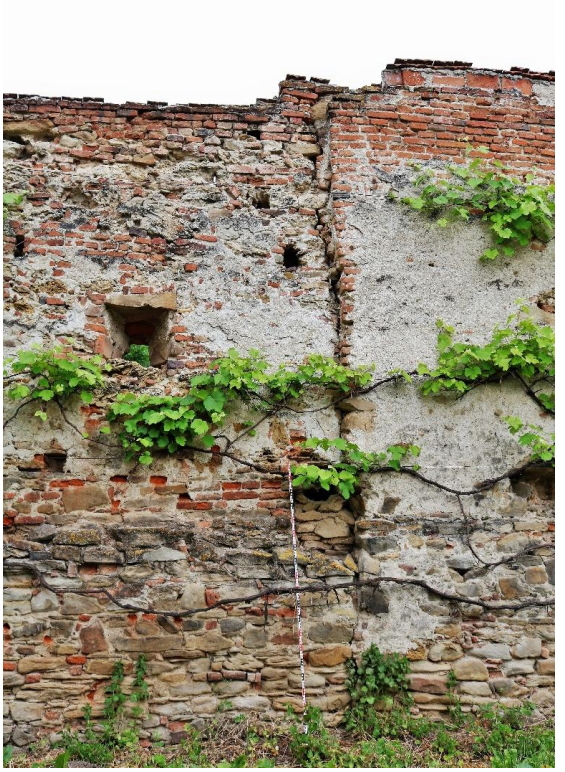


Fig. 7. Nordkurtine, Baufuge, links unten Bruchsteinmauerwerk des späten 13. Jahrhunderts, rechts unten Bruchsteinmauerwerk des 15. Jahrhundert, beides überbaut im 17. Jahrhundert.

Ab dem Mauerversprung läuft das Mauerwerk in der Höhe von 0,2-1,2 m weiter nach Osten, bis es an einer deutlichen vertikalen Fuge 16,9 m östlich des markanten Versprungs endet.

Auch in diesem Mauerabschnitt sind immer wieder gut gesetzte Einzellagen auszumachen. Eine Auskunft über den weiteren Verlauf der ursprünglichen Kirchhofmauer könnte durch eine archäologische Grabung erteilt werden. Möglich wäre, dass die Kirchhofmauer in diesem Bereich nach Südosten schwenkte und östlich des ehemaligen Ostabschlusses des Gründungsbaus vorbeilief. Die Mauer könnte dann anlässlich der Errichtung des neuen Chores zu nahe gelegen haben und hätte daher geschleift werden müssen. Anschließend wäre der heutige Verlauf der Mauer angelegt worden. Auch im Bereich der heutigen Südkurtine blieb ein Abschnitt der Kirchhofmauer erhalten und ist im Innenhof bis zu ihrer Überbauung durch ein Gebäude im Eingangsbereich zu sehen. An dieser Seite ist das Mauerwerk bis in rund 3 m Höhe erhalten. Es zeichnet sich dadurch aus, dass sämtliche Balkenlöcher für den Wehrgang sekundär durch das Bruchsteinmauerwerk geschlagen wurden.

Zwischenresümee

Vermutlich bereits im späten 13. Jahrhundert dürfte auf Basis einer Stiftung von Kleinadeligen, die in Mortesdorf begütert waren, ein flachgedeckter, spätromanischer Saalbau mit Apsis (?) und Dachreiter/Westturm errichtet worden sein, umgeben von einer Kirchhofmauer, die im Nordwesten und Südwesten in Fragmenten erhalten geblieben ist und sich wohl auch im Osten relativ eng um die Kirche legte. Der Bau dürfte von Beginn an als Pfarrkirche gedient haben, die zunächst keinerlei Wehrfunktion ausübte.

Bautätigkeit in der 1. Hälfte des 15. Jahrhunderts
Errichtung des Chores sowie eines neuen Dachreiters, zwischen 1423 und 1439

In den Jahren 1414/1415 führte das Schelker Kapitel einen Zehentprozess gegen den Weissenburger Bischof. Unter den Vertretern des Kapitels befand sich der Plebanus Georgius der Martinskirche *de Villa Mortini*.[8] Damit wird die deutlich ältere Kirche erstmals archivalisch genannt. Eine Ablass Papst Martins V. von 1423 für den Kleinadeligen *Johann von Mortensdorf* und seine Frau Elisabeth[9] enthält nicht nur zum ersten Mal den deutschen Ortsnamen der Gemeinde, sondern könnte auch einen wichtigen bauhistorischen Hinweis liefern. Ablässe wurden grundsätzlich für den Besuch einer Kirche an bestimmten Festtagen und für die hilfreichen Hände (*manus adiutrices*) gewährt, die sich entweder für den Bau der Kirche, die Reparatur oder deren Erhalt und Ausstattung erhoben (*porrexerint ad fabricam, ad reparationem* oder *ad conservationem*). Allerdings hat sich nicht die Originalurkunde mit dem entsprechenden Passus erhalten, sondern nur eine zeitgenössische regestenartige Abschrift in einer Handschrift des Vatikanischen Archivs, in der alle Ablässe aufgelistet werden, die Papst Martin erlassen hat. Da keine Details genannt werden, bleibt es offen, ob *Johann von Mortensdorf* einen Ablass beim Heiligen Stuhl erwirkte, um die Finanzierung einer Maßnahme an der Kirche sicherstellen zu können. Es kann daher nur die Arbeitshypothese aufgestellt werden, dass 1423 möglicherweise eine Sammlung *ad fabricam* (für den Bau) initiiert wurde, die in den folgenden Jahren zu einer Bautätigkeit an der Kirche geführt hätte.

Durch den ersten Einfall der Osmanen in Siebenbürgen 1438 wurde das Gebiet der Zwei Stühle Mediasch und Schelken verwüstet, wobei auch Mortesdorf in Mitleidenschaft gezogen worden sein könnte.[10] Sowohl eine

[8] Sibiu, Staatsarchiv, Urkunde, Mediasch 1414 Juni 30.
[9] Vatikan, Vatikanisches Archiv, Urkundenabschrift, Rom bei St. Peter, 1423 Januar 2.
[10] Gustav Gündisch, *Aus Geschichte und Kultur der Siebenbürger Sachsen*, S. 46.

Bautätigkeit an der Kirche nach 1423 als auch eine mögliche Zerstörung im Jahr 1438 gilt es am Baubestand zu überprüfen.

Der ehemalige Ostabschluss des Gründungsbaus (Apsis?) wurde im 15. Jahrhundert abgebrochen und durch den heutigen, 9 m langen und 5,3 m breiten Chor ersetzt. Der neue einjochige Chor mit 5/8-Schluss entstand aus Ziegeln (26 x 13 x 5 cm), die mit einem hellbraunen, sandigen, feinkörnigen Kalkmörtel gebunden wurden. Sämtliche Strebepfeiler verzahnen mit dem Chor.

Fig. 8. Außenansicht der Chorsüdwand, nach 1423, vor 1438.

Wie bereits erwähnt, wurde aus statischen Gründen die äußere Mauerschale am südlichen Teil der Triumphbogenwand entfernt und durch Ziegel ersetzt, die mit dem Mauerwerk des Chores verzahnen. An der Nordseite entstand im Anschluss an das Langhaus gleichzeitig mit dem Chor eine kleine Sakristei, deren Ziegelmauerwerk im unteren Bereich das Bruchsteinmauerwerk des älteren Langhauses verblendet. In der Vorblendung blieb noch ein Ansatz eines nach Norden spannenden Ziegelbogens erhalten, bei dem es sich um ein letztes Fragment des Sakristeigewölbes handelt.

Der Chor wird heute durch zwei Fenster an der Südseite belichtet, die im späten 18. Jahrhundert verändert wurden. Ein heute verfülltes, jedoch bauzeitliches Fenster befindet sich in der Achse des Polygons. Seine Südkante liegt 0,7 m nördlich des südöstlichen Strebepfeilers, die lichte Breite der Laibung betrug ehedem 0,48 m. An der Nordkante seiner Laibung blieb eine rund 2 cm starke Verputzkante sowie eine Kalkschlämme im Profil erhalten. Undeutlich zeichnet sich ein weiteres verfülltes Fenster in der

südlichen Chorschräge ab. Entsprechend dem Langhaus weist auch die Nordfassade des Chores keine Durchfensterung auf.

Am Dachboden wurde der Ostgiebel vollständig neu errichtet, dessen Mauerwerk mit der Nordwand des Chores verzahnt. Befunde liefern einen Hinweis auf den baulichen Ablauf bei der Errichtung des Chores: Der Bau begann im Südwesten zusammen mit der Verankerung der Triumphbogenwand. Im Anschluss wurden die Südwand und die südliche Chorschräge bis zu einer Baufuge errichtet, die nur innen, jedoch aufgrund des Verputzes nicht an der Fassade dokumentiert werden konnte. Erst nach einer Unterbrechung erfolgte die Errichtung der übrigen Wände des Chores sowie der Triumphbogenwand, die am Giebel allerdings nur sehr nachlässig mit der vorbereiteten Verzahnung in der Südwestecke des Chores verbunden wurde, wodurch eine weitere deutliche Fuge entstand.

Im Kircheninneren wurde ein vermutlich niedrigerer, rundbogiger, spätromanischer Triumphbogen zu einem größeren, spitzbogigen erweitert. Der Chor erhielt ein spitzbogiges Kreuzgratgewölbe, das, wie die Befunde belegen, nie mit Rippen versehen war – die älteste Fassung zieht ohne Störung über die Grate.

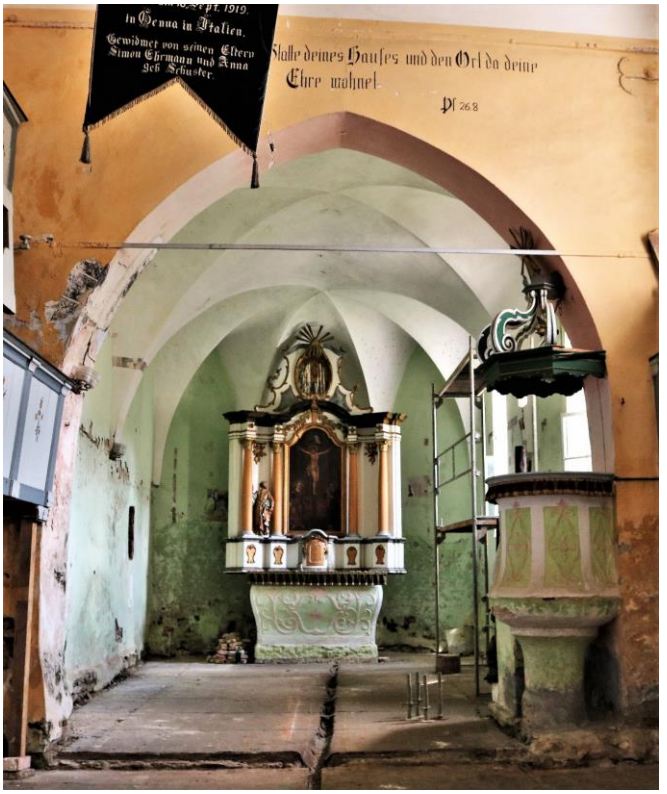


Fig. 9. Innenansicht des Chores mit dem Triumphbogen, nach 1438.

An der Nordwand des Chores befand sich von 0,46 bis 1,3 m östlich des Triumphbogens der Zugang zur Sakristei, der seit ihrem Abbruch vermauert ist. Der 1,77 m hohe Durchgang besitzt einen rundbogigen Abschluss und seitlich 4 cm breite Abfasungen aus Putz. Die Kante wird aus einem mittelbraun-grauen, sandigen, feinkörnigen, festen Grobputz gebildet, auf dem ein dünner Feinputz und eine weiße Tünche aufliegen. Im östlichen Joch der Nordwand blieb zudem eine Sakramentsnische erhalten, deren mögliche Werksteinrahmen jedoch später entfernt wurden.

Fig. 10. Zugang vom Chor in die Sakristei, nach 1438, im 19. Jahrhundert vermauert.

Ein wichtiges Kriterium für die Verifizierung der Datierung des Chores in die 1420/1430er Jahre wäre die kunsthistorische Analyse seiner freskalen Ausstattung. An der Fassade des Chorschlusses befand sich

ehemals zwischen den Strebepfeilern ein mit Pflanzenornamenten gerahmtes, 1,5 m breites und hohes Feld mit einer Kreuzigungsdarstellung vor blauem Grund, wobei Christus das Haupt neigte, rechts Maria die Hände vor der Brust faltete und links Johannes in einem grünen Mantel zu Christus aufschaute.[11] Das Fresko war im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert innerhalb eines hölzernen Anbaus zu sehen, ging jedoch mittlerweile verloren. Lediglich die linke obere Ecke des Rahmens blieb erhalten. Die Zuschreibung von Joseph Trausch an den Maler Johannes von Rosenau,[12] der 1445 die Hermannstädter Kreuzigung geschaffen hat, ist daher nicht mehr überprüfbar. Sollte dies jedoch stimmen, würde dies bedeuten, dass das primäre Fenster an dieser Stelle (siehe oben) schon sehr früh vermauert worden wäre.

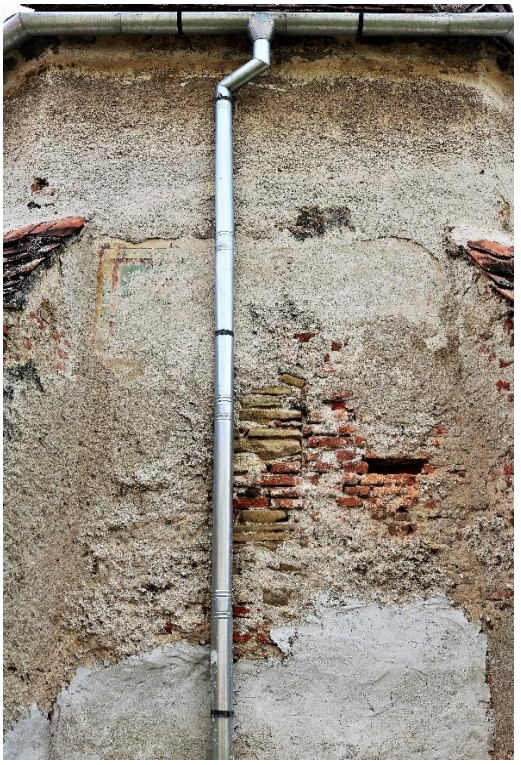


Fig. 11. Außenansicht des Chorschlusses, vermauertes Fenster, darüber Freskenfragment, beides 15. Jahrhundert.

Das Innere des Chores wurde großflächig freskiert. Da die Malereien einerseits komplett übertüncht und bislang nur in kleinen Sondagen freigelegt wurden sowie andererseits an der Nordwand und im unteren Bereich der

[11] Georg Daniel Teutsch, *Die Gesamtkirchenvisitation der Evangelischen Kirche*, S. 265.
[12] Joseph Trausch, *Schriftsteller-Lexikon*, S. 42.

Südwand durch Feuchtigkeit schwer beschädigt sind, können noch keine endgültigen Aussagen zur Ikonographie sowie zu Stil und Datierung getroffen werden. Thematisch zeichnet sich unter einem blauen Himmel mit ehemals vergoldeten (?) Sternen am Gewölbe (Fig. 12) ein christologischer Zyklus bzw. ein erweiterter Passionszyklus ab. An der Südwand sind hinter einem Tisch mit Trinkglas (Fig. 13) sitzende Apostel zu erkennen, offenbar die Szene des Letzten Abendmahls, möglicherweise begleitet von der Fußwaschung (Fig. 14).

Fig. 12. Chorgewölbe mit übertünchtem Sternenhimmel, um 1440.

Fig. 13. Südwand des Chores, Freskodetail mit einem Trinkglas auf einem Tisch, seitlich die Rückenfiguren von zwei sitzenden Personen, Letztes Abendmahl?, um 1440.

Fig. 14. Südwand des Chores, Freskodetail mit der Hand Christi von der Fußwaschung?, um 1440).

Fig. 15a-15e. Südwand des Chores, Kopfdetails, um 1440.

Stilistisch zeigen die freigelegten Köpfe eine für das 15. Jahrhundert frappante Naturnähe, die qualitativ über alle bekannten, in etwa zeitgleichen Wandmalereien in Siebenbürgen hinausgeht (Fig. 15a-15e). Weder die Kreuzigung von Johannes von Rosenau in Hermannstadt (1445) noch die stilistisch am nächsten stehenden Fresken im Marienturm von Mediasch erreichen das künstlerische Niveau der Mortesdorfer Figuren, deren Schöpfer deutlich unter dem Einfluss der italienischem Frührenaissance stand. Dieser Umstand verblüfft angesichts der sonst weniger hochstehenden Qualität der Mortesdorfer Pfarrkirche und ihrer Ausstattung. Umso wünschenswerter wäre eine Freilegung der Fresken, um in Zukunft das ikonographische Programm und die künstlerischen Zusammenhänge, die von überregionaler Reichweite sein müssen, besser einstufen zu können.

Vermutlich nach den Zerstörungen im Jahr 1438 wurde auch der obere Teil des Turms oder des Dachreiters erneuert. Während die Westwand übernommen werden konnte, entstand seine Südwand durchgehend aus Ziegeln (26 x 13-14 x 5-6 cm) neu. An der Nordwand sind die Hinweise für eine vollständige Neuerrichtung nicht deutlich ablesbar – es könnte jedoch sein, dass hier ein größerer Anteil an Altbestand übernommen wurde. Beide Wände sind wie die Ostwand seit dem Abbruch des Dachreiters im Jahr 1818 nicht mehr erhalten. An der Westseite wurden mindestens vier Schlitzfenster durch das Bruchsteinmauerwerk der Fassade gebrochen (siehe Fig. 6). Die aus Ziegeln erstellten neuen Laibungen besaßen lichte Breiten von 0,71 m und lichte Höhen von 0,82 m an der Außenkante und verjüngten sich auf lichte Breiten von 0,18 m bei lichten Höhe von 0,75 m (Fig. 16). Auf der Ebene des Dachbodens blieben zwei Fenster erhalten, wobei das nördliche sekundär zum Dachbodenzugang erweitert wurde. 1,65 m über den Oberkanten dieser Fenster liegen die Unterkanten der zwei anderen Fenster, deren innere Laibungskanten bestehen blieben, während die äußeren im Zuge der Errichtung des heutigen Dachstuhls abgebrochen wurden. Das neue Mauerwerk wurde mit dem hellbraunen, sandigen, feinkörnigen Setzungsmörtel grob mit der Kelle verputzt.

Fig. 16. Dachboden des Langhauses, Westgiebel mit südlichem, sekundär ausgebrochenem Schlitzfenster in der unteren Ebene, nach 1438.

Die Ursache für den Neubau im Westen dürfte ein Brand – vermutlich im Jahr 1438 – gewesen sein, bei dem der Dachreiter oder der obere Teil des Turms nach Süden gekippt ist, weshalb einerseits die Südwand vollständig erneuert werden musste und andererseits Brandspuren im westlichsten Joch der Südfassade am Langhaus ablesbar sind. Fraglich ist, ob die Holzdecke des Gründungsbaus dieser Katastrophe standhielt oder ob auch sie erneuert werden musste.

Der Dachreiter des 15. Jahrhunderts stand, wie Archivalien des 19. Jahrhunderts belegen, im Kircheninneren auf gemauerten Bögen, die vermutlich noch vom Gründungsbau stammten und sich im Bereich der heutigen Westempore befanden.[13] Die Bögen ruhten auf Pfeilern, die mit Holzpiloten fundamentiert waren. Im Falle einer archäologischen Grabung würden vermutlich vier Ausrissgruben gefunden werden, da 1818 die Holzpiloten entfernt und die Gruben verfüllt wurden. Dazwischen liegen möglicherweise Spannfundamente. Die Pfeiler waren wahrscheinlich über Bögen mit der Nord- bzw. Südwand des Langhauses verbunden, um das Gewicht des Dachreiters auf die Strebepfeiler ableiten zu können. Aufgrund der Absenkung des Bodenniveaus in jüngster Zeit ist davon auszugehen, dass die zu erwartenden Befunde jedoch deutlich in ihrer Höhe und womöglich in ihrer Aussagekraft reduziert worden sind.

[13] Dekanatsarchiv Mediasch, Archiv Mortesdorf, Karton 5, Faszikel 33, Ortsgeschichte von Pfarrer Johann Schuster, Anfang 20. Jahrhundert, o.P.; Dekanatsarchiv Mediasch, Archiv Mortesdorf, Karton 6, Faszikel 21, Kirchenrechnungen.

Vom Glockenstuhl innerhalb des gemauerten Dachreiters blieben Rudimente erhalten. Im Westen des Langhausdachbodens befinden sich vor der Giebelmauer Säulen, Kehlbalken, Kopf- und Fußbänder, die eine Längsseite von 5,5 m bilden. Geht man von einem quadratischen Grundriss aus, also einer Grundfläche von ehemals 5,5 m x 5,5 m, hätte der Dachreiter die ersten sechs Bindergespärre umfasst. Die Substruktion mit Bögen im Kircheninneren hätte knapp über die Flucht des zweiten Strebepfeilerpaares von Westen geragt und somit den Kirchenraum massiv verkleinert – entsprechend den archivalischen Quellen des 19. Jahrhunderts, wonach durch den Abbruch der Konstruktion eine deutliche Erweiterung des Innenraums erfolgte.

Ein Vergleichsbeispiel für eine Substruktion eines Dachreiters dieser Art bietet die Kirche von Kokelburg (Cetatea de Baltă), wo ein teilweise gemauerter Dachreiter mit hölzernem Wehrgeschoß im Kircheninneren auf einem Unterbau ruht und nicht wesentlich vor die Westfassade gebaut ist.
Die dendrochronologische Untersuchung der Säulen und Kehlbalken des Dachreiters belegt eine Entstehung in den 1430er Jahren, wobei die Fälldaten einerseits in die Zeit um 1430, andererseits um 1439 verweisen.

Zusammenfassung und Interpretation

Die Befunde am Chor und am Dachreiter lassen sich im Einklang mit den historischen Belegen folgendermaßen interpretieren: 1423 dürfte ein Ablass für den Umbau der Mortesdorfer Kirche gewährt worden sein. Die damit verbundene Spendentätigkeit könnte um 1430 zum Abbruch der postulierten spätromanischen Apsis und zum Beginn des Neubaus des Chores geführt haben. Als die Südwand des Chores errichtet war, musste der Bau aufgrund des Osmaneneinfalls 1438 vorübergehend eingestellt werden, wobei der spätromanische Dachreiter zerstört wurde. Der Wiederaufbau des Dachreiters geschah unter Verwendung neuer Balken aus der Zeit um 1439 sowie von Balken, die schon für den Chorneubau um 1430 hergerichtet worden waren, sodass zwei Chargen vermischt wurden, wie die dendrochronologische Untersuchung belegen konnte. Gleichzeitig mit der Errichtung des Dachreiters wurde auch der Chor vollendet und um 1440 mit Fresken ausgestattet. Der Dachreiter erhielt eine Glocke, die heute am westlichen Glockenturm befestigt ist und die Inschrift in gotischer Minuskel *O rex glorie veni nobis cum pace Leonardus* trägt (Fig. 17).[14] Leonardus dürfte aus dem Römisch-Deutschen Reich eingewandert sein und war als Glockengießermeister ab circa 1420 in der Region um Hermannstadt tätig, schuf 1438 das Taufbecken in Hermannstadt und versah auch die Glocken von Arbegen (Agârbiciu), Grossprobstdorf (Târnava) und Kleinprobstdorf

[14] Elek Benkö, *Erdély középkori harangjai és bronz keresztelõmedencéi*, S. 306.

(Târnăvioara) mit derselben Inschrift wie in Mortesdorf.[15] Auch aus Donnersmarkt (Mănărade, 1424), Braller (Bruiu), Haschagen (Haşag, 1429), Thorstadt (Doştat, 1430), Scholten (Cenade), Kokelburg (Cetatea de Baltă) und Meschen (Moşna) stammen Glocken, die Leonardus zugeschrieben werden können.[16] Das im gesamten europäischen Mittelalter häufig auf Glocken wiederkehrende Gebet *König der Herrlichkeit, komm zu uns mit Frieden!* dürfte im konkreten Fall mit den kriegerischen Ereignissen von 1438 in Zusammenhang stehen. 1497 wurde eine weitere erhaltene Glocke am Dachreiter montiert, die neben ihrer Datierung Verzierungen mit dem von Engeln getragenen Tuch der hl. Veronika und einem Löwen zeigt.[17]

Fig. 17. Glockenturm, Glocke mit Bezeichnung *Leonardus*, ehemals vom Dachreiter der Kirche, nach 1438.

[15] Nussbächer (zit. Anm. 2), S. 231. – Benkö (zit. Anm. 14), S. 115-117.
[16] Benkő (zit. Anm. 14); Rudolf Theil,, *Zur älteren siebenbürgischen Glockenkunde*, S. 44-45.
[17] Benkő (zit. Anm. 14), S. 306.

Errichtung eines Wehrturms im Westen und Ausbau der Kirchhofmauer zu einer Wehrmauer, ab 1438

Vermutlich nach dem ersten Einfall der Osmanen wurde die Kirchhofmauer des späten 13. Jahrhunderts zu einer Wehrmauer ausgebaut. Zunächst errichtete man einen ersten Turm westlich der Kirche an der Kreuzung der Hauptstraße mit einer Furt über einen kleinen Bach. Der Turm blieb nur bis maximal 4,15 m Höhe erhalten – darüber wurde er zwischen 1832 und 1835 neu errichtet (siehe Fig. 3). Das Mauerwerk seines Kernbaus besteht aus Bruchsteinen, die mit einem hellbraunen, sandigen, feinkörnigen Kalkmörtel gebunden und als Netzmauerwerk versetzt wurden. Der Turm wird fassadenseitig von einem Bruchsteinsockel gerahmt, der in rund 1 m Höhe endet, und durch eine breite Öffnung an seiner Ostseite betreten, deren Südkante im Rauminneren noch bauzeitlich ist, während die übrige südliche Laibung nach Osten ebenso wie die Nordkante der Öffnung bei der weitgehenden Neuerrichtung des Turms in den 1830er Jahren erweitert wurde. Die Mauerstärke des Turms beträgt zumindest an der Ostseite 1,8 m.

Für die Errichtung des Turms wurde die Kirchhofmauer zumindest an der nordwestlichen Kurtine ausgebrochen, wie eine deutliche Fuge rund 0,7 m östlich des Turms belegt. Der Anschluss des Turms an die Südkurtine stammt erst aus jüngerer Zeit, wodurch ältere Befunde an dieser Stelle zerstört wurden.

Der Versprung im Verlauf der Kirchhofmauer des späten 13. Jahrhunderts konnte nun auch wehrtechnisch genutzt werden, indem im Falle eines Angriffs der nordwestliche Abschnitt flankiert werden konnte – Versprünge in einer Befestigung bilden dafür die einfachste und im Vergleich zu flankierfähigen Türmen kostengünstigste Möglichkeit (siehe Fig. 2 und Fig. 3).

An die Kirchhofmauer des 13. Jahrhunderts anschließend entstand ab 16,9 m östlich des markanten Mauerversprungs eine neue Mauer, die den befestigten Bereich um die Kirche massiv nach Osten erweiterte und somit den neuen Chor der Kirche berücksichtigte. Die Mauer wurde aus Bruchsteinen errichtet, die mit einem hellbraunen, sandigen, feinkörnigen Kalkmörtel gebunden und als Netzmauerwerk versetzt wurden. Die neue Mauer schließt mit einer deutlichen vertikalen Fuge an die alte Kirchhofmauer an und bildet den östlichen Teil der heutigen Nordkurtine, wo sie bis in maximal 2,5 m Höhe erhalten ist und eine sehr unregelmäßige Oberkante aufweist (siehe Fig. 7). In der Nordostecke der Befestigung verzahnt die Mauer und läuft dann nach Süden, um die östliche Kurtine zu bilden, wobei sie hier im Norden noch bis zu 1,6 m Höhe erreicht, während die Oberkante nach Süden sukzessive abfällt, um knapp vor der Nordkante des Ostturms nur mehr in rund 1 m Höhe zu liegen. Das Mauerwerk bildet

noch einen Knick an der Nordkante des Ostturms aus, ehe es rund 1 m weiter anlässlich der Errichtung des Turms im 17. Jahrhundert abgebrochen wurde.

Resümierend entstand im 15. Jahrhundert ein Turm an der westlichen Spitze der Kurtine sowie eine deutliche Erweiterung der Umfassungsmauer im Osten. Auffällig sind die großen Zerstörungen im Nordosten der Anlage. Möglicherweise stehen diese Zerstörungen mit der Nähe des nördlich liegenden Hügels in Zusammenhang, von wo man die Mauer leicht beschießen konnte. Abbruchspuren oder Ansätze für weitere Türme konnten weder innen noch feldseitig aufgefunden werden. Die Anlage des 15. Jahrhunderts hätte somit keiner längeren Belagerung trotzen können – vielmehr ist sie als Reaktion auf Streifscharen zu verstehen, die kein Interesse an regelrechten Eroberungen hatten, gegen deren Beutezüge man sich jedoch rasch in Sicherheit bringen musste.

Adaptierungen an der Kirche und an der Befestigung im 16. und 17. Jahrhundert

Neuausstattung der Kirche im späten 16. Jahrhundert

Die wenigen archivalischen Quellen, die erhalten sind und über Mortesdorf berichten, handeln im 15. und 16. Jahrhundert weiterhin vom schwelenden Hotterstreit mit Wurmloch,[18] der allerdings keinerlei Einfluss mehr auf die Baugeschichte der Pfarrkirche nahm. Auch kriegerische Auseinandersetzungen sind nicht nachweisbar. Zwar wurde das Fürstentum Siebenbürgen ab 1594 in den Langen Türkenkrieg zwischen Österreich und dem Osmanischen Reich, 1593–1609, hineingezogen, doch sind keine feindlichen Armeebewegungen im Gebiet um Mortesdorf bekannt. Auch eine „zivile“ Brandkatastrophe lässt sich am Baubestand nicht nachweisen – dennoch wurde ein neuer Dachstuhl errichtet. In den heutigen barocken Dachstuhl des Langhauses sind auffällig viele spolierte Balken integriert, von denen einige das Fälldatum 1594 aufweisen. Der Westgiebel wurde mit Ziegeln erhöht, sekundär an den spätmittelalterlichen Dachreiter angestellt und enthält einen Eichenbalken, dessen äußerster erhaltener Jahrring ohne Waldkante aus dem Jahr 1526 stammt. Da der Balken kein Splintholz aufweist, muss sein Fälljahr deutlich jünger sein und kann ebenfalls mit 1594 angenommen werden.

Möglicherweise gleichzeitig wurde die Kirche ausgemalt. Durch abfallenden Verputz hat sich an der nördlichen Triumphbogenwand langhausseitig eine dunkelgraue Quaderung mit weißen Fugen selbst freigelegt.

[18] Budapest, Ungarisches Staatsarchiv, Urkunde, Kirtsch 1452 Juli 3; Sibiu, Staatsarchiv 1460, Urkunde, Thorenburg 1460 Oktober 17; Sibiu, Staatsarchiv, Urkunde, 1484 März 16.

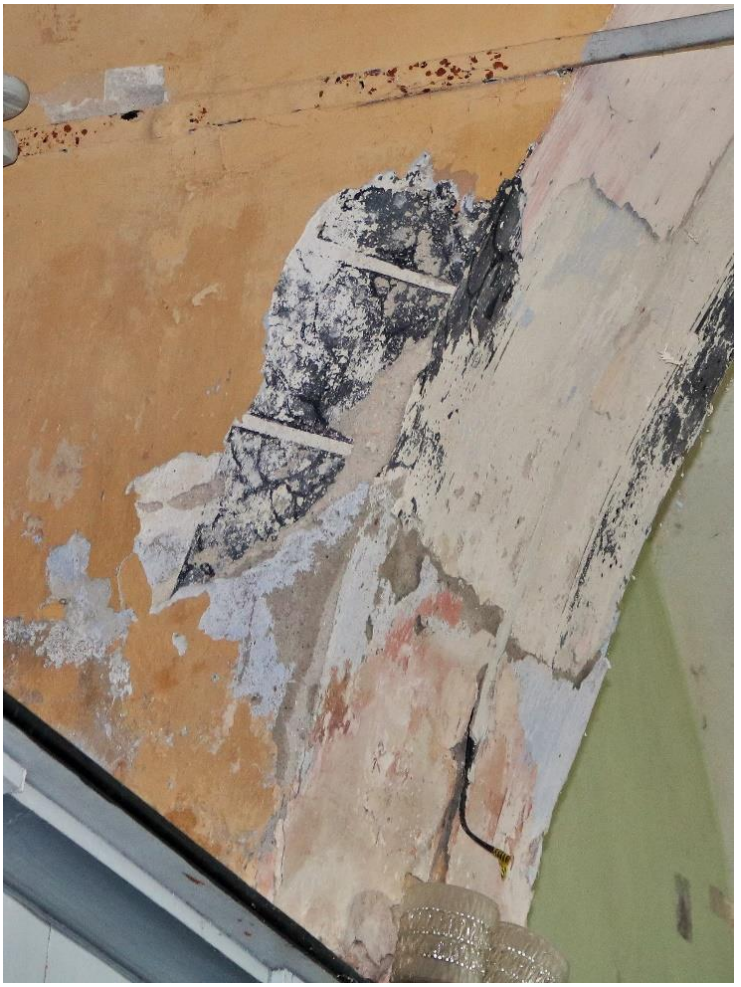


Fig. 18. Triumphbogen mit Quaderung, um 1594?.

Auch an der Chornordwand konnten restauratorisch jüngere Malschichten über den Fresken des 15. Jahrhunderts festgestellt werden. Eine Verputzschicht zieht auch über die vermutlich ältere Vermauerung des Fensters im Chorschluss (siehe oben). Eine Interpretation und eine zeitliche Einordnung dieser Befunde obliegen allerdings einem zukünftigen restauratorischen Gutachten.

Die Neuerrichtung eines Dachstuhls ab 1594 sowie die Ausmalung der Kirche ohne vorherige Brandkatastrophe sprechen für die Notwendigkeit einer Kirchenrestaurierung, mit der möglicherweise auch eine zeitgemäße, repräsentative Ausstattung einherging. Als Hypothese für eine historische Erklärung dieser Maßnahme sei darauf hingewiesen, dass die Grafenfamilie Gerendi, die ihren Hauptsitz im weniger als 30 km entfernten Alțâna hatte,

seit dem 15. Jahrhundert über Besitz in Mortesdorf verfügte.[19] Die Erbtochter der Familie, Anna Gerendi, heiratete um 1592/93 Sigismund I. Rákóczi, einen der reichsten Magnaten Ungarns. Vielleicht ermöglichte eine Stiftung Anna Gerendis die Baumaßnahmen an der Pfarrkirche von Mortesdorf, zumal auch ihr Sohn großen Einfluss auf die weitere Entwicklung von Mortesdorf nehmen sollte.

Die Befestigung der Wehrmauer in den 1630er Jahren

Die im Folgenden vorgestellten Um- bzw. Ausbauten greifen weit über die Epoche des Mittelalters hinaus. Die meisten baulichen Maßnahmen an der Befestigungsanlage standen dennoch einem mittelalterlichen Architekturverständnis nahe, indem die schwach dimensionierte Wehrmauer nicht verstärkt, sondern lediglich in mehreren Phasen saniert oder teilweise neu aufgebaut wurde. Ihre fortifikatorische Verstärkung erhielt die Befestigung in Form neuer Türme, von denen eine Flankierung der Feldseite der Mauer möglich war. Eine zeitgemäße Befestigung hätte hingegen auf eine Verstärkung der Kurtinen gedrängt und sie in ihrer Höhe reduziert, um sie besser vor Feuerangriffen zu schützen. Anstelle von einfachen Türmen wären polygonale Bastionen zu erwarten, die weit vorgeschoben nicht nur eine bessere Flankierung der Kurtinen ermöglichten, sondern von denen der Feind auch aktiv aus mehreren Richtungen beschossen hätte werden können. All diese Überlegungen unterblieben vermutlich aus finanziellen Gründen und aufgrund der Annahme, dass die kleine Wehrkirche in einem geschützten Seitental liegend nie großen Angriffen ausgesetzt werden würde.

Die Baumaßnahmen in den 1630er Jahren können nicht durch kriegerische Auseinandersetzungen motiviert gewesen sein. Georg I. Rákóczi, der Sohn Anna Gerendis, wurde 1630 zum Fürsten von Siebenbürgen gewählt. Die folgenden zwei Jahrzehnte waren von militärischen Offensiven gegen Österreich geprägt – Siebenbürgen wurde nicht von feindlichen Truppen bedroht. Dafür, dass die Befestigungsanlage in Mortesdorf zu Beginn des 17. Jahrhunderts in einem schlechten Zustand war, können daher keine kriegerischen Handlungen, sondern müssen statische Probleme verantwortlich gemacht werden, sodass weite Abschnitte der nordwestlichen und nördlichen Kurtine neu errichtet werden mussten (siehe Fig. 7). Noch heute verlaufen breite statische Risse durch das Mauerwerk und liefern damit einen Hinweis auf den instabilen Boden. Wahrscheinlich hat auch eine zu geringe Fundamentierung der Wehrmauer zu diesen Problemen beigetragen – eine Annahme, die lediglich über eine archäologische Grabung abgeklärt werden könnte.

[19] Sibiu, Staatsarchiv 1460, Urkunde, Thorenburg 1460 Oktober 17.

Fig. 19. Südliche Kurtine, unten stark ausgebessertes Bruchsteinmauerwerk des späten 13. Jahrhunderts mit sekundär ausgebrochenen Gerüstlöchern für den Wehrgang, überbaut und verlängert durch Ziegelmauerwerk der 1630er Jahre mit primären Scharten, rechts unten Ausbesserung des 20. Jahrhunderts.

Im Süden wurde das Mauerwerk der Kirchhofmauer mit Ziegeln (28 x 14 x 5 cm) überbaut, die mit einem hellbraun-grauen, sandigen, feinkörnigen Kalkmörtel gebunden wurden (Fig. 19). Primär im Ziegelmauerwerk stehen zwei dreiteilige Scharten, die in Nischen von 0,7 m lichter Breite und 0,5 m lichter Höhe sitzen. Rund 0,25 m hinter der Innenkante der Wehrmauer setzen jeweils die drei Schusskanäle an, wobei an dieser Stelle auch die Prellhölzer zum Einhängen der Hakenbüchsen liegen, um beim Abfeuern Verletzungen an der Schulter zu vermeiden. Ein Prellholz konnte dendrochronologisch grob in die Zeit um 1615 datiert werden. Das Niveau des Wehrgangs lag lediglich 0,9 m unter der Schartenunterkante und rund 2,5 m über dem Rasen. Der Wehrgang war auf Balken aufgelegt, deren Balkenlöcher rund 50 x 40 cm breit sind und sich damit wesentlich von jenen in der restlichen Kurtine unterscheiden. Die Balken reichten nur 0,25 bis 0,3 m in das Mauerwerk und liefern damit einen Hinweis auf eine ehemals geständerte Holzkonstruktion. Im Erdgeschoß befanden sich hölzerne Gaden, also kleine Kammern, in denen Lebensmittel für Notfälle gelagert werden konnten, wie Planaufnahmen für die nordwestliche und nordöstliche Kurtine noch für das Jahr 1940 belegen (siehe Fig. 2).[20]

Im Anschluss an den Westturm wurde die Kirchhofmauer des späten 13. Jahrhunderts nun in ihrer gesamten erhaltenen Länge bis 16,9 m östlich des markanten Mauerversprungs mit Mischmauerwerk (Ziegelformat: 28 x

[20] Walter Horwath, *Siebenbürgisch-sächsische Kirchenburgen*, S. 121.

13-14 x 5-6 cm) überbaut, das mehrheitlich Ziegel verwendet und mit einem hellbraunen, sandigen, feinkörnigen Kalkmörtel gebunden wurde. Die Mauerstärke schwankt zwischen 0,65 und 0,75 m und entspricht damit einer durchschnittlichen Mauerstärke für Wehrmauern. In rund 2,2 m Höhe über dem heutigen Rasen bildet das Mauerwerk einen 10 cm starken Vorsprung aus, auf dem der Wehrgang auflag. Die Gerüstlöcher für die Balken des Wehrgangs befinden sich im Abstand von 2,0 bis 2,5 m und reichen nicht durch die gesamte Mauerstärke. Der Wehrgang lag hier definitiv auf einer Holzkonstruktion auf, die im Erdgeschoß Gaden beherbergte.[21]

Fig. 20. nordwestliche Kurtine mit einer dreiteiligen Scharte zwischen zwei Pechnasen, 1630er Jahre.

1,5 bzw. 1,73 m über dem Wehrgangniveau stehen primär im Mauerwerk alternierend dreiteilige Scharten, die es erlaubten, geradeaus sowie nach links bzw. rechts zu blicken und zu schießen, sowie eine Schartenform, die in der Literatur „Pechnasen“ genannt wird (Fig. 20). Die dreiteiligen Scharten münden an der Mauerinnenkante in einer Nischenöffnung mit 0,5 m lichter Breite bei 0,4 m lichter Höhe. 10 cm hinter der inneren Mauerkante wurden Prellhölzer in allen Scharten verbaut. Ein Prellholz konnte dendrochronologisch um 1632/1636 datiert werden. Diese Schartenform mit geradem Parapet ermöglichte einerseits den Blick in die Umgebung und andererseits den Beschuss der Angreifer, solange diese noch bis rund 7 m entfernt standen – kamen die Angreifer näher, waren sie über diese Scharten nicht mehr zu erreichen. In diesem Fall musste sich die Verteidigung auf die „Pechnasen“ konzentrieren, da es diese erlaubten, Angreifer zu treffen, die bis rund 2,4 m vor die Wehrmauer gelangt waren.

[21] *Ebenda*.

Die „Pechnasen“ erscheinen an der Mauerinnenkante als Nischen mit 0,5 m lichter Breite bei 0,3-0,4 m lichter Höhe. Die Unterkante der Öffnung senkt sich bis zur Maueraußenkante um 0,43 m ab. Seitlich der Maueraußenkante erhielten die Scharten halbrund vorgemauerte Ziegelwangen. Prinzipiell konnten diese Scharten auch zum Entleeren von heißem Pech, heißem Öl oder Unrat dienen, allerdings finden sich innerhalb der Laibungen in Mortesdorf keine Hinweise auf Pech oder Öl. Von ihrer Bauweise her entsprechen die „Pechnasen“ jedoch Senkscharten, die es erlaubten, einen Feind nahe der Mauer zu treffen. Da diese Scharten jedoch keine Prellhölzer aufweisen, konnten durch sie keine Hakenbüchsen, sehr wohl jedoch Pfeile abgeschossen werden.

Die Wehrmauer biegt am markanten Versprung nach Norden um, wo es zwei einfache, kleine Scharten mit lichten Breiten von 0,15 m bei lichten Höhe von 0,3 m erlaubten, den westlichen Teil der Kurtine zu verteidigen. Ab diesem kurzen Mauerverlauf lag das Wehrgangniveau rund 0,5 m tiefer als im westlichen Abschnitt. Erneut biegt die Kurtine um und läuft – immer die Kirchhofmauer des 13. Jahrhunderts überbauend – nach Osten weiter. Bis zum Nordturm entstanden zwei „Pechnasen“ sowie zwei einfache kleine Scharten mit 0,4 m lichter Breite und Höhe. Fugen zwischen der Kurtine und dem Nordturm sind weder an der Innenseite noch an der Feldseite festzustellen. Der Nordturm dürfte demnach gleichzeitig angelegt worden sein, wobei sein oberstes Geschoß in einer jüngeren Phase neu errichtet wurde, da seine Ostwand fassadenseitig leicht einschwingt und im Inneren alle vier Wände aus anderem Ziegelmaterial bestehen (Fig. 21).

Fig. 21. nordwestliche Kurtine mit Mauerverprung, im Hintergrund der Nordturm, 1631.

Vom Erdgeschoß bis zum zweiten Obergeschoß wurde Mischmauerwerk verwendet, wobei nach oben der Ziegelanteil markant

zunimmt. Der Rücksprung für das Auflager des Wehrgangs verläuft auch am Turm, wobei sein Niveau mit jenem des Eingangs zum Obergeschoß übereinstimmt. Dieser wird von einem Holztürstock umrahmt, dessen seitliche Teile abgefaste Kanten aufweisen, die oben und unten in gestuften Trompen münden. Eine entsprechende Abfasung am Sturz fehlt. Der östliche Türstock konnte dendrochronologisch in das Jahr 1630 datiert werden, das hölzerne Überlager um 1626/30 und der hölzerne Sturz nur grob, aber deutlich nach 1606. Der Innenraum des ersten Obergeschoßes besaß ursprünglich eine Höhe von 2,0 m, wie eine Verputzkante aus hellbraunem, sandigem, feinkörnigem Grobputz mit einem etwas hellerem Feinputz und weißen Tünchen darüber belegt. Der Turm hatte auf allen Seiten je eine kleine Schartenöffnung, die es erlaubten, nach Südwesten, Nordwesten und Nordosten zu blicken, wobei jene nach Nordosten im 19. Jahrhundert vermauert wurde und heute nur mehr im Turminneren als Nische wahrnehmbar ist. Das zweite Obergeschoß besitzt heute – ebenso wie das jüngere dritte Obergeschoß – keine Decke mehr. Das Mauerwerk im zweiten Obergeschoß ist nicht verputzt, nur eine Schartenöffnung blickt nach Nordwesten.

Der Turm ist außen noch teilweise mit einem hellbraunen, sandigen, feinkörnigen Kalkmörtel verputzt. Seine Mauern schließen mit einem stark profilierten Kranzgesims ab, über dem sich ein Walmdach erhebt. An seiner Südfassade ist eine segmentbogige, mit geglättetem Putz gerahmte Nische eingelassen. Eine hier ehemals angebrachte Bauinschrift belegte die Errichtung des Turms im Jahr 1631.[22]

Der Zugang im Erdgeschoß des Turms stammt aus dem 19. Jahrhundert, ebenso wie das Platzlgewölbe im Inneren. Im Erdgeschoß bestehen keine weiteren Öffnungen, Scharten oder Fenster, da hier das örtliche Gefängnis eingerichtet war.[23]

Die Kurtine setzt sich nach Osten bis zur erwähnten Fuge bei 16,9 m fort, wobei es in diesem Abschnitt keinen Versprung für das Auflager des Wehrgangs gibt, allerdings in regelmäßigen Abständen angebrachte Gerüstlöcher. Der Wehrgang muss demnach, wie schon für den Westteil angenommen, auf einer Holzkonstruktion gelegen haben. Unmittelbar östlich des Nordturms blickt eine kleine Scharte mit schrägen Laibungen nach Nordosten, drei weitere Scharten mit geraden Laibungen folgen.

Ausbau der Befestigung in den 1640er Jahren

In Fortsetzung der Arbeiten der 1630er Jahre entstand im nächsten Jahrzehnt im Osten ein neuer Turm, der zur Gänze vor die Wehrmauer

[22] Dekanatsarchiv Mediasch, Archiv Mortesdorf, Karton 5, Faszikel 33, Ortsgeschichte von Pfarrer Johann Schuster, Anfang 20. Jahrhundert, o.P.
[23] *Ebenda*.

gestellt wurde. An ihn anschließend wurde die Kurtine nach Süden vollständig neu errichtet, wobei der südlichste Kurtinenteil 1875/1876 bei der Errichtung des Schulgebäudes abgebrochen wurde. Ob dabei auch ein Turm in der Südostecke der Befestigungsanlage zerstört wurde, kann nicht beantwortet werden. Nördlich des neuen Turms wurde die Wehrmauer nicht neu errichtet, sondern die bestehende aus dem 15. Jahrhundert überbaut.

Fig. 22. Ostturm, Feldseite, 1648.

Der Ostturm wurde feldseitig an die Wehrmauer gestellt und besitzt ein nach innen abfallendes Pultdach. Das heutige Dach stammt zwar erst aus dem 19. Jahrhundert dürfte aber auf ein entsprechendes Vorgängerdach zurückgehen, dessen Form verhindern sollte, dass es durch Pfeile in Brand gesteckt werden konnte. Der Turm besteht aus Mischmauerwerk (Ziegel: 26 x 13 x 5 cm), das mit einem hellbraun-beigen, sandigen, feinkörnigen Kalkmörtel gebunden wurde. Die äußere Mauerschale errichtete man im unteren Bereich weitgehend aus Bruchsteinen, erst weiter oben wurden fassadenseitig auch Ziegel verwendet. Im Inneren dominieren Ziegel, die vor allem diverse Schartenöffnungen umrahmen.

Der Turm konnte sowohl durch eine später verbreiterte Öffnung vom Kirchhof als auch über den Wehrgang auf der Höhe des ersten Obergeschoßes betreten werden. Nach Westen in den Kirchhof besitzt der Turm zwei Fensteröffnungen, wobei lediglich die südliche unverändert erhalten geblieben ist. Bei ihr handelt es sich um eine kleine Schartenöffnung, die ohne Werksteinrahmen errichtet wurde. Die nördliche Öffnung wurde sekundär zu einem hochrechteckigen Fenster erweitert und überschneidet seither den jüngeren Gewölbeansatz. Der Turm besaß im Erdgeschoß ursprünglich eine Holzdecke, wie die Balkenlöcher an der West- und Ostwand in der Raummitte belegen. Die seitlich liegenden Balkenlöcher

werden seit dem 19. Jahrhundert vom eingestellten Gewölbe verdeckt. In die Balkendecke war wahrscheinlich eine Holzleiter integriert, wobei das Niveau des ersten Obergeschoßes bei der Errichtung des Erdgeschoßgewölbes beibehalten worden sein dürfte, da die Parapete der diversen Öffnungen auch heute noch in plausibler Höhe liegen. Der Zugang zum Obergeschoß erfolgte, wie erwähnt, nicht nur innerhalb des Turms, sondern auch vom Wehrgang, wie die mittig liegende Tür an der Westseite belegt. Der südliche Türpfosten konnte dendrochronologisch nur grob nach 1634 datiert werden. Die Tür wird seitlich von querrechteckigen kleinen Fenstern begleitet, deren Laibungen unverändert erhalten sind. Die eingestellten Holzrahmen mit Vertikalteilung sind bauzeitlich. Die dendrochronologische Untersuchung der Rahmen erbrachte das Jahr 1648 als Fälldatum. Nach Osten und Süden entstanden auf dieser Ebene seitlich zwei zweiteilige Scharten, die es erlaubten, nach links und rechts zu blicken und zu schießen.

Fig. 23a und Fig. 23b. Ostturm, Wehrgeschoß, Maulscharte mit Balkenschirm in geschlossenem und geöffnetem Zustand, 1648.

Mittig baute man jeweils breite Maulscharten ein, die eine eingestellte bauzeitliche Holzvorrichtung aufweisen: Ein Holzrahmen erhielt in der Mitte vertikal einen Metallteil, um den ein konisch zugeschnittenes Holzstück gedreht werden konnte (Fig. 23a, Fig. 23b). Dadurch war es möglich, bei geöffnetem Holzverschluss zu schießen und bei geschlossenem Verschluss eine Art Balkenschirm zu erhalten, an dem die feindliche Kugel abprallen konnte. Für den Holzrahmen der Maulscharte in der Ostmauer wurde spoliertes Holz verwendet, das dendrochronologisch in das Jahr 1570 datiert werden konnte. Der Holzrahmen der Maulscharte in der Südmauer konnte nur grob nach 1617 datiert werden. Nach Norden blickte auf dieser Ebene im westlichen Teil der Wand eine kleine Schlitzscharte, mittig wieder eine breite Maulscharte mit Verschlussmöglichkeit und im östlichen Teil eine zweigeteilte Scharte.

Unter dem Pultdach befand sich eine weitere Wehrebene. Nach Norden blickte eine Schlitzscharte im östlichen Teil und mittig eine vorgemauerte Pechnase mit Schlitzscharte. Auch nach Süden befindet sich heute mittig eine Pechnase mit Schlüsselscharte und im östlichen Teil eine zweigeteilte Scharte. Die Ostwand erhielt mittig eine Maulscharte mit Holzkonstruktion, die seitlich von zwei Pechnasen mit Schlüsselscharten begleitet wurde, die ihrerseits von zwei Schlitzscharten flankiert wurden.

Die Anordnung der Schartenöffnungen weist darauf hin, dass die gefährdetste Seite die Ostseite war, wo der Feind über die Straße und die dahinter liegenden Hügeln aus dem Nachbartal kam. Die Nordseite ist, wie beim Nordturm, am wenigsten zu überblicken, obwohl der überhöhende Hügel unmittelbar hinter der Befestigung die Schwachstelle der Befestigung darstellte.

Im Luftraum des Turms befinden sich Balken, die zum Aufhängen von Speckvorräten dienten. Der mittlere Balken konnte dendrochronologisch um 1646/1648 datiert werden.

Die Turmfassaden sind heute teilweise noch mit einem hellgrau-weißen, sandigen, fein- bis mittelkörnigen Kalkputz verputzt, der auch über das stark profilierte Kranzgesims des Turms zieht. An der Ostfassade bestand ursprünglich unter der Maulscharte der obersten Ebene in einer segmentbogigen Nische eine Bauinschrift, die Laurentius Weber im Jahr 1648 als Baumeister des Turms überlieferte;[24] der Namenszug Weber ist heute noch zu lesen. Unter dem Kranzgesims befindet sich an der Ostfassade eine verputzte Fläche mit einer Restaurierungsinschrift, welche die Jahre 1648 und 1866 angibt (siehe Fig. 22).

Wie bereits erwähnt, entstand die östliche Kurtine südlich des neuen Turms ebenfalls in dieser Phase neu, wie das mit dem Turm verzahnte Mauerwerk belegt. Auch bei der Kurtine wurden unten vorwiegend

[24] Dekanatsarchiv Mediasch, Archiv Mortesdorf, Karton 5, Faszikel 33, Ortsgeschichte von Pfarrer Johann Schuster, Anfang 20. Jahrhundert, o.P.

Bruchsteine versetzt, während im oberen Teil und rund um die Scharten eher Ziegel verwendet wurden. Der heute nur mehr kurze Kurtinenabschnitt erhielt im Anschluss an den Turm eine nur zweiteilige Scharte, da der Blick zum Turm nach Norden nicht nötig war. Nach Süden entstanden alternierend Senkscharten mit rundbogigen Abschlüssen und dreiteilige Scharten, die geradeaus sowie nach links und rechts blicken. Alle Scharten weisen Verputz im Inneren auf. Wahrscheinlich besaß der Abschnitt noch eine zweite Wehrebene, da im verputzten Wandbereich knapp 2 m über den Scharten in einer auffallenden horizontalen Linie immer wieder hochkant gestellte Ziegel zu erkennen sind, die möglicherweise weitere Schartenöffnungen verfüllen.
Der Abschnitt zwischen dem Ostturm und der Schule ist der einzige Teil der Wehrmauer, der ausschließlich Baubestand aus dem 17. Jahrhundert aufweist. Deutlich sichtbar verzahnt das Mauerwerk der Wehrmauer feldseitig mit jenem des Ostturms, wodurch ihr Baudatum mit dem 1648 datierten Ostturm fixiert werden kann.

Fig. 24. Ostkurtine, Hofseite, Bruchsteinmauerwerk des 15. Jahrhunderts überbaut von Ziegelmauerwerk, 1648.

Nördlich des Ostturms wurden in dieser Phase die Mauerfragmente aus dem 15. Jahrhundert überbaut (Fig. 24). Dabei kamen vorwiegend Ziegel (28 x 14 x 5-6 cm) zum Versatz, die mit einem hellbraun-beigen, sandigen, feinkörnigen Kalkmörtel gebunden wurden. Primär im Baubestand stehen wieder alternierend die bereits bekannten dreiteiligen Schlitzscharten sowie die oben beschriebenen Senkscharten mit rundbogigen Abschlüssen. Im Bereich dieses Mauerabschnitts war es auch möglich, die Scharten an der Innenseite zu dokumentieren: Die Senkscharten sitzen in einer 1 m breiten Nische, die eine lichte Breite von 0,21 m und eine Tiefe von 0,65 m aufweist. Bei 0,65 m ist die Außenkante der Wehrmauer erreicht, wo die Scharte mit dem im Verhältnis zum Schartenparapet tiefer liegenden Rundbogen abgeschlossen wird. In den Scharten blieben hellgrau-weiße, kalkige, feinkörnige Verputzreste erhalten. Senkscharten ermöglichten auch noch den

Beschuss der Angreifer unmittelbar vor der Wehrmauer und dienten damit zur Verteidigung des Mauerfußes.

Das Ziegelmauerwerk verzahnt in der Nordostecke der Befestigung und bildet auch den oberen Bereich der Nordostkurtine bis zur vertikalen Fuge bei 16,9 m westlich des markanten Rücksprungs. Nach Norden wurden die bereits bekannten dreiteiligen Scharten alternierend mit den bereits erwähnten „Pechnasen" versetzt. Das Niveau des Wehrgangs lag im gesamten soeben besprochenen Bereich 0,3 m über jenem des westlich liegenden, älteren Abschnitts an der Nordwestkurtine. Auffallend ist, dass die vertikale Fuge auch bei den beiden Bauabschnitten im 17. Jahrhundert übernommen wurde (siehe Fig. 7). Dies resultiert aus der Tatsache, dass man im 15. Jahrhundert nicht exakt in der Flucht der Kirchhofmauer des 13. Jahrhunderts weiterbaute, sondern leicht versetzt. Eine Überbauung der Fuge bei dem bereits erwähnten instabilen Untergrund im 17. Jahrhundert hätte in jedem Fall Probleme bereitet und wahrscheinlich auch zu einem Einbruch der Mauer beitragen können.

Zusammenfassung

Der Ausbau der Wehrmauer zu einer erstmals wehrtechnisch überzeugenden Anlage in den 1630er und 1640er Jahren ist historisch auffällig, da diese Maßnahme in eine Zeit der offensiven Militärpolitik Siebenbürgens fällt, in der kein Bedrohungsszenario nach innen bestand. Vielmehr dürfte der Fürst von Siebenbürgen, Georg I. Rákóczi, der Sohn Anna Gerendis, Zugeständnisse gegenüber seinen Untertanen gemacht haben, um sich ihrer Loyalität zu versichern. So erteilte Rákóczi 1635 den Bewohnern von Mortesdorf weitreichende Privilegien, das Recht auf eigene Gerichtsbarkeit[25] und auf persönliche Freizügigkeit.[26] Beides wurde vom Landtag einstimmig angenommen. Damit waren die Bewohner von Mortesdorf erstmals ihren Nachbarn auf Königsboden rechtlich gleichgestellt. Als Ausdruck ihrer neuen Freiheit und Selbstverantwortlichkeit dürfte die Dorfgemeinschaft den Ausbau der Wehranlage in Angriff genommen haben, wobei der Beginn dieser Tätigkeit zeitlich vor die Erteilung des Privilegs fällt – dieses könnte daher schon länger Gegenstand von Verhandlungen gewesen sein, deren positiver Ausgang sich bereits abgezeichnet haben dürfte. Darin könnte der Grund liegen, dass in Mortesdorf im Gegensatz zu den zahlreichen Kirchenburganlagen der Umgebung keine imposante Wehranlage aus dem Spätmittelalter, sondern eine schlichte aus dem 17. Jahrhundert besteht. Dabei dürfte man sich Anleihen aus umliegenden Dörfern genommen haben, etwa dem Dorf Alțâna, wo im ehemaligen Sitz der Familie Gerendi eine

[25] Georg Müller, *Die Gräven des Siebenbürger Sachsenlandes*, S. 164.
[26] Johann Höchsmann, *Aus der Vergangenheit und Gegenwart*, S. 89.

spätgotische Anlage mit Bering und vier Türmen bestand. Neben dem Ausbau der Wehranlage renovierten die Bewohner von Mortesdorf auch ihre Kirche, worauf eine in Putz geritzte Inschrift *1 N 6 N 4 A 5 // F . L º* an der Westseite des Giebels über dem Triumphbogen am Dachboden verweist.

Adaptierungen an der Kirche und der Befestigungsanlage, 1776/77

In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts erstarkte das Osmanische Reich, sodass deren Heerscharen Siebenbürgen wieder durchzogen. Diese Periode der sogenannten „Türkennot" brachte Entführungen und Plünderungen. Inwieweit Mortesdorf davon betroffen war, ist ungewiss. Nach der zweiten Wiener Türkenbelagerung wurde Siebenbürgen 1691 an das Habsburgerreich angeschlossen, wobei alle überlieferten Einrichtungen und Rechte Siebenbürgens für alle Zeit geachtet und ungeschmälert bleiben sollten.[27]

Eine weitere Putzinschrift langhausseitig am Giebel über dem *Triumphbogen RENOVATUM · EST : // ANO 1718:A:SESB (...)* belegt eine Ausmalung der Kirche in diesem Jahr (Fig. 25).

Fig. 25. Langhaus, Dachboden, Ostgiebel, Inschrift von 1718.

Zwischen 1734 und 1776 wurden in mehreren Schüben neue Siedler aus Österreich in die entvölkerten Regionen Siebenbürgens zwangsweise deportiert (Landler), auch wenn für Mortesdorf keine derartige Ansiedlung nachgewiesen werden kann. Diese repressive Politik gegen österreichische Protestanten brachte einen wirtschaftlichen Aufschwung in Siebenbürgen. Durch eine Urkunde Maria Theresias vom 2. November 1775 wurde Siebenbürgen schließlich autonom und von eigenen Fürsten nach eigenen Gesetzen regiert. In dieser Phase der Blüte wurde die Kirche in Mortesdorf grundlegend umgestaltet.

[27] Das Leopoldinische Diplom vom 4. Dezember 1691, Hermannstadt 1861, S. 1-12.

Fig. 26. Langhaus, Dachstuhl, 1776.

Zunächst wurde ein neuer Dachstuhl errichtet (Fig. 26). Über dem Langhaus entstand ein Sparrendach mit Hahnenbalken, Kehlbalken und einem einfach stehenden Stuhl, dessen Säulen seitlich von Streben gestützt werden. Schräg gestellte Kniestöcke verstreben die Streben mit den Sparren. Die dendrochronologische Untersuchung, falsche Sassen an zwei Sparren sowie divergierende Abbundzeichen belegen die Übernahme älterer Substanz aus dem späten 16. Jahrhundert. Dieser ältere Stuhl dürfte bereits die Konstruktionsform des einfach stehenden Stuhls aufgewiesen haben, der für den Barock sehr ungewöhnlich ist und daher übernommen worden sein dürfte. Tatsächlich wurde die alte Konstruktion abgebaut und mit neuen Bundträmen im Westen des Langhauses wiedererrichtet. Die Gespärre weisen von Westen nach Osten die gestemmten Abbundzeichen VI bis I auf. Nach einer deutlichen Baufuge wurde nach Osten mit den Gespärren I bis XII in der gleichen Konstruktionsweise fortgesetzt. Die insgesamt achtzehn Bindergespärre weisen unterschiedliche Abbundzeichen auf, großteils gestemmte römische, aber auch arabische Zahlen (4, 12).

Die dendrochronologische Untersuchung des östlichen Teils sowie der Bundträme im westlichen Teil erbrachte die Jahre 1774 und 1775 als Fälldaten. Insgesamt verweisen die Daten auf eine notwendige Reparaturmaßnahme, bei der gut erhaltene ältere Substanz wiederverwendet worden ist. Neuerlich fand die Maßnahme Eingang in auf Putz aufgebrachten Renovierungsannalen an der Westseite des Giebels über dem Triumphbogen: *(...) REPAR (...) [A]O 177[6] (...)*.

Fig. 27. Langhaus, Flachdecke, Inschrift von 1776.

Die darunter befindliche, neu eingezogene Flachdecke des Langhauses ist im Innenraum mit 1776 datiert (Fig. 27). Die neue Holzdecke führte wahrscheinlich zur Errichtung der teilweise getreppten Strebepeiler an der Nord- und Südseite des Langhauses. Sie bestehen aus Mischmauerwerk, das mit einem mittelgrauen, sandigen, feinkörnigen Kalkmörtel gebunden wurde und weitgehend verputzt ist.

Fig. 28. Chor, Dachstuhl, 1777.

Anschließend wurde das Sparrendach über dem Chor ohne Stuhl und ohne Längsverbindung neu hergestellt (Fig. 28). Sämtliche Verblattungen wurden in Schwalbenschwanzform angefertigt, die römischen Abbundzeichen der acht von Westen nach Osten gezählten Bindergespärre wie im Langhaus gestemmt. Die dendrochronologisch ermittelten Fälldaten sind die Jahre 1776 und 1777. Die Fassade der Kirche wurde neu verputzt, wie die Datierung 1778 an der Ostfassade des Langhausgiebels belegt.

Fig. 29. Altarmensa von 1791 mit ursprünglich nicht zugehörigem Holzretabel.

Bald darauf erfolgte eine Neuausstattung der Kirche. Mit 1780 ist das hölzerne Taufbecken datiert, das aufgrund eines Schädlingsbefalls deponiert ist. 1791 wurde laut Inschrift eine neue gemauerte Altarmensa im Chor errichtet (Fig. 29). Die Vorderseite ist mit Laub- und Bandlwerkstuck dekoriert – eine für diese Zeit sehr altertümliche Dekorform. Das Holzretabel darüber ist breiter und wurde nicht für diesen Aufstellungsort geschaffen. Über seine ursprüngliche Herkunft fehlen Angaben. Das Säulenretabel zeigt in der Mitte ein Ölgemälde mit der Kreuzigung Jesu, flankiert von den Statuen der Hll. Petrus und Paulus, wobei die rechte Figur verloren gegangen ist. Den Altaraufsatz ziert ein Ölgemälde mit dem Auferstandenen. In dem

vom hl. Paulus gehaltenen Buch soll sich laut Lokalaugenschein durch Hellmut Klima 1965 die Inschrift *Stefani Vallepagii Josefus Vallepagus filius eius pingcit Dominus Petersberger architecte* befunden haben, wonach ein Herr Petersberger den Altar entworfen und Josef, der Sohn des Stefan Vallepagius, die Ölbilder gemalt hätte.[28] Für den Altar wurden in den Ecken des Chorpolygons und fallweise auch dazwischen kleine Ziegelpfeiler errichtet, die teilweise mit kleinen Spannmauern stabilisiert wurden. Die Ziegelpfeiler stellen Verankerungen für die Sicherung des ursprünglichen, offenbar deutlich größeren Altaraufbaus dar, ihre Oberkanten überragten das bauzeitliche Bodenniveau leicht.

Fig. 30. Kanzel, um 1791.

[28] Hellmut Klima, *Daten zur Geschichte Mortesdorf*, S. 4.

Aus der gleichen Zeit wie die Altarmensa dürfte die steinerne Kanzel stammen, die an der Epistelseite am Übergang vom Chor zum Langhaus positioniert wurde und sowohl hinsichtlich des Stuckdekors als auch der Farbgebung (hellgrüner Grund, rosa Stuck, weißer Rahmen) mit der Altarmensa übereinstimmt (Fig. 30).

In diese Zeit dürfte auch der Ausbruch der beiden heutigen Chorfenster fallen. Vermutlich ersetzten sie mit ihren segmentbogigen Abschlüssen ehemalige Spitzbogenfenster, die möglicherweise Maßwerke aufwiesen.

1804 wurde eine kleine Glocke mit der Aufschrift *And. Gross schenckt dieses Andencken Ao. 1804* am Dachreiter montiert.

Veränderungen im 19. Jahrhundert
Umbauten an der Kirche

1818 plante man, eine neue Orgel auf der Galerie zu errichten, die bis dahin als Platz für die Schüler während der Sonntagsmesse diente. Die räumlichen Verhältnisse der Galerie waren allerdings durch die gemauerten Bögen, auf denen der Dachreiter ruhte, sehr beschränkt.[29] Da die geplante Orgel für die Galerie zu groß war, entschied man sich, die Bögen zu verbreitern und neue, stark dimensionierte Balken unter den Dachreiter zu legen, die erhalten geblieben sind und dendrochronologisch in die Jahre 1817/1818 datiert werden konnten.

Fig. 31. Langhaus, Westempore mit Orgel, 1818 und Nordemporen 1827.

[29] Dekanatsarchiv Mediasch, Archiv Mortesdorf, Karton 6, Faszikel 21, Kirchenrechnungen.

Für die neue, bestehende Orgel wurde die Westempore errichtet, die stratigrafisch älter ist als jene an der Nord- und an der Südseite des Langhauses (Fig. 31). Um ihr Gewicht im Norden und Süden ablagern zu können, wurde darunter die Nord- bzw. Südwand des Langhauses verblendet, während die Empore mittig auf zwei Holzsäulen ruht.

Fig. 32. Westseite der Kirche mit Vorbau aus dem Jahr 1819 für den Blasebalg.

Der Orgelbauer Michael Groß hielt den Platz für den Blasbalg am Schülerchor für zu klein, sodass 1819 an der Westseite des Langhauses ein zweigeschoßiger Vorbau errichtet wurde, der eine Blasbalgkammer enthalten sollte (Fig. 32).[30] Der Vorbau entstand aus Ziegeln (27 x 15 x 5 cm), die mit einem hellbraunen, sandigen, feinkörnigen Kalkmörtel gebunden wurden. Ein steiles Pultdach, unter dem der Zugang zum Dachboden liegt, leitet zur Westfassade des Langhauses über. Im Erdgeschoß ist der Vorbau an drei

[30] *Ebenda*.

Seiten durch gedrungene Korbbögen geöffnet. Der Übergang zum Obergeschoß, das den Blasebalg für die Orgel beherbergt, wird durch ein profiliertes Gesims akzentuiert, eine ähnliche Profilierung weist das Kranzgesims auf.

1827 wurde an der Nordseite des Langhauses eine neue zweigeschoßige Holzempore errichtet, deren unterer Teil mit *Anno 1827 M Pictor* beschriftet ist, während der obere Teil die Inschrift *Wir glauben an einen Gott* trägt. Der Zugang zur Nordempore lag im zweiten Joch an der Nordseite des Langhauses und blieb bis heute als Nische erhalten (siehe Fig. 31). Fassadenseitig dürfte eine kleine Holztreppe auf das Niveau der Empore geführt haben. Aus unbekannten Gründen wurde dieser Zugang später aufgegeben und abgemauert.

Spätestens 1832 erwies sich der Ausbruch der gemauerten Bögen unter dem Dachreiter und der Einzug von Balken als statisch höchst problematisch, sodass der Dachreiter mit seinen Bögen, die weit vor die Westempore ragten, und mit seiner Nord-, Ost- und Südwand am Dachboden entfernt werden musste. Lediglich die Maueransätze an der Westwand am Dachboden bezeugen noch die ehemalige Existenz des kleinen Turms; die Fehlstelle in der Holzdecke des Langhauses musste ergänzt werden. Auf die belassenen Balken von 1818 legte man einen Längsbalken, auf den die Bundträme von 1776 mit Eisenklampfen aufgehängt wurden. Die Holzpiloten unter den gemauerten Bögen wurden entfernt, wobei festgestellt wurde, dass sie noch grün und wie frisch geschlagen wirkten.[31] Die damals vorhandenen Glocken wurden in den neu errichteten Glockenturm transferiert.

In diesem Zeitraum entstand auch ein kleiner Vorbau aus Ziegeln (27 x 14 x 5 cm) im Süden vor dem wahrscheinlich erst in dieser Phase ausgebrochenen südlichen Langhauszugang (siehe Fig. 4). Die Beschläge der Eingangstür ähneln jenen im westlichen Vorbau. Das Mauerwerk des südlichen Vorbaus wurde mit einem hellgrauen, sandigen, feinkörnigen Kalkmörtel gebunden. Ein kräftig profiliertes Kranzgesims leitet zum Satteldach über, dessen Giebel ebenfalls profiliert ist. Der Zugang des Vorbaus bildet Schultern aus, in seinem Inneren befinden sich beidseits kleine Sitznischen. Ein gutes Vergleichsbeispiel ist der Portalvorbau der Pfarrkirche von Nemşa (1857).
Aus unerfindlichen Gründen wurde bereits im 19. Jahrhundert die Sakristei abgebrochen (siehe Fig. 2).

1890/91 wurden der Fußboden und die Frauenbänke im Erdgeschoß neu hergestellt bzw. das Gestühl der Männer ausgebessert und gestrichen.[32]

[31] Dekanatsarchiv Mediasch, Archiv Mortesdorf, Karton 5, Faszikel 33, Ortsgeschichte von Pfarrer Johann Schuster, Anfang 20. Jahrhundert, o.P.
[32] *Ebenda*; Dekanatsarchiv Mediasch, Archiv Mortesdorf, Karton 6, Faszikel 21, Kirchenrechnungen.

Wehranlage

Nach Abbruch des Dachreiters wurde zwischen 1832 und 1835 der bestehende Westturm ab 4,15 m aufwärts aus Ziegeln (31 x 16 x 6 cm, 29 x 5 cm; Setzungsmörtel: hellbrauner, sandiger, feinkörniger Kalkmörtel) als neuer Glockenturm vollständig neu errichtet (siehe Fig. 3).[33] Das Mauerwerk des älteren Turmteils wurde dabei fassadenseitig mit Ziegel(-bruch) ausgebessert. Der Turm wurde neu verputzt und erhielt eine gelbe Fassung zwischen weißen Ecklisenen. Drei profilierte Gesimse schließen die Geschoße ab, deren oberstes mit großen Rundbogenfenstern als Schallgeschoß ausgebildet ist.

Im Inneren erhielt der Turm hölzerne Plattformen mit Holzleitern, die entlang der West- und Südseite verlaufen. Nach Westen und Osten blicken auf halber Turmhöhe schmale Schlitzfenster. Der Glockenstuhl ist asymmetrisch konstruiert, um Platz für große und kleine Glocken zu bieten. Das dendrochronologisch ermittelte Fälldatum seiner Balken sind die Jahre 1832/33. Das darüberliegende Sparrendach mit liegendem Stuhl datiert in die Jahre 1834/35. Der Umstand, dass 1908 ein Blitz in den Turm einschlug und daher 1909 eine Reparatur notwendig war,[34] kann sich nur auf die oberste Turmspitze beziehen, da die Konstruktion im unteren Bereich intakt ist und dendrochronologisch nur einheitliche Daten ermittelt werden konnten. Der Glockenstuhl von 1833 ist mit *P. M . C . H . Zimmer Mäner* signiert, wobei C(arl) H(uber) archivalisch als verantwortlicher Zimmermann nachweisbar ist.[35]

Die Erdgeschoßräume im Nord- und Ostturm wurden gewölbt und die internen Verbindungen zu den jeweiligen Obergeschoßen damit aufgegeben. Der Ostturm wurde mit dem heute noch erhaltenen, hellgrau-weißen, kalkigen Putz neu verputzt und erhielt die Bauinschriften *1648* als Referenz auf die ältere Inschrift in der Nische und *1866* als Hinweis auf die zeitgenössischen Arbeiten.

1875/76 wurde der gesamte Südostteil der Wehranlage vermutlich inklusive eines Wehrturms anlässlich der Errichtung des Schulgebäudes zerstört.

Adaptierungen im 20. Jahrhundert

Die Prosperität des Dorfes bezeugt die Notwendigkeit einer neuen Empore, die an der Südseite des Langhauses entstand und gemäß Aufschrift vom evangelischen Ortsfrauenverein 1934 errichtet wurde (Fig. 33).

[33] *Ebenda*.
[34] *Ebenda*.
[35] Siehe Dekanatsarchiv Mediasch, Archiv Mortesdorf, Karton 6, Faszikel 21, Kirchenrechnungen.

Spätestens damals wurden auch die darüberliegenden Langhausfensteröffnungen ausgebrochen, welche die mittelalterlichen Fenster ersetzten. Für diese Spätdatierung spricht ihre rechteckige Form an der Außenfassade, während man innen mit Rücksicht auf die älteren Chorfenster Segmentbögen versetzte.

Fig. 33. Langhaus, Südempore, 1934.

Ebenfalls im 20. Jahrhundert wurden die Kanten der meisten Strebepfeiler mit Ziegeln ausgebessert und die unteren Bereiche der Fassaden mit zementhaltigem Mörtel neu verputzt. Die oberen Fassadenabschnitte wurden nur überrieben.

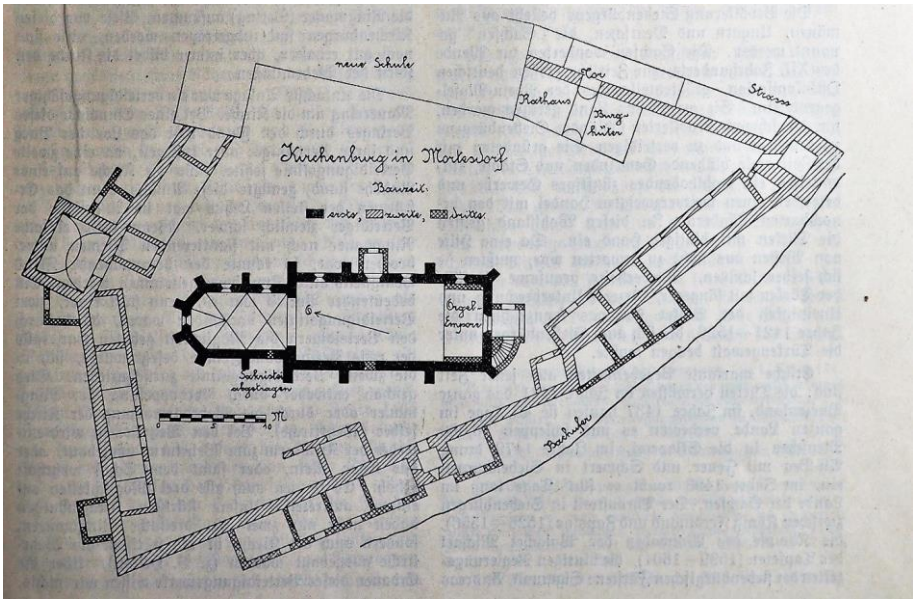


Fig. 34. Plan der Wehranlage von Mortesdorf mit ehemals an der Wehrmauer angebauten hölzernen Gaden, Horwath, Walter 1940, die Karte ist gesüdet.

In den 1970er Jahren wurde eine renaissancezeitliche Glocke aus dem Jahr 1554 (· *1* · *5* · *5* · *4 : P S*) aus Dumitrița (Waltersdorf) am Glockenturm montiert.[36] An der Wehranlage fanden 1982 kleine Veränderungen statt.[37]

Resümee

Die interdisziplinäre bauhistorische Untersuchung konnte zeigen, dass das Langhaus der mittelalterlichen Pfarrkirche von Mortesdorf sehr wahrscheinlich auf das späte 13. Jahrhundert zurückgeht, während der Chor in zwei Bauetappen im 15. Jahrhundert entstanden ist. Die malerische Ausstattung des Chores, von der bislang nur kleine Bereiche sichtbar sind, ist von besonders hoher künstlerischer Qualität. Für ihre kunsthistorische Einordnung (Herkunft des Künstlers, Stellenwert innerhalb der siebenbürgischen Kunstgeschichte) wäre ihre komplette Freilegung zu wünschen. Regionalgeschichtlich von Interesse ist schließlich die Tatsache, dass in Mortesdorf im Gegensatz zu vielen Kirchenburgen in Siebenbürgen die Kirchhofmauer erst im 15. Jahrhundert zu einer einfachen Wehranlage ausgebaut wurde und die Zutaten der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts

[36] Benkő (zit. Anm. 14), S. 282.
[37] Dekanatsarchiv Mediasch, Archiv Mortesdorf, Karton 5, Faszikel 33, Ortsgeschichte von Pfarrer Johann Schuster, Anfang 20. Jahrhundert, o.P.

(Wehrtürme) weniger einer fortifikatorischen Notwendigkeit als einem Repräsentationsanspruch des Ortes entsprangen, der damit seine rechtliche Gleichstellung mit den Gebieten auf Königsboden zur Schau stellen wollte. Eine Generalsanierung der Anlage, wie bereits an zahlreichen Wehrkirchen Siebenbürgens erfolgt, ist für Mortesdorf das Gebot der Stunde.

Abbildungsliste und Herkunftsnachweis:

Fig. 1. Josephinische Landesaufnahme, 1767-1773, Detail mit Mortesdorf.
Fig. 2a. Baualtersplan der Wehranlage von Mortesdorf.
Fig. 2b. Baualtersplan der Kirche von Mortesdorf.
Fig. 3. Blick auf Kirche und Wehranlage von Südwesten, Foto Autoren.
Fig. 4. Außenansicht des Langhauses von Süden, spätes 13. Jahrhundert, Foto Autoren.
Fig. 5. Westfassade innerhalb des jüngeren, westlichen Vorbaus, lager- und blockhaftes Bruchsteinmauerwerk, spätes 13. Jahrhundert, Foto Autoren.
Fig. 6. Westgiebel von Osten, spätes 13. Jahrhundert, Foto Autoren.
Fig. 7. Nordkurtine, Baufuge, links unten Bruchsteinmauerwerk des späten 13. Jahrhunderts, rechts unten Bruchsteinmauerwerk des 15. Jahrhundert, beides überbaut im 17. Jahrhundert, Foto Autoren.
Fig. 8. Außenansicht der Chorsüdwand, nach 1423, vor 1438, Foto Autoren.
Fig. 9. Innenansicht des Chores mit dem Triumphbogen, nach 1438, Foto Autoren.
Fig. 10. Zugang vom Chor in die Sakristei, nach 1438, im 19. Jahrhundert vermauert, Foto Autoren.
Fig. 11. Außenansicht des Chorschlusses, vermauertes Fenster, darüber Freskenfragment, beides 15. Jahrhundert, Foto Autoren.
Fig. 12. Chorgewölbe mit übertünchtem Sternenhimmel, um 1440, Foto Autoren.
Fig. 13. Südwand des Chores, Freskodetail mit einem Trinkglas auf einem Tisch, seitlich die Rückenfiguren von zwei sitzenden Personen, Letztes Abendmahl?, um 1440, Foto Autoren.
Fig. 14. Südwand des Chores, Freskodetail mit der Hand Christi von der Fußwaschung?, um 1440)
Fig. 15a-15e. Südwand des Chores, Kopfdetails, um 1440, Foto Autoren.
Fig. 16. Dachboden des Langhauses, Westgiebel mit südlichem, sekundär ausgebrochenem Schlitzfenster in der unteren Ebene, nach 1438, Foto Autoren.
Fig. 17. Glockenturm, Glocke mit Bezeichnung *Leonardus*, ehemals vom Dachreiter der Kirche, nach 1438, Foto Autoren.
Fig. 18. Triumphbogen mit Quaderung, um 1594?, Foto Autoren.
Fig. 19. südliche Kurtine, unten stark ausgebessertes Bruchsteinmauerwerk des späten 13. Jahrhunderts mit sekundär ausgebrochenen Gerüstlöchern für den Wehrgang, überbaut und verlängert durch Ziegelmauerwerk der 1630er Jahre mit primären Scharten, rechts unten Ausbesserung des 20. Jahrhunderts, Foto Autoren.
Fig. 20. nordwestliche Kurtine mit einer dreiteiligen Scharte zwischen zwei Pechnasen, 1630er Jahre, Foto Autoren.
Fig. 21. nordwestliche Kurtine mit Mauerverprung, im Hintergrund der Nordturm, 1631, Foto Autoren.

