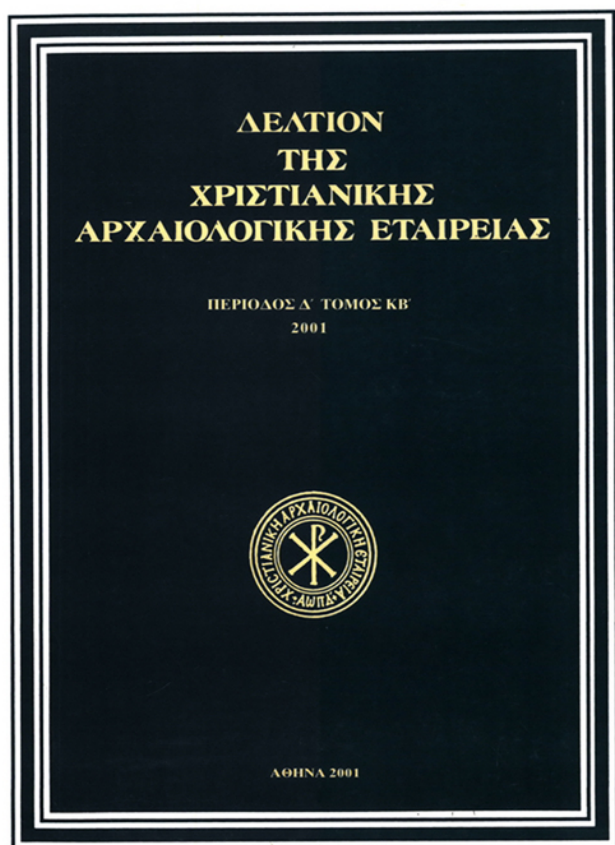


Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 22 (2001)

Δελτίον ΧΑΕ 22 (2001), Περίοδος Δ'. Στη μνήμη του Μανόλη Χατζηδάκη (1909-1998)



Σκέψεις για την απεικόνιση του τοπίου στην
"κρητική σχολή" κατά το πρώτο μισό του 16ου
αιώνα

Thomas A. STEPPAN

doi: [10.12681/dchae.314](https://doi.org/10.12681/dchae.314)

Βιβλιογραφική αναφορά:

STEPPAN, T. A. (2011). Σκέψεις για την απεικόνιση του τοπίου στην "κρητική σχολή" κατά το πρώτο μισό του 16ου αιώνα. *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, 22, 305–320. <https://doi.org/10.12681/dchae.314>



ΔΕΛΤΙΟΝ ΤΗΣ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

Überlegungen zur Landschaftsdarstellung der
«Kretischen Schule» in der ersten Hälfte des 16.
Jahrhunderts

Thomas STEPPAN

Τόμος KB' (2001) • Σελ. 305-320

ΑΘΗΝΑ 2001

ÜBERLEGUNGEN ZUR LANDSCHAFTSDARSTELLUNG DER «KRETISCHEN SCHULE» IN DER ERSTEN HÄLFTE DES 16. JAHRHUNDERTS

Im Blickfeld dieses kleinen Aufsatzes steht die Veränderung von Landschaftsdarstellungen in der postbyzantinischen Kunst der «Kretischen Schule» während des späten 15. und der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Die in der westlichen Kunst des zu Ende gehenden Spätmittelalters und der Renaissance erreichten Neuerungen beeinflussten seit dem späten 15. Jahrhundert die sich etablierende «Kretische Schule» der postbyzantinischen Malerei in verschiedener Weise. In den zahlreichen Publikationen zur Malerei der «Kretischen Schule» wurde dieser Aspekt immer wieder angesprochen, insbesondere von Professor Manolis Chatzidakis, dessen unvergleichlich großes kunstwissenschaftliches Vermächtnis zur postbyzantinischen Kunst in diesem Band gewürdigt werden will. So hoffe ich, in einigen Gedanken zum landschaftlichen Tiefenraum in Werken der «Kretischen Schule», die verschiedene westliche Errungenschaften des Raumbildes und damit auch der Landschaftsmalerei aufgenommen und mit bestehenden byzantinischen Traditionen in sich vereint haben, einen bescheidenen Beitrag zum Vorhaben dieses Bandes leisten zu können.

Wie sonst nirgendwo hat sich das antike Landschaftsrepertoire bekanntermaßen in der byzantinischen Kunst seit der Ablöse der spätantiken durch die christliche Kunst erhalten. In kontinuierlicher Tradition folgte man bewußt den antiken Vorbildern nach. Der Zwiespalt zwischen narrativ illusionistischer Bildsprache und der auf die christliche Religion orientierten Inhaltlichkeit ist greifbar. Dennoch wurde das Ideal der Wirklichkeitsdarstellung nicht aufgegeben. Illusionismus und Räumlichkeit wurden im Bestehenlassen des antiken Bühnenraumes und der hellenistischen Bildaufassung verwirklicht. Der Stellenwert der Landschafts-

stellung war gattungsspezifisch verschieden. Zuweilen wurde in der Monumentalmalerei bei überwiegend szenischen Darstellungen die Landschaft auf einen Standstreifen und einen luftfarbenen Hintergrund eingeschränkt. Die klassizistische Hofkunst der «Makedonischen Renaissance» des 9. und 10. Jahrhunderts zeigte aber, daß trotz des Ikonoklasmos nicht zuletzt in der Landschaftsdarstellung das hellenistische Erbe in bemerkenswerter Weise auch in szenischen Bildern rezipiert wurde¹. Landschaft wurde natürlich nicht autonom sondern allein zum Nutzen der Komposition des Gesamtbildes und seiner Figuren eingesetzt. Was sich hier vor allem in der Buchmalerei niederschlug, prägte in gewisser Weise auch die Monumentalkunst, die naturgemäß der Veranschaulichung des Symbolischen, religiös Inhaltlichen mehr verpflichtet war, sodaß sich hier das erzählerische Moment als konstitutiver Bestandteil zugesellte. In mittelbyzantinischer Zeit ist der Einsatz von Landschaft zudem nicht nur gattungsspezifisch, sondern auch szenenbezogen. Mit der Spiritualisierung, die auch die Hofkunst seit dem zu Ende gehenden 10. Jahrhundert erfaßte, zeichnet sich eine Stilentwicklung ab, die zu einem hierarchischen Bildaufbau bei gleichzeitiger Betonung des expressiven Elements der Figurendarstellung führte. Derart kam es zusehends zum Verzicht auf illusionistische Bildelemente. Die Figuren verlieren ihre Körperlichkeit zugunsten des Vergeistigten, Tonalität wurde durch Linearität ersetzt, Landschaften wurden schematisiert, die Kulissen erscheinen abgeflacht und stilisiert. Die Organizität zwischen Figur und Landschaft wurde aufgegeben, die dargestellten Personen handeln nicht mehr in der Landschaft sondern vor ihr². Abstraktionstendenzen zur Veranschaulichung des Geistigen bleiben

1. K. Weitzmann, *The Joshua Roll*, Princeton 1948; B. Narkiss, *The "Main Plane" as a Compositional Element in the Style of the Macedo-*

nian Renaissance and its Origins, *DOP* 41 (1987), S. 425-441.

2. V. Lazarev, *Storia della pittura bizantina*, Turin 1967, S. 190 ff.

bis auf seltene Ausnahmen bis zum Ende der mittelbyzantinischen Kunst im späten 12., frühen 13. Jahrhundert bestimmend. Landschaften wurden vielfach abstrahiert oder durch vollends in Gold gehaltene Hintergründe zur Erhöhung des Inhaltlichen völlig verdrängt. Erst am Ende des 13. Jahrhunderts gelangten durch abermalige Rezeption hellenistischer Vorbilder bzw. deren sie rezipierende byzantinische Vermittler aus der «Makedonischen Renaissance» erneut antikiisierende Reminiszenzen in die palaiologische Bildwelt. Körperlichkeit und Illusionismus wurden mit dem Spiritualismus der vorangegangenen Epoche zu einer neuen Einheit subsumiert. Die palaiologische Kunst, insbesondere die um 1300, die auch als «Palaiologische Renaissance» bezeichnet wird, verwendet differenzierte Hintergrundlandschaften, die zum illusionistisch suggestiven Erzählwert wesentlich beitragen. Mosaiken wie jene im Chora-Kloster in Konstantinopel verwenden Landschaftselemente in adaptierter Form zur Verstärkung des Ausdrucks. Illusionistische Züge werden mit einem dem persönlichen Zugang, der verinnerlichte Empfindung gewidmeten sentimental Kunstsinn verschränkt, in einer immer mehr dem Untergang des Reiches geweihten herbstlichen Endzeit. Dabei tendierte man von nun an zu stärker werdender Gewichtung und Expansion landschaftlicher Elemente. Wandmalereien wie jene in der Peribleptos – Kirche oder im Pantanassa – Katholikon in Mistra vermitteln eindrücklich die Landschaft als eine in ihrem Charakter stilisierte Komposition aus mehr oder weniger illusionistisch verstandenen bzw. überlieferten Einzelmotiven, die bisweilen für sich nach Realismus streben – nie jedoch in ihrer Gesamtheit im jeweiligen Bild –, und die in ihrer additiven Fülle des öfteren als horror vacui erscheinen. Trotz allem kam der Landschaft auch in spätbyzantinischer Zeit nur eine untergeordnete Bedeutung zu. Die Dominanz des Wortes führte in Byzanz zu jener charakteristischen Erstarrung antik naturalistischer Elemente, welche die Kunst-

werke als Zeichen und symbolische Verdichtungen, Zeugnisse und Vehikel einer höheren Macht erscheinen läßt³. Die versatzstückhafte und symbolbesetzte Anwendung von Landschaftsmotiven der spätpalaiologischen Malerei steht am Ende der spätbyzantinischen Entwicklung, in der offensichtlich nur ein geringes Bedürfnis für das Schaffen neuer Typen der Landschaft bestand. Für einen solchen radikaleren Schritt fehlte die Voraussetzung, die Landschaft als ein darstellungswürdiges Thema um ihrer selbst willen anzuerkennen.

