

## Marcantonio Raimondi und die postbyzantinisch-kretische Malerei.

Von Manolis Hadzidakis, Athen, Benaki-Museum.

Das unter venezianischer Oberherrschaft lebende Kreta bekam nach dem Fall Konstantinopels eine besondere Bedeutung für die griechische Welt, da es fast der einzige Teil Griechenlands blieb, in dem sich geistiges Leben und griechische Kultur in verhältnismäßig günstigen Bedingungen fortsetzen konnte<sup>1)</sup>, was in den unter türkischer Herrschaft lebenden übrigen griechischen Provinzen in dieser Zeit fast unmöglich war. So kam es, daß die kretische Malerei, die die Wände zahlloser kleiner Kirchen schmückte und die durch tragbare Ikonen überall, wo Griechen lebten, von Rußland bis zum Sinai-Kloster verbreitet war, eine ausschlaggebende Bedeutung für die Malerei der nachbyzantinischen Orthodoxen, und nicht nur der Griechen, bekam.

Das Studium der bis zum 16. Jahrhundert auf kretischem Boden ausgeführten Malereien steckt leider noch ganz in den Anfängen, da die an sich sehr zahlreichen Denkmäler noch immer nicht veröffentlicht sind. Nach den bisherigen Forschungen von G. Gerola wissen wir nur, daß sich in Kreta eine zeitlich ununterbrochene Reihe von Wandmalereien von dem zwölften bis zum siebzehnten Jahrhundert befindet<sup>2)</sup>; wir kennen aber nicht die spezifische Eigenart dieser Malerei, ihre innere Entwicklung und ihr Verhältnis zu der Kunst einerseits des übrigen byzantinischen Ostens (Griechenland und Balkanländer eingeschlossen) und andererseits zu der des christlichen Westens. Im beginnenden 16. Jahrhundert finden wir daneben kretische Maler außerhalb Kretas tätig, und zwar auf dem Athos und in den Meteorklöstern, wo sie große innere Kirchendekorationen ausführten,

1) Vgl. St. Xanthudidis, 'Η Ένετοκρατία ἐν Κρήτῃ καὶ οἱ κατὰ τῶν Ένετῶν ἀγῶνες τῶν Κρητῶν. Texte und Forsch. zur Byz.-neugr. Philologie, No. 54, Athen 1939, S. 153 ff.

2) Vgl. G. Gerola, Monumenti Veneti, nell'Isola di Creta, und besonders Elenco topografico delle chiese affrescate di Creta, in Atti del Reale Inst. Veneto die Scienze, Lettere ed Arti, an. 1934—1935, T. 94, Parte seconda, p. 139—216. Dieser Liste nach ist die Kontinuität der Malerei, an welcher Millet (Recherches 665) zweifelte, festgestellt.

und in Venedig, wo sie sich als Ikonenmaler auszeichneten. Über diese Verbreitung der kretischen Malerschule sind wir, dank dem eingehenden Studium von Fachleuten, besser unterrichtet. Die Wandmalereien sind durch Millets Veröffentlichung<sup>3)</sup> und Abhandlungen<sup>4)</sup> bekannt geworden, und zahlreiche und wichtige Denkmäler der Ikonenmalerei aus russischen, griechischen und italienischen Museen sind schon veröffentlicht<sup>5)</sup>. Trotzdem gibt es noch eine Menge von Bildern, die teils unveröffentlicht<sup>6)</sup>, teils noch nicht gründlich bearbeitet sind. So ist auch die wissenschaftliche Erforschung des postbyzantinisch-kretischen Materials bis heute noch nicht in hinreichendem Maße durchgeführt. Es fehlt besonders auf diesem Gebiete der Kunstgeschichte vor allem an Monographien über einzelne Fragen, weswegen eine synthetische Bearbeitung des gesamten Kunstgebietes heute noch unmöglich ist.

Eine wichtige Frage der postbyzantinisch-kretischen Malerei ist die ihres Verhältnisses zur westeuropäischen und besonders zur italienischen Kunst. Einflüsse der Renaissance auf die kretische Malerei finden sich seit dem Anfang des 16. Jahrhunderts. Kreta stand ja seit 1210 unter der politischen Oberhoheit Venedigs; infolgedessen befand es sich seit langem in engen kulturellen Beziehungen zur großen Stadt an der Adria. Diese Einflüsse sind zwar schon gelegentlich bemerkt worden, aber nicht hinreichenderweise. Es ist nötig, zunächst nach den Bildwerken, die als Vorbilder dienten, zu forschen und so die genaue örtliche und zeitliche Herkunft der Einflüsse zu bestimmen; dadurch wäre die Reaktion des griechischen Malers, der seit Jahrhunderten an ganz bestimmte ästhetische Prinzipien glaubensmäßig gebunden war, gegenüber dieser neuen und ihm an sich fremden Kunstanschauung besser zu verstehen. Dann erst kann der Frage der Differenzierung dieser Reaktion in ein und derselben Epoche und

3) G. Millet, *Monuments de l'Athos. Les Peintures*. Paris 1927.

4) G. Millet, *Recherches sur l'Iconographie de l'Évangile*, Paris 1916 (passim).

5) Außer den bekannten älteren Werken von Lichačev, Kondakov, Muñoz und Wulff-Alpatoff sind noch nennenswert folgende Arbeiten: Sotiriou, *Guide du Musée Byzantin*, Athènes 1932. Ξυγγοπούλος, *Μουσείον Μπενάκη, Κατάλογος τῶν εἰκόνων*, Athen 1936, und I. Συμπλήρωμα, 1939. Sisilianos, *Ἕλληνες ἀγιογράφοι μετὰ τὴν Ἄλωση*, Athen 1935, enthält viele Nachrichten, man muß es aber vorsichtig benutzen. Talbot Rice, *The Icons of Cyprus*, London (1937). S. Bettini, *La pittura di Icone Cretese-Veneziana, e i Madonneri*, Padova 1933.

6) Es ist charakteristisch, daß Prof. Sotiriou jüngst im Sinai-Kloster mehr als 200 sehr gut erhaltene Ikonen aus dem 6. bis zum 12. Jahrhundert gefunden hat; vgl. *Byzantion XIV* (1939), 1, p. 325—327, Pl. I—VI.

ihrer Entwicklung in sukzessiven Zeitabschnitten weiter nachgegangen werden.

Hier kommt nur ein Teil dieser Fragen zur Erörterung, und zwar an Hand einiger (meist unveröffentlichter) Beispiele. Zu einer Zusammenfassung der Frage genügt das vorliegende Material nicht, es soll nur der Vorteil der Verwendung einer solchen Methode in der Erforschung dieses Kunstgebietes an einer beschränkten Zahl von Beispielen gezeigt werden.