Fig. 22. Ostturm, Feldseite, 1648, Foto Autoren.
Fig. 23a und Fig. 23b. Ostturm, Wehrgeschoß, Maulscharte mit Balkenschirm in geschlossenem und geöffnetem Zustand, 1648, Foto Autoren.
Fig. 24. Ostkurtine, Hofseite, Bruchsteinmauerwerk des 15. Jahrhunderts überbaut von Ziegelmauerwerk, 1648, Foto Autoren.
Fig. 25. Langhaus, Dachboden, Ostgiebel, Inschrift von 1718, Foto Autoren.
Fig. 26. Langhaus, Dachstuhl, 1776, Foto Autoren.
Fig. 27. Langhaus, Flachdecke, Inschrift von 1776, Foto Autoren.
Fig. 28. Chor, Dachstuhl, 1777, Foto Autoren.
Fig. 29. Altarmensa von 1791 mit ursprünglich nicht zugehörigem Holzretabel, Foto Autoren.
Fig. 30. Kanzel, um 1791, Foto Autoren.
Fig. 31. Langhaus, Westempore mit Orgel, 1818 und Nordemporen 1827, Foto Autoren.
Fig. 32. Westseite der Kirche mit Vorbau aus dem Jahr 1819 für den Blasebalg, Foto Autoren.
Fig. 33. Langhaus, Südempore, 1934, Foto Autoren.
Fig. 34. Plan der Wehranlage von Mortesdorf mit ehemals an der Wehrmauer angebauten hölzernen Gaden, *Horwath, Walter 1940*, die Karte ist gesüdet.

Literaturliste:

Benkö, Elek, *Erdély középkori harangjai és bronz keresztelõmedencéi*, Budapest 2002.
Fabini, Hermann, *Atlas der siebenbürgisch-sächsischen Kirchenburgen und Dorfkirchen*, Band 1, Hermannstadt 1998.
Gündisch, Gustav, *Aus Geschichte und Kultur der Siebenbürger Sachsen*, Schriften zur Landeskunde Siebenbürgens, Band 14, Köln, Wien 1987.
Höchsmann, Johann, *Aus der Vergangenheit und Gegenwart der sächsischen Gemeinde Martinsdorf in Siebenbürgen*, in: Kalender der Siebenbürgener Volksfreunde, 1899, S. 89.
Horwath, Walter, *Siebenbürgisch-sächsische Kirchenburgen*, 4. Heft, Hermannstadt 1940.
Klima, Hellmut, Daten zur Geschichte der evangelischen Kirchengemeinde Mortesdorf, ungedrucktes Typoskript 1982.
Kühtreiber, Thomas, *Handwerksgeschichtliche und ideologische Aspekte mittelalterlichen Mauerwerks am Beispiel Österreichs*, in: Mittelalterarchäologie und Bauhandwerk. Beiträge des 8. Kolloquiums des Arbeitskreises zur archäologischen Erforschung des mittelalterlichen Handwerks, Soest 2005, S. 187-208
Mitchell, Paul, Schön, Doris, *Zur Struktur und Datierung von Mauerwerk in Wien*, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst- und Denkmalpflege LVI, 2002, Heft 4, S. 462-473.
Müller, Georg, *Die Gräven des Siebenbürger Sachsenlandes. Mit besonderer Berücksichtigung der Dorfgemeindegerichtsbarkeit. Gerichtsverfassung der Deutschen in Siebenbürgen, Erster Teil (Sonderdruck aus der Festschrift für Bischof D. Friedrich Teutsch zum 31. Oktober 1931)*, Beiträge zur Verfassungs- u. Verwaltungsgeschichte der Deutschen in Rumänien, Heft 6, Hermannstadt 1931.

Nussbächer, Gernot, *Aus Urkunden und Chroniken*, in: Beiträge zur siebenbürgischen Heimatkunde, Band 15, Kreis Hermannstadt, Dritter Teil, Heidelberg 2014.
Seebach, Gerhard, *Zeitspezifische Strukturen des mittelalterlichen Mauerwerks*, in: Denkmalpflege in Niederösterreich 12, 1993, S. 19-23.
Theil, Rudolf, *Zur älteren siebenbürgischen Glockenkunde*, in: Korrespondenzblatt des Vereines für siebenbürgischen Landeskunde, 1. Jg. Hermannstadt 1878, S. 44-45.
Teutsch, Friedrich, *Die Bilder und Altäre in den evang. sächsischen Kirchen*, in: Korrespondenzblatt des Vereines für siebenbürgischen Landeskunde, 19. Jg. Hermannstadt 1896, S. 41-48.
Teutsch, Georg Daniel, *Die Gesamtkirchenvisitation der Evangelischen Kirche A. B. in Siebenbürgen (1870-1888)*, Nachdruck der Ausgabe Hermannstadt 1925, mit einer Einführung von Paul Philippi, hg. von Harald Roth, Köln, Weimar, Wien 2001.
Trausch, Joseph, *Schriftsteller-Lexikon oder biographisch-literärische Denk-Blätter der Siebenbürger Deutschen*, 1. Band, Kronstadt 1868.

DOI: 10.35218/armca.2020.2.02

Überlegungen zur Gründungsgeschichte der Martinskirche in Mortesdorf, politische Gemeinde Wurmloch, Kreis Sibiu, Rumänien

Mirela I. Weber-Andreșcov[*]

Some considerations concerning the foundation of the *Saint Martin* Church in Motiș commune Valea Viilor, Sibiu, Romania

Abstract: *The international and interdisciplinary study of the construction and history of the Saint Martin Church (The church and fortifications of Motiş/Mortesdorf, municipality of Valea Viilor, district of Sibiu – History of construction and use from the Middle Ages to the present, by Günther Buchinger and Doris Schön), provides new insights into the local history, the dating of construction, and the classification of the monument. Focusing on these results on the Romanesque parish church in a small village, some historical aspects are taken into account, concerning the patronage and the medieval church administration along with new syntheses of archaeological and social-historical facts within the period, in order to frame the typologie of the church in a regional context. In this respect, the article include some scientifically results about the historical development in Transylvania into the topic, avoiding the inaccuracy of the previous stylistic catalogues and the precarity of information about construction typologies in the period. Following, a list of 55 churches in Alba, Braşov, Cluj, Harghita, Mureş and Sibiu will be prepared not only through bibliographic research but also by on-site survey.*

Keywords: *romanesque aisleless parish church, patronage, aristocratic foundation, Transylvania, Tansylvanian Saxon, St. Martin, Siebenbürgen, Saalkirche, Mortesdorf, Motiș*

1. Einleitung

2014 wurde der *Verein Arca de la Motiș – Mortesdorfer Boot* mit dem Ziel gegründet, die ehemals dem *Hl. Martin* geweihte Pfarrkirche, später Kirchenburg (Abb. 01) [1] sowie den Pfarrhof in Mortesdorf zu

[*] PhD. arch., independent researcher, Head of Arca de la Motiș, mirelaweber@gmail.com.

[1] Nr. SB-II-a-B-12473 auf der Liste der historischen Denkmäler Sibiu, Abteilung regionaler Bedeutung (*Das Ensemble der Wehrkirche, Dorf Mortesdorf, pol. Gem. Wurmloch, Nr. 109, XIV. Jahrhundert – erste Hälfte des XIX. Jahrhunderts*). Bis 2018-2019 verfügten Kirchenburg und Pfarrhaus über keine Bauvermessungen und waren nicht wissenschaftlich bearbeitet.

restaurieren (Abb. 02, 05, 06). [2] Notreparaturen, Sommerschule und Kinderbetreuung, Bauarbeiten, Spendesammlung, internationale und interdisziplinäre workshops, sowie verschiedene Präsentationen haben die beiden Mortesdorfer Ensembles im Spannungsfeld zwischen Forschung, Denkmalpflege und sozial-kulturellen Integrationsprozessen zum Leben gebracht.

Für die Fachwelt stellt der vorliegende Beitrag die erste Veröffentlichung dar, die einen Überblick über die Komplexität des Projektes bietet und von einer ersten Erweiterung der Bibliographie bis zur kurzen Darstellung der konkreten Erhaltungsarbeiten handeln soll. Konkret befasst er sich mit der nachhaltigen Erhaltung, Nutzung und Wiederbelebung eines traditionellen sächsischen Dorfes durch intensive Betreuung. Die Prozesse wurden ins Leben gerufen, um eine Kirchenburg in einer der schönsten und ursprünglichsten Regionen Europas zu retten.

Transsilvanien ist eine Schatzkammer der Dörfer und ihren Traditionen, geprägt durch das vielfältige, multiethnische Zusammenleben von Volksgruppen, Sprachen, Religionen und Kulturen, [3] sodass das siebenbürgisch-sächsische [4] Denkmal als interkulturelle Membrane vorgegeben ist. Die Kirchenburg stand für längere Zeit im Dorfzentrum als ein bewusstes Identitätsdenkmal für die deutschsprachige Volksgruppe. Nun gilt es, eben diese aussterbende Identität, nicht nur in ihrer monumentalen, historischen oder spirituellen Bedeutung, sondern auch in Hinblick auf ihre zukunftorientierte und energieschaffende Funktion, neu zu definieren.

---

[2] Die zwei Ensembles (Kirchenburg und Pfarrhof) wurden als Einheit gedacht:

- Die Kirche und ihre Wehranlage als Objekt für interdisziplinäre Sommerschulen zur Bauforschung, Lehre, Restaurierung und Denkmalpflege, sowie
- Pfarrhof und -haus als Ort der Begegnung (Sommeraktivitäten für die Kinder des Dorfes; Unterkunft für die Mitarbeiter, Forscher, Besucher und Sponsoren; Werkstätte).

[3] Țiplic 2007, 13: Siebenbürgen in Rumänien ist *ein Schnittpunkt unterschiedlicher religiös geprägter Kulturen (griechisch-orthodox, römisch-katholisch, griechisch-katholisch, reformiert-kalvinistisch, evangelisch-lutherisch, unitarisch), ein Gebiet des Zusammenlebens unterschiedlicher ethnischer Gruppen (Rumänen, Ungarn, Sachsen, Seklern, Armenier, Roma, Schwaben, Tschechen, Ukrainer usw.) und bietet somit für Ostmitteleuropaforscher ein breites Feld mit faszinierenden Eigenheiten für wissenschaftliche Untersuchungen an. Dennoch ist die mittelalterliche Geschichte Siebenbürgens als Ganzes, auch wegen sprachlicher Barrieren, weitgehend unbekannt geblieben.*

[4] 2020_11_15: https://www.siebenbuerger.de/portal/land-und-leute/siebenbuerger-sachsen/: Mit Mortesdorf befindet man sich in Südsiebenbürgen, einem wirtschaftlich-militärisch und religiösen Kulturraum, wo der Großteil der Siebenbürgischen Sachsen - die deutschsprachige Minderheit in Rumänien - seit dem 12. Jahrhundert ansässig waren. 1990 ist die Mehrheit der deutschen Minderheit nach Westeuropa ausgewandert. Heute leben in ganz Rumänien nur mehr ca. 16000, die anderen sind in Deutschland (ca. 250.000), weitere in Österreich, den USA und Kanada. Infolgedessen ist eine über 700 Jahre Geschichte heute weitgehend zu Ende gegangen.

In erster Linie stellt sich in diesem Projekt nicht die Frage, wie die Restaurierung/Umnutzung des Denkmalensembles umgesetzt werden kann, sondern vielmehr, auf welche Weise man die heutigen Dorfbewohner mit den Methoden und Instrumenten der Baukultur[5] konfrontieren, und wie man Empathie und Stolz, Interesse und Leidenschaft für die Erhaltung dieser hinterlassenen Denkmäler wecken kann.

Die Abwanderung der deutschsprachigen Bevölkerung in den 1990-er Jahren hat auch die Gemeinde Mortesdorf tief getroffen, wie auch die Gesamtheit der siebenbürgisch-sächsischen Regionen Transsilvaniens. Viele Vereine und Stiftungen [6] engagieren sich für die Erhaltung des deutschsprachigen Erbes in Rumänien. Die Bemühungen um die Kirchenburg von Mortesdorf stellen ein Vorhaben dar, dass die Integration der siebenbürgischen Kultur in den zentraleuropäischen Disskurs einbindet. Dieses Projekt soll auch die Verbindungen zu Wien und dem österreichischem Kulturraum im Blickfeld haben.

2. Geographische Lage

Mortesdorf ist der politischen Gemeinde Wurmloch (Wehrkirche/UNESCO Weltkulturerbe) eingemeindet und liegt in einer hügeligen Landschaft des Kokeltals (Große Kokel) südlich von Mediasch. Es ist ca. 60 km nördlich von der Kreishauptstadt Hermannstadt und 37 km von Schäßburg (UNESCO Weltkulturerbe) entfernt. Das Dorf befindet sich in einem ehemals geschlossen sächsischen Gebiet, zwischen den ungarisch Szeklergebieten von Covasna und Harghita, welche ungarischsprachig und katholisch orientiert sind, und Mărginimea Sibiului, welche von rumänisch orthodoxen Gemeinden geprägt ist. Damit bietet die geographische Lage von Mortesdorf für künftige Projekte zahlreiche strategische Vorteile.

[5] Online 2020_11_12: http://www.landluft.at/?page_id=3666.

[6] Evangelische Kirche A.B. in Rumänien, *Stiftung Kirchenburgen, The Prince of Wales's Charitable Fund, Mihai Eminescu Trust,* usw.

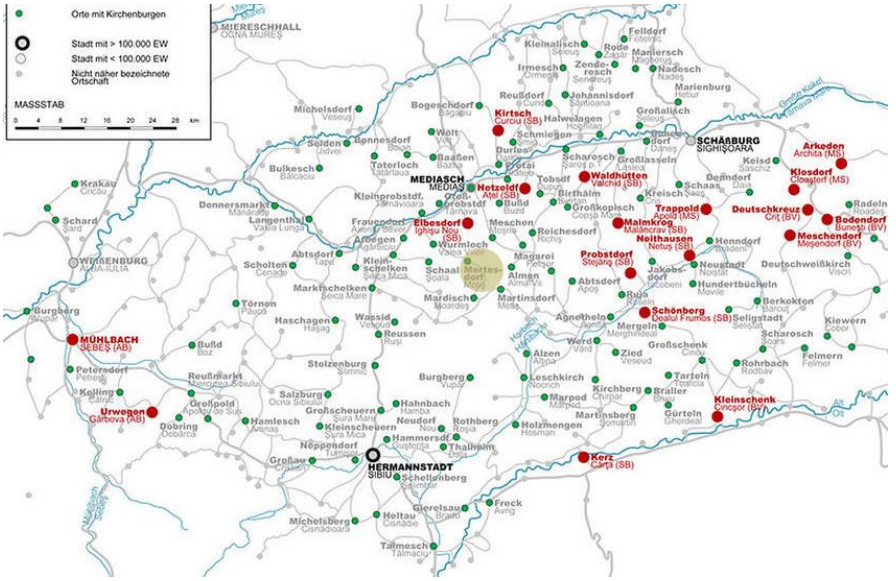


Abb. 01. Südsiebenbürgische Landschaft der Kirchenburgen[7]

Abb. 02. Mortesdorfer Hügellandschaft, Foto: Andrea Leindl

[7] 2020_11_12: https://www.evang.ro/ro/18-cetati-fortificate/ und

https://de.wikipedia.org/wiki/Liste_von_Orten_in_Siebenb%C3%BCrgen_mit_Kirchenburg_oder_Wehrkirche. In Siebenbürgen gibt es über 150 Ortschaften mit Kirchenburgen und Wehrkirchen, von diesen wurden sieben zum UNESCO-Weltkulturerbe ernannt.

Abb. 03. Pfarrhaus mit Hof

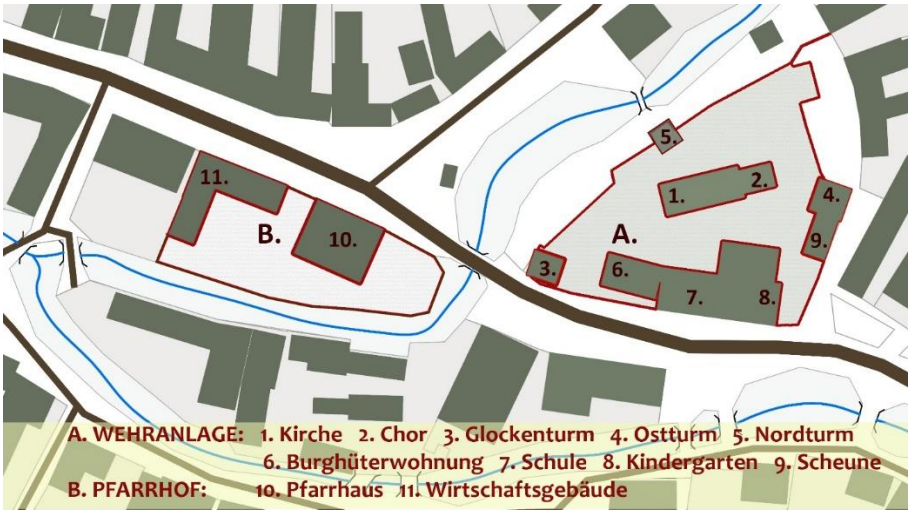


Abb. 04. Dorfzentrum Mortesdorf: Kirchenburg (A) und Pfarrhof (B)

3. Zu den Begriffen Wehrkirche und Kirchenburg

Das wissenschaftliche Vokabular[8] unterscheidet nicht grundsätzlich zwischen Wehrkirche und Kirchenburg, obgleich im Sprachgebrauch Unterscheidungen getroffen werden, wonach erstere als geplante befestigte

[8] LMA 1980-1999, 2. Bd., 958-1003: Burg; Dinzelbacher 1992, 85: Befestigung; 122-123: Burg und 297: Wehrbau.

Kirche und zweitere als Kirche, die erst später aus Anlass der Notwendikeit einer Verteidigung mit einer Wehranlage umgeben wurde, gelten.

Eine Wehrkirche ist eine zu Verteidigungszwecke eingerichtete Kirche und *eine Kirchenburg* wird als Synonym betrachtet,[9] die bei Gefahr den Gemeindemitgliedern, teilweise einschließlich ihrer Habe und des Viehs, Schutz bietet. Seit dem 10. Jahrhundert wurden kirchliche Verteidigungsanlagen im Osten und Südosten des deutschen Reiches, aber auch in vielen anderen Gebieten errichtet.[10]

In diesen unterschiedlichen Regionen wurden viele ehemalige Pfarrkirchen als Schutz- und Sicherheitsmassnahme für die Bevölkerung befestigt, meist zur Selbsthilfe der ländlichen Bevölkerung, seltener in Verbindung mit Domen und Klosterkirchen (z. B. Königsberg, Havelberg, Albi, Großkomburg, Mont-Saint-Michel). Oft erhöht gelegen, bergfriedartiger Turm mit Schießscharten, Wehrplatte, teilweise Wehrgang und Pechnase, seltener befestigtes Langhaus. Als Kirche von Wehrmauer mit Tor und Türmen umgeben, häufig als befestigter Friedhof.[11]

Obwohl die Terminologie sich als ungenau erweist, erzwingt die örtliche Analyse differenzierte Beschreibungen und vertiefte Betrachtung.[12] *Eine Kirchenburg besteht aus zwei Komponenten, die unterschiedliche Merkmale aufweisen: das Kirchengebäude und die Wehranlage, die durch die Zweckbestimmungen der jeweiligen Räume, Gebäudeteile, Details und Ausstattungsgegenstände grundverschiedene Bedürfnisse befriedigen sollten*.[13]

Ungeachtet des kulturellen und wissenschaftlichen Interesses an den Kirchenburgen, hat die schwierige soziale und politische Lage Rumäniens doch zahlreiche Projekte zur Bauforschung ermöglicht. Die österreichische Expertise, die in Mortesdorf zum Tragen kam, bildet hier ein Fundament zur Betrachtung der Kirche als einzelnen Baukörper mit ihrer von der umgebenden Wehranlage zunächst getrennt zu erforschenden Stellung.[14]

[9] Koepf Binding 2016, 286 und 517.
[10] Priller 2010, 19f: Belarus, Belgien, Deutschland (Erzgebirge, Friesland, Werra- und Maingebiet), Frankreich, Goßbritannien, Irland, Luxemburg, Italien, Polen, Portugal, Rumänien – Siebenbürgen (hier zum Teil mit mehrfachen Ringmauern, Bastionen und Außentürmen. Innerhalb der Mauern fanden sich Speicherbauten), Russland, Schweiz, Skandinavien, Slowakei, Spanien, Tschechien, Ungarn.
[11] Günther Binding in LMA 1980-1990, 5. Bd. *Hiera-Mittel bis Lukanien*, 1174
[12] Fabini 1998 und 1999.
[13] Fabini 1998, xvi, xxiv-xxv.
[14] Buchinger Schön 2020.

4. *Hl. Martin* Kirche und die Kirchenburg von Mortesdorf - Ergebnisse der Bauforschung

Die Wehrkirche wurde im Mai 2018 mit einem 3D-Laserscanner erstmals verformungsgerecht vermessen (Adam Macsay, Cluj) und von einem interdisziplinären Team bestehend aus einer Archäologin (Doris Schön, Wien), einem Kunsthistoriker (Günther Buchinger, Wien), drei Dendrochronologen (Boglárka Tóth, István Botár und Denis Walgraffe, alle aus Miercurea Ciuc), zwei Architekturstudentinnen (Flavia Trifan, Miruna Vecerdi, beide Wien) sowie einer Restauratorin für Wandoberflächen (Maria Dumbrăvicean mit Studierenden, Bukarest) untersucht, um einerseits das Baugefüge der Kirche und das Alter der Bauhölzer zu ergründen, sowie andererseits einen ersten Eindruck von der malerischen Ausstattung des Chors zu gewinnen.[15]

In Transsilvanien hat der Sakralraum bis zum Ende der 1980-er Jahre seinen Charakter beibehalten, auch wenn er immer wieder verändert, erweitert und dem jeweiligen Zeitgeschmack angepasst wurde.[16] Die im hohen Maße pragmatisch bestimmten Verteidigungszubauten und –einrichtungen wurden hingegen im Lauf der Geschichte zu unterschiedlichen, meist der Dorfgemeinschaft dienenden Zwecken umfunktioniert (Schule, Kindergarten, Museum, Rathaus, Wohnung, Scheune). Diese Entwicklung ist auch für die Mortesdorfer Kirchenburg nachweisbar (Abb. 04).

Die Kirchenburg in Mortesdorf besteht aus der ehemals dem *Hl. Martin* geweihten Kirche und einer Befestigungsanlage mit drei Türmen, Wehrmauer, Burghüterhaus, Schulgebäude, Glöcknerhaus und Scheune. Das gesamte Schulgebäude befindet sich heute im Besitz der Gemeinde Wurmloch und ist zurzeit nicht Teil des Restaurierungs- und Umnutzungsprojekts. Die unterschiedlichen Bauphasen dieser Baukörper[17] erfordern jeweils eigene historisch-typologische und stilistische Architekturstudien.

Die Lage der Kirche an zentraler Stelle im Ort an einer Weggabelung spricht für eine planmäßige Anlage aus der Zeit der Erstbesiedelung und gegen eine spätere Implementierung in ein bereits bestehendes Gemeinwesen. Die bisherige Literatur geht hingegen von einem spätgotischen Kirchenbau aus dem 14. Jahrhundert aus. Der Baubestand belegt jedoch die Frühdatierung ins späte 13. Jahrhundert. Vom

[15] Buchinger Schön 2019.
[16] Buchinger Schön 2020, *Fig. 2-2a.*
[17] Buchinger Schön 2020.

Gründungsbau der Kirche blieb das 17,4 m lange und 7,3 m breite Langhaus erhalten, während der Chor in einer zweiten Phase neu errichtet wurde. Der ehemalige Ostabschluss des Gründungsbaus wäre nur archäologisch nachweisbar.[18]

Abb. 05. Kirchenburg in Mortesdorf, Fotos: Gergely Tibad

[18] Buchinger Schön 2020: *Das Langhaus des Gründungsbaus hat sich in vollem Umfang und in seiner ursprünglichen Höhe erhalten. Während die Nordfassade keine Fenster besaß, war die Südfassade mit vier rund 0,5 m breiten Fenstern geöffnet. Das Fehlen von primären Strebepfeilern im Osten des Langhauses verweist auf die ehemalige Existenz einer flachen Holzdecke. Im Westen besaß die Kirche entweder einen Dachreiter oder einen eingestellten Westturm. Der ehemalige Ostabschluss (Apsis?) und der Dachreiter/Westturm wurden in der nächsten Bauphase ersetzt, sodass nur eine archäologische Grabung Auskunft über ihre Baugestalt liefern könnte. Sämtliche Befunde (lagerhaftes Bruchsteinmauerwerk, sehr schmale Fenster, ehemals flache Holzdecke) sprechen für einen spätromanischen Bau und nicht für ein gotisches Kirchengebäude aus dem 14. Jahrhundert. Eine Datierung des Langhauses in die Gründungszeit des Dorfes im späten 13. Jahrhundert ist daher sehr wahrscheinlich. (…) Die Kirche war von einer Kirchhofmauer umgeben, die zunächst wahrscheinlich noch nicht die Funktion einer Wehrmauer besaß. Von der ursprünglichen Bausubstanz blieben nur an der Nordwest- und an der Südkurtine Abschnitte erhalten, die im Süden maximal rund 3 m Höhe, im Norden jedoch nur 1,2 m Höhe erreichen.*

Abb. 06. Kirchenburg in Mortesdorf, Fotos: Gergely Tibad

Die Bauforschung bestätigt Mortesdorf als Siedlung auf Adelsboden und den Gründungsbau der seinerzeitigen Martinskirche als Pfarrkirche aus dem Ende des 13. Jahrhunderts, in Form einer romanischen Saalkirche aus Bruchsteinmauerwerk, mit hölzerner Flachdecke, Dachreiter und ausschließlich südseitiger Befensterung und umfasst von einer niedrigen Bruchsteinummauerung. Die Zeitspanne zwischen der ersten urkundlichen Erwähnung des Dorfes (1319) und dem urkundlichen Nachweis einer Kirche (1414)[19] wurde durch die intensive Untersuchung der Bausubstanz geklärt.[20]

Eine künftige wissenschaftliche Bearbeitung des romanischen Saalkirchenbestands im südlichen Bereich Siebenbürgens muss die romanische Mortesdorfer Pfarrkirche[21] berücksichtigen. Die typologische Einordnung dieser Kirche eröffnet unterschiedliche Kapitel: Dorfpfarren des Mittelalters; Patrozinium, Adelsboden und Architekturtypologie.

Der heutige Wissensstand zur Geschichte der südsiebenbürgischen Gebiete baut auf den wichtigen Studien der Kunst- und Architekturgeschichte Transsilvaniens des 20. Jahrhunderts auf.[22] Die

[19] Fabini 1998: Nr. 301. Mortesdorf, 500-502.
[20] Buchinger Schön 2020.
[21] Die laufende siebenbürgische Forschung bezieht sich auf die Archivalien, publizierte Dokumente und archäologische Befunde, ohne dass alle Bauforschungen zur Restaurierung der Kirchenburgen schon veröffentlicht wären. Für Kirchenbau und Pfarrsysteme zwischen 12.-14. Jahrhundert, siehe u.a.: Crîngaci-Țiplic Țiplic 2016, 131-154; Crîngaci-Țiplic 2020, 79-93.
[22] U.a. Vasile Drăgut (*Dicţionar enciclopedic de artă medieval*. Ediția a 2-a îngrijită de Tereza Sinigalia. București: Vremea. 2000); Grigore Ionescu (*Istoria Arhitecturii pe teritoriul României*. București: Editura Academiei Republicii Socialiste România); Virgil Vătășianu (*Istoria artei feudale în Ţările Române*. Ediția a 2-a. București: Fundaţia Culturală Română.

Forschungszentren der Rumänischen Akademie der Wissenschaften in Hermannstadt / Sibiu, Bukarest / București und Klausenburg / Cluj, das Institut für Geschichte, Denkmalpflege und protestantische Theologie der *Universität* Lucian Blaga *Sibiu* sowie selbstständige Fachleute in Siebenbürgen verbinden die örtlichen archäologischen Forschungen mit den Methoden und Erkenntnissen des zentral und osteuropäischen Wissensstandes und bieten eine differenzierte Bibliographie, die, wenn auch nicht ausreichend oder erschöpfend, so doch verschiedene Anknüpfungspunkte für weitere Entwicklungen eröffnet.

5. Historischer Kontext. Gründungsbau der *Hl. Martin* Pfarrkirche in Mortesdorf

Der Name Siebenbürgen (lat. *Transsilvania*, *Ultrailvana terra, Septem Castra*; ung. *Erdely*, rumän. *Ardeal*) weist auf die sieben Stühle hin, in die das Land zur Zeit der Árpádendynastie (1001 bis 1301) [23] und somit zu Beginn der Entstehungsgeschichte von Mortesdorf gegliedert war.[24]

Um das Jahr 1000 beginnt das neugegründete Königreich Ungarn eine starke Position zu gewinnen, und die Annahme des westlichen Christentums bedeutet auch, dass die deutsche Kultur über Jahrhunderte eine wesentliche Rolle in der Region spielt. Dazu trägt die deutsche Besiedlung in jener Zeit bei, die die wirtschaftliche und militärische Zuständigkeit hauptsächlich im südlichen Bereich Siebenbürgens übernimmt.[25]

2001, *Romanische und gotische Baukunst in Siebenbürgen.* Ediția a 2-a in Transylvanian Review. Vol. 11. No. 1/Spring 2002, 116-131).

[23] H. Göckenjan in LMA 1980-1990, 7. Bd. *Planudes bis Stadt (Rus'),* 1840-1842: (…) *1003 gelang es Kg Stephan dem Heiligen (997-1038) den letzten Gyula Fürsten zu vertreiben und Siebenbürgen zu erobern. Stephan führte die von byzantinischen Missionaren (Bischof Theophilos u.s., um 952) begonnene Christianisierung des Landes fort, gründete 1009 das Bistum Siebenbürgen und führte das Komitatssystem ein. Kolonisation und Landesausbau erfolgten nicht „aus wilder Wurzel", sondern unter strikter Kontrolle der kgl. Zentralmacht (vom Kg. Ernannte Vojvode/Wojewode). Im Rahmen dieser Erschließung wurden die Grenzschutzverhaue (ung. gyepii) in mehreren Etappen vorgelegt und die ihnen vorgelagerten Ödlandstreifen (gyepülre) systematisch aufgesiedelt. Um 1150 war die Altlinie, um 1200 die Karpatengrenze erreicht. Die Kolonisation wurde von wirtschaftlichen wie von militärischen Erfordernissen (Einfälle der Reiternomaden vom Stamm der Pecenegen und Kumanen, 1068, 1091) bestimmt. An Landesausbau und –verteidigung waren fremde* hospites *und Hilfsvölker (Szekler) maßgeblich beteiligt. Einer ersten Gruppe von ca 2-3000 Einwanderern aus dem Rhein- und Moselgebiet (Sachsen, Siebenbürgen) gewährte Kg Geza II. (1141-61) Aufnahme. Im Privilegium Andreanum v. 1224 wurde ihnen von Kg. Andreas II., soweit sie im Reichsgebiet der Siebenstühle (Hermannstädter Gebiet, Hermannstadt) auf Königsboden saßen, eine weitgehende Selbstverwaltung zugestanden).*

[24] Fabini 1998, 500-502. Mortesdorf ist zum ersten Mal 1319 als Siedlung urkundlich in einer Erbregelung der Talmescher Gräfen erwähnt, (Die Bauforschung argumentiert eine frühere Datierung - am E. 13. Jh. der Pfarrkirche und ihre Umauerung - und setzt eine zeitgleiche Gründung des Dorfes und der Kirche voraus, siehe Buchinger Schön 2020.

[25] U.a. Roth 2012; Crîngaci-Țiplic 2011.

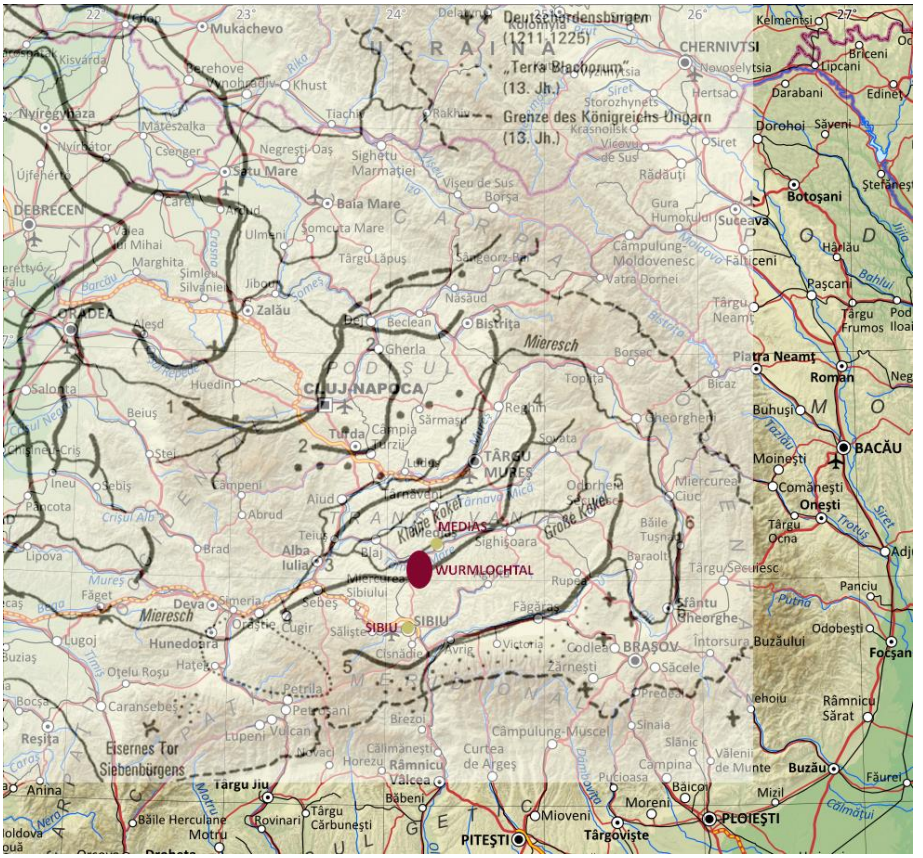


Abb. 07. 13. Jahrhundert - Grenzverhaulinien in Siebenbürgen überlagert mit einer zeitgenossischen Karte[26]

Die vorrückenden Grenzverhaulinien Siebenbürgens mit der im 13. Jahrhundert errichteten Südgrenze des Königsreichs Ungarn jenseits des Alttals[27] (Abb. 07) zeigt die Eingliederung des Gebiets von Mortesdorf zur Zeit der 2. Deutschen Landnahme unter König Geza II. (1141-1162).[28]

König Koloman (1095-1116) zog die Grenze seines Reiches im Südosten entlang der Täler von Mühlbach und Groß Sekasch, und im Osten bzw. im zentralen Bereich entlang des Flusses Harbach in Richtung Keisd.[29] Das Mortesdorfer Gebiet war Teil des ungarischen Königstums. Ohne

[26] Ţiplic 2007, Karte 8 / 376
[27] Siehe oben, Note 23.
[28] Crîngaci-Ţiplic 2011, 17; Ţiplic 2007.
[29] Crîngaci-Ţiplic 2011, 26.

archäologische Befunde ist es schwer, den Beginn der Besiedelung nachzuweisen. Es ist jedoch zu vermuten, dass die 200 Jahre jüngere urkundliche Erwähnung einer *villa Morteni* (12. November 1319) nicht einer Siedlungsgründung entspricht, die viel früher anzusetzen ist. 1319 bestätigt König Karl I. eine territoriale Erbschaftsvereinbarung betreffend die Gräfen (siebenburgisch-sächsisch Graeve/Gräve, pl. Graeven/Gräven, rum. greav)[30] von Talmesch, die als Großgrundbesitzer den Gräfen von Kelling gleichgestellt sind. Bis 1322 besaß *Magister Nicolaus* von Talmesch auch die Festung von Salgo zusammen mit neun Dörfern - Zeckesdorf (AB05.), Hamlesch (SB01.), Schwarzwasser (SB04.) in Sălişte, Winsberg (SB10.) und fünf weitere rumänische Siedlungen/*Villis Olaceis. 1265 läßt sich Gräf Corlardus von Tolmach vom König den Besitz der* terra Loysta *bestätigen.*[31]

Tab. 01.	12.-13. Jh. urkundlich belegte Siedlungen, Besitzung der Gräfen von Talmesch / Tălmaciu		
Kreis / Nr.	Gemeinde - urkundliche Belegung[32]	Gemeindenamen	Gemeinde- und Kirchenangaben
ALBA			
AB01.	1301-1350	Bulkesch / Bolkach / Bolkács / Bălcaciu	*1319 urkundlich untertänig-belegte Gemeinde, Gräfen von Talmesch und Heltau über verschiedene Besitzungen, darunter auch Bolkach; 1332 Pfarrer* Johannes sacerdos de Balkaz, *Mitglied des Kokler Archidiakonats. Der älteste Teil der Kirche ist der wehrhaft ausgebaute spätgotische Chor. Das Langhaus und der Turm*

[30] Begriff *Gräf, Gräfen* - nach sieb.-sächsiche Tradition, die ältere Form der historischen Bezeichnung, cf. Bibliographie. Siehe auch DWB 1854-1961. Bd. 8, 1699-1711, bes. 1699-1704: *Graf, Gräf sg./ Grafen, älter meist Gräfen pl., in den Grafenstand erheben. Graf, m. Die frühesten Zeugnisse für das Wort liefern, in latinisierter Form, merowingische und karolingische Quellen vom 6. bis zum frühen 9. Jh. (Grafio, Graphio, Graffio, Grauio, Gravio, Grafionus, Grēva) und das im älteren nl., nd. u. westl. md. weithin geltende umgelautete Grêve, aus dem anord. Greifi und dän. schwed. Greve entlehnt werden. (...) In den deutschen Mundarten beschränken sich die umgelauteten Formen im wesentlichen auf das nd. (vorwiegend Greve) und das md. (vorwiegend Grebe, Grefe, Greffe); das siebenbürgische hat dementsprechend Grêf, auszerhalb dieses Gebietes begegnen sie selten: Grefe, Greffe, Greff (15. Jh.), Comes, Grefen ... Noch bis zum Jahre 1832 war (im Alten Land) alles nach altgermanischer Weise eingerichtet. Es gab Gräfen, Hauptleute, Vögte, Schöffen, Findungsmänner. Die Zipser und Siebenbürger Deutschen behalten die alte Bezeichnung für ihre gewählten Gerichtsvorsitzenden bis ins 19. Jh. bei.*

[31] Crîngaci-Țiplic 2011, Nota 744/92.

[32] Crîngaci-Țiplic 2011.

		o. P.	*der alten Kirche werden A. 19. Jh. abgerissen. An den stehen gebliebenen Chor wird eine neue dreischiffige Hallenkirche mit Tonengewölbe, Stichkappen und Gurtbögen angefügt.*[33]
AB02.	1301-1350	**Seiden / Sögden / Zsidve / Sythwe / Jidvei** *Hl. Cäcilie*	*1309 Pfarrer Johannes von Seiden, Mitglied des Kleinkokeldiakonats; 1319 urkundlich untertänig-belegte Gemeinde, Gräfen von Talmesch; 1332* Jacobus sacerdotus de Situk*; 15. Jh. gotische Saalkirche – an die gotische Bauphase erinnern die Strebepfeiler und eine Sakramentnische in der Nordwand des Chores.*[34]
AB03.	1301-1350	Magyrsülye / Șilea Ungurească / Șilea o. P.	*1319 urkundlich untertänig-belegte Gemeinde, Gräfen von Talmesch; 1320* villa Syle; *1332-1335 Pfarrer* Stephanus von Syle/Sila/Gyle, *Mitglied des Weißenburger Archidiakonates; zwei Holzkirchen, davon eine Friedhofskirche /Saalkirche mit Dachreiter aus dem 17. Jh., die andere aus 18. Jh.*[35]
AB04.	1241-1300	Medvés / Medwes / Medveș o. P.	*1288 urkundlich untertänig-belegte Gemeinde; 1319 untertänige Gemeinde, Gräfen von Talmesch; keine historische oder archäologische Informationen über eine örtliche Kirche.* [36]
AB05.	1241-1300	Zeckesdorf / villa Zekes / Cunța	*1291 Zekeschdorf als Gemeinde urkundlich erwähnt; 1330* Pfarrer Henchmannus de Zekes; *1378 untertänige Gemeinde auf Adelsboden; keine weitere historische oder archäologische*

[33] Fabini 1998: Nr. 67. Bulkesch, 105-109; Crîngaci-Țiplic 2011: Nr. 27. Bălcaciu, 154-155.
[34] Fabini 1998: Nr. 434. Seiden, 693-696; Crîngaci-Țiplic 2011: Nr. 124. Jidvei, 131-232.
[35] Crîngaci-Țiplic 2011: Nr. 217. Șilea, 306-307.
[36] Crîngaci-Țiplic 2011: Nr. 135. Medveș, 239-240.

		o. P.	*Informationen über eine örtliche Kirche.*[37]
MUREŞ			
MS01.	1301-1350	**Großalisch / Sewles / Seleuşul Mare** *Hl. Ladislau*	*1319 urkundlich untertänig-belegte Gemeinde, Gräfen von Talmesch; 1348 erklärt die Adelsversammlung dem Abt von Koloszmonostor, daß eine Gruppe von fünf Dörfern - Dunesdorf,*[38] *Halwelagen,*[39] *Großalisch, Großlasseln,*[40] *Pruden*[41] *dem Kloster von Koloszmonostor / Mănăstirea Cluj-Mănăștur gehören; 15. Jh. spätgotische Saalkirche mit polygonal geschlossenem Chor.*[42] - diagonale Strebepfeiler an der Westfassade.
MS02.	1301-1350	**Kleinalisch / Zewles / Seleuşul Mic / Seleuşul Săsesc / Seleuş** o. P.	*1319 urkundlich untertänig-belegte Gemeinde, Gräfen von Talmesch; 1392 verleiht Kg. Sigismund die Besitzung Kleinalisch an ungarische Adlige. Inmitte der Ortschaft steht eine einfache Saalkirche mit einer einfachen flachen Holzdecke und rundgeschlossenem Chor.*[43]
SIBIU			

[37] Fabini 1998: Nr. 520. Zekeschdorf, 831; Crîngaci-Țiplic 2011: Nr. 72. Cunța, 199-200.
[38] Fabini 1998: Nr. 97. Dunesdorf, 159-161: *1348 zwischen den Sachsen und Szeklern liegende Besitzung, angehörig dem Kloster von Kolozsmonostor*; Crîngaci-Țiplic 2011: Nr. 80. Daneș / *villa Sti. Dyonisii*, 204: *eine spätgotische Saalkirche gebaut, von der der polygonale Chor, die Seitenwände und Strebepfeiler erhalten sind.* Keine Anhaltspunkte für einen Vergleich mit Martinskirche in Mortesdorf.
[39] Fabini 1998: Nr. 168. Halwelagen, 262-264: *1317 Pfarrer von Halwelagen; 1332-1337 Pfarrer Johannes; 1446 Marienkirche, eine Saalkirche;* Crîngaci-Țiplic 2011: Nr. 113. Hoghilac, 225-226: *1332 Pfarrer Johannes de Hoduilag, Mitglied des Kokel Archidiakonats; 1446 ist Marienkirche urkundlich belegt; 1828 ist die neue Kirche gebaut*.
[40] Fabini 1998: Nr. 152. Großlasseln, 231-233: *1309* Ulricus decanus de disttrictu de sancto Ladislao*; 1328 Dekanat des* Hl. Ladislaus. *Die alte Kirche ist eine dreischiffige Basilika mit Westturm gewesen, um 1840 abgetragen*; Crîngaci-Țiplic 2011: Nr. 127. Laslea (SB), 232-233.
[41] Fabini 1998: Nr. 353. Pruden, 570-572: *1348 erste urkundliche Erwähnung; 15. Jh. kleine Saalkirche mit befestigtem Chor; 1902 wird die Kirche abgetragen, an gleichen Stelle wird eine neue Kirche gebaut*; Crîngaci-Țiplic 2011: Nr. 170. Prod, 266.
[42] Fabini 1998: Nr. 143. Großalisch, 212-215; Crîngaci-Țiplic 2011: Nr. 198. Seleuș, 287.
[43] Fabini 1998: Nr. 218. Kleinalisch, 363-364.

SB01.	1301-1350	Hamlesch / Omlas / Amnaș *Hl. Michael*	*1309 Pfarrer Alhelmus von Hamlesch, Mitglied des Mühlbacher Kapitels; 2. H. 15. Jh. - gotische Saalkirche, 1875 abgetragen.*[44]
SB02.	1301-1350	Härwesdorf / Hortobagh / Cornăţel in Roşia, Hartbach Tal o. P.	*1306* villicus et populi de Cornachel*; 1319 "Hortobach"* – possession comiti Tolmach*; 1322* villa Harrbach, ein *Dorf nur im 14.-15. Jh. von Sachsen bewoht*; *keine historische oder archäologische Informationen über eine örtliche Kirche.*[45]
SB03.	1301-1350	Mildenburg / Meldenbrich / Alamor / Alămor o. P.	*1319 urkundlich untertänig-belegte Gemeinde, Gräfen von Talmesch; 1330 Mildenburg, eine Gemeinde des Mühlbacher Kapitels; 1332, 1334 Pfarrer* Petrus de Olmar, Petrus de Milemberg; *1336* Corlardus capellanus de Mildenborch *In der Ortschaft stehen heute zwei orthodoxen Kirchen;* [46] *keine weitere historische oder archäologische Informationen über eine örtliche Kirche.*[47]
SB04.	1301-1350	Schwarzwasser / Feketewyz / Săcel o. P.	*1319 Gräfen von Talmesch; 1330 Pfarrer* Arnoldus de Nigra aqua, *Mitglied des Mühlbacher Kapitels; keine weitere historische oder archäologische Informationen über eine örtliche Kirche, jedoch Fundamente im Bereich der heutigen orthodoxen Kirche* ?.[48]
SB05.	1241-1300	Martinsdorf / Metesdorf /	*um 1278 untertänige urkundlich belegte Gemeinde, Gräf*

[44] Fabini 1998: Nr. 169. Halmesch, 264-267; 2020_11_13: http://arheologie.ulbsibiu.ro/publicatii/bibliotheca/repsibiu/a-h/amnas.htm; Crîngaci-Țiplic 2011: Nr. 11. Amnaș, 143-144.

[45] Fabini 1998: Nr. 172. Härwesdorf, 273-274; Crîngaci-Țiplic 2011: Nr. 65. Cornățel (SB), 193: *Burg ? - In der Nähe des Dorfes gibt es eine Burg, die als im 12. Jh. gebaute Grenzburg interpretiert ist.*

[46] Fabini 1998: Nr. 294. Mildenburg, 492-493.

[47] Crîngaci-Țiplic 2011: Nr. 5. Alămor, 138-139.

[48] Crîngaci-Țiplic 2011: Nr. 187. Săcel, 278-279.

		Mortonfalva / *villa Martini* / Metiș *Hl. Kreuz*	*Nikolaus von Talmesch; 1357 Pfarrer* Stephan von Martinsdorf*; 1373 urkundlich belegte Saalkirche – heute nur der Westturm erhalten ?; 1861 – neue Kirche;*[49] *dem Oberen Weißenburger Kapitel, dem Stuhl (Groß)Schelken, dem Schelken Kapitel angehörige Gemeinde*.[50]
SB06.	1301-1350	**Mortesdorf / *villa Morteni* / Motiș** *Hl. Martin*	*1319 untertänige urkundlich belegte Gemeinde, Gräfen von Talmesch; 1414 Pfarrer Georg von Mortesdorf; 14. Jh. gotische turmlose Saalkirche*.[51]
SB07.	vor 1241	Talmesch / Tălmaciu o. P.	*1429* parochialis ecclesiae in Talmucz; *13. Jh. Romanische Basilika, 1829-1831 stark umgebaut.*[52]
SB08.	1301-1350	Untergesäß / Zeech / Ghijasa de Jos o. P.	*1319 urkundlich belegt; keine archäologische Informationen über eine örtliche Kirche*.[53]
SB09.	1301-1350	Urmenen / *villa Ermen* / Armeni o. P.	*1319 urkundlich belegte* villa Ermen, untertänige Gemeinde, *Gräfen von Tolmach*; *keine archäologische Informationen über eine örtliche Kirche*.[54]
SB10.	1301-1350	Winsberg / Ortenbach / Orlat	|*1318*| *Pfarrer* domino Mathia rectore ... ecclesia de monte Civinii*; 1319* Item vacavit semel ecclesia de monte Cibiniensis prepositurae Cibiniensis dictae diocesis*; 1322* Warolyafalw*, angehörige Gemeinde zur Burg Salgo; 1323* Valle Winrici*, Weinberge. Am Riesenberg, die Burg Orlat I. ist*

[49] Fabini 1998: Nr. 281 Martinsdorf, 461-464.
[50] Crîngaci-Țiplic 2011: Nr. 140. Metiș, 241-242.
[51] Fabini 1998: Nr. 301. Mortesdorf, 300-301; Crîngaci-Țiplic 2011: Nr. 145. Motiș, 245-246.
[52] Fabini 1998: Nr. 453. Talmesch, 723-725; Crîngaci-Țiplic 2011: Nr. 227. Tălmaciu, 313-315; Crîngaci-Țiplic 2020, Fig. 7/90, hier Abb. 14: Nr. 70. Siehe auch 2020_11_13: http://arheologie.ulbsibiu.ro/publicatii/bibliotheca/repsibiu/a-h/talmaciu.htm.
[53] Fabini 1998: Nr. 479. Untergesäß, 769; Crîngaci-Țiplic 2011: Nr. 99. Ghisaja de Jos, 217 und Nota 744/92.
[54] Fabini 1998: Nr. 485. Urmeni, 772; Crîngaci-Țiplic 2011: Nr. 18. Armeni, 148-149 und Nota 744/92; 2020_11_15: https://www.arcanum.hu/en/online-kiadvanyok.

		o. P.	*eine Fluchtburg der Bewohner von Winsberg gewesen. ca. 1300 Burg Salgo oder Orlat II., 229 x 35,10 m mit Bruchsteinmauerwerk ca. 1,40 m Breite; keine weitere Informationen über eine örtliche Kirche, obwohl eine Kirche 1317-1320 urkundlich belegt ist.*[55]

Der Gräfensitz von Talmesch ist nicht bekannt. Auf den Hügeln zwischen Wurmloch und Mortesdorf sind zwei mittelalterliche Befestigungen (Burgen ?) bekannt, eine davon in der Nähe des Dorfes als mittelalterlicher Wall mit einem Durchmesser von ca 150 m. Bei der zweiten Festung, der *Pfaffenburg = Festung der Pfarrer*, sind ein Erdwall und Mauerwerkspuren erkennbar.[56] Obwohl nicht auf den Hügel zwischen Mortesdorf und Wurloch der Talmescher Gräfensitz zu vermuten ist,[57] wäre es nicht bedeutungslos die Verbindungen zwischen den untertänigen Siedlungen und deren oberhalb positionierten Burgen zu rekonstruieren. Ob diese Lage dem Verhausystem (Abb. 07) entspricht, müssen weitere archäologische Grabungen verifizieren.

Gemäß Tabelle 01. besteht der bisherig bekannte Besitz der Gräfen von Talmesch aus mindestens 17 Ortschaften (ohne *Villis Olaceis*, unbekannt), fünf davon in heutigen Alba, zwei in Mureș und zehn in Sibiu. Obwohl die Urkunden für Magyrsülye (AB03.), Zeckesdorf (AB05.), Mildenburg (SB03.), Schwarzwasser (SB04.) und Winsberg (SB10.) jeweils eine Kirche am Anfang des 14. Jahrhunderts vermuten lassen, gibt es keine archäologischen Grabungen oder Befunde zum Beweis. Mangels Urkunden ist keine Kirchengründung oder die Anwesenheit eines Pfarrers zu belegen: Medves (AB04.), Härwesdorf (SB02.), Untergesäß (SB08.) und Urmenen (SB09.).

Drei romanische oder frühgotische Kirchen wurden vollständig oder großteils abgerissen – Bulkesch (AB01.), Hamlesch (SB01.), Martinsdorf (SB05.).

[55] Fabini 1998: Nr. 508, Winsberg, 810; Crîngaci-Țiplic 2011: Nr. 158. Orlat, 257-258; 2020_11_10: http://arheologie.ulbsibiu.ro/publicatii/bibliotheca/repsibiu/a-h/orlat.htm.
[56] Crîngaci-Țiplic 2011, 246.
[57] Wahrscheinlich Talmesch (SB07.), nach Name, dreischiffige Basilika und geographische Lage.

13. Jahrhundert ist eine romanische Basilika in Talmesch (SB07.) gebaut, von der die Grundmauer, der Triumphbogen und die Pfeiler zwischen Hauptschiff und Seitenschiffe erhalten sind.[58]

Von vier anderen untertänigen Gemeinden, die zugleich mit der Talmescher Besitzung erwähnt werden – Dunesch (Note 38), Halwelagen (Note 39), Großlasseln (Note 40) und Pruden (Note 41) – wurden im Fall der drei letzteren die romanischen oder gotischen Kirchen abgetragen. Es ist bemerkenswert, dass, abgesehen von Großlasseln mit seiner dreischiffigen Basilika, die anderen drei Dörfer Saalkirchen besitzten.

Trotz über mehrere Jahrhunderte geführter Umbauten, erweisen sich doch drei dörfliche ehemalige Saalkirchen der Gräfen von Talmesch - Seiden (AB02.), Großalisch (MS01.), Kleinalisch (MS02.) und Mortesdorf (SB06.) für künftige örtliche und historische Untersuchungen als geeignet.

6. Historischer Kontext. Gründungsbau der *Hl. Martin* Pfarrkirche in Mortesdorf, eine am Ende des 13. Jahrhunderts romanische Saalkirche 17,4 x 7,3 m mit Bruchsteinmauern, mit Kirchhofmauer aus Bruchsteinmauerwerk ohne Wehrfunktion, Pfarrkirche einer untertänigen Gemeinde. Spätere Wehranlage mit Türmen (heute noch 3 erhalten) und Wehrgang. 1420-1438 neuer Chor mit aussergewöhnlichen Wandmalereien[59]

Die hier vorgestellten Untersuchungen versuchen, sich dem Gründungkontext der Kirche zu nähern.

Eine kurze Analyse des gräflichen Besitzes der Talmescher bringt einige Anhaltspunkte, die zur einer künftigen *in-situ* Erforschung der Bausubstanz und verschiedener Architekturelemente der vier oben erwähnten Saalkirchen führen sollte. Die angeführten Dörfer sind durchwegs Straßendörfer, deren Kirchen das Ortzentrum bilden. Bestätigt sich die Hypothese einer zeitgleichen Gründung von Kirche und Siedlung für derartige Ortsmorphologien, sollte sowohl die Datierung der Kirche als auch des Pfarrwesens in Südsiebenbürgen neue Aspekte gewinnen.

[58] Fabini 1998: Nr. 453. Talmesch, 723.

[59] Buchinger Schön 2020. Der Schwerpunkt dieser Studie ist die Einordnung der Architekturtypologie der Hl. Martin Kirche in Mortesdorf, sodass die Wandmalerei nicht untersucht sein wird.

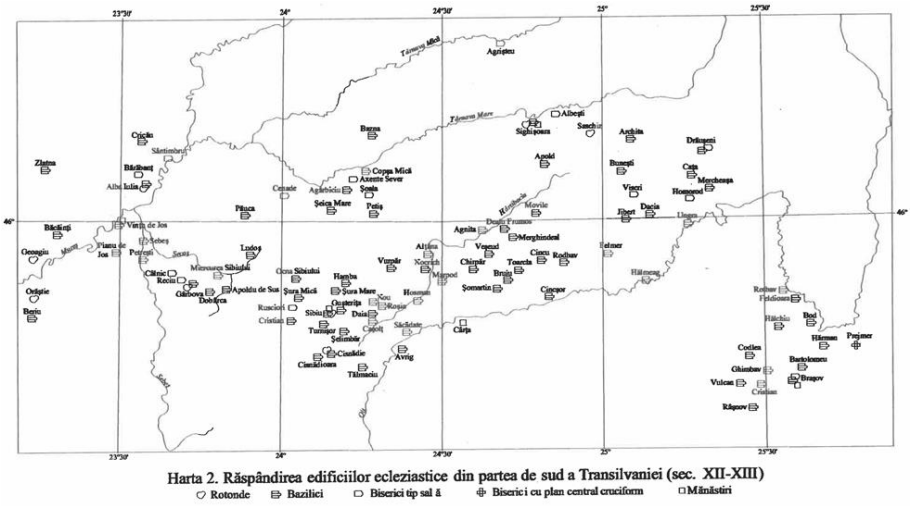


Abb. 08. 12. – 13. Jh. Südsiebenbürgen. Romanische Kirchenbauten[60]

Die typologisch-historische Anordnung der Mortesdorfer Kirche läßt weitere Untersuchungen notwendig erscheinen. Im 12. und 13. Jahrhundert sind in Südsiebenbürgen unbestritten Rotonden, Basiliken, Saal- und Zentralkreuzkirchen belegt, darunter 13 romanische Saalkirchen, wie:

Die Saalkirchen aus Borbant (AB06.) *mit flacher Holzdecke ohne Apsis, ohne Glockenturm und mit einer Sakristei auf der Nordseite des Chores sind in Siebenbürgen bekannt, besonders im Kreis Cluj im Nordwesten Rumäniens, in der Region von Klein-Somesch, auch im Wallenthal, Kreis Hunedoara – sowie im Kreis Alba, Region Mühlbach. Typologisch zeigen die am Ende des 13. Jahrhundert erbauten Kirchen von Borbant* (AB06.)*, Rätsch* (AB09.)*, Reußdörfchen* (SB12.) *und die Ruine in Gîrbova de Jos* (AB07.) *sehr starke Analogien.*[61]

Die Bauforschung der Martinskirche in Mortesdorf (SB06.) beweist, daß die Kirche aus Bruchsteinmauerwerk einen Dachreiter im Westen des Langhauses besaß, dessen Vorhandensein auch die diagonalen Strebepfeiler an der Westfassade erklärt. Solche diagonalen Strebepfeiler befinden sich an mehreren Saalkirchen, jedoch müßten sie örtlich, zugleich mit dem Westgiebel des Langhauses untersucht werden, um diese Bauweise als verbreitete Typologie beweisen zu können. Die Bauforschung hatte auch bestätigt, daß die Kirchhofmauer von Mortesdorf (SB06.), ebenfalls ein

[60] Crîngaci-Țiplic 2011, Planșe / Harta 2.
[61] Crîngaci-Țiplic 2011, Note 1018/156. Die Bezeichnung der Kirchen wie im vorliegenden Artikel.

Bruchsteinmauerwerk, zeitgleich mit der Kirche mit einer Höhe von ca. 3 m erbaut wurde. Diese Mauer hatte zunächst keine Wehrfunktion. In Mortesdorf (SB06.) hat die Kirche lediglich eine südseitige Befensterung, ein Beweis ihres romanischen Charakters und ein Argument für ihre Datierung in das Ende des 13. Jahrhunderts.

Da der Chor aufgrund seiner vollständigen Erneuerung zu Beginn des 15. Jahrhunderts nicht seine ursprüngliche Form zeigt, steht er nicht im Vordergrung dieser Untersuchung.

Die Dimensionen des Langhauses, soweit sie aus der verwendeten Bibliographie ersichtlich sind, sind insofern von Bedeutung. Kirchen mit gewölbten Langhäusern sind nicht Teil der wissenschaftlichen Vergleichsuntersuchungen.

Inwiefern die Martinskirche in Mortesdorf (SB06.) einer verbreiteten Typologie romanischer Gründungen in kleinen Dörfer auf Adelsboden entspricht, sollte an einer größeren Anzahl von Kirchen aus Südsiebenbürgen historisch und *in situ* untersucht werden.

Tab. 02.	Südsieb. romanische Saalkirchen aus dem 12. und 13. Jh., nach Maria Crîngaci-Țiplic[62]		
ALBA			
AB06.	1241-1300	**Borbant / Weindorf / Borbánd / Bărăbanț** o.P.	*1299* villa Barbanth; *vor 1277 romanische Saalkirche, 15,70 x 9,20 m mit flacher Holzdecke und steinernem Kirchhofmauer.*[63] *Das Langhaus hat große Umbauten erfahren, während der Chor und die Nordwand vm. ihre ursprüngliche Formen behalten haben.*[64] - eine Ortsstudie könnte entscheindendere Elemene für diese Datierung ans Licht bringen.
AB07.	?	**Gîrbova de Jos**	*Ruine einer Saalkirche mit rechteckigem Langhaus und quadratischem Chor, holzerner Flachdecke, vm. eine 13. Jh.*

[62] Crîngaci-Țiplic 2011, Planșe / Harta 2.
[63] Fabini 1998: Nr. 57. Borbant, 85-86; Crîngaci-Țiplic 2011: Nr. 28. Bărăbanț, 155-156; Crîngaci-Țiplic 2020, Fig. 7/90, hier Abb. 14: Nr. 14.
[64] Crîngaci-Țiplic 2011: Nr. 28. Bărăbanț, 155-156.

		o.P.	*Gründung. Bauelemente aus dem 15. Jh.*[65]
AB08.	vor 1241	**Kelling / Câlnic** *Allerheiligen*	*1269 Gräf Chyl von Kelling; 1291 Der Zimmermann Henc von Kelling übernimmt die Herstellung des Daches des Weißenburger Doms; 1319 Pfarrei aus Kelling; 3. D. 13. Jh. urkundlich belegte romanische* Allerheiligen *Kirche; E. 14. Jh. gotische Saalkirche 22,5 x 9,3 m mit langem Chor, 7,4 x 13 m und polygonalem Chorabschluss.* [66] *Um 1272 sind archäologisch datiert die Burg, der alte und der jüngere Bergfried, die Kapelle; die ca. 1272 in Form eines rechteckigen Langhauses 13,5 x 8,8 m erbaut wurde. Die Forschung geht davon aus, dass die Kapelle ursprünglich keine halbrundige, sondern eine rechteckige Apsis besaß. Die Berkirche auf dem Hügel wurde Allerheiligen geweiht, sie wird als eine ältere Stiftung angesehen, wofür archäologische Befunde vorliegen.*[67]
AB09.	1241-1300	**Rätsch / Retsch / Rechen / Recha / Reichenau / Reichau / Răhău / Reciu**	*1309 Pfarrer* Pleban Baldinius von Resz*; 13. Jh. romanische Saalkirche mit quadratischem Chor. Der Chor hat einen geraden Abschluß mit kleinen Fensteröffnungen.*[68] *Es ist nicht bekannt, ob die Kirche ursprünglich nicht eine halbrundige Apsis hatte;*[69] - südliche Befensterung,

[65] Moga Ciugudean 1995: Nr. 82. Gîrbova de Jos - Aiud, 103.
[66] Fabini 1998: Nr. 208. Kelling, 342-209; Crîngaci-Țiplic 2020, Fig. 7/90, hier Abb. 14: Nr. 27.
[67] Crîngaci-Țiplic 2011: Nr. 21. Câlnic, 173-178.
[68] Fabini 1998: Nr. 358. Rätsch, 578-359; Crîngaci-Țiplic 2020, Fig. 7/90, hier Abb. 14: Nr. 28.
[69] Crîngaci-Țiplic 2011: Nr. 174. Reciu, 268.

		Hl. Maria	diagonale Strebepfeiler an der Westfassade.
AB10.	1241-1300	**Scholten / Cenade** *Hl. Maria*	*1319 Kg. Karl Robert teilt den Sachsen von Hermannstadt mit, dass Scholten und die Dörfer Abtsdorf, Schorsten und ein Teil von Kleinschelken der Egrescher Abtei zugehören; 1334 Pfarrer von Scholten, angehörig dem Springer Dekanat; 15. Jh. gotische Saalkirche mit Westturm.*[70] *Die archäologischen Befunde belegen eine ältere Bauphase der Saalkiche.*[71]
BRAŞOV			
BV01.	vor 1241	**Deutsch-Weißkirch / Fehéregyháza / *Alba Ecclesia* / Giscriu / Viscri**	*Um* 1400 ist Alba Ecclesia *eine der freien Gemeinden des Repser/Kosder Kapitels; A. 13. Jh.* als *turmlose ? romanische Saalkirche, 9,8 x 7,9 m, mit einer östlich anschließenden halbrunden Apsis, Langhaus und Apsis - 13,5 m Länge*[72] *- romanische Kirche mit Friedhof;*[73] *wenige romanische Elemente sind erhalten. Archäologisch belegt sind die Fundamente einer Kirche aus der 2. H. 12. Jh., eine Saalkirche mit einem Langhaus - 9,8 m Länge bei einer Breite zwischen 7,8 m im Westen und 8 m im Osten –, einem polygonalem Chor und einem Eingang mittig auf der südlichen Seite. 1. H. 13. Jh. Im 13. Jh. Wird auch eine Mauer*

[70] Fabini 1998: Nr. 422. Scholten, 673-675; Crîngaci-Țiplic 2020, Fig. 7/90, hier Abb. 14: Nr. 36.
[71] Crîngaci-Țiplic 2011: Nr. 53. Cenade, 181-182.
[72] Fabini 1998: Nr. 87. Deutsch-Weißkirch, 140-144; Crîngaci-Țiplic 2011: Nr. 258. Viscri, 353-334; Crîngaci-Țiplic 2020, Fig. 5/86, hier Abb. 13: Nr. 55.
[73] Crîngaci-Țiplic 2020, Fig. 5/86, hier Abb. 13: Nr. 55.

		Hl.Ap.Andreas	*um Burgfried und Kapelle errichtet;* [74] *gut recherchierte Lage / Kirche.*[75]
BV02.	1241-1300	**Hamruden / Homoród / Homorod** *Hl. Petrus*	*Um 1400 Pfarrer von Hamruden, eine freie Gemeinde auf Königsboden; 3. D. 13. Jh. romanische Saalkirche, 10,4 x 9 m mit quadratischem Chor, halbkreisförmiger Apsis, 9,8 x 5,8 m und Westturm mit Empore,* [76] *urkundlich als Petruskirche belegt; ab dem 15. Jh. radikale Bauveränderungen. Zu einer Zeit der Erbauung romanischer Basiliken in Südsiebenbügen, wurde in Hamruden eine kleine Saalkirche errichtet, die einen im Westen positionierten Glockneturm und im ersten Geschoß eine nach innen gerichtete Empore erhielt. Aus dem 13. Jh. sind Wandmalereien in der Apsis und auf der südlichen Seite des Chores erhalten.*[77]
BV03.	vor 1241	**Draas / Homoróddaróc / Drăușeni**	*1224 Im Andreanischen Freibrief* – terra Daraus, *somit Draas - freie Gemeinde; 13. Jh. spätromanische Pfeilerbasilika; Hauptschiff mit Flachdecke;*[78] *2. H. 12. Jh. – archäologisch belegte Fundamente, aus Stein mit Lehmmörtel, einer Saalkirche, 12,5 x 7,2 m, mit einem kleinen Turm oder* Dachreiter *an der Westfassade; das oberste Geschoß aus Holz;*[79] *romanische Kirche mit*

[74] Crîngaci-Țiplic 2011: Nr. 258. Viscri, 333-334.
[75] Crîngaci-Țiplic 2011: Nr. 258. Viscri, 333-334.
[76] Fabini 1998: Nr. 171. Hamruden, 170-172; Crîngaci-Țiplic 2011: Nr. 115. Homorod, 226-227; Crîngaci-Țiplic 2020, Fig. 7/90, hier Abb. 14: Nr. 93.
[77] Crîngaci-Țiplic 2011: Nr. 115. Homorod, 226-227.
[78] Fabini 1998: Nr. 95. Draas, 155-158.
[79] Crîngaci-Țiplic 2011: Nr. 87. Drăușeni, 208-209.

		Hl. Nikolaus	*Friedhof;* [80] *gut publizierte archäologische Befunde (Mariana Beldie-Dumitrache, 1973-1977 und Dana Marcu Istrate, 1993-1996).*
BV04.	1301-1350	**Kronstadt / Brașov – Kapelle bei Martinsberg** *Hl. Martin*	*1395 urkundlich belegte die* Capela Beati Martini in monte Brassoviensi seu Corona exstructa*; 13. - A. 14. Jh. Kapelle, 16,80 m langes Langhaus und vm. halbkreisförmige Apsis. Die Kapelle hatte eine ovale aus Steinmauerwerk Kirchhofmauer.*[81]
MUREȘ			
MS03.	vor 1241	**Weißkirch / Fehéregyháza / *Alba Ecclesia* / Albești** (77.) o.P.	*1231 Weißkirch ist im Besitz der Siebenbürger Sachsen Corradus und Daniel, steuerfrei erklärt; um 1300* comes Petrus de Alba Ecclesia; *1440 gotische Kirche ?*[82] *E. 13. Jh. – A. 14. Jh. sind ein Bergfried und eine Wehrmauer 3 km von Ortmitte archäologisch belegt. Dazu ist auch eine Saalkirche aus Holz, 8-9 x 6,5 m, mit Strebepfeilern und einem Holzturm an ihrer westlichen Seite, der auch eine Holzsäule im Kircheninneren hatte, belegt.* [83] Glockenturm. Dachreiter ?
MS04.	1241-1300	**Ajerschteln / Erlenwald / Erlendorf / Kisegrestő / Agriștin / Agrișteu**	*ca. 1325 Ajerschteln, Besitzung (neben Dârlos, Suplac, Egrusthw, Țigmandru, Jacodu, eine H. von Pipea und Băbuț ... und die Burg von Chendul Mic) des Bans Simeon und seiner Söhne – untertänige Gemeinde; romanische kleine Saalkirche, 7,80 x 5,25 m, Chorquadrat und*

[80] Crîngaci-Țiplic 2020, Fig. 5/86, hier Abb. 13: Nr. 63.
[81] Marcu-Istrate 2013, 6; Crîngaci-Țiplic 2011: Nr. 39. Brașov, 163-167, bes. 165 mit Bibliographie; Crîngaci-Țiplic 2020, Fig. 7/90, hier Abb. 14: Nr. 112.
[82] Fabini 1998: Nr. 500. Weißkirch, 799-801.
[83] Fabini 1998: Nr. 500. Weißkirch, 799-801; Crîngaci-Țiplic 2011: Nr. 7. Albești, 140-141, bes. 141 mit Bibliographie.

		o.P.	*halkreisförmige Apsis, südliche Befensterung*[84] - *unsicher lokalisierbare Siedlung.*[85] - diagonale Strebepfeiler an der Westfassade
SIBIU			
SB11.	1241-1300	**Frauendorf / Asszonyfalva / *illa dominarum* / Frâua / Axente Sever** *Allerheilige*	*1305 untertänige Gemeinde urkundlich belegt, Familie Apafi; 1323 Pfarrer* Georgius von Frauendorf*; 1315 Gemeinde gehört zu den Zwei Stühlen Mediasch und (Groß)Schelken*; [86] *1322-1323* ecclesia omnium sanctorum de villa Dominarum*; 14. Jh. gotische Saalkirche mit Langhaus, Vierungsturm und Chor, Grundrißgestaltung wie in Arbegen* (SB24.) *und Abtsdorf;* [87] *12. – 13. Jh. urkundlich, archäologisch oder architektonisch belegte romanische Kirche.*[88]
SB12.	vor 1241	**Reußdörfchen / *villa Ruthenica* / Rusciori** *Hl. Martin*	*1160-1218 Gründung des Ortes, bogomilische Bulgaren ?; um 1370 Kirchenbuch, Hermannstädter Kapitel; 13. Jh. kleine turmlose romanische Saalkirche mit quadratischem Chor und vm. halbkreisförmiger Apsis.*[89]
SB13.	1241-1300	**Schaal / Șoala**	*1315 gehört die Gemeinde zu den Zwei Stühlen Mediasch und (Groß)Schelken;* [90] *1331 ist Schaal noch keine freie*

[84] Fabini 1998: Nr. 6. Ajerschteln, 10-11; Crîngaci-Țiplic 2011: Nr. 1. Agrișteu, 353; 2020_11_15: https://ro.wikipedia.org/wiki/Lista_monumentelor_istorice_din_jude%C8%9Bul_Mure%C8%99_-_A.
[85] Crîngaci-Țiplic 2011: Nr. 1. Agrișteu, 353.
[86] Crîngaci-Țiplic 2011: Nr. 22. Axente Sever, 151-152; Cîmpeanu 2011.
[87] Fabini 1998: Nr. 121. Frauendorf, 192-194;
[88] Crîngaci-Țiplic 2020, Fig. 5/86, hier Abb. 13: Nr. 45. und Fig. 7/90, hier Abb14: Nr. 45.
[89] Fabini 1998: Nr. 368. Reußdörfchen, 596-598; Crîngaci-Țiplic 2011: Nr. 184. Rusciori, 275; Crîngaci-Țiplic 2020, Fig. 7/90, hier Abb. 14: Nr. 38.
[90] Cîmpeanu 2011, 39-40.

		Hl. Ursula	*Gemeinde; 15. Jh. spätgotische ? Saalkirche, mit polygonal abschließendem Chor;* [91] *Teile einer romanischen Kapelle sind integriert im Nordturm.*[92]

Es ergibt sich hier eine Gruppe von 13 Saalkirchen. Von denen, zwei (Deutsch-Weißkirch, BV01. und Draas, BV03.) in die 2. Hälfte des 12 Jahrhunderts datiert sind und acht (Ajerschteln, MS04.; Borbant, AB06.; Hamruden, BV02; Kelling, AB08.; Kronstadt, BV04; Rätsch, AB09.; Reußdörfchen, SB12.; Weißkirch, MS03.) bewiesenermaßen an das Ende des 13. Jahrhunderts. Die in der Literatur erwähnte Datierung der Kirchen in Frauendorf (SB11.), Schaal (SB13.) und Scholten (AB10.) in das 14. oder 15. Jahrhundert müßte durch Bauforschung bestätigt werden, um eine frühere Datierung auszuschließen. Die beiden für das 12. Jahrhundert belegten Saalkirchen (Deutsch-Weißkirch. BV01. und Draas, BV03.) liefern nicht nur Elemente für eine Datierung, sondern auch die Möglichkeit die Enwicklung der Baumethoden in der Region zu beleuchten.

Abgesehen von den Kirchen von Kronstadt (BV04.) - eine Besitzung der Deutschordens Ritter, rasche Entwicklung als mittelalterlichen überregionales Zentrum -, Frauendorf (SB11.) - entlang der Hauptstraße Sibiu-Mediasch -, Kelling (AB08.) – Gräfensitz - und der in das 15. Jahrhundert datierten Saalkirchen von Schaal (SB13.) und Scholten (AB10.), verbleiben doch noch acht Saalkirchen, die eine eifrige Bautätigkeit in der 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts bestätigen.

In der Literatur gibt es keine Angaben über einen Dachreiter, die romanischen Kirchen sind mit oder ohne Westturm oder Glockenturm beschrieben. Es gibt keine schriftliche Erklärung für die vorhandenen Strebepfeiler, sofern könnte der Vergleich mit der Mortesdorfer Kirche nicht durchgeführt werden.

Die archäologischen Befunde und der bisweilen leider ruinöse Zustand der verschiedenen Objekte könnten für die Bauforschung günstige Möglichkeiten bieten, fundiertere Vergleiche herzustellen.

Somit zeigt sich auch eine verbesserte Möglichkeit, für die Martinskirche in Mortesdorf nicht nur die hier vorgestellte Datierung in das Ende des 13. Jahrhunderts zu untermauern, sondern diese auch durch weitere Bauforschungen in Südsiebenbürgen belegen zu können. Ähneln

[91] Fabini 1998: Nr. 403. Schaal, 645-648; Crîngaci-Țiplic 2020, Fig. 5/86, hier Abb. 14: Nr. 47. Șoala.
[92] Crîngaci-Țiplic 2011: Nr. 219. Șoala, 308.

Bautechniken und Bausubstanz dieser 13 Saalkirchen dem Mortersdorfer Befund, dann wird sich ein neues Bild zu Bauwesen und –organisation in dieser Region und darüber hinaus ergeben.

Die archäologisch-historischen Studien der letzten Jahrzehnte haben die urkundlichen Datierungen korrigiert, konnte doch jetzt *Der Atlas* von Hermann Fabini als strukturierte Referenz berücksicht werden. Abschließend weisen folgende Saalkirchen die meisten Parallelen bezüglich einer differenzierten Gegenüberstellung von Bauwerksdimension, Bausubstanz sowie Stil und Architekturtypologie zur gegenständlichen Saalkirche in Mortesdorf auf: Borbant (AB06.), Deutsch-Weißkirch (BV01.), Frauendorf (SB11.), Gîrbova de Jos (AB07.), Hamruden (BV02.), Kelling (AB08.), Rätsch (AB09.), Reußdörfchen (SB12.), Scholten (AB10.) und die Martinskapelle in Kronstadt (BV04.). Eine vergleichend typologische und stilistische Architekturforschung ist erforderlich, sowohl bibliographisch, als auch auf örtliche Analysen basierend.

7. Das *Hl. Martin* Patrozinium

Die vielfältigen europäischen Arbeiten zu Themen des Kirchenpatroziniums (lat. *patrozinia*) [93] zeigen die zahlreichen Zusammenhänge zwischen dem Prozess der Christianisierung, den *vitae* der Heiligen sowie den kirchlichen Verwaltungsstrukturen und der Architektur[94] und Ikonographie auf und bieten damit Wissen, das auch in Siebenbürgen Interesse am Kirchenpatrozinium erweckt hat.[95]

In Hinblick auf das Patroziniums des *Hl. Martin* gibt es für Transsilvanien keine ausführliche Forschung, die mögliche Hintergründe im Bereich der sozialen und religiösen Verhältnisse beleuchten und dazu neue Erkenntnisse ans Licht bringen könnte.[96] Eine auf die regional-überregionale Ebene bezogene Recherche der Schutzpatrone für die Zeit des 12. und 13. Jahrhunderts, unter Berücksichtigung der Verbreitung der westlichen Kirche nach Osten, des Königtums Ungarn und der Kreuzzüge, den deutschen Kulturraum und seine zentraleuropäischen Einflüsse, könnte nicht nur die Abweichungen der Längsachse der mittelalterlichen Kirchen von der geographischen Ostausrichtung[97] erklären, sondern auch zur Aufdeckung

[93] U.a. Berings 1986 mit zahlreiche Bibliographie. Informationen über die Epoche und Umstände der Gründung, mittelalterliche Straßennetzwerke, usw.
[94] U.a. Prox 1985; Fabini 1998, xvii-xxii.
[95] Gündisch 1987; Ignat 2015.
[96] Gündisch 1987, 93-102.
[97] Fabini 1998, xvii: *Die von Gustav Gündisch erstellte Aufstellung 29 siebenbürgisch-sächsische Kirchen stehen unter Schutz der Hl. Jungfrau Maria, 16 unter dem Patronat Hl. Nikolaus und 8 Kirchen sind Hl. Martin geweiht.*

einiger Zusammenhänge zwischen den *hospites* und deren Ursprungsgebieten beitragen. Die Wissenschaft hat auch festgestellt, dass die Untersuchungen zum Patrozinium Informationen über die jeweiligen häufig ausgeübten Berufe von Gemeindenglieder (z.B. der *Hl. Nikolaus* als Schutzpatron der Händler), über die Vernetzungen der Baumeister, aber auch über Baugründe und soziale Gegebenheiten liefern können. Gäbe es neue Kenntnisse durch vergleichende Architekturrecherche (Basilika, Saal- oder Hallenkirche) und die örtliche Positionierung der Martinskirchen – Domänial-, dörfliche Pfarrkirchen oder urbane Kapellen -, wäre es möglich, die sozialen und historischen Arbeits- und Verwaltungsverhältnisse des Mittelalters besser zu verstehen.

Die über romanischen Fundamentresten erbauten gotischen Kirchen übernehmen oft das ursprüngliche Patronat.[98] Gustav Gündisch listet wenig ausführlich acht Martinskirchen auf.[99] Wie oben präzisiert, entsprechen die üblicherweise verwendeten Datierungen der ersten urkundlichen Erwähnung einer Kirche, bezogen auf die heutigen Verwaltungsbezirke der Kreise und ihre zumeist historisch bedingte Zuordnung zu einem kirchlichen Kapitel.[100]

Tab. 03.	13. Jh. – *Hl. Martin* Kirche, Martinsdorf, Martinsberg		
ALBA			
AB11.	1241-1300	Blasendorf / Balázsfalva / *villa Sancti Blasii* / *villa Herbordi* / Blaj unbekannte K. *Hl. Martin K.*	*1252* terra Zochel, *zwischen den beiden Kokel-Flüssen, mit einer Martinskirche, die von drei Dörfern genutzt wurde; 1271* terra seu villa Herbordi *Voievodae; 1332 Pfarrer* Leustachius de villa Blassi*; angehörige Gemeinde des* Bulkescher Kapitels; *es ist nicht bekannt im welchen Dorf sich die erste Kirche befunden hatte, in Blaj ist archäologisch oder architektonisch keine mittelalterliche Kirche bekannt. 20. Jh. neugebaute Kirche ?*[101]
AB12.	1241-1300	Schönau / *Scepmezev* / *Zepmezew* / Șona	*1252* terra Zochel, siehe oben; *hier, 2,5 km von der heutigen Kirche entfernt, eine Wiese:* Auf der Martinskirche - *die*

[98] Ignat 2015.
[99] Gündisch 1987.
[100] Fabini 1998; Crîngaci-Țiplic 2011.
[101] Fabini 1998: Nr. 49. Blasendorf, 72-73; Crîngaci-Țiplic 2011: Nr. 33. Blaj, 159-160.