Um nun das Landschaftsbild der postbyzantinischen Kunst auf Kreta zu erörtern, scheint es mir angebracht, die hinlänglich untersuchte Entstehungsgeschichte der «Kretischen Schule» zu skizzieren⁴. Entscheidend dafür ist die historische Situation Kretas, das bereits seit 1204 unter venezianischer Herrschaft stand und nicht durch die Reconquista der Palaiologen dem Reich wieder einverleibt wurde. Durch die sukzessive Verringerung des seinem Niedergang entgegenschreitenden Byzantinischen Reiches kam den zum ehemaligen Kernland gehörenden Gebieten, die nicht unter türkischer sondern unter venezianischer Oberhoheit standen, eine immer bedeutender werdende kulturelle Rolle zu. Dies gilt in besonderem Maße für die große Insel Kreta. Das dortige Kunstschaffen blieb im Großen und Ganzen der ehemaligen Hauptstadt Konstantinopel verpflichtet. Venedigs politischer Einfluß machte sich zwar stellenweise in der Kunstproduktion der dort ansässigen Griechen bemerkbar, doch gilt das für die Malerei des 14. und der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts nur in sehr beschränktem Maße. Der direkte westliche Einfluß der Gotik vollzieht sich vorderhand in manchen Formelementen, sodaß die zuweilen verwendeten Bezeichnungen «italo-byzantinisch» oder «italo-griechisch» als Überbegriff für das in Kreta erfolgte Kunstschaffen leicht prononciert anmuten⁵. Während der venezianischen Besatzung war gerade zu jener Zeit, als das Byzantinische Reich noch existierte, die Wand-

3. G. Bandmann, *Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger*, Berlin 1951, S. 21. Bandmann ging von einer ähnlichen Problemstellung aus, welche die Frage notwendig machte, wie es kommt, daß bestimmte Bauformen zu bestimmten Zeiten da sind oder fehlen.

4. Xyngopoulos setzte die endgültige Ausformung der auf der spätpalaiologischen Basis aufbauenden «Kretischen Schule» zwischen 1453 und dem Beginn des 16. Jahrhunderts. Siehe A. Xyngopoulos, *Σχεδιασμοί ιστορίας της θρησκευτικής ζωγραφικής μετά την Άλωσιν*, Athen 1957, S. 61. Die Stilkriterien sind dunkle Schatten (Proplasma), klar umrissene Lichtschimmer auf den Fleischpartien (Inkarnat), besonders feine Lichtlinien und das Spannungsverhältnis dieser drei Elemente. Die immer stärker werdende Strukturierung der Oberfläche führt zu

einem Spiel von Licht und Schatten, das den Bildern einen hüllenartigen Überzug gespannter Flächen verleiht, und so vom Kristallinen des spätpalaiologischen Stils zum Metallisch-Glatten mit zuweilen schalenhafter Härte der «Kretischen Schule» überleitet. Bissinger sieht die Verwirklichung der spezifischen Stilkriterien der «Kretischen Schule» bereits in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts als vollzogen (M. Bissinger, *Kreta. Byzantinische Wandmalerei*, München 1995, S. 215-221).

5. Der wechselseitige Austausch zwischen Byzanz und dem Westen will hier nicht unterbewertet werden, doch ist in Kreta im Verhältnis zur palaiologischen Kunstproduktion im Byzantinischen Reich nur ein geringfügig gesteigertes Maß an gotischen Elementen zu verzeichnen.

malerei Kretas ein Instrument der originären, griechischen und orthodoxen Bevölkerung, ihr Selbstbewußtsein gegenüber der westlichen, römisch-katholischen Besatzungsmacht zum Ausdruck zu bringen. Man trachtete danach, in unerschütterlicher Kontinuität die kulturellen Traditionen walten zu lassen. Die zahlreichen Stiftungsinschriften zu den Wandmalereien in den Kirchen, die den gerade herrschenden byzantinischen Kaiser nennen, auch wenn er längst nicht mehr Herr über Kreta war, dokumentieren gemeinsam mit den betont byzantinischen Parametern in Ikonographie und Stil das eigene Selbstbewußtsein einer altehrwürdigen Herkunft und damit auch eine gewollte Distanz zu den herrschenden Venezianern.

Auf Kreta befindliche Freskenzyklen der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts beweisen, daß die kretisch-insulare Malerei nach wie vor direkt von der spätpalaiologischen Kunst Konstantinopels bestimmt war⁶. Wir wissen durch Quellen, daß die Konstantinopler Künstler Nikolaos Philanthropenos, Alexios Apokaukos oder Emanuel Ouranos in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts in Kreta tätig waren. Kretische Maler, wie Angelos und Johannes Akotantos, erhielten ihre Ausbildung in der alten Hauptstadt, wodurch die markante Dominanz einer byzantinischen Prägung der kretischen Malerei des zu Ende gehenden Mittelalters untermauert wird. Auch nach dem Untergang des Reiches flohen byzantinische Künstler wie Xenos Digenes in das unter venezianischer Herrschaft stehende Kreta⁷.

Erst mit der nach dem Untergang des palaiologischen Reiches sich konstituierenden «Kretischen Schule» der zweiten Hälfte des 15. und der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts lockerten sich die geradezu dogmatischen Strukturen der Malerei. Die auf einer Atmosphäre ethnischer und religiöser Toleranz basierende wirtschaftliche Gleichstellung der Griechen in den von Venedig beherrschten Gebieten ermöglichte ihnen, einerseits ihre künstlerischen Traditionen

zu bewahren und, andererseits, nun in verstärktem Ausmaß mit den neuen künstlerischen und intellektuellen Strömungen des Westens in Kontakt zu treten. Eine solche zumindest teilweise Annäherung muß nach dem Fall des Byzantinischen Reiches wohl auch wegen der Notwendigkeit einer künstlerischen Auseinandersetzung und Herausforderung als unausweichlich eingestuft werden, weil die Künstler ansonsten in einer ständigen Wiederholung des Vergangenen, Untergegangenen zu ersticken drohten. Derart kam es nun in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts zu einer intensivierte Kontaktaufnahme mit der italienischen Malerei, die sich vorrangig im Tafelbild niederschlug. Künstler wie Nikolaos Zafuris oder Andreas Paviyas gelten als frühe Vertreter, die Aspekte der zeitgenössischen italienischen Kunstideale ihrem Werk einverleibten⁸.

Ab der Jahrhundertwende zeichnet sich nun auch das Interesse für Ausblicke in eine ferne Landschaft ab, die fallweise mit Bäumen und Gebäuden angereichert wurde. Hier sind einige Ikonen anonymen Meister zu nennen, etwa die Anbetung Christi durch die drei Magier in einer Athener Sammlung⁹ oder die Ikone desselben ikonographischen Sujets aus der Sammlung Ekonomopoulos in Thessaloniki (Abb. 1)¹⁰. Desweiteren möchte ich noch ein Triptychon mit der Theotokos Galaktotrophusa im Wiener Privatbesitz in diesem Zusammenhang erwähnen¹¹. Die aufgezählten Beispiele sind lediglich als kleine Auswahl zu verstehen.

Der Wandel des Raumbildes und der Landschaftsmalerei vollzog sich in der «Kretischen Schule» partiell und nicht als eine durchgehende Erneuerung. Das hängt in erster Linie wohl damit zusammen, daß die griechischen Meister das theoretische, exakt mathematisch begründete Wissen zur Konstruktion des Tiefenraumes¹² aus ihrer byzantinischen Tradition heraus auf diese Weise zumeist nicht verwenden wollten und in der Regel jedenfalls nicht verwendet haben. Die außergewöhnliche Ikone der Anbetung durch die Ma-

6. Man betrachte die Wandmalereien in den Kirchen in Andromyloi (1415), Kakodiki (1420/21), Seirikari (1427), in der dritten Schicht von Valsamonero (1428), der zweiten Schicht von Malles (1431/32), in Emparos (1436/37) und Abdu (1445). Siehe Bissinger, *op.cit.* (Anm. 4), S. 215 ff.

7. Insgesamt siehe M. Chatzidakis, Recherches sur le peintre Théophane le Crétois, *DOP* 23-24 (1969-1970), S. 335 ff.; zu Alexios Apokaukos siehe N.A. Bees, *Bvζαντις* 2 (1911-12), S. 472 f. und M. Cattapan, Nuovi documenti riguardanti pittori cretesi dal 1300 al 1500, in *Πεπραγμένα Β' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου*, Χανιά 1966, Bd. 3, Athen 1969, S. 38; zu Nikolaos Philanthropenos siehe M. Manousakas, in *ΕΕΒΣ* 30 (1960), S. 96 f. und Cattapan, *op.cit.*, S. 37, Anm. 31; zu Angelos und Johannes Akotantos siehe M. Manousakas, in *ΔΧΑΕΒ'* (1962),

S. 139-151 und Cattapan, *op.cit.*, S. 38, 44; zu Emanuel Ouranos siehe *ibid.*, S. 37.

8. M. Chatzidakis, Les débuts de l'école crétoise et la question de l'école dite italogrecque, *Μνημόσυνον Σοφίας Αντωνιάδη*, Venedig 1974, S. 183-195.

9. Chatzidakis, *op.cit.* (Anm. 8), Abb. ΑΒ' 1.

10. Ch. Baltoyanni, in *Ikonen. Bilder in Gold*, Ausstellungskatalog (ed. Stiftung Pro Oriente), Graz 1993, S. 226, Taf. 15 (Kat.-Nr. 28).

