

B. DIE KIRCHE DES ERZENGELS MICHAEL IN KAKODIKI

I. Forschungsstand und Fragestellung

Die Kirche des Erzengels Michael liegt bei dem Weiler Astratigos im Norden der Ortschaft Kakodiki, in der Eparchie Selino des Nomos Chania (Karte 1). Zum ersten Mal wird die Kirche im Werk von S. Xanthoudidis über christliche Inschriften aus Kreta erwähnt (1903), in dem ein Teil der heute fast vollständig zerstörten Stifterinschrift publiziert ist.¹ Darin sind auch zwei Graffiti aus den Jahren 1382 und 1434 erwähnt. Im seinem topographischen Katalog von 1934/35 führt Gerola die Kirche unter Nr. 167 an und fügt ein Graffito aus dem Jahr 1387 hinzu. Er gibt außerdem einen größeren Teil der Stifterinschrift wieder.² In seiner Darstellung der Wandmalerei Kretas (1957) erwähnt Kalokyris in einer Anmerkung die Darstellung der Parabel der Zehn Jungfrauen, die er auch abbildet.³ Kurze Erwähnung findet die Kirche in der Vorstellung einer Reihe von Kirchen in der Eparchie Selino von Lassithiotakis (1970), der die architektonische Form der Eingangstür hervorhebt, aber nur einige der dargestellten Szenen erwähnt.⁴ Er weist außerdem darauf hin, dass zwei Schichten von Malereien vorhanden sind. Mit der Architektur des Baus hat sich Gallas eingehend beschäftigt (1982).⁵ Es folgt die Erwähnung der Kirche im 1983 erschienenen Führer von Gallas/Wessel/Borboudakis, die die Fresken in die erste Hälfte des 14. Jhs datieren.⁶ Ihre kurze Auflistung der im Bildprogramm enthaltenen Szenen beinhaltet manche falsche Identifizierung. Diese Datierung übernahm auch Koukiaris, der die Szenen des Zyklus des Erzengels Michael besprach (1989).⁷ 1990 und 1996 widmete Bissinger einige Zeilen dem Stil der Fresken und datierte sie in die frühen 1380er Jahren.⁸ In verschiedenen Aufsätzen (1978–2004) erwähnt Maderakis die Kirche und beschäftigt sich mit verschiedenen ikonographischen Aspekten wie der Darstellung des Weltgerichts und besonders des Adventus Domini⁹ und der Verdammten.¹⁰ Ferner erwähnt er in den genannten Arbeiten ein bis dahin unbekanntes Graffito aus dem Jahr 1373, das ihm als *terminus ante quem* für die Datierung der Fresken diene. Er schlug zunächst eine Datierung 1360/70 vor,¹¹ zuletzt bevorzugte er jedoch eine Datierung um die Mitte des 14. Jhs.¹² Als erster stellte er außerdem den Werkstattzusammenhang zwischen der Erzengelkirche in Kakodiki, der Panagia in Anisaraki (Selino) und der Demetrioskirche in Platanos (Selino, 1372/3) her.¹³ In der Publikation der Kirchen der Eparchie Rethymnon wies Spatharakis auf die engen stilistischen und ikonographischen Beziehungen zwischen der Kirche in Hagia Trias (Dreifaltigkeitskirche) im gleichnamigen Dorf (Bezirk Rethymnon) und der Erzengelkirche in Kakodiki hin.¹⁴ Zuletzt wurde die Parabel der Zehn Jungfrauen von A.G. Mantas besprochen.¹⁵

Wie dem Forschungsstand¹⁶ zu entnehmen ist, fehlt eine monographische Behandlung der Kirche und ihrer Fresken, die alle Aspekte des Denkmals behandelt und in die byzantinische Kunst einordnet. Die Fresken

¹ Xanthoudidis, Epigrafai, 113.

² Gerola/Lassithiotakis, Elenco, Nr. 167; vgl. Gerola, Monumenti Veneti, IV, 461–462, Nr. 40.

³ Kalokyris, Kreta, 102, Anm. 2, Taf. LX.

⁴ Lassithiotakis, Selino, 347–348, Abb. 300–305.

⁵ Gallas, Sakralarchitektur, 37, Plan 6.

⁶ Gallas/Wessel/Borboudakis, Byzantinisches Kreta, 216–217.

⁷ Koukiaris, Engel, 77–78, Zeichnungen 19a-b.

⁸ Bissinger, Kreta in mittel- und spätbyz. Zeit, 1146; Bissinger Kreta, 199, Nr. 173.

⁹ Maderakis, Verdammte, 192–193, Abb. 6; Maderakis, Deesis B, 59–63, Abb. 8a-d; Maderakis, Erchomenos, 245–246, Abb. 5–6.

¹⁰ Maderakis, Verdammte, 71, Abb. 21.

¹¹ Maderakis, Proeikoniseis, 88.

¹² Maderakis, Deesis B, 59.

¹³ Maderakis, Proeikoniseis, 88; Maderakis, Platanos, 85.

¹⁴ Spatharakis, Rethymnon, 38, 40; Spatharakis, Dated Wall Paintings, 120. Bissinger, Kreta, 198, hält seinerseits die Hagia Trias in Hagia Trias für ein Werk des Malers der Johanneskirche in Margarites (Mylopotamos, 1383).

¹⁵ Mantas, Gleichnisse, Kat.-Nr. N39, Abb. 114.

¹⁶ Es wurden hier nur die wichtigsten Arbeiten genannt.

werden entweder bei der Besprechung einzelner kretischer Kirchen erwähnt, in der gelegentlich die Erzen-
gelkirche in Kakodiki zum Vergleich herangezogen wird, oder in allgemeinen Darstellungen der Kunst Kretas,
in denen man nur eine sehr knappe Vorstellung des Monuments findet. Ebenso knapp und unvollständig
ist die Behandlung der Kirche bei Lassithiotakis. Ausführlicher besprochen wurden nur einzelne Bildthemen
wie der Adventus Domini und der Patronatszyklus. Eine Besprechung der Stifterinschrift und des Bildpro-
gramms fehlt, das Stifterporträt wird nirgendwo erwähnt. Die Datierungsvorschläge schwanken zwischen
der ersten Hälfte und den 80er Jahren des 14. Jhs. Wie die Panagia in Kakodiki gehört die Erzen-
gelkirche zu einer Gruppe mit Werkstattbezug, wobei die Werkstatt diesmal anonym ist. In der Literatur gibt es Uneinig-
keit bezüglich des Werkstattzusammenhangs und der Datierung der verwandten Kirchen.

Im Folgenden wird das Monument eingehend in allen seinen Aspekten (Architektur, Stifterinschrift,
Bildprogramm, Ikonographie, Stil) vorgestellt, um so zur Grundlagenforschung der Wandmalerei Kretas
beizutragen. Bei der Untersuchung wird methodisch ein doppeltes Ziel verfolgt: die Fresken in den regiona-
len und überregionalen (außerkretischen) Kontext einzuordnen, und sie mit den Kirchen, die in der Literatur
als Werke der gleichen Werkstatt angesehen werden, zu vergleichen. Diese Kirchen sind:

1. Platanos, Hagios Demetrios (Selino), 1372/3¹⁷
2. Margarites, Hagios Ioannes (Mylopotamos), 1383¹⁸
3. Hagia Trias, Hagia Trias (Rethymnon)¹⁹
4. Anisarak, Panagia (Selino)²⁰

Es wird ferner überprüft, ob weitere Kirchengemälde dieser anonymen Werkstatt zugeschrieben
werden können. Die vergleichende Untersuchung verspricht, wie die der Pagomenos-Werkstatt, wichtige
Erkenntnisse zur Arbeitsweise von Malerwerkstätten. Ferner wird die Analyse Informationen zum kultur-
historischen Kontext der Entstehung der Fresken, also zum Charakter der Kultur Kretas in der zweiten Häl-
fte des 14. Jhs. erbringen.

II. Die Architektur

Die Erzen-
gelkirche in Kakodiki ist eine einfache tonnengewölbte Einraumkapelle mit halbkreisförmiger
Apsis in der Ostwand (Plan 2, Abb. 174–176). Ihre Länge beträgt außen 9,25 m, die Breite 3,27 m.²¹ Die Kir-
che ist von einer Spitztonne überdacht. Der Eingang befindet sich im Westen. Die Wände waren bis vor kur-
zem außen weiß übertüncht. Das Mauerwerk besteht aus natürlichem Haustein. Der Eingang ist außen von
einem spitzbogigen Portal umrahmt, das aus einer einfachen, wulstartigen Rahmung besteht. Eine zweite,
innere Rahmung derselben Art umfasst das Tympanon über dem Portal, das vermutlich, wie bei den kreti-
schen Kirchen üblich, eine heute verlorene Darstellung trug. Über dem Tympanon befindet sich eine Pseudo-
archivolte mit Zahnschnitt. Ein kleiner Glockenturm erhebt sich über der Westwand. Dieser wie auch das
Portal gehören vermutlich nicht zur ursprünglichen Ausstattung des Baus.

Der Innenraum wird von drei Gurtbögen, die auf Pilastern ruhen, in vier Joche unterteilt, von denen das
östliche das Bema bildet. Die Kirche hat heute mehrere Lichtquellen, von denen nur ein kleines Fenster im
zweiten östlichen Joch der Süd- und ein weiteres in der Nordwand rechts des westlichen Gurtbogens der
ersten Phase angehören. Ein großes Fenster wurde nachträglich links des originalen Fensters an der Süd-
wand geöffnet, wie auch eine Tür im anschließenden Joch der gleichen Wand. Nicht ursprünglich sind ferner
das Gitterfenster in der Apsis wie auch ein rundes Fenster in der Westwand mit sternförmigen Fensterspros-
sen oberhalb des Eingangs. In der Nordwand des Apsisraums befindet sich eine Nische aus der ersten Nut-
zungsphase, die für die Prothesis benutzt wurde. Unter dem Bild des *Unwürdigen Priesters* an der Ostwand
ist ein kleiner Prothesisaltar angebaut, der die Darstellung unterhalb des *Unwürdigen Priesters* verdeckt hat.

¹⁷ Maderakis, Platanos; Spatharakis, Dated Wall Paintings, 119–120, Abb. 108–110.

¹⁸ Bissinger, Kreta, 190–191, Nr. 159, Abb. 153; Spatharakis, Dated Wall Paintings, 124–126, Abb. 113–115; Spatharakis, Mylopo-
tamos, 215–228, Abb. 328–345.

¹⁹ Spatharakis, Hagia Trias; Spatharakis, Rethymnon, 9–42, Taf. 1–3, Abb. 1–4, 6–17; Bissinger, Kreta, 198, Nr. 171, Abb. 162.

²⁰ Lassithiotakis, Selino, 191–197, Abb. 257–269; Bissinger, Kreta, 198–199, Nr. 172, Abb. 163.

²¹ Die bei Gallas, Sakralarchitektur, 37 angegebenen Maße weichen von den tatsächlichen um ca. 0,15 m ab.

Alle nachträglichen Umbauten haben die Malereien im Inneren der Kirche beschädigt. Der Fußboden ist original, ob sich Gräber darunter befinden, ist unbekannt. Der Kirche ist ein Friedhof angeschlossen.

Mit der Architektur der Kirche hat sich Gallas eingehender beschäftigt.²² Die Kirche gehört dem Typus A 2 seiner Klassifizierung an (*einfache Einraumkapelle mit halbkreisförmiger Apsis, bestehend aus einem Joch oder mehreren Jochen*). Einraumkapellen mit vier Jochen sind äußerst selten auf Kreta und in anderen Regionen Griechenlands. Eine Gliederung des Innenraums durch Gurtbögen in vier Joche weist auch die Johanneskirche in Margarites (Mylopotamos, 1383)²³ und die Hagia Trias in Hagia Trias (Rethymnon) auf.²⁴

Wie Gallas feststellte, handelt es sich bei der Erzengelkirche in Kakodiki um eine ältere byzantinische Kirche, die in venezianischer Zeit umgebaut wurde. Im Innenraum sind zwei Malereischichten erhalten, von denen die ältere an nur wenigen Stellen zum Vorschein kommt. Wann der Bau zu datieren ist, ist unbekannt, da die wenigen Spuren der Erstaussstattung nicht datierbar sind, ferner ist nicht bekannt, ob diese erste Ausmalung direkt nach der Errichtung der Kirche ausgeführt wurde. Die venezianischen Elemente an der Fassade datieren vermutlich nach der Ausführung der zweiten Malereischicht. Das von der venezianischen Architektur inspirierte Portal ist unter den kretischen Kirchen Westkretas selten.²⁵

III. Die Stifterinschrift

Nur Teile einer ktetorischen Inschrift haben sich an der Westwand, südlich der Eingangstür, erhalten (Abb. 177). Die Inschrift gehört der zweiten Ausstattung an und lautet:²⁶

+ Μνήσθ(ητι) Κ(ύρι)ε τὰς ψυχὰς τ(ον) ἐνθάδε <γεγραμμένων κτητόρων> | ὁ Βλατάρμο(υ) (?) [...] Μινημ [...] Κ [...] Γηράρδω | Δ(η)μ(η)τρί(ου) [...] (Γεωρ)γίου, Κώστ(α) Μ [...] Ιω(άννου) Κ [...] | [...] Σκορδ(ίλη), Αρχ(ο)τοκεφ(άνη) [...] Νικόλ(α) Γληγόρι, Λε [...] | [...] Μανώλη (?) [...] Κ [...] Μα [...] | Νηκήτα Κεν (?) [...] Νουτ (?), Λεο [...] | Στεφάν(ου) Γλ<ηγόρι> [...] ὅτ(ης), Νικ<όλα> [...] | Ἄννι(ς) [...] | Ἐν μ(ηνι) [...].

Übersetzung: Gedenke Herr der Seelen der hier (eingetragenen Stifter?) Vlatarmou (?) ... Minem ... K ... Gerardo, Demetriou ... Georgiou, Kosta M ... Ioannou K ... Skordili, Archotokephani ... Nikola Glegori, Le... Manoli (?) ... K ... Ma... Nikita Ken (?) ... Nout (?) ... Leo... Stephanou Glegori (?) ...otis, Nikola (?) ... Annis. Im Monat ...

Der Stifterinschrift sind sehr wenige Informationen zu entnehmen. Sie erwähnt keinen Anlass der Stiftung wie Errichtung oder Erneuerung der Kirche, so wie es in anderen kretischen Stifterinschriften der Fall ist, ferner haben sich weder das Datum noch der Name des Malers erhalten, falls er tatsächlich genannt war.²⁷ Der Schwerpunkt liegt auf der Erwähnung einer Reihe von Menschen, denen bzw. deren Seelen Christus gedenken soll. Die commemorative Liturgie steht demnach im Vordergrund. Die Umstände der Stiftung bleiben also im Dunkeln. Es handelt sich jedenfalls nicht um die ursprüngliche Stifterinschrift, denn unter der Schicht, auf der sie geschrieben ist, kommt eine ältere Freskoausstattung zum Vorschein. Der Bau kann wie bereits erwähnt architektonisch nicht datiert werden. Die Stiftung einer neuen Malereiausstattung ist vermutlich in Verbindung mit einem Besitzerwechsel oder einer Umfunktionierung der Kirche zu sehen.

²² Gallas, Sakralarchitektur, 37, Plan 6. Einige einfache Pläne bietet schon Lassithiotakis, Selino, Zeichnung 77–78.

²³ Die Gurtbögen in dieser Kirche wurden in späterer Zeit entfernt, heute sind nur ihre Ansätze sichtbar; Spatharakis, Mylopotamos, 215.

²⁴ Spatharakis, Rethymnon, Plan auf S. 10.

²⁵ Lassithiotakis, Selino, 347; Gratziou, Kreta, 101. Zur Übernahme dekorativer Elemente aus der westlichen Architektur siehe Chatzidakis, Essai, 70–71; ausführlich bei Gratziou, Kreta.

²⁶ Xanthoudidis, Epigrafai, 113; Gerola, Monumenti Veneti, IV, 461–462, Nr. 40.

²⁷ In den meisten Stifterinschriften Kretas wird der Name des Malers, der die Fresken ausführte, nicht erwähnt. Nur 18 Malernamen sind durch die Inschriften bekannt, manche von ihnen, wie Ioannes Pagomenos, kommen in mehreren Inschriften vor. Siehe die Liste und kurze Vorstellung der kretischen Maler bei Gerola/Lassithiotakis, Elenco, 113–116 und Kalokyris, Kreta, 47–56. Eine Zusammenstellung der Maler, die in den Quellen erwähnt werden, gibt in zwei Aufsätzen Cattapan an; siehe Cattapan, Nuovi documenti; Cattapan, Nuovi elenchi. Ihre Anzahl beläuft sich auf über 100, dabei handelt es sich allerdings überwiegend um Ikonenmaler.

Die Formel Μνήσθ(ητι) entfernt sich von den typischen Stifterinschriften, die üblicherweise mit οἰκοδομήθ(η) (erbaut), ἀνακαινίσθ(η) (ἐκ βάθρων) (erneuert) oder ἐτελειώθ(η) (vollendet) anfangen bzw. enden. Unter den publizierten Stifterinschriften kommt diese Formulierung nur fünf weitere Male vor. In Hagios Mamas in der gleichnamigen Ortschaft (Selino, 1355/6)²⁸ fängt die Inschrift mit Μνήστητη Κύριε τῆς ψυχῆς τον γεγραμμένων ἢ κτητόρων an. Es folgen die Namen der Stifter und das Datum. Während mit κτητόρων die Stifter oder Besitzer gemeint sein dürften, ist die Bedeutung des Wortes γεγραμμένων in diesem Zusammenhang nicht klar. Vermutlich ist damit „eingetragenen“ gemeint und ihm könnte der Wert eines rechtlichen Dokuments zukommen, das die Rechte der genannten Personen sicherte.²⁹ Es ist nicht auszuschließen, dass in der Stifterinschrift der Erzengelkirche in Kakodiki eine ähnliche Formulierung nach τον ἐνθάδε folgte.³⁰ Die Formulierung μνήσθ(ητι) kommt ferner neben dem Dedikationsbild in der Georgskirche in Hagia Eirene (Selino, 1460/1)³¹ und mehrmals bei Votivinschriften vor, wie im schon erwähnten Fall in der Panagia-Kirche in Kakodiki.

An der Finanzierung der Erneuerung der Kirche, womit die neue Ausmalung gemeint ist, waren u.a. Mitglieder der Familien Vlatarmou, Skordilis, Gerardo, Glegori und Archotokephani beteiligt. Die Familie Skordilis ist als eine der mächtigsten Familien Kretas vor und nach der venezianischen Ära bekannt.³² Mitglieder dieser Familie erscheinen als Stifter auch in anderen Kirchen des Nomos Chania, wie in Hagios Georgios in Komitades (1313/4) und in der gleichnamigen Kirche in Anydroi (1323), beide Werke des Ioannes Pagomenos. Der gleiche Familienname wird, wie wir gesehen haben, auch in der Stifterinschrift der Panagia-Kirche in Kakodiki erwähnt. Ein Stifter namens Ioannes Skordilis ist außerdem bekannt aus der Kirche Hagios Ioannes in Kritsa (Merambello, 1389/90).³³ In der Panagia in Kakodiki treffen wir auch den Namen Gerardou an. Der Name Glegori erscheint unter den Stifternamen auch in der Kirche Panagia in Tzagaraliana bei Kantanos (Selino) aus dem 14. Jh.,³⁴ der Name Archotokephanis erscheint auch in der Soteros-Kirche in Kakodiki (15. Jh.).³⁵ Zum Teil beteiligten sich also Mitglieder von ein und denselben Familien der gleichen oder späterer Generationen an der Errichtung oder Erneuerung von verschiedenen Kirchen im gleichen Ort oder in nahe gelegenen Ortschaften.

Außer der Stifterinschrift hat sich eine Reihe von heute schwer zu entziffernden Graffiti an den Wänden des Naos erhalten, vor allem zwischen den weiblichen Heiligen der Nordwand und der Südwand. Xanthoudidis³⁶ erwähnt zwei Graffiti von 1382 und 1434. Ein weiteres Graffito mit dem Datum 1420 ist neben der Darstellung der Hl. Kyriaki zu sehen.³⁷ Maderakis erwähnt ein weiteres Graffito von 1373³⁸ und datiert daher die Fresken vor diesem Datum. Tatsächlich ist zwischen den Nimben der Heiligen Kyriaki und Photeini ein Datum, das mit 73 endet, die ersten beiden Ziffern sind jedoch eher als 14 denn als 13 zu lesen. Rechts der Hl. Photeini liest man allerdings deutlich das Datum 137., dessen letzte Ziffer fehlt (Abb. 178). Dieses Datum ist jedenfalls ein *terminus ante quem* für die Datierung der Malereien, die somit vor ca. 1370 entstanden sein müssen.

²⁸ Gerola, Monumenti Veneti, IV, 440, Nr. 12.

²⁹ Zum Wert der Kircheninschriften als rechtliche Dokumente siehe Kalopissi-Verti, Documents.

³⁰ Die Stifterinschrift der von Pavlos Provatas ausgemalten Kirche des Hl. Georgios in Alikianou (1429/30) beginnt mit Μνήστητη Κύριε τῆς ψυχῆς τοῦ δούλου σου παπᾶ Μηχαῖλ τοῦ Μαστραχᾶ, der Priester war der alleinige Stifter; siehe Gerola, Monumenti Veneti, IV, 420, Nr. 4. Die Fresken dieser Kirche sind heute weiß übertüncht. Ähnlich sind die Stifterinschriften in folgenden Kirchen formuliert: Hagios Georgios in Sklavopoula (Selino, 1290/1), gemalt vom Stifter, dem Anagnostes und *chorikos istoriografos* (Dorfmalers) Nikolaos; Gerola, Monumenti Veneti, IV, 431, Nr. 1; vgl. Gerola/Lassithiotakis, Elenco, 113; Kalopissi-Verti, Inscriptions, 92–93, Nr. 43, Abb. 75; Spatharakis, Dated Wall Paintings, 12 mit weiterer Literatur; Hagios Athanasios in Kapsodasos (Sfakia); siehe Gerola, Monumenti Veneti, IV, 473, Nr. 3; Erzengelkirche in Tsikalara (Kydonia, 1602); Gerola, Monumenti Veneti, IV, 423, Nr. 10.

³¹ Gerola, Monumenti Veneti, IV, 465, Nr. 44; zu den Stiftern siehe Gerola, Monumenti Veneti, II, 334.

³² Zu den aristokratischen Familien Kretas siehe Gerland, Noblesse; McKee, Uncommon Dominion.

³³ Gallas/Wessel/Borboudakis, Byzantinisches Kreta, 434–435, wo irrtümlicherweise als Datum das Jahr 1370 angegeben wird und ein Maler (?) Ioannes Skordilis erwähnt wird; für die richtige Lesung der Inschrift siehe Spatharakis, Dated Wall Paintings, 134; Gerolas Werk enthält die Inschrift nicht.

³⁴ Gerola, Monumenti Veneti, IV, 455–456, Nr. 29.

³⁵ Gerola, Monumenti Veneti, IV, 460, Nr. 38.

³⁶ Xanthoudidis, Epigrafai, 113.

³⁷ Vgl. Lassithiotakis, Selino, 348.

³⁸ Maderakis, Proeikoniseis, 88, Anm. 67; Maderakis, Platanos, 84.

IV. Das Bildprogramm

Bei der Untersuchung des Bildprogramms gelten die gleichen Vorbemerkungen wie bei der Panagia-Kirche in Kakodiki.

Erste Schicht:

Die Kirche weist zwei Malereischichten auf. Von der unteren Malschicht – vermutlich der Erstaussstattung – sind nur wenige Reste nicht identifizierbarer Darstellungen erhalten. Zu dieser Erstaussstattung gehört ein Teil der Sockelzone in der Nordwand des Bemas. Unterhalb der Prothesis-Nische ist ein Bischof erkennbar, dessen Kopf nicht erhalten ist. Darunter erscheint als Sockelzone ein quadratisches Feld mit roten und schwarzen Ranken auf weißem Grund, die innerhalb von Rauten gezeichnet sind. Ein Teil der Ornamentzone ist auch unterhalb der Bischöfe der Nordwand des Bemas sichtbar. Ferner sind Reste der Erstaussstattung an der Westwand erkennbar. Links der Eingangstür, unterhalb der Stifterinschrift und unter den Strafszenen der zweiten Malschicht, erkennt man eine frontal stehende Figur in Tunika mit goldenen Ärmeln und rotem Mantel, die die Rechte erhebt und in der Linken einen Rotulus hält (Abb. 177). Von dem Rotulustext ist nur „IN...“ lesbar.

Zweite Schicht:

Die einzelnen Szenen des Bildprogramms verteilen sich im Gewölbe und an allen Wandflächen³⁹ in mehreren übereinander gestaffelten Zonen, die von den Jochen vertikal gegliedert werden (Plan 2). Die Zonen laufen im Tonnengewölbe in den verschiedenen Jochen nicht parallel, ihre Anzahl variiert in jedem Joch bzw. an den Seiten des Tonnengewölbes. Ebenso unregelmäßig ist auch die Verteilung der Darstellungen an den Wänden. Die Trennung zwischen Gewölbe und Wand ist nicht streng. Die Szene des Paradieses befindet sich z.B. zur Hälfte an der Südwand und zur Hälfte im Gewölbe des Naos. Die Anordnung der Szenen und die Gliederung der Flächen sind somit unsystematisch. Alle Szenen sind rot umrahmt. Viele Darstellungen sind in einem schlechten Erhaltungszustand, alle Szenen können jedoch benannt werden.

Das Bildprogramm ist, im Gegensatz zum Bildprogramm der viel kleineren Panagia-Kirche in Kakodiki, wesentlich umfangreicher. Es umfasst im Bema liturgische Szenen, Festbilder und christologische Szenen, eine Szene aus dem Marienzyklus, eine alttestamentliche Szene wie auch Einzeldarstellungen von Diakonen, Bischöfen und Heiligen. Im Naos finden sich weitere Szenen aus dem Festbildzyklus und christologische Szenen, ein Patronatszyklus und eine ausführliche Darstellung des Jüngsten Gerichts. Die unteren Wandzonen nehmen Heilige und Märtyrer ein, darunter ist auch die Koimesis zu sehen. Das Bildprogramm beinhaltet außerdem eine Stifterdarstellung. Im Einzelnen ist das Bildprogramm aus den folgenden Szenen zusammengesetzt:

Die Apsiskalotte zeigt den Pantokrator, darunter die Apostelkommunion und die Kirchenväterliturgie. An der Apsisstirnwand ist zentral das Mandylion, zu Seiten des Mandylions die Verkündigung abgebildet. Unter dem Verkündigungengel in der Ostwand ist das Abrahamsopfer angebracht. Rechts von der Apostelkommunion ist die Darstellung der Vision des Petrus von Alexandrien platziert. Links von der Apsis erscheint in der Ostwand eine äußerst seltene Szene, die bekannt ist als der *Unwürdige Priester*. Rechts der Kirchenväterliturgie ist ein Diakon gezeigt. Die Seitenwände des Apsisraums weisen Darstellungen von Heiligen auf. An der Südwand erscheinen nebeneinander Kyrillos von Alexandrien und ein weiterer, kaum erhaltener Bischof. Die anschließende Darstellung des Hl. Antonios wurde durch die Anbringung eines neueren Templs fast vollständig zerstört. Erkennbar sind nur Reste seines Mönchgewandes und des für Antonios charakteristischen *Koukoulions*. An der Nordwand ist oberhalb der Prothesisnische ein Heiliger im eigenen Bildfeld zu sehen. Rechts davon stehen die Heiligen Kyrillos von Kreta und Eleutherios. Im Tonnengewölbe des Bemas ist die Himmelfahrt Christi abgebildet. In der darunter liegenden Zone ist im südlichen Teil der Tempelgang Mariens gezeigt. Im nördlichen Teil der Tonne befindet sich unter der Himmelfahrt die Szene der Frauen am Grab.

Im östlichen Joch des Naos setzt sich der christologische Zyklus mit der Geburt Christi fort. Sie nimmt die obere Zone des südlichen Teils des Tonnengewölbes ein. Darunter befinden sich der Kindermord und die

³⁹ Mit Wand ist die Höhe der Wand bis zum Gewölbeansatz gemeint.

Flucht nach Ägypten. Die nächsten Szenen folgen im südlichen Teil des Tonnengewölbes des mittleren Jochs: in der oberen Zone, die in zwei Felder geteilt ist, steht links die Darbringung Christi im Tempel und rechts die Taufe Christi. Die darunter liegende Zone weist ebenfalls zwei Bildfelder auf, in denen die Erweckung des Lazarus und der Einzug in Jerusalem abgebildet sind. Die nördliche Seite des Tonnengewölbes zeigt im mittleren und östlichen Joch ein etwas verändertes Anordnungssystem. In der oberen Zone des mittleren Jochs sind das Abendmahl und der Verrat dargestellt. Darunter sind die Verspottung und die Szene des Helkomenos gezeigt. Die obere Zone des Tonnengewölbes des östlichen Jochs des Naos nimmt die Kreuzigung auf. Darunter sind die Darstellungen der Beweinung Christi (Threnos) und daneben der Anastasis angeordnet.

Das gesamte Tonnengewölbe im westlichen Joch ist dem Thema des Jüngsten Gerichts gewidmet. Im Scheitel ist die seltene Darstellung des Adventus angebracht. In der darunter liegenden Zone schreiten in beiden Teilen des Tonnengewölbes die Chöre der Gerechten in Richtung Westwand. Die Zone unterhalb der Chöre nimmt im südlichen Teil des Tonnengewölbes die Szene des Paradieses ein, die sich teilweise bis in die Südwand erstreckt. Unterhalb der Chöre im nördlichen Teil des Gewölbes steht die Parabel der Zehn Jungfrauen.

Die Südwand trägt im östlichen Joch des Naos die Szene der Koimesis. Im mittleren Joch stehen in der oberen Zone der Südwand zwei nicht voneinander getrennte Szenen aus dem Zyklus des Erzengels Michael. Unterhalb der Michaelszenen sind von einer Deesis-Darstellung, die durch eine nachträglich geöffnete Tür zerstört wurde, nur Reste der Gottesmutter erhalten. Rechts der Tür folgt ein Hirtenheiliger. Im westlichen Joch stehen unterhalb vom Paradies der Erzengel Gabriel und die Heiligen Konstantin und Helena.

Die Nordwand des Naos weist wiederum verglichen mit der Südwand eine leicht veränderte Szenenanordnung auf. Im westlichen Joch sind in der oberen Zone in zwei getrennten Bildfeldern die Personifikationen des Meeres und der Erde dargestellt. Unterhalb der Personifikationen stehen von links nach rechts vier weibliche Heilige, von denen die erste nicht identifiziert werden kann. Es folgen die Heiligen Kyriaki, Photini und Eirene. Im mittleren Joch ist in der oberen Zone neben dem Fenster eine weitere Szene aus dem Michaelzyklus gezeigt (das Wunder Ad Chonai). Darunter erscheinen die Heiligen Demetrios, Theodoros und Georgios zu Pferd. Im östlichen Joch ist unmittelbar vor dem Bema der Kirchenpatron, Erzengel Michael, zu Pferd angebracht.

Die Westwand zeigt in der oberen Zone die Deesis vom Jüngsten Gericht. Darunter befindet sich wie üblich das Aposteltribunal. Links der Eingangstür sind Reste der Stifterinschrift vorhanden. In gleicher Höhe erscheint rechts der Tür die Darstellung der Hölle. Den unteren Teil der Westwand nehmen beiderseits der Tür Verdammtdarstellungen ein, wobei links der Tür die Strafszenen in drei und rechts in zwei Zonen übereinander gestaffelt sind.

In den Laibungen der Gurtbögen des östlichen und westlichen Jochs erscheinen Propheten und biblische Figuren, während der mittlere Gurtbogen mit den Zehn Märtyrern von Kreta besetzt ist. Der Pilaster des östlichen Gurtbogens trägt an der Südwand die seltene Darstellung des Hl. Makarios. Die Darstellung des Pilasters des mittleren Jochs ist zerstört, während der des westlichen Jochs im oberen Teil mit dem Brustbild eines unidentifizierbaren Heiligen und darunter mit der Darstellung des Hl. Mamas besetzt ist. An der Nordwand zeigen die Pilaster angefangen vom Westen den Hl. Hermolaos und darunter die Hl. Paraskevi. Der Pilaster des mittleren Gurtbogens trägt die Darstellung eines Stifters, der sich dem Kirchenpatron zuwendet. Darüber findet sich das Brustbild eines nicht identifizierbaren Heiligen. Ebenfalls nicht identifizierbar ist die Darstellung des Pilasters des östlichen Gurtbogens auf dieser Wand.

Der Pantokrator (Abb. 179) erscheint in der Apsiskalotte von kretischen Einraumkapellen nicht nur in ihm oder seinen Festen geweihten Kirchen, sondern auch in Kirchen, die verschiedenen Heiligen gewidmet sind. Wie schon erwähnt, nimmt diesen Platz auf Kreta grundsätzlich nicht der Kirchenpatron ein, wenn er ein Heiliger ist.⁴⁰ Der Pantokrator erscheint auch in der Apsiskalotte der Demetrioskirche in Platanes (1372/3)⁴¹ und der Hagia Trias-Kirche in Hagia Trias.⁴² Die Johanneskirche in Margarites (1383) zeigt in der Apsis die Deesis (Abb. 240).⁴³ Die Panagia in Anisaraki zeigt erwartungsgemäß die Platytera.

⁴⁰ Für Ausnahmen siehe oben die Besprechung des Bildprogramms der Panagia-Kirche in Kakodiki.

⁴¹ Maderakis, Platanes, 78–79, Abb. 1.

⁴² Spatharakis, Rethymnon, 12.

⁴³ Spatharakis, Dated Wall Paintings, 124; Spatharakis, Mylopotamos, Abb. 329–331.

Die Darstellung des Mandyliions (Abb. 183), der *acheiropoietos* Abbildung Christi, symbolisiert die Inkarnation und hat zudem eucharistische Bedeutung,⁴⁴ was ihre Lokalisierung im Bema, oberhalb des Opfertisches und meistens zwischen den beiden Figuren der Verkündigungsszene erklärt. Das Mandylion erscheint zentral an der Apsisstirnwand in mehreren Kirchen Kretas anstelle der üblicheren Philoxenia.⁴⁵ In einschiffigen Kirchen wurde dem Mandylion dieser Platz seit Ende des 12. Jhs. zugewiesen.⁴⁶ Verglichen mit allen anderen Regionen des byzantinischen Reichs scheint das Mandylion auf Kreta am häufigsten dargestellt worden zu sein.⁴⁷ Seine doppelte Symbolik kommt im Apsisprogramm unserer Kirche besonders deutlich zum Ausdruck, denn es wird sowohl mit den angrenzenden eucharistischen Themen als auch mit der Verkündigung unmittelbar verbunden. Das Mandylion ist innerhalb der Werkstattgruppe in der Demetrioskirche in Platanes (1272/3)⁴⁸ gleich positioniert wie in Kakodiki. Vermutlich an dieser Stelle war das Mandylion auch in der Johanneskirche in Margarites (1383) zu sehen. Die Malerei ist zwar in diesem Bereich stark beschädigt, die Stirnwand ist jedoch so schmal,⁴⁹ dass nur dieses Thema in Frage kommt. In der Hagia Trias⁵⁰ und in der Panagia in Anisaraki dagegen ist das Mandylion an einer weniger üblichen Stelle platziert, im Scheitel des östlichen Gurtbogens.

Die Verkündigung (Abb. 179) hat in der Erzengelkirche in Kakodiki die im kretischen Bildprogramm feste Position, mit Gabriel links und Maria rechts der Apsis. Auch die Demetrioskirche in Platanes (1372/3),⁵¹ die Hagia Trias in Hagia Trias⁵² und die Panagia in Anisaraki zeigen die Verkündigung an dieser Stelle. Die Malereien der Apsisstirnwand in der Johanneskirche in Margarites (1383) sind, wie oben erwähnt, zerstört.

Die Apostelkommunion (Abb. 180–181) wird nur relativ selten ins Bildprogramm der kretischen Kirchen einbezogen⁵³ und bildet für die einschiffigen Kirchen der palaiologischen Epoche eine Ausnahme.⁵⁴ Die Apostelkommunion findet sich unter den Kirchen der Werkstatt nur in der Panagia-Kirche in Anisaraki, der einzigen Kirche der Gruppe, die ebenfalls eine dreiteilige Gliederung der Apsis bietet.

Die Kirchenväterliturgie (Abb. 182) mit dem Melismos erscheint an ihrem gewohnten Platz in allen Kirchen der Gruppe. Die Bischöfe in Kakodiki können nicht identifiziert werden, ebenso wenig diejenigen in der Johanneskirche in Margarites (1383), die jedoch sechs Kirchenväter aufweist.⁵⁵ Identische Zusammensetzung von an der Liturgie teilnehmenden Kirchenvätern weisen die Hagia Trias in Hagia Trias und die Demetrioskirche in Platanes (1372/3) auf. In beiden Kirchen sind Nikolaos und Johannes Chrysostomos links, Basileios und Athanasios rechts des Altars gezeigt. Gregor von Nazianz ersetzt in der Panagia-Kirche in

⁴⁴ Als die „authentischste“ Darstellung Christi rechtfertigte das Mandylion dessen bildliche Darstellung und bewies, dass seine Inkarnation real war. Siehe dazu und zur eucharistischen Symbolik des Mandyliions Grabar, *Mandylion*, 26–28; vgl. Papadaki-Oekland, *Mandylion*, 285–286; Gerstel, *Sanctuary*, 68–77. Zur kontextuellen Verwendung des Mandyliions in den byzantinischen Bildprogrammen siehe T. VELMANS, *Valeurs sémantiques du Mandylion selon son emplacement ou son association avec d'autres images*, in: *Studien zur byzantinischen Kunstgeschichte, Festschrift für Horst Hallensleben zum 65. Geburtstag*, Amsterdam 1995, 173–184.

⁴⁵ Spatharakis, *Rethymnon*, 270; Bissinger, *Kreta in mittel- und spätbyz. Zeit*, 1012.

⁴⁶ Papadaki-Oekland, *Mandylion*, 284; Gerstel, *Sanctuary*, 68–71 mit mehreren Beispielen aus verschiedenen griechischen Regionen.

⁴⁷ Unerwartet selten ist die Darstellung des Antlitzbildes beispielsweise in Kappadokien; siehe Grabar, *Mandylion*, 23. Zur Häufung der Mandyliondarstellungen in byzantinischen Kirchen vor dem Hintergrund des Anspruchs des Westens nach 1204, das echte Mandylion zu besitzen, siehe Bissinger, *Kreta in mittel- und spätbyz. Zeit*, 1012. Wie Bissinger es formuliert: „Gerade Kreta mußte seine Orthodoxie besonders betonen!“, was die große Anzahl der Belege auf Kreta zu erklären vermag.

⁴⁸ Maderakis, *Platanos*, 78; Spatharakis, *Dated Wall Paintings*, 119.

⁴⁹ Spatharakis, *Dated Wall Paintings*, 124.

⁵⁰ Spatharakis, *Rethymnon*, 28.

⁵¹ Maderakis, *Platanos*, 78; Spatharakis, *Dated Wall Paintings*, 119.

⁵² Spatharakis, *Rethymnon*, 12.

⁵³ Kalokyris, *Kreta*, 126; Gallas/Wessel/Borboudakis, *Byzantinisches Kreta*, 136; Bissinger, *Kreta in mittel- und spätbyz. Zeit*, 1010.

⁵⁴ Die Szene erscheint häufig in makedonischen Denkmälern der mittel- und spätbyzantinischen Zeit, es handelt sich dabei jedoch um größere Kirchen; siehe Gerstel, *Sanctuary*. Ihre Anbringung in der Apsis war vorgeschrieben, wie auch das auf älteren Quellen basierende Malerbuch vom Athos belegt; siehe Hermeneia, 218. Zur dogmatischen Beziehung zwischen den drei Zonen der Apsis, die die Inkarnation mit der Eucharistie verbinden, siehe Durić, *Officiating bishops*, 482–483; vgl. Babić, *Les évêques officiant*.

⁵⁵ Spatharakis, *Dated Wall Paintings*, 124; Spatharakis, *Mylopotamos*, 218.

Anisaraki den Hl. Athanasios. Die Werkstatt bleibt also bezüglich der Platzierung des Johannes Chrysostomos und des Basileios traditionell.

Unter dem Verkündigungengel in der Ostwand ist das Abrahamsopfer (Abb. 184) angebracht. Isaaks Opferung weist auf die Passion Christi hin und ist symbolisch und typologisch mit der Eucharistie verbunden, denn Isaak wird dem Opferlamm Gottes gleichgesetzt, das es präfiguriert.⁵⁶ Die Platzierung der Szene seitlich der Apostelkommunion unterstreicht diese typologische Verbindung. Die Szene kommt in der kretischen und außerkretischen Monumentalmalerei selten vor. In den kretischen Kirchen erscheint sie wegen ihrer eucharistischen Bedeutung gelegentlich, allerdings meistens im nördlichen Teil des Bemagewölbes.⁵⁷ In der Kirche der Hl. Georgios, Konstantinos und Helena in Pyrgos (Monofatsi, 1314/5) ist die Darstellung links von der Apsis des südlichen Schiffs angebracht⁵⁸, und in der Hagia Eirene-Kirche in Kournas (Apokoronas, 1362) ist das Opfer Abrahams rechts von der Apsis über einem Diakon zu sehen.⁵⁹ In den erwähnten Kirchen fehlt die Apostelkommunion in der Apsis. In den anderen Kirchen der Werkstattgruppe erscheint das Thema nur einmal, und zwar an der Nordwand des Bemas der Hagia Trias im gleichnamigen Dorf.⁶⁰

Während die Vision des Petrus von Alexandrien (Abb. 185)⁶¹ in den außerkretischen Bildprogrammen recht häufig und zwar vor allem in Makedonien anzutreffen ist, erscheint sie in den kretischen Kirchen äußerst selten. Die Darstellung des Petrus von Alexandrien hat einen direkten Bezug zur Kommunion, was ihre Positionierung an dieser Stelle rechts der Apostelkommunion motivierte. In der Nikolaoskirche in Pigi (Rethymno, 14. Jh.)⁶² erscheint die Darstellung in der unteren Zone des nördlichen Teils des Bemagewölbes. Außerhalb Kretas kommt das Thema viel häufiger vor. Im 14. Jh. wird die Szene stets im Bema oder in der Nähe des Altarraums platziert.⁶³ Die Szene in Kakodiki erscheint spiegelverkehrt im Vergleich zu den anderen erhaltenen Beispielen aus der Monumentalmalerei, wegen ihrer Platzierung rechts der Apostelkommunion. Von den anderen Kirchen der Werkstatt zeigt nur die Johanneskirche in Margarites (1383) die Vision Petri.⁶⁴ Anders als in Kakodiki ist sie dort an der Nordwand des Naos platziert.

Äußerst selten für die gesamte byzantinische Kunst ist ferner die Darstellung des *Unwürdigen Priesters*, die in Kakodiki an der Ostwand links von der Apsis erscheint (Abb. 186). Sie zeigt einen Engel-Diakon, der auf einen Priester trampelt. Die Szene mit liturgischem Charakter ist nur aus zwei weiteren Beispielen auf Kreta bekannt. Sie erscheint an gleicher Stelle in der Hagia Trias in Hagia Trias (Abb. 187),⁶⁵ die von der gleichen Werkstatt ausgeführt wurde wie die Erzengelkirche in Kakodiki, und in der Nordostecke des Bemas im Kloster des Hl. Phanourios in Valsamonero (Kainourgio, 14. Jh.) als Teil des Großen Einzugs.⁶⁶

Rechts der Kirchenväterliturgie ist ein unidentifizierbarer Diakon gezeigt. Wie bereits erwähnt, flankieren üblicherweise in kretischen Bildprogrammen zwei Diakone die Apsis. In unserer Kirche und in Hagia

⁵⁶ Zur eucharistischen Bedeutung der Isaakopferung im Kirchenraum siehe Walter, *Art and Ritual*, 195, Anm. 145; Spatharakis, *Rethymnon*, 36. In der frühchristlichen Grabkunst fungierte die Szene als eines der wichtigsten Rettungspapardigmen: Speyart Van Woerden, *Sacrifice of Abraham*, 215, 236–238; F. BISCONTI, *Temi di iconografia cristiana*, Vatikan 2000, 92–95. Im 6. Jh. sind Abrahamsopfer und das eucharistische Opfer am realen Altar in der Marienkirche des Katharinenklosters auf dem Sinai typologisch miteinander in Beziehung gesetzt worden, vgl. S. SCHRENK, *Typos und Antitypos in der frühchristlichen Kunst*, *JbAC Erg.-Bd.* 21, 1995, 74–89.

⁵⁷ Beispielsweise in Hagios Georgios in Artos (Rethymnon, 1401); Spatharakis, *Rethymnon*, 344; Spatharakis, *Dated Wall Paintings*, 153–156.

⁵⁸ Spatharakis, *Dated Wall Paintings*, 37.

⁵⁹ Spatharakis, *Dated Wall Paintings*, 115, Abb. 103; vgl. Spatharakis, *Rethymnon*, 274 für weitere Beispiele. Eine Ausnahme bildet die Platzierung dieser Szene im westlichen Teil der Südwand in der Kirche Johannes des Täufers in Garipas (Mylopotamos); siehe Spatharakis, *Rethymnon*, 183, Anm. 3 und Spatharakis, *Mylopotamos*, 177, mit einer Datierung am Anfang des 14. Jhs. Zur Position des Themas in den kretischen Einraumkapellen vgl. Bissinger, *Kreta in mittel- und spätbyz. Zeit*, 1013, 1019.

⁶⁰ Spatharakis, *Rethymnon*, 344.

⁶¹ Zur Ikonographie siehe unten.

⁶² Spatharakis, *Rethymnon*, 153; Gerola erwähnt eine weitere Darstellung in der Kirche des Hl. Antonios in Keramoutsi (Malevizi, 1434/5); Gerola/Lassithiotakis, *Elenco*, Nr. 421; Gerola, *Monumenti Veneti*, IV, 502, Nr. 4. Die nur teilweise erhaltene Stifterinschrift gibt als Stifter den Mönch Leontios an.

⁶³ Dufrenne, *Mistra*, 33–34; Walter, *Art and Ritual*, 94.

⁶⁴ Spatharakis, *Dated Wall Paintings*, 125; Spatharakis, *Mylopotamos*, 218–219.

⁶⁵ Spatharakis, *Rethymnon*, 15–16, 29–37, Abb. 6, 9; Ranoutsaki, *Brontisi*, Abb. 126.

⁶⁶ Spatharakis, *Rethymnon*, 330; Ranoutsaki, *Brontisi*, Abb. 124.

Trias in Hagia Trias⁶⁷ wird nur ein stehender Diakon zu Seiten der Apsis abgebildet, da in der Fläche, die der zweite Diakon normalerweise einnimmt, die Szene des *Unwürdigen Priesters* erscheint. Auch in der Demetrioskirche in Platanes (1372/3) sind nicht, wie üblich, zwei Diakone zu Seiten der Apsis dargestellt, sondern der Diakon Stephanos links und der Hl. Kyrillos von Alexandrien rechts der Apsis.⁶⁸ Die Panagia in Anisaraki zeigt merkwürdigerweise Stephanos links und übereinander die Diakone Romanos und Euplos rechts. Letzterer ist ungewöhnlicherweise nach rechts und damit in die andere Richtung der Apsis gewandt. In der Johanneskirche in Margarites (1383) wurden die Diakone unmittelbar zu Seiten der Ostwand verlegt, da diese zu eng ist.⁶⁹

Von den Bischöfen und Heiligen der Wände des Bemas sind die Heiligen Kyrillos von Kreta, Kyrillos von Alexandrien, Antonios und Eleutherios⁷⁰ identifizierbar. Kyrillos von Kreta (Abb. 188) wird als lokaler Heiliger oft im Apsisbereich der kretischen Kirchen abgebildet,⁷¹ z.B. in der Panagia-Kirche in Saitoures (Rethymno, um 1300).⁷² Innerhalb der Werkstatt erscheint dieser Heilige nur in der Erzengelkirche in Kakodiki. Die übrigen Kirchen zeigen mehrere unidentifizierbare Bischöfe, darunter befand sich eventuell auch Kyrillos von Kreta. Kyrillos von Alexandrien (Abb. 189) ist auch in den Bildprogrammen der Demetrioskirche in Platanes (1272/3),⁷³ und zwar an der Ostwand anstelle des üblicheren Diakons, der Hagia Trias in Hagia Trias,⁷⁴ wo er in der Südwand erscheint, und der Panagia in Anisaraki enthalten. Seine Position und Haltung in der letztgenannten Kirche entsprechen genau denen in Kakodiki. An gleicher Stelle wie in Kakodiki erscheint der Hl. Eleutherios (Abb. 188) innerhalb der Kirchen der Werkstatt in der Demetrioskirche in Platanes (1372/3)⁷⁵ und in der Panagia-Kirche in Anisaraki. In der Johanneskirche in Margarites (1383) ist Eleutherios in einer Nische der Südwand des Bemas angebracht.⁷⁶ Der Hl. Antonios hat seinen Platz wie bereits erwähnt meistens im Naos. Im Bema findet sich der Heilige zusammen mit Bischöfen auch in der Panagia in Kakodiki, wie wir gesehen haben (Abb. 10). An dieser Stelle zeigt ihn auch die Panagia in Anisaraki und die Hagia Trias-Kirche in Hagia Trias.⁷⁷ In der Demetrioskirche in Platanes (1372/3)⁷⁸ und in der Johanneskirche in Margarites (1383)⁷⁹ dagegen ist er im Naos platziert.

Auffallend ist, dass die Bischöfe der Nordwand in Kakodiki frontal abgebildet sind, während Kyrillos von Alexandrien sich der Apsis zuwendet, was ihn zum Teilnehmer der Kirchenväterliturgie macht. Dies ist auch in der Panagia in Anisaraki und in wenigen anderen Kirchen Kretas zu beobachten, wie in der Kirche der Hl. Marina in Kalogerou (Amari, 1300)⁸⁰ und in der Johanneskirche in Kritsa (Merambello, 1389/90).⁸¹

Im Tonnengewölbe des Bemas ist wie üblich die Himmelfahrt Christi abgebildet (Abb. 190–191), die in allen Kirchen dieser Werkstattgruppe im Tonnengewölbe des Bemas erscheint. In der darunter liegenden Zone in Kakodiki ist im südlichen Teil der Tempelgang Mariens gezeigt (Abb. 192). Die Szene zählt zum Marienzyklus, wird aber im Bildprogramm der kretischen Kirchen unabhängig vom Patrozinium oft unter die Themen des Apsisbereichs aufgenommen, denn sie initiiert den christologischen Zyklus.⁸² Die Szene der Engelnahrung hat ferner eucharistische Konnotationen, die ebenfalls den liturgischen Zusammenhang her-

⁶⁷ Spatharakis, Rethymnon, 15, Abb. 7.

⁶⁸ Spatharakis, Dated Wall Paintings, 119.

⁶⁹ Spatharakis, Mylopotamos, 218.

⁷⁰ Zur Position und Bedeutung der Darstellung des Hl. Eleutherios siehe oben die Besprechung des Bildprogramms der Panagia-Kirche in Kakodiki.

⁷¹ Kalokyris, Kreta, 126.

⁷² Spatharakis, Rethymnon, 228–229, 328–329.

⁷³ Spatharakis, Dated Wall Paintings, 119.

⁷⁴ Spatharakis, Rethymnon, 12.

⁷⁵ Maderakis, Platanes, 80; Spatharakis, Dated Wall Paintings, 119.

⁷⁶ Spatharakis, Dated Wall Paintings, 124; Spatharakis, Mylopotamos, 218.

⁷⁷ Spatharakis, Rethymnon, 17.

⁷⁸ Maderakis, Platanes, 81, Abb. 8.

⁷⁹ Spatharakis, Dated Wall Paintings, 125; Spatharakis, Mylopotamos, 219.

⁸⁰ Spatharakis, Dated Wall Paintings, 19, 20.

⁸¹ Spatharakis, Dated Wall Paintings, 133.

⁸² Spatharakis, Rethymnon, 274–275; Spatharakis, Dated Wall Paintings, 91. Wenn eine Kirche der Muttergottes geweiht ist, findet sich die Szene als Teil des Patronatszyklus meistens im Naos, z.B. in Panagia in Roussospiti (Rethymnon, Anfang 14. Jh.); Spatharakis, Rethymnon, 174. Eine Ausnahme bildet, wie bereits erwähnt, die Anbringung der Szene an der Stirnwand der Apsis in der Panagiakirche in Prodomi (Pagomenos-Werkstatt, 1347); Spatharakis, Dated Wall Paintings, 92.

stellen.⁸³ Die Häufigkeit, mit der das Thema in den kretischen Kirchen aufgenommen wird, unterscheidet sie vom Bildprogramm anderer Regionen des byzantinischen Kunstkreises und macht sie zu einer lokalen (kretischen) Besonderheit.⁸⁴ Innerhalb der Werkstattgruppe erscheint an gleicher Stelle der Tempelgang Mariens in Hagia Trias in Hagia Trias⁸⁵ und in der Panagia in Anisaraki. Der christologische Zyklus beginnt, wie oben erwähnt, an der Südwand des Bemas, läuft dann konsequent von oben nach unten jeweils in den zwei ersten Jochen des Naos, springt dann zur Nordwand über und endet mit der Himmelfahrt im Tonnengewölbe des Bemas. Auffallend ist die Platzierung der Szene der Frauen am Grab (Abb. 193), die den christologischen Zyklus der Evangelienberichte abschließt und sich unter der Himmelfahrt im nördlichen Teil der Tonne des Bemas befindet. Die Szene erscheint auf Kreta relativ häufig an dieser Stelle, z.B. in der Hagia Paraskevi-Kirche bei Arkadi (Rethymnon, 2. Hälfte 14. Jh.),⁸⁶ in der außerkretischen Kunst jedoch öfter im Naos in direkter Nähe zur Anastasis.⁸⁷ Diese Platzierung des Lithos im Bemabereich weist auch die Johanneskirche in Margarites (1383)⁸⁸ auf, in der Panagia in Anisaraki dagegen erscheint die Szene im Naos, während sie in den anderen Kirchen der Gruppe nicht im Bildprogramm enthalten ist.

Alle Kirchen der hier zu untersuchenden Werkstattgruppe enthalten einen christologischen Zyklus, je nach Größe der Kirche und Schwerpunktsetzung des Bildprogramms variiert die Anzahl der Bildthemen aus dem Festbildzyklus. Die Himmelfahrt eingeschlossen beinhaltet das Bildprogramm der Erzengelkirche in Kakodiki 16 christologische Szenen, zuzüglich der Koimesis als Festbild 17, die meisten innerhalb der Werkstattgruppe. Zahlenmäßig folgen die Panagia in Anisaraki mit 14 christologischen Szenen, die Demetrioskirche in Platanos (1372/3) mit 10 Szenen und die Hagia Trias-Kirche und die Johanneskirche in Margarites (1383) mit jeweils 9 Szenen. Generell herrscht also die Tendenz, einen erweiterten Festbildzyklus in die Fläche auszubreiten. Charakteristisch ist der Fall der winzigen Kirche in Platanos, die immerhin 9 Festbilder enthält, wie auch der Kirche in Margarites, deren Bildprogramm 8 Festbilder enthält, wobei als einzige Erweiterung der Kindermord hinzukommt. Dieses Thema, das im kretischen Bildprogramm selten anzutreffen ist, scheint ein beliebtes Thema innerhalb des Themenrepertoires der Werkstatt gewesen zu sein. Es erscheint kombiniert mit der Flucht nach Ägypten auch in der Panagia-Kirche in Anisaraki.

In keiner Kirche der Gruppe erfolgt die Anordnung streng chronologisch, der Zyklus jedoch beginnt und endet in fast allen Kirchen im Bema. Auffallend ist außerdem, dass in zwei Kirchen das für Kreta relativ seltene Pfingstbild vorkommt, so in Hagia Trias in Hagia Trias,⁸⁹ wo die Szene ungewöhnlicherweise außerhalb des Bemas platziert ist, und im Tonnengewölbe des Bemas in der Panagia in Anisaraki. Typisch für alle Kirchen außer der Demetrioskirche in Platanos ist die Anbringung christologischer Szenen außer der Himmelfahrt am Tonnengewölbe des Bemas. So erscheint in Kakodiki der Lithos, in der Johanneskirche in Margarites (1383) und in Hagia Trias in Hagia Trias die Anastasis, in der Panagia in Anisaraki sogar die Anastasis und das Pfingstwunder im Tonnengewölbe des Bemas. Ferner kann das unsystematische Anordnungs- und Gliederungssystem, das die Wände der Erzengelkirche in Kakodiki charakterisiert, sowohl in der Demetrioskirche in Platanos (1372/3) als auch in der Johanneskirche in Margarites (1383) und in der Panagiakirche in Anisaraki beobachtet werden. Die Joche enthalten weder horizontal noch vertikal die gleiche bzw. korrespondierende Anzahl von Szenen, wodurch ein unruhiger Eindruck entsteht. Ganz symmetrisch und klar gegliedert sind dagegen die Flächen in Hagia Trias in Hagia Trias.

Das gesamte Tonnengewölbe im westlichen Joch und die Westwand der Erzengelkirche in Kakodiki sind dem Thema des Jüngsten Gerichts gewidmet (Abb. 205–212). Diese Position ist für die kretische und byzantinische Wandmalerei üblich. Äußerst selten ist dagegen die Adventusszene, die zwar auf Kreta einige Male

⁸³ Siehe dazu Jolivet-Lévy, *Cappadoce médiévale*, 308 mit Beispielen für eine ähnliche Platzierung des Themas im Bemabereich in Kappadokien.

⁸⁴ Nur sporadisch tritt der Tempelgang Mariens in nicht der Gottesmutter geweihten Kirchen auf; zwei Beispiele sind in Mani zu finden; siehe Drandakis, Mani, 33, 46 (Hagios Theodoros Tsopaka, Ende 13. Jh.) und 88–89 (Hagioi Theodoroi bei Kafiona, 13. Jh.). In beiden Fällen sind die Szenen im Naos angebracht und nicht durch die Engelnährer erweitert. Somit haben diese Kompositionen keine eucharistische Bedeutung.

⁸⁵ Spatharakis, Rethymnon, 18.

⁸⁶ Spatharakis, Rethymnon, 89, 275.

⁸⁷ Siehe dazu Kalopissi-Verti, Kranidi, 34.

⁸⁸ Spatharakis, *Dated Wall Paintings*, 124; Spatharakis, *Mylopotamos*, 218.

⁸⁹ Spatharakis, Rethymnon, 27–28, 39, Abb. 11, 16.

vorkommt, in den außerkretischen Bildprogrammen jedoch kaum nachweisbar ist. Einen Weltgerichtszyklus weisen auch die Bildprogramme der Kirchen in Anisarakı und Margarites (1383) auf. Der Zyklus in Anisarakı besteht aus einer Adventusszene, der Deesis mit dem Aposteltribunal, dem Paradiesbild, den Personifikationen von Erde und Meer, der Hölle und Verdammtdarstellungen.⁹⁰ Es fehlen hier also die Gruppen der Gerechten, die nur im Paradiesbild erscheinen. Die Johanneskirche in Margarites (1383)⁹¹ hat in ihrem Programm auch Gruppen der Gerechten, das Paradies, die Personifikationen von Erde und Meer, die Deesis mit dem Aposteltribunal, die Hölle und Verdammtdarstellungen. Verglichen mit Kakodiki wurde hier also das Adventusbild ausgelassen. Das gesamte westliche Joch der Hagia Trias-Kirche ist weiß übertüncht, es ist zu vermuten, dass dort auch ein Weltgerichtszyklus vorhanden war. Die kleine Demetrioskapelle in Platanos (1372/3) enthält keine Szenen aus dem Weltgericht. Die Erzengelkirche in Kakodiki weist also innerhalb der Gruppe den umfangreichsten Weltgerichtszyklus auf.

Unterhalb der Gruppe der Gerechten im nördlichen Teil des Gewölbes steht die Parabel der Zehn Jungfrauen (Abb. 213). Es handelt sich, genau wie beim Adventus, um ein seltenes Bildthema innerhalb der Freskenprogramme Kretas, das in diesem Zusammenhang aufgrund seines eschatologischen Sinngehalts erscheint. In den kretischen Kirchen steht die Szene stets in Beziehung zum Weltgericht,⁹² z.B. in der Panagia-Kirche in Meronas (Amari, um 1390).⁹³ Kreta bietet die meisten erhaltenen Darstellungen des Themas in der byzantinischen Monumentalkunst. Außerhalb Kretas ist die Darstellung gelegentlich in kirchlichen Bildprogrammen enthalten, und zwar überwiegend in makedonischen Denkmälern aus dem 14. Jh., wobei die Szene meistens im Naos aber auch im Narthex platziert ist.⁹⁴ Diese Platzierung wurde von verschiedenen Faktoren beeinflusst.⁹⁵ Die konsequente Verbindung der kretischen Parabel-Darstellungen mit Szenen des Weltgerichts scheint vor diesem Hintergrund eine Besonderheit der kretischen Kunst zu sein.⁹⁶

Von den Kirchen, die in der Literatur der gleichen Werkstatt zugeschrieben werden, hat keine andere ein Bild dieser Parabel. Sowohl die seltene Adventusszene als auch die Parabelszene erscheinen aber auch im Narthex der Soter-Kirche in Akoumia (1389),⁹⁷ dessen Malereien auch stilistisch mit derjenigen der Werkstatt verwandt sind, wie wir sehen werden.

Die Südwand der Erzengelkirche in Kakodiki trägt im östlichen Joch des Naos die Szene der Koimesis (Abb. 202). Die Szene ist an dieser Stelle bisweilen in Marienkirchen belegt und dürfte, wie bereits erwähnt, an das Patronat gebunden sein. In der Erzengelkirche in Kakodiki ist sie vermutlich dem Festbildzyklus zuzurechnen, ihre prominente Stelle unmittelbar vor dem Bema ist nicht sehr üblich. Von den anderen Kirchen der gleichen Werkstatt zeigt keine die Koimesis. Einen vergleichbaren Fall bildet die Kirche des Johannes in Selli (1411),⁹⁸ in der die Koimesis ebenfalls an der Südwand platziert ist.

Im mittleren Joch stehen in der oberen Zone der Südwand und der Nordwand insgesamt drei Szenen aus dem Zyklus des Erzengels Michael (Abb. 203–204). Erwartungsgemäß hat keine der Kirchen der gleichen Gruppe in ihrem Bildprogramm einen Erzengelzyklus.

Unterhalb der Michaelszenen sind von einer Deesis-Darstellung, die durch eine nachträglich geöffnete Tür zerstört wurde, nur Reste der Gottesmutter erhalten.⁹⁹ Auch die Deesis kommt in dieser Kirchengruppe

⁹⁰ Bougrat, *Trois Jugements derniers*, Abb. 11–12; Maderakis, *Deesis B*, Abb. 20a–e.

⁹¹ Spatharakis, *Dated Wall Paintings*, 124–125; Spatharakis, *Mylopotamos*, 221–222.

⁹² Mantas, *Gleichnisse*, 340. Zur Parabel der klugen und törichten Jungfrauen als eine Andeutung der Taufe siehe Gavrilović, *Narthex Programmes*, 48, 53.

⁹³ Mantas, *Gleichnisse*, Kat.-Nr. N41, Abb. 115. Zum Stil dieser Kirche siehe Bissinger, *Kreta*, 199–200, Nr. 175.

⁹⁴ Beispielsweise im Narthex von Lesnovo (1349): Gavrilović, *Narthex Programmes*, 53, Abb. 2; Gabelić, *Lesnovo*, 207–208, Abb. 115; Mantas, *Gleichnisse*, Kat.-Nr. N31, Abb. 108.

⁹⁵ Zur kontextuellen Verwendung der Gleichnisse Jesu siehe Mantas, *Gleichnisse*, 333–340.

⁹⁶ Diese Verbindung ist auch in der Kirche des Hl. Georgios Diassorites in Chalki, Naxos festzustellen (Malereischicht des 13. Jhs.). Mantas, *Gleichnisse*, 340 schließt daraus, dass das Phänomen auf verlorene Bildprogramme Konstantinopels zurückgeht, eine Vermutung, die allerdings nicht belegt werden kann. Im Kontext des Jüngsten Gerichts erscheint die Parabel der klugen und törichten Jungfrauen auch in der Buchmalerei, beispielsweise im armenischen Evangeliar Baltimore, Walters Art Gallery, cod. 539 auf fol. 109v (1262); Mantas, *Gleichnisse*, Kat.-Nr. N15, Abb. 92.

⁹⁷ Spatharakis, *Dated Wall Paintings*, 128; Mantas, *Gleichnisse*, Kat.-Nr. N40. Zum Stil der Malereien dieser Kirche siehe Bissinger, *Kreta*, 191–192, Nr. 161.

⁹⁸ Spatharakis, *Rethymnon*, 249–250, 262, Abb. 307, 309–312.

⁹⁹ Zu den verschiedenen Bedeutungen der Deesis, siehe oben die Besprechung des Bildprogramms der Panagia in Kakodiki.

in dieser Form kein weiteres Mal vor. Rechts der Deesis sind Reste eines Hirtenheiligen zu sehen (Abb. 217). Im westlichen Joch stehen unterhalb vom Paradies der Erzengel Gabriel und die beliebten Heiligen Konstantin und Helena. Der Erzengel Gabriel ist relativ selten in den kretischen Bildprogrammen anzutreffen, dagegen findet sich seine Darstellung häufig außerhalb Kretas. Unter den verwandten Kirchen erscheint Gabriel nur an der Nordwand der Hagia Trias-Kirche in der gleichnamigen Ortschaft,¹⁰⁰ Konstantin und Helena sind auch in den Bildprogrammen der Panagia-Kirche in Anisaraki und der Demetrioskirche in Platanos (1372/3)¹⁰¹ enthalten.

Von den weiblichen Heiligen der Nordwand (Kyriaki, Photeini und Eirene, Abb. 216) erscheint keine in den anderen Kirchen der Gruppe, wobei nur die Panagia in Anisaraki mehrere weibliche Heilige aufweist. Weibliche Heilige gehören häufig zum Bildprogramm kretischer Kirchen, sie fungieren als Türhüterinnen, was ihre Platzierung im westlichen Teil der jeweiligen Kirche rechtfertigt. Die Reiterheiligen Demetrios, Theodoros und Georgios (Abb. 215) gehören zum Standardrepertoire der kretischen und generell byzantinischen Kirchen. Ihre gemeinsame Darstellung kommt in den verwandten Kirchen nur in Anisaraki vor.

Das östliche Joch des Naos trägt in der Wandzone die Darstellung des Kirchenpatrons zu Pferd (Abb. 214), die für Kreta äußerst selten ist. Der Kirchenpatron erscheint ebenfalls reitend an gleicher Stelle in der Demetrioskirche in Platanos (1372/3).¹⁰² Auch in der Panagia in Anisaraki ist Maria, die Kirchenpatronin, an gleicher Stelle angebracht. In der Johanneskirche in Margarites (1383) erscheint der Kirchenpatron an gleicher Position vor dem Bema, allerdings an der Südwand.¹⁰³ Die Hagia Trias in Hagia Trias hat in dem Sinne kein entsprechendes Bild.¹⁰⁴

An ihrem gewohnten Platz in den Laibungen der Gurtbögen (hier des östlichen und westlichen Jochs) erscheinen Propheten und biblische Figuren (Abb. 221–227). In der Demetrioskirche in Platanos (1372/3) erscheinen sie in einem Band, das als Gurtbogen fungiert, im westlichen Teil des Tonnengewölbes des Bemas, eine relativ seltene Platzierung.¹⁰⁵ In Hagia Trias und in der Panagia in Anisaraki sind Propheten jeweils im Gurtbogen des östlichen Jochs dargestellt. In der Johanneskirche in Margarites (1383) sind die Gurtbögen zerstört, es ist jedoch davon auszugehen, dass die Propheten dort angebracht waren.

Der mittlere Gurtbogen in Kakodiki ist mit den Zehn Märtyrern von Kreta besetzt (Abb. 228). Als lokale Heilige erscheinen die Zehn Märtyrer von Kreta recht häufig, z.B. in der Georgioskirche in Smari (Pedias, 1320/1)¹⁰⁶ und in der Apostelkirche in Drys (Selino, 1382/91).¹⁰⁷ Auch innerhalb der verwandten Kirchen war das Thema sehr beliebt, denn es erscheint in den Gurtbögen, die nicht von Propheten besetzt sind, in allen Kirchen der Werkstattgruppe und auch im Narthex der Soter-Kirche in Akoumia.¹⁰⁸ Die Bedeutung der Zehn Märtyrer für die Werkstatt wird deutlich in der Demetrioskirche in Platanos (1372/3). Den traditionellen Anbringungsort der Propheten, den Gurtbogen, nehmen diese Heiligen ein, die Propheten wurden deswegen im Tonnengewölbe in einen gemalten Gurtbogen verlegt.

Der Hl. Makarios, der am Pilaster des östlichen Gurtbogens an der Südwand abgebildet ist (Abb. 218), ist eine für kretische Bildprogramme seltene Darstellung, die in keiner anderen Kirche der Gruppe erscheint. Dieser Heilige, der oft in makedonischen Bildprogrammen begegnet, ist in kretischen Bildprogrammen kaum enthalten. Die Darstellung des Pilasters des westlichen Jochs zeigt im unteren Teil die Darstellung des Hl. Mamas (Abb. 217), der auf Kreta zu den beliebten Heiligen zählt. Einen Hl. Mamas weist unter den Kirchen der Werkstatt nur die Johanneskirche in Margarites (1383)¹⁰⁹ auf. Der Hl. Hermolaos an der Nordwand (Abb. 219), der in den kretischen und allgemein byzantinischen Bildprogrammen oft enthalten ist, kommt

¹⁰⁰ Spatharakis, Rethymnon, 17.

¹⁰¹ Maderakis, Platanos, 81, Abb. 4.

¹⁰² Maderakis, Platanos, 80–81, Abb. 12 (irrtümlicherweise bezeichnet als Ausschnitt aus der Geburtsszene); Spatharakis, Dated Wall Paintings, 119.

¹⁰³ Spatharakis, Dated Wall Paintings, 125; Spatharakis, Mylopotamos, 219.

¹⁰⁴ Zur Platzierung des Kirchenpatrons in den byzantinischen Kirchen siehe Koukiaris, Kirchenpatron.

¹⁰⁵ Spatharakis, Dated Wall Paintings, 119.

¹⁰⁶ Spatharakis, Dated Wall Paintings, 59, Abb. 53.

¹⁰⁷ Spatharakis, Dated Wall Paintings, 122.

¹⁰⁸ In der Johanneskirche in Margarites waren die Zehn Märtyrer wahrscheinlich ebenfalls an einem der drei Gurtbögen gezeigt, diese wurden jedoch in einem späteren Zeitpunkt entfernt, so dass heute nur ihre Ansätze sichtbar sind.

¹⁰⁹ Bissinger, Kreta, Abb. 153; Spatharakis, Dated Wall Paintings, 125, Abb. 115; Spatharakis, Mylopotamos, 223, Abb. 340.

innerhalb der Werkstattgruppe nur in der Hagia Trias-Kirche in Hagia Trias vor,¹¹⁰ dort allerdings im Bema. Die beliebte Hl. Paraskevi (Abb. 216) ist außer in Kakodiki nur in der Panagia-Kirche in Anisaraki vorhanden.

Der Pilaster des mittleren Gurtbogens trägt die Darstellung eines Stifters, der sich dem Kirchenpatron zuwendet (Abb. 229). Es handelt sich um den Priester Demetrios. Stifterbilder haben sich auch in der Johanneskirche in Margarites (1383) (Abb. 241)¹¹¹ und in der Hagia Trias-Kirche (Abb. 187)¹¹² erhalten. In beiden Fällen handelt es sich wie in Kakodiki um Priester. Auffallend ist, dass, obwohl in Kakodiki der Priester Demetrios nicht als erster in der Stifterinschrift erwähnt wird, er als einziger in der Kirche dargestellt wurde. Der Priester in Hagia Trias, der als *Unwürdiger Priester* im Bema erscheint, wird sogar in der Stifterinschrift überhaupt nicht erwähnt. Das Priesterporträt in Margarites, neben dem zugleich die Stifterinschrift geschrieben wurde,¹¹³ gehört zu den außergewöhnlichsten der byzantinischen Kunst. Der Priester erscheint als Teil einer Deesis mit Christus in Zentrum und der für ihn vermittelnden Maria in einer ungewöhnlich selbstbewussten Darstellungsweise. Die Art und Weise, wie in allen diesen Kirchen die Priester in Szene gesetzt werden, könnte auf den jeweiligen Priester zurückgeführt werden, vielleicht ist dies jedoch ein Hinweis darauf, dass der Hauptmaler der Werkstatt selbst ein Kleriker war. Dass die Priester im Allgemeinen die beste Platzierung im Bildprogramm für sich behielten, zeigen mehrere kretische Beispiele, wie das bereits erwähnte Dedikationsbild in Hagia Anna in Anisaraki (1352) (Abb. 163). Obwohl der Priester Ioannes dort in der Stifterinschrift der Kirche an dritter Stelle genannt wird, ließ er sich mit seiner Frau in der Südwand vor dem Bema darstellen, an einer prominenteren Stelle als die in der Stifterinschrift zuerst genannten Stifter, die keine Kleriker waren.¹¹⁴

Im Allgemeinen ist das Bildprogramm der Erzengelkirche in Kakodiki der kretischen Tradition verpflichtet, die trotz der großen Variationsmöglichkeiten, wie bereits erwähnt, einige Konstanten in der Gestaltung des Bildprogramms aufweist. Dazu gehören die Abbildung des Pantokrators, der Gottesmutter oder der Deesis in der Apsiskalotte, die Darstellung der Verkündigung an der Ostwand beiderseits der Apsiskalotte, die Abbildung der Kirchenväterliturgie im Apsisrund sowie die Darstellung von Diakonen und Bischöfen an der Ost- und den Seitenwänden des Bemas und die Anbringung der Himmelfahrt im Tonnengewölbe des Bemas. Das Tonnengewölbe des Naos enthält christologische Szenen und Szenen aus dem Patronatszyklus, die Seitenwände sind einzelnen Heiligenfiguren vorbehalten. Die Erzengelkirche bricht eine dieser Regeln, indem die Lithos-Darstellung im Bema erscheint. Die Anbringung christologischer Themen (außer der Himmelfahrt) im Bemabereich ist für die Werkstatt charakteristisch.

Ein Schwerpunkt des Bildprogramms der Erzengelkirche in Kakodiki liegt ganz deutlich auf Bildern des eschatologischen Themenkreises, denn es enthält einen umfangreichen Zyklus zur Zweiten Parusie und einen Zyklus zum Erzengel Michael. Die Betonung der endzeitlichen Aussage bezeugen speziell die Erweiterung des Themas des Jüngsten Gerichts mit Nebenszenen, die auf die Seitenwände übergehen, sowie auch die Aufnahme der seltenen Darstellung des Adventus Domini im Gewölbe. Ferner unterstreichen die Parabel der Zehn Jungfrauen, die ein Sinnbild des Weltgerichtes ist, wie auch die Szene der Eroberung Jerichos¹¹⁵ im Zyklus des Erzengels Michael die inhaltliche Ausrichtung. Die Erzengelkirche bietet somit eine der umfangreichsten Darstellungen des Weltgerichtes in der kretischen Wandmalerei. Natürlich hängt die Akzentuierung des Themas auch mit dem Patronat zusammen, denn die Kirche ist dem Erzengel Michael gewidmet, der beim Weltgericht *praepositus paradisi* und Seelenwäger ist.¹¹⁶ Ein ähnliches Layout der einzelnen Themen des Weltgerichtes zeigen laut Spatharakis Kirchen, die um 1400 datiert werden, wie die Georgskirche in Artos

¹¹⁰ Spatharakis, Rethymnon, 17–18, Abb. 8.

¹¹¹ Spatharakis, Hagia Trias, Abb. 3; Spatharakis, Mylopotamos, 222, Abb. 333, 336.

¹¹² Spatharakis, Rethymnon, Abb. 9.

¹¹³ Es handelt sich nicht um eine klassische Stifterinschrift, sondern um eine Inschrift, die den Namen und das Sterbedatum des Priesters angibt; siehe Gerola, Monumenti Veneti, IV, 481, Nr. 7; Spatharakis, Dated Wall Paintings, 125; Spatharakis, Mylopotamos, 222.

¹¹⁴ Spatharakis, Dated Wall Paintings, 210, Abb. 181; Xanthaki, Anisaraki, 81–82, Abb. 14.

¹¹⁵ Das Thema wird in der Exegese als Sinnbild des Weltgerichtes gedeutet; siehe dazu Paul, Josue, 440.

¹¹⁶ Als Geleiter der Seelen der Verstorbenen ist der Erzengel Michael im Westen und Osten auch Patron der Friedhofskapellen; LCI 3 (1971) 256 s.v. Michael, Erzengel.

(Rethymnon, 1401) und die Hagia Paraskevi Kirche bei Arkadi in der gleichen Eparchie.¹¹⁷ Auch die meisten anderen Kirchen der Werkstatt weisen u.a. einen eschatologischen Schwerpunkt in ihren Bildprogrammen auf.