		Hl. Martin K.	*Martinskirche, die von drei Dörfern genutzt wurde?*[102] keine weitere Angaben.
AB13.	vor 1241	*villa Sancti Martini* verschw. Siedlung *Sanctus Martinus D.*	*1238* villa Sancti Martini – *kgl. Begünstigung für die ersten* hospites Saxones *von den benachbarten Dörfern Krakau* (AB20.), [103] *Krapundorf* (AB21.),[104] villa Sancti Martini; *1347 neue Gemarkung zw. Krakau* (AB20.), *Krapundorf* (AB21.), villa Sancti Martini; in situ: *nebem dem Dumbrava-Wald, die Wiese Bisericuța – vm. der mittelalterliche Dorfkern mit dem Friedhof.*[105]
BRAȘOV			
BV04.	1301-1350	**Kronstadt / Brașov – Kapelle** *Hl. Martin K. Martinsberg*	siehe oben, Tab. 02.
BV05.	vor 1241	**Leblang / Lemnek / Lovnic** *Hl. Martin K.*	*1206* villa Lewenech - *falsche Urkunde ?; 1289* villa Leubaigteluky*; 1374* Antonius Hak de Lobendyk*; um 1400 Zuordnung zum Repser/Kosder Kapitel; 1507 finanzielle Unterstützung für den Bau der Leblanger Kirche; eine Hallenkirche ? 1884 wird die mittelalterliche Kirche abgetragen; Bau einer neuen Kirche.*[106]
BV06.	1350-1400	Schweischer / Sövénysé / Fișer	*1385-1553 im Verzeichnis der Kalandsbruderschaft, angehörige Gemeinde des Keisder (Kisder ?) Kapitels; 15. Jh. ? turmlose Saalkirche, 9,5 x 6,5 m, Chor mit polygonalem Abschluss; Saal und Chor mit Kreuzgewölben; um 1515*

[102] Crîngaci-Țiplic 2011: Nr. 222. Șona, 309-310.
[103] siehe unten Tab. 04.
[104] Crîngaci-Țiplic 2011: Nr. 121. Ighiu, 229-230.
[105] Crîngaci-Țiplic 2011: Nr. 21. Sanctus Martinus, 350.
[106] Fabini 1998: Nr. 261. Leblang, 421-422; Crîngaci-Țiplic 2011: Nr. 129. Lovnic, 233-234.

		Hl. Martin K.	*wehrhafte Umbauen der Kirche – über dem Langhaus zwei Wehrgeschosse, von denen das obere mit einem auf Hängenböcke gestützten Wehrgang,* [107] *unsicher lokalisierbare Siedlung;* [108] keine diagonale Strebepfeiler an der Westfassade.
MUREȘ			
MS05.	1241-1300	**Nadesch / Szásznádos / Nadeș** *Hl. Martin K.*	*1301* terra Nadas*; 1309 Pfarrer der Martinskirche in Nadeș,* Ulrichus rector ecclesiae in Nadaz; *1343 untertänige Gemeinde auf Adelsboden; 2. H. 15. Jh. Umbauarbeiten an der Kirche; 1851-1853 Bau der heutigen Saalkirche. Von der romanischen Kirche ist vm. nur der Glockenturm erhalten geblieben;* [109] *eine unsicher lokalisierbare Siedlung.*[110]
MS06.	1241-1300	Sankt Martin / Sancto Martino / Târnăveni unbekannte K. *Hl.Martin K+D*	*1278 TycheuSentMartun; 1322 Pfarrer* Michael de sancto Martino*;* Ruchwinus, Rodolph *und andere* hospites de sancto Martino*; 1376 Pfarrer Nicolaus der Martinskirche in* Sanctomartino. *Trotz Urkunden aus dem 14. Jh. sind keine archäologischen oder architektonischen Belege einer mittelalterlichen Kirche bekannt.*[111]
SIBIU			
SB05.	1241-1300	Martinsdorf / *villa Martini* / Metiș *Martin D.*	siehe oben, Tab. 01.
SB06.	1241-1300 (1301-1350 ?)	Mortesdorf / Motiș *Hl Martin*	siehe oben, Tab. 01.

[107] Fabini 1998: Nr. 430. Schweischer, 687-689; Crîngaci-Țiplic 2011: Nr. 17. Fișer, 358-359.
[108] Crîngaci-Țiplic 2011: Nr. 17. Fișer, 358-359.
[109] Crîngaci-Țiplic 2011: Nr. 27. Nadeș, 362.
[110] Crîngaci-Țiplic 2011: Nr. 27. Nadeș, 362.
[111] Crîngaci-Țiplic 2011: Nr. 230. Târnăveni, 316.

		K+D	
SB12.	1241-1300	**Reußdörfchen / *villa Ruthenica* / Rusciori** *Hl. Martin K.*	siehe oben, Tab. 02.
SB14.	1241-1300 vor 1241 ?	Marktschelken / Nagyselyk / Șeica Mare *Hl. Martin K.*	*1309* Symon decanus de Selk*; 1315 Bestätigung der alten Freiheiten durch Kg. Robert, die bereits seit 1224 für die Hermannstädter Provinz festgelegt worden waren; urkundlich belegte Gemeinde angehörig den Zwei Stühlen Mediasch und (Groß)Schelken; um 1300 Bau einer Basilika im Übergangsstil von der Romanik zur Gotik / heute sind wenige Details verbliebens; 1414 urkundlich belegt das* Hl. Martin *Patrozinium*; [112] *2. H. 13. Jh. Verbreitung der siebenbürgischen Kirchen und Klöster.*[113]
SB15.	1241-1300 vor 1241 ?	**Martinsberg/ Mártonhegy / Șomartin** *Martinsberg Hl. Martin K+D*	*1307 erwähnt eine Hatterurkunde Martonhegy, eine Fälschung; 1332-1335 Pfarrer* Johannes de Monte Martini, *Mitglied der Hermannstädter Propstei; freie Gemeinde, angehörig des Schenker Kapitels*; *13. Jh. dreischiffige Basilika, Westturm mit Empore im 2. Stock, halbkreisförmige Apsis, später zu einer polygonalen Apsis umgebaut; große bauliche Änderungen im 15. Jh.*[114]

Diese Analyse weist doch auf ein frühes Martinspatrozinium hin - von zehn von Gustav Gündisch erwähnten Kirchen sind drei dem *Hl. Martin*

[112] Fabini 1998: Nr. 276. Marktschelken, 451-455; Crîngaci-Țiplic 2011: Nr. 212. Șeica Mare, 302-303; Cîmpeanu 2011, 39-40.
[113] Crîngaci-Țiplic 2020, Fig. 7/90, hier Abb. 14: Nr. 43. Șeica Mare.
[114] Fabini 1998: Nr. 280. Martinsberg, 459-461; Crîngaci-Țiplic 2011: Nr. 221. Șomartin, 308-309; Crîngaci-Țiplic 2020, Fig. 7/90, hier Abb. 14: Nr. 72.

geweiht, von zwölf Kirchen und Dörfern, die dem *Hl. Martin* geweiht sind bzw. seinen Namen tragen, sind zehn urkundlich im 13. Jahrhundert belegt, die meisten dürften zwischen 1241 und 1300 erbaut worden sein. Unter zwölf Kirchen und Dörfern gibt es eine verschwundene und zwei weitere haben unsicher lokalisierbare Siedlungen. Es gibt eine Kirche ohne feste Lokalisierung. Fünf Martinskirchen und –gemeinden befinden sich im Kreis Sibiu, die anderen sechs sind zwischen drei Kreisen verteilt, davon zwei in Alba, zwei in Brașov und drei in Mureș. Unter diesen stehen sowohl freie – drei - als auch auf Adelsboden – sieben - gegründete Gemeinden unter dem Patrozinium dieses Heiligen, außer die zwei jüngeren Martinskirchen, eine städtische Stiftung (Brașov) und die andere für eine vermutlich nicht von *den hospites Saxones* gegründete Gemeinde. Die Kirchen von Marktschelken (SB14.) und Martinsberg (SB15.) sind dreischiffige Basiliken mit einem Westturm. Sind sie auf Grund ihrer Lage auf Königsboden vor 1241 zu datieren, sollte man zwei verschiedene Etappen der Gründung dieser Dörfer oder eine differenzierte Form der Landnahme in dem Sinn ins Auge fassen, dass die ersten Siedler größere Territorien zugewiesen bekommen haben könnten und ihnen später die neu nachgekommenen *hospites* untergeordnet waren. Es könnte sein, dass zuerst kleine Holzkirchen oder gemauerte Saalkirchen oder Kapellen errichtet worden sind, die dann ein paar Jahrzehnte später in Steinbauweise umgebaut oder/und vergrößert wurden (u.a. Wurmloch, SB40.).

Wäre es möglich, die Martinskirche aus der Blasendorfer Umgebung (AB11. ?, AB12. ?), die 1252 erstmals urkundlich erwähnt wird, vor 1241 zu datieren, dann würde diese im Kreis Alba gelegene Martinskirche eine besondere Verbindung zwischen dem *Hl. Martin* Patroziunium und den ersten *hospites Saxones* oder mit den frühere Bewohner (Szeklern ?) bestätigen, wie auch *villa Sancti Martini* (AB13.), Reußdörfchen (SB12., vor 1241), Leblang (BV05., vor 1241) und vermutlich sowohl Martinsberg in Kronstadt (BV04., vor 1241 urkundlich belegte Siedlung) als auch Martinsberg (SB15., vor 1241 ? 1301-1350 ?) belegtes Anwesen in einer Hatterurkunde betreffend Felber / Feldioara, eine Besitzung des Klosters Kerz und vermutlich eine im 12. Jahrhundert von Szeklern gegründete Grenzburg tun. Sind die anderen Kirchen korrekt datiert - zwischen 1241 und 1300 -, wäre es eine neuerliche Besiedlung der verwüsteten Orte nach dem Mongolensturm von 1241 vermutbar.

Ein Überblick der dreischiffigen Basiliken in Südsiebenbürgen[115] im Vergleich mit dem Bau der Saalkirchen in der gleichen Epoche zeigt eine

[115] Siehe Anhang 03., Tab. 12. 12. -14. Jh. sind es 50 Basiliken gebaut worden:
- drei romanische sind in 12. Jh. archöologisch belegt;

ziemlich scharfe Trennung bei der Gründung einer Kirche, auch wenn nicht die Begründungen einer solchen Wahl klar sind. Es schaut so aus, als nach dem Mongolensturm die zerstörten Basiliken repariert und umgebaut wurden und machmal auch ursprüngliche Saalkirchen als Basilika neu errichtet.

In der 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts herrschte eine intensive Bautätigkeit und läßt vermuten, daß die später urkundlich datierten Siedlungen und Kirchen ältere Gründungen waren. Deshalb ist anzunehmen, dass es sich auch bei der Mortesdorfer Kirche (SB06.) um einen Nachfolgebau einer vorherigen alten Kirchen handelt.

Sollten es nur die reichen und auf Königsboden angesiedelten Gemeinden sein, die sich eine Basilika leisten konnten, wie die Kirchen von Talmesch (SB07.), Draas (BV03.), Krakau (AB20.), Mühlbach (AB22.), wäre das eine Erklärung für die vielen Saalkirchen der untertänigen Gemeinden. Ende des 12. Jahrhunderts – Anfang des 13. Jahrhunderts ist eine Saalkirche unter der späteren dreischiffigen Basilika belegt. War diese die erste Kirche der *hospites Saxones* oder war sie eine Kirche einer Szeklern Gemeinde, wie das *Hl. Martin* Patrozinium in der benachbarten Siedlungen, siehe unten, anzuzeigen scheint? Dass unterschiedliche archöologische Schichten verschiedenen Volksgruppen bezeugen könnten, könnte als Erklärung des jüngeren, Basilikaltypus sein. Nach der Verschiebung der Szeklern, ist möglicherweise den *hospites* erlaubt, die eigenen Architekturmodelle zu errichten. Vielleicht spielte auch die finanzielle Kraft eine Rolle.

Es ist nicht sichtbar, ob es eine kirchenpolitische Entscheidung gewesen sein könnte, oder eine Form der Annerkennung und des Prestiges, nur in Gemeinden auf Königsboden dreischiffige Basiliken errichten zu dürfen. Alle drei dem *Hl. Martin* geweihte Basiliken befinden sich hinter der 5. Grenzverhaulinie, wie Abb. 07. zeigt, sodass die Datierung in zwei Etappen und die territoriale Hierarchie der Landnahme keine unbedeutende Hypothese bleiben sollte.

Bleibt im 11. und 12. Jahrhundert der *Hl. Martin* der Schutzpatron der Aristokratie, wäre die deutsche Landnahme weniger in Absicht einer Christianisierung, sondern eher als Festigung eines *status quo* zu verstehen.[116]

- 10 romanische Basiliken sind in vor 1241 urkundlich belegten Orte archäologisch bestätigt, von diesen wurden fünf zwischen 12. und A. 13. Jh. gebaut;
- 19 Basiliken sind in 1241-1300 urkundlich belegte Orte gebaut, 12 von diesen Kirchen wurden im 13. Jh. gebaut;
- 19 Basiliken sind in 1301-1350 urkundlich belegte Orte gebaut, 14 von denen sind archäologisch bestätigt.

[116] Berings 1986, 437-439: *Ab. 5. Jh. ist die Verehrung des Hl. Martin stark entwickelt und besonders mit der fränkischen Dynastie verbunden, die den Heiligen als ihren Schutzpatron*

Die wesentlich frühere Entscheidung des Frankenkönigs Chlodwig zugunsten des Katholizismuses und seine Pilgerreise zum Martinsgrab in Tours genoss im frühen Mittelalter breite Verehrung, insbesondere im Rheinland. Hingegen verweist die Verehrung des *Hl. Martin* in Italien auf die ursprüngliche Quelle. Als Freund von Suplicius Severus betreibt der Hl. Paulinus von Nola die Anerkennung des *Hl. Martin* als Kämpfer gegen den Ariasnimus in Italien. Wäre es möglich, dass in den stürmischen Jahren des Frühmittelalters in Italien, ähnlich dem Hl. Severin im spätrömischen Noricum, auch der *Hl. Martin* dank seiner pannonischen Herkunft von Italien bis in Mitteleuropa, entlang Donau, eine Rolle gespielt hat?[117] Steht die Martinsverehrung in Siebenbürgen für eine aristokratische Prägung der Landnahme oder ist sie nur Ausdruck einer verbreiteten mitteleuropäischer Tradition?

Abb. 09. Spätantike - frühbyzantinische Martinskirchen und -klöster in Dalmatien und Istrien[118]

betrachtete. Es ist bemerkenswert, dass in dieser Epoche sein Patronzinium nicht als Missionsbewegung zu interpretieren ist, sondern eher als Hinweis auf die von der fränkischen Dynastie geleitete Christianisierung, ein Prozess, der sich nach Herrschaftsbereichen entwickelte; daher der unterschiedliche Charakter seiner geografischen und zeitlichen, entsprechend einer vom Adel ausgehenden Initiative.

[117] Judic 2008; Vedriš 2008.

[118] Vedriš 2008, Abb. 04/98.

Die hier verwendete Bibliographie beleuchtet nicht nur die Verehrung des *Hl. Martin* in heutigen Slowenien, im Früh- und Hochmittelalter, sondern untersucht auch die möglichen Wege dieser Verbreitung. In Regionen, die unter verschiedenen kulturellen und geistlichen Einflüssen stehen, könnte sich das frühmittelalterliche Martinspatrozinium sowohl auf westliche als auch auch östliche Strömungen – byzantinisches Reich – bezogen haben. Eine weitere Hypothese in diesem Zusammenhang gründet auf dem Geburtsort (um 316/317 in Savaria, römische Provinz Pannonia prima, heute Szombathely, Ungarn) und der zentraleuropäischen christlichen Tradition. Stehen Pannonien und die Regionen entlang der Donau etwa nach Art des *Hl. Severinus*, in der selbigen Tradition, ohne dass jedoch, aufgrund des spärlichen Urkundenbestands und der fehlenden archäologischen Befunde, solche Argumente verifizierbar wären?

Ist es möglich, dass in Südsiebenbürgen das Martinspatrozinium auch byzantinische Wurzeln zu finden sind? Zur Zeit zeigen die erwähnten Orte und Kirchen einen engen Bezug zur Landnahme, damit stehen sie vermutlich unter einem westlichen Einfluss.[119]

Gibt es im Szekler-Land,[120] d.h. in den Kreisen Covasna und Harghita viele dem *Hl. Martin* geweihte Kirchen, sollte man eine weitere Hypothese verifizieren, nämlich diejenige, dass zumindest einige vor der Ansiedlung der Siebenbürger Sachsen bestehenden Siedlungen Kirchen besaßen, deren Patrozinium dann von den *hospites Saxones* übernommen wurde.[121]

---

[119] 2020_11_10: http://www.martinsfest.at/site/hlmartin/martinspfarrenburgenland: *Der Hl. Martin ist Patron der Diözese Mainz: Ab dem 6. Jahrhundert führt der Mainzer Dom das urkundlich 745/752 bezeugte Patrozinium des fränkischen Heiligen Martin von Tours. Der Hl. Martin ist der zweiter Patron der Stadt Salzburg: der Hl. Rupert, um 696 bis 716 Bischof von Salzburg, soll Reliquien des Hl. Martin nach Salzburg gebracht haben, damit war eine der ältesten Kirchen der Stadt, die bereits 993 nicht mehr bestand, dem Heiligen geweiht. Urkundlich im 8. Jh. belegt, ist der Hl. Martin der Hauptpatron des Kantons Schwyz.*

[120] Nach freundl. mündl. Mitteilung Mag. Monika Winter, ist der Hl. Martin ist das Burgenlandes Patrozinium. 2020_11_10: http://www.martinsfest.at/site/hlmartin/martinspfarrenburgenland: *Der Hl. Martin ist wohl bereits vor der ungarischen Landnahme am Ende des 9. Jahrhunderts bekannt ein verbreitetes Patrozinium in Westpannonien, darunter im Gebeit des historischen Westungarn zwischen Donau und Mur. Ehefrau des Kg. Stefan der Heilige, Kg.in Gisela (um 985 – ca. 1060) aus dem bayrischen Herzogshaus förderte den* Hl. Martin *Kult. Zwsichen 1000-1334 sind 28 Martinskirchen in Westpannonien gegründet, 22 in den Komitaten Eisenburg und Zala. Der* Hl. Martin *war ein Heilige der Ritter und seine Verehrung tritt in Grenzgebiete, wie Burgenland, mit der der „drachentötenden"* Hl. Margarethe *von Antiochien, vm. als Form einer geistlichen Verteidigungslinie.*

[121] 2020_11_10: http://www.martinsfest.at/site/hlmartin/martinspfarrenburgenland: *Dem Titelheiligen einer Kirche und dessen Schutz kam im Mittelalter große Bedeutung. Eine Beratung seitens des Bischofs ist anzunehmen, die Wahl trafen dann der Gründer und die Gemeinde. Die Patrozinien spiegeln oft politische und geographische Zusammenhänge der*

Nach dem bekannten Verhausystem (Abb. 7.), gibt es mehrere "*Hl. Martin*" Linien:

1. (Krapundorf, AB21. vor 1241 – Krakau, AB20., vor 1241, erste *hospites Saxones*) - ***villa Sancti Martini***, AB13., vor 1241 – Blasendorf, AB11., 1241-1300 – **Martinskirche** – Schönau, AB12., 1241-1300 – **Sankt Martin**, MS06., 1241-1300 - Nadesch mit **Martinskirche**, MS05., 1241-1300, Abzweigung nach Schäßburg, MS08., vor 1241 – Schweischer mit **Martinskirche**, BV06., 1350-1400 – **Martinsberg** in Kronstadt, BV04, vor 1241,
2. Reußdörfchen mit **Martinskirche**, SB12., 1241-1300 – Hermannstadt (ca. 1100 Unterestadt, eine verteidigungsorientierte Szeklersiedlung) – Marktschelken mit **Martinskirche**, SB14., 1241-1300 – Mediasch mit **Margarethenkirche**, SB20., vor 1241 – Schäßburg, MS08., vor 1241 - Schweischer mit M**artinskirche**, BV06., 1350-1400 – **Martinsberg** in Kronstadt, BV04, vor 1241,
3. Reußdörfchen mit **Martinskirche**, SB12., 1241-1300 – Hermannstadt (ca. 1100 Unterestadt, eine verteidigungsorientierte Szeklersiedlung) – **Martinsberg**, SB15., 1241-1300 – Leblang mit Martinskirche, BV05., vor 1241 – Schweischer mit M**artinskirche**, BV06., 1350-1400.
4. Zwischen der 2. und der 3. Linie befinden sich **Martinsdorf**, SB05., und Mortesdorf mit Martinskirche, SB06., nach heutigen Stand des Wissens, 1241-1300 datiert.

Die große territoriale Ausdehnung des Weißenburger Komitats nach Osten bis in das Szekler-Land schafft eine überregionale kirchliche Perspektive, die die weltliche Verwaltungstruktur überlagert. Infolgedessen wäre es möglich, die Martins*v*erehrung als Ausdehnung der ungarischen mitteleuropäischen Tradition in Transsilvanien zu betrachten. Insofern Kirchen mit Martinspatrozinium zwischen dem 12. und dem Beginn des 14. Jahrhunderts die im Szekler-Land und in ungarischen Gebieten Siebenbürgens sich befinden, stützen die Hypothese einer älteren Verehrung des *Hl. Martin* zur Zeit der Christianisierung dieser Volksgruppe. Der *Hl. Martin* ist der Schutzpatron der Ungarn und Szeklern seit dem 10. Jahrhundert, mit einer besonderen Bedeutung in Grenzgebiete (siehe oben, Note 120). 13. Jahrhundert ist die Südgrenze des Königsreichs Ungarn jenseints des Alttals erreicht (siehe oben, Abb. 07.). Damit ist es zu

Gründerzeit bzw. des Kirchenbaus wieder oder lassen bestimmte Absichten erkennen. So zeigt sich das Vordringen der karolingischen Kolonisation gegen Osten im Gebiet des Herzogtums Bayern seit dem ausgehenden 8. Jahrhundert und der spätere Landesausbau z.B. in Niederösterreich deutlich an der Verbreitung und zeitlichen Einordnung der Martinskirchen.

vermuten, dass die Martinsorte und -kirchen in Südsiebenbürgen eine vor 1241 Szeklern Besiedlung bezeugen.

Die Verschiebung der Szeklern nach Osten durch die *hospites Saxones* ist eine historische Tatsache. Das *Hl. Martin* Patrozinium in den Nebentälern könnte die Dimension dieser Verschiebung wiederspiegeln.

8. Zwischen kirchlicher und weltlicher Verwaltung. *Comitatus Albensis*

Der Atlas [122] klassifiziert die Kirchen als Basiliken, Saal- oder Hallenkirchen, doch zusätzliche archäologische Befunde werden neue Aspekte ans Licht bringen. Die Eingrenzung hinsichtlich der architekturtypologischen Einordnung erlaubt jedoch eine gezielte Auswahl von dem *Hl. Martin* geweihten Kirchen für weitere Vergleichsuntersuchungen, auch wenn damit bisherige urkundliche Erwähnungen als Datierungskriterium in Frage gestellt werden müßten.

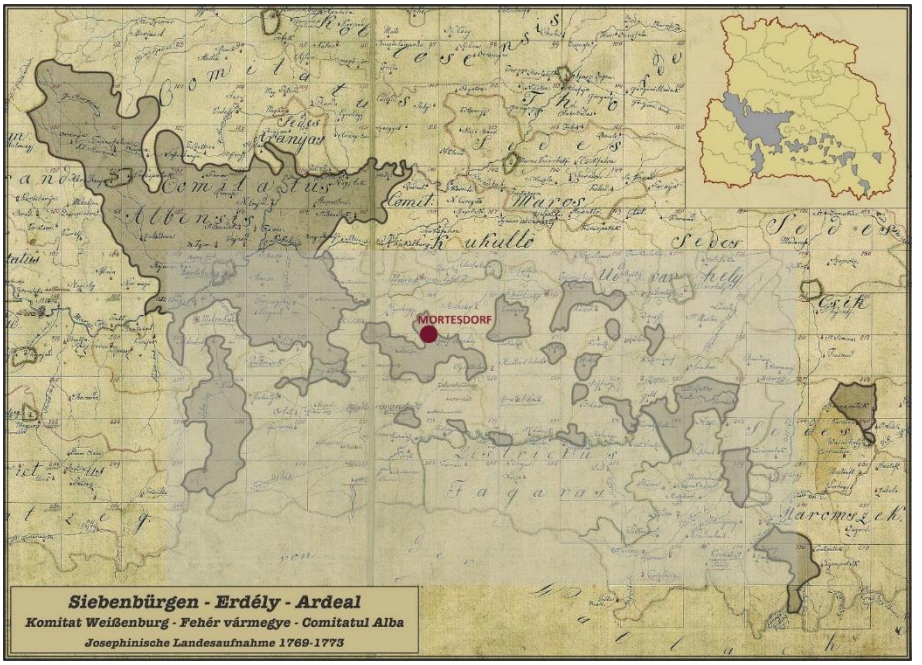


Abb. 10. 1769-1773 Josephinische Landesaufnahme Südsiebenbürgen. Ausdehnung des *Comitat Albensis* / Komitat Weißenburg mit Markierung der Territorialverteilung im 16. bis 18. Jh. und der Lokalisierung von Mortesdorf[123]

[122] Fabini 1998.
[123] 2020_11_17: https://deacademic.com/dic.nsf/dewiki/785350#Geschichte.

Obgleich die territoriale Verteilung des Verwaltungssystems einer späteren Epoche entspricht, bestätigt die Karte (Abb. 10) für das Jahr 1359 die urkundlich verbriefte Zuordnung des Mortesdorfer Gebietes zum Weißenburger Komitat, die zwischen Wurmlocher- und Harbach Tal eine enklavenartige Region bildete.[124]

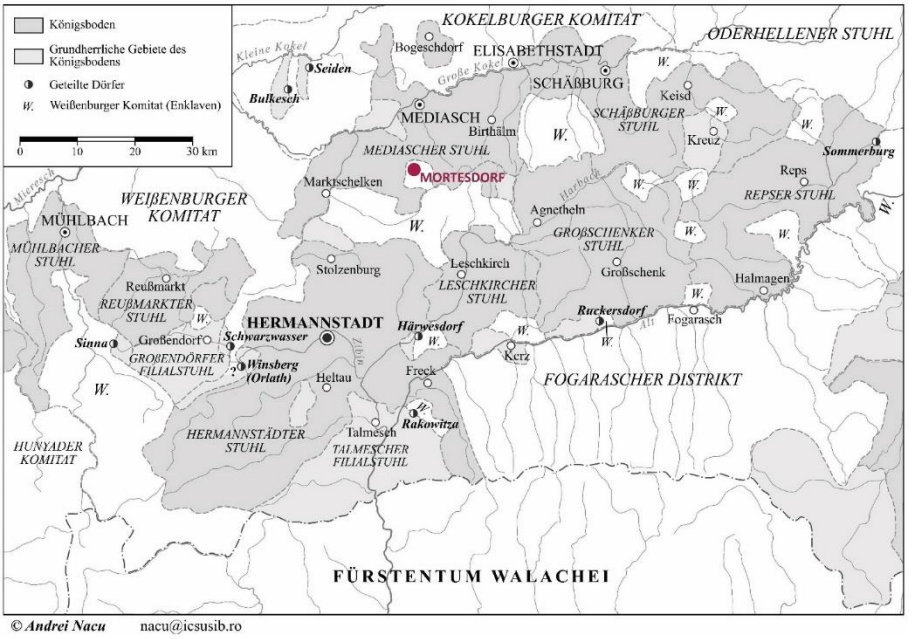


Abb. 11. Südsiebenbürgen. Territoriale Verteilung der Stühle und Komitate im 16. - 18. Jh.[125]

Die Josephinische Landesaufnahme (Abb. 10) zeigt die Ausdehnung des kirchlichen Weißenburger Kapitels im 18. Jahrhundert mit zahlreichen isolierten Enklaven Trotz ihres relativ jungen Alters belegt die Karte den Fortbestand der bereits im 14. - 15. Jahrhundert urkundlich bestätigten Zugehörigkeit von Mortersdorf zum Weißenburger Komitat. Ein Vergleich mit der ältesten bekannten räumlichen Verbreitung der Bistümer (Abb. 12) zur Zeit der territorialen Expansion der Árpádendynastie[126] macht deutlich, wie sehr im Laufe der Jahrhunderte, wohl infolge der sächsischen Besiedlung, das Kapitel Weißenburg an Terrain verloren hat und damit

[124] Buchinger Schön 2019, Anhang I, Nr. 2; Crîngaci-Țiplic 2011, 246.
[125] Nacu 2017. Siehe hier Abb. 01/46; Crîngaci-Țiplic 2011, 9-11: *Zw. 12. – 13. Jh. ist keine strikte territoriale Abgrenzung des hungarischen Königstum möglich. Das 14. Jh. bringt eine ziemlich endgültige Festlegung des Territoriums, die eine gewisse Dauerhaftigkeit bis zum 19. Jahrhundert vorlegt.*
[126] Crîngaci-Țiplic 2011, 23-34.

aufgesplittert wurde. Ein Vergleich mit der territorialen Verteilung der Stühle und Komitaten des 16. Jahrhundert (Abb. 11) weist eine deutliche Gebietsverkleinerung des Komitats aus, ein Phänomen, mit dem sich die Wissenschaft bereits befasst hat. (siehe unten)

Mortesdorf jedoch war stets diesem Kapitel zugehörig geblieben. Die oben skizzierten Entwicklungen lassen es als bedeutsam für die weiteren Forschungen erscheinen, sich den mit Mortesdorf zeitgleich datierten romanischen Pfarrkirchen des nämlichen Kapitels, ungeachtet der jeweiligen dörflichen Ethnien, zu widmen.

Die Karte in Abb. 12 läßt erkennen, für welchen geografischen Bereich die Gründung der Mortesdorfer Kirche von Relevanz sein könnte.

Gemäß den Angaben von Gyula Kristó [127] *erweitert sich die* Provincia / Comitatus Albensis *in der Zeit von Ladislaus I. (ca. 1048 – 1095) bis zur 1. Hälfte des 12. Jahrhunderts von ihren ursprunglichen Grenzen zwischen dem Mieresch- und dem Großkokeltal in Richtung Norden und zu den Ostkarpaten hin (Ostgrenze des Szekler Landes). In der 2. Hälfte des 12. Jahrhunderts wird der* Comitatus *in kleinere politische Verwaltungseinheiten aufgeteilt, vermutlich unter dem Druck der deutschen Landnahme. Im Jahr 1224 stärkt und erweitert das sog.* Andreanum*, ein von Andrei II. an die siebenbürgischen Sachsen gewährtes Privileg, die kirchliche Autonomie der Sachsen des* Comitatus*. Anfang des 14. Jahrhunderts hat sich der* Comitatus Albensis *in seiner territorialen Ausdehnung starkt reduziert. Auf den Ruinen der* Frühburgdomäne *Alba und des* Burgdistriktes *bildet sich ein Adelskomitat.* [128]

---

[127] Kristó 1998.

[128] Kristó 1998, 9-26, *Zusammenfassung*: ca. 969 – 1038 (Stephan I.), im Königsreich Ungarn:

- Ein ***Burgdistrikt / comitatus / parochia / provincia*** ist ursprünglich ein einheitliches begrenztes Gebiet, beschränkt in seiner territorialen Ausdehnung, mit militärischen und administrativen Obliegenheiten, unter der Obhut eines *comites*, der sowohl über kirchliche und private, als auch über königliche Domänen Rechtskraft ausübt.
- Ein ***Comitatus*** beinhaltet ein oder mehrere Burgdistrikte, darunter auch diejenigen, die sich im Besitz der Krone befinden.
- ***Frühburgdomäne*** / ***Comitatus*** - Die Urkunden benennen den Königsboden exklusiv als *Comitatus*, hier als Frühburgdomäne bezeichnet.

Burgdistrikt und Frühburgdomäne haben fast immer:

- den gleichen Sitz (die Burg) und
- stehen unter der Macht des gleichen *comes*.

Ab der 2. H. 13. Jh. verlieren die Burgdistrikte ihren inneren Zusammenhalt.

- **Die Grafschaften / Gräfschaften / Adelskomitat / Adelsboden** entstehen auf den Resten der ***Frühburgdomäne***. die alten Erdfestungen werden aufgegeben, neue Wehranlagen sind aus Stein gebaut. Der Kleinadel ist in den neuen sozial-administrativen Strukturen mitintegriert.

E. 13. Jh. bezeichnet *Comitatus* eher eine administrative Einheit. Für die Zeit zwischen dem 12. und dem 14. Jh. gibt es klare Hinweise auf die unterschiedlichen Tendenzen und komplizierten Verhältnissen zw. der weltlichen und kirchlichen Verwaltung. Ein Landkreis

Für 1219 und 1332-1337 sind die Komitatsgrenzen teilweise bekannt, deren gelisteten Ortschaften eine Vorstellung über die möglicherweise in dieser Zeitspanne existierenden romanischen Saalkirchen bieten können. Die erste Gründung der Diözese in Transsilvanien - *Comitatus* - könnte in die ersten Jahre nach 1003 zu datieren sein. Ob sich sich das erste Diözesanzentrum in Weißenburg (AB24.) oder in Doboka / Dăbâca (Kreis Cluj, Nordtranssilvanien) befindet, ist für Mortesdorf vermutlich nicht relevant.

Die vorliegende Studie soll die Liste vergleichbarer romanischer Dorfkirchen erweitern, [129] die in unterschiedlicher Weise dem Besiedlungsdruck ausgesetzt waren. Ein Vergleich mit den unten angeführten, aus urkundlicher, archäologischer oder architektonischer Sicht als romanisch erkannten Kirchen wird die Erweiterung der Studie ermöglichen.

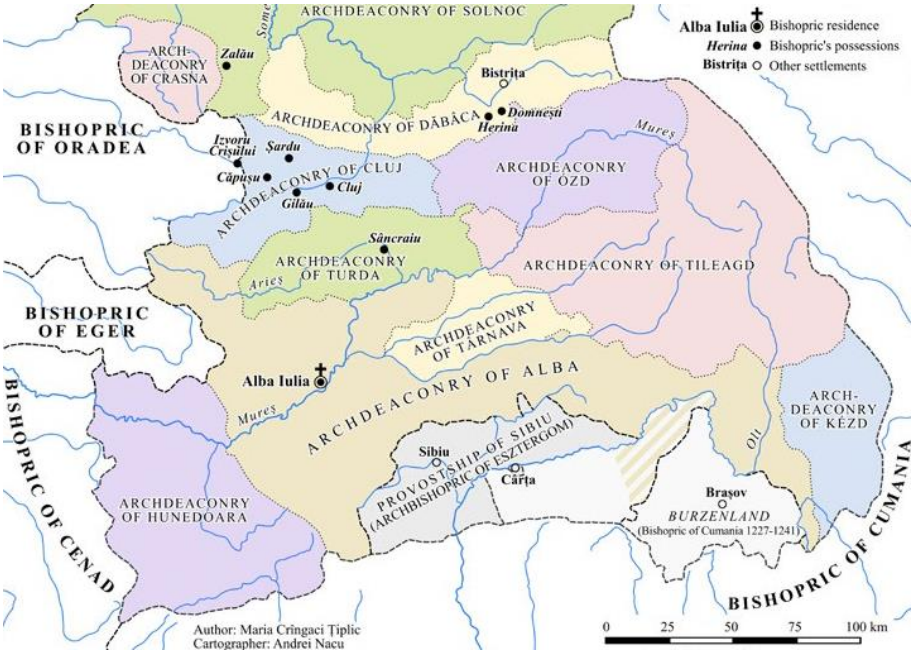


Abb. 12. Bistum Siebenbürgen mit Erzdiakonien mit Darstellung seiner ältesten Besitztümer[130]

und eine Erzdiözese sind weder gleichgestellt, noch erstrecken sie sich über das gleiche Territorium.

[129] Crîngaci-Țiplic 2020, 79-93, besonders Fig. 5/87 und Fig. 7/90, hier Abb. 13 und 14.

[130] Crîngaci-Țiplic 2020, Fig. 4/86.

Tab. 04.	Saalkirchen in *Comitatus Albensis* nach Maria Crîngaci-Țiplic[131]		
ALBA			
AB08.	vor 1241	**Kelling / Câlnic**	Siehe oben, Tab. 02.
AB09.	1241-1300	**Rätsch / Reciu**	Siehe oben, Tab. 02.
AB10.		**Scholten / Cenade**	Siehe oben, Tab. 02.
AB14.	vor 1241	Botschard / Bothard / Bucerdea Grânoasă	*1238, 1290* populi de Buchard*; 1332, 1333* Michael Sacerdos de Buzasbuchard;[132] keine Angaben über eine mittelalterliche Kirche.
AB15.	?	**Csombord / Ciumbrud** o. P.	*13. Jh. romanische Saalkirche, derer gewölbten Apsis noch erhalten ist.*[133]
AB16.	1241-1300	Deutsch-Pien / Pianul de Jos *Hl. Ap. Jakobus*	*1309 Pfarrer* Nicolaus de Peyn / Pen / Penn*; 1310 untertänige Gemeinde; 1327* Stephanus, *Kaplan für Kirche in Pen / Peyn; 1331 Pfarrer* Stephanus de Peyn*; 13. Jh. dreischiffige romanische Pfeilerarkadenbasilika mit vm, Westturm, quadratischem Chor und halbkreisförmiger Apsis; erhalten sind Zentralschiff und Chor; romanischer Glockenturm.*[134]
AB17.	vor 1241	**Donnersmarkt / Mănărade**	*1205* possessio Monera / Munera / Quitum Forum*; 1263 eine untertänige Gemeinde; 1320 ist* terra Munerad *im Besitz des Abtes von Egresch; um 1333*

[131] Crîngaci-Țiplic 2011, Harta 2; Crîngaci-Țiplic 2020. Die Ortschaften mit ihren Kirchen aus dem Szeklergebiet sind nicht berücksichtigt, obwohl sie im 12.-13. Jh. dem Weißenburger Komitats angehörten, wie u.a. die Dörfer Altzen / Oltszem / Olteni, Bardóc / Brăduț; Groß-Weindorf / Boroșneu Mare; Nagybacon / Bățanii Mari; Sepsibesenyő / Besenyő / Pădureni / Beșeneu – eine Hl. Martin Kirche -; Vargyas / Vârghiș, andere Teile des Sepsi-Stuhls / Sfântu Gheorghe (Kreis Covasna); Teile des Telegdi-Stuhls / Odorhei Komitat (Kreis Harghita); Ungarisch Härpen / Herepea; Marosoroszi / Orosia (Kreis Mureș)

[132] Fabini 1998: Nr. 59. Botschard, 88-89.

[133] Moga Ciugudean 1995: Nr. 46. Ciumbrud, 79-80.

[134] Fabini 1998: Nr. 85. Deutsch-Pien, 84-86; Crîngaci-Țiplic 2011: Nr. 166. Pianul de Jos, 262-263.

		Hl. Ap. Simon und Judas ?	Chunradus sacerdos de Quinto Foro / Munerad; *turmlose Saalkirche mit flacher Holzdecke*.[135] *– 1863-1864 wird die romanische Kirche abgerissen und eine neue große neugotische Kirche gebaut.*[136]
AB18.	1301-1350	Dürrdorf / Tűr / Tiur o. P.	*1313 urkundlich belegte Gemeinde, Thyr; 1369 untertänige Gemeinde, Geschlecht von Henningfalva* – keine Angaben über eine romanische Kirche.
AB19.	1241-1300	**Felgyógy / Geoagiu** o. P.	*1264 untertänige Gemeinde; 1332 Pfarrer Georg von Gyod;* [137] *13. – 16. Jh. Burgruine Diod* [138] *- romanische Kirche mit Friedhof, 12. – 1. H. 13. Jh.*[139]
AB20.	vor 1241	**Krakau / Cricău**	*1206 Andrei II. - Urkunde,* primes hospites regni *aus den drei Dörfern Krakau, Krapundorf und Rumes; 1291 Vertrag der Zimmerleute Siegfried aus Krakau, Jakob aus Weißenburg, Herbord aus Urwegen und Henkel aus Kelling zum Bau des Daches am Dom zu Weißenburg; 1299 Grenzbeschreibung der Kirchenbesitzungen; 2. H. 13. Jh. dreischiffige romanische Basilika – polygonale Apsis, Chor, ein Teil der Kirchenmauern und der Glockenturm; 14. Jh. spätgotische Umbauten, 28 x 7 m. Die aus dem 13. Jh. erhaltenen Bauelemente zeigen bautypologische*

[135] Fabini 1998: Nr. 93. Donnersmarkt, 152-154.
[136] Crîngaci-Țiplic 2011: Nr. 133. Mănărade, 236-237.
[137] 2020_11_13: https://ro.wikipedia.org/wiki/Geoagiu_de_Sus,_Alba.
[138] Moga Ciugudean 1995: Nr. 77. Geoagiu de Sus, 96-97 und Nr. 176. Stremț, 178-179.
[139] Crîngaci-Țiplic 2020, Fig. 5/87, hier Abb. 13: Nr. 8.

		o. P.	*Analogien mit den Kirchen aus Kerz, Draas* (BV03.),[140] *Weißenburg* (AB25.) *und Mühlbach* (AB22.). *Es ist archäologisch eine ältere Kirche belegt mit quadratischem Chor und halbkreisförmiger Apsis, E. 12. – A. 13. Jh.*[141] *- romanische Kirche mit Friedhof; 12. – 1. H. 13. Jh.*[142] *Erste (Saal ?)kirche: 1961-1966 archäologische Grabungen - R. Heitel und Al. Bogdan - stellten fest, dass der Bau am A. 13. Jh. begonnen hat. Die Unterbrechung der Arbeiten wurde vm. 1241 durch den Mongolensturm verursacht. Apsisfundamente – Steinblöcke mit Mörtel; Chorfundamente - kleinere Steinblöcke und römischen Grabsteinspolien mit Mörtel; 2. H. 12. Jh. – Friedhof..*[143]
AB21.	vor 1241	Krapundorf / Gespreng / Șpring Grabendorf / Ighiu o. P.	*1206 urkundlich belegte freie Gemeine auf Königsboden; 1225 freie Gemeinde; 1299* terra hospitum de Igven*; 1334* Johannes de Igun, *einer der Plebanen des Broos Dekanats; E. 18. Jh. - die heutige Kirche. Von einem Vorgängerbau lassen sich keine Überreste feststellen.*[144]
AB22.	vor 1241	Mühlbach / Sebeș	*1. H. 12. Jh.* terra Siculorum terrae Sebus / Malum Prandium, eine Siedlung der Seklern; *2. H. 12. Jh. Deutsche Siedler; 1224 Andreanischer Freibrief gilt*

[140] Fabini 1998: Nr. 248. Krakau, 403-406 und 86; Sălăjean 2006, bes. 55.
[141] Crîngaci-Țiplic 2011: Nr. 67. Cricău, 194-196.
[142] Crîngaci-Țiplic 2020, Fig. 5/87, hier Abb. 13: Nr. 25.
[143] Sălăjean 2006, bes. 53-55.
[144] Fabini 1998: Nr. 142. Grabendorf, 212; Crîngaci-Țiplic 2011: Nr. 121. Ighiu, 229-230.

		Hl. Maria	*auch für Mühlbach; 1300 Pfarrer Peter von Mühlbach; Marienkirche, A. 13. Jh, eine turmlose dreischiffige Basilika,* [145] zwei Westtürme.[146]
AB23.	1241-1300	Petersdorf / Petrești o. P.	*1309 Pfarrer* Michael de villa Petri*; |1319| urkundlich belegte Kirche in* villa Petri *und deren Pfarrer,* Jakobus*; untertänige Gemeinde, Komite* Henningus de villa Petri*; romanische dreischiffige Basilika; heute – nur der romanische Glockenturm erhalten.*[147]
AB24.	vor 1050	**Weißenburg / Karlsburg / Alba Iulia**	*10. Jh. erobert Gyula den früher schon bewohnten Ort und richtet seine Herrschaft auf Gyulafehérvár. Weißenburg - Mittelpunkt eines königlichen Komitats; 1002 beseitigt Stefan I. einen Gyula / Gylas – Errichtung der kgl. Burg, Ausgangspunkt der Besitzergreifung Siebenbürgens; 11. Jh.* castrum Alba*; 1. H. 11. Jh. Saalkirche mit halbkreisförmiger Apsis, die Ia Kirche; E. 11. Jh. Gründung des katholischen Bistums; um 1125 romanische Kirche, dreischiffige Basilika mit halbkreisförmiger Apsis, die Ib Kathedrale vm. mit einem Baptisterium; -; 1176 Weißenburger Kapitel; 1176* Gall Comes de Alba*; 1241-1242 Mongolensturm, Zerstörung der Weißenburg;*

[145] Fabini 1998: Nr. 302. Mühlbach, 502-504; Crîngaci-Țiplic 2020, Fig. 5/87, hier Abb. 13: Nr. 27. *Romanische Kirche mit Friedhof, 12. – 1. H. 13. Jh.*
[146] Crîngaci-Țiplic 2011: Nr. 196. Sebeș, 284-287.
[147] Crîngaci-Țiplic2011: Nr. 164. Petrești, 260-262; Crîngaci-Țiplic 2020, Fig. 7/90, hier Abb. 14: Nr. 10.

		Sf. Michael	*1246 kgl. Privilegien für die neuen Siedler.*[148]
BRAȘOV			
BV07.	1241-1300	Bodeln / Bodola / Budila o. P.	*1294 Budula; 1373 urkundlich belegt, untertänige Gemeinde; 1443* Petrus plebanus de Bodala;[149] - *unsicher lokalisierbare Siedlung; unbekannte Lage und Architektur der mittelalterlichen Kirche, heute eine röm.-kath. Kapelle.*[150]
HUNEDOARA			
HD01.	1241-1300	Benzenz / Aurel Vlaicu o. P.	|*1270-1272*| terra Vincencii, *kgl. Schenkung an* Bencenhc – Benchench*'s Söhne, Szekler;* 1291 terram Sohteluk (Bencench), *ein Szeklerbesitz, verkauft den Kellinger Gräfen, die das Dorf Benzenz gründen; 1345 urkundliche Erwähnung einer Kirche; 1346 gerät Benzenz in den Besitz ungarischer Adliger; keine Informationen über eine mittelalterliche Kirche.*[151]
HD02.	vor 1241	Broos / Orăștie	*1103 wallonischer Ministeriale Anselm von Bra,* liber de liberts genitus*; 1224* Waras usque in Boralt cum terra Syculorum terrae Sebus et terra Daraus – *Broos, Grenzpunkt der freien Hermannstädter Königsbodenprovinz der Siebenstühle; 1302 Minoritenniederlassung; 1309 Lektor der Minoritenbrüder von Broos;*

[148] Fabini 1998: Nr. 497. Weißenburg, 794-797; Crîngaci-Țiplic 2011: Nr. 6. Alba Iulia, 139-140; Crîngaci-Țiplic 2020, Fig. 5/87, hier Abb. 13: Nr. 26. *Romanische Kirche mit Friedhof + 12. – 1. H. 13. Jh. und 1. H. 13. Jh. gegründetes Kloster* und Fig. 7/90, hier Abb. 14: Nr. 13. *1. H. 13. Jh. - romanische Kirche oder Kloster + 2. H.13. Jh. – Kloster*.

[149] Fabini 1998: Nr. 52. Bodeln, 75.

[150] Crîngaci-Țiplic 2011: Nr. 9. Budila, 356.

[151] Fabini 1998: Nr. 37. Benzenz, 54; Crîngaci-Țiplic 2011: Nr. 20. Aurel Vlaicu, 150.

		Hl. Nikolaus	*13. Jh. romanische dreischiffige Basilika mit Westturm; 14. Jh. gotische Basilika; E. 14. Jh. – A. 15. Jh. neuer Chor; 1840-1843 Glockenturm aufgebaut - romanische Kirche mit Friedhof, 12. – 1. H. 13. Jh..*[152]
MUREȘ			
MS07.	1301-1350	**Peschendorf / Beschendorf / villa Besse / Stejăreni / Beșa** o. P.	*1305* villa Besse, *untertägige Gemeinde, Familie Apafi; 1309 Pfarrer* Herricus von Peschendorf; *1322 Peschendorf gehört dem Weißenburger Komitat; mittelalterliche Saalkirche, Westturm, diagonale Strebepfeiler an der Westfassade.*[153]
SIBIU			
SB12.	1241-1300	**Reußdörfchen / Rusciori**	Siehe oben, Tab. 02.
SB16.	1301-1350	Abtsdorf / Apoș	*1322* villa Abbatis, *Besitz des Zisterzienserklosters Kerz; 1399 comes de villa Abbatis; 15. Jh. gewölbte Saalkirche - Hallenkirche ?, 11,50 x 6,4 m, polygonaler Chor, 7,85 x 5,6 m*[154] - diagonale Strebepfeiler an der Westfassade, Strebepfeiler entlang der Fassaden.
SB17.	1241-1300	Dobring / Doborka / Dobârca	*1309 Pfarrer* Johannes de Drobrica / Dobrica*; 13. Jh. dreischiffige Basilika mit einem schlanken romanischen Glockenturm - Dachreiter ? - im Westen mit Turmempore, im Osten mit einem rundbogigen Triumphbogen abgeschlossen. 1481 Umbau der romanischen Pfeiler-*

[152] Fabini 1998*:* Nr. 63. Broos, 97-102. Crîngaci-Țiplic 2011: Nr. 157. Orăștie, 254-257; Crîngaci-Țiplic 2020, Abb. 5/87, hier Abb. 13: Nr. 7.
[153] Fabini 1998: Nr. 341. Peschendorf, 550-552; Crîngaci-Țiplic 2011: Nr. 206. Stejăreni, 298.
[154] Fabini 1998: Nr. 1. Abstdorf, 1-2; Crîngaci-Țiplic 2011: Nr. 16. Apoș, 147-148.

		o. P.	*arkadenbasilika zu einer gotischen Saalkirche.*[155]
SB18.	1241-1300	**Schorsten / *Schoresten* / Șoroștin** o. P.	|*1315, 1319*| Schoresten *gehört der Egrescher Abtei, untertänige Gemeinde; 1332, 1333* Philippus, sacerdos de Berunsten / de Camino*; im Pfarrgarten der heutigen Kirche stand eine vm. im 13. Jh. erbaute Kirche; Saalkirche, südseitige Befensterung ?*[156]
SB19.	1301-1350	Tetscheln / Aciliu o. P.	*1330 Pfarrer* Johannes de Tychelew / Tychileu*; 1334 Päpstliche Steuerliste* – Laurentius de Tykylev, *Steuerzahler; 1354 untertänige Gemeinde, Johann Tompas Besitzung; keine Angaben über eine mittelalterliche Kirche.*[157]

Gemäß den oben erwähnten Angaben von Gyula Kristó[158] und den von Maria Crîngaci-Țiplic untersuchten romanischen Siedlungen und Kirchen, die für die Zeit zwischen dem 12. und 13. Jahrhundert urkundlich erwähnt oder archäologisch bzw. architektonisch belegt sind, sind 23 Siedlungen und ihre Kirchen weiter recherchiert, die sich unter der Obhut des Weißenburger Kapitels und/oder Komitats befunden haben, davon 15 im Kreis Alba, eine im Kreis Brașov, zwei im Kreis Hunedoara und fünf im Kreis Sibiu. Von diesen Kirchen existieren sieben nicht mehr und ihre Architekturformen sind nicht bekannt.

Vergleichselemente sind vermutlich bei den Ruinen in Geoagiu (AB19.) zu finden. Von den sechs dreischiffigen Basiliken sind drei städtische Stiftungen mit großer künstlerischer und repräsentativer Bedeutung, nämlich die Kathedrale zum *Hl. Michael* aus Alba Iulia und die großen Kirchen aus Mühlbach (A22.) und Broos (HD02.).

Die anderen drei Basiliken – von Petersdorf (AB23.) und Deutsch-Pien (AB16.) und aus Dobring (SB17.) sind vermutlich Gründungen aus dem Ende des 13. Jahrhunderts, was sich weniger aus ihrer Größe und dem

[155] Fabini 1998: Nr. 92. Dobring, 149-152; Crîngaci-Țiplic 2011: Nr. 83. Dobârca, 206-207; Crîngaci-Țiplic 2020, Fig. 7/90, hier Abb. 14: Nr. 30.
[156] Fabini 1998: Nr. 427. Schorsten, 684-686; Crîngaci-Țiplic 2011: Nr. 223. Soroștin, 310; Crîngaci-Țiplic 2020, Fig. 7/90, hier Abb. 14: 37. Schorsten / Șoroștin.
[157] Fabini 1998: Nr. 459. Tetscheln, 741-742; Crîngaci-Țiplic 2011: Nr. 2. Aciliu, 137.
[158] Kristó 1998.

architektonischen Aufwand erlären lässt. Vier davon – Kelling (AB08.), Rätsch (AB09.), Scholten (AB10.) und Reußdörfchen (SB12.) – wurden schon untersucht, es handelt sich um romanische Saalkirchen mit Chor und Apsis. Angehörig dem Weißenburger Komitat und untertänige Gemeinden sind Csombord (AB15.), Donnersmarkt (AB17.) und Peschendorf (MS07.) als Siedlungen mit ehemaligen vermutlich romanischen oder frühgotischen Saalkirchen, die zumindestens hinsichtlich einiger Bauelemente einen typologischen Vergleich ermöglichen.

Laut einem königlichen Diplom von 1206 war Krakau (AB20.) *eines der ersten drei siebenbürgisch-sächsischen Dörfer, die mit* hospites *besiedelt wurden. Die Entwicklung der Krakauer Gemeinde ähnelt vermutlich einigen Siedlungen im Kreis Alba, jedoch nicht den vielen Dörfern und Siedlungen der westlichen Siedler aus Siebenbürgen. Obwohl die Krakauer Dorfbewohner in die politischen, wirtschaftlichen und religiösen Strukturen der Zeit außerordentlich eingebunden waren, wurde die Gemeinde zunehmend verwundbar. Schließlich verlor sie ihre wirtschaftlichen Vorteile aufgrund des Verfalls ihrer Privilegien. Um 1300 besaß die Gemeinde ausgedehnte Grundstücke und beteiligte sich an Bergbau- und Bautätigkeiten. Die Priester von Krakau waren auch Kanoniker im Kapitel der Kathedrale von Alba Iulia und Mitglieder des Hofes des Woiwoden von Siebenbürgen, Ladislaus Kan (1294-1315). Ein solcher Priester, Arnold, war einflussreich genug, um das Domkapitel in der Provinzgemeinde von 1296 zu repräsentieren. Einige Jahrzehnte später, als König Charles Robert die Anhänger der siebenbürgischen Autonomie unterdrückte, verlor Cricău den größten Teil seines Landes. Laut einer Volkszählung von 1338 wurde das Dorf von 188 katholischen Familien (ca. 799 Menschen) bewohnt. Darüber hinaus beweisen Dokumente die Anwesenheit einer orthodoxen rumänischen Bevölkerung im Dorf und seiner Umgebung. Im 15. Jahrhundert verlor die Gemeinde ihre Freiheit, und die meisten Einwohner wurden Leibeigene des Bistums Siebenbürgen.*[159]

Trotz ihrer besonderen Rolle im Bezug zum Königshaus widerspiegelt die Krakauer Geschichte die Schwierigkeiten und die kontextuelle Komplexität des Mittelalters und infolgedessen die Fragilität der Architektur angesichts zahlreicher historischer Herausforderungen. Sowohl die Nähe zu einem der bedeutendsten Zentren Siebenbürgens - Alba Iulia -, als auch die unmittelbare Unterordnung zum Königshaus kann eine kleine Gemeinde zu Grunde gehen lassen. Im Gegensatz dazu ist für Mortesdorf (SB06.) die Kontinuität bemerkenswert, die bescheidene, aber recht positive Entwicklung, getragen von den wenig aufwändigen Verhältnissen.

[159] Sălăjean 2006, bes. 60-61.

Aus diesem Grund sollten die romanischen Saalkirchen in Südsiebenbürgen untersucht werden, die als Stiftungen aus dem 12. und 13. Jahrhundert belegt sind und auf Adelsboden gegründet waren.

10. Romanische Pfarrkirchen in Südsiebenbürgen. Saalkirchen

Gemäß dem Stand des Wissens über die Kirchenstiftungen in Südsiebenbürgen führt ein Kartenvergleich (Abb. 12 und 13) zur Annahme der Existenz weiterer romanischen Saalkirchen. Die alten Saalkirchen von Mediasch (SB20.) und Schäßburg (MS08.) entsprechen vermutlich einer Epoche, in der die beiden Städte noch nicht ihre bedeutende Rolle innehatten.

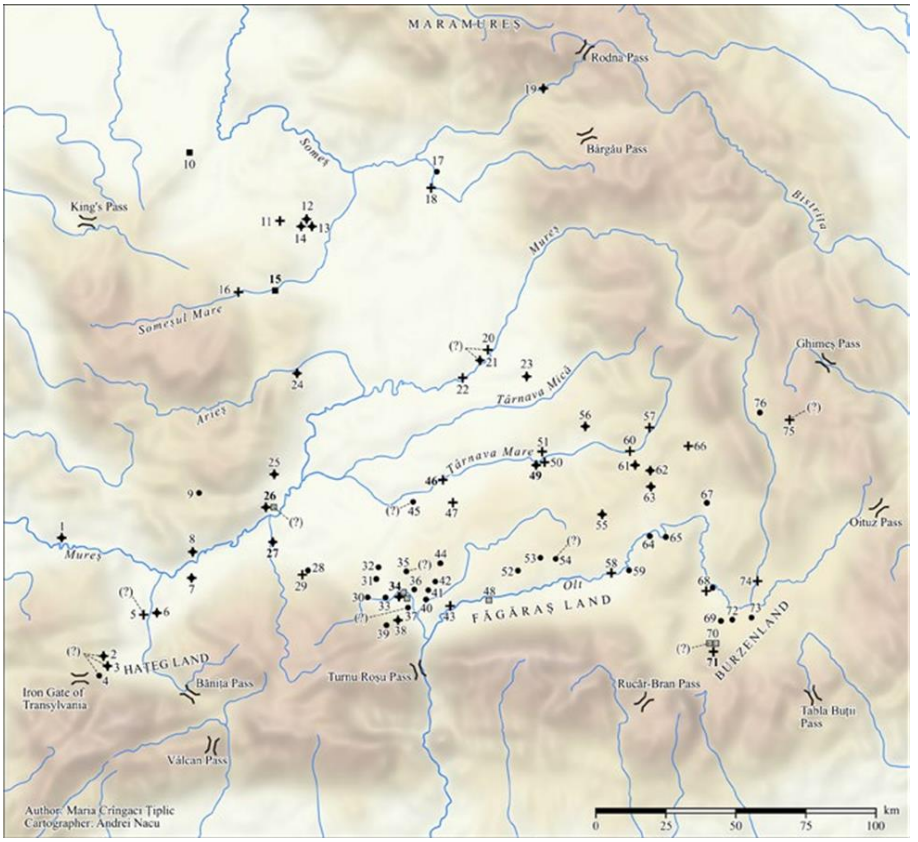


Abb. 13. 12.- 1. H. 13. Jh.: Territoriale Verteilung der nach urkundlichen, archäologischen oder baulichen Kriterien definierten romanischen Kirchen und Friedhöfe[160]

[160] Crîngaci-Țiplic 2020, Fig. 5/86: 1. Gurasada; 2. Densuș; 3. Peșteana; 4. Sarmisegetuya-Britonia; 5. Strei; 6. Streisângeorgiu; 7. Orăștie; 8. Geoagiu de Jos; 9. Zlatna; 10. Moigrad-

Tab. 05.	Romanische Pfarrkirche zw. 12. und 1. H. 13. Jh. in Südsiebenbürgen		
ALBA			
AB25.	vor 1241	**Urwegen / Urbijen äm Angderwald / Szászorbó / Orbó / Gârbova** (28 und 29)	*um 1100 im Gebiet Urwegen – Ansiedlung der Szekler; um 1200 – Ansiedlung der Sachsen anstelle der ansässigen Szekler;1291 Herbord von Urwegen – Zimmermann bei der Herstellung des Dachstuhls des Weißenburger Doms; 1330 Pfarrer Johannes von Urwegen.* Bergkirche (28):[161] *12. – 13. Jh. romanische Arkadenbasilika aus Stein mit Dachreiter – Westturm mit Empore urkundlich, archäologisch oder architektonisch belegt.* Dorfkirche (29): *Friedhof und vm. romanische Kirche, zw. 1500 – 1510 neue Saalkirche, 20,5 x 11,5 m mit Chor, 8 x 11,5m gebaut;* [162] *ca 1280 dreischiffige Basilika, mit sehr schmalen Seitenschiffen mit Kreuzgewölben; Hauptschiff – flache Holzdecke* [163] *- Gleichartigkeiten mit den dreischiffigen Basiliken aus*

Porolissum; 11. Chidea; 12. Dăbâca – Schlossdistrikt IV; 13. Dăbâca - Tamaș's Garten; 13. Dăbâca - Boldâga; 15. Cluj - Mănăștur; 16. Gilău; 17. Șieu – Sfântu; 18. Șirioara; 19. Rodna; 20. Sântana de Mureș; 21. Sâncraiu de Mureș; 22. Morești; 23. Sânvăsii; 24. Moldovenești; 25. Cricău; 26. Alba Iulia; 27. Sebeș; 28. Gârbova – Kirche; 29. Gârbova – Kirche; 30. Cristian (Sibiu); 31. Șura Mică; 32. Ocna Sibiului; 33. Turnușor; 34. Sibiu; 35. Hamba; 36. Guștericța; 37. Șelimbăr; 38. Cisnădie; 39. Cisnădioara; 40. Cașolț; 41. Daia (Sibiu); 42. Roșia; 43. Săcădate; 44. Vurpăr; 45. Axente Sever; 46. Mediaș; 47. Moșna; 48. Cârța; 49. Sighișoara - Bergkirche; 50. Sighișoara – Klosterkirche; 51. Sighișoara – Viilor; 52. Bruiu; 53. Cincu; 54. Rodbav; 55. Viscri; 56. Avrămești; 57. Brădești; 58. Hălmeag; 59. Veneția de Jos; 60. Mugeni; 61. Ulieș; 62. Daia (Harghita); 63. Drăușeni; 64. Hoghiz; 65. Dopșa; 66. Lueta; 67. Cormosbach; 68. Feldioara; 69. Sânpetru; 70. Brașov; 71. Brașov – Schwarze Kirche; 72. Hărman; 73. Prejmer; 74. Chilieni; 75. Armășeni; 76. Șumuleu-Ciuc.

[161] Crîngaci-Țiplic 2020, Fig. 5/86 und Fig. 7/90, hier Abb. 14: Nr. 28.

[162] Crîngaci-Țiplic 2020, Fig. 5/86 und Fig. 7/90, hier Abb. 14: Nr. 29.

[163] Crîngaci-Țiplic 2011: Nr. 98. Gârbova, 216-217.

		o. P.	*Bocksdorf / Băcăinți und Miercurea Sibiului.*[164] *2. H. 13. Jh., zentral im Dorf – eine Burg mit Bergfried und viereckigem Bering (max. 5 m Höhe) mit abgerundeten Ecken. Der Bergfried – quadratischer Grundriß, vier Strebepfeiler, ursprünglich zweigeschossig. Am E. 19. Jh. wird der Bergfried zu einem Glockenturm ausgebaut und um einige Stockwerke erhöht (57 m).* *- 13.-14. Jh. - die alte Burg / Burg im Wald, 80-90 x 20-30 m, Bruchsteinmauerwerk 4 m hoch, 2 m breit. Gleichartigkeiten mit den Burgen aus Sebeșe, Săsciori, Vurpăr, Tilișca, Sibiel, Orlat, Rășinari.*[165]
BRAȘOV			
BV08.	vor 1241	Marienburg / Földvár / *Castrum Sancte Maria* / Cetatea de Pământ / Feldioara (68) *Hl. Maria*	*1240 verleiht Béla IV. dem Zisterzienserorden das Patronat und die Einkünfte folgender Kirchen im Burzenland: Marienburg, Petersberg, Honigberg, Tartlau; 13. Jh. dreischiffige Basilika mit Glockenturm im Westen; zwei spätere Erweiterungen;*[166] *- Friedhof und vm. romanische Kirche* und *- 12. – 13. Jh. romanische Kirche (urkundlich, archäologisch oder architektonisch belegt).*[167]
HUNEDOARA			
HD03.	1241-1300	Kleinschlatten / Goldenmarkt	*1263 Nikolaus, Johann, Henning, Blasius, Ladislau,*

[164] Crîngaci-Țiplic 2011, IV.3. *Așezări incerte / Unsicher lokalisierbare Siedlung:* Nr. 2. Băcăinți, 353-354.
[165] Fabini 1998: 486. Urwegen, 773-776; Crîngaci-Țiplic 2011: Nr. 98. Gârbova, 216-217.
[166] Fabini 1998: Nr. 274. Marienburg, 445-449.
[167] Crîngaci-Țiplic 2020, Fig. 5/86, hier Abb. 13.

		/ Zalatna / *Ampellum* / Zlatna (heute) *Maria Himmelsfahrt*	*Tatamerius, Stosyan Söhne des Kend de Zlatna Banya; untertänige Gemeinde, den* hospites *von Krakau* (AB20.) *und Krapundorf* (AB21.) *untergeordnet; 1338 Kleinschlatten, Besitzung des Weißenburger Kapitels* [168] *- 12. - 13. Jh. urkundlich, archäologisch oder architektonisch belegte romanische Kirche.* [169] *1. H. 15. Jh. – gotische Bauelemente der heutigen orthodoxen Kirche. Archäologisch ist belegt, dass die Kirche ursprünglich eine dreischiffige Basilika war, nach typologischen Vergleichen mit den siebenbürgisch-sächsischen. Basiliken könnte dieser Bau möglicherweise in das 13. Jh. datiert werden* (9.).[170]
MUREȘ			
MS07.	vor 1241	**Schäßburg / Sighișoara** *Hl. Nikolaus*	- Bergkirche (49.)[171] *12. Jh. archäologisch belegte Rotonda; 13.-14. Jh., 1429-1483ff., 1525: dreischiffige Hallenkirche mit massivem Westturm* [172] *- romanische Kirche mit Friedhof*[173]*;* o.Nr. ***14. Jh. Ruine der ersten Pfarrkirche, Entenplatz*** *– die Mauern auf einer kleinen Fläche über dem Entengäßchen stammen von einer gotischen Saalkirche mit kleinem polygonalen Altarraum. Sie*

[168] Fabini 1998: 235. Kleinschlatten, 391.
[169] Crîngaci-Țiplic 2020, Fig. 5/86, hier Abb. 13.
[170] Crîngaci-Țiplic 2011: Nr. 265. Zlatna, 338-339.
[171] Crîngaci-Țiplic 2020, Fig. 5/86, hier Abb. 13: Nr. 49. Siehe und Crîngaci-Țiplic 2011: Nr. 204. Sighișoara, 294-296.
[172] Popa Machat 2002, 91-102.
[173] Crîngaci-Țiplic 2020, Fig. 5/86.

		Hl. Maria	*dürfte zur Zeit, als die erste romanische Kirche am Schulberg zur gotischen Bergkirche umgebaut wurde, als Pfarrkirche gedient haben. Spätere Urkunden erwähnen, dass sie gelegentlich als Kapelle genutzt wurde.*[174] *- Klosterkirche (50.) - 1298 urkundlich belegte dreischiffige Basilika;*[175] *- Cartierul Viilor (51.) – Friedhof und vm. romanische Kirche*[176]
SIBIU			
SB20.	vor 1241	**Mediasch / Medgyes / Mediaș** *Hl. Margaretha*	Margarethenkirche (46.) *1146 Gründung entsprechend dem 19. Jh.* Chronicon Fuchio-Lupino-Oltardum, *archäologisch belegt; 1267 Mediesy, Mediasch - ein Dorf; 1283 Pfarrer von Mediasch; 2. H. 13. Jh. – archäologisch belegt eine romanische Saalkirche, unter der heutigen dreischiffigen Basilika;* [177] *- Friedhof und vm. romanische Kirche.*[178]
SB21.	vor 1241	Meschen / Szász-Muzsna / Moșna	*1289 Pfarrer Petrus von Menschen; 1315 gehörige Gemeinde den Zwei Stühle, Mediasch und (Groß)Schelken;*[179] *E. 14. Jh. gotische dreischiffige Basilika*) [180] *- Friedhof und*

[174] Popa Machat 2002, 102.
[175] Popa Machat 2002, 102-107; Crîngaci-Țiplic 2020, Fig. 5/86, hier Abb. 13: Nr. 50. Sighișoara.
[176] Crîngaci-Țiplic 2011: Nr. 204. Sighișoara, 294-295, bes. 296; Crîngaci-Țiplic 2020, Fig. 5/86, hier Abb. 13: Nr. 51. Sighișoara- Viilor.
[177] Fabini 1998: Nr. 284. Mediasch, 466-469: besonders Abb. 284.3.
[178] Crîngaci-Țiplic 2020, Fig. 5/86, hier Abb. 13 und Fig. 7/90, hier Abb. 14: Nr. 58. Mediaș.
[179] Cîmpeanu 2011, 39-40.
[180] Fabini 1998: Nr. 287. Meschen, 475-479.

		Hl. Maria	*vm romanische Kirche* (47).[181]
SB22.	vor 1241	Sakadat / Oltszakadát / Săcădate o. P.	*1359 Zeckat; romanische dreischiffige Basilika mit quadratischem Chor, halbkreisförmiger Apsis und einem Westturm mit innenkirchlicher Empore; Friedhof und vm. romanische Kirche*. (43.)[182]

Die Untersuchung an gesichert belegten romanischen Kirchen in Südsiebenbürgen bringt nicht viele Anhangspunkte für die Martinskirche in Mortesdorf (SB06.), was architekturtypologische und sozialhistorische Vergleiche betrifft. Jedoch sollten die Egebnisse der archäologischen Forschungen im Bereich der Margarethenkirche in Mediasch (SB20.) neue Kenntnisse über Baustelle, Baumeister und Bautechniken einbringen, ebenso wie eine Ortsuntersuchung aller Ensembles in Urwegen (AB25.). Es wäre von Bedeutung, einen Katalog mit Mauerwerkstypen, Baumodellen und –formen zu erstellen, um die Unterschiede zwischen verschiedenen Baustellen und Baumeistern zu rekonstruiren. Inwieweit die Fachkenntnisse und -erfahrungen der Planer und Ausführenden eine Rolle für das Bauenwesen in der Region gespielt haben, ist eine Frage, deren Beantwortung mehr Licht auf die Entscheidungsfindung einer Stiftung hinsichtlich der Bauform einer dreischiffigen Basilika oder einer Saalkirche werfen könnte.

[181] Crîngaci-Țiplic 2020, Fig. 5/86, hier Abb. 13.
[182] Crîngaci-Țiplic 2011: Nr. 186. Săcădate, 277-278; Crîngaci-Țiplic 2020, Fig. 5/86, hier Abb. 13.

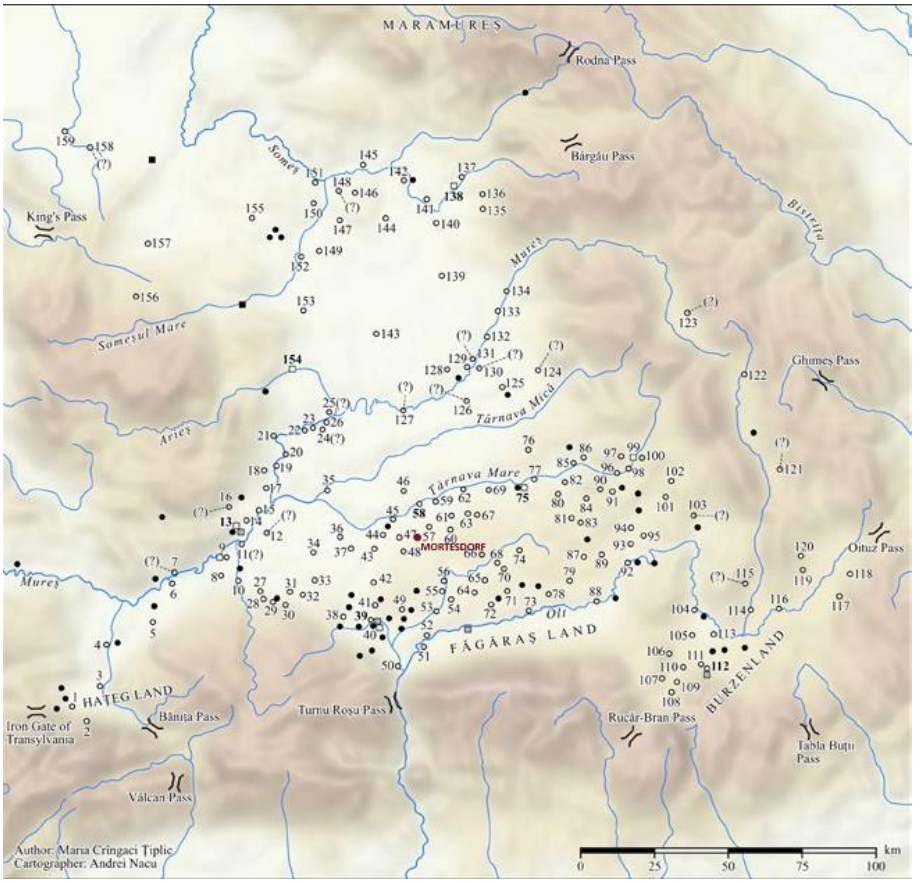


Abb. 14. 2. H. 13. Jh. Verbreitung der siebenbürgischen Kirchen und Klöster[183]

[183] Crîngaci-Țiplic 2020, Fig. 7/90: 1. Ostrov; 2. Nucșoara; 3. Sântămăria-Orlea; 4. Strei; 5. Beriu; 6. Aurel Vlaicu; 7. Băcăinți; 8. Pianul de Jos; 9. Vințu de Jos; 10. Petrești; 11. Tamasfeldru; 12. Straja (Alba); 13. Alba Iulia; 14. Bărăbanț; 15. Sântimbru (Alba); 16. Ighiu; 17. Teiuș; 18. Gârbova de Jos; 19. Rădești; 20. Ciumbrud; 21. Mirăslău; 22. Ocna Mureș; 23. Uioara de Sus; 24. *Foludy*; 25. *Forkod*; 26. Noșlac; 27. Câlnic; 28. Reciu; 29. Gârbova – Kirche; 30. Dobârca; 31. Miercurea Sibiului; 32. Apoldu de Jos; 33. Ludoș; 34. Păuca; 35. Sâncel; 36. Cenade; 37. Soroștin; 38. Rusciori; 39. Sibiu – Spitalkirche; 40. Sibiu; 41. Șura Mare; 42. Slimnic; 43. Șeica mare; 44. Agârbiciu; 45. Copșa Mică; 46. Bazna; 47. Șoala; 48. Petiș; 49. Nou; 50. Tălmaciu; 51. Avrig; Săcădate; 53, Hosman; 54, Marpod; 55. Nocrich; 56. Alțâna; 57. Moșna; 58. Mediaș; 59. Bratei; 60. Richiș; 61. Ațel; 62. Șaroș pe Târnave; 63. Biertan; 64. Chipăr; 65. Veseud; 66. Ruja; 67. Copșa Mare; 68. Laslea; 69. Dealu Frumos; 70. Merghindeal; 71. Toarcla; 72. Șomartin; 73. Cincșor; 74. Movile; 75. Sighișoara; 76. Jacodu; 77. Albești; 78. Boholț; 79. Felmer; 80. Saschiz; 81. Criț; 82. Mureni; 83. Bunești; 84. Archita; 85. Cristuru Secuiesc; 86. Rugănești; 87. Jibert; 88. Hălmeag; 89. Dacia; 90. Mujna; 91. Dârjiu; 92. Ungra; 93. Homorod; 94. Cața; 95. Mercheașa; 96. Mugeni; 97. Forțeni; 98. Feliceni; 99. Odorheiu Secuiesc; 100. Odorhei – Sântimbru; 101. Crăciunel; 102. Merești; 103. Vârghiș; 104. Rotbav; 105. Hălghiu; 106. Codlea; 107. Vulcan; 108. Râșnov; 109. Cristian (Brașov) 110. Ghimbav; 111. Brașov – *Hl. Bartholomeu* Kirche; 112. Brașov – *Hl. Martin*

Die Erweiterung der Pfarren am Ende des 13. Jahrhunderts bringt neue und vermutlich typologisch ähnliche Kirchenbauten, auch was Baumaterialien und –technik, Architekturformen und –details betrifft.

Im folgenden sind lediglich die Saalkirchen angeführt.

Tab. 06.	13. Jh. romanische Kirchen, nach Maria Crîngaci-Țiplic[184]		
Alba			
AB26.	1241-1300	**Emerichsdorf /** *villa Sancti Emerici /* **Sântimbru** (15.) *Hl. Emerich*	*1238* villa Sancti Emerici*; 1270. Sitz der siebenbürgischen Wojwoden – falsche Urkunde; 1325-1326, 1329 Sancto Emerico; 1326 trifft Siebenbürgische Kongregation* in sancto Emerico; 1332 Pfarrer Thomas de Sancto Emerico; *vor 1241* - 13. Jh. *Saalkirche mit Westturm (Dachreiter ?)*[185] - südliche Befensterung, diagonale Strebepfeiler an der Westfassade.
AB27.	vor 1241	Unter-Wintz / *Wynch inferiori* / Vințu de Jos (9.) o. P.	|*1205-1235*| Wynch inferiori – *mit Zollrecht; 1241 Deutsche Besiedlung; 1248* fidelibus suis Teutonicis in Wynch et in Burgbergh*; 1264 erhält* Joanche, archidiacono de de Sassvar *die Pfarre von Winz; 14. Jh. turmlose gotische Basilika*[186] *– E. 13. Jh.- A. 14. Jh. eine dreischiffige Basilika mit Westturm der eine Empore enthält.*[187]

Kirche; 113. Bod; 114. Chilieni; 115. Valea Crișului; 116. Reci; 117. Pava; 118. Ghelința; 119. Cernat; 120. Icafalău; 121. Sânmartin; 122. Tomești; 123 Lăzarea; 124. Bâra; 125. Maiad; 126. Nicolești; 127. Cipău; 128. Hărțău; 129. Sântana de Mureș; 130. Sângeorgiu de Mureș; 131. Chinari. 132. Gornești; 133. Apalina; 134. Suseni; 135. Dumitrița; 136. Petriș; 137. Unirea; 138. Bistrița; 139. Comlod; 140. Herina; 141. Șieu-Măgheruș; 142. Șieu-Odorhei; 143. Miheșu de Câmpie; 144. Bozieș; 145. Cristeștii Ciceului; 146. Unguraș; 147. Fizeșu Gherlii; 148. Nireș; 149. Sic; 150. Nima; 151. Dej; 152. Bonțida; 153. Cojocna; 154. Turda; 155. Dârja; 156. Mănăstireni; 157. Almașu. 158. Petricei. 159. Uileacu Șimleului.

[184] Crîngaci-Țiplic 2020, Abb. 7/90, hier Abb. 14.

[185] Fabini 1998: Nr. 107. Emerichsdorf, 175-176; Crîngaci-Țiplic 2011: Nr. 194. Sântimbru, 283.

[186] Fabini 1998: Nr. 509. Winz, 811-813.

[187] Crîngaci-Țiplic 2011: Nr. 257. Vințu de Jos, 330-333.

BRAȘOV			
BV09.	1241-1300	**Deutsch-Kreuz / Cruz / *Scentkerest* / Criț** *Hl. Kreuz*	|*1270-1272*| Scentkerest, *wo sich* eine ecclesia lapidea in honore sancta crucis *befindet; 1322* Cruz *mit Pfarrer, Besitzung der Kerzer Abtei. Die Malerei auf einem 17. Jh. Gestühl (Bunești und Cloașterf Kirche) zeigt eine Kirche – die alte Kreuzkirche ? mit einem niedrigen Chor, ein höherem Schiff, Mauerbögen - Pechnasen ? - über die Fenster des Langhauses, Westturm oder Dachreiter als Glockenturm mit Spitzhelm; 1810 – Abtragung der alten Kirche.*[188]
BV10.	vor 1241	Galt / Gelt / Ugrona / Castrum Noigiant / Ungra (92.) *Hl. Ap. Andreas*	*1211* indagines castri Noilgiant; *1222* indagines castri Noilat; *2. H. 13. Jh. - dreischiffige romanische Basilika, 26 m Länge, mit Westturm, von der das Hauptschiff mit Resten alter romanischer Zwillingsfenster und das Westportal erhalten sind, ebenso der quadratische Chor mit halbrunder Apsis.*[189]
BV11.	1241-1300	Kleinschenk / Kissink / *Parvum Promontorium* / Cincșor (73)	|*1332-1337*| Rudher / Rudbertus de Parvo Promotorio, *Zahler in den päpstlichen Steuerlisten; 1343 stellt der Sekelrkomes in Kleinschenk eine Urkunde aus; 1508 ist Kleinschenk verwüstet und verödet*; 2. *H. 13. Jh. eine romanische Saalkirche mit Westturm; ein romanisches Fenster im Wehrmauer angebaut – Einfluss der Zisterzienser Bauhütte von Kerz; 1421 – Fertigstellung*

[188] Fabini 1998: 84. Deutsch-Kreuz, 134-136; Crîngaci-Țiplic 2011: Nr. 70. Criț, 198.
[189] Fabini 1998: Nr. 127. Galt, 199-202; Crîngaci-Țiplic 2011: Nr. 240. Ungra, 321-322.