Die Rolle des Stiches als des eigentlichen Vermittlers zwischen den großen westeuropäischen Meistern und den kretischen Malern ist merkwürdigerweise fast völlig übersehen worden und die vor etwa sechzig Jahren veröffentlichte Beobachtung J. P. Richters, daß raphaelische Motive auf einer athonischen Wandmalerei einem Stich Marcantons entlehnt seien, blieb die einzige dieser Art, die zwar oft wiederholt, aber nie weitergeführt wurde.

In diesem Aufsatz möchte ich nur über den Einfluß der Kupferstiche von Marcantonio Raimondi sprechen, und zwar aus mehreren Gründen. Marcantonio ist sicher einer der bedeutendsten Bildstecher und die italienische Renaissancemalerei hat ihm einen großen Teil ihrer schnellen Verbreitung in Europa zu verdanken<sup>7)</sup>. Außerdem hat bekanntlich Marcanton während seiner besten Periode in Rom (1510—1520) bei Raphael gearbeitet, und zwar nur nach dessen Zeichnungen und wohl in seinem Auftrag, so daß man den großen Maler als Begründer des Reproduktionsstiches betrachten kann<sup>8)</sup>. So erklärt die Verbreitung von Raimondi-Stichen den indirekten Einfluß eines der größten Künstler Italiens, ja sogar Roms, auf die postbyzantinische Malerei.

Wenn wir uns im Folgenden auf das Studium der Raimondistiche beschränken, so soll das nicht etwa bedeuten, daß der westeuropäische Einfluß nur durch diesen Künstler vermittelt worden wäre. Die Maler benützten als Vorbilder alle Stiche, die sie durch Venedigs Handel erwerben konnten<sup>9)</sup>, und so sind

7) Vgl. H. Delaborde, Marc Antoine Raimondi, Paris (o. J. [1888]). H. Smith, Raimondi Marcantonio, im Thieme-Becker, Allgemeines Lexikon der bild. Künstler, B. 27, Leipzig 1935, S. 574—577. M. Pittaluga, L'incisione Italiana del Cinquecento, Milano 1930. A. Oberheide, Der Einfluß Marcantonios auf die nordische Kunst des 16. Jahrhunderts (Diss.) 1935. W. Krönig, Der italienische Einfluß in der flämischen Malerei im ersten Drittel des 16. Jahrhunderts (Diss.) 1936.

8) E. Bock, Geschichte der graphischen Kunst, Propyläen Kunst-Geschichte, Berlin 1930, S. 52—53.

9) Man benutzte Stiche auch in der Kleinkunst, vgl. z. B. die silberne Decke eines griechischen Kodex aus dem 15. und 16. Jahrhundert, die nach einem florentinischen Stich des 15. Jahrhunderts dekoriert ist. Vgl. H. R. Willoughby, Codex 2400 and its Miniatures, „The Art Bulletin“ XV, 1, 1935, p. 9.

ihnen sicher auch deutsche Stichwerke in die Hände gekommen<sup>10)</sup>.

Der Name Raimondis ist in der Geschichte der kretischen Malerei zum erstenmal erwähnt in J. P. Richters „Abendländische Malerei und Plastik in den Ländern des Orients“ (1878)<sup>11)</sup>. Richter begnügte sich aber mit der Bemerkung, daß in der Darstellung des Kindermordes im Katholikon des Lawraklosters (Abb. 1) sechs Figuren ohne Zweifel „eine in Lebensgröße übertragene Kopie der mittleren Gruppe aus Marc Antons Stich nach Raphaels Kindermord“ (Abb. 2) seien<sup>12)</sup>. In Wirklichkeit sind die dem Stich nachkopierten Figuren (acht an Zahl) so verändert, daß die robusten nackten Körper der Soldaten lange Kleider bekommen haben und auch die ängstlichen Mütter „anständiger“ bekleidet worden sind. Die Paare sind jeweils als Einzelmotive verwendet und der byzantinischen Darstellung des Kindermordes in einer Weise hinzugefügt, daß eine solche Neuerung für das Auge der Gläubigen damaliger Zeit wohl kaum bemerkenswert gewesen ist. In der Wandmalerei von Lawra ist im wesentlichen der Typus der byzantinischen Darstellung, wie sie sich im Laufe des 14. Jahrhunderts<sup>13)</sup>, wahrscheinlich unter dem Einfluß einer Rede von Gregorius von Nyssa<sup>14)</sup>, herausgebildet hatte, erhalten geblieben: links Herodes auf einem Thron; dann der Soldat, der ein Kind beim Fuß umgekehrt hält<sup>15)</sup>; neben ihm ein anderer Soldat, der ein Kind auf eine Lanze aufspießt<sup>16)</sup>, in der Mitte die Frau mit den hochgeworfenen Händen<sup>17)</sup>; oben der Prophet Jeremias mit der Rolle, auf welcher die entsprechende Prophezeiung geschrieben steht<sup>18)</sup>; rechts oben ist die Komposition mit

10) Als Beispiel sei das Verhältnis zwischen Holbein-Apokalypse und den Wandmalereien der Trapeza im Kloster Lawra erwähnt, das L. H. Heidenreich in der Zeitschrift für Kunstgeschichte VIII, 1939, S. 1—40, festgestellt hat.

11) J. P. Richter, *Abendländische Malerei und Plastik in den Ländern des Orients*, Zeitschr. für bild. Kunst, 1878, S. 205—210.

12) a. O. 207.

13) Millet, *Recherches* S. 161 ff.

14) Migne, P. G. 46, 1144 D. und Millet, ebd. 159.

15) Vgl. dasselbe Motiv in der Rabula-Handschrift (Millet 160), in der Handschrift Laur. VI 23 (Millet Fig. 115), im Psalter von London (Add. 19 552), des Jahres 1066, fol. 123 (ebenda Fig. 119), in Kappadokien (Jerphanion, *Egl. Rupestres de Cappadoce*, Texte I, p. 159, pl. 37, 4 [Saint Eustathe] 66, 2 [Toquale I]); weitere Beispiele bei Millet S. 161 Not. 1.

16) Vgl. mit Laur. VI, 23 (Millet, Fig. 115).

17) Vgl. Petropolitanus 105 (Millet, Fig. 114), Kahrié (Schmidt, Kahrié-Dzami, Taf. XXXVI, No. 96).

18) Dieses Motiv ist alter orientalischer Herkunft (vgl. Codex Sinopensis und Rossanensis), siehe Millet S. 268 und A. Grabar, *La peinture religieuse en Bulgarie*, Paris 1928, S. 340—341.

der traditionellen Szene der dem Felsen zueilenden Elisabeth mit ihrem Kindchen geschlossen<sup>19</sup>). Architektur und Landschaft sind in Übereinstimmung mit der Tradition dargestellt. Die acht eingeführten raimondischen Figuren haben also lediglich die breite Komposition in glücklicher Weise bereichert, sie aber in ihrer ikonographischen Substanz, d. h. in ihrem Wesen, so gut wie gar nicht verändert. Vom Standpunkt der Komposition aus gesehen, ist sicher der dramatische Charakter des Bildes durch die rohen Bewegungen der streitenden Paare besonders betont; aber die Grundlagen der byzantinischen Malerei sind nicht preisgegeben.