Der christologische Zyklus bleibt, trotz der Vermehrung von eschatologischen Themen, sehr umfangreich, sicherlich auch aufgrund der Länge des Baus, der genug Fläche zur Verfügung stellte. Lediglich die Verklärung Christi und das Pfingstwunder sind vom Festbildzyklus der Erzengelkirche ausgeschlossen worden, wobei der Pfingstdarstellung auf Kreta generell keine große Bedeutung zukommt. Dafür wurde der Festbildzyklus durch weitere christologische Szenen erweitert wie den Kindermord und die Flucht nach Ägypten, die nicht zum Standardrepertoire der kretischen Bildprogramme gehören. In Erzengelkirchen gibt es eine Bevorzugung von Bildthemen aus der Passion Christi,¹¹⁸ eine Beobachtung, die auch für unsere Kirche gilt. Auch in den anderen Kirchen der Gruppe konnte die Tendenz zur Erweiterung des christologischen Zyklus beobachtet werden.

Ein weiterer Themenkreis, den das Bildprogramm der Erzengelkirche hervorhebt, ist die Eucharistie. Im Apsisbereich haben liturgische Darstellungen wie die Kirchenväterliturgie ihren natürlichen Platz. Die Erzengelkirche in Kakodiki weist jedoch eine betonte eucharistische Themenauswahl auf: die Apostelkommunion, die Vision des Petrus von Alexandrien, die Opferung Isaaks und der *Unwürdige Priester* dokumentieren alle auf Kreta selten anzutreffende Szenen, die nie in einer Ostwand so zusammengestellt wurden. Eine vergleichbare Betonung von liturgischen Themen zeigen auch die Bildprogramme der Hagia Trias in Hagia Trias und der Panagia in Anisaraki, die der gleichen Werkstatt angehören.

Die Größe der Kirche erlaubte die Anbringung einer Fülle von Bildthemen bzw. Themenkreisen (liturgisch, christologisch, eschatologisch, Patronatszyklus), die nicht zu sehr auf Kosten voneinander, sondern im Bildprogramm in etwa ausgewogen erscheinen. Benachteiligt wurde der Patronatszyklus, von ihm wurden lediglich drei Szenen aufgenommen. Er musste dem themenmäßig stärker repräsentierten Weltgericht weichen. Aber auch gegenüber dem Festbildzyklus musste der Michaelzyklus in Kakodiki eingeschränkt werden. Bei vergleichbarer Betonung der Themen des Jüngsten Gerichts weist z.B. die Kirche des Erzengels Michael in Ano Archanes (Temenos, 1315/6), die zugleich den größten Michaelzyklus Kretas hat, einen Festbildzyklus aus nur vier Szenen auf.¹¹⁹ Christologischer und Patronatszyklus greifen in Kakodiki kaum ineinander, zudem fällt auf, dass das Patronatsprogramm nicht wie üblich im unteren Teil des Tonnengewölbes des Naos erscheint, sondern in der oberen Zone der Wände bzw. zwischen Tonnengewölbe und Wand. Es ordnet sich also in der Hierarchie ganz klar dem christologischen Programm unter. Genau das gleiche kann in Hagios Ioannes in Margarites und in der Panagia in Anisaraki, zwei weiteren Kirchen der Werkstatt, beobachtet werden. Die kleine Demetrioskirche weist keinen Patronatszyklus auf, in der Hagia Trias-Kirche in Hagia Trias ist wegen des Patroziniums der Festbildzyklus mit dem Patronatszyklus gleichzusetzen.

Schließlich sei erwähnt, dass auch ein lokaler Bezug durch die Auswahl von kretischen Heiligen hergestellt wird: der Hl. Kyrillos von Kreta erscheint im Bema und die Zehn Märtyrer von Kreta, die in allen Kirchen der Gruppe erscheinen, sind in der Mitte des Naos abgebildet.

Zusammenfassend sind im Bildprogramm der Erzengelkirche in Kakodiki folgende Szenen als selten einzustufen: die Darstellung des *Unwürdigen Priesters*, der Adventus Domini, die Parabel der Zehn Jungfrauen, die Vision Petri, das Opfer Abrahams, der Hl. Makarios, der Kindermord und die Flucht nach Ägypten. Ferner sind die Platzierung der Koimesis als Festbild an der Nordwand und der Darstellung der Frauen am Grab (Lithos) im Bema auffällig. Auch die Darstellung des Kyrillos von Alexandrien in Dreiviertelansicht als weiterer Teilnehmer der Kirchenväterliturgie hat wenige Parallelen in der kretischen Kunst. Ungewöhnlich ist auch die Anbringung von zwei Diakonen übereinander an der Ostwand, wobei der eine sich der Apsis abwendet.

Das Bildprogramm verrät eine durchdachte Konzipierung und sorgfältige Planung. Besonders die eucharistischen Szenen des Bemas lassen die fundierten theologischen Kenntnisse des Konzeptors des Bildprogramms erkennen. Es liegt nahe, ihn mit dem Priester Demetrios zu identifizieren, der sich der Darstellung des reitenden Patrons zuwendet. Auch die Szene des *Unwürdigen Priesters* an der Ostwand, die vermutlich

¹¹⁷ Spatharakis, Rethymnon, 184.

¹¹⁸ Spatharakis, Dated Wall Paintings, 182.

¹¹⁹ Spatharakis, Dated Wall Paintings, 44–47; vgl. Koukariis, Christological Cycle, 113ff, Abb. 3–4.

den gleichen Priester darstellt, ist ein weiterer Hinweis darauf. Demetrios war nicht der Hauptstifter, denn sein Name wird nicht an erster Stelle in der fragmentarisch erhaltenen Inschrift genannt. Bezeichnend ist jedoch, dass er als einziger Stifter dargestellt wurde. Daher wäre anzunehmen, dass dies auch wegen seiner Verantwortung für die Gestaltung des Bildprogramms geschah. Da jedoch in zwei weiteren Kirchen dieser Werkstattgruppe auf eine ungewöhnliche und prominente Darstellung der Priester Wert gelegt wurde, ist es nicht undenkbar, dass der Leiter der Werkstatt selbst ein Priester oder Priestermonch war. Jedenfalls haben wir es hier nicht mit einem ungebildeten Priester zu tun, wie es allgemein für die Priester im Hinterland angenommen wurde.¹²⁰

Wie bereits erwähnt, ist der Kirche ein Friedhof angeschlossen, was in Kombination mit dem Patrozinium und der betont eschatologischen Aussage des Bildprogramms die Funktion der Kirche als Friedhofskapelle nahe legt. Zwar sind vielen kretischen Kirchen Friedhöfe angeschlossen, nicht alle haben jedoch eschatologische Themen in ihrem Bildprogramm. Als Beispiel sei die von der Pagomenos-Werkstatt ausgemalte Georgskirche in Anydroi genannt (1323), in deren Bildprogramm eschatologische Themen gänzlich fehlen. Unter diesem Aspekt betrachtet, erscheint das Koimesisbild, das für ein Festbild ungewöhnlicherweise die wichtige Stelle gegenüber dem Kirchenpatron und unmittelbar vor dem Bema einnimmt, in einem neuen Licht.¹²¹ Eine liturgische Nutzung der Kirche ist nicht zu bezweifeln, da die dafür nötigen Einrichtungen (Altar, Prothesisnische) vorhanden sind. Die commemorative Liturgie für die Stifter ist auf jeden Fall anzunehmen, sie wird praktisch durch den Wortlaut der Stifterinschrift erzwungen. Ob sich Gräber im Inneren der Kirche befinden, ist nicht bekannt. Primär wurde der Raum jedenfalls als liturgischer Raum und nicht als Grabraum benutzt.

Die meisten Elemente des außergewöhnlichen Programms der Erzengelkirche in Kakodiki finden sich auch in den übrigen Kirchen der Gruppe, was als erstes Indiz für ihren Werkstattzusammenhang spricht. Durch die vergleichende Untersuchung haben sich dabei enge Beziehungen vor allem zwischen der Kakodiki-Kirche und den Kirchen in Anisaraki und in Hagia Trias ergeben. Die regelmäßig auftretenden Elemente, die für diese anonyme Werkstatt herausgearbeitet wurden, sind folgende:

1. Bis auf die Kirche in Hagia Trias sind Anordnung der Szenen und Gliederung des Raums vertikal und horizontal sehr unsystematisch.
2. Eine außergewöhnliche Gestaltung des Bemabereiches mit stärkerer Betonung liturgischer Themen weisen die Erzengelkirche in Kakodiki (Vision Petri, Abrahams Opfer, Apostelkommunion, *Unwürdiger Priester*), die Panagia in Anisaraki (Apostelkommunion, drei Diakone an der Ostwand, von denen Euplos sich den Bischöfen der Südwand zu- und sich damit vom Bema abwendet) und die Hagia Trias-Kirche (Abrahams Opfer, *Unwürdiger Priester*) auf. In Hagios Demetrios in Platanos (1372/3) fällt die Ersetzung des Diakons rechts der Apsis durch Kyrillos von Alexandrien auf.
3. Alle Kirchen weisen einen umfangreichen christologischen Zyklus auf, der mit Aufnahme des Kindermords und der Flucht nach Ägypten erweitert wird (in Kakodiki, Anisaraki und Margarites).
4. Der Patronatszyklus ist eingeschränkt oder nicht vorhanden (in Platanos).
5. Der Kirchenpatron wird wie in der Pagomenos-Werkstatt unmittelbar vor dem Bema dargestellt, allerdings schwankt seine Platzierung mal an der Nordwand und mal an der Südwand.
6. Die eschatologischen Themen werden betont bzw. durch seltene Themen wie den Adventus Domini (in Kakodiki und Anisaraki) und die Parabel der Zehn Jungfrauen (Kakodiki) erweitert.
7. Der christologische Zyklus beginnt mit der Darbringung Mariens im Tempel in Kakodiki und Anisaraki.
8. Auffällig in allen Kirchen außer der Demetrioskirche in Platanos ist die Anbringung christologischer Themen (außer der Himmelfahrt) im Bemabereich.
9. Die Darstellung des Pfingstwunders, die in kretischen Bildprogrammen nicht verbreitet ist, erscheint in zwei Kirchen der Gruppe (in Anisaraki und in Hagia Trias).

¹²⁰ Vgl. Tomadakis, Cheirotonia, 50, Anm. 17. Während das hohe Bildungsniveau der Priester der Hauptstadt durch die schriftlichen Quellen dokumentiert ist, wird für die Kleriker des Hinterlands ohne Belege angenommen, dass sie ungebildet waren.

¹²¹ Vergleichbar ist die Einbeziehung des Koimesis-Bildes im westlichen Teil der Johanneskirche in Deliana (Kissamos), das ein umfangreiches eschatologisches Bildprogramm aufweist. Dieser Teil der Kirche wurde von der Werkstatt der Veneris ausgemalt und ist somit zwischen ca. 1300–1320 zu datieren; zur Zuschreibung an die Veneris-Werkstatt vgl. Maderakis, Lakonia, 59, Anm. 82.

10. Der Patronatszyklus, wenn vorhanden, wird am oberen Teil der Wandzone bzw. zwischen Tonnengewölbe und Wandzone platziert und damit deutlich dem christologischen Zyklus untergeordnet.
11. Regelmäßig wurden die Zehn Märtyrer von Kreta ins Bildprogramm aufgenommen.
12. Die Person der Priester wird durch ausgefallene Inszenierung ihrer Darstellung im Kirchenraum hervorgehoben (Kakodiki, Hagia Trias, Margarites).

Bei den meisten Vorlieben und Auffälligkeiten, die hier zusammengestellt wurden, handelt es sich nicht gleichzeitig um starke Abweichungen vom „typischen“ kretischen Bildprogramm. Das vereinzelte Vorkommen dieser Elemente kann also allein nicht als Kriterium für eine Zuschreibung gelten. Erst das Vorhandensein mehrerer dieser Elemente in Kombination mit ikonographischen und stilistischen Übereinstimmungen kann den Werkstattzusammenhang bestätigen und die Zuschreibung weiterer Kirchen an die gleiche Werkstatt ermöglichen. Angesichts des Umstandes jedoch, dass die Gestaltung der Bildprogramme durch Patrozinium, Funktion, Architektur und Stifterwünsche beeinflusst werden, sind die herausgearbeiteten Gestaltungsprinzipien ernst zu nehmen. Einigen der oben zusammengestellten Vorlieben weist auch der Narthex der Soter-Kirche in Akoumia auf (1389).

Verglichen mit der Pagomenos-Werkstatt differiert die anonyme Werkstatt in der thematischen Schwerpunktsetzung erheblich. Eschatologische Themen, die für die anonyme Werkstatt eine große Rolle spielen, sind für die Pagomenos-Werkstatt von untergeordneter Bedeutung wie auch betont eucharistische Themen. Die Zehn Märtyrer von Kreta erscheinen in keiner einzigen der rund 30 Kirchen der Pagomenos-Werkstatt, umgekehrt bleibt die anonyme Werkstatt traditionell in der Anordnung der Kirchenväter in der Apsis, während alle Kirchen der Pagomenos-Werkstatt die umgekehrte Reihenfolge beibehalten. Diese wenigen Beispiele reichen aus, um dazulegen, dass eine Beeinflussung der älteren auf die jüngere Werkstatt bezüglich der Gestaltungsprinzipien des Ausstattungsprogramms nicht festzustellen ist. Jede Werkstatt hat ihr eigenes Profil. Die folgende ikonographische und stilistische Analyse der Fresken der Erzengelkirche und zugleich die Werkstattanalyse werden die Eigenständigkeit jeder Werkstattgruppe noch schärfer herausstellen.

V. Beschreibung der Malereien und ikonographische Analyse

In der folgenden Analyse gilt es, die Ikonographie der Darstellungen der Erzengelkirche in Kakodiki in der kretischen und allgemein byzantinischen Kunst einzuordnen. Darüber hinaus werden die Bildthemen, die auch in den anderen von der gleichen Werkstatt ausgeführten Kirchen erscheinen, miteinander verglichen um festzustellen, ob die Bildtypen sich wiederholen oder voneinander abweichen. Die Kirchen, die an erster Stelle zum Vergleich herangezogen werden, sind die Panagia in Anisaraki und die Kirche des Hl. Demetrios in Platanos (1372/3) in der Eparchie Selino des Nomos Chania, sowie die Hagia Trias in Hagia Trias (Rethymnon) und die Johanneskirche in Margarites (Mylopotamos, 1383) im Nomos Rethymnon. Ferner werden Vergleiche mit dem Narthex in Akoumia (Hagios Basileios, 1389) gemacht, die Gemeinsamkeiten im Bildprogramm mit den Kirchen der anonymen Werkstatt aufweist (siehe Anhang).

Die Malereien des Bemas

1. Der Pantokrator

In der Apsiskalotte erscheint das Brustbild Christi im Typus des Pantokrators (IC XC O ΠΑΝΤΟΚΡΑΤΩΡ) (Abb. 179). Christus blickt mit großen Augen und strengem Gesicht etwas nach rechts. Er trägt purpurrote Tunika und blauen Mantel, segnet mit der erhobenen Rechten und hält einen geöffneten Codex in der Linken. Der Text ist nur teilweise lesbar, er lässt sich aber mit dem Text Joh 8:12 identifizieren, der üblicherweise in diesem Zusammenhang erscheint. Die Kreuzarme in seinem Nimbus sind mit weißen Perlengruppen und wohl rautenförmigen Gemmen dekoriert. Der Hintergrund ist in eine obere dunkelblaue und eine untere grüne Zone unterteilt.

Im *Kosmetes* (κοσμήτης), dem als profiliertes Gesims im Apsisfuß gestalteten Rahmen, der die Pantokrator-Darstellung von der darunter liegenden Apostelkommunion trennt, ist eine Inschrift angebracht. Ihr Wortlaut kann trotz des schlechten Erhaltungszustandes folgendermaßen rekonstruiert werden: Κύριε,

ἡγάπησα εὐπρέπειαν οἴκου σου καὶ τόπον σκηνώματος δόξης σου. μὴ συναπολέσης μετὰ ἀσεβῶν τὴν ψυχὴν μου καὶ μετὰ ἀνδρῶν αἱμάτων τὴν ζωὴν μου. ὧν ἐν χερσὶν ἀνομίαι, ἡ δεξιὰ αὐτῶν ἐπλήσθη δώρων (Psalm 25:8–10) (*Herr, ich liebe den Ort, wo dein Tempel steht, die Stätte, wo deine Herrlichkeit wohnt. Raff mich nicht hinweg mit den Sündern, nimm mir nicht das Leben zusammen mit dem der Mörder! An ihren Händen klebt Schandtat, ihre Rechte ist voll von Bestechung*). Durch den Psalm wird ein Bezug zum Gotteshaus hergestellt, jenseitliche Vorstellungen und der Wunsch nach Seelenrettung werden zum Ausdruck gebracht. Vergleichbare Inschriften finden sich auch in anderen Kirchen Kretas, beispielsweise in der Soter-Kirche in Kephali (Kissamos, 1319/20),¹²² wie auch in mehreren Kirchen außerhalb Kretas.

Der Pantokrator ist eine der häufigsten Darstellungen an dieser Stelle in den Einraumkapellen Kretas. Er gehört jedoch einer seltenen Variante an.¹²³ Er folgt dem seit dem 6. Jh. nachweisbaren Typus des bärtigen Christus mit Buch in der Linken und der Rechten segnend erhoben, der in der Literatur und der Inschrift als Pantokrator bezeichnet wird.¹²⁴ Diese Form des Pantokratos ist im Vergleich zum stehenden oder thronenden Christus die häufigste in der Monumentalmalerei. Vergleichsbeispiele finden sich zahlreich auf Kreta und in der byzantinischen Kunst im Allgemeinen, dabei gibt es Unterschiede in der Formulierung der Bilddetails, z.B. ob Christus mit seitlich angewinkelter Rechter oder mit vor die Brust geführter Hand segnet, ob seine Rechte vom Mantel umwickelt oder frei ist, ob das Evangelium geöffnet oder geschlossen ist und andere Einzelheiten.¹²⁵ Die Variante von Kakodiki mit dem aufgeschlagenen Codex kommt insgesamt betrachtet weniger häufig vor. Es finden sich jedoch auf Kreta mehrere Vergleichsbeispiele wie z.B. in der Erzengelkirche in Vathi (Kissamos, 14. Jh.)¹²⁶ und in der Isidoroskirche in Kakodiki (1420/1).¹²⁷ Äußerst rar ist außerdem die Anordnung des Mantels, der den rechten Arm Christi nicht wie in der Mehrheit der erhaltenen Beispiele umwickelt, sondern ihn frei lässt. Dieses Detail kehrt auch in der Hagia Paraskevi-Kirche in Trachiniakos (1362)¹²⁸ und in der Isidoroskirche in Kakodiki wieder. Was die Gesichtsform und den Gesichtsausdruck Christi angeht, ist hier ein auf Kreta häufiger Typus vertreten, bei dem Christus ein langes, strenges Gesicht und auffallend große Augen hat. Der gleiche Typus ist auch in der Erzengelkirche in Kardaki (Amari, 13. Jh.) anzutreffen.¹²⁹

In den von der Werkstatt der Erzengelkirche ausgemalten Kirchen kommt der Pantokrator in der Apsis der Hagia Trias in Hagia Trias und in der Demetrioskirche in Platanes (1372/3)¹³⁰ vor. In der ersten Kirche erlaubt der schlechte Erhaltungszustand keine Vergleiche mit Kakodiki. In Platanes wird Christus inschriftlich als Ο ΣΩΤΗΡ bezeichnet (Abb. 232). Ansonsten ist er mit dem Bild von Kakodiki identisch. Auch physiognomisch ähneln sich die Gesichter in den beiden Kirchen sehr.

Der Bildtypus mit dem aufgeschlagenen Codex, in dem meistens Joh 8:12 zitiert wird, ist zuerst in Bojana (1259) nachweisbar.¹³¹ Vergleichbar zur Gestaltung des Themas in Kakodiki sind auch die Pantokrator-Darstellungen in sizilianischen Kirchen wie in der Kathedrale von Cefalù (1148)¹³² und im Dom von Monreale (1180er Jahre).¹³³ Der gleiche Typus taucht auch in Dečani auf,¹³⁴ wird jedoch erst in der postbyzantinischen

¹²² Siehe dazu Maderakis, Deesis A, 82.

¹²³ Zur Ikonographie siehe C. CAPIZZI, S.J., ΠΑΝΤΟΚΡΑΤΩΡ. Saggio d'esegesi letterario-iconografica (Orientalia Christiana analecta 170) Rom 1964; J.T. MATTHEWS, The Pantokrator: Title and Image, PhD Dissertation, New York University 1976; E. LUCCHESI PALLI, LCI 1 (1968) 392–394 s.v. Christus, Christusbild, E. Christus-Sondertypen; Wessel, Pantokrator; die verschiedenen ikonographischen Varianten sind detailliert bei Barbagallo, Pantokrator zusammengestellt. Vgl. Kalokyris, Kreta, 91–93; Hermeneia, 215, 223, 228, 261.

¹²⁴ Wie Wessel, Pantokrator, 526 feststellt, kann man von einem fest geprägten Bildtypus des Pantokrators auf Grund der inschriftlich gesicherten Beispiele kaum sprechen.

¹²⁵ Siehe dazu die bei Barbagallo, Pantokrator, 15ff. aufgelisteten Typen und Varianten mit Angabe von Beispielen.

¹²⁶ Lassithiotakis, Zwei Kirchen, 27–28, Taf. 13.

¹²⁷ Maderakis, Kakodiki, 88, Taf. 36.

¹²⁸ Tsamakda, Trachiniakos, 115, Abb. 2.

¹²⁹ Kalokyris, Kreta, 92, Taf. XLIII. Zur Datierung der Malereien dieser Kirche siehe Bissinger, Kreta, 75, Nr. 25.

¹³⁰ Maderakis, Platanes, 78–79, Abb. 1.

¹³¹ Wessel, Pantokrator, 534; G. ΣΤΟΙΚΟΒ, Die Kirche von Bojana (Aus dem Erbgut der bulgarischen Baukunst 4) Sofia 1954, Taf. 14.

¹³² Demus, Norman Sicily, Taf. 3.

¹³³ Demus, Norman Sicily, Taf. 61.

¹³⁴ Petković/Bošković, Dečani, III, Taf. LXXV. Das Fresko datiert zwischen 1327 und 1335.

Zeit zum Regelfall.¹³⁵ Für die Art und Weise wie der Mantel angeordnet ist, kennt Barbagallo nur zwei Beispiele, das Triumphbogenmosaik in S. Paolo fuori le mura in Rom (5. Jh.) und den Pantokrator in der Apsis der Kirche S. Spirito in Caltanissetta (13. Jh.).¹³⁶ Der Pantokrator von Kakodiki gehört also in dieser Hinsicht einer seltenen Variante an. Der Gesichtstypus und der strenge Blick Christi herrschen in der Kunst des 11. und 12. Jhs. vor, finden sich aber auch in der Paregoritissa in Arta (Ende 13. Jh.)¹³⁷ und in der Johanneskirche in Kousi-Metata (Kythera, Ende 14./Anfang 15. Jh.).¹³⁸ Die Dekoration des Nimbus ist recht verbreitet und findet sich identisch z.B. bereits in der Georgskirche in Kurbinovo (1191),¹³⁹ der sich weitere Beispiele zur Seite stellen lassen.

Das Kakodiki-Bild findet demnach innerhalb der kretischen Wandmalerei enge Parallelen, verglichen mit den Formulierungen des Themas außerhalb Kretas lässt sich jedoch feststellen, dass der kretische Typus einer seltenen Variante angehört. Die engste Parallele innerhalb der Werkstatt findet sich in der Demetrioskirche in Platanes, auch wenn dort die begleitende Inschrift anders lautet als in Kakodiki.

2. Apostelkommunion

Unter dem Pantokrator in der Apsis ist die Apostelkommunion platziert (Abb. 180–181). In der Mitte erscheint ein Altar, auf dem ein weißes, undefinierbares liturgisches Gerät liegt. Über dem Altar erhebt sich ein Ziborium, von dem drei Lampen hängen. Nach dem üblichen Schema ist Christus doppelt beim Spenden der Kommunion dargestellt, einmal links vom Altar mit dem Brot und rechts davon mit dem Wein. Im Hintergrund wird die Darstellung von einer Architektur gefasst.

Auf der linken Seite beugt sich Jesus leicht nach links (IC XC) (Abb. 180). Er trägt rote Tunika und blau-grünen Mantel, hält in der Linken eine Schale mit Brotstücken und übergibt mit der Rechten eines davon dem Apostel Petrus, der die linke Apostelgruppe anführt. Petrus beugt sich vor Christus und nimmt das Brot entgegen. Alle Apostel haben Nimben in verschiedenen Farben, in denen der erste Buchstabe ihres Namens geschrieben ist. Petrus (Π) trägt blaue Tunika und gelben Mantel. Hinter ihm stehen Jakobus (Ι) mit rotem Mantel und ein weiterer Apostel zwischen ihnen im Hintergrund, wahrscheinlich Andreas. Alle richten den Blick nach oben. Hinter Petrus folgt Bartholomäus (Β) in grüner Tunika und dunkelrotem Mantel, ebenfalls tief gebeugt. Der bartlose Thomas (Θ) erscheint im Hintergrund zwischen Bartholomäus und einem weiteren Apostel, der sich als einziger mit ausgestreckten Händen nach links wendet und keinen Nimbus hat. Es handelt sich um Judas. Er ist bartlos und trägt grüne Tunika und roten Mantel. Über dieser Szene steht: ΛΑΒΕΤΕ ΦΑΓΕΤΕ ΤΟΥΤΟ ΕΣΤΙ ΤΟ ΣΟΜΑ ΜΟΥ ΤΟ ΗΠΕΡ ΥΜΩΝ ΚΛΟΜΕΝΟΝ.

Auf der rechten, schlechter erhaltenen Seite ist Christus in roter Tunika und blau-grünem Mantel leicht gebeugt zu sehen (IC XC) (Abb. 181). Er hält einen Weinkrug mit zwei runden Henkeln und schenkt dem Apostel Paulus (Π) Wein ein.¹⁴⁰ Hinter Paulus steht Simon (C) und neben ihm der bartlose Johannes in grünem Mantel (ΙΩ). Dahinter folgen Matthias (ΜΤ), der jugendhafte Philippus (Φ) und der tonsurierte Lukas. Über dieser Szene steht: ΠΙΝΕΤΕ ΕΞ ΑΥΤΟΥ ΠΑΝΤΕΣ ΤΟΥΤΟ ΕΣΤΙ ΤΟ ΑΙΜΑ ΜΟΥ ΤΟ ΤΗΣ ΚΕΝΗΣ ΔΙΑΘΗΚΗΣ.

Die Apostelkommunion erscheint gelegentlich in der kretischen Wandmalerei in ähnlicher Ikonographie, bei der sich die Apostel Christus in Gruppen nähern, während die ältere Bildtradition, nach der die Apostel einzeln aufgereiht schreiten, seltener ist.¹⁴¹ Die meisten Darstellungen bewahren die Anordnung der Brotspende links und die Spende des Kelchs rechts mit wenigen Ausnahmen, wie in der Kirche des Christos in Plemeniana (Selino, Ende 13. Jh.), die außerdem assistierende Engel-Diakone aufweist.¹⁴² Eine Besonderheit

¹³⁵ Wessel, Pantokrator, 534.

¹³⁶ Barbagallo, Pantokrator, 52–53, Taf. 89.

¹³⁷ Barbagallo, Pantokrator, Taf. 17.

¹³⁸ Chatzidakis/Bitha, Kythera, 189, Nr. 17, Abb. 1.

¹³⁹ Hamann-Mac Lean/Hallensleben, Serbien und Makedonien, 18, Abb. 46.

¹⁴⁰ Zur ahistorischen Einführung des Paulus in diese und andere Szenen siehe Wessel, Abendmahl, 27–28.

¹⁴¹ Zur Ikonographie der Apostelkommunion siehe Stefanescu, Liturgies; Wessel, Abendmahl; E. LUCCHESI PALLI, LCI 1 (1968) 173–176 s.v. Apostelkommunion; H.J. SCHULZ, Die Eucharistiefeier im Spiegel der byzantinischen Ikonographie, in: Der Christliche Orient 37 (1982) 111–125. Für Kreta siehe Kalokyris, Kreta, 97–98; vgl. Hermeneia, 127–128.

¹⁴² Maderakis, Plemeniana, 259–260, Abb. 3a-b.

unserer Darstellung ist das Motiv des Judas, der sich von der Szene abwendet. Dadurch wird er als Verräter abgesondert. Dieses Motiv wiederholt sich in der Apostelkommunion der Kirche des Soter in Kakodiki (15. Jh.), die auch in den anderen Details der Komposition der Kirche des Erzengels in Kakodiki nahe steht.¹⁴³ Weitere Darstellungen des sich abwendenden Judas bieten z.B. die Apostelkirche in Drys (Selino, 1382/91),¹⁴⁴ die Panagia Gouverniotissa bei Potamies (Pedias, letztes Viertel 14. Jh.)¹⁴⁵ wie auch die oben erwähnte Kirche des Christos in Plemeniana.

Innerhalb der Werkstatt kommt das Thema nur in der Kirche der Panagia in Anisaraki vor.¹⁴⁶ Die Komposition dort bietet eine abweichende Fassung: sie unterscheidet sich von der in Kakodiki v.a. dadurch, dass Christus zweimal vor je einem Altar rechts und links steht, während in Kakodiki nur ein Altar im Zentrum abgebildet wurde. Die Verdoppelung des Altars in Anisaraki wurde verursacht durch die kleine Fensteröffnung in der Mitte der Apsis. In Anisaraki ist außerdem die Apostelgruppe auseinander gezogen, während die Apostel in Kakodiki in zwei lockere Gruppen geteilt sind. Judas schreitet als einziger seiner Gruppe nach links und hält in seinen Händen ein Brotstück, eine bildliche Umsetzung von Joh 13:30 (*Als er den Bissen genommen hatte, ging er sofort hinaus*).

Die Komposition in Kakodiki folgt dem in der paläologischen Zeit bevorzugtem Typus mit dem verdoppelten Christus (jedoch ohne assistierende Engel-Diakone), ein in der frühbyzantinischen Kunst wurzelndes Schema, wofür es zahlreiche Beispiele vor allem im makedonischen Raum gibt.¹⁴⁷ Christus befindet sich selten außerhalb des Altars, wie in der Sophienkirche in Kiew (11. Jh.)¹⁴⁸ und in wenigen anderen Denkmälern. Außerhalb Kretas begegnet das Motiv des zurückweichenden Judas' schon in der Panagia Asinou bei Nikitari auf Zypern (1105/6).¹⁴⁹ Vor dem 12. Jh. wird Judas in der Monumentalmalerei nicht herausgehoben. In Asinou ist Judas rechts in der Komposition zu sehen, in der Szene der Vergabe des Weines. Er scheint ein Brotstück in seinen Mund zu führen. Einige Parallelen für die Haltung des Judas' haben sich auch in Makedonien erhalten, beispielsweise in Hagios Athanasios tou Mouzaki in Kastoria (1384/5).¹⁵⁰ Hier scheint Judas ebenfalls etwas in seinen Händen zu halten. In Gračaniča (um 1320) macht Judas eine Verlegenheitsgeste, indem er seinen rechten Zeigefinger an den Mund hält.¹⁵¹ In Leskoec (1461/2)¹⁵² ist Judas ganz links abgebildet, während er seine Sandale bindet. In gleicher Weise wendet sich Judas in der bereits erwähnten Panagia Gouverniotissa ab, um seine Schuhe zu binden. Chatzidakis vermutet daher, dass dieses Detail von der Ikonographie der Fußwaschung beeinflusst sein könnte.¹⁵³ In Kakodiki wendet sich Judas ab, erhebt die Linke und hält die Rechte gestreckt nach unten, er macht jedoch keine der oben angeführten Gesten.

Die Apostelkommunion von Kakodiki lässt sich gut in die paläologische Kunst einordnen, zeigt aber auch seltene Details, die sie mit nur wenigen byzantinischen Darstellungen teilt. Die einzige andere Verbildlichung des Themas in dieser Werkstatt unterscheidet sich ikonographisch von der in Kakodiki.

3. Kirchenväterliturgie mit Melismos

Die Liturgie der Kirchenväter mit dem Melismos ist in der Apsiskonche unter der Apostelkommunion zu sehen (Abb. 182). Der obere Teil der Szene mit den Köpfen der Kirchenväter ist zerstört. In der Mitte ist ein Altar mit einem blauen, karierten Altartuch zu sehen. Darauf liegt das Jesuskind in einer Patene, die auf

¹⁴³ Lassithiotakis, Selino, 348.

¹⁴⁴ Lassithiotakis, Selino, 184–185; Spatharakis, Dated Wall Paintings, Abb. 112.

¹⁴⁵ Chatzidakis, Rapports, 142, 144, Taf. 12a.

¹⁴⁶ Lassithiotakis, Selino, 196, Abb. 266, 268–269.

¹⁴⁷ Beispiele bei Wessel, Abendmahl, 30ff. In der Regel ist in den makedonischen Darstellungen Paulus bei der Apostelkommunion nicht anwesend.

¹⁴⁸ Wessel, Abendmahl, Abb. S. 31.

¹⁴⁹ M. SACOPOULO, Asinou en 1106 et sa contribution à l'iconographie, Brüssel 1966, 68–72, Taf. XX, a-h; Stylianou, Cyprus, 117, Abb. 58.

¹⁵⁰ Pelekanidis, Kastoria, Taf. 144, 2; Pelekanidis/Chatzidakis, Kastoria, Abb. 5 auf S. 111.

¹⁵¹ Wessel, Abendmahl, 36.

¹⁵² Ljubinković, Leskovec, 204, Ab. 15.

¹⁵³ Chatzidakis, Rapports, 142, Anm. 3. Der Autor nennt jedoch dafür eine postbyzantinische Parallele, die Darstellung in Kaisariani in Athen (17./18. Jh.).

einem roten Tuch steht. Der Altar wird von einem Baldachin überfangen und von je zwei Hierarchen flankiert. Alle vier tragen Sticharion, Polystavrion Phelonion und Omophorion, zwei von ihnen auch das Epigonation. Der erste Kirchenvater links hält den Text: Ο ΘΕΟΣ Ο ΘΕΟΣ ΗΜΩΝ Ο ΤΟΝ ΟΥΡΑΝΟΝ ΑΠΟΝ ΤΗΝ ΤΡΟΦΗΝ ΤΟΥ ΠΑΝΤΟΣ (Proskomidegebet der Basileios-Liturgie). Nach dem Malerbuch von Athos halten Basileios der Große¹⁵⁴ oder Johannes Chrysostomos¹⁵⁵ diesen Text bei der Kirchenväterliturgie. Mit diesem Text erscheint Chrysostomos auch in der Panagia Kirche in Kakodiki (Abb. 7). Der Hierarch neben Chrysostomos in der Erzengelkirche in Kakodiki hält einen unleserlichen Text. Die Kirchenväter auf der rechten Seite halten die Texte ΤΟΥΤΟ ΤΟ ΤΙΜΙΟΝ ΑΙΜΑΝ ΤΟΥ ΚΥΠΙΟΥ ΚΑΙ ΘΕΟΥ und ΚΥΠΙΕ Ο ΘΕΟΣ ΗΜΩΝ Ο ΕΝ ΨΗΛΟΙΣ ΚΑΤΟΙΚΩΝ ΚΑΙ ΤΑ ΠΑΝΤΑ... (Beginn des Katechumenon) respektive. In den Kirchen von Pagomenos hält Johannes Chrysostomos diesen Text.¹⁵⁶ Es ist davon auszugehen, dass Basileios und Johannes Chrysostomos den Altar flankieren,¹⁵⁷ während über die Identität der anderen beiden Kirchenväter nur spekuliert werden kann. Die Szene weist keine Besonderheiten auf.¹⁵⁸

Im Apsisrund der Panagia-Kirche in Anisarak (Abb. 251-2) hat sich eine Darstellung erhalten, die sich in ihrer Ikonographie von derjenigen in Kakodiki unterscheidet: den vier zelebrierenden Bischöfen Nikolaos, Johannes Chrysostomos, Basileios und Gregor von Nazianz assistieren zwei Engel-Diakone, die Rhipidia halten und sich dem Jesuskind zuwenden. Dagegen steht das Kompositionsschema der Hagia Trias-Kirche in Hagia Trias, die die gleichen Hierarchen in der gleichen Anordnung präsentiert (Abb. 245–246), dem Bild von Kakodiki näher, dort fehlt allerdings der Melismos. Auf dem Altar sind nur liturgische Geräte auszumachen. In der Patene ist statt des Jesuskindes ein Brotstück, der Amnos, zu sehen, über dem der Asteriskos liegt. Es handelt sich dabei um einen Teil aus der Prosphora während der Proskomide. Einzigartig für die Ikonographie des Themas ist ein dreieckiges Brotstück links des Amnos, das zur Erinnerung an die Gottesmutter ausgeschnitten wird.¹⁵⁹ In der Demetrioskirche in Platanes (1372/3) erscheinen links der Hl. Nikolaos und Johannes Chrysostomos (Abb. 233–234) und rechts Basileios und Athanasios,¹⁶⁰ wie in Hagia Trias. Der Altar mit eventuellem Melismos ist vom modernen Altar verdeckt. Die Kirchenväter in den genannten Kirchen ähneln sich auch in den physiognomischen Typen, bei der Verzierung der liturgischen Gewänder gibt es Variationen in der Art der Kreuze bzw. in der Farbigkeit. In der Johanneskirche in Margarites (1383)¹⁶¹ schließlich nahmen sechs Kirchenväter an der Liturgie teil, von denen jedoch nur spärliche Reste erhalten geblieben sind.

In drei der fünf Kirchen dieser Gruppe besteht die Versammlung der zelebrierenden Hierarchen aus bestimmten Bischöfen. Der ikonographische Typus ist jedoch nicht konstant. Die Darstellung in Hagia Trias hebt sich durch die Hinzufügung seltener Details von den übrigen der Gruppe ab.

4. Das Mandylion

Das Mandylion (ΤΟ ΑΓΙΟΝ ΜΑΝΔΙΑΙΟΝ), das Tuch mit dem Abdruck des Gesichtes Christi aus der Abgar-Legende,¹⁶² erscheint an der Stirnwand der Apsis, über dem Pantokrator (Abb. 183). Das nimbierte

¹⁵⁴ Hermeneia, 291.

¹⁵⁵ Hermeneia, 154, 267.

¹⁵⁶ Sucrow, Pagomenos, 45.

¹⁵⁷ Die Plätze seitlich des Altars sind nahezu kanonisch diesen beiden Kirchenvätern vorbehalten; vgl. Babić/Walter, Inscriptions, 279.

¹⁵⁸ Zur Ikonographie der Kirchenväterliturgie bzw. des Melismos, siehe Stefanescu, Liturgies; Chatzidakis, Oropos, bes. 91–99; zum theologischen Hintergrund siehe Babić, Les évêques officiant; Durić, Officiating bishops; Walter, Art and Ritual, 200–214; Walter, Radoslav Narthex; zum Melismos siehe Lucchesi Palli, Melismos; Garidis, Mélismos; Konstantinidi, Melismos. Zur Darstellung des Themas in den kretischen Kirchen siehe Kalokyris, Kreta, 98–99, 118–119; für Rethymnon siehe Spatharakis, Rethymnon, 322–326 mit weiterer Literatur.

¹⁵⁹ Spatharakis, Hagia Trias, 284–286, Abb. 3–6; Spatharakis, Rethymnon, 12–15, Taf. 1a, 2a-b, Abb. 3–4, beide mit Literatur.

¹⁶⁰ Maderakis, Platanes, 79, Abb. 2–3; Spatharakis, Dated Wall Paintings, Abb. 108–109.

¹⁶¹ Spatharakis, Dated Wall Paintings, 124; Spatharakis, Mylopotamos, 218.

¹⁶² Grundlegend zur Abgar-Legende siehe E. VON DOBSCHÜTZ, Christusbilder. Untersuchungen zur christlichen Legende (Texte und Untersuchungen XVIII) Leipzig 1899, 102–140 und 140–196 zur weiteren Geschichte des edessenischen Christusbildes. Im zweiten Teil dieser Arbeit sind die Quellen zur Legende zusammengestellt. Die Tuchbild-Reliquie wurde 944 von Edessa nach Konstantinopel überführt und in der Gottesmutter-Kirche bei Pharos aufbewahrt. Die illustrierte Chronik des Ioannes Skylit-

Haupt Christi ist in Frontalansicht ohne Halsansatz auf einem Tuch dargestellt, das in zwei Knoten endet. Der Bart Christi ist rund, sein Haar fällt in jeweils zwei Strängen beiderseits aus dem Nimbus heraus bis auf die imaginären Schultern.

Das Mandylium erscheint in dieser Form in zahlreichen Kirchen Kretas, meistens an der Stirnwand über der Apsis. Dabei können Bilddetails wie die Tuchdekoration variieren oder zusätzliche Bildelemente vorhanden sein.¹⁶³ Auch der Gesichtsausdruck Christi ändert sich analog zum Pantokratorbild, das oft, wie hier, in der Apsiskalotte kombiniert mit dem Mandylium erscheint. Dem gleichen Grundtypus folgt z.B. die Darstellung in der Isidoroskirche in Kakodiki (1420/21).¹⁶⁴

In der Demetrioskirche in Platanes (1372/3) unterscheidet sich die Darstellungsweise des Mandyliums kaum von der in Kakodiki.¹⁶⁵ Die Form des Mandyliums und die charakteristische Anordnung der Haare sind in beiden Kirchen identisch. Ähnlich wie in Kakodiki, aber etwas gedrungener, erscheint das Mandylium im Scheitel des Gurtbogens in der Panagia-Kirche in Anisaraki.

Die Hauptelemente der Darstellung, d.h. der Abdruck des Hauptes Christi ohne den Halsansatz, die zu beiden Seiten fallenden Paare von Haarflechten und die Knoten des Tuchs, sind in den byzantinischen Bildprogrammen sporadisch ab dem 12. Jh. anzutreffen, erst in der Palaiologenzeit werden sie aber häufiger. In dieser Zeit wird das Abgarbild auch in der Monumentalmalerei viel häufiger als selbständiges Sujet in den Dekorationssystemen aufgenommen.¹⁶⁶ Beispiele bieten die Anastasis-Kirche in Veroia (1315)¹⁶⁷ und die Kirche des Elias in Dolgaec (1454/5),¹⁶⁸ wobei die Enden des Stoffes nach unten hängen und nicht horizontal wiedergegeben sind, wie in den meisten kretischen Beispielen zu beobachten ist. In der Form von Kakodiki, die ab der palaiologischen Zeit belegt ist, erscheint das Mandylium in der Kirche der Hagioi Theodoroi bei Kafiona (Mani, 13. Jh.).¹⁶⁹ Oft ist das Tuch aufgehängt, ist also ausgebreitet und hat quadratische Form, wie in der Episkopi in Mani (Ende 12.-Anfang 13. Jh.),¹⁷⁰ seltener wird das Tuch von zwei Händen von oben gehalten, wie in der Nikolaoskirche in Briki (Mani, 15. Jh.).¹⁷¹ In der Umgebung von Ochrid wird das Mandylium hingegen oft innerhalb der Komposition der Himmelfahrt Christi an zwei Bäume gebunden gezeigt, wie z.B. in Leskoec (1461/2).¹⁷² Die Beispiele von Varianten ließen sich vermehren, die Darstellung von

zes enthält auf fol. 131r eine Darstellung des Empfangs des Heiligen Mandyliums vom Kaiser Konstantin VII. Porphyrogenetos; siehe Tsamakda, Skylitzes, 168, Abb. 312. Zur Geschichte der Reliquie vgl. A. CAMERON, *The History of the Image of Edessa: The Telling of a Story*, in: C. MANGO/O. PRITSAK (Hrsg.), *Okeanos: Essays presented to Ihor Ševčenko on His Sixtieth Birthday* (Harvard Ukrainian Studies 7) Cambridge, Mass. 1984, 80–94; Belting, *Bild und Kult*, 64–70, 233–246, und die Beiträge im Ausstellungskatalog *Mandylium. Intorno al Sacro Volto, da Bisanzio a Genova*, a cura di G. WOLF, C. DUFOUR BOZZO, A.R. CALDERONI MASETTI, Mailand 2004; vgl. G. WOLF, *Zwei Reisen über den Euphrat: Der Bericht Egerias von ihrem Besuch in Edessa und die Darstellung der Translation des Abgarbildes nach Konstantinopel auf dem Rahmen des Mandylium von Genua*, in: I. EICHNER/V. TSAMAKDA (Hrsg.), *Syrien und seine Nachbarn von der Spätantike bis in die islamische Zeit*, Wiesbaden 2009, 229–240.

¹⁶³ Zur Ikonographie des Mandyliums bzw. der Abgar-Legende siehe Grabar, *Mandylium*; Der Nersessian, *La légende d'Abgar*; Weitzmann, *Mandylium*; J. SEIBERT, *LCI 1* (1968) 18–19 s.v. Abgar; Velmans, *L'église de Khé*; für Kappadokien siehe Thierry, *Mandylium*; vgl. Papadaki-Oekland, *Mandylium*; Kitzinger, *Mandylium*; Walter, *Abgar Cycle*; D. SPANKE, *Das Mandylium. Ikonographie, Legenden und Bildtheorie der „Nicht-von-Menschenhand-gemachten Christusbilder“*, Recklinghausen 2000. Das Malerbuch von Athos erwähnt zwar das Mandylium, beschreibt sein Aussehen jedoch nicht; siehe Hermeneia, 215, 227, 262. Zu den zahlreichen Varianten der Ikonographie des Mandyliums auf Kreta siehe Maderakis, *Themata*, 80–82, Anm. 127; vgl. Kalo-kyris, *Kreta*, 93–94; Spatharakis, *Rethymnon*, 347–348.

¹⁶⁴ Maderakis, *Kakodiki*, 89.

¹⁶⁵ Maderakis, *Platanos*, 78.

¹⁶⁶ Der Grund für das häufigere Abbilden des Mandyliums in der Monumentalmalerei ab dem 13. Jh. könnte mit der Überführung der Reliquie nach dem Kreuzzug 1204 in den Westen zusammenhängen. Nach K. WESSEL, *RBK 1* (1966) 1030 s.v. Christusbild, bildete dies die Antwort der Byzantiner auf den Anspruch des Westens, das echte Mandylium zu besitzen. Siehe dazu auch Gki-oles, *Kuppel*, 181ff. und 240.

¹⁶⁷ Pelekanidis, *Kalliergis*, 16, Taf. 5.

¹⁶⁸ Subotić, *Ochrid*, Zeichnung 32.

¹⁶⁹ Drandakis, *Mani*, 77, 88, Nr. IV, Abb. 9.

¹⁷⁰ Drandakis, *Mani*, 183–186, Nr. X, Abb. 38, Taf. 37.

¹⁷¹ Drandakis, *Mani*, 116, Nr. VI, Taf. 21. Dieser Variante folgen auch einige kretische Kirchen wie die Soter-Kirche in Spili (Hagios Basileios, 2. H. 14. Jh.).

¹⁷² Subotić, *Ochrid*, Zeichnung 78.

Kakodiki folgt jedenfalls einem in dieser Zeit vor allem auf Kreta aber auch in der Kunst außerhalb der Insel wohlbekannten Typus.

Das Mandyliion in Kakodiki weist somit keine Besonderheiten auf. Innerhalb der Werkstattgruppe wechselt das Mandyliion den Anbringungsort und wird mit kleinen Abweichungen im gleichen Grundtypus wiedergegeben.

5. Verkündigung

Die Verkündigung nimmt die Bildfelder an der Apsisstirnwand rechts und links unterhalb des Mandyliions und zu Seiten des Pantokrators ein (Abb. 179). Der Erhaltungszustand ist sehr schlecht. Vom Erzengel Gabriel in der nördlichen Bildhälfte ist nur sein nimbiertes Haupt besser erhalten geblieben, und man erkennt noch sein rotes Obergewand. Von der Darstellung der Maria in der südlichen Hälfte ist der untere Teil zerstört. Die Gottesmutter (MP ΘΥ) ist im stehenden Typus wiedergegeben. Sie ist in Dreiviertelansicht nach links abgebildet, und ihre Rechte tritt aus der Mantelschlinge heraus, um den Gruß des Erzengels zu erwidern. Sie trägt rotes Maphorion. Von einem Himmelssegment in der oberen linken Ecke des Bildfeldes richten sich Strahlen auf die Gottesmutter. Im sehr schmalen Bildfeld wirkt die Darstellung zusammengestaucht, so dass etwa für eine Architektur im Hintergrund kein Platz bleibt und der Nimbus der Gottesmutter vom rechten Bildrahmen geschnitten wird.

Die Verkündigung mit stehender Maria ist wie der Bildtypus der thronenden Gottesmutter seit frühchristlicher Zeit bekannt. Beispiele für die stehende Gottesmutter in der Verkündigungsszene finden sich auf Kreta z.B. in der Soter-Kirche bei Potamies (Pedias, letztes Viertel 14. Jh.),¹⁷³ in der Isidoroskirche in Kakodiki (1420/21)¹⁷⁴ und in der Nikolaoskirche in Nio Chorio (Kydonia, 2. Hälfte 15. Jh.).¹⁷⁵

In der Panagia-Kirche in Anisarakhi wurde der gleiche Typus gemalt. Die dort besser erhaltene Szene zeigt Maria stehend in grüner Tunika und rotem Maphorion. Mit der Rechten wiederholt sie den Grußgestus von Kakodiki, in der Linken hält sie die Spindel. Im Himmelssegment ist zudem die Geistestaupe angegeben. Die Gottesmutter ist hier besser im Raum platziert. Der Engel, der in Kakodiki fast vollständig zerstört ist, macht einen Schritt nach rechts und streckt die Rechte aus. Er trägt rote, kaiserliche Gewandung mit einem ungeschickt angeordneten Loros und hält in der Linken einen Stab. Gabriel hat einen traurigen Gesichtsausdruck. Dieser wiederholt sich in der Demetrioskirche in Platanes (1372/3), in der die Verkündigungsszene nur fragmentarisch erhalten ist.¹⁷⁶ In Hagia Trias in Hagia Trias ist die Darstellung der Verkündigung in einem sehr schlechten Erhaltungszustand, man erkennt jedoch, dass die Gottesmutter dort thronend gezeigt war.¹⁷⁷

Außerhalb Kretas seien von den zahlreichen Parallelen für das Schema von Kakodiki eine der Verkündigungsszenen im Marko-Kloster bei Skopje (1376/81)¹⁷⁸, die zum Akathistos-Zyklus gehören, und die Verkündigungsszene in der Georgskapelle im Pauluskloster vom Athos (1423 oder 16. Jh.)¹⁷⁹ genannt. In den genannten Beispielen wendet sich Maria dem Engel zu, und nur ihre erhobene Hand tritt aus dem Mantel heraus. Ihre Haltung entspricht auch der in der Verkündigungsszene auf dem Mosaikdiptychon in Florenz (1. Hälfte 14. Jh.).¹⁸⁰

Die Verkündigungsszene in Kakodiki folgt somit einem in der paläologischen Zeit verbreiteten Bildtypus. Für die Arbeitsweise der Werkstatt zeigt der Vergleich der Szenen in den angeführten Kirchen, dass zwei unterschiedliche ikonographische Typen angewandt wurden.

¹⁷³ Ranoutsaki, Potamies, 54–55, Abb. 8–9.

¹⁷⁴ Maderakis, Kakodiki, Taf. 38c.

¹⁷⁵ Lassithiotakis, Kydonia, 459, Abb. 101.

¹⁷⁶ Maderakis, Platanes, 78.

¹⁷⁷ Spatharakis, Rethymnon, 12.

¹⁷⁸ Millet, Recherches, 83, Abb. 32; zum Marko-Kloster siehe Durić, Jugoslawien, 119–124.

¹⁷⁹ Millet, Recherches, 77, Abb. 27.

¹⁸⁰ Kat. London 2008, Nr. 227 [M. Bacci].

6. Abrahamsopfer

Die schlecht erhaltene Szene befindet sich an der Ostwand unterhalb des Verkündigungse Engels (Abb. 184). Die Komposition ist fast nur in Umrissen erhalten, der größte Teil der Deckfarben ist abgeblättert. In der Bildmitte kniet der bärtige Abraham in Tunika und Mantel vor einer Berglandschaft auf dem Boden. Er führt mit seiner Rechten das Messer an Isaaks Hals. Isaak ist als junger Mann in roter Tunika wiedergegeben. Er kniet ebenfalls, seine Arme sind auf den Rücken gefesselt. In einer dynamischen Bewegung dreht Abraham seinen Kopf nach links, wo ein Himmelssegment abgebildet ist. Ein Engel fliegt von der linken oberen Ecke in Abrahams Richtung herab. Er scheint nicht in das Geschehen einzugreifen. Unter dem Himmelssegment erscheint links in heller Farbe ein Kalb. Abraham hat einen roten Nimbus, Isaaks Nimbus ist gelb. Wegen der schlechten Erhaltung ist nicht zu entscheiden, ob unten rechts ein Opferaltar gemalt war.

Die Isaakopferung erscheint selten in den kretischen Kirchenprogrammen. Die erhaltenen Szenen datieren fast ausschließlich ins 14. Jh. und weisen untereinander Unterschiede in der Komposition auf. Allen gemein ist jedoch die zentrale Gruppe mit Abraham, der sich dynamisch zum herabfliegenden Engel zurückwendet, wie beispielsweise in der Kirche der Panagia in Roustika (Rethymnon, 1390/1).¹⁸¹ Diese enthält zusätzlich eine für Kreta singuläre Szene, die Abraham beim Aufbruch und hinter ihm Sarah zeigt.¹⁸² Die Anordnung der einzelnen Bildkomponenten findet sich fast identisch in der Kirche der Hagia Pelagia in Ano Viannos (Viannos, 1360).¹⁸³ In allen Beispielen ist der Widder als Ersatzopfer durch eine Ziege oder ein Kalb ersetzt.

Innerhalb der Werkstatt kommt das Thema nur in der Kirche der Hagia Trias im gleichnamigen Dorf vor.¹⁸⁴ Die Szene, die in den Grundelementen identisch zu der in Kakodiki ist, wird dort spiegelverkehrt wiedergegeben.

Das Abrahamsopfer gehört zu den ältesten in der Kunst dargestellten biblischen Szenen, und es wurde seit der Spätantike unzählige Male in diversen Kunstgattungen und in mehreren Variationen verbildlicht.¹⁸⁵ Die Hauptzüge der Komposition von Kakodiki, die dramatische, antithetische Bewegung Abrahams und das Erscheinen des Engels stellvertretend für das Eingreifen Gottes, folgen einer sehr alten Tradition und wurden seit der frühchristlichen Zeit mit wenigen Abwandlungen in der Ikonographie des Themas beibehalten. Nur einige wenige Beispiele zeigen Abraham und Isaak vollständig dem Engel zugewandt, wie die Darstellung in der Panagia Asinou (14. Jh.).¹⁸⁶ Das Thema ist in der byzantinischen Monumentalmalerei relativ selten anzutreffen, die Beispiele vermehren sich erst ab der post-byzantinischen Zeit. Unserem Bild vergleichbar ist u.a. die Darstellung in der Omorfi Ekklesia in Athen (Ende 13. Jh.).¹⁸⁷

Das Kakodiki-Bild zeigt also eine der in der spätbyzantinischen Zeit seltenen Darstellungen des Themas, die aber der byzantinischen Tradition verpflichtet ist. Die Ähnlichkeit der Darstellungsweise mit der Hagia Trias wie auch ihre Anbringung im Bemabereich und die seltene Verwendung des Themas sind Argumente für den Werkstattzusammenhang der beiden Kirchen.

7. Die Vision des Petrus von Alexandria

Die Szene befindet sich an der Ostwand rechts der Apostelkommunion und ist in einem sehr fragmentarischen Erhaltungszustand (Abb. 185). Erkennbar ist rechts ein bärtiger Bischof mit Polystavrion Phelonion und Omophorion, der in Dreiviertelansicht nach links steht und nach oben blickt. Dort steht auf einem zu

¹⁸¹ Spatharakis, Rethymnon, 186, Abb. 243; Spatharakis, Dated Wall Paintings, 137.

¹⁸² Spatharakis, Rethymnon, 186, Abb. 256; Spatharakis, Dated Wall Paintings, 137, 139.

¹⁸³ Theocharopoulou, Viannos, 301, Taf. 15; Spatharakis, Dated Wall Paintings, 111.

¹⁸⁴ Spatharakis, Rethymnon, 17, 36, Abb. 30.

¹⁸⁵ Zur Ikonographie dieser Szene siehe A.M. SMITH, The Iconography of the Sacrifice of Isaac in Early Christian Art, in: *AJA* 26 (1922) 159–169; Speyart Van Woerden, Sacrifice of Abraham, mit einem unvollständigen Denkmälerekatalog; E. LUCCHESI PALLI, *LCI* 1 (1968) 23–30 s.v. Abraham; S. SCHRENK, *RAC* 18 (1998) 910–930 s.v. Isaak I (Patriarch), A. III. Jüdisch, Bildende Kunst; B. III. Christlich, Bildende Kunst; E. PANELI, Die Ikonographie der Opferung Isaaks auf den frühchristlichen Sarkophagen, Marburg 2001. Vgl. Spatharakis, Rethymnon, 344.

¹⁸⁶ Stylianou, Cyprus, 126, Abb. 65.

¹⁸⁷ Vassilaki-Karakatsani, Omorfi Ekklesia, 18–19, Taf. 9.

ergänzenden Altar das Christuskind, das den Bischof vermutlich segnet. Reste einer nicht rekonstruierbaren Inschrift befinden sich zwischen dem Jesuskind und dem Bischof. Eine schmale Architektur mit Satteldach ist links zu sehen.

Trotz des sehr lückenhaften Erhaltungszustands handelt es sich ohne Zweifel um die Vision Petri von Alexandrien. Der Bischof von Alexandrien, der das Martyrium im Jahr 311 erlitt, exkommunizierte den späteren Häretiker Arius. Der Legende nach verlangte Arius von Petrus, als dieser im Gefängnis war, die Kommunion zu erhalten. Jesus erschien dem Petrus in einer Vision und befahl ihm, Arius die Forderung nicht zu erfüllen.¹⁸⁸

Petrus von Alexandrien taucht gelegentlich unter den Liturgie feiernden Bischöfen in der Apsis auf,¹⁸⁹ die Darstellung der Vision ist jedoch auf Kreta sehr selten. Ebenfalls schlecht erhalten ist die Szene in der Nikolaoskirche in Pigi (Rethymnon, Anfang 14. Jh.).¹⁹⁰ Sie folgt dem bekannten Schema, bei dem Petrus vor dem auf einem Altar stehenden Jesuskind abgebildet ist.¹⁹¹ Am besten erhalten ist die Szene in der Georgskirche in Melissourgaki (Mylopotamos, ca. 1400),¹⁹² die in der Komposition mit dem Bild in Kakodiki übereinstimmt. Vor dem Altar, auf dem das Christuskind steht, kniet im Vordergrund Arius.

Von den anderen Kirchen der Werkstatt zeigt nur die Johanneskirche in Margarites (1383) die Vision Petri.¹⁹³ Anders als in Kakodiki ist sie dort an der Nordwand des Naos platziert. Die Szene ist ebenfalls schlecht erhalten, stimmt aber im Grundschema mit dem Kakodiki-Bild überein.

In der außerkretischen byzantinischen Kunst ist das Thema relativ häufig dargestellt worden, meistens jedoch in spiegelverkehrter Anordnung.¹⁹⁴ Das Grundschema zeigt links Petrus als Greisen mit rundem Bart in Bischofskleidung, meistens in Polystavrion, vor dem stehenden Christuskind. Das Kind ist meistens nur mit einem Lendenschurz oder mit zerrissenem Chiton bekleidet und segnet in die Richtung Petri. Es steht auf einem Altar. Deutlich antiarianische Bedeutung kommt den Darstellungen des Themas zu, wenn Arius oder ein Drache als Symbol der Häresie unter dem Altar zu sehen sind, so in der oben erwähnten Kirche in Melissourgaki und in der Klosterkirche von Manasija (Resava, Anfang 15. Jh.).¹⁹⁵ Ein Drache unter dem Altar ist auch in Poganovo (15. Jh.)¹⁹⁶ und in der Nikolaoskirche der Nonne Eupraxia in Kastoria (1485)¹⁹⁷ zu sehen. Da der untere Teil der Darstellung in Kakodiki zerstört ist, kann nicht mit Sicherheit geklärt werden, ob hier Ähnliches dargestellt war. Dies ist jedoch stark anzunehmen, auch im Hinblick auf die Darstellung des *Unwürdigen Priesters* auf der linken Seite der Ostwand. Dort kniet ebenfalls der Priester am Boden, was eine inhaltliche Entsprechung zu Arius wäre. Das Gebäude im Hintergrund könnte eine Referenz auf das Gefängnis sein, in dem die Vision stattgefunden hat.

Der Maler von Kakodiki bietet hier somit eine weitere für die kretische Wandmalerei seltene Szene, die er auch in Margarites wiederholte. Beide Szenen sind konform mit der byzantinischen Kunst.

8. Der Unwürdige Priester

Diese äußerst seltene Darstellung befindet sich an der Ostwand unter dem Opfer Abrahams und ist leider schlecht erhalten (Abb. 186). Anstelle eines frontal stehenden Diakons, der üblicherweise diesen Platz einnimmt, erscheint hier ein nach links gerichteter Engel-Diakon, der auf einem am Boden kauernenden Priester trampelt. Der Engel trägt eine weiße, mit Rauten geschmückte Tunika mit breiten Ärmeln. Er hält in der Linken einen Kelch und in der Rechten eine Patene, die er auf seinem Kopf trägt. Um die Patene herum ist

¹⁸⁸ Millet, *Vision*; Walter, *Art and Ritual*, 49, 94, 100, 110, 213–214; vgl. T. VIVIAN, *Saint Peter of Alexandria. Bishop and Martyr* (Diss. Santa Barbara) 1985.

¹⁸⁹ Kalokyris, *Kreta*, 118.

¹⁹⁰ Spatharakis, *Rethymnon*, 153.

¹⁹¹ Zur Ikonographie siehe Millet, *Vision*; K.G. KASTER, *LCI* 8 (1976) 175–176 s.v. Petrus I. von Alexandrien; vgl. die Schilderung der Hermeneia, 154–155, 219, 268, 279.

¹⁹² Spatharakis, *Mylopotamos*, 236, Abb. 356, 494.

¹⁹³ Spatharakis, *Dated Wall Paintings*, 125; Spatharakis, *Mylopotamos*, 218–219.

¹⁹⁴ Dies hängt mit dem Platz zusammen, den die jeweilige Darstellung innerhalb des Bildprogramms einnimmt.

¹⁹⁵ Millet, *Vision*, 107, Taf. VII.

¹⁹⁶ Millet, *Vision*, Taf. VIII, 3; Grabar, *Bulgarien*, Taf. LXIV, b.

¹⁹⁷ Pelekanidis, *Kastoria*, I, Taf. 181a.

ein rotes Tuch, das Kalymma, dessen Ende links und rechts vom Haupt des Engels herunterfällt. Die Flügel des Engels sind ebenfalls in Rot wiedergegeben. Neben dem Engel hat sich ein Teil einer Beischrift erhalten, der KY lautet, wahrscheinlich für O ΑΓΓΕΛΟΣ ΚΥΠΙΟΥ. Der untere Teil der Darstellung ist stark zerstört. Man erkennt lediglich eine nach links am Boden kauernde Figur in einer hellgrauen Tunika.

Zu dieser Szene gibt es eine enge Parallele. Sie befindet sich in der verwandten Kirche der Hagia Trias im gleichnamigen Dorf,¹⁹⁸ und zwar an der gleichen Stelle an der Ostwand (Abb. 187). Die dort besser erhaltene Szene weist die gleiche Ikonographie wie unsere Darstellung auf. Die Diakonengewänder der beiden Engel sind sogar identisch dekoriert. Einziger Unterschied ist, dass der Engel in Hagia Trias den Kelch mit der Rechten und die Patene mit der Linken hält. Ein Vergleich zwischen den Priestern ist nur eingeschränkt möglich: sie tragen die gleiche Kleidung, das *Anteri*, das alltägliche Kleidungsstück der Priester.¹⁹⁹ Der Kopf des Priesters in Kakodiki ist jedoch zu stark beschädigt, um zu erkennen, ob er auch eine weiße Kopfbedeckung trug und individualisiert wiedergegeben war wie der Priester in Hagia Trias. Der Priester wird dort inschriftlich als O ΑΝΑΞΙΟΣ ΙΕΡΕΥΣ, der unwürdige Priester, bezeichnet. Sein Gesicht hat porträthafte Züge und er hat die Ohren bedeckende, bis zu den Schultern fallende Haare. Daher ist davon auszugehen, dass es sich um jenen Priester handelt, der zum Zeitpunkt der Entstehung der Malerei in der Kirche die Liturgie feierte.²⁰⁰ Zu bezweifeln ist allerdings, ob dieser Priester auch mit dem Stifter zu identifizieren ist. Er scheint zumindest eine besondere Beziehung zu den Stiftern gehabt zu haben. Die Stifterinschrift ist in der Nordwand des Bemas unmittelbar neben dem Priester angebracht. Dort wird als Stifter der Hälfte der Kirche ein Kyr Andreas Arkoleos genannt, zusammen mit seiner Frau Maria und ihrer Tochter Sophia.²⁰¹

Die ikonographische Ähnlichkeit und die Seltenheit des Themas führten Spatharakis dazu, beide Darstellungen dem gleichen Maler zuzuschreiben.²⁰² Außer diesen beiden Bildern gibt es ein weiteres Beispiel auf Kreta, das sich im Hauptschiff des Klosters des Hl. Phanourios in Valsamonero (Kainourgio, 14. Jh.)²⁰³ erhalten hat. Die nur in Vorzeichnung erhaltene Szene zeigt einen Engel-Diakon mit einem Kelch in der Rechten, von dem auch das Ende des Kalymma erkennbar ist. Die Linke bringt er über den Kopf, vermutlich hielt er eine Patene in Analogie zu den Kompositionen in Kakodiki und Hagia Trias. Der Engel steht auf dem sich auf den Boden werfenden Kleriker, der ein Epitrachelion trägt und einen Codex hält. Vermutlich handelt es sich um einen Priester. Anders als in den Darstellungen in Kakodiki und Hagia Trias ist der Kleriker nicht in Proskynese-Haltung, sondern flach liegend wiedergegeben.²⁰⁴ Diese Darstellung, die ungewöhnlicherweise den zylindrischen Prothesis-Tisch schmückt, bildet einen Teil des Großen Einzugs. Sie geht auf das gleiche Vorbild wie die beiden anderen Darstellungen zurück oder wurde direkt von ihnen inspiriert.

Das Thema begegnet auf Kreta nur in den genannten drei Kirchen und ist ansonsten in der byzantinischen Kunst nicht belegt. Die ikonographischen Wurzeln des Themas wurden von Spatharakis eingehend untersucht; seine Ausführungen seien hier nur kurz wiederholt. Das Bild basiert auf der Darstellung von Engel-Diakonen, die im Zusammenhang mit dem Thema der Himmlischen Liturgie erscheinen, wie im Beispiel von Valsamonero.²⁰⁵ Die Engel übernehmen in diesen Darstellungen die Funktion der Diakone und werden dabei wiedergegeben, wie sie liturgische Geräte (Hexapteryga, Phipidia, Kerze, Labara etc.) halten und bei der Liturgie assistieren. Der Engel-Diakon, der Patene und Kelch gleichzeitig hält, findet sich fast ausschließlich in der Darstellung der Himmlischen Liturgie und speziell des Großen Einzugs in der Liturgie der Gläubigen, die erst ab der paläologischen Zeit voll entwickelt belegt ist.

¹⁹⁸ Spatharakis, Hagia Trias, 286–295, Abb. 7, 9–10; Spatharakis, Great Entrance, 303–305, Abb. 17; Spatharakis, Rethymnon, 15–16, 29–37, Abb. 6, 9; Ranoutsaki, Brontisi, Abb. 126.

¹⁹⁹ Spatharakis, Hagia Trias, 286; Spatharakis, Rethymnon, 37.

²⁰⁰ So auch Spatharakis, Hagia Trias, 294; Spatharakis, Rethymnon, 37.

²⁰¹ Die Kirche ist eine Doppelkirche, von der die nördliche der Trinität, die südliche dem Hl. Nikolaos gewidmet ist. Nur in der nördlichen Kirche sind Fresken erhalten.

²⁰² Spatharakis, Rethymnon, 38.

²⁰³ Spatharakis, Hagia Trias, 290–291, Abb. 15–16; Spatharakis, Great Entrance, 301–302, Abb. 13–14; Spatharakis, Rethymnon, 31; Ranoutsaki, Brontisi, Abb. 124.

²⁰⁴ Der schlechte Erhaltungszustand macht es schwierig zu kontrollieren, ob der Priester tatsächlich auf lateinische Art und Weise liegend wiedergegeben ist. Rechts von dieser Darstellung ist ein Priester oder ein Bischof in Frontalansicht zu sehen, flankiert von zwei Engeln. Zwischen den zwei Szenen ist eine Architektur eingeschoben, die das Modell der Kirche meinen könnte. Die Entzifferung dieser Darstellung ist bisher nicht gelungen.

²⁰⁵ Zur himmlischen Liturgie siehe Spatharakis, Great Entrance und Ranoutsaki, Brontisi, 80–93 mit ausführlicher Literatur.

Auf Kreta erscheinen Engel mit Kelch und Patene in der Panagia-Kirche bei Chromonastiri (Rethymnon, 2. Malphase: um 1400).²⁰⁶ Sie sind als Brustbild in Frontalansicht wiedergegeben. Die engste Parallele für die Haltung des Engels in der Darstellung des *Unwürdigen Priesters* findet sich, allerdings spiegelverkehrt, in der Johanneskirche in Limnes (Merambello, 2. Hälfte 14. Jh.).²⁰⁷ Außer den Engel-Diakonen treten auch Engel-Priester und Diakone in diesem Schema auf, so der Engel-Priester in der Kirche des Hl. Antonios in Vrontisi (Kainourgio, 1420–30)²⁰⁸ und der Diakon in Hagios Georgios bei Malles (Hierapetra, Mitte 14. Jh.).²⁰⁹

Außerhalb Kretas sind wenige Vergleichsbeispiele für diese Ikonographie der Engel-Diakone zu nennen. Ein Vorläufer für die Figur des Engels, der auf die gleiche Weise Kelch und Patene hält, bietet die liturgische Rolle Stavrou 109 mit der Liturgie des Johannes Chrysostomos in der Bibliothek des Griechisch-Orthodoxen Patriarchats in Jerusalem (3. Viertel 11. Jh.).²¹⁰ Die Figur befindet sich rechts einer Apostelkommunion, die dem Beginn des Gebets der Proskomide vorangestellt ist. Links dieser Darstellung ist ein Engel mit einem Weihrauchgefäß abgebildet, der gleichzeitig als K-Initial fungiert. Die Miniatur ist eine verkürzte Form des Großen Einzugs,²¹¹ ein Thema, das, wie oben erwähnt, erst ab dem 14. Jh. in ausführlicherer Form begegnet. Ein Engel-Priester ist in zentraler Position in der Apsis der Kirche des Hl. Georgios in Phoutia bei Epidaurios belegt (Ende 14. Jh.).²¹² In ungewöhnlicher Ikonographie ist er frontal wiedergegeben mit einer Patene auf dem Kopf, in der das Jesuskind des Melismos zu sehen ist.

Weitere vergleichbare Darstellungen sind aus der byzantinischen Kunst nicht bekannt. Es bleibt als einzige direkte Parallele außerhalb Kretas der Engel-Diakon in der 300 Jahre früher entstandenen liturgischen Rolle in Jerusalem. Es ist schwierig, wenn auch nicht undenkbar, eine durchgehende ikonographische Tradition vom 11. bis zum 14. Jh. anzunehmen, es fehlen jedenfalls die Belege dafür. Mit Sicherheit kann jedoch angenommen werden, dass die Szene des *Unwürdigen Priesters* auf der Basis der Ikonographie der Engel-Diakone geformt wurde, die bei der Himmlischen Liturgie auftreten. Sie ersetzen in Hagia Trias und Kakodiki den Diakon Stephanos, der sonst diesen Platz in der Ostwand einnimmt.²¹³ So scheint die formale Genese dieses Bildes nachvollziehbar zu sein.

Auch der Inhalt und die Bedeutung dieser Bildformulierung wurden von Spatharakis bereits behandelt.²¹⁴ Er bietet zwei Erklärungen für die Deutung der Szene an, eine negative und eine positive: Der Priester ist laut Inschrift unwürdig, die heiligen liturgischen Gefäße zu tragen. Dies wird im Bild auch durch das Trampeln des Engels auf ihm ausgedrückt, zudem durch seine proskyneseartige Haltung und das Abwenden vom Altar. Schließlich trägt der Engel-Diakon beide Gefäße und nicht der Priester, der in der byzantinischen Liturgie üblicherweise den Kelch trägt.²¹⁵ Diesen Beobachtungen von Spatharakis ist hinzuzufügen, dass, wie oben ausgeführt, der kauende Priester das Pendant zu Arius bildet, der in der Ostwand rechts der Apsis in der Vision des Petrus von Alexandrien im beschädigten Teil der Szene zu vermuten ist. Allerdings wird diese zunächst als negativ empfundene Szene positiv, wenn man bedenkt, dass unter den zahlreichen diver-

²⁰⁶ Spatharakis, Rethymnon, 30, 104, Abb. 94, 114.

²⁰⁷ Kepetzi, Phoutia, 521, Abb. 12; Spatharakis, Great Entrance, 304, Abb. 18; Spatharakis, Rethymnon, 32–33, Abb. 5 mit einer Datierung um 1400; Ranoutsaki, Brontisi, 91, Abb. 127 mit einer Datierung in den Anfang des 15. Jhs. Zum Stil siehe Bissinger, Kreta, 154–155, Nr. 119 (Meister 1), 120 (Meister 2) mit einer Datierung um 1350, und Abb. 121 (Engel-Diakon); Chatzidakis, Kreta, 64 datiert die Fresken ins 15. Jh.

²⁰⁸ Spatharakis, Great Entrance, 295, Abb. 1–2; Spatharakis, Rethymnon, 33; Ranoutsaki, Brontisi, 80–81, 91, Abb. 21–22.

²⁰⁹ Spatharakis, Great Entrance, 304, Abb. 19; Spatharakis, Rethymnon, 32–33.

²¹⁰ Grabar, Un rouleau liturgique, Abb. 10; ausführlich bei V. KEPETZIS, Tradition iconographique et création dans une scène de Communion, in: JÖB 32, 5 (1982) 443–451, Abb. 1; Spatharakis, Great Entrance, 302–303, Abb. 15; Spatharakis, Rethymnon, 30–31; Vocotopoulos, Manuscripts, 106, Abb. auf S. 107; Ranoutsaki, Brontisi, 91, Abb. 134.

²¹¹ Dies ist die Interpretation von Spatharakis, Great Entrance, 303 und Vocotopoulos, Manuscripts, 106. Dort auch die älteren Identifizierungsvorschläge.

²¹² Kepetzi, Phoutia, 509–510, 518–30, Abb. 2a–b, 3; Spatharakis, Great Entrance, 295, Abb. 5–6; Ranoutsaki, Brontisi, 91–92, Abb. 128–129.

²¹³ Dass der Typus des Engel-Priesters das Vorbild war, wie Spatharakis vermutet, scheint unwahrscheinlich, denn solche Darstellungen sind seltener und datieren später als diejenigen der Engel-Diakone.

²¹⁴ Spatharakis, Rethymnon, 34–37.

²¹⁵ Siehe dazu Spatharakis, Rethymnon, 33–34 mit Quellenangaben.

sen Darstellungen von Verdammten der kretischen Kirchen ein *Unwürdiger Priester* nicht vorkommt.²¹⁶ Die dargestellte Szene ist also kaum im Sinne einer Strafszene oder als ein Bild mit negativer Charakterisierung des Priesters zu werten.

Klarer wird die eigentliche Bedeutung der Darstellung, wenn man die liturgischen Texte hinzuzieht. Die Bezeichnung als unwürdig ist für Priester in der Liturgie geläufig und dient zu seiner Charakterisierung als ehrfürchtig und demütig. Die Inschrift O ANAΞΙΟΣ ΙΕΡΕΥΣ ist eine bildliche Umsetzung des liturgischen Textes, der während der Kommunion vorgetragen wurde.²¹⁷ Der Bezug der Szene zur Liturgie wird außerdem deutlich zum einen durch ihre Stellung neben der Apostelkommunion, zum anderen durch ihre Positionierung unterhalb des Opfers Abrahams, einer ebenfalls eucharistischen Thematik. In den zum Vergleich herangezogenen Kirchen in Hagia Trias und in Hagios Phanourios in Valsamonero²¹⁸ befindet sich die Abrahamsszene ebenfalls in der Nähe des *Unwürdigen Priesters* an der Nordwand.

Die Bescheidenheit der Priester und ihre Selbstcharakterisierung als unwürdig²¹⁹ ist also, wie auch Spatharakis annimmt, als eine positive Eigenschaft zu verstehen, die gleichzeitig die Darstellung des Priesters an dieser Stelle im Bema rechtfertigt.²²⁰ Statt einer negativen Konnotation erweist sich das Bild des Unwürdigen Priesters als eine geschickte Möglichkeit, den Priester ganz nah dem heiligen Geschehen im Bild- und Kirchenraum einzufügen und zugleich seine Bescheidenheit zu betonen.