11. K. Czerwenka-Papadopoulos, in *Ikonen. Bilder in Gold*, *op.cit.* (Anm. 10), S. 247 f. (Kat.-Nr. 61).

12. Als historische Quellen aus der Renaissance ist neben dem beklagten Verlust des Werkes von Filippo Brunelleschi vor allem Le-



Abb. 1. Kretischer Meister, Anbetung Christi durch die Magier. Ikone des frühen 16. Jahrhunderts. Thessaloniki, Sammlung Ekonomopoulos (Photo nach Katalog «Ikonen. Bilder in Gold»).

gier aus einer Athener Privatsammlung, die vor einigen Jahren von Nano Chatzidakis vorgestellt wurde (Abb. 2)¹³, bedarf hier einer gesonderten Erwähnung. In ihr hat sich ein seltenes Dokument der Aktivierung der Tiefe durch die junge Methode der Zentralprojektion erhalten. Die an diesem Beispiel nachgewiesene systematische Verwendung des konstruktiven Instrumentariums vermittelt die Faszination der

italienischen Malerei in ihrer Beherrschung des Raumes und die vorhandene Kompetenz des griechischen Meisters in den dafür notwendigen Mitteln. Das Verfahren der konstruktiven Ermittlung der proportionalen Verminderung der Tiefenwerte im Raum war, wie das gefluchtete Raster zeigt, die Diagonalmethode. Diese Methode der Transversalteilung hatte ihre Wurzeln vermutlich in der Trecento-

on Battista Alberti's *De pictura* zu nennen (Florenz 1435, lateinische Edition und englische Übersetzung von C. Grayson, London 1972). Als kunsthistorische Literatur siehe E. Panofsky, Die Perspektive als symbolische Form, in *Vorträge der Bibliothek Warburg*, 1924-1925, besonders S. 283-287; M. Bunim Schild, *Medieval Painting and the Forerunners of Perspective*, New York 1940; J. White, *The Birth and Rebirth of Pictorial Space*, London 1957; E. Gombrich, Renaissance Artistic Theory and the Development of Landscape Painting, *Essays in Honor of Hans Tietze*, Paris 1958, S. 117-142; *idem*, *Art and Illusion*, London 1972⁴, S. 205 ff., 253 ff.; G. Pochat, *Figur und Landschaft. Eine historische Inter-*

pretation der Landschaftsmalerei von der Antike bis zur Renaissance, Berlin-New York 1973; H. Damisch, *L'origine de la perspective*, Paris 1989²; W. Kemp, *Die Räume der Maler. Zur Bilderzählung seit Giotto*, München 1996; J. V. Field, *The Invention of Infinity. Mathematics and Art in the Renaissance*, Oxford-New York-Tokyo 1997.

13. N. Chatzidakis, Εικόνα της Προσκύνησης των Μάγων. Έργο ελληνικής ζωγραφικής της πρώτης Αναγέννησης, *Ευφρόσυνον. Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη*, Bd. 2, S. 713-741, Taf. ΔΗ'-ΜΘ', 391-397 (mit englischer Zusammenfassung: The Adoration of the Magi. An Icon by a Greek Painter of the Early Renaissance).



Abb. 2. Kretischer Meister, Anbetung Christi durch die Magier. Ikone des frühen 16. Jahrhunderts. Athen, Privatsammlung (Photo nach N. Chatzidakis, in *Ενφράσιστον*).

Malerei¹⁴. Dazu verwendete man zwei weitere Fluchtpunkte, die auf selber Höhe (dem Horizont) wie der zentrale Fluchtpunkt und in gleichem Abstand zu diesem liegen. Durch die Diagonalverbindungen wurden in den Schnittpunkten mit den zentralen Fluchtlinien die Tiefenwerte bemessen. Das Verfahren wurde von Jean Pélérin unter dem Pseudonym «Viator» in seinem Traktat «De Artificiali Perspectiva» 1509 veröffentlicht. Diese Quelle scheint mir für das in der Ikone angewandte Verfahren eher angemessen als der Vorschlag, darin Alberti's Perspektivtheorie erkennen zu wollen. Alberti's Konstruktionsvorgang ist abweichend, da er die Distanz des Betrachters zum Bild auf ande-

re Weise mit einkalkuliert¹⁵. Da das Prinzip der Tiefenteilung über die Diagonalen im Westen im 15. Jahrhundert trotz der Verschiedenheit zur Methode Albertis weit verbreitete Werkstattpraxis war, konnte es ohne weiteres nach Kreta gelangen.

Auch wenn ein solches klar konstruiertes Raumbild in der «Kretischen Schule» eher die Ausnahme denn die Regel war, zeigten sich dennoch einige Künstler tief beeindruckt von den westlichen Errungenschaften einer illusionistischen Tiefenwirkung des Landschaftsraumes, weshalb sie versuchten, bisweilen ihren Bildern einen ähnlichen illusionistischen Charakter angedeihen zu lassen, ohne jedoch dabei

14. Siehe dazu Kemp, *op.cit.* (Anm. 12), S. 9 ff. sowie L. Madersbacher, Zur Perspektive im Frühwerk Michael Pachters und im Werk des Meisters von Uttenheim, *Michael Pacher und sein Kreis*, Symposionsband, Lana 1999, S. 42.

15. Zu den unterschiedlichen Methoden siehe D. Raynaud, *L'hypothèse d'Oxford. Essai sur les origines de la perspective*, Paris 1998, S. 66 f.; Kemp, *op.cit.* (Anm. 12), S. 21 ff.

sich des technischen Instrumentariums der Zentralperspektive zu bedienen und einheitliche Systemräume zu schaffen. Als solche sind u. a. die oben erwähnten drei Ikonen anonymen Meister zu sehen, etwa die Anbetung durch die Magier aus der Sammlung Ekonomopoulos (Abb. 1). Anhand solcher Beispiele läßt sich in Kreta eine Vorliebe für die – so eben auch in die venezianische Malerei eingegangenen – Elemente der Landschaftsdarstellung der niederländischen Malerei feststellen. Die im Norden von der Mitte des 14. Jahrhunderts an langsame Einführung der Hintergrundlandschaft ist vorerst strikt an einen speziellen ikonographischen Themenkreis gebunden, der einen landschaftlichen Umraum inhaltlich zuließ. Die ursprünglich auf den Vordergrund limitierte Landschaftsbühne wurde für Gethsemaneh- und *hortus conclusus*-Motive ausschnitthaft ausgeweitet. Konrad Witz und die altniederländischen Meister begannen im zweiten Viertel des 15. Jahrhunderts Szene oder Figur und Landschaft in einem einheitlichen Raum zu vereinen¹⁶. Durch Luftperspektive und die Akkumulation zahlreicher landschaftlicher Details zielte man auf die optische Illusion eines Tiefenraumes ab. Die malerischen Mittel berücksichtigen gezielt die Figurenkomposition und steigern die Glaubwürdigkeit des Themas. In einer Verkettung von Flächenteilen wird das Gefühl eines kontinuierlichen Zusammenhangs alles Sichtbaren erzeugt und damit die Illusion einer räumlichen Einheit erweckt¹⁷, obwohl das räumliche Kontinuum nicht durchgängig veranschaulicht wird. «In der Landschaftsdarstellung wird somit die Anhäufung der vegetativen Einzelheiten nicht von dem Grundrißverhältnis bestimmt, sondern von der Größe der Bildfläche, die zum Nebeneinander ihrer empirisch erfaßten Einzelprojektionen zur Verfügung steht. Die Angefülltheit täuscht über das Unpräzise der Ortsangaben hinweg.»¹⁸. Dies scheint mir auch in den westlich beeinflussten Landschaften der «Kretischen Schule» in der Regel der Fall zu sein. Die Tiefe wird nur scheinbar kontinuierlich zum Horizont hin entfaltet. Der Brückenkopf für den Transfer dieser malerischen Mittel ist zweifellos in der venezianischen Malerei zu suchen.

Die Venezianer – beeinflusst durch den künstlerischen Austausch mit den Niederländern – hatten sich in der zweiten Hälfte des 15. und im frühen 16. Jahrhundert nur bedingt um zentralperspektivisch konstruierte Tiefenräume bemüht, weshalb auch die Darstellung der Landschaft und nicht des Innenraums als Kulisse (Hintergrund) entfaltet wurde. Dabei war die venezianische Malerei nicht so sehr auf topographische Richtigkeit bedacht sondern auf wirklich erfüllte Landschaften. Die in Venedig entwickelte malerische Technik, die der Farbe zu autonomer Bedeutung und zu Aussagekraft im Bild verholfen hat, ermöglichte in der Errungenschaft des Atmosphärischen die Hintergrundlandschaft als Stimmungsträger zu installieren. Wohl deshalb, weil sie auf diese Weise dem traditionellen Erleben der religiösen Aussage der etablierten Themen der christlichen Ikonographie nicht wirklich entgegenwirkte, sondern sie sogar bei gekonnter Einsetzung zu unterstreichen imstande war, war sie von den kretischen Malern aufgenommen und für nachahmenswürdig erachtet worden.

Unter den frühen namentlich erfaßten Künstlerpersönlichkeiten der «Kretischen Schule», die sich einer westlich orientierten Landschaftsauffassung als Tiefenhintergrund annäherten, gehört Angelos Bitzamanos. Er war in Heraklion von 1482 bis 1487 ein Schüler des Andreas Paviyas¹⁹. In einer für die katholische Heiliggeistkirche von Komolac bei Dubrovnik angefertigten Predella, heute im Franziskanerkloster von Dubrovnik²⁰, treten der Eklektizismus der verschiedenen Stile und deren synthetische Verschränkung bereits offensichtlich zutage. Die Bildnisse des hl. Hieronymus (Abb. 3) und des hl. Johannes des Täufers demonstrieren, wie sehr die Kretische Schule jetzt von der zeitgenössischen Malerei Venedigs beeinflusst war. Die Übereinstimmung des Hieronymus-Bildes von Bitzamanos mit den Werken der venezianischen Renaissance, besonders mit Cima da Conegliano's Bildnis des Heiligen in einer Landschaft (1504-10) in der National Gallery in London²¹, ist unübersehbar. Mit der massiven Verschlechterung der wirtschaftlichen Lage trat die Monumentalmalerei auf Kreta immer mehr in den Hintergrund. In der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts

16. O. Pächt, Gestaltungsprinzipien der westlichen Malerei des 15. Jahrhunderts, *Kunstwissenschaftliche Forschungen* II (Berlin 1933), S. 75-100, bes. 83-88.