		Hl. Ap. Petrus und Paulus	*der heute erhaltenen gotischen Saalkirche* [190] - südliche Befensterung.
BV12.	1241-1300	**Meschendorf / *Mesche* / Meșendorf** o. P.	*1289* terra Popteluky / *Pfarrdorf; 1322 Meschendorf mit Pfarrer, Besitzung der Kerzer Abtei; 14. Jh. frühgotische Saalkirche, 12,4 x 7 m, mit einem Chor, 9,3 x 5,6 m und Westturm. Von dem ursprünglichen Steinrippen-gewölbe sind zwei Schlußsteine erhalten geblieben - Gleichartigkeiten mit den Kirchen aus Abtsdorf* (SB16.), *Deutsch-Kreuz* (BV09.) *und vm. Klosdorf (*MS11 ? oder AB28. ?).[191]
BV13.	1241-1300	Neudorf / Barcaújfalu / Nou / Satu Nou (49.) o. P.	*1366 urkundlich untertänige Gemeinde belegt –; 1404 Schenkung des verödetes Gebietes der beiden Orte, Hopfenseifen und Neudorf;* [192] *unsicher lokalisiserbare Siedlung*; [193] - keine Angaben über die Kirche.
BV14.	1241-1300	**Reps / *castrum Kohulom* / *Rukbas* / Rupea**	*1289* in capite rivuli Kozd – *Kosd Kapitel; 1309* capitulum plebanorum de Kozd – *Dechant Nikolaus von Jakobsdorf; 1324 castrum Kuholm; 1322* castellano de Kuholm*; 1330-1330 Pfarrer des Koczd Kapitels; 15. Jh. – gotische Hallenkirche; 17. Jh. – Erstzung des gotischen Gewölbe durch eine Kassettendecke* [194] - südliche Befensterung, diagonale Strebepfeiler an der

[190] Fabini 1998: Nr. 232. Kleinschenk, 383-386; Crîngaci-Țiplic 2011: Nr. 55. Cincșor, 182-183.
[191] Fabini 1998: Nr. 288. Meschendorf, 479-482; Crîngaci-Țiplic 2011: Nr. 138. Meșendorf, 241.
[192] Fabini 1998: Nr. 311. Neudorf, 519-520; Crîngaci-Țiplic 2011: Nr. 37. Satu Nou, 365.
[193] Crîngaci-Țiplic 2011: Nr. 37. Satu Nou, 365.
[194] Fabini 1998: Nr. 365. Reps, 587-593; Crîngaci-Țiplic 2011: Nr. 183. Rupea, 274-275.

		Hl. Ap. Jakobus	Westfassade.
BV15.	vor 1241	Rothbach / Rotbav / Rodbav (104.) *Hl. Michael*	*1337* Luca de Borbarch, *Zahler des päpstl. Steuers; 1377 urkundlich belegt – freie Gemeinde des Burzenlandes; 1386* Hermann hon de Rohrbach *und* Gottfredus doleator. *- vm. vor 1241, auf dem Berg, dreischiffige Basilika;* *- ca. 1260 neu errichtete romanische dreischiffige Basilika aus Kalktuffstein - Westturm mit Empore von Strebepfeilern abgestützt;* *- ca. 15. Jh. lachgedeckte Saalkirche, 19 x 9,5 m mit quadratischem Chor und halbkreiförmiger Apsis, 6 m Seitenlänge, Befestigung des Westturmes – als Bergfried ausgebaut;- 1676 Ziegelgewölbe über das Langhaus.*[195]
BV16.	1241-1300	Stein / Garát / *Lapis* / Karuth Ștenea / Stana / Dacia (89.) *Hl. Nikolaus*	*1309 Pfarrer* Herricus de Lapide*; 1337* Petrus de Karuth*; 1420* Salomon plebanus de Lapide et decanus desid Kozd*; um 1400 Stein - Gemeinde des Repsers / Kosder Kapitels; 13. Jh. turmlose romanische Pfeilerbasilika Chorquadrat mit Kreuzgratgewölbe, halbrunde Apsis, Mittelschiff mit Balkendecke vm. Westturm*; *um 1500 – wehrhafter Bau der Kirche, Seitenschiffe abgetragen.*[196]
BV17.	1241-1300	Wolkendorf / Szászvolkány / Vulcan (107.)	*1377* villa Wlkan – *kgl. Privileg, daß Kronstadt und 13 freie Orte des Burzenlandes eine Gerichts- und Verwaltungseinheit bilden; 1421, 1422 Erlassung der Zahlung des Martinszinsen; 13.*

[195] Fabini 1998:Nr. 380. Rothbach, 622-624; Crîngaci-Țiplic 2011: Nr. 177. Rodbav, 269-270.
[196] Fabini 1998: Nr. 447. Stein, 709-711; Crîngaci-Țiplic 2011: Nr. 75. Dacia, 201.

		o. P.	*Jh. romanische Kirche – Basilika oder Saalkirche ?; 15. Jh. gothischer Chor von Strebepfeiler gestützt; 16. Jh. weitere Bauarbeiten; 1665 Wiederaufbau der zerstörten Kirche; 18. Jh. Glockenturm an der Westseite der Kirche*.[197] - wenige Angaben über die Kirche.
BV18.	vor 1241	Zeiden / Feketehalom / Codlea (106.) *Hl. Georg und Hl. Michael*	*1265* Fekethewholum, *Adliger* Cozmas; *1267-1273* castrum Feketeholm; *E. 13. Jh. - romanische Basilika oder Saalkirche ? mit Westfassade – Gleichartigkeiten zur basilikalen Westfassade der Rothberg / Roşia (SB); 15. Jh. romanische Kirche zu einer gotischen Saalkirche umgebaut; 1702 Kassettendecke im Langhaus, mit 252 bemalte Felder: südöstl. der Kirche, der Bergfried* [198] - südliche Befensterung.
MUREŞ[199]			
MS09.	1241-1300	**Bachnen / Bahnea** *Hl. Michael*	*1291 Bachen, untertänige Gemeinde des Kokelburges Komitates; 1332-1333 Pfarrer* Stephanus de Vahnya / Bahnia / Balmya*; 14.-15. Jh. gotische Saalkirche, heute die reformierte Kirche*[200] - südliche Befensterung, diagonale Strebepfeiler an der Westfassade.
MS10.	1241-1300	Bogeschdorf /	|*1296*| Bugach / Bogach,

[197] Fabini 1998: Nr. 513. Wolkendorf (Kr.), 816-818; Crîngaci-Țiplic 2011: Nr. 259. Vulcan, 334-335.
[198] Fabini 1998: Nr. 519. Zeiden, 827-830; Crîngaci-Țiplic 2011: Nr. 61. Codlea, 190-191.
[199] Crîngaci-Țiplic 2020, Fig. 7/90, hier Abb. 14. Im Kreis Mureș, die dörflichen Kirchen von Maroscsapó / Cipău (127.), eine kleine Saalkirche mit diagonale Strebepfeiler an der Westfassade; Pränzdorf / Marosfelfalu / Fălfalău / Suseni (134.), eine Saalkirche mit diagonale Strebepfeiler an der Westfassade und von Sankt Anna an der Mieresch / Marosszentanna / Sântana de Mureș (129.), eine Saalkirche können nicht berücksichtigt werden, anhand der zur Zeit fehlenden bibliographischen Quellen.
[200] Fabini 1998: Nr. 22. Bachnen, 35-37; Crîngaci-Țiplic 2011: Nr. 23. Bahnea, 152-153.

		Bogistorf / Băgaciu *Hl. Maria*	*urkundlich mit einer im Stein gebaute Kirche belegt; 1351 Andreas de Bakach; 1359 Bogeschdorf - freie Gemeinde auf Königsboden. 1. Viertel 14. Jh. - die dritte Kirche, 17,3 x 9,2 m, mit Westturm, an dieser Stelle. Eine erste Kirche wird wohl eine frühgotische Basilika gewesen sein, ähnlich der Kirchen in den Dörfern um Mediasch, Marktschelken, Kirtsch; um 1500 als Wehrkirche umgebaut; in dieser 3. Phase, über dem Saal – ein Tonnengewölbe mit Stichkappen und Rippennetz errichtet; die Längswände des Saales noch 4 m hoch im Dachraum.*[201]
MS11.	1241-1300	Klosdorf / *praedium Nicolai / villa Nicolai* / Cloașterf o. P.	|*1267*| praedium Nicolai; *1322 köngl. Privileg* – villa *Nicolai, Besitzung des Kerzerklosters; vor 1353* Johannes, *Pfarrer der Kirche aus Klosdorf; 1353* Cunradus, *Pfarrer und Priester der Nikolauskirche von* villa Nycolai*; keine Angaben über die alte Kirche im 14. Jh. urkundlich belegt; 1521-1524 Bau der Wehrkirche, Saal 11,5 x 6 m, Chor 5,8 x 6 m; Saal und Chor sind mit einem von ein Tonnengewölbe mit Stichkappen überspannt. Ein Tonrippennetz gliedert die Innenfläche der Gewölbe.*[202] War die erste Kirche eine romanische Saalkirche?
SIBIU			
SB23.	1241-1300	**Almen / Szaszalmad / Almasium / Alma Săsească / Alma Vii**	*1289 Pfarrer* Herritus de Alma, *Mitglied des Mediascher Kapitels; 1334 Pfarrer Petrus von Alma; 1356 Symon de Almasio, Komitee; vm. eine*

[201] Fabini 1998: Nr. 55. Bogeschdorf, 79-82; Crîngaci-Țiplic 2011: Nr. 26. Băgaciu, 154-155.
[202] Fabini 1998: Nr. 239. Klosdorf, 394-398; Crîngaci-Țiplic 2011: Nr. 59. Cloașterf, 189.

		o. P.	*romanische Kirche – siehe oben die urk. Belegung eines Priesters; 14. Jh. eine relativ kleine Saalkirche, siehe den halbkreisförmigen Triumphbogen aus Sandstein; Chor mit polygonalem 5/8-Abschluß, Strebepfeiler entlang der Fassaden; 1573 - das Netzgewölbe, das im 16. Jh. den Saal überwölbte; 1804 Abtragung des Netzgewölbes und Bau eines barocken dreijöchigen Gewölbe mit Busung; 1840 an der Westseite - ein Raum für den Blasebalg; 1845 Kreuzgewölbe des Chores ersetzt durch eine Flachdecke* [203] - südliche Befensterung, diagonale Strebepfeiler an der Westfassade.
SB24.	1241-1300	Arbegen / Szaszegerbeg / *Egurberg / Egirbig* / Agârbiciu (44.) *Hl. Maria* ?	*1343 Gräf* Nicolaus de Egurberg; *1414-1415 Pfarrer* Nicolaus comite de Egirbig, *Mitglied des Schaler Kapitels; E. 13. Jh.- A. 14. Jh. - frühgotische Basilika, wie die Basiliken aus Marktschelken, Kleinschelken und Feigendorf; 15. Jh. – große Bauarbeiten, heute eine Saalkirche.*[204]
SB25.	1241-1300	**Baaßen / Baßen / Oberbaussen / Felsöbayom / Bazna**	*|1270-1272| Bazna, Besitzung des Gräfen Bozouch, untertänige Gemeinde; 1302 Baaßen, untertänige Gemeinde des Weißenburger Kapitels; 1328 Pfarrer Johannes von Bazna; vm. eine ältere romanische Kirche, siehe vs. architektonische Details (Sedilie in der Südwand des Chores, das Westportal) und die Gleichartigkeiten mit der*

[203] Fabini 1998: Nr. 8. Almen, 13-15; Crîngaci-Țiplic 2011: Nr. 9. Alma Vii, 142.
[204] Fabini 1998: Nr. 15. Arbegen, 22-23; Crîngaci-Țiplic 2011: Nr. 3. Agârbiciu, 137-138; Crîngaci-Țiplic 2020, Fig. 7/90, hier Abb. 14: Nr. 44. Agârbiciu.

		Hl. Nikolaus	*Kokelburger Kirche; 16. Jh. spätgotische Hallenkirche, 19 x 9 m; um 1500: rechteckiger Chor, 8,7 x 6 m, mit 3 Wehrgeschoßen* [205] – südliche Befensterung, diagonale Strebepfeiler an der Westfassade; vergleichbare Dimensionen.
SB26.	1241-1300	Birthelm / Biertan *Hl. Maria*	*1283 Pfarrer* Johannes de Berthelm; *1315 erscheinen Birthälm, Mediasch und Marktschelken gleichgesetzt* – totius communitatis Saxonum de Medyes, de Selk, de Berethalm et de ad easdem pertinentibus eortum; *1334 Pfarrer* Johannes de Beretholm; *1397 Birthälm urkundlich belegt als* oppidum / *Markt; E. 13. Jh. vm. eine romanische dreischiffige Basilika; 1373-1375 urkundlich erwähnte Kirche, 1402 als Marienkirche belegt; E. 15. Jh. spätgotische dreischiffige Hallenkirche*.[206]
SB27.	1241-1300	**Bell / Bolya / Bollyan / Buia** *Hl. Nikolaus*	*1296 Bulla, Adelsbesitzung; 1394 bestand Bell ursprünglich aus 2 Ortschaften, Oberbell und Unterbell je mit einer Burg; 1425 Pfarrer von Unterbell; 15. Jh. flachgedeckte kleine Saalkirche ohne Ostung* [207] Befensterung nur auf einer Seite, diagonale Strebepfeiler an der Westfassade.
SB28.	1241-1300	**Bußd / Bussd / Büssd / Szaszbuzd/ Buzd**	*|1296| Buzd, Woiewods Ladislau Besitzung; 1356 Hengli von Busd; 1359 Gräf Johannes und alle Ältesten von Buzd; E. 14. Jh. eine gotische Saalkirche, 17 x 7,9 m, erhalten*

[205] Fabini 1998: Nr. 21. Baßen, 31-35; Crîngaci-Țiplic 2011: Nr. 25. Bazna, 153-154; Crîngaci-Țiplic 2020, Fig. 7/90, hier Abb. 14: Nr. 46. Bazna.
[206] Fabini 1998: Nr. 46. Birthälm, 62-70; Crîngaci-Țiplic 2011: Nr. 32. Biertan, 158-159; Crîngaci-Țiplic 2020, Fig. 7/90, hier Abb. 14: Nr. 63. Biertan.
[207] Fabini 1998: Nr. 34. Bell, 49-51.

		Hl. Maria	*vm. nur der Chor; 15. Jh. Umbau der Kirche* [208] - diagonale Strebepfeiler an der Westfassade.
SB29.	1241-1300	Großkopisch / Nagykapus / *Copus majori* / Copuss / Copşa Mare o. P.	*1283 Pfarrer* Theodricus de Copus – *eine Kirche in Großkopisch; 1289 Pfarrer* Detricus de villa Kolx *mit Hanselmo; 1334 Pfarrer Nicolaus de Kobs; A. 14. Jh. gotische dreischiffige Pfeilerbasilika. Burgkuppe, östlich des Ortes, vm eine im 12. Jh. errichtete Grenzburg (Verhaulinien).*[209]
SB30.	1241-1300	Haschagen / Haschag / Hasag / Haşag *Hl. Petrus*	*1263 Schenkung des Herzogs Stefan einem ungarischen Adligen; 1415 Pfarrer* Dauid plebanus de Haschadia / David rector parochialis ecclessiae Sanct Petri de Haschadia, *des Schelkers Kapitels; 14. Jh. gotische Kirche, nur ein Teil des Chors erhalten.*[210]
SB31.	1241-1300	Hetzeldorf / *villa Echelini* / Aţel *Hl. Nikolaus*	*1283* Walterus, decanus de villa Echelini, *Gemeinde des Mediascher Kapitels; 1289 Pfarrer* Sibertus de villa Heclini*; 1334 Pfarrer* Petrus de villa Hechlyni; *A. 14. Jh. dreischiffige Pfeilerbasilka mit flachgedecktem Mittelschiff, 15,7 x 5,7 m und Westturm; Bergfried.*[211]
SB32.	1241-1300	Kirtsch / Koerts / Körös / Korus / Ceurus / Criş / Curciu	*|1296 ?|* Keurusteluk, *Besitzung des Siebenbürgischen Woiewods; 1322* Petrus de Keureus*; 1331 war der Ort ursprünglich Adelsboden, dann aber mit den freien Gemeinden*

[208] Fabini 1998: Nr. 74. Bußd/Mediasch, 122-124; Crîngaci-Ţiplic 2011: Nr. 74. Buzd, 169-170.
[209] Fabini 1998: Nr. 151. Großkopisch, 151-231; Crîngaci-Ţiplic 2011: Nr. 63. Copşa Mare, 191-192; Crîngaci-Ţiplic 2020, Fig. 7/90, hier Abb. 14: Nr. 67.
[210] Fabini 1998: Nr. 173. Haschagen, 274-275; Crîngaci-Ţiplic 2011: Nr. 107. Haşag, 221-222.
[211] Fabini 1998: Nr. 181. Hetzeldorf, 295-299; Crîngaci-Ţiplic 2011: Nr. 19. Aţel, 149-150; Crîngaci-Ţiplic 2020, Fig. 7/90, hier Abb. 14: Nr. 61.

		Hl. Ap. Johannes	*der Zwei Stühle vereinigt wurde; 1365 Pfarrer von Kirtsch; 14. Jh. dreischiffige gotische Basilika mit Westturm.*[212]
SB33.	1241-1300	**Kleinkopisch / Kicskapus / *Copus minor* / Parva Kabaz / Copşa Mică** o. P.	*1351 Kapus genannt auch Gaktelke, Adelsbesitzung; 1402* Michael, comes de parva Kabaz *Befreiung der Gräfen von Mediasch und Kleinkopisch von der Gerichtsbarkeit des Szekler Gräfen; 13. Jh. romanische Kirche mit einem kleinen Glockenturm am Westfront.*[213]
SB34.	vor 1241	Kleinpold / Kisapold / Apoldu de Jos (32.) *Hl. Thomas*	*1272-1272* Ornoldus de villa Apold*; 1289* Apoldya inferior*; 1309 unterschreibt Pfarrer* Johannes plebanus de Apoldia inferiori *als Domherr von Weißenburg; 1384 urkundliche Belegung der Thomaskirche, von Strebepfeilern gestützte gotische Saalkirche; 1764 sind von dieser Kirche nur noch die Mauern vorhanden.*[214]
SB35.	1241-1300	Nimesch / Nimeschdorf / *Nymch / Nymps* / Nemşa *Hl. Johannes der Täuferer*	*1334 Pfarrer* Michael de Nymch, *Mitglied des Mediascher Kapitels; 1359 Nimesch, freie Gemeinde des Mediascher Stuhls; 14. Jh. gotische Saalkirche mit einem gewölbten Langhaus.*[215]
SB36.	1241-1300	**Petersdorf / Petiș** (48.) *Hl. Quirinus*	*1336* Peturfolua, *Adelsbesitzung; 1339* Petirzdorfh*; 1414 Pfarrer Johann von Petersdorf am Hl. Quirinus Kirche; 13. Jh. eine romanische Saalkirche, jetzt Ruine im Pfarrgarten.*[216]
SB37.	vor 1241	**Pretai / Parathely /**	*vor 1241 archäologisch belegt; 1283 (-1289) Pfarrer* Siffridus

[212] Fabini 1998: Nr. 216. Kirtsch, 358-359.
[213] Fabini 1998: Nr. 224. Kleinkopisch, 370-371; Crîngaci-Țiplic 2011: Nr. 64. Copșa Mică, 192-193; Crîngaci-Țiplic 2020, Fig. 7/90, hier Abb. 14: Nr. 45.
[214] Fabini 1998: Nr. 228. Kleinpold, 374-377.
[215] Fabini 1998: Nr. 322. Nimesch, 534-535; Crîngaci-Țiplic 2011: Nr. 147. Nemșa, 246.
[216] Fabini 1998: Nr. 345. Petersdorf, 560-561; Crîngaci-Țiplic 2011: Nr. 163. Petiș, 260.

		Morun / *Mons Marie /* **Portia / Bratei** *Hl. Maria Magdalena*	de Monte Mariae*; 14. Jh. frühgotische Basilika mit integrierten romanischen Bauelemente* [217] *– vm. eine ältere romanische Kirche, auf Grund mehreren Elemente: ein romanisches Fenster und ein Westturm mit einer Empore.*[218]
SB38.	1241-1300	Scharosch / Grosscharss / Șaroșu Săsesc / Șaroș pe Târnave *Hl. Helena* und ? *Hl. Nikolaus*	*1283 Pfarrer* Henricus de Sarus zw. den 8 sacerdotes de Medies (*Ațel, Biertan, Richiș, Moșna, Mediaș, Bratei, Șaroș, Copșa Mare*)*; 1289* Nikolaus de villa Saros*; 1322* Petrus sacerdos ecclesiae sancti Nicolai de Sarus*; 1334 Pfarrer* Johannes de Sarus*; nach 1260, südl. der Kirche – Reste einer vm. romanischen Saalkirche; A. 14. Jh. - dreischiffige turmlose gotische Basilika.*[219]
SB39.	1241-1300	Tobsdorf / Thobiesdorf /Tobias / *villa Thobiae* / Dupușdorfu / Dupuș o. P.	*|1267| Thobiasfolua; 1334 Ulrich von* villa Thobie*;1359* comes Henningus de villa Tobiae - *Tobsdorf, eine freie Gemeinde auf Königsboden; 1. Viertel des 16. Jh. eine kleine turmlose Saalkirche mit spätgotischem Gewölbe, keine Angaben über die älterste Kirche.*[220]
SB40.	1241-1300	**Wurmloch / Nagybaromlaka / Baromlaka / Vorumloc / Valea Viilor**	*1263 possesion Baromlak; 1305 Wurmloch noch untertänig, Adelsbesitzung; 1357 Pfarrer Gebhardus der Wurmlocher Kirche; 1414 urkundlich eine ältere Kirche erwähnt: Pfarrer David versieht den Dienst an der Petruskirche; 14. Jh. möglicherweise eine gotische Basilika, wie in benachbarten*

[217] Fabini 1998: Nr. 351. Pretai, 566-568.
[218] Crîngaci-Țiplic 2011: Nr. 40. Bratei, 167; Crîngaci-Țiplic 2020, Fig. 7/90, hier Abb. 14: Nr. 59.
[219] Fabini 1998: Nr. 412, 659-662; Crîngaci-Țiplic 2011: Nr. 211. Șaroș pe Târnave, 301-302; Crîngaci-Țiplic 2020, Fig. 7/90, hier Abb. 14: Nr. 62. Șaroș pe Târnave.
[220] Fabini 1998: Nr. 465. Tobsdorf, 748-750.

		Hl. Ap. Petrus	*Gemeinden. Bei archäologischen Grabungen, ausgeführt von der Bukarester Archäologin Mariana Beldie-Dumitrache, wurde 1970 ein Vorgängerbau im Bereich der Sakristei und der Nordfassade festgestellt.*[221]

Gemäß den Angaben von Liviu Cîmpeanu, sind die angehörigen Gemeinde den Zwei Stühle, Mediasch und (Groß)Schelken, 1315 urkundlich belegt, die meisten vorliegend untersucht. [222] Die entsprechenden Pfarrkirchen erlauben eine Anordnung in zwei typologischen Gruppe, a. dreischiffige Basiliken mit einem Westturm und b. Saalkirchen, die noch nicht von ausführlichen Forschungen recherchiert sind, um zwischen einem Westturm oder im Westen gebaute Dachreiter unterscheiden zu können. Es sind 13 dreischiffige Basiliken: Arbegen (SB24., *Hl. Maria*), Birthelm (SB26., *Hl. Maria*), Bogeschdorf (MS10., *Hl. Maria*), Großkopisch (SB29., o.P.), Hetzeldorf (SB31., *Hl. Nikolaus*), Kirtsch (SB32., *Hl. Ap. Johannes*), Kleinschenken (BV11., *Hl. Maria*), Marktschelken (SB14., *Hl. Martin*), Mediasch (SB20., *Hl. Margaretha*, 2. Kirche), Meschen (SB21., *Hl. Maria*), Pretai (SB37., *Hl. Maria Magdalena*), Scharosch (SB38., *Hl. Helena, Hl. Nikolaus* ?) und Wurmloch (SB40., *Hl. Petrus*).

Es existieren 12 Saalkirchen, ohne die archäologisch als ursprüngliche Saalkirchen aus Mediasch (SB20.), Scharosch (SB38.), vermutlich von Hetzeldorf (SB31., *Hl. Nikolaus*), Pretai (SB37.) und Wurmloch (SB40.) mitzurechnen: Almen (SB23., o.P.), Baßen (SB25., *Hl. Nikolaus*), Bußd (SB28., *Hl. Maria*), Eibesdorf (SB44., *Hl. Maria*), Frauendorf (SB11., *Allerheiligen*), Haschagen (SB30., *Hl. Petrus*), Kleinkopisch (SB33., o.P.), Nimesch (SB35., *Hl. Johannes der Täuferer*), Schaal (SB13., *Hl. Ursula*), Tobsdorf (SB39., o. P.) Waldhütten (SB50., *Hl. Apostel Andreas*).

Insgesamt sind urkundlich 25 Gemeinden belegt, von denen 20 zwischen 1241 und 1300 urkundlich erwähnt sind, andere zwei vor 1241 und drei zwischen 1301 und 1350 belegt. Von diesen Marienskirchen sind fünf Basiliken und zwei Saalkirchen. Zwei Basiliken und drei Saalkirchen haben ein unbekanntes Patrozinium, nur Marktschelken (SB14.) ist dem *Hl. Martin* geweiht, folgedessen können keine neue Hypothesen aufgebaut werden.

[221] Fabini 1998: Nr. 517. Wurmloch, 822-826.
[222] Cîmpeanu 2011, 39-40.

Außer dem Patrozinium der *Hl. Jungfrau Maria*, die eine sehr verbreitete mittelalterliche Einweihung war, sind alle andere Patrozinien einzelne Fälle.

Die 13. Jahrhundert Gründungen sind entweder Saalkirchen, die am Ende des 13. Jahrhunderts bis Anfang des 14. Jahrhunderts, in Basilikalform oder als Hallenkirche neu errichtet sind, u.a. die Kirchen in Kleinkopisch (SB33.), die Hl. Margaretha Kirche in Mediasch (SB20., mit zwei Bauphasen als Saalkirche), in Pretai (SB37.), Scharosch (SB38.), Wurmloch (SB40.) oder Basiliken, die weiter in dieser Form umgestaltet wurden. Es ist kein einziges Beispiel in dieser Epoche verzeichnet, in dem eine frühere Basilika als Saalkirche nach dem Mongolensturm gebaut worden ist.

Erstes Viertel des 14. Jahrhunderts wurde die dritte Kirche der Bogeschdorfer Gemeinde (MS10.) errichtet; die Basiliken in Hetzeldorf (SB31.) und in Meschen (SB21.) datieren je am Anfang und am Ende des 14. Jahrhunderts, obwohl für die beiden Gemeinden urkundlich mehrere Pfarrer am Ende des 13. Jahrhunderts belegt sind. Diese Bemerkungen ermutigen zu einer vorsichtigen Hypothese: gibt es eine ältere Schichte der Siedlungen in dieser Region, die möglicherweise in Saalkirche ihr religiöses Leben geübt hat, sollte diese Besiedlung entsprechend einer stärkeren Verbreitung des Pfarrennetzwerk in Südsiebenbürgen gesehen werden.

Die meisten Gemeinden mit einer Pfarre als Saalkirche sind zwischen 1241 und 1300 urkundlich belegt. Spätestens am Ende des 13. Jahrhundert sind zwischen vierzehn und sechszehn Gemeinden, mitgerechnet Mediasch (SB20.), Pretai (SB37.), Scharosch (SB38.), Wurmloch (SB40.), die entweder in dieser Zeit oder im nächsten Jahrhunderten eine Saalkirche gebaut haben.

Von 12 bis heute in der Region gebliebenen Saalkirchen, sind acht in das 14. Jahrhundert eingestuft, eine ins 15. und zwei ins 16. Jahrhundert datiert, trotz ihrer älter bestätigten Gemeinden. Infolge wäre es möglich ältere kirchliche Gründungen in diesem Bereich anzuerkennen, entsprechend der zweiten Landnahme (Crîngaci-Țiplic 2011).

Wird durch zukünftige Grabungen im Bereich der Zwei Stühle eine Saalkirche, wie z.B. Martinskirche in Mortesdorf (SB06.), vor 1241 archäologisch belegt, wäre es möglich die Hypothese einer früheren Besiedlung in den Nebentälern zu bestätigen. Die Untersuchung der weitgehend am Ende des 13. Jahrhunderts errichteten Basiliken in Südsiebenbürgen erscheint nicht als eine Neugründung, sondern eher als eine Wiederbelebung und Umbautätigkeit zu wiederspiegeln. Es könnten dadurch mehrere Art von Siedlungen vermutet werden, einerseits die Burgen auf den Hügeln, die freien Gemeinden auf den Königsboden und die untertänigen Gemeinden auf Adelsboden. Ob jede dieser Gemeinden eine Kapelle, eine

Pfarre als Saalkirche oder als Basilika vor dem Mongolensturm gehabt hat, lässt sich zur Zeit nicht nachvollziehen. Ziemlich viele in dieser Zeit urkundlich bestätigte Kirchen sind verschwunden oder ihre Lage ist in den heutigen noch existierenden Orte nicht mehr erkenntbar. Es ist möglich, dass diese Ortschaften mit anderen ethnischen und dazu auch religiösen Gruppen nachbesiedelt worden sind.

11. Architektonisch-typologische vergleichbare siebenbürgisch-sächsische Saalkirchen

Auf Basis des *Atlas* ist eine neue Gruppe der typologisch-stilistischen gleichartigen Saalkirchen entstanden.

Tab. 07.	Typologisch-architektural und volumetrich ähnliche sieb.-sächs. Saalkirchen		
ALBA			
AB28.	1301-1350	Klosdorf / *villa Sancti Nicolai* / Sânmiclăuș *Hl. Nikolaus*	*1309 Symonus de villa Sancti Nicolai; 1332 Pfarrer Jacobus sacerdos de villa Nycolay / de villa Nycolai; vor bis 1390 Szentmiklos – kgl. Besitzung; 17. Jh. Bau der Saalkirche – keine Informationen über die mittelalterliche Kirche, urkundlich 1309 erwähnt.*[223] Der Plan zeigt jedoch eine kleine Saalkirche mit einem engeren Chor und Apsis, mit diagonalen Strebepfeiler an der Westfassade und mehreren südlichen Öffnungen. Der Saal hat nur eine kleine Fenster nach Norden.
AB29.	1301-1350	**Michelsdorf / Veseuș**	*1332 Pfarrer Daniel aus Michelsdorf; 1393 Michelsdorf, untertänige Gemeinde, Adeligen Gregor Bethlen; 1504 gotische Saalkirche mit anschließend netzübergewölbten Chor.* [224] Die Kirche hat doch nur südliche Befensterung, diagonale Strebepfeiler an der Westfassade und zeigt sich, ohne Unterstützung publizierter Angaben, in ihren Dimensionen und Volumetrie ähnlich

[223] Fabini 1998: Nr. 239. Klosdorf, 394-395; Crîngaci-Țiplic 2011: Nr. 192. Sânmiclăuș, 282.
[224] Fabini 1998: Nr. 291. Michelsdorf, 489/490.

		Hl. Michael	der Mortesdorfer Kirche (SB06.).
AB30.	1301-1350	Taterloch / Tătârlaua o. P.	*1332 Pfarrer* Chunradus / Gunradus de Takarlaka / Thatharlaka; *1447 Thatarlaka, untertänige Gemeinde; 15. Jh. gotische Saalkirche*.[225] Zum Unterschied von dem Mortesdorfer Grundriss, hat die Kirche aus Taterloch einen fast quadratischen Saal, doch die Strebepfeiler an der Westfassade und die südliche Befensterung zeigen eine bemerkenswerte Typologie. - Die inneren Proportionen zeigen vm. ein anderes Bautypus.
BISTRIȚA-NĂSĂUD			
BN01.	1301-1350	Niederneudorf / Corvinești o. P.	*1305 Niederneudorf, untertänige Gemeinde, Besitzung des Gregor, Sohn des Apa von Malmkorg. Auf einer Anhöhe steht eine gotische Saalkirche, 9,30 x 8,00 m mit einem Chor 5,60 x 4,90 m und halbkreisförmiger Apsis, südliche Befensterung. Der Bau ist auch Bruchstein und Ziegel ausgeführt.*[226] - Kleiner in ihrer Länge und mit anderen Proportionen, wurde die Kirche nicht als Vergleichsbeispiel für eine weitere in situ Untersuchung nicht genommen.
BN02.	1241-1300	Papsbusch / *Meta Demetrii* / Posmuș	*1228 Demetrius Gebiet* – terra Demetrii, wahrscheinlich ein unbewohntes Gebiet; 1319 *Paßbusch, untertänige Gemeinde*, Magister Simon, *etwa später, Adligen Thomas zugesprochen*; *1323 Bestätigung der 1319 Schenkung. Die alte Kirche stand gegenüber der Adelskapelle am Randesende der Gemeinde, inmitten des Friedhofs. 15. Jh. eine kleine turmlose Saalkirche, die einen polygonalem Chor mit einem Rippengewölbe überspannt. Chor und Saal sind von*

[225] Fabini 1998: Nr. 456. Taterloch, 735-737; Crîngaci-Țiplic 2011: Nr. 228. Tătârlaua, 315.
[226] Fabini 1998: Nr. 320. Niederneudorf, 531-533.

		o. P.	*Strebepfeilern abgestürzt; südliche und nördliche Befensterung.*[227]
BN03.	1350-1400	Rothkirch / *villa Chocanica* / Strugureni o. P.	*1373 Weresseghaz, katholische Gemeinde mit einer kleinen gotischen Saalkirche. Sonst gibt es keine Anhaltspunkte für eine deutsche Bevölkerung.*[228] - Trotz vs. Unterschiede in Größe und Datierung, verdient die Kirche ihre Erwähnung, da sie die Verbreitung dieser Typologie belegt.
CLUJ			
CJ01.	1241-1300	**Fenesch / *Fenes Saxonica* / Floreşti** o. P.	*1272 Fenes; 1285* partem superiorem iuxta Fenos*; 1297* Zaazfenes, *Besitzung des siebenbürgischen Bischofs; 1. H. 14. Jh. gotische Saalkirche. Eine Eigenart stellt die gotische Kapelle dar, die früher an der Nordseite der Kirche gestanden hat. Ihre Fundamente sind noch sichtbar.*[229] - Im westlichsten Joch – Säule eines Dachreiters ?, worüber die zwei diagonalen Strebepfeiler bezeugen.
HARGHITA			
HR01.	1301-1350	**Dersch / Dârjiu** o. P.	*1334 urkundlich belegte Gemeinde; Nach einer örtlichen Überlieferung wohnten in der Szeklern Siedlung ehemals die Sachsen von Draas;* 13.-15. Jh.[230] *Saalkirche, 15,60 x 7,35 m mit einem Chor, 6,25 x 9,78 m und 5/8-Abschluß.*[231]
MUREŞ			
MS12.	1350-1400	Hohndorf / Viişoara o. P.	*1368 Hohndorf; 1376 ist Hohndorf eine untertänige Gemeinde, Adligen Ladislau von Eppeschdorf; 15. Jh. gotische Saalkirche.* [232] Diagonale Strebepfeiler an der Westfassade und geradige an der Ostfassade, südliche Befensterung.

[227] Fabini 1998: Nr. 338. Paßbusch, 547-549.
[228] Fabini 1998: Nr. 382. Rothkirch, 627.
[229] Fabini 1998: Nr. 118. Fenesch, 187-188.
[230] https://ro.wikipedia.org/wiki/Biserica_fortificat%C4%83_din_D%C3%A2rjiu. UNESCO Weltkulturerbe; http://szekelyderzs.com/ro/a-vartemplom/.
[231] Fabini 1998: Nr. 80. Dersch, 129-130.
[232] Fabini 1998: Nr. 183. Hohndorf, 300-301.

MS13.	1301-1350	Belleschdorf / *terra Belus* ? / Idiciu o. P.	*1301* terra Belus, *noch Landgebiet ? 1319 terra seu villa Ivedeech, Besitzung des Gräfen Belus de Ivedech – eine untertänige Gemeinde; 15. Jh. kleine Saalkirche, 9,75 x 6,5, Bruchsteinmauerwerk. Vergleichbare Saalkirchen befinden sich in den nachbargemeinden Schmiegen* (SB49.) *und Reußdorf* (MS15.). *Vm. war der Saal ursprünglich von einem Tonnengewölbe mit Tonrippen überdeckt. 1690 beschädigt ein Sturm die Kirche, denn wird die heute noch erhaltene Kassettendecke hergestellt. A. 19. Jh. – neuer Chor.* [233] Sind die östlichen Strebepfeiler gleichzeitig mit dem Langhaus gebaut, ist die Datierung richtig, trotz früherer urkundlicher Erwähnung des Dorfers, dann liefert die Belleschdorfer Kirche wenigere Anhaltspunkte einer Vergleichung mit Martinskirche in Mortesdorf (SB06.).
MS14.	1301-1350	Obereidisch / *Felydch* / Ideciu de Sus o. P.	*1319* Felydch, *Adelsboden; 1332 Obereidisch, in einer päpstlichen Steuerliste; 1393 untertänige Gemeinde, ungarische Adligen; 15. Jh. kleine gotische Saalkirche mit einem rechteckig abgeschlossenen Chor.*[234] Diagonale Strebepfeiler nur an der Westfassade, jedoch südliche wie nördliche Befensterung.
MS15.	1301-1350	**Reußdorf / Cund**	*1332 Pfarrer* Henricus sac. de Kund; *1376 untertänige Gemeinde, Adelsboden; 1436 werden die Bewohner des Ortes als* hospites *angeführt; 15. Jh. gotische Saalkirche, der Chor mit einem spätgotischen Netzgewölbe; 1902 schwere Beschädigungen der alten bemalten Kassettendecke, 1906 durch eine Stuckdecke ersetzt.* [235]

[233] Fabini 1998: Nr. 35. Belleschdorf, 51-52; Crângaci-Țiplic 2011: Nr. 118. Idiciu (MS), 228.
[234] Fabini 1998: Nr. 328. Obereidisch, 540-541.
[235] Fabini 1998: Nr. 367. Reußdorf, 595-596; Crângaci-Țiplic 2011: Nr. 71. Cund, 198-199.

		o. P.	Diagonale Strebepfeiler an der Westfassade, Eingang zur Empore auf der Nordseite von Außen errichtet, südliche Befensterung. Ohne Maßangaben.
SIBIU			
SB41.	1301-1350	**Abtsdorf / Aposdorf / Appesterf / *villa Abbatis* / *Holduualach* / Țapu** o. P.	*1309 Priester von Abtsdorf /* Hulduualach, *Mitglied des Großkokler Archidiakonates; 1319 gehört die Gemeinde der Egrescher Abtei, Sachsen-Bewohner; 13.-14. Jh. Wehranlage wie in Urwegen* (AB25.)*; 14.-15. Jh. Saalkirche, 20,60 x 7,70 m, im Osten ein rechteckiger, kreuzgewölbter Raum, der in den polygonal abgeschlossenen Chor übergeht. Aus der Dicke der Mauern, die den rechteckigen Raum zwischen Chor und Saal abschließen, ist zu entnehmen, daß hier einmal ein Turm gegenstanden hat, wie das heute noch in Frauendorf* (SB11.) *und Arbegen* (SB24.) *der Fall ist.*[236] Der Dach zeigt im Westen eine unerklärbare Lösung die, mit Unterstützung der diagonalen Strebepfeiler an der Westfassade die Hypothese eines Dachreiters verstärken. Die urkundliche Erwähnung 1309 eines Priesters erklärt nicht die spätere Datierung der Kirche.
SB42.	1301-1350	Bonnesdorf / Boian o. P.	*1309 Pfarrer* Thedericus sacerdotem de villa Boneti, *angehörig des Kleinkokel Archidiakonats; 1359* villa Bonetis / possessionis Bayom, *untertänige Gemeinde; 14.-15. Jh. gotische Saalkirche; 1506 ist die Kirche wehrhaft ausgebaut; um 1518 erhält der Kirchensaal ein neues Tonrippengewölbe*.[237]
SB43.	1301-1350	**Durles / *Darlaz* / *Dorlaz* /**	*1317* Darlaz, *mit Almasch und Schmiegen, Besitzung des Bans* Symon*; 1332 Pfarrer* Hermanus sac.

[236] Fabini 1998: Nr. 2. Abtsdorf, 2-4; Crîngaci-Țiplic 2011: Nr. 238. Țapu, 320-321.
[237] Fabini 1998: Nr. 56. Bonnesdorf, 83-85; Crîngaci-Țiplic 2011: Nr. 36. Boian, 161.

		***Dorlako* / *Durlas* / *Dorlo* / Dârlos** o. P.	de Dorlako; *1. H. 15. Jh. gotische turmlose Saalkirche mit Bruchsandsteinmauerwerk, ohne Turm 26 x 9 m; vm. eine ältere Kirche*. [238] Südliche Befensterung, diagonale Strebepfeiler an der Westfassade, Dachreiter belägt durch 19. Jh. Ansichten, [239] obwohl durch seine unverhältnismäßige Formen, möglicherweise einer jungeren Phase entsprechen könnte.
SB44.	1301-1350	Eibesdorf / Szaszivanfalva / *villa Isopis* / *Isontelke* / *Isopis* *Isyptellis* / Ighișu Nou *Hl. Maria*	*1305* Isontelke, *untertänige Gemeinde, Besitzung der Adligenfamilie von Apafi; 1359 Eibesdorf, eine freie Gemeinde; 1414-1414 Pfarrer von Eibesdorf, Mitglied des Schelker Kapitels; 1414 urkundlich belegte Marienkirche; 14. Jh. gotische Saalkirche*. [240] Ohne Bauforschung der Eibesdorfer Kirche sind ihre ursprüngliche Bauformen und technischen Lösungen schwer erkenntbar, somit kann man wenige Anhaltspunkte zwischen der Martinskirche in Mortesdorf (SB06.) und Marienkirche in Eibesdorf abrufen.
SB45.	1301-1350	**Felsendorf / *Földsintelke* / Florești** o. P.	*1305* Földsintelke, *untertänige Gemeinde, der Adligenfamilie von Apafi, Sekündärsiedlung von Kreisch; 1322 b Felsendorf zum Weißenburgen Komitat gehört; 1424 Inschrift, Baujahr der kleinen gotischen Saalkirche* ?.[241] Diagonale Strebepfeiler an der Westfassade, südliche Befensterung.
SB46.	1301-1350	**Kleinprobstdorf / *Kysekemezew* / *villa***	*1358* Kysekemezew*; 1424 Kleinprobstdorf der Stadt Hermannstadt / Sibiu geschenkt; 14. Jh. von Strebepfeilern unterstützen*

[238] Fabini 1998: Nr. 98. Durles, 161-164; Crîngaci-Țiplic 2011: Nr. 81. Dârlos, 204-205.
[239] Fabini 1998, Abb. 98.2 und 98.3/162.
[240] Fabini 1998: Nr. 74. 101. Eibesdorf, 167-170.
[241] Fabini 1998: Nr. 117. Felsendorf, 186-187; Crîngaci-Țiplic 2011: Nr. 95. Florești, 214-215.

		***Praepositi minor* / Târnăvioara** o. P.	*gotischen Saalkirche, 16,60 x 7,30 m mit einem Chor, 5,60 x 4,80 m.*[242] *- eine unsicher lokalisierbare Siedlung;*[243] ursprünglich nur südliche Befensterung ? Diagonale Strebepfeiler an der Westfassade.
SB47.	1350-1400	**Magarei / *Machariae villa* / Pelișor** o. P.	*1357 Magare, Besitzung der Gräfen von Alzen; 15. Jh. turmlose gotische Saalkirche, 16,5 x 8,9.*[244] Diagonale Strebepfeiler an der Westfassade, vm. südliche Befensterung, vergleichbare Größe.
SB48.	1301-1350	**Schlatt / *Zalathna* / *Salatna* / *Zlatna* / Zlagna** o. P.	*1318* Zalathna, *vorher Besitzung der Talmescher und Alzner Gräfen, dem Weißenburger Kapitel zugesprochen; 1336, 1357, 1360, 1361, 1362 urkundliche Erwähnungen, doch ohne Angaben über eine Kirche oder Pfarrer; 15. Jh. kleine gotische Saalkirche.*[245] Diagonale Strebepfeiler an der Westfassade.
SB49.	1301-1350	**Schmiegen / *Sumugun* / *Symyg* / *Sumugyn* / Șmig** *Hl. Maria*	*1317* Sumugun, *untertänige Gemeinde, Besitzung des Bán Symon; 1355, 1360, 1478 Schmiegen, untertänige Gemeinde; 14. Jh. Saalkirche, 16 x 9 m mit einem Chor 8 x 7 m; 2. H. 15. Jh. Umbauten der Kirche; 1765 Flachdeckung der Kirchensaal.*[246] Diagonale Strebepfeiler an der Westfassade, südliche Befensterung, vergleichbare Größe.
SB50.	1301-1350	**Waldhütten / *Waldhyd* / *Wachyd* / *Valdhuttin* / *Walthodia* / Valchid**	*1317* Waldhyd, *urkundlich belegt; 1383 Pfarrer Andreas von Waldhütten; 14. Jh. gotische turmlose flachgedeckte Saalkirche, 17,5 x 9,3 m, mit polygonal geschlossenem Chor und m Saal.*[247] Südliche Befensterung, diagonale

[242] Fabini 1998: Nr. 229. Kleinprobstdorf, 376-378; Crîngaci-Țiplic 2011: Nr. 42. Târnăvioara, 366, eine unsicher lokalisierbare Siedlung.
[243] Crîngaci-Țiplic 2011: Nr. 42. Târnăvioara, 366.
[244] Fabini 1998: Nr. 268. Magarei, 434-436.
[245] Fabini 1998: Nr. 419. Schlatt, 669-670; Crîngaci-Țiplic 2011: Nr. 264. Zlagna, 338.
[246] Fabini 1998: Nr. 420. Schmiegen, 670-671; Crîngaci-Țiplic 2011: Nr. 218. Șmig, 307.
[247] Fabini 1998: Nr. 488. Waldhütten, 777-780; Crîngaci-Țiplic 2011: Nr. 242. Valchid, 323-324.

		Hl. Ap. Andreas	Strebepfeiler an der Westfassade.

In sechs Kreisen sind noch 22 Saalkirchen im Originalzustand erhalten: drei in Alba, drei in Bistrița-Năsăud, eine in Cluj, eine in Harghita, vier in Mureș und zehn in Sibiu. Die Siedlungen sind meistens zwischen 1301 und 1350 (18) urkundlich belegt, zwei je zwischen 1241-1300 und 1350-1400.

Es sind 12 Kirchen welche gemeinsame Anhaltspunkte mit der Architekturtypologie der Martinskirche in Mortesdorf zeigen: Michelsdorf (AB29.), Fenesch (CJ01., 1241-1300), Dersch (HR01.), Reußdorf (MS15.), Abtsdorf / Țapu (SB41.), Durles (SB43.), Felsendorf (SB45.), Kleinprobstdorf (SB46.), Magarei (SB47., 1350-1400), Schlatt (SB48.), Schmiegen (SB49.), Waldhütten (SB50.), acht von denen im Kreis Sibiu. Nur zwei Orte sind vor oder nach der Zeitspanne zwischen 1301-1350 urkundlich belegt. Ist die Datierung der Mortesdorfer Kirche am Ende des 13. Jahrhunderts richtig, kann dies auch zur früheren Datierung anderer Pfarrkirchen auf Adelsboden führen.

In Rücksichtnahme auf die hervorragenden Wandmalereien der Martinskirche in Mortesdorf (SB06.), sind aus dieser Gruppe zwei weitere Saalkirchen bemerkenswert: Dersch / Dârjiu (HR01.) und Durles / Dârlos (SB43.). Auch wenn diese Wandmalereien unterschiedlich datiert sind, kommt hier vielleicht ein raffiniertes Grundprinzip ins Licht: besser als große Anbauten um eine prächtige Architektur zu schaffen, verweisen die zuständigen Adeligen auf christliche Inhalte.

12. Zusammenfassung

Tab. 08.	Anordnung der Kirchennummerierung nach ihrer heutigen pol.-geogr. Verbreitung						
	Tab. 01.	Tab. 02.	Tab. 03.	Tab. 04.	Tab. 05.	Tab. 06.	Tab. 07.
Alba (AB)	01-05	06-10	11-13	14-25	26	27-28	29-31
Bistrița-Năsăud (BN)							01-03
Brașov (BV)		01-04	05-06	07	08	09-18	
Cluj (CJ)							01
Harghita (HR)							01
Hunedoara (HD)				01-02	03		
Mureș (MS)	01-02	03-04	05-06	07	08	09-11	12-15
Sibiu (SB)	01-10	11-13	14-15	16-19	20-22	23-40	41-50

Im Kontext des derzeitigen Wissensstandes, ist es möglich, die Kirchenbauten in Südsiebenbürgen aus unterschiedlichen Perspektiven zu untersuchen, wobei Datierung, Stil, Typologie, Patrozinium und Gründungskontext die wichtigsten Anhaltspunkte liefern. Obgleich Kataloge mit Bautechnik und –materialen nach chronologischem Ordnungsprinzip bestehen, fehlen die Architektursynthesen zur Bausubstanz der Kirchenburgen in Hinblick auf die Zeitstellung der einzelnen Baukörper .

Die hier vorgestellte Recherche hat eine beträchtliche Anzahl von Kirchen erbracht, welche im Bezug zur Mortesdorfer Kirche in einem breiteren architektonisch-stilistischen Anordnung gesetzt werden könnten.

Es sind 122 romanische Kirchen (dreischiffige Basiliken und Saalkirchen, mit oder ohne Westturm) analysiert, die im Bereich der 8 politischen Kreise sich befinden. Die entsprechenden Orte sind zwischen 12. und 14. Jahrhundert urkundlich, archäologisch oder architektural belegt.[248]

Es sind 14 Saalkirchen in Alba, acht in Brașov, eine in Cluj, eine in Harghita, neun in Mureș und 23 in Sibiu gewählt worden. Die geographische Verbreitung Richtung Norden (Cluj), Nordosten (Mureș) und Osten (Harghita) weist darauf hin, dass eine breitere teritorriale Untersuchung, in ungarischen und Szeklern Gebiete erforderlich ist. Überwiegend katholisch, diese ethnische Volksgruppen haben bestimmt bedeutende mittelalterliche Saalkirchen erhalten, die die Forschung untermauern können. [249]

Die insgesamt 56 gewählte Kirchenbauten, Ruinen oder archäologische Grabungen sind:[250]

- Alba: Borbant / Bărăbanț (AB06., 1241-1300, o.P.); Csombord / Ciumbrud (AB15., ?, o. P.); Emerichsdorf / Sântimbru (AB26., 1241-1300, *Hl. Emerich*); Donnersmarkt / Mănărade (AB17., vor 1241, *Hl. Ap. Simon und Judas* ?); Felgyógy / Geoagiu (AB19., 1241-1300, o. P. – Ruine); Gîrbova de Jos (AB07., Ruine), Kelling / Câlnic (AB08., vor 1241, *Allerheiligen*); Krakau / Cricău (AB20., vor 1241, o. P.); Michelsdorf / Veseuș (AB29., 1301-1350, *Hl. Michael*); Peschendorf / Beșa (MS07., 1301-1350, o. P.); Rätsch / Reciu (AB09., 1241-1300, *Hl. Maria*); Scholten / Cenade (AB10., 1241-1300, *Hl. Maria*); Seiden / Jidvei (AB02., 1301-1350, *Hl. Cäcilie*); Urwegen / Gârbova (AB25., vor 1241, o. P.); Weißenburg / Alba Iulia (AB24., vor 1050, *Sf. Michael*);

[248] Für die im Text erwähnten Ortschaften, siehe Anhang 02., Tab. 11, in einer zweisprachigen alphabetischen Ordnung.
[249] Siehe unten Anhang 01., Abb. 15.
[250] Siehe unten Anhang 01., Tab. 10.

- Braşov: Draas / Drăuşeni (BV03., vor 1241, *Hl. Nikolaus*); Deutsch-Kreuz / Criț (BV09., 1241-1300, *Hl. Kreuz*); Deutsch-Weißkirch / Viscri (BV01., vor 1241, *Hl. Ap. Andreas*); Hamruden / Homorod (BV02., 1241-1300, *Hl. Petrus*); Kronstadt / Braşov – Kapelle bei Martinsberg (BV04., vor 1241, *Hl. Martin*); Leblang / Lovnic (BV05., vor 1241, *Hl. Martin*); Meschendorf / Meşendorf (BV12., 1241-1300, o. P.); Reps / Rupea (BV14., 1241-1300, *Hl. Ap. Jakobus*);
- Cluj: Fenesch / Floreşti (CJ01., 1241-1300, o. P.);
- Harghita: Dersch / Dârjiu (HR01., 1301-1350, o. P.);
- Mureş: Ajerschteln / Agrişteu (MS04., 1241-1300, o.P.); Bachnen / Bahnea (MS09., 1241-1300, *Hl. Michael*); Großalisch / Seleuşul Mare (MS01. 1301-1350, *Hl. Ladislau*); Kleinalisch / Seleuş (MS02., 1301-1350, o. P.); Nadesch / Nadeş (MS05., 1241-1300, *Hl. Martin*); Reußdorf / Cund (MS15., 1301-1350, o. P.); Schäßburg / Sighişoara (MS08., vor 1241, *Hl. Nikolaus* – Ruine); Weißkirch / Albeşti (MS03., vor 1241, o.P.);
- Sibiu: Abtsdorf / Ţapu (SB41., 1301-1350, o. P.); Almen / Alma Vii (SB23., 1241-1300, o. P.); Baaßen / Bazna (SB25., 1241-1300, *Hl. Nikolaus*); Bell / Buia (SB27., 1241-1300, *Hl. Nikolaus*); Bußd / Buzd (SB28., 1241-1300, *Hl. Maria*); Durles / Dârlos (SB43., 1301-1350, o. P.); Felsendorf / Floreşti (SB45., 1301-1350, o. P.); Frauendorf / Axente Sever (SB11., 1241-1300, *Allerheiligen*); Kleinkopisch / Copşa Mică (SB33., 1241-1300, o. P.); Kleinprobstdorf / Târnăvioara (SB46., 1301-1350, o. P.); Magarei / Pelişor (SB47., 1350-1400, o. P.); Martinsberg/ Şomartin (SB15., vor 1241 ? - 1241-1300, Martinsberg und *Hl. Martin* K+D); Mediasch / Mediaş (SB20., vor 1241, *Hl. Margaretha*); Mortesdorf / Motiş (SB06., 1301-1350, *Hl. Martin*); Petersdorf / Petiş (SB36., 1241-1300, *Hl. Quirinus*); Pretai / Bratei (SB37., vor 1241, *Hl. Maria Magdalena*); Reußdörfchen / Rusciori (SB12., vor 1241, *Hl. Martin*); Schaal / Şoala (SB13., 1241-1300, *Hl. Ursula*); Schlatt / Zlagna (SB48., 1301-1350, o. P.); Schmiegen / Şmig (SB49., 1301-1350, *Hl. Maria*); Schorsten / Şoroştin (SB18., 1241-1300, o. P.); Waldhütten / Valchid (SB50., 1301-1350 , *Hl. Ap. Andreas*); Wurmloch / Valea Viilor (SB40., 1241-1300, *Hl. Petrus* – archäologische Befunde).

Zwischen 12. und 13. Jahrhundert sind 56 romanische oder frühgotische Saalkirchen urkundlich, archäologisch oder architektural belegt, von denen 14 vor 1241, 24 zwischen 1241-1300, 15 zwischen 1301-1350, eine zwischen 1350-1400. Für eine Kirche wurden zur Zeit keine Angaben vorhanden. Die Hypothese einer neuen Besiedlung mit *hospites Saxones* nach dem Mongolensturm ist von der Wissenschaft zurückgewiesen. Die oben vorliegenden Teilergebnissen weisen in einer relativ hoher Maße auf die

Möglickeit einer vor 1241 Besiedlungen mit christianisierter Bevölkerung. Sowohl die 13 belegte Saalkirchen vor 1241 als auch das Hl. Martin Patrozinium unterstützen diese Hypothese.

Sind die 39 zwischen 1241 und 1350 datierten Saalkirchen nur urkundlich belegt, ist somit eine zukünftige eine Feldforschung erforderlich.

6 Kirchen sind den *Hl. Aposteln* geweiht (*Andreas, Jakobus, Judas ?, Petrus, Simon*), 6 sind Martinskirchen, 4 Nikolauskirchen, 4 sind der *Hl. Jungfrau Maria* angeweiht, 3 dem *Erzengel Michael*, 2 A*llerheiligen* und 8 Kirchen haben einzelne Patrozinien (*Hl. Cäcilie, Hl. Emerich, Hl. Kreuz, Hl. Ladislau, Hl. Maria Magdalena, Hl. Margaretha, Hl. Quirinus, Hl. Ursula*). Das Patrozinium fast einer Hälfte der Kirchen – 22 - haben ein zur Zeit nicht bekanntes Patrozinium, damit sind keine Schlussfolgerungen möglich.

	Tab. 09.	12. – 13. Jh. Saalkirchen. Synthese				
Nr.	vor 1241	1241-1300	1301-1350	1350-1400	Ortschaft	Patrozinium
	ALBA					
01		1			Borbant / Bărăbanț (AB06.)	o.P.
02	-	-	-	-	Csombord / Ciumbrud (AB15.)	o. P.
03		1			Emerichsdorf / Sântimbru (AB26.)	*Hl. Emerich*
04	1				Donnersmarkt / Mănărade (AB17.)	*Hl. Ap. Simon und Judas* ?
05		1			Felgyógy / Geoagiu (AB19. – Ruine)	o. P.
06					Gîrbova de Jos (AB07.)	o. P.
07	1				Kelling / Câlnic (AB08.)	*Allerheiligen*
08	1				Krakau / Cricău (AB20.)	o. P.
09			1		Michelsdorf / Veseuș (AB29.)	*Hl. Michael*
10		1			Rätsch / Reciu (AB09.)	*Hl. Maria*
11		1			Scholten / Cenade (AB10.)	*Hl. Maria*
12			1		Seiden / Jidvei (AB02.)	*Hl. Cäcilie*
13	4				Urwegen / Gârbova	o. P.

					(AB25.)	
14	5 vor 1050				Weißenburg / Alba Iulia (AB24.)	*Hl. Michael*
	BRAȘOV					
15		1			Deutsch-Kreuz / Criț (BV09.)	*Hl. Kreuz*
16	1				Deutsch-Weißkirch / Viscri (BV01.)	*Hl. Ap. Andreas*
17	1				Draas / Drăușeni (BV03.)	*Hl. Nikolaus*
18		1			Hamruden / Homorod (BV02.)	*Hl. Ap. Petrus*
19	1				Kronstadt / Brașov – Kapelle bei Martinsberg (BV04.)	*Hl. Martin*
20	1				Leblang / Lovnic (BV05.)	*Hl. Martin*
21		1			Meschendorf / Meșendorf (BV12.)	o. P.
22		1			Reps / Rupea (BV14.)	*Hl. Ap. Jakobus*
	CLUJ					
23		1			Fenesch / Florești (CJ01.)	o. P.
	HARGHITA					
24			1		Dersch / Dârjiu (HR01.)	o. P
	MUREȘ					
25		1			Ajerschteln / Agrișteu (MS04.)	o.P.
26		1			Bachnen / Bahnea (MS09.)	*Hl. Michael*
27			1		Großalisch / Seleușul Mare (MS01.)	*Hl. Ladislau*
28			1		Kleinalisch / Seleuș (MS02.)	o. P.
29		1			Nadesch / Nadeș (MS05.)	*Hl. Martin*
30			1		Peschendorf / Beșa (MS07.)	o. P.
31			1		Reußdorf / Cund (MS15.)	o. P.
32	1				Schäßburg / Sighișoara (MS08. – die Ruine)	*Hl. Nikolaus*
33	1				Weißkirch / Albești	o.P.

					(MS03.)	
	SIBIU					
34			1		Abtsdorf / Țapu (SB41.)	o. P.
35		1			Almen / Alma Vii (SB23.)	o. P.
36		1			Baaßen / Bazna (SB25.)	*Hl. Nikolaus*
37		1			Bell / Buia (SB27.)	*Hl. Nikolaus*
38		1			Bußd / Buzd (SB28.)	*Hl. Maria*
39			1		Durles / Dârlos (SB43.)	o. P.
40			1		Felsendorf / Florești (SB45.)	o. P.
41		1			Frauendorf / Axente Sever (SB11.)	*Allerheiligen*
42		1			Kleinkopisch / Copșa Mică (SB33.)	o. P.
43			1		Kleinprobstdorf / Târnăvioara (SB46.)	o. P.
44				1	Magarei / Pelișor (SB47.)	o. P.
45		1			Martinsberg/ Șomartin (SB15., vor 1241 ?)	*Hl. Martin*
46	1				Mediasch / Mediaș (SB20. – die archäologischen Befunde)	*Hl. Margaretha*
47			1		Mortesdorf / Motiș (SB06.)	*Hl. Martin*
48		1			Petersdorf / Petiș (SB36.)	*Hl. Quirinus*
49	1				Pretai / Bratei (SB37.)	*Hl. Maria Magdalena*
50	1				Reußdörfchen / Rusciori (SB12.)	*Hl. Martin*
51		1			Schaal / Șoala (SB13.)	*Hl. Ursula*
52			1		Schlatt / Zlagna (SB48.)	o. P.
53			1		Schmiegen / Șmig (SB49.)	*Hl. Maria*
54		1			Schorsten / Șoroștin (SB18.)	o. P.
55			1		Waldhütten / Valchid	*Hl. Ap.*

					(SB50.)	*Andreas*
56		1			Wurmloch / Valea Viilor (SB40. – die archäologischen Befunde)	*Hl. Ap. Petrus*

Eine vergleichende Untersuchung der Bausubstanz, der Dachstühle oder verschiedener anderer Architekturelemente konnte hier nicht durchgeführt werden. Solche Informationen befinden sich entweder in Fachberichten, oder allzu oft überhaupt noch nicht publiziert bzw. nicht existent.

Möglicherweise befinden sich noch viele weitere dörfliche Pfarrsaalkirchen in Siebenbürgen. Die Bibliographie deutet darauf hin, dass trotz ethnischer Verschiebungen und militärischer Bewegungen zwischen dem 12. und dem 13. Jahrhundert viele wechselseitige Einflüsse innerhalb der siebenbürgisch-sächsichen Baukultur bestehen dürften. Die Saalkirchen (mit Dachreitstuhl) in ungarischen und von Seklern bewohnten Gebieten wurden hier aufgrund des sprachlich nicht zugänglichen Schrifttums nicht recherchiert. Es ist jedoch davon auszugehen, dass sich in diesen Gebieten noch weitere dörfliche Pfarrsaalkirchen aus dem 12.-13. Jahrhundert befinden.

Aus dem Gesamtkirchenbestand hat sich eine siebenbürgisch-sächsische Architekturgruppe herausgebildet, die eine künftige *in situ* Analyse der Bausubstanz zuläßt.

Anhang 01.

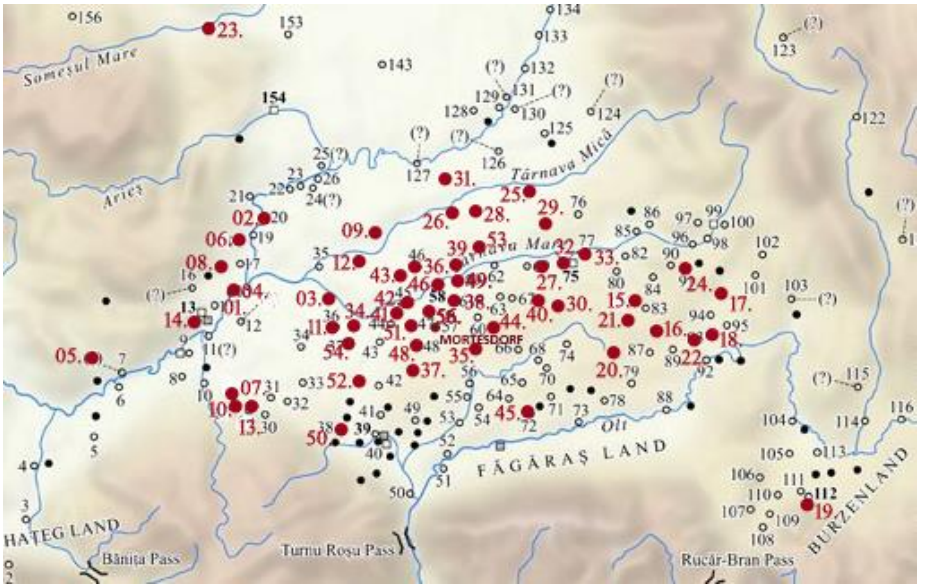


Abb. 15. Gewählte Saalkirchen für zukünftige typologische und bautechnische Vergleiche mit der *Hl. Martin* Kirche in Mortesdorf[251]

Tab. 10.	Saalkirchen mit vermutlich vergleichbaren Elemente mit der *Hl. Martin* Kirche in Mortesdorf	
	ALBA	
01.	Borbant / Bărăbanț / (AB06.)[252]	

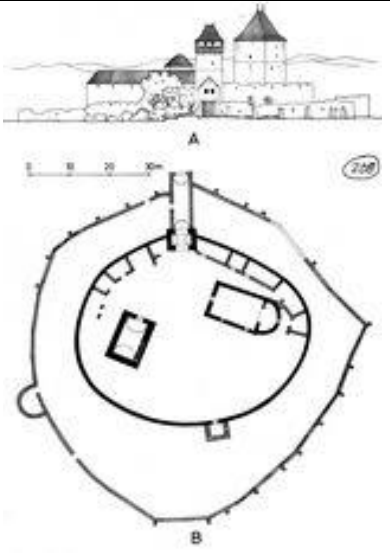
[251] Die Zahlen wiederspiegeln die Nummerierung von Tab. 12
[252] https://ro.wikipedia.org/wiki/Biserica_romano-catolic%C4%83_din_B%C4%83r%C4%83ban%C8%9B#/media/Fi%C8%99ier:RO_AB_Biserica_romano-catolica_din_Barabant_(28).jpg

02.	Csomobord / Ciumbrud (AB15.)[253]	
03.	Donnersmarkt / Mănărade (AB17.)[254]	

253
https://ro.wikipedia.org/wiki/Ciumbrud,_Alba#/media/Fi%C8%99ier:Biserica_reformata_din_Ciumbrud_(54).JPG
254 https://de.wikipedia.org/wiki/M%C4%83n%C4%83rade

04.	Emerichsdorf / Sântimbru (AB26.)[255]	
05.	Felgyógy / Geoagiu (AB19. – Ruinen) Hier die Rotonda[256]	
06.	Gîrbova de Jos (AB07.)	? Ruine ?

[255] https://de.wikipedia.org/wiki/S%C3%A2ntimbru_(Alba)
[256] https://www.cniptgeoagiubai.ro/capela-romanica-sau-rotonda/

07.	Kelling / Câlnic (AB08.)[257]	
		

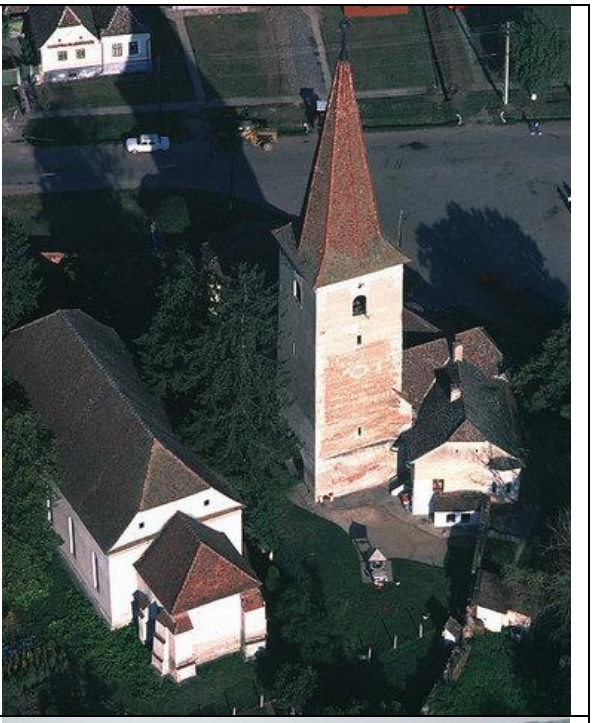
[257] https://transylvaniabeyond.com/destination/the-calnic-fortified-church/; https://ome-lexikon.uni-oldenburg.de/orte/kelling-calnic; https://www.facebook.com/media/set/?vanity=429276641165558&set=a.429277581165464

08.	Krakau / Cricău (AB20.)[258]	
09.	Michelsdorf / Veseuș (AB29.)[259]	

[258] https://en.wikipedia.org/wiki/Cric%C4%83u
[259] https://www.siebenbuerger.de/ortschaften/michelsdorf-kokel/bilder/bilder/1398009579-evang-kirche.jpg

10.	Rätsch / Reciu (AB09.)[260]	
11.	Scholten / Cenade (AB10.)[261]	
12.	Seiden / Jidvei (AB02.)[262]	

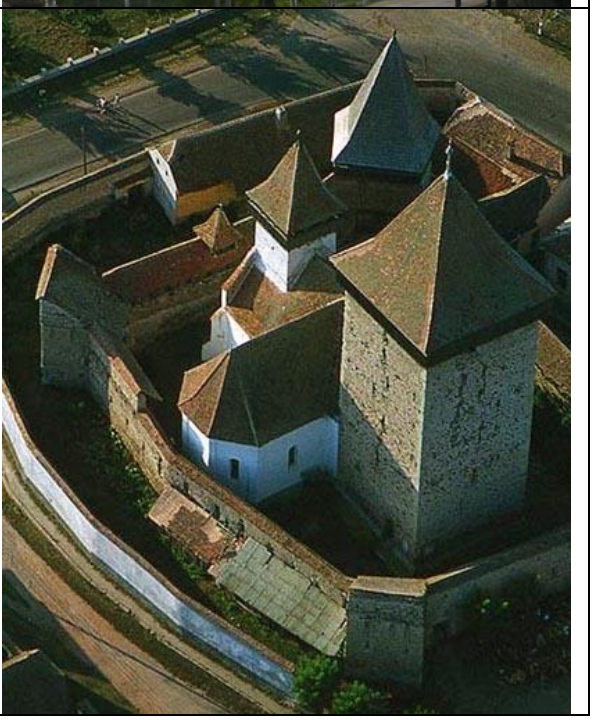
[260] https://en.wikipedia.org/wiki/G%C3%A2rbova
[261] https://en.wikipedia.org/wiki/Cenade
[262] https://www.siebenbuerger.de/ortschaften/seiden/

		
13.	Urwegen / Gârbova (AB25.)[263]	
14.	Weißenburg / Alba Iulia (AB25.)	archäologische Befunde
	BRAȘOV	

[263] https://en.wikipedia.org/wiki/G%C3%A2rbova

15.	Deutsch-Kreuz / Criț (BV09.)[264]	
16.	Deutsch-Weißkirch / Viscri (BV01.)[265]	

[264] https://www.siebenbuerger.de/ortschaften/deutsch-kreuz/luftbilder/12583.html
[265] https://www.google.com/search?q=viscri&client=firefox-b-d&sxsrf=ALeKk00vmbQ5gzw2KrEw_5w4s4mgGRQq7A:1607451923069&tbm=isch&source=iu&ictx=1&fir=aJydFqPUoen2tM%252CYmvgxn54PbDAZM%252C_&vet=1&usg=AI4_-kRed-TR7xTitIz7CyVm_0sgYF3kWg&sa=X&ved=2ahUKEwi9tviGgb_tAhXNHXcKHajWABgQ9QF6BAgMEAE#imgrc=aJydFqPUoen2tM

17.	Draas / Drăușeni (BV03.)[266]	
18.	Hamruden / Homorod (BV02.)[267]	

266

https://ro.wikipedia.org/wiki/Dr%C4%83u%C8%99eni,_Bra%C8%99ov#/media/Fi%C8%99ier:Drauseni_Biserica_fortificata.JPG

267 https://de.wikipedia.org/wiki/Homorod

19.	Kronstadt / Brașov – Kapelle bei Martinsberg (BV04.)[268]	
20.	Leblang / Lovnic (BV05.)	

[268] https://www.siebenbuerger.de/ortschaften/kronstadt/bilder/53854.html

21.	Meschendorf / Meșendorf (BV12.)[269]	
22.	Reps / Rupea (BV14.)	
	CLUJ	

[269] http://www.zborpestetransilvania.ro/wp-content/uploads/2012/01/zbor-peste-transilvania-biserica-daia-5.jpg

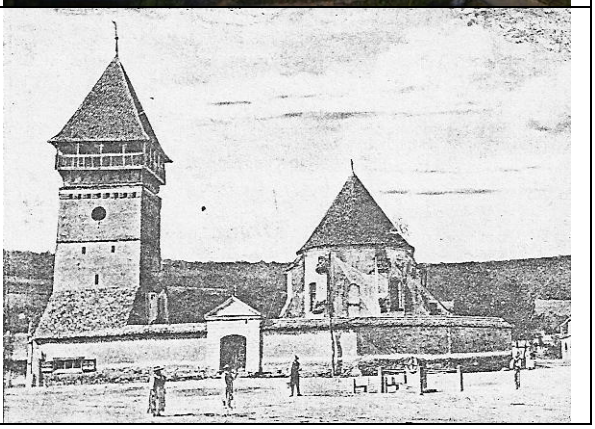
23.	Fenesch / Florești (CJ01.)	
	HARGHITA	
24.	Dersch / Dârjiu (HR01.)	
	MUREȘ	

25.	Ajerschteln / Agrișteu (MS04.)[270]	
26.	Bachnen / Bahnea (MS09.) [271]	

270

https://ro.wikipedia.org/wiki/Agri%C8%99teu,_Mure%C8%99#/media/Fi%C8%99ier:RO_MS_Biserica_reformata_din_Agristeu_(8).JPG

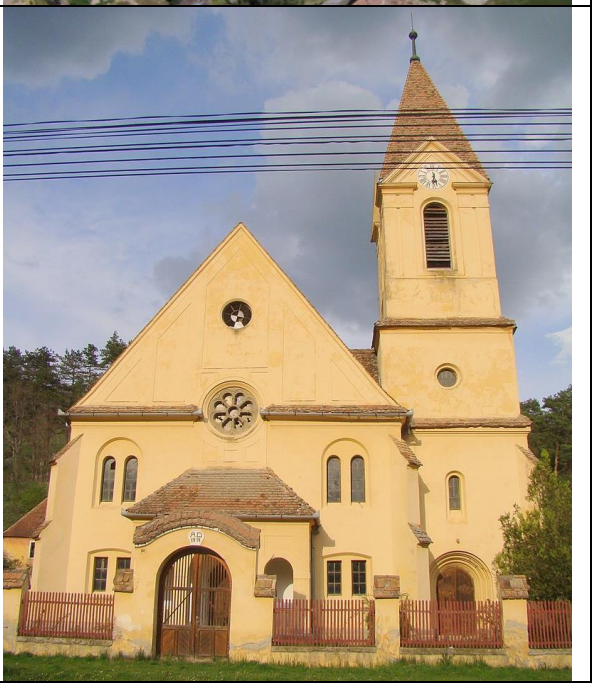
271 https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Bahnea,_Mure%C8%99?uselang=de; https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Bahnea,_Mure%C8%99?uselang=de#/media/File:BahneaMS_(2).JPG

27.	Großalisch / Seleușul Mare (MS01.)[272]	
		

[272] https://www.siebenbuerger.de/ortschaften/grossalisch/luftbilder/12698.html

28.	Kleinalisch / Seleuș (MS02.)[273]	

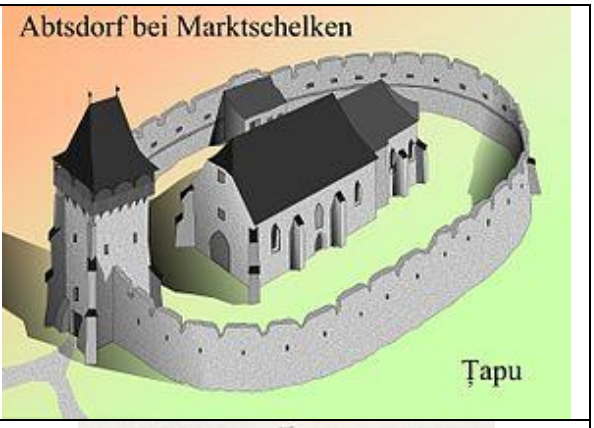
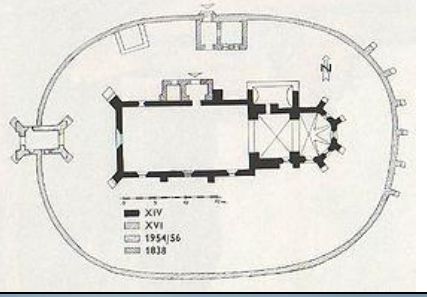
[273] https://www.siebenbuerger.de/ortschaften/kleinalisch/luftbilder/12918.html; https://ro.wikipedia.org/wiki/Biserica_fortificat%C4%83_din_Seleu%C8%99_(Zag%C4%83r)

29.	Nadesch / Nadeș (MS05.)[274]	
30.	Peschendorf / Beșa (MS07.) [275]	

[274] https://de.wikipedia.org/wiki/Nade%C8%99#/media/Datei:Ansamblul_bisericii_fortificate-vedere_aeriana_2.JPG
[275] https://ro.wikipedia.org/wiki/Stej%C4%83renii,_Mure%C8%99

31.	Reußdorf / Cund (MS15.)[276]	
32.	Schäßburg / Sighișoara (MS08.)	die Ruine in der Oberen Stadt ?
33.	Weißkirch / Albești (MS03.)[277]	
	SIBIU	
34.	Abtsdorf / Țapu (SB41.)[278]	

[276] https://familypedia.wikia.org/wiki/Cund,_Mure%C8%99
[277] https://ro.wikipedia.org/wiki/Biserica_reformat%C4%83_din_Albe%C8%99ti
[278] https://hu.wikipedia.org/wiki/Csics%C3%B3holdvil%C3%A1gi_er%C5%91dtemplom
https://povestisasesti.com/2014/08/11/comori-nestiute-biserica-fortificata-de-la-tapuabstdorf/

		
		
35.	Almen / Alma Vii (SB23.)[279]	

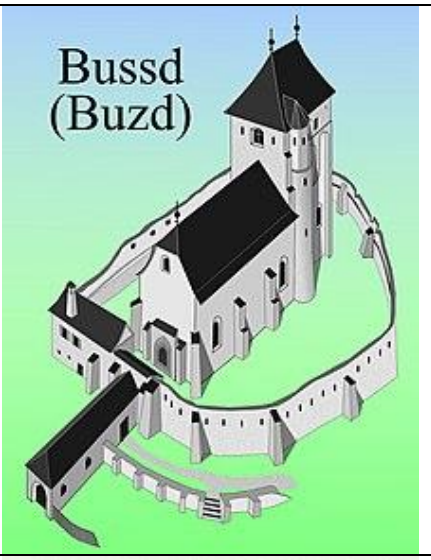
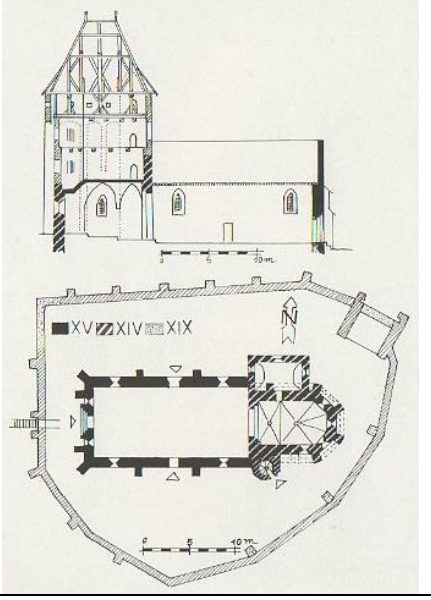
[279] https://www.tripadvisor.com/LocationPhotoDirectLink-g7060148-d7377256-i322386107-Fortified_Church-Alma_Vii_Sibiu_County_Central_Romania_Transylvania.html

36.	Baaßen / Bazna (SB25.)[280]	

[280] https://en.wikipedia.org/wiki/Bazna; https://de.wikipedia.org/wiki/Bazna

37.	Bell / Buia (SB27.)[281]	
38.	Bußd / Buzd (SB28.)[282]	

[281] https://www.welcometoromania.ro/DN14/DN14_Buia_biserica_evanghelica_r.htm
[282] http://arheologie.ulbsibiu.ro/publicatii/bibliotheca/repsibiu/a-h/buzd.htm

		 Bussd (Buzd)
		 XV XIV XIX N

39.	Durles / Dârlos (SB43.)[283]	
40.	Felsendorf / Florești (SB45.)[284]	

[283] https://de.wikipedia.org/wiki/D%C3%A2rlos
[284] https://www.siebenbuerger.de/ortschaften/Felsendorf/; https://ro.wikipedia.org/wiki/Flore%C8%99ti,_Sibiu

41.	Frauendorf / Axente Sever (SB11.)[285]	

[285] https://en.wikipedia.org/wiki/Axente_Sever,_Sibiu; https://www.dreamstime.com/fortified-church-axente-sever-romania-white-saxon-village-frauendorf-transsylvania-image99753338

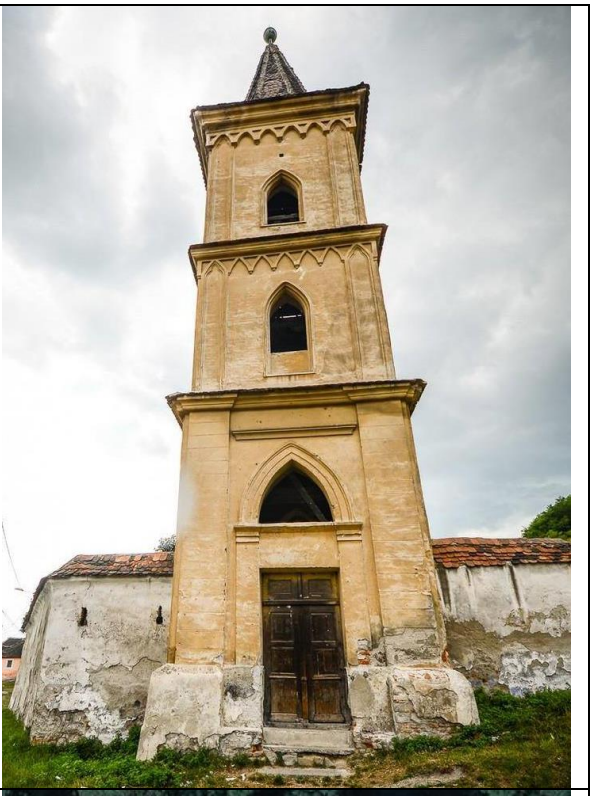
42.	Kleinkopisch / Copşa Mică (SB33.)[286]	

286

https://ro.wikipedia.org/wiki/Biserica_evanghelic%C4%83_maghiar%C4%83_din_Cop%C8%99a_Mic%C4%83

43.	Kleinprobst-dorf / Târnăvioara (SB46.)[287]	

[287] https://www.welcometoromania.ro/DN14/DN14_Tarnavioara_biserica_fortificata_r.htm; https://www.tarnavioara.ro/scoli-de-vara/#scoala_de_fotografie

		
44.	Magarei / Pelișor (SB47.)[288] Verein P.A.T.R.U.	

[288] https://www.siebenbuerger.de/ortschaften/magarei/luftbilder/12993.html; https://asociatiapatru.ro/category/magarei/

45.	Martinsberg / Șomartin (SB15.)[289]	

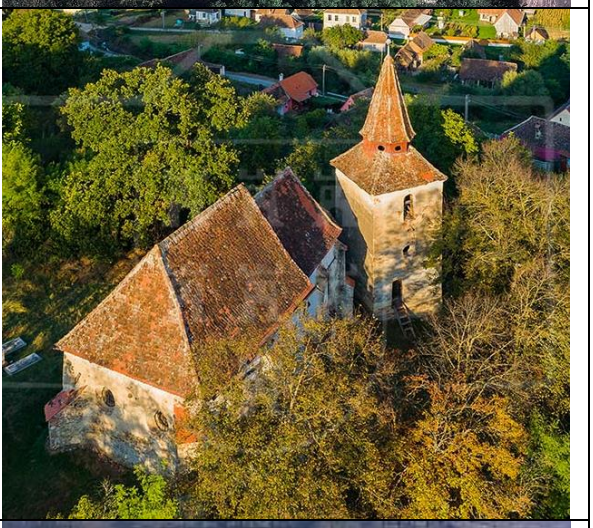
[289] https://www.siebenbuerger.de/ortschaften/martinsberg/luftbilder/13023.html; http://digital.ub.uni-duesseldorf.de/ihd/content/pageview/3405037; https://hu.wikipedia.org/wiki/M%C3%A1rtonhegy_(Rom%C3%A1nia)#/media/F%C3%A1jl:%C8%98omartin_-_ansamblul_bisericii_evanghelice.jpg; https://www.siebenbuerger.de/ortschaften/martinsberg/

46.	Mediasch / Mediaș (SB20.)	archäologischen Befunde
47.	Mortesdorf / Motiș (SB06.)	Siehe oben, Abb. 05. und 06.
48.	Petersdorf / Petiș (SB36.)[290]	
49.	Pretai / Bratei (SB37.)[291]	

[290] https://www.welcometoromania.ro/DN14/DN14_Petis_biserica_evanghelica_r.htm
[291] https://ro.wikipedia.org/wiki/Brateiu,_Sibiu

50.	Reußdörfchen / Rusciori (SB12.)[292]	

[292] https://ro.wikipedia.org/wiki/Rusciori,_Sibiu#/media/Fi%C8%99ier:RusciориSB_(23).JPG; https://www.biserici.org/index.php?menu=CU&code=2593&criteria=Rusciori&quick=&radio=b&order=P.TOWN,C.NAME,P.NAME

51.	Schaal / Șoala (SB13.)[293]	
52.	Schlatt / Zlagna (SB49.)	
53.	Schmiegen / Șmig (SB49.)[294]	

[293] https://www.siebenbuerger.de/ortschaften/schaal/luftbilder/13255.html
[294] https://www.welcometoromania.ro/DN14/DN14_Smig_biserica_evanghelica_r.htm; https://ro.wikipedia.org/wiki/%C8%98mig,_Sibiu#/media/Fi%C8%99ier:RO_SB_Biserica_evanghelica_din_Smig_(14).jpg

54.	Schorsten / Șoroștin (SB18.)[295] Die neue Kirche. Die Ruinen der romanischen Kirche sind heute nicht mehr vorhanden.	
55.	Waldhütten / Valchid (SB50.)[296]	
56.	Wurmloch / Valea Viilor (SB40.)	die archäologischen Befunde

[295] https://tudorduică-transsylvanica.ro/istorie-transilvania/despre-satul-sorostin-schorstn-schorsten-sorostely/
[296] https://www.wikidata.org/wiki/Q843137

Anhang 02.

