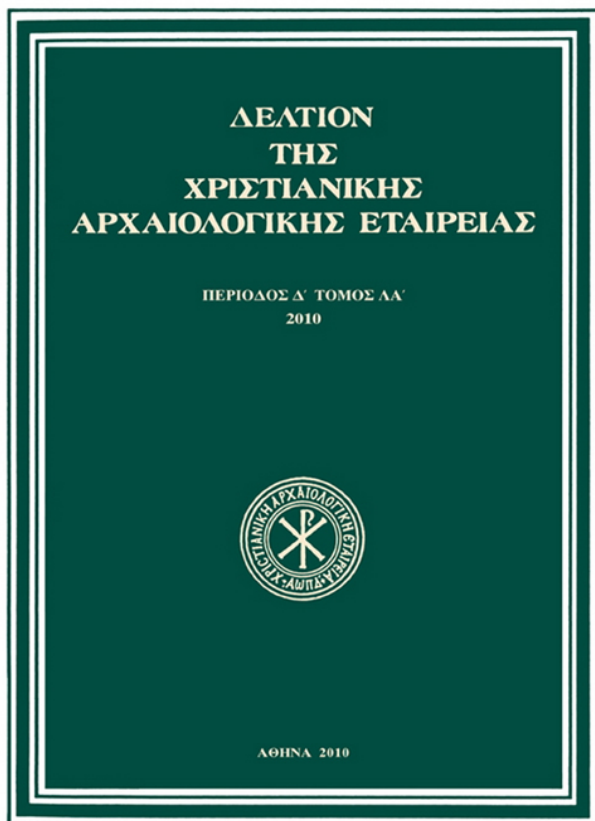


Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 31 (2010)

Δελτίον ΧΑΕ 31 (2010), Περίοδος Δ'



Ο Ευαγγελισμός της Θεοτόκου, εικόνα του
Εμμανουήλ Τζάνε στο μουσείο εικόνων της
Φρανκφούρτης

Karin KIRCHHAINER

doi: [10.12681/dchae.673](https://doi.org/10.12681/dchae.673)

Βιβλιογραφική αναφορά:

KIRCHHAINER, K. (2011). Ο Ευαγγελισμός της Θεοτόκου, εικόνα του Εμμανουήλ Τζάνε στο μουσείο εικόνων της Φρανκφούρτης. *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, 31, 101–114.
<https://doi.org/10.12681/dchae.673>



ΔΕΛΤΙΟΝ ΤΗΣ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

Die Verkündigungs-Ikone des Emmanuel Tzanes im
Ikonen-Museum Frankfurt

Karin KIRCHHAINER

Περίοδος Δ', Τόμος ΛΑ' (2010) • Σελ. 101-114

ΑΘΗΝΑ 2010

DIE VERKÜNDIGUNGS-IKONE DES EMMANUEL TZANES IM IKONEN-MUSEUM FRANKFURT

Zu den Exponaten des Ikonen-Museums der Stadt Frankfurt am Main zählt eine herausragende Ikone mit dem Thema der Verkündigung an Maria, die von dem bekannten kretischen Maler Emmanuel Tzanes (um 1610-1690) geschaffen wurde (Abb. 1)¹. Die Tafel (96×72 cm) befindet sich seit 1999 als Dauerleihgabe im Frankfurter Museum und gehört zum Ikonen-Bestand des Museums für spätantike und byzantinische Kunst in Berlin. In Berliner Besitz gelangte sie über den Preußischen König Friedrich Wilhelm III., der sie 1821 von dem englischen Kaufmann und Kunstsammler Edward Solly (1776-1884) erwarb. Der in Berlin tätige Solly hatte eine beachtliche Kollektion an europäischen Gemälden und einige postbyzantinische Ikonen zusammengetragen, die er wegen einer wirtschaftlichen Notlage veräußern musste². Aus welchen Händen der Kunstsammler die Ikone einstmals erhielt, bleibt unbekannt.

Die Tafel zählt zu den frühen Meisterwerken des Emmanu- el Tzanes, der sie laut der Jahresangabe AXM am unteren Bildrand 1640 fertig gestellt hat³. Sie ist auf der Insel Kreta entstanden, auf der der Maler bis 1646 in Rethymnon lebte, bevor er zunächst nach Korfu und später 1658 nach Venedig übersiedelte, wo er bis zu seinem Lebensende blieb. In Venedig bekleidete Tzanes über 20 Jahre das Priesteramt in der Kirche San Giorgio dei Greci. Er zählte zu den hoch gebildeten Malern seiner Zeit und ist auch als Dichter hervorgetreten⁴. In seiner Signatur auf der Ikone weist er ausdrücklich auf seinen geistlichen Status hin: Ποίημα Ἐμμανουήλ, ἱερέως, τοῦ Τζάνε (Erschaffen von Emmanuel, Priester, Tzanes).

Emmanuel Tzanes hat ein umfangreiches Oeuvre an signierten Ikonen hinterlassen und gilt als einer der bedeutendsten Vertreter der italo-kretischen Malerschule⁵. Sein

¹ Inv.-Nr. 11284, SMB.

² Zur Sammlung Solly siehe ausführlich: W. H. Köhler, „Die Sammlung Solly, Merkmale und Kennzeichen ihrer Bilder“ in: M. Boskovits, *Gemäldegalerie Berlin, Katalog der Gemälde. Band 1, Frühe Italienische Malerei*, Berlin 1988, 185-187.

³ Die Literatur zu Emmanuel Tzanes ist umfangreich, besonders ausführlich hat sich N. B. Drandakes mit Vita und Werk des Malers befasst: N. B. Drandakes, *Ὁ Ἐμμανουήλ Τζάνε Μπουνιαλῆς θεωρούμενος ἐξ εἰκόνων του σωζομένων κριώς ἐν Βενετία*, Athen 1962. Derselbe, „Συμπληρωματικά εἰς τὸν Ἐμμανουήλ Τζάνε. Δύο ἀγνωστοὶ εἰκόνες του“. *Θησαυρίσματα* 11 (1974), 36-72. Derselbe, „Ἐμμανουήλ Τζάνε Μπουνιαλῆς“. *Νέα Χριστιανική Κρήτη* 1 (1989), 221-239. Vgl. auch die Bemerkungen von M. Chatzidakis zu den Ikonen des Tzanes in der Sammlung des griechischen Instituts in Venedig: M. Chatzidakis, *Icones de Saint-Georges des Grecs et de la Collection de l'Institut*, Venedig 1962, 128-140. Zur Sammlung des Instituts siehe jüngst auch: N. G. Tselente-Papadopoulou, *Οἱ εἰκόνες τῆς Ἑλληνικῆς Ἀδελφότητος τῆς Βενετίας ἀπὸ τὸν 16ο ἕως τὸ πρῶτο μισό του 20οῦ αἰῶνα. Ἀρχαιακή τεκμηρίωση*, Athen 2002, 188-198. Den Ikonen des Malers auf der Insel Korfu widmet sich: P. L. Vocotopoulos, *Εἰκόνες τῆς Κερκύρας*, Athen 1990, 104-123. Die Ikonen von Tzanes im Historischen Museum auf Kreta und im Byzantinischen Museum in Athen sind publiziert in: M. Borboudakes (Hrsg.), *Εἰκόνες τῆς κρητικῆς τέχνης (Ἀπὸ τὸν Χάνδακα ὡς τὴν Μόσχα καὶ τὴν Ἁγία Πετρούπολη)*, Herakleion 1993, 524,

Kat.-Nr. 171 (M. Borboudakes), 569-571, Kat.-Nr. 216-217 (M. Acheimastou-Potamianou). Die Ikonen von Tzanes in der Sammlung Rena Andreadis in Athen behandelt A. Drandaki, *Greek Icons 14th-18th Century. The Rena Andreadis Collection*, Athen 2002, 120-131. Einen Überblick über das Gesamtwerk des Künstlers und die ältere Literatur liefern M. Chatzidakis - E. Drakopoulou, *Ἑλληνες ζωγράφοι μετὰ τὴν Ἄλωση (1450-1830)*, Bd. 2, Athen 1997, 408-422. Speziell zur Verkündigung-Ikone in Frankfurt siehe: P. L. Vocotopoulos, „Ἐπτά κρητικῆς εἰκόνες τοῦ 17ου αἰ.“, *Ἀμνητός. Τιμητικός τόμος γιὰ τὸν καθηγητὴ Μανόλη Ἀνδρόνικο*, Thessaloniki 1986, 138-139 sowie Drandakes, „Συμπληρωματικά“, op.cit., 43-45. Derselbe, „Ἐμμανουήλ Τζάνε“, op.cit., 225 und jüngst: *Ikonen. Ikonen-Museum Frankfurt a.M.*, Frankfurt am Main 2005, 158-159 (K. Kirchhainer, mit Verweisen auf die ältere deutschsprachige Literatur).