17. Pochat, *op.cit.* (Anm. 12), S. 234.

18. *Op.cit.*, S. 234.

19. Chatzidakis, *op.cit.* (Anm. 8), S. 195 f.

20. *Op.cit.*, S. 195 f., 203, Abb. KZ' 1. G. Babić - M. Chatzidakis, Die

Ikonen der Balkanhalbinsel und der griechischen Inseln, Teil II, in K. Weitzmann et al., *Die Ikonen*, Freiburg i. Br. 1998 (Sonderausgabe), S. 312, 326.

21. J. Dunkerton - S. Foister - D. Gordon - N. Penny, *Giotto to Dürer. Early Renaissance Painting in the National Gallery*, London 1991, S. 52f., Abb. 53. R. Echols, Cima and the Theme of Saint Jerome in the Wilderness, *Venezia Cinquecento*, IV/Nr. 8 (1994), S. 47-69.

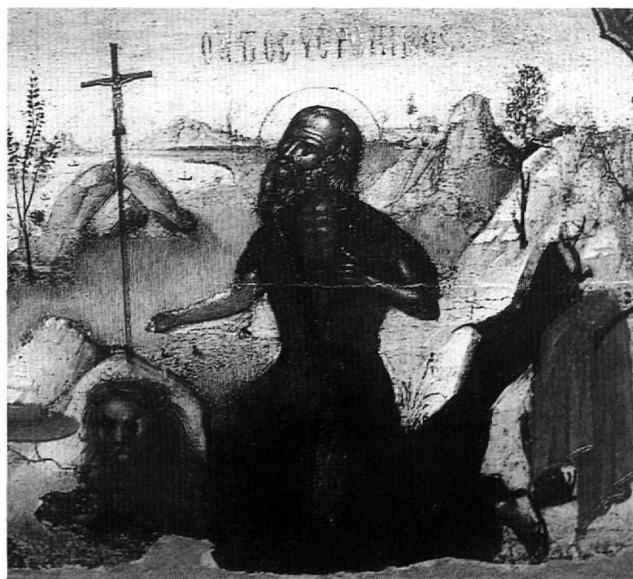


Abb. 3. Angelos Bizamanos, Hl. Hieronymus. Predella für die Heiligegeist-Kirche von Komolac bei Dubrovnik von 1518. Dubrovnik, Franziskaner-Kloster (Photo nach G. Babić - M. Chatzidakis, in K. Weitzmann et al., «Die Ikonen»).

stirbt die Wandmalerei langsam aus, Ikonen traten an die Stelle der wesentlich kostspieligeren Fresken. Zu diesem Zeitpunkt verläßt daher die «Kretische Schule» den Boden

der Insel, um schließlich am griechischen Festland ihren Höhepunkt zu erreichen.

Eine höchst differenzierte Verquickung der auf den erneut zelebrierten spätbyzantinischen Traditionen fußenden Malerei mit der westlich beeinflussten Landschaftsauffassung nimmt das Schaffen des Theophanes ein, jenes Meisters, der insgesamt als die herausragende Künstlerpersönlichkeit der «Kretischen Schule» angesehen werden darf²². Theophanes Strelitzas Bathas wurde zwischen 1480 und 1490 in Heraklion geboren, wo er den Beruf des Ikonenmalers erlernte. Zum ersten Mal trifft man ihn in den 1527 nachweislich von ihm geschaffenen Fresken des Meteora-Klosters Hagios Nikolaos Anapausas an²³. Sie sind der Ausgangspunkt einer Reihe inschriftlich gesicherter und durch stilkritische Vergleiche ihm zugeschriebener Werke, die sowohl der Wand- als auch der Ikonenmalerei zugehören. Theophanes verbrachte knapp 24 Jahre am Heiligen Berg²⁴. 1535 entstanden die Wandmalereien im Katholikon der Megiste Laura, sein größtes und monumentalstes Werk, anschließend die in der Trapeza²⁵, sowie eine Reihe von Ikonen für die ehemalige Ikonostase der Klosterkirche²⁶. 1546 schuf Theophanes gemeinsam mit seinem Sohn Symeon die Wandmalereien im Katholikon und der Trapeza von Stauroniketa²⁷. Aus der Ikonostase des Katholikons sind auch noch einige Ikonen erhalten²⁸. In den letzten Jahren wurden Theophanes im Kloster Iberon ein Ikonostasenepistyl und im Kloster Pantokratoros einige Ikonen, das Ikonostasenepistyl des Katho-

22. Die wichtigsten Beiträge über das Werk des Theophanes sind – abgesehen von den zahlreichen Abbildungen im Album von G. Millet, *Monuments de l'Athos, I. Les peintures*, Paris 1927 – vor allem Chatzidakis, *op.cit.* (Anm. 7), S. 311-352; *idem*, *The Cretan Painter Theophanis. The Wall-Paintings of the Holy Monastery of Stavronikita, Berg Athos*, Stauroniketa-Kloster 1986; *idem*, 'Ο ζωγράφος Θεοφάνης Στρελίτζας, τοῦ πικλῆν Μπαθᾶς, Βιογραφικὸς ἔλεγχος, *Νέα Ἑστία* 74, 875 (1963), S. 215-226; *idem*, Ο Θεοφάνης Στρελίτζας Μπαθᾶς καὶ ἡ Κρητικὴ Σχολή, *Θεοφάνης ὁ Κρης. Εἰκόνες ἀπὸ τὸν Ἱερὸν Ναὸν τὸν Πρωτάτου, Ἁγίου Ὁρους*, Εθνικὴ Πινακοθήκη καὶ Μουσεῖο Ἀλεξάνδρου Σούτζου με τὴν εὐλογία τῆς Ἱερᾶς Κοινότητος Ἀγίου Ὁρους, Athen 1993, S. 8-10; M. Garidis, *La peinture murale dans le monde orthodoxe après la chute de Byzance (1450-1600) et dans les pays sous domination étrangère*, Athen 1989, S. 137-158; M. Chatzidakis - D. Sofianos, *The Great Meteora. History and Art*, Athen 1990; E. Tsigaridas, 'Αγνωστο ἐπιστόλιον τοῦ Θεοφάνη τοῦ Κρητὸς στὴ μονὴ Ἰβήρων στὸ Ἅγιον Ὄρος, *ΔΧΑΕ ΙΣΤ'* (1991-1992), S. 185-208; *idem*, in *Treasures of Mount Athos, Ausstellungskatalog* (ed. A.A. Karakatsanis), Thessalonike 1997, S. 106-111 (Nrs. 2.40-2.43), 121-138 (Nrs. 2.54-2.72), 139 f. (Nr. 2.74); T. Papamastorakis, *Icons 13th-16th Century, Icons of the Holy Monastery of Pantokrator, Berg Athos*, Pantokrator-Kloster 1998, S. 98-118, Abb. 48-60.

23. Chatzidakis, *op.cit.* (Anm. 7), S. 315-317, Abb. 2-16. E. Ioannidaki-Dostoglu, A Presentation of the Wall-Paintings in the Monastery of Ayios Nikolaos Anapafsas at the Meteora, *Ikone und frühes Tafelbild* (ed. H. Nickel), Halle (Saale) 1986, S. 69-77. Th. Steppan, Meteora, in *RbK VI*, 1999, S. 319-334.

24. 1536 erwarb Theophanes, der schon vor 1527 Mönch geworden war, für sich und seine beiden Söhne eine Unterkunft nahe der Megiste Laura (Megiste Laura, Cod. Ἀδελφᾶτα, Nr. 18, fol. 100v; siehe Chatzidakis, *op.cit.* (Anm. 7), S. 345). Im Oktober 1543 zog er mit seinen Söhnen, die mittlerweile ebenfalls Mönche waren, in das Kellion Pyrgos nach Karyai (Megiste Laura, Cod. Ἀδελφᾶτα, Nr. 18, fol. 110v; siehe Chatzidakis, *op.cit.* (Anm. 7), S. 346).

25. Millet, *op.cit.* (Anm. 22), Taf. 115-151. Chatzidakis, *op.cit.* (Anm. 7), S. 317 f., Abb. 17-33. Lediglich die Wandmalereien im Katholikon sind inschriftlich gesichert.

26. Chatzidakis, *op.cit.* (Anm. 7), S. 323-325, Abb. 34-45.

27. *Op.cit.*, S. 318 f., Abb. 49-62. *Idem*, The Cretan Painter Theophanis, *op.cit.* (Anm. 22). Die Wandmalereien im Katholikon sind durch Urkunden als Werk des Theophanes und seines Sohnes gesichert.

28. Chatzidakis, *op.cit.* (Anm. 7), S. 325 f., Abb. 46, 63-83. A. Karakatsani, *Εἰκόνες, Συλλογὴ Γεωργίου Τσαζούρογλου*, Athen 1980, S. 51-60.

likon sowie ein Fragment eines Kuppelfreskos zuerkannt²⁹. Auch drei von einem Mönch namens Philemon kommissionierte Ikonen im Antiprosopion des Klosters Gregoriu in Karyais konnten von Euthymios Tsigaridas dem bedeutenden Meister zugewiesen werden³⁰. Nach seinem Aufenthalt am Heiligen Berg kehrte Theophanes nochmals in die monastische Enklave von Meteora zurück, wo er möglicherweise die Fresken- und Ikonostasenausstattung des mächtigen Metamorphosis-Klosters (1545-1552) mitbestimmte³¹. Der Werkstatt gehörten bestimmt mehrere Künstler an. Inwieweit Theophanes selbst, seine Söhne oder sein Schüler Zorziis daran beteiligt waren, ist noch nicht vollends geklärt. Theophanes Werk zeigt seine Vorliebe für Geschlossenheit und Ausgeglichenheit, für Monumentalität und Klassizität, die sich mit verschiedenen Einflüssen aus der westlichen Kunst der Renaissance treffen und zusammenfügen³². Theophanes lehnte sich in seinen Darstellungen des Bethlehemitischen Kindermordes an die Raffael zitierenden Druckgraphiken von Marcantonio Raimondi an³³. Chatzidakis konnte bei einigen Details aus der Darstellung des Emmaus-Mahles in der Megiste Laura und in Stauroniketa Giovanni Bellinis Vorbildhaftigkeit nachweisen³⁴. Weitere motivische Übernahmen, die teilweise noch auf das westliche Spätmittelalter zurückgreifen, sind u. a. die Figur des hl. Christophorus in Hagios Nikolaos Anapausas³⁵ und die vor dem Christuskind in der Krippe knieende Maria im Weihnachtbild in der Ikone von Stauroniketa³⁶.