Der Kindermord von Lawra, den der Kreter Theophanis im Jahre 1535 malte, ist unter allen heute bekannten Bildern der erste Fall, in dem ein griechischer Künstler einen Kupferstich von Marcantonio Raimondi in größerem Umfang benützte<sup>20</sup>). Der Ruhm und die Bedeutung des Theophanis haben eine neue ikonographische Überlieferung geschaffen: alle die in den Kirchen des Athos nach 1535 gemalten Darstellungen des Kindermords haben das Bild von Lawra als Vorlage<sup>21</sup>), und zwar nicht nur die Wandmalereien, die in den meisten Fällen von der kretischen Schule ausgeführt wurden, sondern auch spätere tragbare Ikonen zeigen das Vorbild noch deutlich, das einst Theophanis für Lawra geschaffen hatte. Auf einer kleinen Ikone in Lawra (Abb. 3), die wahrscheinlich aus einer athonischen Werkstatt des 17. Jahrhunderts stammt, findet sich die gleiche Komposition wieder, wenn auch ins Kleine und Primitive gewandelt, so doch mit den alten Grundelementen<sup>22</sup>). Die Beschreibung im Malerbuch des 18. Jahrhunderts, die *Ἐρμηνεία τῶν ζωγράφων* des Dionysios von Phourna, hatte sicher eine ähnliche Darstellung als Vor-

19) Die nach den Apokryphen entstandene Szene findet sich schon im Parisinus 510 (O m o n t, Facsim. des miniatures des plus anciens Mscr. Grecs de la Bibl. Nat., Paris 1902, pl. XXXII), dann in Kappadokien (Jerphanion, ebenda, pl. 38, 3) und später in Kahrié (Schmidt a. O. Taf. XXXVII).

20) Dieser Stich ist zwischen 1510 und 1514 gestochen. Vgl. A. O b e r h e i d e, Einfluß Marcantonios usw. S. 15. Eine Vorzeichnung von Raphael in nackten Figuren, um 1509, im Brit. Mus. bewahrt, siehe in H. G r i m m, Leben Raphaels, Phaidon-Ausgabe, S. 459.

21) Vgl. im Kutlumuskloster von 1540 (Millet Monuments de l'Athos, Taf. 159, 2), im Stawronikitakloster von 1546 (ebenda Taf. 168, 3), im Dionysiukloster von 1547 (ebenda Taf. 198, 1), im Dochiariukloster von 1568 (ebenda Taf. 224, 2).

22) Festtagsbild im kleinen Museum vom Kloster Lawra auf dem Athos; auf Holz gemalt, gut erhalten; 50 × 35,5 cm. Die Farben sind hell und klar, der herrschende Farbton ist blau: Boden und männliche Gewänder. Die übrigen Farben sind braun, wenig rot und gold. In-schrift: ΤΩΝ ΑΓΙΩΝ ΝΗΤΙΩΝ.

bild<sup>23</sup>). Der Kindermord von Lawras Katholikon bleibt also keine isolierte Erscheinung, sondern er ist Symptom für die Entwicklung der kretischen Malerei in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts; diese ist dadurch charakterisiert, daß sich einerseits die byzantinisch-paläologische Ikonographie durch den diskreten Gebrauch von rein italienischen Elementen erneuert und andererseits die großen Meister der Zeit Werke schaffen, die für die Malerei der folgenden Jahrhunderte ausschlaggebende Bedeutung erlangt haben.

Sehr wichtig für unser Thema ist eine in der Kirche Hagios-Minas von Heraklion in Kreta aufbewahrte Ikone mit der Darstellung des Abendmahles, die von Michael Damaskinos signiert ist (Abb. 4)<sup>24</sup>). Dieser Maler war in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Venedig tätig<sup>25</sup>) und ist zweifellos einer der bedeutendsten Künstler dieser Periode. Das Abendmahl von Heraklion ist ein bemerkenswertes Beispiel vom kühnen Gebrauch italienischer Renaissancemotive. Damaskinos hat sicher nicht die Komposition des entsprechenden Stiches von Raimondi (Abb. 5) als Vorbild genommen. Sein Abendmahl ist in sich original und bleibt doch in wesensmäßigem ikonographischen Sinne dem paläologischen Typus treu: Christus sitzt in der Mitte, die Hand zum Segen erhebend, in der Linken das Brot haltend (Joh. 13, 26), ganz in hieratisch strenger Haltung dargestellt<sup>26</sup>); neben ihm ist Johannes in pathetischer Haltung sich über den Tisch lehrend gegeben. Die übrigen Apostel sind, wie im Lawrakloster<sup>27</sup>), in solcher Weise um den Tisch gruppiert, daß nur zwei von ihnen sich an der Vorderseite befinden. Ihre stark bewegten Stellungen

23) Vgl. Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ, Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης, hrsg. von Papadopulo-Kerameus, St. Petersburg 1909, S. 87—88. Über Dionysius' Leben und Tätigkeit vgl. K. D i m a r a s. Θεοφάνους τοῦ ἐξ Ἀγρᾶφων, βίος Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ, „Ἑλληνικά“ 10 (1938), S. 213—272 und A. X y n g o p u l o s, Τέσσαρες φορηταὶ εἰκόνες τοῦ Διονυσίου, ebenda S. 273—279.

24) Die Ikone ist der Inschrift nach im Jahre 1848 erneuert. Die Erneuerung ist sicher nur eine Übermalung, und die heutige Darstellung gibt eine richtige Idee der ursprünglichen Ikone. Die heutige Modellierung wie auch die genaue Wiedergabe des Tischgerätes sind wahrscheinlich der Erneuerung zu verdanken. Die Ikone ist in S. Bettini, Il pittore Michele Damasceno etc. in Atti del Reale Inst. Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, anno 1934—35, Tom. 94, p. 360, Tav. XI wiedergegeben.

25) Vgl. S. Bettini, a. O. S. 351—356 und X y n g o p u l o s, Μουσείον Μπενάκη, Κατάλογος τῶν εἰκόνων, Athènes 1936, S. 15. Der Maler Damaskinos der Benaki-Ikone ist nicht identisch mit dem hier erwähnten, wie richtig X. bemerkt. Eine zusammenfassender Aufsatz über diesen bedeutenden Maler fehlt.

26) Vgl. das Emmaus-Abendmahl vom Katholikon des Lawraklosters in Millet, Athos 131, 3.