⁴ Drandakes, *Ὁ Ἐμμανουήλ Τζάνε*, op.cit., 4-5. Derselbe, „Συμπληρωματικά“, op.cit., 37-38. Zum literarischen Werk des Malers siehe N. B. Tomadakes, „Ἐμμανουήλ, Κωνσταντῖνος καὶ Μαρίνος Τζάνε Μπουνιαλῆς (φιλολογικὸν καὶ βιβλιογραφικὸν διάγραμμα)“, *Κρητ.Χρ.* 1 (1947), 123-154.

⁵ Bei Chatzidakis - Drakopoulou, op.cit., 408-423, sind insgesamt 116 signierte Ikonen aufgelistet. Hinzu tritt eine kürzlich entdeckte Tafel mit den drei Hierarchen aus dem Jahr 1669, siehe dazu Ch. Koutsikou, „Ἀγνωστὴ εἰκόνα τῶν Τριῶν Ἱεραρχῶν ἐκ ὑπογραφῆς τοῦ Ἐμμανουήλ Τζάνε“, *ΔΧΑΕ ΚΖ* (2006), 353-364.



Abb. 1. Frankfurt, Ikonen-Museum, Emmanuel Tzanes, Verkündigung an Maria.

Werk ist gekennzeichnet von malerischer Finesse und durch Erfindungskraft bereicherte Kompositionen. Tzanes Bildwerke stehen einerseits in der Tradition der byzantinischen Strenge, weisen aber andererseits Elemente der abendländischen Kunst auf⁶. Entsprechend seiner Neigung, die traditionelle ostkirchliche Ikonographie durch Anleihen aus der westlichen Malerei zu bereichern, lässt sich auch an der Frankfurter Ikone eine Vermischung beider Kunsttraditionen ablesen.

Die Ikone ist durch ein großes hochrechteckiges Mittelfeld gekennzeichnet, in dessen unterem Bereich das Verkündigungs-Geschehen (Lk. 1, 26-38) auf einer Art Terrasse vor einer Balustrade stattfindet⁷. Maria steht rechts vor ihrem Thron und erhebt ihre Rechte, während ihre linke Hand ein geschlossenes Buch umfasst. Von links bewegt sich Gabriel auf sie zu, der seinen rechten Arm zur Begrüßung ausstreckt und in seiner linken Hand einen Botenstab hält. Hinter den beiden Figuren erheben sich zwei außergewöhnliche Gebäude, zwischen denen sich eine spärlich bewachsene Hügellandschaft öffnet. Auf dem Balkon des linken Gebäudes ist die Figur von König Salomon zu erkennen, der sich den Verkündigungs-Figuren zuwendet und ein langes Schriftband in der linken Hand hält, das Sprüche 31, 29 paraphrasiert: Πολλὰι θυγατέρες ἐποίησαν δύναμιν / πολλὰι ἐκτήσαντο πλοῦτον πολλὰι εὐροῦντο δόξαν οὐ δὲ ὑπέροκισαι καὶ ὑπερήρας πάσας („Viele Töchter hatten Kraft, viele besaßen Reichtum, viele haben Ruhm gefunden, du aber übertriffst sie alle“)⁸.

Im oberen Drittel des Mittelfeldes hat Tzanes eine Nebenszene in die Verkündigungs-Komposition integriert, die die vorzeitlichen Überlegungen Gottvaters zur Erlösung the-

matisiert. Dargestellt ist der so genannte Ratschluss der Erlösung, auch Prolog im Himmel genannt⁹. In der Szene berät Gottvater im Kreis seiner Engel das Für und Wider der Inkarnation und sendet Gabriel zur Verkündigung aus. Die Szenerie wird von luftigen Wolkenformationen bestimmt, in deren Mitte Gottvater sitzt, dessen Haupt von fliegenden Engelköpfen umgeben ist. Um ihn herum schweben neun Engel in Wolkensegmenten. Links unten befindet sich Gabriel, er hat sich aufgerichtet und bereits den Stab von Gottvater übernommen. Beide Figuren sind einander zugewandt, wobei Gottvater mit seinem rechten Arm nach unten auf die Gottesmutter weist. Durch diesen Fingerzeig und den von ihm auf Maria ausgehenden Lichtstrahl mit der Geisttaube wird die Korrespondenz von himmlischem und irdischem Geschehen angezeigt.

Über das besprochene Motiv hinausgehend, wird die Verkündigungs-Darstellung von acht kleinen separaten Nebenszenen an den äußeren Rändern der Tafel erweitert. In der ersten Szene links oben ist der Traum Jakobs von der Himmelsleiter abgebildet: Jakob kauert schlafend vor einem Felsen, und links hinter ihm steigen drei Engel auf einer Leiter einem Himmelsegment entgegen. Rechts oben fliegt über dem Felsen auf einer Wolke Maria mit dem Kind heran. Unter Jakob entfaltet sich ein Schriftband, auf dem 1. Mose 28, 17 zitiert wird: ὡς φοβερός ὁ τόπος οὗτος. Οὐκ ἔστι τοῦτο / ἄλλ' οἶκος Θεοῦ καὶ αὐτὴ ἡ πύλη τοῦ οὐρανοῦ („Wie furchtbar ist diese Stätte! Hier ist nichts anderes als Gottes Haus, hier ist die Pforte des Himmels“).

Die nach unten folgende Szene zeigt im Vordergrund den thronenden David, der auf einer Gambe (Kniegeige)¹⁰

⁶ Drandakes, „Εμμανουὴλ Τζάνε“, op.cit., 224-225.

⁷ Die wissenschaftliche Literatur zum ikonographischen Thema der Verkündigung ist umfangreich, deswegen sei hier nur auf einige Grundlagenwerke verwiesen: Die byzantinisch-ostkirchlichen Darstellungen behandeln: G. Millet, *Recherches sur l'icographie de l'Évangile aux XIVe, XVe, XVIe siècles d'après les monuments de Mistra, de la Macedoine et du Mont Athos*, Paris 1917, 67-92. K. Kalokyres, *Ἡ Θεοτόκος εἰς τὴν εἰκονογραφίαν Ἀνατολῆς καὶ Δύσεως*, Thessaloniki 1972, 115-120. H. Papastavrou, *Recherche iconographique dans l'art byzantin et occidental du XIe au XVIe siècle. L'annonciation*, Venedig 2007. Den Verkündigungsbildern der westlichen und östlichen Ikonographie widmet sich G. Schiller, *Ikonographie der christlichen Kunst, Band I. Inkarnation - Kindheit - Taufe - Versuchung - Verklärung - Wirken und Wunder Christi*, Gütersloh³ 1981, 44-63 sowie J. H. Emminghaus, „Verkündigung an Maria“, *LChrI* 4, 1972, Sp. 422-437. Speziell zur Verkündigung in der Ikonomalerei siehe G. Passarelli, *Die Ikonen zu den großen byzantinischen Festen*, Zürich/Düsseldorf 1998, 145-170.

⁸ Für seine freundliche Unterstützung bei der Übersetzung der griechischen Texte danke ich Apostolos G. Mantas.

⁹ Zum Thema siehe E. Guldan, „Et verbum caro factum est“. Die Darstellung der Inkarnation Christi im Verkündigungsbild“. *RQ* 63 (1968), 158-159 sowie Red., „Ratschluss der Erlösung“. *LChrI* 3, 1971, Sp. 499-502 (mit weiterer Literatur).

¹⁰ In der christlichen Kunst wird dem musizierenden David meistens die Harfe als Instrument zugeteilt, er begegnet aber auch mit Streichinstrumenten, siehe R. L. Wyss „David“. *LChrI* 1, 1968, Sp. 478. Seine Wiedergabe mit Gambe (viola da gamba) ist eine Ausnahme, die sich durch die zeitgleiche westliche Kunst beeinflusst zeigt. Das Streichinstrument der Renaissance und des Barocks erfreute sich vor allem im 17. Jahrhundert großer Beliebtheit und wurde in Italien bei improvisierten öffentlichen Gesängen und bei Theateraufführungen gespielt, siehe C. Dahldaus - H. Danuser (Hrsg.), *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, Bd. 3, 2, Wiesbaden 1990, 468. Entsprechend hielt die Gambe, die erst im 15. Jahrhundert entwickelt worden war, auch Einzug in die bildende Kunst und wurde musizierenden Figuren als Streichinstrument beigegeben. Beispielhaft sei auf Darstellungen des Orpheus mit Gambe verwiesen, siehe N. Pirrotta, *Li due Orfei da Poliziano a Monteverdi*, Turin 1975, Abb. 5, 6, 23 und 25.

spielt (Abb. 2). Hinter ihm erhebt sich die miniaturartige Kulisse der heiligen Stadt Jerusalem, über der die Gottesmutter mit Kind zwischen zwei Seraphim in einer Wolke fliegt. Rechts der Gambe ist ein Schriftband entrollt, das sich auf Psalm 48, 2 bezieht: Δεδοξασμένω ἐλαλήθη / περισοῦ / ἡ πόλις / τοῦ Θεοῦ („Ruhmreich wurde über Dich gesagt, [dass Du bist] die Stadt Gottes“).