In der Dreifaltigkeitskirche in Hagia Trias scheint, wie in Kakodiki, ein gut durchdachtes Programm vorzuliegen, das entweder vom Priester selbst, vom Maler oder vom Stifter konzipiert worden sein könnte. Letzterer war ein Mitglied einer der bedeutendsten Familien Kretas und könnte der Besitzer des Feudums gewesen sein, in dem die Kirche erbaut wurde.²²¹ Stifter und Priester sind hier im Bildprogramm miteinander verbunden. In Kakodiki kann eine solche direkte Beziehung nicht hergestellt werden. Erstens ist die Stifterinschrift wie üblich in der Westwand angebracht, zweitens nennt sie eine lange Reihe von Namen zur Kommemoration, aber explizit keine Stifter. Als einziges Porträt in der Kirche erscheint das eines Priesters in der Südwand (Abb. 229). Daher scheint wahrscheinlicher, dass nicht die Stifter, sondern die Kleriker das hochtheologische Bildprogramm der jeweiligen Kirche konzipierten. So würde sich auch, neben Stifterinschrift und Stifterporträt, das Auftreten des *Unwürdigen Priesters* gut erklären lassen.

Zusammenfassend ist festzuhalten, dass der *Unwürdige Priester* in Kakodiki eine von nur drei bekannten Darstellungen dieses Themas in der kretischen Wandmalerei bildet, das zudem in der byzantinischen Kunst völlig unbekannt bleibt. Die Bildfindung muss, solange keine außerkretische Parallelen bekannt sind, als lokal gelten. Zwei von diesen Kirchen, in Kakodiki und Hagia Trias, stehen in einem Werkstattzusammenhang. Die Ikonographie der Szene und der Kontext, in dem sie erscheint, deuten auf das Bildungsniveau und die fundierten theologischen Kenntnisse der kretischen Priester hin, die, wie vor allem das Beispiel in Kakodiki klar zeigt, auch als Konzeptoren des Bildprogramms auftreten können. Somit sind die äußerst negativen Äußerungen der Venezianer in den Quellen und in der Literatur, die die kretischen Priester als ungebildet bezeichnen,²²² zu überdenken.

²¹⁶ Siehe die Liste der Verdammtdarstellungen bei Gerola/Lassithiotakis, *Elenco*, 123–127 und Maderakis, *Verdammte*, 74–80. Die Ostwand ist außerdem nicht der Ort für solche Strafszenen der Verdammten. Siehe dazu auch Spatharakis, Hagia Trias, 292; Spatharakis, Rethymnon, 34.

²¹⁷ Spatharakis, Hagia Trias, 292–293; Spatharakis, Rethymnon, 34–35 jeweils mit Quellenangaben.

²¹⁸ Chatzidakis, Kreta, 73.

²¹⁹ Die Priester bezeichnen sich selbst auch in verschiedenen Dokumenten als unwürdig, so z.B. ein ἀνάξιος πρωτοπαπᾶς in Palermo in einem Dokument aus dem Jahr 1186 (G. SPADA, *Le pergamenegreche esistenti nel grande Archivio di Palermo*, Palermo 1861, 446) und ein εὐτελὴς πρωτοπαπᾶς im Erzbistum Styli in einem Dokument aus dem Jahr 1176; siehe F. TRINCERA, *Neapolitanis Archivis praefecto in lucem prodeunt*, Neapel 1865, 287. Vgl. auch die Stifterinschrift an der Südseite des Tonnengewölbes des Bemas in der Hagia Sophia in Thessaloniki: *Herr, Hilf Theophilos, dem unwürdigen Bischof*; siehe K. THEOCHARIDOU, *The Architecture of Hagia Sophia, Thessaloniki from its erection up to the Turkish conquest* (BAR International Series 399) Oxford 1988, 31.

²²⁰ Siehe dazu auch unten die Besprechung der Stifterdarstellung der Kirche.

²²¹ Spatharakis, Hagia Trias, 293–294; Spatharakis, Rethymnon, 36.

²²² Siehe oben unsere Einführung.

9. Der Hl. Kyrillos von Kreta

Der frontal dargestellte Bischof von Gortyna, einer der ältesten Bischöfe Kretas, ist an der Nordwand des Apsisraums platziert (O ΑΓΙΟC KYPIAOC THC KP[H]THC) (Abb. 188). Er hat graues Haar und einen langen, geteilten Bart. Er trägt Phelonion, Omophorion und Epitrachelion, hält einen Codex und segnet mit der Rechten. Die Augen und der Mund des Heiligen sind ausgekratzt.

Als Lokalheiliger²²³ ist Kyrillos oft ins Bildprogramm der byzantinischen Kirchen Kretas aufgenommen, seine Darstellungen sind jedoch meistens schlecht erhalten. In ähnlicher Ikonographie wie in Kakodiki wird er in der Panagia-Kirche in Saitoures (Rethymnon, ca. 1300)²²⁴ und in der Panagia-Kirche in Palaia Roumata (Kissamos, 1359/60)²²⁵ dargestellt.

Innerhalb der Werkstatt erscheint der Hl. Kyrillos von Kreta in keiner anderen Kirche. Bildnisse dieses Heiligen außerhalb Kretas sind nicht bekannt. Die Darstellung findet also Parallelen nur in der kretischen Kunst, in der außer dem obligatorischen Aussehen eines Bischofs kein festgelegter physiognomischer Typus zu existieren scheint.

10. Der Hl. Eleutherios

Der Heilige erscheint neben dem Hl. Kyrillos von Kreta im Apsisraum (O ΑΓΙΟC ΕΛΕΥΘΕΡΙΟC) (Abb. 188).²²⁶ Er ist frontal in Bischofstracht aus rotbraunem Phelonion und Omophorion dargestellt. Er hat braunes Haar und kurzen, geteilten Bart. Anders als in der Panagia-Kirche in Kakodiki (siehe oben) ist er nicht tonsuriert. Der Heilige hält mit beiden Händen einen Codex vor der Brust. Wie beim Hl. Kyrillos sind seine Augen und sein Mund ausgekratzt.

Vergleichsbeispiele auf Kreta finden sich z.B. in der Christos-Kirche in Plemeniana (Selino, 12. Jh.)²²⁷ und in der Johanneskirche in Spilios (Amari, 1346/7).²²⁸

Ähnlich erscheint Eleutherios innerhalb der Kirchen der Werkstatt in der Demetrioskirche in Platanes (1372/3).²²⁹ In der Panagia-Kirche in Anisaraki erscheint der Bischof in der Nordwand und wendet sich der Kirchenväterliturgie zu. Er trägt statt des einfachen ein Polystavrion Phelonion und ein Omophorion mit roten Kreuzen. Er hält mit verhüllten Händen ein Evangelium. Der Kopftypus mit schwarzem Haar und kurzem, rundem Bart entspricht dem von Kakodiki. Das Bildnis des Eleutherios in der Johanneskirche in Margarites (1383)²³⁰ ist schlecht erhalten und erlaubt daher keine Vergleiche.

Mit ähnlichen Gesichtszügen und Haartracht ist Eleutherios in Daphni (Katholikon, 11. Jh.)²³¹ in der Kirche des Ai-Strategos Epano Mpoularion in Mani (erste Schicht, Ende des 12. Jhs.)²³² und auf einer Ikone in Nikosia (1390/1400)²³³ wiedergegeben. In diesen Beispielen hält jedoch der Heilige den Codex stets mit einer Hand.

²²³ Zu seinen Darstellungen auf Kreta siehe Kalokyris, Kreta, 119; Spatharakis, Rethymnon, 328–329; vgl. Detorakis, Saints of Crete. Der Heilige wird in der Hermeneia nicht erwähnt. Es handelt sich bei diesem Heiligen entweder um den Bischof von Gortyna, der unter Decius (249–51) den Martertod erlitt, oder um den Bischof von Gortyna, der im 3.-4. Jh. gemartert wurde. Es ist unwahrscheinlich, dass mit diesem Heiligen der in den historischen Quellen überlieferte Kyrillos gemeint ist, der während der Eroberung Kretas durch die Araber enthauptet wurde, da dieser in den Synaxarien nicht erwähnt wird. Für eine Darstellung seines Martyriums siehe eine Miniatur in der Chronik des Ioannes Skylitzes in Madrid (2. Hälfte 12. Jh.), fol. 40r; siehe Tsamakda, Skylitzes, 80, 331, Abb. 85.

²²⁴ Spatharakis, Rethymnon, 228–229.

²²⁵ Spatharakis, Dated Wall Paintings, 108.

²²⁶ Zur Ikonographie dieses Heiligen siehe Boberg, Eleutherius; für Kreta siehe Spatharakis, Rethymnon, 326. Vgl. Hermeneia, 156, 197, 269, 292.

²²⁷ Maderakis, Plemeniana, 260, Taf. 8, 9.

²²⁸ Spatharakis/Klingenberg, St. John the Evangelist, 424, Abb. 11.

²²⁹ Maderakis, Platanes, 80.

²³⁰ Spatharakis, Dated Wall Paintings, 124; Spatharakis, Mylopotamos, 218.

²³¹ G. MILLET, Le monastère de Daphni, Paris 1899, Abb. 56.

²³² Drandakis, Mani, 396, Taf. 101.

²³³ Rice, Zypern, 196–197, Taf. IX, Nr. 7.

Für die Darstellungsweise des Hl. Eleutherios finden sich also sowohl lokale Parallelen, und zwar innerhalb der gleichen Werkstatt, als auch außerkretische. Innerhalb der Werkstatt wechselt allerdings der Typus von Kirche zu Kirche.

11. Der Hl. Kyrillos von Alexandrien

An der Südwand des Apsisraums sind von Osten nach Westen zwei Bischöfe und der Hl. Antonios platziert (Abb. 189). Sie sind nur fragmentarisch erhalten. Der erste Bischof lässt sich anhand einer Inschrift als Kyrillos von Alexandrien identifizieren (KYPIA). Kyrillos ist in die Richtung des Bemas gewandt und hebt den Kopf nach oben in die Richtung der Maria aus der Verkündigungsszene, auf die sich sein liturgischer Text ...AXPANTOY K YΠEPEYΛOΓHMENHC (Ἐξαίρετως τῆς Παναγίας ἀχράντου, ὑπερευλογημένης, ἐνδόξου) bezieht. Kyrillos trägt Bischofstracht mit Polystavrion Phelonion, sichtbar nur in der unteren Hälfte der Darstellung, da die obere Hälfte stark beschädigt ist. Vermutlich trug er die für ihn übliche weiße Kopfbedeckung mit Kreuzen.²³⁴

Kyrillos von Alexandrien erscheint häufig in kretischen Freskenprogrammen, stets in Bischofstracht und mit der charakteristischen weißen und mit Kreuzen geschmückten Kopfbedeckung, beispielsweise in der Isidoros-Kirche in Kakodiki (1420/1), wo Kyrillos auch den gleichen Text wie in der Erzengelkirche in Kakodiki hält.²³⁵ Der Heilige erscheint unter den Kirchen der Werkstatt auch in der Demetrioskirche in Platanes (1372/3), und zwar direkt unter Maria in der Ostwand,²³⁶ wo er den gleichen Text hält wie in Kakodiki, er trägt jedoch kein Polystavrion, sondern ein rotes Phelonion, ferner in Hagia Trias in Hagia Trias in Frontalansicht an der Nordwand des Bemas.²³⁷ Der schlechte Erhaltungszustand erlaubt keine Vergleiche. An genau der gleichen Stelle wie in Kakodiki ist Kyrillos von Alexandrien in der Panagia in Anisaraki angebracht. Seine Haltung entspricht der in Kakodiki, er ist in Dreiviertelansicht nach links zur Apsis hin gewandt und richtet seinen Blick nach oben zu Maria. Die Farben seiner Bischofsgewänder unterscheiden sich von denen in Kakodiki, sein Text ist nicht lesbar.

Diese Ikonographie folgt der byzantinischen Tradition, in der Kyrillos von Alexandrien mit langem, spitzem Bart, in Bischofstracht mit Polystavrion und der Kopfbedeckung mit den Kreuzen dargestellt wird. So erscheint er beispielsweise in der Anastasis-Kirche in Veroia (1315),²³⁸ in der Kariye Camii (1315/20)²³⁹ und auf zahlreichen Ikonen.

12. Himmelfahrt

Die Himmelfahrt ist, wie in den Kirchen Kretas üblich, im Tonnengewölbe des Bemas platziert (Abb. 190–191). Während das Bildzentrum gut erhalten ist, ist die restliche Darstellung stark beschädigt. In der Mitte der Komposition, im Scheitel des Tonnengewölbes, ist Jesus auf einem Regenbogen sitzend in einer Mandorla zu sehen (H ANAΛHΨHC). Die Mandorla ist in Abstufungen von Blau wiedergegeben, während zwei rote Streifen den Regenbogen angeben. Christus mit rotem Kreuznimbus trägt rote Tunika und goldenen Mantel und erhebt beide Hände im Segensgestus. Auf seinem Schoss befindet sich ein geschlossener Codex.²⁴⁰ Die Mandorla wird von vier Engeln getragen. Zwischen dem rechten Paar steht ANΔPAN ΓAΛHΛAIOI TI ECTIKATE BAEΠONTEC HC TON OYPANON, zwischen den Flügeln des

²³⁴ Zur Ikonographie siehe U. KNOBEN, LCI 6 (1974) 19–21 s.v. Cyrillus von Alexandrien; vgl. Spatharakis, Rethymnon, 326; vgl. Hermeneia, 154, 172, 223, 267, 279, 291.

²³⁵ Maderakis, Kakodiki, 89, Taf. 37a.

²³⁶ Spatharakis, Dated Wall Paintings, 119–120.

²³⁷ Spatharakis, Rethymnon, 12.

²³⁸ Pelekanidis, Kalliergis, Taf. 5.

²³⁹ Underwood, Kariye Djami, III, 248.

²⁴⁰ Christus hält häufiger einen Rotulus, öfter erscheint er jedoch in kretischen Kirchen mit einem Codex, wie in der Erzengelkirche in Kavalariana; Spatharakis, Rethymnon, 305; für Kavalariana siehe Lymberopoulou, Kavalariana, 32–37, Abb. 8–8c.

linken Engelpaares ΟΥΤΟC ΕΛΕΥCΕΤΑΙ ΠΑΛΙΝ ΜΕΤΑ CΑΡΚΟC ΚΑΘΟΝ ΤΡΟΠΙΟΝ ΕΘΕΛΑCΑCΘΕ ΑΥΤΟΝ... (Apg 1:11). Beide Texte sind auch im Malerbuch von Athos vorgeschrieben.²⁴¹

In der schlecht erhaltenen Nordseite des Tonnengewölbes steht die Gottesmutter (ΜΡ ΘΥ) inmitten einer Gruppe von Aposteln. Sie hält die Linke dem Betrachter mit der Innenfläche zugewandt in Höhe ihrer Brust, die Rechte ist nicht sichtbar. Die Apostel, von denen, soweit erkennbar, zwei Codizes halten, richten ihren Blick nach oben. Identifizierbar ist nur ganz rechts Philippus (Φ). Die zwei Apostel mit Codizes sind vermutlich Evangelisten. Ob Maria von Engeln flankiert war, ist nicht zu erkennen, rechts von ihr jedenfalls steht eine Figur mit Codex, die wohl einen Apostel darstellt.

In der Südseite steht ebenfalls eine Gruppe von Aposteln und ein Engel vor einer Berglandschaft (Abb. 191). Links ist Thomas (Θ) in grüner Tunika und rotem Mantel zu sehen, der den Blick nach oben richtet und beide Hände erhebt. Er schreitet nach rechts. Die gleiche Gewandung wie Thomas weist auch der Engel neben ihm auf, der nach links schreitet. Zwischen ihm und Thomas im Hintergrund steht vermutlich Matthias (Μ). Rechts vom Engel steht Petrus (Π) in hellblauer Tunika und gelbem Mantel. Neben ihm steht Paulus (ΠΑ), der grüne Tunika und roten Mantel trägt und als einziger einen Codex mit beiden Händen hält. Im Hintergrund steht zwischen den beiden Aposteln Andreas (ΑΑ). Schließlich zeigt die Szene einen weiteren Apostel in blauroter Gewandung, der die Hand nach oben in Richtung Jesu zeigt.

Die Himmelfahrt Christi gehört zum Standardprogramm jeder byzantinischen Kirche und fehlt selten im Bildprogramm der kretischen Kirchen.²⁴² Durch die Anbringung im Tonnengewölbe des Bemas ergibt sich ein längsgerichtetes, breit gelagertes Format, das sich durch die Teilung der Apostel in zwei Gruppen, die den aufsteigenden Christus flankieren, in der Komposition von den hochrechteckigen Bildern an den Wänden unterscheidet.²⁴³ Das Grundschema zeigt Christus in der Mandorla, die von zwei bzw. vier Engeln getragen wird, und die Apostelgruppen, wobei die Gottesmutter in der Regel im Zentrum der einen Gruppe erscheint. Weiß- oder bunt gekleidete Engel flankieren oft die Gottesmutter und erscheinen auch zwischen den Aposteln.

Das Segnen mit zwei ausgestreckten Händen findet sich weniger oft in den kretischen Beispielen. Vergleichbar mit der Komposition von Kakodiki ist die Darstellung in Hagios Georgios in Artos (Rethymnon, 1401).²⁴⁴ Christus segnet hier ebenfalls mit beiden Händen, hat jedoch kein Buch auf dem Schoß. Identisch sind auch die in den Zwischenräumen angebrachten Inschriften, die in Artos verkürzt geschrieben sind.²⁴⁵ Die zwei Bilder unterscheiden sich in Details wie der Haltung der aufschauenden Figuren bzw. in ihrer Positionierung und der der Gottesmutter. Das Motiv der ausgebreiteten Hände wiederholt sich auch in der Soter-Kirche in Potamies (Pedias, letztes Viertel 14. Jh.)²⁴⁶ und in der Isidoroskirche in Kakodiki (1420/1).²⁴⁷ Alle genannten Beispiele zeigen keinen Codex auf dem Schoß Christi, der von der Variante, in der Christus mit einer Hand segnet, übernommen wurde.

In den übrigen Kirchen der Werkstatt steht das Himmelfahrtsthema in der Demetrioskirche in Platanes (1372/3) (Abb. 235),²⁴⁸ in der Johanneskirche in Margarites (1383)²⁴⁹ und in der Hagia Trias an gleicher Position wie in Kakodiki. Der Vergleich der jeweils südlichen Teile der Himmelfahrt der Kirche in Platanes mit Kakodiki ergibt, dass beide Darstellungen einander nahe stehen. Die Haltung Christi entspricht exakt der in Kakodiki, hier segnet Christus auch mit beiden Händen. Auf dem Schoß ist allerdings kein Buch zu sehen

²⁴¹ Hermeneia, 113. Der Zusatz ΜΕΤΑ CΑΡΚΟC fehlt im Malerbuch, in dessen Beschreibung zwei weiße Engel Schriftrollen mit den angegebenen Texten halten.

²⁴² Zur Ikonographie der Himmelfahrt siehe A.A. SCHMID, LCI 2 (1970) 268–27 s.v. Himmelfahrt Christi; Schiller, Ikonographie, III, 140–164; Gkioles, Himmelfahrt. Für Kreta siehe Kalokyris, Kreta, 79–80; Spatharakis, Rethymnon, 305–306; vgl. Hermeneia, 112–113.

²⁴³ So unterscheidet sich die Gruppierung der Figuren bei der Darstellung des Themas in der Kirche der Panagia in Anisarakhi, die von der gleichen Werkstatt ausgemalt wurde, wie die Kirche des Erzengels in Kakodiki.

²⁴⁴ Spatharakis, Rethymnon, 60–61, Taf. 4b-5, Abb. 31–34.

²⁴⁵ Die Inschrift in Hagia Trias lautet: ΟΥ. Ι. Π. Μ. Κ. Τ. Ε. und kann aufgelöst werden wie in Kakodiki. Die von Drandakis, Artos, 137 vorgeschlagene Interpretation: ΟΥΤΟC ΕΙΠΕ ΠΟΡΕΥΘΕΝΤΕC ΜΑΘΗΤΕΥCΑΤΕ ΚΑΙ ΤΑ ΕΘΝΗ ist daher nicht korrekt.

²⁴⁶ Ranoutsaki, Potamies, 55–60. Abb. 6.

²⁴⁷ Maderakis, Kakodiki, 93.

²⁴⁸ Maderakis, Platanes, 79–80, Abb. 9, 13; Spatharakis, Dated Wall Paintings, 119, Abb. 110.

²⁴⁹ Spatharakis, Dated Wall Paintings, 124; Spatharakis, Mylopotamos, 218.

und die Mandorla weist keine Regenbogenstreifen auf. Ein weiterer Unterschied besteht darin, dass die Tunika Christi in Platanos weiß ist. Die Szene in Margarites ist nur zur Hälfte erhalten, so dass es schwierig ist, Vergleiche anzustellen. Die Komposition der Hagia Trias entspricht weitgehend der in Kakodiki, hier wiederholt sich das Motiv des mit beiden Händen segnenden Christus. Christus hat einen Kreuznimbus, die Mandorla weist Sterne auf, der Codex auf dem Schoss fehlt. In der Panagia in Anisarakhi ist die Himmelfahrt im östlichen Teil des Tonnengewölbes angebracht, weswegen sie sich kompositorisch vom Kakodiki-Bild unterscheidet. Die Szene wiederholt jedoch auffallende Details unserer Kirche: Christus wird ebenfalls mit rotem Nimbus und ausgebreiteten Händen gezeigt. Dieses Beispiel zeigt ebenfalls keinen Codex auf dem Schoss Christi.

Das Himmelfahrtsbild in der Erzengelkirche folgt dem für die byzantinische Kunst seit der frühchristlichen Zeit üblichen Schema mit Christus, der von Engeln zum Himmel getragen wird; dagegen hat sich die Variante, bei der Christus in den Himmel schreitet, nicht durchgesetzt. Diese sog. östliche Formulierung wiederholt sich zahlreiche Male variationsarm und wurde auch in der westlichen Kunst beliebt. Vergleichbare dreiteilige Kompositionen finden sich beispielsweise in der Theotokos-Kirche in Trikomo auf Zypern (12. Jh.),²⁵⁰ in Hagios Vlasios und Panagia in Phrilingianika auf Kythera (Südkirche, 13. Jh.)²⁵¹ und in der Peribleptos in Mistra (1360/70).²⁵² Der mit beiden Händen segnende Christus ist charakteristisch für die spätbyzantinische Zeit und begegnet auch in der Koumpelidiki in Kastoria (13. Jh.),²⁵³ in Sv. Joan Bogoslov in Semen, Bulgarien (14. Jh.)²⁵⁴ wie auch auf dem Mosaik-Diptychon in der Opera del Duomo in Florenz (14. Jh.).²⁵⁵

Das Kakodiki-Bild lässt sich also gut in die bildliche Tradition der spätbyzantinischen Zeit einordnen. Die Verbildlichungen des Themas in den Kirchen der Werkstatt unterscheiden sich nur in Details oder es wurden aufgrund der unterschiedlichen Anordnung an der Wand verschiedene Kompositionen verwendet. Das Vorkommen ähnlicher seltener Details jedoch spricht für ihren Werkstattzusammenhang.

13. Darbringung Mariens im Tempel

In der Südwand des Bemas befinden sich unterhalb der Himmelfahrt zwei Szenen, die den Tempelgang Mariens und die Engelnahrung zeigen (Abb. 192). Links in der Komposition steht der Hohepriester Zacharias im Allerheiligsten. Eine runde, niedrige, gestufte Mauer, das *Synthronon*, die Schrankentüren im Vordergrund und der Altar mit Ziborium im Hintergrund kennzeichnen den Ort und grenzen gleichzeitig den Hohepriester von den übrigen Figuren ab. Zacharias trägt rote Tunika und blauen, mit Segmenten und Perlen geschmückten Mantel. Er streckt seine Hände in Richtung Mariens aus, um sie in Empfang zu nehmen. Letztere, gekleidet in blaue Tunika und rotem Maphorion, steht außerhalb der Schranken und kreuzt ihre Hände vor die Brust (MP ΘΥ). Hinter ihr steht ihre Mutter Anna in grüner Tunika und rotem Maphorion. Ihre Linke ruht auf der Schulter Mariens, die Rechte hält sie vor die Brust. Im Hintergrund steht Joachim im grünen Mantel, den Kopf nach oben gerichtet. Mariens Eltern folgen sieben Jungfrauen, die Kerzen halten und in verschiedene Richtungen blicken. Vier von ihnen haben keine Kopfbedeckung, während diejenige hinter Joachim ein Maphorion trägt und zwei weitere im Vordergrund ein prächtiges Vellum aufweisen. Die Inschrift über dieser Szene ist nicht mehr lesbar.

Die Engelnahrung ist in der linken oberen Ecke des Bildfeldes dargestellt. Maria steht im Allerheiligsten, gekennzeichnet durch das *Synthronon*, wie in der Szene der Darbringung. Ein Engel in grüner Tunika und rotem Mantel fliegt von oben herab auf sie zu und übergibt ihr Nahrung in Form einer Hostie. Alle Figuren außer den Jungfrauen tragen abwechselnd rote und gelbe Nimben.

²⁵⁰ Hein/Jakovljević/Kleidt, Zypern, 161, Abb. 166.

²⁵¹ Chatzidakis/Bitha, Kythera, 124, Abb. 18–19.

²⁵² Millet, Mistra, Taf. 109, 110b.

²⁵³ Pelekanides, Kastoria, Taf. 108b; CH. MAVROPOULOU-TSIOUMI, Οι τοιχογραφίες του 13ου αιώνα στην Κουμπελίδικη της Καστοριάς, Thessaloniki 1973, Taf. 2,4.

²⁵⁴ D. PANAJOTOVA, Die bulgarische Monumentalmalerei im 14. Jh., Sofia 1966, Abb. 150.

²⁵⁵ Kat. London 2008, Nr. 227 [M. BACCI].

In mehreren kretischen Kirchen kommt das im Protoevangelium des Jakobus und in der Hymnographie geschilderte Thema der Darbringung Mariens kombiniert mit der Engelnahrung vor²⁵⁶ und zwar, wie oben gesagt, auch unabhängig von einem Marienzyklus, wie bei der Koimesis. Die Engelnahrung wird stets in der oberen linken oder rechten Ecke des Bildfeldes angebracht, je nachdem ob die Szene in der Süd- oder der Nordwand des Bemas erscheint, und Maria schreitet immer Richtung Bema. Maria wird von einem Engel ernährt, seltener erscheint stattdessen die Hand Gottes, wie z.B. in der Panagia-Kirche in Alikampos (1315/6).²⁵⁷ Zacharias steht im Allerheiligsten, seltener ist er sitzend dargestellt, wie in der Panagia-Kirche in Thronos (Amari, um 1300).²⁵⁸ Maria wird von Anna zum Tempel geführt, eine Ausnahme bildet erneut die Kirche in Alikampos, wo nicht Anna, sondern Joachim unmittelbar hinter Maria steht. Die Siebenzahl der Jungfrauen folgt einer Tradition, die schon im sog. Menologion Basileios II., fol. 198r (Vat.gr.1613, Anfang 11. Jh.)²⁵⁹ nachweisbar ist. In den kretischen Beispielen folgen sie aufgereiht und ohne Kopfbedeckung, aber in prächtiger Kleidung, oder sie erscheinen verschleiert, wie in der Georgskirche in Vathiako (Amari, um 1300),²⁶⁰ in der die Szene aufgrund ihrer Platzierung in der Nordwand spiegelverkehrt angeordnet ist, und in der Panagia-Kirche in Prasses (Rethymno, ca. 1300),²⁶¹ die sich ebenfalls von links nach rechts entwickelt.

Die engste Parallele zur Bildauffassung von Kakodiki findet sich in der Panagia-Kirche in Anisaraki. Die spiegelverkehrt angeordnete Szene entspricht derjenigen von Kakodiki sowohl in der Komposition und Disposition der Figuren als auch in Details. Unterschiedlich ist die Position Zacharias außerhalb des Synthronons wie auch die Haltung Joachims, der sich in einer merkwürdigen Haltung nach vorne beugt und sich auf der Architektur abstützt, die die Szene im Hintergrund erfasst. Ein rotes Stoffband verbindet zwei turmartige Konstruktionen auf dieser Mauer. Ähnlichkeiten zur Komposition in Kakodiki weist auch das entsprechende, allerdings schlechter erhaltene Bild in der Kirche der Hagia Trias in Hagia Trias auf, das der Darstellung in Anisaraki sehr ähnlich ist.²⁶² Dort kehrt auch das Detail Joachims wieder, der nach oben blickt, allerdings sind, wie auch in der vorangehenden Kirche, alle Jungfrauen verschleiert. In Hagia Trias steht Zacharias im Gegensatz zu Kakodiki ebenfalls außerhalb des Allerheiligsten. Ein weiterer Unterschied besteht darin, dass auf dem Baldachin über dem Altar ein rotes Stoffband zu sehen ist, das in Kakodiki fehlt. Die drei Kirchen weisen also in der Wiedergabe des Themas enge Verbindungen auf, wobei Anisaraki und Hagia Trias größere Übereinstimmung miteinander zeigen. In den anderen Kirchen der Werkstatt kommt das Thema nicht vor.

Der Tempelgang bildet in den mittelbyzantinischen Bildzyklen zum Leben Mariens einen festen Bestandteil. Der älteste Marienzyklus hat sich in Kappadokien erhalten und datiert aus dem 9. Jh. Aber auch einzeln kommt das Bild vor, beispielsweise in der Theotokos-Kapelle in Göreme.²⁶³ Eine Kombination von Tempelgang und Engelnahrung ist mehrmals belegt. In der paläologischen Zeit entwickelt sich das Thema zu einer viel breiteren Komposition mit aufwendigen Architekturen, die sieben Jungfrauen gehen Mariens Eltern voran, wie in der Königskirche in Studeniča (1313/4).²⁶⁴ Vergleichbar mit dem einfacheren Bild von Kakodiki sind die Darstellungen in der Erzengelkirche bei Cemil (13. Jh.),²⁶⁵ wobei dort beide Szenen parataktisch angeordnet sind, und in der Kirche des Heiligen Kreuzes in Pelendri auf Zypern (2. Hälfte 14. Jh.).²⁶⁶

²⁵⁶ Zur Quellensituation siehe S.C. MIMOUNI, *Les Vies de la Vierge: état de la question*, Apocrypha, in: *Revue Internationale des Literatures Apocryphes* 5 (1994), 211–248; E. JASTRZEBOWSKA, *Bild und Wort. Das Marienleben und die Kindheit Jesu in der christlichen Kunst vom 4. bis 8. Jahrhundert und ihre apokryphen Quellen*, Warschau 1992. Die liturgische Formel der Eisodia besteht aus Aufnahme und Ernährung Mariens: Lafontaine-Dosogne, *Iconographie*, I, 139; vgl. Zervou Tognazzi, *Theotokos*. Zur Ikonographie siehe Lafontaine-Dosogne, *Iconographie*, I, 138–167; vgl. I. HUTTER, *Die Homilien des Mönches Jakobus und ihre Illustrationen*, Var. Gr. 1162-Par. Gr. 1208, Diss. Wien 1970; M. NITZ, *LCI* 3 (1971) 212–233 s.v. Marienleben. Für Kreta siehe Kalokyris, Kreta, 110–111; Spatharakis, *Rethymnon*, 310.

²⁵⁷ Lympelopoulou, *Kavalariana*, Abb. 70.

²⁵⁸ Kalokyris, Kreta, 110, Taf. LXXII, 1. Zur Datierung siehe Bissinger, Kreta, 155–156, Nr. 123.

²⁵⁹ *Il menologio*, 198.

²⁶⁰ Kalokyris, Kreta, 110, Taf. LXXI, 2. Zur Datierung siehe Bissinger, Kreta, 82, Nr. 36.

²⁶¹ Spatharakis, *Rethymnon*, 162, 168, Abb. 219.

²⁶² Spatharakis, *Rethymnon*, 18.

²⁶³ Zum Marienzyklus in Kappadokien siehe Jolivet-Lévy, *Cappadoce médiévale*, 304–310.

²⁶⁴ Millet/Frolow, *Yugoslavie*, Bd. III, Taf. 60,2.

²⁶⁵ Jolivet-Lévy, *Cappadoce médiévale*, Zeichnung auf S. 309.

²⁶⁶ Stylianou, *Cyprus*, 228.

Sehr ähnlich zu Kakodiki ist auch die spiegelverkehrte Szene in der Kirche des Soter in Gardenitsa in Mani (Anfang 15. Jh.).²⁶⁷

Die Darstellung in Kakodiki übernimmt also die einfachere byzantinische Auffassung des Themas. In den Kirchen der Werkstatt erscheinen die Darbringung und Engelnahrung im gleichen Grundschema, das nur in Details modifiziert wird.

14. Frauen am Grab (Lithos)

Diese sehr schlecht erhaltene Szene erscheint im nördlichen Teil des Tonnengewölbes im Bema, unter der Himmelfahrt Christi (Abb. 193). Man erkennt in der Mitte einen Engel in weißen Gewändern und mit über die ganze Breite des Bildfeldes ausgebreiteten Flügeln, der auf einem quadratischen Grabstein, dem *Lithos*, sitzt, wie auch die Inschrift besagt (Ο ΛΙΘΟΣ). Links sind zwei trauernde Frauen zu sehen, von denen sich die rechte nach hinten zur linken Frau umdreht und sie vermutlich umarmt. Rechts erkennt man eine große, nach links schreitende Figur, von der nur noch der untere Teil des Körpers mit dunkelblauer Tunika und ockerfarbigem Mantel gut erkennbar ist. Ganz rechts ist in einem Felsengrab ein Leichentuch (*Sindona*) dargestellt und darauf ein Schweißstuch (*Sudarium*). Eine weitere nimbierte Figur steht nach rechts gewandt vor dem Grab. Den Hintergrund bildet eine Gebirgslandschaft. Aufgrund des schlechten Erhaltungszustandes sind weitere Bilddetails nicht erkennbar.

Das Thema der Frauen am Grab wird in der kretischen Wandmalerei recht oft und in variierenden Bildauffassungen dargestellt.²⁶⁸ Der Grundtypus zeigt in einer von links nach rechts gerichteten Komposition zwei oder drei Frauen mit Salb- bzw. Weihrauchgefäßen auf der linken Seite, die sich dem in der Bildmitte sitzenden Engel nähern, während auf der rechten Seite das leere Grab mit den Leichentüchern erscheint. Die Anzahl der Frauen, die Sitzhaltung des Engels und die Form des Grabes können dabei variieren. Diesem Schema ist beispielsweise die Darstellung in der Kirche der Panagia in Prasses (Rethymnon, ca. 1300)²⁶⁹ verpflichtet. Der Engel, in der Regel mit weißen Gewändern bekleidet, sitzt entweder auf einem Grabstein oder auf einem Thron, wie in der Johanneskirche in Kato Valsamonero (Rethymnon, um 1400).²⁷⁰ Regelmäßig sind – kleiner dargestellt – die schlafenden Soldaten in der rechten unteren Ecke der Komposition zu sehen. Dieses Motiv fehlt in der Bildformulierung von Kakodiki.

Eine Besonderheit des Bildes in Kakodiki sind die weit geöffneten Flügel des Engels, die die ganze Breite des Bildfeldes einnehmen. Außergewöhnlich ist ferner die Hinzufügung der großen Figur rechts vom sitzenden Engel wie auch die Figur vor dem Grab. In seltenen Fällen erscheinen in diesem Zusammenhang mehr als drei Frauen, wie beispielsweise in der Kirche des Soter in Kephali (Kissamos, 1319/20),²⁷¹ wo vier Frauen links im Bild anwesend sind, und in der Johanneskirche in Kissos (Hagios Basileios, Anfang 15. Jh.),²⁷² wo sogar fünf Frauen links vom Engel aufgereiht sind.²⁷³ Die Anordnung der Figuren in der Komposition von Kakodiki findet sich jedoch in keiner anderen kretischen Kirche.²⁷⁴

Die gedrungene Komposition der Panagia-Kirche in Anisaraki unterscheidet sich vom Bild in Kakodiki in mehreren Details: dort sind beide Frauen nach rechts gerichtet. Der Engel sitzt auf einem dekorierten Steinblock und unmittelbar rechts von ihm ist das Grab mit dem Sudarium zu sehen, das jedoch dem von Kakodiki sehr ähnlich sieht. Es fehlen auch hier die schlafenden Soldaten. Die Figuren zwischen Engel und Grab, die das Bild in Kakodiki erweitern, sind nicht vorhanden. Zu den ikonographischen Unterschieden

²⁶⁷ N. ΓΚΙΟΛΕΣ, Βυζαντινές τοιχογραφίες στο ναό του Σωτήρα στη Γαρδενίτσα της Μέσα Μάνης, in: Αντίφωνον. Αφιέρωμα στον Καθηγητή Ν. Β. Δρανδάκη, Thessaloniki 1994, 328–335, bes. 331, Abb. 2.

²⁶⁸ Zur Ikonographie dieses Themas siehe Millet, Recherches, 517–540; J. MYSLIVEC/G. JÁSZAI, LCI 2 (1970) 34–62 s.v. Frauen am Grab; Schiller, Ikonographie, III, 18–31. Für Kreta vgl. Spatharakis, Rethymnon, 303. Vgl. Hermeneia, 266, 300.

²⁶⁹ Spatharakis, Rethymnon, 165, Abb. 216.

²⁷⁰ Spatharakis, Rethymnon, 130–131, Abb. 163.

²⁷¹ Bissinger, Kreta, 106, Nr. 69, Abb. 70; vgl. Spatharakis, Dated Wall Paintings, 56–58.

²⁷² Zum Stil der Fresken siehe Bissinger, Kreta, 212–213, Nr. 195.

²⁷³ In der Hermeneia, 266, 300 werden sieben bzw. acht Frauen genannt.

²⁷⁴ Die Frauen halten sich in der Regel vom Grab fern. Zu den wenigen Ausnahmen, die die Frauen direkt vor dem Grab zeigen, zählt beispielsweise die Darstellung in der Erzengelkirche in Kamiliana (Kissamos, 1439/40); siehe zum Stil der Malereien dieser Kirche siehe Bissinger, Kreta, 243–244, Nr. 226; vgl. Spatharakis, Dated Wall Paintings, 190–193.

zwischen den beiden vom gleichen Maler ausgeführten Bildern führte offensichtlich (auch) die unterschiedliche Bildfläche, die zur Verfügung stand. Von den anderen Kirchen der Gruppe erscheint das Thema der Frauen am Grab nur in der Johanneskirche in Margarites (1383), allerdings in schlechtem Zustand.²⁷⁵ Die Frauen dort scheinen wie in Kakodiki gestaltet zu sein, wo sich ebenfalls eine der Frauen nach rechts zu der anderen wendet, in einer Geste der in den Evangelien berichteten Angst.²⁷⁶ Ansonsten stimmt das Bild mit dem in Anisaraki überein.

Die Bildformulierungen des Themas außerhalb Kretas bieten keine Parallele für die originelle Anordnung der Figuren in Kakodiki. Das Thema der Frauen am Grab ist bis in die Spätantike zurückzuverfolgen. Die Zweizahl der Frauen herrscht anfangs vor, ab dem 13./14. Jh. steigt jedoch die Anzahl der Frauen an.²⁷⁷ Das Grundschema zeigt, wie auf Kreta, den Engel in der Bildmitte auf einem Steinblock sitzend, die Frauen links und das Grab rechts, wie beispielsweise in der Karanlik Kilise (Anfang 13. Jh.)²⁷⁸ oder in der Palaia Mitropoli in Veroia (13. Jh.)²⁷⁹, wobei stets die Soldaten anwesend sind. Mehr als drei Frauen werden z.B. in Mal Grad im Prespa-See (1368/9)²⁸⁰ dargestellt. Das Grab erscheint in zwei Hauptformen, als Sarkophag, v.a. in makedonischen Denkmälern, beispielsweise in Taxiarches Mitropoleos in Kastoria (zweite Schicht: 1359/60),²⁸¹ oder als Ädikula²⁸² bzw. Felsengrab analog zur Darstellung der Erweckung des Lazarus, z.B. in der Trapeza auf Patmos (um 1200).²⁸³ Der zweiten Variante folgt das Bild in Kakodiki.

Die Untersuchung des leeren Grabes durch die Figur rechts im Bild könnte ein westliches Element sein. In der Koimesis-Kirche in Kourдали auf Zypern (Anfang 16. Jh.) inspiziert eine der Frauen das Grab, was von Stylianos auf einen westlichen Einfluss zurückgeführt wird.²⁸⁴

Für die fast horizontal ausgebreiteten Flügel des Engels gibt es wenige Parallelen, z.B. in der Kirche des Hagios Theodoros Tsopaka in Mani (Ende 13. Jh.)²⁸⁵ Eine Variante des Themas zeigt nach dem Lukasevangelium (24:4–5) zwei sitzende Engel, wie z.B. auf einem Fresko im Museum von Zakynthos (12./13. Jh.),²⁸⁶ in der Nikolaoskirche in Kastoria (14. Jh.)²⁸⁷ und in Staro Nagoričino (1317/8),²⁸⁸ wobei beide Engel sitzen. Ob es sich bei der Darstellung in Kakodiki um einen zweiten Engel handelt ist aufgrund des schlechten Erhaltungszustandes nicht zu ermitteln. Die Größe der Figur spräche dafür, die Kleidung jedoch und der Umstand, dass im oberen Bildteil nur die Flügel des sitzenden Engels auszumachen sind, bilden Argumente dagegen.

Zusammenfassend ist festzuhalten, dass das Bild von Kakodiki die traditionelle Bildauffassung erweitert, so dass sich eine originelle Komposition ergibt, die weder lokale noch außerkretische Parallelen hat. Innerhalb der Werkstatt werden unterschiedliche Bildtypen verwendet.

²⁷⁵ Spatharakis, Dated Wall Paintings, 124; Spatharakis, Mylopotamos, 218.

²⁷⁶ Mt 28:1–8; Mk 16:1–8. Die Benennung und die Anzahl der Frauen unterscheiden sich in den zwei Evangelien. Lk 24:4 spricht dagegen von zwei Männern.

²⁷⁷ Millet, Recherches, 517.

²⁷⁸ Restle, Kleinasien, II, Abb. 239.

²⁷⁹ Papazotos, Veroia, Taf. 3.

²⁸⁰ Millet, Recherches, 532, Abb. 576.

²⁸¹ Pelekanidis/Chatzidakis, Kastoria, 101 Abb. 15.

²⁸² Beispiele dafür bei D. MOURIKI, Οι τοιχογραφίες του Σωτήρα κοντά στο Αλεποχώρι Μεγαρίδος, Athen 1978, 27 und Drandakis, Mani, 48.

²⁸³ Kominis, Patmos, Abb. 38 auf S. 97.

²⁸⁴ Stylianos, Cyprus, 143.

²⁸⁵ Drandakis, Mani, 46–48, Abb. 15 auf S. 47.

²⁸⁶ Affreschi e icone dalla Grecia (X–XVII secolo), Ausstellungskatalog, Athen 1986, 48, Nr. 11 (M. LAZARI). Das Fresko stammt aus der Kirche des Nikolaos Megalomatis in Skopo auf Zakynthos.

²⁸⁷ Millet, Recherches, 532–533, Abb. 577.

²⁸⁸ Millet/Frolow, Yougoslavie, III, Taf. 95, 1.

Die Malereien des Naos

A. Der (erweiterte) Festbildzyklus

1. Geburt Christi

Die Geburt Christi im südlichen Teil des Tonnengewölbes befindet sich in einem sehr schlechten Zustand. Man erkennt lediglich die Gottesmutter, die auf einer diagonal angebrachten Kline in der Mitte liegt. Neben ihr ist auf einer Matte das Jesuskind auszumachen. Von links oben nahen die drei Magier zu Pferd heran, die mit dem Anfangsbuchstaben ihres Namens inschriftlich bezeichnet sind. In der unteren Bildzone ist links das Bad dargestellt. Eine Hebamme sitzt frontal mit dem Jesuskind im Schoß und prüft die Temperatur des Wassers im Badebecken. In der Mitte sitzt Joseph, und vor ihm steht eine kleine, nimbierte Figur in kurzer Tunika. Wegen mehrerer Fehlstellen sind weitere Figuren nicht erkennbar.

Das Thema der Geburt Christi gehört zu den Standardszenen der Freskenprogramme Kretas und wurde häufig dargestellt.²⁸⁹ Die meisten kretischen Szenen zeigen die Gottesmutter in einer Grotte auf einer diagonal angeordneten Kline ruhend, nur äußerst selten auch sitzend.²⁹⁰ Das Jesuskind liegt in der Krippe, Ochse und Esel betrachten es. Standardmäßig werden das Bad und Joseph in der unteren Bildzone angebracht, wobei ihre Position variieren kann. Weniger verbreitet ist der stehende Hirte vor Joseph, ein Motiv, das laut Sotiriou²⁹¹ die Ankunft der Hirten in Bethlehem nach der Verkündigung an die Hirten andeutet. Die Magier, zu Fuß oder beritten, die Engel und die Verkündigung an die Hirten nehmen den oberen Teil der Komposition ein, wobei ihre Position fester ist.

Vergleichbar der Erzengelkirche in Kakodiki sind die Geburtsszenen in der Kirche des Hl. Isidoros (1420/1)²⁹² und in der Soter-Kirche in Kakodiki (Anfang 15. Jh.), in der Johannes-Kirche in Kato Valsamoneo (Rethymnon, um 1400)²⁹³ und in der Georgskirche in Anydroi (1323), in welcher jedoch das Jesuskind links der Gottesmutter liegt. Die Magier erscheinen zu Pferd z.B. auch in der Onouphrios-Kirche in Genna (Amari, 1329/30)²⁹⁴ und in der Panagia-Kirche in Alikampos (1315/6). Bukolische Elemente finden sich in mehreren kretischen Kirchen.

Die Komposition des Malers in der Panagia-Kirche in Anisaraki ist ebenfalls stark beschädigt. Sie zeigt die drei Magier zu Fuß nach links laufend, während dahinter zwei (?) Engel hinter einem Hügel zu sehen sind. Das Bad mit Zelome und Salome ist dort auch in der linken unteren Bildecke platziert. Der nachdenkliche Joseph, der vor ihm stehende junge Hirte und ein weiterer Hirte mit Melkeimer nehmen dagegen die rechte untere Bildecke ein. Vor ihnen sind eine Schafherde, ein Hase und weiter links weitere Hirten zu sehen. In der rechten Bildhälfte, rechts der schlecht erhaltenen Gottesmutter, ist die Verkündigung an die Hirten dargestellt. Das Geburtsbild enthält viele naturalistische Elemente und Details aus dem Hirtenleben. Anders als in Kakodiki ist auch die ebenfalls schlecht erhaltene Geburtsszene in der Demetrioskirche in Platanes (1372/3), die sich in einem hochrechteckigen Bildfeld entwickelt.²⁹⁵ Dort liegt Maria rechts diagonal im Bild, sie nimmt die ganze Breite ein und gibt der Hebamme im unteren Teil Anweisungen. Auch Joseph erscheint dort auf der rechten Seite, vor ihm steht ein Hirte, gestützt auf einen Stab, doch Joseph beachtet ihn nicht. Die Magier nahen zu Fuß. Die Darstellung in der Hagia Trias-Kirche in Hagia Trias folgt dem üblichen Bildschema mit Maria in der Bildmitte, den Engeln im oberen Teil, den Magiern und darunter dem Bad links und Joseph rechts unten.²⁹⁶

²⁸⁹ Zur Ikonographie der Geburt Christi siehe Millet, *Recherches*, 93–166; Schiller, *Ikonographie*, I, 69–99; Ristow, *Geburt Christi*; P. WILHELM, *LCI* 2 (1970) 86–103 s.v. Geburt Christi. Für Kreta siehe Kalokyris, *Kreta*, 61–63; Spatharakis, *Rethymnon*, 286–287; vgl. Hermeneia, 86. Zur Ikonographie des Bades siehe P.J. NORDHAGEN, *The Origin of the Washing of the Child in the Nativity Scene*, in: *BZ* 54 (1961), 333–337; V. JUHEL, *Le bain de l'Enfant-Jésus des origines à la fin du XIIe siècle*, in: *CArch* 39 (1991), 111–132.

²⁹⁰ Beispielsweise in Hagia Paraskevi in Archanes (Temenos, 2. H. 14. Jh.); Kalokyris, *Kreta*, 62. In der Johanneskirche in Kroustas (Merambello, 1347/8) sitzt Maria und stillt das Jesuskind; Spatharakis, *Dated Wall Paintings*, Abb. 85.

²⁹¹ M. SOTIRIOU, *Αι τοιχογραφίες του βυζαντινού ναυδρίου των Ταξιαρχών Δεσφίνης*, in: *DeltChrA* 4, 3 (1962) 183.

²⁹² Maderakis, *Kakodiki*, 91–93.

²⁹³ Spatharakis, *Rethymnon*, 126, Abb. 137, 166.

²⁹⁴ Spatharakis, *Dated Wall Paintings*, 79.

²⁹⁵ Maderakis, *Platanos*, 82, Abb. 4.

²⁹⁶ Spatharakis, *Rethymnon*, 18–19.

Die Geburtsszene in Kakodiki weist alle Elemente auf, die seit post-ikonoklastischer Zeit feste Bestandteile der Darstellung geworden sind. Neben anderen Bildtypen, die eine intensivere Beziehung der Gottesmutter zu ihrem Kind zeigen, überwiegt im 14. Jh. der von Kakodiki repräsentierte Bildtypus mit der liegenden, auf das Bad blickenden Maria. Dieses Schema mit der ruhenden, meistens von links nach rechts gelagerten Gottesmutter, findet sich beispielsweise auch in der Peribleptos-Kirche in Mistra (1360/70).²⁹⁷ Auch eine Ikone²⁹⁸ des Hl. Eustathios auf dem Athos wiederholt das Schema von Mistra und steht damit auch den kretischen Szenen nahe. Vergleichbar sowohl in den Grundelementen als auch im seit dem 11. Jh. nachweisbaren Motiv des Hirten vor Joseph sind auch die Darstellungen in der Hagia Photeini-Kirche in Veroia (Ende 14./Anfang 15. Jh.)²⁹⁹ und in der Palaia Mitropoli in Edessa (1375/85 oder 1389).³⁰⁰ In diesen Kirchen variiert die Positionierung der verschiedenen Gruppen (Hebammen, Gruppe Joseph-Hirte); der Hirte erscheint in Melote und gelegentlich mit Hut, während er in Kakodiki nur eine kurze Tunika trägt.

Das Kakodiki-Bild ist also konform mit der gleichzeitigen kretischen und außerkretischen Bildtradition, auch wenn keine exakte Parallele angeführt werden kann. Der Vergleich der Geburtsszenen in den Kirchen der Werkstatt zeigt, dass die Ikonographie nicht einheitlich ist, bedingt u.a. durch das unterschiedliche Bildformat.

2. Kindermord und Flucht nach Ägypten

Die zwei Szenen befinden sich unterhalb der Geburt Christi, im östlichen Joch des südlichen Tonnengewölbes (Abb. 194–195). Sie werden nicht voneinander getrennt, sondern in einem gemeinsamen Bildfeld vor einer felsigen Landschaft entwickelt. Der rechte Teil des Bildfeldes mit der Flucht nach Ägypten berücksichtigt ein Fenster, das in die Bildzone hineinreicht, und ist daher niedriger.

Den größten Teil der Komposition nimmt der flächig im Bildraum entwickelte bethlehemitische Kindermord ein. Herodes in roten Königsgewändern und mit Krone ist links nach rechts sitzend dargestellt. Er streckt die Rechte zum Befehl aus. Im Hintergrund ist eine ädikulaartige Palastarchitektur mit einem roten Vorhang und einem roten Tuch auf der Mauer zu sehen. Eine dichte Gruppe von Soldaten bewegt sich in Richtung des Herodes. Sie tragen Metallpanzer und spitze, konische Helme und halten Lanzen. Auf einigen Lanzen sind nackte Kinder aufgespießt und emporgehoben. Andere Soldaten in der Bildmitte drehen sich nach rechts, wo mehrere Frauen mit ihren Kindern stehen, und attackieren sie mit Schwertern. Einige Mütter halten ihre Kinder fest und fliehen in die Berge. Oben rechts erkennt man Elisabeth mit einem roten Maphorion. Sie trägt Johannes den Täufer auf dem Arm und versucht ihn vor einem Soldaten zu schützen, der nach ihm greift und ihn mit einem Schwert bedroht. Links und rechts von Elisabeth steht: ΕΛΗΣΑΒΕΤ. Sie versinkt gerade in einem Felsen, der sich nach der Überlieferung des Protoevangeliums 22:3³⁰¹ auf wundersame Weise öffnet und Mutter und Kind verbirgt. Eine der Frauen mit Kind im Arm im mittleren Bildfeld könnte Rachel sein, die regelmäßig in diesem Zusammenhang erscheint.³⁰²

An die Hauptdarstellung schließt rechts die Flucht nach Ägypten (bzw. die Ankunft in Sotine) an (Abb. 195). Die Szene zeigt Maria (ΜΡ ΘΥ) in blauer Tunika und dunkelrotem Mantel auf einem Esel reitend. Hinter ihr folgt zu Fuß Joseph (ΙΟCΙΦ) in einem roten Mantel. Er trägt auf seiner Schulter das Jesuskind (ΙC ΧC) in kurzer, weißer Tunika und blickt zu Maria, die seinen Blick erwidert. Das Kind hält sich an Josephs Kopf fest. Rechts von Maria erscheint zu Fuß eine weitere nimbierte Figur mit einem Korb am geschulterten Stab, die den Esel führt. Sie ist mit dem in den Apokryphen erwähnten Sohn Josephs, Jakob, zu identifizieren.³⁰³ Am rechten Bildrand steht am Eingang einer Architektur in rotem Gewand die Personifikation Ägyptens.

²⁹⁷ Millet, Mistra, Taf. 118,1.

²⁹⁸ Millet, Recherches, 97, Abb. 39.

²⁹⁹ Tsigaridas, Makedonien, 161, Abb. 87–93. Dort auch weitere Beispiele für das Motiv mit Joseph und dem Hirten.

³⁰⁰ Tsigaridas, Makedonien, Abb. 61b.

³⁰¹ Tischendorf, Evangelia apocrypha, XIX–XX; J.K. ELLIOTT, The Apocryphal New Testament. A Collection of Apocryphal Christian Literature in an English Translation based on M. R. James, Oxford 1993, 66.

³⁰² Spatharakis, Rethymnon, 287.

³⁰³ Kalokyris, Kreta, 83.

Der Kindermord³⁰⁴ und die Flucht nach Ägypten³⁰⁵ gehören nicht zu den häufig dargestellten Themen in den kretischen Bildprogrammen.³⁰⁶ Vor allem diese Sukzession der zwei Szenen innerhalb eines Bildfeldes ist unüblich.

Eine fast exakte Kopie dieser Darstellung findet sich in der von der gleichen Werkstatt ausgeführten Panagia-Kirche in Anisaraki (Abb. 255). Dort entwickeln sich die zwei Hauptszenen horizontal nebeneinander, da kein Fenster die Gestaltung des Bildfeldes störte. Die Anordnung der Szenen und fast alle Details gleichen denjenigen von Kakodiki so sehr, dass man von der Identität des Malers ausgehen muss. Charakteristische Einzelheiten sind in den zwei Kirchen identisch: so etwa die Mutter, die mit bloßer Hand das Schwert des Soldaten festhält, die Gruppe angreifende Soldaten-Elisabeth und Johannes der Täufer oder die Art und Weise, wie das Jesuskind sich an Joseph festhält. Auch die Art und Weise, wie die Kinder getötet werden, und allgemein die Dramatik und Brutalität der Szene sind gleich. Als kleine Unterschiede können beobachtet werden, dass die Anzahl der Soldaten und Frauen mit Kindern in Anisaraki leicht reduziert ist und dass sich rechts von Elisabeth mit Johannes eine weitere Frau mit ihrem Kind versteckt, während diese in Kakodiki in der mittleren Bildzone platziert ist. Schließlich geht der Junge mit dem Korb in der Szene der Flucht in Anisaraki nicht Maria voran, sondern folgt hinter Joseph. Er ist dort nicht nimbirt.

Beide Szenen fehlen in den verwandten Kirchen der Hagia Trias in Hagia Trias und des Hl. Demetrios in Platanos (1372/3). In der Johanneskirche in Margarites (1383) ist die Szene sehr fragmentarisch im südlichen Teil des Tonnengewölbes des Naos erhalten geblieben.³⁰⁷ Eine Wiedergabe des Themas, die derjenigen von Kakodiki und Anisaraki eng verwandt ist, findet sich im Narthex der Soter-Kirche in Akoumia (1389).³⁰⁸ Die Komposition entwickelt sich in einem Hochformat, wodurch die Bildelemente enger angeordnet sind. Das vereint auch hier Kindermord, die Flucht Elisabeths mit Johannes dem Täufer und die Flucht nach Ägypten. Der schlechte Erhaltungszustand erlaubt trotzdem das Ausmachen von seltenen Details, die in der anonymen Werkstatt von Kakodiki vorkommen: Joseph trägt auch hier das Jesuskind.

Die Darstellung des Kindermordes in der Kirche des Johannes des Evangelisten in Selli (Rethymnon, 1411)³⁰⁹ verwendet die gleiche Vorlage. In dieser Kirche ist die Flucht nach Ägypten nicht vorhanden. Sehr ähnlich gestaltet sind Kindermord und Flucht nach Ägypten in der gleichen Anordnung auch in der Kirche des Johannes des Täufers in Axos (Mylopotamos, 14. Jh.).³¹⁰ Das sehr schlecht erhaltene Bild lässt oben die Episode mit Elisabeth erkennen, wie auch die Gruppe Joseph-Jesuskind-Maria auf dem Esel rechts. Auch der Junge, der dem Esel vorangeht, ist vorhanden. Anders als in Kakodiki und Anisaraki wird das Jesuskind nicht von Joseph, sondern von Maria getragen. Ein Vergleich der übrigen Kompositionselemente ist aufgrund der schlechten Erhaltung nicht möglich. Es ist jedoch offensichtlich, dass die bisher besprochenen Darstellungen auf die gleiche Vorlage zurückgehen. Die Kirche des Johannes des Evangelisten in Kato Valsamonero (Rethymnon, ca. 1400) bietet die nächste enge Parallele zur Darstellung des Kindermordes.³¹¹ Die Disposition von Herodes, Soldaten und Frauen ist mit der in den bisherigen Beispielen fast identisch. Jedoch unterscheiden sich die Militärtracht und die Königstracht von denen der anderen Vergleichsbeispiele. Der König hält ein Lilienszepter anstelle des Schwertes. Der Typus der Flucht nach Ägypten, in dem das Jesuskind von

³⁰⁴ Zur Ikonographie siehe Millet, *Recherches*, 158–163; Schiller, *Ikonographie*, I, 124–126; O.A. NYGREN, *LCI* 2 (1970) 509–513 s.v. Kindermord; K. WESSEL, *RBK* 3 (1978) 676–687 s.v. Jugend Jesu, D: der bethlehmitische Kindermord. Vgl. Kalokyris, *Kreta*, 83–84; Spatharakis, *Rethymnon*, 287. Vgl. die Beschreibung im Malerbuch von Athos in *Hermeneia*, 87–88.

³⁰⁵ Zur Ikonographie der Flucht nach Ägypten siehe Millet, *Recherches*, 155–158; Vogler, *Flucht nach Ägypten*; Schiller, *Ikonographie*, I, 127–135; C. SCHWEICHER/G. JÁSZAI, *LCI* 2 (1970) 43–50 s.v. Flucht nach Ägypten; J. LAFONTAINE-DOSOGNE, *Iconography of the Cycle of the Infancy of Christ*, in: Underwood, Kariye Djami, *Studies*, 228 ff.; vgl. *Hermeneia*, 87; für Kreta siehe Kalokyris, *Kreta*, 82–83; Spatharakis, *Rethymnon*, 289.

³⁰⁶ Gerola/Lassithiotakis, *Elenco*, 153, listet nur 2 Kirchen auf, die den Kindermord zeigen, und 12 mit der Flucht nach Ägypten. Diese Zahlen sind nach oben zu korrigieren, statistisch gesehen bleiben jedoch die zwei Themen sehr selten.

³⁰⁷ Spatharakis, *Dated Wall Paintings*, 124; Spatharakis, *Mylopotamos*, 218.

³⁰⁸ Spatharakis, *Dated Wall Paintings*, 128.

³⁰⁹ Spatharakis, *Rethymnon*, 241, Abb. 306, 308; Spatharakis, *Dated Wall Paintings*, 163–166.

³¹⁰ Spatharakis, *Mylopotamos*, 101; Zur Datierung der Malereien dieser Kirche siehe Bissinger, *Kreta*, 212, Nr. 194 mit einer Datierung aller Malereien um 1410; Spatharakis, *Mylopotamos*, 117–118 datiert die Malereien des Bemas in das zweite Viertel des 14. Jhs und diejenigen des Naos in das Ende des 14. Jhs.

³¹¹ Spatharakis, *Rethymnon*, 126–127, Abb. 138, 165.

Joseph getragen wird, der hinter Maria folgt, findet sich auch in der Panagia in Prasses (ca. 1300)³¹² mit dem Unterschied, dass Jakob zwischen Maria und Joseph im Hintergrund erscheint.

Die kretischen Formulierungen des Themas basieren auf der traditionellen Komposition, deren Grundelemente der links thronende Herodes und die schlachtenden Soldaten rechts sind. Das Töten mit dem Schwert wie auch das Aufspießen und die verzweifelten Mütter gehören zu jeder Kindermorddarstellung, ihre Anordnung kann variieren. Die Episode mit Elisabeth ist nicht immer vorhanden. Es handelt sich eigentlich um die Vereinigung einzelner Momente, die in der Kunst separat, aber auch innerhalb eines Zyklus erscheinen können, wie im Codex Esphigmenou 14 auf dem Athos (11./12. Jh.)³¹³ und im Chora-Kloster (1315/20).³¹⁴ Der Kindermord ist in der Monumentalmalerei der spätbyzantinischen Zeit selten dargestellt worden. Vergleichbare Beispiele des Kindermords mit der Elisabeth-Episode finden sich in Kappadokien beispielsweise im Taubenschlag in Çavusin (963/9).³¹⁵ Auch der Kindermord im Marko-Kloster (um 1376) steht dem Kakodiki-Bild nahe.³¹⁶

Mehrere kappadokische Kirchen bieten ähnliche Formulierungen zur Flucht nach Ägypten von Kakodiki mit Jakob, der vorangeht. Allerdings folgen sie der üblichen Darstellungsweise, bei der das Jesuskind von der Gottesmutter getragen wird,³¹⁷ wie z.B. in Tavşanlı Kilise (10./11. Jh.).³¹⁸ Weitere seltene Beispiele für die Variante mit Joseph, der das Jesuskind trägt, finden sich in der Buchmalerei, z.B. im Tetraevangelium von Florenz, Laur. VI. 23 (11. Jh.), fol. 6v³¹⁹ und im Menologion Esphigmenou 14 (11./12. Jh.), fol. 384v, auf dem Athos.³²⁰ Eine dem Kakodiki-Bild ähnliche aber spiegelverkehrte Darstellung findet sich in der Krypta des Hl. Blasios in San Vito dei Normanni in Brindisi. Zwischen Maria und den anführenden Jakob ist ein Clipeus mit einem den Wegweisenden Engel eingefügt.³²¹ Von Joseph getragen wird das Christuskind auch in der Cappella Palatina in Palermo (1132/43), wobei Joseph vorangeht und Jakob hinter der Gottesmutter folgt, und in manchen jugoslawischen Kirchen wie in Mateić (1356/60)³²² und Kalenić (um 1413).³²³ Hier begleiten jedoch, basierend auf anderen apokryphen Texten,³²⁴ zwei bzw. drei Jünglinge die Heilige Familie, und die Szenen sind um narrative Elemente zum Empfang in Sotina und dem Götzensturz erweitert.

Das Besondere des Bildes in der Erzengelkirche ist also einerseits die Kombination der beiden Szenen zu einem Bild, wofür es Parallelen auf Kreta innerhalb der gleichen Werkstattgruppe und in wenigen anderen Kirchen gibt, während dies außerhalb Kretas unüblich ist. Andererseits ist der Typus der Flucht, bei der Joseph das Kind trägt, auffällig. Für die Arbeitsweise der Werkstatt ist festzustellen, dass die Ikonographie relativ einheitlich blieb in den Kirchen, in denen das Thema vorkommt. Die Kirche in Akoumia verwendet den gleichen Grundtypus und wiederholt seltene Details der Bildkomposition.

3. Darbringung Christi im Tempel

Die gut erhaltene Darstellung der Hypapante erscheint in der Südwand des Naos (Abb. 196). In der Bildmitte ist der Altar mit Ziborium dargestellt. Zwischen den Säulen des Altars hängt eine zur Seite geraffte Gardine, davor sind Holztüren zu sehen. Auf dem Altar liegt ein offenes Buch, dessen Text nicht mehr lesbar ist. Joseph (I) und Maria sind links dargestellt. Joseph in roter Tunika und grünem Mantel schreitet nach rechts und hält die zwei Tauben für das Opfer. Er wird im Hintergrund von einer Adikula umfasst, die durch einen roten Stoff mit dem Ziborium verbunden ist. Vor Joseph steht Maria in blauer Tunika und rotem

³¹² Spatharakis, Rethymnon, 163.

³¹³ Pelekanidis/Christou/Mavropoulou-Tsioumi/Kadas, Thisauroi, II, 385, Abb. 390–393.

³¹⁴ Underwood, Kariye Djami, I, 98–104, II, Taf. 107–110.

³¹⁵ Restle, Kleinasien, III, Abb. 307.

³¹⁶ Durić, Jugoslawien, Abb. 86–87.

³¹⁷ Von rund 600 von Vogler untersuchten Flucht-Darstellungen zeigt kaum ein Dutzend diese Darstellungsart; Vogler, Flucht nach Ägypten, 9.

³¹⁸ Restle, Kleinasien, III, Abb. 395.

³¹⁹ Velmans, Tétravangile, Abb. 13.

³²⁰ Pelekanidis/Christou/Mavropoulou-Tsioumi/Kadas, Thisauroi, II, 374, Abb. 343.

³²¹ M.L. SEMERARO-HERRMANN, Il santuario rupestre di San Biagio a San Vito dei Normanni, Fasano 1982, 110–114, Abb. 61–62.

³²² Durić, Jugoslawien, Abb. 69.

³²³ Durić, Jugoslawien, 155, Zeichnung j.

³²⁴ Zu den Begleitpersonen und den entsprechenden Textquellen siehe Vogler, Flucht nach Ägypten, 21–23.

Maphorion mit gekreuzten Händen und trauriger Miene. Ihr zugewandt steht Simeon. Er trägt Tunika und einen orangefarbenen Mantel. Er hält mit einem blauen Stoff das Jesuskind, das ihm Maria gerade dargebracht hat, in seinen verhüllten Händen. Jesus (IC XC) trägt eine kurze, weiße Tunika und streckt die Hände in die Richtung Simeons aus. Ob er mit der Rechten Simeon segnet, ist nicht deutlich zu erkennen. Hinter Simeon steht die Prophetin Hanna, die sich laut Evangelium im Tempel aufhielt und über das Jesuskind sprach. Sie ist in blauer Tunika und rotem Maphorion abgebildet. Sie hält in der Linken einen Rotulus, auf dem kein Text auszumachen ist, und erhebt die Rechte in Richtung Himmel. Die Figuren des Vordergrunds stehen auf einem Boden, auf dem sich rote und grüne Felder abwechseln.

Zahlreiche Darstellungen der Begegnung des Gottessohnes mit Simeon (Hypapante) haben sich in der kretischen Wandmalerei erhalten.³²⁵ Vorwiegend wird das Thema auf zwei symmetrisch aufgebaute Darstellungsweisen umgesetzt, die Joseph mit Maria und Simeon und Anna zu Seiten des Altars zeigt: der erste Grundtypus zeigt das Jesuskind noch auf dem Schoß der Gottesmutter, während Simeon seine Hände ausstreckt, um das Kind in Empfang zu nehmen. Dieser Typus ist in vielen Darstellungen des Themas in den Kirchen des Ioannes Pagomenos vertreten, wie beispielsweise in der Nikolaaskirche in Maza (1325/6) (Abb. 53).³²⁶ Beim zweiten Grundschema liegt das Jesuskind in den Armen Simeons, wie in Kakodiki. Diesem Grundtypus gehört auch die Darstellung in der Kirche des Isidoros in Kakodiki an (1420/1).³²⁷

Ikonographisch eng verwandt mit diesem Bild ist die Darstellung der Panagia-Kirche in Anisaraki (Abb. 256). Die Bodenfläche ist in beiden Bildern identisch. Die Unterschiede zwischen den beiden Bildern beschränken sich auf Details wie die unterschiedliche Farbigkeit der Gewänder der Prophetin Hanna, das Fehlen des Buches auf dem Altar in Anisaraki, die unterschiedliche Haltung Simeons, der in Anisaraki einen leichten Schritt nach vorne macht, und die Haltung der Hände Mariens, die in Anisaraki, wie in den meisten kretischen Beispielen, die Hände ausstreckt. Die Prophetin Hanna hält den Standardtext: ΤΟΥΤΟ ΤΟ ΒΡΕΦΟΣ ΟΥΡΑΝΟΝ ΚΑΙ ΓΗΝ ΕΛΗΜΙΟΥΡΓΗΣΕ oder ΕΣΤΕΠΕΩΣΕ.³²⁸ Ähnlichkeiten mit der Komposition in Kakodiki weist auch die Darstellung in Hagia Trias in Hagia Trias³²⁹ auf. Dort wird Maria mit verhüllten Händen wiedergegeben, Simeon ist als Priester gekleidet und trägt zusätzlich eine Mitra, eine seltene Darstellungsweise in der byzantinischen Kunst. Im Buch auf dem Altar ist eine Paraphrase der Prophezeiung Simeons (Lk 2:35 καὶ σοῦ αὐτῆς τὴν ψυχὴν διελεύσεται ῥομφαία; *Dir selbst wird aber ein Schwert durch die Seele dringen*) geschrieben, die vermutlich identisch mit derjenigen in Kakodiki war (der Text in Kakodiki fängt ebenfalls mit κ an).³³⁰ Zusätzlich erscheint hinter Hanna das *Synthronon*, das aus Szenen der Darbringung Mariens bekannt ist, ein Motiv, das in der Darbringung Christi nicht oft auftritt. Die Hypapante-Szene in der Demetriuskirche in Platanos (1372/3) ist schlecht erhalten, scheint aber dem gleichen Grundschema verpflichtet zu sein wie die Szene in Kakodiki.³³¹ Die Anordnung der Figuren ist soweit erkennbar identisch.

Die Ikonographie der Darbringungsszene in Kakodiki folgt einem der zwei in der mittel- und spätbyzantinischen Zeit geläufigen, symmetrischen Schemata, die nach dem Bilderstreit vollständig entwickelt wurden und sich hauptsächlich dadurch unterscheiden, ob das Jesuskind in den Armen der Gottesmutter oder Simeons liegt. Die symmetrische Gruppierung der dargestellten Figuren, das Taubenopfer, die Haltung Jesu, der Simeon anblickt und ihn eventuell segnet, und der Altar mit dem Ziborium sind Standartelemente in der Ikonographie des Themas. Die zwei Varianten der Präsentation, von welcher die mit dem Jesuskind in den

³²⁵ Zur Ikonographie der Darbringung Christi siehe D.S. SCHORR, The Iconographic Development of the Presentation in the Temple, in: The Art Bulletin 28 (1946) 17–32; K. WESSEL, RBK 1 (1966) 1134–1145 s.v. Darstellung Christi im Tempel; E. LUCCHESI PALLI, LCI 1 (1968) 473–477 s.v. Darbringung Jesu im Tempel; Schiller, Ikonographie, I, 100–104; Maguire, Iconography of Simeon, 261–269; Maguire, Art and Eloquence, 84–90. Für Kreta siehe Kalokyris, Kreta, 63–64; Spatharakis, Rethymnon, 288; vgl. Hermeneia, 87, 274.

³²⁶ Sucrow, Pagomenos, Abb. 69; Spatharakis, Dated Wall Paintings, 70, Abb. 62; Lymberopoulou, Kavalariana, Abb. 98.

³²⁷ Maderakis, Kakodiki, 94–95, Taf. 40a.

³²⁸ Vgl. Hermeneia, 87, 274.

³²⁹ Spatharakis, Rethymnon, 19–20, Abb. 12.

³³⁰ Der Text wird als ein Hinweis auf den Kreuzigungstod Christi interpretiert, worauf auch die Trauer der Gottesmutter in der Szene zurückzuführen ist. Vgl. Maguire, Iconography of Simeon, 267–269. Westliche Darbringungsszenen wie ein Fresko aus dem 14. Jh. in Müllheim am Eis zeigen Maria mit einem Schwert in der Brust.

³³¹ Maderakis, Platanos, 82.

Armen von Simeon in den Quellen erst ab dem 9. Jh. belegt ist,³³² sind in der spätbyzantinischen Zeit gleichzeitig belegt. Vergleichsbeispiele finden sich in Hagios Stephanos in Kastoria (zweite Malschicht, 13. Jh.),³³³ in der Kirche der Anargyroi in Kepoula in Mani (1265)³³⁴ und in Hagios Demetrios in Pourko auf Kythera (Südkirche, dritte Malschicht: Anfang 14. Jh.),³³⁵ in den zwei letztgenannten Beispielen in spiegelverkehrter Anordnung. Von den Darstellungen in den großen Zentren der byzantinischen Kunst gehören die schlecht erhaltene Hypapante-Szene in der Mitropolis in Mistra (Ende 13. Jh.)³³⁶ wie auch diejenige in der Peribleptos in Mistra (1360/70)³³⁷ dem gleichen Typus an.

Die Darstellungsweise des Themas in Kakodiki ordnet sich also problemlos in die spätbyzantinische Kunst ein. Der gleiche Grundtypus wird in allen angeführten Kirchen der Werkstatt verwendet. Dabei weisen manche Kirchen seltene Motive auf, wie das Synthronon. Der Lukastext auf dem Evangelium ist außerhalb Kretas kaum belegt. Bei Beibehaltung des tradierten Bildschemas werden also die Kompositionen mit außergewöhnlichen Bildelementen bereichert.

4. Taufe Christi

Die Szene befindet sich in der Südwand, rechts von der Szene der Darbringung Christi (Abb. 196). Christus (IC XC) ist in der Mittelachse des Bildes unbekleidet dargestellt. Er ist im Typus des in die Richtung des Täufers Schreitenden dargestellt und hebt seine Rechte segnend. Am felsigen Ufer links steht Johannes der Täufer (ΙΩ) in orangefarbener Tunika und grünem Mantel. Er hebt die Linke und tauft mit der Rechten Jesus. Hinter ihm ist der an der Wurzel angeschlagene Baum mit der Axt, ein Hinweis auf die Bußpredigt Johannes des Täufers, zu sehen.³³⁸ Auf der rechten Seite der Komposition stehen drei Engel. Sie haben ihre Hände verhüllt und halten Tücher. Der Engel im Vordergrund blickt mit geneigtem Haupt in Richtung Christi, die anderen beiden blicken zum Himmelssegment am oberen Teil der Szene empor. Von dort fällt ein Strahl auf Jesus. Im Strahl ist die Geistestaupe zu sehen, die senkrecht, kopfüber auf das Haupt Christi herabfliegt. Im Wasser schwimmen Fische und Meerestiere in verschiedenen Farben. Vor den Füßen des Täuflings sitzt (auf einem Fisch?) im Wasser die Personifikation des Jordans. Er ist mit weißem Lendenschurz und weißem Hut bekleidet und hebt die Linke. Die Personifikation des Meeres in Form einer nackten weiblichen Figur, die auf einem Fisch reitet, ist auf der rechten Seite dargestellt. In der linken Seite des Flussbettes hinter der Jordanpersonifikation sind zwei Drachenköpfe zu erkennen.

Das Bild folgt einem für die spätbyzantinische Zeit geläufigen Schema.³³⁹ Von den Haupttypen, die im 14. Jh. bekannt sind, zeigt unsere Komposition den Täufling schreitend in die Richtung des Täufers,³⁴⁰ während die andere Variante Christus stehend (in *contraposto*, mit ganz geraden Beinen oder in Dreiviertelansicht) darstellt. Christus erscheint entweder nackt oder mit einem Lendenschurz bekleidet. Zudem ist hier der erweiterte Typus vorhanden, der die zwei gegenübergestellten Personifikationen zu Füßen des Gottessohnes, die umherschwimmenden Fische und die Drachenköpfe beinhaltet. Das Grundschema ist auf Kreta häufig vertreten, beispielsweise in der Kirche der Panagia in Kapetaniana (Monofatsi, 1401/02),³⁴¹ wobei Unterschiede in den Details festzustellen sind. Diese betreffen vorwiegend die Darstellungsweise der Personifikationen³⁴² und die Kleidung des Täufers. Letzterer erscheint entweder in Philosophen- bzw. Prophetentracht

³³² Maguire, *Iconography of Simeon*, 261–262.

³³³ Pelekanidis/Chatzidakis, *Kastoria*, Abb. 12 auf S. 17; Siomkos, *Kastoria*, 175–182, Abb. 87–91.

³³⁴ Drandakis, *Mani*, 324, Abb. 21–22 auf S. 326–7.

³³⁵ Chatzidakis/Bitha, *Kythera*, 174, Abb. 18 auf S. 172.

³³⁶ Millet, *Mistra*, Taf. 66, 1.

³³⁷ Millet, *Mistra*, Taf. 117, 1.

³³⁸ Mt 3:10; Lk 3:9.

³³⁹ Zur Ikonographie der Taufe siehe Strzygowski, *Ikonographie der Taufe Christi*, München 1885; Millet, *Recherches*, 170–215; Ristow, *Taufe Christi*; Schiller, *Ikonographie*, I, 137–152; LCI 4 (1972) 247–255 s.v. Taufe Jesu. Für Kreta siehe Kalokyris, *Kreta*, 64–66; Spatharakis, *Rethymnon*, 289–290. Vgl. Hermeneia, 88–89.