27) Vgl. Millet, Athos 145.

aber sind in vielen Fällen nach Raimondis Abendmahl gezeichnet, Sowohl die Gruppe der drei Apostel zur Rechten Christi finden wir auf dem Stich vorgebildet wie auch den sechsten in Rückenansicht gegebenen Apostel auf derselben Seite. Von der Gruppe zur Linken Christi läßt sich der zweite und der vierte Apostel der Ikone mit dem vierten und dem fünften des Stiches vergleichen. So ist ein halbes Dutzend von Figuren dem Stich Raimondis entlehnt oder nachgebildet. Zwei Apostel rechts und links an der Ecke des Tisches sind wohl von anderen ähnlichen Vorbildern genommen. Im Vordergrund ist eine Stufe, die an die große Tafel des Paris Bordone, *La consegna dell'anello al Doge* erinnert, wo ähnlich wie auf unserer Ikone auch ein Kind sitzt<sup>28)</sup>. Von den beiden Kindern sieht der kleine Neger stark veronesisch aus. Unsere Ikone ist also eine Kompilation von spätbyzantinischen, renaissance-römischen und venezianischen Gestalten, und trotzdem ist es dem Maler durch das alles beherrschende Formgefühl, das die kretische Malerei dieser Zeit durchgängig auszeichnet, gelungen, eine einheitliche Komposition zu schaffen. Die typische harte Modellierung, die mit kleinen hellen Flächen arbeitet, wirkt in dieser antirealistischen Beleuchtung überirdisch, und dadurch ist die theologische Wesenheit der griechischen Ikone bewahrt. Außerdem genügt die perspektivische Wiedergabe der Architekturen nicht, um die Tiefe deutlich zu bezeichnen, da die menschlichen Gestalten, die dem Beschauer den Raum klären sollten, weder in ihren Beziehungen untereinander noch in ihrer Raumbeziehung perspektivisch richtig gezeichnet sind. Die perspektivischen Raumwerte erfüllen ihr Ziel nicht, weil sie nicht einheitlich angeordnet sind. Das Raumproblem interessiert den kretischen Maler noch nicht, und so ist ein Kompromiß zwischen byzantinischer Flächenkomposition und westeuropäischer Raumkomposition entstanden.

Im Vergleich mit dem Kindermord des Theophanis stellt die Ikone des Damaskinos einen weiteren Schritt zu einer neuen Entwicklungsstufe des postbyzantinisch-kretischen Stils dar, dessen erster und zugleich bester Vertreter in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts eben Damaskinos ist. Diese Stufe wird durch die wichtigeren Zugeständnisse, die der westeuropäischen Renaissancemalerei gemacht werden, charakterisiert, und sie wird in der Hauptsache durch solche Maler repräsentiert, die in Venedig gearbeitet haben. Es bleibt also für das griechische 16. Jahrhundert charakteristisch, daß einerseits nur partielles Kopieren italienischer Motive festzustellen ist und daß die Maler andererseits Motive westeuropäischer Vorlagen sehr diskret und

28) Vgl. A. Venturi, *Storia dell'arte Italiana*, IX, 3, fig. 701—702.

geschickt der byzantinischen Komposition einfügten. Ihr gläubiges Verhalten gegenüber der Überlegenheit des wissenschaftlichen Begriffes der menschlichen „Form“ war absolut klar: den überlieferten Prinzipien fühlten sie sich glaubensmäßig noch völlig verpflichtet.

Eine (berühmt gewordene) Ausnahme bildet der Kreter Domeniko Theotokopuli, der in seinen venezianischen Bildern oft Motive aus italienischen Stichen benutzte<sup>29</sup>). Da er indes schon von jeder Bindung an die byzantinische Malerei frei war, so bleibt er hier außerhalb unserer Forschung. Eine (weniger interessante) zweite Ausnahme bildet Angelo Bizamano, ein kretischer Maler zweiten Ranges aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, der in Otranto arbeitete<sup>30</sup>); er hat nicht gezauert, die Geburt Christi von Raimondi (B. 16) genau in allen Einzelheiten zu kopieren. Eine ferne Erinnerung an byzantinische Modellierung und ein gewisser noch byzantinisch zu nennender Formsinn genügen nicht, um dieser mäßigen Tafel einen Ort in der Entwicklungsstufe der kretischen Malerei zu weisen.

Im 17. Jahrhundert aber geht die Freiheit des orthodoxen Künstlers gegenüber dem Gesetz der byzantinischen Ikonographie noch viel weiter. Er benutzt von westeuropäischen Stichen nicht nur Einzelfiguren, sondern ganze Kompositionen. Wichtig ist in dieser Hinsicht eine Reihe von tragbaren Ikonen mit der Darstellung der Kreuzabnahme (Abb. 7—10), die nach einem Stich Raimondis (Abb. 6) gemalt sind. Dieser Stich, wahrscheinlich um 1515 gestochen<sup>31</sup>), und zwar wiederum nach einem Bild Raphaels<sup>32</sup>), war einer der bekanntesten und wurde nicht nur in Italien selbst, sondern auch in Deutschland, Frankreich und den Niederlanden sehr häufig von Künstlern als Vorlage benutzt<sup>33</sup>). Der Vergleich des italienischen Musters mit den griechischen

29) Vgl. J. F. Willumsen, *La jeunesse du peintre El Greco*, II, Paris 1927, S. 287 und 712; R. Palluchini, *Il politico del Greco della R. Galleria Estense e la formazione del artista*. R. Istituto d'Archeologia e Storia dell'Arte, Opere d'Arte, Fasc. VII, Roma 1937, S. 6—7, Fig. 3—5.

30) Vgl. Lichačev, *Die Darstellung der Gottesmutter in der italo-griechischen Ikonenmalerei*, Taf. I (russ.). Volbach, *Mittelalt. Bildwerke aus Italien und Byzanz*, Berlin-Leipzig 1930, S. 179.

31) Vgl. H. Delaborde, *Marc Antoine Raimondi*, Paris, B. II, S. 48, 7.

32) Vgl. Fischel, *Raphaels Zeichnungen*, Abt. 4, No. 182.

33) Vgl. Pittaluga, *L'incisione Italiana nel cinquecento*. Milano 1930, Fig. 170, Oberheide, a. O. S. 14—21, W. Krönig, *Der italienische Einfluß usw.* S. 47—48 und 140, E. Panofsky, *Ein Bildentwurf des Jacopino del Conte*, „Belvedere“ 56, 1927, S. 43—50.



Nachbildungen ist lehrreich, da wir so die Gelegenheit haben, die Arbeitsweise der unter italienischem Einflusse arbeitenden griechischen Maler in verschiedenen Zeiten deutlich zu verfolgen.