In seiner Landschaftserfassung hat Theophanes den überlieferten spätbyzantinischen Typenvorrat mit den Topoi kullissenhafter Felsformationen und Architekturversatzstücke grundsätzlich übernommen, in vielen Fällen jedoch durch eine illusionistischere Darstellungsweise mittels Komposi-

tionen mit partieller Tiefenwirkung, mit Luft- und mit Farbperspektive modifiziert. In seltenen Beispielen hat er sich sogar um eine konsequente Bewältigung des zentralperspektivisch konzipierten Landschaftsraumes bemüht, jedoch meistens ohne einen umfassenden, durchgehend organischen Übergang vom Vorder- in den Hintergrund zu forcieren.

In Hagios Nikolaos Anapausas sieht man, wie Theophanes im Bild der Ausspeisung des Jonas an der Vorderseite der Altarmensa (Abb. 4) bereits meisterhaft in der rechten Bildhälfte eine illusionistisch tiefe, vorne hügelige, hinten gebirgige Landschaft entstehen ließ. Auch hinter dem gigantischen Walungeheuer zeigt Theophanes einen durch Helligkeitsabstufungen der Grau- und Blauwerte tiefenbelichteten Luftraum. Schon hier kann man erkennen, daß Theophanes, von den westlichen Errungenschaften eingenommen, auf exzellente Weise Atmosphärisches erzeugte. Die additive Zusammenstellung mehr oder weniger illusionistischer Elemente wurde hier bereits in Ansätzen aufgehoben. Schwieriger verhält es sich diesbezüglich im Bild des Todes des hl. Ephraim des Syrers im Narthex³⁷. Die Szene zählt zu den großformatigsten der gesamten Ausstattung. In vielen ineinander verschränkten Zonen werden hinter der eigentlichen Entschlafenszene die Tätigkeiten der Mönche und Einsiedler festgehalten, doch werden die Figuren der tiefer gelegenen Schichten nur unmerklich kleiner. Den Horizont der «Erimos» bildet in der oberen Bildmitte eine sanfte Hügellandschaft westlichen Gepräges mit einer kleinen Stadt- oder Gebäudeansicht am Zenit, zu der ein Weg mit Serpentin führt. Die Kombination dieses illusionistischen Details mit dem schwarzen Himmel und der von vorne einstrahlenden Belichtung der Komposition, die das Bild in ei-

29. Zu Iberon, wo sich bereits zwei Theophanes zugeschriebene Proskynesis-Ikonen befinden, siehe Tsigaridas, "Άγνωστο έπιστόλιον, *op.cit.* (Anm. 22), S. 185-208; zu Pantokratoros siehe Papamastorakis, *op.cit.* (Anm. 22), S. 98-118, Abb. 48-60. Das Freskenfragment mit dem Propheten Ezechiel (*ibid.*, Abb. 48) befand sich allem Anschein nach im 1843 zerstörten Parekklesion der Drei Hierarchen (*ibid.*, S. 99 f.) und gehört zusammen mit den 1861 unter Sevastianov in die Eremitage nach St. Petersburg gebrachten Freskenfragmenten des Propheten Aaron (*ibid.*, Abb. 47) und des hl. Dionysios Areopagites (siehe Juri Piatnitsky in *Afonskie Drevnosti, Gosudarstvenny Zrmitaj*, St. Petersburg 1992).

30. E. Tsigaridas, "Άγνωστες εικόνες του Θεοφάνη του Κρητός στην 'Ι.Μ. Γρηγορίου στο 'Άγιον Όρος, *Makedonika* 28 (1991-92), S. 33 f.

31. Chatzidakis, *op.cit.* (Anm. 7), S. 321 f., Abb. 86-98, 111 f. *Idem*, in Chatzidakis - Sofianos, *op.cit.* (Anm. 22), S. 37-43, 68-73, 97-201.

32. Zu den zeitgenössischen italienischen Einflüssen siehe Chatzidakis, *op.cit.* (Anm. 7), S. 330-335.

33. M. Chatzidakis, Marcantonio Raimondi und die postbyzantinisch-kretische Malerei, *ZfK* LIX (1940), S. 147-161.

34. Die für eine Kopie des ursprünglichen Werkes von Bellini erachtete Tafel aus der Gemäldegalerie in Berlin ist 1945 verbrannt (siehe Chatzidakis, *op.cit.* [Anm. 7], Abb. 107) im Vergleich mit dem Fresko im Katholikon der Megiste Laura (*ibid.*, Abb. 105) und jenem im Katholikon von Stauroniketa (*ibid.*, Abb. 106).

35. Chatzidakis, *op.cit.* (Anm. 7), Abb. 109.

36. *Op.cit.*, Abb. 69.

37. Mit einer schönen Farbbildung bei M. Acheimastou-Potamianou, *Greek Art. Byzantine Wall-Paintings*, Athen 1994, S. 186, 256, Abb. 166.

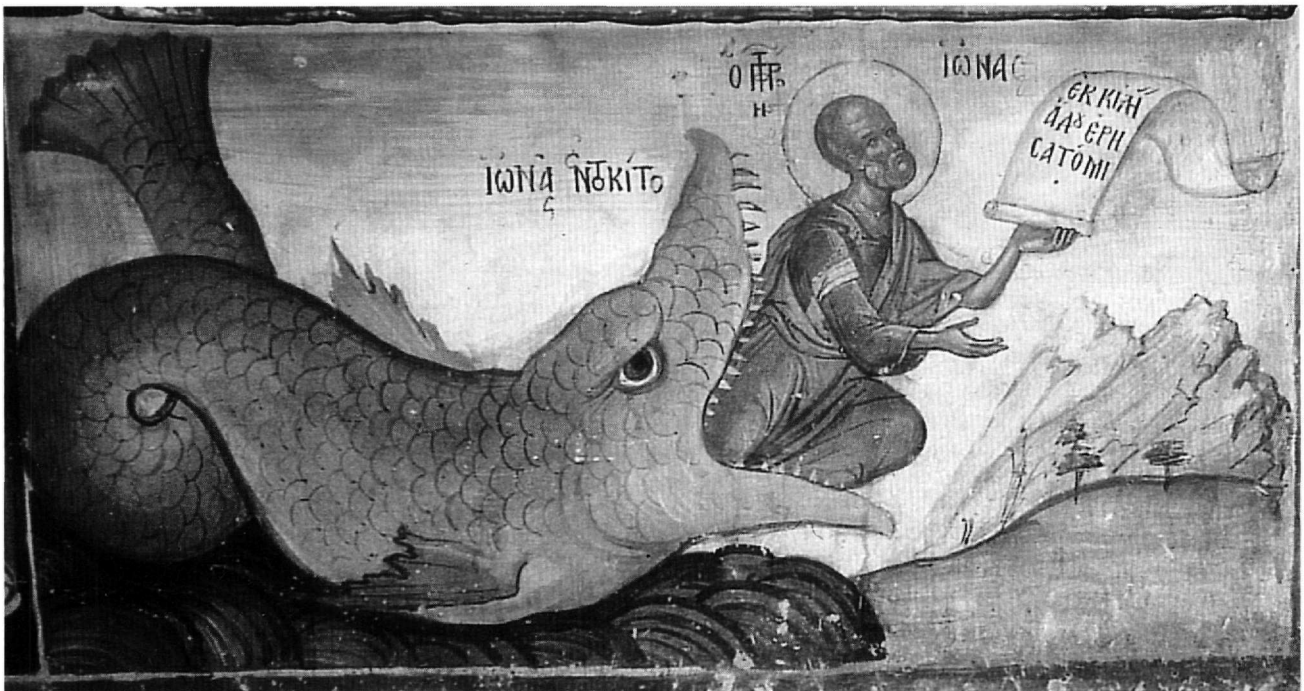


Abb. 4. Theophanes Strelitzas Bathas, Jonas wird vom Wal ausgespien. Wandmalerei im Katholikon des Meteora-Klosters Hagios Nikolaos Anapausas von 1527 (Photo des Autors).

ne schwermütig nächtliche Stimmung taucht, vermitteln den Konflikt zwischen Tradition und Neuerung und Theophanes' Suche, diesen mit Geschicklichkeit zu überwinden, ja zu nutzen, um die Glaubwürdigkeit und Inhaltlichkeit zu steigern³⁸.

Beachtliches Vermögen zeigt Theophanes in schmalen, hohen Bildpaneelen. Szenen wie die Blindenheilung im Katholikon der Megiste Laura (1535)³⁹ fügen sich aus einer kühn emporsteigenden, zu einer Felsformel auslaufenden schrägen Bühne und einer weiteren dahinter gesetzten Felsflanke auf der anderen Seite des Hintergrundes zusammen. Dazwischen gesellt sich ein hinter beiden positioniertes, perspektivisch verkürztes Stadtkürzel, das als Horizont der Darstellung mit diesen einfachen Mitteln in bemerkenswerte Tiefe rückt.