Nachfolgend ist die Vision Ezechiels von der verschlossenen Pforte illustriert: Vor einem hohen Gebäude mit Altar, auf dem ein siebenarmiger Leuchter steht, thront Ezechiel. Er wendet sich nach rechts der geschlossenen Pforte zu, über der in einer Wolke die Gottesmutter mit Christus schwebt. Der Prophet hält einen Rotulus, auf dem Ezechiel 44, 2 geschrieben steht: Ἡ πύλη / αὕτη κλεισμένη ἔσται / οὐκ ἀνοχθήσεται / καὶ οὐδεὶς / οὐ μὴ ἂν / ἔλθῃ δι' / αὐτῆς („Dieses Tor soll verschlossen bleiben; es darf nicht geöffnet werden, und niemand darf durch dasselbe hineingehen“).

Die Szene links unten zeigt Daniel vor dem Standbild des Nebukadnezar. Daniel sitzt auf einem Hocker vor einem Felsen, über dem Maria mit dem Kind in einer Wolke heranschwebt. Rechts ist die auf einer Säule ruhende Statue zu sehen, auf die von oben ein Stein herabfällt. Auf den Beinen des Propheten ist ein Schriftband entrollt, das Daniel 2, 35 zitiert: Καὶ ὁ λίθος ὁ πατάξας τὴν εἰκόνα ἐγένετο εἰς ὄρος μέγα καὶ ἐπλήρωσε πᾶσαν τὴν γῆν („Der Stein aber, der das Bild zerschlug, ward zu einem großen Berge und erfüllte die ganze Erde“).

In der Nebenszene oben rechts wird die Vision Mose vom brennenden Dornbusch gezeigt (Abb. 3). Moses steht vor einer Felslandschaft inmitten seiner Schafherde. Er wendet sich nach links oben, wo die Gottesmutter mit Kind im brennenden Dornstrauch erscheint. Der Prophet hält eine Schriftrolle, auf der 2. Mose 3, 3 geschrieben steht: Παρελθὼν ὄψομαι τὸ ὄραμα τὸ μέγα τουτοῦ ὅτι οὐ κατακαίεται ἢ βᾶτος („Ich will doch hinübergehen und diese wunderbare Erscheinung ansehen, weswegen der Dornbusch nicht verbrennt“).

Die nach unten folgende Szene zeigt den Propheten Aaron thronend vor einem Ziborium mit Altar, in dem links sein blühender Stab aufgerichtet ist (Abb. 4). Vor dem Dach des Ziboriums schwebt links Maria mit dem Kind in einer Wolke. Aaron hält ein Schriftband, das auf 4. Mose 17, 8 Bezug nimmt: Χαῖρε ῥάβδος ἡ ἀνμφεύτως βλαστήσασα („Gegrüßt seiest Du, Stab, der unberührt gepflanzt hast“).

Das dritte Randbild auf der rechten Seite zeigt Jesaja vor Architektur-Elementen liegend. Auf ihn fliegt ein Seraph mit einem glühenden Stein zu, und über ihm erscheint die Gottesmutter mit Christus in einem Wolkensegment. Unter dem Propheten erstreckt sich ein Rotulus, auf dem Jesaja 6, 6 geschrieben steht: Καὶ ἀπεστάλη πρὸς με ἐν τῶν Σεραφίμ



Abb. 2. Frankfurt, Ikonen-Museum, Emmanuel Tzanes, Verkündigung, Detail, Prophet David.

καὶ ἐν τῇ χειρὶ αὐτοῦ εἶχε ἄνθρακα πυρὸς ὃν τῇ λαβίδι ἔλαβεν ἀπὸ τοῦ θυσιαστηρίου („Da flog einer der Seraphe zu mir her, einen glühenden Stein in der Hand, den er mit der Zange vom Altar genommen“).

Im letzten Randbild rechts unten sitzt Habakuk vor einem bewaldeten Berg auf einem Felsen (Abb. 5). In der Spitze



Abb. 3. Frankfurt, Ikonen-Museum, Emmanuel Tzanes, Verkündigung, Detail, Prophet Moses.

des Berges sitzt die Gottesmutter mit dem Kind zwischen Bäumen. Der Prophet hält ein Schriftband, dessen Text Habakuk 3, 3 paraphrasiert: 'Ο Θεός ἀπὸ Θαμῶν ἦξει καὶ ὁ ἅγιος ἐξ ὄρους κατασχίου δάσους („Gott kommt vom Theman her und der Heilige von einem dicht bewaldeten und schattigen Berg“).



Abb. 4. Frankfurt, Ikonen-Museum, Emmanuel Tzanes, Verkündigung, Detail, Prophet Aaron.

Eine zusätzliche dreizeilige Inschrift befindet sich am unteren Rand des Mittelfeldes, in der Emmanuel Tzanes Lobverse auf die Verkündigung zitiert: ὦ μυστήριον! ὁ τρόπος τῆς κενώσεως ἄγνωστος ὁ τρόπος τῆς συλλήψεως ἄφραστος. Ἄγγελος λειτουργεῖ τῷ θαύματι παρθενικῆ / γαστήρ τὸν υἱὸν ὑποδέχεται Πνεῦμα Ἅγιον καταπέμπεται Πατήρ



Abb. 5. Frankfurt, Ikonen-Museum, Emmanuel Tzanes, Verkündigung, Detail, Prophet Habakuk.

ἄνωθεν εὐδοκεῖ, καὶ τὸ συνάλλαγμα κατὰ κοινὴν πραγματεύεται βούλῃσιν· ἐν ᾧ καὶ δι' οὐ σωθέντες, συνωδὰ τῷ Γαβριὴλ πρὸς τὴν παρθένον βοήσωμεν· Χαῖρε, κεχαριτωμένη, ὁ Κύριος μετὰ σοῦ.

Übersetzung: Was für ein Mysterium! Die Art und Weise des Austritts bleibt unbekannt; die Art und Weise der Empfängnis unaussprechlich. Der Engel verrichtet das Wunder; der jungfräuliche Leib empfängt den Sohn; der Heilige Geist kommt herab; der Vater von oben ist wohlwollend, und der Wandel wird nach dem Willen aller vollzogen; dadurch und deswegen sind wir erlöst, Gabriel einstimmend rufen wir der Jungfrau zu: „Sei begrüßt, du Begnadete, der Herr ist mit dir!“

Der Urheber dieser Lobeshymne auf die Inkarnation ist nicht etwa Emmanuel Tzanes selbst, obwohl dieser sich auch als Dichter betätigt hat¹¹. Sie gehen vielmehr auf den berühmten Prediger und Kirchendichter Andreas von Kreta († 740) zurück¹². Dieser war Metropolit auf Kreta und gilt als einer der wichtigsten ostkirchlichen Autoren. Die Reime entstammen seiner Predigt zum Verkündigungsfest und sind um 700 entstanden¹³. Sie fanden Einzug in die Offizien zum Verkündigungsfest und werden während des Abendgottesdienstes am 25. März verlesen¹⁴. Entsprechend lässt sich folgern, dass die Lobverse schon seit byzantinischer Zeit bekannt und im liturgischen Gedächtnis der Gläubigen verankert gewesen waren, und somit sind diese Dichtungen dem Priester Tzanes zweifelsohne geläufig gewesen.

Bemerkenswert ist, wie treffend Tzanes seine Darstellung mit den aufgezeichneten Lobversen in Einklang gebracht hat, indem er die in dem Dreizeiler erwähnte Nebenszene mit Gottvater im Himmel der eigentlichen Verkündigung hinzufügte. Bei seiner Wiedergabe des Geschehens orientierte sich der Maler maßgeblich an Vorbildern der italienischen Malerei, in der seit dem 14. Jahrhundert die Kombination von Verkündigung und Ratschluss der Erlösung

¹¹ Tzanes hatte 1684 im hohen Alter unter dem Titel „Εἰς τὸν Εὐαγγελισμόν τῆς ὑπεραγίας Θεοτόκου στίχοι“ eigene Lobverse auf die Verkündigung herausgegeben, siehe Tomadakes, „Εμμανουήλ, Κωνσταντῖνος“ op.cit. (Anm. 4), 134, 145.

¹² Zu Leben und Werk des Andreas von Kreta siehe grundlegend H.-G. Beck, *Kirche und theologische Literatur im byzantinischen Reich*, München 1959, 500-502 mit älterer Literatur.

¹³ Andreas von Kreta, *Εἰς τὸν Εὐαγγελισμόν*, PG 97, Sp. 1329 B.