Tab. 11.	Alphabetische Ordnung der erwähnten Ortschaften und deren Kirchen					
Deutsch				Rumänisch		
1. ALBA						
Blasendorf / Blaj	1241-1300	AB11.		Alba Iulia / Weißenburg	vor 1050	AB24.
Bocksdorf / Băcăinți	1241-1300	AB(3.2.)		Băcăinți / Bocksdorf	1241-1300	AB(3.2.)
Borbant / Bărăbanț	1241-1300	AB06.		Bălcaciu / Bulkesch	1301-1350	AB01.
Botschard / Bucerdea Grânoasă	vor 1241	AB14.		Bărăbanț / Borbant	1241-1300	AB06.
Bulkesch / Bălcaciu	1301-1350	AB01.		Beșa / Peschendorf	1301-1350	MS07.
Csombord / Ciumbrud	?	AB15.		Blaj / Blasendorf	1241-1300	AB11.
Deutsch-Pien / Pianul de Jos	1241-1300	AB16.		Bucerdea Grânoasă / Botschard	vor 1241	AB14.
Donnersmarkt / Mănărade	vor 1241	AB17.		Câlnic / Kelling	vor 1241	AB08.
Dunesdorf / Daneș	1301-1350	N38		Cenade / Scholten	1241-1300	AB10.
Dürrdorf / Tiur	1301-1350	AB18.		Ciumbrud / Csombord	?	AB15.
Emerichsdorf / Sântimbru	1241-1300	AB26.		Cricău / Krakau	vor 1241	AB20.
Felgyógy / Geoagiu	1241-1300	AB19.		Cunța / Zeckesdorf	1241-1300	AB05
Gîrbova de Jos	?	AB07.		Daneș / Dunesdorf	1301-1350	N38
Kelling / Câlnic	vor 1241	AB08.		Gârbova / Urwegen	vor 1241	AB25.
Klosdorf / Sânmiclăuș	1301-1350	AB28.		Gîrbova de Jos	?	AB07.
Krakau / Cricău	vor 1241	AB20.		Geoagiu / Felgyógy	1241-1300	AB19.
Krapundorf / Ighiu	vor 1241	AB21.		Ighiu / Krapundorf	vor 1241	AB21.
Magyrsülye / Șilea	1301-1350	AB03.		Jidvei / Seiden	1301-1350	AB02.
Medvés / Medveș	1241-1300	AB04.		Mănărade / Donnersmarkt	vor 1241	AB17.
Michelsdorf / Veseuș	1301-1350	AB29.		Medveș / Medvés	1241-1300	AB04.
Mühlbach /	vor 1241	AB22.		Petrești /	1241-1300	AB23.

Sebeș				Petersdorf		
Peschendorf / Bența	1301-1350	MS07.		Pianul de Jos / Deutsch-Pien	1241-1300	AB16.
Petersdorf / Petrești	1241-1300	AB23.		Proden / Pruden	1301-1350	N41
Pruden / Prod	1301-1350	N41		Reciu / Rätsch	1241-1300	AB09.
Rätsch / Reciu	1241-1300	AB09.		Sânmiclăuș / Klosdorf	1301-1350	AB28.
Schard / Șard	vor 1241	AB (1.210.)		Sântimbru / Emerichsdorf	1241-1300	AB26.
Scholten / Cenade	1241-1300	AB10.		Sebeș / Mühlbach	vor 1241	AB22.
Schönau / Șona	1241-1300	AB12.		Șard / Schard	vor 1241	AB (1.210.)
Seiden / Jidvei	1301-1350	AB02.		Șilea / Magyrsülye	1301-1350	AB03.
Taterloch / Tătârlaua	1301-1350	AB30.		Schönau / Șona	1241-1300	AB12.
Unter-Wintz / Vințu de Jos	vor 1241	AB27.		Tătârlaua / Taterloch	1301-1350	AB30.
Urwegen / Gârbova	vor 1241	AB25.		Tiur / Dürrdorf	1301-1350	AB18.
villa Sancti Martini verschw. Siedlung	vor 1241	AB13.		Veseuș / Michelsdorf	1301-1350	AB29.
Weißenburg / Alba Iulia	vor 1050	AB24.		*villa Sancti Martini* verschw. Siedlung	vor 1241	AB13.
Zeckesdorf / Cunța	1241-1300	AB05.		Vințu de Jos / Unter-Wintz	vor 1241	AB27.
2. BISTRIȚA NĂSĂUD						
Niederneudorf / Corvinești	1301-1350	BN01.		Corvinești / Niederneudorf	1301-1350	BN01.
Papsbusch / Posmuș	1241-1300	BN02.		Strugureni / Rothkirch	1350-1400	BN03.
Rothkirch / Strugureni	1350-1400	BN03.		Posmuș / Papsbusch	1241-1300	BN02.
3. BRAȘOV						
Bodeln / Budila	1241-1300	BV07.		Brașov / Kronstadt capela și vârful Sf. Martin	1301-1350	BV04.
Deutsch-Kreuz / Criț	1241-1300	BV09.		Budila / Bodeln	1241-1300	BV07.
Deutsch-Weißkirch /	vor 1241	BV01.		Cincșor / Kleinschenk	1241-1300	BV11.

Viscri						
Draas / Drăușeni	vor 1241	BV03.		Codlea / Zeiden	vor 1241	BV18.
Dunesdorf / Daneș	1301-1350	N38		Criț / Deutsch-Kreuz	1241-1300	BV09.
Galt / Ungra	vor 1241	BV10.		Dacia / Stein	1241-1300	BV16.
Hamruden / Homorod	1241-1300	BV02.		Daneș / Dunesdorf	1301-1350	N38
Kleinschenk / Cincșor	1241-1300	BV11.		Drăușeni / Draas	vor 1241	BV03.
Kronstadt / Brașov Martinskapelle, -berg	1301-1350	BV04.		Feldioara / Marienburg	vor 1241	BV08.
Leblang / Lovnic	vor 1241	BV05.		Fișer / Schweischer	1350-1400	BV06.
Marienburg / Feldioara	vor 1241	BV08.		Homorod /Hamruden	1241-1300	BV02.
Meschendorf / Meșendorf	1241-1300	BV12.		Lovnic / Leblang	vor 1241	BV05.
Neudorf / Satu Nou	1241-1300	BV13.		Meschendorf / Meșendorf	1241-1300	BV12.
Reps / Rupea	1241-1300	BV14.		Rodbav / Rothbach	vor 1241	BV15.
Rothbach / Rodbav	vor 1241	BV15.		Rupea / Reps	1241-1300	BV14.
Schweischer / Fișer	1350-1400	BV06.		Satu Nou / Neudorf	1241-1300	BV13.
Stein / Dacia	1241-1300	BV16.		Ungra / Galt	vor 1241	BV10.
Wolkendorf / Vulcan	vor 1241	BV17.		Viscri / Deutsch-Weißkirch	vor 1241	BV01.
Zeiden / Codlea	1241-1300	BV18.		Vulcan / Wolkendorf	1241-1300	BV17.
4. CLUJ						
Fenesch / Florești	1241-1300	CJ01.		Florești / Fenesch	1241-1300	CJ01.
5. HARGHITA						
Dersch / Dârjiu	1331-1350	HR01.		Dârjiu / Dersch	1331-1350	HR01.
6. HUNDEDOARA						
Benzenz / Aurel Vlaicu	1241-1300	HD01.		Aurel Vlaicu / Benzenz	1241-1300	HD01.
Broos / Orăștie	vor 1241	HD02.		Orăștie / Broos	vor 1241	HD02.
Kleinschlatten / Zlatna	1241-1300	HD03.		Zlatna / Kleinschlatten	1241-1300	HD03.

7. MUREŞ						
Ajerschteln / Agrișteu	1241-1300	MS04.		Agrișteu / Ajerschteln	1241-1300	MS04.
Bachnen / Bahnea	1241-1300	MS09.		Albești / Weißkirch	vor 1241	MS03.
Belleschdorf / Idiciu	1301-1350	MS13.		Bahnea /Bachnen	1241-1300	MS09.
Bogeschdorf / Băgaciu	1241-1300	MS10.		Băgaciu / Bogeschdorf	1241-1300	MS10.
Großalisch / Seleușul Mare	1301-1350	MS01.		Cloașterf / Klosdorf	1241-1300	MS11.
Hohndorf / Viișoara	1350-1400	MS12.		Cund / Reußdorf	1301-1350	MS15.
Kleinalisch / Seleuș	1301-1350	MS02.		Idiciu / Belleschdorf	1301-1350	MS13.
Klosdorf / Cloașterf	1241-1300	MS11.		Ideciu de Sus / Obereidisch	1301-1350	MS14.
Nadesch / Nadeș	1241-1300	MS05.		Nadeș / Nadesch	1241-1300	MS05.
Obereidisch / Ideciu de Sus	1301-1350	MS14.		Seleuș / Kleinalisch	1301-1350	MS02.
Reußdorf / Cund	1301-1350	MS15.		Seleușul Mare / Großalisch	1301-1350	MS01.
Sankt Martin / Târnăveni	1241-1300	MS06.		Schäßburg / Sighișoara	vor 1241	MS08.
Schäßburg / Sighișoara	vor 1241	MS08.		Târnăveni / Sankt Martin	1241-1300	MS06.
Weißkirch / Albești	vor 1241	MS03.		Viișoara / Hohndorf	1350-1400	MS12.
8. SIBIU						
Abtsdorf / Apoș	1301-1350	SB16.		Aciliu / Tetscheln	1301-1350	SB19.
Abtsdorf / Țapu	1301-1350	SB41.		Agârbiciu / Arbegen	1241-1300	SB24.
Almen / Alma Vii	1241-1300	SB23.		Alămor / Mildenburg	1301-1350	SB03.
Arbegen / Agârbiciu	1241-1300	SB24.		Alma Vii / Almen	1241-1300	SB23.
Baaßen / Bazna	1241-1300	SB25.		Amnaș / Hamlesch	1301-1350	SB01.
Bell / Buia	1241-1300	SB27.		Apoldu de Jos / Kleinpold	vor 1241	SB34.
Birthelm / Biertan	1241-1300	SB26.		Apoș / Abtsdorf	1301-1350	SB16.
Bonnesdorf / Boian	1301-1350	SB42.		Armeni /Urmenen	1301-1350	SB09.
Bußd / Buzd	1241-1300	SB28.		Aţel / Hetzeldorf	1241-1300	SB31.
Dobring / Dobârca	1241-1300	SB17.		Axente Sever / Frauendorf	1241-1300	SB11.
Durles / Dârlos	1301-1350	SB43.		Bazna / Baaßen	1241-1300	SB25.

Eibesdorf / Ighişu Nou	1301-1350	SB44.		Biertan / Birthelm	1241-1300	SB26.
Felsendorf / Florești	1301-1350	SB45.		Boian / Bonnesdorf	1301-1350	SB42.
Frauendorf / Axente Sever	1241-1300	SB11.		Buzd / Bußd	1241-1300	SB28.
Großkopisch / Copşa Mare	1241-1300	SB29.		Bratei /Pretai	vor 1241	SB37.
Großlasseln / Laslea	1301-1350	N40		Buia / Bell	1241-1300	SB27
Halwelagen / Hoghilag	1241-1300	N39		Copşa Mare / Großkopisch	1241-1300	SB29.
Hamlesch / Amnaș	1301-1350	SB01.		Copşa Mică / Kleinkopisch	1241-1300	SB33.
Haschagen / Hașag	1241-1300	SB30.		Cornăţel in Roşia / Härwesdorf	1301-1350	SB02.
Härwesdorf / Cornăţel in Roșia	1301-1350	SB02.		Curciu / Kirtsch	1241-1300	SB32..
Hetzeldorf / Aţel	1241-1300	SB31.		Dârlos / Durles	1301-1350	SB43.
Kirtsch / Curciu	1241-1300	SB32.		Dobârca / Dobring	1241-1300	SB17.
Kleinkopisch / Copşa Mică	1241-1300	SB33.		Dupuş /Tobsdorf	1241-1300	SB39.
Kleinpold / Apoldu de Jos	vor 1241	SB34.		Hoghilag / Halwelagen	1241-1300	N39
Kleinprobstdorf / Târnăvioara	1301-1350	SB46.		Ighişu Nou / Eibesdorf	1301-1350	SB44.
Magarei / Pelișor	1350-1400	SB47.		Florești / Felsendorf	1301-1350	SB45.
Marktschelken / Șeica Mare	1241-1300	SB14.		Ghijasa de Jos / Untergesäß	1301-1350	SB08.
Martinsberg/ Șomărtin	1241-1300	SB15.		Hașag / Haschagen	1241-1300	SB30.
Martinsdorf / Metiș	1241-1300	SB05.		Laslea / Großlasseln	1301-1350	N40
Mediasch / Mediaș	vor 1241	SB20.		Mediaș / Mediasch	vor 1241	SB20.
Meschen / Moșna	vor 1241	SB21.		Metiș / Martinsdorf	1241-1300	SB05.
Mildenburg / Alămor	1301-1350	SB03.		Moșna / Meschen	vor 1241	SB21.
Mortesdorf / Motiș	1301-1350	SB06.		Motiș / Mortesdorf	1301-1350	SB06.
Nimesch / Nemșa	1241-1300	SB35.		Nemşa / Nimesch	1241-1300	SB35.
Petersdorf / Petiș	1241-1300	SB36.		Orlat / Winsberg	1301-1350	SB10.
Pretai / Bratei	vor 1241	SB37.		Pelișor / Magarei	1350-1400	SB47.
Pruden / Prod	1301-1350	N41		Petiș / Petersdorf	1241-1300	SB36.
Reußdörfchen /	1241-1300	SB12.		Prod / Pruden	1301-1350	N41

Rusciori						
Sakadat / Săcădate	vor 1241	SB22.		Rusciori / Reußdörfchen	1241-1300	SB12.
Schaal / Șoala	1241-1300	SB13.		Săcădate / Sakadat	vor 1241	SB22.
Scharosch / Șaroș pe Târnave	1241-1300	SB38.		Săcel / Schwarzwasser	1301-1350	SB04.
Schlatt / Zlagna	1301-1350	SB49.		Șaroș pe Târnave Scharosch	1241-1300	SB38.
Schmiegen / Șmig	1301-1350	SB49.		Șeica Mare / Marktschelken	1241-1300	SB14.
Schorsten / Șoroștin	1241-1300	SB18.		Șmig / Schmiegen	1301-1350	SB49.
Schwarzwasser / Săcel	1301-1350	SB04.		Șoala / Schaal	1241-1300	SB13.
Talmesch / Tălmaciu	vor 1241	SB07.		Șomărtin / Martinsberg	1241-1300	SB15.
Tetscheln / Aciliu	1301-1350	SB19.		Șoroștin / Schorsten	1241-1300	SB18.
Tobsdorf / Dupuș	1241-1300	SB39.		Țapu / Abtsdorf	1301-1350	SB41.
Untergesäß / Ghijasa de Jos	1301-1350	SB08.		Tălmaciu / Talmesch	vor 1241	SB07.
Urmenen / Armeni	1301-1350	SB09.		Kleinprobstdorf / Târnăvioara	1301-1350	SB46.
Waldhütten / Valchid	1301-1350	SB50.		Valchid / Waldhütten	1301-1350	SB50.
Winsberg / Orlat	1301-1350			Valea Viilor / Wurmloch	1241-1300	SB40.
Wurmloch / Valea Viilor	1241-1300	SB40.		Zlagna / Schlatt	1301-1350	SB48.

Anhang 03.

Tab. 12.	12.-13. Jh. romanische oder frühgotische Basiliken, nach Maria Crîngaci-Țiplic[297]		
1. ALBA			
AB (3.2.)[298]	1241-1300	Bocksdorf / Băcăinți	E. 13. Jh. romanische Basilika
AB16.	1241-1300	Deutsch-Pien / Pianul de Jos *Hl. Ap. Jakobus*	13. Jh. romansiche Basilika
AB20.	vor 1241	Krakau / Cricău	2. H. 13. Jh. romanische

[297] Crîngaci-Țiplic 2011.
[298] Die im Artikel nicht erwähnten Kirchen sind im Klammer nach *Cap. IV. Repertoriul așezărilor din secolele 12-13 (atestare documentară, arhitecturală și arheologică)*, siehe Crîngaci-Țiplic 2011, 136-367.

		o. P.	Basilika
AB22.	vor 1241	Mühlbach / Sebeș *Hl. Maria*	A. 13. Jh. romanische Basilika
AB23.	1241-1300	Petersdorf / Petrești o. P.	13. Jh. romanische Basilika
AB(1.210.)	vor 1241	Schard / Șard o. P.	15. Jh. gotische Basilika ? keine ältere Kirche
AB27.	vor 1241	Unter-Wintz / Vințu de Jos *Hl. Maria*	- E. 13. Jh.- A. 14. Jh. gotische Basilika - 14. Jh. gotische Basilika
AB25.	vor 1241	Urwegen / Gârbova o. P.	13. Jh. romanische Basilika
AB24.	vor 1050	Weißenburg / Alba Iulia *Hl. Michael*	- 1. H. 11. Jh. Saalkirche, später: ? E. 11. Jh. romanische Basilika, später: ? E. 12. Jh. – nach Mongolensturm, ab 1270-1277
3. BRAȘOV			
BV (1.34.)	1241-1300	Brenndorf / Bod *Hl. Nikolaus*	13. Jh. romanische Basilika
BV (1.44.)	1301-1350	Bunsdorf / Bunești o. P.	? 13.-14. Jh. romanische, später: frühgotische Basilika
BV03.	vor 1241	Draas / Drăușeni *Hl. Nikolaus*	2. H. 12. Jh. Saalkirche, später: ? A. – E. 13. Jh. romanische Basilika
BV(1.94.)	vor 1241	Felmern / Felmer o. P.	13. Jh. romanische Basilika
BV10.	vor 1241	Galt / Ungra *Hl. Ap. Andreas*	2. H. 13. Jh. romanische Basilika
BV(1.110.)	vor 1241	Halmagen / Hălmeag *Hl. Kreuz*	13. Jh. Basilika
BV(1.109.)	1301-1350	Heldsdorf / Hălchiu *Hl. Ap. Andreas*	E. 13. Jh. frühgotische ? Basilika
BV(1.111.)	vor 1241	Honigberg / Hărman *Hl. Nikolaus*	13. Jh. romanische – frühgotische Basilika, nach Kerz
BV (1.56.)	1301-1350	Großschenk / Cincu *Hl. Maria*	2. H. 13. Jh. romanische Basilika
BV (1.49.)	1241-1300	Katzendorf / Cața o. P.	? E. 13. Jh. romanisch Basilika
BV11.	1301-1350	Kleinschenk / Cincșor *Hl. Petrus und Paulus*	2. H. 13. Jh. romanische Basilika, nach Kerz
BV (1.39.)	vor 1241	Kronstadt / Brașov *Hl. Bartholomeus*	E. 13. Jh. einer der größten romanischen Basiliken, nach

			Kerz
BV08.	vor 1241	Marienburg / Feldioara *Hl. Maria*	2. H. 13. Jh. romanische Basilika
BV(1.69.)	1241-1300	Neustadt / Cristian *Hl. Nikolaus*	? 2. Hl. 13. Jh. frühgotische Basilika
BV(193.)	vor 1241	Petersberg / Sânpetru *Hl. Petrus*	1. H. 14. Jh. Basilika
BV15.	vor 1241	Rothbach / Rodbav *Hl. Michael*	- vm. vor 1241, auf dem Berg, dreischiffige Basilika, später: 2. H. 13. Jh. romanische dreischiffige Basilika
BV(1.123.)	1241-1300	Seiburg / Jibert *Hl. Ap. Johannes ?*	13. Jh. romanische Basilika
BV16.	1241-1300	Stein / Dacia *Hl. Nikolaus*	? E. 13. Jh. romanische Basilika
BV(1.136)	? ca. 1400	Streitfort / Mercheașa o. P.	13. Jh. Basilika
BV(1.234.)	1241-1300	Tarteln / Toarcla o. P.	13. Jh. romanische Basilika
BV(1.100.)	1241-1300	Weidenbach / Ghimbav *Hl. Petrus*	E. 13. Jh. romanisch-gotische Basilika
BV17.	1241-1300	Wolkendorf / Vulcan o. P.	13. Jh. romanische ? Basilika ? Saalkirche
BV18.	vor 1241	Zeiden / Codlea *Hl. Georg* und *Hl. Michael*	? romanische Basilika oder Saalkirche
6. HUNEDOARA			
HD (1.31.)	1301-1350	Bärendorf / Beriu *Hl. Katharina*	? E. 13. Jh. romanische Basilika
HD02.	vor 1241	Broos / Orăștie *Hl. Nikolaus*	? 13. Jh. romanische Basilika
HD03.	1241-1300	Kleinschlatten / Zlatna *Marias Himmelfahrt*	? 13. Jh. romanische Basilika
HD(1.178.)	vor 1241	Rumes / Romos o. P.	? 13. Jh. romanische Basilika - 1. urk. Erwähnung 1487
7. MUREȘ			
MS (1.17.)	1241-1300	Arkeden / Archita o. P.	2. H. 13. Jh. romanische Basilika

MS (1.13.)	vor 1241	Trappold / Apold o. P.	13. Jh. romanische Basilika ?
8. SIBIU			
SB (1.4.)	1280 oder 1319-1325	Agnetheln / Agnita o. P.	vm 1. H. 13. Jh. romanische Basilika
SB (1.10.)	1241-1300	Alzen / Alțâna o. P.	? E. 13. Jh. romanische Basilika
SB24.	1241-1300	Arbegen / Agârbiciu *Hl. Maria* ?	E. 13. Jh. – A. 14. Jh. frühgotische Basilika
SB25.	1241-1300	Baaßen / Bazna *Hl. Nikolaus*	Romanische ? Saalkirche ? Basilika
SB (1.42.)	1301-1350	Braller / Bruiu *Hl. Nikolaus*	13. Jh. romanische Basilika
SB(1.261.)	vor 1241	Burgberg / Vurpăr o. P.	1. H. 13. Jh. romanische Basilika
SB (1.78.)	1301-1350	Denndorf / Daia o. P.	? E. 13. Jh. romanische Basilika
SB17.	1241-1300	Dobring / Dobârca o. P.	? 13. Jh. romanische Basilika
SB(1.141.)	1241-1350	Feigendorf / Micăsasa o. P.	? 14. Jh. gotische ? Basilika
SB (1.21.)	vor 1241	Freck / Avrig *Hl. Katherina*	A. 13. Jh. romanische Basilika
SB (1.68.)	vor 1241	Großau / Cristian *Hl. Servatius*	? E. 13. Jh. romanische Basilika
SB29.	1241-1300	Großkopisch / Copșa Mare o. P.	1. Hl. 14. Jh. gotische Basilika
SB(1.127.)	1301-1350	Großlasseln / Laslea *Hl. Ladislau*	? 14. Jh. gotische Basilika, siehe oben, Note 40.
SB (1.15.)	1241-1300	Großpold / Apoldu de Sus o. P.	? E. 13. Jh. romanische Basilika
SB(1.225.)	? 1301-1350	Großscheuern / Șura Mare *Hl. Maria*	13. Jh. romanische Basilika
SB(1.106.)	1301-1350	Hahnbach / Hamba o. P.	13. Jh. romanische Basilika
SB(1.105.)	1241-1300	Hammersdorf / Gușterița *Hl. Ap. Andreas*	E. 13. Jh. romanische Basilika
SB (1.57.)	vor 1241	Heltau / Cisnădie *Hl. Walpurga*	E. 12. – A. 13. Jh. romaniche Basilika
SB(1.203.)	E. 12. Jh.	Hermannstat Huet Platz / Sibiu *Hl. Maria*	- ? vor 1241 romanische ? Basilika

SB31.	1241-1300	Hetzeldorf / Aţel *Hl. Nikolaus*	14. Jh. Basilika – vm E. 13. Jh.
SB(1.116)	1301-1350	Holzmengen / Hosman o. P.	13. Jh. romanische Basilika
SB(1.146.)	1350-1400	Hundertbücheln / Movile *Hl. Michael*	13. Jh. romanische Basilika
SB (1.48.)	1241-1300	Kastenholz / Cașaolț *Hl. Maria*	E. 13. Jh. romanische Basilika
SB (1.52.)	vor 1241	Kerz / Cârța *Beate Mariae Virginis de Candelis*	1241-1300 romanische große Basilika
SB (1.54.)	1301-1350	Kirchberg / Chirpăr *Hl. Maria*	? E. 13. Jh. romanische Basilika
SB33.	1241-1300	Kleinkopisch / Copșa Mică o. P.	13. Jh. romanische ? Saalkirche ? Basilika
SB(1.226.)	? 1301-1350	Kleinscheuern / Șura Mică *Hl. Maria*	13. Jh. romanische Basilika
SB14.	1241-1300	Marktschelken / Șeica Mare *Hl. Martin*	ca. 1300 romanische Basilika
SB(1.131.)	1301-1350	Marpod / Marpod *Hl. Maria*	13. Jh. romanische Basilika
SB15.	1241-1300	Martinsberg / Șomartin *Hl. Martin*	13. Jh. dreischiffige Basilika
SB(1.137.)	1301-1350	Mergeln / Merghindeal *Hl. Maria und Hl. Aegidius*	13. Jh. romanische Basilika
SB21.	vor 1241	Meschen / Moșna *Hl. Maria*	13. Jh. romanische Saalkirche ? Basilika ?, später: 14. Jh. gotische Basilika
SB (1.58.)	vor 1241	Michelsberg / Cisnădioara *Hl. Michael*	E. 12. – A. 13. Jh. romanische Basilika
SB(1.237.)	12. Jh.	Neppendorf / Turnișor o. P.	E. 12. Jh. romanische Basilika
SB(1.151.)	1301-1350	Neudorf / Nou *Hl. Petrus und Paulus*	? E. 12. – A. 13. Jh. romaniche Basilika, nach Heltau / Cisnădie ?
SB(1.149.)	1241-1350	Nocrich / Leschkirch *Hl. Ladislau*	13. Jh. romanische Basilika

SB37.	vor 1241	Pretai / Bratei *Hl. Maria Magdalena*	? A. 14. Jh. gotische Basilika
SB(1.142.)	2. H. 12. Jh.	Reußmarkt / Miercurea Sibiului *Hl. Ap. Matthäus*	13. Jh. romanische Basilika
SB(1.182.)	1301-1350	Roseln / Ruja *Hl. Magdalena*	? 14. Jh. gotische ? Basilika
SB(1.173.)	1301-1350	Rosenau / Râșnov *Hl. Ap. Matthäus*	13. Jh. romanische Basilika
SB(1.179.)	vor 1241	Rothberg / Roșia o. P.	A. 13. Jh. romanische Basilika
SB22.	1301-1350	Sakadat / Săcădate o. P.	? 13. Jh. romanische Basilika, wie Freck / Avrig, siehe oben SB (1.21.)
SB(1.155.)	1241-1300	Salzburg / Ocna Sibiului o. P.	13. Jh. romanische Basilika
SB38.	1241-1300	Scharosch / Șaroș pe Târnave *Hl. Helena*	2. H. 13. Jh. romanische ? Basilika 1. H. 14. Jh. gotische Basilika
SB(1.214.)	? 1241-1300	Schellenberg / Șelimbăr *Hl. Maria*	13. Jh. romanische Basilika
SB (1.82.)	? 1319-1325	Schönberg / Dealu Frumos *Hl. Geist, Hl. Ap. Johannes*	? 13. Jh. romanische Basilika
SB(1.205)	1241-1300	? Stolzenburg / Slimnic *Allerheiligen*	? 13. Jh. romanische ? Basilika
SB07.	vor 1241	Talmesch / Tălmaciu o. P.	13. Jh. romanische Basilika
SB(1.161.)	1241-1300	Törnen / Păuca *Hl. Maria*	13. Jh. romanische Basilika
SB(1.254.)	1301-1350	Zied / Veșeud o. P.	13. Jh. romanische Basilika

Abbildungsliste und Herkunftsnachweis

Abb. 01. Südsiebenbürgische Landschaft der Kirchenburgen, 2020_11_12: https://www.evang.ro/ro/18-cetati-fortificate/
Abb. 02. Mortesdorfer Hügellandschaft, Foto: Andrea Leindl
Abb. 04. Dorfzentrum Mortesdorf: Kirchenburg (A) und Pfarrhof (B), Foto: Author
Abb. 05-06. Kirchenburg in Mortesdorf, Fotos: Gergely Tibad
Abb. 07. 13. Jahrhundert - Grenzverhaulinien in Siebenbürgen überlagert mit einer zeitgenossischen Karte, Țiplic 2007, Karte 8 / 376
Abb. 08. 12. – 13. Jh. Südsiebenbürgen. Romanische Kirchenbauten

Abb. 09. Spätantike - frühbyzantinische Martinskirchen und -klöster in Dalmatien und Istrien, Vedriš 2008, Abb. 04/98
Abb. 10. 1769-1773 Josephinische Landesaufnahme Südsiebenbürgen. Ausdehnung des *Comitat Albensis* / Komitat Weißenburg mit Markierung der Territorialverteilung im 16. bis 18. Jh. und der Lokalisierung von Mortesdorf, online 2020_11_17: https://deacademic.com/dic.nsf/dewiki/785350#Geschichte
Abb. 12. Bistum Siebenbürgen mit Erzdiakonien mit Darstellung seiner ältesten Besitztümer, Crîngaci-Țiplic 2020, Fig. 4/86
Abb. 13. 12.- 1. H. 13. Jh.: Territoriale Verteilung der nach urkundlichen, archäologischen oder baulichen Kriterien definierten romanischen Kirchen und Friedhöfe, Crîngaci-Țiplic 2020, Fig. 5/86
Abb. 14. 2. H. 13. Jh. Verbreitung der siebenbürgischen Kirchen und Klöster, Crîngaci-Țiplic 2020, Fig. 7/90
Abb. 15. Gewählte Saalkirchen für zukünftige typologische und bautechnische Vergleiche mit der *Hl. Martin* Kirche in Mortesdorf, nach Crîngaci-Țiplic 2020, Fig. 7/90

Tabelle und Nummerierungsliste

Tab. 01. 12.-13. Jh. urkundlich belegte Siedlungen, Besitzung der Gräfen von Talmesch / Tălmaciu
Tab. 02. Südsieb. romanische Saalkirchen aus dem 12. und 13. Jh., nach Maria Crîngaci-Țiplic[299]
Tab. 03. 13. Jh. – *Hl. Martin* Kirche, Martinsdorf, Martinsberg
Tab. 04. Saalkirchen in *Comitatus Albensis*, nach Maria Crîngaci-Țiplic[300]
Tab. 05. Romanische Pfarrkirche zw. 12. und 1. H. 13. Jh. in Südsiebenbürgen
Tab. 06. 13. Jh. romanische Kirchen, nach Maria Crîngaci-Țiplic[301]
Tab. 07. Typologisch-architektural und volumetrich ähnliche sieb.-sächs. Saalkirchen
Tab. 08. Anordnung der Kirchennummerierung nach ihrer heutigen pol.-geogr. Verbreitung
Tab. 09. 12. – 13. Jh. Saalkirchen. Synthese
Tab. 10. Saalkirchen mit vermutlich vergleichbaren Elemente mit der Hl. Martin Kirche in Mortesdorf (Anhang 01)
Tab. 11. Alphabetische Ordnung der erwähnten Ortschaften und deren Kirchen (Anhang 02.)
Tab. 12. 12.-13. Jh. romanische oder frühgotische Basiliken, nach Maria Crîngaci-Țiplic (Anhang 03.)

[299] Crîngaci-Țiplic 2011, Planșe / Harta 2.
[300] Crîngaci-Țiplic 2011, Harta 2; Crîngaci-Țiplic 2020. Die Ortschaften mit ihren Kirchen aus dem Szeklergebiet sind nicht berücksichtigt, obwohl sie im 12.-13. Jh. dem Weißenburger Komitats angehörten, wie u.a. die Dörfer Altzen / Oltszem / Olteni, Bardóc / Brăduț; Groß-Weindorf / Boroșneu Mare; Nagybacon / Bățanii Mari; Sepsibesenyő / Besenyő / Pădureni / Beșeneu – eine Hl. Martin Kirche -; Vargyas / Vârghiș, andere Teile des Sepsi-Stuhls / Sfântu Gheorghe (Kreis Covasna); Teile des Telegdi-Stuhls / Odorhei Komitat (Kreis Harghita); Ungarisch Härpen / Herepea; Marosoroszi / Orosia (Kreis Mureș)
[301] Crîngaci-Țiplic 2020, Abb. 7/90, hier Abb. 14.

Bibliographie:

Buchinger Günther, Schön Doris, Baugeschichte der Kirchenburg von Motiș/Mortesdorf, Gemeinde Valea Viilor, Kreis Sibiu. April 2019, unpubliziert.

Buchinger Günther, Schön Doris, *Die Kirche und Wehranlage von Motiș/Mortesdorf, Gemeinde Valea Viilor, Kreis Sibiu – Bau- und Nutzungsgeschichte vom Mittelalter bis in die Gegenwart.* Mortesdorf Wien. 2020

Cîmpeanu Liviu, *Consideraţii administrativ-juridice asupra celor Două Scaune (Mediaş şi Şeica Mare) în Evul Mediu* in Anuarul Institutului de Istorie A.D. Xenopol Iaşi. Nr. 48 / 2011, 35-40, online 2020_11_10: https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=11159

Crîngaci-Țiplic Maria, *The Rise of the Parish System in Transylvania as Reflected by the Archaeological Discoveries* in José C. SÁNCHEZ-PARDO, Emmet H. MARRON. Maria Crîngaci-Țiplic (hrsg.). *Ecclesiastical Landscapes in Medieval Europe. An archaeological perspective.* Summertown: Archaeopress Archaeology. 2020

Dinzelbacher Peter, Sachwörterbuch der Mediävistik. Stuttgart: Alfred Kröner. 1992

Fabini Hermann, *Atlas der siebenbürgisch-sächsischen Kirchenburgen und Dorfkirchen*. Hermannstadt: Monumenta. 1998

Grimm Jacob, Grimm Wilhelm, *Deutsches Wörterbuch*. 16 Bd. in 32 Teilbänden. Leipzig 1854-1961. online 2020_11_10: http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=DWB&mode=Vernetzung&lemid=GG25006#XGG25006

Gündisch Gustav, *Die Patrozinien der sächsischen Pfarrkirchen Siebenbürgens* in Kálmán BENDA u.a. *Forschungen über Siebenbürgen und seine Nachbarn*. München: Dr.Dr. Rudolf Trofenik. 1987, 93-102

Ignat Ioan-Cosmin, *O analiză cu privire la hramul bisericilor săsești din bazinul Hârtibaciului* în Ioan Marian ȚIPLIC. *Oameni și comunități în jurul Carpaților.* Cluj-Napoca: Academia Română. Centrul de Studii Transilvane. 2015, 185-198

Judic Bruno, *Le culte de saint Martin dans le haut moyen âge et l'Europe centrale* in Jasmina ARAMBAŠIĆ (hrsg). *De Sancti Martini. Saint Martin de Tours, symbole de la culture européenne*. Ljubljana: Mohorjeva. 2008, 32-44

Koepf Hans**, Binding** Günther**,** *Bildwörterbuch der Architektur*. Stuttgart: Alfred Kröner. 2016

Kristó Gyula, *Despre formarea comitatelor* in Dokumentum – Documente Acta 1998, 9-26

Lexikon des Mittelalters. 2., 3., 5., 7. Bd.: Bettlerwesen bis Codex von Valencia. Stuttgart [u.a.]: Metzler und München: Artemis-, 1980-1999

Marcu-Istrate Daniela, *Evangelische Kirche „Martinsberg" Kronstadt.* Brașov: Asociația Culturală Hieronymus. 2013

Moga Vasile, Ciugudean Horia, Repertoriul arheologic al județului Alba. Seria Bibliotheca Musei Apulensis II. Alba Iulia: Muzeul Național al Unirii. 1995

Nacu Andrei, *„Die Dorfhälften" auf dem Verwaltungsgebiet der siebenbürgisch-sächsischen Stühle (15.-19. Jh.).* În Forschungen zur Volks/ und Landeskunde 60. Bd. / 2017, 37-48

Popa Corina, Machat Christoph (hrsg.), *Stadt Schäßburg. Denkmaltopographie Siebenbürgen.* Köln: Rheinland. 2002
Priller Sascha, *Wehrkirchen als gesamteuropäische Erscheinung am Beispiel von Siebenbürgen.* Diplomarbeit, Universität Wien: Fakultät für Philosophie und Bildungswissenschaft. 2010
Prox Alfred, *Die Ostung der Burzenländer mittelalterlichen Kirchen* in Zeitschrift für Siebenbürgische Landeskunde 1/1985, 37-35
Roth Harald, *Kleine Geschichte Siebenbürgens*. Bonn u.a.: Böhlau. 2012, online DOI: https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412215484
Sălăjean Tudor, Cricău – un sat din comitatul Alba în secolele XIII-XV in Apulum 43/2006, 51-61, online: https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=17427
Țiplic Ioan Marian, *Die Grenverteidigung Siebenbürgens im Mittelalter (10.-14. Jahrhundert).* Heidelberg: Arbeitskreis für Siebenbürgische Landeskunde. 2007
Țiplic Ioan Marian, *The Southern Transylvania in the 13th century, a Border between Catholic Space and Non-Catholic Space* in Ioan Marian ȚIPLIC. Maria Crîngaci-Țiplic Maria (hrsg.). ArhIn I. Medieval Changing Landscape. Settlements, Monasteries and Fortifications. Sibiu: ASTRA Museum. 2016
Vedriš Trpmir, *Le culte de saint Martin en Dalmatie, Antiquité (V-Xie siècles). Sources archéologiques et hagiographiques* in Jasmina ARAMBAŠIĆ (hrsg). *De Sancti Martini. Saint Martin de Tours, symbole de la culture européenne*. Ljubljana: Mohorjeva. 2008, 92-106.

Online, 2020_11_10-17:

http://arheologie.ulbsibiu.ro/publicatii/bibliotheca/repsibiu/medieval.htm
https://www.arcanum.hu/en/online-kiadvanyok/
https://deacademic.com/dic.nsf/dewiki/785350#Geschichte
https://de.wikipedia.org/wiki/Liste_von_Orten_in_Siebenb%C3%BCrgen_mit_Kirchenburg_oder_Wehrkirche
https://www.evang.ro/ro/18-cetati-fortificate/
http://www.landluft.at/?page_id=3666
http://www.martinsfest.at/site/hlmartin/martinspfarrenburgenland
https://www.researchgate.net/publication/210367001_Repertoriul_arheologic_al_judetului_Alba
https://ro.wikipedia.org/wiki/Lista_monumentelor_istorice_din_jude%C8%9Bul_Mure%C8%99_-_A.
https://www.siebenbuerger.de/portal/land-und-leute/siebenbuerger-sachsen/
2020_11_13: http://arheologie.ulbsibiu.ro/publicatii/bibliotheca/repsibiu/a-h/talmaciu.htm
https://ro.wikipedia.org/wiki/Biserica_romano-catolic%C4%83_din_B%C4%83r%C4%83ban%C8%9B#/media/Fi%C8%99ier:RO_AB_Biserica_romano-catolica_din_Barabant_(28).jpg
https://ro.wikipedia.org/wiki/Ciumbrud,_Alba#/media/Fi%C8%99ier:Biserica_reformata_din_Ciumbrud_(54).JPG
https://de.wikipedia.org/wiki/M%C4%83n%C4%83rade
https://de.wikipedia.org/wiki/S%C3%A2ntimbru_(Alba)
https://www.cniptgeoagiubai.ro/capela-romanica-sau-rotonda/

https://transylvaniabeyond.com/destination/the-calnic-fortified-church/; https://ome-lexikon.uni-oldenburg.de/orte/kelling-calnic;
https://www.facebook.com/media/set/?vanity=429276641165558&set=a.429277581165464
https://en.wikipedia.org/wiki/Cric%C4%83u
https://www.siebenbuerger.de/ortschaften/michelsdorf-kokel/bilder/bilder/1398009579-evang-kirche.jpg
https://en.wikipedia.org/wiki/G%C3%A2rbova
https://en.wikipedia.org/wiki/Cenade
https://www.siebenbuerger.de/ortschaften/seiden/
https://en.wikipedia.org/wiki/G%C3%A2rbova
https://www.siebenbuerger.de/ortschaften/deutsch-kreuz/luftbilder/12583.html
https://www.google.com/search?q=viscri&client=firefox-b-d&sxsrf=ALeKk00vmbQ5gzw2KrEw_5w4s4mgGRQq7A:1607451923069&tbm=isch&source=iu&ictx=1&fir=aJydFqPUoen2tM%252CYmvgxn54PbDAZM%252C_&vet=1&usg=AI4_-kRed-TR7xTitIz7CyVm_0sgYF3kWg&sa=X&ved=2ahUKEwi9tviGgb_tAhXNHXcKHajWABgQ9QF6BAgMEAE#imgrc=aJydFqPUoen2tM
https://ro.wikipedia.org/wiki/Dr%C4%83u%C8%99eni,_Bra%C8%99ov#/media/Fi%C8%99ier:Drauseni_Biserica_fortificata.JPG
https://de.wikipedia.org/wiki/Homorod
https://www.siebenbuerger.de/ortschaften/kronstadt/bilder/53854.html
http://www.zborpestetransilvania.ro/wp-content/uploads/2012/01/zbor-peste-transilvania-biserica-daia-5.jpg
https://ro.wikipedia.org/wiki/Agri%C8%99teu,_Mure%C8%99#/media/Fi%C8%99ier:RO_MS_Biserica_reformata_din_Agristeu_(8).JPG
https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Bahnea,_Mure%C8%99?uselang=de;
https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Bahnea,_Mure%C8%99?uselang=de#/media/File:BahneaMS_(2).JPG
https://www.siebenbuerger.de/ortschaften/grossalisch/luftbilder/12698.html
https://www.siebenbuerger.de/ortschaften/kleinalisch/luftbilder/12918.html;
https://ro.wikipedia.org/wiki/Biserica_fortificat%C4%83_din_Seleu%C8%99_(Zag%C4%83r)
https://de.wikipedia.org/wiki/Nade%C8%99#/media/Datei:Ansamblul_bisericii_fortificate-vedere_aeriana_2.JPG
https://ro.wikipedia.org/wiki/Stej%C4%83renii,_Mure%C8%99
https://familypedia.wikia.org/wiki/Cund,_Mure%C8%99
https://ro.wikipedia.org/wiki/Biserica_reformat%C4%83_din_Albe%C8%99ti
https://hu.wikipedia.org/wiki/Csics%C3%B3holdvil%C3%A1gi_er%C5%91dtemplom
https://povestisasesti.com/2014/08/11/comori-nestiute-biserica-fortificata-de-la-tapuabstdorf/
https://www.tripadvisor.com/LocationPhotoDirectLink-g7060148-d7377256-i322386107-Fortified_Church-Alma_Vii_Sibiu_County_Central_Romania_Transylvania.html
https://en.wikipedia.org/wiki/Bazna; https://de.wikipedia.org/wiki/Bazna
https://www.welcometoromania.ro/DN14/DN14_Buia_biserica_evanghelica_r.htm
http://arheologie.ulbsibiu.ro/publicatii/bibliotheca/repsibiu/a-h/buzd.htm

https://de.wikipedia.org/wiki/D%C3%A2rlos
https://www.siebenbuerger.de/ortschaften/Felsendorf/;
https://ro.wikipedia.org/wiki/Flore%C8%99ti,_Sibiu
https://en.wikipedia.org/wiki/Axente_Sever,_Sibiu;
https://www.dreamstime.com/fortified-church-axente-sever-romania-white-saxon-village-frauendorf-transsylvania-image99753338
https://ro.wikipedia.org/wiki/Biserica_evanghelic%C4%83_maghiar%C4%83_din_Cop%C8%99a_Mic%C4%83
https://www.welcometoromania.ro/DN14/DN14_Tarnavioara_biserica_fortificata_r.htm; https://www.tarnavioara.ro/scoli-de-vara/#scoala_de_fotografie
https://www.siebenbuerger.de/ortschaften/magarei/luftbilder/12993.html;
https://asociatiapatru.ro/category/magarei/
https://www.siebenbuerger.de/ortschaften/martinsberg/luftbilder/13023.html;
http://digital.ub.uni-duesseldorf.de/ihd/content/pageview/3405037;
https://hu.wikipedia.org/wiki/M%C3%A1rtonhegy_(Rom%C3%A1nia)#/media/F%C3%A1jl:%C8%98omartin_-_ansamblul_bisericii_evanghelice.jpg;
https://www.siebenbuerger.de/ortschaften/martinsberg/
https://www.welcometoromania.ro/DN14/DN14_Petis_biserica_evanghelica_r.htm
https://ro.wikipedia.org/wiki/Brateiu,_Sibiu
https://ro.wikipedia.org/wiki/Rusciori,_Sibiu#/media/Fi%C8%99ier:RusciorіSB_(23).JPG;
https://www.biserici.org/index.php?menu=CU&code=2593&criteria=Rusciori&quick=&radio=b&order=P.TOWN,C.NAME,P.NAME
https://www.siebenbuerger.de/ortschaften/schaal/luftbilder/13255.html
https://www.welcometoromania.ro/DN14/DN14_Smig_biserica_evanghelica_r.htm;
https://ro.wikipedia.org/wiki/%C8%98mig,_Sibiu#/media/Fi%C8%99ier:RO_SB_Biserica_evanghelica_din_Smig_(14).jpg
https://tudorduică-transsylvanica.ro/istorie-transilvania/despre-satul-sorostin-schorstn-schorsten-sorostely/
https://www.wikidata.org/wiki/Q843137

DOI: 10.35218/armca.2020.2.03

Zoomorphic Images and Ornaments with Rosettes in Christian Art of the Caucasus: Formation Paths of the Traditional Schemes*

Ekaterina Yu. Endoltseva**

Abstract: The article deals with the pathes of the formation of the traditional schemes in Christian art of Caucasus. On the example of several motifs, some zoomorphic images and ornaments with rosettes, one can notice that their origins, which are found both in the Christian context and in everyday culture, could be associated with the stable influence of religious beliefs and cults dating back to the Neolithic era. Other images may have been inherited from an earlier local archaeological culture (Koban-Colchis).

Keywords: zoomorphic images, traditional art, rosette ornaments, Christianity, stone reliefs

Extensive studies of architectural plastics of the medieval Caucasus (4^{th}–14^{th} centuries) allow a number of interesting observations regarding the formation paths and the possible origins of certain images in the Christian art of this region. The images in question, although found on the façades of Christian churches, are hard to put in the context of the canons of this religion.

Below, there are several types of images as an example, the zoomorphic ones occupying an important place therein. Thus, the bull's head motif is found in the architectural decoration of the exteriors of some Christian churches[1]. N. A. Aladashvili has written that some images of animals in Georgian sculpture could be influenced by many ancient archaeological cultures[2]. The ethnographers have methodologically discussed the possibility of comparing archaeological artifacts of the ancient cultures

* The study has been supported by the RFFI grants Nos. 18-012-00319 and 20-512-07001.

** Researcher, Institut of Oriental Studies, Russian Academy of Sciences, Moscow

[1] Endoltseva E. Yu. Syncretic Images: the Image of a Bull's Head in the Architectural Plastics of Christian Churches in the South Caucasus during the Middle Ages // Problems of History, Philology, Culture. No. 2. 2017. p. 323–338. (Sinkreticheskiye obrazy: izobrazheniye bych'yey golovy v arkhitekturnoy plastike khristianskikh khramov na yuzhnom Kavkaze v period Srednevekov'ya // Problemy istorii, filologii, kul'tury.)

[2] Aladashvili N.A. Monumental Sculpture of Georgia. Moscow, 1977. P. 217-234. (Monumental'naya skul'ptura Gruzii.)

with household items of the 18th–20th centuries, originating from areas with a well-preserved traditional way of life. A. A. Miller has noted the conservatism and stability of the material culture of many Caucasian peoples, especially those who inhabited the mountainous regions (Avars, Laks). He has pointed to the amazing preservation of "archaisms in everyday use <...> at least in terms of material culture"[3]. A. A. Miller's idea of the continuity of the forms and the ornaments of wooden dishes in western Dagestan from clay vessels of distant eras has been developed by Yu. Yu. Karpov[4]. It can be illustrated by the example of the so-called "horned" vessels. Discussing the sacred meaning of this symbol (horn), the author examines its connection "with the ancient cults of the Near and Middle East"[5]. Similar considerations regarding archaisms in the concept of decorating a traditional Avar house are made by G. Ya. Movchan[6]. Similarly V. V. Bardavelidze argues, analyzing the graphic art and the concept of dwelling in the northwestern mountainous part of Georgia, Svaneti[7]. As in the case of the mountainous regions of Dagestan, the author draws attention to the abundance of archaisms in the material culture of people living in this territory.

Fig. 1

[3] Miller A. A. Ancient Forms in the Material Culture of the Modern Population of Dagestan // Materials on Ethnography. Leningrad, 1927. P. 18. (Drevniye formy v material'noy kul'ture sovremennogo naseleniya Dagestana // Materialy po etnografii.)
[4] Karpov Yu. Yu. "Horned" Wooden Vessels of Western Dagestan // Ethnographic Papers. No. 12. 1998, p. 5–13. («Rogatyye» derevyannyye sosudy zapadnogo Dagestana// Etnograficheskiye tetradi.)
[5] Ibid. P. 11.
[6] Movchan G. Ya. An old Avar House in the Mountains of Dagestan and its Fate. (Based on the Materials of the Author's Surveys 1945–1964.) Moscow, 2001. (Staryy avarskiy dom v gorakh Dagestana i yego sud'ba. Po materialam avtorskikh obsledovaniy 1945–1964 gg.)
[7] Bardavelidze V. V. The Oldest Religious Beliefs and Ceremonial Graphic Art of the Georgian Tribes. Tbilisi, 1957. (Drevneyshiye religioznyye verovaniya i obryadovoye graficheskoye iskusstvo gruzinskikh plemen.)

Fig. 2

As for the architectural plastics of Christian churches of the Middle Ages in the Caucasus, images of a bull's head (recognizable by the horns in the shape of a crescent, unlike the curling horns of a ram) appear on the territory of Georgia (on the capitals of the pilasters of the baptismal chamber of the Bolnisi Zion (5th century), on the eastern facade of the Svetitskhoveli temple in Mtskheta (11th century), above the entrance gate in the brick wall surrounding this cathedral (dates back to the same time) (**Fig. 1**), historical Armenia (now South-Eastern Turkey) (Church of the Holy Cross on Akhtamar Island, 10th century), present-day Armenia (tambour of the cathedral of Geghard monastery, beginning of 13th century) (**Fig. 2**), capitals of gavit columns in Sanahin monastery (late 12th century), span of a slit window (**Fig. 3**) in the same building). Around the same time (8th-10th centuries), the motif of the bull's head is recorded in the traditional culture of some partly Christianized tribes that inhabited the Caucasus. For example, among the archaeological monuments of the Alan culture there is a catacomb burial ground discovered in 1977 near the village of Tarskoye (on the right bank of the Kambileevka River, Prigorodny District, North Ossetia), dating back to the 8th–9th centuries[8]. Here, among the grave goods, four bronze belt plaques in the shape of bull's heads have been found, which may have served

[8] Kantemirov E. S., Dzattiaty R. G. Tara Catacomb Burial Ground of the 8th–9th centuries AD // Alans: History and Culture. Vladikavkaz, 1995. P. 259. (Tarskiy katakombnyy mogil'nik VIII–IX vv. n.e. // Alany: istoriya i kul'tura.)

as amulets. Images of bull's heads are also found on some belt buckles found near the village of Bezhta (8^{th}–10^{th} centuries) in the western high-mountainous Dagestan (Bezhtinsky site, Western Dagestan) during the study of the burial ground of the same name[9].

Fig. 2

When interpreting this motive, one has to recall the cult of the bull, which was extremely popular on the territory of the entire Mediterranean and the Middle East in pre-Christian times. The origin of this cult is explained by the development of agriculture and the transition to a sedentary lifestyle. In most of these cultures, the bull was perceived as an earthly incarnation of God or as an attribute of him. There is also numerous evidence of the veneration of bull heads (skulls, bucrania), or horns as a symbol of supremacy and male power. Images of a bull's head as a sacred sign, containing various shades of meaning (attributes of the supreme priestly power and a symbol of gods, masculine strength and fertility, protective function during the transition to the other world, amulet), was widespread in

[9] Davudov O. M., Mammaev M. M. Typology and Artistic and Stylistic Features of Medieval Zoomorphic Buckles from Western Dagestan // Antiquities of the Caucasus and the Middle East. Makhachkala, 2005. P. 166. (Tipologiya i khudozhestvenno-stilisticheskiye osobennosti srednevekovykh zoomorfnykh pryazhek iz Zapadnogo Dagestana// Drevnosti Kavkaza i Blizhnego Vostoka.)

the Caucasus, in general in the Mediterranean world and in the Middle East. This sign appears in a Christian context, possibly thanks to a pre-Christian ritual tradition.

Fig. 4

Fig. 5

To understand the meaning of this sign, the ethnographic data should be also applied. It is known that until recently, bull skulls were fixed over the entrance to a traditional Avar house as a talisman. Sculptural images of bull's heads above the entrance to the territory of the Svetitskhoveli temple or in the

span of a slit-like window in Sanahin could be an echo of this practice. In the Christian context, the bull and bull's head were perceived as a symbol of Christ's atoning sacrifice. This idea is accentuated when the bull's head is depicted next to a ritual vessel (tambour of the Geghard cathedral). Thus, the appearance of the bull's head motif in medieval Christian art (and in traditional everyday culture up to now) is probably associated with the influence of the ancient cult, once widespread in the Mediterranean and the Middle East, dating back to the Neolithic era.

Fig. 6

Fig. 7

The emergence of another type of images unusual for Christian art, is possibly connected with the influence of the more ancient archaeological cultures that are spread over a territory in question. Hence zoomorphic images found on a group of reliefs adorning the façades of some Christian churches in Abkhazia, South Ossetia, and, in part, Georgia (three reliefs from Mount Anakopia (**Figs. 4, 5**), a relief depicting a bull and a lion from the Sukhum mountain (**Fig. 6**), a relief depicting two birds from Mramba (**Fig. 7**) (the last two from the AGM collection), a bird on a slab with a cross and a slab with a fish from Mramba, lions in the scene of "Daniel in the lion's den" from the village of Veseloye **(Fig. 8**), animals from Kasagin, Nadarbazevi, Kvaisis-Jvari, a sea monster consuming Iona on the top of the window from Beris-Sakdari in Eredvi, lions from the scene of "Daniel in the lion's den" on the top of the window from Azavreti, lions on the top from Gumbati, Kekhvi, zoomorphic images in the architectural decoration of the Church of St. George in Bza, etc.) have a number of common stylistic characteristics[10]; all

[10] Endoltseva E. Yu., Skakov A. Yu. Zoomorphic Images in the Architectural Plastics of the Caucasus in the 9th - 11th centuries. (Abkhazia and South Ossetia): traditional culture in the formation of Christian images // Bulletin of the Orthodox St. Tikhon Humanitarian University. V (37). 2020. P. 9-28. (Zoomorfnyye obrazy v arkhitekturnoy plastike Kavkaza IX – XI vv.

images having a rough, linear-planar drawing, simple stylistic features in the depiction of animal skin, plumage of birds and fish scales. To convey the texture of the hair of animals, short, shallow parallel diagonal notches are usually used. The plumage of birds is shown in a similar way, that is, multidirectional (depending on the part of the body: wings, tail, body proper) parallel strokes-notches of different length. The fish scales in this case are indicated by frequent dots-holes covering the entire surface area of their body, that is, from the gill cover to the beginning of the tail. Separate, most significant fragments of the muzzles of all the animals in question are shown the same way. Thus, their eyes in all cases are indicated succinctly, as two semicircular arcs with a small hole in the middle. All animals are shown in a generalized way (in a flat graphic style) so that their biological identification is at times quite problematic. The stylistic analysis of these images, as well as certain iconographic parallels, the architectural and archaeological context allow placing these images in a period between the middle of the 10th and the first half of the 11th centuries.

Fig. 8

Concerning possible origins of this style, it is of note that the originality of the culture of the upper reaches of the Ksani and Liakhvi rivers (South Ossetia) at the turn of the 9th and the 10th centuries owes to "frequent changes of power in this territory (Tao Bagratids – Abkhazian tsars – Ani – Abkhazian tsars), which brought new architectural trends"[11]. These images "could reflect some of the local artistic traditions that contributed to the spiritual and cultural upsurge in the northern part of Western Kartli as the

(Abkhaziya i Yuzhnaya Osetiya): Traditsionnaya kul'tura v formirovanii khristianskikh obrazov// Vestnik Pravoslavnogo Svyato-Tikhonovskogo gumanitarnogo universiteta.)

[11] Vinogradov A. Yu., Beletsky D. V. Church Architecture of Abkhazia in the Era of the Abkhaz Kingdom: End of 8th-10th century. Moscow, 2015. P. 295. (Tserkovnaya arkhitektura Abkhazii v epokhu Abkhazskogo tsarstva. Konets VIII–X v.)

region least affected by Arab raids at the turn of the 9th and the 10th centuries"[12]. The appearance of such images may be associated with the influence of traditional culture, the reflections of which are found on the monuments of this region from the Bronze Age on.

As the studies of A. Yu. Skakov and a number of other authors show, the "Koban-Colchian bestiary" has survived this community in a significant part of its area, and, albeit with some innovations and transformations, has continued to exist in the Sarmatian, Alanian and Tsebeldian time (the latter being a culture of historical Apsils in the territory of Abkhazia and the adjacent regions of Georgia). Of particular interest is the persistence of syncretic zoomorphic images (feline-dog/wolf, horse-dog/wolf, etc.). To the contrary, the influence on the part of the Scythian-Alanian mythology and the art of Iranian origin, although significant, has neither determined, nor affected the far-reaching foundations of the worldview, at least those formed in the Koban-Colchian period (11th–5th centuries BC)[13].

The repertoire of zoomorphic images of medieval art, as described above, goes well with the bestiary typical of earlier periods in the Central Caucasus, the Western Transcaucasia and the adjacent regions. The above-mentioned "syncretic" images should be mentioned here, namely those, which are difficult to confidently determine as for the species of the animal depicted. Once, it a kind of animal depicted on the obverse of the blade of a significant part of the Coban-Colchis ornamented axes has been disputed: is it a horse or a dog. B. A. Kuftin though has been closer to the truth, when calling this animal "a fantastic predator"[14], "a wingless dragon, a wolf 'gver'"[15], a creature of "draconian character"[16]. The analysis of all available images on the Koban-Colchis ornamented axes has permitted, upon accentuation and detailed consideration of the particularities, to determine that "it is about a syncretic image comprising the features of both a horse and a dog. Obviously, the ancient masters in this case did not need to accurately display the specific characteristics of the depicted animal"[17]. It is significant that this syncretic image of a "horse-dog" finds parallel in the mythological image of the peoples of the Central Caucasus (the mythology of the Abkhaz,

[12] Ibid. P. 296.
[13] Endoltseva E. Yu., Skakov A. Yu. Zoomorphic Images… P. 18.
[14] Kuftin B. A. Materials for the Archeology of Colchis. Vol. 2: Archaeological Research in the Rion Lowland and on the Black Sea Coast in 1935 and 1936. Tbilisi, 1950. P. 9. (Materialy k arkheologii Kolkhidy. T. II: Arkheologicheskiye izyskaniya v Rionskoy nizmennosti i na Chernomorskom poberezh'i 1935 i 1936 godov.)
[15] Ibid. Vol. 1. Tbilisi, 1949. P. 140.
[16] Ibid. P. 194.
[17] Skakov A. Yu. On One of the Groups of Koban-Colchis Ornamented Axes // Historical and Archaeological Almanac. No. 4. Armavir; Moscow, 1998. P. 19. (Ob odnoy iz grupp kobano-kolkhidskikh ornamentirovannykh toporov // Istoriko-arkheologicheskiy al'manakh.)

Ossetians and Georgians has been reconstructed by their folklore and epic)[18]. Similar syncretic images of animals appear on the Caucasian etched belts of the Bronze Age.

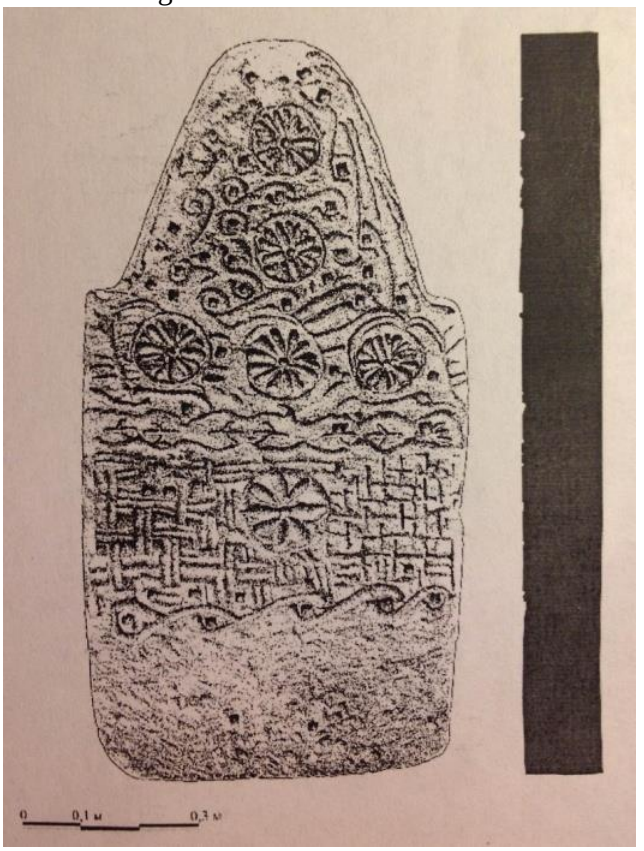


Fig. 9

The flat graphic style, typical for the above-quoted group of Christian reliefs, also quite agrees with the artistic traditions of this territory in the Late Bronze – Early Iron Age. It should be noted, in particular, that for zoomorphic plastics, which, as a rule, has an emphasized volumetric character, it is in the regions of the Central, Western, and Eastern Caucasus, in the mountainous and foothill zones, that the accentuated flatness, the desire to avoid relief wherever possible, rendering almost exclusively the outline of the animal is characteristic. As a result, the figurines have been replaced by curly and openwork plaques or buckles. As a rule, there buckles

[18] Ibid. P. 19–21.

date back to the 3rd century BC – 2nd century AD[19]. Perhaps the originality of the group of reliefs discussed above is precisely due to the influence of traditional culture in the territories that were most active in the revival of artistic life in the Western and the Central Transcaucasia following the devastating Arab conquests.

Yet another example of the possible influence of traditional culture on the visual repertoire of Christian art in the Caucasus from the Middle Ages to the present day is two ornamented steles found in course of the protective excavations in the flood zone of the hydroelectric power station under construction in 2013. Both steles are made of limestone, having an anthropomorphic shape. One has been found in structure No. 12 of the Gotsatlinsky (Ortokolinsky) 1st settlement of the 10th–12th centuries[20] (Dagestan) (**Fig. 9).** The decoration system of this stele may be tentatively divided in two parts. The top shows five rosettes in the form of lines radiating from the middle, against a background of S-shaped patterns with drilled grooves at the ends. In the lower part there is a rosette of the above type in the middle of two stripes intersecting at right angles that form a simple "lattice"-type ornament. The upper and the lower parts are separated by a strip of "bird's footprint" ornament, bordered on both sides by wavy lines. S-shaped patterns with drilled grooves at the ends complete the composition. The second stele comes from building No. 13 of the same settlement (**Fig. 10**). A ribbon ornament is carved on its obverse. In the middle of the upper part there is a four-petal rosette framed by oblique notches of the "braid" type[21]. This pattern is inscribed in a circle of intertwining loops made of a ribbon in three and four stripes. The same chain surrounds the left (preserved) edge of the lower part of the stele. Its main field is occupied by intersecting diagonal lines made up of ribbons braided in two stripes, which form a "lattice".

[19] Tekhov B. Archeology of the South Ossetia. Vladikavkaz, 2006. P. 463. (Arkheologiya yuzhnoy chasti Osetii.)
[20] Albegova Z. Kh., Magomedov R. G., Taymazov A. I. Steles of the Gotsatlinsky (Ortokolinsky) 1st Settlement of the 10th–12th centuries // E. I. Krupnov and the Development of Archeology of the North Caucasus. 28th Krupnov Readings. (Materials of the International Research Conference. Moscow, April 21-25, 2014.) Moscow, 2014. P. 309–311. (Stely Gotsatlinskogo (Ortokolinskogo) 1-go poseleniya X – XII vv. // Ye. I. Krupnov i razvitiye arkheologii Severnogo Kavkaza. XXVIII Krupnovskiye chteniya. Materialy Mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii Moskva, 21-25 aprelya 2014.)
[21] Endoltseva E. Yu. Steles from the 1st Gotsatlinsky Settlement: Iconographic Context // Ibid. P. 345–347. (Stely s 1-go Gotsatlinskogo poseleniya: ikonograficheskiy kontekst.)

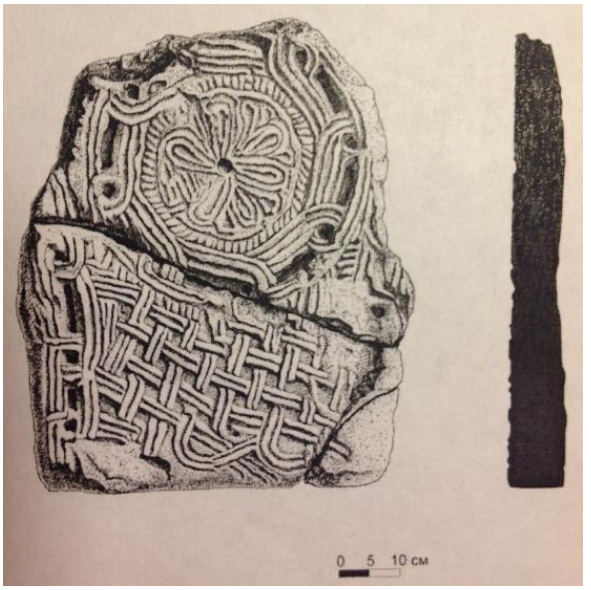


Fig. 10

The closest geographical, typological, and, probably, functional analogies[22] allow identifying these steles as memorial plates that have been erected in "sacred places" (similar artifacts having existed in Georgia in the 10th–11th centuries), previously occupied by the pagan sanctuaries. They have also been used as border markers[23]. The circumstances of finding these two plates (in situ) permit to clarify their function. They have been found in the basement (utility) floors of buildings, often next to the food stores. These steles clearly have had a sacred meaning; they can be associated with a so far unknown complex of traditions and beliefs[24]. Thus, the signs shown on these plates (rosettes and braided ribbon ornament) must have also had a sacred meaning in the traditional everyday culture of the non-Christian population of the identified settlement. It is however interesting that the same signs have been widespread in the Christian art of Armenia, Georgia, and the Byzantine Empire of the time in question (10th–11th centuries)[25]. These same signs, especially various kinds of rosettes and braided ornaments, have been widely used, at least until the 1960s, in the decoration of a traditional Avar house (in

[22] Debirov P. M. Stone Carving in Dagestan. Moscow, 1966. P. 31. Figs. 54–61. (Rez'ba po kamnyu v Dagestane.)
[23] Ibid. P. 32.
[24] Albegova Z. Kh., Magomedov R. G., Taymazov A. I. Steles of the Gotsatlinsky… P. 309.
[25] Endoltseva E. Yu. Steles from the 1st Gotsatlinsky… P. 309.

the mountain villages of Dagestan)[26]. In such a system of decoration they obviously have had the meaning of apotropes.

Thus, the origins of certain traditional images in the Caucasus, which are found both in the Christian context and in everyday culture, could be associated with the stable influence of religious beliefs and cults dating back to the Neolithic era. Other images may have been inherited from an earlier local archaeological culture (Koban-Colchis).

List of Illustrations:

Fig. 1. The bull's head. The entrance gate of the Mtskheta monastery. Photo by P. Takhnaeva.
Fig. 2. Same. Geghard Cathedral, Armenia. Tambour. Photo by E. Yu. Endoltseva.
Fig. 3. Slit window in Sanahin monastery, Armenia. Photo by E. Yu. Endoltseva.
Fig. 4. Relief with the image of a lion and vortex rosettes. Mount Anakopia. Abkhazia. Photo by E. Yu. Endoltseva.
Fig. 5. Relief with a fish and two cypresses. Mount Anakopia. Abkhazia. Photo by E. Yu. Endoltseva.
Fig. 6. Relief depicting a bull and a lion from the Sukhum mountain. Abkhaz State Museum. Photo by E. Yu. Endoltseva.
Fig. 7. Relief depicting two birds from Mramba. Abkhaz State Museum. Photo by E. Yu. Endoltseva.
Fig. 8. Relief depicting "Daniel in the lion's den" from the village of Veseloye. Krasnodar Region. Russian Federation. Armarchuk E. A., Mimokhod R. A., Sedov V. V. Christian temple in the village Veseloye near Sochi // Institute of Archeology. New expedition projects. Moscow, 2015. P. 76.
Fig. 9. Stele from the building No. 12 of the Gotsatlinsky (Ortokolinsky) 1st settlement (Dagestan). Albegova Z. Kh., Magomedov R. G., Taymazov A. I. Steles of the Gotsatlinsky (Ortokolinsky) 1st Settlement of the 10th–12th centuries // E. I. Krupnov and the Development of Archeology of the North Caucasus. 28th Krupnov Readings. (Materials of the International Research Conference. Moscow, April 21-25, 2014.) Moscow, 2014. Fig. 1.2.
Fig. 10. Stele from the building No. 13 of the Gotsatlinsky (Ortokolinsky) 1st settlement (Dagestan). Ibid. Fig. 1.3.

References:

Aladashvili N.A., *Monumental Sculpture of Georgia*. Moscow, 1977. P. 217-234. (Monumental'nayaskul'pturaGruzii.)
Albegova Z. Kh., Magomedov R. G., Taymazov A. I., *Steles of the Gotsatlinsky (Ortokolinsky) 1st Settlement of the 10th–12th centuries* // E. I. Krupnov and the Development of Archeology of the North Caucasus. 28thKrupnov Readings. (Materials of the International Research Conference. Moscow, April 21-25, 2014.)

[26] Movchan G. Ya. An old Avar House…

Moscow, 2014. P. 309–311. (StelyGotsatlinskogo (Ortokolinskogo) 1-go poseleniya X – XII vv. // Ye. I. KrupnovirazvitiyearkheologiiSevernogoKavkaza. XXVIII Krupnovskiyechteniya. MaterialyMezhdunarodnoynauchnoykonferentsii Moskva, 21-25 aprelya 2014.)

Bardavelidze V. V., *The Oldest Religious Beliefs and Ceremonial Graphic Art of the Georgian Tribes*. Tbilisi, 1957. (Drevneyshiyereligioznyyeverovaniyaiobryadovoyegrafiheskoyeiskusstvogruzinskikhplemen.)

Davudov O. M., Mammaev M. M., *Typology and Artistic and Stylistic Features of Medieval Zoomorphic Buckles from Western Dagestan* // Antiquities of the Caucasus and the Middle East. Makhachkala, 2005. P. 166. (Tipologiyaikhudozhestvenno-stilisticheskiyeosobennostisrednevekovykhzoomorfnykhpryazhekizZapadnogo Dagestana// DrevnostiKavkazaiBlizhnegoVostoka.)

Debirov P. M., *Stone Carving in Dagestan*. Moscow, 1966. P. 31. Figs. 54–61. (Rez'ba po kamnyu v Dagestane.)

Endoltseva E. Yu., *Steles from the 1st Gotsatlinsky Settlement: Iconographic Context* // Ibid. P. 345–347. (Stely s 1-go Gotsatlinskogoposeleniya: ikonograficheskiykontekst.)

Endoltseva E. Yu., *Syncretic Images: the Image of a Bull's Head in the Architectural Plastics of Christian Churches in the South Caucasus during the Middle Ages* // Problems of History, Philology, Culture. No. 2. 2017. P. 323–338. (Sinkretiheskiyeobrazy: izobrazheniyebych'yegolovy v arkhitekturnoyplastikekhristianskikhkhramovnayuzhnomKavkaze v period Srednevekov'ya// Problemyistorii, filologii, kul'tury.)

Endoltseva E. Yu., Skakov A. Yu., *Zoomorphic Images in the Architectural Plastics of the Caucasus in the 9th - 11th centuries. (Abkhazia and South Ossetia): traditional culture in the formation of Christian images* // Bulletin of the Orthodox St. Tikhon Humanitarian University. V (37). 2020. P. 9-28. (Zoomorfnyyeobrazy v arkhitekturnoyplastikeKavkaza IX – XI vv. (AbkhaziyaiYuzhnayaOsetiya): Traditsionnayakul'tura v formirovaniikhristianskikhobrazov// VestnikPravoslavnogoSvyato-Tikhonovskogogumanitarnogouniversiteta.)

Kantemirov E. S., Dzattiaty R. G., *Tara Catacomb Burial Ground of the 8th–9th centuries AD* // Alans: History and Culture. Vladikavkaz, 1995. P. 259. (Tarskiy katakombnyy mogil'nik VIII–IX vv. n.e. // Alany: istoriya i kul'tura.)

Karpov Yu. Yu., *"Horned" Wooden Vessels of Western Dagestan* // Ethnographic Papers. No. 12. 1998. P. 5–13. («Rogatyye» derevyannyyesosudyzapadnogoDagestana// Etnograficheskiyetetradi.)

Kuftin B. A., *Materials for the Archeology of Colchis. Vol. 2: Archaeological Research in the Rion Lowland and on the Black Sea Coast in 1935 and 1936*. Tbilisi, 1950. P. 9. (Materialy k arkheologiiKolkhidy. T. II: Arkheologicheskiyeizyskaniya v Rionskoynizmennostiina Chernomorskompoberezh'i 1935 i 1936 godov.)

Miller A. A., *Ancient Forms in the Material Culture of the Modern Population of Dagestan* // Materials on Ethnography. Leningrad, 1927. P. 18. (Drevniyeformy v material'noykul'turesovremennogonaseleniyaDagestana // Materialy po etnografii.)

Movchan G. Ya., *An old Avar House in the Mountains of Dagestan and its Fate*. (Based on the Materials of the Author's Surveys 1945–1964.) Moscow, 2001. (Staryyavarskiydom v gorakhDagestanaiyegosud'ba. Po materialamavtorskikhobsledovaniy 1945–1964 gg.)

Skakov A. Yu., *On One of the Groups of Koban-Colchis Ornamented* Axes // Historical and Archaeological Almanac. No. 4. Armavir; Moscow, 1998. P. 19. (Ob odnoyizgruppkobano-kolkhidskikhornamentirovannykhtoporov // Istoriko-arkheologicheskiyal'manakh.)
Tekhov B., *Archeology of the South Ossetia*. Vladikavkaz, 2006. P. 463. (Arkheologiyayuzhnoychasti Osetii.)
Vinogradov A. Yu., Beletsky D. V., *Church Architecture of Abkhazia in the Era of the Abkhaz Kingdom: End of 8th-10th century*. Moscow, 2015. P. 295. (TserkovnayaarkhitekturaAbkhazii v epokhuAbkhazskogotsarstva. Konets VIII–X v.)

DOI: 10.35218/armca.2020.2.04

Historical Genesis of Choral Writing in Western European Music

Olena Zaverukha [*]
Tetiana Cherneta [**]

Abstract: *The purpose of the article is to shed light on the historical genesis of choral writing in the context of Western European music. The novelty of this article is that choral writing is considered an important factor in the forms and genres of Western European choral art development (ranging from monody to polyphony). The historical and stylistic evolution of choral writing is outlined on the basis of some significant works of leading scientists. For choral writing cognition we should take into account certain stages of its historical genesis, such as choral music's written forms formation.*

Keywords: historical genesis, choral writing, genre, style, composer's thinking.

Introduction

The choral art's flourishing is associated with the traditions of compositional writing formation and development. Understanding the choral writing's historical and stylistic traditions as a form of choral art cognition necessitates its deep study from the point of view of a historical aspect: as the development of the new at the level of comprehension of the old. It is the historical evolution and improvement of written graphical notations an element of professional thinking that have influenced the latest trends in modern choral art.

The category of "singing" arose from the word itself. This aspect is evidenced by the Holy Scriptures, where we can read that "In the beginning was the Word", which, according to Carl Stumpf's hypothesis, "derives music

[*] Olena Zaverukha, PhD in Arts Study, Associate Professor of Department of Academic and Variety Vocal Institute of Arts of Borys Grinchenko Kyiv University, Ukraine
e-mail: o.zaverukha@kubg.edu.ua (corresponding author).
[**] Tetiana Cherneta, PhD in Arts Study, Associate Professor of Department of Academic and Variety Vocal, Institute of Arts of Borys Grinchenko Kyiv University, Ukraine

from accents and intonational human language"[1]. The efforts of many generations created more and more sophisticated systems for translating the "live" sound of music into the language of character graphic recording – notation. Comparing a musical text's samples of different times and peoples, you can see that they are different. But for all their differences, they have something in common: music is recorded using special symbols. They have been changed for the centuries of musical culture, and it took a long time for the formation of the writing form of the musical notation used today.

Features of the medieval choral writing

In the medieval singing practice, there was a modal system as a form of pitch organization of music. It consisted of: *ambitus*, which is interpreted as the range of the mode system; *initium* – the initial melodic formula; *finalis* - as the final tone; *repercussion* – dominant stable tone (after finalis). The modal system was represented by monodic (unison) singing. Its first genre-intonation examples are Gregorian chant and Byzantine chants (types of choral writing*)*, which have remained in the musical notation. Gregorian chant is a song of the Roman Catholic Church, which developed in the period of the 4th-6th centuries and was approved by Pope Gregory I. The Gregorian chant contains three types of liturgical singing: *syllabic* (each sound corresponds to one syllable), *neume* (each word corresponds to a group of two to four or more sounds) and *melismatic* (each syllable has from ten to thirteen sounds)[2]. The 8 diatonic modes were formed on the basis of the Gregorian chant. The next monuments of the medieval Latin hymnography adjoining Gregorian chant are sequences and tropes, whose role corresponded to the question-answer in the liturgical order. This peculiarity was performed antiphonally by two choirs. A sequence had the function of expanding the singing in the form of a jubilee, and a trope, which was used exclusively in the liturgical beginning, – addition of the melismatic type to the Gregorian chant. Another type of performance was formed in the Byzantine church, which was carried out with a sustained bass sound – ison (the main mode sound around which the melodic line is built).