³⁴⁰ Dieser Typus, den Millet auf einen syrischen oder palästinischen Einfluss zurückführt, wird nach dem 12. Jh. häufiger (Millet, *Recherches*, 179–182), Ansätze für diese Darstellungsweise finden sich jedoch schon in der um 900 datierten Kirche in Kiliçlar Kilise in Kappadokien (Göreme, Kapelle 29); siehe Restle, *Kleinasien*, II, Abb. 257.

³⁴¹ Spatharakis, *Dated Wall Paintings*, Abb. 138.

³⁴² Zur Ikonographie siehe G. RISTOW, *Zur Personifikation des Jordans in Taufdarstellungen der frühen christlichen Kunst*, in: J. IRMSCHER (Hrsg.), *Aus der Byzantinischen Arbeit der Deutschen Demokratischen Republik*, II (Berliner Byzantinische Arbeit

wie hier oder mit einem Gewand aus Kamelhaar (*melote*). Ähnlich aber spiegelverkehrt und mit einer Fülle von Meerestieren erscheint die Komposition in der Georgskirche in Artos (Rethymnon, 1401).³⁴³

Andere kretische Kirchen liefern Parallelen für Details der Ikonographie, weichen aber von Kakodiki in der Gesamtkomposition ab. Der erhobene, segnende rechte Arm Christi ist im erhaltenen Denkmälerbestand nur selten vertreten. Das Motiv begegnet auch in der Nikolaoskirche in Vatos (Hagios Basileios, 14. Jh.).³⁴⁴ Ein mit weißem Hut versehener Jordan kehrt in der Georgskirche in Axos (Mylopotamos, um 1390)³⁴⁵ wieder. Noch näher steht der Kakodiki-Personifikation die Jordanfigur in der Kirche der Hosia Maria in Samaria (Sfakia, vor 1379).³⁴⁶ Eine genaue Entsprechung für die Meerespersionifikation findet sich in der bereits erwähnten Nikolaoskirche in Vatos (Hagios Basileios). Die Personifikationen werden in dieser Zeit kaum als Gottheiten verstanden, sondern sind Genremotive geworden.³⁴⁷ Von daher überrascht der Hut der Jordanallegorie nicht.

Die hundeähnlichen Drachenköpfe am Ufer sind ein häufig anzutreffendes Element in der Taufikonographie der kretischen Wandmalerei, und sie erscheinen in fast allen zum Vergleich herangezogenen Kirchen. Ihre Aufnahme in die Komposition geht auf den Psalm 74 (73):13: *Mit deiner Macht hast du das Meer zerspalten, die Häupter der Drachen über den Wassern zerschmettert*, wie auch auf die exegetische, homelitische und liturgische Literatur zurück.³⁴⁸ Sie wurden als Sieg über Satan bzw. als Überwindung der Sünde durch die Taufe gedeutet.

Unserem Bild steht die Taufe der Panagia-Kirche in Anisaraki nahe (Abb. 259),³⁴⁹ die von der gleichen Werkstatt stammt. Dort ist allerdings die Personifikation des Flusses ganz nackt wiedergegeben. Des Weiteren ist die Komposition um einen am linken Ufer sitzenden Fischer erweitert. In der Komposition wiederholt sich allerdings das seltene Motiv Christi, der den Täufer segnet. Die Taufe der Dreifaltigkeitskirche in Hagia Trias weicht in mehreren Elementen von der in Kakodiki ab: als wichtigste Veränderung kann die Hinzufügung Gottvaters angesehen werden, der im Himmelssegment erscheint.³⁵⁰ Auffallend ist außerdem, dass die Engel nichts in ihren Händen halten. Das seltene Motiv Gottvaters kehrt auch in der Kirche des Evangelisten Johannes in Selli (Rethymnon, 1411),³⁵¹ in der Soter-Kirche in Akoumia (Hagios Basileios, 1389) (Abb. 264)³⁵² und in der Johanneskirche in Hagios Ioannes (Amari, um 1400)³⁵³ wieder. In der Kirche des Hagios Demetrios in Platanes (1372/3) fallen bei der Wiedergabe des Themas einige Unterschiede auf: bei gleichem Grundschema ist Christus mit einem Lendentuch bekleidet, und auch die Personifikationen differieren. Die Meerespersionifikation reitet auf zwei Fischen.³⁵⁴ Das Bild in der Johanneskirche in Margarites (1383) ist nur fragmentarisch erhalten.³⁵⁵

Drachenköpfe finden sich außerhalb Kretas sehr selten. Als eines der wenigen bekannten Beispiele kann die Taufe in der Kirche des Hagios Demetrios oder der Hl. Paraskevi in Damatria (Paradeisi) auf Rhodos genannt werden.³⁵⁶ Anstatt der am Ufer hervortretenden Drachenköpfe erscheint in der außerkretischen

ten 6) Berlin 1957, 120–126; K. KONO, The personifications of the Jordan and the sea: Their function in the Baptism in Byzantine art, in: Αφιέρωμα στη μνήμη του Σ. Κίσσα, Thessaloniki 2001, 161–212.

³⁴³ Bissinger, Kreta, 193, Nr. 164, Abb. 156; Spatharakis, Rethymnon, 54–55, Abb. 37.

³⁴⁴ Gerola/Lassithiotakis, Elenco, 60, Nr. 331.

³⁴⁵ Spatharakis, Mylopotamos, 90.

³⁴⁶ Bissinger, Kreta, 178, Nr. 147. Vgl. Lassithiotakis, Sfakia, 95–97, bes. 97 (zur Jordanpersonifikation).

³⁴⁷ Siehe dazu Ristow, Taufe, 59.

³⁴⁸ Siehe dazu Ristow, Taufe, 46; Schiller, Ikonographie, I, 141, 146–147; Spatharakis, Rethymnon, 289.

³⁴⁹ Lassithiotakis, Selino, 193; Bissinger, Kreta, Abb. 163.

³⁵⁰ Spatharakis, Rethymnon, 20–21 mit weiteren kretischen Beispielen, in denen Gottvater im Taufbild erscheint. Spatharakis lässt die Frage offen, ob dies ein aus dem Westen übernommenes Motiv ist. Tatsache ist, dass es im Westen schon im 11. Jh. solche Darstellungen gibt.

³⁵¹ Spatharakis, Rethymnon, 242, Abb. 313; Spatharakis, Dated Wall Paintings, 163, 165.

³⁵² Spatharakis, Dated Wall Paintings, 127.

³⁵³ Spatharakis, Rethymnon, 242. Spatharakis schreibt die Malereien dieser Kirche dem Maler der Johanneskirche in Selli (1411) zu. Zur Kirche in Amari vgl. I. VOLANAKIS, Ο ναός της Αποτομής του Προδρόμου στο χωριό Άγιος Ιωάννης Χλιαρός Αμαρίου Πεθύμνης, Athen 1988.

³⁵⁴ Maderakis, Platanes, 83.

³⁵⁵ Spatharakis, Mylopotamos, 218.

³⁵⁶ C. BRANDI, La cappella rupestre del monte Paradiso, in: Memorie 3 (1938) 7–18; S. KALOPISSI-VERTI, Τάσεις της μνημειακής ζωγραφικής περί το 1300 στον ελληνικό και νησιωτικό χώρο (εκτός από τη Μακεδονία), in: Ο Μανουήλ Πανσέληνος και η εποχή του, Athen 1999, 83, Abb. 26.

Wandmalerei gelegentlich ein im Wasser gebändigter Höllendrache, wie in der Kirche Bogorodica Ljeviška in Prizren (Anfang 14. Jh.)³⁵⁷ und in der Anastasiskirche in Veroia (1315).³⁵⁸ In Hagios Athanasios tou Mouzaki in Kastoria (1383/4), und anderen Monumenten erscheinen die Drachenköpfe unter den Hadespforten, auf die Christus tritt.³⁵⁹ Die kretischen Taufdarstellungen zeigen also neben der traditionellen Bildauffassung ein Motiv, das einer inseleigenen Tradition folgt.³⁶⁰ Für die anderen Bildelemente finden sich mehrere Parallelen in der mittel- und spätbyzantinischen Kunst.

Der Typus des schreitenden Christus erscheint schon in Hosios Lukas (11. Jh.)³⁶¹ und ist von da an häufig anzutreffen, z.B. in Kastoria in der Panagia Mavriotissa (Ende 12./Anfang 13. Jh.)³⁶² im Protaton (um 1290),³⁶³ dessen Fresken die Tradition Manuel Panselinos zuschreibt, und in der Peribleptos in Mistra (1360/70).³⁶⁴ Weniger verbreitet ist die Wiedergabe des rechten Armes Christi, der nach oben gerichtet ist, so dass sein Segen nicht wie üblich nach unten Richtung Jordanpersonifikation zeigt, sondern in Richtung des Täufers. Beispiele hierfür finden sich oft in der syrischen Kunst, wie im Par. gr. 355 (um 1200).³⁶⁵ Die Personifikationen sind seit der frühchristlichen Zeit fester Bestandteil des Bildes und finden sich z.B. in der Kirche des Hagios Athanasios tou Mouzaki in Kastoria (1383/4).³⁶⁶ Die Taufbilder der Kirche des Nikolaos Orphanos in Thessaloniki (1310/20)³⁶⁷ und in der Peribleptos in Mistra weisen sowohl den schreitenden Christus wie auch die Personifikationen und die schwimmenden Fische auf.

So folgt unsere Darstellung dem traditionellen, einfachen Grundschema und weist ikonographische Elemente auf, die in dieser Zeit gut belegt sind, mit Ausnahme der Drachenköpfe, die eine lokale Besonderheit in der Ikonographie des Themas in Byzanz bilden. Ferner ist festzustellen, dass von den verwandten Kirchen diejenige in Anisaraki mit dem Bildtypus von Kakodiki eng verbunden ist. Die anderen weichen ikonographisch in einigen wichtigen Details ab und bringen seltene Bildelemente.

5. Erweckung des Lazarus

Die Szene befindet sich in der Südwand des Naos (Η ΕΓΕΡΧΗ ΤΟΥ ΛΑΖΑΡΟΥ) (Abb. 197). Die Komposition ist in zwei Gruppen geteilt, die Szene entwickelt sich vor einer Architektur, die den Ort des Geschehens, Bethanien, angibt. Eine felsige Landschaft umfasst die linke Gruppe. Jesus steht links, gefolgt von den zwölf Aposteln, die als eine gestaffelte Gruppe abgebildet sind. Er schreitet energisch nach vorne, hält in der Rechten einen Rotulus und streckt die Rechte aus. Rechts im Bild steht der auferweckte Lazarus vor seinem Grab in Form einer giebelbegründeten, schmalen Architektur. Er ist in weiße Leinentücher gehüllt. Martha in rotem Mantel umarmt und küsst ihren Bruder. Hinter dem Grab steht eine Gruppe von Männern verschiedenen Alters, die ihren Blick auf Jesus und die Apostel richten. Im Vordergrund kniet Maria Magdalene. Christus tritt mit seinem rechten Fuß auf ihre verhüllten Hände. Hinter ihr steht eine kleine männliche Figur in kurzer, grüner Tunika, die gebeugt die Grabplatte trägt.

Die einfache Bildformulierung folgt in ihren Grundzügen der traditionellen Ikonographie, weist jedoch einige Besonderheiten auf.³⁶⁸ Ein seltenes Bildmotiv ist die Darstellung Marthas, die den erweckten Lazarus

³⁵⁷ Ristow, Taufe, Abb. 30.

³⁵⁸ Pelekanidis, Kalliergis, 30–34, Taf. E und Taf. 18.

³⁵⁹ Pelekanidis/Chatzidakis, Kastoria, Abb. 6 auf S. 112.

³⁶⁰ Auch wenn dieses Motiv auch in Rhodos belegt ist, ist es auf Kreta so verbreitet, dass man davon ausgehen muss, dass der Maler einer lokalen Tradition folgt.

³⁶¹ N. CHATZIDAKI, Όσιος Λουκάς, Athen 1996, Abb. 16.

³⁶² Pelekanidis/Chatzidakis, Kastoria, Abb. 13 auf S. 79.

³⁶³ D. MOURIKI, Revival Themes with Elements of Daily Life in Two Palaeologan Frescoes Depicting the Baptism, in: C. MANGO/O. PRITSAK (Hrsg.), Okeanos: Essays presented to Ihor Ševčenko on His Sixtieth Birthday (Harvard Ukrainian Studies 7) Cambridge, Mass. 1984, 458–488; Acheimastou-Potamianou, Toichografies, Abb. 101.

³⁶⁴ Acheimastou-Potamianou, Toichografies, Abb. 152.

³⁶⁵ Millet, Recherches, Abb. 144.

³⁶⁶ Pelekanidis/Chatzidakis, Kastoria, Abb. 6 auf S. 112.

³⁶⁷ Bakirtzis, Nikolaos Orphanos, Taf. 29.

³⁶⁸ Zur Ikonographie siehe Millet, Recherches, 232–254; K. WESSEL, RBK 2 (1971) 388–314 s.v. Erweckung des Lazarus; Schiller, Ikonographie, I, 189–194; H. MEURER, LCI 3 (1971) 33–38 s.v. Lazarus von Bethanien; Mouriki, Nea Moni, I, 192–193. Vgl. die Schilderung im Malerbuch von Athos Hermeneia, 101. Für die kretische Wandmalerei siehe Kalokyris, Kreta, 67–68; Spatharakis, Rethymnon, 291–292.

umarmt und küsst. Dieses Motiv wiederholt sich auch in zwei weiteren Kirchen der gleichen Werkstatt, in der Hagia Trias-Kirche in Hagia Trias (Abb. 247)³⁶⁹ und in der Demetrioskirche in Platanos (1372/3) (Abb. 236).³⁷⁰ Die Ikonographie der Szene in Hagia Trias stimmt mit derjenigen in Kakodiki fast wörtlich überein. Variiert wurde lediglich die Positionierung der Figur mit dem Grabstein, die in Hagia Trias rechts außerhalb der Bildrahmen nach links gewendet steht. Etwas reduziert ist dagegen die Erweckung des Lazarus in Platanos. Nur vier Apostel erscheinen hinter Christus, die Israeliten fehlen gänzlich. Auch das Lazarusgrab mit tonnengewölbtem Dach ist unterschiedlich zu dem in Hagia Trias und Kakodiki. Das Bild in Platanos wiederholt nicht nur die küssende Martha, sondern auch das Detail des Christus, der auf die verhüllten Hände Mariens tritt. In allen drei Kirchen sind die Leinentücher des Lazarus mit schwarzen sternförmigen Mustern geschmückt.

Die Panagia-Kirche in Anisarakhi, die vom gleichen Maler ausgeführt wurde, bleibt dagegen in der Wiedergabe des Themas traditionell.³⁷¹ Martha befindet sich hinter Maria Magdalene und schaut zu Christus hoch. Dieser wird von nur drei Aposteln begleitet. Ein weiterer Unterschied besteht in der Figur, die die Grabplatte trägt; sie macht einen Schritt nach links. Der Maler bietet hier also eine konventionelle Wiedergabe des Themas an, während er in Kakodiki die Komposition variiert und ein rares Detail hinzufügt.

Die originelle Wiedergabe der Lazaruserweckung ist singulär nicht nur für die kretische Wandmalerei, sondern auch für die byzantinische Kunst allgemein, in der das Motiv der den Lazarus küssenden Martha nicht auftaucht. Der Platz Marthas ist in der traditionellen Ikonographie kniend oder stehend vor Christus neben Maria, die meistens am Boden wiedergegeben wird.³⁷² Bekannt ist dagegen der Typus, nach dem eine Figur ihren linken Arm um Lazarus Schultern legt und sich mit der anderen Hand die Nase zuhält, wie beispielsweise in der Cappella Palatina in Palermo (1132/43)³⁷³ und in mehreren kappadokischen Kirchen. In der Anastasiskirche in Verroia (1315)³⁷⁴ steht Martha neben Lazarus. Sie blickt in die Richtung Christi, streckt ihm ihre Rechte entgegen und hält die Linke vor Nase und Mund. Martha ersetzt hier somit die Assistenzfigur der oben erwähnten Denkmäler. Für eine Rekonstruktion der Entwicklung von dieser Komposition zur Martha, die Lazarus umarmt und küsst, fehlen die Denkmäler. Es ist daher nicht erschließbar, ob das außergewöhnliche Detail auf ein Vorbild außerhalb Kretas oder auf die Initiative des Hauptmalers dieser Werkstatt zurückgeht. Es ist jedoch nicht undenkbar, dass ein ausführlicherer Bildzyklus bzw. eine ausführlichere Schilderung des Ereignisses der kretischen Bildformulierung Pate standen.³⁷⁵ Bei der Beschreibung der Mosaiken und Malereien der Kirche des Hl. Sergius (6. Jh.) in Gaza erwähnt Choricus in seiner Festrede, dass in der Darstellung der Erweckung des Lazarus die Frauen ihre Freude zum Ausdruck brachten, nachdem Lazarus auferstanden war.³⁷⁶ Wenn es sich nicht um eine ausschmückende literarische Wiedergabe des Bildes handelt, dann könnten hier die ikonographischen Wurzeln unseres Bildes liegen. Der Kuss Marthas ist jedoch nicht nur ein Ausdruck von Freude. In der homiletischen und exegetischen Literatur ist oft vom Berühren des Lazarus die Rede, so dass man ihn einwandfrei identifizieren konnte.³⁷⁷ Schließlich sei eine spätere Darstellung im Theoskepastos-Kloster in Trapezunt (Anfang 15. Jh.) genannt, die einen weiteren Link zur Entwicklung der Ikonographie dieses Details bilden könnte und die engste ikonographische Parallele zu Kakodiki außerhalb Kretas ist. Dort steht links von Lazarus eine Frau, die sich Lazarus mit offenen Armen zuwendet, so als wolle sie ihn umarmen.³⁷⁸ Diese Bildformulierung steht also einen Schritt vor derjenigen von Kakodiki. Durch die genannten Denkmäler könnte eine Bildtradition rekonstruiert werden, deren letzte Entwicklungsstufe in den kretischen Denkmälern vertreten sein könnte.

³⁶⁹ Spatharakis, Rethymnon, 21, Abb. 10.

³⁷⁰ Maderakis, Platanos, 82–83, Abb. 4; Spatharakis, Rethymnon, 21, Abb. 191.

³⁷¹ Lassithiotakis, Selino, 191–192, Abb. 259.

³⁷² Millet, Recherches, 248–249 mit Beispielen für beide Typen.

³⁷³ Millet, Recherches, Abb. 207.

³⁷⁴ Pelekanidis, Kalliergis, Taf. 20.

³⁷⁵ Allerdings nicht in der Art der Tetraevangeliiare Laur. VI. 23 oder Par. gr. 74, die nur die Vorgeschichte in vier bzw. zwei Szenen respektive bildlich wiedergeben.

³⁷⁶ Chorii Gazaei Orationes, declamationes, fragmenta: insunt ineditae orationes duae, éd. J.F. BOISSONADE, Paris 1846, 95.

³⁷⁷ Millet, Recherches, 254.

³⁷⁸ Millet/Rice, Trebizond, 50, 118, Taf. XX, 2.

Die restlichen Bildelemente gehören zum Standardrepertoire der byzantinischen Kunst der mittel- und spätbyzantinischen Zeit. In der paläologischen Zeit wurde Lazarus häufiger in einem Sarkophag stehend dargestellt.³⁷⁹ Unser Bild in Kakodiki zeigt ihn dagegen dem älteren Typus folgend vor einer Ädikula, wie beispielsweise auf einer Ikone in der Archäologischen Sammlung von Kastoria (um 1400).³⁸⁰ Die Figur, die die Grabplatte trägt, findet sich sehr ähnlich auch in der Anastasiskirche in Verroia (1315)³⁸¹ und verwandten Monumenten.

Die außergewöhnliche Darstellungsweise der Lazaruserweckung findet also nur in Kirchen der gleichen Werkstatt Parallelen, das Detail der Martha, die Lazarus küsst, ist darüber hinaus für die gesamte byzantinische Kunst unbekannt. Vorbilder bzw. Entwicklungsgeschichte des Motivs sind mangels Beispielen nicht zu rekonstruieren. Diese Bildformulierung wird nicht in allen Kirchen der Werkstatt übernommen. Die Panagia-Kirche in Anisaraki, die sonst Kakodiki ikonographisch sehr nahe steht, verwendet einen geläufigen Typus. Es ist auch hier also festzustellen, dass die Ikonographie innerhalb der Werkstatt nicht einheitlich ist.

6. Einzug in Jerusalem

Die Szene ist neben der Erweckung des Lazarus im südlichen Teil des Tonnengewölbes platziert (Abb. 197). In der Mitte der Komposition ist Christus (IC XC) nach rechts reitend im Seitensitz auf einer grauen Eselin zu sehen. Er trägt rote Tunika und blauen Mantel, hält in der Linken einen Rotulus und erhebt die Rechte nach rechts weisend. Christus blickt zu den Aposteln zurück, die hinter ihm folgen. Sie sind als eine dichte Mensentraube wiedergegeben, wobei nur Petrus und ein anderer Apostel im Vordergrund vollfigurig dargestellt sind, von den restlichen sind nur ihre Nimben sichtbar. Sie werden im Hintergrund von einem Felsen eingefasst. Auf der rechten Seite des Bildfeldes erscheint Jerusalem in Form einer runden Festung. Darin ist ein roter, basilikaler Bau zu sehen, wohl der Jerusalemer Tempel. Vor den Stadttoren steht eine Gruppe von Männern verschiedenen Alters in langen Tuniken und Mänteln. Zwischen dieser Gruppe und der Jesusgruppe erhebt sich ein Baum, auf den zwei Kinder klettern. Schließlich sind zwei kleine Kinder in weißen Gewändern vor dem Esel dargestellt, von welchen eines ein rotes Gewand auf den Boden ausbreitet. Die identifizierende Inschrift ist nur fragmentarisch erhalten.

Die Ikonographie des Themas auf Kreta präsentiert sich variationsarm.³⁸² Das Grundschema wie auch vereinzelte Elemente der Szene in Kakodiki finden sich in mehreren kretischen Kirchen. Christus wendet sich den Aposteln zu statt Jerusalem wie auch in der Soter-Kirche in Vliethias (1358/9)³⁸³ und in der Kirche der Panagia bei Palaia Roumata (Kissamos, 1359/60).³⁸⁴ In wenigen Fällen folgen Christus nur wenige Apostel, üblicherweise sind sie zumindest andeutungsweise vollzählig abgebildet, wie beispielsweise in der Kirche des Soter in Kakodiki (Anfang 15. Jh.). Die kletternden Kinder bilden ein festes Kompositionselement, während die Kleider ausbreitenden Kinder nicht oft vertreten sind. Ein beliebtes Motiv ist der geneigte Kopf der Eselin, hier erscheint jedoch der Kopf in der weniger verbreiteten Version aufrecht, wie z.B. auch in der Johanneskirche in Axos (Mylopotamos, 14. Jh.).³⁸⁵

Von den verwandten Kirchen ist die Szene in der Panagia-Kirche in Anisaraki einigermaßen gut erhalten. Sie steht kompositorisch und ikonographisch dem Kakodiki-Bild sehr nahe. Das stark beschädigte Bild in Hagios Demetrios in Platanos (1372/3) unterscheidet sich von dem in Kakodiki insofern, dass nur drei Apostel Christus folgen.

Verglichen mit der byzantinischen Malerei außerhalb Kretas weist unser Bild keine Besonderheiten auf. Die Komposition folgt, wie alle kretische Darstellungen des Themas, dem vereinfachten, parataktischen Grundschema der paläologischen Zeit mit wenigen Figuren, das in seinen Einzelementen auch mit mehre-

³⁷⁹ Millet, *Recherches*, 239ff. mit Beispielen.

³⁸⁰ Kat. Florenz 1986, 84, Nr. 44 [E.N. TSIGARIDAS].

³⁸¹ Pelekanidis, *Kalliergis*, Taf. 20.

³⁸² Zur Ikonographie des Einzugs in Jerusalem siehe Millet, *Recherches*, 255–284; Schiller, *Ikonographie*, II, 28–33; D. STUTZINGER, *Der Adventus des Kaisers und der Einzug Christi in Jerusalem*, in: *Spätantike und Frühes Christentum*, Frankfurt 1983, 284–307; E. LUCCHESI PALLI, *LCI* 1 (1968) 593–597 s.v. Einzug in Jerusalem; E. LUCCHESI PALLI, *RBK* 2 (1971) 22–30 s.v. Einzug in Jerusalem. Vgl. Kalokyris, Kreta, 68–70, Spatharakis, *Rethymnon*, 292–293. Vgl. *Hermeneia*, 101–102.

³⁸³ Spatharakis, *Dated Wall Paintings*, 106–107.

³⁸⁴ Spatharakis, *Dated Wall Paintings*, 108–110.

³⁸⁵ Spatharakis, *Mylopotamos*, 108.

ren früheren und späteren Monumenten vergleichbar ist. Dabei wird Christus meistens nach rechts reitend gezeigt. Er blickt nach hinten zu den Aposteln wie z.B. in Hagios Nikolaos Orphanos in Thessaloniki (1310/20)³⁸⁶ und in der Kirche der Hagia Photeini in Veroia (Ende 14./Anfang 15. Jh.).³⁸⁷ Die aufrechte Kopfhaltung des Esels ist ein schon in der frühchristlichen Zeit vorkommendes Motiv, das in der paläologischen Zeit wieder aufgegriffen wird und auch in der westlichen Kunst belegt ist. Vergleichsbeispiele finden sich im Codex Ivireon 5 (13. Jh.)³⁸⁸ wie auch in der Hypapante-Kirche in Meteora (1366/7)³⁸⁹ und in Staro Nagoričino (1317/8).³⁹⁰ Eine Komposition, die beide Motive kombiniert (Haltung Christi und Kopfhaltung des Esels), findet sich in Hagios Athanasios tou Mouzaki in Kastoria (1384/5).³⁹¹ Die Anwesenheit der Kinder geht auf die frühchristliche Zeit zurück und wird in dieser Zeit wieder beliebter, wie alle angeführten Beispiele zeigen.³⁹² Relativ selten ist dagegen die Gruppierung der nimbierten Apostel. Ein Beispiel bietet die Kirche des Hagios Andreas in Perlengianika auf Kythera (um 1200).³⁹³ Seltener vertreten ist außerdem die Form des Tempels innerhalb der Mauer Jerusalems. In der byzantinischen Kunst überwiegt der Kuppelbau.

Die Bildauffassung von Kakodiki weist also standardisierte Bildelemente auf und lässt sich auch kompositorisch gut in die zeitgenössische Kunst innerhalb und außerhalb Kretas einordnen. Für die Arbeitsweise der Werkstatt können nur beschränkt Ergebnisse erzielt werden. In allen Kirchen, in denen das Thema vorkommt, wurde offensichtlich die gleiche Vorlage verwendet.

7. Abendmahl

Die hochformatige Komposition des letzten Mahls erscheint in der oberen Zone des nördlichen Tonnengewölbes im zweiten Joch (Ο ΔΙΠΝΟC Ο ΜΥCΤΙΚΟC) (Abb. 198). Christus und die Jünger sitzen rings um einen runden Tisch, jedoch ist keiner der Apostel in Rückansicht wiedergegeben. Auf dem Tisch ist in der Mitte eine große Schale mit einem Fisch zu sehen, ferner kleinere Schalen, Messer, zwei Kännchen aus Glas und mehrere Brotstücke. Links am Tisch sitzt Jesus in Dreiviertelansicht. Er hebt die Rechte im Sprechgestus und blickt zu Judas, der ihm rechts gegenüber sitzt. Johannes zur Linken Christi lehnt sein Haupt an dessen Brust. Neben Johannes folgt nach rechts Andreas, der die Rechte erhebt und in der Linken ein Brotstück hält, in rotem Mantel. Neben ihm sitzt, zentral am oberen Tischrund, vermutlich Matthias in rosa Tunika und blauem Mantel. Er sieht Christus an und deutet auf Judas. Ihm folgt Paulus, der Judas zugewandt ist und beide Hände in einer ablehnenden Geste erhebt. Paulus trägt rote Tunika und einen grünen Mantel. Judas, der Christus auf der rechten Seite direkt gegenüber sitzt, ist im Profil wiedergegeben und als einziger Apostel ohne Nimbus dargestellt. Er greift mit der Rechten in die Schüssel mit dem Fisch und hält ein Brotstück in der Linken. Er trägt rote Tunika und einen grünen Mantel. Der Apostel neben Judas, vermutlich Jakobus oder Bartholomäus, trägt rote Tunika und blauen Mantel. Er wiederholt die ablehnende Geste von Paulus und kehrt Judas den Rücken zu. Die übrigen sechs Apostel sitzen auf Polstern auf einer perlenverzierten Bank in der unteren Hälfte des Bildes aufgereiht. Links außen erscheint Jakobus oder Bartholomäus in roter Tunika und blauem Mantel. Er ist einem kaum erhaltenen Apostel rechts neben sich zugewandt. Der dritte Apostel ist nach links gedreht. Es folgen Thomas und Philippus, die sich miteinander unterhalten, wobei einer Judas anschaut und der andere einen Finger der rechten Hand hochstreckt. Schließlich erscheint in der rechten unteren Ecke des Bildfeldes vermutlich Petrus. Er teilt als einziger die Unruhe der übrigen Apostel nicht, sondern isst mit weit in den Nacken gelegtem Kopf ein Stück Brot. Im Hintergrund sind oben links eine baldachinförmige und rechts eine gegiebelte Architektur dargestellt.

Unsere Komposition folgt einem der drei Haupttypen, die auf Kreta bekannt sind, mit Christus, der links an einem runden Tisch sitzt, Johannes, der nach dem Evangelium (Joh 13:23) an Christi Brust ruht, Judas, der nach der Schüssel greift und den übrigen Mahlteilnehmern rings um den runden Tisch herum gruppiert,

³⁸⁶ Bakirtzis, Nikolaos Orphanos, Taf. 32.

³⁸⁷ Tsigaridas, Makedonien, Abb. 100.

³⁸⁸ Pelekanidis/Christou/Mavropoulou-Tsioumi/Kadas, Thisauroi, II, 302, Abb. 37.

³⁸⁹ Durić, Jugoslawien, Abb. 93.

³⁹⁰ Millet/Frolow, Yougoslavie, III, Taf. 82, 2.

³⁹¹ Pelekanidis/Chatzidakis, Kastoria, Abb. 4 auf S. 111.

³⁹² Zur Bedeutung der Kinder in dieser Komposition siehe Millet, Recherches, 281–284.

³⁹³ Chatzidakis/Bitha, Kythera, Abb. 1 auf S. 74.

so dass sie den ganzen Bildraum füllen. Letztere Darstellungsweise gilt als eine Innovation des 14. Jhs.³⁹⁴ Die anderen beiden Varianten zeigen die Apostel rechts des links sitzenden Christus versammelt oder Christus in der Bildmitte.

Das Abendmahl gehört zu den eher selten dargestellten Themen der kretischen Wandmalerei. Dies erklärt sich z.T. aus der geringen Größe der kretischen Kirchen, die nicht viel Fläche für Szenen des erweiterten Festbildzyklus boten. Vergleichbare Kompositionen auf Kreta finden sich z. B. in der Kirche des Soter in Akoumia (Hagios Basileios, 1389)³⁹⁵ und in der Nikolaoskirche in Vatos (Hagios Basileios, Anfang 14. Jh.).³⁹⁶ Die gleiche Anordnung der Personen zeigt auch das Abendmahl in der Kirche der Johannes und der Panagia in Gourgouthi (Amari, Anfang 14. Jh.),³⁹⁷ bei dem Judas charakteristisch mit beiden Händen gierig nach dem Fisch greift. Nur Christus ist dort nimbiert.

Unter den übrigen Kirchen der Werkstatt bietet keine eine Abendmahlsszene.

Das Tafelgeschirr in der Kakodiki-Szene ist aus dem kretischen Alltag inspiriert. Die Kannchen aus Glas geben vermutlich venezianisches Geschirr wieder, das gleichzeitig auf Kreta benutzt wurde. Solche „realistisch“ und aktuell gedeckten Tische finden sich gelegentlich auf Kreta nicht nur in Abendmahlsszenen, sondern auch in Darstellungen der Philoxenia u.a.³⁹⁸

Wie auf Kreta finden sich in der byzantinischen Kunst verschiedene Typen des Abendmahls. Das Kompositionsschema von Kakodiki mit der kreisförmigen Anordnung der Apostel wird in der Monumentalmalerei seit Anfang des 14. Jhs. häufiger, es tritt jedoch in der Buchmalerei früher auf, beispielsweise im Tetraevangelium von Parma (Pal. 5, fol. 89v, Ende des 11. Jhs.).³⁹⁹ Somit folgt unser Bild einem aktuellen Bildtypus, dem auch die Darstellungen in der Nikitas-Kirche in Čučer (Anfang 14. Jh.)⁴⁰⁰ und im Theoskepastos-Kloster in Trapezunt (Anfang 15. Jh.)⁴⁰¹ angehören. In Trapezunt sitzt Petrus, einer älteren Tradition folgend, unmittelbar zu Rechten Christi, während er in Kakodiki in der unteren rechten Ecke sitzt.⁴⁰²

Der Maler von Kakodiki scheint also über die aktuellen ikonographischen Tendenzen informiert gewesen zu sein.

8. Verrat des Judas

Diese Szene erscheint neben dem Abendmahl an der Nordwand (H ΠΟΔΟΚΙΑ) und ist an mehreren Stellen durch Ablagerungen beschädigt (Abb. 198). Sie entwickelt sich in einer Berglandschaft. Die Bildmitte der hochformatigen Komposition nimmt die Gruppe mit Christus rechts und Judas links ein. Judas steht in Dreiviertelansicht vor der größeren Figur Christi und ist im Begriff ihn zu küssen. Halbkreisförmig hinter dieser Zweiergruppe sind Soldaten mit spitzen Helmen und erhobenen Lanzen angeordnet. Einer von ihnen greift Christus mit ausgestreckten Armen von rechts hinten an. In der oberen rechten und linken Ecke des Bildes sieht man je einen Hohenpriester in roter Tunika und dunkelrotem Kopftuch, die Fackeln hochhalten. Auch einer der Soldaten im oberen Teil der Komposition hält eine Fackel hoch. Weitere Hohenpriester bzw. Älteste stehen rechts im Bild hinter Christus. Die Apostel sind links eng beieinander in ängstlicher Haltung versammelt. Sie sind etwas kleiner dargestellt und scheinen fliehen zu wollen. Auch ihre Absonderung durch die felsige Landschaft ist ein Hinweis darauf, dass hier die Flucht der Jünger angedeutet werden soll. Schließlich kniet links im Vordergrund, nach dem Johannesevangelium (Joh 18:10), Petrus. Er ist nach links

³⁹⁴ Zur Ikonographie des Abendmahls siehe Millet, *Recherches*, 286–309; Schiller, *Ikonographie*, II, 41–42; E. LUCCHESI PALLI/L. HOFFSCHOLTE, *LCI* 1 (1968) 10–18 s.v. Abendmahl; Wessel, *Abendmahl*; vgl. Hermeneia, 104. Für Kreta siehe Kalokyris, *Kreta*, 70–71.

³⁹⁵ Bissinger, *Kreta*, 191–192, Nr. 161; Spatharakis, *Dated Wall Paintings*, 127–132.

³⁹⁶ Gerola/Lassithiotakis, *Elenco*, 60, Nr. 331.

³⁹⁷ Gerola/Lassithiotakis, *Elenco*, 65, Nr. 376.

³⁹⁸ Siehe dazu Vassilaki, *Alltagsleben*, 70–72. Für die Form der Kannen in Kakodiki konnte allerdings keine enge Parallele aus Venedig gefunden werden. Die Verwendung von Tafelgeschirr aus Milchglas ist allerdings in Italien oft anzutreffen. Vgl. R. BAROVIER MENTASTI u. a. (Hrsg.), *Mille anni di arte del vetro a Venezia*, Ausstellungskatalog, Venedig 1982.

³⁹⁹ Millet, *Recherches*, Abb. 608.

⁴⁰⁰ Hamann-Mclean/Hallensleben, *Serbien und Makedonien*, Bildband, 31–32, Abb. 237.

⁴⁰¹ Millet/Rice, *Trebizond*, 51, 119, Taf. XXII, 1.

⁴⁰² Die Szene im Theoskepastos-Kloster folgt somit einer in Kappadokien verbreiteten Tradition; siehe dazu Millet, *Recherches*, 295–296.

gewandt, blickt aber zurück auf Christus und ist im Begriff, mit einem Messer das Ohr des Malchus abzuschneiden. Der Segensgestus Christi gilt Malchus, dessen Ohr nach den Evangelienberichten von Christus geheilt wurde.⁴⁰³ Nur Christus und Petrus sind durch Nimben hervorgehoben.

Die Komposition vereint den Verrat mit der Gefangennahme Christi und der Malchusepisode. Die Flucht der Jünger wird, wie die Gefangennahme, nur angedeutet.⁴⁰⁴ Die Darstellung des Themas ist auf Kreta durch eine große Variationsbreite gekennzeichnet. In den meisten Fällen ist jedoch Christus in der Mitte, anders als in Kakodiki, nach links oder rechts gewendet, Judas gibt ihm den Verräterkuss, Schergen und Juden sind radial um diese zentrale Gruppe angeordnet und die Malchusepisode befindet sich in der rechten unteren Bildecke. Auch die Apostel erscheinen, wenn überhaupt, eher am rechten als am linken Bildrand.⁴⁰⁵ Alle genannten Elemente finden sich genau in dieser Anordnung z.B. in der Kirche des Hl. Onouphrios in Genna (Amari, 1329/30).⁴⁰⁶ Das Segnen Christi ist mehrfach belegt z.B. in der Georgskirche in Artos (Rethymnon, 1401).⁴⁰⁷ Eine weitere Gemeinsamkeit ist die „aktuelle“ Gewandung und Bewaffnung der bei dem Verrat anwesenden Schergen, die in westlicher Tracht erscheinen (vgl. die Szene des Kindermords).⁴⁰⁸ Die gleiche Platzierung der Gruppe Petrus-Malchus links in der Komposition ist auch in der Panagia in Myriokephala (Rethymnon, 12. Jh.)⁴⁰⁹ und in der Kirche des Soter in Kakodiki (15. Jh.)⁴¹⁰ anzutreffen. In beiden Kirchen ist jedoch Petrus nach rechts gedreht. Auch dort sind die Apostel nicht dargestellt.

In den anderen Kirchen der Werkstatt kommt das Thema des Verrats in der Johanneskirche in Margarites (1383)⁴¹¹ und in Hagia Trias in Hagia Trias vor. In Margarites ist nur die untere Bildhälfte erhalten, sie zeigt Judas links und die Malchusepisode, anders als in Kakodiki, rechts im Bild. Die Kirche der Hagia Trias in Hagia Trias⁴¹² zeigt große Ähnlichkeiten mit Kakodiki in der Wiedergabe der Militärtracht der Soldaten. Sie unterscheidet sich jedoch vor allem dadurch, dass Judas ein Stoffband um Christi Hals legt. Dies ist ein äußerst seltenes Detail, das auf Kreta in nur wenigen anderen Kirchen wiederkehrt,⁴¹³ und außerhalb Kretas in der Trapeza des Johannesklosters in Patmos (um 1200) belegt ist.⁴¹⁴

Während die verschiedenen Ereignisse der Evangelienberichte in den früheren Jahrhunderten in gesonderter Fassung bzw. zyklisch dargestellt wurden, setzte sich in der mittelbyzantinischen Zeit das Bildschema durch, in dem Verrat, Gefangennahme und Malchusepisode kombiniert auftreten. Das klassische Bildschema, das auch auf Kreta vorherrscht, unterscheidet sich von dem in Kakodiki dadurch, dass die Malchusszene in der Regel im unteren rechten Bildteil erscheint, und zwar unabhängig davon ob Christus nach links oder nach rechts gewandt ist. Des Weiteren sind die Apostel selten in die Komposition aufgenommen. Judas nähert sich von links oder von rechts, wobei es regionale Vorlieben gibt. In Kappadokien beispielsweise ist im Vergleich zu Kakodiki die Anordnung der Figuren der Zentralgruppe stets spiegelverkehrt.⁴¹⁵ Beispiele für eine der Erzengelkirche in Kakodiki ähnliche Anordnung der Hauptfiguren der Szene (Judas nähert sich Christus von links, Petrus und Malchus sind links unten im Vordergrund gezeigt) finden sich außerhalb Kretas – ohne dass dabei die ganze Komposition mit derjenigen in Kakodiki übereinstimmt – beispielsweise im Evangelistar Vat. gr. 1156 (Ende 11. Jh.), fol. 194v⁴¹⁶, in der Kirche des Hagios Theodoros Tsopaka in Mesa

⁴⁰³ Dass Christus in der Linken einen Rotulus hielt, ist anzunehmen, kann jedoch aufgrund des schlechten Erhaltungszustands nicht bestätigt werden.

⁴⁰⁴ Zur Ikonographie des Verrats des Judas siehe Millet, *Recherches*, 326–344; Schiller, *Ikonographie*, II, 62–66; J. THÜNER, *LCI* 4 (1972) 440–443 s.v. Verrat des Judas; Mouriki, *Nea Moni*, 201–204. Für Kreta siehe Kalokyris, *Kreta*, 85–86; Spatharakis, *Rethymnon*, 293–295. Vgl. Hermeneia, 104–105.

⁴⁰⁵ Kalokyris, *Kreta*, 85.

⁴⁰⁶ Kalokyris, *Kreta*, Taf. XXXVIII; Bissinger, *Kreta*, 135–136, Nr. 101, Abb. 100; Spatharakis, *Dated Wall Paintings*, 80, Abb. 68.

⁴⁰⁷ Spatharakis, *Rethymnon*, Taf. 6a und Abb. 38; Spatharakis, *Dated Wall Paintings*, Abb. 135.

⁴⁰⁸ Siehe dazu Stylianou, *Militarization*.

⁴⁰⁹ Spatharakis, *Rethymnon*, 148, Abb. 195.

⁴¹⁰ Zu dieser Kirche siehe Lassithiotakis, *Selino*, 348.

⁴¹¹ Spatharakis, *Dated Wall Paintings*, 124; Spatharakis, *Mylopotamos*, 218.

⁴¹² Spatharakis, *Rethymnon*, 21–24, Abb. 13.

⁴¹³ Die älteste bekannte Darstellung befindet sich in der oben erwähnten Kirche in Myriokephala. Für weitere Beispiele wie auch für die Deutung dieses Motivs siehe Spatharakis, *Hagia Trias*, 299–300; Spatharakis, *Rethymnon*, 22–23.

⁴¹⁴ Kominis, *Patmos*, Abb. 35 auf S. 94.

⁴¹⁵ Vgl. Restle, *Kleinasien*, II, Abb. 74, 181, 207, 236; III, 482.

⁴¹⁶ Millet, *Recherches*, Abb. 344.

Mani (Ende 13. Jh.),⁴¹⁷ in der hinter Christus zwei nimbierte Apostel stehen, wie auch in der oben erwähnten Darstellung in der Trapeza von Patmos (um 1200).⁴¹⁸ Letztere Darstellung zeigt Petrus und Malchus abge-sondert von den übrigen Figuren in einer Art Grotte.⁴¹⁹ Sie bietet außerdem eine Parallele für die unübliche Hinzufügung der Flucht der Apostel in die Komposition. Diese sind dort rechts im Bild abgebildet. Auch in der hervorragenden Darstellung des Themas im Protaton (Ende 13. Jh.)⁴²⁰ sind die fliehenden Apostel anzu-treffen, und sie sind ebenfalls im rechten Bildteil positioniert. Öfter als in anderen Regionen des byzantini-schen Kunstraumes findet sich dieses Element in den makedonischen Kirchen. Die Flucht der Apostel ist in der Peribleptos (Klemenskirche) in Ochrid (1294/5) im oberen linken Teil der Komposition platziert.⁴²¹ In Staro Nagoričino (1317/8) blicken sie dagegen, schon auf der Flucht, von rechts zur Szene des Verrats.⁴²²

Das Motiv des Schergen, der Christus von hinten ergreift, kehrt beispielsweise auch in der Kirche der Panagia Chrysaphitissa in Lakonien (1289/90)⁴²³ und in Poganovo (15. Jh.) in Bulgarien⁴²⁴ wieder. In der Kir-che des Erzengels Michael in Pedoulas (Zypern, 1474)⁴²⁵ tragen die Schergen sehr ähnliche Panzer wie in Kakodiki. Die westliche Militärtracht in der spätbyzantinischen Malerei, v.a. Wandmalerei, wirft Fragen auf: handelt es sich um einen rein ikonographischen Einfluss aus dem Westen, spiegelt sie die aktuelle Situation in den lateinisch besetzten Regionen wider, oder hat es eine semantische Funktion? Dieser Frage wird noch im zweiten Teil der Arbeit nachgegangen.

Die Darstellung von Kakodiki vertritt also einen seltenen Typus bezüglich der Anordnung der Figuren-gruppen und einiger Motive. Genaue Parallelen finden sich weder auf Kreta noch generell in der byzantini-schen Kunst. Auch in den Kirchen der Werkstatt, in denen unterschiedliche, teilweise außergewöhnliche Bildauffassungen gezeigt werden, findet sich keine Entsprechung.

9. Verspottung und Dornenkrönung Christi

Unter dem Verrat des Judas an der Nordwand erscheint die Darstellung der Verspottung und Dornenkrö-nung Christi (Abb. 199). Die Ablagerungen machen das Bild in vielen Details unlesbar. Christus mit Kreuz-nimbus steht in der Mitte der Komposition leicht nach links gedreht. Er trägt rote, perlengeschmückte Gewänder. Seine Rechte ist nicht sichtbar, in der Linken hält er einen dünnen Stab. Er ist von Spöttern umge-ben. Von rechts setzt ihm einer der Häscher in roter Tunika einen Kranz aus Dornen auf, ein weiterer steht im Hintergrund. Beide richten ihren Blick nach rechts. Auf der linken Seite steht vor Christus ein Hohe-priester in perlenbesetzter Tunika, darüber dunkelviolettem Mantel mit grüner Kapuze. Rechts hinter ihm ist eine Figur in roter, ärmelloser Tunika zu sehen. Links außen schließt ein Musiker an, der ein um den Hals gehängten Tambour schlägt. Ein weiterer kleiner Musikant nimmt den Platz in der linken unteren Bildecke ein. Nach rechts ist die Bildfläche durch Ablagerungen kaum erkennbar, aber zwei Speere, die vor der Tun-ika des Hohenpriesters nach rechts emporragen, könnten zu Christus verspottenden Soldaten gehören. Ana-log erscheint eine kahlköpfige Figur rechts im Vordergrund, allerdings ist wegen des schlechten Erhaltungs-zustandes nicht auszumachen, was sie tut. Je zwei zur Mitte gewandte Trompetenspieler sind am oberen Bildrand links und rechts im Hintergrund dargestellt, so dass ihre langen Trompeten oberhalb des Hauptes Christi erscheinen. In der oberen linken Ecke erscheint eine giebelgekrönte Architektur. Keine der Figuren um Christus hat Militärtracht an.

Das Thema der Verspottung Christi wird in der byzantinischen Kunst allgemein selten dargestellt.⁴²⁶ Das Grundschema bleibt konstant: Christus in (roten) Königsgewändern nimmt die Bildmitte ein, er wird von

⁴¹⁷ Drandakis, Mani, 43–44, Nr. 1, Abb. 11–12, Farbtaf. 2.

⁴¹⁸ Kominis, Patmos, Abb. 35 auf S. 94.

⁴¹⁹ Dieses außergewöhnliche Motiv wiederholt sich auch in einer Malerei des 12. Jhs. im Neophytos-Kloster in Paphos, Zypern; siehe Mango/Hawkins, Hermitage, 146, Abb. 29.

⁴²⁰ Panselinos, Abb. 74–76.

⁴²¹ Hamann-McClean/Hallensleben, Serbien und Makedonien, Bildband, 28–29, Abb. 164.

⁴²² Hamann-McClean/Hallensleben, Serbien und Makedonien, 34–36, Abb. 295.

⁴²³ Albani, Chrysaphitissa, 62–63, Taf. 32, 34b.

⁴²⁴ Grabar, Bulgarien, Taf. LVII, LX.

⁴²⁵ Stylianou, Cyprus, 335–336; Hein/Jakovljević/Kleidt, Zypern, Abb. 91.

⁴²⁶ Zur Ikonographie siehe Schiller, Ikonographie, II, 68f.; K. LASKE, LCI 4 (1972) 443–446 s.v. Verspottung Jesu; E. LUCCHESI PALLI/R. HAUSHER, LCI 1 (1968) 513–516 s.v. Dornenkrönung; für Kreta siehe Kalokyris, Kreta, 86–87; vgl. Hermeneia, 106–107.

Häschern und Spöttern kreisförmig umgeben. Die Zusammensetzung dieser verspottenden Gruppen variiert. Musizierende, bisweilen groteske Figuren gehören zu den Standardelementen der paläologischen Kompositionen und geben der Szene einen lebendigen Charakter. Meistens wird Christus die Dornenkrone aufgesetzt, die Verspottung wird also mit der Dornenkrönung zusammengezogen. Eine andere Variante zeigt zwei Gruppen von Spöttern symmetrisch angeordnet zu beiden Seiten Christi. Diesen Bildtypus vertritt auf Kreta die Szene in der Panagia-Kirche in Lambini (Hagios Basileios).⁴²⁷

In den verwandten Kirchen (Panagia in Anisaraki, Hagia Trias in Hagia Trias, Hagios Demetrios in Platanos, Hagios Ioannes in Margarites) wurde das Thema nicht verbildlicht. Vergleichbar zur Bildfassung von Kakodiki ist die Wiedergabe des Themas in der Kirche des Soter in Potamies (Pedias, letztes Viertel 14. Jh.).⁴²⁸ Kleidung und Haltung Christi stimmen weitgehend überein, und dort finden sich ebenfalls die Musikanten und die Trompetenspieler in der oberen Bildhälfte. Die Komposition ist jedoch figurenreicher und beinhaltet mehrere Musikanten mit verschiedenen Instrumenten, während die Hohenpriester fehlen. Die Figur, die Christus krönt, steht, anders als in Kakodiki, im linken Bildteil.⁴²⁹ Die größtenteils beschädigte Darstellung in der Panagia-Kirche in Smiles (Amari, Anfang 14. Jh.)⁴³⁰ hat mit Kakodiki die Anordnung der Figuren gemeinsam, weiterhin die Darstellung der Hohenpriester, die krönende Figur rechts im Bild, wie auch die vier Trompetenspieler im oberen Bildteil. Die Verspottungsszenen Kretas sind im Hinblick auf die dargestellten Musikinstrumente sehr interessant. So findet sich unter den Musikanten in Smiles ein Dudelsack-Spieler, und ein anderer in Potamies spielt ein Psalterium. Diese Realien reflektieren das Alltagsleben auf Kreta und geben eine Idee davon, welche Musikinstrumente zu der Zeit auf der Insel benutzt wurden.⁴³¹

Das Thema der Dornenkrönung Christi ist in der Kunst seit der frühchristlichen Zeit belegt. Dagegen wird die Verspottung erst im Mittelalter bildlich thematisiert. Im Mittelalter scheinen die Verspottung und Dornenkrönung Christi nur in bestimmten Regionen des byzantinischen Kunstkreises beliebt gewesen zu sein, v.a. in Makedonien, während sie in anderen Gebieten wie Kappadokien äußerst selten oder überhaupt nicht vorkommen. Während das Grundschema bis in die spätbyzantinische Zeit beibehalten wird, sind die Spötter und die musizierenden Figuren, die manchmal grotesk wirken, eine Zutat der paläologischen Zeit. Musikanten erscheinen beispielsweise in der Kirche des Nikolaos Orphanos in Thessaloniki (1310/20),⁴³² in Lesnovo (1346)⁴³³ und in Staro Nagoričino (1317/8).⁴³⁴ Es fällt auf, dass in den makedonischen Bildern Christus meistens frontal wiedergegeben ist. Die Trompetenspieler, wenn vorhanden, sind auf zwei reduziert. Christus trägt bereits die Dornenkrone, es wird also nicht der Moment festgehalten, in dem ein Spötter ihm die Krone aufsetzt. Dieses Motiv findet sich in wenigen Kirchen wie in Poganovo (15. Jh.) in Bulgarien.⁴³⁵ Regelmäßig sind im Vordergrund vor Christus kniende Soldaten zu sehen. Diese sind in Kakodiki aufgrund des schlechten Erhaltungszustandes nicht mit Sicherheit zu erkennen. Die oben erwähnten und andere makedonische Darstellungen des Themas zeigen außerdem Juden und Hohenpriester, die eigentlich zur ersten Verspottung gehören.⁴³⁶ In der Tradition der makedonischen Beispiele stehen die wenigen, meist postbyzantinischen Formulierungen des Themas auf Zypern, wie z.B. in der Kirche des Hl. Kreuzes von Agiasmati in Platanistasa (1494).⁴³⁷

Die Verspottungsszene der Erzengelkirche in Kakodiki gehört somit zu den seltenen Darstellungen des Themas in der kretischen und generell byzantinischen Kunst. Sie vertritt außerdem das einzige Beispiel

⁴²⁷ Zu dieser Kirche siehe Bissinger, Kreta, 129–130, Nr. 95. In der Kirche sind mehrere Freskenschichten erhalten, Bissinger bespricht die zweite Schicht, die er um 1320 datiert.

⁴²⁸ Ranoutsaki, Potamies, 86–87, Abb. 24.

⁴²⁹ Die Dornenkrönung ist also erkennbar, anders als bei Ranoutsaki, Potamies, 86–87 angegeben wird.

⁴³⁰ Spatharakis, Rethymnon, 129 Anm. 19 mit einer Datierung am Anfang des 14. Jhs.; Bissinger, Kreta, 165–166, Nr. 138, datiert die Malereien in die Mitte des 14. Jhs.

⁴³¹ Zum Alltagsleben auf Kreta anhand der Informationen, die den Fresken zu entnehmen sind, siehe Vassilaki, Alltagsleben.

⁴³² Tsitouridou, Nikolaos Orphanos, Taf. 39–40; Bakirtzis, Nikolaos Orphanos, Taf. 46.

⁴³³ Hamann-Mclean/Hallensleben, Serbien und Makedonien, Bildband, 37–38, Abb. 348; Gabelić, Lesnovo, Abb. 29.

⁴³⁴ Hamann-Mclean/Hallensleben, Serbien und Makedonien, Bildband, Abb. 302; Todić, Staro Nagoričino, Abb. 63–65.

⁴³⁵ Grabar, Bulgarien, Taf. LVIII.

⁴³⁶ Das erste Mal wurde Christus von den Juden verspottet, das zweite Mal, in Verbindung mit der Dornenkrönung, von den Soldaten; vgl. Schiller, Ikonographie, II, 68.

⁴³⁷ Stylianou, Cyprus, 194, Abb. 11a.

innerhalb der Werkstattgruppe. Die Ausgestaltung des Themas in Kakodiki übernimmt aktuelle, paläologische Bildelemente, scheint sie aber auf eigene Weise zu verarbeiten.

10. Kreuztragung (Helkomenos)

Die Darstellung des Helkomenos ist an der Nordwand neben der Verspottung Christi platziert (Abb. 199). Der Erhaltungszustand ist sehr schlecht, so dass Details der Komposition nicht beschrieben bzw. ikonographisch eingeordnet werden können. Die Szene entfaltet sich von links nach rechts. Man erkennt auf der rechten Seite einen kahlköpfigen Mann, wohl Simon aus Kyrene, der das Kreuz auf seinen Schultern trägt. Jesus folgt hinter ihm, vermutlich geführt von einem Soldaten. Es ist nicht zu erkennen, ob Christus mit einem Seil an den Händen gezogen wird und ob er die Dornenkrone trägt. Die Szene wird links und rechts von zwei Berglandschaften umfasst. Vor dem linken Berg im Hintergrund ist eine Gruppe von Juden (?), vor dem rechten Berg sind Soldaten mit Lanzen und spitzen Helmen zu sehen.

Das Thema des Helkomenos scheint auf Kreta häufiger dargestellt worden zu sein als die Verspottung und Dornenkrönung Christi.⁴³⁸ Unsere Szene gehört der Variante an, in der das Kreuz von Simon getragen wird. Bei den anderen beiden Hauptvarianten, die auf Kreta bekannt sind,⁴³⁹ wird in der ersten das Kreuz von Christus selbst getragen, gemäß dem Johannesevangelium,⁴⁴⁰ in der zweiten steht Christus vor dem schon aufgerichteten Kreuz.⁴⁴¹ Einen ganz seltenen Typus bietet eine unpublizierte Darstellung in der Kirche des Soter in Kakodiki (Anfang 15. Jh.): nicht nur trägt Jesus das Kreuz selbst, sondern vor ihm schreiten auch die beiden Schächer, die mit ihm zusammen gekreuzigt werden sollen, und zwar nur mit einem Lendenschurz bekleidet. Sie tragen ebenfalls jeder sein Kreuz.

In den anderen Kirchen der Gruppe wurde das Thema nicht dargestellt. Für den Bildtypus von Kakodiki finden sich auf Kreta mehrere Beispiele, die jedoch nur allgemein mit dem Bild von Kakodiki verglichen werden können, da hier Details im Bild nicht erkennbar sind. Diesem Bildschema folgen z.B. die Szene in der Erzengelkirche in Kapetaniana (Monofatsi, um 1430)⁴⁴², wie auch alle Bilder des Themas in den Kirchen, die von der Pagomenos-Werkstatt ausgeführt wurden, beispielsweise in der Kirche des Erzengels Michael in Kavalariana (1327/8),⁴⁴³ in der Kirche des Johannes des Evangelisten in Trachiniakos (Selino, 1328/9),⁴⁴⁴ in der Panagia in Prines oder in Hagios Konstantinos in Voutas (Abb. 123).⁴⁴⁵ Diese Bilder unterscheiden sich von dem in der Erzengelkirche in Kakodiki dadurch, dass sie im rechten Bildteil keine Soldaten aufweisen und dass sie sich bildparallel mit den Figuren des Zuges in einer Reihe hinter Christus entwickeln, während die Komposition von Kakodiki zwei Figurenebenen übereinander aufweist. Die linke Gruppe ist hinter Christus gemeint, wird aber in die Tiefe gestaffelt wiedergegeben. Außerdem ist Simon aus Kyrene in den Pagomenos- und anderen Kirchen nimbiert.⁴⁴⁶

⁴³⁸ Zur Ikonographie siehe Millet, *Recherches*, 362–379; N. VEIS, Ο Ελκόμενος Χριστός της Μονεμβασίας μετά παρεκβάσεων περί της αὐτοῦ Παναγίας της Χρυσοφτίσεως, in: *ByzJB* 10 (1933–34) 199–262; V. ΚΟΤΤΑ, Η εξέλιξις της εικονογραφικῆς παραστάσεως του Ελκομένου (Χριστοῦ) ἐν τῇ Χριστιανικῇ τέχνῃ, in: *ByzJB* 14 (1937/8) 245–267; Schiller, *Ikonographie*, II, 88–93; Katselaki, *Helkomenos*; H. LAAG/G. JÁSZAI, *LCI* 2 (1970) 649–653 s.v. Kreuztragung Jesu; B. WILK, Die Darstellung der Kreuztragung Christi und verwandter Szenen bis um 1300, Diss. Tübingen 1969; vgl. Kalokyris, *Kreta*, 87; Spatharakis, *Rethymnon*, 295–296. Für die Schilderung der Szene im Malerbuch von Athos siehe Hermeneia, 107.

⁴³⁹ Die systematischste Klassifizierung der Helkomenos-Szenen in der byzantinischen Kunst findet sich bei Katselaki, *Helkomenos*. Allerdings existieren auf Kreta weitere Varianten, die in dieser Arbeit nicht erwähnt werden.

⁴⁴⁰ So beispielsweise in der Panagia Gouverniotissa bei Potamies (Pedias, letztes Viertel 14. Jh.); Katselaki, *Helkomenos*, 184, Abb. 12; zum Stil der Malereien dieser Kirche siehe Bissinger, *Kreta*, 146–147, Nr. 110 mit einer Datierung um 1340.

⁴⁴¹ Beispielsweise in der Panagia in Roustika (Rethymnon, 1390/1; Spatharakis, *Rethymnon*, 188–189, Taf. 20b, Abb. 247) und in der Georgiskirche in Artos (1401; Spatharakis, *Rethymnon*, 55–58, Abb. 39). Dass dieser Typus ebenfalls zum Bildthema des Helkomenos zählt, beweisen die begleitenden Inschriften wie auch die Tatsache, dass Christus in vielen dieser Szenen tatsächlich gezogen wird; siehe dazu auch Katselaki, *Helkomenos*, 167.

⁴⁴² Bissinger, *Kreta*, 229, Nr. 206, Abb. 191.

⁴⁴³ Spatharakis, *Dated Wall Paintings*, 73–74; Lymberopoulou, *Kavalariana*, Abb. 19.

⁴⁴⁴ Spatharakis, *Dated Wall Paintings*, 76–77.

⁴⁴⁵ Lassithiotakis, *Selino*, 160.

⁴⁴⁶ Millet, *Recherches*, 363 erklärt den Nimbus des Simon dadurch, dass er zu den 70 Aposteln gezählt wurde. Seine Behauptung, dieses Element sei der byzantinischen Kunst fremd, trifft allerdings nicht zu. Katselaki, *Helkomenos*, 170, Anm. 22, behauptet, die Darstellung Simons mit Nimbus sei ziemlich selten und beschränkte sich hauptsächlich auf kappadokische Denkmäler. Dies ist ebenfalls zu relativieren, da es auf Kreta mehrere Helkomenos-Szenen mit nimbiertem Simon gibt.

Die Komposition von Kakodiki entspricht dem Typus 1a der Klassifizierung von Katselaki.⁴⁴⁷ Vergleichbar mit Kakodiki sind mehrere Kompositionen in Makedonien und Zypern, beispielsweise die Szenen in Nagoriča,⁴⁴⁸ in der Nikolaoskirche in Prilep (1298)⁴⁴⁹ und in Poganovo (15. Jh.),⁴⁵⁰ wie auch in der Kirche des Hl. Herakleidios, Kloster des Johannes Lampadistis in Kalopanayiotis (ca. 1400)⁴⁵¹ und in der Hl. Paraskevi-Kirche in Geroskipos (15. Jh.),⁴⁵² beide auf Zypern.

Wie bereits betont, kann der Darstellungstypus nur allgemein verglichen werden, da unsere Szene in den Details nicht erkennbar ist. Er folgt einem geläufigen Schema, das in seinen Hauptelementen in der kretischen und außerkretischen Kunst belegt ist. Da keine andere Kirche der Werkstatt das Thema in ihrem Bildprogramm enthält, sind Vergleiche innerhalb der Gruppe und Aussagen über die Arbeitsweise der Werkstatt anhand dieses Bildthemas nicht möglich.

11. Kreuzigung

Die Kreuzigungsszene im nördlichen Teil des Tonnengewölbes befindet sich in einem äußerst schlechten Zustand. Besonders vom Körper Christi im Bildzentrum ist fast nichts mehr zu erkennen. Er wird von zwei weiteren Gekreuzigten, Gestas und Dysmas, flankiert, von denen der Linke einen Nimbus hat. Ihre Arme sind über dem Querbalken des Kreuzes auf den Rücken gebunden, nur ihr Oberkörper ist sichtbar. Links vom Kreuz Jesu fliegt ein Engel. Ebenfalls links im Bild steht die Gottesmutter Maria, die ihre linke Hand trauernd an die Wange führt, in Begleitung von weiteren Frauenfiguren. Im Vordergrund ist eine kleine Soldatenfigur, Longinus,⁴⁵³ mit einem runden Schild erkennbar, der die Lanze an die Brustseite Christi führt. Am äußeren rechten Bildrand ist Centurio nimbiert mit Schild und Schwert zu erkennen. Er erhebt die Rechte, wodurch sein Ausspruch *Wahrlich dieser ist Gottes Sohn gewesen* (Mt. 27:54; Mk. 15:39; Lk 23:47) verbildlicht wird. Hinter ihm ist mindestens ein weiterer Soldat auszumachen. Eine niedrige Architektur, die Mauer von Jerusalem, bildet den Hintergrund der Darstellung.

Die zwei Hauptvarianten des Kreuzigungsbildes auf Kreta zeigen entweder eine einfache Version mit reduzierter Figurenanzahl, beschränkt meistens auf Christus am Kreuz, Maria und Johannes, oder einen komplexeren Typus mit den begleitenden Frauen, den Schergen und Centurio, in dem das erzählerische Element vorherrscht. Innerhalb dieser zweiten Variante gibt es verschiedene Stufen der Ausführlichkeit von narrativen Elementen. So werden in den Bildern des erweiterten Typus sehr häufig die Schergen Longinus und Stephaton ausgelassen, und es erscheint nur der fliegende Engel, z.B. in Panagia in Prasses (Rethymnon, ca. 1300).⁴⁵⁴ Die Positionierung der einzelnen Figuren kann zudem variieren. Die Komposition von Kakodiki folgt mit der Drei-Kreuze-Gruppe einem selteneren Darstellungstypus in der Ikonographie des Themas.⁴⁵⁵

Gestas und Dysmas erscheinen auch im Kreuzigungsbild der Panagia-Kirche in Roustika (Rethymnon, 1390/1).⁴⁵⁶ Auch die Panagia Gouverniotissa in Potamies (Pedia, letztes Viertel 14. Jh.)⁴⁵⁷ bietet ein Beispiel für diesen Bildtypus, wobei hier die Gekreuzigten ganzfigurig zu sehen sind. Die Reste des oberen Teils der Kreuzigungsszene im Parekklesion der Panagia-Kirche in Spina (14. Jh.)⁴⁵⁸ lassen vermuten, dass auch dort der gleiche Grundtyp vorlag.

⁴⁴⁷ Katselaki, Helkomenos, 170–181 mit Beispielen und Literatur.

⁴⁴⁸ Millet, Recherches, 364, Abb. 386.

⁴⁴⁹ Millet/Frolow, Yougoslavie, III, Taf. 24, 3.

⁴⁵⁰ Grabar, Bulgarie, Taf. LVIII.

⁴⁵¹ Stylianou, Cyprus, 301, Abb. 178.

⁴⁵² Hein/Jakovljević/Kleidt, Zypern, 118, Abb. 118.

⁴⁵³ Es gibt bei vielen Denkmälern eine Verwechslung der Namen des Centurio und des Longinus. So wird oft sowohl auf Kreta als auch in anderen Regionen Centurio inschriftlich als Longinus bezeichnet; siehe beispielsweise das Bild in der Kirche der Anargyroi in Kepoula, Mani (1265): Drandakis, Mani, 328.

⁴⁵⁴ Spatharakis, Rethymnon, 164, Abb. 214.

⁴⁵⁵ Zur Ikonographie der Kreuzigung siehe Millet, Recherches, 396–460; Schiller, Ikonographie, II, 98–176; Wessel, Kreuzigung; E. LUCCHESI PALLI/G. JÁSZAI, LCI, 2, 606–642 s.v. Kreuzigung Christi; P. MASER, Zur Entstehung des Kreuzigungsbildes, Diss. Halle 1970. Für Kreta siehe Kalokyris, Kreta, 71–74; Spatharakis, Rethymnon, 297–299. Vgl. Hermeneia, 107.

⁴⁵⁶ Spatharakis, Rethymnon, 189, Abb. 248.

⁴⁵⁷ Chatzidakis, Rapports, Taf. 7; Bissinger, Kreta, 146–147, Nr. 110, Abb. 111.

⁴⁵⁸ Tsamakda, Kreuzauffindungslegende, 156–157.

Am besten entspricht der Darstellung in Kakodiki die Szene in der Kirche der Panagia in Anisaraki (Abb. 258), die der gleichen Werkstatt zugeordnet wird.⁴⁵⁹ Die Darstellung ist gut erhalten und wiederholt die Komposition von Kakodiki in allen Details. Christus hängt mit leicht nach links gebogener Hüfte und einem Lendentuch am Kreuz, sein Haupt ruht mit geschlossenen Augen nach links auf der Schulter. Longinus steht auf der linken Seite in kleineren Proportionen, rechts steht symmetrisch zu ihm und ebenfalls kleiner ein alter Mann mit Glatze in kurzer Tunika, Stephaton, der ein Rohr mit einem Schwamm hochhält. Hinter ihm erscheint Johannes im Trauergestus. Diese Figuren sind wohl auch im zerstörten Teil der Szene in Kakodiki zu ergänzen, wie ferner die Personifikationen von Sonne und Mond über dem Kreuz Jesu. Die Kreuzigung in Hagia Trias (Abb. 248)⁴⁶⁰ im gleichnamigen Dorf unterscheidet sich von diesen beiden Darstellungen durch das Fehlen der flankierenden Schächer. Der Körper Jesu ist außerdem aufgerichtet und nicht so zusammenengesackt wie in Kakodiki und Anisaraki. Ansonsten kann eine gemeinsame Vorlage vermutet werden. Die Kreuzigung in der Westwand der Demetrioskirche in Platanes (1372/3) ist im Zentrum zerstört,⁴⁶¹ soweit erkennbar waren jedoch Gestas und Dysmas nicht dargestellt. Die Kirche in Margarites hat keine Kreuzigung im erhaltenen Bildprogramm.

Die Darstellung von Kakodiki folgt dem vielfigurigen Schema mit dem hängenden Körper Christi, das im 14. Jh. sehr beliebt ist. Alle Elemente der Ikonographie finden sich in der Kunst der paläologischen Zeit, manche sind schon seit frühchristlicher Zeit nachweisbar. So sind die Darstellung der Kreuzigung Jesu zusammen mit den beiden Schächern, die Personifikationen von Sonne und Mond und die beiden Schergen bereits im Rabbula-Codex (Florenz, Bibl. Laur. Plut. I 56, fol. 13r, obere Zone) aus dem 6. Jh. belegt.⁴⁶² In den folgenden Jahrhunderten ist der Typus sporadisch anzutreffen. Weitere Beispiele geben das Tetraevangeliar Athos, Iberon 5, fol. 214v (13. Jh.) und die rudimentär erhaltene Darstellung in der Westwand der Kirche des Hagios Nikon in Zaglanikianika auf Kythera (13. Jh.).⁴⁶³ Im Bild von Hagios Nikon erscheint das Motiv der Schächer, deren Arme über den Kreuzbalken gebunden sind, was bereits auf einer Sinai-Ikone aus dem 8. Jh. nachweisbar ist.⁴⁶⁴ Es findet sich ferner in Kappadokien, wo dieser komplexe Typus häufig begegnet.⁴⁶⁵ Ein gut erhaltenes Beispiel schmückt ausnahmsweise die zentrale Apsis der Tokali Kilise in Göreme (10. Jh.).⁴⁶⁶ Im 14. Jh. findet sich der Bildtypus beispielsweise in Gračanica (um 1320).⁴⁶⁷ Außer den Gekreuzigten, die Christus flankieren, die dort jedoch in voller Größe abgebildet sind, steht die Darstellung des Longinus dem Bild in Kakodiki sehr nahe. Auch die Peribleptos in Mistra (1360/70)⁴⁶⁸ bringt das Thema mit vielen erzählerischen Motiven und zeigt die Schächer kleiner proportioniert im Hintergrund.

Die figurenreiche Darstellung in Kakodiki bringt also eine weniger verbreitete Kreuzigungsvariante, die sich jedoch gut in die gleichzeitige byzantinische Kunst einordnen lässt, auch wenn ihr keine Komposition genau entspricht. Von den verwandten Kirchen der Gruppe steht die Darstellung in Anisaraki dem Kakodiki-Bild am nächsten.

12. Threnos

Im nördlichen Teil des Tonnengewölbes ist unterhalb der Kreuzigungsszene die Darstellung der Beweinung Christi angebracht (Abb. 200). Die Szene ist in einem so schlechten Erhaltungszustand, dass eine ikonographische Einordnung nur beschränkt möglich ist. Erkennbar ist nur der Körper Christi, der von links

⁴⁵⁹ Lassithiotakis, Selino, 194–195, Zeichnung 68b. Die Rekonstruktion von Lassithiotakis ist teilweise falsch; es erscheint über Longinus keine Frau als Personifikation der Ecclesia, sondern ein fliegender Engel mit einem Gefäß.

⁴⁶⁰ Spatharakis, Rethymnon, 24, Abb. 14.

⁴⁶¹ Maderakis, Platanes, 84.

⁴⁶² Sörries, Buchmalerei, Textband, 98, Bildband, Taf. 57, 13a. Zur Datierung der Miniaturen siehe M. BERNABÒ (Hrsg.), *Il tetraevangelo di Rabbula Firenze Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. I. 56. L'illustrazione del Nuovo Testamento nella Siria del VI secolo*, Rom 2008, 16–21. Der Text wurde laut Subskription im Jahr 586 geschrieben, die Vollblattminiaturen wurden anderen Codizes des 6. Jhs. entnommen.

⁴⁶³ Chatzidakis/Bitha, Kythira, 264, Nr. 32, Abb. 9.

⁴⁶⁴ Wessel, Kreuzigung, 22–23, Abb. auf S. 27.

⁴⁶⁵ Zur Ikonographie des Themas in Kappadokien siehe Jolivet-Lévy, *Cappadoce médiévale*, 222–224.

⁴⁶⁶ Jolivet-Lévy, *Cappadoce médiévale*, Taf. 30. Für eine Datierung der Fresken ins 13. Jh. Siehe H. WIEMER-ENIS, *Die Wandmalerei einer kappadokischen Höhlenkirche: die Neue Tokali in Göreme*, Frankfurt 1993.

⁴⁶⁷ Hamann Mc Lean/Hallensleben, *Serbien und Makedonien*, Bildband, Abb. 330.

⁴⁶⁸ Millet, Mistra, Taf. 117.

nach rechts auf dem Schoss der auf einem Steinblock sitzenden Gottesmutter liegt, wobei diese nur schemenhaft zu erahnen ist. Ferner sind zwei stehende, nimbierte Figuren rechts und eine leicht gebeugte Figur, die mit einem weißen Tuch die Beine Christi stützt, links der zentralen Gruppe auszumachen.

Diese Angaben reichen aus, um den Bildtypus zu bestimmen. Die Komposition scheint analog zur Threnos-Darstellung in der Panagia-Kirche in Anisaraki (Abb. 257)⁴⁶⁹ gestaltet zu sein, die als Werk der gleichen Werkstatt gilt. Dort erscheint in der Bildmitte Maria, die den Leichnam Christi in ihrem Schoss hält. Dabei sitzt sie auf dem Lithos. Sie ist von trauernden Männern und Frauen umgeben. Joseph von Arimathäa hält ein weißes Tuch unter die Beine Christi. Im Hintergrund steht das Kreuz flankiert von zwei Hügeln. Der Maler verwendet also in beiden Kirchen grundsätzlich das gleiche Bildschema. Diesem ist auch die Szene in der Kirche der Hagia Trias in Hagia Trias (Abb. 249) verpflichtet, die sich jedoch in einigen Details von den ersten beiden Darstellungen unterscheidet.⁴⁷⁰ In Hagia Trias küsst Johannes die Hand Christi, die Frau (Maria Magdalene?) links von ihm ist frontal mit einer Geste der Verzweiflung wiedergegeben und Nikodemos ganz links im Bild, hinter Joseph von Arimathäa, trägt die Leiter der Kreuzabnahme. Zudem sind unter dem Kreuzbalcken die Personifikationen des Mondes und der Sonne abgebildet. Wenig variiert erscheint die gleiche Komposition auch in der Johanneskirche in Margarites (1383) (Abb. 242).⁴⁷¹ Die Darstellung der Demetrioskirche in Platanos (1372/3)⁴⁷² behält das gleiche Grundschema bei, die Anzahl der Figuren ist jedoch hier reduziert (Abb. 237). Als wichtiger Unterschied ist der Umstand zu nennen, dass der ganze Leichnam Christi von Leichentüchern umhüllt ist, ein Element, dass der Ikonographie der Grablegung Christi entnommen wurde.

Dem gleichen Schema ist auch die Darstellung in der Johanneskirche in Selli (1411)⁴⁷³ verpflichtet, von der allerdings nur der obere Teil der Komposition erhalten ist. Auch in der Kirche des Hl. Stephanos in Kastri (Koukoumos) (Mylopotamos, 1391) sitzt Maria auf dem Lithos und küsst Christus auf ihrem Schoss.⁴⁷⁴ Dieser Bildtypus bildet eine seltene Variante des Themas auf Kreta und generell in der byzantinischen Kunst.⁴⁷⁵ Er kombiniert den geläufigen, seit dem 12. Jh. bekannten Typus, bei dem der Leichnam Christi auf dem Boden liegt, mit dem Lithos, dem Salbungsstein. I. Spatharakis hat gezeigt, wie ein historisches Ereignis, die Translation der berühmten Reliquie 1170 von Ephesos nach Konstantinopel durch Kaiser Manuel I. Komnenos (1143–1180), die Ikonographie der Beweinung Christi entscheidend beeinflusste.⁴⁷⁶ Die älteste kretische Darstellung, die Christus auf dem Lithos zeigt, findet sich in der Nikolaoskirche in Kyriakoselia (Apokoronas, Ende 12. Jh.).⁴⁷⁷ Um 1200 dürfte eines der ältesten Beispiele außerhalb Kretas zu datieren sein, der Threnos in der Trapeza auf Patmos.⁴⁷⁸ Wenn man annimmt, dass der Lithos bald nach dem historischen Ereignis in Konstantinopel die Ikonographie des Themas bereicherte,⁴⁷⁹ dann belegt das kretische Beispiel in Kyriakoselia eine schnelle Rezeption und Verbreitung des konstantinopolitanischen Vorbildes. Im 14. Jh. führen eine Reihe von Denkmälern diese Tradition weiter und zeigen den Leichnam Christi von links nach rechts gerichtet auf dem Lithos, wie beispielsweise in der Anastasis-Kirche in Veroia (1315),⁴⁸⁰ in Hagios Nikolaos Orphanos in Thessaloniki (1310/20)⁴⁸¹ oder in der Erlöserkirche in Kučevište (um 1330).⁴⁸² Dabei umarmt die Gottesmutter den Leichnam von hinten.