¹⁴ Siehe *Μηνναῖον τοῦ Μαρτίου περιέχον ἅπασαν τὴν ἀνήκουσαν αὐτῷ Ἀκολουθίαν μετὰ τῆς προσθήκης τοῦ Τυπικοῦ*, Verlag Φῶς, Athen 1992, 203.

belegt ist¹⁵. Das abendländische Bildthema des Ratschlusses geht auf eine Homilie zum Verkündigungsfest zurück, die der lateinische Kirchenlehrer Bernard von Clairvaux (um 1090-1153) verfasst hat¹⁶. In seiner Predigt umschreibt Bernard in einer Parabel die vorzeitlichen Überlegungen Gottes vom Sündenfall im Paradies und seine Frage, ob er die Schöpfung bestrafen oder erlösen soll. Gottes Erwägungen münden schließlich in seinem Entschluss zur Erlösung und der Beauftragung von Erzengel Gabriel¹⁷. Die Parabel der Predigt fand Anklang bei Mystikern und Dichtern des Mittelalters und hielt schließlich auch Einzug in die christliche Ikonographie¹⁸.

Wie bereits N. B. Drandakes¹⁹ ausgeführt hat, kam Tzanes mit der Darstellung des Prologs im Himmel offensichtlich über eine Graphik des flämischen Kupferstechers Johan Sadeler den Älteren (1550-1600) in Berührung²⁰. Der betreffende Stich mit dem Thema der Aussendung des Erzengels Gabriel an Maria (Abb. 6) zeigt im linken Bildfeld die Übergabe des Botenstabs durch Gottvater an Gabriel über einer Stadtkulisse; im rechten Bildfeld sitzt Maria an ihrem Betpult vor einer Architektur mit Schlafgemach²¹. Vorlage für diese Graphik war ein inzwischen verloren gegangenes Gemälde des deutschen Malers Friedrich Sustris (um 1540-1599)²².

Dem Stich Sadelers hat Tzanes aber nur den linken oberen Ausschnitt mit dem Vorgeschehen im Himmel entlehnt, den er um zusätzliche Engel erweiterte; die übrigen Elemente der Darstellung ließ er dagegen komplett aus. Stattdessen gibt er Gabriel zweimal wieder, und zwar sowohl im Himmel bei Gottvater als auch auf der Erde, auf Maria zu-



Abb. 6. Brüssel, Royal Albert Bibliothek, Johan Sadeler, Kupferstich, Aussendung des Erzengels Gabriel an Maria.

schreitend. Damit schuf Tzanes eine kombinierte Darstellung von himmlischem und irdischem Geschehen und geht über eine einfache Kopie des Stiches hinaus, wie sie von an-

¹⁵ Als ältestes Beispiel für die Verknüpfung der beiden Bildthemen gelten die Wandmalereien der Scrovegni-Kapelle in Padua, die zwischen 1305 und 1307 von Giotto ausgemalt wurde und Mariae Verkündigung geweiht ist. Dort ist der Ratschluss der Erlösung am Apsisbogen über den Verkündigungs-Figuren angebracht, siehe Schiller, op.cit. (Anm. 7), Abb. 15. Als späteres Beispiel aus der italienischen Tafelmalerei sei auf ein Verkündigungsbild von Spinello Aretino (ca. 1346-1410) verwiesen, siehe G. Prampolini, *L'Annunciazione nei pittori primitivi Italiani*, Mailand 1939, Taf. 129.

¹⁶ Bernard von Clairvaux, In Annuntiatione Beatae Virginis Mariae Sermo 1, *PL* 183, Sp. 383-390.

¹⁷ Siehe dazu ausführlich „Et verbum caro factum est“, op.cit. (Anm. 9), 158-160.

¹⁸ *Ibid.* 160. Die älteste erhaltene Abbildung des Themas (erstes Drittel des 12. Jhs.) befindet sich auf fol. 113v des Kodex Vat. gr. 1162 in Rom. Dort sendet die Trinität den Erzengel Gabriel zu Maria aus, siehe C. Stornajolo, *Miniature delle omilie di Giacomo Monaco (Cod. Vatic. Gr. 1162) e dell'evangelario greco urbinato (Cod. Vatic. Urbin. Gr. 2)*, Rom 1910, Taf. 48.

¹⁹ Drandakes, „Συμπληρωματικά“, op.cit. (Anm. 3), 44.

²⁰ Johan Sadeler entstammte einer berühmten flämischen Kupferstecher- und Kunsthändlerfamilie, und seine Kupferstiche von bedeutenden westeuropäischen Gemälden stießen bei den postbyzantinischen Ikonenmalern auf große Resonanz, zur Familie der Sadeler siehe U. Thieme - F. Becker (Hrsg.), *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart* 29, 1935, 300-301. Einen Überblick über die Geschichte der Kupferstecherfamilie gibt: I. de Ramaix, in: J. T. Spike (Hrsg.), *The Illustrated Bartsch* 70, Part 1 (Supplement) Johan Sadeler I. New York 1999, vii-viii. Allgemein zur künstlerischen Beeinflussung der nachbyzantinischen Ikonenmalerei durch flämische Kupferstiche siehe G. Regopoulos, *Φλαμανδικές επιδράσεις στη μεταβυζαντινή ζωγραφική*. Bd. 1: *Προβλήματα πολιτιστικού συγκρητισμού*, Athen 1998; Bd. 2: *Προβλήματα πολιτιστικού συγκρητισμού και συμπληρωματικός κατάλογος εικόνων του Θ. Πουλάρη*, Athen 2006.

²¹ Erhaltene Drucke des Stiches befinden sich in der Albertina in Wien und der Royal Albert Bibliothek in Brüssel, siehe Drandakes, „Συμπληρωματικά“ op.cit. (Anm. 3), 44. Spike, op.cit., Abb. auf S. 168.

²² Zum Maler und Architekten Friedrich Sustris und seinem Werk siehe Thieme - Becker, op.cit. 32, 1938, 306-314.

deren Ikonenmalern seiner Zeit, wie beispielsweise Theodor Poulakes, vorgenommen wurde²³.

Emmanuel Tzanes verfolgte dagegen das Ziel, einen eigenen Verkündigungs-Schauplatz zu kreieren, wobei er sich an Verkündigungs-Bildern der italienischen Renaissance anlehnte, die das Geschehen vor aufwendiger Architekturkulisse und illusionistischer Landschaft stattfinden lassen²⁴. Ziel der Renaissancemaler war es, dreidimensionale Abbilder der Umwelt zu erzeugen, die durch tiefenräumlich angelegte Landschaften und imaginär ausgeformte Architekturprospekte evoziert werden sollten. Eines ihrer Hauptthemen war die Wiedergabe von fiktiven Bauwerken, bei deren Darstellung sie mit Raum und Perspektive experimentieren konnten²⁵. Diese Art der tiefenräumlichen Darstellungsweise strebte auch Tzanes an, der das Geschehen auf einer Art Veranda vor einer weitläufigen Hügellandschaft stattfinden lässt. Hinter Gabriel erhebt sich eine Art Palazzo mit Balkon und hinter Maria eine tempelartige Loggia. Für beide Gebäude lassen sich keine konkreten Bauten als Vorbilder ausmachen. Es handelt sich vielmehr um phantasievolle und versatzstückartige Architekturkulissen, wie sie in der abendländischen Renaissancemalerei vorkommen und den Ikonenmalern über graphische Vorlagen, wie unter anderem durch die Kupferstiche Sadalers, vermittelt wurden²⁶. An diesen Modellen orientierten sich die Maler der italo-kretischen Schule, die in der ausgeklügelten Wiedergabe der Architekturen anscheinend ihr künstlerisches Ausdrucksvermögen unter Beweis stellen wollten. Tzanes scheint in der detailfreudigen und verspielten Formulierung der beiden Bauten seiner Kreativität freien Lauf gelassen zu haben; ins-

besondere der rechts befindliche tempelartige Bau mit Säulenstellung und gewölbter Kassettendecke zeugt von einer gewissen Eigendynamik und wirkt wie ein schräg ins Bild gestelltes kolossales Versatzstück, das der Landschaft nicht angepasst ist²⁷.

Während Tzanes sich bei der Wiedergabe von Architektur und Landschaft gerne an westeuropäischen Maßstäben orientierte, gibt er seine Figuren stets nach den tradierten ostkirchlichen Schemata wieder²⁸. Maria und Gabriel erscheinen in gewohnt stilisierter Erhabenheit und passen sich byzantinischen Vorbildern an. Sowohl bei der Gestaltung ihrer Kleidung wie bei der Formulierung des Inkarnats bewegt sich der Maler in traditionellen Bahnen, er scheint sich nicht für die verweltlichten Verkündigungs-Madonnen interessiert zu haben, wie sie seit dem 14. Jahrhundert in der abendländischen Malerei auftreten²⁹. Anders verhält es sich in Bezug auf die Balustrade mit der Blumenvase hinter den Figuren. Beide Bildelemente haben ihren Ursprung in westeuropäischen Verkündigungs-Bildern³⁰ und wurden oft von den Malern der italo-kretischen Schule aufgegriffen³¹.