Die Ikone aus Lawra<sup>34)</sup> ist ein charakteristisches Werk aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts (Abb. 7). Die auf dem Kreuz gezeichneten Wappen können wir nicht identifizieren; sie bezeichnen aber sicher die kretische Herkunft des Bildes<sup>35)</sup>. Ikonographisch bleibt die Ikone in der Darstellung der oberen Gruppe dem Modell treu. Nur haben zwei ausdrucksvolle Engel, die der spät- und postbyzantinischen Darstellung der Kreuzabnahme fast unentbehrlich sind<sup>36)</sup>, die dekorativen Wolken ersetzt. Die untere Gruppe aber hat manche Veränderungen erlitten. Sie ist nicht nur um sechs Frauen bereichert, sondern ihre Komposition ist auch durch die Anordnung der Figuren einer spätbyzantinischen Fassung der Beweinung Christi ganz nahe gekommen<sup>37)</sup>. Besonders charakteristisch für den Zeitgeschmack ist die dramatische Figur der klagenden Frau mit den hochgeworfenen Armen, ein Motiv, das schon in griechischen Miniaturen des 11. und 12. Jahrhunderts sich findet<sup>38)</sup> und das im 16. und 17. Jahrhundert überall sehr verbreitet war. Dank dieser Geringfügigkeiten der Veränderungen wirkt das Bild auf den orthodoxen Beschauer keineswegs fremd.

Viel wichtiger aber ist die stilistische Einfügung des italienischen Vorbildes in das byzantinische Formgefühl. Die anatomische Realität des nackten Körpers Christi interessiert unseren Künstler nicht, und die reiche plastische Modellierung der menschlichen Formen ist verloren gegangen. Die starken athletischen Männer, die Raimondi bildete, sind in orthodoxer Atmosphäre sozusagen leichte überirdische Gestalten geworden. Die Frauen sind nicht mehr in klassizistischer Fassung dargestellt; sie haben in der üblichen byzantinischen Weise alle Körperlichkeit verloren. Durch diese Mittel hat der Maler eines der Grundprinzipien der byzantinischen Ästhetik zu wahren gewußt. Durch eine ausdrucksvolle Umbildung der menschlichen Figur, bei der das Wesentliche

34) Im mittleren Altarraum des Katholikons bewahrt. Größe: 40 × 36 cm. Die Farbenskala ist die in der Zeit übliche: Rot, Dunkelblau, Braun für die Gewänder, Graublau für die Architekturen, doch mit wenigen roten Ziegeln erwärmt. Die Gesichter sind durch unglückliche Reinigung unangenehm dunkel geworden. Goldener Hintergrund erneuert.

35) Vgl. G. Gerola, Monumenti Veneti nell'isola di Creta, IV, Venedig 1932, Gli stemmi, No. 13, 70—72, und passim.

36) Vgl. Millet, Recherches, fig. 496, und besonders im 16. Jahrh. vgl. Millet, Monuments de l'Athos, Taf. 73, 1; 128, 2; 162, 1 u. a.

37) Vgl. Millet, Recherches, fig. 560—562.

38) Ebenda, fig. 533, 535.

wieder in ihrer geistigen Wirkung liegt, ist der Künstler im Rahmen echt byzantinischer Ästhetik geblieben.

Er hat aber noch eine weitere Grundlage der byzantinischen Malerei beibehalten: die Flächenkomposition. Dieses Bestreben des Künstlers war hier besonders schwer zu verwirklichen, weil er eine Landschaft als Hintergrund verwenden mußte. Im Stich Raimondis ist in der Art des Lukas van Leyden ein fernes Jerusalem gegeben mit der beabsichtigten Wirkung, den Eindruck der Tiefe hervorzurufen. Der orthodoxe Maler hat die Stadt des Hintergrundes viel näher gerückt, so daß wir einen Platz mit Kirche, Brunnen und zwei Bäumchen wie auch einen Aquädukt erkennen können. Es ist aber recht kennzeichnend, daß es keine Perspektive gibt, daß die Gebäude in der Fassung der byzantinischen Idealarchitektur ausgeführt sind und daß infolgedessen keine Illusion einer dritten Dimension erweckt wird. Der Eindruck des flachen Bildes ist durch den großen Baum rechts betont, der in keinem inneren Verhältnis zu der übrigen Landschaft steht. Die Umbildung des italienischen Musters ist also in reichstem Maße erfolgt.

Der Fall der Lawra-Ikone ist besonders interessant, weil sie das erste Beispiel einer unter dem Einfluß des Raimondi-Stiches entstandenen neuen Komposition der Kreuzabnahme ist<sup>39)</sup>. Das Bild Raphaels war im übrigen so klar, gleichmäßig und harmonisch, der Ausdruck der Leidenschaft zudem so verhalten, daß ihm die orthodoxen Künstler des 17. und 18. Jahrhunderts ohnehin nicht ganz fremd gegenüberstanden, und das mag der Grund sein, warum sie es wieder und wieder als Vorlage benutzten und es so leicht orthodox umstilisierten.

Als zweite in dieser Reihe ist eine Ikone der Sammlung Velimesi in Athen zu erwähnen, die aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts stammt (Abb. 8)<sup>40)</sup>. Auch hier sind die Abweichungen interessanter als die Übereinstimmungen. Die Haltungen der zwei auf das Kreuz sich stützenden Personen, im Spiegelbild dem Stich Raimondis nachgezeichnet, sind im Sinn der Stille und Ruhe verändert wie auch die der übrigen Personen. Besonders bemerkenswert ist die Haltung des Körpers Christi, die hier gar nicht den Eindruck der schwer lastenden Materie erweckt, ganz im Gegensatz zu Raphaels Zeichnung, auf

39) Von W. Krönig (a. O. 140) ist ein kleines byzantinisierendes Triptychon aus dem 16. Jahrhundert mit der Kreuzabnahme nach Raimondistich (Bologna, Museo Civico) erwähnt.