Zu den herausragenden illusionistischen Landschaftsdar-

stellungen zählt die Szene mit Jesus und der Samariterin am Jakobsbrunnen im Katholikon von Stauroniketa (Abb. 5)⁴⁰. Theophanes legt eine weite Flußlandschaft mit einer Mühle und einer Burg auf einem Hügel zwischen die hoch aufragende Felsformation und die Figurengruppe der Apostel, die als markante Begrenzungsblöcke der in die Tiefe gezogenen Handlungsbühne dienen. Gerade die pittoreske Mühle vermittelt die genrehafte, niederländisch beeinflusste venezianische Landschaftsauffassung, die auf Theophanes eingewirkt hat. Richtigerweise führt er die Hintergrundlandschaft auch links der Felsformation weiter. Traditionell ist die vernachlässigte Verkleinerung der Apostelfiguren, die halb verdeckt hinter dem jäh abbrechenden Bühnengrund stehen. Ein illusionistisches Detail, das uns in differenzierter Weise auch im Kuppelpendentiv des Metamorphosis-Klosters in Meteora begegnet, befindet sich in der rechten oberen Bil-

38. In diesem Zusammenhang möchte ich auf eine der «Kretischen Schule» zugeordnete Ikone desselben Themas im Athos-Kloster Iberon verweisen. Aufgrund des renaissanceistischen Elements der sanften, atmosphärischen Hintergrundlandschaft mit Licht- und Luftperspektive erscheint mir die vorgeschlagene Datierung in die Mitte des 15. Jahrhun-

derts etwas zu früh angesetzt (siehe E.N. Tsigaridas, in *Treasures of Mount Athos*, op.cit. [Anm. 22], S. 99 f., Nr. 2.33).

39. Millet, op.cit. (Anm. 22), Taf. 119.1.

40. Chatzidakis, *The Cretan Painter Theophanis*, op.cit. (Anm. 22), Abb. 10, Farbtaf. 124.



Abb. 5. Theophanes Strelitzas Bathas und sein Sohn Symeon, Jesus und die Samariterin. Wandmalerei im Katholikon des Athos-Klosters Stauro-niketa von 1546 (Photo nach M. Chatzidakis, «The Cretan Painter Theophanis»).

decke der *Noli me tangere*-Szene im Katholikon von Stauro-niketa⁴¹. Im Unterschied zum Bild mit der Samariterin eröffnet sich hier allerdings der Konflikt einer weit über dem Niveau der übrigen Szene angesetzten Horizontlinie. Offensichtlich sah Theophanes, veranlaßt durch die abseits gelegene Position rechts über dem Bogen, dieses Detail isoliert für sich als eine Art Füllstelle, die er experimentell nutzen konnte, und ignorierte daher eine in unseren Augen erfor-

derliche Einheit mit dem übrigen Bild, die er sich selbst durch dessen Rahmen vorgegeben hatte.

Ein weiteres Mal eröffnet uns eine Szene im Katholikon von Stauro-niketa Theophanes' Fähigkeit des differenzierten Umgangs mit illusionistischer Landschaftsgestaltung. Es handelt sich um die Erscheinung Christi vor den Aposteln in Galilea (Abb. 6)⁴². Die Gestaltung der zu beiden Seiten von Felsformationen eingefassten, tiefenräumlich erfaßten, mit Hügeln und Bäumen ausgestatteten Handlungsebene bezeugt seine Kenntnis der zentralperspektivischen Konstruktion des Landschaftsraumes und deren gezielten Einsatz für die Bilddramaturgie. Dasselbe Verfahren der Tiefenteilung, wie es uns in der außergewöhnlichen Ikone der Anbetung der Magier (Abb. 3) bereits begegnete, wurde hier von ihm offensichtlich angewandt.

Unter den Fresken des Refektoriums von Stauro-niketa (um bzw. nach 1546) sticht die Szene der Wunderbaren Brotvermehrung ins Auge (Abb. 7)⁴³. Hier ist die Landschaft kontinuierlich vom Vordergrund zum Hintergrund auf Tiefenwirkung konzipiert. In hintereinander geschichteten Zonen, die farbperspektivisch jeweils im Hell-Dunkel-Verlauf prononciert sind, verstärken kleine Details wie Bäume, vor allem aber das burgartige Gebäude am Hügel in der Hintergrundmitte die illusionistische Wirkung. Selbst die obligatorischen Felsflanken fallen relativ schwächling aus und ordnen sich so in die atmosphärische Landschaft ein.

Einen interessanten Vergleich innerhalb Theophanes' Œuvre bieten die Darstellungen des Bethlehemitischen Kindermordes (Abb. 8). Teile des Bildes beruhen, wie J.P. Richter entdeckt hatte⁴⁴ auf einem Stich Marcantonio Raimondi's, der Raffaels Darstellung des Themas wiedergibt. Es ist dies der bekannteste Fall, wo ein griechischer Künstler einen Kupferstich der Renaissance in größerem Umfang benutzte⁴⁵. Theophanes benutzte die Vorlage, indem er sie dem bestehenden byzantinischen Darstellungstypus palaiologischer Prägung hinzufügte. Erstmals geschah dies 1535 im Katholikon der Megiste Laura⁴⁶. Theophanes benutzt hier aber noch ein weiteres Mittel, zu dem ihn die Renaissance-Malerei inspirierte, die illusionistische Hintergrundlandschaft mit einer Stadt auf einem Hügel als hinterste Ebene der Landschaftskomposition in der Mitte der oberen Bild-

41. *Op.cit.* (Anm. 22), Abb. 36, Farbt. 125.

42. *Op.cit.*, Farbt. 106.

43. *Op.cit.*, Farbt. 207.

44. J.P. Richter, *Abendländische Malerei und Plastik in den Ländern*

des Orients, *ZBildK*, 1878, S. 205-210.

45. Chatzidakis, *op.cit.* (Anm. 33), S. 147-161.

46. Millet, *op.cit.* (Anm. 22), Taf. 122.1.

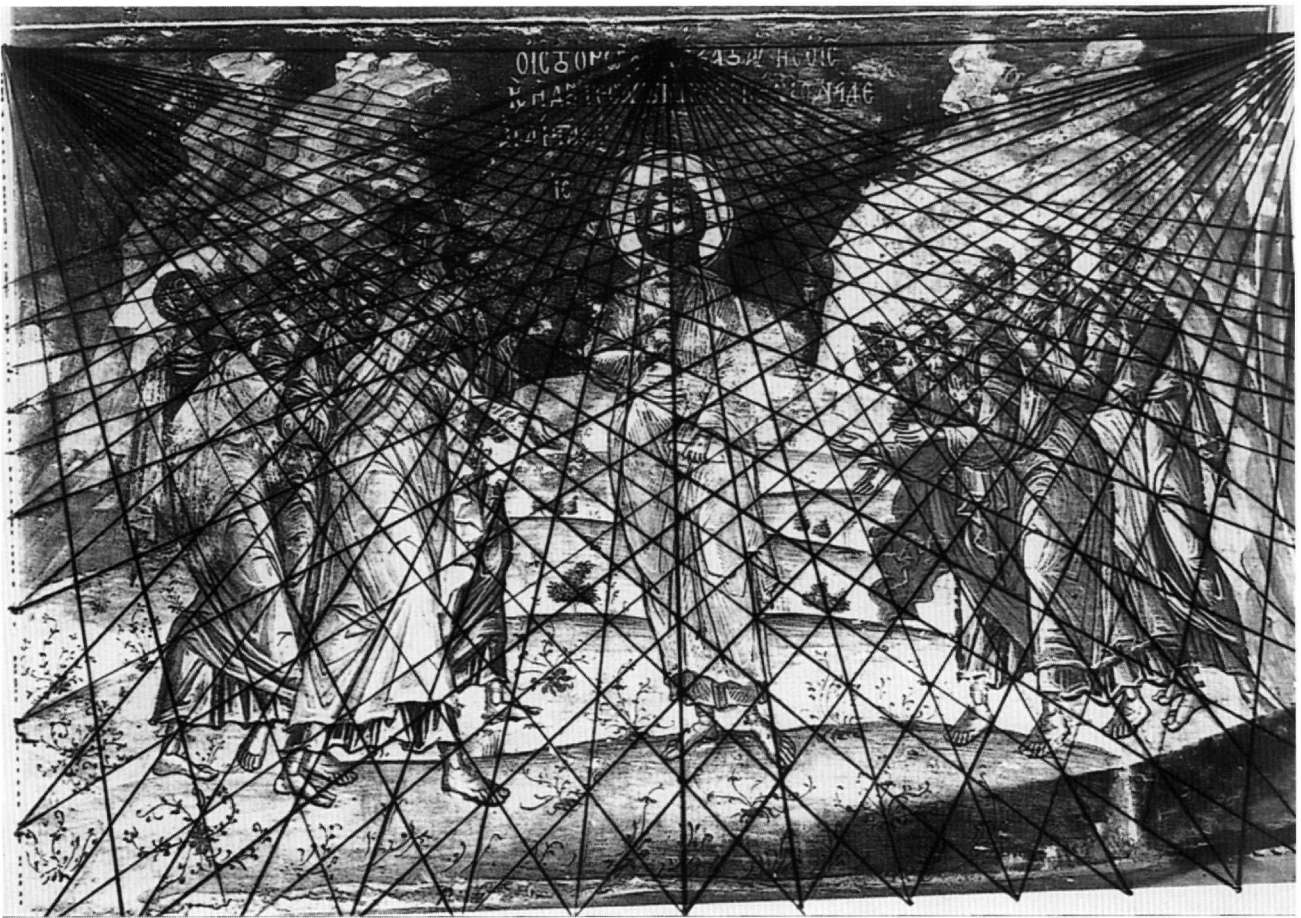


Abb. 6. Theophanes Strelitzas Bathas und sein Sohn Symeon, Erscheinung Christi vor den Aposteln in Galilea. Wandmalerei im Katholikon des Athos-Klosters Stauroniketa von 1546 (Photo nach M. Chatzidakis, «The Cretan Painter Theophanis», mit Konstruktionsskizze des Autors).

hälfte. Diese landschaftliche Komponente ist nun keineswegs aus dem Stich von Marcantonio Raimondi übernommen worden, bei dem eine durchgehende Architekturlinse den Hintergrund einnimmt⁴⁷. Im Gegenteil, die Landschaft spiegelt die von der venezianischen Renaissance auf die Kretische Schule getätigte Einwirkung in der tiefenräumlichen Bildauffassung und dem Wert der dafür verwendeten Landschaftselemente wider, wie sie uns bei Theophanes ja bereits in seinem Frühwerk in Hagios Nikolaos Anapausas begegnet. Der byzantinischen Tradition ist hingegen die Positionierung der verhältnismäßig übergroßen Gestalt des Propheten Jeremias zuzuschreiben, der hinter der Felskulisse des Mittelgrundes hervorragt, und so einen harmonischen Verlauf vom Vorder- in den Hintergrund unterbricht. Noch deutlicher wird dieser Bruch im Katholikon des Metamorphosis-Klosters in Meteora von 1552 (Abb. 8)⁴⁸, wo der Prophet sogar noch hinter der illusionistischen

Hintergrundlandschaft eingestellt ist und diese – der illusionistischen Wirkung vollkommen gegensteuernd – dominant überragt. Anders verhält es sich bei der Darstellung desselben Themas im Katholikon von Stauroniketa⁴⁹, bei der Theophanes auf die Einbeziehung des Propheten verzichtet und auf diese Weise – trotz der vergleichsweise spärlichen Verwendung der illusionistischen Mittel der Landschaft – einen stimmigen Aufbau des Hintergrundes erzeugt.