Bei der Fertigung seiner Verkündigungs-Ikone widmete Emmanuel Tzanes der Formulierung der acht Randbilder besondere Aufmerksamkeit. Sie bezeugen in ihrer detailfreudigen Gestaltung eine außergewöhnliche Kunstfertigkeit und wirken wie miniaturartige Hinzufügungen (Abb. 2-5). Der Künstler schuf ausgewogene Kompositionen mit pittoresken Landschaften und illusorisch ausgestaltete Architekturkulissen, deren Formen teilweise der Renaissancemalerei entlehnt sind. Meistens verwendete der Maler bei der Schaffung seiner Szenen aber Bildelemente, die wie seine

²³ Siehe I. K. Regopoulos, *Ο άγιωγράφος Θεόδωρος Πουλάκης και η φλαμανδική χαλκογραφία*, Athen 1979, 169, Kat. 62, Abb. 3 (Kopie Poulakis) und Abb. 4 (Stich Sadeler). Drandakes, „Συμπληρωματικά“, op.cit. (Anm. 3), 42 weist ausdrücklich darauf hin, dass Tzanes Darstellungen nie exakt kopiert hat, sondern stets Varianten von Themen schuf und sich damit von vielen Malern abhob.

²⁴ Zur ikonographischen Entwicklung der westlichen Verkündigungs-Darstellungen vom Mittelalter bis zur Renaissance siehe D. M. Robb, „The Iconography of the Annunciation in the Fourteenth and Fifteenth Centuries“, *ArtB* 18 (1936), 480-526. Speziell zu den italienischen Verkündigungsbildern siehe den Überblick bei Prampolini, *L'Annunciazione* (Anm. 14).

²⁵ Vgl. W. Kemp, *Die Räume der Maler. Zur Bilderzählung seit Giotto*, München 1996, passim. A. Tönnemann, *Die Kunst der Renaissance*, München 2007, 25-28.

²⁶ Siehe beispielsweise die abgebildeten Kupferstiche Sadalers in: J. T. Spike (Hrsg.), *The Illustrated Bartsch* 70, Part 1-3, New York 1999-2003, passim. Regopoulos, *Θεόδωρος Πουλάκης*, op.cit., Abb. 4.

²⁷ Ähnliche Architekturen hat Tzanes vier Jahre später (1644) auf einer

Ikone mit dem Thema der Wurzel Jesse abgebildet, siehe Tselente-Papadopoulou, *Εικόνες της Ελληνικής Αδελφότητας* (Anm. 3), Kat. 123, Abb. 53.

²⁸ Bereits Drandakes, „Συμπληρωματικά“, op.cit. (Anm. 3), 55, hat darauf hingewiesen, dass Tzanes bei der Gestaltung seiner Figuren stets der byzantinischen Darstellungstradition und ihrer Spiritualität verhaftet bleibt.

²⁹ Zur Verweltlichung der Mariendarstellungen in der westeuropäischen Malerei siehe Schiller, *Lexikon* (Anm. 7), 57.

³⁰ Vasen mit Blumen oder anderen Gewächsen begegnen bereits seit dem 13. Jahrhundert in der westeuropäischen Verkündigungs-Ikonographie, siehe Robb, „The Iconography“, op.cit., 482, zur mariologischen Bedeutung des Motivs siehe Schiller, *Lexikon* (Anm. 7), 62. Die Terrasse mit den zentral stehenden Verkündigungs-Figuren kommt dagegen erst in italienischen Darstellungen des 15. Jahrhunderts auf, siehe *ibid.*, 59. Diverse Bildbeispiele bietet Prampolini, *L'Annunciazione* (Anm. 15), Abb. 79, 91, 95 und 108.

³¹ Siehe die Abbildungsbeispiele in: Passarelli, *Die Ikonen* (Anm. 7), 147-170.

Figuren in der ostkirchlichen Darstellungstradition stehen. Die ausgewählten Motive setzte er individuell zusammen, so dass einzigartige Bildformulierungen entstanden sind, für die sich unter den älteren und jüngeren Ikonen keine unmittelbaren Vergleichsbeispiele heranziehen lassen³².

Rechteckige Randbilder begegnen in Tzanes Oeuvre nur gelegentlich, und zwar auf Ikonen mit einem Heiligen im Mittelfeld, der von Vitenszenen gerahmt wird³³. Solche Randbilder mit Episoden aus dem im Zentrum abgebildeten Heiligen sind seit dem 13. Jahrhundert in der Tafelmalerei geläufig³⁴. Tzanes bildet in seinen Szenen auf der Frankfurter Ikone aber nicht Episoden aus dem Marienleben ab, sondern zeigt jeweils einen Propheten, dem in einem Wolkensegment die Gottesmutter mit Kind erscheint. Zusätzlich sind die Propheten mit Attributen und Schriftrollen ausgestattet. Derartige Nebenszenen begleiten in der Ikonenmalerei nur hin und wieder die Mariendarstellung im Mittelfeld, häufiger wird sie von Bildern des Akathistos-Hymnos umgeben³⁵.

Die ikonographischen Wurzeln von Tzanes Marien-Erscheinungen liegen in Bildnissen von Propheten, denen symbolische Gegenstände beigegeben sind sowie Schriftbänder, deren alttestamentlichen Texte sich auf die Attribu-

te beziehen³⁶. Auf Gottesmutter-Ikonen begegnen derartige Prophetenbildnisse seit dem 12. Jahrhundert, wobei sie um ein Marienbild gruppiert sind³⁷. Dabei halten die Propheten jeweils Rotulus und Attribut in ihren Händen und wenden sich Mutter und Kind im Zentrum zu³⁸. Dieses Schema wird in der Folgezeit weiter tradiert und in diversen Variationen in der byzantinischen und nachbyzantinischen Malerei angewendet³⁹. Darstellungen mit dem Thema der Wurzel Jesse⁴⁰ und insbesondere Illustrationen des Marienhymnus „Die Propheten haben Dich vorher verkündet“⁴¹ visualisieren dieses Prinzip⁴². In Abbildungen beider Themen sind die Propheten mit ihren Rotuli und Gegenständen auf ein zentrales Bild der Gottesmutter mit Christus ausgerichtet.

Bei seiner Entwicklung der Randbilder griff Tzanes also auf ein gängiges Prinzip der Wiedergabe von Propheten zurück und folgte Kompositionen mit den Themen der Wurzel Jesse und „Die Propheten haben Dich vorher verkündet“. Doch geht er an einem Punkt entscheidend über die tradierte Ikonographie hinaus, indem er nämlich ein weiteres Motiv hinzufügt. Denn in allen Randbildern erscheint die schwebende Maria mit dem Christuskind dem jeweiligen Propheten. Diese Bereicherung hebt die Tafel von älteren

³² Nach Regopoulos, *Θεόδωρος Πουλιάκης* (Anm. 23), 185 mit Abb. 159 orientierte sich Tzanes bei der Szene des Traumes Josephs maßgeblich an einen Kupferstich von Raphael Sadeler, der bei den italo-kretischen Malern populär war. Meiner Meinung nach greift Tzanes aber nur auf einige wenige Bildelemente des Kupferstiches zurück.

³³ Vgl. beispielsweise eine Ikone mit dem Heiligen Spyridon, die ebenfalls acht Randbilder aufweist, siehe Drandakes, *Ὁ Ἐμμανουήλ Τζάνε* (Anm. 3), Abb. 1-6.

³⁴ Zuerst begegnen sie auf Franziskus-Tafeln, siehe G. van's-Hertogenbosch, „Franz von Assisi“. *LChrl* 6, 1974, Sp. 267 mit Abb. 1.

³⁵ Zu diesen Ikonen siehe ausführlich G. Gounaris, „Die Ikonographie des Akathistos-Hymnos in der nachbyzantinischen Ikonenmalerei“. G. Koch (Hrsg.), *Byzantinische Malerei. Bildprogramme - Ikonographie - Stil*, Symposion in Marburg vom 25. bis 29.6.1997, Wiesbaden 2000, 79-90 mit Abb. 6-9. I. Spatharakis, *The Pictorial Cycles of the Akathistos Hymn for the Virgin*, Leiden 2005, 92-157.

³⁶ Die ältesten Einzeldarstellungen von Propheten mit Schriftrollen und Attributen sind in der frühbyzantinischen Buchmalerei belegt. Der Entwicklung dieser Prophetenbildnisse in der byzantinischen Malerei widmet sich ausführlich D. Mouriki, „Αἱ βιβλικαὶ προοικονομίσεις τῆς Παναγίας εἰς τὸν τροῦλλον τῆς Περιβλέπτου τοῦ Μυστρᾶ“. *ADelt* 25 (1970), Meletai, 217-251.

³⁷ *Ibid.*, 223.