The relationship between theory and practice in the medieval music begins with the work of Guido of Arezzo (991/992 – after 1033), who created a four-line staff, united by curly brackets – accolade and marks (neumes). The lines of the staff serve as indicators of exact symbols, namely the clefs, defined by certain letters at the beginning of the monochord (*c* and *f*) and the lines themselves, painted in a certain color as a sign of these letters (yellow –

[1] C. Stumpf, *Proiskhozhdeniye muzyki [The origin of music]*. Leningrad: Triton. 1927, p. 17.
[2] L. Dyachkova, *Garmoniya v Zapadnoyevropeyskoy muzyke (IX – nachalo XX veka) [Harmony in Western European music (9th - beginning of 20th century)]*. Moscow: RAM im. Gnesinykh, 2009, p. 17.

c, red – *f*). Regarding the writing system realized by Guido of Arezzo, the four-line notation became the prototype of the modern five-line notation[3]: the square notation changed to a round one with the advent of musical steps. Due to the appearance of lines, each note sign received its own graphic height and it became possible to place them both on the line and between them. Together with the transition to writing on a paper, there was a division of musical notation into "white" (blank) and "black" (filled). A representative of note was Johannes Ciconia at the end of the 14th century-beginning of the 15th century. Color indicated the duration of the sound, and the location on the lines – its height. Those signs were called notes[4].

The improvement of musical notation in the period of the 13th-14th centuries was marked by developing the mensural notation, which visually conveyed the pitch of sounds and their duration. A system of special graphic signs for rhythmic recording of notes and pauses was introduced and the exact ratios between all durations were established. The Notre-Dame French school (in the late 12th and early 13th centuries) represented a typological and historical stage of the Middle Ages, marked by the transition from unison singing to polyphony (from monody to polyphony), the "adequacy of sounds and their proportions"[5], where the characteristic feature of the stylistic system is rhythmics. It is reflected in various manifestations, like the isorhythmic principle of composition, which determined the intonation of music. Organum is one of the earliest types of medieval polyphony (9th -13th centuries), in which at the level of traditional intervals of unisons, seconds, thirds, fourths and fifths appear an increased fourth and diaphony (duet). Its significance lies in greater freedom of voices, where the opposite movement of voices is the fundamental principle of voice leading[6]. Thus, the first polyphonic song forms appear, which are unified by genre diversity, as follows: rondeau, ballade, virelai, where the writing systems are composed of note-against-note polyphony: "two lines move in one direction, the third in the opposite; two voices form a dissonance among themselves, and consonance with a third"[7] and also motet, madrigal, caccia. In the motet, the leading medieval genre of the 13th century, there were shifts in the rhythmic revolution, transition from modal to mensural rhythm. The representative of this period was Pérotin the Great, who divided voices into choral parts

[3] in the 14th century the representative was Johannes de Muris.

[4] the Latin word *notation* means "marking, writing".

[5] V. Shestakov, *Muzykal'naya estetika zapadnoyevropeyskogo Srednevekov 'ya i Vozrozhdeniya* [Musical aesthetics of the Western European Middle Ages and Renaissance]. Moscow: Muzyka, ed. 1966, p. 57.

[6] N. Simakova, *Kontrapunkt strogogo stilya i fuga. Istoriya. Teoriya. Praktika [Counterpoint of strict style and fugue. History. Theory. Practice.]*. Moscow: Kompozitor, 2002.

[7] Ju. Evdokimova, *Mnogogolosiye srednevekov'ya X–XIV v. Istoriya polifonii [Polyphony of the Middle Ages of the 10th – 14th centuries. The Polyphony History]*. Moscow: Muzyka, 1983, p. 106.

(duplum, triplum, quadruplum and tenor – "hold, conduct"). This led to an appearance of four voices singing.

In choral writing Arsnova (14th century), representatives of which are Philippe de Vitry, Johannes de Muris, Guillaume de Machaut, there is a proportionality of the rhythmic organization's mensural distribution. It has measure – Modus major (Maximodus), Modus minor, Tempus[8], a note value[9] – maxima (the longest duration), longa (long note), brevis (short note), semibrevis (half of short), prolatio (represented by Philippe de Vitry), as a system of semibrevises' distribution (minima – the shortest duration, semiminima – half of the minima and shorter durations of fusa and semifusa)[10]. The technique of the medieval isorhythm (Johannes de Muris) is in a complex relationship of the two ostinato elements: *talea* (taleo) – repeating rhythmic pattern and *colore* (color) – melodic pitch pattern.

Due to the declamatory nature of the syllables, a metric (novenaria 9/8, duodenaria 3/4; senaria perfecta 3/4; senaria imperfecta 6/8; quaternaria 2/4; duodenaria 3/4; octonaria 2/4, tempus perf. cumpr. maj. – 6/4, tempus perf. cumpr. min. – 3/2, tempus imperf. cumpr. min. – 4/4) and time distinction appeared (taktpunkte or punctus division). Willy Apel[11] compares tempo and metric structure: tempus unperfectum cum prolatione imperfect, tempus imperfeclum cum prolatione perfecta, tempus perfectum cum prolatione imperfecta, tempus perfectum cum prolatione perfect.

Development of choral writing during the renaissance

There were radical changes in the musical thinking of the representatives of the Dutch Polyphonic Choral School of the Early and High Renaissance (15th-16th centuries), as follows: polyphony transformed from decorative to functional. This aspect was evidenced by the first treatises on music theory, which appeared at this period. Thus, a representative of the strict style, Bartolomé Ramos de Pareja (Spanish music theorist), in the treatise "Musica practica" (1482) determined the eight-step major scale and the consonant function of the intervals – thirds and sixths. The music theorist

[8] *Ibidem*.
[9] A. Schering, *Istoriyamuzyki v tablitsakh [The history of music in tables]*. Leningrad: Academia, 1924; W. Apel, *French secular music of the late fourteenth century*. Edition of the literary texts by Robert W Linker and Urbant Holmes JR University of North Carolin with foreword by Paul Hindemith Yale University. Mediaeval Academy of America Cambridge Massachusetts, 1950.
[10] T. Livanova, *Istoriya Zapadnoyevropeyskoy muzyki do 1789 g*. [The history of Western European Music until 1789]. Moscow: Muzyka, 1983.
[11] W. Apel, *French secular music of the late fourteenth century*. Edition of the literary texts by Robert W Linker and Urbant Holmes JR University of North Carolin with foreword by Paul Hindemith Yale University. Mediaeval Academy of America Cambridge Massachusetts, 1950.

from the Low Countries Johannes Tinctoris published a work on the art of counterpoint, taking into account the duration of the note and its metrical organization "Liber de arte contrapuncti" (1477). The basis is consonance, and the dissonance function acts as the destruction of the harmonic sounding of polyphony. A Swiss music theorist Heinrich Glareanin who wrote "Dodekachordon" in 1547 argued for a system of medieval modes, namely 12 diatonic modes, including the Ionian and Aeolian, focused on the major and minor systems. An Italian music theorist Gioseffo Zarlino played in his turn a significant role in the development of choral writing during the High Renaissance (the Venetian School). In his opinion, "the most natural polyphony composition is of four voices, and the most perfect choral performance is the simultaneous pronunciation of words"[12]. Gioseffo Zarlino was the successor of Heinrich Glarean's work. According to Hugo Riemann, Gioseffo Zarlino's achievement was to create the present music system, that is: "…theoretical definition of the sounds' relationship in a pitch, both in scale and in harmonies"[13]. This doctrine is an achievement in chord theory and a new look at the determining of relationships between sounds. Thus, Gioseffo Zarlino testified the conditional arrangement of the thirds of major and minor chords, which led to the changes in the mode system.

Polyphonic choral writing of the first half of the 15th century was embodied in the output of an English composer John Dunstaple. His innovations in polyphonic music are characterized by the feature of three-voices choral texture writing, where the melodiousness of voice leading and the improvisational characteristic of melodic movement can be observed. The peculiarity of the melody that the composer uses for "free" voices is determined by its affinity with cantus firmus, held in the part of the tenor or the superius. John Dunstaple developed the genre of the declamatory motet, in which the musical rhythm is subject to the rhythmic structure of the poem. The isorhythmic principle of writing and the imitation method of performance are used in the motets. John Dunstaple changes the nature of voice leading within one composition, avoids timbre and dynamic monotony and achieves a subtle nuance of choral sounding.

The Renaissance polyphonic polyphony of choral writing reached its heyday in the works of Heinrich Isaac, Jean Mouton, Pierre de la Rue, Adrian Willaert, Nicola Vicentino, Cipriano de Rore, Josquin des Prez, Giovanni Pierluigi da Palestrina, Orlande de Lassus. It is marked by the transition to

[12] V. Shestakov, *Muzykal'naya estetika zapadnoyevropeyskogo Srednevekov 'ya i Vozrozhdeniya* [Musical aesthetics of the Western European Middle Ages and Renaissance]. Moscow: Muzyka, ed. 1966, p. 496.

[13] H. Riemann, *Katekhizis istorii muzyki: Istoriya muzykal'nykh instrumentov. Istoriya zvukovoy sistemy i notopisaniya [Catechism of the Music History: History of Musical Instruments. History of sound system and notation]*. Moscow: Knizhnyydom «LIBROKOM», 2012, p. 145.

another musical and choral style's system, which is traced in the formation's principles (cantus firmus; melodic coloring as a method of free cantus prius factus development; technique of imitations and canons) and intonation principles (vertical and harmonious composition).

Until the middle of the 15th century in the polyphonic terminology there is basically one concept of "counterpoint", which contains almost all kinds of polyphony. Ebenezer Prout [14] explains the meaning of the counterpoint writing, where one melody in combination with others form a "correct" harmony. The word comes from the Latin "contrapunctum" (a dot), which in this sense means punctum contrapunctum – "against a dot", or "against a note" (a narrow meaning). A broader meaning is the art of two or more voices combining, each of which has an independent melodic meaning. An Austrian composer and music theorist Johann Joseph Fuxin wrote in 1725 a fundamental work "Gradus ad Parnassum", which reveals the meaning of counterpoint in five species, in the fallowing way: the first – "note against note – it is the simplest composition of two or more voices which, having notes of equal length, consists only of consonances"; the second - "the second species results when two part notes are set against a whole note»; the third – "four quarters against a whole note"; the fourth – "two half notes set against a whole note… ligature or syncopation, and can be either consonant or dissonant"; the fifth – "florid conterpoint should be of all kinds".[15]

Written forms of choral polyphony (Johannes Ockeghem, Jacob Obrecht, Josquin des Prez, Orlande de Lassus) develop in two directions of music – spiritual (including masses, magnificats, psalms) and secular (referring to polyphonic songs, ballads). Dutch composers have created an original vocal and choral style. In fact, innovative in the masters' voice leading was the development of the dissonance-delay technique, which arose when trying to emphasize the direction of the melody to the stable tone. To reinforce this attraction, one of the voices is held. The saturation of polyphonic texture with chains of delays with wavy singing solutions is one of the most powerful factors of dynamization of musical idea of the 15th and 16th centuries.

In the Venetian School (represented by Giovanni Pierluigi da Palestrina, Francesco d'Ana, Adrian Willaert, Andrea Gabrieli and Giovanni Gabrieli) along with the polyphonic composition of choral writing the chord one was developed, which was associated with the emergence of a new concert style – polychoral vocal writing with instrumental accompaniment, where vocal and vocal-instrumental genres of choral spiritual concert came to the fore, of "sacred symphony" and "ariose ricercar". With the development

[14] E. Prout, Counterpoint: strict and free. London: Augener&Co, 1890.
[15] J. Fux *Gradus Ad Parnassum*. *The Study of Counterpoint*, New York-London: W.W. Norton&Company, Inc., 1965.

of secular concerts and the flowering of organ, lute, and violin art, the instruments (trombones, violas, etc.) entered church music. Thus, the secular vocal and choral genres appeared: caccia, ballata, frottola, villanelle, lauda. There was a tendency to a homophonic texture with the selection of the upper voice and harmonic bass melody, which continued its development in the Baroque era.

The characteristic features of the madrigal of this period (represented by Jacques Arcadelt, Adrian Willaert, Cipriano de Rore, Andrea Gabrieli, Giovanni Pierluigi da Palestrina, Luca Marenzio, Carlo Gesualdo da Venosa, Claudio Monteverdi) are: composition of a strophe form for 4-6 voices (10). The new methods' compositional technique expressiveness, harmony (chromatics and microchromatics, reduced and increased intervals, sextes, septimes, octaves, unprepared dissonances), rhythm and form grew in the madrigal. The madrigal script's textural feature was unified by the chord and polyphonic composition and their change.

In the final stage of the Renaissance, the system of basso continuo (thorough-bass) writing engendered (Orlande de Lassus, Claudio Monteverdi, Heinrich Schütz, Henry Purcell, Johann Sebastian Bach, Wolfgang Amadeus Mozart). It is divided into three stages: early (middle of the 16th-beginning of the 17th century), high (beginning of the 17th century-beginning of the 18th century), and late (the 20's-60's of the 18th century) – an adoption of a homophonic-harmonic composition with basso continuo in music. Singing by "bass" has a variety of functionalities: it forms the structure of the vertical and the chord, establishes the texture variation, determines the voice leading and its location. The thorough-bass writing (Riemann, 2012) was an important way of transition from the modal to the tonal system, which developed in the Baroque era. Its essence is the core of organization and centralization of harmony, texture and formation in general.

Features of choral writing in the baroque era

At this historical stage the development of writing was characterized not only by the establishment in music of a homophonic-harmonic composition with a thorough-bas (basso continuo) as a new paradigm of writing. Major-minor system and modulation are formed and the fugue is seen as the highest form of free writing. A number of new music genres emerged: instrumental (concerto, overture, sonata, symphony), vocal and choral (opera, cantata and oratorio). Describing the evolution of baroque polyphonic writing, researchers distinguish two stages: Early and Late (High) baroque (the end of the 16th-1st half of the 18th century). Early baroque revealed a new interpretation of polyphonic writing. In spiritual works there was a mystical symbolism of the text excluding the expression or acting of

color effects. The chains of delays, long and developed lines, their complementarity of voice leading prevailed there. Secular music appealed to the realm of the soul, melody and accompaniment predominated in it. Herewith the melody contained expressive inversions that played the role of rhetorical figures. There was improved the homophonic principle of writing associated with functional-harmonic thinking, the distribution of choral parts on chord-harmonic and register principles: descant (soprano), alto, tenor, bass[16] (from the 16th century) with the development of polyphonic choral writing, forming the specifics of a cappella singing.

As it was defined by Lyudmila Dyachkova[17], at the Baroque era, a system of tonal affinity was created, which included ten tonalities with a centralized C basis, namely: *B-g, F-d, C-a, G-e, D-h*. At the same time, the technique of rapid transition from major (joy) to minor (sentence of tragedy) was used as a reaction to the "sudden contrast of states".[18] A fundamental means of expression of Baroque music is the modulation writing system, which characterizes the conceptuality of construction – the transition from one tonality to another. It determines the corresponding process of transformation – meaning a change in emotional state.

In the Spanish and German choral schools (the 17th century) there was a crystallization of the writing way – alternating entry of voices with theme and opposition. Its features refer to polyphonic themes, composed of a number of characteristic intonations, which were prominent in the voices' performance and oppositions, where the moving melody smoothly slid evenly along the theme line.

The important writing principles of the end of the 16th-17th centuries were chromatism and enharmonics, the founder of which was Nicola Vicentino. The chromatization principle in melodic flow was applied in two directions: for the reflection of unexpected emotional colors and in the consistent "sliding" of melodic lines. The descending chromatic movement was meant to create an atmosphere of mysticism and expressiveness, which was emphasized by a harmonious solution. At the same time, tonal thinking is liberated, where musical constructions have received an additional basis – in other words a tonal plan (sequence of changing tones).

In combination with the above-mentioned stylistic innovations of the Baroque era, the fugue appeared as the highest form of polyphonic thinking and free writing: "…the name was given because the first voice seemed to be

[16] This voices distribution is determined according to their function in the musical texture.
[17] L. Dyachkova, *Garmoniya v Zapadnoyevropeyskoy muzyke (IX – nachalo XX veka) [Harmony in Western European music (9th - beginning of 20th century)]*. Moscow: RAM im. Gnesinykh, 2009.
[18] A. Dmitriev, *Polifoniya kak factor formoobrazovaniya [Polyphony as a Formation Factor]*. Leningrad: Muzgiz, 1962, p. 122.

running forward, and all the others who entered later, as if they were chasing it" [19].

A significant stage in the development of choral writing during that era was the output of Johann Sebastian Bach. According to Albert Schweitzer[20], the composer based his choral polyphonic work on a chorale that reflects the content of the Biblical history and holidays. The choral writing by Johann Sebastian Bach is defined by a distribution on tutti and solo, alternation of forte and piano (their abrupt change), declamatory, polyphonic (imitation and stretta) formation, ostinato, recitative, application of the cantus firmus technique, 8-48 voices, dichotomy. Johann Sebastian Bach's polyphonic mastery in choirs was in use of the alternation principle of polyphonic writing and chord composition, which created contrast in the work's composition. Chordality had the function of form and texture's contrast cultivation as opposed to the polyphonic writing structure, which was unified by voices' imitation leadings. Polyphonic writing and chord composition were used by the composer on the principle of voices' combining not only horizontally, but also vertically in a double chorus performance, where the first chorus was an imitation, and the second one was a harmonious basis for textured accompaniment. The defining form of Johann Sebastian Bach's polyphony was a combination of free voices and a strict choral melody. In choral arrangements the composer used a "polyphony of layers"[21], which was built on the choral parties' independence interaction principle and orchestral accompaniment. The genre variety of Johann Sebastian Bach's vocal and choral works consists of: masses, passions, cantatas, oratorios. The composer used the turbae (from Latin "people") in choral works, which characterized the dramatic development.

The musical epoch of the High Baroque (the17th century-first half of the 18th century) appealed to the polyphonic writing form. Stylistics returned to the forgotten potentials of melodic waves' wide breathing and multilevel layers. Mathematical transformations and sophisticated combinations of complex counterpoint were restored. At this period, homophonic writing prevailed, where the melody had the function of musical idea, and other voices were the accompanying figures. The spread of homophony in the European music has determined the development of harmony in the modern sense and the creation of new musical forms.

In the 17th century a special system of tablature writing was used to record instrumental works. It was a scheme formed of alphanumeric pitch

[19] E. Prout, *Fuga* [Fugue]. Moscow: Gosudarstvennoye muzykal'noye izdatel'stvo, 1922, p. 12-13.
[20] A. Schweitzer, *Johann Sebastian Bach*. Moscow: Muzyka, 1964.
[21] V. Protopopov, *Istoriya polifonii: Zapadnoyevropeyskaya muzyka XVII – pervoychetverti XIX veka [The Polyphony History: Western European Music of the 17th - First Quarter of the 19th Century]*. Moscow: Muzyka, 1985, p. 185.

notations and additional symbols that clarified the rhythm and dynamic shades. These schemes were diverse with regard to visual aspects. They reflected the features of musical notation, the specifics of the musical instrument for which they were intended. Tablatures also differed in symbols: letters, numbers, rhythmic signs and their combinations. Among the many variants of tablatures there were linear and nonlinear tablatures. In linear, the number of lines corresponded to the number of polyphonic voices in the choral texture. By the early 18th century, tablatures had been replaced by a simpler and more convenient way of recording a polyphonic work – music notes.

Features of choral writing at the age of classicism

A significant role in the further development of choral writing belongs to the age of Classicism (the18th century – early 19th century), marked by the interaction of homophony and polyphony. The Viennese classical school is one of the peaks of the world's musical culture. Its aesthetic principles are an optimistic worldview and have philosophical depth, humanism, national roots, democracy of musical writing, high professionalism. Its bright representatives are Christoph Willibald Gluck, Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart and Ludwig van Beethoven. Vocal and choral genres' directions continued to develop (opera, oratorio, mass, motet, cantata, gradual, canon, secular choral song), which originated during the Baroque era. For example, Christoph Gluck's opera reform led to a rethinking of the choir's dramatic function.

Joseph Haydn created a lot of pieces of music with the choir's participation. He is an author of oratorios, masses, cantatas, graduals, canons. The basis of Joseph Haydn's genre preferences is a polyphonic writing, about which Vladimir Protopopov writes as relating to a new stage in the historical development of polyphony, "where the theme receives counterpoints in the form of melodic, and sometimes harmonious figuration which intertwines and supports its basic tones".[22] The fugue in the composer's choral writing has a final function. In the peculiarities of fugue's writing in the choral performance there is a reliance on the harmonious texture, where the melodic theme is accompanied by another voice. The structure of the thematic structure in the works of Joseph Haydn is based on the principle of "polyphony of homophonic themes" and "homophony of polyphonic themes".[23] The technique of thematic development in fugues has methods of generalization (inversion) of the theme, intense stretta, moving counterpoint, canonical sequences. Choral writing by Joseph Haydn has a polyphonic principle of thinking as a necessary "component of the language".

[22] *Ibidem*, p. 319-320.
[23] *Ibidem*, p. 339.

An important stage in the development of classicism's choral writing is the work of Wolfgang Amadeus Mozart. In the field of polyphony, the composer combined the features of strict and free writing. The polyphonic texture of his works is characterized by two tendencies: striving for brevity and laconic intonations in the melody of polyphonic. The subject of Mozart's fugues is correlated with mode and rhythm, which in development affects its common, namely, in the principles of mode's functionality organization. The shape of the fugue is divided into three types: core, deployment and homogeneity[24].

Ludwig van Beethoven's choral writing also shows an inseparable link between polyphony and harmony. His compositional writing is characterized as polyphony on a harmonious basis. For example, in "Missa solemnis" polyphonic writing is based on two principles: reprise and figurativeness, where their interaction has dramatic significance. It is necessary to note the role of Ludwig van Beethoven's Symphony No. 9 in the development of choral music. Introducing the choir into the symphony, namely in the finale, the composer approved the genre of choral symphony, which is followed by Hector Berlioz, Franz Liszt, Gustav Mahler. Therefore, monothematism is an important means of compositional writing in the symphony.

Development of choral writing at the romantic age

Further development of choral music of the 19th century (i. e. era of Romanticism) was enriched with new features in figurative content and means of expression[25]. The means of choral writing incorporated all the achievements established by previous epochs, which gave impetus to further discoveries in written choral creativity. Significant changes have taken place in the choral writing of Romantic composers. Hence, timbre coloring becomes fundamental, whereas the architectonics of the work has a secondary role. In addition, one can notice the expansion of mode and key to twelve chromatic levels, as well as the increasing importance of dissonance and complication of thinking in general. In the composers' creative activity there is a noticeable tendency of genre synthesis, concerning not only the interaction of choral singing with other musical genres (e. g. a symphony), but also the influences on it of theater, painting, literature, poetry, etc.

[24] *Ibidem*.

[25] V. Protopopov, *Zapadnoyevropeyskaya muzyka XIX – XX v. Istoriya polifonii [Western European music of the 19th - 20th centuries. The Polyphony History]*. Moscow: Muzyka, 1986.

Compositional techniques of the 20th century

In the 20th century the latest compositional techniques are nowadays used by composers in the 21st century, as follows:

- "linearity", which provides an independent and equal function of all voices, where the melody acts as a pitch line at the level of musical fixation;
- "aleatorics" (the term is proposed by Pierre Boulez) is defined as "incomplete fixation of the musical text that is relatively freely implemented or even 'accomplished' during the performance".[26] An aleatory writing is perceived at the level of improvisational performance (based on the random principle);
- "sonorism" (the term belongs to by Yuri Kholopov and Yuri Khominsky) – "music of sonorities".[27] Sonorous writing is expressed by timbre (colors) and structural components (sound organization and its expression). The presentation of the sonorous writing in the textural correspondence takes place in the vertical organization of consonances, perceived as a holistic structure of artistic and sound texture modification;
- a component of pointillism (the term is proposed by Witold Lutoslawski) is a sound point (fragmentary sounds). The presentation of pointillism writing is performed by wide interval moves in the form of multi-register dots, separated by pauses, serving as information factor of the spatial parameter;
- "dodecaphony" (the term belongs to Arnold Schoenberg) – consists of "1) twelve-tone scale and 2) the principle of aninvariant's series".[28] A serial technique is a constructive logic of the structure, which indicates the serial unity of a number of sounds (at their combination in any parameter: rhythmic, pitch, dynamic, articulatory, timbre), which are characterized by their unique structure;
- a repetitive technique "means various composition techniques, based on the repetition of functionally brief constructions";[29]
- monostylisticsor "style unity";[30]
- the "music of timbre" operates "sound-timbre layers and lines";[31]
- spatial music is "any music connected with physical space"[32], in which "real or imaginary physical space becomes a special artistic topos";[33]

[26] V. Tsenova, *Teoriya sovremennoy kompozitsii [The Theory of Modern Composition]*. Moscow: Muzyka, ed. 2007, p. 412.
[27] *Ibidem*, p. 382.
[28] *Ibidem*, p. 314.
[29] *Ibidem*, p. 465.
[30] *Ibidem*, p. 431.
[31] T. Kogoutek, *Tekhnika kompozitsii v muzyke XX v. [Compositional technique in the music of the 20th century]*. Moscow: Muzyka, 1976, p. 236.
[32] V. Tsenova, *Teoriya sovremennoy kompozitsii [The Theory of Modern Composition]*. Moscow: Muzyka, ed. 2007, p. 450.
[33] *Ibidem*.

- the principle of montage is understood as "gradual recording or overlaying of individual sound formations on a clear tape";[34]
- "polystylistics" (the term is used by Alfred Schnittke) according to Evgeniya Chigaryovais refers to "…combining in one piece of music two or more style models <…> in a contrasting or complementary relationship";[35]
- the technique of micropolyphony (developed by Gyorgy Ligeti) is associated with the structural organization of sonorous texture, namely, aimed at creating an undifferentiated phonation by means of counterpoint of many lines, accurately written in the score.

These compositional techniques are primarily rooted in instrumental music. Nowadays, not all compositional techniques are used in choral practice, which is dictated by the specifics and capabilities of a singing band. These include specific music, repetitive technique and the principle of montage. There is an extreme vocal in the singing tradition: screaming, sudden change for long intervals of more than an octave (vocal works "Adventures" and "New Adventures" of Gyorgy Ligeti).

Conclusions

The coverage of historical stages of polyphonic choral works recording's development in Western European culture was carried out according to the criteria of genre and stylistic orientation. A comprehensive consideration of the historical genesis of choral writing made it possible to reveal the main stages of its formation in Western European choral music (ranging from the 6th to the 20th century). This led to the conclusion that choral writing, its types and varieties are a fundamental category that determines not only the composer's style of thinking in the process of a polyphonic piece of music creation, but also the style of the historical epoch in general. In addition, the study of historical and stylistic traditions of choral writing in Western Europe from the Middle Ages to the 20th century has shown that its established forms are the "cradle" of modern choral writing, and that the established forms in the 20th century compositional techniques are used by contemporary composers.

Bibliography:

Apel, Willy, *French secular music of the late fourteenth century*. Edition of the literary texts by Robert W Linker and Urbant Holmes JR University of North Carolin

[34] T. Kogoutek, *Tekhnika kompozitsii v muzyke XX v. [Compositional technique in the music of the 20th century]*. Moscow: Muzyka, 1976, p. 221.
[35] V. Tsenova, *Teoriya sovremennoy kompozitsii [The Theory of Modern Composition]*. Moscow: Muzyka, ed. 2007, p. 431.

with foreword by Paul Hindemith Yale University. Mediaeval Academy of America Cambridge Massachusetts, 1950.
Dmitriev, Anatoly, *Polifoniya kak factor formoobrazovaniya [Polyphony as a Formation Factor]*. Leningrad: Muzgiz, 1962.
Dyachkova, Lyudmila, *Garmoniya v Zapadnoyevropeyskoy muzyke (IX – nachalo XX veka) [Harmony in Western European music (9th - beginning of 20th century)]*. Moscow: RAM im. Gnesinykh, 2009.
Evdokimova, Julia, *Mnogogolosiye srednevekov'ya X–XIV v. Istoriya polifonii [Polyphony of the Middle Ages of the 10th – 14th centuries. The Polyphony History]*. Moscow: Muzyka, 1983.
Fux, Johann Joseph, *Gradus Ad Parnassum. The Study of Counterpoint*, New York-London: W.W. Norton&Company, Inc., 1965.
Kirillina, Larisa, *Muzykal'no-teoreticheskiye sistemy* [Musical theoretical systems]. Moscow: Kompozitor, ed. 2006.
Kogoutek, Tstirad, *Tekhnika kompozitsii v muzyke XX v. [Compositional technique in the music of the 20th century]*. Moscow: Muzyka, 1976.
Livanova, Tatyana, *Istoriya Zapadnoyevropeyskoy muzyki do 1789 g*. [The history of Western European Music until 1789]. Moscow: Muzyka, 1983.
Protopopov, Vladimir, *Zapadnoyevropeyskaya muzyka XIX – XX v. Istoriya polifonii [Western European music of the 19th - 20th centuries. The Polyphony History]*. Moscow: Muzyka, 1986.
Protopopov, Vladimir, *Istoriya polifonii: Zapadnoyevropeyskaya muzyka XVII – pervoychetverti XIX veka [The Polyphony History: Western European Music of the 17th - First Quarter of the 19th Century]*. Moscow: Muzyka, 1985.
Prout, Ebenezer, Counterpoint: strict and free. London: Augener&Co, 1890.
Prout, Ebenezer, *Fuga* [Fugue]. Moscow: Gosudarstvennoye muzykal'noye izdatel'stvo, 1922.
Riemann, Hugo, *Katekhizis istorii muzyki: Istoriya muzykal'nykh instrumentov. Istoriya zvukovoy sistemy i notopisaniya [Catechism of the Music History: History of Musical Instruments. History of sound system and notation]* .Moscow: Knizhnyydom «LIBROKOM», 2012.
Simakova, Natalia, *Kontrapunkt strogogo stilya i fuga. Istoriya. Teoriya. Praktika [Counterpoint of strict style and fugue. History. Theory. Practice.]*. Moscow: Kompozitor, 2002.
Schweitzer, Albert, *Johann Sebastian Bach*. Moscow: Muzyka, 1964.
Schering, Arnold, *Istoriyamuzyki v tablitsakh [The history of music in tables]*. Leningrad: Academia, 1924.
Shestakov, Vyacheslav, *Muzykal'naya estetika zapadnoyevropeyskogo Srednevekov 'ya i Vozrozhdeniya* [Musical aesthetics of the Western European Middle Ages and Renaissance]. Moscow: Muzyka, ed. 1966.
Stumpf, Carl, *Proiskhozhdeniye muzyki [The origin of music]*. Leningrad: Triton. 1927.
Tsenova, Valeria, *Teoriya sovremennoy kompozitsii [The Theory of Modern Composition]*. Moscow: Muzyka, ed. 2007.

DOI: 10.35218/armca.2020.2.05

The Mechanism – between Applicability and Artistic Concept – on the Axis of Antiquity, Middle Ages and Modernism

Răzvan-Petrișor Dragoș*

Abstract: *In Antiquity, civilization meant the invasive intervention on nature and the environment through deforestation, landscape changes, the extinction on fauna and flora and so on. Both in Antiquity and in the Middle Ages, technology was closely related to the production of material goods, construction, agriculture and trade, without being associated with the idea of art, so we cannot talk about any aesthetics of mechanisms. We can say that the devices made for the plays or "automata" type mechanisms from the time between the end of Antiquity and the Middle Ages, were a preamble to visual arts of technological origin. Starting with the Renaissance, "automata" devices migrated to a new environment: that of small circles, formed by the high society. After less than three millennia of scientific evolution, today one can speak about artificial consciousness and the transcendence of the physical capacities of beings. The robot, in the philosophical sense, is an interpretation of the living body that exercises its capabilities in its own repetitive manner. The illustration of mechanisms by engineers has been common since the Renaissance. Of all the inventors of the Renaissance and of all times, one stands out in particular, namely Leonardo Da Vinci. From the issue of pagination, spatiality and shapes circumscribed in geometric structures, Leonardo pleaded for both technical and visual solutions. One conclusion of the above is that through technical valences they could borrow from art, mechanisms have caught people's attention since time immemorial, so we will find countless applications of them throughout history.*

Keywords: *„automata", mechanism, Middle Ages, Modernism, robot, engineer, programming, technician*

The fundamental problems of the human being, viewed as an individual, not in the broad context of humanity, seem to be the same from the beginning of history until now. Between Neolithic and Modern man, there are practically only cultural and mental differences, what changed over time is only the relation to external reality, as it could and can be accessed through the senses and through pre-existing information sources. To give just one example, the Library of Alexandria, the most significant citadel of

* Academic Assistant at the Faculty of Arts, "Ovidius" University, Constanţa, Romania, email: dragos.razvanpetrisor@yahoo.com

Greco-Roman civilization, was undeniably a veritable cradle of science, with its over 900,000 parchments, which undoubtedly represented the total amount of information accumulated up to that time[1]. After the famous arson (and implicitly, loss), the world must have changed radically. In other words, the perception of the society and the environment differs from one era to another.

In Antiquity, civilization meant the invasive intervention on nature and the environment through deforestation, landscape changes, the extinctions on fauna and flora and so on. Today, civilization supposes the exact opposite: afforestation, the creation of reservations, environmental protection laws. The idea is that man, as a species, excels in the artificial environment. The home, the city, the fortress, the technology, the craft, even the art, are all artificial. In fact, the words "artificial" and "art" have a common root. Moreover, there was no difference between the craft, called in ancient Greece *techne* and art. Plato even excluded artists from the ideal city.

Our consciousness is in a permanent process of (re)discovery based on: principle, axiom, value, experience, information, method, technology, corresponding to different historical periods. Art, a field that especially interests me, also responds to a certain extent to social requirements, if we take into account, for example, the commands or the ritual functions with which artifacts can be associated[2]. The desideratum or the requirements of the society have always imposed artistic standards and trends, regardless of the inclusion of art in the field of craftsmanship or aesthetics.

A fundamental question concerns the intrinsic nature of art. According to Marx, work created man, while for Hegel, art is the very justification of existence. Both thinkers, one materialist and the other idealist, used dialectics as a working tool in their philosophical arguments. I brought up this issue to point out that whether we are dealing with applied art (craft-related objects) or art for art's sake (strictly aesthetic creations), there is a point of confluence between these partially distinct routes, consisting of their artificial nature, distinct from all that can be produced by nature, either by consequence or by the play of chance. The encounter of art with craft, through technology, has its own laws of composition, through which man is interested in transmitting states, gestures, thoughts or emotions. *Aisthesis* is nothing but a way through which the human being tries to reconcile his outer world with his inner world[3].

---

[1] Roy MacLeod, *The Library of Alexandria: Centre of Learning in the Ancient World,* I.B. Tauris Publishers, London, 2000, pp. 1-15

[2] George L. Hersey, *Falling in Love with Statues: Artificial Humans from Pygmalion to the Present*, The University of Chicago Press, Chicago, Illinois, 2009, p. 82.

[3] Constantin Aslam, *Paradigme în istoria esteticii filosofice (I) Din Antichitate până în Renaştere/Paradigms in the history of philosophical aesthetics (I) From Antiquity to the Renaissance*, European Institute Publishers, Bucharest, 2013, p. 16.

Both in Antiquity and in the Middle Ages, technology was closely related to the production of material goods, construction, agriculture or trade, without being associated with the idea of art, so we cannot talk about any aesthetics of mechanisms. However, a first meeting of technological applications with art took place under the aegis of scenography, even since Greek antiquity [4]. Classical theater involved, among various constant elements (such as playing with masks, choir, carrying out the action during a single day) the intervention called *Deus ex Machina*. Since the ambivalent logic coexisted with the bizarre one, i.e. the imaginary was considered part of reality and the god a tangible entity with extra-powers, there was a need for technological mechanisms through which divine interventions could be embodied in plays. For this purpose, dedicated mechanisms and gears were created, meant in principle to introduce and remove from the scene various characters (gods) artificially, usually by air, through carts operated by means of hidden mechanisms[5].

We can say that the devices made for the plays or "automata" type mechanisms from the time between the end of Antiquity and the Middle Ages, were a preamble to visual arts of technological origin. Of course, people in those times did not interpret technological ensembles as works of art, *ad litteram*. The role of the mechanism was reduced to its impact. Ancient man, like the medieval one, was both fascinated and intrigued by the "invisible" forces, ignoring the scientific and technological reasons behind. What struck him about these devices was the ability to simulate the natural model. Mechanical kinesthesia in fact induced a state of contemplation of the (re)discovered natural phenomenon.

Since time immemorial, people have tried to give the figurines the possibility to move. The most rudimentary examples date from 2,500 BC and were discovered in the ancient Greece and Rome territories. Small wooden or clay statuettes can exercise a single form of movement with the help of ropes placed on the movable articulated limbs. Absorbing human or animal movements represented the "animation" of objects in a kinesthetic regime.

With extensive experience in the fields of physics, natural sciences and mathematics, Hero materialized the concept of using abiotic devices for theater (entertainment). Inspired by Archimedes' research, more precisely on the use of pulleys, he practically designed a series of mechanisms constituted in spectacle-generating objects. From the manuscripts that survived (over 2,000 years), we know that Hero designed, for example, various cranes and

[4] Judith McKenzie, *The Architecture of Alexandria and Egypt, C. 300 B.C. to A.D. 700*, Yale University Press, New Haven andLondon, 2007, pp. 323-328.
[5] James M. Russell, *Plato's Alarm Clock: And Other Amazing Ancient Inventions*, Michael O'Mara Books Publishers, London, 2018, pp. 4-5.

presses based on the use of rotational motion. His extensive activity represents a model for the application of technology in the visual arts[6].

Following the course of history, we inevitably arrive at the concept called (post factum) "automata", which also passed, over time, through several stages. In Antiquity and the Middle Ages, it was associated with mystical, magical or fantastic parameters. The construction of a device uncoupled to an identifiable energy source was an inviting and exhilarating realm that belonged at the same time to a utopian segment[7]. Beyond the (pseudo)transcendental aspects, the viewer was directed towards the technological and scientific sphere, in which the mystic also had a hybrid role. The catalyst for this process was nothing but the spectacle. This should not be surprising, given the success of the famous cabinets of curiosities, biological aberrations or exotic animals. It is well known the statement of a European nobleman who, seeing a giraffe, said that such a thing does not exist.

In the Middle Ages, the most common examples of automatic mechanisms are the clocks located in almost all major cities, that were a culmination of civilization for their citizens. Their purpose was to establish the concept of order, stability and discipline. The accuracy of the watch was considered to be the solution to combat harmful factors such as disease, murder, fire or epidemics, common at the time. The bell sounds of the medieval clocks had an important social role, contributing to the distancing from nature, considered a wild, uncivilized space[8].

Numerous medieval documents associate the clock with the human body, considering an extension of it. The interconnection between the two mechanisms, biological and technological, is validated by the fact that in order to build such a mechanical object, man has to capitalize not only on his technical attributes, as an inventor, but also on his artistic ones, as a sculptor. The "automata" mechanism can be categorized as an analogy of technique and art, and the craftsman can be considered a full-fledged creator. The gears and components of functional devices are starting to acquire, in addition to the kinetic aspects, aesthetic attributes.

With the Renaissance, "automata" devices migrated to a new environment: that of small circles, formed by the high society. The mechanisms were no longer made available to the ordinary member of the

[6] Valeriu V. Jinescu, *De la şurubul lui Arhimede la maşinile moderne cu elemente elicoidale/From Archimedes' screw to modern machines with helical elements*, Agir Publishers, Bucharest, 2012, p. 57
[7] George L. Hersey, *Falling in Love with Statues: Artificial Humans from Pygmalion to the Present*, University of Chicago Press, Chicago, Illinois, 2009, p. 83.
[8] Hamish M. Scott, *The Oxford Handbook of Early Modern European History, 1350-1750*, Oxford University Press, Oxford, 2015, pp.146-149.

public. The evolution of mechanics, essential for performing mimetic movements, led to a new era of mechanisms starting from the 17th century.

At the basis of the flourishing of the "automata" mechanisms two main factors stood: the miniature rendering of the functional components and the appearance of the mechanical cams. The first factor made it possible to restrict the size of the devices. The second factor, which completely changed the operation of automatic devices, namely the use of cams, made it possible to record a pattern that could be performed repeatedly. That function, as trivial as it may seem today, is the beginning stage of computer programming[9].

Jacques de Vaucanson (1709-1782) is one of the most representative creators of automatic mechanisms, his working principles being strictly related to the simulation of (living) biological forms and actions with the help of mechanisms. Among his most controversial and complex creations is the mechanical ensemble consisting of a doll playing the flute, another one the tambourine and a mechanical duck. Each of them is programmed to imitate to the smallest detail the action of the living body, without using any adjacent device for reproducing sounds, produced by mechanical action.

Vaucanson's flute singer managed to simulate a complex human activity exclusively by technical means. All elements (gestures) of the action were observed. The anthropomorphic character has the ability to exhale air through the so-called lungs, to use his (silver) tongue to blow into the instrument (it is, no more, no less about wind instruments playing technique) and to use his fingers to play notes. According to the preserved sketches, even the character's skin was natural. This closeness to the real form of a being has inspired generations to meditate on the similarities and differences between the living person and the artificial replica.

Like Leonardo Da Vinci, Vaucanson believed that a mechanomorphic creation must have a natural pattern. By researching and understanding biological functioning we can simulate life. Extrapolating, by knowing the principle of functioning, any action of living beings can be reinterpreted by mechanisms[10].

Another type of approach to transposing the actions of living beings in the technological climate would be the work entitled *Digesting Duck*[11]. It embodies the digestive tract of a live duck. The mechanical work was able to flutter its wings, move, eat and drink water. The sketches also included the

[9] Carlos López-Cajún, Marco Ceccarelli, *Explorations in the History of Machines and Mechanisms: Proceedings of the Fifth IFToMM Symposium on the History of Machines and Mechanisms*, Springer Publishers, Switzerland, 2016, pp. 84-85.
[10] E. C. Spary, *Eating the Enlightenment: Food and the Sciences in Paris, 1670-1760*, University of Chicago Press, Chicago, Illinois, 2014, p. 43.
[11] John Chapman, *The Westminister and Foreign Quarterly Review* Vol. XVI, Art. IV, *The Life of a Conjuror*, London, 1859, p. 94.

food processing and digestion system. Of course, here the trophic chain simulation has a parallel route. However, devices of this mechanomorphic order are considered the first robotic achievements in human history[12].

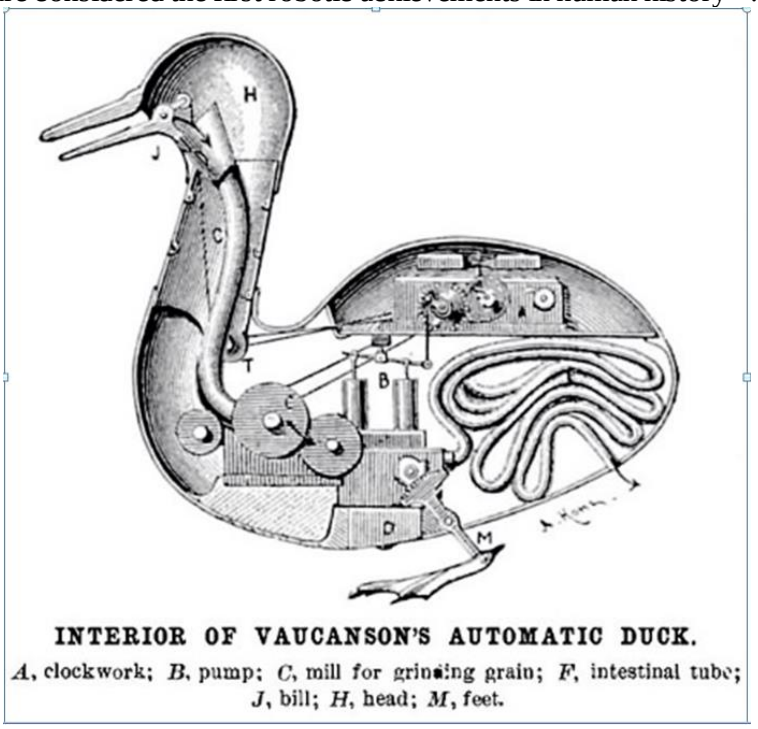


Fig. 1. Illustration of the mechanism of operation inside the "Digesting Duck" published in the journal "Scientific American" / year: January 21, 1899

A striking example of the complexity the use of cams can reach to is that of the mechanism known as the *The Writer*, built by the watchmaker Pierre Jaquet-Droz (1721-1790) towards the end of the 18th century. The mechanical doll, composed of over 6,000 pieces, can write sentences on paper. What is striking is that one could intervene in a controlled way on the mimetic action so that the written words look different[13].

Another remarkable automatic mechanism that the watchmaker made is *The Draughtsman*. As in the case of *The Writer*, the mechanical doll has the face of a child, only it has the ability to draw four distinct images: the portrait of King Louis XV, the Royal couple (consisting of Queen Marie Antoinette and King Louis XVI), a puppy with the inscription "my puppy"

[12] Julien Offray de La Mettrie, *Man a Machine*, Createspace Independent Publishing Platform, Scotts Valley, California, 2016, p. 16.
[13] Adelheid Voskuhl, *Androids in the Enlightenment: Mechanics, Artisans, and Cultures of the Self*, The University of Chicago Press, London, 2013, p. 59.

and a composition depicting Cupid leading a chariot drawn by a butterfly. In addition to the action of drawing, the mechanical boy periodically takes the pen to his mouth, after which he blows air to remove the dust[14].

Fig. 2. Author: Pierre Jaquet-Droz (1721-1790) / Title: The Automatic Writer / Size: 70 cm Height / Collection: Neuchâtel Museum of Art and History, Switzerland

It can be argued that these representations are among the first forms of mechanical programming, where mechanical components record a certain type of movement.

A special case of "automata" mechanisms is the work entitled *The Turk*, also known as the *Mechanical Turk* or *Automatic Chess Player*, the mechanical installation made in the late eighteenth century by the Hungarian inventor Johan Wolfgang Ritten vin Kempelen de Pázmánd (1734 -1804). It is also a functional mechanical assembly, based on the correspondence between the mechanism and the living being. This device created to impress

[14] Clare Vincent, Jan Hendrik Leopold, Elizabeth Sullivan, *European Clocks and Watches in The Metropolitan Museum of Art*, The Metropolitan Museum of Art Publishers, New York, 2015, p. 218.

the Empress of Austria, Maria Theresa, is in fact a mechanical chess player able to play a (somehow) strong game.

Inspired by the performances of the illusionist François Pelletier, Kempelen "cheated", in fact conceiving a pseudo-automatic mechanism directed by a character hidden from the eye of the public in a compartment of the installation. The mechanical doll wore traditional Turkish clothing and regularly smoked a pipe. Becoming famous, the work toured Europe, succeeding in defeating some of the most representative chess players of that period. Unfortunately, it was destroyed in a fire in 1854[15].

It is time to emphasize that the simulation of life through mechanism has archaic origins. After less than three millennia of scientific evolution, today one can speak about artificial consciousness and the transcendence of the physical capacities of beings. The extremely complex programming can today replace the reasoning and actions of the living body, at least in results and finality, if not through real awareness. The robot, in the philosophical sense, is an interpretation of the living body that exercises its capabilities in its own repetitive manner.

The illustration of mechanisms by engineers is common since the Renaissance. Until then, we are dealing with the primacy of the prototype, which, once destroyed, also involved the loss of the project or the idea of operation. Notable personalities such as Guido da Vigevano (1280-1349), KonardKyeser (1366-1405), Mariano di Jacopo Taccola (1382-1453) or Francesco di Giorgio (1439–1501) designed and theorized countless methods of mechanical operation, preserved as drawings or in sketchbooks. In the books of the 15th and 16th centuries we find an impressive series of mechanical illustrations made by many authors from different parts of Europe[16].

Of all the inventors of the Renaissance and of all times, one stands out in particular, namely Leonardo Da Vinci, on whom I will dwell, giving him, as is normal, the most important part in this essay. The great artist and scientist, in whatever order the reader wishes, distinguishes himself from his counterparts by the fact that his drawings illustrate the functioning of mechanisms by the individual exposure of each element. Leonardo not only managed to draw or design certain devices, which were more or less ingenious, but he also represented them from all angles, accompanied by the related annotations, thus explaining the whole operation process.

Therefore, we are not dealing only with simple technical illustrations or sketches that represent certain devices and mechanisms, but with thorough

[15] Florian Vauléon, *Reading Jean-Jacques Rousseau through the Prism of Chess*, University of Michigan Press, Ann Arbor, Michigan, 2009, pp. 18-21.
[16] Francis C. Moon, *The machines of Leonardo da Vinci and Franz Reuleuax*, Springer Publishers, Switzerland, 2007, p. 76.

studies, based on technical elements. These include compositional formulas, ingenious relationships, elements of rendering three-dimensionality with two-dimensional means and many other intellectual challenges. From the issue of pagination, spatiality and shapes circumscribed in geometric structures, Leonardo pleaded for both technical and visual solutions.

The rendering of the functional stages of a mechanism-device are specified by the engineer-artist, who has the intelligence to sketch the phenomenon in the most precise way, in relation to the mechanisms themselves. Another peculiarity of Da Vinci's drawings is the type of vision and execution. Thus, we have a whole arsenal of graphic signs in the field of architecture, military engineering or anatomy. Artistic execution is a great advantage in this regard, especially since it is consistent with the engineering thinking of the elements (regarding the components of the abiotic body)[17].

In short, Da Vinci's sketchbooks are masterful. The proposed images, with the necessary annotations, extremely precise and rational, take into account the perspective of possible materializations. Therefore, the explanatory texts, the pertinent observations and the projections represent a true anatomical, engineering, architectural, but also artistic codex[18].

Although there is a well-defined order in the preservation and classification of his sketches and projects, many of them have not been dated or signed. Even if they do not have any chronological indication, we can see the quality and logic of his drawings. The pages of his notebooks were often (quite) loaded with drawings and an impressive number of explanatory notes (referring to the approached studies).

For a complex research of functionality, it is necessary to understand the relationship between the user and the dynamic components of the technical body, in their entirety. Most of the technical mechanisms of the Renaissance were designed to use the force exerted by humans or animals, this being a serious energy limit. Leonardo's great innovation is the complex study of the relationship between the devices themselves and the propulsion sources, borrowed directly from biomechanics, without the losses due to friction from additional gears.

The human body, for example, has been treated by the scientist as a kinematic body, because at the base of biological or mechanical movement there are the same dynamic processes. The tests on human bodies and the analysis of mechanical functioning coincide at the principle level. Studies on the human body have been done to find out what happens to certain muscle groups in different circumstances when they are subjected to kinetic stress[19].

[17] Leopold Infeld, *Leonardo Da Vinci and the Fundamental Laws of Science*, Guilford Press, New York, 1953, pp. 26-41.
[18] Max Jammer, *Concepts of Force*, Cap. IV *Force and the rise if classical mechanics*, Dover Publications, Mineola, New York, 1999 , p. 65.
[19] Martin Clayton, Ronald Philo, *Leonardo Da Vinci: The Mechanics of Man*, Royal Collection Enterprises Publishers, London, 2010, p. 78.

The idea was that the energy generated by human force could be optimally taken up by the technical components to reach certain types of kinesthesia. It is in fact about optimizing the mechanical gears. Da Vinci always tried to relate to the force that the human body can exert.

However, his area of concern included other areas too, such as volumetric changes, shape transformations or fluid mechanics. The distortion of shapes that preserves its volume foreshadows today's composite materials, known as intelligent materials, endowed with a so-called memory. To reach this paradigm, he was inspired, among other things, by Hippocrates' theory called *Lune*[20].

The perpetual motion machine could not miss from Leonardo's field of research. Reading the sketches, we find that the concern for perpetual motion without energy consumption was a constant of his activities. The search was aimed at eliminating the forces that oppose the kinetics. The remaining sketches are, of course, non-functional, but they have aesthetic value, especially since, on paper, they seem to be viable. Calculations reinforce this feeling, especially since it abounds in variables. However, his drawings show that Leonardo had the ability to realize whether or not his inventions could be put into practice. In the case of mechanisms dedicated to perpetual motion, he stated *ad litteram* that no option is sustainable[21].

The project of flight, also utopian, occupied a major place in Leonardo's research. In a first phase, he studied for two decades the functioning of the avian wings. During this time, he executed over 500 sketches with the aim of designing technical devices that would approach exactly the wings of birds. The zoological study shows that in order to be able to beat its wings, birds use their pectoral muscles. Following this analogy, the artist imagined various anthropomorphic mechanisms. I point out that the designed flight devices had only a decorative role, serving only as a prop in the theater[22]. In his military engineering sketches, there is no reference to flight devices, which is why we can deduce that certain projects were designed strictly for entertainment.

A second stage of study for the devices dedicated to flight begins in 1480, when, this time the scientist, not the artist, began to propose technical sketches depicting self-contained aircraft. Most of them offer pedal systems or cranks powered by human energy. Among them are some glider plane proposals[23].

---

[20] Bulmer-Thomas Ivor, *Hippocrates of Chios, in Dictionary of Scientific Biography*, Published by Charles Coulston Gillispie, New York, 1972-1990, pp. 410-418.
[21] Stanley Angrist, *Perpetual Motion Machines*, Scientific American Publishers, New York, 1968, pp. 115-122.
[22] Walter Isaacson, *Leonardo da Vici,* Simion&Schuscer Publishers, New York, 2018, p. 206.
[23] Carlo Pedretti, *Leonardo: The machines*, GiuntiPublishers, Venice, 2000, pp. 5-8.

Last, but not least, one direction approached by Leonardo is that of military engineering. Numerous mechanisms invented by him were dedicated to military actions, whether defensive or offensive. For some of his projects and sketches, Leonardo was inspired, according to sources, by the previous research of other visionaries, such as Roger Bacon (1219-1292) and Roberto Valturio (1405-1475).

In his technological projects, Da Vinci managed to give a phantasmagoric note to the real elements. One of his ideas was to repel sieges by crank-operated systems capable of pushing stairs from besieged walls. This idea also had an emergency solution, in the event that the enemies managed to climb the walls: a kinetic mechanism consisting of metal blades was to decapitate the soldiers on the ramparts[24].

An alternative to the war cannon was the ballista, an oversized mobile crossbow. Da Vinci's drawing shows the size of the mechanism relative to human height. The sketch is accompanied by the method of operation of the mechanism connected to an arc[25].

In one of his letters to the Duke of Milan, Ludovico Sforza (1452-1508), Leonardo da Vinci wrote that he could conceive armor-covered war chariots, safe and invulnerable, that could pierce the enemy defense with the artillery provided, which no company of soldiers will be able to stop. Behind them, infantry could follow without loss of life.

The project, which after four centuries would become one of the most used military technologies, started from the simple idea of protecting the interior of chariots with a carcass. Unlike the proposals of other military engineers, Da Vinci's version is notable for the fact that it did not need to be pulled by horses, because it operated independently.

The assault device with wooden pedals and cranks was equipped with 36 cannons placed on the entire circular surface, covering 360 degrees. The interior could accommodate 8 soldiers and was protected by a wooden shell covered with metal plates, in a conical shape, designed to deflect enemy projectiles.

The circular ground surface of the vehicle was covered with spears, like the Macedonian phalanx, to obstruct any cavalry offensive. All the details were thought of by Da Vinci at project level to create a complete and indestructible machine of offensive force, but, for various reasons, this project was not realized. Years later, it turned out that Leonardo's proto-tank could not be put into practice due to lack of maneuverability[26].

---

[24] Allison Lee Palmer, *Leonardo da Vinci: A Reference Guide to His Life and Works*, Rowman & Littlefield Publishers, Lanham, Maryland, 2019, p. VII.

[25] Matt Landrus, *Leonardo da Vinci's Giant Crossbow,* Springer Publishers, Berlin, 2010, p. 45.

[26] Maxine Anderson, *Amazing Leonardo da Vinci Inventions: You Can Build Yourself,* Nomad Press, Vermont, 2006, p. 108.

Fig. 3. Author: Leonardo da Vinci (1452-1519) / title: Design for a battle chariot / technique: drawing on paper / year: about 1500

The multidisciplinarity of the illustrious humanist, his appetite for engineering, architecture, literature, painting or anatomy is captivating.

One conclusion of the above is that through the technical valences they could borrow from art, mechanisms have captured people's attention since time immemorial, so we will find countless applications of them throughout history. The artist-engineer had to repeatedly resort to solutions to combine art with the exact sciences, especially mechanical physics. Thus, countless mechanisms and devices were created, in principle intended for shows, which, however, began to acquire their own aesthetic autonomy today. Following the fiction, the simulation of the mystery or the fantastic, the artist could present the technical mechanism as a work of art.

This extensive process flourished with the technological leap, respectively since the generation of continuous motion was no longer a major problem. The limits initially imposed by gravitational attraction, spring tension, the use of physical properties, the use of hydraulic or wind energy, fell with the advent of the engine and electricity or liquid fuels. Mechanisms that do not instantly deplete the energy taken from the source have thus become a medium for art.

When we refer to technology and science, according to scientists and philosophers, we will inevitably associate these terms with the real and the palpable. For this reason, the scientific environment could not be associated with the arts until the modern era.

A first-rate desideratum for the art creator was the framing of his work in the area of aesthetics. This need to access beauty has been and will remain an indispensable concept for both the artist and the art lover. From an

etymological point of view, the term "aesthetics" comes from the Greek word "aisthesis" and refers to the perception, sensation and sense that the soul has of the inner and outer world. According to the dictionary definition, the aesthetic attitude is a species of human attitude in general, seen as a mental complex of beliefs, values and dispositions present in any behavioral act, complex correlated with objects and facts that possess a certain emotional (artistic) load and that are lived in a personal and individual experience.

The direct or indirect use of the natural model in art has generated two artistic routes, if not antagonistic, at least distinct. The "artificial beauty" represented for example by *The Night Watch*, painted by Rembrandt, the *Symphony No. 5* composed by Ludwig van Beethoven, the play *A Midsummer Night's Dream* written by Shakespeare, or the novel *In Search of Lost Time* by Marcel Proust, is a distinct route compared to that of "natural beauty" (for example, the sunrise captured by Monet in his famous work).

The basic idea of this essay is that, regardless of the form that art takes, what matters is the truth found in the very laws of composition of each field of artistic expression. Aesthetics does not automatically exclude functionality, being at the same time independent of it, as well as of the natural model.

List and sourse of illustrations:

Fig. 1. Illustration of the mechanism of operation inside the "Digesting Duck" published in the journal "Scientific American" / year: January 21, 1899 https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8f/Digesting_Duck.jpg
Fig. 2. Author: Pierre Jaquet-Droz (1721-1790) / Title: The Automatic Writer / Size: 70 cm Height / Collection: Neuchâtel Museum of Art and History, Switzerland http://laroboticaunesr.blogspot.com/2014/04/historia-de-la-robotica.html
Fig. 3. Author: Leonardo da Vinci (1452-1519) / title: Design for a battle chariot / technique: drawing on paper / year: about 1500
https://tank100.com/david-fletcher/towards-tank-da-vinci/

Bibliography:

Anderson, Maxine, *Amazing Leonardo da Vinci Inventions: You Can Build Yourself,* Nomad Press, Vermont, 2006, p. 108
Angrist, Stanley, *Perpetual Motion Machines*, Scientific American Publishers, New York, 1968, pp. 115-122
Aslam, Constantin, *Paradigme în istoria esteticii filosofice (I) Din Antichitate până în Renaştere/Paradigms in the history of philosophical aesthetics (I) From Antiquity to the Renaissance*, European Institute Publishers, Bucharest, 2013, p. 16
Chapman, John, *The Westminister and Foreign Quarterly Review* Vol. XVI, Art. IV, *The Life of a Conjuror*, London, 1859, p. 94

Clayton, Martin, **Philo Ronald**, *Leonardo Da Vinci: The Mechanics of Man*, Royal Collection Enterprises Publishers, London, 2010, p. 78
Hersey, George L., *Falling in Love with Statues: Artificial Humans from Pygmalion to the Present*, The University of Chicago Press, Chicago, Illinois, 2009, pp. 82-83
Infeld, Leopold, *Leonardo Da Vinci and the Fundamental Laws of Science*, Guilford Press, New York, 1953, pp. 26-41
Isaacson, Walter, *Leonardo da Vici*, Simion&Schuscer Publishers, New York, 2018, p. 206
Ivor, Bulmer-Thomas, *Hippocrates of Chios, in Dictionary of Scientific Biography*, Published by Charles Coulston Gillispie, New York, 1972-1990, pp. 410-418
Jammer, Max, *Concepts of Force*, Cap. IV *Force and the rise if classical mechanics*, Dover Publications, Mineola, New York, 1999 , p. 65
Jinescu, Valeriu V., *De la șurubul lui Arhimede la mașinile moderne cu elemente elicoidale/From Archimedes' screw to modern machines with helical elements*, Agir Publishers, Bucharest, 2012, p. 57
Landrus, Matt, *Leonardo da Vinci's Giant Crossbow*, Springer Publishers, Berlin, 2010, p. 45
López-Cajún, Carlos, **Ceccarelli, Marco**, *Explorations in the History of Machines and Mechanisms: Proceedings of the Fifth IFToMM Symposium on the History of Machines and Mechanisms*, Springer Publishers, Switzerland, 2016, pp. 84-85
MacLeod, Roy, *The Library of Alexandria: Centre of Learning in the Ancient World*, I.B. Tauris Publishers, London, 2000, pp. 1-15
McKenzie, Judith, *The Architecture of Alexandria and Egypt, C. 300 B.C. to A.D. 700*, Yale University Press, New Haven and London, 2007, pp. 323-328
Moon, Francis C., *The machines of Leonardo da Vinci and Franz Reuleuax*, Springer Publishers, Switzerland, 2007, p. 76
Offray, Mettrie Julien de La, *Man a Machine*, Createspace Independent Publishing Platform, Scotts Valley, California, 2016, p. 16
Palmer, Allison Lee, *Leonardo da Vinci: A Reference Guide to His Life and Works*, Rowman & Littlefield Publishers, Lanham, Maryland, 2019, p. VII
Pedretti, Carlo, *Leonardo: The machines*, Giunti Publishers, Venice, 2000, pp. 5-8
Russell, James M., *Plato's Alarm Clock: And Other Amazing Ancient Inventions*, Michael O'Mara Books Publishers, London, 2018, pp. 4-5
Scott, Hamish M., *The Oxford Handbook of Early Modern European History, 1350-1750*, Oxford University Press, Oxford, 2015, pp.146-149
Spary, E. C., *Eating the Enlightenment: Food and the Sciences in Paris, 1670-1760*, University of Chicago Press, Chicago, Illinois, 2014, p. 43
Vauléon, Florian, *Reading Jean-Jacques Rousseau through the Prism of Chess*, University of Michigan Press, Ann Arbor, Michigan, 2009, pp. 18-21
Vincent, Clare, **Leopold, Jan Hendrik**, **Sullivan, Elizabeth**, *European Clocks and Watches in The Metropolitan Museum of Art*, The Metropolitan Museum of Art Publishers, New York, 2015, p. 218
Voskuhl, Adelheid, *Androids in the Enlightenment: Mechanics, Artisans, and Cultures of the Self*, The University of Chicago Press, London, 2013, p. 59

DOI: 10.35218/armca.2020.2.06

A Study of Parthian Settlements of Northern Basin of Qizil Uzan in Vicinity of Upper Tarom, Zanjan-Iran

Reza Ahmadi Moghaddam[*], Farzad Mafi [**], Reza Shabani Samgh Abadi [***]

Abstract: *Upper Tarom Valley is located in the northern regions of Zanjan province, between two mountain ranges parallel to Alborz. The Qizil Uzanriver flows from northwest to southeast, from amid the valley. Considering some particular geographical and geomorphological features of the region, as a micro-climate, archaeological studies of the region are of extra importance. An extensive systematic survey which has been carried out within the boundaries of Ab Bar and Darram rural districts – located in the Central District of Tarom County, the north side of Qizil Uzan- led to the identification of 39 archaeological sites, in 12 of which cultural traces of Parthian period had been discovered. Preliminary study of Parthian considered areas indicates persistent settlement during Parthian period. Furthermore, the 20 hectares area of Darram castle shows the key role of the surveyed area in late centuries of Parthian rule. Scrutinizing the Parthian pottery in the area also shows that the area's pottery has been influenced by the pottery of north, northwest and west of Iran, as well as its' own endogenous characteristics. Due to the environmental patterns of the settlement in the area, it seems that most of the population had lived by agricultural and horticultural occupations.*

Keywords: *Qizil Uzan – Upper Tarom – Zanjan Province – Parthian Areas – Parthian Pottery*

Introduction

The Qizil Uzan is one of the most vital rivers of Iran and has been playing an important role in attracting human population to live here. Its headwaters are located in southern mountains of Zanjan and Northern heights of Kurdistan province. The river flows across the East Azerbaijan province and Ardabil province, from where it crosses the Upper Tarom Valley, which is bounded by two mountain ranges parallel to Alborz.

[*] Ph.D. student of archaeology, Islamic Azad University, Science and Research Branch, Tehran. Iran, reza_ahmadimoghaddam@yahoo.com
[**] Assistant professor, Department of Archaeology, Islamic Azad University of Abhar Branch, Iran mafifarzad@gmail.com
[***] Full Professor, Department of history, Shahid Beheshti University, Tehran, Iran. s-forouzesh@srbiau.ac.ir

Neighboring locations to Upper Tarom County (area: 2235 km^2) are Ardabil in north, Gilan and Qazvin provinces in east and northeast, Abhar town in south and Zanjan city in west. The county is located at 49 degrees 15 minutes to 48 degrees 30 minutes east of the Greenwich meridian and 37 degrees 01 minutes to 36 degrees 40 minutes north of the equator. This study has covered the northern areas of the county, including the entire area of Abbar and Darram rural districts. The districts are surrounded by Ardabil province, Gilan province, Gilvan rural district, Qizil Uzan from north, northeast, east, south and southeast, respectively. (Fig1)

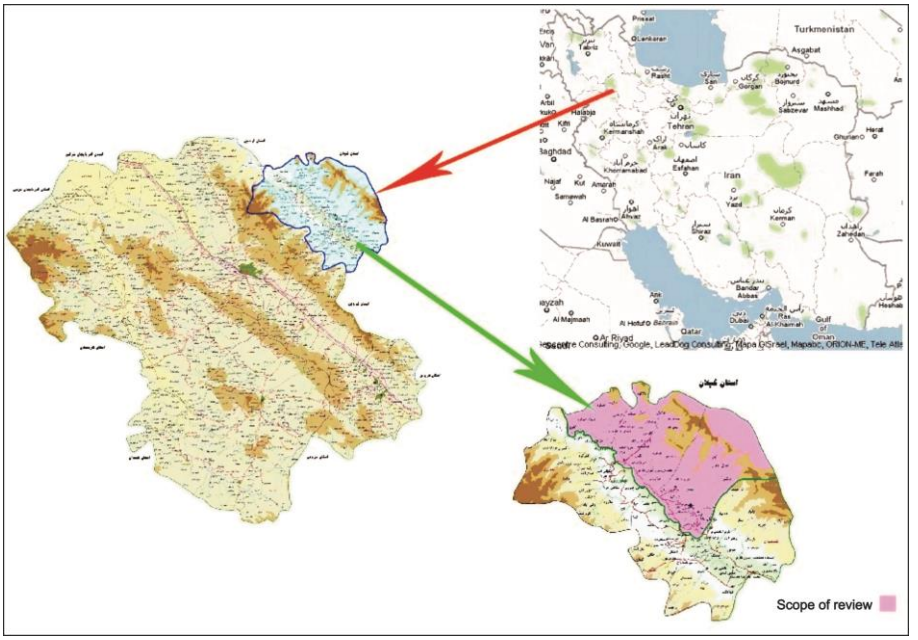


Fig 1: Location of the study area

Natural and environmental characteristics of the study area

The information in hand relating to geology of Upper Tarom County is mostly important, from archeological aspects, because of the non-existence of Precambrian and Paleozoic illuviation. The county majorly consists of volcanic, third age and quaternary deposits, while Neogene formations in the form of conglomerate, crag and shale layers, as well as thin layers of creta, are extensively situated too. The mentioned formations are located on top of the quaternary formations (e.g. alluvial terraces and numerous alluvial fans which end up in Qizil Uzan).

The weather conditions of Tarom County are mostly influenced by Arctic, Mediterranean, Black Sea and Caspian Sea air masses. Mountain ranges are situated in a way that work like a rampart opposing to the weather fronts. Therefore, the county is a less precipitated area comparing to its close

areas. Despite its relatively smaller area, the county has a diverse climate. Tarom Valley is known for its hot summer and moderate winter. The surrounding heights are extremely cold in winter and moderately hot in summer. The vegetation of the area ranges from grasslands and protected forests to wath forests. Considering its variated altitude and climate diversity, the valley has a diverse ecology altogether. Four types of ecosystems are noticeable in the region: mountain ecosystem, forest ecosystem, steppe grassland and wetland ecosystem. Horticultural products of the Upper Tarom County are juniper, olive, pomegranate, fig, hazel, grape and plum, while the wheat, barley, rice, as well as cucurbits are among the most frequent agricultural products.

Archeologic Investigations

The archeologic studies concerning the region, due to the distinct geographic and morphologic situation, as micro climate, are of high importance. The study observed an overall 39 archeologic sites; Considering the artifacts in the area, the sites suggestively belong to copper to late Islamic ages, 2, 16, 4, 19 of which are respectively assumed to relate to Bronze and Chalcolithic, Iron, Sassanid and Islamic ages. 12 sites are considered as being Parthian. It is obvious that some of these investigated sites consist of the remains of multiple ages.

Parthian investigated sites are majorly classified into 3 groups, as follows:

1. Mounds, mostly natural and alluvial, containing cultural deposits that have one meter or higher thickness;
2. Surface sites, probable graves and settlements with less than one-meter thickness
3. The Darram Castle, which could not be firmly assumed as a Parthian castle

GovarQale2 and GovarGhale 3, Upper Kuhkan, OghlanQalasi, Foqlake 1 and 2, PavahRud are all single period sites that contain Parthian artifacts (mostly earthenware) only. Sharfan Darreh is a site where Parthian, Sassanian and Islamic pottery could be found. The earthenware found in Dam site belongs to Parthian, as well as Islamic period. Furthermore, the surrounding area of Darram Castle contains the remnants of a castle also, the earthenware which are related to Iron Age and Parthian, Sassanian and Islamic periods. GovarQale1 on which the architectural features are obvious, contains artifacts from Iron Age and Parthian, Sassanian and Islamic periods, too. Finally, at the Emamzadeh VaznehSar site, Iron Age and Parthian, Sassanian and Islamic-related earthenware were identified. Meanwhile, in the site of the Emamzadeh VaznehSar were two pieces of thick red mud enamel pottery, with glossy surface and no decorations, comparable to the

polished red potteryof Godin III, IV, V[1], which showed that it is related to the Bronze age.

The Dam site with altitude of 1288 meters above sea level, is the highest site of the area and the OghlanQalasi with an altitude of 408 meters is the lowest in the area. Average altitude of the Parthian sites is 697 meters above sea level.

Environmental features and their role in attracting Parthian settlements

The role of climate and ecological environment in the dispersal of the ancient sites is important and undeniable**.** Factors including water resources, height above sea level and its relation to the geographical latitude, slope, the constituents of the soil **,**the climate of the area are key factors in absorbing human communities.

Throughout the human life, water has been among the most essential needs of mankind. Whether in past or present, water supply and access to secure water resources have been playing a key role in forming man-made settlements[2]. As mentioned earlier, in the study area, in addition to Qizil Uzan and underground water resources like wells and qanats, there are several distributaries and torrents which altogether increase the attraction of human communities.

As it is visible in locating Parthian sites on the map (Fig. 2), 9 sites are situated in vicinity (within 300 meters) of the Abbar, SiahRud, PavahRud and VaznehSar distributaries. 2 sites are located in the northern terrace of Qizil Uzan (within less than 10 meters). It is only SharfanDarreh site that is relatively distant to water (within 700 meters from Abbar). On the other hand, 9 investigated sites are located below 700 meters above sea level. Therefore, the slope of the mentioned sites is less than 10 degrees. 3 sites have an altitude between 900 to 1300 meters above sea level which makes the 20 to 30 degrees slope reasonable.

The before mentioned 9 sites, with an average area of 3.3 hectares, are formed on alluvial plains. Due to easy access to various water resources and ideal soil quality, agricultural and horticultural activities are well conditioned. Meanwhile, the sites above 900 meters altitude, with an average area of 0.79 hectares, are situated in valleys

[1]Frank Hole, *Archeology of Western Iran*, translated by Zahra Basti, Samt Publication, 2003, p. 416-419.

[2] Abbas Motarjem and Behzad Belmaki, *Investigation and Analysis of Parthian Settlements of the North Alvand Slopes (Hamadan)*, Journal of Archeology Studies, No.1, Faculty of Literature and Humanities, University of Tehran, 2009.

and sloped lands in vicinity of distributaries which makes them suitable for graziery. As the size and the aggregation of the sites is revealing the population living in the region, it is implacable that the prevailing economic pattern of Parthian period had been agriculture and horticulture.

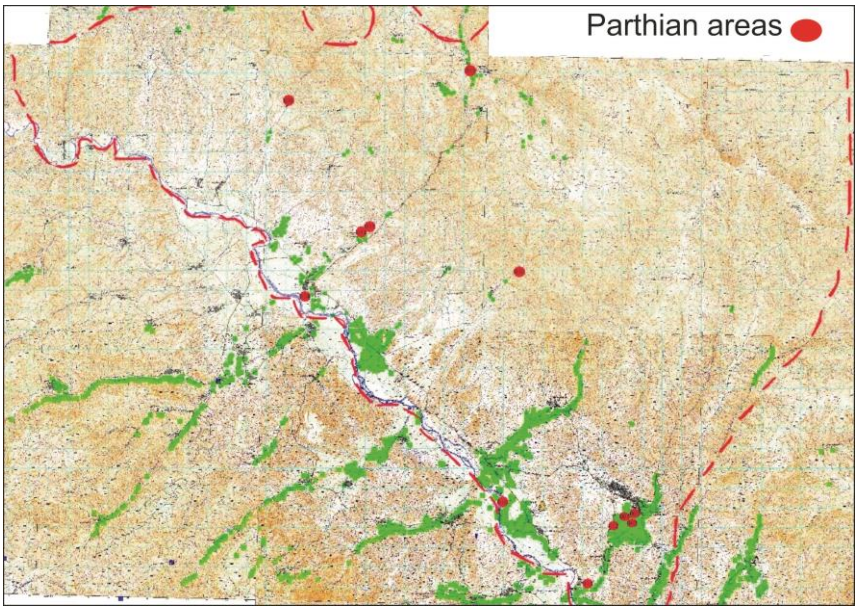


Fig 2: The location of Parthian areas

Among the identified sites, Darram Castle, with an area of 20 hectares, grounds on the northern coast of Qizil Uzan and south of the Darram village. This site is a large settlement of which the most significant structure is a castle. The southern side of the castle, which is 6 meters high from the riverbed of Qizil Uzan, is opposing the river. The southern front of the castle, because of the steep slope and the river as well, is perfectly protected. Most of the castle walls are still existing and their height reaches above 3 meters in some spots. There are 3 circular adobe towers in each northern and southern wall, among which the northwestern tower has remained the safest. The latter has a diameter of 4 meters and current height of more than 4 meters.The foundation of the walls is basically consisted of river rocks which is followed by bricks. At some points, walls are built using the same river rocks. Some walls are constructed with clay and, again, river rocks. At the northern side of the castle, a drainage, as well as architectural structures are observable. At 2 non-authorized excavation sites, there are many pieces of potteries which were used to conserve rations.

The vastest lands of the study area are located in the northern coast of Qizil Uzan, adjacent to Darram Castle site, and, in the eastern and northwestern side of it. From the aspect of water supply, the mentioned lands are favorably situated, considering SiahRud at north and Qizil Uzan at west (2nd fig). These lands have been among the finest agricultural grounds and are still being used to produce the grains for local purposes. This is considered as an important privilege which, in addition to the vastness of the Darram Castle site, increases the significance of the area during the ancient ages.

Given that this area has not been excavated, and the exact date of the castle's structure is not known, it is not certain that the castle can be considered Parthian. However, the materials used in the foundation of the building are comparable to the remnants of the Parthian architecture of the JalaliehRostam-Abad mound and some bricks found in the walls of towers of the Darram Castle, with dimensions 38 x 10 x 38 cm, are comparable to those used in Jalalieh and QeshlaqMahNeshan Castle[3].

Parthian pottery in the study area

In a general and preliminary classification, the Parthian pottery of the study area can be divided into three groups of decorated pottery, plain pottery, and so-called fillide pottery, which are described below. (Fig. 3,4,5)

Decorated Pottery (Fig 3): These potteries found in three areas of PavahRud, Dam and Emamzadeh VaznehSar, have similarities with those of East Azerbaijan Province, detailed in the Parthian Pottery written by Herink, dating from the third and second centuries BC[4]. These potteries are specified with beige-goldenrod surface, sufficient firing temperature and dense dough, rough large geometric decorations which are mostly colored red and brown. The mentioned potteries are comparable with those of East Azerbaijan Province, KhezerlooCastle archaeologic site[5] and Behistun.[6]

[3]Abolfazl Ali and Alireza Khosroozadeh, *Gheshlagh Castle of the Parthian Large Enclosure in Mahneshan City of Zanjan*, Archaeological Researches, No. 3, TarbiatModares University, 2010.

[4] Ernie herink, *Iran's Earthenware in Parthian Period*, translated by HamidehChubak, Cultural Heritage Organization of Iran (Research Institute), 1977.

[5]Mohammad Feizkhah,*Triangular Dishes*, Archaeological Reports (3), Institute of Archeology of Iran Cultural Heritage Organization, 2004.

[6]Sajjad Ali Beygi, *Resumption of Archaeological researches in the Party Bisotun Area*, Journal of Modares Archaeological Research, Volume 2, Number 3, 2010, p. 50.

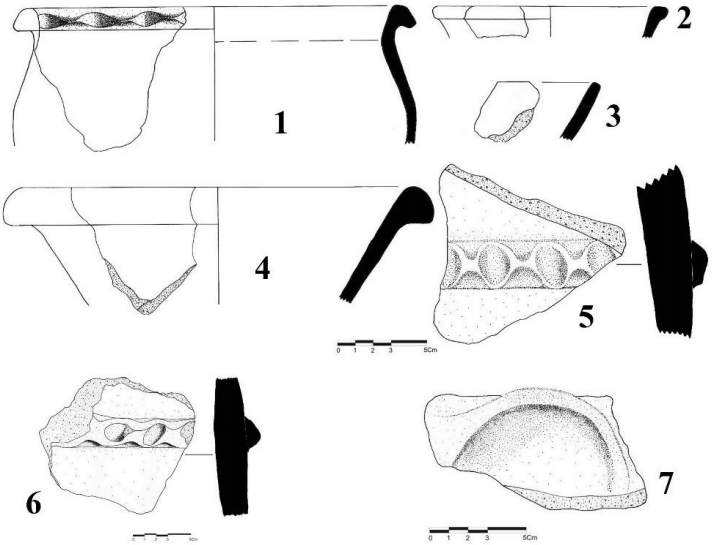


Fig 3: Decoration of Fillide Potteries

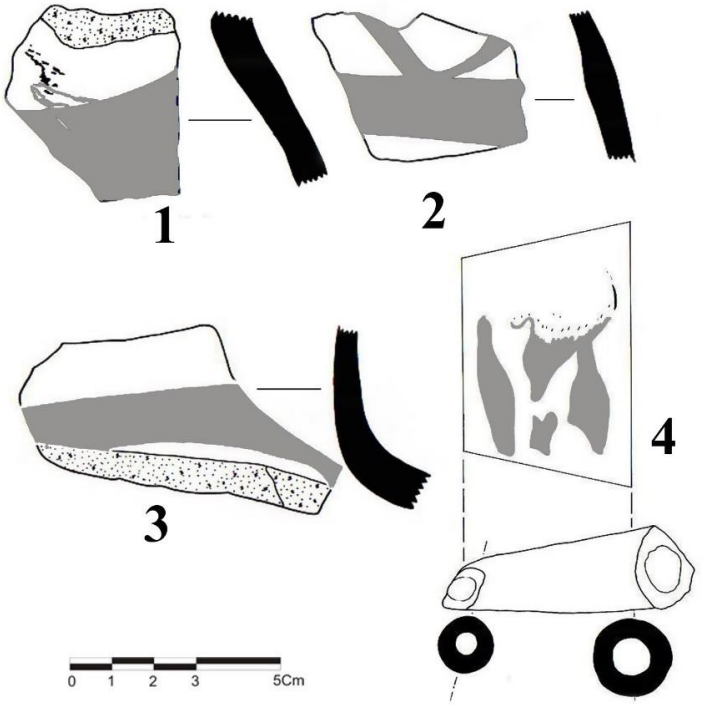


Fig 4: Decoration potteries

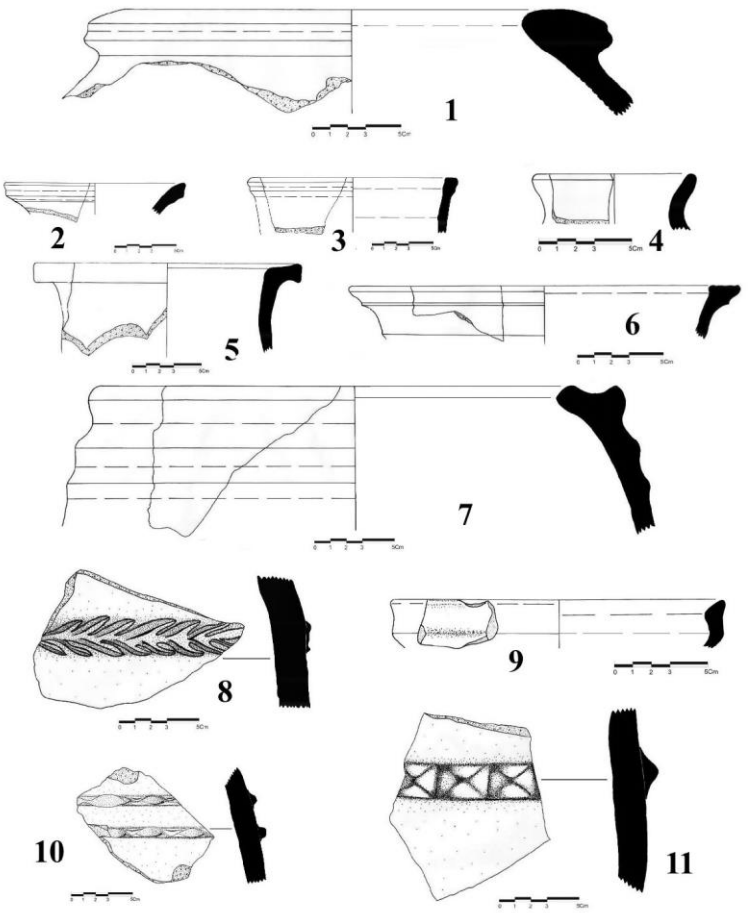


Fig 5: Decoration of potteries comparable to Parthian potteries in west of Iran

Plain Pottery (Fig. 5): GovarQale 1,2,3, Upper Kuhkan, OghlanQalasi, Foqlake 1,2, SharfanDarreh and Darram sites contain plain pottery. Regarding this aspect, these sites are considered as belonging to late Parthian period, dating from 100 to 225 AD[7]. However, it is very difficult to

[7] Ernie herink, *Iran's Earthenware in Parthian Period*, translated by HamidehChubak, Cultural Heritage Organization of Iran (Research Institute), 1977, P. 121.

accurately distinguish Parthian specimens from those of Sassanian in recognizing plain pottery.