Unter den Werken, die Theophanes in der Ikonenmalerei

47. Chatzidakis, *op.cit.* (Anm. 33), Abb. 2.

48. M. Chatzidakis, in Chatzidakis - Sofianos, *op.cit.* (Anm. 22), S. 125.

49. Chatzidakis, *The Cretan Painter Theophanis, op.cit.* (Anm. 22), Farbt. 84.



Abb. 7. Theophanes Strelitzas Bathas und sein Sohn Symeon, Wunderbare Brotvermehrung. Wandmalerei in der Trapeza des Athos-Klosters Stauroniketa von ca. 1546 (Photo nach M. Chatzidakis, «The Cretan Painter Theophanis»).

vollbrachte, sind in unserem Zusammenhang die jüngst entdeckten, in ihrer Qualität herausragenden Epistylbalken im Athoskloster Iberon zu nennen⁵⁰, im Speziellen die Szenen der Blindenheilung (Abb. 9) und die Myrrhophoren (Abb. 10)⁵¹. Im Gegensatz zu den Epistylendarstellungen zum Festzyklus in der Ikonostase von Stauroniketa hat Theophanes hier die illusionistischen Landschaftselemente gezielter eingesetzt. Malerisch stimmungsvolle Landschaftsräume von bemerkenswerter Tiefe und Weite legen sich zwischen die von den zwei Felskulissen gesäumte bzw. nach hinten abgeschottete Handlungsebene im Vordergrund und den goldenen Himmelsgrund. Bei den Myrrhophoren läßt sich die zentralperspektivische Bildkonstruktion gut nachvollziehen. Bei der Blindenheilung überwindet Theophanes ein

allzu abruptes Abbrechen zwischen dem durch die Felsen abgeschlossenen Bühnenhintergrund und der dahinter befindlichen Landschaft mittels des die beiden Zonen zusammenhaltenden Baumes, der darüber hinaus auch eine Verankerung der illusionistischen Landschaft im dafür ungewöhnlichen goldenen Hintergrund ermöglicht.

Die westlich beeinflusste Auffassung des Bildraumes, welche neben der Erweiterung der Handlungsbühne die topographische Glaubwürdigkeit untermauern sollte und als Faszinosum einer allmählichen Tiefenlandschaft den Betrachter unmittelbar in das Bild miteinbezieht, reiht sich ein in die Komplexität der heterogenen Aspekte, die im Schaffen des Theophanes seine Vielseitigkeit und seinen differenzierten Umgang mit malerischen Mitteln auszeichnet.

50. Siehe dazu die grundlegende und umfassende Publikation von Tsigaridas, *op.cit.* (Anm. 22), S. 185-208.

51. Die Photos entstanden während eines Aufenthaltes in Iberon im

Jahre 1996. Für all ihre großzügige Hilfe möchte ich dem ehrwürdigen Abt Archimandrit Basileios und Pater Christophoros herzlich danken.

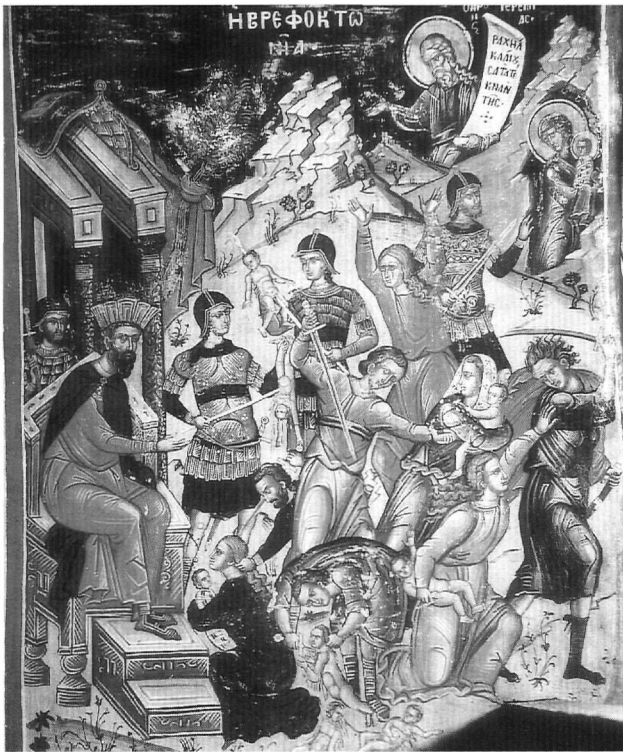


Abb. 8. Theophanes Strelitzas Bathas bzw. Werkstatt oder Schüler, Bethlemitischer Kindermord. Wandmalerei im Katholikon des Metamorphosis-Klosters in Meteora von 1552 (Photo nach M. Chatzidakis - D. Sofianos, «The Great Meteoron»).

Wie kein anderer seiner Zeit hat er es verstanden, diese Mittel zu nutzen und sie angepaßt an die jeweiligen Anforderungen der Bilder zu verwenden.

Theophanes bemühte sich um die sensible Korrespondenz zwischen heiliger Figur und landschaftlicher Umgebung. Dabei gelang es ihm, seinem religiösen Gefühl malerischen Ausdruck zu verleihen und es gleichzeitig beim Betrachter

im illusionistisch-evokativen Sinne wirksam werden zu lassen. Daher sah sich Theophanes, der konfrontiert war mit den westlichen Bestrebungen, die Landschaft als ein darstellungswürdiges Thema anzuerkennen, gewiß auch veranlaßt, die neuen Mittel fakultativ und bisweilen nur additiv einzusetzen und mit der traditionellen Auffassung eines nicht einheitlich illusionistisch geprägten Bildraumes zu variieren oder zu verschränken⁵². Das hängt meines Erachtens in erster Linie damit zusammen, daß sein Werk in so gewichtiger Weise von der Monumentalmalerei bestimmt ist, die – im Gegensatz zur Tafelmalerei, wo jedes Bild für sich alleine steht – nicht in breit angelegten Experimenten die vorgegebenen hieratischen Strukturen einer auf religiöse Inhaltlichkeit angelegten Erscheinung gefährden durften. Theophanes setzte die illusionistischen Mittel nicht inflationär ein, denn er war sich wohl darüber im Klaren, daß ansonsten das Numinose im Kunstwerk zurücktritt zugunsten des Wunders der Illusion, der Ähnlichkeit zwischen Außenwelt und Bildraum.

Als letztes Beispiel für unser Thema sei noch auf die Kirche von Molyvoklesia – einem serbischen Kellion nahe Karyais am Berg Athos – hingewiesen. Dort befindet sich eine vollständig erhaltene Ausstattung mit Wandmalereien, die in den Jahren zwischen 1536 und 1541 entstanden sind⁵³. Die außerordentliche Qualität der Fresken, ihr minutiös entfaltetes Programm, das dem einer monumentalen Ausstattung groß dimensionierter Klosterkirchen in miniaturhafter Wiedergabe gleichkommt, läßt jedenfalls den Schluß zu, in Molyvoklesia ein Werk eines führenden Künstlers der «Kretischen Schule» aus dem Umkreis Theophanes des Kreters zu erkennen. Es läßt sich meines Erachtens auch nicht ausschließen, daß der große Meister selbst mit dem Entstehen dieses wichtigen Denkmals postbyzantinischer Wandmalerei in Zusammenhang steht, indem vielleicht einer seiner beiden Söhne oder ein Schüler mit der Verwirklichung dieses Projektes betraut war⁵⁴.

Unter den Darstellungen in Molyvoklesia sticht die Szene

52. Sogar noch im Katholikon des Metamorphosis-Klosters in Meteora, wirkt die Seelandschaft im Zwickel des Kuppelpendentifs seitlich vom Bild des Johannes mit Prochoros als ein nicht der Darstellung des Evangelistenthemas zugehöriger Annex hinter dem massiven Gesteinsbogen der Patmos-Höhle.

53. Das dem Entschlafen Mariens geweihte, trikonchale Kirchlein des seit jeher dem serbischen Kloster Chilandar unterstellten Kellions wurde im Jahr 1536 errichtet und im Anschluß mit einem umfassenden Freskenprogramm ausgestaltet. Gemäß der Inschrift im Naos an der

Südwand, gleich rechts neben dem Eingang, muß die Ausstattung spätestens 1541 vollendet gewesen sein. Die Stifter waren der Mönch Makarios und Dmitar, der vermutlich Laie war. Sie stammten aus Janjevo im Kosovo. Zur Geschichte des Kellions siehe S. Petković, *Chilandar*, Belgrad 1989, S. 86 f.; zu den Wandmalereien siehe Millet, *op.cit.* (Anm. 22), S. 37 f., 61, Taf. 153-158.