40) Größe: 38 × 27,5 cm. Auf Holz gemalt, sehr gut erhalten. Die Farben (grün, braun, rot und rosa, in mehreren Nüancen) sind glänzend und wirken auf dem goldenen Grund geschmackvoll. Die nackten Teile des Körpers haben braune Schatten, und die Lichter sind ockerweiß, die Transition aber ist etwas hart.

welcher der gedrehte Körper und die senkrecht niederfallende Hand wie auch die ausgesprochenen Bemühungen der übrigen Personen den Eindruck gespannter Mühe und lastender Schwere wachrufen. Die Komposition bleibt dieselbe; aber die obere und untere Gruppe sind hier durch die an den Füßen Christi weinende Maria Magdalena verbunden. Bemerkenswert ist ferner, daß eine dritte Leiter hinzugefügt ist, was eine gewisse Unklarheit bewirkt; außerdem sind Bäume und Stadt weggelassen. So scheint diese Ikone eine weitere Umbildung des Stichs, immer in dem oben erklärten byzantinischen Formsinn, zu sein. Ihre Qualität aber läßt keine künstlerische Persönlichkeit durchblicken, die die Initiative für solche Umbildung ergreifen konnte; infolgedessen müssen wir (als byzantinische Zwischenstufe sozusagen) ein Vorbild von einem bedeutenden orthodoxen Künstler vermuten. Diese Idee wird durch eine Ikone des Byzantinischen Museums zu Athen erhärtet (Abb. 9), die später entstanden ist und die mit geringfügigen Veränderungen dasselbe Vorbild wiederholt <sup>40a</sup>). Sie stammt dennoch nicht aus derselben Werkstatt, da technische Eigentümlichkeiten, wie die Betrachtung der Modellierung (das Photo täuscht in diesem Zusammenhang), die zwei Tafeln unterscheiden. Was aber die neue Ikone charakterisiert, ist die Farbgebung, die ein wenig affektiert scheint. Der herrschende Farbton ist das Grün in mehreren Nüancen, das auf dem goldenen Grund sehr dekorativ wirkt. Wenige rote Flecken erwärmen in ihrer komplementären Wirkung die Kälte der grünen Farben sehr diskret, und die ocker-weißen Trachten zweier Personen verbinden die Komposition mit dem Grund. Der Maler hat nicht sein Werk unterzeichnet, der Meister aber des Vorbildes wäre vielleicht nicht schwer zu nennen: Theodoros Poulakis aus Kreta (1622—1692) <sup>41</sup>), ein Maler, dem kühne Neuerungen eigen waren, und die Köpfe der zwei Alten rechts oben und der Kopf Christi selbst haben Charakteristika, die grade für diesen Maler typisch sind <sup>42</sup>). Eine weitere Erforschung der auf den Ionischen

40 a) Im Byzantinischen Museum, Athen No. 656. Größe: 40,5 × 31,5 cm. Auf Holz gemalt, gut erhalten; Wolken und Boden wie auch die meisten Gewänder sind grün. Die Gottesmutter ist dunkelrot gekleidet und Maria Magdalena hellrot. Der auf der Leiter stehende Jüngling und die weinende Frau rechts sind ockerweiß. Für die Erlaubnis zur Veröffentlichung habe ich Herrn Prof. Sotiriu herzlich zu danken.

41) Vgl. A. X y n g o p u l o s, Κατάλογος τῶν εἰκόνων, S. 52 ff. Die Lebenszeit hat P a p a d i m i t r i u ('Επειτ. 'Εταιρ. Βυζ. Σπουδῶν, ΙΔ. 1938, 199) bestimmt.

42) Vgl. A. Μ u ñ o z, L'Art byzantin à l'Exposition de Grottaferrata. Rom 1906, Fig. 28 und 29. A. X y n g o p u l o s, Ἡ αὐτοπροσωπογραφία τοῦ Θεοδώρου Πουλάκη, 'Επειτ. 'Εταιρ. Βυζ. Σπουδῶν, ΙΔ. 1938, 201—206.

Inseln sich findenden Denkmäler wird erst voll bestätigen können, ob unsere Vermutung zutrifft.

Die drei soeben behandelten Bildwerke des 17. Jahrhunderts erlauben uns nicht, die vielseitigen Richtungen dieses unruhigen Jahrhunderts genauer zu erfassen, und wir können daraus keine Schlußfolgerungen auf die Problemsituation in diesem Jahrhundert ziehen. Allerdings dürfen wir unseren Ikonen nach feststellen, daß der hartnäckige Widerstand gegen den lebendig flutenden Strom der italienischen Renaissance noch immer ein grundlegendes Kennzeichen der Epoche ist, und daß in gewisser Beziehung unsere Maler des 17. Jahrhunderts konservativer sind als Damaskinos.

Das wichtigste Ereignis der Zeit war die Eroberung Kretas durch die Türken (1669), die der blühenden griechischen Kultur der Insel ein plötzliches Ende bereitete. Die Künstler flüchteten sich auf die unter Venedigs Verwaltung bleibenden Ionischen Inseln, die seitdem die Zentren der letzten Ausläufer byzantinischer Malerei sind. Aus diesem Bereich stammt die vierte Ikone der Reihe mit der Darstellung der Kreuzabnahme (Abb. 10), die neulich vom Benaki-Museum erworben wurde<sup>43</sup>). Sie ist ungefähr ein Jahrhundert jünger als die Velimesi-Ikone, die wahrscheinlich auch von einer der Ionischen Inseln stammt; dennoch bleibt die Benaki-Ikone dem raphaelischen Vorbild näher. Der starke dramatische Zusammenhang der oberen Gruppe, den der Maler der Velimesi-Ikone gerade vermieden hatte, bleibt hier trotz weniger Veränderungen derselbe, vielleicht sogar verstärkt: der Körper Christi wird von oben mit einem breiten Band festgehalten. Dieses Motiv finden wir in der „Grünen Passion“ von Dürer wieder<sup>44</sup>); der Maler wird es wohl von zweiter Hand haben. Die obere Gruppe ist der unteren nähergebracht und durch die links auf der Leiter stehende Figur mit ihr verbunden. Die Haltung der Gottesmutter, die auf dem Stich und in den beiden vorigen Ikonen dieselbe war, ist hier in realistischem Sinne verändert. Die ganze Komposition muß direkt von dem Stich inspiriert worden sein und die auch hier sich findende dritte Leiter

43) Größe: 28,3 × 23,5 cm. Auf Leinen gemalt, sehr gut erhalten; Boden und Landschaft sind dunkelgrün; die Stadt graublau, die Gewänder meist rot in mehreren Nüancen; die der Gottesmutter aber wie die des auf der Leiter stehenden Jünglings sind grün und rot, die des Nikodemus links oben graubraun. Die Farben wirken matt. Rechts unten mit schwarzer Farbe die Unterschrift: ΧΕΙΡ ΣΤΥΛΙΑΝΟΥ ΣΤΑΥΡΑΚΗ; oben links mit roter Farbe: Ο ΝΙΚΟΔΗΜΟΣ und rechts: Ο ΙΩΣΗΦ.

44) Aus der „Grünen Passion“ (um 1504) in der Albertina von Wien. Vgl. Tietze, Der junge Dürer, Augsburg 1928, S. 96—97 Abb. 220 und 223.

kann eine Erinnerung an den lokal gebildeten Typus sein, von dem die zwei vorherigen Ikonen Vertreter sind, falls sie nicht etwa eine persönliche Lösung des Malers ist.