Plain potteries found in the above sites are decorated with ropy texture, grooves on the edges, parallel lines, fishbone and waved decorations. The type of decoration is observable in other sites like Kangavar[8], Yazdgerd Castle[9]and Behistun[10].

Fillide Pottery (Fig 4): The third group, named fillide by Fahimi, is known with red dough, dark and light red and black gravel in within, as well as mica and limy gravels. The firing process is incomplete and the surface is thick and red[11]. Its decoration is mostly adjunct ropy and jagged paintings. At the sites of GovarQale 1,2, Upper KuhKan and OghlanQalasi, potteries with above specifications were found that were considered by joint group of Iranian and Japanese archeologists, excavating western coast of SefidRud, to date back to Parthian period[12].

Specifications of Fig. 3

No	Dough color	Mixture	Inside surface	Color of Inside surface	Surface	Color of The surface	Manufacturing method	Firing	Decoration	Comparison And specification
1	Grey - Red	Sand and gravel	Thick clay	Light brown	Thick clay	Brown - red	Pottery wheel	insufficient	Ropy adjunct	
2	Grey - Red	sand	clay	red	clay	goldenrod	pottery wheel	insufficient	----	
3	Grey - Red	Mica Mineral	Thick clay	goldenrod	Thick clay	red	pottery wheel	insufficient	----	1
4	Grey - Red	Mineral Lime	Thick clay	Dark brown	Thick clay	Brown-red	pottery wheel	insufficient	----	
5	Grey - Red	Sand and gravel	Thin clay	brown	Thick clay	Brown- red	pottery wheel	insufficient	Finger touched adjunct	2

[8]Seifollah Kambakhsh Fard, *Archaeological Excavations at Kangavar City*, Iranian Journal of Archeology and Art, No. 9 and 10, 1971, P. 6.
[9]E.J Keall and M.J Keall, *The Qaleh-iYazdgird Pottery: A Statistical Approach*, Iran XIX: 33-81,1981, P.40-54.
[10]Wolfram Clace, *The area known as the Parthian Domain*, Bisotun, 2006, P. 112.
[11]Hamid Fahimi ,*FalidahEarthenware; A Species of a Parthian Local Earthenware In the West Mountains of Sepidrood*", Archaeological Reports (3), Archaeological Research Institute of the National Heritage Organization, 2004.
[12]JebraelNokandeh and Hamid Fahimi, *Archaeological Investigations of the Joint Iran-Japan Board on the West Bank of Sepidrood in Guilan in 2001-2001*, Archaeological Reports (2), Archaeological Research Institute of the National Heritage Organization, 2003.

Specifications of Fig. 4

No	Dough color	Mixture	Inside surface	Color of The inside surface	Outside surface	Surface Color	Manufacturing method	Firing	Decoration type	Comparison And Specification
1	Goldenrod	Mineral	----	Goldenrod	Thin clay	Goldenrod	Pottery wheel	Sufficient	Decorated	
2	Goldenrod	Mineral	----	Goldenrod	Thin clay	Goldenrod	Pottery wheel	Sufficient	Decorated	3
3	Goldenrod	Unknown	----	Goldenrod	Thin clay	Goldenrod	Pottery wheel	Sufficient	Decorated	4
4	Goldenrod	Unknown	----	Goldenrod	Thin clay	Goldenrod	Hand made	Sufficient	Decorated	

Specifications of Fig. 5

			clay	d	clay					
4	brown	Mineral	thin clay	brown	thick clay	Goldenrod	Pottery wheel	Sufficient	------	
5	Grey	Fine sand	thin clay	brown	thick clay	Brown	Pottery wheel	Sufficient	------	7
6	Goldenrod	Fine sand	thin clay	Goldenrod	thin clay	Goldenrod	Pottery wheel	Sufficient	------	8
7	Light brown	Sand	thin clay	Light brown	thick clay	Light brown	Pottery wheel	Sufficient	------	9
8	brown and Grey	Fine sand And gravel	-----	Brown	thin clay	Goldenrod	Pottery wheel	Sufficient	Adjunct decoration	10
9	Orange	Mineral	thin clay	Orange	thin clay	Orange	Pottery wheel	Sufficient	------	11
10	Light brown	Mineral	-----	Light Brown	thin clay	Light brown	Pottery wheel	Sufficient	Adjunct-ropy	
11	Light red	Coarse sand and organic material	-----	Light red	thin clay	Goldenrod	Pottery wheel	Sufficient	Adjunct	

Conclusion

Given that the manufacturing of the decorated potteries is originated in older traditions and continued until the 1st century BC, plain potteries, in addition to the later Parthian period, were also found in the west of the country, in the second and the first centuries BC. So, the presence of pottery in the sites identified in the study area indicates the continuous settlement in the area during the Parthian period. However, considering the pottery section of this study, one can come to the conclusion that the pottery tradition within the study area is influenced by the pottery culture of the neighboring areas in the north, northwest and west of the country.

In the section of environmental characteristics, we found that the extent and aggregation of Parthian sites of the study area in areas of low altitude and slope is much greater than in areas of high altitude and slope. Given that the low areas of the study area have high quality soil, reliable and permanent water resources, it can be concluded the prevailing economic pattern of Parthian period had been agriculture and horticulture. Considering the vast expanse of the Darram Castle site, and the pottery of the late Parthian

period and the castle, as well as the extensive agricultural lands adjacent to the mentioned site, it is perceivable that the study area had had an important role during the late centuries of Parthian period.

List and source of illustrations:

Fig 1. Location of the study area
Fig 2. The location of Parthian areas
Fig 3. Decoration of Fillide potteries(writers' references).
Fig 4. Decoration potteries (writers' references).
Fig 5. Decoration of potteries comparable to Parthian potteries in west of Iran(writers' references).

Bibliography:

Ali, Abolfazl and Khosroozadeh, Alireza, *Gheshlagh Castle of the Parthian Large Enclosure in Mahneshan City of Zanjan*, Archaeological Researches, No. 3, Tarbiat Modares University, pp. 76-92. 2010.
Ali Beygi, Sajjad, *Resumption of Archaeological researches in the Party Bisotun Area*, Journal of Modares Archaeological Research, Volume 2, Number 3, pp. 39-69. 2010.
Burney, Charles, *Excavations at YanikTepe, Azerbaijan, 1961: secon Preliminary Report*" Iraq 24:134-152 , 1962.
Clace, Wolfram, *The area known as the Parthian Domain* ", Bisotun, 2006.
Herink, Ernie, *Iran's Earthenware in Parthian Period*, translated by Hamideh Chubak, Cultural Heritage Organization of Iran (Research Institute), 1997.
Fahimi, Hamid, *Falidah Earthenware; A Species of a Parthian Local Earthenware In the West Mountains of Sepidrood*, Archaeological Reports (3), Archaeological Research Institute of the National Heritage Organization, pp. 117-130, 2004.
Feizkhah, Mohammad, *Triangular Dishes*, Archaeological Reports (3), Institute of Archeology of Iran Cultural Heritage Organization, pp. 51-58, 2004.
Hole, Frank, *Archeology of Western Iran*, translated by Zahra Basti, Samt Publication, 2003.
Hatami, Tayebeh, *Archaeological Analysis of Parthian Enclosure of Firoozabad Aleshtar's Village in Lorestan Province*, Master's thesis on Archeology under the guidance of Dr. Farzad Mafi, Islamic Azad University of Abhar Branch, 2008.
Hosseini, Seyyedeh Somayeh, *Archaeological Survey and Analysis of Parthian Settlements in Mahneshan City*", Master's thesis in Archeology under the guidance of Dr. YaqoobMohammadi, Islamic Azad University of Abhar Branch, 2007.
Kambakhsh Fard, Seifollah, *Archaeological Excavations at Kangavar City*, Iranian Journal of Archeology and Art, No. 9 and 10, 1971.
Keall, E.J and Keall, M.J, *The Qaleh-iYazdgird Pottery: A Statistical Approach*, Iran XIX: 33-81, 1981.
Mafi, Farzad, 2006. *Investigation and Analysis of Parthian Works and Settlements in Geographical Area of Abharrood*, Ph.D. Thesis in Archeology, under the guidance

of Dr. Mohammad Rahim Sarraf, Islamic Azad University, Science and Research Branch, 2006.

Motarjem, Abbas and Belmaki, Behzad, *Investigation and Analysis of Parthian Settlements of the North Alvand Slopes (Hamadan)* Journal of Archeology Studies, No.1, Faculty of Literature and Humanities, University of Tehran, pp. 135-153, 2009.

Najafi, Arzalah ؛ Mafi, Farzad and Akhondi, Reza, 2009. "Study and Investigation of Parthian's Works and Settlement in Abyek's Mountains", Archaeologist's Message, No. 11, Science and Research Journal, Islamic Azad University, Abhar Branch, 2009.

Nokandeh, Jebrael, and Fahimi, Hamid, *Archaeological Investigations of the Joint Iran-Japan Board on the West Bank of Sepidrood in Guilan in 2001-2001*, Archaeological Reports (2), Archaeological Research Institute of the National Heritage Organization, pp. 27-66, 2003.

Rahbar, Mehdi, *The Third Chapter of Khorheh Archaeological Excavations*, Research Deputy of the Iranian Cultural Heritage Organization, 2003.

Talayee, Hassan, *The glorious Age of Iran*, Samt Publication, 2006.

MEDIEVAL CULTURE IN CONTEMPORARY RESEARCH

DOI: 10.35218/armca.2020.2.07

Richard Wagner, Destiny and Fulfilment Tannhäuser or the Capitalisation on Medieval Legends

George Hariton*

Abstract: *To speak nowadays of Wagner's egotism, after time has "classified" his incontestable œuvre in the highest areas of international dramaturgy, is not in the least surprising. To notice, however, his sparks of genius and the radical anticipations announced as early as his first operas, this is truly impressive with a musician who had discovered the art of handling sounds so late. The key to solving this phenomenon is called simply – BEETHOVEN. The same colossal musician who would influence the destinies of music and of all musicians from the first half of the 19th century and not only. How could we praise more appropriately the genius of the musician from Bonn, now when we celebrate 250 years from his birth, than through R. Wagner's œuvre, who would identify himself with and consider himself a successor of Beethoven's aesthetic and human ideals! I do not believe that the history of music can offer us a more eloquent example of artistic completion, all the more so since, paradoxically, the two great musicians never met.*

Keywords: *destiny, ascent, contradictions, mythology, success, Tannhäuser*

Beethoven and Wagner

If Beethoven was considered the last great Classical composer and the one who would dominate the music from the first half of the 19th century, Wagner was the last and maybe the greatest of the Romantics, the one who would master the music from the second half of the same century.

Until the age of fifteen, when he decided to become a composer, Wagner had not studied any instrument and had no musical training. Listening to Beethoven works like *Egmont, Fidelio*, but especially *Symphony No. 9* had an immense impact on him, leaving such an impression on him that they transformed his entire existence.

* Visiting professor Ph.D., The "George Enescu" National University of Arts in Iași haritongeorgel@gmail.com

Wagner's own words are the most evocative regarding this revelation:

> *I do not really know what was destined for me! – I only remember that one evening I listened to a symphony by Beethoven for the first time, that I became feverish and fell ill. When I came to, I had become a musician… The fact that later, having become familiarised with various sorts of distinguished music, I still loved above all and I honoured and adored Beethoven, originates, without a doubt, in this circumstance. I did not know any other joy, apart from this: to plunge wholly into the mysteries of this genius until I thought that I had finally become a speck of him.*[1]

In his first years of composition, Wagner evolved more as an autodidact. The few harmony lessons taken from a musician from Leipzig during his teenage years certainly meant less than the study of Beethoven's symphonies. These were maybe the best "teacher" regarding his musical training.

Wagner was endowed with an immense gift of poetry and drama. His artistic and creative mastery found full expression in the area of musical theatre, as he authored thirteen monumental operas.

After Beethoven, no other composer managed to approach such a wide sphere of contemporary problematics like Wagner. He was, just like Beethoven, against any form of oppression. Besides, he unmasked the spiritual poverty of the bourgeois world, the lies and falsehood. He also evoked the contradictions of life, unfulfilled hopes, etc. Expressions such as *lustred lies* or *trifles set in gold* were formulas through which he showed his aversion towards the hypocrisy of a dominant class.

The life of man depicted by Beethoven, so comprehensive in feelings, appears to Wagner as a fight in the grandest meaning of the word, of the soul aspiring towards joy, happiness and freedom. His artistic achievements, ideological conceptions, his objection to formalism and compromise in art prove Wagner's unflinching wish to promote his own artistic principles, which, most of the times, as in Beethoven's case, attracted the toughest of reactions.

The press of the time wrote about the works Beethoven composed before his first symphony: "[…] unintelligible, bizarre, obscure works or average, poor, colourless, sometimes hilarious works not to be presented before an audience"[2]. We must notice that this criticism also continued with the same obstinacy after the wonderful symphonies which would follow, culminating in a certain A. Garthy's references from *Musikaliche Conversation-Lexikon* from 1835:

[1] Richard Wagner, *Pelerinaj la Beethoven*, Editura Muzicală, Bucharest, 1977, p. 12.
[2] *Allgemeine musicalische Zeitung*, 1799 – 1899; *acc. to*. Aurel Ion Brumaru, *Prefață*, in Richard Wagner, *Pelerinaj*..., p. 9.

> *This work – Symphony No. 9, with Schiller's "Ode to Joy" – is the most strident and the spikiest satire on Schiller's sublime ode, overflowing with boredom and misanthropy from beginning to end*[3].

Of course, such obscure criticism is not worth the slightest comment. It is rather worth taking into consideration how important that music was for a visionary like Wagner, who not only had the openness and the receptiveness of an advanced spirit, but, moreover, found Beethoven's music corresponding to his own philosophy.

Wagner was especially fond of *Symphony No. 9*, which he considered as being the supreme achievement of the world culture. Needless to say, the influences of this symphony are often felt in his music.

As for Wagner's conducting activity, there are fewer references. At 30 years of age, when he occupied the position of musical conductor of the Semperoper in Dresden, Wagner was already a knowledgeable and experienced musician, which allowed him to put his reforming ideas into practice. His coordinating work came to remarkable results, raising the level of the ensemble at the highest rank among the German theatrical collectives.

Beside opera music, he conducted numerous symphonic concerts, in which Beethoven's works featured prominently. In 1843 Beethoven's *Symphony No. 9* was still unknown in Dresden. Wagner presenting it was a veritable triumph. Interesting and edifying regarding the choice of this work is the fact that Wagner begins his conducting career with this very masterpiece, while the last work presented in his last concert in which he appears as a conductor was also *Symphony No. 9*. This happened in 1872, on the occasion of a ceremony of starting construction work on the Festival Hall in Bayreuth. He saw in the work of his predecessor the fruit of radical renewals, but also a support of the revolution that he himself would fulfil in music. It was the ideal mode of expression which would clear the way for his music drama. It is here that the aspiration towards the glorified, spiritualised ideal in *Tannhäuser, Lohengrin* comes from, which was carried out fully in his last opera *Parsifal*: "[…] his last symphony (referring to Beethoven's *Symphony No. 9*) appeared to me as the keystone of a great artistic era, that no one was capable of surpassing…"[4]. Expressions like *the human gospel of the art of the future…*, *the most accomplished work of art…*, *the universal drama* can be met in most of Wagner's writings. We shall thus ascertain that this work would become for Wagner the central axis around which he built his idea of music drama and his whole conception of art.

The importance that Wagner gave to this masterpiece, as well as to other works of the titan from Bonn was materialised in numerous writings,

---

[3] *Musikaliche Conversation-Lexikon* from 1835. *Acc. to* Aurel Brumaru, *Prefață*, in Richard Wagner, *Pelerinaj...*, p. 10.

[4] Richard Wagner, *Un muzicant german la Paris*, Editura Muzicală, Bucharest, 1981, p. 21.

articles, studies, literary comments and books. They were meant to create for the public an adequate state of mind concerning the understanding of the real message. Besides, they also proved to be necessary for an informed audition of Beethoven's music. Thus, he wrote *Regarding the presentation of Beethoven's Symphony No. 9* (1873), *Pilgrimage at Beethoven* (1840), *Beethoven* (1870), *Symphony "Eroica", The Coriolan Overture*, *On Conducting* (1869) – an ample monograph devoted to Beethoven, but also a vast autobiographical work.

Wagner – signs of originality

Wagner built his entire œuvre – his music drama – departing from Beethoven's last symphony, out of which he extracts the sap of his entire conception of musical art. Beethoven's symphonic pragmatism thus offered him the spirit of this new drama, while the traditional myths and legends constituted the thematic basis for its elaboration. For Wagner, music would signify first of all the intimate fusion of poetic art with the art of sound, as it is certain that only a synthesis of the arts would be able to ensure a fulfilment of the drama of the future.

In the 8th decade of the 19th century, Wagner knows full acknowledgement by completing the opera that crowns his whole creation – the gigantic Tetralogy *The Ring of the Nibelung*.

In the *Tetralogy*, Wagner concentrated all his principles of musical theatre regarding themes, action and the music *per se*. The great opera of Wagner's maturity begun in the autumn of 1848 and which would be finalised more than 26 years later, reconstitutes in a unitary, original main idea topics and characters of the German traditional myths and legends about the Nibelung around an equally legendary character – Siegfried, the nucleus of the entire dramaturgy. The myths that Wagner looked for in the most distant past of Germanic peoples symbolized the essence of the most authentic and undying human features.

> *The hero of myths* – Wagner was saying – *is a man of action: the purest essence of the aspirations towards freedom and heroic deeds of humanity, expressed in a generalised form, have been concentrated in his person. Every era, every generation finds their own theme in ancient legends, because myth does not suffer from the influence of time, it is universal, and a great artist will know how to discover and to emphasise in it what corresponds to the needs of the contemporary period.*[5]

[5] *Acc. to* M.S. Druskin, *Richard Wagner*, Editura Muzicală, Bucharest, 1961, p. 69.

Wagner's great masterpiece includes: the fairy tale opera *The Rheingold*, the psychological drama *The Valkyrie*, the heroic epic *Siegfried* and the tragedy *Twilight of the Gods*. The genre differences of its component parts do not harm the overall unity, but, on the contrary, contribute as completely as possible to a capitalisation on the means of expression.

The melody – a basic element of Wagner's music – is born out of speech, and musical speech involves renouncing the patterns of the melodic opera. The melodic form, according to him, is capable of a much richer development than there had seemed to him possible until then, and creates, at the same time, a greater freedom of harmonic display. He thus establishes new principles of building form, which do not include conventional structures anymore. The dialogues and the monologues follow constructions based on free principles of development. Wagner fundaments the importance of declamation in the vocal part, conceived in the form of an uninterrupted sonic flow. This is the *"infinite melody"*.

A basic principle of construction in his music dramas is the *leitmotif*. The term, associated by most commentators with Wagner's work, was in fact invented by his friend Hans von Wolzogen[6] and was used by many of his forerunners. The Romantics often utilize leading motifs with a symbolic meaning (Weber, Berlioz, Schumann, etc.). Wagner increases the importance of *leitmotifs*, granting them the role of bond and leader of musical developments, impressing the action with a more unitary progress. His operas represent a huge web of *leitmotifs*, which evolve together with the characters and the situations of the drama, many times suffering important changes without, however, losing their recognisability.

Wagner's personality was often marked by deep contradictions, both regarding his conception of the world and his artistic work. His ideas, the topics and images appearing in his work, differ from one stage to another, at times emphasising the features of Realism, at other times those of reactionary Romanticism. At first, he adhered enthusiastically to the bold slogans of "Young Germany", only later to fall under the powerful influence of Feuerbach's materialistic philosophy, which led him towards utopian socialism. He was also influenced by Schopenhauer and Nietzsche's writings, which made him adhere to the Pan-German nationalist ideas; and the list of his ideological contradictions may continue.

On the musical level, also, Wagner passes from one extreme to another. Denying at first the successes of German opera, he falls under the influence of Italian and French music, only to later return to nationalist ideals. Even when he supported with much conviction the necessity of creating a national music drama, the deviations from these ideals did not cease to appear. A good example is the opera *Rienzi*, which, although being

[6] Hans von Wolzogen (1848 – 1938), a German writer, publicist and editor, also known because of his ties to Wagner.

seen by some as the most accomplished genre work in this first creative period, shows, however, powerful influences from Italian or French composers. He condemned everyone who accepted compromise, declaring passionately that his reason for existence was not earning money, but creating. But he himself, oftentimes determined by his precariousness, would make compromises. Here is how the one who looked to inspire German art with major ideas and noble, uplifting aspirations would sometimes write music to the taste of bourgeois fashion out of the wish to earn money. It is the case of the opera *Rienzi* or of those arrangements for piano composed after fashionable operas, that he himself criticised.

Another contradiction in Wagner's music is related to the use of choirs. If in *Die Meistersinger von Nürnberg* we come across grand choral scenes, as their role and place in the progress of stage action is very pervasive, this fact becomes altogether unusual in his later work. From the grand choral apotheosis in *Die Meistersinger von Nürnberg*, the importance of the choir diminishes, as the composer sometimes completely renounces its contribution. Nevertheless, the contribution of the orchestra is capitalised on intensely. Departing from the principles of programmatic music, which he consistently promotes, the overtures, orchestral prologues, symphonic interludes and the numerous tableaux in his works prove an immense richness of orchestration, with sonorities ranging from the most gentle and subtle nuances to the grandest ones. Wagner's extended orchestra becomes an equal-rights participant in the progress of the drama. The role of the orchestra in his conception is to express what words are incapable of doing: the profoundness of human thoughts and feelings, complex psychological states, etc.

Beyond all the contradictions and the criticism of the time, Wagner's work remains uncontestably one of the most important in the whole history of music. Animated by the wish to imagine heroic ideas and images, a national heroic ideal inspired from ancient legends and myths, Wagner populated his operas with fantastic characters, subordinating everything to the main objective: emphasising the human character and the most complex states of mind. The verisimilar, convincing expression of profoundly human ideas and feelings, as well as the totality of the innovative language elements, which situate him among the most progressive representatives of German culture, exercised strong influence upon all composers active in the late 19th century, but also upon future generations.

The *Tannhäuser* Overture

Finished in 1845, the opera *Tannhäuser* is his fifth dramatic work, after *The Fairies* (1834), *The Ban on Love* (1836), *Rienzi* (1840) and *The Flying Dutchman* (1841). Wagner was already in Dresden as musical

conductor of the Semperoper and was working on the direction of *The Flying Dutchman*, when he finalised the score of *Tannhäuser*. The subject, which had been sketched out as early as 1842, is inspired from the legends of the German people and treats the theme of expiation and human sacrifice in the name of overcoming egoism and self-love.

Tannhuser (from old German) was a character in a medieval legend from the middle of the 13th century, who tried to obtain from the Pope divine forgiveness for his sins. This legend, brought to life in a short story written by Ludwig Tieck, as well as an old traditional song about Tannhäuser, impressed Wagner as early as his teenage years.

Another legend, which inspired many German writers (such as G. Ph. Novalis, E. Th. A. Hoffmann), had as a subject the singers' contest from Wartburg, and the hero was a troubadour knight, Heinrich von Ofterdingen. Wagner keeps Ofterdingen's character traits, but attributes them to Tannhäuser, whom he transforms into the hero of the singers' contest in Wartburg. This is how the libretto of the opera *Tannhäuser* is born: from blending two different legends into a dramatic narrative processed by Wagner.

The action of the opera progresses around Tannhäuser. The hero reinvented by Wagner can find fulfilment neither in the vicious world of delighting the senses – in Venus's grotto full of sins, nor in the world of moral duty and high aspirations – in the pilgrims' world. This duality of completely opposite worlds can already be found in previous works, but especially in his *Tetralogy*.

Venus, the goddess of beauty and love, in whose empire he arrives during his wanderings, wishes to retain Tannhäuser in her world, but in Wartburg he is expected by Elisabeth, the embodiment of moral and spiritual purity, the one who loves him truly. The central tableaux and climax of the opera are represented by the scene of the singers' (the Minnesänger's) contest, where Tannhäuser praises the earthly pleasures, which attracts contempt from his close ones. Only Elisabeth stays close to him, faithfully imploring him to start on a pilgrimage to Rome, where he would obtain atonement for his sins. Refused and scolded by the Pope, Tannhäuser loses all trust in the moral dogma of the church and, rejected by everyone, feels attracted to Venus again. Vanquished by grief and sorrow, Elisabeth dies. Elisabeth's love up to sacrifice is the key to the expiation of Tannhäuser's sinful life, who, shaken by the girl's death, also finds his eternal peace.

Many of these events, characters and situations are well illustrated in the overture of the opera, a veritable masterpiece of world symphonic music. The idea content of the overture is supported in an inspired manner by the very original structure of the work, composed in the *form of a Frame*, with a long middle part in the *form of a Sonata*, having clearly delineated sections.

The music shows a pronounced dramatic instinct, including numerous contrasts theatrical in effect.

Frame **A** is surprising through the square structure and the symmetry of the periods which it is composed of: every stanza from the two of every period is sixteen bars long and can be subdivided in its turn in eight-bar phrases, alternating according to the previous model – consistently. The phrases can also be divided in four-bar motifs, alternating according to the same principle of dialogue.

The entire thematic material of this section is made up of two themes that follow each other continuously, gradually involving ever larger groups of instruments in a *crescendo* intensifying the musical discourse up to powerful overflowing. Little by little, the tumult loses intensity, reaching the beginning atmosphere of the first theme in the conclusion of this section.

The first theme, displayed at first at clarinet, horn and bassoon, is the pilgrims' chorale, representing the world of the righteous and of the most noble human aspirations.

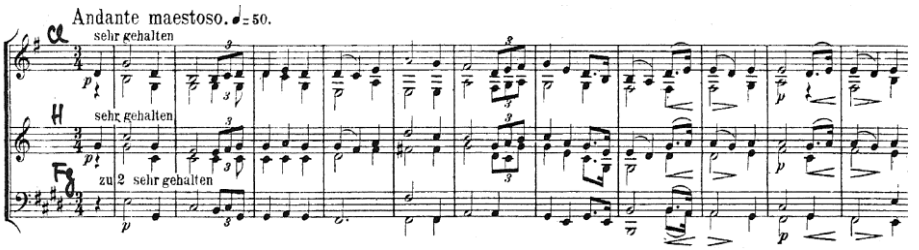


Fig. 1 Richard Wagner, *Tannhäuser*, bars 1-11

This theme can pose important problems regarding the homogeneity of the voices. Even if all the three instrument families have related timbres, there are major differences regarding the dynamic possibilities and especially the mode of sonic emission. Moreover, the way the voices are led, the support and the melodics of the phrasing must observe a natural manner subject to the same rules of singing.

The second theme, displayed by the cello and continued by the violins, is based on the plaintive motive of repentance and amplifies the sonic space by much.

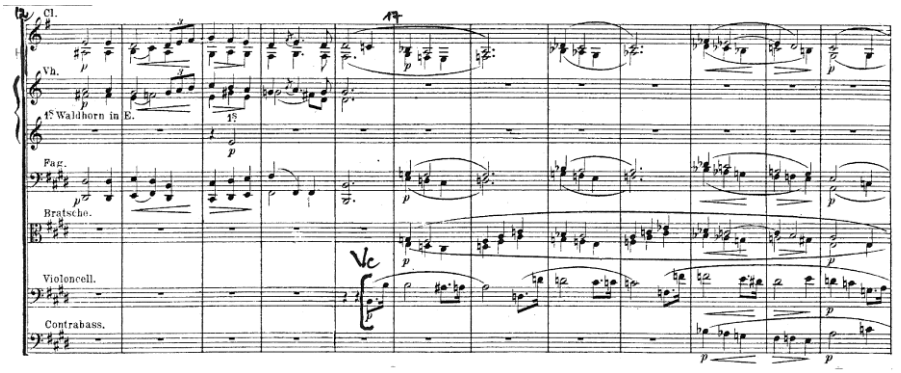


Fig. 2 Richard Wagner, *Tannhäuser*, bars 12-23

After a four-bar bridge in the same dynamic development, the whole stanza is resumed (bar 38) in an *ff* nuance, having the trombones in the foreground, supported by the ternary rhythm of the entire orchestra and the melodic figuration of the violins. Slowly, as the two themes are displayed, the intensity of the orchestra falls down to the beginning nuance, fetching the calm atmosphere of the first theme, emitted by the same instruments (clarinet, horn and bassoon) in the conclusion of this section (bars 70 – 80).

In the middle part of the overture, written in the *Sonata form*, there resounds the music form Venus's grotto, music of temptations and bodily pleasures. It is here that we also come across the melody of the hymn dedicated by *Tannhäuser* to the goddess of love. All of these happen after dusk. For the Romantics, night is the symbol of feelings unchained from reason. At night, chaotic, instinctive forces and mystery awaken; the hours of the night are full of the fantastic, of the poetic charm of mysterious, troubling movements in nature and man's senses. Among the composers of the 19th century, none expressed with so much feeling as Wagner the romanticism of the night, as he did in *Tannhäuser* or *Tristan and Isolde*.

The first theme of the *sonata form*, which comes immediately after the last chords of the pilgrims' chorale die out (bar 81), is made up of three sections (*aba – arch form*), in which the third is a reprise of the first in a treated manner. The first section (stanza) of fifteen bars is divided into two phrases of seven and eight bars, respectively, and presents a series of motives sometimes displayed alternatively, sometimes simultaneously, which are transformed into alluring songs of cheerfulness.

> *When dusk falls magical phenomena happen: a powder pierced by rosy light swells up, voluptuous songs of joy reach our ear.*[7]

[7] Richard Wagner, *Un muzicant...*, pp. 163-164.

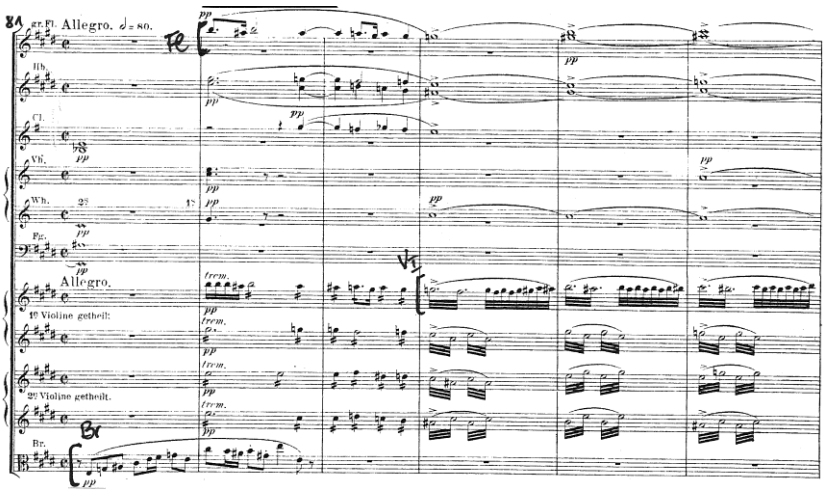


Fig. 3 Richard Wagner, *Tannhäuser*, bars 81-86

We observe a first motive (bar 81) played by the violin, over which another motive emitted by the flute is superimposed in the next bar and together with all the others that follow (bars 84, 88, 92 and 94) they make up the thematic material of the first theme. All these present Venus's seductive charms in a fragmented form, in movements with a dancy, sensuous tendency.

The second section of the first theme (the 2nd stanza) of 16 bars, also divided in two phrases of nine and seven bars each, begins at bar 96 and depicts Tannhäuser. Attracted by Venus's luring charm, Tannhäuser approaches and joins the tempting game.

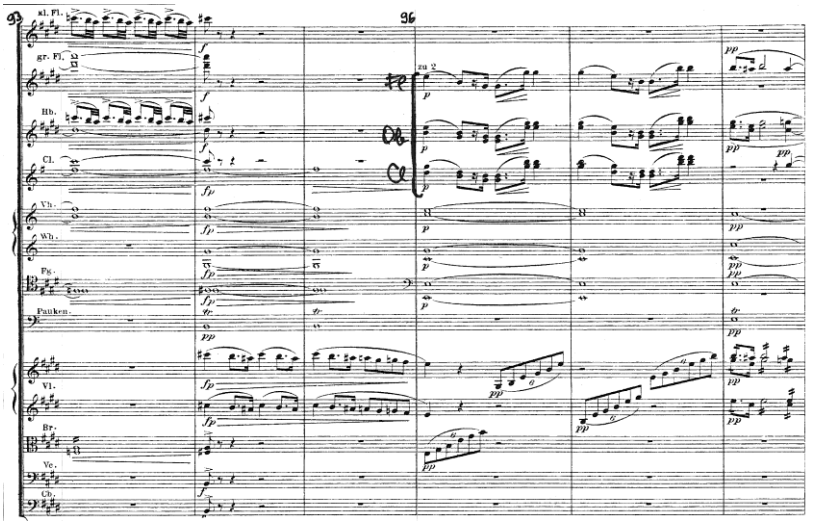


Fig. 4 Richard Wagner, *Tannhäuser*, bars 93-98

The last section of the first theme (bar 112) brings back motives of the first theme, which it develops over the course of twelve bars.

A bridge of eighteen bars leads us towards the second theme of the exposition, composed of two stanzas of sixteen and fourteen bars each. It is the hymn dedicated by Tannhäuser to the goddess of love.

> *Through his song dedicated to love, which rejoices proudly, cheerfully and defiantly, he brings the dizzying charm nearer to himself. He is being answered to with unrestrained yells: around him, ever nearer, turn the rosy clouds, tempting fragrances encircle him themselves, intoxicating his senses.*[8]

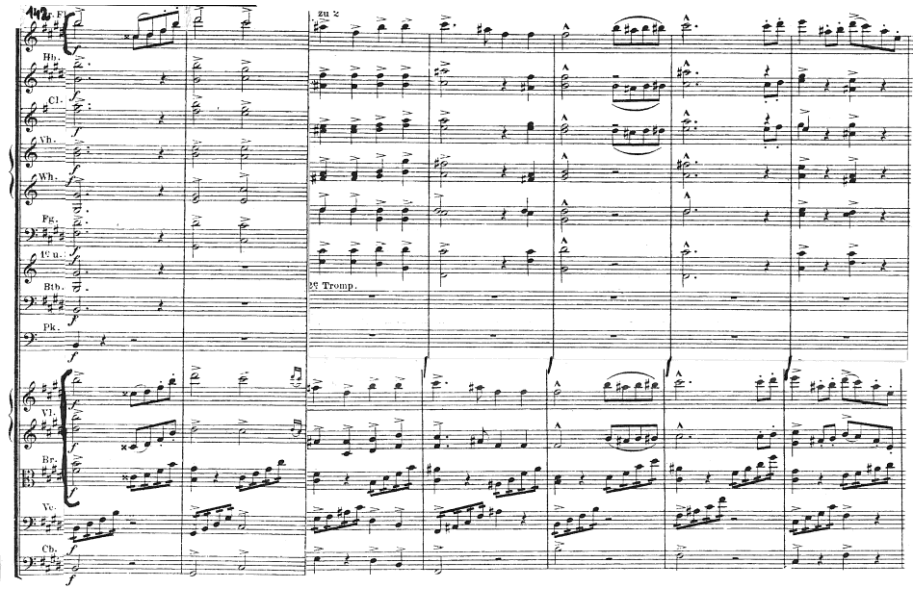


Fig. 5 Richard Wagner, *Tannhäuser*, bars 142-148

The second stanza (bar 158) is played by the woodwinds together with the violin in the same tonality of the second theme – *B major*.

[8] *Ibidem*, p. 164.

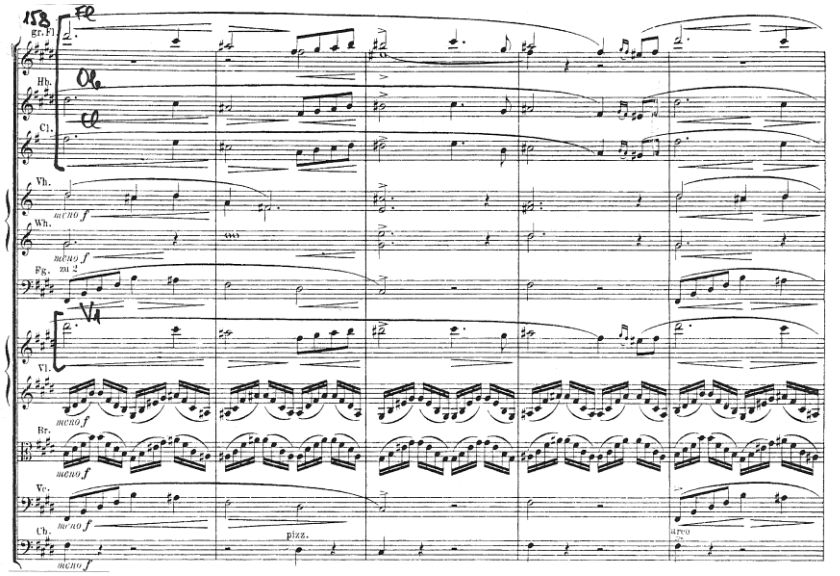


Fig. 6 Richard Wagner, *Tannhäuser*, bars 158-162

After a shorter, eight-bar bridge, we enter the development. This section of 66 bars can be structured in two subsections. The first one, from bar 180 to 195, resumes thematic elements of the first theme, which it treats succinctly through overlapping and sequencing.

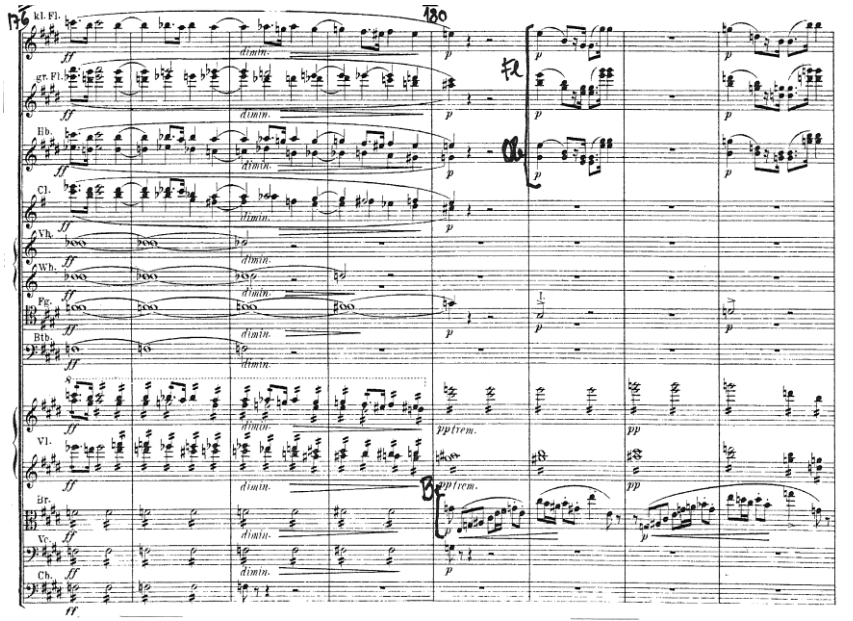


Fig. 7 Richard Wagner, *Tannhäuser*, bars 176-183

The second one, which is preceded by a change in tempo – *Un poco ritenuto* – is a tripartite thematic episode, thanks to some new themes it brings. It is the moment when Venus, the goddess of beauty, appears.

> *In seductive twilight, his unnaturally clear regard catches sight, as if cast before him, of a feminine figure of distinguished charm; he hears the voice that, in sweet tremor, seems the echo of mermaids' calling. The voice promises to him – the bold – the fulfilment of his most fiery wishes. Before him stands Venus herself.*[9]

This new theme, entirely different from the whole thematic material used up to now, is emitted by the clarinet at bar 196 on the discreet and delicate accompaniment in *tremolo* of the string orchestra.

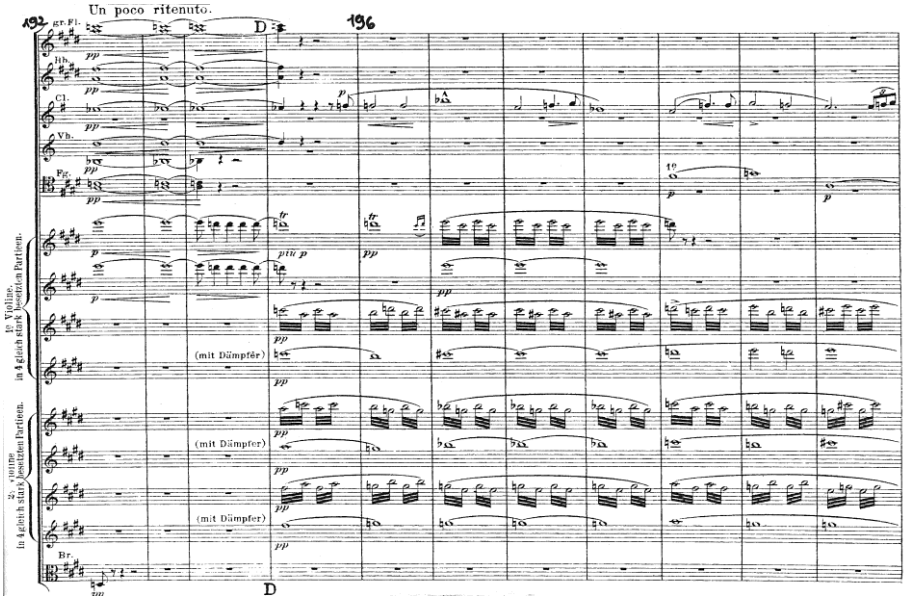


Fig. 8 Richard Wagner, *Tannhäuser*, bars 192-202

The middle part of this thematic episode is a dialogue of the first two soloist violins in the same warm, inviting atmosphere, over which another new theme, also displayed at the clarinet, will be superimposed at the end.

[9] *Ibidem*, p. 164.

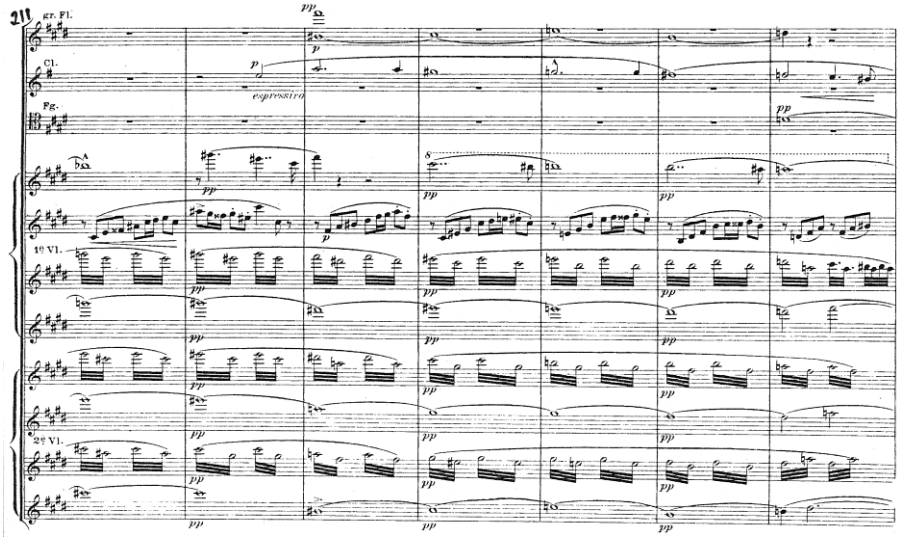


Fig. 9 Richard Wagner, *Tannhäuser*, bars 211-217

The same bridge, that we heard between the two themes of the exposition, comes back now (extended by four bars) in the basic tonality – *E major* (bars 228 – 241).

The re-exposition brings again the two initial themes, but in reverse order. Thus, the second theme appears first in the same structure at bar 242 with added enthusiasm and joy, which overcomes the entire orchestra.

> *His (Tannhäuser's) heart and senses fire up, burning longing heats up the blood in his veins. She pulls him towards her with irresistible force and Tannhäuser approaches even more the goddess with the triumphant love song, which he now, floating in the deepest ecstasy, sings to her glorification.*[10]

The first theme is brought again (bar 273), without being preceded by the bridge, in the same tumultuous atmosphere, with yells of joy and wild outbursts of pleasure in a frenetic dance, which carries Tannhäuser through the hottest and most dizzying moments of relish. It is interesting that Wagner inverts the two thematic expositions here, as well. The second stanza is brought first, with the same structure as in the exposition, while the first stanza appears in a restricted (seven-bar) form.

The same bridge between the first and second themes of the exposition or between development and re-exposition prepares the return of the pilgrims' choir (from bar 296 to 320).

[10] *Ibidem*.

> *The song approaches ever more, and the day stealthily banishes the night and the whispered fretting of pleasures…; finally, as the sun raises its splendour, the pilgrims' song itself – in the animation of the world, of everything that lives and exists - announces the obtained deliverance.*[11]

This last section – frame **Z** – returns at bar 321, being emitted by the same instruments from the beginning of the work, accompanied by the entire orchestra, presenting the following differences: although the thematic material is identical, both from the point of view of content and of structure, to that from frame **A**, with the exception of the second stanza (from which the second phrase is missing), the main difference can be found in the meter. The initial time signature of ¾ is replaced here with the time signature of 4/4, the same as in the entire sonata form, with the difference that the pulsation is made every two beats – in *alla breve*. This augmentation is amplified together with the musical discourse, as the conclusive stanza (bar 379) – *assai stretto* - sees a one-beat pulsation on three-bar phrasing. Thus, a ¾ bar from frame **A** equals three bars from frame **Z**.

The overture closes with a ten-bar *Coda* in *piu stretto* in a dynamic culmination, which can reach the highest nuances and the most uplifting sonorities.

In conclusion, the opera *Tannhäuser* fully reflects a diverse, complex and contradictory world of human feelings, ranging from mysticism to rationalism, Apollonian – Dionysiac, moral – immoral, etc., contradictions which largely characterise the composer's anxious life. Although the way towards the assertion of the defining features of the Wagnerian style had begun with the *Flying Dutchman*, which is considered by the specialists as being his first mature creation, *Tannhäuser* definitely represents a new, distinct stage, which will be marked by the most important aesthetic ideals. He had barely passed 30 years of age, but the experience accumulated in his frequent travels contributed a lot to his artistic knowledgeability. With immense creative energy characteristic of youth, Wagner manages to put into practice a good number of his reforming ideas, gathered in a supreme desideratum, that of achieving a German national opera, free of the influences of the Italian or French music in the same genre. Tannhäuser, as reinvented by Wagner, is a representative character of the German romantic world by excellence, the hero-antihero who makes you despise or become fond of Wagner… or as Nietzsche said: *I hate Wagner but I cannot stand any other music.*[12]

[11] *Ibidem*, p. 165.
[12] Friedrich Nietzsche, *Cazul Wagner*, Humanitas publishing house, Bucharest, 2004, p. 9.

Bibliography

Bălan, George, *Noi și clasicii* [We and the classics], Editura Tineretului, Bucharest, 1968.
Druskin, M.S., *Richard Wagner*, Editura Muzicală, Bucharest, 1961.
Nietzsche, Friedrich, *Cazul Wagner* [The Case of Wagner], transl. Alexandru Leahu, Humanitas publishing house, Bucharest, 2004.
Wagner, Richard, *Geniul colectivității* [The genius of collectivity], Editura Muzicală, Bucharest, 1983.
Wagner, Richard, *Pelerinaj la Beethoven* [Pilgrimage at Beethoven], transl. Adrian Hamzea, Editura Muzicală, Bucharest, 1977.
Wagner, Richard, *Un muzicant german la Paris* [A German musician in Paris], Editura Muzicală, Bucharest, 1981.
Wagner, Richard, *Tannhäuser Ouverture*, Partition d' Orchestre, A. Durand & Fils, Éditeurs Paris.

DOI: 10.35218/armca.2020.2.08

From *Media* to *Mediums of Expression*. Visual Art Communication and Meaning from Fine Arts to Advertising

Cătălin Soreanu *

Abstract: In nowadays' explosion of technologies and mediums of communication, there is a recurrence of the pattern of dissemination of the message and of its formative mechanics of meaning, manifested especially in the field of contemporary visual arts and advertising. A comparative analysis of these visual structures of communication could reveal the nature of the interference between the advertising message's subject and theme, and the peculiarities of the meaning specific to the artistic mediums appropriated by the contemporary advertising - namely, the *mediums of expression*. Targeting the unconventional forms of advertising, as well as the constantly changing relationship of advertising with the technological environments, we will analyze the relationship between the specific expression of the traditional fine arts (graphics, painting, engraving), the contemporary visual arts (such as graphic design, photography, video, or performance), and the characteristics of the message and its meaning in advertising (as expressed in printing, television, or internet). We want to emphasize the importance of these particularities of the visual arts mediums in crafting the communication message, as each of these mediums of expression imposes its expressive mark to the advertising process, decisively influencing the creation of meaning.

Keywords: visual communication, visual art, painting, advertising, mediums of expression, meaning

From art to advertising

This paper will approach the context and the conditions of the image in today's contemporary visual culture. While analyzing the mediums of expression and revealing the solution of creating the meaning within a visual structure, we will rely on the concept of medium hybridization[1], defined and established in the recent media culture as a type of media convergence resulting in combined expressive-mediums. We can also consider the semiotic dissociation between *connotation* and *denotation* as defined by

* Lecturer, PhD. "George Enescu" National University of Arts

[1] McLuhan, Marshall. Understanding Media. UK: Routledge, 1964.

Roland Barthes, since it also clarifies the distinction between art and advertising's main meaning-production structures, with reference to the relation between image and text and the functions of the latter[2]. While advertising is being clearly oriented toward the representation and clarity of denotation, the art brings a widened range of significance meanings brought by the denotation relations around it[3]. In this regard, we recall the understanding of the expressive tensions within a visual structure, as defined by Mihai Tarași, namely the *structural* vs. *relational* dissociation, relevant tools for understanding the relations between subject and representation, and between role and function of the visual within a visual structure.[4] By evaluating these principles and their echoes in the selected case studies, we can understand how the meaning itself is generated in relation with the image, in either art or advertising.

We will offer a different approach of the idea of medium, as a visual communication medium, and privilege the use of it in advertising (which is also considered an artistic medium by itself).[5] In this approach, we'll extract and evaluate the meaning of an advertising construction, as it comes from the main structural visual which is composing it, but not from the point of view of its subject of representation which usually generates the meaning, but from the perspective of main intrinsic structural medium particularities. Instead of interpreting an image representation to discover and conclude the meaning, let's step back and try to evaluate the image from the very perspective of its own medium (of production, of dissemination, of lecturing, etc.) For instance, a painting will always have its own expressiveness, no matter the subject which is represented. The stroke, the colors, the texture offer a unique expressivity to the artwork, which is equally-if not, more relevant, in the construction of the meaning. The same applies for photography, with its own realism and grayness, and so on. Without insisting on the forms of the modern and contemporary art (since this is not the subject of this paper), it is important to specify that in many regards, the art and the advertising developed a deep structural connection, exchanging mediums, particularities, practices of production or ways of delivering meaning to their audiences.

The boundaries between art and advertising were heavily challenged by the entire modern and postmodern art critique, once the marketing strategies emphasized the critical relation between the need to advertise and the economical result[6]. Barry Hoffman states the differences between these

[2] Barthes, Roland. Rhetoric of the image. New York: Hill & Wang, 1985. p.28.
[3] Rose, Gillian. Visual Metodologies. London: Sage Publications, 2003. p. 68-69.
[4] Tarași, Mihai. Sens și expresie în arta contemporană. Iași: Artes, 2006. p. 37.
[5] Bogart, Michele H. Artists, Advertising and the Borders of Art. Chicago: The University of Chicago Press, 1995.
[6] Gheorghe, Cătălin. Condiția Critică. Iași: Institutul European, 2010. p. 60. The author remarked that in the process of evaluating an artistic expression medium, one can ascertain a prevalence of the economic or sociological criteria over the aesthetic ones.

two (communication) mediums: "Art is high. Advertising is low. (…) Art is defined by the truth of the insight it expresses. Advertising expresses the insight of truisms. Art is disturbingly honest. Advertising is only as honest as it has to be, and occasionally less. Art is eternal. Advertising is ephemeral."[7] While touching different features that can differentiate the two, Hoffman raises the question of the meaning-producing strategy which, again – and not surprisingly, is the same for both mediums, since they are both operating with the same resources, logic, relation and constitutive visual elements. The only real difference is the context of dissemination (time, area, and target audience) and, consequently, the specific implementation procedure.[8]

The goal of this paper is to explore the relation between some of the forms of contemporary advertising and the (appropriated) artistic mediums, while exploring the specific expressivities and the dedicated language elements. Moreover, another purpose is to follow the way in which the advertising meaning is influenced by the specific of the artistic medium which is being used within a visual (advertising) construction. These being said, let's clarify the perspective, the framework of this paper, then we will exemplify this approach with some relevant case studies, for a better understanding of the topic.

The Medium of Expression

In this paper's perspective, a *medium of expression* is a communication medium which follows the logic, the meaning pattern and the functionalities of an artistic medium. In other words, the idea of medium of expression reflects the artistic particularities of a communication medium, while considering the expressive specificities of it. At this point, we will use the advertising medium example as a support of this analysis - specifically those forms of (visual) advertising which are appropriating the artistic mediums, along with their specific syntax and elements of expression, relations and meaning-producing mechanism, and – finally – the expressive specificity which escapes modern and scientific approach in terms of quantifiable value.

These mediums can be *artistically-native mediums* (traditional or modern), where the expressivity is given by the art-factuality of the final artwork (such as painting, graphics, sculpture, etc.); they can also be *technological-driven mediums*, which are appropriated by the artists, to the point where they are rather known as "artistic mediums", and not technological anymore (photography, cinematography, video, even the digital environments of the internet or virtual realities, augmented or not). We can

[7] Hoffman, Barry. The Fine Art of Advertising. NY: Stewart, Tabori & Chang, 2002. p. 6.
[8] Tarași, Mihai. Sens și expresie în arta contemporană. Iași: Artes, 2006. p. 185.

also consider the *conceptual mediums*, purely discursive, or the ones defined as strategies, where the outcome is rather discursive than art-factual (most of the artistic mediums, such as performance, happening, action, instruction, discretely appropriated by advertising in its continuously inter-changing process of redefining the contemporary image-understanding paradigm). Within all this realm of examples, there are some major constants and typologies of this approach of evaluating the meaning, based on the expressivity we deduct from the previously mentioned *mediums of expression*. Let us define and exemplify each one of them, for a better overview of this inductive method of analysis.

A – The auctorial mark
B – Working with technological expressivities of the medium
C – The realism of representation as a tool of expression
D – Using the interactivity

The Auctorial Mark

In the traditional artistic mediums, the main expressivity of the artwork is provided by the artist's own stylistic signature, a very formal trademark tributary to the main medium of production, such as either a color or stroke in painting, a specific framing or focusing in photography, handling the line or the shape in graphics, and so on. These marks of expression, specific to the painting or engraving, become the main support of meaning in some advertising ads, where the use of art medium emphasizes the direction of meaning and its very mechanics of creating significance.

A first example is the Absolut Art campaign, one of the most successful ads series in the last decades and the longest-running campaign in the history of advertising[9]. The creative and non-conventional TBWA agency[10] started the campaign in 1981, with a first ad simply titled "Absolut Perfection", establishing the concept of wrapping visual and verbal elements of expression around simple, bold and striking imagery, genially driven by various visual artists who were invited to create ads for the Swedish vodka brand.[11] The campaign artworks included Andy Warhol's painting in 1985[12], followed by other main figures of the postmodern and contemporary art in

[9] Hoffman, Barry. The Fine Art of Advertising. NY: Stewart, Tabori & Chang, 2002. p. 112-119.
[10] Clearly stating on their website home page that "We are not a traditional ad agency network", TWBA defines itself nowadays as the "The Disruption® Company" providing "The Cultural Engine for 21st Century Business"; https://tbwa.com/ (online resource, accessed 28.02.2020).
[11] The Absolut Company. Absolut . 01 01, 2019. https://www.absolut.com/en/ (accessed 03. 04. 2020).
[12] "Absolut Warhol" image online source: http://www.graphicart-news.com/absolutposter-design/#.V47rDaIsZxx (accessed 28.02.2020).

America and Europe, such as Keith Haring, Kenny Scharf, Ed Ruscha, David Levinthal, Robert Indiana, Douglas Gordon, Alexander Kosolapov, Mariko Ohta, Wim Delvoye, Miroslaw Balka, Nam June Paik, Pierre and Gilles, and others. In the next few years, the Absolut Art campaign included more than 1,500 variations of the ad created for the brand, reaching the status and the prestige of a global company. Although it provided a clear status or quality of entertainment to both the artistic works, and to the commercial posters, the campaign proved that the marriage between art and advertising couldn't be better illustrated.[13] With the transfer of cultural capital occurring in both directions, it provided prestige and artistic notoriety for the vodka brand, and brought legitimacy and market opportunities for visual artists who accepted Absolut's invitation to collaborate. The Absolut Vodka campaign is a relevant example of the way each artistic medium brings its own expressivity to a wider visual construction - such as an advertising poster - while preserving the author's style and personal mark, related to the medium: painting, drawing, photography, art installation, sculpture, etc. In this regard, the transfer of capital is also conserving the artist's reputation and auctorial mark, as each of the ads they created was named according to the author: "Absolut Warhol", "Absolut Balka", "Absolut Indiana" etc.

We can find examples of using representation mediums for specific subjects in Romanian advertising as well, such as the National Anti-Drugs Agency posters campaigns, realized by Mercury 360 agency, targeting Romanian youth. In this case, the subject of the imagery depicts the daily requisite from the urban youth's life, marionettes dancing (the campaign titled „Nu lăsa drogurile să-ți trăiască viața" [Don't leave drugs live your life][14] with the posters "OOH I", "OOH II" and "OOH III"), or an altered perception of things, where dangerous things can be easily misinterpreted because of the drugs („Changes in perception" campaign with "Razor", "Knife" and "Dog" posters[15])[16]. Both campaigns are using hand illustration for the imagery medium, and not photography, thus bringing a sense of "not being real" in these illustrations, precisely because the imagery is not photographic. Concerning the meaning-producing process, the hand-drawing gives it a more intimate approach, a representation which asks for time and

[13] Gibbons, Joan. Art and advertising. London: I.B. Tauris, 2011.
[14] OOH posters images online source: https://www.iqads.ro/cautare?q=Agentia+Nationala+Antidrog+-+Antidrog+OOH (accessed 29.02.2020).
[15] "Changes in perception" campaign images online sources: "Razor" poster https://www.iqads.ro/creatie/8121/agentia-nationala-antidrog-razor-blade, "Knife" posterhttps://www.iqads.ro/creatie/8122/agentia-nationala-antidrog-knife, and "Dog" poster https://www.iqads.ro/creatie/8123/agentia-nationala-antidrog-dog (accessed 27.02.2020).
[16] Mercury 360 Bucharest. Ads that work. 01 01, 2020. http://mercury360.ro (accessed 03. 04. 2020).

attention to look, identify, realize, understand, deduct and make assumptions. All these could be easily ignored by a photographical representation, so the agency's choice of using the hand-illustration medium is perfectly adequate to the ad generated meaning.

An important aspect of the authorial expressiveness is due to the Renaissance-imagistic nature of the images reminiscent of Leonardo Da Vinci's artistic and anatomical drawings, both as expressiveness of the drawing line and as the appearance and texture of the paper on which these drawings are executed[17]. It is another example in which connoted meanings can be added to the initial meanings, by associating them with iconic images from art history (and, in this regard, both National Anti-Drugs Agency posters campaigns qualify for this imagery relation). From a visual perspective, this procedure of associating a very specific visual appeal, deeply rooted in the cultural consciousness of the modern period, is specific to advertising and is meant to add value to artistic construction. We can find this in so many other examples of contemporary advertising, which are appealing to visual resources related to iconographical themes from the painting medium, such as the "Bad time stories" poster ads campaign, created for the Marie Curie Hospital in Bucharest, "Pentru unii, copilăria este o bătălie" [For some, childhood is a battle] posters for Concordia, or the „FDBS – Donează o lucrare (Arta poate salva vieți)" [Donate and artwork (Art can save lives)] images, where we recognize artworks, styles or visual themes of some famous painters, such as Alphonse Mucha, Marc Chagall, Leonardo da Vinci, or Eugène Delacroix[18].

In terms of semiotic mechanics, there are several constants which are contributing to the process of meaning creation, in both the above-mentioned Absolut and NAD campaigns. On one hand, we highlight the *denotative* features (such as the representation of the subject, which acts as a generic frame to contextualize the sense of meaning), and on the other hand, we notice the *connotative* relations developed by the expressivity of the involved artistic medium: the realism of photography, the sensibility of painting, the accuracy of drawing. This widened field of connotative directions, specific to the art communication, becomes the main channel of significance, prioritized by its very own expressive nature. "Absolut Art" and "National Anti-Drugs" Agency campaigns also emphasize different solutions where either the artist-author reputation and legitimacy, or a visual formal mark specific to the artistic medium becomes a main requisite in (and for) the process of creating meaning. However, in these cases, a more consistent feature to be considered

[17] Isaacson, Walter. Leonardo da Vinci: The Nature of the Human Body. 10 30, 2017. https://medium.com/s/leonardo-da-vinci/the-nature-of-the-human-body-e7b27b494051 (accessed 09. 14. 2020).
[18] Soreanu, Catalin. Artă și Publicitate. Medii de expresie în publicitatea contemporană. Iași: Artes, 2018. p. 116-122.

for this process is, in fact, the technological expressivity of the medium, the formal characteristic of the structure which is truly specific to each artistic medium.

Working with Technological Expressivities of the Medium

The concept of image expressivities, although difficult to grasp in terms of scientific (and quantifiable) precision, offers the perspective of a technological characteristic which transcends the visual expressivity and becomes an important artistic asset. It can be exemplified in almost any medium whose physical/visual mark is dominant, but we are going to use the print/printing medium as an example, and the artistic appropriated medium of it - which is the engraving medium.[19] Let us exemplify with a specific feature of the high-relief engraving, able to generate compact surfaces, popularized in the beginning of the century by the Impressionism and the Art Nouveau painters such as Henri de Toulouse Lautrec and Alphonse Mucha, while European art was also under the influence of the Japanese printed stamps (exceptionally carved and colored wood engravings). Considering the colors, the texture, and the compactness of the surface, these printed decorative surfaces' expressivities were tributary to the printed medium. They also became the trademark of a particular graphic style associated with the early communist ideology (see the Russian constructivism or the European propaganda posters) and, late in time, specific to the visual esthetics of most of the imagery generated in the Eastern Europe's countries advertising. In certain cases of contemporary advertising, using this visual configuration is done precisely because it recalls the nostalgia of a specific time in the past.

The Romanian "DERO SURF" product packaging (which is an important part of the advertising process and of the marketing campaign) was part of a rebranding campaign done in 2007, in order to celebrate the 40 years of tradition on the Romanian market, titled "Best Years" (Parfumul Anilor Cei Mai Frumoși)"[20], and realized by the Engines agency for Unilever Romania[21], the current producer of DERO (the name itself is an abbreviation from "Detergent ROmania").[22] In our case and topic, it illustrates the use of a

[19] To be more specific, we are not going to refer to the vast printing techniques area generated by the Renaissance metal engravings, Guttenberg printing, lithography techniques and by the most ads from the early age of printed advertising in 20th century.
[20] DERO packaging images online source: https://www.iqads.ro/cautare?q=DERO+-+Best+Years&t=ads (accessed 28.02.2020).
[21] Unilever. Despre Dero. 03 04, 2020. http://www.dero.ro/articol/detaliu/1074816/despre_dero (accessed 03.04.2020).
[22] Revista-Piata.ro. BRANDURI 100 ani: DERO trăiește și gândește ROMÂNEȘTE. 05 16, 2019. https://www.revista-piata.ro/fmcg/branduri-pentru-100-de-ani/item/14598-branduri-100-ani-dero-traieste-si-gandeste-romaneste (accessed 03.04.2020).

graphical expressivity which is (or, in fact, it was) specific to the lack of printing conditions in the early-communist years. Therefore, it included fewer colors, the use of colored papers as a background of the print, with graphics based on compact surfaces, lack of gradients, and block-typed textual information. These technological conditions created a graphic trend which subconsciously continued the previously mentioned printed-medium specific of the East-European imagery, yet combined with a Pop-Art touch that echoes the artistic development of the central Europe and America continents. In nowadays' campaign, the DERO packaging includes such graphical compositions and structures precisely to evoke (through image memory) the nostalgic past of communist times before 1989[23], with the reproduction of some popular musicians figures of that generation on each package (such as Aura Urziceanu, Anda Călugăreanu, Dan Spătaru, Corina Chiriac and Cornel Constantiniu). As the main target for the campaign was the 50+ aged population, it is easy to understand the use of this existing collective memory of the communist times' imagery as the trigger for a nostalgic-based commercial decision.

The same logic applies for another example that we have – the Radio Guerilla posters, a Romanian radio station with a particular branding, based on the revolutionary-styled imagery and logos. In this case, the graphical style of a technological imprint medium is used to illustrate different musical sessions events, in a marketing campaign militating against *playback* – hence both the iconography of the fighter/warrior characters from different movies, and the simulation of the stencils/graffiti, mediums of expression with a strong underground and alternative cultural emphasis. The posters campaign was designed by the Propaganda agency back in 2006, for "Guerrillive VS. Playback" events of Radio Guerilla[24] (depicting images with cinematography heroes such as Rambo, Bruce Lee or Maximus from „Gladiator", in a two-color wall-textured composition with bold title texts over the image). Again, the use of the medium brings a major contribution to the central meaning of the posters.

In these few examples, the medium's intrinsic expressivity becomes the main leading generator of meaning, being the most important visual asset of the advertising construction. In the process of communication, understanding the structure of these ads is dependent on the previously accumulated culture of the reader/lector, as a capital actor or instance of the communication process specific to advertising. Thus, the *structural*

[23] Some of the (older) population in Romania is still nostalgic about the late communist period, which is considered to be better from an economic and social point of view than the current regime of democracy (IRES - Institutul Român pentru Evaluare și Strategie 2010) (accessed 28.02.2020).

[24] "Guerrillive VS. Playback" images online sources:
http://www.iqads.ro/creatie/6809/guerrillive-maximus,
http://www.iqads.ro/creatie/6811/guerrillive-rambo (accessed 28.02.2020).

perception of the visual ensemble, accepted in the terms defined by such personal cultural histories, is capable of generating *relational* tensions that generate additional, connotative meanings[25]. The graphical treatment, the association of visual elements, the sequence of reception or reading, they all contribute to the creation of a visual-artistic anteriority of perception (structural), which acts as a catalyst for aggregating the final meaning and significance of the advertising product. Among these, the representational realism, as an important tool of expression, becomes the key asset of the technologic image-recording mediums, able to operate with human perception and understanding of memories, and to act as a decision pendulum between structural and relational specificities of an advertising construction.

The Realism of Representation as a Tool of Expression

The third constant we can identify in today's advertising is the realism of representation, used as a tool of expression in different image-producing and image-recording mediums. Obviously, we speak about photography, cinematography and video, but also about the new digital realities where the outcome is already challenging the human perception of space, volume[26], movement and realism[27]. The quality of being a copy of reality[28], as offered by the photography medium, is always doubled by the expression of the medium, based on the specific elements of visual language: focus, aperture, time, focal, framing, film sensibility etc.

In printed advertising, the photography became the main expression medium, as soon as the color photography offered a reliable alternative to the hand-illustration painting[29]. Nowadays, creative advertising based on photography is everywhere. I took the liberty to exemplify this feature with several ads from Romania, where we (Romanians) have a strong evocative visual memory tradition, cleverly speculated for the ROM chocolate brand[30], in the campaign "ROM. Senzații tari din 1964" [ROM. Strong sensations since 1964], realized in 2005 by one of the biggest advertising agencies in

[25] Tarași, Mihai. Sens și expresie în arta contemporană. Iași: Artes, 2006. p. 37.
[26] German, Lavinia. "The relation between "seeing" and "being seen": a diachronic perspective on photographic view." Comunicarea interpersonală. Arta și educația ca mijloace de comunicare. Iași: Ars Longa, 2018. p. 187-193.
[27] Barthes, Roland. The Photographic Message. New York: Hill & Wang, 1977. p. 194-210.
[28] In some cases, it is difficult to distinguish between a real footage, for instance, and a computer simulated one, considering the recent 3D modelling and animation technologies, the scanning and the face-mapping rendering solutions (Volpicelli 2015).
[29] Gibbons, Joan. Art and advertising. London: I.B. Tauris, 2011.
[30] Fera, Rae Ann. How A Candy Bar Wrapper Ignited Romanian Pride And Won McCann Two Grand Prix. 06 21, 2011. https://www.fastcompany.com/1761932/how-candy-bar-wrapper-ignited-romanian-pride-and-won-mccann-two-grand-prix (accessed 03. 04. 2020).

Romania[31]. Playing the word ROM between the abbreviation for ROMania and the flavor of rum for the product, the few posters campaign are using the photography as a main visual resource medium. Not only the subject depicts the concept of "being invited to experience some almost-forgotten treatments" (people, requisite, environment), but the imagery itself comes with a graphic treatment adequate to sustaining this central idea. The pictures (photos) used in ROM's posters campaign are monochrome or sepia-tanned, the contrast and the lighting replicates the old film photography, and the graphical treatment of the text (font, color, position) reminds of the communist time posters.

From this national-cultural identity perspective, there are plenty of examples in Romanian advertising where working with imagery reveals the never-ending capabilities of a medium whose main expression comes from the capacity of evoking realities, no matter if these are historical realities, fictional or cinematic referential realities, as in the following example. The posters for the „DaKINO" Film Festival in Bucharest are using the photography's quality of establishing memory connections with iconic images from the recent visual culture (memorable scenes from the movies "Lord of the Rings", "Basic Instinct" and "Titanic"). The three posters are reconstructing these images, but with the twist of a potential alternative film direction (the same movies, but with different directors), where the directorial genius and authenticity become the quality alternative to the Hollywood mass-production of movies. The posters campaign was created by a Romanian advertising agency[32] in the campaign "Movies According To…" for Dakino Film Festival in 2006.[33] We are not going to dive into the hermeneutics of the subject and representation of these images (which can reveal never-ending conclusions due to the constant shift of the referential analytic frame), but rather point the fact that, in this case, the documentary or reconstructive function of photography is being used in order to emulate the expressivity of the referent image medium (which, in this case, is a cinematography film). Specific constructive visual elements are used in each case (framing, lightning, coloring) in order to match the original film scenes, thus proving the versatility of the photography medium (used here, obviously, as a resource in an advertising construction).[34] Undoubtedly, we

[31] McCann Erickson Romania. McCann Erickson Romania. 2020. http://www.mccann.ro (accessed 03.01.2020).
[32] MullenLowe Romania. Our Work. 2020. https://romania.mullenlowe.com (accessed 03.02.2020).
[33] Toma, Irina. Lowe & Partners proiecteaza DaKINO. 11 24, 2005. http://www.adplayers.ro/articol/-11/Lowe-Partners-proiecteaza-DaKINO-416.html (accessed 02. 16. 2020).
[34] German, Lavinia. "The relation between "seeing" and "being seen": a diachronic perspective on photographic view." Comunicarea interpersonală. Arta și educația ca mijloace de comunicare. Iași: Ars Longa, 2018. p. 187-193.

notice the evocative pictoriality of the images, specific to the aesthetics of the Renaissance (yet classical, and even modern) painting tradition, which influenced, in fact, the first manifestations of photography in terms of composition and atmosphere.

For the filmic cinematic constructions which are appealing to the same expressivity, we need to look no further than recent Romanian TV campaigns for the sculpture "Cumințenia Pământului" of Constantin Brâncuși[35], or the Roșia Montana commercials (with well-known actors such as Maia Morgenstern, or Dragoș Bucur in the central roles[36]), all created by Papaya Advertising in Bucharest, Romania. Each of these commercials present consistent cinematic stories with a metaphorical meaning, willing to raise the public awareness about two major (and emblematic, nowadays) topics of Romanian society: the acquisition by the Romanian government of Brâncuși's sculpture masterpiece, and the environmental movement to save and protect the gold-exploitation area in Roșia Montana. From a medium formal point of view, both cinematic constructions feature a black-and-white imagery, with a wide dynamic range of tonal values (the Brâncuși campaign, titled "Cumințenia Pământului – Ultimul tren" [The last train]) or high contrasts (in the case of Roșia Montana's commercials), specific cinematic language elements such as traveling camera, framing, wide angles or close-views, panoramic image ratio, everything drawn from the expressive specificities of the filmic medium, in order to add a sense of tradition, sufferance, gravity, or hope, to the main message of the commercials. This is an accurate example of our main topic - how the medium itself can add meaning to the image, regardless of the subject of representation.

From the perspective of the perception and reception of the advertising product, the new media and especially those coming from applications of digital technologies, introduce the concept of interactivity, a feature prefigured in the world of art both at the level of the manifestation forms (some forms of happening or performance where the receiver is effectively involved in the artistic act), as well as at the theoretical level, the involvement of the receiver and the interpretation attributed by him being the key points in crafting the artistic message or the meaning and significance in advertising.[37]

[35] "Cumințenia Pământului – Ultimul Tren" [The last train] video online source: https://www.youtube.com/watch?v=zOaYngN8-Ec (accessed 28.02.2020).
[36] "Rosia Montana" commercial online source: https://www.youtube.com/watch?v=22O9J8PRK-Y (accessed 28.02.2020).
[37] Fidler, Roger. Mediamorphosis – Să înțelegem noile media. Cluj: Idea Design & Print, 2004.

Using the Interactivity

The last constant we mention here is the use of interactivity, a human touch brought to the artistic practices appropriated by advertising. In recent years, various creative agencies used the potential of major interactive formulas which are involving the audience, in either having it participate and collaborate to specific actions, or to spectate at various live cinematic activities triggered by the public, intentionally or accidentally involved in these activities. The "Contrexperience" commercial created for Contrex company features large installations with people being invited to work out on fitness bicycles installed on a public square, only to discover that this action generates electricity which illuminates the front of a building and animates a masculine silhouette, while everything turns to be an invitation to health, movement and calories burning (revealing the advertised product, which is mineral water). The commercial was created by the French agency Marcel, back in 2011, for European market[38].

Another example is the video commercial "We know drama", created by the Duval Guillaume agency for TNT and distributed in Belgium, in 2012.[39] The commercial depicts a scene in a public square, where the public is invited to push a red button installed on a pedestal. The trigger starts a series of immediate events which include actors, figurants, cars, chasings, shots, a clear depict of the scenery specific to the action movies, with everything happening in seconds, around the stupefied audience. At the end, a huge mesh unfolds on the side building with the slogan "bring drama to your life" and the TNT logo. Some other examples are the Carlsberg commercials series[40] created again by the same reputed Duval Guillaume advertising agency, "Carlsberg - Friends Test" released in March 2013, where some (presumably random) people are involved in different scenarios, meticulously arranged by a professionals team, documented with hidden cameras, where their loyalty, generosity or friendship are being tested in limit situations. In the end, all these concept-values are being associated with the brand, adding valuable capital to the surrounding commercial ethos. In 2013, some other brands are also experimenting with interactive scenarios topic assumed as advertising pieces, while addressing a range of values associated with the brand's core, such as Heineken, who simulated a "possible worst job interview ever" [41] with subjects being asked to perform strange

[38] "Contrexperience" video online source: https://vimeo.com/92831830 (accessed 28.02.2020).
[39] "We know drama" video online source: http://www.duvalguillaume.com/tnt-we-know-drama (accessed 27.02.2020).
[40] "Carlsberg - Friends Test" video online source: http://www.duvalguillaume.com/carlsberg-puts-friends-to-the-test/ (accessed 24.02.2020).
[41] "Heineken - The Candidate" video online source: https://www.youtube.com/watch?v=gT-Fb4-fzgI (accessed 24.02.2020)

requirements[42], and Nivea company who subjected its consumers to a stress test, tricking them to think they were wanted by police[43] (in a complicated media scenario while having them waiting in line at the airport).[44]

The relation between interactivity and the meaning mechanic[45] is relevant in one other example, namely the advertisement created for an iPad application for an event of the Montreal Catholic Church, where the gestures dedicated to unlock the computer screens sensitive to touch, becomes a digital surrogate of the Christian blessing, emphasizing the concern of the Canadian Catholic Church toward the new communication media of the contemporary society[46].

In these advertising constructions, the notions of performative, collaborative and benevolent implication from the audience are replicating the practices of artistic postmodernity, where artists such as Andy Warhol, Marina Abramović, Dan Perjovschi or Santiago Sierra pushed the boundaries of art expression, exploring new practices and creative formulas.[47] Also, in each of the examples above, there is a sense of happening, of action which is deliberately left to the randomness. In addition, the presence or the implication of the audience is required, and the public becomes part of the advertising process.

Conclusive notes

Through the content of this paper, we have explored some of the visual communication structures which we title *mediums of expression*, and their relation with the message and its formative mechanics of meaning, manifested especially in the field of contemporary visual arts and advertising. We clearly targeted the expression of the contemporary visual arts mediums (such as graphic design, painting, photography, video, or performance), and the characteristics of the message and its meaning in advertising (sub)mediums (as expressed in printing, television, or internet). Emphasizing

[42] Allchin, Josie. Case study: Heineken – The Candidate. 04. 17. 2013. https://www.marketingweek.com/case-study-heineken-the-candidate/ (accessed 02. 28. 2020).
[43] "NIVEA - Stress Test" video online source: https://www.youtube.com/watch?v=izS9I04Frr8 (accessed 26.01.2020).
[44] PRmoment. Nivea Germany puts the public under a stress test... 02 21, 2013. https://www.prmoment.com/good-and-bad-pr/nivea-germany-puts-the-public-under-a-stress-test-and-coral-offers-a-free-b (accessed 03 04, 2020).
[45] Soreanu, Catalin. "The Sacred In Contemporary Advertising." Edited by Codrina-Laura Ioniță, Puiu Ioniță and Brîndușa Grigoriu. ANASTASIS - Research in Medieval Culture and Art (Artes) 3, no. 1 (2016): 149-158.
[46] Catholic Church of Montreal. A blessing from God on the Internet. 04 18, 2013. http://diocesemontreal.org (accessed 03. 07. 2016).
[47] Oprea, Marina. Let's talk performance art. 05 23, 2018. https://revistaarta.ro/en/lets-talk-performance-art/ (accessed 02. 27. 2020).

the importance of these particularities of the visual arts mediums in crafting the communication message is a key asset of the study, as each of these mediums of expression imposes its expressive mark to the advertising process, decisively influencing the creation of meaning.[48]

A first conclusion that can be drawn is that the medium of expression, as we accept it in this paper, has a significant contribution to the creation of the meaning in any advertising product (ad, commercial, package, or brand). The outcome can be investigated from the perspective of the denotation function, specific to the advertising field, widened with the use of the connotation function which reveals additional directions of lecture, as the very genuine mark of art practices assimilated within the advertising field. The second conclusion comes from the understanding of the way the (final or total) meaning is produced and used, and addresses the nature of visual expressive elements and their *syntactic* (constitutive signs and visual elements), *semantic* (the relation between these elements) and *pragmatic* structure (using the image within a specific visual culture). The meaning of the advertising product is the result of a negotiated hierarchy of significance, which varies depending on the contextual and referential frame of analysis.

While addressing our cultural and structural understanding patterns, the mechanic of the medium of the expression's meaning is the major vehicle of significance in art and advertising. At this point, providing (only) a glimpse of this approach of analyzing the mediums of expression as triggers of meaning opens more opportunities to study the visual communication principles within artistic mediums, especially if they are part of an advertising process (or product). While bringing their own expressive specificities to any visual construction, the mediums of artistic expression also enlarge our ways of understanding the formulas of visual perception, in both art and advertising artifacts. Considering the fundamental specific characteristics of the medium widens our options of evaluating the meaning of an artifact, with the mediums expressiveness being a key element of the meaning production process.

References:

Allchin, Josie, *Case study: Heineken – The Candidate*. 04 17, 2013. https://www.marketingweek.com/case-study-heineken-the-candidate/ (accessed 02 28, 2020).

Barthes, Roland, *Rhetoric of the image*. New York: Hill & Wang, 1985.

Barthes, Roland, *The Photographic Message*. New York: Hill & Wang, 1977.

Bogart, Michele H., *Artists, Advertising and the Borders of Art*. Chicago: The University of Chicago Press, 1995.

[48] Soreanu, Catalin. Artă și Publicitate. Medii de expresie în publicitatea contemporană. Iași: Artes, 2018. p. 48-50.