³⁸ Das früheste Beispiel für diese Anordnung liefert eine Ikone des Katharinen-Klosters auf dem Berg Sinai (um 1100), siehe G. und M. Sotiriou, *Εἰκόνας τῆς Μονῆς Σινᾶ*, Bd. 1, Athen 1956, 73-75, Bd. 2, Athen 1958, Abb. 54-56, eine Farbabbildung gibt P. L. Vocotopoulos, *Ελληνική τέχνη. Βυζαντινές εἰκόνας*, Athen 1995, Abb. 22-23.

³⁹ Besonders interessant ist eine Marienikone aus dem 16. Jahrhundert im griechischen Institut in Venedig: Die Gottesmutter thront in einem Medaillon im oberen Bildfeld, und unter ihr stehen in einer Reihe aufgestellt die Propheten mit ihren Schriftrollen und symbolischen Gegenständen, siehe Tselente-Papadopoulou, *Εἰκόνας τῆς Ἑλληνικῆς Ἀδελφότητος* (Anm. 3), Kat. 14, Abb. 6-7.

⁴⁰ Die Darstellung der Wurzel Jesse, die den Stammbaum Christi aufzeigt, fußt auf den Weissagungen des Jesaja (11, 1-2) und auf der Genealogie Christi, wie sie bei Matthäus (1, 1-16) und Lukas (3, 23-38) überliefert ist. Entwickelt wurde das Motiv vermutlich im 13. Jahrhundert. Zur Entstehung und Verbreitung der Komposition siehe D. M. Taylor, „A Historiated Tree of Jesse“, *DOP* 34-35 (1980-81), 125-176. Ch. Stephan, *Ein byzantinisches Bildensemble. Die Mosaiken und Fresken der Apostelkirche zu Thessaloniki*, Worms 1986, 148-156. T. Velmans, „L'arbre de Jesse en Orient chrétien“, *ΔΧΑΕ ΚΣΤ* (2005), 125-140. St. Gouloules, *Ρίζα Ιεσσαί: ο σύνθετος εικονογραφικός τύπος (13ος-18ος αι). Γένεση, ερμηνεία και εξέλιξη ενός δυναστικού μύθου*, Thessaloniki 2007.

⁴¹ Die Darstellung „Die Propheten haben Dich vorher verkündet,“ ist seit dem 14. Jahrhundert belegt und hat sich aus Darstellungen der von Propheten begleiteten Gottesmutter entwickelt, siehe dazu G. Babić, „L'image symbolique de la «Porte fermée» à Saint-Clement d'Ohrid“. *Synthronon. Art et archéologie de la fin de l'antiquité et du moyen âge. Recueil d'études par André Grabar et un groupe de ses disciples*, Paris 1968, 145-151. Zur Ikonographie der Darstellung siehe Kalokyres, *Ἡ Θεοτόκος* (Anm. 7), 191-194.

⁴² Siehe Mouriki, „Αἱ βιβλικαὶ προοικονομίσεις“, *op.cit.*, 241-242.



Abb. 7. Athen, Hochschule der Schönen Künste, Georgilas Maroules, Verkündigung und Koimesis mit Propheten.

Konzeptionen ab, bei denen alle Propheten auf ein einziges zentrales Marienbild als Ziel ihrer visionären Schau ausgerichtet sind. Tzanes ordnet dagegen jedem Propheten ein Marienbild zu und schafft eigenständige Nebenszenen, womit der unmittelbare Bezug zwischen den Propheten und dem Motiv im Mittelfeld geschmälert wird. Vielmehr kreierte der Maler in jedem Randbild eine separate Marienvision. Diese Form der gerahmten Randbilder, in denen die schwebende Gottesmutter den jeweiligen Propheten erscheint, wurde vermutlich in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts in der italo-kretischen Malerei entwickelt. Eine direkte Vorstufe zu den Randbildern Tzanes stellen die Propheten-Bildnis-

se des Malers Georgilas Maroules auf einer Ikone aus dem Jahr 1636 dar (Abb. 7)⁴³. Die Propheten flankieren in Randbildern die Szenen der Verkündigung und Koimesis im Zentrum, ihnen sind jeweils ihr Attribut sowie ein Schriftband beigegeben⁴⁴. Zusätzlich wurden alle symbolischen Gegenstände mit einem Brustbild der Gottesmutter versehen, das kaum sichtbar in einem dunklen Medaillon erscheint⁴⁵. Auf dieser Ikone, die im kretischen Rethymnon gefertigt wurde, sind quasi alle Kompositionselemente angelegt, auf die Tzanes bei der Schaffung seiner Verkündigungs-Ikone zurückgriff. Sogar die alttestamentlichen Texte auf den Rotuli sind bei den übereinstimmenden Propheten fast deckungsgleich. Sie umschreiben die symbolischen Attribute der Propheten, die der Marien typologie angehören und teilweise in den Lesungen an den Marienfesten Erwähnung finden⁴⁶.

Tzanes hat die Randbilder auf seiner Ikone aber deutlich narrativer ausgestaltet und detailfreudiger angelegt. Seine Marien-Visionen bezeugen eine ausführlichere Schilderung, indem die Gottesmutter nicht alleine, sondern in Begleitung von Christus in Wolken schwebt. Der Maler kreierte verschiedene Varianten, so dass – im Gegensatz zu den stereotypen Medaillons des Maroules – kein Marienbild mit dem anderen kongruent ist. Darüber hinaus bettet Tzanes die Propheten in üppig gestaltete Landschaften oder detailreiche architektonische Kulissen ein, während bei Maroules ein monochromer Goldgrund die Hintergrundfolie bildet. Dessen ungeachtet sind die ikonographischen Vorläufer der Randbilder des Tzanes in jenem Typus zu suchen, wie ihn Maroules 1636 schuf.

Aufgekommen sind die Marien-Visionen in den Randbildern vermutlich in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts auf Kreta, wo sie sich daraufhin verbreitet haben. Denn sowohl von dem kretischen Maler Emmanuel Skordiles (Schaffensperiode 1647-1671) sowie von seinem Namensvetter Antonios Skordiles (von 1674-1731 bezeugt) sind Gottesmutter-Ikonen mit Marien-Visionen in Randbildern belegt⁴⁷. Eine undatierte Ikone des Emmanuel Skordiles

⁴³ Von dem Maler Georgilas Maroules ist bislang nur diese eine signierte Ikone bekannt, die in der Hochschule der Schönen Künste in Athen aufbewahrt wird, siehe Chatzidakis - Drakopoulou, *Ἑλληνες ζωγράφοι* (Anm. 3), 175.

⁴⁴ Der Ikone widmet sich ausführlich N. Panselenou, „Κρητική εικόνα τοῦ 1636, ἔργο τοῦ ρεθύμνιου ζωγράφου Γεωργιᾶ Μαρούλη“, *Εὐφρόσυνον. Ἀφιέρωμα στὸν Μανόλη Χατζηδάκη*, Athen 1991, Bd. 2, 467-482.

⁴⁵ Das gleiche Prinzip begegnet auf einer kretischen Ikone mit dem Thema der Wurzel Jesse, die im beginnenden 17. Jahrhundert gefertigt wurde und sich im Puschkin-Museum in Moskau befindet. Mit Ausnah-

me der beiden alttestamentlichen Könige David und Salomon wurden allen Propheten ihre Attribute beigegeben, die mit einem Marienmedaillon verknüpft sind, siehe M. Borboudakis (Hrsg.), *Εἰκόνες τῆς κρητικῆς τέχνης* (Anm. 3), 443-444, Kat.-Nr. 90 (O. Etinhof).

⁴⁶ Siehe dazu Panselenou, „Κρητική εικόνα“, op.cit. (Anm. 44), 477-480. Grundsätzlich zu den Texten auf den Schriftbändern der Propheten: Mouriki, „Αἱ βιβλικαὶ προεικονίσεις“, op.cit. (Anm. 36), 217-239.

⁴⁷ Zu den beiden Malern siehe A. Lentakes, „Οἱ ἱερεῖς καὶ ἀγιογράφοι Ἐμμανουὴλ καὶ Ἀντωνίου Σκορδύλης“, *Κρητικὰ 7* (1977), 333-368 (ohne Abb.) sowie Chatzidakis - Drakopoulou, *Ἑλληνες ζωγράφοι* (Anm. 3), 352-353 (Antonios), 355-359 (Emmanuel).

(Abb. 8) zeigt die Randbilder in vergleichbar narrativer Breite wie Tzanes, und auch Antonios Skordiles knüpft bei seiner Gottesmutter-Ikone aus dem Jahr 1697 an entsprechende Bildformulierungen an⁴⁸. Aus der Folgezeit sind dagegen keine direkten Vergleichsbeispiele mehr bezeugt, was darauf schließen lässt, dass sie vorwiegend im 17. Jahrhundert auf Kreta Anklang fanden.