⁴⁶⁹ Lassithiotakis, Selino, Abb. 261.

⁴⁷⁰ Spatharakis, Hagia Trias, 302–307; Spatharakis, Rethymnon, 25–27, Taf. 3b.

⁴⁷¹ Spatharakis, Dated Wall Paintings, 125, Abb. 113; Spatharakis, Mylopotamos, 220, Abb. 332.

⁴⁷² Maderakis, Platanos, 83–84; Spatharakis, Dated Wall Paintings, 119, 120.

⁴⁷³ Spatharakis, Rethymnon, 245.

⁴⁷⁴ Spatharakis, Dated Wall Paintings, 143; Spatharakis, Mylopotamos, 195–196, Abb. 295–296.

⁴⁷⁵ Zur Ikonographie der Beweinung Christi siehe Millet, *Recherches*, 489–516; Weitzmann, *Threnos*, I, 476–90; E. LUCCHESI PALLI, *LCI* 1 (1968) 278–282 s.v. *Beweinung Christi*; Schiller, *Ikonographie*, II, 181–195; Velmans, *Peinture*, 102ff.; Spatharakis, *Threnos*; zu den literarischen Quellen siehe ausführlich Maguire, *Art and Eloquence*, 91–108; Für Kreta siehe Kalokyris, *Kreta*, 88–89; Spatharakis, *Rethymnon*, 300–302; vgl. Hermeneia, 109.

⁴⁷⁶ Spatharakis, *Threnos*. Für die ikonographischen Varianten des neuen Typus siehe Spatharakis, *Threnos*, 232–233, 245–247.

⁴⁷⁷ Spatharakis, *Rethymnon*, 25. Zur Kirche siehe Lassithiotakis, *Apokoronas*, 469; Bissinger, *Kreta*, 66–67, Nr. 15 mit einer Datierung 1200/30.

⁴⁷⁸ Spatharakis, *Threnos*, 231–232, Abb. 6; Spatharakis, *Rethymnon*, 26; Kominis, *Patmos*, Abb. 37 auf S. 96.

⁴⁷⁹ Siehe dazu Spatharakis, *Threnos*, 231.

⁴⁸⁰ Pelekanidis, *Kalliergis*, 5760, Taf. 28.

⁴⁸¹ Bakirtzis, *Nikolaos Orphanos*, Taf. 51.

⁴⁸² Durić, *Jugoslawien*, Abb. 59. Weitere Beispiele finden sich bei Spatharakis, *Threnos*.

Eine auf dem Lithos sitzende Gottesmutter zeigt das Bild in der Nikolaoskirche in Prilep (1298).⁴⁸³ Die Komposition unterscheidet sich jedoch in mehreren Aspekten von den kretischen Beispielen: der Lithos ist viel länger; der Leichnam Christi ist von links nach rechts angeordnet und liegt zum größten Teil auf dem Lithos, während er auf Kreta auf dem Schoß der Gottesmutter liegt, die sich nach vorne beugt, um Christus zu küssen. Das Motiv des Joseph, der das Leichentuch unter die Füße Christi hält, fehlt in Prilep. Für die kretische Variante finden sich keine byzantinischen Parallelen außerhalb der Insel. Dagegen ist die ikonographische Nähe zur Pietà, die sich im Westen aus dem Bild der Beweinung herausgelöst hat, offensichtlich. Außer der isolierten Darstellung von Maria und Christus ist als weiterer Unterschied der fast aufgerichtete Körper Christi zu nennen. Einen westlichen Einfluss bei den kretischen Beweinungsdarstellungen vermutet Spatharakis⁴⁸⁴, da die sitzende Gottesmutter auf dem Lithos in der italienischen Kunst des 13. und 14. Jhs. häufig anzutreffen ist, in der byzantinischen Kunst jedoch kaum. In Venedig, wo die direkte Quelle des Einflusses für die kretischen Bildformulierungen zu vermuten wäre, findet sich eine der Darstellung in Prilep ähnliche Szene in der Cappella Orlandini der Apostelkirche (13./14. Jh.).⁴⁸⁵ Vergleichbar ist auch die Threnos-Darstellung eines Diptychons in der Pinakothek von Perugia, das die Anordnung der kretischen Beispiele wiederholt.⁴⁸⁶

Die angeführten kretischen Beispiele, mit der speziellen Form der auf dem Salbungsstein sitzenden Gottesmutter und dem Leichnam Christi von rechts nach links, datieren alle von ca. 1350/1400 und sind miteinander auch stilistisch verwandt. Insofern handelt es sich hier um eine lokale, werkstattsspezifische ikonographische Besonderheit, die fremde (westliche) ikonographische Anregungen verarbeitet.

13. Anastasis

Die sehr stark beschädigte Darstellung der Höllenfahrt Christi ist rechts neben der Threnos-Szene angebracht (Abb. 201). Zu erkennen sind lediglich die Christusfigur in der Bildmitte, die Umrisse zweier Hügel links und rechts im Hintergrund und einige Nimben der Gerechten davor. Christus ist von einer Mandorla umgeben und beugt sich nach links, wo Adam zu ergänzen ist, die Anastasis gehört demnach dem Katabasis-Typus an. Wegen des sehr schlechten Erhaltungszustandes können nur Vergleiche sehr allgemeiner Natur gemacht werden.

Die Darstellungsweise der Höllenfahrt Christi folgt hier einer der beiden auf Kreta und generell in der byzantinischen Kunst üblichen Hauptvarianten.⁴⁸⁷ Die Höllenfahrt in unserer Kirche ist dem Schema der Katabasis (Descensus) verpflichtet; in der anderen beugt sich Christus nicht zu Adam nieder, sondern er zieht ihn in einer Kontrapoststellung nach sich aus dem Grab heraus, während er in der Linken das Kreuz hält. Diese stärker triumphierende Darstellungsweise ist auf Kreta beispielsweise in der Panagia-Kirche in Lambiotes (Amari, Mitte 14. Jh.)⁴⁸⁸ anzutreffen. Dem gleichen Grundschema ist auch die Darstellung in der Isidoros-Kirche in Kakodiki verpflichtet (1420/1).⁴⁸⁹

Alle verwandten Kirchen, in denen das Thema vorkommt, wiederholen die Anastasis im Katabasis-Typus und bieten untereinander ähnliche Darstellungen, so die Hagia Trias im gleichnamigen Dorf (Abb. 250),⁴⁹⁰ die Johanneskirche in Margarites (1383),⁴⁹¹ die Demetrioskirche in Platanes (1372/3)⁴⁹² und die Kirche der

⁴⁸³ Millet/Frolow, Yougoslavie, Taf. 26, 1.

⁴⁸⁴ Spatharakis, Threnos, 245 mit Beispielen.

⁴⁸⁵ R. PALUCHINI, *La pittura veneziana del Trecento*, Venedig und Rom 1964, 80, Abb. 258; Venezia e Bizanzio, Ausstellungskatalog Venedig 1974, Nr. 110 [M. MURARO].

⁴⁸⁶ Millet, *Recherches*, Abb. 553.

⁴⁸⁷ Zur Ikonographie der Anastasis, siehe E. LUCCHESI PALLI, RBK 1 (1966) 142–148 s.v. Anastasis; E. LUCCHESI PALLI, LCI 2 (1970) 322–331 s.v. Höllenfahrt Christi; R. LANGE, *Die Auferstehung*, Recklinghausen, 1966.; Schiller, *Ikonographie*, III, 41–66; A.D. KARTSONIS, *Anastasis. The Making of an Image*, Princeton 1986; vgl. J. DECKERS, Gnade für Hades? Beobachtungen am Bild der Anastasis, in: JbAC 50 (2007) 123–138. Zur Darstellung des Themas in den Kirchen Kretas, siehe Kalokyris, Kreta, 74–79; Spatharakis, Rethymnon, 302.

⁴⁸⁸ Kalokyris, Kreta, Taf. XXV, XXVI. Zum Stil siehe Bissinger, Kreta, 157–158, Nr. 125.

⁴⁸⁹ Maderakis, Kakodiki, 98–100, Taf. 44a.

⁴⁹⁰ Spatharakis, Rethymnon, 27, Abb. 15.

⁴⁹¹ Spatharakis, Rethymnon, 27; Spatharakis, *Dated Wall Paintings*, 124; Spatharakis, *Mylopotamos*, 221, Abb. 422.

⁴⁹² Maderakis, Platanes, 83.

Panagia in Anisarakí (Abb. 253).⁴⁹³ Die Szenen in den beiden letztgenannten Kirchen sind verglichen mit Kakodiki spiegelverkehrt, ferner ist Christus in Platanos nicht von einer Aureole umgeben. In Anisarakí trägt Christus ein Kreuz, was für die Ikonographie des Anabasis-Typus charakteristisch ist. In Kakodiki ist derzeit kein Kreuz auszumachen. In den genannten Bildern variieren ferner Anzahl und Platzierung der erretteten Voreltern und Gerechten: meistens erscheinen Adam und Eva links und rechts im Bild, Christus wendet sich also nur Adam zu, um ihn aus dem Sarkophag herauszuziehen. Die Propheten und die anderen Figuren tauchen mal hinter Eva, mal hinter Adam auf.

Der Typus des Descensus findet sich in der byzantinischen Kunst seit der mittelbyzantinischen Zeit und wird in der paläologischen Zeit beliebter. Die Darstellung Christi in der Mandorla ist ebenfalls im 14. und 15. Jh. mehrmals nachweisbar und bildet keine paläologische Erfindung,⁴⁹⁴ sondern beherrschte die Ikonographie des Themas schon früher, z.B. im Kappadokien des 10. Jhs.⁴⁹⁵ Der Aufbau und die Grundelemente der Szene sind auch in der Peribleptos in Mistra (1360/70)⁴⁹⁶ anzutreffen, mit dem Unterschied, dass die Komposition dort eine größere Figurenanzahl aufweist. Vergleichbar dem Bild von Kakodiki ist auch die Darstellung in der Nikolaoskirche in Kakopetria (Malereischicht aus dem Ende 13./Anfang 14. Jh.)⁴⁹⁷ und in der Apostelkirche in Thessaloniki (Anfang 14. Jh.), in der Christus auch mit einer Gloriole erscheint.⁴⁹⁸ Dort hält Christus das Kreuz statt des üblichen Rotulus, und die Komposition ist figurenreicher gestaltet. Parallelen aus dem 15. Jh. bieten außerdem manche makedonischen Kirchen, wie beispielsweise die Georgiskirche in Godivje.⁴⁹⁹

Die Bildformulierungen in der hier untersuchten Kirchengruppe folgen somit einer geläufigen und aktuellen Bildfassung, die auf eigene, einfachere Weise umgesetzt wird. Alle Kompositionen ähneln sich in den Grundelementen und im Aufbau. Gewisse Bildelemente sind austauschbar und tauchen in unterschiedlichen Kombinationen auf, so dass alle Bilder dem gleichen Grundtypus folgen, keines jedoch exakt den anderen wiederholt.

14. Koimesis

Die Koimesisszene ist an der Südwand unter der Darstellung des Kindermordes platziert (Abb. 202). Aufgrund der Öffnung eines Fensters in jüngerer Zeit ist der größte Teil der Komposition zerstört. Nur die untere Bildzone und ein schmaler Streifen rechts sind erhalten. Zwei Apostel stehen links vom Sterbelager Mariens, das das Zentrum der Komposition einnimmt. Rechts von der Bahre stehen sechs Apostel und dahinter zwei Bischöfe. Alle sind nimbiert. Die Bischöfe tragen weiße karierte Phelonia und Omophoria und halten Rotuli. Der linke hat einen langen, braunen, spitzen Bart und kann durch den in seinem Nimbus geschriebenen Anfangsbuchstabe seines Namens T mit Timotheus, dem Priester von Jerusalem, identifiziert werden. Er wird in den Koimesis-Darstellungen als Bischof wiedergegeben. Der andere Hierarch ist kahlköpfig und hat ebenfalls einen langen, spitzen Bart. Der Buchstabe Δ in seinem Nimbus und sein Gesichtstypus lassen vermuten, dass es sich um Dionysios Areopagites handelt, der in den Quellen als Teilnehmer des Begräbnisses überliefert ist.⁵⁰⁰ Sichtbar ist auch ein schmaler Streifen der Mandorla, die Christus umgab. Im unteren Teil der Komposition ist vor der Bahre die Jephonias-Episode dargestellt. Ein Engel in Militärtracht links ist im Begriff mit einem großen Schwert die Hände des Juden Jephonias abzuschlagen. Dieser hebt seine Hände hoch und greift nach der Bahre. Er trägt grüne Tunika und roten Mantel. Die Füße zwei weiterer Apostel sind links des Engels noch sichtbar.

Die Komposition bewahrt so weit erkennbar die Grundelemente der traditionellen spätbyzantinischen Koimesis, mit der Anordnung des Sterbebettes von links nach rechts, seiner Flankierung von den Aposteln,

⁴⁹³ Kalokyris, Kreta, Taf. XXVII, 1.

⁴⁹⁴ Eine Erfindung der Paläologenzeit nennt die Einführung der Mandorla Stephan, Apostelkirche, 73.

⁴⁹⁵ Zur Ikonographie des Themas in Kappadokien, siehe Jolivet-Lévy, Cappadoce médiévale, 225–226; vgl. 226–253.

⁴⁹⁶ Millet, Mistra, Taf. 116.

⁴⁹⁷ Stylianos, Cyprus, 65–66.

⁴⁹⁸ Stephan, Apostelkirche, 71–74, Abb. 9.

⁴⁹⁹ Subotić, Ochrid, Zeichnung 9.

⁵⁰⁰ In Dormitionem S. Mariae, PG 97, 1061, werden vier Hierarchen erwähnt, die hier dargestellten Timotheos und Dionysios Areopagites, wie auch Jakobus, der Bruder des Herrn, und Hierotheos von Athen.

der Hinzufügung von mindestens zwei Hierarchen und der Hinzufügung der Jephonias-Szene.⁵⁰¹ Diese basiert auf dem apokryphen Evangelium des Ps.-Joh 46–47 und erscheint in Koimesis-Darstellungen ab dem 13. Jh. Von den kretischen Beispielen sei hier die Stephanoskirche in Drakona (Kissamos, um 1390)⁵⁰² genannt, in der die Formulierung der Episode mit Jephonias derjenigen in Kakodiki sehr nahe kommt. Von den anderen Kirchen der gleichen Werkstatt zeigt keine die Koimesis.

Außerhalb Kretas ist die Jephonias-Szene mehrfach und in verschiedenen Varianten in Koimesis-Bildern nachweisbar. Den Erzengel links und Jephonias rechts im Vordergrund vor dem Sterbelager Mariens zeigen beispielsweise auch ein Kreuzfahrer-Triptychon auf dem Sinai (Mitte 13. Jh.),⁵⁰³ wobei der Engel fliegend wiedergegeben ist, wie auch die Kirk Dam Alti Kilise in Belisirma (1282/1304).⁵⁰⁴ In anderen Beispielen ist die Anordnung umgekehrt, wie z.B. in der Omorfi Ekklesia in Athen (Ende 13. Jh.).⁵⁰⁵ Eine dritte Variante vertreten Staro Nagoričino (1317/8)⁵⁰⁶ und Gračanica (um 1320),⁵⁰⁷ wo nur Jephonias mit abgeschlagenen Händen vor dem Bett zu sehen ist, während der Engel fehlt.

Eine genauere Einordnung des Kakodiki-Bildes ist aufgrund der starken Beschädigung der Szene nicht möglich.

B. Der Zyklus des Erzengels Michael

An den Wänden des zweiten Jochs im Naos befinden sich drei Szenen aus dem Zyklus des Erzengels Michael: die Erscheinung Michaels vor Josua und die Eroberung Jerichos an der Südwand, und das Wunder Ad Chonai an der Nordwand. Der Zyklus besteht also aus zwei alttestamentlichen Episoden und einem Wunder, von dem außerbiblische Quellen berichten. Die ersten zwei Szenen sind ohne Trennungselemente nebeneinander dargestellt. Durch eine neuere Tür ist die Darstellung am unteren Teil der Jerichoszene stark beschädigt.

Keine andere Kirche der gleichen Werkstatt enthält in ihrem Bildprogramm einen Erzengelzyklus, denn keine andere ist dem Erzengel gewidmet.⁵⁰⁸

1. Die Erscheinung Michaels vor Josua

In dieser schlecht erhaltenen Szene steht links in der Komposition die große Figur des Erzengels (Reste der Inschrift M...) in Seitenansicht (Abb. 203). Michael ist in Militärtracht wiedergegeben, die Rechte hat er erhoben, in der Linken hält er vermutlich ein Schwert. Vor ihm steht eine Gruppe von Soldaten mit erhobenen Lanzen, spitzen Helmen, langen Panzern und Schilden. Vor dem Engel ist Josua zu ergänzen, dieser Teil des Bildes ist jedoch stark beschädigt, so dass nicht zu erkennen ist, ob er stehend oder kniend dargestellt war.⁵⁰⁹

Die Szene basiert auf der Schilderung in Josua 5:13–15: *Als Josua bei Jericho war und Ausschau hielt, sah er plötzlich einen Mann mit einem gezückten Schwert in der Hand vor sich stehen. Josua ging auf ihn zu und fragte ihn: Gehörst du zu uns oder zu unseren Feinden? Er antwortete: Nein, ich bin der Anführer des Heeres des Herrn. Ich bin soeben gekommen. Da warf sich Josua vor ihm zu Boden, um ihm zu huldigen, und fragte ihn: Was befiehlt mein Herr seinem Knecht? Der Anführer des Heeres antwortete Josua: Zieh deine Schuhe aus; denn der Ort, wo du stehst ist heilig. Und Josua tat es.*⁵¹⁰

⁵⁰¹ Zur Ikonographie der Koimesis siehe Wratislav-Mitrovic/Okunev, Dormition; Schaffer, Koimesis; Myslivec, Tod Marias; Jones, Falling Asleep; Schiller, Ikonographie, IV.2, 83–154. Vgl. Kalokyris, Kreta, 81–82; Spatharakis, Rethymnon, 312.

⁵⁰² Lassithiotakis, Kissamos, 199–200, Abb. 43–44; Kalokyris, Crete, C11. Zur Datierung siehe Bissinger, Kreta, 201, Nr. 177.

⁵⁰³ Kat. New York 2004, Nr. 216 [J. FOLDA].

⁵⁰⁴ Restle, Kleinasien, III, Abb. 510.

⁵⁰⁵ Vassilaki-Karakatsani, Omorfi Ekklesia, 50–54, Taf. 14.

⁵⁰⁶ Hamann-Mac Lean/Hallensleben, Serbien und Makedonien, Bildband, 34–36, Abb. 286–287; Todić, Staro Nagoričino, Taf. 26.

⁵⁰⁷ Hamann-Mac Lean/Hallensleben, Serbien und Makedonien, Bildband, 36–37, Abb. 333–335.

⁵⁰⁸ Nur das Wunder Ad Chonai kann auch in Kirchen erscheinen, die nicht dem Erzengel Michael gewidmet sind.

⁵⁰⁹ Zu dieser Szene in Kakodiki vgl. Koukariis, Engel, 78, Zeichnung k. 19. b auf S. 236; Gabelić, Archangels, Abb. 129.

⁵¹⁰ Grundsätzlich zu den Quellen und der Ikonographie des Erzengelzyklus: Koukariis, Engel; Paul, Josue, 439–440; S. GABELIĆ, Cycles of the Archangels in Byzantine Art, Belgrad 1991 (auf Serbisch); Gabelić, Archangels.

Die Szene bildet einen wichtigen Bestandteil im Zyklus des Erzengels Michael auf Kreta und generell in der byzantinischen Kunst.⁵¹¹ Sie erscheint auf Kreta in zwei Hauptvarianten: in der ersten, die auch die Darstellung von Kakodiki vertritt, ist Michael stehend wiedergegeben; er dreht sich zu Josua oder ist streng frontal abgebildet und in manchen Beispielen in erheblicher Größe verglichen mit Josua.⁵¹² Dieser kniet meistens. In seltenen Fällen ist Josua zweimal dargestellt, einmal stehend und ein weiteres Mal kniend vor dem Erzengel. Zwei verschiedene Phasen der Erzählung werden also dann simultan dargestellt. In der zweiten, seltener anzutreffenden Variante reitet Michael auf einem Pferd, beispielsweise in der Erzengelkirche in Kamiliana (Kissamos, 1439/40).⁵¹³

Mit dem Bild in Kakodiki vergleichbar sind die Darstellungen in Arkalochori (Monofatsi, Anfang 14. Jh.)⁵¹⁴ und in den folgenden Kirchen der Pagomenos-Werkstatt, die dem Erzengel Michael gewidmet sind: in Sarakina,⁵¹⁵ in Kavalariana (1327/8)⁵¹⁶ und in Vathi.⁵¹⁷ In den pagomenischen Formulierungen des Themas, wie auch in einigen anderen Kirchen, z. B. in Archanes (1315/6),⁵¹⁸ spielt sich die Szene vor den Mauern Jerichos ab und ist in einem Bildfeld mit der Eroberung Jerichos kombiniert.⁵¹⁹ Die zwei Szenen werden in Kakodiki ebenfalls nicht mittels einer Rahmung voneinander getrennt. Vielmehr sind sie nebeneinander platziert, haben jedoch eigene Hintergründe. Im Gegensatz zu diesen Darstellungen sind ferner in Kakodiki der Gruppe Michael-Josua Begleitfiguren beigegeben, Soldaten,⁵²⁰ die rings um Josua angeordnet sind. Diese sind nach links gerichtet, Rücken an Rücken mit den Priestern der nächsten Szene, so dass dadurch eine Trennung der zwei Handlungen erfolgt.

Außerhalb Kretas findet sich mehrmals das Thema der Erscheinung Michaels vor Josua. Vergleichbar sind die Szenen in der Bronzetür von Suzdal (1230),⁵²¹ in Hagios Athanasios in Geraki (13. Jh.)⁵²² in der Erzengelkirche in Prilep (1270/80)⁵²³ und in der Koimesis-Kirche in Meletovo (Melyotovo) (Russland, 1465).⁵²⁴ Gegenüber diesen Beispielen wird erneut die Tendenz des Malers in Kakodiki zur Vielfigurigkeit deutlich. Die Soldaten erscheinen in den angeführten byzantinischen Beispielen selten, und sie beschränken sich auf höchstens zwei. Außerhalb Kretas findet sich die Kombination der zwei Szenen ohne Trennung in einem Bildfeld selten, ein Beispiel bietet die Kirche der Erzengel in Geraki (Mitte 13. Jh.).⁵²⁵

Der Maler setzt also einen geläufigen byzantinischen Bildtypus um, wobei er der Szene eine größere Anzahl von Figuren hinzufügt.

2. Die Eroberung Jerichos

Der Übergang zu dieser Szene geschieht nahtlos (Abb. 203). Eine Gruppe von sieben Priestern in weißen Gewändern steht nach rechts mit den Rücken zu den Soldaten der ersten Szene. Über ihnen steht: ΝΕ Ζ ΙΕΡΕΙΣ (?). Die Priester blasen in Posaunen, die sie auf die Stadtmauer rechts gerichtet haben. Es folgt die Darstellung Jerichos in Form einer Festung mit einem Turm links und mit einer offenen, goldenen Tür

⁵¹¹ Eine Liste der Denkmäler auf dem Balkan, in denen die Szene erscheint, bietet Koukias, Engel, 126–127.

⁵¹² Den in manchen Beispielen erheblicher Größenunterschied erklärt Koukias, Engel, 127 durch die Bezeichnung „παμμέγιστος“, die in den Quellen für die Erzengel oft anzutreffen ist.

⁵¹³ Koukias, Engel, 93, Abb. k. 36. a auf S. 217.; Gabelić, Archangels, Abb. 164, Taf. XXI. Diese Variante erscheint meistens in Verbindung mit der Jericho-Szene.

⁵¹⁴ Koukias, Engel, 66, Abb. k. 11. a. mit einer Datierung ins Ende des 13. Jhs.; Gabelić, Archangels, Abb. 81 mit einer Datierung ins 14. Jh.; zum Stil der Fresken siehe Bissinger, Kreta, 110, Nr. 79 mit einer Datierung um 1330.

⁵¹⁵ Koukias, Engel, 82, Abb. k. 24. a auf S. 215; Gabelić, Archangels, Abb. 126, Taf. XVII.

⁵¹⁶ Koukias, Engel, 72, Abb. k. 16. a auf S. 209; Gabelić, Archangels, Abb. 98; Lymberopoulou, Kavalariana, Abb. 25.

⁵¹⁷ Koukias, Engel, 80, Abb. k. 22. b auf S. 214; Gabelić, Archangels, Taf. V.

⁵¹⁸ Koukias, Engel, 71, Abb. k. 15 z auf S. 233; Gabelić, Archangels, Abb. 92.

⁵¹⁹ In der Regel erscheinen die zwei Szenen in der byzantinischen Kunst in getrennten Bildfeldern und auch unabhängig voneinander.

⁵²⁰ Josua wird von Soldaten auch in der Kirche des Erzengels Michael in Kakopetros bei Voukolies (Selino, 14. Jh.) begleitet; dort ist Michael jedoch beritten; vgl. Koukias, Engel, 78–79, Abb. k. 20. b auf S. 237.

⁵²¹ Gabelić, Archangels, Abb. 46 mit Literatur.

⁵²² Gabelić, Archangels, Abb. 73.

⁵²³ Gabelić, Archangels, Abb. 59, Taf. III.

⁵²⁴ Gabelić, Archangels, Abb. 171.

⁵²⁵ Gabelić, Archangels, Abb. 72.

(HEPIXOC). Hinter der Stadtmauer sind mehrere Soldaten mit spitzen Helmen auszumachen. Einer von ihnen stürzt kopfüber von der Mauer herab. Vor dem geöffneten goldenen Tor Jerichos steht der Erzengel Michael (M) in Militärkleidung mit erhobenem Schwert.⁵²⁶

In Josua 6:1–27 wird die Eroberung Jerichos durch die Hilfe des Erzengels geschildert. Nachdem die Priester die Bundeslade sieben Tage lang um die Stadt Jericho getragen hatten, wobei sieben Priester mit Posaunen vorangingen und Soldaten und Volk sie begleiteten, stürzten die Mauer zusammen. Im Bild wird der Moment der Eroberung durch den stürzenden Soldaten und das offene Tor angedeutet. Von der Prozession sind nur die posaunenblasenden Priester zu sehen, jedoch keine Bundeslade und kein Volk, was mit der Ikonographie des Themas in der byzantinischen Kunst übereinstimmt. Die Darstellung Michaels beim Stadttor verdeutlicht seine Hilfe bei der Eroberung.

Unter den kretischen Bildern des Themas stehen die sehr fragmentarisch erhaltene Darstellung in der Kirche des Erzengels Michael in Kakopetros (Kissamos, 14. Jh.)⁵²⁷ und diejenige in Archanes (1315/6) dem Kakodiki-Bild nahe. Vergleichbar sind auch die schon erwähnten pagomenischen Darstellungen von Sarakina und Kavalariana. Sie zeigen die Gruppe der sieben Priester, allerdings auf der rechten Bildseite. Bei anderen Versionen sind die Priester in zwei Gruppen geteilt, z.B. in der Erzengelkirche in Kamiliana (Kissamos, 1439/40).⁵²⁸ Diese Beispiele weisen verglichen zu Kakodiki einen höheren Grad an Narrativität auf und evokieren weitere Momente der biblischen Erzählung oder beinhalten weitere biblische Episoden der Eroberung des Heiligen Landes. So zeigt das Bild in Sarakina auch die Episode mit Josua, der die Sonne bat, über Gibeon stillzustehen (Jos 10:12), obwohl diese Szene nicht im Zusammenhang mit der Eroberung Jerichos steht. Ähnlich verhält sich auch mit der von der gleichen Werkstatt ausgeführten Kirche in Kavalariana.

Die Eroberung Jerichos bildet einen wichtigen Bestandteil der Michaelszyklen in der byzantinischen Kunst, ist jedoch nicht so oft anzutreffen wie die vorangehende Szene.⁵²⁹ Die meisten Kompositionen außerhalb Kretas entfernen sich spürbar von der kretischen Bildtradition, so dass von einem gemeinsamen Vorbild nicht die Rede sein kann. Die Buchmalerei bleibt der biblischen Erzählung treuer und zeigt das Einstürzen der Mauer, wie beispielsweise in der Miniatur des Oktateuchs von Vatopedi, Codex 602, fol. 353r (13. Jh.).⁵³⁰ Ansonsten wird vor allem das Geschehen vor den Mauern Jerichos anders dargestellt. Die sieben Priester erscheinen in der Kirche des Erzengels in Geraki (Mitte 13. Jh.)⁵³¹ links von Jericho, dort verfolgen jedoch im Vordergrund Josua und seine Truppe die in die Stadt fliehenden Reiter.

Das Kakodiki-Bild folgt also einer inseleigenen Bildtradition, die nicht nur mit einer bestimmten Werkstatt zusammenhängt, sondern in diversen Kirchengruppen und im Laufe mehrerer Jahrzehnte in Benutzung blieb. Eine solche ikonographische Einheitlichkeit ist der Kunst außerhalb Kretas nicht abzulesen.

3. Das Wunder Ad Chonai

Die Szene ist unterhalb der Helkomenos-Darstellung an der Nordwand platziert, die rechte Bildhälfte ist schlecht erhalten (Abb. 204).⁵³² Links in der Komposition ist ein Fluss zu sehen. Davor steht der Erzengel Michael in Frontalansicht. Er trägt Militärkleidung, die aus einer kurzen Tunika und einem Mantel besteht. Er weist mit seinem Finger auf den Fluss hin, in der Rechten hält er eine Lanze. Vor ihm kniet der *Prosmorios* Archippos.⁵³³ Er hat einen spitzen Bart und trägt schwarzes Gewand und schwarze Kopfbedeckung. Hinter ihm ist eine sakrale Architektur mit Kreuzen auf dem Dach zu erkennen. Am linken Ufer des Flusses stehen zwei Männer, von denen einer eine Axt hält.

⁵²⁶ Für eine kurze Beschreibung der Szene vgl. Koukariis, Engel, 78, Zeichnung k. 19. b auf S. 236; Abb. auch bei Gabelić, Archangels, Abb. 129, Taf. XIX.

⁵²⁷ Koukariis, Engel, 79, Abb. k. 20. γ auf S. 237; Gabelić, Archangels, Abb. 132.

⁵²⁸ Koukariis, Engel, 93, Abb. k. 36. a auf S. 217; Gabelić, Archangels, Abb. 164, Taf. XXI.

⁵²⁹ Zur Ikonographie siehe Koukariis, Engel, 126–131; Paul, Josue, 440. Die Beliebtheit der Szene erklärt Koukariis, Engel, 129 auch dadurch, dass die Szene politisch verstanden wurde: die Eroberung Jerichos war zugleich eine Andeutung des Kampfes zwischen Griechen und Lateinern und wurde mit der Wiedereroberung Konstantinopels parallelisiert.

⁵³⁰ P. HUBER, Bild und Botschaft. Byzantinische Miniaturen zum Alten und Neuen Testament, Zürich 1973, Abb. 77.

⁵³¹ Gabelić, Archangels, Abb. 72.

⁵³² Zu dieser Szene in Kakodiki siehe Koukariis, Engel, 77, k. 19. a auf S. 236; Gabelić, Archangels, Abb. 130, Taf. XX.

⁵³³ Zur Ikonographie siehe K.G. KASTER, LCI, 5, 241–242 s.v. Archippos.

Diese Szene ist im Gegensatz zu den zwei vorangehenden keine biblische Erzählung, sondern basiert auf der Legende über das Wunder des Erzengels im phrygischen Chonai, die zuerst in der *Diegesis* von Archippos nachweisbar ist. Laut dieser und anderen Quellen⁵³⁴ ließ Michael in Kolossai eine wundertätige Heilquelle entspringen, woraufhin man ihm dort eine Kirche errichtete. 90 Jahre später begab sich der zehnjährige Archippos dorthin als *Prosmonarios*, und lebte dort asketisch sechzig Jahre lang. Da die Heiden andere Bäche (Chrysos, Lykokapros und Kouphos) in die Heilquelle umleiteten und sie damit verunreinigten und die Erzengelkirche zerstören wollten, bat Archippos den Erzengel um Hilfe. Auf die Fürbitte des Eremiten fuhr der Erzengel Michael „wie eine Feuersäule“ vom Himmel herab und spaltete einen Felsen, worauf die Wassermassen der von den Heiden umgeleiteten Flüssen unterirdisch abflossen. Dabei wurden zwar die frevelnden Heiden mitgerissen, der Heilquelle und der um sie herum errichteten Kirche aber kein Schaden zugefügt. Nach dem Wunder wurde Kolossai in Chonai (von gr. *χώνευστις*) umbenannt.

Die Darstellung in Kakodiki verbildlicht den Moment, in dem Michael mit seinem Stab den Felsen spaltet. Die ihm geweihte Kirche verdeutlicht den Ort des Geschehens, während die zwei Figuren links im Bild den Versuch der Heiden andeutet, die Heilquelle zu verunreinigen und die Kirche zu zerstören. Textgetreu ist die Positionierung des Archippos rechts im Bild, denn laut Legende stand er, als er aus der Kirche herausgekommen war, zu Linken des Erzengels. Die Abbildung nur eines Flusses ist laut Koukiaris auf den Einfluss der Homilie des Philotheos von Selymbria (1335/7) zurückzuführen, einen Fluss erwähnt auch das Menaion vom September.⁵³⁵

Das Thema wird auf Kreta auf verschiedene Weisen umgesetzt.⁵³⁶ Der Haupttypus zeigt Michael links, den Fluss in der Mitte und Archippos rechts vor der Kirche stehend oder kniend, so beispielsweise in Vathi (Kouneni) (Kissamos, 14. Jh.),⁵³⁷ in Kavalariana (1327/8)⁵³⁸ bzw. in allen pagomenischen Kirchen. Auch die byzantinischen Darstellungen außerhalb Kretas wiederholen das Grundschema mit dem Erzengel links, Archippos rechts und den Fluss in der Mitte, oder umgekehrt, beispielsweise in Lesnovo (1346).⁵³⁹ Eine dem Kakodiki-Bild ähnliche Anordnung der Figuren ist weder auf Kreta noch aus anderen Regionen bekannt, die das Thema stets mit der Trennung der zwei Hauptfiguren durch den Fluss zeigen. Ab dem 11. Jh. wird die Komposition durch die grabenden Heiden am Flussufer erweitert. Beispiele finden sich in der Kirche des Erzengels Michael in Malatheros (Kissamos, 14. Jh.),⁵⁴⁰ auf einer paläologischen Ikone im Griechischen Patriarchat von Jerusalem⁵⁴¹ wie auch im oben erwähnten Bild in Lesnovo.

Das Ad Chonai-Wunder von Kakodiki differiert also in der Anordnung der wichtigsten Bildelemente, für die es sowohl auf Kreta als auch in der byzantinischen Kunst außerhalb der Insel einen festgelegten Typus gibt.

Der kleine Michaelzyklus von Kakodiki scheint insgesamt betrachtet nicht von einem bestimmten kretischen oder außerkretischen Erzengel-Zyklus abhängig zu sein. Weder findet sich die Zusammenstellung dieser Szenen in einem anderen Denkmal vorgebildet, noch taucht die Ikonographie der einzelnen Szenen identisch in der byzantinischen Kunst auf. Der Maler kennt die Vorlieben seiner Zeit, verarbeitet jedoch seine Vorbilder auf eigenständige Weise.

⁵³⁴ Koukiaris, Engel, 40–41.

⁵³⁵ Koukiaris, Engel, 166.

⁵³⁶ Zur Ikonographie des Wunders von Chonai siehe Xyngopoulos, Chonai; Koukiaris, Engel, 163–170; Gabelić, Miracle at Chonai; S. GABELIĆ, Cetiri freske iz ciklusa arhandjela Mihaila u Lesnovu (Quatre fresques du cycle de l'archange saint Michel à Lesnovo), in: Zograf 7 (1976) 58–64. Vgl. Hermeneia, 175.

⁵³⁷ Koukiaris, Engel, Abb. S. 214; Gabelić, Archangels, Abb. 91.

⁵³⁸ Gabelić, Archangels, Abb. 97; Lymberopoulou, Kavalariana, 97–100, Abb. 26.

⁵³⁹ Gabelić, Archangels, Abb. 112–113.

⁵⁴⁰ Koukiaris, Engel, 97–98.

⁵⁴¹ K. WEITZMANN/M. CHATZIDAKIS/K. MIATEV/S. RADOJCIC, Frühe Ikonen. Sinai, Griechenland, Bulgarien, Jugoslawien, Wien [u.a.] 1965, Abb. 69.

C. Das Jüngste Gericht

Die Darstellung des Jüngsten Gerichts nimmt den westlichen Teil der Kirche ein. Sie besteht aus mehreren Szenen an der Süd- Nord- und Westwand.⁵⁴² Der Zyklus beginnt mit dem *Adventus Domini*, der Zweiten Ankunft Christi, im Scheitel des Tonnengewölbes des westlichen Joches. Das zerstörte Tympanon der Westwand zeigte die Deesis vom Jüngsten Gericht mit dem Aposteltribunal. Darunter befinden sich die Höllenstrafen. Die verschiedenen Chöre, die Darstellung des Paradieses, wie auch die Personifikationen von Erde und Meer verteilen sich links und rechts der *Adventus*-Szene im Tonnengewölbe. Das umfangreiche Weltgerichtsthema, das vermutlich den größten erhaltenen Zyklus zum Jüngsten Gericht auf Kreta bildet,⁵⁴³ wird in seinen Einzeldarstellungen beschrieben und analysiert.

1. *Adventus Domini*

Die seltene Darstellung des sog. *Adventus Domini*, der Zweiten Ankunft des Herrn, erscheint im Scheitel des Tonnengewölbes im westlichen Joch (Abb. 205).⁵⁴⁴ Die gut erhaltene Darstellung wird im unteren Teil der Komposition als inschriftlich *H ΔΕΥΤΕΡΑ ΕΛΕΥCIC* bezeichnet. Christus steht in der Mittelachse frontal in einer blauen, mit Sternen geschmückten Mandorla. Er trägt rotbraune Tunika und rotbraunen Mantel. Sein linkes Bein ist durchgestreckt, das rechte im leichten Ausfallschritt nach links gestellt. Die rechte Hand ist im Segengestus vor die Brust erhoben, in der linken hält er einen *Rotulus*. Sein Auftreten ist triumphierend. In der Mandorla erscheinen neben Christus die vier apokalyptischen Wesen (Offb 4:6–8), oben links der Löwe, darunter der Engel, und auf der anderen Seite der Adler und der Stier. Alle sind geflügelt und halten das Evangelium. Die Mandorla wird in den Diagonalen von vier fliegenden Engeln⁵⁴⁵ getragen wie bei der Darstellung der Himmelfahrt Christi. Unter der Mandorla erscheint der zur Wiederkehr bereitete Thron, den zwei flankierende Engel halten, die ebenfalls fliegen. Auf dem Thron liegt ein offenes Buch mit dem Evangeliumstext *ΔΕΥΤΕ Η ΕΥΑΓΓΕΛΙΟΝ ΤΟΥ ΠΑΤΡΟΣ ΜΟΥ* (Mt 25:34). In der Matthäuspassage richtet sich Christus mit diesen Worten an die Seligen bzw. Gesegneten. Die Zwischenräume um die Mandorla und die genannten Engel herum füllen weitere kniende Engel, die Passionsinstrumente präsentieren: in der rechten unteren Ecke kniet ein Engel, der ein rotes Tuch hält. Darauf sind mit Schwierigkeit die Nägel zu erkennen. Rechts der Mandorla kniet ein zweiter Engel. Was er über seinem Kopf hält, ist aufgrund des schlechten Erhaltungszustandes an dieser Stelle nicht einwandfrei erkennbar, in Analogie zu ähnlichen Darstellungen des Themas handelt es vermutlich um die Dornenkrone.⁵⁴⁶ Links von der Mandorla knien zwei Engel mit weiteren Passionswerkzeugen: der obere hält ein perlenverziertes Doppelkreuz, der andere die Lanze und den Schwamm. Diese Engel sind auf den Thron mit dem Evangelium ausgerichtet. Überall in den Flächen zwischen den Engeln steht *ΑΓΙΟΣ*, und einmal ist *ΣΑΒΑΩΘ* zu lesen, eine Wiedergabe der Hymne der Seraphim *Άγιος, ἅγιος, ἅγιος Κύριος Σαβαώθ* (*Heilig, heilig, heilig ist der Herr der Heerscharen*, Jes 6:2–3).⁵⁴⁷ Der Text wiederholt sich in der Liturgie (vor dem Trisagion *Άγιος ὁ Θεός, ἅγιος ἰσχυρός, ἅγιος ἀθάνατος ἐλέησον ἡμᾶς*)⁵⁴⁸ und findet sich außerdem etwas variiert in der Offb 4:8 (*Άγιος, ἅγιος, ἅγιος Κύριος ὁ Θεός, ὁ παντοκράτωρ: heilig, heilig ist Gott der Herr, der Allmächtige*).

Im Gegensatz zu den zahlreichen Darstellungen, die Christus als Richter beim Weltgericht zeigen, wurde in der byzantinischen Kunst der Moment der Wiederkunft Christi, den die Offenbarung des Johannes schil-

⁵⁴² Zur Ikonographie des Jüngsten Gerichts siehe Brenk, *Weltgericht*; B. BRENK, Die Anfänge der byzantinischen Weltgerichtsdarstellung, in: *BZ* 54 (1964) 106–126; Brenk, *Tradition und Neuerung*; Milošević, *Das Jüngste Gericht*; M. ANGHEBEN, Les Juegments derniers byzantins des XIe-XIIe siècles et l'iconographie du jugement immédiat, in: *CArch* 50 (2002) 105–134; für Kreta siehe Kalokyris, *Kreta*, 101–104; Maderakis, *Verdammte*, bes. 192–3, 206; Maderakis, *Deesis B-C*; Spatharakis, *Rethymnon*, 314–320; Hermeneia 139–142, 280, 287, 288.

⁵⁴³ Maderakis, *Verdammte*, 192.

⁵⁴⁴ Zu dieser Darstellung vgl. Maderakis, *Verdammte*, 192–193, Abb. 6; Maderakis, *Deesis B*, 59–63, Abb. 8a-d; Maderakis, *Erchomenos*, 245–246, Abb. 5–6.

⁵⁴⁵ Es handelt sich um vier Engel und nicht um zwei Hexapteryga und zwei Engel, wie Maderakis in den zitierten Arbeiten angibt.

⁵⁴⁶ Eine identische Figur erscheint in der *Adventus*-Darstellung in der Kirche des Christos in Galyfa (Pedia, 2. Hälfte 14. Jh.); siehe Maderakis, *Deesis B*, Abb. 7b.

⁵⁴⁷ Maderakis, *Deesis B*, 63 leitet den Text von der Liturgie ab, die direkte Anlehnung an die Jesaja-Stelle ist jedoch wahrscheinlicher. Vgl. auch die Schilderung des Jüngsten Gerichts im Malerbuch vom Athos, *Hermeneia*, 287.

⁵⁴⁸ Vgl. Brightman, *Liturgies*, 323 (Liturgie des Basileios).

dert, manche Evangelientexte erwähnen und die verschiedenen alttestamentlichen Prophetenvisionen präfigurieren,⁵⁴⁹ bildlich kaum umgesetzt. Dieses seltene Thema, das chronologisch innerhalb der Bildfolge des Weltgerichts das erste Ereignis bildet, erscheint in mehreren kretischen Kirchen vorwiegend aus dem 14. Jh.,⁵⁵⁰ ist aber für die gleichzeitige Kunst außerhalb Kretas praktisch unbekannt. Das Thema begegnet in der kretischen Wandmalerei in mehreren Varianten.⁵⁵¹

Die Variante, die unsere Kirche vertritt, ist durch mindestens zwei weitere Darstellungen belegt. Die engste Parallele ist die Darstellung in der von der gleichen Werkstatt ausgeführten Kirche der Panagia in Anisaraki, die an gleicher Stelle im Tonnengewölbe des westlichen Teils der Kirche erscheint. Trotz des schlechten Erhaltungszustandes ist die große ikonographische Nähe der beiden Darstellungen erkennbar.⁵⁵² Die dort etwas gedrängte Komposition weist nahezu die gleichen Figuren auf wie in Kakodiki, aber in einer etwas veränderten Anordnung. Zusätzlich ist in Anisaraki ein Sechsfügler in der oberen linken Bildecke angegeben. Ein weiterer Sechsfügler erscheint direkt unterhalb der Mandorla, wo die Szene mit der Hetoimasia des Thrones fehlt. Zudem sind einige Feuerräder in die Bildfläche verteilt.

Die Adventus-Darstellung im Tonnengewölbe des Narthex der Kirche des Soter in Akoumia (Hagios Basileios, 1389) (Abb. 266)⁵⁵³ ist dem gleichen Grundschema verpflichtet, weist jedoch einige Abweichungen in den Details auf. Nur der rechte Teil ist relativ gut erhalten. Der in rot gekleidete Christus wiederholt die Haltung der vorangehenden Beispiele und wird ebenfalls von den vier Wesen begleitet, die jedoch hier anders angeordnet sind als in den oben behandelten Bildern. Zudem werden sie inschriftlich bezeichnet und den vier Evangelisten zugeordnet: Über dem Engel rechts oben steht MATΘEOC, der Stier darunter hat die Beischrift AO(Y)KAC. Die anderen zwei Wesen bzw. ihre begleitenden Inschriften auf der linken Seite sind schlecht erhalten. Christus und die Evangelistensymbole werden im Hintergrund von einem roten, rautenförmigen Licht und dahinter von einer hellblauen, sternbesetzten Mandorla umfasst. Die zwei oberen Engel stützen dabei die Mandorla, die zwei unteren fangen die Ecken der Raute. Im unteren Teil der Komposition flankieren zwei weitere Engel einen Thron mit einem aufgeschlagenen Codex, dessen Text nur schwer lesbar ist. Auf der rechten Seite steht vermutlich KATA TA EPΓA AΦTΩN, nach Offb 20:12 (καὶ ἐκρίθησαν οἱ νεκροὶ ἐκ τῶν γεγραμμένων ἐν τοῖς βιβλίοις κατὰ τὰ ἔργα αὐτῶν, die Toten wurden nach ihren Werken gerichtet) und 20:13 (καὶ ἐκρίθησαν ἕκαστος κατὰ τὰ ἔργα αὐτῶν, und sie wurden gerichtet jeder nach seinen Werken).⁵⁵⁴ Hinter dem Buch erhebt sich das Kreuz.

Eine etwas veränderte Fassung des Themas zeigt bei gleichem Grundschema hinter der Mandorla mit Christus und den apokalyptischen Wesen ein edelsteinbesetztes Quadrat, das entweder einen (liturgischen) Stoff oder ein riesiges Buch meint. In dieser Variante, die häufiger im Nomos Herakleion nachweisbar ist, wird die Zentralgruppe von einer Engelschar umgeben.⁵⁵⁵ Beispiele bieten die Kirche des Hagios Andreas nahe des Hodegetria-Klosters (Kainourgio, Anfang 14. Jh.),⁵⁵⁶ die fast identische Darstellung in der Johan-

⁵⁴⁹ Als textliche Quellen, die zur Gestaltung des Themas beigetragen haben könnten, kommen alle Texte in Frage, die von der Zweiten Parusie sprechen, vor allem Offb 1:7 (ἰδοὺ ἔρχεται μετὰ τῶν νεφελῶν), Mt 24:30 (ἐρχόμενον ἐν νεφέλῃ μετὰ δυνάμεως καὶ δόξης πολλῆς) und 26:64 (καὶ ἐρχόμενον ἐπὶ τῶν νεφελῶν τοῦ οὐρανοῦ), Lk 21:27 (ἐρχόμενον ἐν νεφέλῃ μετὰ δυνάμεως καὶ δόξης πολλῆς), Mk 14:62 (ἐρχόμενον ἐπὶ τῶν νεφελῶν τοῦ οὐρανοῦ), Apg 1:11 (οὗτος ὁ Ἰησοῦς ὁ ἀναληφθεὶς ἀφ' ὧν εἰς τὸν οὐρανόν, οὕτως ἐλεύσεται, ὃν τρόπον ἐθεάσασθε αὐτὸν πορευόμενον εἰς τὸν οὐρανόν; Adventus: Erfüllung der Ankündigung an die Apostel), wie auch die Prophetenvisionen von Daniel 7:13 (ἐθεώρουν ἐν ὁράματι τῆς νυκτὸς καὶ ἰδοὺ ἐπὶ τῶν νεφελῶν τοῦ οὐρανοῦ ὡς υἱὸς ἀνθρώπου ἦρχετο), Ezechiel 1:4–28; 10:1–22 und Jesaja 6:1–13. Eine komplette Schilderung des Weltgerichts findet sich ferner in einem Text Ephraim des Syrers (316–373); vgl. Papadopoulos, Panagia Chalkeon, 73 mit Quellenangaben. Zur Verwandtschaft zwischen den alt- und neutestamentlichen Visionen siehe G. KRETSCHMAR, Die Offenbarung des Johannes, Stuttgart 1985, 14ff.

⁵⁵⁰ Grundlegend hierzu Maderakis, Verdammte, 192–193; Maderakis, Deesis B, 35–72; Maderakis, Erchomenos; vgl. Spatharakis, Rethymnon, 315–316; Bougrat, Trois Jugements derniers, 29–31.

⁵⁵¹ Eine Liste der Adventus-Darstellungen auf Kreta gibt Maderakis, Deesis B, 35, Anm. 30 an.

⁵⁵² Bougrat, Trois Jugements derniers, 29–31, Zeichnung 2; Maderakis, Deesis B, 35, 64.

⁵⁵³ Spatharakis, Dated Wall Paintings, 128, 130.

⁵⁵⁴ Vgl. auch Hermeneia, 142.

⁵⁵⁵ Zu dieser Variante in der Ikonographie des Themas siehe Maderakis, Deesis B, 37–59; Maderakis, Erchomenos, 243–245.

⁵⁵⁶ Maderakis, Deesis B, 37–45, Abb. 1, a–d; Maderakis, Erchomenos, 243–245, Abb. 2.

neskirche in Gourgouthi (Amari, Anfang 14. Jh.),⁵⁵⁷ diejenige in der Johanneskirche in Episkopi (Pedias, Anfang 14. Jh.),⁵⁵⁸ und die Komposition in der Kirche des Christos in Galyfa (Pedias, 14. Jh.).⁵⁵⁹

Die dritte Variante unterscheidet sich von den beiden anderen vor allem dadurch, dass Christus in der hier kreisrunden Mandorla im Bild des Alten der Tage erscheint.⁵⁶⁰ Einziges bisher bekanntes Beispiel für diesen Typus ist die Darstellung in der Kirche der Hagia Eirene in Avgos (Kavousi Hierapetras, 1410/11).⁵⁶¹

Die ikonographische Herleitung des Themas ist nicht einfach zu bestimmen. Maderakis,⁵⁶² der einzige Forscher, der sich bisher eingehend mit den kretischen Adventus-Darstellungen beschäftigt hat, geht von einer byzantinischen Entwicklung des Themas aus, ohne die westlichen Parallelen in die Diskussion einzu beziehen. Spatharakis⁵⁶³ wies auf die Ähnlichkeiten zwischen dem kretischen Adventus Domini und den Fresken des Weltgerichts in St. Johann in Müstair hin. Jedoch ist eine umfassendere und eingehendere Diskussion notwendig, um eine genauere Platzierung der kretischen Fresken im Kontext der westlichen und byzantinischen Kunst, speziell in die lange Reihe von Theophaniebildern, zu erreichen. Eine Reihe von westlichen und östlichen Denkmälern bieten inhaltliche und formale Analogien, gleichzeitig zeigt sich jedoch durch den Vergleich mit diesen Denkmälern die Eigenständigkeit der kretischen Verbildlichungen des Themas. In Rahmen dieser Arbeit kann das Thema nur angerissen werden.

Für den Adventus Domini, die Zweite Ankunft Christi im Moment seiner Wiederkunft als selbständige Komposition und nicht im bekannten Bildtypus der Deesis im Bild des Jüngsten Gerichts, sind in der byzantinischen Kunst außerhalb Kretas wenige Parallelen zu nennen. Eines der ältesten Beispiele im Osten befindet sich in der zerstörten Kuppel der Georgsrotunde in Thessaloniki (5. Jh.): die Kuppel zeigte im heute zerstörten Mosaik, dessen Vorzeichnung erhalten ist, einen schreitenden Christus in einem Clipeus, der von vier Engeln getragen wurde. Dabei erhob Christus herrscherlich die Rechte, in der Linken hielt er einen Kreuzstab.⁵⁶⁴ Ob in der weiteren umgebenden Zone Engel oder andere Figuren dargestellt waren, bleibt umstritten. Von diesen Figuren, deren Anzahl nicht bestimmt werden kann, sind nur die Füße erhalten.⁵⁶⁵ Vermutlich befand sich in dieser Zone außerdem ein Kreuz (vgl. Mt 24:30).⁵⁶⁶

Die nächsten eindeutigen Beispiele sind im Westen nachweisbar. In der fragmentarisch erhaltenen Adventus-Darstellung innerhalb des Weltgerichtsbildes in der Klosterkirche St. Johann in Müstair (um 800)⁵⁶⁷ schreitet Christus in einer schräg gestellten, von mehreren Engeln gestützten Mandorla aus den Wolken herab. In dieser Darstellung fehlen im Vergleich zu den kretischen Bildern die vier Wesen, die Engel mit den Passionswerkzeugen und der Thron mit dem aufgeschlagenen Codex. Ähnliche Adventus-Darstellungen finden sich in spanischen Beatus-Handschriften des 10. und 11. Jhs.,⁵⁶⁸ wie auch im 12. Jh. in der Apsis der Kleincomburger Kirche Sankt Ägidius.⁵⁶⁹ Im letzteren Beispiel treten die vier Wesen hinzu, Engel dagegen fehlen.

⁵⁵⁷ Gerola/Lassithiotakis, *Elenco*, Nr. 376; Spatharakis, *Rethymnon*, 315 mit Literatur.

⁵⁵⁸ Gerola/Lassithiotakis, *Elenco*, Nr. 497; Maderakis, *Verdamnte*, 193; Maderakis, *Deesis B*, 46, Abb. 4, a-b.

⁵⁵⁹ Maderakis, *Deesis B*, 44, Abb. 7a-e.

⁵⁶⁰ Zu dieser Variante siehe Maderakis, *Deesis B*, 64–72; Maderakis, *Erchomenos*, 246–247.

⁵⁶¹ Gerola/Lassithiotakis, *Elenco*, Nr. 763; Maderakis, *Deesis B*, 64–72, Abb. 11, a-e; Maderakis, *Erchomenos*, 246–247, Abb. 1, 4.

⁵⁶² Maderakis, *Verdamnte*, 192–193; Maderakis, *Deesis B*, 35–72; Maderakis, *Erchomenos*.

⁵⁶³ Spatharakis, *Rethymnon*, 315–316.

⁵⁶⁴ In der älteren Literatur wurde die Szene für eine Himmelfahrt gehalten; siehe Ihm, *Programme*, 96. Von einem Adventus sprach zum ersten Mal Valentien, *Majestas*, 287–288, Taf. 71a; vgl. A. GRABAR, *A propos des mosaïques de la coupole de Saint-Georges a Salonique*, in: *CArch* 17 (1967) 59–81; Kleinbauer, *Rotunda*, 27–44, Abb. 1, 3; L.S. NASRALLAH, *Empire and Apocalypse in Thessaloniki: Interpreting the Early Christian Rotunda*, in: *Journal of Early Christian Studies* 13, Nr. 4 (Winter 2005) 465–508. Zur Datierung siehe Kleinbauer, *Rotunda*, 68ff. mit Besprechung aller älteren Datierungsvorschläge.

⁵⁶⁵ Siehe die Diskussion bei Kleinbauer, *Rotunda*, 40ff., der eine Identifizierung der Figuren als Engel favorisiert.

⁵⁶⁶ Kleinbauer, *Rotunda*, 36–38.

⁵⁶⁷ Spatharakis, *Rethymnon*, 316. Zum Bild von Müstair siehe Brenk, *Tradition und Neuerung*, 57, Abb. 34; Farbabildung bei L. GNÄDINGER /B. MOOSBRUGGER, *Müstair. Das Kloster St. Johann in Müstair*, Zürich 1994, Abb. S. 134. Zu den Malereien des Klosters und die Restaurierungsgeschichte siehe A. WYSS/H. RUTISHAUSER/M.A. NAY (Hrsg.), *Die mittelalterlichen Wandmalereien im Kloster Müstair. Grundlagen zu Konservierung und Pflege*, Zürich 2002; Goll/Exner/Hirsch, *Müstair, Faltafeln* (ohne Nummerierung).

⁵⁶⁸ Valentien, *Majestas*, 288–289, Taf. 73a-b. Die Miniaturen illustrieren jeweils Texte, in denen von der Parusie Christi die Rede ist.

⁵⁶⁹ Valentien, *Majestas*, 285, Taf. 70b. Die Restaurierung des 19. Jhs. hat das Bild nur in beiläufigen Details verändert.

Für das Bildmotiv der die Leidenwerkzeuge tragenden Engel existieren enge ikonographische Verbindungen zwischen den kretischen Bildern und einer Miniatur im Benedictionale des Hl. Ethelwold in London (British Library, Additional MS 49598, fol. 9v) (963/84).⁵⁷⁰ Die Miniatur ist eine Illustration zum 3. Sonntag im Advent und zeigt den triumphierenden, schreitenden Christus in der Mandorla mit Buch und Stabkreuz, begleitet von einer Engelschar. Er steigt durch ein Meer von Wolken nieder. Die Inschrift *Rex regum et dominus dominantium* (Offb 19:16) ist auf dem Mantel Christi geschrieben. Wie in den meisten kretischen Beispielen führen die Engel die Passionsinstrumente mit sich, Kreuz, Lanze und Schwamm. Die Hinzufügung von Engeln mit Passionsinstrumenten in diesem Zusammenhang ist singulär. Kleinbauer vermutete, dass diese Komposition von einem frühchristlichen Vorbild inspiriert wurde, das den Adventus Domini zeigte.⁵⁷¹ In manchen der besprochenen Adventus-Darstellungen bringt Christus selbst als einziges Zeugnis seines Sieges einen Kreuzstab, wie beispielsweise in Thessaloniki.

Nur ausnahmsweise begegnen kappadokische Darstellungen mit einem schreitenden Christus, die eindeutig die Zweite Parusie meinen, wie beispielsweise eine Darstellung im Tonnengewölbe der nördlichen Kirche in Ayvali Kilise in Güllü Dere. Die Komposition zeigt in einer runden Mandorla Christus, der nach links schreitet, die Rechte segnend erhoben hat und in der Linken einen Rotulus hält. Über ihm tragen zwei Engel eine kleinere Mandorla mit dem Kreuzzeichen (vgl. Mt 25:32, Offb 7:2). Die untere Zone der Kuppel nimmt das Aposteltribunal auf. Die begleitende Inschrift basiert auf verschiedenen Texten, die sich auf die Zweite Parusie beziehen.⁵⁷²

In einer von M. Restle als Himmelfahrt bezeichneten Szene in der Kuppel der Ağaç Altı Kilise in Ihlara⁵⁷³ erscheint der stehende Christus, mit der Rechten segnend, in der Linken einen geschlossenen Codex in einer von vier Engeln getragenen Mandorla. Von den Seiten Christi gehen 4 (6) Flügel aus. Zwischen den die Mandorla stützenden Engeln befinden sich weitere Engel, geteilt in vier Gruppen. In der Zone unter dem Zentralfeld sind abwechselnd Bildfelder mit Ornamentik und Propheten dargestellt. Die eschatologische Bedeutung des Bildthemas, auf jeden Fall einer Theophanie, ist evident. Eine ähnliche aber frühere Fassung des Themas bietet die wahrscheinlich in das 7. Jh. zu datierende sog. Sedia di S. Marco in Venedig, die nach Brenk den evangelischen Adventus wiedergibt.⁵⁷⁴

Diese Adventus-Darstellungen teilen mit der in Kakodiki wichtige bildliche Komponenten, vor allem den schreitenden Christus in der Mandorla, sie bringen das Thema jedoch in reduzierter Form und erreichen nicht die Komplexität, die die kretische Adventus-Ikonographie charakterisiert. Die Beispiele in Müstair und in Kappadokien sind insofern wichtig, da sie wie auf Kreta das Thema des Adventus in den Zyklus des Weltgerichtes integrieren, wodurch sich eine Verdoppelung der Gestalt Christi ergibt: er erscheint zunächst als Ankommender (Adventus) und dann als Richter auf dem Thron (Deesis vom Jüngsten Gericht).

Die Adventus-Darstellung in Kakodiki lehnt sich außerdem hauptsächlich an zwei standardisierte Bildthemen an, mit denen der Adventus auch inhaltlich eng verbunden ist: einerseits ist die Himmelfahrt Christi als bildtypengeschichtliche Voraussetzung offensichtlich.⁵⁷⁵ Den inhaltlichen Zusammenhang belegt die Stelle Apg 1:11, bei der die endzeitliche Wiederkunft Christi als die Erfüllung der Ankündigung an die Apostel erscheint. Etliche Parallelen lassen sich außerdem für die zentrale Gruppe mit Christus und den apokalypti-

⁵⁷⁰ O. HOMBURGER, Die Anfänge der Malerschule von Winchester im 10. Jahrhundert, Leipzig 1912, 14, Taf. 1, der in der Szene eine der Himmelfahrt angeglichenen Darstellung sieht; die richtige Identifizierung geben G.F. WARNER/H.A. WILSON, The Benedictional of St. Aethelwold, Oxford 1910, 19; vgl. F. WORMALD, The Benedictional of St. Ethelwold, London 1959, 20, Taf. 3; Weitzmann, Byz. Influence, 18–19, Abb. 33, E. TEMPLE, Anglo Saxon Manuscripts 900–1066, London 1976, 49, Nr. 23.

⁵⁷¹ Kleinbauer, Rotunda, 43–44. Weitzmann, Byz. Influence, 19, dagegen hielt ein gleichzeitiges Anastasis-Bild in einem byzantinischen Lektionar für das Vorbild.

⁵⁷² N. und M. THIERRY, Ayvali Kilise ou Pigeonnier de Güllü Dere église inédite de Cappadoce, in: CArch 15 (1965) 131, 97–154, Abb. 24; Thierry, Apocalypse, 325–327, Abb. 6; N. THIERRY, Haut Moyen Age en Cappadoce. Les églises de la région de Çavuşin, Paris, 1983, 160–167. Die südliche Kirche ist 913/20 datiert.

⁵⁷³ N. THIERRY, Nouvelles églises rupestres de Cappadoce, Paris 1963, 73–87; J. LAFONTAINE-DOSOGNE, Nouvelles notes cappadociennes, in: Byzantion 33 (1963) 159–162; Restle, Kleinasien, III, Abb. 488. Zum Bildprogramm siehe auch S.-J. Ko, The Iconographic Program of Ağaç Altı Kilisesi in Ihlara Valley, Cappadocia, in: The Journal of the Japan Art History Society, 154 Bd. 52, Nr. 2 (März 2003), 243–255 (auf japanisch). Die Malereien wurden sehr unterschiedlich datiert, sowohl in die vor- als auch in die nachikonoklastische Zeit.

⁵⁷⁴ Brenk, Tradition und Neuerung, 67–68, Textabb. 3.

⁵⁷⁵ Vgl. Brenk, Tradition und Neuerung, 57–58.

schen bzw. Evangelistensymbolen finden. Hier denkt man sofort an die *Majestas Domini*, die als zentraler Bestandteil von Prophetenvisionen bzw. Theophanien, aber auch als Teil des Weltgerichts erscheint (Offb 4:6).⁵⁷⁶ Einige wenige Theophaniebilder kombinieren die *Majestas Domini* mit Engeln, die die *Mandorla* tragen, und stehen somit dem *Kakodiki*-Bild näher. Solche Beispiele finden sich schon in der Kapelle LI in Bawît (7. Jh.)⁵⁷⁷ und später in der Pantokratorhöhle im Latmos (Mitte 9. Jh.)⁵⁷⁸ und in Derin Dere Kilisesi (9. Jh.).⁵⁷⁹ In allen diesen Bildern ist Christus jedoch sitzend wiedergegeben. Ein weiteres verwandtes Bild ist die *Majestas Domini* in der Mittellapsis von Müstair (um 800),⁵⁸⁰ es weist sowohl die Engelschar als auch die vier Wesen auf, die den in der Mittelachse in der *Mandorla* stehenden Christus umgeben. Diese Szene, die als eine bildliche Umsetzung der Ankunft des göttlichen Logos zur Inkarnation, also der Ersten Parusie, interpretiert wurde,⁵⁸¹ steht formal gesehen dem *Kakodiki*-Bild am nächsten.

Zur Gestaltung des kretischen *Adventus* könnten ferner Darstellungen von Prophetenvisionen mit einem stehenden Christus beigetragen haben. Die Buchmalerei bietet interessantes Material, das in der Monumentalmalerei weniger oft anzutreffen ist. Da in den meisten griechischen Handschriften des Neuen Testaments die *Johannesapokalypse* als unkanonisch fehlt,⁵⁸² existiert keine byzantinische illustrierte *Apokalypse*, die als Bildquelle für eine *Adventus*-Darstellung fungieren könnte. Prophetenvisionen und Theophanien wurden jedoch reichlich abgebildet, wo ein Text Anlass dazu gab.⁵⁸³

Eine Reihe von Darstellungen der Vision des Habakuk erscheint in illustrierten Handschriften der Homilien des Gregor von Nazianz,⁵⁸⁴ die vom 9.-11. Jh. datiert werden können. Der Vergleich mit einer Prophetenvision im Pariser Codex gr. 510 (Bibliothèque Nationale, fol. 285r, Ende 9. Jh.) ist aufschlussreich.⁵⁸⁵ Die Illustration zur zweiten Homilie zu Ostern zeigt die Vision Habakuks.⁵⁸⁶ Dieser ist rechts im Bild zu sehen; er weist nach oben, wo Christus in Form einer stehenden, geflügelten Figur erscheint, mit Kreuzstab und segnender Rechten, flankiert von Engeln in einer ovalen *Mandorla*. Neben Habakuk blickt Gregor erstaunt die Erscheinung, während auf der linken Seite die Hl. Paraskevi mit den Passionswerkzeugen und die Kaiserin Helena mit einem Modell der Grabeskirche stehen. Vergleichbar mit den kretischen Bildern sind hier der stehende Christus in der *Mandorla* wie auch die Leidenswerkzeuge. Auch wenn es sich in diesem Fall um die Veranschaulichung einer konkreten Vision bzw. um eine symbolische Wiedergabe der Auferstehung⁵⁸⁷ han-

⁵⁷⁶ Maderakis, Deesis B, 36; Maderakis, Erchomenos, 249. Zum Typus der *Majestas-Domini* siehe F. VAN DER MEER, *Majestas Domini. Théophanies de l'apocalypse dans l'art chrétien* (Studi di antichità cristiana 13) Rom 1938; F. VAN DER MEER, LCI 3 (1971) 136–142 s.v. *Maestas Domini*; A. IACOBINI, *Visioni dipinte. Immagini della contemplazione negli affreschi di Bawit, Rom 2000*; M. FROMAGET, *Majestas Domini. Les quatre vivants de l'apocalypse dans l'art*, Turnhout 2003.

⁵⁷⁷ Ihm, Programme, Kat. LIlo, 204, Taf. XIV, I.

⁵⁷⁸ Ihm, Programme, 190–191, mit einer Datierung ins 7. Jh.; A. PESCHLOW-BINDOKAT/U. PESCHLOW, *Der Latmos. Eine unbekannte Gebirgslandschaft an der türkischen Westküste*, Mainz 1996, 61, Abb. 71; Restle, Kleinasien, III, Abb. 542; Thierry, Mandyliion, 18–19, Abb. 6–7.

⁵⁷⁹ Jolivet-Lévy, *Le programme iconographique*, 189–190, Taf. 118, Abb. 1.

⁵⁸⁰ L. GNÄDINGER / B. MOOSBRUGGER, Müstair. Das Kloster St. Johann in Müstair, Zürich 1994, Abb. S. 94, 95. Goll/Exner/Hirsch, Müstair, Faltafeln (ohne Nummerierung).

⁵⁸¹ H. RUTISHAUSER/H.R. SENNHAUSER/M. SENNHAUSER-GIRARD, *Das Benediktinerkloster St. Johann in Müstair* (Schweizerischer Kunstführer GSK Serie 74, Nr. 733/734) Bern 2003, 30–32.

⁵⁸² Die *Johannesapokalypse* war zwischen dem 9. und 14. Jahrhundert aus dem Kanon der Ostkirche getilgt worden. Zur Kanonizität der Offenbarung des Johannes siehe Thierry, *Apocalypse*, 319; O. BÖCHER, RAC 18 (1998) 595–646, s.v. *Johannes-Apokalypse*.

⁵⁸³ Zu den Elementen aus der *Apokalypse*, die in die Ikonographie von Theophanien integriert wurden, siehe Thierry, *Apocalypse*.

⁵⁸⁴ G. Galavaris, *The Illustrations of the Liturgical Homilies of Gregory Nazianzenus*, Princeton 1969.

⁵⁸⁵ Der Nersessian, Par. gr. 510, 201–202, Abb. 3; L. BRUBAKER, *Vision and Meaning in Ninth-Century Byzantium*, Cambridge 1999, 205–207, 284–286.

⁵⁸⁶ Ähnlich sind die Illustrationen in anderen illustrierten Homilien des Gregor von Nazianz, wobei mal Christus, mal ein Engel-Christus in der *Mandorla* erscheint, und zwar mal sitzend und mal stehend: Im Epititlon auf fol. 9v des Codex Sinai gr. 339 (12. Jh.) erscheint der thronende Christus in der *Mandorla* mit den vier Wesen, darunter Gregor von Nazianz und Habakuk. Auch neben dem Initial E auf dem gleichen Folio ist Christus in der *Mandorla* zu sehen, hier jedoch stehend und umgeben von einer Engelschar, darunter sind Gregor und Habakuk abgebildet; siehe J. ANDERSON, *The Illustration of Cod. Sinai Gr. 339*, Art Bulletin 61 (1979), 180–181, Abb. 28. Im Codex Dionysiou 61 (11. Jh.) ist oben der Engel-Christus in der *Mandorla* umgeben von einer Engelschar, darunter stehen Habakuk links und Gregor rechts; Pelekanidis/Christou/Mavropoulou-Tsioumi/Kadas, *Thisauroi*, Bd. I, 416, Abb. 106.

⁵⁸⁷ So Der Nersessian, Par. gr. 510, 202.

delt, gibt es einen gemeinsamen gedanklichen Hintergrund: die Kreuzigung und Auferstehung Christi, angedeutet durch die Passionswerkzeuge und die Grabeskirche, sind die Voraussetzung für die triumphierende Wiederkunft Christi, die Habakuk in seiner Vision präfiguriert sieht.⁵⁸⁸

Ein weiteres Mal erscheint der stehende Engel-Christus in einer Prophetenvision in der Peribleptoskirche in Ochrid (1294/5).⁵⁸⁹ Die in der Kuppel des Narthex platzierte Darstellung zeigt den stehenden Engel-Christus (den Engel des Großen Konzils von der Vision Gregors von Nazianz) mit ausgestreckter Rechten, den Kreuzstab und eine beschriftete Rolle in der Linken. Die ihn umgebende, runde Mandorla tragen mehrere zyklisch angeordnete Engel. In den unteren Ecken sind zwei Propheten postiert, inschriftlich bezeichnet als Ezechiel und Habakuk.

Dieser kurze Überblick zeigt, dass eine Komposition, die alle Elemente der Darstellung in Kakodiki aufweist, weder aus dem Westen noch aus den byzantinischen Kunstzentren bekannt ist. Die einzelnen Bildelemente (Christus mit den vier Evangelistensymbolen, von vier Engeln getragene Mandorla, Engel mit Passionsinstrumenten, Thron mit Buch) sind zwar einzeln oder in verschiedenen Kombinationen zueinander oder in anderen Szenen nachweisbar,⁵⁹⁰ meistens ist Christus jedoch sitzend abgebildet. Der Thron mit dem Buch im unteren Teil der Komposition fehlt in den angeführten Vergleichsbeispielen gänzlich. Die Bedeutung der Darstellungen, die solche Bildelemente aufweisen, kann schließlich eine andere sein als die der Zweiten Parusie.

Der Adventus Christi, der Moment also der endzeitlichen Zweiten Ankunft vor seiner Niederlassung auf dem Thron und vor dem eigentlichen Weltgericht, erscheint auf Kreta in einer eigenständigen Ausprägung. Das Bild von Kakodiki vertritt eine der kretischen Varianten und ist engstens verwandt mit dem Bild in Anisaraki und Akoumia. Für die Kirche in Akoumia ist ein Werkstattzusammenhang anzunehmen, der durch die Beteiligung eines der Maler der Werkstatt an der Gestaltung des Bildprogramms in Akoumia erklärt werden kann.

2. Die Deesis und das Aposteltribunal

Das zentrale Thema des Jüngsten Gerichts, die Deesis, nimmt den oberen Teil der Westwand ein (Abb. 206). Die Darstellung ist stark durch die nachträgliche Öffnung eines Fensters beschädigt, und auch die übrige Fläche lässt durch die starke Zerstörung das Thema nur ahnen. Sichtbar sind lediglich folgende Bildelemente: auf der linken Seite steht die nach rechts gewandte Gestalt der Gottesmutter, hinter ihr stehen mindestens zwei Engel. Auf der rechten Seite erscheint ebenfalls eine Gruppe von mehreren, nach links gerichteten Figuren, die aus Johannes dem Täufer und Engeln besteht. Von Johannes ist deutlich ein Teil seines Fellkleids mit einem weißen Gürtel zu sehen. In der Bildmitte ist der thronende Christus zu erkennen. Er wird von einer blauen Aureole umgeben, in der auch ein Feuerrad angegeben ist. Ein weiteres Feuerrad befindet sich oberhalb der Darstellung Christi, während über beiden Christus zugewandten Gruppen ein Sechsfügler schwebt. Im darunter liegenden Register sind die sitzenden Apostel in zwei Gruppen aufgereiht, von denen die linke fast vollständig zerstört ist. Die Apostel, die teilweise nach links, teilweise nach rechts gerichtet sind, halten aufgeschlagene Codizes, auf welchen jeweils ihr Name geschrieben ist. Lesbar sind nur die Namen MATΘEOC, IAKOBOC MAPKOC und der Anfangsbuchstabe Λ für Lukas in der rechten Gruppe (Abb. 206). Jedem Apostel ist in einer zweiten Reihe im Hintergrund ein Engel zugeordnet. Der rudimentäre Erhaltungszustand der Komposition erlaubt nur allgemeine ikonographische Vergleiche.

Die Darstellung der Deesis erscheint in zahlreichen kretischen Kirchen und wird in der Regel im oberen Teil der Westwand platziert. Das Thema wurde eingehend von Maderakis untersucht.⁵⁹¹ Wie er feststellt, gibt

⁵⁸⁸ Die Vision Habakuks hat eindeutig eschatologischen Charakter und die Bedeutung der Miniatur beschränkt sich m.E. nicht nur auf die Auferstehung, wie B. PENTCHEVA, *Imagined Images: Visions of Salvation and Intercession in a Double-Sided Icon from Poganovo*, in: *DOP* 54 (2000) 144 meint.

⁵⁸⁹ A. GRABAR, *Sur les sources des peintres byzantins des XIII^e et XIV^e siècles*, in: *CArch* 12 (1962) 378, Abb. 9–10.

⁵⁹⁰ Engel mit Passionsinstrumenten erscheinen gelegentlich im Bild der Deesis bei der Darstellung des Jüngsten Gerichts, wie in Gračanica (1318/21); siehe Petković, *Peinture serbe*, I, Taf. 60. Auch in einigen kretischen Deesis-Darstellungen im Rahmen des Jüngsten Gerichts flankieren Engel mit Passionswerkzeugen die zentrale Gruppe mit Christus, Maria und Johannes dem Täufer, beispielsweise in der Soter-Kirche in Potamies (Pedias, letztes Viertel 14. Jh.; siehe Ranoutsaki, *Potamies*, 107, 112, Abb. 30–31).

⁵⁹¹ Maderakis, *Deesis B und C*. Vgl. Kalokyris, *Kreta*, 99–102; Spatharakis, *Rethymnon*, 314–315.

es für die Wiedergabe des Themas auf Kreta keinen verbindlichen Typus. Die Varianten sind so zahlreich wie die Bilder selbst. Das Grundschema zeigt in den Hauptzügen den thronenden Christus in der Mitte umgeben manchmal von einer Mandorla und flankiert von der Gottesmutter links und Johannes dem Täufer rechts wie auch von Engelscharen. Christus macht in der Regel den Aufnahme- und Abwehrgestus. Feuerräder und Hexapteryga verteilen sich in den Zwischenräumen. In der Zone darunter nehmen die Apostel bzw. die Engel Platz. Diese Platzierung ist jedoch nicht obligatorisch, denn das Aposteltribunal wird oft auf die Seiten des Tonnengewölbes verlegt, verteilt in zwei Gruppen. Oft wird die Deesis mit der Hetoimasie des Thrones oder anderen Nebenszenen des Weltgerichts kombiniert. Ähnliche Darstellungen finden sich in der Georgskirche in Artos (Rethymnon, 1401)⁵⁹² und in Hagia Paraskevi in Trachiniakos (Selino, 1362),⁵⁹³ in welcher jedoch die Mandorla fehlt.