Der Maler Stylianos Stavrakis, der sein Werk unterzeichnete, war in Zante während der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts tätig<sup>45</sup>). Er ist also einer der letzten Vertreter der postbyzantinisch-kretischen Tradition. Ein wichtiges Zeichen und Beispiel für den bei den orthodoxen Griechen der Ionischen Inseln in dieser Zeit immer noch wachsenden Geschmack für die Erzeugnisse italienischer Kunst bildet die Innendekoration einer griechischen Kirche in Zante aus den Jahren 1753—1758, in welcher zum erstenmal in der neugriechischen Kunstgeschichte ein griechischer Künstler im reinen italienischen Spätbarockstil in Griechenland gearbeitet hat<sup>46</sup>). So muß auch Stavrakis der neuen Mode mehrere Grundsätze der alten Tradition opfern. Es ist nicht nur eine realistischere Richtung in der Ikonographie zu bemerken; das Streben des Künstlers nach reichere Körperlichkeit ist offensichtlich, und die in milderem Tone gehaltene Farbenskala zeigt eine Vorliebe für die süßere Farbgebung des italienischen 18. Jahrhunderts. Trotzdem verriet unser Maler die alte Tradition nicht völlig. Er verwendet die alte Temperatechnik und den goldenen Grund, und im übrigen verbietet ihm seine orthodoxe Auffassung, den entscheidenden Schritt zur „natürlichen“ Malerei zu tun. Unsere Ikone ist ein typisches Werk der letzten Entwicklungsstufe einer Schule, die nach den überlieferten ästhetischen und technischen Prinzipien arbeiten will, in einer Gegend und in einer Epoche freilich, da man nicht mehr an die überlieferten geistigen Werte der mittelalterlichen griechischen Welt glaubt.

Wenn wir nun aus den obigen Betrachtungen allgemeine Schlußfolgerungen über die am Anfang gestellten Fragen ziehen wollten, hätten wir zunächst zu sagen, daß ein wichtiger Teil der abendländischen Einflüsse in der spätbyzantinisch-kretischen Kunst direkt aus Rom kam, und zwar aus der Umgebung Raphaels. Es ist für die griechische ästhetische Auffassung charakteristisch, daß die griechischen Maler des 17. und 18. Jahrhunderts aus den abendländischen Vorbildern mit ausgesprochener Vorliebe Werke der Hochrenaissance auswählten, deren

45) Vgl. D. Sisilianos, "Ελληνες άγιογράφοι μετά την "Αλωσιν Athen 1935, S. 201—202. Bekannte Werke von Stavrakis sind in den Jahren 1762—1786 datiert.

46) Die Phaneromeni-Kirche von Nikolaos Doxaras. Vgl. Sisilianos, a. O. S. 82, und A. Procopiou, La peinture religieuse dans les îles Ioniennes pendant le 18<sup>e</sup> siècle. (Athènes) 1939, p. 123—148, pl. 11 und 12.

klassische Fassung ihrem Kunstgefühl angepaßt war. In dieser Zeit, als sich der Barockstil in ganz Europa mit immer wachsendem Anlauf ausbreitete, fuhren die griechischen Ikonenmaler fort, die Stiche des veralteten Raimondi zu benutzen, da der Grieche den unruhigen westeuropäischen Barock zu verstehen fast unfähig war, was in gewisser Weise übrigens auch heute noch zutrifft. Das ist natürlich nicht absolut zu nehmen: es gibt Beispiele für den direkten Einfluß, den Barockmeister auf griechische Maler gehabt haben, so ist z. B. eine Tafel im Byzantinon Mouseion zu Athen sicher nach einem Bild von Rubens gemalt<sup>47)</sup>; solche Fälle sind indes selten.

Die Frage, wie sich der griechisch-orthodoxe Maler der abendländischen Kunstanschauung gegenüber verhält, ist sicher sehr wichtig; aber sie kann nach allen Seiten hin heute noch nicht geklärt werden. Wir haben uns bemüht, bei der Analyse der gegebenen Bildwerke den Akzent auf die Umbildung der italienischen Vorbilder zu legen, die nach den überlieferten ästhetischen Prinzipien jeweils erfolgt ist. Erst durch diese Methode ist es möglich, den Grad des Einflusses in jedem Bildwerk genau zu bestimmen. Wir haben uns erlaubt, aus den Einzelbeobachtungen Schlußfolgerungen für die Wirkung dieser Einflüsse in bestimmten Perioden zu ziehen. Wir sahen, daß, während im 16. Jahrhundert nur einzelne Renaissance motive kopiert wurden, später ganze Kompositionen nachgeschrieben wurden. Wir erkannten ferner, daß in gewissen Fällen die durch italienische Motive diskret erneuerte Ikonographie einer Darstellung einen Rückschlag auf ihre spätere Entwicklung hatte. Im übrigen aber ist bis zum Ende des 18. Jahrhundert ein unerschütterlicher Glauben an die traditionelle byzantinische Ästhetik und ein hartnäckiger Widerstand gegen die neue Kunstanschauung festzustellen.

Diese Erscheinung, die in der europäischen Kunstgeschichte dieser Zeit fast vereinzelt dastehen dürfte, ist nicht nur aus national-religiösen Gründen zu erklären, sondern auch aus der Tatsache, daß, als die westeuropäische Renaissancekunst Kreta zum ersten Male erreichte, die bodenständige Malerei durch ihren strengen Konservatismus in allen ihren Elementen stark gefestigt war: ihre Ikonographie war genau bestimmt und die künstlerischen Probleme der Form, der Farbe, des Lichtes und des Raums sowie endlich auch die rein technischen Fragen hatten eine Lösung gefunden, die durch eine lange ununterbrochene Erfahrung einen hohen Grad der Vollkommenheit erreicht hatte.

47) Für diesen Hinweis habe ich Herrn Prof. Sotiriu herzlich zu danken.



Abb. 1. Theophanis, Der bethlehemitische Mord. Wandmalerei im Katholikon des Lawraklosters (Athos, 1555).



Abb. 2. Marcantonio Raimondi, Der Kindermord (B. 20). Berlin, Kupferstichkabinett.





Abb. 3. Der Kindermord. Ikone zu Lawra (17. Jhd.).