Entwickelt wurden die jeweiligen Marien-Erscheinungen aller Wahrscheinlichkeit nach aus den länger tradierten Visions-Szenen von Propheten. Das älteste entsprechende Thema ist die Vision Mose vom brennenden Dornbusch, bei dem seit dem 10. Jahrhundert dem Propheten die Gottesmutter im Dornstrauch erscheint⁴⁹. Ausgehend von diesem Motiv werden sich sukzessive die anderen Marien-Visionen entwickelt haben, indem die jeweiligen Gegenstände, die den Propheten beigegeben sind, mit Marien-Bildnissen versehen worden sind. Ideelle Voraussetzung dafür war die mariologische Auslegung der Objekte durch die Kirchenväter und späteren Kommentatoren. Sie interpretierten sie als Präfigurationen der unbefleckten Empfängnis Mariens und als Symbole der Inkarnation Christi⁵⁰. Allerdings tritt erst im 17. Jahrhundert mit den oben genannten Beispielen die konsequente Kombination auf, bei der ausnahmslos allen Propheten und ihren Attributen eine Marien-Vision beigeordnet ist. In den älteren Bildbeispielen ist diese Konsequenz noch nicht gegeben, da mal dem einen oder anderen Propheten die Gottesmutter in Verbindung mit dem Symbol erscheint, ohne dass sich aber bei der Zuordnung ein einheitliches Prinzip erkennen ließe⁵¹.

Die von Emmanuel Tzanes geschaffenen Randbilder wurden trotz ihrer interessanten Ikonographie und Kunstfertigkeit von den nachkommenden Malern nicht aufgenommen und in der Folgezeit auch nicht weiter tradiert. Im Gegen-



Abb. 8. Tinos, Hg. Johannes, Emmanuel Skordiles, Gottesmutter mit Propheten.

satz dazu stieß das Mittelmotiv der Verkündigungs-Ikone auf außerordentliche Resonanz. Es wurde zunächst von Tzanes selbst nach 38 Jahren in Venedig wieder aufgegriffen und begegnet auf einer Ikone aus dem Jahr 1678, die sich heute im Bischofspalast in Ioannina befindet (Abb. 9)⁵². Auf dieser Tafel, deren kleines Format (37×30 cm) darauf hindeutet, dass sie für den Festtagsrang einer Ikonostase geschaffen wurde, reproduziert Tzanes das Mittelmotiv der auf Kreta gemalten Ikone mit leichten Abwandlungen. Er

⁴⁸ Zu beiden Ikonen siehe Regopoulos, *Προβλήματα πολιτιστικού συγκρητισμού* (Anm. 20), Bd. 2, 113-115 mit Abb. 221-228.

⁴⁹ Zum Dornbuschthema siehe T. C. Aliprantis, *Moses auf dem Berge Sinai. Die Ikonographie der Berufung des Moses und des Empfangs der Gesetzestafeln*, München 1986, 28-33 (mit der älteren Literatur).

⁵⁰ Siehe dazu ausführlich die Ausführungen von Mouriki, „Αί βιβλικάί προεικονίσεις“, op.cit. (Anm. 36), 217-239.

⁵¹ Als mittelalterliches Beispiel sei auf die Koimesis-Darstellung in der Georgskirche in Staro Nagoričino (1312/13) verwiesen, die von schwebenden Propheten umgeben wird. Die meisten Propheten werden lediglich von ihren symbolischen Gegenständen begleitet, nur den drei Propheten Gedeon, Moses und Balaam erscheint die Gottesmutter in ihrem Attribut (Vlies, Dornbusch und Stern), siehe R. Hamann-Mac Lean - H. Hallensleben, *Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien vom 11. bis zum frühen 14. Jahrhundert*, Gießen 1963, Abb. 285

und 286. B. Todić, *Staro Nagoričino*, Belgrad 1993, Abb. 79. Die gleiche Inkonsequenz begegnet auf der späteren Ikone mit dem Thema „Die Propheten haben Dich vorher verkündet“, im Kloster der Allerheiligsten auf Patmos (1610-1628), auf der nur Aaron, Moses und Habakuk mit einem Marienbild in ihren Attributen (Stab, Dornbusch und Berg) ausgestattet sind, siehe M. Chatzidakis, *Icons of Patmos. Questions of Byzantine and Post-Byzantine Painting*, Athen 1985, 146-147, Abb. 113. Zur Divergenz siehe auch die Abbildungs-Beispiele bei Mouriki, „Αί βιβλικάί προεικονίσεις“, op.cit.

⁵² Zur Ikone, die aus dem Paliouri-Kloster in Ioannina stammt, siehe A. Chatzinikolaou, „Βυζαντινά και μεσαιωνικά μνημεία Ἡπείρου“, *ADelt* 21 (1966), Chronika, 296. Drandakes, „Συμπληρωματικά“, op.cit. (Anm. 3), 43-45. *Byzantine and Post-Byzantine Art. Athens, Old University*, Athen 1986, 167, Kat. 169, Abb. 196 (Ph. Kephallonitou-Konstantiou, mit weiterer Literatur).



Abb. 9. Ioannina, Bischofspalast, Emmanuel Tzanes, Verkündigung an Maria.



Abb. 10. Athen, Privatsammlung, Theodor Poulakes, Verkündigung an Maria.

tauschte unter anderen den goldenen Belag der Terrasse durch ein rotweißes Bodenmuster aus, und in die Landschaftskulisse zwischen den Gebäuden hat er eine Stadtsicht und einen hohen Baum eingebettet; außerdem steht Gabriel nun auf einer Wolke, und aus dem spärlichen grünen Gewächs in der Vase auf der Balustrade wird ein üppig blühendes. Prinzipiell begegnen aber die gleichen Bildelemente wie auf der Urschöpfung, die wegen des kleineren Formats aber in komprimierter Form wiedergegeben werden mussten. Dementsprechend hat der Maler die Nebenszene des Ratschlusses zur Erlösung näher an die Verkündigungs-Figuren herangeführt und in sie nur sieben Engel auf-

genommen. Aufgrund der verdichtenden Wiedergabe der Komposition erlangt die Ikone in Ioannina auch nicht die gleiche ausgewogene Eleganz wie die Frankfurter Tafel⁵³. Theodor Poulakes (um 1620-1692), ein bekannter Zeitgenosse von Emmanuel Tzanes, kopierte dessen Verkündigungs-Komposition gleich mehrmals⁵⁴. Sie begegnet als Einzelmotiv auf einer miniaturartigen Tafel (13,8×11,5 cm) in Athener Privatbesitz (Abb. 10)⁵⁵ und auf einer weiteren Ikone (44×32 cm) in der Nikolauskirche in Metsovo⁵⁶. Die Vorlage für die beiden Ikonen Poulakes bildete aber wahrscheinlich nicht die Urschöpfung von Tzanes im Frankfurter Ikonen-Museum, sondern vielmehr seine in Ioannina be-

⁵³ Vgl. Vocotopoulos, *Εικόνες της Κερκύρας* (Anm. 3), 139.

⁵⁴ Zu Leben und Werk des Theodor Poulakes siehe grundlegend Chatzidakis - Drakopoulou, *Έλληνες ζωγράφοι* (Anm. 3), 304-317. Zum Einfluss der flämischen Kupferstiche auf das künstlerische Schaffen Poulakes siehe Regopoulos, *Θεόδωρος Πουλάκης* (Anm. 23) und Regopoulos, *Προβλήματα πολιτιστικού συγκρητισμού* (Anm. 20), Bd. 2.

⁵⁵ Siehe Regopoulos, *Θεόδωρος Πουλάκης* (Anm. 23), 165, Kat. 48. Vocotopoulos, *Εικόνες της Κερκύρας*, 139.

⁵⁶ Zur Ikone siehe Regopoulos, *Θεόδωρος Πουλάκης*, 164-195, Abb. 139. E. Kokoles, „Το μοναστήρι του Αγίου Νικολάου στο Μέτσοβο“. *Αρχαιολογία* 17 (1985), 39-40, Abb. 12γ. Vocotopoulos, *Εικόνες της Κερκύρας*, 139.

findliche Reproduktion des Themas⁵⁷. Dieses ergibt sich nicht vorrangig aus der Tatsache, dass Poulakes die Randbilder auslässt, sondern daraus, dass er jene Elemente wiederholt, die Tzanes bei seiner Variante von 1678 neu eingeführt hat. Hierbei handelt es sich vornehmlich um das rot-weiße Bodenmuster und die Landschaftskulisse mit Baum und Stadtansicht sowie um das blühende Gewächs in der Vase auf der Balustrade. Das Aufgreifen dieser Motive spricht dafür, dass Poulakes die späte Ikone zum Vorbild hatte, die Tzanes in Venedig schuf; und die Verwendung dieser Bildelemente legt nahe, dass Poulakes seine beiden Ikonen erst nach 1678 gemalt hat. Sicherlich kam er auf der Insel Korfu mit der späten Schöpfung Tzanes in Berührung, wo er seit 1657 lebte⁵⁸. Er variierte und bereicherte Tzanes Ikone geringfügig, indem er unter anderem Gabriels Botenstab durch eine Lilie⁵⁹ ersetzt und die Stadtkulisse detailreicher wiedergibt. Alles in allem wirken seine Verkündigungs-Szenen etwas detailreicher ausgestaltet und seine Figuren gedrungener im Aufbau. Gleiches bezeugt eine weitere, leicht abgewandelte Verkündigungs-Darstellung, die auf einer Mehrfelder-Ikone des Poulakes anzutreffen ist⁶⁰. In dieser Szene hat der Maler zusätzlich zwei pickende Tauben im Vordergrund der Loggia hinzugefügt⁶¹.