54. Die Fresken von Molyvoklesia zeichnen sich in vieler Hinsicht durch eine frappante Ähnlichkeit mit den gesicherten und zugeschriebenen Werken des Theophanes aus. Dies gilt für die programmatische



Abb. 9. Theophanes Strelitzas Bathas, Blindenheilung. Epistyl-Ikone im Athos-Kloster Iberon von 1535-1546 (Photo des Autors).

mit dem Gebet von Joachim und der Verkündigung an Anna hervor (Abb. 11)⁵⁵. Die gesamte Darstellung wird von einer tiefen Landschaft eingenommen, in deren Vordergrund Joachim und Anna mit den beiden kleinen vom Himmel herabschwebenden Engelchen positioniert sind. Zur Trennung der zu einer Szene zusammengezogenen Teile des Gebets Joachims und der Verkündigung an Anna dient eine zwischen ihnen gelagerte, schmale vertikale Felspartie. Die sich über den gesamten Mittel- und Hintergrund erstreckende Landschaft ist kontinuierlich vom Vordergrund in die Tiefe geführt. Hinter den handelnden Figuren erstreckt sich die weite Acker- und Wiesenfläche, mit Darstellungen einer weidenden Schafherde mit Hirten und einem pflügenden Bauern. Auch zahlreiche Bäume und Pflanzen bereichern das Bild. Im Hintergrund sind Hügel und Gebirgszüge, auf bzw. vor denen Stadt- und Burgarchitekturen auszumachen sind. In ihrer Weite, ihrem Reichtum und ihrer Genrehaftigkeit ist die Landschaft von Molyvoklesia einzigartig in der gesamten Monumentalmalerei der «Kretischen Schule». Ihr Vorbild ist in der venezianischen Malerei zu eruieren. Die Darstellung entpuppt sich als eine aus der

Anordnung der Szenen, die sich in ihrer Vielteiligkeit dem deutlich monumentaleren Programm im Katholikon der Megiste Laura annähern. Im Gegensatz zum späteren Katholikon von Stauroniketa, bei dem es sich am Athos ausnahmsweise nicht um einen trikonchalen Kuppelnaos handelt, deckt sich das architektonische Modell von Molyvoklesia mit jenem der Megiste Laura, es wurde nur in einem wesentlich kleineren



Abb. 10. Theophanes Strelitzas Bathas, Myrrhophoren. Epistyl-Ikone im Athos-Kloster Iberon von 1535-1546 (Photo des Autors).

antiken Literatur stammende pastorale Landschaft, die in Venedig erst um 1500 in den Werken des Giovanni Bellini eingeführt wurde.

Besonders interessant erscheint mir, daß der Künstler einerseits eine geradezu außergewöhnliche Bewältigung des perspektivisch angelegten Landschaftsraumes erreicht, die sich über die gesamte Bildbreite ausdehnt, er aber andererseits für die Trennung der Szenenteile im Vordergrund mit der floskelhaft berstenden Felsformation zwischen Joachim und Anna diese Wirkung eigentümlich konterkariert. Die Gegensätzlichkeit der neuen westlichen und der traditionellen byzantinischen Landschaftsauffassung prall in unverhohlener Stärke aufeinander. Das Felsvehikel im Vordergrund dient nicht als raumschaffende Kulisse, sondern vielmehr als ein malerisches Mittel, das auch auf den magisch dinglichen Charakter der Szene hinweisen soll.

Zusammenfassend kann also gesagt werden, daß der illusionistische Ausbau des landschaftlichen Bildraumes zweifelsohne durch die in Kreta verschiedentlich eingelangte westliche Kunstproduktion des zu Ende gehenden Spätmittelalters und der Renaissance angeregt wurde. Die prägende

Maßstab ausgeführt. So sind die programmatischen Übereinstimmungen zwischen Molyvoklesia und der Laura in mancher Hinsicht größer als jene zwischen Stauroniketa und der Laura.

55. Die Szene ist bereits abgebildet bei Millet, *op.cit.* (Anm. 22), Taf. 157.2.

Rolle der venezianischen Kunst und der in ihr in bestimmten Aspekten verborgenen Landschaftserfassung der Niederländer⁵⁶, kann nicht hoch genug eingeschätzt werden. Hatte die palaiologische Kunst zusehends die Quantität in der Verwendung der Versatzstücke von Landschaft gesteigert, so ist es nun die teils illusionistische Ausführung im Bilde, die der Landschaft zu einer neuen Funktion und Bedeutung gereichten. Landschaft wurde einem Bedeutungswandel unterworfen. Vorderhand geht es um die Erschaffung eines illusionistischeren Bühnenraumes, dem sukzessive ein wachsendes Bedürfnis nach stärkeren Mitteln der Illusion, nach naturalistischen Einzelheiten folgt, und so am Ende die neue Funktion der Landschaft aus ihrer Beziehung zur dargestellten Figur und dem Thema des Bildes in seinem erzählerischen Charakter ihren Sinn gibt. Die Möglichkeit, Landschaftstypen zu variieren und Lichtverhältnisse zu differenzieren, konnte als Mittel verwendet werden, dem jeweiligen Thema einen geeigneten Rahmen zu geben und auch durch Stimmungen gewisse Inhalte zu verstärken. Die Suggestion der Naturstimmung trug dazu bei, dem Inhalt der Darstellung vermehrt Innerlichkeit und Tiefe zukommen zu lassen.

Darüberhinaus muß neben der an die gegebenen Umstände des Werkes differenziert angepaßten Dienstbarmachung der malerischen Mittel zur Erschaffung eines landschaftlichen Tiefenraumes die Landschaft bzw. der Raum selbst in ihren Wertigkeiten für die damalige Zeit als verändert verstanden werden. Bereits die quantitative Häufung von landschaftlichen Kompositionsteilen, wie wir sie aus der palaiologischen Kunst kennen, zeigt eine veränderte Funktion von Landschaft auf, ihr qualitativer Wandel aber demonstriert nun auch eine veränderte Einstellung zum Motiv. Während der Bildtypenvorrat und das Formenrepertoire, die dem Künstler in byzantinischer Zeit zur Verfügung standen, sich systematisch mit dem übergeordneten metaphysischen Bildbegriff auseinandergesetzt hatten, wurden die neuen Ausdrucksmittel, die vom Westen übernommen wurden, erschlossen, um damit den neuen Anforderungen einer für den ehemaligen Byzantiner zutiefst veränderten Welt gerecht zu werden. Immerhin bewegen wir uns in einer Zeit, die zum byzantinischen Weltbild mittlerweile in manchem entgegen-



Abb. 11. Kretischer Künstler im unmittelbaren Umkreis von Theophanes Strelitzas Bathas, Gebet des Joachim und Verkündigung an Anna. Wandmalerei in der Kirche des Kellions Molyvoklesia bei Karyai am Berg Athos von 1536-1541 (Photo des Autors).

gesetzt war und als solches erscheinen mußte, weshalb gewisse Veränderungen, ja Neuerungen die logische Folge waren. Es stellt sich natürlich die Frage nach der Legitimation der illusionistischen Mittel und ihrer empirischen Erfäßtheit, ohne mit den traditionellen Werten der byzantinischen Kunstauffassung und den Dogmen der Kirche in Konflikt zu geraten. Dieses Thema kann hier nur angerissen werden. Es ist kaum vorstellbar, daß die Schriften des Nicolaus Cusanus wie *De docta ignorantia*⁵⁷ in der venezianisch beherrschten Ägäis Gemeingut waren und wahrscheinlich auch nicht notwendig. Die Kontroverse um das Verhältnis des Menschen in der sichtbaren Welt, das Verhältnis von Figur und Landschaft und von empirischer Beobachtung und religiösem Inhalt hätte – sofern eine solche intellektuelle Auseinandersetzung stattgefunden hat, wovon ich ausgehen möchte – bestimmt ähnliche Schlüsse erbracht.

Die veränderte Einstellung zur Natur muß als ein geschichtliches Phänomen gewertet werden. Der heuristische Wert der illusionistischen Darstellung liegt in der Akzeptanz des subjektiven Erlebens der sichtbaren Welt als erkenntnistheoretischer Grundlage. Hierin spiegelt sich eine zumindest in Ansätzen veränderte Aufgabe der frühen postbyzantinischen Kunst, die jenseits der lapidaren Feststel-

56. *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano* (ed. B. Aikema - B.L. Brown), Katalog zur Ausstellung im Palazzo Grassi, Venedig 1999.

57. Nicolaus Cusanus, *Docta ignorantia* (ed. E. Hoffmann), Leipzig 1932.

Idem, Cusanus Studien I. Das Universum des Nikolaus von Cues, in *SBHeidelberg*, Leipzig 1930. E. Cassirer, Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance, in *Studien BW X* (Berlin 1927).

lung einer Stilveränderung liegt, welche hinterfragt werden muß. Neben der offensichtlichen Beeinflußung durch die zeitgemäße Modernität im Kunstschaffen des Westens muß hier auf die neue Beziehung zwischen Kunstwerk und Betrachter verwiesen werden, wie sie über die veränderte gesellschaftliche Situation in einer von Venezianer regierten Koiné sich gestaltete.

Es bleibt daher die Frage nach den Rückschlüssen, die sich aus der variablen Beziehung von Figur und Landschaft ergeben, etwa hinsichtlich der Funktion des Werkes oder der veränderten Haltung des Künstlers gegenüber dem Thema oder der Umwelt. Als Bestandteil der kulturellen Entwicklung dürfen die Werke den Anspruch erheben, als Doku-

mente über den Menschen und seine Relation zum Sichtbaren und zur Welt verstanden zu werden. Insbesondere dieser Aspekt und eine genauere Analyse der Bedeutung von Raum und Landschaft für die Bilddramaturgie, die in der Kürze eines solchen Beitrages leider ziemlich vernachlässigt werden mußten, sollten meines Erachtens in künftigen Betrachtungen überlegt werden. Dazu wird es auch notwendig sein, auf wesentlich breiterer Ebene, als dies hier getan wurde, das kretische Kunstschaffen des 15. und 16. Jahrhunderts hinsichtlich dieser Thematik zu untersuchen und sich mit Raum und Landschaft in der palaiologischen Kunst – einem Desiderat der Kunstgeschichtsforschung – in verschiedenen Diskursen intensiv auseinanderzusetzen.