Dem einfachen Schema der Deesis mit Aposteltribunal ist auch die Darstellung in der Kirche der Panagia in Anisaraki⁵⁹⁴ verpflichtet. Sie zeigt Christus in der Kompositionsmitte thronend mit ausgebreiteten Händen, die die Zeichen seiner Kreuzigung aufweisen. Die Mandorla ist mit roten Sternen besetzt, Feuerräder sind nicht erkennbar. Verglichen mit dem Bild von Kakodiki ist dort zudem ein Feuerstrom unter dem Thron Christi angegeben, zu dessen Seiten Adam und Eva knien.⁵⁹⁵ Die Stammeltern, die von einem ursprünglichen Fenster voneinander getrennt werden, flankieren in der Regel die Hetoimasie des Thrones, die hier ausgelassen wurde. Trotz der etwas anderen Verteilung der Figuren in die Fläche und des schlechten Erhaltungszustands der Komposition von Kakodiki ist von einer gemeinsamen Bildvorlage auszugehen, die in diesem Fall mit der Werkstattzugehörigkeit zu erklären ist. Unter den Kirchen der gleichen Werkstatt erscheint das Thema sonst nicht.

Die Darstellung in Anisaraki ist verwandt mit der in der Johanneskirche in Selli (Rethymnon, 1411).⁵⁹⁶ Auch dieses Bild ist schlecht erhalten, es scheint jedoch der gleichen Vorlage zu folgen wie das Bild in Anisaraki. Christus wird in Selli nicht von einer Mandorla umgeben, er wird von Engeln und Maria und Johannes dem Täufer flankiert. Zwischen den Engeln erscheinen Feuerräder und Hexapteryga wie in Kakodiki. Zwei der Engel halten offene Codizes mit dem Matthäustext 25:24 und 25:41, die sich auf die Gerechten bzw. die Verdammten beziehen. Adam und Eva flankieren in Selli auch den Feuerstrom. Ein Detail, das wie die Engel mit den Büchern in Anisaraki fehlt, ist eine Gruppe von kleinen nackten Verdammtenfiguren zwischen Adam und Eva, die von schwarzen Dämonen gezogen werden. Die ganze Gruppe ist ausnahmsweise zwischen den zwei Apostelgruppen angebracht. Diese tragen anders als in Kakodiki und Anisaraki weiße Gewänder.

Die Deesis und das Aposteltribunal bilden den zentralen Moment des Weltgerichts in der byzantinischen Kunst. Die Deesis wurde als schon entwickeltes Bildelement in die Komposition des Jüngsten Gerichts übernommen und mit den Engelscharen und dem Aposteltribunal kombiniert. Vergleichbare Darstellungen der Deesis bzw. des Aposteltribunals außerhalb Kretas gibt es in zahlreichen Denkmälern seit der nachikonoklastischen Zeit, z.B. im Narthex der Agetria in Mani (Ende 13. Jh.).⁵⁹⁷

Der schlechte Erhaltungszustand der Westwand unserer Kirche erlaubt nur eine allgemeine Einordnung der Deesis mit dem Aposteltribunal in die byzantinische Kunst und nur beschränkt einen Vergleich mit den anderen Kirchen der gleichen Werkstatt, in denen das Thema erscheint. Die Darstellungen in Kakodiki und Anisaraki gehen auf die gleiche Vorlage zurück, zwischen Anisaraki und Selli ist eine enge ikonographische Beziehung festzustellen, das Bild in Selli ist jedoch detailreicher.

3. Die Chöre der Gerechten

Unter dem Adventus sind im nördlichen und südlichen Teil des Tonnengewölbes des westlichen Jochs Gruppen von Gerechten, sog. Chöre, aufgereiht, die Richtung Westwand schreiten. Auf jeder Seite sind jeweils drei mittels Rahmung voneinander getrennte Gruppen dargestellt.

⁵⁹² Maderakis, Deesis B, Abb. 35–36.

⁵⁹³ Tsamakda, Trachiniakos, 128, Abb. 24.

⁵⁹⁴ Bougrat, Trois Jugements derniers, Abb. 11–12; Maderakis, Deesis B, Abb. 20a–e.

⁵⁹⁵ Ob an dieser Stelle in Kakodiki ebenfalls die Stammeltern dargestellt waren, muss aufgrund der gänzlich beschädigten Partie über dem Kircheneingang offen bleiben.

⁵⁹⁶ Spatharakis, Rethymnon, 246–247, Abb. 326–327.

⁵⁹⁷ Drandakis, Mani, 237, 251, Abb. 37.

Im südlichen Teil des Tonnengewölbes ist direkt neben der Westwand ein Chor von acht Propheten (ΧΟΡΟΣ ΠΡΟΦΗΤΩΝ) dargestellt, von welchen drei im Vordergrund stehen (Abb. 208). Diese tragen lange Tuniken und Mäntel wie auch Kronen. Außer Salomo und David, die rechts dargestellt sind, können die Propheten nicht identifiziert werden.

Es folgt links ein Chor von elf Märtyrern (ΧΟΡΟΣ ΜΑΡΤΥΡΩΝ) in Tuniken und Mänteln (Abb. 208). Der Anführer hat die Gesichtszüge des Hl. Georgios, dahinter könnten die Heiligen Theodoros und Demetrios folgen.

Der anschließende Chor links besteht aus acht heiligen Frauen (ΧΟΡΟΣ ΓΥΝΕΚΩΝ) (Abb. 208). Die vier Frauen im Vordergrund tragen abwechselnd grüne Tuniken und rote Maphoria. Die Anführerin der Gruppe hält als einzige einen Codex und erhebt die Linke, während die anderen Frauen ihre Hände verhüllt haben.

Im nördlichen Teil zeigt das linke Bildfeld eine Gruppe von Mönchsheiligen bzw. Asketen, die als ΧΟΡΟΣ ΟCΙΩΝ bezeichnet werden (Abb. 207). Die Gruppe umfasst acht Heilige, von denen vier im Vordergrund stehen, während von den hinteren vier nur die Nimben sichtbar sind. Im Vordergrund wird die Gruppe vom Hl. Antonios angeführt, erkennbar an seinem Koukoulion.⁵⁹⁸ Er trägt gelbe Tunika und schwarzen Mantel und streckt die Hände aus. Es folgt ein Mönch in blauer Tunika und braunem Mantel und Kappe, mit einem langen, spitzen Bart. Hinter ihm schließt mit vor der Brust gekreuzten Händen der Asket Onouphrios an, dessen Bart bis zu den Knien reicht. Er ist mit einem Lendenschurz bekleidet.⁵⁹⁹ Der letzte Heilige dieser Reihe ist der Eremit Paulus von Theben, der einen langen Bart und das für ihn charakteristische geflochtene Gewand trägt.⁶⁰⁰

Rechts vom Chor der Mönche und Asketen folgt der Chor der Bischöfe (ΧΟΡΟΣ ΑΡΧΙΕΡΕΩΝ) (Abb. 207). Die Gruppe besteht aus sieben Bischöfen, die Sticharia, (Polystavria) Phelonia, Omophoria und Epitrachelia tragen. Sie werden von Johannes Chrysostomos angeführt.⁶⁰¹ Hinter ihm folgen Basileios der Große,⁶⁰² der durch seine Gesichtsmarkmalen identifiziert werden kann, und Gregor von Nazianz.⁶⁰³ Die drei Kirchenväter stehen im Vordergrund, weitere vier Bischöfe sind dahinter gestaffelt.

Der dritte Chor besteht aus sieben weiblichen Heiligen (ΧΟΡΟΣ ΟCΙΩΝ ΓΥΝΑΙΚΩΝ), von denen wiederum nur vier im Vordergrund stehen (Abb. 207). Sie tragen Tuniken und Maphoria in verschiedenen Farben. Die Heilige, die die Gruppe anführt, trägt zusätzlich ein flauschiges Kopftuch. Keine von ihnen kann mit Sicherheit identifiziert werden.

Gruppen von Chören der Auserwählten erscheinen oft in Kirchen mit ausführlichem Zyklus des Jüngsten Gerichts.⁶⁰⁴ Ihre Anzahl und Platzierung innerhalb des Zyklus des Weltgerichts kann variieren, sie werden bisweilen nicht in eigenen Bildfeldern abgebildet, sondern in einem Fries, jedoch gruppiert. Auch die Positionierung der Heiligenfiguren innerhalb einer Gruppe ist nicht festgelegt. Meistens wird jedoch, anders als in Kakodiki, der Chor der Mönchsheiligen und Asketen von Onouphrios angeführt,⁶⁰⁵ und der Chor der Heiligen Märtyrerinnen von Maria Ägyptiaca.⁶⁰⁶ In der Regel werden im Chor der Bischöfe die drei Kirchenväter Johannes Chrysostomos, Basileios und Gregor von Nazianz im Vordergrund dargestellt.⁶⁰⁷ Die gleichen Gruppen von Gerechten wie in Kakodiki bietet beispielsweise die Kirche des Johannes des Täufers in Axos (Mylopotamos, 14. Jh.).⁶⁰⁸ Die Reihenfolge der Chöre ist dort verschieden. Einer der beiden Chöre der Frauen wird wie in Kakodiki von einer Heiligen mit einem Codex angeführt, die jedoch nicht identifiziert werden kann. Dieselbe Heilige erscheint auch als Anführerin der Gruppe in der Kirche der Panagia in Roustika

⁵⁹⁸ Zur Ikonographie des Hl. Antonios siehe Sauser, Antonius. Vgl. Spatharakis, Rethymnon, 340.

⁵⁹⁹ Zur Ikonographie des Hl. Onouphrios siehe Kaster, Onuphrius. Vgl. Hermeneia, 165.

⁶⁰⁰ Zur Ikonographie siehe C. WEIGERT, LCI 8 (1976) 149–151 s.v. Paulus von Theben. Vgl. Hermeneia, 163.

⁶⁰¹ Zur Ikonographie siehe Müsseler, Chrysostomos.

⁶⁰² Zur Ikonographie siehe Myslivec, Basilius.

⁶⁰³ Zur Ikonographie siehe Knob, Gregor von Nazianz.

⁶⁰⁴ Kalokyris, Kreta, 101–104; Spatharakis, Rethymnon, 314–320.

⁶⁰⁵ Z.B. in der Johanneskirche in Kato Valsamonero (Rethymnon, um 1400); Spatharakis, Rethymnon, Abb. 160.

⁶⁰⁶ Z.B. in der Georgiskirche in Artos (Rethymnon, 1401); Spatharakis, Rethymnon, Abb. 46.

⁶⁰⁷ So auch in Panagia in Roustika (Rethymnon, 1390/1); Spatharakis, Rethymnon, Abb. 258.

⁶⁰⁸ Spatharakis, Mylopotamos, 113, Abb. 464–465.

(Rethymnon, 1390/1).⁶⁰⁹ Vom Hl. Antonios wird die Gruppe der Mönche auch in der Georgskirche in Mourne (Hagios Basileios, Anfang 14. Jh.) angeführt.⁶¹⁰

Die einzige unter den verwandten Kirchen, die Gruppen von Gerechten zeigt, ist die Johanneskirche in Margarites (1383).⁶¹¹ Dort nehmen fünf Chöre den Platz an der nördlichen Seite des westlichen Tonnengewölbes ein. Die dem Weltgericht zugewandten Gruppen werden nicht voneinander getrennt. Rechts ist zuerst die Gruppe der Bischöfe dargestellt mit den drei größten Kirchenvätern in Polystavria Phelonia im Vordergrund. Den Bischöfen folgt der Chor der Propheten. Diese werden wie in Kakodiki von David angeführt, es folgen jedoch Aaron und Moses, wie auch ein weiterer Prophet. Hinter den Propheten steht eine Gruppe von Mönchen und Asketen, die vermutlich vom Hl. Antonios angeführt wird. Ein weiterer Mönch mit Koukoulion steht als letzter in dieser Gruppe, vor ihm erscheint der Hl. Onouphrios. An die Gruppe schließt der Chor der Märtyrer an, der den Hl. Demetrios und zwei bärtige Heilige umfasst (Theodoros Stratelates und Theodoros Tiron?). Ganz links folgt schließlich ein Chor mit heiligen Frauen, der aus nur zwei unidentifizierbaren weiblichen Heiligen besteht. In der Panagia in Anisaraki erscheinen die Gerechten nur im Paradiesesbild.

Auch außerhalb Kretas erscheinen in der byzantinischen Kunst Gruppen von Gerechten im Rahmen der vierteiligen Weltgerichtsdarstellung, die vermutlich nach dem Bilderstreit entwickelt wurde. Je nach Bildmedium und zur Verfügung stehendem Platz können, wie bei allen Teilen des Weltgerichts, Anordnung und Anzahl der Gruppen der Gerechten variieren. Wenn das Weltgerichtsbild in einer vertikalen, mehrzonigen Komposition entwickelt ist, nehmen die Chöre den linken Teil ein, unterhalb der Gruppe mit Christus und den Aposteln, während die rechte Seite den Verdammten vorbehalten ist, wie beispielsweise der Par. gr. 74 (11. Jh.) auf fol. 51v zeigt.⁶¹² Auf zwei Sinai-Ikonen aus dem 11. bzw. 12. Jh. sind die Chöre in sechs Gruppen angegeben und inschriftlich bezeichnet wie in Kakodiki.⁶¹³ Dem gleichen Grundschema sind auch spätere Darstellungen verpflichtet, beispielsweise die im Narthex von Sopoćani (um 1265).⁶¹⁴ In allen diesen Beispielen werden die Gruppen nicht eigens gerahmt. Die Hauptfiguren jeder Gruppe von Auserwählten bleiben die gleichen wie auf Kreta, in manchen Fällen tauchen jedoch lokale Heilige unter den Gerechten auf. Ein solches Beispiel bietet die Uspenskij-Kathedrale von Vladimir in Russland. Unter den Heiligen Frauen erscheint die berühmte Kirchenlehrerin Nina.⁶¹⁵

Die Darstellung der Gerechten in Kakodiki folgt also der kretischen Tradition und findet Entsprechungen auch in der Kunst außerhalb der Insel. Vergleiche innerhalb der Werkstatt konnten nur mit der Kirche in Margarites gezogen werden. Dort differiert die Zusammensetzung der Gruppen, die alle in einem Bildfeld wiedergegeben werden.

4. Das Paradies

Unter den Chören ist an der Südwand das Paradies (O ΠΑΡΑΔΕΙCOC) dargestellt (Abb. 209). Die Szene ist in einem schlechten Zustand erhalten mit Fehlstellen im mittleren und rechten Bereich. Im oberen Teil der figurenreichen Komposition ist die Gottesmutter thronend in Deesis-Haltung dargestellt. Sie wird von zwei Engeln flankiert. Rechts im Bild erkennt man den sitzenden Abraham (A) mit dem Armen Lazarus aus der Lukas-Parabel auf dem Schoss (Lk 16:22). Diese Figuren werden von den Mauern des himmlischen Jerusalems umgeben, in der Mitte hinter Maria hält ein Cherub Wache. Die sechs Chöre, die auf der Nord- und Südwand der Kirche dargestellt sind, erscheinen hier ein zweites Mal außerhalb der Mauer von Jerusalem und schreiten in einer zyklischen Bewegung von oben nach unten in Richtung des Paradiesestores. Jede Gruppe wird von einem Engel geleitet. Auf der linken Seite sind oben neun Mönchsheilige (OCIOI) dargestellt, die sich nach links bewegen. Unter ihnen erkennt man an seinem Koukoulion den Hl. Antonios. Unter dem Engel, der die Gruppe leitet, erscheint eine Gruppe von Propheten, die nach rechts gerichtet sind. Der erste rechts in dieser Gruppe hält einen Kreuzstab. Ein Engel ist zwischen dieser Gruppe und der Gruppe

⁶⁰⁹ Spatharakis, Rethymnon, 195.

⁶¹⁰ Zum Stil der Fresken siehe Bissinger, Kreta, 93, Nr. 46.

⁶¹¹ Spatharakis, Dated Wall Paintings, 124; Spatharakis, Mylopotamos, 218.

⁶¹² Pace, Guidizio universale, 54–58, Abb. auf S. 52.

⁶¹³ Sotiriou, Sinai, I, 128–131, Nr. 150–151, II, Abb. 150–151; Pace, Guidizio universale, 58–60, Abb. auf S. 59 (Sinai Nr. 151).

⁶¹⁴ Petković, Peinture serbe, Taf. 20.

⁶¹⁵ Milošević, Das Jüngste Gericht, 43.

der Apostel in der unteren Zone dargestellt; sie sind an der Paradiesespforte angekommen. Über dem Tor wacht ein Cherub, während unten die vier paradiesischen Flüsse zu sehen sind. Ein Heiliger, der nur mit einem Lendenschurz bekleidet ist, betritt als erster das Paradies. Er hält ein langes Kreuz mit drei Balken und ist mit dem Guten Schächer, Dysmas, zu identifizieren. Der Apostel, der das Paradiestor öffnet, dürfte Petrus sein, sein Gesicht ist jedoch beschädigt. Neben ihm steht der Ikonographie nach der Apostel Andreas.

Eine Gruppe von Märtyrerinnen (MAPTYP) ist in der rechten oberen Ecke zu sehen. Sie bewegen sich nach rechts. Es folgen ein Engel und eine Gruppe von weiblichen Heiligen, unter denen man Maria Ägyptiaca, die spärlich bekleidet ist, erkennen kann.⁶¹⁶ Schließlich ist rechts von der Paradiesespforte eine Gruppe von Heiligen bzw. Propheten zu sehen, über denen ebenfalls ein Engel steht.

Das Paradiesesbild folgt der in der kretischen Wandmalerei geläufigen Ikonographie mit den Gerechten um das Paradies gruppiert und Maria und den Erzv Vätern innerhalb der Stadtmauer.⁶¹⁷ Die Erzväter sind, anders als in Kakodiki, meistens drei. Das Paradies hat die Form einer Stadtarchitektur mit Mauern und gibt das himmlische Jerusalem wieder. Statt Dysmas erscheint vor der Paradiesespforte in vielen Fällen der Erzmärtyrer Stephanos.

Die Darstellung in der Panagia-Kirche in Anisaraki ist ähnlich konzipiert wie in Kakodiki.⁶¹⁸ Im Bild von Anisaraki, das breiter gestaltet ist, steht die Gruppe mit Maria rechts oben in der Komposition, statt, wie in Kakodiki, in der Mitte. Das Bildzentrum nimmt in Anisaraki das Paradiesestor ein. Von den Gruppen der Gerechten sind dort außerdem die Frauenchöre abwesend, auch die den Gerechengruppen zugeordneten Engel fehlen. Die Figur, die das Tor durchschreitet, wird durch den Buchstaben Δ als der Gute Schächer Dysmas bezeichnet. Manche Details jedoch, wie die identische Platzierung des Hl. Antonios in beiden Bildern, verraten, dass beide Kompositionen ein gemeinsames Vorbild hatten bzw. vom gleichen Maler ausgeführt wurden.

Die Bildauffassung der Johanneskirche in Selli (1411)⁶¹⁹ steht der in Kakodiki und Anisaraki sehr nahe, das Bild ist dort jedoch stark beschädigt. In Selli steht der Erzmärtyrer Stephanos vor dem Paradies, während sich der Gute Schächer Dysmas mit dem Kreuz auf der Schulter schon im Paradies befindet. Auch in Selli ist statt der üblichen drei alttestamentlichen Patriarchen nur Abraham abgebildet. Ähnlich gestaltet ist außerdem die Darstellung des Paradieses in der Kirche des Soter in Akoumia (Hagios Basileios, 1389).⁶²⁰ Dort betritt ebenfalls Stephanos als erster das Paradies statt Dysmas, der links der thronenden Gottesmutter im Paradies steht. Das Bild in Akoumia scheint für das in Selli vorbildhaft gewesen zu sein.

In den byzantinischen Darstellungen des vielzonigen Weltgerichtsbildes nimmt das Paradies⁶²¹ den unteren, meistens linken Teil ein und ist, verglichen mit den angeführten kretischen Beispielen, reduziert bzw. streifenförmig gestaltet: Abraham, die thronende oder stehende Gottesmutter, ein Tor, Petrus und bisweilen der Gute Schächer und wenige Gerechte werden parataktisch im schmalen Streifen in Torcello (12. Jh.)⁶²² und späteren Denkmälern, wie in Gračanica (um 1320), aufgereiht. Die Verteilung der einzelnen Elemente des Jüngsten Gerichts auf die Seitenwände der Kirche erlaubte die Entstehung in sich geschlossener Paradiesesbilder, die sich jedoch selten in die Höhe entwickeln, wie in den kretischen Formulierungen des Themas. Vor allem findet sich kaum eine Verdoppelung der Gruppen der Gerechten, die sowohl als eigene Gruppen, als auch als Teil des Paradiesesbildes erscheinen.

Insofern folgt das Bild in Kakodiki einem kretischen Bildschema. Die engsten Beziehungen haben sich zwischen den Bildern von Kakodiki und Anisaraki ergeben, diese wiederum sind mit den Paradiesesbildern von Selli und Akoumia verwandt. Alle Bilder teilen gewisse Bildelemente, die Anordnung der Gruppen der Gerechten und die Darstellung nur eines Patriarchen statt der üblichen drei.

⁶¹⁶ Zur Ikonographie siehe K. KUNZE, LCI 7 (1974) 507–511 s.v. Maria Ägyptiaca.

⁶¹⁷ Siehe dazu Kalokyris, Kreta, 102–103; Spatharakis, Rethymnon, 318–319.

⁶¹⁸ Bougrat, Trois Jugements derniers, Abb. 13.

⁶¹⁹ Spatharakis, Rethymnon, 247–248.

⁶²⁰ Spatharakis, Dated Wall Paintings, 128.

⁶²¹ Zum Paradies siehe J. POESCHKE, LCI 3 (1971) 375–382 s.v. Paradies; Brenk, Weltgericht; Brenk, Tradition und Neuerung; Milošević, Das Jüngste Gericht; Maderakis, Verdammte; Spatharakis, Rethymnon, 318–319.

⁶²² Pace, Guidizio universale, 58, Abb. auf S. 57.

5. Die Personifikation des Meeres

Die Personifikation des Meeres (Thalassa) erscheint an der Nordwand und befindet sich in einem schlechten Erhaltungszustand (Abb. 210). Das Meer ist in Form einer nackten Frau (H ΘΑΛΑΚΑ) mit Flügeln auf dem Rücken und auf dem Kopf wiedergegeben. Ihre langen, lockigen Haare fallen auf ihre Schulter. Sie sitzt mit gekreuzten Beinen auf einem großen Fisch, hält in der Rechten ein Ruder und in der Linken ein großes Schiff. Im Schiff befindet sich ein Engel, der eine Posaune bläst. Der Fisch hat Menschenteile im Maul. Weitere, kleinere Fische mit Menschengliedern schwimmen im Meer.

Personifikationen des Meeres finden sich in mehreren kretischen Kirchen mit mehrszenigem Weltgerichtsbild.⁶²³ In der Regel ist das Meer als eine nackte weibliche Gestalt präsentiert, die auf einem Fisch oder Seemonster reitet. Das Schiff in den Händen der Meerespersionifikation gehört zur Standardikonographie wie auch der posauenblasende Engel. Ansonsten sind die Bilder jeweils mit viel Phantasie gestaltet.

In der Johanneskirche in Axos (Mylopotamos, 14. Jh.)⁶²⁴ reitet die Personifikation des Meeres auf einem Fisch, aus dessen Maul eine nackte Figur herauskommt. Sie hält ein Schiff und ein Ruder, hat aber keine Flügel und auf dem Kopf sind drei Fische zu sehen. Der posauenblasende Engel ist im rechten oberen Bildeck abgebildet. Sehr ähnliche Kompositionen begegnen in der Johanneskirche in Kissos (Hagios Basileios, Anfang 15. Jh.)⁶²⁵ und in der Kirche des Johannes in Kato Valsamonero (Rethymnon, um 1400).⁶²⁶ In der schlecht erhaltenen Darstellung der Stephanskirche in Kastri (Mylopotamos, 1391)⁶²⁷ reitet die Personifikation des Meeres mit Schiff und Ruder in den Händen auf einem Seemonster und hat wie in Kakodiki Flügel am Rücken und auf dem Kopf. Mit Flügeln auf dem Kopf ist auch die Personifikation in der Johanneskirche in Selli (1411)⁶²⁸ wiedergegeben. Diese Darstellung steht ikonographisch der in Kakodiki sehr nah. Der Engel links in der Komposition, wo auch das Schiff erscheint, ist auch in der Kirche des Soter in Spili (Hagios Basileios, 2. Hälfte 14. Jh.)⁶²⁹ anzutreffen. Der Maler von Kakodiki kombiniert also Bildelemente aus verschiedenen Formulierungen des Themas. Insgesamt begegnet die Variante von Kakodiki mit der geflügelten Figur, die mit gekreuzten Beinen sitzt, und der Platzierung des Engels neben dem Schiff seltener.

Die entsprechende, von rechts nach links aufgebaute Darstellung in der Panagia-Kirche in Anisaraki (Abb. 260) unterscheidet sich ikonographisch von derjenigen in Kakodiki in manchen Punkten: die Personifikation trägt eine Tunika, die ihre Brüste frei lässt, und weist nur auf dem Kopf Flügel auf. Auch ihre Beinhaltung differiert. Der Engel ist hinter ihr in einem Himmelssegment im oberen rechten Bildeck positioniert und damit getrennt vom Schiff, das die Meerespersionifikation hält. Sehr ähnlich gestaltet ist die Szene auch in der Johanneskirche in Margarites (1383).⁶³⁰ Der wichtigste Unterschied besteht darin, dass den rechten Bildteil ein großer stehender Engel einnimmt, der eine Posaune bläst.

Die Herausgabe der Toten durch das Meer (Offb 20:13) wurde in der byzantinischen Kunst zunächst ohne die Personifizierung des Meeres bildlich umgesetzt. So zeigt das Weltgerichtsbild im Par. gr. 74 (11. Jh.) auf fol. 51v⁶³¹ lediglich große Fische mit nackten Figuren im Maul. In der Kirche der Panagia Chalkeon in Thessaloniki (1028) erscheint dann zum ersten Mal das personifizierte Meer in Form einer auf einem Fisch sitzenden nackten Gestalt.⁶³² Von da an ist diese Darstellungsweise oft in der byzantinischen Kunst anzutreffen. Das Meer erscheint stets als weibliche Gestalt mit meistens nacktem Oberkörper, die auf einem Seemonster reitet. Sie hält in der Regel ein Ruder und bisweilen ein Schiff, wie in der Bogorodica Ljeviška in Prizren (Anfang 14. Jh.)⁶³³ und in Sopočani (um 1265).⁶³⁴ Die Details der Gestalt der Personifikation variieren.

⁶²³ Kalokyris, Kreta, 103; Spatharakis, Rethymnon, 320.

⁶²⁴ Spatharakis, Mylopotamos, 114, Abb. 467.

⁶²⁵ Zum Stil der Fresken siehe Bissinger, Kreta, 212–213, Nr. 195.

⁶²⁶ Spatharakis, Rethymnon, 133, Abb. 157.

⁶²⁷ Spatharakis, Mylopotamos, 191.

⁶²⁸ Spatharakis, Rethymnon, 248; Karapidakis, Seli, 78–79, Abb. 10.

⁶²⁹ Zur Datierung vgl. Bissinger, Kreta, 195, Nr. 166, mit einer Datierung um 1380; Spatharakis, Byzantines toichografies, 98 datiert die Fresken an den Anfang des 14. Jhs.

⁶³⁰ Spatharakis, Dated Wall Paintings, 125; Spatharakis, Mylopotamos, 221.

⁶³¹ Pace, Guidizio universale, 54–58, Abb. auf S. 52.

⁶³² Papadopoulos, Panagia Chalkeon, 56–57, Abb. 21.

⁶³³ Durić, Jugoslawien, 68, Zeichnung auf S. 69.

⁶³⁴ B. MIKOVIV, La seconda Venuta di Cristo nella pittura murale medioevale serba, in: Pace, Guidizio universale, Abb. 10 auf S. 181.

In den Grundelementen ist das Kakodiki-Bild mit der byzantinischen Tradition allgemein konform, engere Parallelen findet es jedoch in den kretischen Darstellungen. Die Kirchen der Werkstatt variieren ikonographisch das Bild der Meerespersonifikation. Die Johanneskirche in Selli bietet die engste Parallele, einzelne Motive wiederholen sich also auch in Kirchen anderer Werkstätten.

6. Die Personifikation der Erde

Die stark beschädigte Personifikation der Erde erscheint rechts neben der Personifikation des Meeres (Abb. 210). Man erkennt eine Frau in kaiserlichem Gewand mit Krone, die auf einem Löwen nach links reitet. Sie hält eine Schlange, die sich über ihren Kopf wölbt und vermutlich aus einem Kelch in ihrer rechten Hand trinkt. Der Löwe, der ebenfalls eine Krone trägt, hat einen Menschen im Maul. Rechts oben bläst ein Engel eine Posaune. Weitere Details des Bildes sind nicht auszumachen.

Die personifizierte Erde erscheint auf Kreta, wie das Meer, oft im Rahmen des Zyklus des Weltgerichts.⁶³⁵ Die Erde wird dabei stets als eine weibliche Figur mit kaiserlichen Gewändern auf einem phantastischen Tier, meistens einem Löwen, wiedergegeben, die eine Schlange bogenförmig über ihren Kopf hält. Wie bei der Personifikation des Meeres fehlt in keinem kretischen Beispiel der posaunenblasende Engel. Sehr ähnlich zur Darstellungsweise von Kakodiki ist die Bildgestaltung in der Stephanskirche in Kastri (Mylopotamos, 1391).⁶³⁶ Die Erdpersonifikation in der Johanneskirche in Selli (1411)⁶³⁷ ist stark beschädigt, sie folgt jedoch dem gleichen Bildtypus wie Kakodiki mit der kaiserlich gekleideten Erde auf einem Löwen und der Schlange, die über ihr einen Bogen bildet.

Löwe und Erde in Kakodiki sind eine fast wörtliche Kopie der Darstellung in der Johanneskirche in Margarites (1383).⁶³⁸ Dort steht jedoch rechts im Bild ein großer posaunenblasender Engel, wie bei der Personifikation des Meeres in der gleichen Kirche. Das besser erhaltene Bild in Margarites lässt weitere Bilddetails erkennen: im unteren linken Bildeck stehen zwei als Mumien gewickelte, auferstandene Figuren in einem Sarkophag, in der Landschaft sind einige Tiere in schwarzer Farbe verteilt. Dem Kakodiki-Bild steht auch die sehr gut erhaltene, spiegelverkehrte Darstellung in der Kirche der Panagia in Anisarakhi nahe (Abb. 260). Dort erkennt man links der Erde drei auferstandene Figuren, die noch als Mumien gewickelt im Sarkophag stehen. Darüber im Bildeck erscheint der posaunenblasende Engel im Himmelssegment. Auch hier wiederholen sich einige der Tiere, die in Margarites begegnen.

Die Herausgabe der Toten durch die Unterwelt (Offb 20:13) wird in der Kunst zunächst, wie bei der Herausgabe der Toten durch das Meer, ohne Personifikation wiedergegeben. Die Personifikation der Erde geht auf die Ikonographie der Göttin Rhea-Kybele zurück. Von dieser wurde der Löwe übernommen, auf dem die Göttin z.B. auf einem Relief des Pergamon-Altars, heute in Berlin, reitet, wie auch die Schlange, die die Göttin über ihrem Kopf hält.⁶³⁹ In der byzantinischen Kunst reitet die Personifikation der Erde jedoch oft auch auf anderen Tieren, die phantasievoll gestaltet sind. So weist z.B. das Tier, auf dem die Erde in Nereditsa (1199) reitet, einen Löwenkopf aber auch Füße mit Krallen auf.⁶⁴⁰ Verglichen mit den kretischen Beispielen fehlen die Kronen bzw. die Wiedergabe der Erde als Kaiserin, der Engel mit der Posaune begegnet selten in Kombination mit einer Erdpersonifikation.

Das Kakodiki-Bild ist also auch bei der Darstellung der Erde einem kretischen Bildtypus verpflichtet. Alle Bilder in den Kirchen der Kakodiki-Gruppe gehen bei der Darstellung der Erde auf die gleiche Vorlage zurück, die größte Abweichung ist in Margarites festzustellen, wo der Engel besonders betont ist.

7. Die Hölle

Rechts der Eingangstür ist direkt unter der rechten Gruppe des Aposteltribunals die Hölle dargestellt (Abb. 211). Der Erhaltungszustand ist sehr schlecht. Die Hölle ist als eine rote Fläche wiedergegeben, in der

⁶³⁵ Spatharakis, Rethymnon, 319–320.

⁶³⁶ Spatharakis, Mylopotamos, 191.

⁶³⁷ Spatharakis, Rethymnon, 248.

⁶³⁸ Spatharakis, Mylopotamos, 221, Abb. 342.

⁶³⁹ Spatharakis, Rethymnon, 320.

⁶⁴⁰ V.D. SARABJANOV, La chiesa del Salvatore della Trasfigurazione sulla collina di Neredica presso Novgorod, in: Pace, Guidizio universale, Abb. 1, 3 auf S. 90–91.

einzelne Figuren in feinen schwarzen Linien und einigen schwarzen Pinselstrichen ausgeführt sind. Ihre Haare sind weiß angegeben. Erkennbar sind im oberen Teil zwei Köpfe, links von ihnen steht *οἱ τράνοι καὶ οἱ σαβελιανί*.⁶⁴¹ Es handelt sich dabei um die Anhänger des Sabelianismus, einer Form der Häresie des Monarchianismus, die im 3. Jh. von Sabelius (198–220) in Rom angestiftet wurde und aus dem Monotheismus hervorgegangen war. Im rechten oberen Eck sind die Gesichter zwei weiterer Figuren auszumachen, die Kopfbedeckungen aufweisen. Es handelt sich wahrscheinlich um Soldaten. Weitere Inschriften sind unlesbar, nur mitten im Bild ist *ΙΟΥΔΑ* vermutlich für Judas zu lesen.

Die Hölle bzw. die Höllenstrafen sind in der kretischen Wandmalerei von besonderer Bedeutung, denn sie erscheinen im Bildprogramm, auch ohne dass sie Teil einer mehrszenischen Weltgerichtsdarstellung sind. Das Bild in Kakodiki vertritt eine verbreitete Darstellungsweise, in der alle Figuren vor dem feurigen Hintergrund der Hölle platziert sind.⁶⁴² Darin erscheint gewöhnlich der Satan auf einem Monster, das Judas⁶⁴³ auf dem Schoss trägt. Die Darstellungen basieren auf Quellen wie Mt 25:41 und Offb 10:9–10, die Maler bzw. Auftraggeber finden hier Gelegenheit, diejenigen sozialen Gruppen zu kritisieren, die sie für sündig halten. So verbrennen in der Hölle nicht nur Kaiser, die Christen verfolgt haben, oder häretische Repräsentanten der orthodoxen Kirche, sondern auch Mitglieder des lateinischen Klerus und Venezianer. In der Konzeption und Ausführung dem Kakodiki-Bild ähnliche Darstellungen erscheinen beispielsweise in Panagia in Roustika (Rethymnon, 1390/1),⁶⁴⁴ in der Kirche des Soter in Myrthios (Hagios Basileios, 14. Jh.),⁶⁴⁵ in der Panagia in Diblochori (Hagios Basileios, Narthex: 1417),⁶⁴⁶ in der Panagia in Sklavopoula (Selino, Ende 14. Jh.)⁶⁴⁷ u.a. In allen diesen Darstellungen ist die Zusammensetzung der Verdammten sehr unterschiedlich, Satan hält aber stets Judas auf dem Schoss. Sabelius ist auch in der Johanneskirche in Asphentiles anzutreffen, wo die Darstellung der Hölle sich v.a. durch die Vielfarbigkeit von den genannten Beispielen unterscheidet (Abb. 117).⁶⁴⁸

Innerhalb der Kirchen der gleichen Werkstatt ist nur in der Panagia-Kirche in Anisaraki eine Darstellung der Hölle erhalten, der sehr schlechte Erhaltungszustand erlaubt jedoch keine Vergleiche mit Kakodiki.

Die Erwähnung des Sabelius bzw. des Sabelianismus, einer modalistischen Häresie bzw. einer Form des Monarchianismus, die auf Kreta nicht so bekannt sein dürfte, wie diejenige des Arius, mag zunächst überraschen. Es ist jedoch denkbar, dass hier eigentlich die Katholiken gemeint sind. Die Bezeichnung Sabellianismus wurde später für diese Lehre verwendet sowie für verschiedene weitere spekulative Ideen, die damit in Verbindung gebracht worden sind. Das Filioque, einer der Gründe für das Schisma zwischen der orthodoxen und der lateinischen Kirche, wird vom Patriarchen Photios (820–897) zum ersten Mal direkt zurückgewiesen und als eine Form von Sabellianismus bezeichnet.⁶⁴⁹ Bei den meisten Häretikern, die im ewigen Feuer der Hölle verbrennen, handelt es sich um Personen, deren Theorien im Gegensatz zur orthodoxen Trinitätslehre standen und die deswegen von verschiedenen Konzilen verurteilt wurden. Da die Trinitätstheologie ein zentraler Streitpunkt zwischen den beiden Kirchen ist, kann in der Darstellung dieser Häretiker in der Hölle eine Kritisierung der Katholiken in Form einer Andeutung gesehen werden. In relativ wenigen Beispielen verbrennen jedoch auch offen und unmittelbar Repräsentanten der katholischen Kirche bzw. franziskanische und andere Mönche in der Hölle, wie im bekannten Bild in der Johanneskirche in Kritsa (Merambello, 1353/4).⁶⁵⁰ Dadurch spiegeln diese Bilder die historisch-politische Situation Kretas in der Zeit der veneziani-

⁶⁴¹ Maderakis, *Verdammte*, 206 glaubt, dass mit der Bezeichnung *τράνοι* der dynamische Monarchianismus gemeint ist.

⁶⁴² Zur Darstellung der Hölle und der Höllenstrafen auf Kreta siehe Maderakis, *Verdammte*; vgl. Kalokyris, Kreta, 102; Spatharakis, Rethymnon, 317–318.

⁶⁴³ Judas ist inschriftlich bezeichnet z.B. in der Kirche des Hagios Prokopios in Livada (Selino, 14. Jh.); siehe Maderakis, *Verdammte*, 232.

⁶⁴⁴ Maderakis, *Verdammte*, Abb. 9b.

⁶⁴⁵ Gerola/Lassithiotakis, *Elenco*, 57, Nr. 301; Gerola, *Monumenti Veneti*, II, 344, Nr. 32.

⁶⁴⁶ Spatharakis, *Dated Wall Paintings*, 172; Zum Stil siehe Bissinger, Kreta, 208–209, Nr. 187.

⁶⁴⁷ Bissinger, Kreta, 202, Nr. 179.

⁶⁴⁸ Vgl. oben die Besprechung der ungewöhnlichen Höllen- und Verdammten Darstellungen der Pagomenos-Werkstatt.

⁶⁴⁹ Zum Thema siehe TH. ALEXOPOULOS, *Der Ausgang des thearchischen Geistes*, Göttingen 2009.

⁶⁵⁰ Maderakis, *Verdammte*, Abb. 8–9.

schen Herrschaft, konkret die unüberwindbaren religiösen Differenzen zwischen Orthodoxen und Katholiken, wider.⁶⁵¹

Die Darstellung der Hölle ist ein fester Bestandteil des byzantinischen Weltgerichtsbilds. Vom Zentrum der Parousie fließt ein Feuerstrom abwärts, um sich zu einem Feuersee zu erweitern. Darin sind, ähnlich wie in den kretischen Beispielen, der Satan auf einem Monster mit Judas auf dem Schoss und verschiedene Gruppen von Verdammten, die von Engeln in die Hölle gestoßen werden, dargestellt. So beispielsweise schon im Par. gr. 74 (11. Jh.), fol. 51v⁶⁵² auf der rechten Seite, in Torcello (12. Jh.),⁶⁵³ in Gračanica (um 1320) und im Parekklesion des Chora-Klosters (1315/1320) in Istanbul.⁶⁵⁴ Im letzteren Denkmal ist ebenfalls unter den Verdammten in der Hölle ein Katholik zu erkennen. Als eigene Szene erscheinen ähnliche Höllendarstellungen beispielsweise in Episkopi in Mani (ältere Schicht: um 1200),⁶⁵⁵ hier kombiniert mit der Strafszene des Reichen, und in der Karsi Kilise in Gülsehir in Kappadokien (13. Jh.).⁶⁵⁶

Die Darstellung der Hölle in Kakodiki ordnet sich gut in die kretische Bildtradition ein und stimmt auch mit der byzantinischen Tradition überein. Auffallend ist die Erwähnung des Sabellius unter den Häretikern.

8. Die Strafszenen

Die Strafszenen der Verdammten sind an der unteren Hälfte der Westwand angebracht (Abb. 211–212). Die Fläche links der Eingangstür ist in vier Zonen aufgeteilt, von denen die oberste die fragmentarisch erhaltene Inschrift einnimmt. Die anderen drei Zonen enthalten je zwei mit roten Linien gerahmte Felder mit Strafen der Verdammten. Vor einem hellen Hintergrund werden jeweils ein oder zwei nackte Verdammte dargestellt, die in den Feuerflammen verbrennen, während Schlangen sich um ihre Körper ringeln und sie beißen. Die Felder der oberen Zone sind fast vollständig zerstört. Im Gegensatz zu anderen Kirchen, sind die Verdammten nicht von identifizierenden Beischriften begleitet. Ihre Identifizierung gelingt durch den Vergleich zu ähnlich dargestellten Verdammten in anderen kretischen Kirchen.

Die Figur im ersten Feld links in der zweiten Zone, die im Genitalbereich von einer Schlange gebissen wird, ist vermutlich die *Hure* (Abb. 212). In Analogie ist der Mann neben ihr als die *männliche Hure* zu erkennen. Im zweiten Feld dieser Zone ist der παραλακιστής, derjenige, *der im Acker seines Nachbarn pflügt*, abgebildet. Der Verdammte kniet auf allen Vieren, es ist aber nicht klar erkennbar, ob eine Pflugschar an seinem Gesäß befestigt ist wie bei dieser Verdammtdarstellung üblich. Die kopfüber abgebildete Figur im linken Feld des unteren Registers kann nicht identifiziert werden. Die Figur rechts daneben hat eine dunkle Scheibe um den Kopf, die den Mühlstein darstellt; es dürfte sich um den *Müller* handeln. Die Figur links im nächsten Feld kann als die *Frau, die ihre Kinder nicht stillt*, identifiziert werden. Sie ist wie in anderen Kirchen dadurch erkennbar, dass zwei Schlangen ihre Brüste beißen.⁶⁵⁷ Eindeutig stellt die Figur neben ihr mit der Ziege auf dem Rücken den *Viehdieb* dar.

Unter der Darstellung der Hölle rechts der Eingangstür sind sechs Felder mit Verdammten in zwei Zonen angeordnet (Abb. 211). Das erste Feld links in der oberen Reihe ist stark beschädigt. Das zweite zeigt vermutlich den *Reichen Prasser* (Κακός πλούσιος), der auf einem Feuer nach links sitzt und seine Hand vor den Mund bringt. Neben ihm ist ein Mann kopfüber mit x-förmig gespreizten Armen und Beinen dargestellt, der von einer Schlange umwickelt wird und verbrennt. In der unteren Zone sind in drei Feldern jeweils Totenschädel vor einem dunklen Hintergrund zu sehen.

⁶⁵¹ Vgl. die Inschrift, die die Stifter der Panagia-Kirche in Hagia Paraskevi (Amari, 1516) halten: καὶ λυτρόσαι κολάσεως πάντας τοὺς ὀρθοδόξους (und rette von der Hölle alle Orthodoxen); siehe Gerola, Monumenti Veneti, II, 337–338, Nr. 43, Taf. 13,2; IV, 499–500 (Stifterinschrift); vgl. Bissinger, Kreta in mittel- und spätbyz. Zeit, 1045; Bolanakis, Kirche, 54, 70.

⁶⁵² Pace, Guidizio universale, 54–58, Abb. auf S. 52.

⁶⁵³ Pace, Guidizio universale, 58, Abb. auf S. 57.

⁶⁵⁴ B. MILKOVIC, La seconda venuta di Cristo nella cappella meridionale del monastero di Cristo in Chora, a Costantinopoli, in: Pace, Guidizio universale, 175–176, Abb. 3 auf S. 174.

⁶⁵⁵ Drandakis, Mani, 204–206, Abb. 27, 53, 56.

⁶⁵⁶ Jolivet-Lévy, Cappadoce médiévale, Abb. 158.

⁶⁵⁷ Maderakis, Verdammte, 71, Abb. 21.

Die Strafszenen⁶⁵⁸ erscheinen in den kretischen Freskenprogrammen, wie die Hölle, auch unabhängig von der Darstellung des Jüngsten Gerichts. Ihrer Darstellung kommt eine große ethisch- und sozialhistorische Bedeutung zu, denn sie reflektieren die damaligen sozialen Probleme der kretischen Gesellschaft und vermitteln auf einfache Weise, was zu dieser Zeit für die Menschen eine Sünde war.⁶⁵⁹ Sünde bedeutete den Beispielen und ihren begleitenden Inschriften nach nicht nur die Prostitution, sondern auch das Stehlen von Vieh, das Betrügen der Müller und Schneider und das Pflügen im fremden Acker, also auch rechtlich gesehen strafbare Taten, die einen wirtschaftlichen Hintergrund haben und teilweise heute noch in der kretischen Gesellschaft aktuelle Phänomene sind. Die Anbringung solcher Höllenstrafen an den Wänden der Kirche hatte nicht nur eine verurteilende Absicht, sondern auch eine einschüchternde, präventive Funktion. Die Macht der Bilder als Erziehungsmittel war dem Klerus bewusst. Aber auch das Nicht-Stillen von Kindern, das Schlafen am Sonntag statt in die Kirche zu gehen, das Schimpfen oder das Lauschen galten als moralisch verwerflich und dokumentieren damit die ethischen Vorstellungen des Volkes.⁶⁶⁰ In keiner Kirche mit Strafszenen fehlt außerdem der *Reiche Prasser*, wodurch nicht nur an die Lukas-Parabel vom reichen Mann und vom armen Lazarus erinnert wird (Lk 16:19–31),⁶⁶¹ sondern auch Reichtum an sich problematisiert wird.⁶⁶²

Die Strafszenen von Kakodiki gehören damit zu den üblichsten Strafszenen der kretischen Wandmalerei und haben zahlreiche Parallelen. Das Thema wird auf Kreta ab dem Ende des 13. Jhs. regelmäßig dargestellt. Die Verdammten werden nackt und die Qualen erstaunlich brutal und realistisch wiedergegeben. Ihre Sünden werden durch die begleitenden Inschriften und die Art der Strafe bezeichnet. Dabei beißen die Schlangen in den Körperteil, der das Werkzeug der Sünde war, beispielsweise bei der Prostitution die Genitalien. Aber auch Attribute wie die Pflugschar oder Gewichte weisen auf die Art der Sünde hin. Die männliche und die weibliche Hure finden sich beispielsweise in der Hagia Paraskevi-Kirche in Trachiniakos (1362),⁶⁶³ eine gut erhaltene Darstellung des im fremden Acker pflügenden Mannes erscheint ähnlich in der Hagia Paraskevi in Kitiros (Selino, 1372/3).⁶⁶⁴ Ähnliche Beispiele für den Viehdieb und den Müller liefert die Panagia-Kirche in Sklavopoula (Selino, ca. 1400).⁶⁶⁵ Viele Strafszenen, die unterschiedliche Sünden wiedergeben, werden jedoch identisch dargestellt, so dass letztendlich nur die begleitende Inschrift Sicherheit über die Richtigkeit der Identifizierung garantieren kann.

Die Panagia-Kirche in Anisaraki bietet identische Darstellungen für den Reichen, den Müller, die Frau, die ihre Kinder nicht stillt, und den Viehdieb. Alle Strafszenen sind dort von Inschriften begleitet. Von den anderen Kirchen der Gruppe bietet nur die Johanneskirche in Margarites (1383) einige Strafszenen, deren Erhaltungszustand zu schlecht ist, um Vergleiche anstellen zu können.⁶⁶⁶

Bei den Totenköpfen in der unteren Zone rechts des Eingangs handelt es sich um Darstellungen, die in anderen Kirchen die Inschriften tragen *τριγμός οδόντων* (das Zähneklappern), *πῦρ ἄσβεστο* (das nie verlöschende Feuer), *σκοτός ἐξώτερον* (die ewige Finsternis), *ὁ σκώληξ ὁ ἀκοίμητος* (der nie ruhende Wurm), *ἡ πίσσα* (das Teer) u.a.,⁶⁶⁷ wobei die Szenen aufgrund des schlechten Erhaltungszustands in Kakodiki nicht identifiziert werden können. Solche Darstellungen sind relativ selten;⁶⁶⁸ sie finden sich ähnlich beispielsweise

⁶⁵⁸ Grundsätzlich hierzu Maderakis, Verdammte; Maderakis, Anazitiseis; vgl. Kalokyris, Kreta, 102; Garidis, Punitions; Vassilaki, Hölle; Vassilaki, Oi parastaseis; Spatharakis, Rethymnon, 317–318. Eine unvollständige Liste der Strafszenen in den kretischen Kirchen bietet Gerola, Monumenti Veneti, II, 341–346.

⁶⁵⁹ Siehe dazu bes. den dritten Teil bei Maderakis, Verdammte, 97–117; vgl. Bolanakis, Kirche, 113–115.

⁶⁶⁰ Die Kategorien der Sünden hat Maderakis, Verdammte, 74–80 zusammengestellt.

⁶⁶¹ In der Kirche des Hl. Prokopios in Livada ist neben diesem Verdammten der Text Lk 16:24 geschrieben; siehe Maderakis, Verdammte, 229, 5b. Zu den Quellen, die die Strafszenen inspiriert haben könnten, siehe Garidis, Punitions, 4.

⁶⁶² Siehe dazu Vassilaki, Hölle.

⁶⁶³ Tsamakda, Trachiniakos, 128–129, Abb. 25.

⁶⁶⁴ Maderakis, Verdammte, Abb. 18b, 20.

⁶⁶⁵ Vassilaki, Oi parastaseis, Abb. 1.

⁶⁶⁶ Spatharakis, Mylopotamos, 219.

⁶⁶⁷ Diese Charakterisierungen der Hölle basieren auf verschiedenen Stellen des Alten und Neuen Testaments; siehe Milošević, Das Jüngste Gericht, 73.

⁶⁶⁸ Maderakis, Verdammte, 71.

in der Kirche des Soter in Meskla (Kydonia, 2. Malschicht: 1303),⁶⁶⁹ in der Kirche des Hagios Nikolaos in Apostoloi (Amari),⁶⁷⁰ oder in der Konstantinskirche in Voukolies (Kissamos, 1452/61).⁶⁷¹

Für die meisten Höllenqualen der Verdammten finden sich Vorbilder in der byzantinischen Kunst. Die vielszenige Darstellung des Weltgerichts enthält stets Darstellungen der Verdammten. In den meisten älteren Beispielen wie in Torcello (12. Jh.)⁶⁷² und auf den zwei Sinai-Ikonen mit dem Weltgericht⁶⁷³ erscheinen die Verdammten summarisch als Schädel oder Halbfiguren in verschiedenen Bildfeldern, die als der Tartaros, das Teer, das Knirschen der Zähne usw. inschriftlich bezeichnet sind. Die einzige und erste Individualisierung betrifft den *Reichen Prasser*, der wie in allen späteren Beispielen als eine nackte sitzende Figur abgebildet wird, die die Hand oder den Finger vor den Mund bringt. Diese Geste wird gewöhnlich als eine Reuegeste interpretiert,⁶⁷⁴ wahrscheinlicher ist jedoch eine andere Erklärung: Nach der Lukas-Parabel wurde der arme Lazarus von den Engeln dem Abraham ins Paradies auf den Schoss gebracht. Daher flehte der Reiche aus der Hölle Abraham an, ihm den Lazarus zu schicken, damit er wenigstens die Spitze seines Fingers ins Wasser tauche und ihm die Zunge kühle, denn er leide große Qual im Feuer (Lk 16:24). Daher ist es plausibel, die Geste des Reichen nicht als Reue, sondern als einen Hinweis auf diese Passage zu verstehen.

Schon im 10. Jh. sind in Kappadokien in Yilanli Kilise im Ihlara-Tal⁶⁷⁵ nackte Figuren dargestellt, darunter die Frau, die ihre Kinder nicht stillt, und der Mann, der verleumdet oder nicht gehorcht. Sie werden von Schlangen umwunden und an den entsprechenden Körperteilen gebissen. Diese Bildtradition wird in den späteren Jahrhunderten weitergeführt, wobei die Strafszenen Gemeinsamkeiten in allen Regionen des byzantinischen Kunstkreises, aber auch lokale Besonderheiten aufweisen, d.h. konkrete soziale und ethische Phänomene der jeweiligen Gesellschaft thematisieren, die gebrandmarkt werden sollten. An erster Stelle wird dabei der *Reiche* dargestellt, aber auch der *Müller*, der *Landwirt*, die *Frau, die ihre Kinder nicht stillt* sind Sünder, die nicht nur die kretische Gesellschaft kritisierte. Solche Darstellungen begegnen in Mani beispielsweise in der Kirche des Ai-Strategos Epano Mpoularion (2. Hälfte 13. Jh.).⁶⁷⁶ Die Verdammten sind alle nackt mit über dem Kopf gebundenen Händen, Schlangen verbeißen sich in ihren Leibern; sie werden von identifizierenden Inschriften begleitet, aber ansonsten sind sie nicht differenziert. Daneben sind auch das Knirschen der Zähne und der nie ruhende Wurm zu sehen als Schädel, die im zweiten Fall von Würmern umgeben sind. Weitere Beispiele von nicht individualisierten Verdammten, die von Schlangen gebissen werden, finden sich in Sopočani (um 1265)⁶⁷⁷ und in der Mavriotissa in Kastoria (Ende 12./Anfang 13. Jh.), im letzteren Beispiel neben inschriftlich genannten Sündern wie dem Wucherer und der Verleumderin.⁶⁷⁸ In anderen Denkmälern erhalten jedoch die Verdammten Attribute, die auf ihren Beruf bzw. auf ihre Sünde hinweisen. So ist der Schneider in der Georgskirche in Kouvaras (Attika, 1. Hälfte 13. Jh.) mit einer Schere am Hals dargestellt,⁶⁷⁹ in Panagia in Moutoullas auf Zypern (Malereien des 14. Jhs.) erscheint *derjenige, der am Sonntag (statt in die Kirche zu gehen) schläft* in einem Bett.⁶⁸⁰ Sehr realistische und für einen Kirchen-

⁶⁶⁹ Spatharakis, Dated Wall Paintings, 26–27.

⁶⁷⁰ Gerola, Monumenti Veneti, II, 344, Nr. 37.

⁶⁷¹ Spatharakis, Dated Wall Paintings, 200.

⁶⁷² Pace, Guidizio universale, 58, Abb. auf S. 57.

⁶⁷³ Sotiriou, Sinai, I, 128–131, Nr. 150–151, II, Abb. 150–151; Pace, Guidizio universale, 58–60, Abb. auf S. 59 (Sinai Nr. 151).

⁶⁷⁴ So auch Vassilaki, Hölle, 475.

⁶⁷⁵ K. JOLIVET-LÉVY, Prime rappresentazioni del giudizio universale nella Cappadocia bizantina (X secolo), in: Pace, Guidizio universale, 47–51, Abb. 9–11.

⁶⁷⁶ Drandakis, Mani, 462–463, Abb. 75.

⁶⁷⁷ Die von P. MIJOVIĆ, Personnification des sept péchés mortels dans le Jugement Dernier à Sopočani, in: L'art byzantin du XIIIe siècle, Symposium de Sopočani 1965, Beograd 1967, 239–248, aufgestellte These, dass die Verdammten von Sopočani die Personifikationen der sieben Sünden darstellten, ist nicht haltbar. Ihre Ikonographie unterscheidet sich nicht von den anderen genannten Beispielen, in denen jedoch die Anzahl der Verdammten variiert.

⁶⁷⁸ Milošević, Das Jüngste Gericht, 28–29; Garidis, Punitions, 6, Abb. 4.

⁶⁷⁹ Garidis, Punitions, 7, Abb. 5. Zur Darstellung des Jüngsten Gerichts in dieser Kirche siehe D. MOURIKI, An unusual representation of the Last Judgment in a thirteenth century fresco at St. George near Kouvaras in Attica, in: DeltChrA 4, 8 (1975/6) 145–171.

⁶⁸⁰ Garidis, Punitions, 11, Abb. 8. Mouriki, Moutoullas, 171–213. Zur Darstellungsweise der Verdammten auf Zypern siehe K.P. CHATZIOANNOU, Αι παραστάσεις των κολαζομένων εις τους Βυζαντινούς και μεταβυζαντινούς ναούς της Κύπρου, in: EpetByz-Spud 23 (1953) 290–303.

raum schockierende Straftaten bringt die Bogorodica Ljeviška in Prizren (Anfang 14. Jh.).⁶⁸¹ Die Individualisierung der Sünder anhand auch bildlicher Mittel ist im Lauf des 13. Jhs. zum ersten Mal greifbar, vermutlich jedoch fand diese Veränderung in der Ikonographie früher statt.⁶⁸²

Allgemein kann beobachtet werden, dass die kretischen Fresken nicht nur zahlreichere Höllenstrafen, sondern auch eine große Breite und Vielfalt an Sünden bzw. Sündern bieten. Maderakis hat 41 verschiedene Sünden aus 11 Kategorien gezählt, es dürften aber noch mehr sein.⁶⁸³ Vor allem begegnen auf Kreta mehrere mit bestimmten Berufsgruppen verbundene Sünden, die in anderen Regionen nicht thematisiert werden, und die Sünden sexueller Natur haben einen großen Anteil.⁶⁸⁴ Für die Verdammten, die auch sonst in der byzantinischen Kunst außerhalb Kretas dargestellt werden, ist von einem gemeinsamen Archetyp⁶⁸⁵ auszugehen, der aber nicht näher bestimmt werden kann. Eine kretische Variante der *Theotokos-Apokalypse*, eines Textes, der seit dem 11. Jh. in zahlreichen Sprachen und Versionen überliefert ist, bildet eine Parallele zu den Strafszenen der kretischen Kirchen. Diese aus dem 17. Jh. überlieferte Version erwähnt zahlreiche Strafen und Sünden, die auch in den Kirchenwänden thematisiert werden.⁶⁸⁶ Text und Bild reflektieren somit die kretische Gesellschaft.

Die Strafszenen von Kakodiki folgen also der kretischen Tradition und finden nur vereinzelt Parallelen außerhalb Kretas. Eng verwandt mit ihnen sind die Szenen in der Panagia in Anisaraki, die von der gleichen Werkstatt ausgemalt wurde.

9. Die Parabel der zehn Jungfrauen

Die Szene erscheint im nördlichen Teil des Tonnengewölbes des westlichen Joches unter der Gruppe der Gerechten vom Weltgericht (Abb. 213).⁶⁸⁷ Im längsrechteckigen Bildfeld nimmt Christus (IC XC) eine zentrale Position ein. Er sitzt in Dreiviertelansicht auf einem Thron mit Suppedion und ist umgeben von einer roten, ovalen Fläche. Er trägt rote Tunika und blauen Mantel, die Rechte ruht auf dem rechten Knie, die Linke ist nach links gerichtet. Vor ihm nähert sich von rechts die Gruppe der fünf törichten Jungfrauen, die ihr Öl vergaßen. Sie halten Kerzen ohne Flammen und bitten Christus mit verschiedenen Gesten um Einlass, doch der Bräutigam verwehrt ihnen den Eintritt. Sie tragen dekorierte Tuniken in verschiedenen Farben. Eine von ihnen trägt zusätzlich ein über den Kopf gezogenes Maphorion, die Frau ganz rechts im Bild macht einen Trauergestus. Zwischen diesen Frauen und Christus ist ein geschlossenes Stadttor mit goldenen Türflügeln dargestellt, das die Paradiesespforte symbolisiert; weitere Architekturen erscheinen hinter den Frauen. Christus wird links von einer halbrunden Architektur mit Säulengliederung umfassen, die ihn betont und zur linken Bildhälfte überleitet. Dort ist vor einer Architekturkulissee die Gruppe der fünf klugen Jungfrauen dargestellt, die sich nach links bewegen oder stehen. Sie tragen Tuniken, drei von ihnen haben zudem das Haupt bedeckt. Zwei der Frauen dieser Gruppe halten brennende Kerzen. Über den Jungfrauen steht: ΕΦΡΟΝΗΜ... ΠΑΡΘΑΙΝΗ (die klugen Jungfrauen). Christus ist als Ο ΝΙΜΦΙΟΣ, der Bräutigam, bezeichnet. Über den törichten Jungfrauen steht: ΚΕ ΚΕ ΑΝΗΕΟΝ ΗΜΟΙΝ (Herr, Herr, öffne uns).

Diese unter den Gleichnissen am häufigsten dargestellte Parabel der Zehn Jungfrauen (Mt 25:1–13) wurde einige Male in der kretischen Wandmalerei abgebildet, und zwar immer im Zusammenhang mit dem Weltgericht, sie ist jedoch generell eines der seltenen Bildthemen.⁶⁸⁸ Die Darstellungsweise in Kakodiki bildet die

⁶⁸¹ Garidis, Punitions, 11–12.

⁶⁸² Garidis, Punitions, 14.

⁶⁸³ Maderakis, Verdammte, 74–80.

⁶⁸⁴ Die Ansicht von Vassilaki, Oi parastaseis, 44, die Darstellung weiblicher Verdammten resultiere aus der frauenfeindlichen Haltung der Kirche und ihrer Meinung, Frauen seien von Natur aus sündig, weist Bolanakis, Kirche, 115 zurecht zurück.

⁶⁸⁵ Garidis, Punitions, 11.

⁶⁸⁶ Zur kretischen Version der Theotokos-Apokalypse siehe R.M. DAWKINS, A Cretan Apocalypse of the Virgin, in: BZ 30 (1929/30) 300–304 und R.M. DAWKINS, Κρητική αποκάλυψις της Παναγίας, in: KretChron 2 (1948) 487–500; zur Theotokos-Apokalypse allgemein siehe auch L. MÜLLER, „Die Offenbarung der Gottesmutter über die Höllenstrafen“. Theologischer Gehalt und dichterische Form, in: Die Welt der Slaven 6 (1961) 26–39; J. BAUN, Tales from another Byzantium. Celestial Journey and Local Community in the Medieval Greek Apocrypha, Cambridge 2007, 39–59 und passim.

⁶⁸⁷ Kalokyris, Kreta, 102, Anm. 2, Taf. LX; Mantas, Gleichnisse, Kat.-Nr. N39, Abb. 114 mit Literatur.

⁶⁸⁸ Zur Ikonographie des Jungfrauengleichnisses siehe A. GRABAR, Doura et El-Bagawat, La Parabole des Vierges, in: CArch 8 (1956) 1–8; H. HEYNE, Das Gleichnis von den klugen und törichten Jungfrauen, Leipzig 1922; W. LEHMANN, Die Parabel von den klugen und törichten Jungfrauen. Eine ikonographische Studie mit einem Anhang über die Darstellungen der anderen Para-

häufigste Variante auf Kreta und wiederholt sich in einer Reihe von Darstellungen, die Christus stets auf einem Thron zeigen, links die klugen Frauen mit brennenden Kerzen und rechts die törichten Frauen, denen Christus sich mit ablehnender Haltung zuwendet. Die ovale Fläche, die Christus umgibt, ähnelt in Kakodiki einer Aureole, in anderen kretischen Beispielen jedoch hat sie eindeutig die Form einer Matraze, wie die, auf der Maria bei der Geburt Christi liegt. Die Kombination eines Thrones mit einer Matraze macht keinen Sinn und ist wohl das Resultat eines Missverständnisses. Ursprünglich muss Christus in der Vorlage von einer Mandorla umgeben worden sein.

In einer anderen Variante, beispielsweise in der Panagia Kardiotissa in Kera (Pedia, 2. H. 14. Jh.), fehlt die Aureole bzw. Matraze, und Christus sitzt auf einem sehr breiten Holzstuhl.⁶⁸⁹ Einzigartig für Kreta und offensichtlich von einem Vorbild in der Art der Bildfassung von Gračanica (um 1320)⁶⁹⁰ und Dečani (1347/8)⁶⁹¹ inspiriert ist die Komposition in der Panagia-Kirche in Kritsa (Merambello, Mitte 14. Jh.), die das Thema in zwei Zonen bringt, mit den törichten Jungfrauen in der oberen Zone vor Christus und den klugen Jungfrauen in der unteren Zone.⁶⁹²

Enge Parallelen zur Darstellung von Kakodiki bilden die Szenen in der Kirche der Panagia und des Erzengels Michael in Livadia (Mylopotamos, Anfang 15. Jh.),⁶⁹³ spiegelverkehrt in der Georgskirche in Melissourgaki (Mylopotamos, um 1400),⁶⁹⁴ in der Panagia in Kamariotis (Malevizi, ca. 1400),⁶⁹⁵ in den stilistisch eng verwandten Kirchen des Soter in Hagios Ioannes (Hagios Basileios) und in der Panagia-Kirche in Mero-nas (Amari, um 1390).⁶⁹⁶ In einigen dieser Beispiele sind Sechsfügler um Christus oder über der trennenden Paradieses-pforte zu sehen. Generell ist die Schwierigkeit zu beobachten, die Trennung zwischen den klugen und törichten Jungfrauen architektonisch zu erzeugen. Die Haltung Christi wird genau wiederholt in der Darstellung des Themas in der Kirche des Hagios Antonios in Kalloni (Pedia, 2. H. 14. Jh.).⁶⁹⁷ In dieser Kirche werden die Jungfrauen auch durch ihre Kleidung voneinander unterschieden. Gleiches ist auch bei der schlecht erhaltenen Szene in der Georgskirche in Axos (Mylopotamos, um 1390)⁶⁹⁸ zu beobachten, während diese Unterscheidung in der Kirche des Hl. Stephanos in Kastri (Mylopotamos, 1391)⁶⁹⁹ durch den Engel ausgedrückt wird, der schützend über den klugen Jungfrauen schwebt. Entgegen Mt 25:3 halten die Jungfrauen in den kretischen Beispielen Wachskerzen statt Öllampen.

Das Thema erscheint in keiner weiteren Kirche, die in der Literatur dieser anonymen Werkstatt von Kakodiki zugeschrieben werden. Die Szene ist allerdings ins Bildprogramm des Narthex der Soterkirche in Akoumia (1389) aufgenommen worden, befindet sich jedoch in einem sehr schlechten Erhaltungszustand.⁷⁰⁰

Diese Ikonographie ist typisch kretisch.⁷⁰¹ Sie bewahrt zwar das seit der frühchristlichen Zeit belegte symmetrische Grundschema⁷⁰² der Platzierung Christi im Bildzentrum und der Trennung der klugen von den törichten Jungfrauen, aber Christus wird in der Ikonographie der Szene außerhalb Kretas kaum sitzend

beln Christi, Diss. Berlin 1916; Wessel, Gleichnisse, 853–854; Brenk, Tradition und Neuerung, 51–54, 101f.; H. SACHS, LCI 2 (1970) 458–464 s.v. Jungfrauen, Kluge und Törichten; R. KÖRKEl-HINKFOTH, Die Parabel von den klugen und törichten Jungfrauen (Mt 25, 1–13) in der bildenden Kunst und im geistlichen Schauspiel, Diss. Frankfurt a.M. 1994; Karapidakis, Parabole; Mantas, Gleichnisse, 145–180, der auch die meisten kretischen Beispiele behandelt (Kat.-Nr. N34–49). Vgl. Kalokyris, Kreta, 102; Spatharakis, Rethymnon, 321; vgl. Hermeneia, 120–121.

⁶⁸⁹ Mantas, Gleichnisse Kat.-Nr. N36, Abb. 111.

⁶⁹⁰ Mantas, Gleichnisse, Kat.-Nr. N29, Abb. 106.

⁶⁹¹ Mantas, Gleichnisse, Kat.-Nr. N30, Abb. 107.

⁶⁹² Mantas, Gleichnisse, Kat.-Nr. N34, Abb. 110.

⁶⁹³ Spatharakis, Mylopotamos, 202, Abb. 305.

⁶⁹⁴ Spatharakis, Mylopotamos, 232; Mantas, Gleichnisse, Kat.-Nr. N45.

⁶⁹⁵ Gerola/Lassithiotakis, Elenco, Nr. 299; Spatharakis, Rethymnon, 248, 321; Mantas, Gleichnisse, Kat.-Nr. N44, Abb. 118.

⁶⁹⁶ Bissinger, Kreta, 199–200, Nr. 175; Mantas, Gleichnisse, Kat.-Nr. N41, Abb. 115.

⁶⁹⁷ Gerola/Lassithiotakis, Elenco, Nr. 482; Karapidakis, Parabole, 152–153, Abb. 2; Mantas, Gleichnisse, Kat.-Nr. N38, Abb. 113.

⁶⁹⁸ Karapidakis, Parabole, 153–154, Abb. 3; Mantas, Gleichnisse, Kat.-Nr. N42, Abb. 116. Zu dieser Kirche siehe Spatharakis, Mylopotamos, 87–91, der die Szene nicht erwähnt.

⁶⁹⁹ Karapidakis, Parabole, 154, Abb. 4; Spatharakis, Mylopotamos, 191; Mantas, Gleichnisse, Kat.-Nr. N43, Abb. 117.

⁷⁰⁰ Spatharakis, Dated Wall Paintings, 128; Mantas, Gleichnisse, Kat.-Nr. N40.

⁷⁰¹ Spatharakis, Rethymnon, 249; Spatharakis, Dated Wall Paintings, 165–166.

⁷⁰² Beispielsweise im Rossano-Codex, fol. 2v: P. SEVRUGIAN, Der Rossano-Codex und die Sinope-Fragmente, Worms 1990, 51–56; Taf. 8–9; Sörries, Buchmalerei I, 72, II, Taf. 38; Mantas, Gleichnisse, Kat.-Nr. N2, Abb. 78.

wiedergegeben.⁷⁰³ Charakteristisch auf Kreta ist außerdem die Betonung der Christusfigur, während die Paradiesespforte weniger akzentuiert wird und in den Hintergrund tritt. Im Gegensatz zur westlichen Kunst erfreut sich das Thema in der mittel- und spätbyzantinischen Zeit keiner Beliebtheit. Die Parabel wird in den zwei illustrierten Evangelien von Florenz (Laur. Plut. VI 23. fol. 51r, 11. Jh.)⁷⁰⁴ und Paris (Par. gr. 74, fol. 94v, 11. Jh.)⁷⁰⁵ zyklisch wiedergegeben, wobei Christus stehend abgebildet ist. Die oben bereits erwähnten Beispiele in Gračanica und Dečani sind einem anderen Kompositionsschema verpflichtet, der zweiten Hauptvariante in der byzantinischen Kunst. Vergleichbar zu Kakodiki ist dagegen die Darstellung in Lesnovo (Narthex, 1349).⁷⁰⁶ Sie zeigt zwar Christus frontal stehend in ponderiertem Stand rechts der Pforte, welche die törichten Jungfrauen ausschließt, er ist jedoch von einer Lichtgloriole umgeben. Dies ist ein weiterer Hinweis darauf, dass die Matraze, die in manchen kretischen Darstellungen zu sehen ist, eine missverständene Aureole ist. Auch der bilinguale Codex Par.gr. 54 (um 1280) zeigt auf fol. 91r einen von einer Mandorla umgebenen Christus in der Mitte der Komposition.⁷⁰⁷ Einen thronenden Christus zeigt die Darstellung, die das Tympanon über dem Portal der Marienkirche in Hohannavank' (Armenien, 13. Jh.) füllt.⁷⁰⁸ Im Bildzentrum sitzt ein – verglichen mit den restlichen Figuren – sehr großer Christus auf einem Thron ohne Lehne. Er macht mit der Rechten einen Sprechgestus, der sich an die klugen Jungfrauen mit den brennenden Kerzen links im Bild richtet. Die rechte Bildhälfte nimmt die Gruppe der törichten Jungfrauen auf, die von Christus abgewiesen werden. Die Anführerin klopft an eine Trennwand, die der Kontur Christi folgt, die übrigen trauern.

Der Vergleich der kretischen Darstellungen dieser Parabel dieses Typus mit den übrigen Formulierungen des Themas in der byzantinischen Kunst zeigt, dass die kretische Wandmalerei einen eigenen Bildtypus, eine eigene Interpretation kreiert hat,⁷⁰⁹ der in der zweiten Hälfte des 14. Jhs. beliebt war und der von der hier untersuchten und anderen Malereiwerkstätten verwendet wurde. Die Szene bildet stets ein Teil des Weltgerichts. Christus erscheint in dieser Form vermutlich um seine Richter-Funktion zu betonen, er wird analog zu seiner Darstellungsweise in der Deesis des Jüngsten Gerichts wiedergegeben. Dem Erzählcharakter wird also eine repräsentativere Darstellung vorgezogen, die zudem Christus in seiner Rolle als Richter betont, was aus dem Kontext, in dem die Szene erscheint, zu erklären ist.

D. Die einzelnen Figuren

1. Der Erzengel Michael zu Pferd

An der Nordwand des östlichen Jochs des Naos ist der Kirchenpatron Erzengel Michael zu Pferd dargestellt (Abb. 214). Ein großer Teil des Bildfeldes ist stark beschädigt. Michael reitet auf einem roten Pferd nach rechts in Richtung des Bemas, mit dem Oberkörper in Frontalansicht. Er trägt grüne Tunika und roten Mantel, ein Diadem auf den Haaren und hält in der Rechten ein Schwert. Er hat einen strahlenförmig stückierten Reliefnimbus.

Das Bildnis des Erzengels Michael vertritt einen anderen Bildtypus im Vergleich zu seinem Bildnis in der Panagia-Kirche in Kakodiki (Abb. 24), in der er als Herrscher wiedergegeben ist.⁷¹⁰ Der Typus des reitenden Michael ist äußerst selten.⁷¹¹ Als einziges weiteres Vergleichsbeispiel auf Kreta gibt Borboudakis die Kirche des Hagios Georgios in Plemeniana an (Selino, 1409/10).⁷¹² Der Erzengel Michael, dem die reitenden Heiligen Theodoros und Demetrios vorangehen, reitet dort in ähnlicher Weise Richtung Bema, trägt aber

⁷⁰³ Beispiele für einen thronenden Christus finden sich in der postbyzantinischen Kunst, beispielsweise im Narthex des Katholikons auf Patmos (um 1600); Kominis, Patmos, 59, Abb. 1, 8–10.

⁷⁰⁴ Mantas, Gleichnisse, Kat.-Nr. N7, Abb. 83.

⁷⁰⁵ Omont, Évangile, Taf. XCIII; Mantas, Gleichnisse, Kat.-Nr. N5, Abb. 81.

⁷⁰⁶ Gavrilović, Narthex Programmes, 53, Abb. 2; Gabelić, Lesnovo, 207–208, Abb. 115.

⁷⁰⁷ Omont, Évangile, Taf. XCIV; Mantas, Gleichnisse, Kat.-Nr. N12, Abb. 89.

⁷⁰⁸ S. DER NERSESSIAN, *L'art arménien*, Paris 1989, Abb. 133; Mantas, Gleichnisse, Kat.-Nr. N14, Abb. 91.

⁷⁰⁹ In diesem Sinne ist die Äußerung von Karapidakis, *Parabole*, 151, „le sujet non présente ici aucune originalité“ zu revidieren.

⁷¹⁰ Zur Ikonographie siehe E. LUCCHESI PALLI, *Erzengel*; LCI 3 (1971) 255–265 s.v. Michael, *Erzengel*; Jolivet-Lévy, Michel; Jolivet-Lévy, *Archange*; Rohland, *Erzengel Michael*. Vgl. Kalokyris, Kreta, 117.

⁷¹¹ Lassithiotakis, Sfakia, 137.