Die Versionen der Verkündigung, die Poulakis ausgehend von der Ioannina-Variante des Emmanuel Tzanes entwickelte, wurden schließlich weiter tradiert. Verbreitung erlangten sie in der Kunstgattung der Papier-Ikonen, in der sie auf Drucken des 19. Jahrhunderts begegnen⁶². Auf den Blättern ist das Motiv zwar stilisiert und verkürzt wiedergegeben, doch lassen sich ohne Schwierigkeiten die Grundelemente von Tzanes Verkündigung wieder finden (Abb. 11). Die Verbreitung zeigt, dass der Schauplatz der Verkündigung, so wie ihn Tzanes kreierte, auf große Resonanz stieß und über eine lange Zeitspanne zu einer der bevorzugten Varianten für die Wiederga-

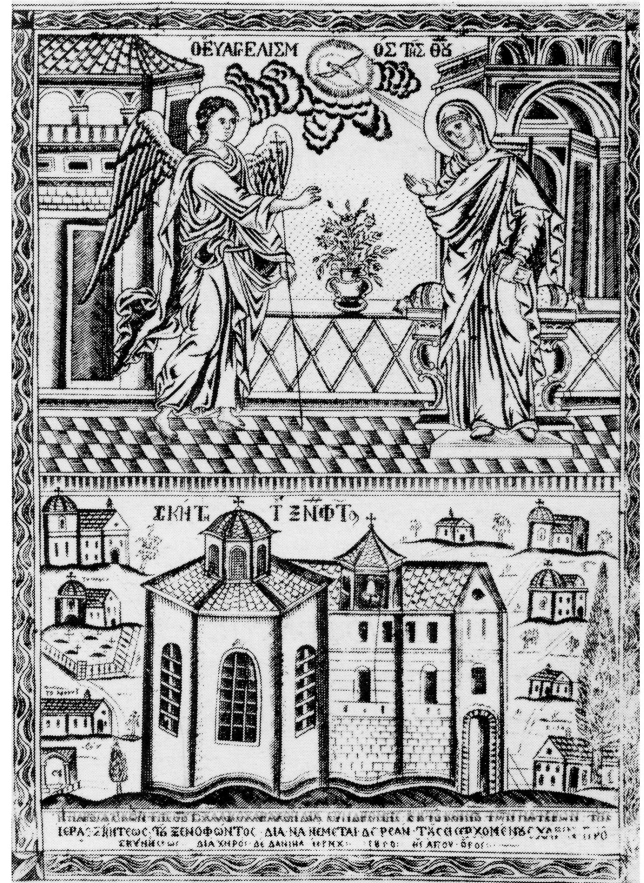


Abb. 11. Athen, Byzantinisches Museum, Papierikone, Verkündigung an Maria.

be des Verkündigungs-Geschehens wurde. Deutlich wird, dass seine Innovation schließlich den Ursprung für ein über Jahrhunderte tradiertes Bildmuster bildet.

⁵⁷ Regopoulos, *Θεόδωρος Πουλιάκης*, 94 nimmt an, dass Poulakes die Frankfurter Tafel als Prototyp für seine Verkündigungs-Darstellungen verwendet hat.

⁵⁸ Chatzidakis - Drakopoulou, *Ἑλληνες ζωγράφοι* (Anm. 3), 305.

⁵⁹ Auf der Ikone in Metsovo hält Gabriel allerdings noch den Botenstab, womit sich Poulakes dichter an dem Vorbild orientiert hat, was dafür spricht, dass er diese Ikone zuerst schuf. Sie ist abgebildet bei Regopoulos, *Θεόδωρος Πουλιάκης*, Abb. 139 und Kokoles, „Το μοναστήρι“, op.cit., Abb. 12γ.

⁶⁰ Zur Ikone, die sich im Byzantinischen Museum in Athen befindet, siehe Regopoulos (1979), *Θεόδωρος Πουλιάκης*, 89 und 163 Abb. 116 und 121 sowie jüngst M. Borboudakes (Hrsg.), *Οι Πύλες του Μυστηρίου. Θεσσαυροί της Ορθοδοξίας από την Ελλάδα*, Athen 1994, 201-202, Kat.-Nr. 17, Abb. 17.

⁶¹ Das Motiv der pickenden Tauben begegnet auf verschiedenen Ma-

rien-ikonen des Poulakes, es ist dem oben erwähnten Kupferstich mit der Aussendung des Erzengels Gabriel von Johan Sadeler entlehnt (siehe hier Abb. 6).

⁶² Siehe die Papier-Ikonen von 1841 und 1850 bei N. Papastratou, *Χρόνιες εικόνες. Ορθόδοξα θρησκευτικά χαρτακικά 1665-1899*, Athen 1986, Bd. 2, 466, Kat.-Nr. 496, Abb. 496 und 479, Kat.-Nr. 510, Abb. 510.

Abbildungsnachweise

Abb. 1-5. Karin Kirchhainer. Abb. 6. Repro nach Spike, op.cit. (Anm. 20), Abb. S. 168. Abb. 7. Repro nach Panselenou, op.cit. (Anm. 44), Farbabb. 29. Abb. 8. Repro nach Regopoulos (2006), op.cit. (Anm. 20), Abb. 222. Abb. 9. Repro nach *Byzantine and Post-Byzantine Art* (Anm. 52), Abb. 196. Abb. 10. Repro nach Regopoulos (1979), op.cit. (Anm. 23), Abb. 138. Abb. 11. Repro nach Papastratou, op.cit. (Anm. 62), Abb. 510.

Karin Kirchhainer

Ο ΕΥΑΓΓΕΛΙΣΜΟΣ ΤΗΣ ΘΕΟΤΟΚΟΥ,
ΕΙΚΟΝΑ ΤΟΥ ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΤΖΑΝΕ
ΣΤΟ ΜΟΥΣΕΙΟ ΕΙΚΟΝΩΝ ΤΗΣ ΦΡΑΝΚΦΟΥΡΤΗΣ

Θέμα του άρθρου αποτελεί μια εικόνα του Ευαγγελισμού της Θεοτόκου, έργο του Εμμανουήλ Τζάνε (Εικ. 1). Η εικόνα έχει διαστάσεις 96×72 εκ. και παλαιότερα φυλασσόταν στο Museum für spätantike und byzantinische Kunst στο Βερολίνο. Το 1999 παραχωρήθηκε ως μόνιμο δάνειο στο Ikonen-Museum της Φρανκφούρτης. Εξετάζεται η εικονογραφία της εικόνας, που χρονολογείται στο 1640, καθώς και τα πρότυπα που επηρέασαν τον καλλιτέχνη στη δημιουργία της.

Ο Τζάνε αποδίδει το θέμα του Ευαγγελισμού σε διευρυμένη μορφή, προσθέτοντας πάνω από την κεντρική παράσταση μια δευτερεύουσα, που προέρχεται από τη δυτική εικονογραφία και απεικονίζει τις προαιώνιες σκέψεις του Θεού Πατρός για τη σωτηρία των ανθρώπων. Ο ζωγράφος τοποθετεί επιπλέον, δεξιά και αριστερά, οκτώ μικρές παραστάσεις, με τις οποίες αποδί-

δονται ισάριθμες βιβλικές προεικονίσεις της Θεοτόκου (Εικ. 2-5). Η εικονογραφία των σκηνών αυτών ανάγεται σε πρότυπα που πιθανότατα αναπτύχθηκαν στην κρητική ζωγραφική κατά το πρώτο μισό του 17ου αιώνα (Εικ. 7-8).

Η εξέταση του έργου οδηγεί στο συμπέρασμα ότι ο ζωγράφος, τόσο στην κεντρική παράσταση όσο και σε αυτές που καταλαμβάνουν τις κάθετες πλευρές της εικόνας, ακολούθησε δυτικά πρότυπα, εμπλουτίζοντας έτσι την ορθόδοξη εικονογραφική παράδοση. Με αυτό τον τρόπο δημιούργησε μια νέα σύνθεση του Ευαγγελισμού, η οποία βρήκε μεγάλη απήχηση στη ζωγραφική των εικόνων και συνέβαλε στην ανανέωση της παραδοσιακής εικονογραφίας του θέματος. Παραλλαγές αυτής της σύνθεσης φιλοτεχνήθηκαν τόσο από τον ίδιο τον Τζάνε, όσο και από άλλους ζωγράφους (Εικ. 9-11).