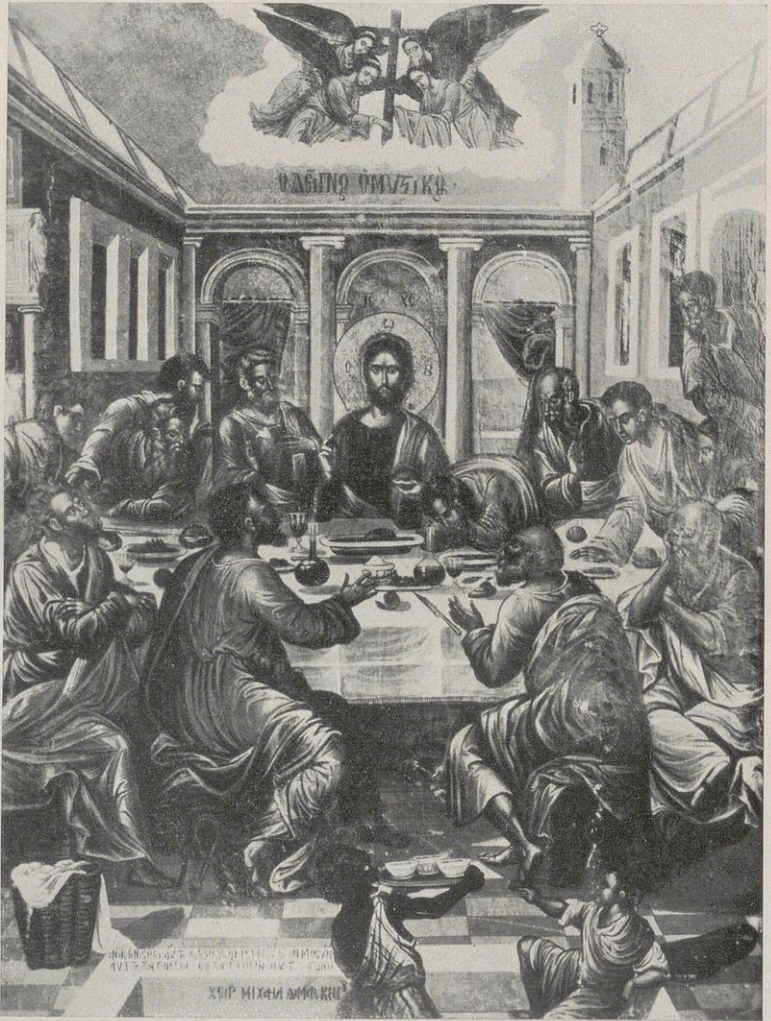


Abb. 4. Michael Damaskinos, Das Abendmahl (2. Hälfte des 16. Jhds., im Jahre 1848 erneuert). Iraklion (Kreta), Kirche Hagios Minas.

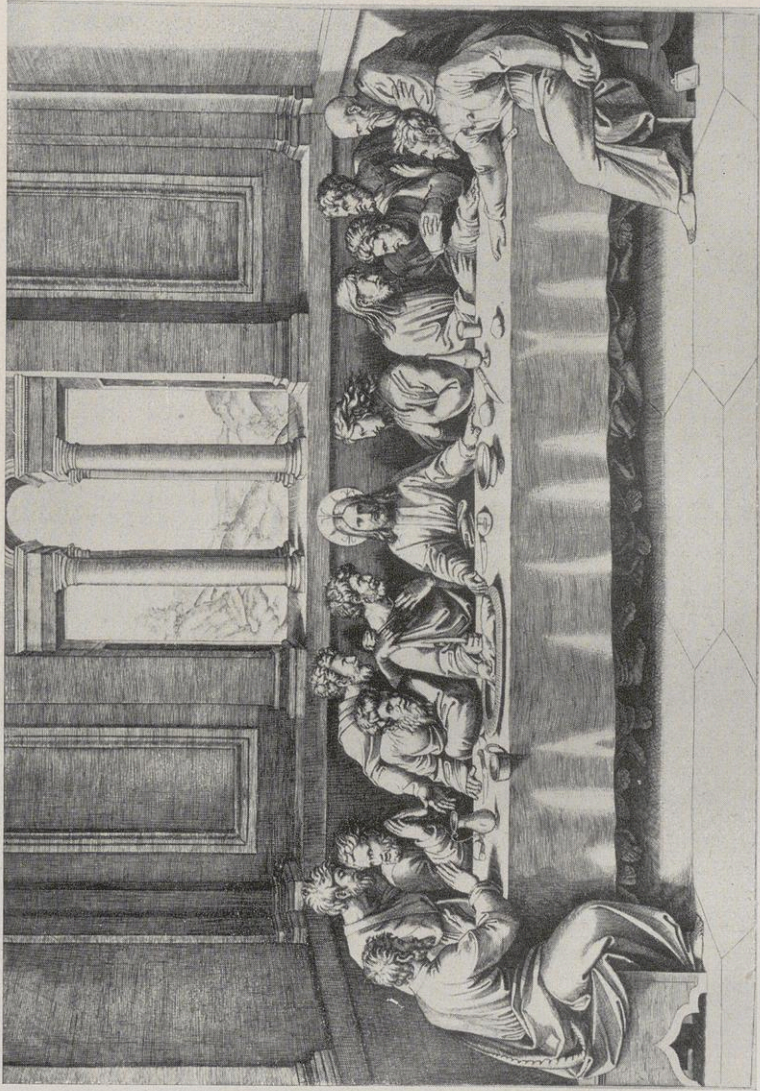


Abb. 5. Marcantonio Raimondi, Das Abendmahl. Berlin, Kupferstichkabinett.



Abb. 6. Marcantonio Raimondi, Kreuzabnahme (B. 32).  
Berlin, Kupferstichkabinett.



Abb. 7. Kreuzabnahme (1. Hälfte des 17. Jhds.).  
Ikone zu Lawra (Athos).



Abb. 8. Kreuzabnahme (2. Hälfte des 17. Jhds.). Ikone, Athen, Sammlung Velimesi.



Abb. 9. Kreuzabnahme (2. Hälfte des 17. Jhds.). Ikone, Athen, Byzantinisches Museum.



Abb. 10. Stylianos Stavrakis (Zwischen 1762—1786 tätig),  
Kreuzabnahme. Athen, Benaki Museum.



Außerdem aber blieb die griechische Kulturwelt auch unter der Fremdherrschaft nach wie vor von denselben geistigen Werten des Griechentums regiert, so daß sie nach einer gründlichen Erneuerung der Ausdrucksmittel gar nicht verlangte.

Daß die Entwicklung dieses Widerstandes nicht ohne Schwanken vor sich ging, lehrt uns der Fall von Damaskinos' Abendmahl: Diese Tafel des 16. Jahrhunderts (Abb. 4) ist von der zeitgenössischen italienischen Malerei mehr beeinflusst als die drei Kreuzabnahme-Ikonen des nächsten Jahrhunderts (Abb. 7—9).

Eine andere Frage ist die der Verschiedenheit der griechischen Reaktion in einem bestimmten Zeitraum, welche mit dem noch nicht gestellten Problem der „Schulen“ der nachbyzantinischen Malerei eng verbunden ist. Hier bleibt uns nur festzustellen, daß die veröffentlichten Denkmäler und ihre Betrachtung bisher mehr Fragen stellten als lösten; aber auch das ist ja ein fruchtbarer Vorteil für die Wissenschaft.