⁷¹² Gallas/Wessel/Borboudakis, *Byzantisches Kreta*, 219; vgl. Bissinger, Kreta in mittel- und spätbyz. Zeit, 1020.

anders als in Kakodiki einen Helm. Ein weiteres Bildnis des reitenden Erzengels Michael findet sich in der Soter-Kirche in Spili (Hagios Basileios, 2. Hälfte 14. Jh.). Die Darstellung erscheint an der Nordwand des Naos. Dem reitenden Erzengel gehen die Heiligen Demetrios und Georgios voran, die ebenfalls Richtung Bema reiten. Einige Partien des Bildes wie der Kopf sind stark beschädigt. Die Darstellung folgt aber dem gleichen Grundtypus wie in Kakodiki und zeigt den Erzengel mit einem roten Mantel und mit einem Schwert in der Rechten auf einem roten Pferd. Hier hat der Erzengel keinen Reliefnimbus. Ein Erzengel Michael zu Pferd erscheint sonst in Szenen des Michaelzyklus, beispielsweise in der Szene der Eroberung Jerichos in der Erzengelkirche in Kamiliana (Kissamos, 1439/40).⁷¹³

Der Reliefnimbus des Erzengels Michael in Kakodiki, der eine besondere Form der Auszeichnung ist, geht auf einen westlichen Einfluss zurück. Seit dem ausgehenden 11. Jh. ist dieses Motiv in der italienischen Wandmalerei belegt.⁷¹⁴ Es kommt beispielsweise in der Oberkirche von S. Francesco in Assisi bei den von Cimabue ausgeführten Malereien vor (1280er Jahre).⁷¹⁵ Auf Kreta erscheinen ab ca. 1300 vor allem bei den Darstellungen des Kirchenpatrons, aber auch bei verschiedenen Heiligen derartig gestaltete Nimben.⁷¹⁶ Eines der frühesten Beispiele bietet die Panagia-Kirche in Saitoures (ca. 1300), in der Maria und das Jesuskind in der Apsis, wie auch der Erzengel und einige Heiligen im Naos einen Reliefnimbus haben.⁷¹⁷ Sein Aussehen unterscheidet sich von den späteren Beispielen, da das Relief niedrig ist und ein Rosettenmuster hat. Strahlenförmige Reliefnimben finden sich z.B. im ehemaligen Katholikon in Valsamonero, in der *Chairete*-Szene (2. Hälfte 14. Jh.),⁷¹⁸ in der Soter-Kirche in Potamies (Pedias, letztes Viertel 14. Jh.),⁷¹⁹ in der ein Hierarch einen solchen Nimbus aufweist, wie auch in der Erzengelkirche in Prines (Selino, 1410),⁷²⁰ wo der Kirchenpatron einen Reliefnimbus wie in Kakodiki hat. Auch in anderen Gebieten unter lateinischer Herrschaft kommen ähnliche Nimbusformen vor, z.B. auf der Peloponnes und auf Zypern.⁷²¹

In allen anderen Kirchen der anonymen Werkstatt, die die Erzengelkirche in Kakodiki ausmalte, erscheint Michael im Typus des Türhüters. In der Demetrioskirche in Platanes (1372/3) steht Michael als Türhüter frontal an der Südwand.⁷²² Er trägt Militärpanzer und roten Mantel und hält in der Rechten ein Schwert. In seiner Linken hält er eine offene Schriftrolle mit dem üblichen Text, der auf diese Funktion des Erzengels hinweist und die Eintretenden warnt.⁷²³ Sehr ähnlich ist auch das Michael-Bild in der Panagia-Kirche in Anisaraki.

Die Darstellung des Erzengels Michael zu Pferd⁷²⁴ als Einzelfigur ist auch in der byzantinischen Kunst außerhalb Kretas äußerst selten. Sie wurde nach dem Vorbild der reitenden Militärheiligen geformt, ist allerdings nicht ohne textliche Grundlage.⁷²⁵ Ein Gegenstück zu Kakodiki bietet der Michael im Narthex der Erzengelkirche in Lesnovo (1349).⁷²⁶ Der Bildtypus entspricht genau demjenigen von Kakodiki, die Wiedergabe

⁷¹³ Koukariis, Engel, 127, Abb. Auf S. 217. Es handelt sich dabei um eine Besonderheit der kretischen Ikonographie; vgl. Spatharakis, Dated Wall Paintings, 191.

⁷¹⁴ Sant'Angelo in Formis bildet eines der frühesten Beispielen; siehe O. DEMUS/M. HIRMER, Romanische Wandmalerei, München 1968, Taf. V, Abb. 18.

⁷¹⁵ Siehe etwa P.G. RUF, Die Fresken der Oberkirche San Francesco in Assisi: Ikonographie und Theologie, Regensburg 2004 mit mehreren Beispielen.

⁷¹⁶ Siehe dazu Vassilakis-Mavrakakis, Western influences, 303.

⁷¹⁷ Spatharakis, Rethymnon, 225, 231, Abb. 284, 289, 290. Vgl. die Ostwand der Panagia in Alikampos, Spatharakis; Dated Wall Paintings, Abb. 38 und unsere Abb 39, 40, 42.

⁷¹⁸ Bissinger, Kreta, Abb. 144; Vassilakis-Mavrakakis, Western Influences, 303.

⁷¹⁹ Ranoutsaki, Potamies, 117, Abb. 38.

⁷²⁰ Lassithiotakis, Selino, 362, Abb. 334–335; Spatharakis, Dated Wall Paintings, 161.

⁷²¹ Für Beispiele siehe S. KALOPISSI-VERTI, Διακοσμημένοι φωτοστέφανοι σε εικόνες και τοιχογραφίες της Κύπρου και του ελλαδικού χώρου, in: Πρακτικά Δευτέρου Διεθνούς Κυπριολογικού Συνεδρίου, II, Leukosia 1986, 555–560.

⁷²² Maderakis, Platanes, 81, Abb. 5–6.

⁷²³ Der in der Hermeneia, 219 vorgeschriebene Text lautet: Θεοῦ στρατηγὸς εἰμὶ τὴν σπάθην φέρων καὶ τοὺς ἐνταῦθα εἰσιόντας ἐν φόβῳ φρουρῶ, προμαχῶ, ὑπερμαχῶ καὶ σκεπῶ. Τοὺς δὲ καρδίᾳ ρυπαρᾷ εἰσιόντας πικρῶς ἐκτέμνω ἐν τῇ ρομφαίᾳ τῆδε. Dieser Text wird in den kretischen Kirchen paraphrasiert wiedergegeben.

⁷²⁴ Zum Typus des reitenden Engels siehe M. GARIDIS, L'ange a cheval dans l'art Byzantin. Les origines. Essai d'interpretation, in: Byzantion 42 (1972) 23–59.

⁷²⁵ Siehe dazu Gabelić, L'Archange Michel, 55.

⁷²⁶ Hamann-Mac Lean/Hallensleben, Serbien und Makedonien, Bildband, 38, Abb. 346; Gabelić, L'Archange Michel; Gabelić, Lesnovo, 192–195, Taf. XXXV.

des Themas unterscheidet sich nur in Details, wie in der Gestaltung der Militärtracht und dadurch, dass Michael in Lesnovo auf einem Schimmel reitet. Dort erscheint der Erzengel außerdem ganz in Rot. Eine Darstellung des Erzengels auf einem weißen Pferd gibt es auch im Kloster Patrauti (15. Jh.) in Moldawien.⁷²⁷

Das Kakodiki-Bild gehört einem ganz seltenen Dargestellungstypus an, der auf Kreta nur zwei Parallelen hat. Auch in der byzantinischen Kunst außerhalb der Insel können nur zwei Vergleichsbeispiele angeführt werden. Der Maler wählte in Kakodiki aufgrund des Patroziniums einen besonderen Bildtypus für Michael aus, während er in den anderen Kirchen der Gruppe Michael in konstanter Ikonographie als Türhüter zeigt. Ein Werkstattzusammenhang zwischen der Erzengelkirche in Kakodiki und der Soter-Kirche in Spili oder der Georgskirche in Plemeniana wäre wegen der Seltenheit des reitenden Erzengels Michael denkbar, stilistisch unterscheiden sich allerdings die Fresken der beiden Kirchen stark von denen der Erzengelkirche in Kakodiki und untereinander. Festzuhalten ist außerdem der reliefierte Nimbus, der auf eine westliche Tradition zurückzuführen ist.

2. Der Erzengel Gabriel

Unterhalb des Paradieses ist an der Südwand ein heute stark beschädigter Erzengel links neben den Heiligen Konstantin und Helena platziert. Man erkennt den in Frontalansicht auf einem Suppedion stehenden Erzengel in Kaisergewandung mit einem kreuzweise angelegten Loros. In der Rechten hält er ein Szepter oder eine Standarte. Was er in der Linken hält, ist nicht auszumachen.

Da der Erzengel Michael bereits an der Nordwand erscheint, kann in dieser Erzengelfigur mit hoher Wahrscheinlichkeit Gabriel vermutet werden. Der Erzengel Gabriel wird an den Wänden des Naos als Einzeldarstellung gewöhnlich in Herrschertracht wiedergegeben.⁷²⁸ Auf Kreta findet sich sein Bildnis relativ selten. Er ist beispielsweise in der Panagia-Kirche in Saitoures (Rethymnon, ca. 1300)⁷²⁹ anzutreffen, wo er in der Linken ein Medaillon mit der Emmanuel-Büste hält. Wie Michael fungiert auch Gabriel als Türhüter links oder rechts der Eingangstür, wie z.B. in der Johanneskirche in Kalogerou (Amari, 1346/7).⁷³⁰

Unter den verwandten Kirchen erscheint Gabriel nur an der Nordwand der Hagia Trias-Kirche in der gleichnamigen Ortschaft.⁷³¹ Er ist dort in Halbfigur abgebildet, hält ein Szepter mit einer Lilie an der Spitze und einen transparent wirkenden Globus. Seine Gewandung entspricht der von Kakodiki.

Vergleichsbeispiele in der byzantinischen Kunst finden sich nicht oft. Die Darstellungsweise Gabriels entspricht im Wesentlichen derjenigen des Erzengels Michael. Er erscheint meistens zusammen mit anderen Erzengeln als Halbfigur im Medaillon mit Sphaira und Szepter wie in der Omorfi Ekklesia in Athen (2. Hälfte 13. Jh.),⁷³² als Türhüter in Militärtracht wie in der Gottesmutterkirche in Studeniča (1208/09)⁷³³ oder in Dreiviertelansicht in Kaisertracht mit Schriftrolle wie in der Erzengelkirche in Lesnovo (Narthex: 1349).⁷³⁴ Der frontal stehende Gabriel in Herrschertracht erscheint auch in manchen kappadokischen Bildprogrammen wie z.B. in der Yilanli Kilise im Ihlara-Tal⁷³⁵ und in der Kirk Dam Alti Kilise in Belisirma (1282/1304).⁷³⁶ Ein schönes und gut erhaltenes Beispiel findet sich in der Episkopi in Mani (Ende 12./Anfang 13. Jh.).⁷³⁷ In Herrschertracht mit Stab und Diskus begegnet sein Bildnis auch in der Agetria in Mani (Mitte 13. Jh.), dort an der Westwand als Türhüter,⁷³⁸ und in Lesnovo (1346).⁷³⁹ Auch in der postbyzantinischen Zeit bleibt seine

⁷²⁷ A. GRABAR, *Les Croissades de l'Europe Orientale dans l'Art, L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Age*, Paris 1968, 160.

⁷²⁸ Zur Ikonographie siehe Lucchesi Palli, *Erzengel*; E. LUCCHESI PALLI, *LCI 2* (1970) 74–77 s.v. Gabriel.

⁷²⁹ Spatharakis, *Rethymnon*, 231, Abb. 284.

⁷³⁰ Spatharakis, *Dated Wall Paintings*, 88.

⁷³¹ Spatharakis, *Rethymnon*, 17.

⁷³² Vassilaki-Karakatsani, *Omorfi Ekklesia*, 33, Taf. 17.

⁷³³ Hamann-Mac Lean/Hallensleben, *Serbien und Makedonien, Bildband*, 19–22, Abb. 75.

⁷³⁴ Hamann-Mac Lean/Hallensleben, *Serbien und Makedonien, Bildband*, 37–38, Abb. 347; Gabelić, *Lesnovo*, 195, Abb. 98.

⁷³⁵ Restle, *Kleinasien, III*, Abb. 503.

⁷³⁶ Restle, *Kleinasien, III*, 511; Wiemer-Enis, *Kappadokien*, Abb. 2 auf S. 43.

⁷³⁷ Drandakis, *Mani*, 200, Nr. X, Abb. 49, Taf. 50.

⁷³⁸ Drandakis, *Mani*, 238, Nr. XII, Zeichnung 17.

⁷³⁹ Gabelić, *Lesnovo*, 134–135, Abb. XXVII.

Ikonographie konstant, wie das Beispiel der Kirche der Hagia Anna in Veroia (zweite Schicht, Anfang 16. Jh.)⁷⁴⁰ zeigt.

Das Gabriel-Bild ist also konform mit der kretischen und byzantinischen Darstellungsweise dieses Erzengels. Die einzige Kirche innerhalb der gleichen Werkstattgruppe, die Gabriel im Bildprogramm aufweist, folgt dem gleichen Grundtypus.

3. Die Heiligen Demetrios, Theodoros Stratelates und Georgios

Unter der Ad Chonai-Szene sind an der Nordwand des Naos drei nach rechts reitende Heilige in einem sehr schlechten Erhaltungszustand und fast nur in Vorzeichnung zu sehen (Abb. 215). Nach ihrer Ikonographie und Resten von Begleitinschriften handelt es sich von links nach rechts um die Heiligen Demetrios,⁷⁴¹ Theodoros Stratelates⁷⁴² und Georgios (O [ΑΓΙΟC ΓΕΩ]ΡΓΙΟC).⁷⁴³ Demetrios und Georgios sind bartlos, der Hl. Theodoros hat einen kurzen, runden Bart. Demetrios weist außerdem eine Binde aus Perlen auf dem Haar auf. Alle drei tragen Militärkleidung bestehend aus kurzer Tunika, Panzer und Mantel. Sie halten Lanze und Schild, Köcher mit Pfeilern sind an ihren Gürteln befestigt. Hervorzuheben ist die Umarmung zwischen Demetrios und Theodoros, die sich einander zuwenden, während Georgios etwas isoliert ist und seinen Blick auf den Betrachter richtet.

Reiterbildnisse waren auf Kreta sehr beliebt und verbreitet.⁷⁴⁴ Die drei Militärheiligen werden auf Kreta oft hintereinander reitend dargestellt, entweder in Kampfhandlungen oder in repräsentativen Bildnissen,⁷⁴⁵ wie im Fall unserer Kirche. Das relativ seltene Motiv der Umarmung⁷⁴⁶ von Demetrios und Theodoros wiederholt sich auch in Hagios Athanasios in Kephali (Kissamos, 1393).⁷⁴⁷ Diese Darstellungsweise beschränkt sich nicht nur auf Demetrios und Theodoros, auch Georgios und Theodoros werden so wiedergegeben, beispielsweise in der Panagia-Kirche in Roustika (Rethymnon, 1390/1).⁷⁴⁸ Georgios legt seinen Arm auf die Schulter von Demetrios in der Panagia-Kirche in Alikampos (1323), wie wir gesehen haben, ein Motiv, das auch in den Kirchen der *Pagomenos-Schule* verbreitet war. Alle drei Heiligen wiederum umarmen sich in der Johanneskirche in Diskouri (Mylopotamos, um 1400).⁷⁴⁹

In der Kirche der Panagia in Anisaraki, die von der Werkstatt der Erzengelskirche in Kakodiki ausgemalt wurde, sind die drei schlecht erhaltenen Heiligen zu Pferd nach rechts reitend in der üblichen Ikonographie bei Kampfhandlungen abgebildet, ohne sich aufeinander zu beziehen. Alle drei durchbohren mit ihren Lanzen eine kleine am Boden liegende Soldatenfigur. In dieser Ikonographie erscheint üblicherweise nur Demetrios, der den bulgarischen Zaren Kalojan (1197–1207) tötet, der 1207 Thessaloniki belagerte.⁷⁵⁰ Wie wir gesehen haben, bezwingen Georgios und Theodoros in der Johanneskirche in Trachiniakos (1328/9) gemeinsam einen Drachen; eine Komposition, bei der drei Reiterheilige gemeinsam eine Soldatenfigur töten, ist kaum belegt. Kalojan wurde, wie schon erwähnt, offensichtlich mit den Lateinern parallelisiert, so dass die

⁷⁴⁰ Papazotos, Veroia, 200.

⁷⁴¹ Zur Ikonographie des Hl. Demetrios siehe Myslivec, Demetrius; Bakirtzis, Saint D  m  trius, 60–62; CH. WALTER, St. Demetrius. The Myroblytos of Thessalonica, in: CH. WALTER, Studies, 157–178; Walter, Warrior Saints, 67–93; Zacharuk, Kriegerheilige. Vgl. Kalokyris, Kreta, 120–121; Spatharakis, Rethymnon, 335–336. Im Malerbuch des Dionysios von Fourni wird er als Junge mit beginnendem Schnurrbart geschildert; siehe Hermeneia, 157, 270, 295.

⁷⁴² Zur Ikonographie siehe Hermeneia, 157, 270, 295; C. WEIGERT, LCI 8 (1976) 444–446 s.v. Theodor Stratelates (der Heerführer) von Euchaite; Walter, Warrior Saints, 44–66. Vgl. Spatharakis, Rethymnon, 335–336.

⁷⁴³ Zur Ikonographie dieses Heiligen siehe Lucchesi Palli, Georg; Mark-Weiner, St. George; Dorsch, Georgszyklen; Zacharuk, Kriegerheilige; Walter, Warrior Saints, 109–144; zu seiner Vermittlerrolle siehe D. HOWELL, St. George as Intercessor, in: Byzantion 39 (1969) 121–136. Vgl. Kalokyris, Kreta, 120–121; Spatharakis, Rethymnon, 335–336.

⁷⁴⁴ Die Beliebtheit des Heiligen auf Kreta wurde durch die Schutzfunktion des Hl. Georgios gegen Eroberer erklärt; siehe Cincheza-Buculei, Milit  rheilige, 26–31, die das gleiche Phänomen für Transsylvanien beobachtet; siehe dazu auch Zacharuk, Kriegerheilige, 152 bei der Besprechung von relevanten Bildern in Georgien; Walter, Warrior Saints, 134. Reliquien des Heiligen befinden sich in mehreren kretischen Klöstern; siehe Meinardus, Relics, 184. Zur Entstehung des Reiterbildnisses für Heilige und für eine Diskussion über die verschiedenen Deutungen in der Literatur siehe Zacharuk, Kriegerheilige, 142–144.

⁷⁴⁵ Zur repräsentativen Darstellung der reitenden Kriegerheiligen siehe Zacharuk, Kriegerheilige, 157–164.

⁷⁴⁶ Zu diesem Motiv siehe Warland, Reiter.

⁷⁴⁷ Spatharakis, Rethymnon, 335–336; Spatharakis, Dated Wall Paintings, 145–147.

⁷⁴⁸ Spatharakis, Rethymnon, 196, 335, Abb. 268; Spatharakis, Dated Wall Paintings, 137–141.

⁷⁴⁹ Gallas/Wessel/Borboudakis, Byzantinisches Kreta, Abb. 73; Spatharakis, Mylopotamos, 157, Abb. 234.

⁷⁵⁰ Siehe dazu Theotoka, Demetrius; Zacharuk, Kriegerheilige, 182–187; Walter, Warrior Saints, 87–90.

Kampfbildnisse des Hl. Demetrios gleichzeitig eine politische Aussageintention haben. Dass hier alle drei Heiligen die westlich gekleidete Soldatenfigur angreifen, spricht für eine ähnliche Absicht.

In den anderen Kirchen der hier untersuchten Gruppe kommt keine Darstellung der drei Heiligen zusammen vor. Das Bildprogramm der Demetrioskirche in Platanes (1372/3) enthält ein schlecht erhaltenes Reiterbildnis des Hl. Demetrios, der in der bekannten Ikonographie eine westlich gekleidete Soldatenfigur mit der Lanze durchbohrt.⁷⁵¹ Die Johanneskirche in Margarites (1383) zeigt nur den Hl. Theodoros frontal in Militärkleidung, der Erhaltungszustand ist sehr schlecht.⁷⁵² In der Dreifaltigkeitskirche in Hagia Trias kommen die drei Militärheiligen nicht vor.

Ein häufiges Vorkommen von reitenden Kriegerheiligen ist zunächst in Kappadokien und später in Makedonien, beispielsweise in der Demetrioskirche in Thessaloniki (Malerei des 14. Jhs.)⁷⁵³ festzustellen. In beiden Regionen finden sich verschiedene Reiterkombinationen, wobei fast ausschließlich zwei Reiter gemeinsam dargestellt werden, während auf Kreta sehr häufig drei Reiter in einem Gruppenbild erscheinen. Auch einige Kreuzfahrerikonen stellen zwei Heilige zu Pferd gemeinsam dar. Ein Beispiel für eine gemeinsame repräsentative Darstellung von Theodoros Stratelates und Demetrios ist eine im 13. Jh. entstandene Kreuzfahrerikone im Katharinenkloster in Sinai.⁷⁵⁴ Zacharuk führt diesen seltenen Typus der Komposition mit zwei Kriegerheiligen, die in die gleiche Richtung hintereinander reiten, auf die Kreuzfahrerikonen zurück.⁷⁵⁵ Da der Typus jedoch bereits im Taubenschlag in Çavuşin (10. Jh.)⁷⁵⁶ nachweisbar ist, ist diese These fraglich. Die noch seltenere Umarmung von zwei Kriegerheiligen bringen einige makedonische Kirchen. In Donja Kamenica (14. Jh.)⁷⁵⁷ beispielsweise umarmen sich auf diese Weise die Heiligen Theodoros Tiron und Theodoros Stratelates.

Die Darstellung von Kakodiki findet also innerhalb der Gruppe keine Parallelen, Vergleichsbeispiele sind jedoch in der kretischen und außerkretischen Kunst belegt. Insgesamt betrachtet bildet die Umarmung der Heiligen in diesem Typus ein seltenes Bildmotiv.

4. Die Heiligen Konstantin und Helena

Rechts neben dem Erzengel Gabriel erscheinen an der Südwand die sehr schlecht erhaltenen Heiligen Konstantin und Helena. Man erkennt lediglich die zwei kaiserlichen Figuren in Herrschertracht mit dem Loros und zwischen ihnen das Heilige Kreuz. Die Gewandung Helenas weist zudem das Thorakion auf. Beide Figuren stehen auf runden, perlenbestickten Schemeln.

Konstantin und Helena werden in der kretischen Kunst häufig dargestellt, überwiegend an den Seitenwänden des Naos oder an der Westwand.⁷⁵⁸ Ihre Beliebtheit wurde als ein Zeichen der Nostalgie auf die byzantinischen Zeiten angesichts der venezianischen Herrschaft gedeutet.⁷⁵⁹ Sie werden stets in prächtiger Kaisertracht und das Kreuz flankierend wiedergegeben.⁷⁶⁰ Beispiele finden sich u.a. in der Panagia-Kirche in Alikampos (1315/6)⁷⁶¹ und in der Erzengelkirche in Exo Lakonia (Merambello, 1431/2).⁷⁶²

⁷⁵¹ Maderakis, Platanes, 80–81, Abb. 12. Der Autor identifiziert die Figur mit Lyaïos. Es handelt sich jedoch dabei nicht um eine Szene aus dem Leben des Heiligen, sondern um ein repräsentatives Reiterbildnis, wofür es in der Kunst mehrere Parallelen gibt.

⁷⁵² Spatharakis, Dated Wall Paintings, 125; Spatharakis, Mylopotamos, 219.

⁷⁵³ Tassias, Saint Dimitrios, Abb. Auf S. 47.

⁷⁵⁴ K. WEITZMANN, Icon Painting in the Crusador Kingdom, Studies in the Arts at Sinai, New Jersey 1982, Abb. 65; Zacharuk, Kriegerheilige, 162, Abb. 199.

⁷⁵⁵ Zacharuk, Kriegerheilige, 163.

⁷⁵⁶ Restle, Kleinasien, III, Abb. 326.

⁷⁵⁷ L. MAVRODINOVA, St. Theodore, évolution et particularités de son type iconographique dans la peinture médiévale, in: Bulletin de l'Institut des arts 13 (1969) 33–52 (bulgarisch mit französischer Zusammenfassung), Abb. 6.

⁷⁵⁸ Spatharakis, Rethymnon, 282.

⁷⁵⁹ Kalokyris, Kreta, 120; Maderakis, Lakonia, 111.

⁷⁶⁰ Zur Ikonographie des Themas siehe N. TETERIATNIKOV, The True Cross flanked by Constantine and Helena. A Study in the Light of the post-iconoclastic re-evaluation of the Cross, in: DeltChrA 4, 18 (1995) 169–188; für Kreta siehe Spatharakis, Rethymnon, 343.

⁷⁶¹ Gallas/Wessel/Borboudakis, Byzantinisches Kreta, 250–251, Abb. 118; Sucrow, Pagomenos, Abb. 38; Spatharakis, Dated Wall Paintings, 48, Abb. 39.

⁷⁶² Maderakis, Lakonia, 110–112, Abb. 34–35; Spatharakis, Dated Wall Paintings, 182, Abb. 161.

Die Darstellung Konstantins und Helenas in der Panagia-Kirche in Anisaraki ist im oberen Teil ebenfalls stark zerstört. Die vergleichbaren Bildelemente sind fast identisch. Die Darstellung in der Demetrioskirche in Platanos (1372/3)⁷⁶³ folgt auch der standardisierten Ikonographie.

Die Beliebtheit der Hl. Konstantin und Helena zeichnet sich auch in ihren zahlreichen Darstellungen außerhalb Kretas ab, wie in der Erlöserkirche in Žiža (1309/16),⁷⁶⁴ in Hagios Petros in Gardenitsa (Mani, 13. Jh.),⁷⁶⁵ dort in verkehrter Anordnung mit Helena links und Konstantin rechts, wie auch in der Kirche des Hagios Athanasios tou Mouzaki in Kastoria (1383/4).⁷⁶⁶

Somit zeigt sich das Kakodiki-Bild wie auch alle in dieser Kirchengruppe vorhandenen Darstellungen als konform mit der byzantinischen Bildtradition, in der das Thema mit großer Konstanz wiedergegeben wird.

5. Die Hl. Kyriaki

An der Nordwand, unter den Personifikationen von Erde und Meer, sind vier weibliche Heilige nebeneinander aufgereiht (Abb. 216). Sie stehen dem Betrachter frontal gegenüber. In der Kopfpartie sind sie beschädigt. Die erste Figur ist eine Nonne in gelber Tunika mit schwarzem Maphorion und Analabos. Sie ist in Deesis-Haltung wiedergegeben und hält in der Rechten ein unidentifizierbares Objekt (Handkreuz?). Die sie identifizierende Inschrift ist nicht mehr lesbar. Rechts neben dieser Heiligen steht die Hl. Kyriaki in Kaisertracht mit dem Loros (H ΑΓΙΑ ΚΗΡΙΑΚΗ). Darüber trägt sie einen roten Mantel, der vorne geknöpft ist. Auf dem Kopf trägt sie eine Krone und darunter ein rotes Kopftuch. Die Heilige hält in der Rechten das Märtyrerkreuz und erhebt die Linke.

Wie schon erwähnt,⁷⁶⁷ wird Kyriaki stets in fürstlichem Gewand dargestellt und ist in den kretischen Bildprogrammen häufig vertreten,⁷⁶⁸ z.B. in der Johanneskirche in Hagios Basileios (Pedias, 1291)⁷⁶⁹ und in der Johanneskirche in Kritsa (Merambello, 1389/90).⁷⁷⁰ Die Erzengelkirche in Kakodiki zeigt sie im Typus der Kaiserin, einer seltenen Variante, wofür kaum kretische Vergleichsbeispiele angeführt werden können.⁷⁷¹ Auch unter den anderen Kirchen der Gruppe findet sich kein Kyriaki-Bild.

Am besten kann der Bildtypus mit makedonischen Werken verglichen werden wie z.B. mit den Kyriaki-Darstellungen in Bogorodica Ljeviška in Prizren (Anfang 14. Jh.),⁷⁷² in der Gottesmutterkirche in Peć (1. Hälfte 14. Jh.)⁷⁷³ und in mehreren Kirchen des 15. Jhs. in der Umgebung von Ochrid, wie in der Soter-Kirche bei Višni und in der Elias-Kirche in Dolgaec.⁷⁷⁴ Auf Zypern ist Kyriaki ebenfalls als Kaiserin dargestellt, wie bereits erwähnt weist sie aber zusätzlich Medaillons mit den Personifikationen der Tage auf, eine Besonderheit der zypriotischen Ikonographie.⁷⁷⁵

Die Darstellung der Hl. Kyriaki in Kakodiki steht somit isoliert in der kretischen Kunst und findet Parallelen vor allem in makedonischen Denkmälern.

6. Die Hl. Photeini

Die Hl. Photeini (H ΑΓΙΑ ΦΩΤΕΙΝΗ) folgt als nächste Heilige neben Kyriaki an der Nordwand (Abb. 216). Sie trägt eine rote Tunika (die Farbe ist fast vollständig abgeblättert) und einem prächtigen, karierten, blauen Mantel. Das weiße, dekorierte Kopftuch ist charakteristisch für diese Heilige. Ihr langes,

⁷⁶³ Maderakis, Platanos, 81, Abb. 4.

⁷⁶⁴ Millet/Frolow, Yougoslavie, I, Taf. 62, 2–4.

⁷⁶⁵ Drandakis, Mani, 265, Nr. XIII, Zeichnung 14.

⁷⁶⁶ Pelekanidis/Chatzidakis, Kastoria, Abb. S. 114.

⁷⁶⁷ Siehe oben die Besprechung der Kyriaki-Darstellung in der Panagia-Kirche in Kakodiki.

⁷⁶⁸ Zur Ikonographie der Hl. Kyriaki siehe Kaster, Cyriake; vgl. Kalokyris, Kreta, 124; Spatharakis, Rethymnon, 342.

⁷⁶⁹ Spatharakis, Dated Wall Paintings, 15, Abb. 9.

⁷⁷⁰ Gallas/Wessel/Borboudakis, Byzantinisches Kreta, Abb. 409 (hier falsch bezeichnet als Hl. Paraskevi); Spatharakis, Dated Wall Paintings, 135.

⁷⁷¹ Den publizierten Bildern der Heiligen nach zu urteilen, wurde sie stets in Prachtkleidung aber ohne Krone dargestellt.

⁷⁷² Radovanović, Les 'épouses du Christ', 125–127, Abb. 5.

⁷⁷³ Petković, Peinture serbe, II, Taf. CVII.

⁷⁷⁴ Subotić, Ochrid, 24, Zeichnung 2, und 54, Zeichnung 33 respektive.

⁷⁷⁵ Gabelić, St. Kyriake.

lockiges Haar wird darunter sichtbar. Sie hält das Handkreuz in der Rechten und erhebt die Linke in Deesis-Haltung.

Die Hl. Photeini, die vor allem wegen ihrer Gabe Blindheit zu heilen verehrt wurde,⁷⁷⁶ ist oft in den kretischen Kirchen abgebildet und erscheint stets mit einem reich verzierten Kopftuch,⁷⁷⁷ wie z.B. in der Nikolauskirche in Maza (1325/6) (Abb. 50),⁷⁷⁸ in der Johanneskirche in Kritsa (Merambello, 1389/90)⁷⁷⁹ und in der Panagia-Kirche in Roustika (1390/91).⁷⁸⁰ Innerhalb der Werkstatt erscheint Photeini kein weiteres Mal.

Die These, dass der Kult der Hl. Photeini angeblich nur auf Kreta nachweisbar sei,⁷⁸¹ wo tatsächlich die meisten erhaltenen Porträts der Heiligen zu finden sind,⁷⁸² ist zu revidieren. Photeini wurde nachweislich vor allem in Konstantinopel verehrt, wo ihre Reliquien entdeckt und aufbewahrt wurden. Von dort aus verbreitete sich ihr Kult in anderen Regionen.⁷⁸³ Bildnisse dieser Heiligen existieren zwar selten, jedoch auch außerhalb Kretas, was von der Verbreitung ihres Kultes vor allem im 11. und 12. Jh. zeugt. Ihre Darstellung ist beispielsweise im Menologion 183 der Synodallbibliothek in Moskau (11. Jh.),⁷⁸⁴ im Narthex der Kirche des Hagios Nikolaos tou Kasnitzi (1160/80) in Kastoria⁷⁸⁵ und in Dečani (1347/8)⁷⁸⁶ anzutreffen. Anders als auf Kreta wird Photeini in der postbyzantinischen Zeit als Märtyrerin mit rotem Maphorion gezeigt, wie z.B. in Hagios Ioannes Prodromos in Mylopotamos-Kastro auf Kythera (1518).⁷⁸⁷

In Kakodiki erscheint Photeini in einer für Kreta typischen Darstellungsweise. Außerhalb Kretas finden sich wenige Vergleichsbeispiele, die nur allgemein mit den kretischen Bildern übereinstimmen. Vergleiche innerhalb der Werkstatt sind nicht möglich.

7. Die Hl. Eirene

An die Darstellung von Photeini schließt nach rechts die Hl. Eirene an (H ΑΓΙΑ...) (Abb. 216). Ihre kaiserliche Tracht und ihre Haltung sind eine fast identische Wiederholung der Hl. Kyriaki.

Wie bereits gesehen, wird Eirene auf Kreta und generell in der byzantinischen Kunst stets in dieser Ikonographie, d.h. in Kaisertracht, abgebildet.⁷⁸⁸ Ihre Darstellung in der Erzengelkirche folgt dem schon in der Panagia-Kirche in Kakodiki besprochenen Typus (siehe oben). Keine der verwandten Kirchen hat Eirene in ihrem Bildprogramm.

Die Eirene-Darstellung ist also der byzantinischen Bildtradition verpflichtet, mit der auch alle kretischen Beispiele übereinstimmen. Da Eirene in keiner anderen Kirche der Gruppe erscheint, sind Vergleiche innerhalb der Werkstatt nicht möglich. Auffallend ist jedoch, dass der Maler der Erzengelkirche zwischen Kyriaki und Eirene nicht unterscheidet.

8. Die zehn Märtyrer von Kreta

Die zehn Märtyrer von Kreta sind im mittleren Gurtbogen platziert, fünf im südlichen und fünf im nördlichen Teil des Gurtbogens. Sie erscheinen in quadratischen Feldern (Abb. 228). Nur wenige Bildnisse sind

⁷⁷⁶ Dies geht auch aus ihrem Namen hervor, der sich etymologisch von φως (=Licht) ableiten lässt.

⁷⁷⁷ Zur Ikonographie siehe LCI 8 (1976) 210 s.v. Photina von Karthago. Vgl. Kalokyris, Kreta, 124; Spatharakis, Rethymnon, 342.

⁷⁷⁸ Lassithiotakis, Apokoronas, 485, Abb. 146; Borboudakis, Kreta, Abb. 9; Spatharakis, Dated Wall Paintings, 71, Abb. 61.

⁷⁷⁹ Spatharakis, Dated Wall Paintings, 134, Abb. 121.

⁷⁸⁰ Spatharakis, Rethymnon, 196; Spatharakis, Dated Wall Paintings, 139.

⁷⁸¹ So bei LCI 8 (1976) 210 s.v. Photina von Karthago.

⁷⁸² Gerola/Lassithiotakis, Elenco, 145 listen nur 8 der Hl. Photeini gewidmeten Kirchen auf Kreta auf. Ihre Bildnisse finden sich allerdings auch in Kirchen, die ihr nicht gewidmet sind. Reliquien der Hl. Photeini werden im Johanneskloster in Seteia aufbewahrt; siehe Meinardus, Relics, 241.

⁷⁸³ Talbot/Kazhdan, St. Photeine, 103–112, bes. 105, und 109–110.

⁷⁸⁴ D. TRENEV, Miniatures du ménologe grec du XI^e siècle no. 183 de la Bibliothèque Synodale à Moscou, Moskau 1911, Taf. X (46).

⁷⁸⁵ A.K. ORLANDOS, *Αρχαίον των Βυζαντινών μνημείων της Ελλάδος*, IV, Athen 1958, Abb. 26–27; Pelekanidis/Chatzidakis, Kastoria, 52. Zu den Darstellungen der Hl. Photeini in der byzantinischen Kunst vgl. Talbot/Kazhdan, St. Photeine, 110. Die Autoren erwähnen keine kretischen Darstellungen.

⁷⁸⁶ Petković/Bošković, Dečani, II, 74, III, Taf. CXLV.

⁷⁸⁷ Chatzidakis/Bitha, Kythera, 207, Abb. 9.

⁷⁸⁸ Zur Ikonographie der Hl. Eirene siehe Kaster, Irene; Kaster, Irene die Jüngere; Kalokyris, Kreta, 124; vgl. Spatharakis, Rethymnon, 342.

gut erhalten. Alle sind als Halbfiguren in Frontalansicht wiedergegeben, tragen Tuniken und rote, perlenbestickte Mäntel, die vorne geknöpft werden, und halten das Märtyrerkreuz.

Die Zehn Märtyrer von Kreta waren: Agathopoulos, Basilides, Eunikianos, Euporos, Evarestos, Gelasios, Leomenes, Pontios (Pomprios), Saturninos, Theodoulos und Zotikos.⁷⁸⁹ Von diesen ist nur der Hl. Evarestos (O ΑΓΙΟC ΕΒΑΡΕCΤΟC) an der untersten Position im südlichen Teil des Gurtbogens identifizierbar. Er ist mit kurzem Haar und ohne Bart dargestellt. Im Malerbuch vom Athos wird er als jung, mit lockigem Haar und Schnurrbart beschrieben, allerdings folgt das Bildnis des Märtyrers in Kakodiki dem nicht.⁷⁹⁰

Als lokale Heilige erscheinen die Zehn Märtyrer von Kreta recht häufig, z.B. in der Georgioskirche in Smari (Pedias, 1320/1),⁷⁹¹ in der Apostelkirche in Drys (Selino, 1382/91),⁷⁹² oder in der Kirche der Panagia in Kapetaniana (Monofatsi, 1401/2).⁷⁹³ Die Märtyrer erscheinen als eine geschlossene Figurengruppe im Menologionzyklus des Klosters Vrontisi (1420/30).⁷⁹⁴ Wie Spatharakis bemerkte, hat sich für die einzelnen Märtyrer keine Standardikonographie herausgebildet. Ihre Darstellungen differieren von Kirche zu Kirche und von den Anweisungen des Malerbuchs vom Athos, so dass ein Versuch, die Märtyrer anhand ihrer Ikonographie zu identifizieren, sinnlos wäre.⁷⁹⁵

Die gleiche Mannigfaltigkeit in der Darstellung der Heiligen ist auch innerhalb der verwandten Kirchen festzustellen, in denen das Thema beliebt gewesen zu sein scheint.⁷⁹⁶ Allerdings ist ihr Erhaltungszustand wie in Kakodiki meistens schlecht. Gut erhaltene Darstellungen der Zehn Märtyrer bewahrt die Panagia-Kirche in Anisaraki (Abb. 261). Die Märtyrer sind dort in Medaillons platziert, die von Ranken umgeben sind. Dieses Ornament ist identisch mit dem, das in Kakodiki die Propheten umgibt (Abb. 222–227). Im südlichen Teil des Tonnengewölbes erscheinen die Hl. Agathopoulos, Euporos, Euarestos, Eunikianos, im nördlichen Pomprios, Saturninos, Basilides und Gelasios, diejenigen im Scheitel des Gurtbogens sind zerstört. Sie halten alle das Märtyrerkreuz und machen den üblichen Deesis-Gestus mit der Innenfläche der linken Hand nach außen. Sie sind in prächtigen Tuniken und Mänteln gekleidet. Evarestos, der einzige Heilige, dessen Bild mit dem in Kakodiki verglichen werden kann, hat langes, braunes Haar und runden Bart. In der Hagia Trias-Kirche in Hagia Trias ist nur der Hl. Pomprios identifizierbar.⁷⁹⁷ In der Demetrioskirche in Platanes (1372/3) können Basilides, Evarestos, Agathopoulos, Eunikianos und Euporos (Abb. 238) anhand der begleitenden Inschriften identifiziert werden.⁷⁹⁸ In identischen Medaillons und vom gleichen Ornament umgeben erscheinen die Zehn Märtyrer in der Soter-Kirche in Akoumia (1389) (Abb. 262).⁷⁹⁹ Die Ähnlichkeit ist so groß, dass sie dem gleichen Maler zugeschrieben werden könnten. Ähnlich und teilweise in der gleichen Reihenfolge erscheinen auch die Zehn Märtyrer im Gurtbogen der Soter-Kirche in Spili (Hagios Basileios, 2. Hälfte 14. Jh.). Der ikonographische Typus der einzelnen Märtyrer jedoch differiert und die Medaillons sind miteinander wie eine Kette verbunden.

Die Zehn Märtyrer von Kreta genossen auf der Insel als lokale Heilige große Verehrung und wurden in zahlreichen Kirchen meistens im Gurtbogen dargestellt. Ihre Gräber werden bei Gortyna lokalisiert. Im Troparion der griechischen Liturgie werden die Zehn Märtyrer mit folgenden Worten gepriesen: *Lasst uns das wunderbare Kreta ehren, dem so kostbare Blumen entsprossen, Perlen Christi, Gesproß der Märtyrer. Die Seligen waren nur zehn und machten doch die tausendfache Kraft der Dämonen zuschanden. Darum empfangen die tapferen Märtyrer Christi die Siegeskronen.*⁸⁰⁰ Trotz dieser Erwähnung in der Liturgie scheinen

⁷⁸⁹ Zu den Zehn Märtyrern von Kreta siehe LCI 8 (1976) 637 s.v. Zehn Martyrer von Kreta; Detorakis, *Saints of Crete*, 53–94. Vgl. Kalokyris, *Kreta*, 123; Spatharakis, *Rethymnon*, 337–338.

⁷⁹⁰ Hermeneia, 160, 272.

⁷⁹¹ Spatharakis, *Dated Wall Paintings*, 59, Abb. 53.

⁷⁹² Spatharakis, *Dated Wall Paintings*, 122.

⁷⁹³ Spatharakis, *Dated Wall Paintings*, 159.

⁷⁹⁴ Ranoutsaki, *Brontisi*, 202, 205–207, Abb. 54.

⁷⁹⁵ Spatharakis, *Rethymnon*, 337–338.

⁷⁹⁶ In der Johanneskirche in Margarites waren die Zehn Märtyrer wahrscheinlich ebenfalls an einem der drei Gurtbögen gezeigt, diese (die Gurtbögen) wurden jedoch in einem späteren Zeitpunkt entfernt, so dass heute nur ihre Ansätze sichtbar sind.

⁷⁹⁷ Spatharakis, *Rethymnon*, 28.

⁷⁹⁸ Maderakis, *Platanos*, 80; Spatharakis, *Dated Wall Paintings*, 120.

⁷⁹⁹ Spatharakis, *Dated Wall Paintings*, 128, Abb. 116.

⁸⁰⁰ N. EDELBY, *Liturgikon, Messbuch der byzantinischen Kirche*, Recklinghausen 1967, 727; vgl. F. HEYER, *Die Heiligen auf den Inseln-Viten und Hymnen aus Ägäis und Adria*, Erlangen 1991, 165–166.

sie in der Monumentalmalerei außerhalb Kretas nicht dargestellt worden zu sein. Sie erscheinen wenn auch selten nur im Rahmen von Menologendarstellungen. Eine Darstellung ihres Martyriums ist beispielsweise im Menologion Basileios II. (Vat.gr.1163) auf fol. 269r zu finden.⁸⁰¹ In Staro Nagoričino (1317/8) wird das Martyrium des Basilides zusammen mit dem des Hl. Eutychios dargestellt,⁸⁰² ob mit diesem jedoch Basilides von Kreta gemeint ist, ist fraglich, denn er erlitt das Martyrium zusammen mit den anderen neun Märtyrern und zwar durch Enthauptung. In repräsentativer Darstellung als Gruppe sind sie in einem Menologion-Diptychon im Sinai dargestellt (11. Jh.).⁸⁰³

Die Darstellung der Zehn Märtyrer beschränkt sich also fast ausschließlich auf die kretische Kunst, in der jedoch die Märtyrer nicht individualisiert vorkommen. Einheitlichkeit besteht nur in ihrer Darstellung als Brustbilder mit Märtyrerkreuz und prächtigen Gewändern, physiognomisch unterscheiden sich die Gesichter von Kirche zu Kirche, so dass die einzelnen Heiligen nur anhand von Beischriften identifiziert werden können. Die Werkstatt verhält sich in dieser Hinsicht so wie die anderen kretischen Werkstätten. Festzuhalten sind die engen ikonographischen Beziehungen zwischen den Kirchen in Kakodiki, Anisaraki und Akoumia.

9. Der Hl. Hermolaos

Die schlecht erhaltene Halbfigur des Hl. Hermolaos, eines der Anargyroi, ist in der Nordwand oberhalb der Darstellung der Hl. Paraskevi platziert (EPMOAAOC) (Abb. 219). Obwohl er kein Bischof sondern Priester war, ist er als Bischof mit Omophorion und Evangelium dargestellt. Er hat graues Haar und einen grauen, spitzen Bart.

Der Hl. Hermolaos begegnet in den kretischen Freskenprogrammen oft in Zusammenhang mit seinem Schüler Panteleimon.⁸⁰⁴ Dionysios von Phourna bezeichnet ihn mal als Priester und mal als Bischof und schildert ihn als Greis mit kurzem oder langem Bart, der das Evangelium hält.⁸⁰⁵ Diese unterschiedlichen Angaben vereinen sich im Porträt des Heiligen in Kakodiki. Als Bischof mit Evangelium ist Hermolaos beispielsweise auch in der Soter-Kirche in Potamies (Pedias, letztes Viertel 14. Jh.)⁸⁰⁶ wiedergegeben.

Sein Bildnis in der Hagia Trias-Kirche in Hagia Trias (Rethymnon, ca. 1400) entspricht dem von Kakodiki.⁸⁰⁷ Ansonsten erscheint Hermolaos in den verwandten Kirchen nicht.

Ähnliche Darstellungen des Hl. Hermolaos finden sich in vielen byzantinischen Bildprogrammen, in denen er oft zusammen mit Panteleimon erscheint, wie in der Kirche des Nikolaos Orphanos in Thessaloniki (1310/20).⁸⁰⁸ Dort segnet Hermolaos in die Richtung seines Schülers, hält das Evangelium, trägt jedoch keine Bischofskleidung. In roter Gewandung erscheint die Halbfigur des Hl. Hermolaos in der Kirche des Ai-Strategos in Epano Mpoularioi (Ende 12. Jh.),⁸⁰⁹ und ohne Bischofstracht auch in der Nikolaoskirche in Manastir (1271).⁸¹⁰ Als Bischof ist er beispielsweise in Göreme in der Kapelle 2a (11. Jh.)⁸¹¹ anzutreffen und in Hagios Ioannes in Kastoria (1522),⁸¹² dort zudem mit Medizinkasten.

Obwohl also die Quellen den Heiligen lediglich als Priester bezeichnen, gab es offensichtlich eine ikonographische Tradition, die, wie auch die Anweisungen im Malerbuch vom Athos festlegten, Hermolaos als Bischof zeigte. Dieser Tradition folgen auch die kretischen Darstellungen des Heiligen, wie auch das Bild von Kakodiki und das von der gleichen Werkstatt ausgeführte Bild in Anisaraki.

⁸⁰¹ Il menologio, 269.

⁸⁰² P. MIJOVIĆ, *Ménologe. Recherches iconographiques*, Belgrad 1973, 272–273, Abb. 50 (auf serbisch).

⁸⁰³ Sotiriou, Sinai, Abb. 17.

⁸⁰⁴ Zur Ikonographie siehe J. BOBERG, LCI 6 (1974) 511–512 s.v. Hermolaus mit Hermippus und Herrmokrates von Nikomedien. Vgl. Spatharakis, Rethymnon, 339.

⁸⁰⁵ Hermeneia, 162, 189, 271; auf S. 293 wird er mit kurzem Bart und Evangelium geschildert.

⁸⁰⁶ Ranoutsaki, Potamies, 126–127, Abb. 40.

⁸⁰⁷ Spatharakis, Rethymnon, 17–18, Abb. 8.

⁸⁰⁸ Kirchainer, Nikolauskirche, 108, Abb. 51.

⁸⁰⁹ Drandakis, Mani, 404, Nr. XIX, Abb. 71, Taf. 110.

⁸¹⁰ Koco/Miljković-Pepok, Manastir, 79, Abb. 96.

⁸¹¹ Restle, Kleinasien, II, Abb. 42.

⁸¹² Pelekanidis, Kastoria, Taf. 200a.

10. Der Hl. Mamas

Der Hl. Mamas erscheint als Ganzfigur an der Südwand, am untersten Teil des westlichen Gurtbogens (M M) (Abb. 217). Sein Erhaltungszustand ist schlecht. Mamas ist mit blauer Tunika und dunkelrotem Mantel wiedergegeben, er hat ein rundes, bartloses Gesicht und kurzes, krauses Haar. Er hält in der Rechten ein Märtyrerkreuz und in der Linken eine kleine weiße Ziege.

Der Hl. Mamas, ein beliebter Hirtenheiliger und Märtyrer, wird oft in den kretischen Bildprogrammen aufgenommen⁸¹³ und im jugendlichen Typus⁸¹⁴ mit einer Ziege oder mit einem Schaf wiedergegeben. Er hält meistens einen Hirtenstab und viel seltener das Märtyrerkreuz. Sein krauses Haar ist typisch für seine Ikonographie auf Kreta.⁸¹⁵ Die Ziege oder das Schaf als Attribute sind auf die Berichte der Quellen zurückzuführen, nach denen Mamas ein Hirte war.⁸¹⁶ Mit Handkreuz und Ziege erscheint der Hl. Mamas auch in der Panagia-Kirche in Phres (Apokoronas, um 1300)⁸¹⁷ und in der Erzengelkirche in Aradaina (Sfakia, Anfang 14. Jh.).⁸¹⁸ Mit Hirtenstab und Ziege ist der Hl. Mamas beispielsweise in der Isidoros-Kirche in Kakodiki (1420/1) abgebildet worden.⁸¹⁹ Eine weitere Variante bietet die Kirche der Hagia Marina in Ravdoucha (Kissamos, Anfang 14. Jh.),⁸²⁰ in welcher der Heilige mit Handkreuz und Ziege, aber in prächtiger Kleidung dargestellt wird.

Unter den verwandten Kirchen zeigt nur die Johanneskirche in Margarites (1383) (Abb. 243)⁸²¹ eine Darstellung des Hl. Mamas. Er trägt grüne Tunika und roten Mantel wie in Kakodiki, in Margarites ist jedoch seine Kleidung prächtig. Mamas hält Hirtenstab und eine kleine Ziege, die nach rechts gerichtet ist.

In der byzantinischen Kunst außerhalb Kretas scheinen lokale Vorlieben für die Darstellungsweise des Heiligen zu herrschen. In Kappadokien beispielsweise erscheint Mamas nicht als Hirte mit Ziege oder Schaf, sondern stets als Märtyrer mit prächtigen Gewändern, wie beispielsweise in Elmali Kilise in Göreme (Anfang 13. Jh.)⁸²² oder in Sövis Sahinefendi (1216/7).⁸²³ Darstellungen des Hl. Mamas mit Märtyrerkreuz und Ziege bzw. Schaf finden sich in der Nikolaoskirche in Manastir (1271),⁸²⁴ in Lesnovo (1346)⁸²⁵ und mehrfach auf Zypern.⁸²⁶ Außer diesen existieren in Georgien⁸²⁷ im 11. oder 12. Jh. und dann wieder ab dem 15. Jh.

⁸¹³ Zur Verehrung des Hl. Mamas auf Kreta, den ihm geweihten Kirchen und zu den Quellen siehe Th.E. DETORAKIS, *Η λαϊκή λατρεία του Αγίου Μάμα στην Κρήτη*, in: *Υδωρ εκ Πέτρας* 5–6 (1982/3) 107–134.

⁸¹⁴ Das Malerbuch von Athos schildert ihn als jung und bartlos: Hermeneia, 159, 187, 271. Zur Ikonographie des Hl. Mamas siehe Marava-Chatzinikolaou, Mamas, 86–100; G. KASTER, LCI 7 (1974) 483–485 s.v. Mam(m)as; Gabelić, St. Mamas; Seibt, Mamas; I. SPATHARAKIS/A.A.T. VAN DEN BRINK/A. VERWEIJ, A Cycle of St. Mamas in a Cretan Church, in: JÖB 53 (2003) 229–238. Vgl. Kalokyris, Kreta, 122; Spatharakis, Rethymnon, 342.

⁸¹⁵ Lassithiotakis, Zwei Kirchen, 41.

⁸¹⁶ Siehe den Bericht von Gregor von Nazianz (PG 6, 620). Zu den verschiedenen schriftlichen und mündlichen Überlieferungen über den Hl. Mamas siehe Marava-Chatzinikolaou, Mamas, 5–85, 147–156; vgl. die Rezension zu der ersten Ausgabe des Werkes von A. Xyngopoulos in: Hellenika 13 (1954) 183–184. Zur Vita siehe A. BERGER/H. YOUNANSARDAROU, Die griechische Vita des Hlg. Mamas von Kaisareia und ihre syrischen Versionen, Aachen 2003. Kalokyris, Kreta, 122 behauptet, das Schaf oder die Ziege erschienen aus einem Missverständnis heraus anstelle eines Hirsches. Laut Quellen wurde Mamas von Hirschmilch ernährt. Dieser Bericht jedoch, der z.B. im Codex Jerusalem, Taphou 14 (11. Jh.) auf fol. 27r verbildlicht wurde (siehe P.L. VOKOTOPOULOS, Byzantine Illuminated Manuscripts of the Patriarchate of Jerusalem, Athen und Jerusalem 2002, Nr. 20, Abb. 61), muss nicht als Basis für die Erklärung des Schafes als Attribut herangezogen werden, da, wie bereits erwähnt, Mamas Hirte war. Aus dem gleichen Grund ist auch der Erklärungsversuch von Xyngopoulos, die Darstellungen des Heiligen mit dem Schaf resultierten aus einem Missverständnis der ursprünglichen Darstellungsweise des Heiligen mit Hirschen bzw. daraus, dass Mamas schon in älteren Darstellungen den Hirtenstab hält, zurückzuweisen; siehe seine Rezension zu Marava-Chatzinikolaou, Mamas, in Hellenika 13 (1954), 183.

⁸¹⁷ Lassithiotakis, Sfakia, 106, Abb. 418. Zur Datierung siehe Bissinger, Kreta, 83, Nr. 38.

⁸¹⁸ Lassithiotakis, Apokoronas, 478, Abb. 135. Zur Datierung der Fresken dieser Kirche siehe Bissinger, Kreta, 93, Nr. 47.

⁸¹⁹ Maderakis, Kakodiki, 103.

⁸²⁰ Lassithiotakis, Kissamos, 198, Abb. 40; Maderakis, Veneris, Abb. 69b.

⁸²¹ Bissinger, Kreta, Abb. 153; Spatharakis, Dated Wall Paintings, 125, Abb. 115; Spatharakis, Mylopotamos, 218, Abb. 340.

⁸²² Jerphanion, Cappadoce, Bd. I, Taf. 117; Marava-Chatzinikolaou, Mamas, 91–92, Taf. IVa.

⁸²³ Restle, Kleinasien, III, Abb. 414.

⁸²⁴ Koco/Miljković-Pepok, Manastir, 51, Taf. XXI.

⁸²⁵ Gabelić, St. Mamas, Abb. 1; Gabelić, Lesnovo, 119, Abb. XXV.

⁸²⁶ Für Beispiele siehe S. GABELIĆ, Predstave sv. Mamanta u zidnom slikarstvu na Kipru (Representations of St. Mamas in the Wall Painting of Cyprus), Zograf 15 (1984), 69–75.

⁸²⁷ Bekannt sind der Tondo von Gelati (11./12. Jh.; siehe Seibt, Mamas, 48, Abb. 38) und eine Miniatur im Codex A-109 (Homilien des Gregor von Nazianz, 12./13. Jh.) in der Akademie der Wissenschaften in Georgien (siehe W. SEIBT/T. SANIKIDZE, Schatz-

auf Zypern,⁸²⁸ wo der Hl. Mamas in dieser Zeit besonders verehrt wurde, Darstellungen, bei denen Mamas einen Löwen reitet und dabei einen Hirtenstab oder ein Kreuz, in den späteren Beispielen zudem ein Schaf hält. Diese bildliche Tradition geht auf vorikonoklastische Vorbilder zurück.⁸²⁹

Das Mamas-Bild in Kakodiki folgt also einer der verschiedenen Varianten Kretas, die den Heiligen mit unterschiedlicher Gewandung und Attributen zeigen, aber stets mit einem Tier (Ziege oder Schaf). Diese Konstanz, die sicherlich mit der wirtschaftlichen Situation auf Kreta zusammenhängt,⁸³⁰ lässt sich außerhalb Kretas nicht feststellen, wo lokale Bildtypen entstanden sind. Parallelen zum Kakodiki-Bild sind jedoch auch in anderen Regionen des byzantinischen Kunstraums nachweisbar. Die Darstellung des Hl. Mamas in Margarites stimmt mit Kakodiki zwar im Gesichtstypus überein, aber nur teilweise in den Attributen.

11. Die Hl. Paraskevi

Die Heilige steht frontal am Pilaster des zweiten Jochs an der Nordwand (H ΑΓΙΑ ΠΑΡΑΣΚΕΒΗ) (Abb. 216). Sie trägt ein dunkelrotes Maphorion, darunter ein mit weißen Streifen dekoriertes Kopftuch. Sie hält das Handkreuz in der Rechten.

Paraskevi wird gewöhnlich als Märtyrerin mit einem dunklen, purpurnen Maphorion abgebildet,⁸³¹ wie z.B. in der Hagia Paraskevi-Kirche in Arkadi (Rethymnon, 2. Hälfte 14. Jh.).⁸³² Die Darstellung Paraskevis in der Erzengelkirche in Kakodiki unterscheidet sich von derjenigen in der Panagia-Kirche in Kakodiki (Abb. 25) in der Farbe der Gewänder. Hier ist außerdem kein Analabos sichtbar, einschränkend muss jedoch bemerkt werden, dass der Erhaltungszustand von der Brust abwärts schlecht ist.

Von den Kirchen der gleichen Werkstatt zeigt nur die Panagia-Kirche in Anisaraki eine Darstellung der Hl. Paraskevi. Das Bild ist fast nur in Vorzeichnung erhalten, man erkennt jedoch, dass sie auch dort in dunkelrotem Maphorion und mit Handkreuz wiedergegeben ist.

Die Hl. Paraskevi ist, wie oben erwähnt, in der byzantinischen Kunst in verschiedenen Bildtypen überliefert. Mit Maphorion und Märtyrerkreuz begegnet sie z.B. in der Chrysostomoskirche in Geraki (Ende 13./Anfang 14. Jh.).⁸³³

Für das Bild der Hl. Paraskevi, das ähnlich in einer weiteren Kirche der gleichen Werkstatt anzutreffen ist, finden sich also Entsprechungen sowohl auf Kreta als auch allgemein in der byzantinischen Kunst.

12. Der Hl. Makarios

Ein Asket erscheint an der Südwand, am Pilaster des östlichen Gurtbogens (Abb. 218). Er ist in Frontalan-sicht und Oranten-Haltung wiedergegeben. Sein Gesicht ist rötlich, er hat langes Haar und bis zu den Füßen reichenden Bart, und sein ganzer Körper ist behaart. Die ihn begleitende Inschrift ist nicht lesbar.

In der byzantinischen Kunst gibt es zwei Heilige, die mit langem Haar und Bart und behaartem Körper dargestellt werden. Der erste ist der Einsiedler Makarios der Ägypter. Er wird im Malerbuch einfach als Greis geschildert.⁸³⁴ Seine Darstellung ist in der byzantinischen Kunst seltener anzutreffen als die des Hl.

kammer Georgien. Mittelalterliche Kunst aus dem Staatlichen Kunstmuseum Tbilisi, Wien 1981, Nr. 35, Abb. 28).

⁸²⁸ Für Beispiele siehe Stylianos, Cyprus, 251–253.

⁸²⁹ Die älteste bekannte Darstellung dieser Art ist eine Eulogie im Byzantinischen Museum in Athen, die vermutlich in die justinianische Zeit zu datieren ist; siehe A. MARAVA-CHATZINIKOLAOU, *Εὐλογία τοῦ Ἁγίου Μάμα*, in: *DeltChrA* 4, 2 (1960/1) 131–137; Marava-Chatzinikolaou, Mamas, 137–142. Da der Hl. Mamas in Kappadokien nie auf einem Löwen reitend dargestellt wurde, ist die Behauptung der Autorin, die Eulogie stamme aus Kappadokien (Marava-Chatzinikolaou, Mamas, 135), fraglich. Die Identifizierung eines Reiters auf einem koptischen Stoff in Wien mit dem Hl. Mamas ist, da die für Mamas charakteristischen Attribute fehlen, wenig überzeugend; siehe Seibt, Mamas, 44–49, Abb. 37. Es sei nochmals betont, dass die Quelle für den Ritt des Heiligen auf dem Löwen nicht bekannt ist. Die zypriotischen Darstellungen basieren auf der späteren, in Morphou entstandenen Legende über den Konflikt zwischen Mamas und den Steuereinnehmern; siehe dazu auch Seibt, Mamas, 48; Marava-Chatzinikolaou, Mamas, 147–156.

⁸³⁰ Die Viehzucht spielt in der Wirtschaft Kretas bis heute eine große Rolle; siehe dazu Gasparis, Land, 113ff.

⁸³¹ Zur Ikonographie der Hl. Paraskevi siehe Knoben, Paraskevi; Koukiaris, Paraskevi; Walter, St. Paraskevi. Vgl. Kalokyris, Kreta, 124; Spatharakis, Rethymnon, 342.

⁸³² Spatharakis, Rethymnon, 89.

⁸³³ Moutsopoulos/Demetrokallis, Geraki, Abb. 27, Farbb. 21.

⁸³⁴ Hermeneia, 164, 294. Zur Ikonographie des Hl. Makarios siehe A.M. RITTER, *LCI* 7 (1974) 474–476 s.v. Makarius der Ägypter, der Ältere, der Große.

Onouphrios, der im Malerbuch als nackter Greis mit langem Haar und bis zu den Füßen reichendem Bart beschrieben wird.⁸³⁵ Beide Heilige werden in der Kunst mit behaartem Körper abgebildet, während jedoch für Makarios diese Darstellungsweise die Regel ist, erscheint Onouphrios meistens nackt mit Lendenschurz oder mit einem Feigenblatt vor dem Unterleib.⁸³⁶ In den wenigen Fällen, in denen Onouphrios mit behaartem Körper erscheint, ist die Behaarung weniger stark als bei Makarios.⁸³⁷ Aus diesen Gründen ist es wahrscheinlicher, dass in Kakodiki Makarios gemeint ist. Seine Darstellungsweise unterscheidet sich außerdem von der des Hl. Onouphrios im Chor des Jüngsten Gerichtes in unserer Kirche, wo der Heilige nackt ist (Abb. 207).

Auf Kreta können wenige Parallelen genannt werden. Ähnlich ist die Darstellung des Makarios in der Kirche des Hagios Antonios in Hagia Pelagia (Hagios Basileios, 14. Jh.), wo der Heilige die Hände vor der Brust kreuzt. Keine der der Erzengelkirche in Kakodiki verwandten Kirchen hat den Heiligen in ihrem Bildprogramm.

In den makedonischen Bildprogrammen werden regelmäßig Makarios und Onouphrios nebeneinander platziert, und dort wird die Unterscheidung zwischen dem behaartem Makarios und dem nur mit einem Lendenschurz bekleideten Onouphrios strikt eingehalten. Vergleichbar zum Bildnis des Hl. Makarios in Kakodiki ist die Darstellung in Bačkovo (um 1100),⁸³⁸ wo Makarios eine offene Schriftrolle hält. Auf die gleiche Art und Weise ist er auch in Poganovo (15. Jh.) anzutreffen.⁸³⁹ Sehr ähnlich zu unserer Darstellung in Kakodiki ist das Bildnis des Makarios in Mileševo (vor 1228)⁸⁴⁰ und in Manastir (1271).⁸⁴¹

Die Makarios-Darstellung in Kakodiki bildet also eine der seltenen Darstellungen dieses Heiligen auf Kreta, der innerhalb der hier untersuchten Werkstatt nur im Bildprogramm von Kakodiki auftritt. Gute Parallelen sind in der Monumentalkunst Makedoniens nachweisbar.

13. Propheten und biblische Figuren

Der östliche und der westliche Gurtbogen sind mit Darstellungen von Propheten und anderen biblischen Figuren besetzt. Sechs ganzfigurige Propheten bzw. biblische Figuren in quadratischen Feldern erscheinen im östlichen, zwölf Propheten in Medaillons im westlichen Gurtbogen. Viele von ihnen sind in einem schlechten Erhaltungszustand und können nicht identifiziert werden. Im östlichen Gurtbogen lassen sich folgende Gestalten identifizieren:

Im nördlichen Teil des östlichen Gurtbogens steht als oberster, der Himmelfahrt Christi zugewandt, der Prophet David (Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΔΑΥ[ΙΔ]). Er ist bärtig, trägt Krone und rote Gewandung. Er erhebt die Rechte im Redegestus und hält in der Linken eine offene Schriftrolle, deren Text nicht lesbar ist. Weitere Details sind nicht erkennbar. Seine Darstellung folgt der Standardikonographie der mittel- und spätbyzantinischen Zeit, nach der er als bärtiger König wiedergegeben wird.⁸⁴² Ein gut erhaltenes Beispiel auf Kreta bietet die Panagia-Kirche in Kadros,⁸⁴³ außerhalb Kretas kann als Beispiel sein Bildnis in Lesnovo (1349) genannt werden.⁸⁴⁴

⁸³⁵ Hermeneia, 165. Zur Ikonographie des Hl. Onouphrios siehe Kaster, Onuphrios; vgl. Kalokyris, Kreta, 123; Spatharakis, Rethymnon, 341.

⁸³⁶ Z.B. in Nikolaos Orphanos in Thessaloniki: Kirchainer, Nikolaos Orphanos, 148, Abb. 87; Bakirtzis, Nikolaos Orphanos, Taf. 97.

⁸³⁷ Z.B. in der Johannes-Kirche in Kadros (Anfang 15. Jh.; Lassithiotakis, Selino, 351–352; Bissinger, Kreta, 246, Nr. 231) und in der Hagia Paraskevi-Kirche in Chontros (15. Jh.) in Selino (Lassithiotakis, Selino, 139, Abb. 164. Zur Datierung siehe Bissinger, Kreta, 213, Nr. 196). Beispiele außerhalb Kretas finden sich im Naos der Enkleistra des Neophytos (1183) auf Zypern (Mango/Hawkins, Hermitage, Abb. 40), und in Hagios Polykarpos in Phoinikes (13. Jh.) auf Kythera (Chatzidakis/Bitha, Kythera, 290, Nr. 35, Abb. 9).

⁸³⁸ Grabar, Bulgarien, Taf. V, c.

⁸³⁹ Grabar, Bulgarien, Taf. LXIII, b.

⁸⁴⁰ Millet/Frolow, Jugoslawien, Taf. 77, 3.

⁸⁴¹ Koco/Miljković-Pepok, Manastir, 81, Abb. 100.

⁸⁴² Zur Ikonographie Davids siehe R.L. Wyss, LCI 1 (1968) 477–490 s.v. David; K. Kunze, LCI 6 (1974) 35–36 s.v. David. Zu den Propheten in den kretischen Kirchen vgl. Kalokyris, Kreta, 117–118; Spatharakis, Rethymnon, 345. Für seine Schilderung in der Hermeneia des Dionysios von Phournas, siehe Hermeneia, 74, 77, 262 (Greis mit rundem Bart).

⁸⁴³ Kalokyris, Kreta, Taf. LXXVIII.

⁸⁴⁴ Gabelić, Lesnovo, 161, Taf. XXXVII.

David erscheint in ähnlicher Ikonographie in Hagia Trias in der gleichnamigen Ortschaft,⁸⁴⁵ in der Demetrioskirche in Platanes (1372/3)⁸⁴⁶ und in der Panagia-Kirche in Anisaraki. In allen genannten Kirchen tritt David an der gleichen Stelle im Kirchenraum auf und ist stets auf die Himmelfahrt bezogen.⁸⁴⁷

Gegenüber David steht an der obersten Stelle des südlichen Teils des östlichen Gurtbogens, der Himmelfahrt zugewandt, der Prophet Salomo. Da er in kretischen Bildprogrammen regelmäßig an dieser Stelle und wie David in Königsgewändern erscheint, ist seine Identifizierung sicher, trotz des Fehlens der Inschrift und der starken Beschädigung seiner Darstellung an der Kopfpartei. Salomo wiederholt die Gestik Davids. Er trägt grüne Tunika und roten Mantel, dessen Innenseite weiß ist. Das Bild folgt dem standardisierten Bildtypus, der sowohl auf Kreta als auch außerhalb der Insel zahlreiche Parallelen hat. Er erscheint stets jugendlich mit Krone und in königlicher Kleidung.⁸⁴⁸

Ähnlich ist Salomo auch in der Kirche der Panagia in Anisaraki und in der Demetrioskirche in Platanes (1372/3).⁸⁴⁹ In vielen Pagomenos-Kirchen ist er mit geneigtem Kopf und segnend wiedergegeben (Abb. 81, 100, 115, 139).

Unterhalb Salomos ist der Erzvater Noah (Ο ΔΙΚΑΙΟΣ ΝΟΕ) angebracht (Abb. 221). Er ist in Schrittstellung der Himmelfahrt Christi zugewandt. Er hat einen grauen, langen Bart, trägt rote Tunika und hält in seinen Händen die Arche. Damit folgt die Darstellung Noahs der gängigen Ikonographie der mittel- und spätbyzantinischen Zeit.⁸⁵⁰ Seine Bildnisse kommen auf Kreta selten vor, keine der verwandten Kirchen enthält sein Bildnis im Bildprogramm. Vergleichbare Noah-Darstellungen finden sich in Staro Nagoričino (1317/8)⁸⁵¹ und in der Kariye Camii (1315/20).⁸⁵²

Im westlichen Gurtbogen sind zwölf Propheten in jeweils sechs Medaillons auf jeder Seite des Gurtbogens dargestellt. Es handelt sich dabei um große und kleine Propheten, die in keiner der von der gleichen Werkstatt ausgeführten Kirchen erscheinen. Das Ornament jedoch, das die Medaillons umgibt, findet sich identisch in der Panagia-Kirche in Anisaraki, wie oben erwähnt. Es wiederholt sich identisch auch im Narthex der Kirche des Soter in Akoumia (1389) (vgl. Abb. 262). Ein ähnliches Ornament ist auf rotem Grund in der Panagia Mesochoritissa in Malles (erste Schicht: 14. Jh.) nachweisbar.⁸⁵³

Im südlichen Teil des westlichen Gurtbogens können die folgenden Propheten identifiziert werden:

Im ersten Medaillon von oben erscheint der Prophet Jesaja (ΗΓΑ[ΙΑ]) (Abb. 222). Er trägt rote Tunika und blauen Mantel und wendet sich wie alle Propheten dieses Teils des Gurtbogens zum Jüngsten Gericht. Er wird als Greis mit langem Bart wiedergegeben und hält eine Schriftrolle mit einem unlesbaren Text.⁸⁵⁴

Die Darstellungsweise ist konform mit der üblichen Ikonographie dieses Propheten in der byzantinischen Kunst.⁸⁵⁵ Als Greis mit einer Schriftrolle ist er auch in der Panagia-Kirche in Roustika (Rethymnon, 1390/1) anzutreffen.⁸⁵⁶ Als Vergleichsbeispiel außerhalb Kretas sei sein Bildnis im Parekklesion des Pammakaristos-Klosters (Fethiye Camii, Anfang 14. Jh.) in Istanbul genannt.⁸⁵⁷

⁸⁴⁵ Spatharakis, Rethymnon, 28.

⁸⁴⁶ Maderakis, Platanes, 80.

⁸⁴⁷ In der Johanneskirche Margarites (1383) fehlen, wie oben erwähnt, die Gurtbögen.

⁸⁴⁸ Zur Ikonographie siehe B. KERBER, LCI 4 (1972) 14–24 s.v. Salomo; LCI 8 (1976) 307 s.v. Salomo (Solomon).

⁸⁴⁹ Maderakis, Platanes, 80.

⁸⁵⁰ Zur Ikonographie siehe R. DAUT, LCI 4 (1972) 611–620 s.v. Noe (Noah); LCI 8 (1976) 67 s.v. Noah (Noe). Vgl. Hermeneia, 73, 217.

⁸⁵¹ Todić, Staro Nagoričino, Abb. 39.

⁸⁵² Underwood, Kariye Djami, II, Nr. 10, Abb. 48.

⁸⁵³ Provatakis, Panagia Mesochoritissa, 484, Abb. 14.

⁸⁵⁴ Der Text beginnt mit KY... Es könnte sich um den im Malerbuch vom Athos, Hermeneia, 140, angegebenen Text handeln: Κύριος εἰς κρίσιν ἤξει μετὰ τῶν πρεσβυτέρων τοῦ λαοῦ καὶ μετὰ τῶν ἀρχόντων αὐτοῦ (Jes 3: 14). In diesem Teil der Hermeneia ist von der Darstellungsweise der Apokalypse die Rede. Die Wahrscheinlichkeit dieser Identifizierung des Textes ist groß aufgrund des inhaltlichen Bezugs zur Darstellung des Jüngsten Gerichts, der Jesaja zugewandt ist. Zu den Texten, die die Propheten halten siehe Gravgaard, Inscriptions. Zur Austauschbarkeit der Texte, die die Propheten halten, zu ihren Quellen und ihren Variationen vgl. Pelekanidis, Kalliergis, 74; Provatakis, Panagia Mesochoritissa, 484 vermutet, dass die Propheten oft Texte mit den Prophezeiungen anderer Propheten und nicht mit ihren eigenen Prophezeiungen halten, weil die Maler *Anthibola* ohne Texte benutzten. Sie schrieben die Texte vermutlich aus dem Gedächtnis.

⁸⁵⁵ Zur Ikonographie siehe H. HOLLÄNDER, LCI 2 (1970) 354–359 s.v. Isaías; LCI 7 (1974) 10 s.v. Isaías. Vgl. Spatharakis, Rethymnon, 346. Vgl. a. Hermeneia, 77, 204, 262.

⁸⁵⁶ Spatharakis, Rethymnon, 197; Spatharakis, Dated Wall Paintings, 139.

⁸⁵⁷ Belting/Mango/Mouriki, St. Mary Pammakaristos, 48, 50, 52, Abb. 29, 32.

Das fünfte Medaillon von oben zeigt einen der vier großen Propheten des Alten Testaments, den Propheten Daniel (ΔΑΝΙΗΛ). Er ist bartlos, in priesterlicher Gewandung und mit der charakteristischen Kopfbedeckung abgebildet. Er hält den Text: ΗΛΩΝ ΘΡΟΝΟΝ ΜΕΓΑ ..., eine Anspielung auf Daniels Vision (Dan 7:9) bzw. ein Verweis auf das Jüngste Gericht, dem Daniel auch zugewandt ist. Den gleichen Text hält Daniel auch in der Kirche der Panagia in Roustika (1390/1).⁸⁵⁸

Daniel wird in der byzantinischen Kunst stets jung und bartlos wiedergegeben und überwiegend in priesterlicher Kleidung mit der charakteristischen würfelförmigen Kopfbinde.⁸⁵⁹ Ähnlich ist er beispielsweise in den Pagomenos-Kirchen (Abb. 95, 103) und im Protaton auf dem Athos (Ende 13. Jh.) abgebildet.⁸⁶⁰

Der Prophet an unterster Stelle der Medaillonreihe ist anhand der Beischrift als Zacharias zu identifizieren (ΖΑΧΑΡΙΑΚ) (Abb. 223).⁸⁶¹ Er hat braunes Haar und einen braunen, runden Bart. Seine Gewandung entspricht derjenigen von Daniel. Zacharias hält einen Rotulus, auf dem jedoch kein Text zu sehen ist.

Zacharias' Darstellung entfernt sich von den Anweisungen in der Hermeneia, die ihn als jung und bartlos beschreibt.⁸⁶² In der byzantinischen Kunst wird er gewöhnlich als Greis mit langem Bart dargestellt, wie z.B. im Vat. gr. 1153, fol. 59v (13. Jh.),⁸⁶³ oder in der Anastasis-Kirche in Veroia (1315).⁸⁶⁴

Im nördlichen Teil des westlichen Gurtbogens sind folgende Propheten identifizierbar:

Im zweiten Medaillon von oben ist ein Greis mit langem Bart dargestellt (Abb. 227). Er trägt blaue Tunika und roten Mantel und hält eine Schriftrolle mit dem kaum identifizierbaren Text Κ(ΑΙ) ΠΑΛΕΟ ΗΜ (Alter der Tage?). Die Beischrift nennt ihn ΗΕΧΟΝΙ(ΑΚ), es könnte sich jedoch um eine Verwechslung handeln, denn der alttestamentliche König Jechonias wurde in der byzantinischen Kunst kaum dargestellt und die Hermeneia schildert ihn als jung mit rundem Bart.⁸⁶⁵ Die bildliche Tradition für Zephanja stimmt mit dem Bildnis in Kakodiki nicht ganz überein, die Beschreibung im Malerbuch vom Athos kommt unserer Darstellung jedoch näher als diejenige von Jechonias.⁸⁶⁶ Andere Quellen dagegen betonen seine Ähnlichkeit mit Johannes dem Theologen.⁸⁶⁷ Das Parekklesion des Pammakaristos-Klosters in Istanbul (Fethiye Camii, Anfang 14. Jh.) bietet ein Beispiel für eine solche Darstellungsweise des Propheten Zephanja.⁸⁶⁸ Andere Bildnisse wie im Codex Oxford, New College 44, fol. 26r (um 1200)⁸⁶⁹ und in der Anastasis-Kirche in Veroia (1315)⁸⁷⁰ stimmen ikonographisch mit dem Bildnis in Kakodiki überein.

Das dritte Medaillon zeigt den Propheten Jonas (ΗΟΝΑΚ) (Abb. 226). Er ist als Greis mit Glatze und rundem Bart wiedergegeben, trägt hellblaue Tunika und roten Mantel. Der Text auf seiner Schriftrolle lautet: ΗΚ Κ(ΟΙ)Α(Ι)Α ΑΔ(ΟΥ)? und ist von der Erzählung über die Rettung des Propheten im Buch Jona 2:3 inspiriert.⁸⁷¹

⁸⁵⁸ Spatharakis, Rethymnon, 197, Abb. 265.

⁸⁵⁹ Zur Ikonographie siehe H. SCHLOSSER, LCI 1 (1968) 469–473 s.v. Daniel; K. ZIMMERMANN, LCI 6 (1974) 30–31 s.v. Daniel; Mouriki, Nea Moni, 78, 168–170, 226, 263. Vgl. Spatharakis, Rethymnon, 246 und seine Schilderung bei der Hermeneia, 78, 217, 262, 290.