Catholic Church of Montreal., *A blessing from God on the Internet*. 04 18, 2013. http://diocesemontreal.org (accessed 03 07, 2016).
Duval Guillaume Modem, *Work*. n.d. http://www.duvalguillaume.com/ (accessed 02 29, 2020).
Fera, Rae Ann, *How A Candy Bar Wrapper Ignited Romanian Pride And Won McCann Two Grand Prix*. 06 21, 2011. https://www.fastcompany.com/1761932/how-candy-bar-wrapper-ignited-romanian-pride-and-won-mccann-two-grand-prix(accessed 03 04, 2020).
Fidler, Roger, *Mediamorphosis – Să înțelegem noile media*. Cluj: Idea Design & Print, 2004.
German, Lavinia, "The relation between "seeing" and "being seen": a diachronic perspective on photographic view." *Comunicarea interpersonală. Arta și educația ca mijloace de comunicare*. Iași: Ars Longa, 2018. 187-193.
Gheorghe, Cătălin, *Condiția Critică*. Iași: Institutul European, 2010.
Gibbons, Joan, *Art and advertising*. London: I.B. Tauris, 2011.
Hoffman, Barry, *The Fine Art of Advertising*. NY: Stewart, Tabori & Chang, 2002.
IQads.ro, *Creații*. 2020. https://www.iqads.ro/ (accessed 02 29, 2020).
IRES - Institutul Român pentru Evaluare şi Strategie, "Romanii si nostalgia comunismului." *IRES - Institutul Român pentru Evaluare şi Strategie*. 07 21, 2010. http://www.ires.com.ro/uploads/articole/romanii_si_nostalgia_comunismului.pdf (accessed 03 01, 2020).
Isaacson, Walter, *Leonardo da Vinci: The Nature of the Human Body*. 10 30, 2017. https://medium.com/s/leonardo-da-vinci/the-nature-of-the-human-body-e7b27b494051 (accessed 09 14, 2020).
Leonardo da Vinci - Paintings, Drawings, Quotes, Biography. n.d. https://www.leonardodavinci.net/drawings.jsp (accessed 09 14, 2020).
Marcel, *Work*. n.d. https://marcelww.com (accessed 03 01, 2020).
McCann Erickson Romania, *McCann Erickson Romania*. 2020. http://www.mccann.ro (accessed 03 01, 2020).
McLuhan, Marshall, *Understanding Media*. UK: Routledge, 1964.
Mercury 360 Bucharest, *Ads that work*. 01 01, 2020. http://mercury360.ro (accessed 03 04, 2020).
MullenLowe Romania, *Our Work*. 2020. https://romania.mullenlowe.com (accessed 03 02, 2020).
Oprea, Marina, *Let's talk performance art*. 05 23, 2018. https://revistaarta.ro/en/lets-talk-performance-art/ (accessed 02 27, 2020).
PRmoment, *Nivea Germany puts the public under a stress test...* 02 21, 2013. https://www.prmoment.com/good-and-bad-pr/nivea-germany-puts-the-public-under-a-stress-test-and-coral-offers-a-free-b (accessed 03 04, 2020).
Revista-Piata.ro, *BRANDURI 100 ani: DERO trăiește și gândește ROMÂNEȘTE* . 05 16, 2019. https://www.revista-piata.ro/fmcg/branduri-pentru-100-de-ani/item/14598-branduri-100-ani-dero-traieste-si-gandeste-romaneste (accessed 03 04, 2020).
Rose, Gillian, *Visual Metodologies*. London: Sage Publications, 2003.
Soreanu, Catalin, "The Sacred In Contemporary Advertising." Edited by Codrina-Laura Ioniță, Puiu Ioniță and Brîndușa Grigoriu. *ANASTASIS - Research in Medieval Culture and Art* (Artes) 3, no. 1 (2016): 149-158.

Soreanu, Catalin, *Artă și Publicitate. Medii de expresie în publicitatea contemporană.* Iași: Artes, 2018.
Tarași, Mihai, *Sens și expresie în arta contemporană.* Iași: Artes, 2006.
TBWA, *TBWA - The Disruption® Company*. n.d. https://tbwa.com/ (accessed 02 29, 2020).
The Absolut Company, *Absolut* . 01 01, 2019. https://www.absolut.com/en/ (accessed 03 04, 2020).
The Absolut Company, *Absolut Gallery - Artists*. n.d. http://www.absolutad.com/absolut_gallery/artists/ (accessed 03 01, 2020).
Toma, Irina, *Lowe & Partners proiecteaza DaKINO*. 11 24, 2005. http://www.adplayers.ro/articol/-11/Lowe-Partners-proiecteaza-DaKINO-416.html (accessed 02 16, 2020).
Unilever, *Despre Dero*. 03 04, 2020. http://www.dero.ro/articol/detaliu/1074816/despre_dero (accessed 03 04, 2020).
Volpicelli, Gian, *Hollywood's Post-Biological Future, Where Actors Can Perform After Death*. 04 14, 2015. https://www.vice.com/en_us/article/539a5z/hollywoods-post-biological-future-where-actors-can-perform-after-death (accessed 03 01, 2020).

DOI: 10.35218/armca.2020.2.09

Tubo que morir Jesucristo para que se pintaran los tambores en Hellín

D. Fernando Picornell Cantero *

Jesus Christ had to die for the drums to be painted in Hellín

Abstract: *Fernando Picornell's artwork painted on drums of Hellin region from Spain.*
Based on knowledge acquired from studying of drums from Hellin region since the very beginning to nowadays in its different ways of representations, the artist developed this subject within an artwork which is also a reason for meditation upon visual arts and painting.

Keywords: *painting, drum, Hellin*

Hellín es una ciudad de Albacete, en la España de Castilla. Voy en este artículo a describir la importancia histórica que ha tenido el toque mágico del "TAMBOR" en la comarca y por tanto cómo tema central en mi pintura.

Una obra de gran formato, es decir cuadros de más de dos metros que a lo largo de los años componen una colección única e irrepetible de la pintura "PICORNELIANA".

Los primeros Hallazgos arqueológicos estudiados permiten deducir que hace 200.000 años se estableció el hombre en lo que hoy es "la fuente" y que en aquella época era una laguna de agua dulce, en las cercanías del cementerio actual de Hellín. Entre los numerosos yacimientos del "achelense medio" y posteriores; encontramos las pinturas rupestres de Minateda, el segundo abrigo más importante de la península ibérica, después de Altamira. Es "el abrigo grande de Minateda" estudiado por numerosos prehistoriadores como el abate Breuil, catedrático de prehistoria de Francia en 1900. Quien nos desvela en un friso de cuatro por diecinueve metros más de cuatrocientas figuras o escenas humanas de caza; de combate con guerreros con arcos y flechas, escenas familiares y totémicas como la gran vaca del centro o las representaciones de ciervos, caballos y otro animales. Es sin lugar a dudas muestra de cómo vivían y como interpretaban en pintura la vida cotidiana de aquellos momentos. Es decir entonces no había cámaras de fotografía, ni

* Doctor en Bellas Artes, Profesor Titular de "Color" Universidad de Murcia- España.

video para conocer sus costumbres. Pero con estas representaciones pictóricas tenemos fiel muestra de su día a día. Estas 400 representaciones fueron realizadas durante 8.000 años, venia una persona y pintaba a los 50 años venia otra persona y pintaba y a los 200 o 1.000 años pintaba otra persona con lo que no solamente nos da muestra de los cambios durante estos 8.000 años en el comportamiento humano sino la evolución sufrida en la pintura es sí. Pero que les motivaban a pintar, era alguna sensación que fluía de la tierra y nacía de las emociones del entorno. Al igual que no es de extrañar que los sonidos de los TAM-TAM o golpeo a troncos de árboles formaran parte de sus rituales mágicos del momento como primeros tambores que poblaron estas tierras.

Tras el paso a épocas históricas más cercanas como es la "dominación Romana" encontramos en el norte de la ciudad actual de Hellín una muestra artística única, los mosaicos de una gran villa, uno de ellos está considerado el más grandioso y bonito de toda España y el norte de África; se conserva en el museo arqueológico nacional de Madrid, de un tamaño de 8 x 8 metros llamado de "de los meses y las estaciones". Tampoco es de extrañar que las legiones romanas de esta época llevaran tambores en sus filas. Recordaremos que la historia dice: "Aníbal fue derrotado en "ZAMA", en octubre del año 202 A.C. por Escipión el Africano. La batalla entre romanos y cartagineses se libró en la cola de "ZAMA" entre Minateda y la Horca a penas 5 km de la actual ciudad de Hellín.

Como podemos comprobar arte, pintura y tambor van unidos. Ahora la leyenda de los primeros tambores en Hellín que se conoce es en el Islam sobre el año 1332, cuando en la noche del "Viernes Santo" se celebraba una procesión; esto coincidió con la llegada a las cercanías de Hellín del Emir de Granada, Muhammad IV, y sus tropas que huían de don Alfonso. La algarabía de la procesión y las lucecillas por las calles, hizo que un pastor inspirado indicara a los musulmanes que aquello era fruto de la llegada de las tropas de don Alfonso a Hellín de tal forma que los musulmanes abandonaron el lugar. Cuando el pastor conto lo acontecido, se tomó la costumbre cada viernes santo de acompañar la procesión haciendo mucho ruido".

Lo que está certificado es que el origen de la costumbre de redoblar el tambor en Hellín podría estar en la visita de "San Vicente Ferrer" en el año 1411 con sus procesiones penitenciarias, poniendo dos tamborileros abriendo la procesión al lado de la cruz. Estos tamborileros fueron creciendo en número en años sucesivos. Pero remontándonos a la historia nos encontramos con la posibilidad de que fuera en 1305, cuando, el Rey Fernando IV, repobló la ciudad junto a otras villas con colonos Aragoneses, pudiendo existir alguna conexión con la costumbre tamborilera del bajo Aragón.

Está datado que en 1564 son los orígenes de las primeras procesiones como se conocen actualmente y ya existían 6 cofradías con tambores en sus

filas. En el siglo XVII pasaron a ser 9 cofradías, aumentando los tamborileros. Y en 1881las cofradías pasan a ser hermandades habiendo 19, con el consiguiente aumento de tamborileros, hasta tal punto se aumentó el número de tambores que sucedió en la procesión de viernes santo en el calvario una pelea entre nazarenos y tamborileros dando paso por el alcalde a tomar la decisión de poner unas horas para los tambores y otra para las procesiones. Naciendo así las tamboradas como se conocen actualmente.
En este momento los tamborileros somos más de 30.000, donde los tambores han ido evolucionando a lo largo de los tiempos consiguiendo reconocimientos como Fiesta de turismo Internacional, Patrimonio de la humanidad por la UNESCO, Mayor tamborada del mundo, etc.

Yo Fernando Picornell Cantero habiendo nacido en Hellín con este pasado y siendo tamborilero y pintor. Un día tras hacer la carrera de Bellas Artes y doctórame decidí pintar mis orígenes de la tamborada y mis sentimientos y emociones del repiqueteo de mi tambor. Muchas veces me he preguntado; ¿Por qué se pinta?. Y en mi caso es una necesidad que sale del fondo del alma y confluye con el entorno, nace de la tierra aportándome paz y tranquilidad cuando lo ejercito.

Pintura realista de Fernando Picornell cantero: a la alta escuela de pintura española

En esta muestra pictórica se puede diferencia mi capacidad técnica con otros artistas, en sus estudios de luz y de óptica. Con mi arte se logra dominar el sombreado y la perspectiva para modelar objetos con sus óleos en una superficie bidimensional de modo que estos aparentan ser tridimensionales. Una capacidad pictórica que hace que una superficie plana manifieste un cuerpo con sensaciones de relieve.

Soy maestro de la pincelada definitiva en la Facultad de Bellas Artes en la Universidad de Murcia, donde como profesor de la asignatura de "Color"; ejercito la sofisticación técnica, utilizada por los grandes maestros griegos y romanos, pasada posteriormente a la época del románico en la península ibérica. Estas propiedades permiten ampliar con una pincelada; que no se repite, ni se repinta, el aumento de las gamas cromáticas desde su inicio. En las composiciones hay un lenguaje formar que es especifico de sus cuadros, un lenguaje que le permite definir las formas y encajar las composiciones, describir las expresiones de las figuras estableciendo un esquema de luz y color muy personal. Suelo hacer una labor de perfeccionamiento de la dimensionalidad, dando una profunda belleza e innovación suprema en mí arte, instintivo a la hora de dar las pinceladas, sin retorno.

Mi pintura tiene un imperioso deseo de incorporar mí temperamento y cambio e innovación con los pintores ya conocidos, planteando un aquí y

un ahora muy personalizado, con más de cuarenta años de dedicación al arte pictórico. Pudiendo recrear al detalle la vida cotidiana en un universo invisible, misterioso y mágico de las distintas representaciones en el mundo del tambor, en la ciudad de Hellín en Semana Santa. Esas distintas condiciones de luz y efectos pictóricos, sorprenden y generan atmósferas singulares. Este talento innovador y sus habilidades para combinar arte y ciencia ha hecho posible que realice exposiciones dentro y fuera de España en las Facultades de Bellas Artes de Milán, Palermo, Carrara en Italia, Wroclaw en Polonia, Iasi en Rumania, Ionina en Grecia, Ginebra en Suiza, Oporto en Portugal, Estambul en Turquía, Luxor y el Cairo en Egipto, últimamente en la Bienal de Venecia 2019.

Mis series realista- figurativas, son reconocidas y su manera de pintar como maestro de la alta escuela de pintura Española, comparándose con los mejores pintores. Reconocido por los numerosos premios, medallas y galardones obtenidos a nivel mundial. Felicidad es la palabra elegida, felicidad es la palabra que define el estado de gracia para conocer tantas gentes, tantas personas, tantas diversidades de pensamientos pero con un fin común, la pintura.

Pintura creativa de Fernando Picornell cantero: fuente emocional.

Por otra parte, la imaginación creativa en mi obra, impregna todo lo que pinto de tal manera que Antonio López dice: que en mí hay dos pintores diferentes, el realista y el imaginario. Mis dotes se pueden ver cómo colorista en las series de bodegones, desnudos, paisajes y marinas donde contractan

con la emotividad de las formas en bellas obras. La fuerza de cada una de mis imágenes pretende mostrar el lado más vital. El resultado es una pintura de arquetipos humanos y de escenas características, ejecutadas con trazos, definitivos, a veces duros y con colores contrastados.

La Pintura: "Picorneliana", que denominan muchos seguidores, comienza por la elección de un color en una zona e ir dando degradaciones más claras o más oscuras para representar los elementos. En los fondos, o zonas que delimitan los colores que van apareciendo, fundiendo unos con otros en una dinámica de mezclas imposible de reproducir por otra persona. Son obras siempre teñidas de una fuerte carga emocional que intenta transmitir a los espectadores mediante el mecanismo de las sensaciones. En cierto sentido, se puede apreciar la fuerza en la pintura. Como dice el artista

"en la modernidad de mi obra voy más allá de las referencias posimpresionista, matisianas, o simbolistas para crear o sentar unas bases emotivas, cercana a la pintura expresionista".

Las visionarias imágenes son arquetipos de un hondo respeto por el ser humano, naturaleza en conjunto y sintoniza con la armonía de sus creaciones, que ve reproducidos en toda clase de fenómenos naturales. En mis obras hay intemporalidad, lo que hace al pintor en un clásico de la modernidad. Cómo proyecto en la obra, intento terminar con lo objetual en las representaciones. Es decir la obra de arte la interiorizo y las represento posteriormente con unos rasgos, colores y formas que surgen de mi mano por las reflexiones de mi mente. Al final la obra se convierte en una sutileza pictórica y artística comparada con los grandes pintores.

Los sentimientos que manifiesta son una cosa tan universales que no es posible reflejarlos con una palabra, como ocurre con la música, con el teatro, o aparece en un cuadro, o contemplando un bello rosto. El más cercano podría ser admiración pero es, demasiado vago. En distintas lenguas suele traducirse por belleza. Pero su interpretación es: "*lo que manifiesta el corazón alegre de las cosas"*. Se nota esa alegría que trasmite el arte, su euforia, un sentido de ser bien llevado por él espíritu.

En el arte me emociona sobre todo comprobar la capacidad transfiguradora de la inteligencia humana. Alucinamos con lo que puede hacer un guitarrista con un trozo de madera, un trozo de metal, un trompetista o su voz un cantante. Pues con un pincel y unos colores, un pintor más que la obra conseguida, me pasma la habilidad del artista que lo ha hecho. Por eso creo que en estricto sentido de la belleza de un paisaje o de un cuerpo produce una experiencia distinta a la producida por un cuadro. Ahí es donde entra la presencia viva del pintor.

Un mundo apasionado, libremente que encuentra a su manera, una manera dinámicas de entender las cosas, una forma suya de pintar la realidad. En el fondo, Lo que me apasiona es la destreza humana unida a la creación. Donde es el arte quien abre nuevas posibilidades a la realidad. El arte del ingenio, el arte del discurso complejo, un arte serio, produce dos tipos de alegrías. La alegría de saberse caudalosa, la alegría que se ensancha y abre el corazón para recibir a la cosa amada. Y la alegría de color, el sentimiento de las gamas. O la alegría del trazo, donde le da más vida con la pincelada. Creando un impulso eufórico de la alegría ingeniosa de diversión.

Intento comprender el arte de vanguardia que hace al hombre, más hombre, creo que lo hace mejor dentro de ese maremágnum de ideas nuevas e ingeniosas. Un arte que busca la novedad, donde pararse es imposible, detenerse es conceder a la ventura alas. Y lo curioso es conseguir la liberta, prescindir de ataduras es manera de ser libre. Afirmar que el gran artista, es el que más se pone a si mismo coacciones no es decir nada nuevo.

El artista es un inventor de posibilidades nuevas, libres, ingeniosas, que solo los que se dedican al arte comprenden en mayor o menor medida, pero que podemos emprender todos. La idea de libertad en el arte es común a todos, pero consecuente con las materias de conseguir, una obra única genial, para unos pocos. Pues cierto es que cada uno de nosotros, cada artista tiene influencias decisivas en el mundo del arte. Por ejemplo en pintor realista, defiende una libertad con referencias que él pintor no realista no contiene por lo que afirma la libertad. Esa vinculación con la técnica, con trazo, con el color. Le priva de toda espontaneidad.

El ingenio tiene mala vejez, como los tienen muchos cuadros que por el tiempo son anti modernos, la modernidad les pasa a tiro de flecha. Pierden pronto su frescura. Existe ese efímero fulgor del ingenio que tuvieron en sus momentos. Incuso fueron amates del capricho del tiempo, de su dulce bienestar que causaron moda y se pusieron viejos. Claro está que de jóvenes tuvieron su momento y esa inocencia que se llama fama.

He decido hacer esta reflexiones sobre el mundo del arte. Mi manera de sentirlo y valorarlo en general, regalo de una mente ambiciosa en un espíritu libre. Cuestiones que analizo en diferentes momentos, para un arte

vivo y generatriz de nuevos movimientos, Es esa la dinámica del pensamiento humano, la dinámica del nuevo hombre.

El arte no tiene precio, no puede concretarse en dinero algo que es puro espíritu. Sino por negocio, los artistas piensan en valores emotivos, la obra una vez finalizada cobra un valor monetario. En su temperamento está la vida, en su temperamento está la fuerza, en su temperamento está el ingenio. Es por ello que estás cosas no son valorable. Un correr de conceptos un fluir de sensaciones, una amalgama de flujos influyentes en el subconsciente no puede ser valorado.

El arte nació en una caverna, nació para expresar las sensibilidades humanas, no valía nada, porque se expresaba con libertad, no costaba nada ni tenía valor matérico. El arte nació como intento de intento de dar verosimilitud a la realidad, representando la naturaleza, ¡como eso va a tener un precio!. El valor se pone por ponerlo, al artista con su maestría. Solamente cuando se tiene conciencia de lo que se ha realizado es cuando se pone en valor.

La imaginación del artista o la inspiración da una vuelta de tuerca y otorga valor a las cosas. Y entonces lo inmóvil se convierte en arte móvil, o lo que es lo mismo, sacar la obra estáticas de su posición fija, empieza un camina de nuevo y para reconocerse de lo anterior, crea un discurso diferente, estratégico. Mental, pero que no lo era entonces. Las dos dimensiones se dan, un arte por un arte sin valor y un arte valorado por la imaginación del artista.

DOI: 10.35218/armca.2020.2.10

Expressing the Robustness of Love in Ceramic Art: A Creative Approach Study

Ponimin*, Guntur**

Abstract: *Although previous studies on artworks have highlighted value-based expressions among humans in a variety of styles, very little attention was directed to exploring the robustness of love manifested in ceramic arts, that is, an eternal love relationship between man and woman. To fill such a gap, this paper reports on the production of ceramic arts that express the robustness of love. The expression of the sturdiness of love is represented through forms and is reinforced by the material aspects of ceramic clay stoneware. To enact such a purpose, we deployed a creative approach in the production process, namely (a) the formulation of the concept of ceramic works, (b) creative exploration of the design of the work, (c) the processing of plastic clay stoneware taken from southern Malang, and (d) the creation of ceramic works with hand massage techniques directly and drying until the glaze burning process reached 1200 °C. This approach thus portrayed the representation of the solidity of love in the form of ceramic arts.*

Keywords: *ceramic art; robust love expression; design, artwork; creative approach*

Introduction

In the last few decades, research on the creation of artworks with the theme of human love affair with all its dynamics has encouraged many art creators to produce creative ideas. In this case, artists in many countries from the past to the present raised the phenomenon of love to be expressed in the form of art[1, 2]. The love affair was generally created by art writers, choreographers, film directors, fine artists and many more to be expressed in the form of arts they made[3]. These artists have expressed the love story into

* Lecturer, Department of Arts and Design, Faculty of Letters, State University of Malang, Indonesia. Email: ponimin.fs@um.ac.id

** Lecturer, Department of Craft, Faculty of Fine Arts and Design, Indonesian Institute of the Arts, Surakarta. Email: gunturisi@yahoo.co.id

[1] Nilay Avci. 2016. "Forbidden Love of Shakespeare's Romeo and Juliet and Fuzûlî's Layla and Majnun." *International Journal of Literature and Arts* 4(1):1.

[2] Norman K. Denzin. 1991. "The Postmodern Sexual Order: Sex, Lies and Yuppie Love." *The Social Science Journal* 28(3):407–24.

[3] Seth Reno, 2012. "Wordsworthian Love." *European Romantic Review* 23(2):177–201.

the work of art with various forms of creation and creative techniques according to their artistic profession[4]. Art expressions of love can be in the forms of dance drama, poetry, prose, painting, film art, cinematography, sculpture, wood carving, architectural works and so forth[5]. For example, we can observe in the literary work about the love story between Rama and Sita written by Indian writers[6]. The love story of Rama and Sita is quite popular all over the world and has grown to the present and inspires artists in Thailand, Malaysia, Indonesia, and Sri Lanka, to be created in other forms and media[7].

The love story of Rama and Sita has inspired other love stories in the Southeast Asia, such as in Malaysia, in the form of puppet Kelantan, then in Indonesia in the creation of puppet shows and also the Ramayana dance, which is in the form of animated art[8]. This love story is also transformed in Sri Lanka with a different version or creation[9]. For instance, in European sociocultural dimension, Romeo and Juliet narrated a sincere love affair between two people who were foiled because of the hostility between the two families. Romeo and Juliet as family members who are in love also become victims, so that their love is both bottomed to death[10]. The love-themed work of art tells the story of the final bitterness of a love drama. This romance literary work has also inspired other artists in various countries to be reappointed as new creations or studies of human love stories.

The love story of two men and women has also been interesting for writers or artists in other fields such as the love affair of a Hindu nobleman's son from the kingdom of Jenggala and the daughter of king Daha named Dewi Sekartaji. In addition to being expressed in literary form, this literary work of folklore is carved into the relief of temples during the Hindu kingdom of the Majapahit era in Indonesia[10]. Furthermore, it developed into the form of puppet mask dance drama and Malang mask performance[11]. In

[4] Kathleen K. Desmond. 2011. "Expression and Aesthetic Experience." Pp. 67–77 in *Ideas about Art*. Oxford, UK: Wiley-Blackwell.
[5] Joshua Gunn. 2008. "For the Love of Rhetoric, with Continual Reference to Kenny and Dolly." *Quarterly Journal of Speech* 94(2):131–55.
[6] Lodhia. 2015. "Deconstructing Sita's Blues: Questions of Mis/Representation, Cultural Property, and Feminist Critique in Nina Paley's Ramayana." *Feminist Studies* 41(2):371.
[7] Cynthia Leenerts. 2003. "'How Can We Be Like We Used to Be?': The Collective Sita and the Collective Draupadi in Raja Rao's *Kanthapura* and Jyotirmoyee Devi's *The River Churning*." *South Asian Review* 24(2):84–105.
[8] Amardeep Singh. 2009. "Animating a Postmodern Ramayana: Nina Paley's *Sita Sings the Blues*." *South Asian Review* 30(1):167–80.
[9] Justin W. Henry. 2019. "Explorations in the Transmission of the *Ramayana* in Sri Lanka." *South Asia: Journal of South Asian Studies* 42(4):732–46.
[10] Lydia Christine Kieven. 2017. "Getting Closer to the Primordial Panji? Panji Stories Carved in Stone at Ancient Javanese Majapahit Temples – and Their Impact as Cultural Heritage Today." *SPAFA Journal*.
[11] Robby Hidajat. "Aesthetic-symbolic presentation of act of panji in the wayang topeng malang." *Asian Journal of Social Sciences, Arts and Humanities* 3(2):5. 2015.

this love story, a protagonist, Raden Panji Asmara, who woke up the crown prince of Jenggala and the daughter of king Daha named Dewi Sekartaji is also captured. It is said that the love journey of these two characters was tempted by a king from the Bantaranangin kingdom named Kalna Sewandana. Raja Klana arbitrarily forced his lust to seize Dewi Sekartaji from the lap of love Raden Panji. The king has done everything possible to get Sekartaji such as deploying troops to fight Panji many times so that Dewi Sekartaji can be fought over[12]. However, the efforts always ended in defeat[13]. In the Indonesian traditional society, the love story of Raden Panji and Dewi Sekartaji has been posted and confirmed as an inseparable ideal couple. Despite the temptation of King Klana many times, the love of the two will not be separated. Both are symbols of a true, noble, great, sturdy pair of true love, unshakable despite strong temptations[14].

On the other hand, there are those who argue that the love affair can only be touched with a deep sense of feeling since love is not rhetorical, but verbalistic. However, the sensation of that feeling comes from the heart to give and take (e.g., to sacrifice and accept the sacrifice). Love is integrated with romance that inspires awareness that fosters romance and loyalty[15]. It is the deepest and purest emotional expression as a human being without wanting to injure. Love is a power that is able to combine, unite, and glue that are separate, and do not want to be separated[16]. Love is the union of the vibrations of the will that wants to protect from splitting [17]. In a reality, people have to try to achieve love with various dynamics.

In achieving this goal, there are sad and happy dynamics. Robustness of love and happiness of love are generally every human's dream[26]. Sometimes, someone in using it has a variety of stories as part of the dynamics of love. In this case love is motivated by wealth, passionate love, politics, and so forth. In this understanding, there is an assumption that love is only a human instinct.[18] Humans, as the most perfect living things, have

[12] Peggy Seigel. "Olive Rush's Long Love Affair with Art." *Indiana Magazine of History* 110(3):207. 2014.

[13] Reem Adib Lulu and Sharifah Nurul Huda Alkaff.. "Of Lust and Love: A Cross-Cultural Study of Sex and Relationship Advice Articles in Women's Magazines." *Sexuality & Culture* 22(2):479–96. 2018.

[14] Barbara Fraser-Valencia. "*Eros*, Mourning, and Transcendence in Raúl Zurita's *Canto a Su Amor Desaparecido*." *Canadian Journal of Latin American and Caribbean Studies / Revue Canadienne Des Études Latino-Américaines et Caraïbes* 39(2):282–98. 2014.

[15] Suman Ambwani and Jaine Strauss. 2007. "Love Thyself Before Loving Others? A Qualitative and Quantitative Analysis of Gender Differences in Body Image and Romantic Love." *Sex Roles* 56(1–2):13–21.

[16] Ashur Dorit.. "'The Healing Power of Love': The Literary/Analytic Bond of Marriage in Freud's Essay on *Gradiva*." *The International Journal of Psychoanalysis* 90(3):595–612. 2009.

[17] Karen Chow. "Popular Sexual Knowledges and Women's Agency in 1920s England: Marie Stopes's Married Love and E.M. Hull's The Sheik." *Feminist Review* 63(1):64–87. 1999.

[18] Constance M Furey. 2016. "Eros and the *Argonauts*." *Theology & Sexuality* 22(3):155–64.

thoughts from the mind that can consider good and bad aspects, but on the other side, it will still exist[19,20] As thinking beings, humans also have moral standards in which they agree on in their social life. The filter of moral standards is intended to provide a good and bad limit for people to interpret love. Duality exists within each of us, when the more dominant is only the person who knows [24].

The phenomenon of human love affair has attracted artists in many countries to create a variety of artworks. They express this love affair with a variety of styles, forms, and media, for example, in the form of literary arts, written literature, stage drama, painting, sculpture, and other works of art[21]. These forms can be seen in the love stories of history or legends about human love in the art creations. Besides, in the work of art creations, it is often processed in the passionate love story and power coup because of the beauty of women. In addition, there are also works of art that express love that is sacred, true love and so forth[28]. Robustness of love is the core of the goal of love affair experienced by every human being. This love theme appeals to artists for the idea of creating art, and many are expressed in various forms and styles according to the ability of these artists. However, the artists in processing the source of ideas into works of art that express the solidity of love or the Greatness of love generally only expressed through forms alone[22]. For example, in the form of artwork, sculpture, poetry that depicts a pair of men and women who are hugging or side by side or also a painting depicting two male and female figures side by side in a painting or a photographic works displays a man and woman who are chatting, and many more works of art are created with this similar theme[23].

Anchored by such phenomena, the present study enacted distinctive objectives in the creation of artworks and how these portrayed the robustness of love. The aim is to produce works of art with the theme of the greatness of love from ceramic materials based on material research experiments and form creations. In the previous studies, expressions of love-themed works of art were generally manifested through the forms of literary works of literature, written literature, drama works, works of painting, sculpture [24]. The

[19] Anon. "The Forces of Love, Eros, and Sexuality." *Self & Society* 18(6):11–17. 1990
[20] Reem Adib Lulu and Sharifah Nurul Huda Alkaff. 2018. "Of Lust and Love: A Cross-Cultural Study of Sex and Relationship Advice Articles in Women's Magazines." *Sexuality & Culture* 22(2):479–96.
[21] Morten L. Kringelbach,. "Why People Indulge in Cannibalism and Love Modern Art." *New Scientist* 207(2767):43. 2010.
[22] Aynsley Moorhouse. "P4-245: Moment by Moment: A Reflection on Art, Dementia, Personhood and Love." *Alzheimer's & Dementia* 12: P1124–25. 2016.
[23] Alexei P. Kozyrev. "Father Sergius Bulgakov and Yulia Nikolaevna Reitlinger: History of a Spiritual Romance." *Russian Studies in Philosophy* 57(4):333–48. 2019.
[24] Nick Wiltsher. "Feeling, Emotion and Imagination: In Defence of Collingwood's Expression Theory of Art." *British Journal for the History of Philosophy* 26(4):759–81. 2018.

embodiment of artworks, for example, about the robustness of love is manifested through the expression of two forms of male and female figures who are hugging or sitting side by side. Thereby, the theme of the robustness of love in this study is not only expressed through the expression of men and women in a natural figure[25] but also manifested symbolically in the form of a composition of visual form that symbolizes a strong union.

This study also entails a unique dimension that is different from the work of other previous artists. Through the exploration of the art form of this research, we employed local stoneware and clay material taken from southern Malang areas as the work material to reinforce the expression of the strength or the greatness of love. This study requires a visual creation approach and material processing. Thus, it was done based on symbolic creation and work production techniques that can produce ceramic art to strengthen the message of the strength of love, namely through the visual appearance of forms[4]. In addition, the stoneware clay we sued has strong and sturdy properties. This clay is explored into a symbolic form of solid unification, which is materialized into a form of ceramic art that expresses the solidity of love[26].

Methodology

The manifestation of robust love in our ceramic art was undertaken through a creative approach. This creative method emphasizes the creative process of creating art. Actions that are based on the process of extracting creative ideas to produce ceramic works of art were enacted. The exploration of these basic ideas in depth is aimed at creating artworks with the theme of the strength of love as a comparison in the process. This stage included, first, conducting studies on the theme of love as a source of creative ideas, namely by observation and document review. Data findings were based on understanding, selection, and design of ceramic artwork using pinching techniques[27]. Second, we proceeded the ceramic art through traditional technique, as follows (1) directly forming ceramic art works using manual pinching and (2) burning process in high temperature ceramic furnaces. The ceramic art work which originates from the theme of the strength of love is in the form of vigurative ceramics. Meanwhile, the expression of robust love is represented through the form and reinforced by the stoneware ceramic clay

[25] Mor Presiado. "A New Perspective on Holocaust Art: Women's Artistic Expression of the Female Holocaust Experience (1939–49)." *Holocaust Studies* 22(4):417–46. 2016.
[26] Brian Moeran. "Materials, Skills and Cultural Resources: Onta Folk Art Pottery Revisited." *The Journal of Modern Craft* 1(1):35–54. 2008.
[27] Ponimin. "Revitalization of Traditional Jug Into Interior Aesthetic Element with "Glocal (Global Local) Culture" dalam ISOLEC Proceedings 2017, Faculty of Letters, Universitas Negeri Malang, pp: 249-255.

material aspects. So far, artists generally achieve their artistic goals of love only through the appearance of form.

The method of creation aimed to explore forms in order to obtain a visual artistic expression of the strength of love and to experiment with stoneware clay materials as reinforcing expressions of the strength or majesty of love. This method included (a) formulating the concept of ceramic work, (b) enacting creative exploration of the design of the form of work, (c) processing the local clay stoneware plastic materials in Malang as the main material for making works, (d) making ceramic works from clay and plastic stoneware type, which was formed with forming a direct hand massage, then drying the ceramic works naturally before burning, then burning by burning glaze at a hot temperature of 1,200 °C, (e) testing the results of ceramic artwork to obtain an artistic assessment of works related to the theme through a work title to get appreciation, and (f) analyzing of the results of ceramic art creations.

Findings and Discussion

The robustness of love as a ceramic creation idea

In the creation of works of art on the theme of love, artists from various countries in the world have expressed it in various forms and styles as well as various cultivation techniques with all their uniqueness. For example, in the form of realist painting, which depicts two women hugging or making love together. This can be seen in Yogyakarta Loro Blonyo, a statue in the form of a Javanese traditional bride and groom that depicts the love of two men and women in various variants. The shape of the statue of a pair of bride and groom is in a sitting position side by side, or lined side by side together, or the two statues are separate. The visual sculpture is in the form of a bride and groom wearing Javanese wedding clothes[28].

The statue that symbolizes affection is a visual expression of the affection between men and women. The visual expression is in the form of a statue of a man and woman sitting together in costumes complete with accessories that adorn some of the visual parts. Thus, with one understanding, that behind the expression of the image of affection, we can also see how the body language of the Javanese when they sit on their knees, the position of the hands that hover over the knees of the sitting feet. This elegance is supported by the various kinds of make-up, head and headdresses. In the end, we will be able to uncover the philosophy of the Javanese tradition behind all

[28] Nanang Yuliantoa et al. "The image construction of Loro Blonyo craft in global market through packaging design that reflect local image." (2016): 27-31. 2017

the visualization hype[29]. Assuredly, affection is not sufficient to describe a male and female pair sitting side by side. And Indonesian artists, from the era of tradition, modern to contemporary. The world's maestro artists have also explored affection or love into a variety of themes, forms, and involve a variety of mediums, techniques and personal styles. In ceramics, we can see, among others, the work of Gilly Jordan (UK) Fat Mother and Child. In sculpture, we can see, among others, the work of Henry Moore, Familiy Group (1950). Regardless of how each painting is expressed, love or affection is very sincere.

Exploring the source of ideas begins with gathering various information related to the source of the idea, to be studied in order to gain an understanding of the source of the idea. The process of deepening in order to find unique and specific potentials that can encourage creativity to be developed into the idea of creation. Deepening the source of ideas requires a phenomenological approach, which is done by analyzing the data reflectively. Furthermore, this understanding is intended to spark imaginations, which can be processed into creative ideas for creating ceramic works. Exploring the examples of idea sources above is a process of appreciation in order to gain new understanding about the source of ideas to be created through ceramic work[30]. Disclosure through ceramic works is an accumulation of creative ideas for how artists communicate. Communication for dialogue both with his work internally and with the community externally.

In this creation, we reveal the strength of love that is examined from the source of the idea to be explored into the visual structure composition of the basic shapes of a circle, round, or oval, which is processed into a form of three-dimensional ceramic sculpture[31]. From the basic form structure, it is processed with visual elements of lines, fields that reinforce the impression of a solid unified appearance. Artworks are created based on the motivation of the artist's wishes and ideas, and based on realities that generate certain creative ideas[32]. It is manifested through a creative process that considers the adequacy of the technical abilities and relevant artistic orientation in giving birth to certain forms so that they have an artistic essence and touch that can

[29] Sri Rachmayanti, Imam Santosa, and Acep Iwan Saidi. "Visual Construction of Javanese Tradition in Langendrian Matah Ati Stage Performance." *4th International Conference on Arts Language and Culture (ICALC 2019)*. Atlantis Press, 2020.

[30] Guanghui Chen. "Dual Character of Contemporary Arts and Ceramic Education." *3rd International Conference on Contemporary Education, Social Sciences and Humanities (ICCESSH 2018)*. Atlantis Press, 2018.

[31] Taekyeom Lee. "New typographic experience in the post-digital age with 3D printing and ceramics." *International Conference on Applied Human Factors and Ergonomics*. Springer, Cham, 2017.

[32] Cinla Seker. "The Formal and Contextual Analysis of Soldier Painters' Artworks in the Westernization Era of Turkish Painting during Ottoman Period in Asia Minor." *International Journal* 4.1 (2016): 29-59.

cause various reactions to the audience[33]. Prior to presenting a work of art that might cause reactions from connoisseurs, an artistic evaluation process is first carried out. This process is to evaluate the art elements that are selected as part of the medium of expression and to consider other possible ideas that can form a unique form of art in its presentation. The process of creation, which starts with extracting the source of ideas, understanding the source of ideas, and processing them into the concept of the form of work can be explained through schemes[34].

Building up the concept of form of work to attain the creation of unification as a concept of form

The creative process of constructing the concept of a work form is based on the excavation and appreciation of the art object which results in an understanding of the concept of unification. The results of this understanding serve as the basis for building the concept of the form of work. The realization of the idea into the concept of a ceramic work with the theme 'unification' is a reinterpretation of art objects supported by creative techniques. Realizing the form concept requires experience and artistic ability to work with ceramics[35]. The process requires experience in material processing, creation of works using pinching, coil, and glaze burning techniques. The working equipment uses material processing tools, forming techniques, and ceramic kilns. The materials used to form works are earthenware and stoneware clay. The ability to understand the characteristics of the media is related to the content idea extracted from the theme of Panji Asmarabangun's love story. The content idea of the concept of unification is translated into a form concept with the theme of 'unification of strength and dynamicity.

Lasting sturdiness is a form that impresses a stable, centered, upright shape with an oval base and a circle, formed from stoneware clay. The creation of works uses the pinching technique, supported by ornaments of the hollow, twisting and pasting techniques. The appearance of the basic structure of an oval shape is reinforced by the ornament of a pattern of lines in the form of wavy twists that are interwoven with each other. The end of the process of forming the work is continued with the burning process of white glaze with a burning temperature of 1,200 °C. The burning process aims to ripen the clay and glaze. This causes the maturity of the clay and the white glaze; the surface of the shape becomes solid and shiny. The results of

[33] Stephanie Narrow. "Summer of Love Experience: Art, Fashion, and Rock & Roll." *California History* 94.3 (2017): 66-67.
[34] Martin Luther King Jr. *Strength to love*. Beacon Press, 2019.
[35] Conor Wilson. "You can use clay, but you can't do ceramics, Some Thoughts on Why Ceramics isnt Sculpture." *Interpreting Ceramics* 14 (2012).

this technique treatment can strengthen the impression of being strong, rough, and sturdy in the form of the work. This is intended to show an optical/visual impression of the characteristics of a solid love that has a strong passion and determination to protect each other so as not to be disturbed from outside the circle.

The understanding of the art object triggers the author's idea through an exploration of the composition and structure of forms. Composition concerning the unification of the structure of form is eternal, solid, and eternal in a static unity. This unification is interpreted through the basic circular and oval shape structures, which stand upright, firm, strong, stable, and formal and connects with traditional values[36]. The process of exploring the unification of these shapes is achieved through various shape experiments with round and oval structures. To strengthen the impression of the structural unification of these forms, stoneware ceramics were explored. The circular shape made of stoneware soil is combined with decorative sticking and scratching techniques. Decorative motif in the form of interconnected wave lines and coincide. This form is imagined from the meaning of eternal and eternal love. The attainment of a solid and stable form structure is achieved through the circular composition of the stoneware clay.

The process of realizing the idea of creation

The embodiment of works of art is the process of making changes from ideas into the concept of creation to the form of works. This process requires the ability to make it happen, namely armed with experience and knowledge to transform the idea of creation into a form of art. This activity requires the ability to create methods that can elaborate ideas and concepts of creation in the form of aesthetic exploration, and that is part of the initial stage of the creation process. The realization of the concept of creation into a complete work of art requires strengthening the concept of the content of the work. Strengthening the concept of content can be achieved through strengthening of form and technical ideas. Therefore, aesthetic exploration process is needed to achieve it. The expression of this theme is achieved through an alternative sketch drawing in the form of several titles of works that form a unified theme. Some of the alternative sketch drawings of the work are described as follows.

36 Mihaela Simionescu. **"***Ceramics Praises the Psalms."The Holy Trinity" Church from Siret***."** *ANASTASIS. Research in Medieval Culture and Art,* 6(2). 2019.

a. b.

a. b.

Fig. 1 An alternative pinching of the work entitled the robust of love

The process of realizing a concept into a form of work

Realizing ideas requires technique and media. Technique is a central part for artists because artistic technical issues cannot be separated from artistic problems. Ideas, thoughts, intuition, ideals, and so on become the driving force for what to present. These techniques and materials are a means to express it. Before the embodiment of the work, the initial stage was processing clay materials. The materials needed for the creation of this work

are of two types, namely ceramic materials, which are types of stoneware clay and earthenware.

The clay used in this work is local Malang clay mixed with supporting materials such as kaolin, feldspar, and quartz or grog sand. Furthermore, the material elements are processed by a plastic system processing system. Processing of plastic clay materials is prepared for the formation of ceramic works using manual methods combined with machine tools. Manual processing combined with machine tools so that the manual processing of materials is smoother and more homogeneous. The machine used to improve the processing of materials in the form of a rotary double cylinder system roller mechanic.

Fig. 2 Processing clay ceramic materials with a double cylinder rotating machine

The clay is milled after being soaked in water and left for 12 hours. Curing the clay aims to even out the water content in the pores of the clay. When deemed sufficient, the process is continued by mixing with quartz sand. First stage milling. Namely by entering a mixture of various elements of these ingredients into the grinding tub. The goal is to pulverize the clay elements. The plastic clay is ground in the first stage shaped like balls, then put back into the grinding machine in the next stage, and done up to 10 times. Repetition of grinding so that the clay becomes plastic, smooth, and homogeneous. The plasticity of clay materials is an important factor that must be met before the forming process. Therefore, prior to the process of forming the work, the plasticity of the soil material must be properly prepared.

The goal is that the clay meets the forming requirements. Clay plasticity is the main requirement that must be met in order to be easily formed. Plasticity functions to facilitate the binding between clay strands during the forming process, so that the ceramic shape is not easily cracked or broken. Clay materials must also have strength when formed and dried. It functions as a buffer when it is formed and when it is still raw, it does not change its shape during the forming, drying and burning processes.

The process of forming works

The formation of this ceramic work is the application of alternative sketch images that are selected to be transformed into a form of ceramic work with the main ingredient of clay which has gone through a plastic processing process. The formation uses a ceramic material, stoneware clay mixed with earthenware clay. It is easier to form plastic clay works because they contain lots of clay and grog. The process of forming this work mostly applies hand building techniques, namely shaping techniques that rely on direct hand skills. This kind of technique is mostly applied to produce free-form ceramic works, for example in the form of figurative bases as well as in this work on the theme of the strength of love. The formation starts with the making of the bottom part of the work using a plaster of plaster clay. Furthermore, combined with the clay twist upwards to form the ceramic body wall. The connection is by pressing and squeezing the clay twist to form a wall in the shape of the work. After the basic form of the work is realized, continue to make details of the shape of the work and refine the surface of the work.

Fig. 3 Global creation of works on the theme of Stoneware clay materials carefully and patiently

The direct hand massage technique relies more on the skill of the fingers to join the plastic clay twist to produce a thinner and even ceramic body wall. It is easier to make detailed surface shapes and ornaments using the paste and scratch technique because the material contains more plastic material. Works formed from stoneware clay have a high degree of difficulty. Mainly if it is done with direct hand massage technique. This type of clay material contains many non-plastic elements. Therefore, the formation process must be carried out slowly. This is to avoid shape cracks when the clay is arranged to form the body wall upwards. The connection between the clay layers is carried out when the water content at the bottom of the candidate form starts to decrease.

Fig. 4 Making of openwork and gyro ornament techniques in works with the theme of eternity

The process of forming works is carried out when the clay is wet and the water content begins to decrease. The manufacture of ornaments and shape improvements from stoneware clay is also more difficult. The stoneware ceramic material contains more non-plastic materials, in the form of kaolin, so that the plastic power is lower.

Drying Process

The drying process aims to remove the water content contained in the ceramic body wall. Before the drying process, the properties of the clay material must first be known. Fine stoneware clay has fine and dense material

grains, so the work made from this type of clay, the drying process cannot be carried out suddenly. If drying is done quickly it causes crack formation and rupture. Cracks occur due to the extreme difference between the air temperature on the walls of the work shape and those around it. The drying process of this work mostly uses natural drying, namely the drying process using the hot sun. To take advantage of the sun's heat, dried ceramic items are placed in a zinc-roofed room so that there is no direct contact with the ceramic items. This drying is a process of preliminary drying, i.e. items that are still too wet. This kind of drying process, dried goods should not be exposed to direct sunlight.

Fig. 5 Stoneware clay themed ceramic drying.

The drying process of the ceramic works begins with the process of airing it out in the shade before heating it in the hot sun. The goal is that there is no direct contact with the hot air around it, which causes cracks to form the ceramic work. Therefore, you should wait for the water content to decrease to 30%.

Ceramic burning process

Combustion is the most important stage in the whole process of making this ceramic work. Therefore, combustion technology has an important role to play in achieving the quality of ceramic works. Before burning, first remove the water content. Namely, the process of drying the ceramic body along with evaporating the moisture content in ceramic objects. In addition, the drying process occurs at the beginning of the combustion process. The combustion process is intended to remove chemical water as well as for welding and hardening processes. At this stage, there are physical and mechanical changes to the ceramic body. Properties and mechanics that change because they are characterized by compressive strength, flexural strength, hardness, density, and porosity of ceramic objects. The burning of ceramic works also aims to harden, crystallize the material elements contained in ceramic objects, and compact ceramic objects so that they are strong and not damaged by contact with water. In addition, to get the effect of ceramic texture and color in accordance with artistic purposes.

The combustion of ceramic works of this creation by burning glazed ceramics. The combustion process requires equipment in the form of main tools and supporting tools. The main equipment is in the form of a burning stove, while the supporting equipment consists of the completeness of the combustion process. The use of a furnace affects the quality of ceramic combustion and the effectiveness of the combustion process. At this stage, the furnace has a major role to produce the final ceramic work product. The furnace is the main means in the process of burning ceramic objects. The furnace should meet the general structural requirements of a ceramic furnace. These general structures include the combustion chamber as a place for prospective ceramic objects to be ripened, the fire source room as a fire source, the fire channel where the fire source enters the combustion chamber, and the exhaust heat residue. The furnace works by considering aspects of size, the type of fuel to be used, the heat circulation of the fire, the working capacity in the furnace, and the desired heat temperature.

The steps of combustion: (a) arranging the plates and pillars for the foundation of ceramic goods in the combustion chamber by paying attention to the flow of the heat of the fire so that it is not disturbed, (b) inserting and placing the prospective ceramic items on the burning plates in the furnace chamber , namely with an even composition so as not to interfere with the heat circulation of the fire in the furnace, (c) installing a thermocouples through the furnace wall, which is a combustion temperature measuring device that can be seen through a digital detector and checking all combustion facilities, and (d) slowly starting the fire until it reaches a hot temperature of 100 ºC, then the heat is held for two hours, then the heat is increased every hour 100 ºC until it reaches 800 ºC -1,200 ºC. In the end, the

glowing burning process with the theme of the strength of love is considered complete. And when it is cold it can be removed from the furnace.

Ceramic works

Exposure to the form of the work rests on the theme of the object of creating artwork, namely from the idea of love. The work that has been produced is an exploration process within the scope of non-representative or symbolic art objects. Specifically, the theme of the solidity of love which is expressed through the appearance of the ceramic work is a real emotional vibration, namely having an emotional closeness when creative researchers process when working on ceramics. The creative ideas that are realized through the form of this ceramic work by considering the aspects of the stoneware clay material as the main ingredient in the cultivation technique. The work produced from the theme of love is characterized by the work entitled the robustness of love. The work entitled the robustness of love is presented in a set of works, measuring 110 cm in height, 50 cm in front width, 40 cm in width, made of stoneware clay. The formation of works using the pinching technique. The technical treatment and intricate ornamental forms in the structure of the work are intended as expressions of the attainment of love, namely the intricate unification of its attainments.

The attainment of solidity or permanence of love is the power to maintain balance. This hope continues to be fought for with its various dynamics and problems. The attainment of love, which the author likens, is like stoneware clay that can be burned at high temperatures. The results of the combustion become solid, strong, and sturdy. The union of the love of man and woman is a reflection of the solidity of the form that stands upright symmetrically which is expressed like this work in question. The permanence or solidity of Asmara is a solid and eternal union that is expressed through a form that impresses that meaning. The appreciation of the character of the work's theme is expressed through the basic oval shape structure in an upright symmetrical position, pure white in color like a smooth pattern and white in color. Its strength is also strengthened by the decorative elements of wavy lines that meet and connect, between those on the right and left. Stoneware clay is also used to strengthen the impression of its sturdiness as a forming element.

This work does not have to be interpreted as freezing legends, but more than that it is a form of "reviving" love again. The story of two human men and women in building love that lasts, is eternal, solid is a vehicle that becomes the source of "metaphors" which are expressed in the form of ceramic works. Meanwhile, two form elements that are united into a symmetrical standing oval, with wavy curved lines, glazed with shiny white, are a topic of meaning intended as the perpetuation of romance.

Fig. 6 The ceramic art work entitled the robustness of love

In the embodiment of ceramic works on the theme of the strength of love visually, it does not describe the creative object at all or is not depicted visually in a realistic way, but is expressed symbolically. However, the disclosure of the concept of this work in the form of a work departs from a philosophical aspect. Namely about the essence of duality, namely about day-night, man-woman, or earth-sky. The aspect of eternal love that is firm in life is interpreted as an eternal duality, namely affection (true and solid love). More than that, his work is non-representative. The unified duality is the basis of the thought formation pattern of the meaning of a pair. This ceramic work of robust love whose visual expression is non-representational does not describe the creative object naturally. This shows the researcher's thinking in

the creation of this creative work which is philosophical in nature. The form displayed is a combination of symbolic elements. Structure The main shape of the oval and the symptom represents the main element that can be noticed that there is a complete unity that depicts 2 elements even though they are different. Namely men and women who establish inseparable love.

This non-representative work is very far from being of practical functional interest. However, the expression of a contemporary ceramic artist has the freedom to penetrate the historical dimension. Therefore, there will be no similarity aspect to the tangible creative object. As a form of individual expression it is very interesting, but if it is related to the aspect of the relationship between the object and the form of the work it is indeed very difficult to accept, it is like something very dark, because the title of the work cannot lead the viewer's understanding to a very philosophical point. This non-representational pattern of shapes is one of the orientations of the researcher's ceramic works. However, in this connection, the writer made a lot of considerations with his creative subject.

Conclusion

The process of creating the artwork emphasizes the aspects of hand skills, perseverance, and tenacity of the actors. A ceramic art creator with aesthetic technical and emotional abilities, in the form of pouring ideas, perseverance, skill, persistence in processing materials, into a form of ceramic art work cannot be separated from the socio-cultural aspects that surround it. In this case, the creation of forms, ornaments, and functions, with local nuances, is a series of processes for the creation of figurative ceramic art that reflects each region or the aesthetic expression of individual ceramic artists in Indonesia. The role of ceramic art product creators in the process of making it happen is related to the technical visual aesthetic abilities that are realized through the application of technical formation. In addition, the creation of the ceramic artwork cannot be separated from the cultural background of the ceramic actors who want to express the values. The inner aspects relate to perseverance, tenacity, technical mastery of ceramics hand skills in creating ceramic and ideas. Knowledge, technical skills, and aesthetic experiences are realized through the application of working technology and visual aesthetics to human figurative ceramic products that depict a pair of male and female and its function has the characteristic meaning of local cultural wisdom, which is generally related to fertility values or compassion.

Bibliography

Ambwani, **Suman and Jaine Strauss**, *Love Thyself Before Loving Others? A Qualitative and Quantitative Analysis of Gender Differences in Body Image and Romantic Love. Sex Roles* 56(1–2):13–21, 2007.

Andrews, John F., *Romeo and Juliet: Critical Essays*. Hoboken: Taylor and Francis, 2015.

Anon, *The Forces of Love, Eros, and Sexuality. Self & Society* 18(6):11–17, 1990.

Ashur, Dorit, *The Healing Power of Love': The Literary/Analytic Bond of Marriage in Freud's Essay on Gradiva*. *The International Journal of Psychoanalysis* 90(3):595–612, 2009.

Austin, Sara, *Sita, Surpanakha and Kaikeyi as Political Bodies: Representations of Female Sexuality in Idealised Culture*. *Journal of Graphic Novels and Comics* 5(2):125–36, 2014.

Avci, Nilay, *Forbidden Love of Shakespeare's Romeo and Juliet and Fuzûlî's Layla and Majnun. International Journal of Literature and Arts* 4(1):1, 2016.

Bhat, Kamalakar, *Emplotment of Aristocratic Nation in Rama Mehta's Inside the Haveli. South Asian Review* 30(1):286–301, 2009.

Chatterjea, Ananya, *Dancing Sita/Reinventing a Body Disappeared: Notes from from Sita: Lament, Fury, and a Plea for Peace*.*Women & Performance: A Journal of Feminist Theory* 13(2):141–6, 2003.

Chen, Guanghui, "Dual Character of Contemporary Arts and Ceramic Education." *3rd International Conference on Contemporary Education, Social Sciences and Humanities (ICCESSH 2018)*. Atlantis Press, 2018.

Chow, Karen, *Popular Sexual Knowledges and Women's Agency in 1920s England: Marie Stopes's Married Love and E.M. Hull's the Sheik*. *Feminist Review* 63(1):64–87,1999.

De Bruijn, Thomas, *Many Roads Lead to Lanka: The Intercultural Semantics of Rama's Quest*. *Contemporary South Asia* 14(1):39–53, 2005.

Demirbag-Kaplan, Melike, Cansu Yildirim, Selin Gulden, and Damla Aktan, *I Love to Hate You: Loyalty for Disliked Brands and the Role of Nostalgia*. *Journal of Brand Management* 22(2):136–53, 2015.

Dharsono, Sony Kartika, *Kreasi Artistik: Perjumpaan Tradisi Modern dalam Paradigma Kekaryaan Seni, Karang Anyar: LPKBN Citra Sains*, 2016.

Denzin, Norman K, *The Postmodern Sexual Order: Sex, Lies and Yuppie Love*. *The Social Science Journal* 28(3):407–24, 1991.

Fraser-Valencia, Barbara, *Eros*, Mourning, and Transcendence in Raúl Zurita's *Canto a Su Amor Desaparecido*. *Canadian Journal of Latin American and Caribbean Studies/Revue Canadienne Des Études Latino-Américaines et Caraïbes* 39(2):282–98, 2014.

Furey, Constance M., *Eros and the Argonauts*. *Theology & Sexuality* 22(3):155–64, 2016.

Finlay, Linda, *Debating Phenomenological Research Methods dalam Journal Phenomenology & Practice, Volume 3, No. 1, Open University*, 2009.

Gunn, Joshua, *For the Love of Rhetoric, with Continual Reference to Kenny and Dolly*. *Quarterly Journal of Speech* 94(2):131–55, 2008.

Guntur, *Dari Demensi Hingga Pendekatan Hermeniotik Interpretatif dalam Krisnanto dkk. (Ed.), Seni Kriya dan Kearifan Lokal: Dalam Lintasan Ruang dan Waktu, B.I.D. ISI Yogyakarta,* 2009.

Henry, Justin W., *Explorations in the Transmission of the Ramayana in Sri Lanka. South Asia: Journal of South Asian Studies* 42(4):732–46, 2019.

Hidajat, Robby, *Aesthetic-symbolic presentation of act of panji in the wayang topeng malang. Asian Journal of Social Sciences, Arts and Humanities* 3(2):5, 2015.

Julia Anwar, McHenry, *Rural empowerment through the arts: The role of the arts in civic and social participation in the Mid West region of Western Australia*, dalam *Journal of Rural Studies*, 27 (2011) 245e253, 2011.

Jonathan Clancy, *Gustav Stickley's Metal Shop: Reform, Design and the Business of Craft* **,** dalam *Journal Of Design History*

Kathleen K. Desmond, *Expression and Aesthetic Experience.Pp. 67–77 in Ideas about Art. Oxford, UK: Wiley-Blackwell,* 2011.

Khagi, Sofya, *Incarceration, Alibi, Escape? Viktor Pelevin's Art of Irony. Russian Literature* 76(4):381–406, 2014.

Kieven, Lydia Christine, *Getting Closer to the Primordial Panji? Panji Stories Carved in Stone at Ancient Javanese Majapahit Temples – and Their Impact as Cultural Heritage Today. SPAFA Journal* 1, 2017.

Kottman, Paul A., *Defying the Stars: Tragic Love as the Struggle for Freedom in Romeo and Juliet. Shakespeare Quarterly* 63(1):1–38, 2012.

Kozyrev, Alexei P., *Father Sergius Bulgakov and Yulia Nikolaevna Reitlinger: History of a Spiritual Romance. Russian Studies in Philosophy* 57(4):333–48, 2019.

Kringelbach, Morten L., *Why People Indulge in Cannibalism and Love Modern Art. New Scientist* 207(2767):43, 2010.

King Jr, Martin Luther, *Strength to love*. Beacon Press, 2019.

Leenerts, Cynthia, *How Can We Be Like We Used to Be?': The Collective Sita and the Collective Draupadi in Raja Rao's Kanthapura and Jyotirmoyee Devi's The River Churning. South Asian Review* 24(2):84–105, 2003.

Lee, Taekveom. "New typographic experience in the post-digital age with 3D printing and ceramics." *International Conference on Applied Human Factors and Ergonomics*. Springer, Cham, 2017.

Lodhia, *Deconstructing Sita's Blues: Questions of Mis/Representation, Cultural Property, and Feminist Critique in Nina Paley's Ramayana. Feminist Studies* 41(2):371, 2015. Volume 25, Juni 2012, 2012.

Lufiani, Alvi, *Relational Aesthetic dalam Dunia Seni Kontemporer dalam Jurnal ARS: Jurnal Seni Rupa & Desain No 08 / Mei – Agustus 2008, Yogyakarta:* FSRD ISI Yogyakarta, 2008.

MacKenzie, Clayton G, *Love, Sex and Death in Romeo and Juliet. English Studies* 88(1):22–42, 2007.

Mehta, Rimple, So Many Ways to Love You/Self: NEGOTIATING LOVE IN A PRISON. *International Feminist Journal of Politics* 16(2):181–98. 2004.

Moeran, Brian, *Materials, Skills and Cultural Resources: Onta Folk Art Pottery Revisited. The Journal of Modern Craft* 1(1):35–54, 2008.

Molen, Willem van der, *A Token of My Longing: A Rhetorical Analysis of Sita's Letter to Rama, Old Javanese Ramayana* 11.22–32. *Indonesia and the Malay World* 31(91):339–55, 2003.

Moorhouse, Aynsley, *P4-245: Moment by Moment: A Reflection on Art, Dementia, Personhood and Love*. *Alzheimer's & Dementia* 12: P1124–25, 2016.
Miguel Escobar Varela, *Wayang Hip Hop: Java's Oldest Performance Tradition Meets Global Youth Culture, dalam Asian Theatre Journal* Vol. 31, No. 2, FALL 2014, 2014.
Mihaela, Simionescu, "*Ceramics Praises the Psalms."The Holy Trinity" Church from Siret***."** *ANASTASIS. Research in Medieval Culture and Art*, 6(2). 2019
Mukhtar, Metode Praktis Penelitian Deskriptif Kualitatif. Jakarta: Referensi, 2013.
Mustafa, Ali Achan, Tranformai Sosial Masyarakat Maarginal. Malang: Inspire, 2008.
Moleong, Lexy J., Metodologi Penelitian Kualitatif. Bandung: PT Remaja Rosdakarya. 2014
Narrow, Stephanie. "Summer of Love Experience: Art, Fashion, and Rock & Roll." *California History* 94.3 (2017): 66-67.
Patilima, Hamid, Metode Penelitian Kualitatif (Qualitative Research Method). Bandung: Alfabet, 2007.
Peggy Seigel, *Olive Rush's Long Love Affair with Art. Indiana Magazine of History* 110(3):207,2014.
Presiado, Mor, *A New Perspective on Holocaust Art: Women's Artistic Expression of the Female Holocaust Experience (1939–49)*. *Holocaust Studies* 22(4):417–46, 2016.
Ponimin, *Revitalization of Traditional Jug Into Interior Aesthetic Element with Glocal (Global Local) Culture dalam ISOLEC Proceedings 2017*, Faculty Of Letters, Universitas Negeri Malang, pp: 249-255, 2017.
Pilang, Yasraf Amir, Pluralisme Bahasa Rupa: Membaca Pemikiran Tabrani, dalam Jurnal Ilmu Desain Fakultas Seni Rupa ITB, Volume I No: 1 2006, Bandung, 2006.
Rachmayanti, Sri, Imam Santosa, and Acep Iwan Saidi, "Visual Construction of Javanese Tradition in Langendrian Matah Ati Stage Performance." *4th International Conference on Arts Language and Culture (ICALC 2019)*. Atlantis Press, 2020
Raul Gouvea & Gautam Vora, *Creative industries and economic growth: stability of creative products exports earnings, Creative Industries Journal*, 11:1, 22-53, 2018.
Reem Adib Lulu and Sharifah Nurul Huda Alkaff, *Of Lust and Love: A Cross-Cultural Study of Sex and Relationship Advice Articles in Women's Magazines. Sexuality & Culture* 22(2):479–96, 2018.
Reno, Seth, *Wordsworthian Love. European Romantic Review* 23(2):177–201, 2012.
Ritzer, George, *Sosiologi Ilmu Pengetahuan Berparadigma Ganda*. Terj. Alimanda. Jakarta: RajaGrafindo Persada, 2009.
Singh, Amardeep, *Animating a Postmodern Ramayana: Nina Paley's Sita Sings the Blues. South Asian Review* 30(1):167–80, 2009.
Swinnen, Aagje, *Everyone Is Romeo and Juliet!' Staging Dementia in Wellkåmm to Verona by Suzanne Osten. Journal of Aging Studies* 26(3):309–18. 2012.
Seker, Cinla, "The Formal and Contextual Analysis of Soldier Painters' Artworks in the Westernization Era of Turkish Painting during Ottoman Period in Asia Minor." *International Journal* 4.1: 29-59. 2016
Wahyuningsih, N & Amboro, J. L., *Appreciation and Creation in Ceramic Art Learning as a Form of Cultural Preservation for Students of TK Pandeyan 2*

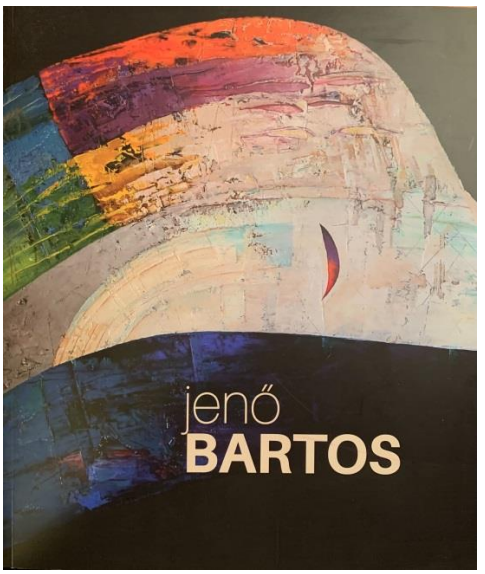
Sukoharjo in Surakarta Residency dalam Jurnal Bahasa, Sastra, Seni, dan Pengajarannya, Thn. 45, No. 1(2017): 40-49, 2017.
Wiltsher, Nick, *Feeling, Emotion and Imagination: In Defence of Collingwood's Expression Theory of Art*. *British Journal for the History of Philosophy* 26(4):759–81, 2018.
Wilson, Conor. "You can use clay, but you can't do ceramics. Some Thoughts on Why Ceramics isnt Sculpture." *Interpreting Ceramics* 14 (2012).
Yuliantoa, Nanang, et al., "The image construction of Loro Blonyo craft in global market through packaging design that reflect local image.": 27-31. 2017

BOOK REVIEWS

DOI: 10.35218/armca.2020.2.11

The painting of Jenő Bartos

Adrian Stoleriu



Jenő BARTOS, *Picture album,*
Pim Publishing, Iasi, 2020,
240 pages.

The long-awaited album signed by visual artist and professor Jenő Bartos from "George Enescu" National University of Arts in Iasi, was printed this year at Pim Publishing House from Iasi, in a spectacular collection of images and texts which describe relevantly his personality and his artworks.

We must notice that since the beginning he was a remarkable appearance both in terms of the formal aspects of this achievement - the quality of printing and material execution - but especially in terms of the richness and value of its content written in Romanian and translated in English in these 240 color pages.

The retrospective character of this picture album, which was awarded at "Editorial Harvest Days" book fair at its 8th edition (2020), organized by "Mihai Ursachi" Culture House of Iasi, is revealed immediately from its first pages where one can notice an impressive photo since his college days which starts the wide series of images that create his artworks portfolio which presents professor Jenő Bartos's prodigious career in visual arts area.

Since the very beginning the author's artistic creed meets the reader's inquisitive eye who is eager to discover, like an archaeologist in search of hidden treasures from the passage of time - the artist's mysteries, secrets and inspiration and also his creative workshop. Inspired by Paul Klee's famous quote according to which "art doesn't reproduce the visible, but makes visible", the whole theoretical and practical approach assumed by professor Jenő Bartos during the more than five decades of artistic activity - of which three decades were dedicated to his university career, is that of figurative-

symbolic representations, a style painting which highlights the suggestive force of the visual language elements based on the "universality of visual codes" (p.7). The meanings of this artistic creed investigates for a period of time different areas of imaginary with reflections including the vast space of metaphysics and reaching the infinite space of the sacred space. The figurative representation which is natively correlated with the world of symbol opposes this way the narrative-realistic rendering of the surrounding realities, showing a synthetic formula in which the expressive force of visual language blends harmoniously with the consistency of the message and the meaning of the artwork which has a visual representation, indicating the boundary between the real space and the fictional one.

The picture album presents further a particular vision of visual art, in which the artist Jenő Bartos summarizes some of the art characteristics which are thoroughly analysed within the millennial artistic manifestations related to: the division into the periods of the great art movements, the evolution of styles, the mobility of the aesthetic categories which are in a continuous struggle of affirmation, and also related to the cyclicity of creative phenomena, and last but not least, to the possibility of defining the very notion of art - the author noticing meanings specific to the field of visual arts.

Art critic Maria Bilașevschi also synthesizes this retrospective picture album which presents a rich activity in the visual arts area described in terms of a revelation, a "restitutio in integrum" of the artist, teacher and theorist, mentor, colleague and the man Jenő Bartos's artworks for public. There are presented the key moments of the artist's becoming and evolution which has stood out throughout his career as a voice that imposes respect everywhere he presents his artworks. Subtle and acute, vigorous and essential at the same time, Professor Jenő Bartos's painting is distinguished by the quality of visual and conceptual expression, art criticism being sensitive to these obvious qualities of one of the most representative local artists's artworks which belongs to the late 20th century and the beginning of the 21st century, described by the art critic Petru Bejan in suggestive terms like: "Discreet but convivial, taciturn and meditative, retractile in appearance, but available and convivial". (p.30)

Browsing the pages of this picture album, the reader gradually becomes acquainted with the various stages of perfection as an artist and also discovers, full of enthusiasm, the inner searches that are the essence of the figurative-symbolic style which today became a personal emblem specific to Professor Jenő Bartos's painting style. The complex series of artwork images from this album invites the reader to a chronological, but also stylistic, journey of searches and discoveries specific to the vast territory of visual arts, from figurative to abstract, from realistic to symbolic. The compositional and chromatic refinement cannot be overlooked as it is constantly connected to the painter's visual-artistic discourse whose native vocation reached the

highest peaks of professional recognition within the creative, select and elitist field he takes part from. But beyond all these, one feels the atmosphere of a specific universe of creation configured by endless questions and inner upheavals in search of connections with the world of sacredness, the world beyond which is the existential level with visible and deep ramifications in the universe of philosophy, astrology, quantum physics, symbolism, mythology, *science fiction* or religion.

Even for those who know the artist and professor Jenő Bartos well, this picture album has the quality of discovering those features, perhaps less known of his, by constantly inviting the reader (and the viewer) to a see again his artworks and also his personality. Professor Bartos's painting is from this point of view always fresh, always alive and able to awaken new high sensations and feelings.

This picture album has the quality in its entirety of radiographing the so-called in the specialized language "artistic vision" which is masterfully reflected by each point, line, spot or visual expression in an artist's creation concerned with rendering the contour, form and essence of the immaterial world, by using specific techniques specific to the material world.

Enriched with the meaningful words of some remarkable art critics or chroniclers such as: Pavel Șușară, D.N. Zaharia, Negoiță Lăptoiu, Valentin Ciucă, Corneliu Antim, Mariana Codruț, Theodor Redlow, Gheorghe Macarie or Traian Mocanu, the album dedicated to the personality and creation of the artist Jenő Bartos contains, like a complex mathematical theorem, all the necessary data to decipher the overwhelming personality that gives the name of this prestigious picture album.

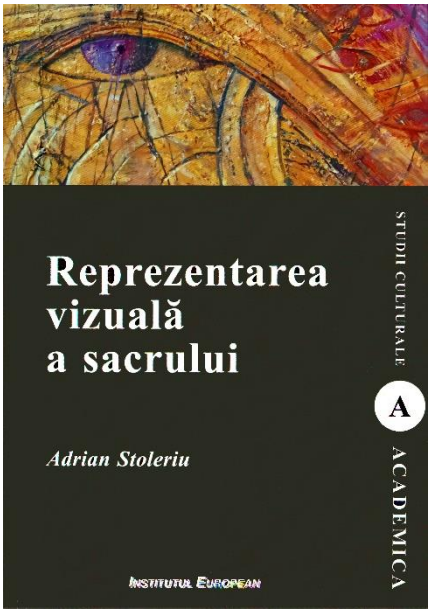
Judiciously structured - like the rigorous composition he practices in his artwork, - in distinct chapters dedicated either to art criticism or to different areas of personal creation in which he distinguished himself from painting to graphics and mural painting, this album impresses through its retrospective character and through the power of synthesis, presenting an important page in the history of Iasi's artistic creation of the last decades, having a well-deserved role of a perfect model within the contemporary artistic practice.

We have, therefore, before our eyes, a valuable picture album, in which the concept, composition and color are not a simple game of words, but a real formula of artistic success, an expression of total dedication on the altar of creation, painting and visual art, in all its figurative-symbolic meanings and creations: Jenő BARTOS.

DOI: 10.35218/armca.2020.2.12

On the Sacred and Its Implications in Visual Arts

Bogdan Gavrilean



Adrian Stoleriu – *Reprezentarea vizuală a sacrului (The Visual Representation of the Sacred)*, Institutul European, Iași, 2013, 186 p.

According to the author's confession in the Introduction, the elaboration of this theoretical work has its origins in "the need to find explanations for how the sacred category interacts with the field of artistic creation"[1]; thus, the relationship between art and sacredness is not seen only in a consecrated context, be it philosophical or religious, but as a manifest part of an extended area that offers the possibility of recovering artistic manifestations of a secular nature which may contain suggestions or concepts of a spiritual nature.

The Visual Representation of the Sacred authored by Adrian Stoleriu, visual artist, lecturer and Dean of the Faculty of Visual Arts and Design within "G. Enescu" National University of Arts from Iași, is a work that goes beyond a conventional approach to the complex issue of the *sacred*; this is achieved both by the extension of investigations on this fascinating concept, respectively by the pertinent analysis of its implications in art, in general and of the ways of representation in visual art throughout time, in particular.

The general vision that dominates this book is "that of a visual artist concerned with the various issues analyzed […]"[2] who proposes an objective approach to investigating the spiritual world of sacredness, with the help of a long-term research activity that goes beyond the strictly religious or dogmatic framework, drawing on a vast informational content taken from both artistic

[1] Adrian Stoleriu – op. cit, p. 11.
[2] p. 15.

and extra-artistic fields: religion, philosophy, history, mythology, psychology, sociology and economics. This interdisciplinary analysis aims to discover new interpretive stances of artistic creations derived from the chosen themes, inscribed in the conceptual sphere that includes the main notions studied – *the sacred, artistic creation and visual representation.*

The paper is divided into three main chapters: *I. A Possible Definition of the Sacred, II. Visual Representation of the Sacred, III. Sacred Art Today*, organized in turn in adjacent subchapters according to the topics addressed.

The first chapter, dedicated to the delicate and complex task of theoretical clarification of the concept of *the sacred*, presents studies of this notion from multiple perspectives of famous theorists such as Émile Durkheim, Rudolf Otto, Roger Caillois, René Giraud, Mircea Eliade, whose various theories oscillate between two distinct poles, namely the *divine* (as the highest form of the sacred), and the *human* (the sacred having here the role of mediation between the world of the divine and that of the *profane*). The forms of representation of the sacred can be synthesized, thus, in two essential categories: the *metaphysical* one, specific to a philosophical perspective and the *personified* one, proper to a religious vision, a *sacred* one to which the author himself adheres clearly, but in a personal way, by resorting to the concepts of *faith* and *revelation*.

Questioning the validity of the symbiosis between archetypes, myths and symbols, as a result of an older human preoccupation, he manifests even in the famous work of Paul Gauguin – *Where do we come from? What are we? Where are we headed ?*, the author proposes a possible solution to this dilemma in an original personal key: "[…] archetypes, as a result of *the infinite typical experiences of the ancestral line*, should indicate the origin from which we derive, myths – as ways of discovering and knowing history, culture, beliefs and civilizations – should reveal our identity, while symbols, through their constant search for meanings and interpretations, should show us the path we have to follow in the ideal the restoration of the primordial unity of man […]"[3]. According to the author's vision, artistic creation can be distinguished as a particular form of manifestation of human religiosity through practical correspondences in visual representations of the sacred, in which man, in the image and likeness of his Creator, can also give birth to an artistic creation under divine *inspiration*, this necessary data of creation. From this perspective, the sacred is a "channel" that can mystically connect the lower world with the upper, the divine revelation being a superior way of communication and collaboration between man and divinity as well as an infallible inspirational factor.

In the second chapter, aspects related to the visual representation of the sacred in various forms throughout the history of religious art are treated,

[3] p. 45.

after a preliminary definition of the concept of *representation*, as a universal phenomenon manifested in the psychic and practical form of the human being; in this case, the human being is seen as a particular form of creation, generated by multiple external factors with a determining role, "a special form, ideal or subjective, of reflecting the informational content inside the individual"[4], respectively. The visual representation of the sacred can thus be seen as a religious process – *imitatio dei*, on the one hand and as an artistic one, through which one can capture the energies and qualities of divinity, in order to transmit them to the whole world, on the other hand. Then, the interactions between the sacred and the artistic creation are analyzed, these being exemplified with particular forms of image representation, as a form of visual representation of the sacred; they are supported by the presentation of significant features of the sacred in the field of artistic creation, starting from rudiments, yet deeply spiritual representations of the prehistoric era[5] and reaching the contemporary art of the twentieth century. The latter "*evokes the spirit of its time*"[6] – the extremely rapid succession of current artistic movements and currents leading to a constant reconsideration of religion, a potential desecration and implicitly to a possible disappearance of the traditional religious visual language.

The final chapter, "Sacred Art Today", pays special attention to the presentation of various theories on the concept of sacred art, belonging to contemporary theorists – *sacred art = art of icons*, *art of religions*, *art of the Church*, *transcendental art* or *true art*, to mention briefly only some of these[7] theories to which the author also contributes; he achieves this by accepting that sacred art is "the expression of divine perfection and harmony reflected through the possibilities of material-spiritual expression of the human"[8], constituting "a superlative value of artistic creation whose subject is the visual representation of the sacred"[9]. Against the background of art trends of breaking with traditions and favoring experiments, there are mutations of taste that have caused *an apparent crisis of art*; in this case a crisis of viability of spiritual values occurred, aspects analyzed in the subchapter given the same title, whose purpose stated by author, is to challenge the reader – i.e. the beneficiary of the artistic act – to a discernment cultivated in the evaluation of current creations "claiming to fall into the category of sacred art"[10]. This is, in fact, one of the necessities that justifies the very

[4] p. 81.
[5] The author refers to a true "visual sincerity" of the forms of visual-artistic expression used during this period.
[6] p. 133.
[7] pp. 141-142.
[8] p. 144.
[9] p. 143.
[10] p.14.

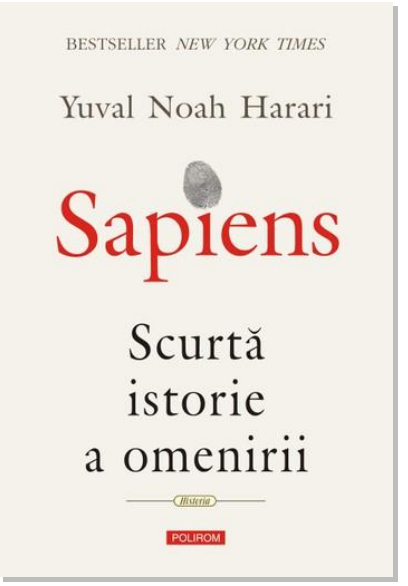
existence of this book, including the need to deepen the cognitive sphere in which the concept of sacred art falls, a need to which the author explicitly agrees: "we are convinced that sacred art could constitute the emblem of the level of spirituality of the society and the expression of the experience of the religious feeling in contemporaneity[11], sacred art being understood as a special spiritual opening and as a special form of knowledge of the world"[12].

The Visual Representation of the Sacred by Adrian Stoleriu, visual artist, theorist and lecturer, which came out at Institutul European Publishing House in 2013, is an original contribution to visual arts. The book content, spread on 186 pages – illustrated with high quality inspiring visual documentation –, invites the informed reader not only to a simple reflection on the extension/ (re) valuing of some creative meanings from the secular sphere belonging to the concept of *sacred*, but also to its re-connection with positive spiritual concepts, generating ART; through them, the divine spark/ the revelation of sacred origin, acquires new creative valences, as the author himself confesses, in a true *creed*: "[...] the visual representation of the sacred and sacred art – in particular – can and must offer the solutions imposed by the needs of our age, opening new ways of knowledge by evoking the endless nostalgia of the sacred time, on which visual arts have been trying for so many millennia to bring it back into images"; the visual representation of the sacred is, thus, "an aspiration for perfection and last but not least, […] a possible form of communication between man and divinity"[13].

[11] p.162.
[12] p.163.
[13] p. 89.

DOI: 10.35218/armca.2020.2.13

An Oxford Historian About Humanity: Yuval Noah Harari



Paula-Andreea Onofrei

Yuval Noah Harari, *Sapiens. Scurtă istorie a omenirii / Sapiens. Brief History of Humankind*, Polirom Publishing House, 2017, 383 pages

Having been written by Yuval Noah Harari, a historian who obtained his PhD at Oxford University and is currently a Professor of Universal History of the Hebrew University from Jerusalem, the volume *Sapiens* was firstly published in Israel in 2011 and it became a thunder like bestseller in the entire world, there are now more than forty languages in which it has been translated. The Romanian version has been worked on by Adrian Şerban and this volume was published by Polirom in 2017.

As far as the structure of the book is concerned, it has four parts:

Part 1: The Cognitive Revolution
Part 2: The Agriculture Revolution
Part 3: The Unification of Humanity
Part 4: The Scientific Revolution
Epilogue: The Animal which became a God

As far as I am concerned, I have been intrigued by one of the following fragments written on the end cover page: "Most science-fiction stories describe a world in which sapiens who are identical with us benefit from superior technology. The real potential of future technologies is to change *Homo Sapiens* oneself, including our emotions and our desires, not only our means and weapons. Rarely does science-fiction describe such a future, because a minute description is, by definition, incomprehensible. To direct a movie about the life of a super cyborg is similar to producing *Hamlet* for a Neanderthal public. Even the future masters of this world will probably be more different from us than we are compared to Neanderthal creatures. At

least they are human, just like us, while our inheritants will be god-like. Physicists define the Big-Bang as a singular phenomenon. We might be on the verge of quickly approaching a new singularity, when all the concepts which offer meaning to our world – I, you, men, women, love and hate – will become irrelevant. Anything that happens beyond this point has no meaning for us."

From our point of view, it is intriguing the fact that this book offers such a gigantic perspective regarding the evolution of humanity and we as readers feel compelled and in the same time charmed to continue reading the book, because its writing style is vivid, full of captivatingly beautiful connections between facts, their long and short-term effects.

In a nutshell, *Sapiens. A Brief History of Humankind* is an intriguingly good book, an exhaustive analysis of our evolution which makes us feel small, at the beginning, given this unpredictable circle and life, afterwards, this volume makes us feel important that we have had and we still have the chance to change something for the better in other people's lives and last, but not least, it makes us think about our role as human beings, our mission, our deep inner purpose on this Earth. To cut a long story short, a masterpiece.