⁸⁶⁰ Panselinos, Abb. 61–62.

⁸⁶¹ Zu Zacharias siehe J. PAUL-W. BUSCH, LCI 4 (1972) 557–559 s.v. Zacharias; LCI 8 (1976) 632–633 s.v. Zacharias.

⁸⁶² Hermeneia, 78, 262, 275, 289. Zu der Inkonsistenz des physiognomischen Typus der Propheten siehe hauptsächlich Lowden, Prophet Books, 49–61.

⁸⁶³ Lowden, Prophet Books, Abb. 84.

⁸⁶⁴ Pelekanidis, Kalliergis, 80, Taf. 58, Farbt. 14.

⁸⁶⁵ Hermeneia, 75. Auch wenn oft Unterschiede zwischen den Beschreibungen des Dionysios' von Phourna und der Darstellungsweise in der byzantinischen Kunst festzustellen sind, ist die Wahrscheinlichkeit, dass hier unter den Propheten Jechonias erscheint, verschwindend gering.

⁸⁶⁶ Zur Ikonographie siehe J. PAUL-W. BUSCH, LCI 4 (1972) 181–182 s.v. Sophonias (Zephanja); LCI 8 (1976) 384 s.v. Sophonias. Das Malerbuch von Athos schildert ihn als Greis mit weißem Haar und kurzem Bart; siehe Hermeneia, 78, 261, 289.

⁸⁶⁷ Siehe die Beschreibungen bei Lowden, Prophet Books, 122.

⁸⁶⁸ Belting/Mango/Mouriki, St. Mary Pammakaristos, 49, 53, Abb. 34.

⁸⁶⁹ Lowden, Prophet Books, Abb. 62.

⁸⁷⁰ Pelekanidis, Kalliergis, 79, Taf. 56.

⁸⁷¹ Auch laut Hermeneia hält Jonas den Text: Ἐβόησα ἐν θλίψει μου πρὸς κύριον τὸν Θεόν μου καὶ εἰσήκουσέ μου ἐκ κοιλίας Ἀδου (Jonas 2, 3); Hermeneia, 78, 261, 289. Vgl. Gravgaard, Inscriptions, 70.

Die Darstellungsweise stimmt mit der Beschreibung des Malerbuchs vom Athos und der mittel- und spät-byzantinischen Tradition überein.⁸⁷² Im Prophetentypus als Greis mit Glatze erscheint Jonas beispielsweise auch in der Johanneskirche in Garipas (Mylopotamos, 14. Jh.)⁸⁷³ und in Gračanica (um 1320).⁸⁷⁴

Als einziger unter den Propheten dieser Medaillonreihe wendet sich Jonas nicht dem Jüngsten Gericht zu, sondern blickt rechts zur benachbarten Szene des Abendmahls. Aus welchem Grund nur Jonas sich auf diese Szene bezieht, ist nicht mit Sicherheit zu ermitteln. Abgesehen von der bekannten typologischen Beziehung zwischen Jonas und Christus und dem großen Fisch auf dem Tisch in der Abendmahlszene, der in diesem Zusammenhang als eine Anspielung auf das Ketos verstanden werden könnte, gibt es in der exegetischen Literatur keine spezielle Verbindung zwischen Jonas bzw. der Jonasgeschichte und dem Abendmahl. Die Verbindung lässt sich also nicht konkretisieren.

Im vierten Medaillon ist vermutlich der Prophet Nahum (ΝΑΟΥΜ?) dargestellt. Seine Gewandung ist derjenigen von Jonas angeglichen, der Gesichtstypus derjenige des Greises mit langem Bart. Er hält den Text: ΤΟ/ΤΕ/ΦΑ/ΝΙ/ΣΕ. Es handelt sich wahrscheinlich um eine Abkürzung, deren Quelle nicht identifiziert werden kann.

Nahum wird in der byzantinischen Kunst im bärtigen Typus wiedergegeben, wie auch Dionysios von Phourna angibt.⁸⁷⁵ Nahum ist mit kurzem Bart in der Panagia Mesochoritissa in Malles (Hierapetra, erste Schicht: 14. Jh.) dargestellt.⁸⁷⁶ Mit etwas vollerem Haar und kürzerem Bart ist er auch in der Anastasis-Kirche in Veroia (1315)⁸⁷⁷ anzutreffen, in Karan (Anfang 14. Jh.)⁸⁷⁸ dagegen hat der Prophet einen sehr kurzen Bart und dunklere Haare.

Das fünfte Medaillon zeigt den Propheten Jeremias (ΗΕΡΕΜΙΑΣ), einen der großen Propheten (Abb. 224). Er ist mit langen, dunklen Haaren und langem Bart dargestellt. Er trägt rote Tunika und blauen Mantel und ist der Darstellung der Parabel der Zehn Jungfrauen zugewandt. Sein Text ist nicht lesbar.

Jeremias wird laut Hermeneia als Greis mit kurzem, dünnem Bart dargestellt, seine Bildnisse in der byzantinischen Kunst sind jedoch nicht immer konform mit dieser Schilderung.⁸⁷⁹ In der Panagia-Kirche in Roustika (Rethymnon, 1390/1)⁸⁸⁰ hat er graues Haar. Ähnlich ist er im Parekklesion des Pammakaristos-Klosters (Fethiye Camii, Anfang 14. Jh.) in Istanbul abgebildet.⁸⁸¹ Seine Darstellung in der Panagia Mesochoritissa in Malles (Hierapetra, erste Schicht: 14. Jh.)⁸⁸² dagegen kommt derjenigen in Kakodiki nahe. Ähnlich erscheint er auch in der sog. Niketas-Bibel, Florenz, Bibl. Laurenziana, Cod. Plut. V. 9, fol. 128v (10. Jh.)⁸⁸³ und in der Anastasis-Kirche in Veroia (1315).⁸⁸⁴

Schließlich ist unter Jeremias der Prophet Malachias dargestellt (ΜΑΛΑΧΙΑΣ) (Abb. 225). Er ist im jugendlichen Typus mit kurzem, braunem Haar wiedergegeben und trägt rotblaue Gewänder. Er hält den Text: ΟΔΟΝ ΠΡΟΦΗΤΟΥ ΑΥΤΟΥ.... Es handelt sich um eine Abkürzung bzw. Paraphrase der Stelle Malachias 3:1, die in ähnlicher Form auch in anderen Darstellungen dieses Propheten vorkommt.⁸⁸⁵

Das Bildnis des Malachias unterscheidet sich von der Beschreibung des Malerbuchs vom Athos, in der er als μὲλαιπλόγιος mit rundem Bart geschildert ist.⁸⁸⁶ Die Quellen des Dionysios von Phourna wie auch Ulpian

⁸⁷² Hermeneia, 78, 261, 289. Zur Ikonographie vgl. J. PAUL, LCI 2 (1970) 414–421 s.v. Jonas; LCI 7 (1974) 199 s.v. Jonas.

⁸⁷³ Spatharakis, Rethymnon, 346; Spatharakis, Mylopotamos, 182, Abb. 274, 483.

⁸⁷⁴ Todić, Gračanica, Abb. 17.

⁸⁷⁵ Allerdings schildert ihn das Malerbuch mit kurzem Bart: Hermeneia, 78, 261, 289. Zur Ikonographie vgl. J. PAUL/W. BUSCH, LCI 3 (1971) 309–310 s.v. Nahum; LCI 8 (1976) 31–32 s.v. Nahum.

⁸⁷⁶ Provatakis, Panagia Mesochoritissa, 485, Abb. 14; Aspra-Vardavaki, Malles, 204, Abb. 4d.

⁸⁷⁷ Pelekanidis, Kalliergis, 79, Taf. 7.

⁸⁷⁸ Petković, Peinture serbe, Taf. CXVI.

⁸⁷⁹ Zur Ikonographie siehe Hermeneia, 77, 262, 290; A. HEIMANN, LCI 2 (1970) 387–392 s.v. Jeremias; LCI 7 (1974) 59–60 s.v. Jeremias.

⁸⁸⁰ Spatharakis, Rethymnon, 196–197, Abb. 264; Spatharakis, Dated Wall Paintings, 139.

⁸⁸¹ Belting/Mango/Mouriki, St. Mary Pammakaristos, 49, 52, Abb. 34.

⁸⁸² Provatakis, Panagia Mesochoritissa, 485, Abb. 14; Aspra-Vardavaki, Malles, 204, Abb. 4b.

⁸⁸³ Lowden, Prophet Books, Taf. VII; Belting/Cavallo, Die Bibel des Niketas, Taf. 3, 60b.

⁸⁸⁴ Pelekanidis, Kalliergis, 76, Taf. 54.

⁸⁸⁵ Gravgaard, Inscriptions, 73.

⁸⁸⁶ Hermeneia, 78; Zur Ikonographie des Malachias siehe J. PAUL/W. BUSCH, LCI 3 (1971) 145 s.v. Malachias; LCI 7 (1974) 481 s.v. Malachias.

schildern ihn jedoch als jung und bartlos.⁸⁸⁷ Trotz der unterschiedlichen Beschreibungen der Quellen ist die bildliche Darstellungsweise in der byzantinischen Kunst einheitlich und gibt den Propheten als Greis mit langem Bart wieder. So erscheint Malachias beispielsweise im Parekklesion des Pammakaristos-Klosters in Istanbul (Anfang 14. Jh.)⁸⁸⁸ und in der Anastasis-Kirche in Veroia (1315).⁸⁸⁹ Der Maler von Kakodiki folgt offensichtlich einer anderen bildlichen Tradition.

Zusammenfassend ist festzuhalten, dass die meisten Prophetendarstellungen von Kakodiki der tradierten Ikonographie folgen und Parallelen innerhalb und außerhalb Kretas haben. Lediglich Malachias, der in der kretischen Kunst nicht häufig vorkommt, weicht ikonographisch von der üblichen byzantinischen Tradition ab. Ferner ist das Noah-Bild für die kretische Kunst sehr selten. Erkenntnisse über die Arbeitsweise der Werkstatt konnten hier nicht vergleichend gewonnen werden, da die anderen Kirchen die meisten dieser Propheten nicht zeigen.

14. Die Stifterdarstellung

Eine schlecht erhaltene Darstellung eines stehenden Priesters findet sich an der Nordwand, am Pilaster des mittleren Gurtbogens (Abb. 229).⁸⁹⁰ Dieser ist dem Kirchenpatron, dem reitenden Erzengel Michael, zugewandt. Er hat einen langen, schwarzen Bart, trägt weiße Gewänder und hält in der Linken einen Codex. Ob er mit der Rechten ein Weihrauchfass hielt oder die Rechte erhebt, ist wegen des schlechten Erhaltungszustands nicht klar. Über dem Priester ist die Inschrift: ΔΙΜΗΤΡΙΟΣ (ΙΕ)Ρ(ΕΥΣ) ... angebracht. Es handelt sich offensichtlich um einen der Stifter. Ein Demetrios wird auch in der fragmentarischen Stifterinschrift erwähnt. Dieser Priester ist vermutlich mit dem *Unwürdigen Priester* an der Ostwand des Bemas identisch (Abb. 186).

Wie bereits ausführlich dargelegt,⁸⁹¹ sind Stifter in liturgischen Gewändern sowohl in der kretischen als auch in der byzantinischen Kunst allgemein selten. Von den außergewöhnlichen Priesterdarstellungen in den Kirchen der Pagomenos-Werkstatt war bereits die Rede. In den Kirchen der anonymen Werkstatt, die die Fresken der Erzengelkirche in Kakodiki ausgeführt hat, zeigen alle Stifterdarstellungen Kleriker. Wie in Kakodiki erscheint ein Priester in der Darstellung des *Unwürdigen Priesters* an der Ostwand der Hagia Trias in Hagia Trias (Abb. 187). Er trägt ein graues Gewand, das *Anteri*, das alltägliche Gewand der Priester, und eine weiße Kopfbedeckung.⁸⁹² Das ungewöhnlichste Porträt ist sicherlich das des Georgios Klados in der Johanneskirche in Margarites (1383) (Abb. 241).⁸⁹³ Die Inschrift erwähnt sein Sterbedatum im Jahr 1383, damit handelt es sich zugleich um ein Verstorbenenporträt.⁸⁹⁴ Georgios ist Teil einer Deesis-Darstellung mit Christus in der Mitte, der Gottesmutter in Deesis-Haltung links und dem frontal wiedergegebenen Georgios Klados rechts. Georgios trägt dunkles Unterhemd mit einer Reihe von weißen Knöpfen in der Mitte, gelbes Sticharion, darüber weißes, mit Kreuzen und der Inschrift IX XC NK geschmücktes Phelonion, wie auch rotes Epitrachelion, sichtbar am Hals. Selten bei dieser Darstellung ist die rote Kopfbedeckung, die ihn eventuell als *Protopapas* kennzeichnet.⁸⁹⁵ Auffallend ist, dass Georgios Klados nicht in Deesis-Haltung wiedergegeben ist, sondern selbstbewusst frontal, sogar etwas höher als die für ihn fürbittende Maria, und mit einem Codex in den Händen. Diese selbstbewusste Art der Selbstrepräsentation, ausgedrückt auch durch seine etwas überhebliche Miene, ist einzigartig und rührt sicherlich von der hohen Stelle, die Georgios Klados in der kirchlichen Hierarchie innehatte.

⁸⁸⁷ Hermeneia, 262, 289; Ulpian, 18–19; M. CHATZIDAKIS, ΕΚ ΤΟΥ ΕΛΠΙΟΥ ΤΟΥ ΡΩΜΑΙΟΥ, in: EpetByzSpud 14 (1938) 393–414 (Neudruck in: M. CHATZIDAKIS, Studies in Byzantine Art and Archaeology, London 1972, Art. Nr. III).

⁸⁸⁸ Belting/Mango/Mouriki, St. Mary Pammakaristos, 49, 52, Abb. 46.

⁸⁸⁹ Pelekanidis, Kalliergis, 80, Taf. 59, Farbtaf. 19.

⁸⁹⁰ Diese Stifterdarstellung wird bei Gerola, Monumenti Veneti, II nicht erwähnt. Zu den Stifterporträts in den Kirchen Kretas siehe Mylopotamitaki, Stifter; Maderakis, Stifter.

⁸⁹¹ Vgl. die Besprechung der Stifterbilder der Panagia-Kirche in Kakodiki.

⁸⁹² Spatharakis, Retymnon, Abb. 6, 9.

⁸⁹³ Spatharakis, Hagia Trias, Abb. 8; Spatharakis, Dated Wall Paintings, 124–126; Kazamia-Tsernou, Deesis, 71, 139, 228–229, Abb. 76; Spatharakis, Mylopotamos, 222, Abb. 333–336.

⁸⁹⁴ Man kann jedoch nicht mit Sicherheit ausschließen, dass die Malerei ausgeführt wurde, bevor der Priester starb.

⁸⁹⁵ Zu diesem Amt siehe oben unsere Einführung.

Wie bereits erwähnt, zeigen die wenigen außerkretischen Klerikerdarstellungen sie kniend vor der verehrten Heiligenfigur oder in Dedikationsbildern stehend mit dem Kirchenmodell. Während die Gewänder vergleichbar sind, halten diese Kleriker nie einen Codex wie in den kretischen Beispielen. Die Stifterdarstellungen der Erzenkelkirche und der anderen Kirchen der Werkstatt sind also weitere Belege für ihre ausgefallene Darstellungsweise und die Bedeutung der Kleriker in der kretischen Gesellschaft.

E. Das Ornament

Die Fenster der zweiten Bauphase und die Schmalseiten der Pilaster sind mit Zickzack-Strichen in Rot und Schwarz dekoriert. Dieses Ornament wie auch einfache diagonale wellige Striche in Schwarz und Rot erscheinen auch im Bemabereich (Abb. 231). Ein weiteres Ornament, das an den Seiten der Pilaster und unterhalb der alten Fenster erscheint, besteht aus Dreiecken mit weißen Ranken auf schwarzem oder rotem Grund (Abb. 230). Am oberen Teil der Pilaster gibt es Kreisornamente, ihre Dekoration ist jedoch nicht bei allen erkennbar. Unter Zacharias steht in einem roten Feld ein weißes, rundes Motiv, das durch weiße Linien strahlenförmig in acht Segmente geteilt ist. Darin ist jeweils ein Buchstabe eingeschrieben (Abb. 220). Von oben angefangen liest man im Uhrzeigersinn die Buchstaben: A, B, A, E, T, X, Λ, P. Aufgrund seiner Position innerhalb des Bildprogramms, unmittelbar unterhalb des Bildnisses des Zacharias und in der Nähe des Jüngsten Gerichts, hat das Motiv vermutlich eine apokalyptische bzw. apotropäische Bedeutung. Es hängt vielleicht mit den Visionen des Propheten zusammen. Es könnte eine kryptographische Inschrift sein von der Art, die oft in byzantinischen Kirchen anzutreffen sind.⁸⁹⁶ Über der Darstellung des Hl. Hermolaos erscheint ein weiterer Kreis, gefüllt mit einem sternförmigen Ornament in verschiedenen Farben.

Während das Zickzack-Muster und die Ranken innerhalb der Werkstattgruppe und generell sehr verbreitete Ornamente sind, finden sich identische Kreise nur in der Panagia in Anisaraki. Über der Darstellung des Hl. Damianos am östlichen Pilaster der Südwand dieser Kirche begegnet das Kreismuster mit dem sternförmigen Ornament. Das gleiche Ornament füllt die gleiche Stelle des westlichen Pilasters der Nordwand. Solche Kreisornamente finden sich in den publizierten Denkmälern ansonsten nicht.

VI. Ergebnisse zur Ikonographie der Kirche des Erzengels Michael

Wie schon bei der Untersuchung der Panagia-Kirche in Kakodiki, liefert auch die ikonographische Analyse der Darstellungen der Erzenkelkirche in Kakodiki Ergebnisse, die zum einen die ikonographische Einordnung der Szenen innerhalb der byzantinischen und lokalen Bildtradition ermöglichen, zum anderen Einblicke in die Arbeitsweise der anonymen Werkstatt, die für ihre Ausmalung verantwortlich war, gewähren.

I. Viele der in der Erzenkelkirche dargestellten Themen folgen ikonographisch der lokalen und zugleich der außerkretischen Tradition, sie übernehmen also in der paläologischen Zeit geläufige Bildschemata. Die Bildtypen z.B. der Verkündigung, der Geburt, der Taufe, des Abendmahls, der Anastasis oder der Himmelfahrt zeigen, dass der Maler über die aktuellen Bildfassungen der Paläologenzeit informiert war.

Andere Bildthemen stimmen zwar mit der lokalen Tradition überein, differieren jedoch von der byzantinischen Kunst außerhalb Kretas, da sie eine spezielle kretische Bildformulierung aufweisen, oder gehören zu seltenen Bildtypen. Die Abweichungen betreffen ganze Kompositionen oder Einzelheiten der Ikonographie bestimmter Bildthemen. Dieser Kategorie gehören folgende Szenen an:

- Der Pantokrator mit einem aufgeschlagenen Codex kommt häufig auf Kreta vor, dagegen seltener außerhalb Kretas und in dieser Form eher in früheren Denkmälern. Äußerst rar ist außerdem die Anordnung des Mantels, der den rechten Arm Christi nicht wie in der Mehrheit der erhaltenen Beispiele umwickelt, sondern ihn frei lässt. Auch in der Demetrioskirche in Platanes (1372/3) ist die gleiche Variante gewählt.
- Die Apostelkommunion weist als Besonderheit den sich abwendenden Judas auf, ein Detail, das in der kretischen Wandmalerei viel häufiger vorkommt als in der byzantinischen Kunst außerhalb Kretas.

⁸⁹⁶ Vgl. Gerola, *Monumenti Veneti*, IV, 485.

- Der Kindermord und die Flucht nach Ägypten fallen dadurch auf, dass sie, im Gegensatz zur Tradition außerhalb Kretas, zu einem Bild kombiniert sind. Auffällig ist zudem der Typus der Flucht nach Ägypten, bei dem Joseph das Kind trägt.
- Die Taufszene folgt dem traditionellen, einfachen Grundschema und weist ikonographische Elemente auf, die in dieser Zeit gut belegt sind, mit Ausnahme der Drachenköpfe, die eine kretische Besonderheit in der Ikonographie des Themas in Byzanz bilden.
- Für die kretische Variante der Beweinung Christi mit der speziellen Form der auf dem Salbungsstein sitzenden Gottesmutter und dem Leichnam Christi von rechts nach links angeordnet, die auch in der Erzengelkirche in Kakodiki vertreten ist, finden sich keine byzantinischen Parallelen außerhalb der Insel. Vermutlich wurden dabei westliche ikonographische Anregungen verarbeitet. Die Bildformulierung scheint werkstattspezifisch zu sein.
- Die Eroberung Jerichos aus dem Erzengelzyklus folgt einer inseleigenen Bildtradition, die nicht nur mit einer bestimmten Werkstatt zusammenhängt, sondern in diversen Kirchengruppen und im Laufe mehrerer Jahrzehnte in Benutzung blieb. Eine solche ikonographische Einheitlichkeit ist der Kunst außerhalb Kretas nicht abzulesen.
- Der Adventus Domini vom Weltgerichtszyklus vertritt eine der Varianten des Themas, das auf Kreta in einer eigenständigen Ausprägung erscheint. Gleichzeitige Parallelen in der byzantinischen Kunst außerhalb der Insel existieren nicht. Die Variante von Kakodiki scheint werkstattspezifisch zu sein.
- Das Paradiesbild in Kakodiki folgt einem speziellen kretischen Bildschema.
- Die Erde- und Meerespersionifikation sind ebenfalls einem kretischen Bildtypus verpflichtet.
- Die Strafszenen von Kakodiki folgen der kretischen Tradition und finden nur vereinzelt Parallelen außerhalb Kretas. Vor allem begegnen auf Kreta mehrere mit bestimmten Berufsgruppen verbundene Sünden, die in anderen Regionen nicht thematisiert werden, und die Sünden moralischer Natur haben einen großen Anteil.
- Die Parabel der klugen und törichten Jungfrauen gehört der kretischen Interpretation des Themas an und findet keine Parallelen in der byzantinischen Kunst außerhalb der Insel. Das Beispiel von Kakodiki ist eines der frühesten erhaltenen dieses speziellen kretischen Typus.
- Insgesamt betrachtet bildet die Umarmung der Reiterheiligen ein seltenes Bildmotiv sowohl für Kreta als auch für die byzantinische Kunst allgemein.
- Die Stifterdarstellung zeigt einen Priester mit Codex und eventuell Weihrauchfass, eine Darstellungsweise, die einige Parallelen in der kretischen Wandmalerei hat, von der byzantinischen Tradition außerhalb Kretas jedoch in Haltung und Attributen differiert.

Außer diesen abweichenden Szenen ist noch eine ikonographisch auffällige Szene zu nennen, die ganz eindeutig nur innerhalb der Werkstatt vorkommt und daher als werkstattspezifisch zu betrachten ist. Es handelt sich um die Lazaruserweckung. Das Detail der Martha, die Lazarus umarmt und küsst, begegnet in der kretischen Wandmalerei nur in Kakodiki und zwei weiteren Kirchen der Werkstatt und ist für die gesamte byzantinische Kunst unbekannt.

Von den Darstellungen, die nur der kretischen Tradition entlehnt sind und in der byzantinischen Kunst ansonsten kaum oder sehr selten in dieser Ikonographie vorkommen, sind solche Themen zu unterscheiden, die in der byzantinischen Kunst außerhalb Kretas überhaupt nicht vorkommen. Dazu gehören:

- Der Unwürdige Priester, der außerhalb Kretas unbekannt ist. Das Thema erscheint identisch auch in der Dreifaltigkeitskirche in Hagia Trias, aber auch modifiziert ein drittes Mal in einer Kirche, die nicht von der gleichen Werkstatt ausgemalt wurde.
- Die Darstellung lokaler Heiligen, wie Kyrillos von Kreta und die Zehn Märtyrer von Kreta, die als Einzelfiguren eben nur auf der Insel vorkommen.

Eine Darstellung fällt dadurch auf, dass sie Parallelen nur in der außerkretischen byzantinischen Kunst hat: Die Darstellung der Hl. Kyriaki in Kakodiki steht isoliert in der kretischen Kunst und findet Parallelen vor allem in makedonischen Denkmälern.

Das Bild des reitenden Erzengels Michael gehört einem ganz seltenen Darstellungstypus an, der auf Kreta nur zwei Parallelen hat. Auch in der byzantinischen Kunst außerhalb der Insel können nur zwei Vergleichsbeispiele angeführt werden.

Schließlich konnten für manche Bilder der Erzenkelkirche in Kakodiki keine Parallelen weder innerhalb der Werkstatt, noch in der lokalen oder außerkretischen Tradition angeführt werden. Hier sind folgende Szenen zu nennen:

- Die Szene der Frauen am Grab. Die Besonderheiten des Bildes in Kakodiki sind die weit geöffneten Flügel des Engels, die die ganze Breite des Bildfeldes einnehmen, und die Hinzufügung der großen Figur rechts vom sitzenden Engel, wie auch der Figur vor dem Grab, die vermutlich das Grab inspiert. Die Untersuchung des leeren Grabes durch die Figur könnte ein aus der westlichen Bildtradition übernommenes Bildelement sein.
- Der Verrat des Judas: Die Darstellung von Kakodiki vertritt einen seltenen Typus bezüglich der Anordnung der Figurengruppen und einiger Motive; genaue Entsprechungen finden sich weder auf Kreta noch generell in der byzantinischen Kunst.
- Das Wunder Ad Chonai differiert in der Anordnung der wichtigsten Bildelemente sowohl von den kretischen als auch allgemein von den byzantinischen Bildformulierungen des Themas.

Diese Zusammenstellung zeigt, dass der anonyme Maler von Kakodiki äußerst selektiv vorgegangen ist und zugleich traditionelle, innovative und außergewöhnliche Bildlösungen verwendet hat. Er folgt weder den aktuellen paläologischen ikonographischen Vorlieben, mit denen er sehr vertraut ist, noch der lokalen Tradition sklavisch, sondern kombiniert, erweitert und verarbeitet die Vorbilder auf eigenständige Weise. Darüber hinaus weisen seine Darstellungen vereinzelt einen westlichen Einfluss auf, wie der reliefierte Nimbus des Kirchenpatrons, und Details in Szenen wie die Beweinung Christi und die Frauen am Grab verraten.

II. Anders als bei der ikonographischen Untersuchung der Panagia-Kirche in Kakodiki bietet die Erzenkelkirche das umfangreichste Bildprogramm unter den von der gleichen Werkstatt ausgemalten Kirchen, so dass eine große Reihe von Bildthemen vergleichend untersucht werden konnten. Dadurch haben sich auch wichtige Erkenntnisse für die Arbeitsweise dieser anonymen Werkstatt ergeben. Hier galt es auch festzustellen, ob die Werkstatt Beständigkeit in der Anwendung von ikonographischen Typen aufweist bzw. ob und inwiefern in dieser Hinsicht variiert wird.

Mehrmals konnte auf enge ikonographische Übereinstimmungen unter den Kirchen der Werkstatt hingewiesen werden. Die Panagia-Kirche in Anisaraki bietet für eine Reihe von Bildthemen nahezu identische Bildformulierungen. Man vergleiche z.B. den Kindermord und die Flucht nach Ägypten, die Taufe, den Einzug nach Jerusalem, die Kreuzigung, den Adventus, das Paradies oder die Darstellungen des Hl. Hermolaos und der Hl. Paraskevi in Kakodiki und Anisaraki. Sogar die identische Ornamentik findet sich in beiden Kirchen. Die Panagia in Anisaraki bietet ferner leicht variierte Versionen für einige andere Szenen. Diese Entsprechungen kombiniert mit den Übereinstimmungen im Bildprogramm sprechen dafür, dass die beiden Kirchen nicht nur von der gleichen Werkstatt, sondern auch kurz nacheinander ausgeführt wurden. Allerdings weist die Schwesterkirche in Anisaraki auch Bildschemata auf, die erheblich von denen in Kakodiki differieren, beispielsweise bei der Darstellung der Apostelkommunion, der Erweckung des Lazarus, des Verrats und des Lithos. Die Werkstatt bleibt also in der ikonographischen Darstellungsweise dieser im gleichen Zeitraum zu datierenden Kirchen nicht konstant.

Die abweichenden ikonographischen Elemente vermehren sich bei den sicher oder vermutlich etwas später entstandenen Freskenprogrammen. So bietet die Demetrioskirche in Platanos (1372/3) nahezu identische Darstellungen des Pantokrators und eine leicht modifizierte Lazaruserweckung, gleichzeitig aber auch abweichende Typen für die restlichen in beiden Kirchen vorhandenen Bildthemen. Das gleiche gilt auch für die Johanneskirche in Margarites (1383) und die Hagia Trias in Hagia Trias. Allerdings sind die ikonographischen Übereinstimmungen in diesem Fall von größerer Bedeutung, denn sie betreffen Bildthemen, deren Darstellungsweise speziell mit dieser Werkstatt verbunden ist. Hier ist an erster Stelle die fast identische Darstellung des *Unwürdigen Priesters* in Hagia Trias zu nennen, dann die außergewöhnlichen Darstellungen der Lazaruserweckung in Platanos und Hagia Trias, wie auch der Beweinung Christi in Hagia Trias und Margarites. Ferner ist festzustellen, dass Bildtypen, die von denen in Kakodiki abweichen oder die in Kakodiki nicht vorkommen, identisch unter den restlichen Kirchen der Gruppe vorkommen, wie beispielsweise das Pfingstbild in Platanos und Hagia Trias. So lassen sich mehrere Querverbindungen zwischen den verschiedenen Kirchen der anonymen Werkstatt herstellen.

Wie bei der Pagomenos-Werkstatt können die ikonographischen Abweichungen in einigen Fällen auf den unterschiedlichen Anbringungsort im Kirchenraum bzw. auf die unterschiedlichen architektonischen Vorgaben zurückgeführt werden. Das unterschiedliche Bildformat und damit die differierende Komposition der Himmelfahrt in Anisarakí resultiert daraus, dass das Bild sich nicht über das ganze Tonnengewölbe des Bemas verbreitet wie in den anderen Kirchen der Werkstatt, sondern nur die eine Hälfte der Tonne einnimmt. Ferner weicht die Gruppe Kindermord-Flucht nach Ägypten in Kakodiki von Anisarakí ab, weil in Kakodiki bei der Planung ein originales Fenster berücksichtigt werden musste.

Bereits in der Erzengelkirche in Kakodiki wurde in Einzelementen ein westlicher Einfluss festgestellt (Lazaruserweckung, Threnos, Reliefnimbus, Tafelgeschirr). Auch in den anderen Kirchen, in denen diese Themen vorkommen, ist ein westlicher Einfluss zu konstatieren. Darunter ist die Kirche in Hagia Trias hervorzuheben, die sich auch in einer anderen Szene eventuell der westlichen Ikonographie anlehnt. In der Taufe erscheint im Himmelssegment ein Brustbild Gottvaters, ein Element, dass in der westlichen Kunst bereits im 11. Jh. vorkommt.

Die Benutzung sowohl identischer als auch differierender ikonographischer Bildtypen, die Vertrautheit mit den paläologischen Tendenzen, die Berücksichtigung der architektonischen Begebenheiten und generell die Vorgehensweise der anonymen Werkstatt, die sowohl die Vorbilder adaptiert als auch eigenständige Bildlösungen kreiert, ist vergleichbar mit der Arbeitsweise der Pagomenos-Werkstatt. Während jedoch die Pagomenos-Werkstatt insgesamt keine Übernahmen aus der westlichen Kunst aufweist, sind hier in einigen Bildelementen solche Einflüsse greifbar. So zeigt sich die anonyme Werkstatt offener für fremde Einflüsse. In der zweiten Hälfte des 14. Jhs., der unsere anonyme Werkstatt zeitlich angehört, ist generell gegenüber der ersten Hälfte des Jahrhunderts eine häufigere westliche Beeinflussung zu beobachten.

Einige später entstandene Kirchen wie die Soterkirche in Spili (Hagios Basileios, 2. Hälfte 14. Jh.), der Narthex der Kirche des Soter in Akoumia (1389) und die Johanneskirche in Selli (1411) stimmen ikonographisch in bestimmten Szenen mit entsprechenden Szenen der Werkstatt überein. Es handelt sich dabei um seltene ikonographische Eigentümlichkeiten, wie z.B. die eben erwähnte Variante der Taufe, die ansonsten auf Kreta nicht anzutreffende Darstellung des reitenden Erzengels Michael oder der Adventus Domini. Von diesen Kirchen zeigt nur der Narthex in Akoumia eine enge stilistische Verwandtschaft mit der Kakodiki-Gruppe. In der anschließenden stilistischen Analyse gilt es also nachzuprüfen, ob eventuell auch diese Kirche von der anonymen Werkstatt ausgemalt wurde.

VII. Stilistische Analyse

Die Stilanalyse betrifft nur die zweite Malschicht der Erzengelkirche, da von der ersten Schicht lediglich geringe Reste erhalten sind. Soweit der Erhaltungszustand erkennen lässt, sind die Fresken dieser jüngeren Schicht in einem einheitlichen Stil ausgeführt.

Figurenstil: Der vergleichsweise gut erhaltene Pantokrator der Apsis (Abb. 179) eignet sich besonders, um den Stil der Köpfe zu beschreiben. Der Kopf ist relativ lang und schmal. Der Grundton für die Wiedergabe der Haut ist Ocker, und es wird mit Grün und Rot vermischt. Diese Farben werden vor allem an den Rändern des Gesichts eingesetzt, um den Eindruck von Schatten und damit Plastizität zu erwecken. Die Gesichtszüge sind in Braunrot gezeichnet. Dabei fallen die großen Augen, die sehr schmale, gerade Nase und der schmale Mund auf. Die kleinen Ohren sind sehr stilisiert, als flache Bögen auf Höhe der Nasenspitze angesetzt. Dunkle Schattenzonen betonen die Augen, den Nasenrücken und den Mund. Eine Reihe von feinen weißen Strichen begleitet die dunklen Hauptlinien und erzeugt diskret Lichteffekte. Diese konzentrieren sich vor allem unter den Augen und über den Augenbrauen. Das Haar ist braunrot, die einzelnen Strähne sind in sehr feinen helleren Linien angegeben, die aus der Ferne kaum wahrzunehmen sind. Wie bei der Kirche der Panagia in Kakodiki ist also auch hier eine sukzessive Auftragung von verschiedenen Farbschichten zu beobachten, das Gesamtergebnis ist jedoch völlig verschieden, denn die Gesichter wirken plastischer und die einzelne Linie, vor allem die weiße, spielt keine vorherrschende Rolle. Die Schatten sind hier stärker. Zudem differiert der Gesichtstypus stark, so dass trotz Anwendung der gleichen Grundtechnik ein unterschiedlicher Gesichtsstil entsteht.

Die großen Augen des Pantokrators sind eigentlich eine durch die Ikonographie bedingte Ausnahme. Die übrigen Figuren, besonders die in szenischem Zusammenhang, haben dagegen kleine Augen, die von sehr breiten, dunkelroten bzw. braunen Schatten umgeben sind (vgl. Propheten, Abb. 222ff.). Unterhalb der Augen bilden diese Schatten eine V-Form. Sehr kleine Pupillen sind zur Hälfte weiß markiert. Zugleich mit den Schatten um die Augen laufen die dunklen Flächen nach außen und unten, um in die Ohren überzugehen. So entsteht der Eindruck, als würden die Figuren eine Augenmaske tragen (Abb. 207–208). Zudem liegen ähnliche Schattenfelder unterhalb der Mundwinkel, die daher wie nach unten gezogen wirken, wobei gleichzeitig das Kinn als heller Fleck hervortritt. Bei den Figuren dominieren generell diese dunklen Flächen und verleihen den Gesichtern einen unnaturalistischen, maskenhaften Eindruck.

Bei nackten Körpern wie bei der Taufe (Abb. 196) und der Personifikation der Erde (Abb. 210) sind die Hautpartien ähnlich wie bei den Gesichtern gestaltet. Die helle Grundfläche wird durch braunrote Linien zergliedert, um die verschiedenen Körperpartien anzugeben, und diese werden von feinen weißen Strichen begleitet. Die Struktur der Körper ist nicht naturalistisch, sondern schematisch und unorganisch. Auffällig ist die Gestaltung der Brust Christi in der Taufszene, bei der die Angabe von Brustmuskeln, Zwerchfell und Rippenbögen in rundlich angeordneten Segmenten in Umkehrung der natürlichen Anatomie erfolgt. Die Körperproportionen der langen, schmalen Gestalten sind im Großen und Ganzen relativ konventionell, traditionell wirkt die Figur Christi in der Himmelfahrt gestaucht.

Die Gewänder der Stehfiguren weisen eine einfache Strukturierung durch dunkle Linien auf (Chöre, Abb. 207–208), bisweilen werden sie am Rand abschattiert und mit weißen Lichtern aufgehellert (Propheten, Abb. 222ff.). In den Szenen kommen sowohl unmodellierte als auch modellierte Draperien vor. In einigen Darstellungen kommen vermischte, sog. „schmutzige“ Farben vor (vgl. Koimesis, Abb. 202). Bei der Himmelfahrt (Abb. 190–191) sind die Gewänder der Apostel mit Abstufungen der Grundfarbe gestaltet, die von außen nach innen heller wird. Helle Linien kontrastieren mit dunkleren Falten, die Falten sind meistens gerade oder eckig (ohne jedoch geometrisch zu wirken), seltener kurvig. Von dieser Malweise unterscheiden sich grundsätzlich die Obergewänder Christi (Abb. 190). In der Darstellung der Himmelfahrt gehen von hellen breiteren Streifen dichte, parallel angeordnete feinere Striche aus. Es entsteht der Eindruck der Chrysographie. Nur bei wenigen Darstellungen wirken die Körper voluminös, beispielsweise beim Apostel Petrus in der Apostelkommunion (Abb. 180) und vor allem bei Johannes dem Täufer in der Taufszene (Abb. 196). Seine Gewänder lassen seinen breiten Körper deutlich hervortreten, auf die Gewänder werden auffällige Lichtstreifen gesetzt. In den meisten Fällen wird jedoch keine überzeugende Plastizität erreicht und die Figuren wirken flach und stilisiert (vgl. v.a. die Gruppen der Gerechten und die Figuren der Wände).

Der Maler arbeitet sowohl mit malerischen als auch mit linearen Mitteln, im Vergleich zur Panagia-Kirche in Kakodiki jedoch ist der Eindruck der Linearität viel zurückhaltender. Die Konturen sind hier nicht so fest geschlossen.

Bildkompositionen: Die Szenen sind meistens symmetrisch aufgebaut. Das auffallendste Merkmal der Kompositionen in der Erzengelkirche ist die Tendenz zur Vielfigurigkeit. Eine Fülle von oft dicht zusammengedrängten Figuren ist in fast jeder szenischen Darstellung vorhanden (vgl. vor allem den Kindermord, Abb. 194).

Einige Szenen wie das Abendmahl (Abb. 198) und der Verrat (Abb. 198) sind in Hochformat und aus der Vogelperspektive wiedergegeben. Die räumliche Distanz wird durch die Entwicklung der Szenenelemente in der Vertikalen angegeben, so dass flache Kompositionen entstehen. Die Staffelung der Figuren über- statt wirklich hintereinander erlaubt nicht den Eindruck einer natürlichen Räumlichkeit, da sich die Figuren alle in gleicher Entfernung vom Betrachter befinden. Auch bei den frontal wiedergegebenen Szenen (z.B. Wunder Ad Chonai, Abb. 204) versucht der Maler, die Distanz durch die in der Höhe unterschiedliche Platzierung der Figuren zu erreichen, statt sich der perspektivischen Verkürzung zu bedienen. Bei der Verspottungsszene werden alle drei Raumschichten als eine wiedergegeben, die Figuren jeder Schicht stehen einfach übereinander (Abb. 199). Bei der Angabe von Gruppen (Chöre, Abb. 207–208) dagegen evoziert die traubenförmige Anordnung der Figuren das Hintereinander im Raum.

Das Fehlen einer überzeugenden Räumlichkeit bzw. von naturalistischen Raumverhältnissen charakterisiert auch die Szene der Darbringung Christi im Tempel, bei der Joseph links im Bild in der Luft zu schweben scheint, da er nicht in der gleichen Ebene wie Maria schreitet (Abb. 196). Die kulissenartigen Architekturen im Hintergrund dienen als Abgrenzung des Aktionsraumes. Sie sind perspektivisch nicht konsequent

ausgeführt und wirken dadurch eher ornamental. Tektonisch und perspektivisch verzerrt ist auch die Wiedergabe von Gegenständen wie dem Altar mit dem Baldachin in der Apostelkommunion (Abb. 180–181). Die Architekturen sind jedoch mit kontrastierenden Farben gemalt, um Licht und Schatten und damit eine stilisierte Räumlichkeit zu evozieren.

Eine unglückliche Lösung erfuhr die Verkündigungsszene, bei der Maria zu groß geraten ist, so dass der Nimbus vom Rahmen geschnitten wird, während ihre Hand den Rahmen überschreitet (Abb. 179). Mit wenigen Ausnahmen (Maria bei der Darbringungsszene, Abb. 196) sind die Figuren in der Mimik der Gesichter eher ausdruckslos, ihre Körperbewegungen können hingegen bisweilen expressiv und dynamisch sein (Abb. 197), zugleich wirken sie oft ungeschickt und unnatürlich. Das herrschende Gedränge verleiht den Szenen einen unruhigen Eindruck, wozu auch die wechselnden Bildformate, die wechselnden Perspektiven und die unsystematische Anordnung der Szenen an den Wandflächen beitragen. Die Landschaftselemente haben einen stufenförmigen Aufbau und weisen Lichter an den Kanten auf (Abb. 197). Sie spielen innerhalb der Bildkompositionen eine untergeordnete Rolle. Sie erscheinen zu beiden Seiten einer Szene nur knapp über den Figuren, die im Vordergrund gemeint sind (z.B. Lazaruserweckung, Abb. 197).

Das Kolorit ist vorwiegend dunkel, die Farbskala besteht aus Abstufungen von Rot, Blau und Grün. Auffallend sind die Nimben in verschiedenen bunten Farben in den Szenen. In einigen Szenen (Chöre, Abb. 207–208) werden Figuren monoton in abwechselnd grünen und roten Gewändern nebeneinander aufgereiht.

Die Malereien erscheinen einheitlich und könnten alle von einem einzigen Maler stammen. Es lassen sich jedenfalls keine Mitarbeiter klar unterscheiden, wobei anzumerken ist, dass die Heiligenfiguren der Wände generell schlecht erhalten sind.

1. Der Stil in der der Erzengelkirche verwandten Kirchengruppe

Eine Gruppe von Kirchen weist auffällige Übereinstimmungen in Bildprogramm und Ikonographie mit der Kirche des Erzengels in Kakodiki auf, so dass sie als Werke der gleichen Werkstatt angesehen werden können. Hier sollen ihre stilistischen Merkmale vergleichend untersucht werden. Wir beginnen erneut mit den datierten Kirchen. Diese sind laut Stifterinschrift alle nach der Erzengelkirche in Kakodiki ausgemalt worden, für die ein Graffito eine Entstehungszeit vor 1370 vermuten lässt.

Die erste datierte Kirche der Gruppe ist die kleine Kapelle des **Hagios Demetrios in Platanos** (1372/3) (Abb. 232–239).⁸⁹⁷ Sie stimmt ikonographisch vor allem in den Szenen des Threnos und der Lazaruserweckung (vgl. Abb. 197 und 236) mit Kakodiki überein, weswegen auch in der Literatur eine Zuschreibung beider Kirchen an die gleiche Werkstatt erwogen wurde. Die Fresken dieser Kirche sind, wie Maderakis bereits dargelegt hat,⁸⁹⁸ nicht einheitlich im Stil, es bestehen Unterschiede im physiognomischen Typus zwischen den Figuren der Wände und manchen Szenen. Die Zehn Märtyrer von Kreta weisen physiognomische Ähnlichkeiten mit den Figuren von Kakodiki auf (Abb. 238).

Zwei Hauptmaler sind zu unterscheiden, allerdings erschwert der schlechte Erhaltungszustand ihre genaue Verortung innerhalb der Kirche. Der erste Maler hat soweit erkennbar den gesamten Bemabereich und die Heiligen der Wände und Gurtbögen ausgeführt. Von diesem Maler stammt der Pantokrator, dessen physiognomischer Typus fast identisch ist mit dem in Kakodiki, wobei auch die Gesichtsmerkmale sich bis ins Detail entsprechen. Der Aufbau des Gesichts des Pantokrators⁸⁹⁹ und des Erzengels Michael (Abb. 239) stimmen mit dem des Pantokrators in Kakodiki überein. Hier ist auch auf dem dunklen Proplasmos eine ocker-gelbe Farbschicht mit breiten Pinselstrichen aufgetragen, die an den Rändern braun abschattiert wird. Leuchtende Kammlichter sitzen unterhalb der Augen und seitlich der Nase, weitere vereinzelte weiße Striche sind über den Augenbrauen, unter dem Mund und am Hals angegeben. Dabei ist die Y-förmige Gestaltung der Nase bzw. der Stirnpartie darüber charakteristisch auch für die Erzengelkirche in Kakodiki. Diese Technik, die in Platanos feiner ausgeführt ist als in Kakodiki, erinnert an die Technik der Ikonenmalerei. In den Figuren der Himmelfahrt, die sich physiognomisch denen in Kakodiki stark ähneln, herrschen grüne Schattierungen vor (Abb. 235). Die Ohrenform ist hier nicht so stilisiert wie in Kakodiki, die schematischen dunk-

⁸⁹⁷ Lassithiotakis, Selino, 181; Maderakis, Platanos; Spatharakis, Dated Wall Paintings, 119–120, Abb. 108–110.

⁸⁹⁸ Maderakis, Platanos, 84–88.

⁸⁹⁹ Maderakis, Platanos, Abb. 1.

len Schatten, die Augen und Ohren verbinden, wechseln sich in Platanos mit anderen Ohrenformen ab. Die Gewandbehandlung sucht, das Gefühl von Plastizität zu vermitteln durch die bisweilen breite Zeichnung der Körper und Betonung der Kurven, die allerdings mit linearen statt malerischen Mitteln erfolgt. Die Körper sind zum Teil unorganisch aufgebaut, beispielsweise bei den Engeln der Himmelfahrt (Abb. 235).

Der beeindruckendste Kopf in der Kirche ist sicherlich der des Hl. Athanasios (Abb. 234) in der Kirchenväterliturgie. Leider sind die Kirchenväter in der entsprechenden Darstellung in Kakodiki von den Schultern aufwärts zerstört, so dass ihre Köpfe nicht mit denen in Platanos und in den anderen Kirchen der Gruppe verglichen werden können.

Die meisten Darstellungen des Tonnengewölbes des Naos wurden von einem zweiten Maler ausgeführt. Die Gesichter der linken Hälfte der Lazaruserweckung differieren physiognomisch von denen des ersten Malers und damit auch von denen in Kakodiki, sie sind breiter, heller, haben größere Augen und eine runde Nasenspitze wie auch einen volleren Mund (Abb. 236). Die Gewandbehandlung der Figuren dieses Malers ähnelt der in Kakodiki. Lineare und malerische Mittel werden zur Gewandmodellierung benutzt, Lichter, die jedoch auf die Grundfarbe abrupt aufgesetzt werden, sollen den Eindruck von Körperlichkeit erwecken. Obwohl die Draperie die Figurenkonturen darunter erscheinen lässt, entsteht keine überzeugende Plastizität (Abb. 237). Die wenigen gut erhaltenen Bildkompositionen der kleinen Kirche in Platanos sind im Vergleich zu Kakodiki und zum ersten Maler der Kirche in Platanos weniger figurenreich (vgl. Lazaruserweckung, Abb. 197 und 236). Dadurch bewegen sich die Figuren freier im Raum. Die Architekturen sind generell flach und das Verhältnis der Figuren zu den Architekturen eher unräumlich. Wie in Kakodiki spielen Landschaftselemente eine untergeordnete Rolle. Das Kolorit entspricht dem der Erzengelkirche, auch hier haben die Figuren Nimben in verschiedenen Farben (Gelb-Ocker, Rot, Grün). Allerdings ist der Hintergrund in einigen Szenen heller.

Maderakis unterteilt die Fresken in drei Gruppen, spricht jedoch abschließend von einem Maler.⁹⁰⁰ Die beobachteten Unterschiede lassen jedoch die Vermutung zu, dass diese drei Gruppen von drei verschiedenen Malern der Werkstatt stammen, wobei zwei durch ihren eigenen physiognomischen Typus klar voneinander zu unterscheiden sind. Ihre lokale Trennung in der Kirche ist nicht scharf, was für die gleichzeitige Ausführung aller Malereien spricht.

Die zweite datierte Kirche der Werkstatt ist die Kirche des **Hagios Ioannes in Margarites** (1383) (Abb. 240–244).⁹⁰¹ Die Kirche entspricht mit ihren vier Jochen architektonisch der in Kakodiki. Ihre Maleereien sind nur fragmentarisch erhalten. Der Stil der Fresken weist Ähnlichkeiten mit Kakodiki auf, aber auch auffallende Unterschiede.

Der Christus in der Deesis der Apsiskalotte erscheint mit einem sehr milden Gesichtsausdruck und weist ein schönes Gesicht auf, das von dem strengen Gesicht des Pantokrators in Kakodiki differiert (vgl. Abb. 179 und 240). Seine großen Augen strahlen Wärme aus. Die Gesichtsmodellierung erfolgt durch rein malerische Mittel, die Verwendung von Strichlichtern ist auf ein Minimum reduziert, feste Konturen fehlen. Das helle Inkarnat wird am Rand dunkler abgeschattiert, wie auch der Bereich um die Augen. Die weichen Übergänge schaffen eine größere Plastizität als in Kakodiki. Diese Malweise erinnert stark an Werke um 1300, wie die Panagia-Kirche in Prasses (Rethymnon).⁹⁰² Dies spräche für eine frühere Datierung der Ostwand als des Naos; da der Erhaltungszustand jedoch zu schlecht ist und die Fresken zu stark beschädigt sind, kann eine Überprüfung auf Malnähte nicht vorgenommen werden.

Die Gesichter der Heiligen im Naos, wie das des Hl. Mamas (Abb. 243), sind physiognomisch denen in Kakodiki näher. Sie sind mit einem sehr dunklen Proplasmos aufgebaut und weisen auch die charakteristischen dunklen Schatten um die Augen und das Gesicht auf. Unter den Augen sind die Schatten V-förmig. Allerdings ist der Kontrast zwischen den dunkleren Schatten und den weißen Augen nicht so auffallend wie in Kakodiki. Nur vereinzelt finden sich Gesichter, die durch weiße Striche und Farbtupfen aufgehellert werden,

⁹⁰⁰ Maderakis, Platanos, 84–88.

⁹⁰¹ Xyngopoulos, Schediasma, 31, 87, Taf. 8,1; Bissinger, Kreta, 190–191, Nr. 159, Abb. 153, der die Kirche dem gleichen Maler zuschreibt wie die Hagia Trias in Hagia Trias; Spatharakis, Dated Wall Paintings, 124–126, Abb. 113–115; Spatharakis, Mylopotamos, 215–228, Abb. 328–345, 422 mit weiterer Literatur.

⁹⁰² Zu dieser Kirche siehe Spatharakis, Rethymnon, 159–170, Abb. 200–224. Man vergleiche z.B. den Christus in Margarites mit Johannes dem Täufer in Prasses, Spatharakis, Rethymnon, Abb. 203.

beispielsweise in der Szene der Anastasis und des Threnos (Abb. 242). In der letztgenannten Szene wirken die dunklen Gesichter viel plastischer im Vergleich zu den eher stilisierten Gesichtern in Kakodiki.

In den meisten Darstellungen begegnet eine vereinfachte Faltenführung (Abb. 242). Der Maler bediente sich eher malerischer Mittel als der linearen Technik, um die Gewandoberfläche zu gestalten. Die Farben sind mit breitem Pinsel aufgetragen und kaum aufgehellert. Die Betonung von Kurven und die Abschattierung der Ränder erwecken den Eindruck von Körperlichkeit. Die Falten enden meistens in Zickzack-Säumen.

Wie in der Erzengelkirche in Kakodiki gibt es auch hier eine Tendenz zur Vielfigurigkeit, und die Landschaftselemente spielen ebenso in Margarites eine sekundäre Rolle. Gleichfalls tragen die Darstellung der Architekturen und die Positionierung der Figuren im Raum nicht zum Eindruck wirklich räumlicher Szenen bei. Das Kolorit ist generell dunkel, auch hier tragen die Heiligenfiguren Nimben in verschiedenen Farben. Es herrschen die gleichen Grundfarben vor wie in Kakodiki (Rot, Blau, Grün), die in monotonem Wechsel eingesetzt werden, wofür die Threnosszene (Abb. 242) ein gutes Beispiel liefert.

Leider erlaubt der schlechte Erhaltungszustand keine umfassenden Beobachtungen zur Scheidung von Malerhänden im Naos. Die Deesis der Apsis ist auf jeden Fall einer anderen Malerhand zuzuschreiben und gehört höchstwahrscheinlich einer früheren Entstehungsphase an.

Die Fresken der folgenden zwei Kirchen sind undatiert. Enge ikonographische Übereinstimmungen mit der Erzengelkirche in Kakodiki und den anderen Kirchen der Gruppe weist die Dreifaltigkeitskirche (**Hagia Trias**) in **Hagia Trias** auf (Rethymnon) (Abb. 245–250).⁹⁰³ Es handelt sich um eine Doppelkirche, von der nur die nördliche Kirche ausgemalt wurde.⁹⁰⁴ Stilistisch lehnen sich die Fresken an die frühen Werke der Werkstatt an, unübersehbare ikonographische Übereinstimmungen und Parallelen in der Physiognomie gibt es mit bestimmten Szenen der Demetrioskirche in Platanos (1372/3)⁹⁰⁵ und vor allem der Panagia in Anisarakhi.⁹⁰⁶ Die wichtigste ikonographische Gemeinsamkeit zwischen Hagia Trias und Kakodiki ist die äußerst seltene Darstellung des *Unwürdigen Priesters* (Abb. 186–187). Die Malereien der Hagia Trias-Kirche scheinen von einem Hauptmaler ausgeführt worden zu sein.

Die Darstellung des Hl. Basileios (Abb. 246) von der Kirchenväterliturgie mag als Beispiel für die Malweise der Gesichter dienen. Das schmale, längliche Gesicht wird mit dunklem Proplasmos aufgebaut. Stirnpartie, Wangen und Nase sind heller angegeben und mit ein wenig Rot belebt, die Gesichtsmale werden kräftig dunkel abschattiert. Kräftige weiße Linien betonen Nase und die V-förmige Nasenwurzel, weitere Bündel von weißen Linien sitzen rechts und links unterhalb der Augen, an Nasenrücken und auf der Stirn. Die Pupillen sind dunkel und nur die Augäpfel an der Seite sichelförmig weiß, was entfernt an Kakodiki erinnert. Das pechschwarze Haar wird mit kaum sichtbaren braunen Linien strukturiert. Diese detaillierte und aufmerksame Malweise der Stehfiguren (vgl. auch Hl. Nikolaos, Abb. 245) differiert, wie bereits oft beobachtet, von der in den figürlichen Szenen, in denen die Gesichter grober skizziert und modelliert sind und der Klarheit mancher der frontalen Heiligen entbehren. Eventuell sind die Unterschiede auf eine andere Malerhand zurückzuführen. Diese Gesichter der figürlichen Szenen wiederum erinnern stark an die in Kakodiki. Das Gesicht der Gottesmutter in der Threnosszene (Abb. 249) weist die gleiche stilisierte Verbindung von Augenbrauen und Ohren auf, ebenso ähnelt der Gesichtstypus Christi beispielsweise dem in der Lazaruserweckung in Kakodiki (Abb. 197). In beiden Kirchen wie auch in Margarites fällt die markante Gestaltung des nackten Oberkörpers Christi auf (vgl. Taufe in Kakodiki, Threnos in Margarites, Threnos und Kreuzigung in Hagia Trias, Abb. 196, 242, 248–249). Die stilisierten nackten Körper weisen einen breiten Oberkörper auf.⁹⁰⁷

⁹⁰³ Bissinger, Kreta, 198, Nr. 171, Abb. 162 mit einer Datierung um 1380/5; Spatharakis, Hagia Trias, mit einer Datierung am Anfang des 15. Jhs.; Spatharakis, Rethymnon, 9–42, Taf. 1–3, Abb. 1–15 mit einer Datierung um 1400.

⁹⁰⁴ Die Stifterinschrift besagt, dass Andreas Arkoleos und seine Familie die Malereien der Hälfte der Kirche stifteten. Dies bedeutet, zum Zeitpunkt der Ausmalung bestand die Kirche aus zwei Kapellen, die südliche ist jedoch bis heute ohne Bemalung geblieben; Spatharakis, Rethymnon, 9, 12. Gratziou, Kreta 147–149 hält die Südkapelle für eine spätere Erweiterung, berücksichtigt jedoch dabei nicht die Stifterinschrift.

⁹⁰⁵ Man vergleiche die Darstellung des Hl. Nikolaos in beiden Kirchen.

⁹⁰⁶ Die Pfingstendarstellungen in Hagia Trias und in der Panagia in Anisarakhi ähneln sich sehr, sogar exakt das gleiche Ornamentband befindet sich über beiden Darstellungen.

⁹⁰⁷ Vgl. auch die Darstellung des Hl. Romanos, Spatharakis, Rethymnon, Abb. 7.

Die Gewandmodellierung versucht durch die Abschattierung und die Betonung von Kurven den Eindruck von Plastizität zu erwecken. Lichteffekte werden sehr sparsam verwendet, lediglich sehr feine weiße Linien begleiten die Hauptfalten (Verrat). Bei anderen Figuren, wie beim Johannes in der Kreuzigungsszene und in der Threnossszene, fehlen solche weiße Linien, und die Falten sind linear auf die Grundfarbe gezeichnet (Abb. 248–249). Die Obergewänder Christi differieren insofern, dass sie wie bei der Chrysographie gestaltet sind, also mit einer Fülle von ausgekämmten Lichtern (Anastasis, Abb. 250). Die Körper zeichnen sich oft deutlich unter den Gewändern ab, wie beim körperbetonten Judas in der Verratsdarstellung.

Diese Versuche Volumen darzustellen erstrecken sich nicht auch auf die restlichen Bildelemente. Bei vielfigurigen Szenen bleibt das Verhältnis zwischen Figuren und Umgebung unräumlich. Die räumliche Distanz wird durch vertikale Entwicklung statt Projizierung in die Tiefe angedeutet, zudem ist eine perspektivisch verzerrende Verkürzung bei Architekturen und Objekten zu beobachten. Die Rolle der Architekturen und Landschaftselemente ist sekundär und somit vergleichbar mit der in Kakodiki und in den anderen Kirchen der Gruppe.

Das Kolorit ist dunkel, es dominieren die Farben Rot, Blau und Grün. Auch hier sind die Nimben in Gelb-Ocker, Rot und Grün ausgeführt, was genau Platanos, Margarites, Kakodiki und Anisaraki entspricht.

Die Kirche mit den größten Entsprechungen zur Erzengelkirche in Kakodiki ist die Kirche der **Panagia in Anisaraki** (Abb. 251–261).⁹⁰⁸ Die beiden Kirchen werden auch in der Literatur als Schwesterkirchen angesehen.⁹⁰⁹ Vor allem die Szenen des Weltgerichtszyklus, die Apostelkommunion in der Apsis, die Zehn Märtyrer von Kreta und das identische Ornament sprechen dafür, dass beide Kirchen von der gleichen Werkstatt und zwar kurz nacheinander ausgemalt wurden.

Die Stilisierung der Gesichter, die charakteristische Verbindung zwischen Augen und Ohren, finden sich identisch in den Szenen der Hagia Trias und den anderen Kirchen der Gruppe. Die Ähnlichkeit im physiognomischen Typus belegt eindrucksvoll ein Vergleich der Gruppe Muttergottes-Christus in der Threnosdarstellung in Margarites, Hagia Trias und Anisaraki (Abb. 242, 249, 257). In manchen Szenen, wie beim Gebet von Anna (Abb. 254), scheint das Gesicht durch die großflächigen Schatten um die sehr kleinen Augen, bei denen das Weiß des Augapfels gerade zu sehen ist, eine Augenmaske zu tragen, wie in Kakodiki. Von dieser Malweise unterscheiden sich die Gesichter der Kirchenväter (Abb. 251–252), die mit größerer Aufmerksamkeit gemalt sind, sie erreichen jedoch nicht die Feinheit der Gesichter der Kirchenväter in Hagia Trias, wie ein Vergleich des Hl. Basileios in beiden Kirchen zeigt (Abb. 246 und 252). Basileios' Gesicht in Anisaraki macht durch seine größeren Augen und die intensivere Verwendung roter Farbe an Stirn, Wangen und Mund, einen mildernden Eindruck. Sein Gesicht ist außerdem heller und wird nicht so kräftig abgeschattiert, die Schematisierung ist deutlicher. Ob die Kirchenväter von einem anderen Mitarbeiter der Werkstatt stammen oder die Unterschiede allein auf das Thema zurückzuführen sind, ist schwierig zu entscheiden. Die charakteristischen roten Tupfen im Gesicht und der Gesichtsausdruck erscheinen jedenfalls im Tonnengewölbe nicht. Diese Merkmale teilen auch sämtliche Stehfiguren des Bemas wie auch die Darstellung der thronenden Gottesmutter mit dem Kind in der Nordwand. Dass es sich hier jedoch nicht um eine andere Malphase handelt, beweist die Darstellung der Engel-Diakone der Kirchenväterliturgie (Abb. 251). Sie sind identisch gemalt wie die Gesichter in den figürlichen Szenen. Ähnlich verhält es sich mit der Darstellung der Platytera, die ein klassisches Gesicht mit mandelförmigen Augen aufweist. Sie stammt vermutlich von einem Maler, der sich auf dieses Thema spezialisiert hatte.

Die Gewandbehandlung in Anisaraki entspricht weitgehend der in Kakodiki. Neben einfacherer Gestaltung der Drapierung, finden sich anspruchsvoller modellierte Draperien, so in der Anastasisszene (Abb. 253). Das Gewand Adams lässt den Körper deutlich hervortreten. Auf die Grundfarbe sind zu den Rändern hin feine Linien in dunklerer Farbe platziert, die die Kurven betonen. Feine weiße Linien begleiten Saum und Ärmel und zeichnen einige Kanten und Ziehfallen. Wie immer weist das Obergewand Christi eine eigene Gestaltung mit Kammlichtern auf. Manche Figuren sind besonders körperhaft dargestellt (Apostelkommunion), andere dagegen sind schmal (Darbringung im Tempel, Abb. 256). Eine eingehende Behandlung der Gewandoberfläche mit breiteren Lichtstreifen ist in der Himmelfahrtsszene zu beobachten.

⁹⁰⁸ Lassithiotakis, Selino, 191–197, Abb. 257–269; Bissinger, Kreta, 198–199, Nr. 172, Abb. 163; Maderakis, Deesis C, 249–256, Abb. 20–21.

⁹⁰⁹ Maderakis, Deesis C, 246.

Die Hintergründe der Bildkompositionen sind wie bei den übrigen Kirchen flach gestaltet. Nur mit konventionellen Mitteln wie (unkorrekt) perspektivischer Verkürzung, Schrägstellungen von Gebäuden und Objekten und Vogelperspektive wird räumliche Tiefe angedeutet. Die Szenen sind hier auch vielfigurig, die verschiedenen Ebenen, in denen sie sich entwickeln, werden jedoch alle in einer Fläche in den Vordergrund projiziert, so dass keine überzeugende Räumlichkeit entsteht. Charakteristisch ist das schon beobachtete Schweben Josephs hinter Maria in der Darbringungsszene (Abb. 256). Die Landschaftselemente sind wiederum im oberen Teil stufenförmig gestaltet. Sie spielen eine untergeordnete Rolle und erscheinen nur knapp über den Figurengruppen. Einzelheiten wie das Vogelnest in der Szene des Gebets von Anna (Abb. 254) oder der am Ufer sitzende Fischer in der Taufe (Abb. 259) beleben die Szenen und verraten eine naturalistische Tendenz und Erzählfreude.

Die Farben sind im Vergleich zu Kakodiki etwas heller, der Gesamteindruck noch bunter. Neben den üblichen roten, blauen und grünen Tönen wird in Anisaraki Gelb viel häufiger verwendet. Die Nimbenfarben sind identisch zu denen in Hagia Trias, Kakodiki, Platanos und Margarites. Die Zuschreibung der Freskenzyklen an dieselbe Künstlerhand dürfte nach diesen Beobachtungen nachvollziehbar sein.

Die vier besprochenen Freskengruppen teilen mit der Erzengelkirche in Kakodiki und miteinander so viele Elemente in Bildprogramm, Ikonographie und Stil, dass sie als Werke der gleichen anonymen Werkstatt angesehen werden können. Eine weitere Kirche, die ebenfalls in diesem Kreis zu gehören scheint, ist die Kirche des **Soter in Akoumia** (Hagios Basileios, 1389) (Abb. 262–266, 268–269).⁹¹⁰ Im Laufe unserer Untersuchung wurde auf enge ikonographische Parallelen zwischen der anonymen Werkstatt von Kakodiki und dem „Narthex“ dieser Kirche aufmerksam gemacht. Die Fresken des Naos, die bisher keiner bekannten Werkstatt zugeschrieben wurden, sind um 1300 entstanden.⁹¹¹ Die frappierende Ähnlichkeit zwischen der Darstellung des Hl. Athanasios in Akoumia und derjenigen in der Georgskirche in Hagia Trias (Pyrgiotissa, 1302)⁹¹² lässt die Vermutung zu, dass beide von der gleichen Werkstatt ausgeführt wurden. Der gleiche Maler arbeitet auch in der Panagia in Prasses (Rethymnon) und in der Panagia in Thronos (Amari), die dadurch in die Zeit um 1300 datiert werden können.⁹¹³

Der in der Literatur als Narthex bezeichnete Anbau der Johanneskirche in Margarites, der länger ist als die Kirche selbst,⁹¹⁴ wurde laut Stifterinschrift vom Priester Manuel Koudoumnis, seiner Frau, seinen Kindern und von vielen anderen Christen, *deren Namen Gott kennt*, finanziert. Unter der Stifterinschrift in der Südwestecke des Anbaus sind ein junger Mann namens Kostas und eine Frau namens Anitza dargestellt (Abb. 269). Es handelt sich vermutlich um den Sohn und die Frau des Hauptstifters, der selbst nicht dargestellt wurde.⁹¹⁵

Die Fresken des Narthex (1389) wurden meines Wissens bisher noch nicht in Zusammenhang mit der hier untersuchten anonymen Werkstatt, die die Erzengelkirche in Kakodiki ausmalte, gebracht. Bei ihnen, die zu den interessantesten der gesamten Insel zählen,⁹¹⁶ sind mindestens zwei Malerhände zu unterscheiden. Einen der Werkstatt von Kakodiki vergleichbaren physiognomischen Typus für die Heiligen zeigen die Darstellungen der Zehn Märtyrer von Kreta, die von genau dem gleichen Ornament umgeben sind wie die Zehn Märtyrer in der Panagia in Anisaraki bzw. die Propheten in Kakodiki (vgl. Abb. 222ff., 261, 262). Die Gesichter sind ähnlich mit dunklem Proplasma aufgebaut und zeichnen sich durch leuchtende weiße Strichlinien unter den Augen, über den Augenbrauen, an Stirn, Kinn und Hals aus. Die Gesichter anderer Heiliger wie des Hl. Leontios erinnern an einige Gesichter in Margarites, und auch die Figuren mancher Szenen ähneln mit ihrer kontrastreichen, plastischen Ausführung denen in Margarites (vgl. Abb. 242 und 264). Die stilisierte Verbindung der Schatten zwischen Augen und Ohren findet sich in der Darstellung eines Reiterheiligen (Abb. 263); in der Szene der Samariterin am Brunnen ähnelt Christus physiognomisch dem Christus in den Szenen von Kakodiki und der verwandten Kirchen. Im nackten Körper Christi wiederholt sich die Stilisierung der Brust

⁹¹⁰ Spatharakis, Dated Wall Paintings, 127–132.

⁹¹¹ Spatharakis, Dated Wall Paintings, 127 datiert die Fresken ähnlich in den Anfang des 14. Jhs.

⁹¹² Spatharakis, Dated Wall Paintings, Abb. 17.

⁹¹³ Spatharakis, Rethymnon, 169–170. Die Darstellungen des Hl. Athanasios in diesen beiden Kirchen sind identisch mit denen der Georgskirche in Hagia Trias und in Akoumia; vgl. Spatharakis, Rethymnon, Abb. 205–206.

⁹¹⁴ Die Länge der Kirche beträgt außen 6 m, die Breite 3,90 m, die Länge des Narthex beträgt 6,7 m, die Breite 5,35 m.

⁹¹⁵ Spatharakis, Dated Wall Paintings, 129.

⁹¹⁶ Zu den Besonderheiten der Fresken des Narthex dieser Kirche siehe Spatharakis, Dated Wall Paintings, 129–132.

Christi, die schon in Kakodiki und anderen Kirchen der Werkstatt beobachtet wurde (vgl. Taufe, Abb. 264). In vielen Szenen des Genesiszyklus und in den Wundern Christi erscheint ein anderer Kopftypus, der sehr stark an die Gesichter des zweiten Malers von Platanos erinnert und mit diesem identifiziert werden kann (vgl. Abb. 267–268). Typisch sind hier die breite Nase und die breiten, vollen Lippen.

Der Stil der Gewandung verbindet malerische mit linearen Mitteln. Auch in Akoumia bemühen sich die Maler um Körperlichkeit. Die Fresken zeigen sehr ähnlich gestaltete, gestufte Landschaften (vgl. Taufe, Abb. 264). Übereinstimmend mit den bisher betrachteten Fresken sind ferner die Vielfigurigkeit der Szenen, die räumlichen Verhältnisse, der monotone Wechsel von roten und grünen Gewändern und die Nimben in Gelb-Ocker, Rot und Grün (vgl. Ungläubiger Thomas, Abb. 265).

Diese Beobachtungen legen nahe, den Narthex der Soter-Kirche in Akoumia als ein weiteres Werk der anonymen Werkstatt zu betrachten.⁹¹⁷ Ein zusätzliches Argument ist die Ähnlichkeit im Duktus der Stifterinschriften in Akoumia und in der Hagia Trias-Kirche.⁹¹⁸ Dadurch bekommt die untersuchte Werkstatt ein weiteres datiertes Mitglied, das das späteste der Gruppe ist.

Anders als in den signierten und datierten Kirchen des Pagomenos, fehlen hier meistens die Daten, um eine Entwicklung des Stils dieser Werkstatt verfolgen zu können. Außerdem stand die Zusammengehörigkeit der sechs Kirchen nicht von Anfang an fest, sondern musste durch vergleichende Untersuchungen bestätigt bzw. festgestellt werden. Die zeitliche Abfolge kann jedoch für vier der sechs Kirchen bestimmt werden. Zum einen sind die Demetrioskirche in Platanos (1372/3), die Johanneskirche in Margarites (1383) und der Anbau der Soter-Kirche in Akoumia (1389) fest datiert. Zum anderen gibt es für die Erzengelkirche in Kakodiki durch ein Graffito einen *terminus ante quem* um 1370. Von den hier untersuchten sechs Kirchen weisen die Erzengelkirche in Kakodiki, die Panagia in Anisaraki und die Hagia Trias in der gleichnamigen Ortschaft, also die undatierten Kirchen, die engsten Verbindungen zueinander auf. Dadurch können die Kirchen in Anisaraki und Hagia Trias grob in den Zeitraum zwischen 1360/80 datiert werden.⁹¹⁹ Die Datierung der Hagia Trias um 1400 durch Spatharakis ist in diesem Licht nicht nachvollziehbar. Diese Datierung basierte auf dem Vergleich mit der Johanneskirche in Selli (Rethymnon, 1411).⁹²⁰ Jedoch sind die Ähnlichkeiten zwischen diesen zwei Kirchen sehr allgemeiner Natur und bei weitem nicht so frappierend wie bei den frühen Denkmälern der Gruppe. In Selli findet sich nirgendwo der charakteristische physiognomische Typus von Kakodiki mit den maskenhaften Gesichtern, ferner weist das Bildprogramm keine werkstattsspezifischen Themen auf, so dass für eine Zuschreibung an die gleiche Werkstatt die Kriterien nicht ausreichen.

Wie bei der Pagomenos-Werkstatt, bleibt der Stil der anonymen Werkstatt nicht konstant, zudem lassen sich in manchen Kirchen deutlich zumindest zwei Hände unterscheiden. Auch hier ist eine Differenz zwischen den Heiligenfiguren der Wände und den szenischen Darstellungen des Tonnengewölbes festzustellen. Es ist dabei nicht immer einfach zu unterscheiden, ob diese Unterschiede in Physiognomie und Technik auf unterschiedliche Malerhände zurückzuführen sind, oder ob sie thematisch bedingt sind. Es gibt jedoch einige Charakteristika, die als Zuordnungskriterien benutzt werden können, da sie in allen diesen Kirchen erscheinen: vor allem in den zeitlich ersten drei Kirchen findet sich der gleiche physiognomische Typus bei den Figuren der szenischen Darstellungen. Die Gesichter weisen ausgeprägte Hell-Dunkel-Kontraste auf. Sie sind alle mit Proplasmos aufgebaut, die Augen sind klein, die Nase schmal, lang und mit V-förmiger Wurzel, der Mund ebenfalls klein und fleischig. Typisch dabei ist die kräftige Abschattierung rund um das Gesichtsoval und vor allem um die Augen herum. Die Augäpfel sind an einer Seite dunkel, an der anderen sichelförmig weiß und sie werden von kräftigen Schatten begleitet. Diese laufen nach außen und unten und biegen

⁹¹⁷ Da es sich bei diesem Werk um einen Anbau im Stil eines Narthex handelt und nicht um eine Kirche mit Altar usw., ist es sinnlos, das Bildprogramm des Soter in Akoumia mit dem der anderen Kirchen zu vergleichen. Es sei jedoch angemerkt, dass das Bildprogramm dieses Anbaus einen eschatologischen Schwerpunkt aufweist und einen erweiterten Weltgerichtszyklus mit dem Adventus Domini und der Parabel der Zehn Jungfrauen enthält, wie das Bildprogramm der Erzengelkirche in Kakodiki.

⁹¹⁸ Zur Stifterinschrift der Hagia Trias siehe Spatharakis, Rethymnon, 9, Abb. 2; für die Stifterinschrift in Akoumia siehe Gerola, Monumenti Veneti, IV, 492–493, Nr. 7.

⁹¹⁹ Maderakis, Deesis B, 59 bevorzugt eine Datierung um die Mitte des 14. Jhs. Bissinger, Kreta, 199, der das Graffito nicht kannte, datierte die Erzengelkirche in die 80er Jahre des 14. Jhs.

⁹²⁰ Spatharakis, Rethymnon, 37. Der Autor vergleicht z.B. die Darstellung des Hl. Athanasios in den beiden Kirchen (Spatharakis, Rethymnon, Taf. 2b und Abb. 302). Physiognomisch haben jedoch die zwei Gesichter wenig gemeinsam, so dass davon abzusehen ist, sie der gleichen Malerhand zuzuschreiben. Die ähnliche Modellierung der Gesichter reicht m.E. nicht aus für eine Datierung der Hagia Trias-Fresken in zeitliche Nähe zu den Selli-Malereien.

sich, um die Ohren anzugeben. Die Stilisierung ist vor allem in Kakodiki so groß, dass der Eindruck entsteht, als würden die Figuren eine Augenmaske tragen. Die Gesichter werden ferner mit leuchtenden weißen Linien modelliert, der Gesamteindruck ist jedoch nicht linear, wie in der Pagomenos-Werkstatt. In der Johanneskirche in Margarites (1383) sind die Gesichter, beim gleichen physiognomischen Typus, viel dunkler und plastischer. In Akoumia (1389) schließlich ist von der extremen Schematisierung von Kakodiki wenig zu spüren.

In allen Kirchen ist das Streben nach Körperlichkeit festzustellen. Für die Draperiegestaltung werden eher malerische als lineare Mittel benutzt, die breite Zeichnung der Körper und das deutliche Hervortreten des Körpers unter den Gewändern tragen ebenfalls zu diesem Eindruck bei. Allerdings gelingt es nicht, die Figuren in eine überzeugende Raumtiefe einzubinden, die Räumlichkeit wird mit konventionellen Mitteln angedeutet. Die Landschaft spielt in allen Kirchen eine untergeordnete Rolle, und auch die Darstellungsweise und die eher ornamentale Funktion der Architektur bleiben weitgehend konstant.

Ein weiteres Charakteristikum der Werkstatt ist die Vielfigurigkeit der Szenen. Einzig die Demetrioskirche differiert in dieser Hinsicht von den anderen Kirchen der Gruppe. Die Figuren verteilen sich im Raum vertikal, ohne dass die hintereinander gemeinten Raumschichten überzeugend definiert werden. Immer schwebt Joseph in der Darbringungsszene hinter Maria in der Luft. Die Gestik und die Bewegungen verleihen den Figuren Lebendigkeit, bisweilen expressive Qualitäten. Ebenso typisch ist die Darstellung von Nymphen in den Farben Gelb, Rot und Grün. Diese zusammen mit Blau sind gleichzeitig die Hauptfarben der Werkstatt, die sich in den Szenen manchmal sehr monoton miteinander abwechseln. In Anisarakhi und dann wiederum in Akoumia (1389) enthält die Farbskala zudem Orange-Gelb als eigenständige Farbe.

Insgesamt betrachtet ist das Werk der anonymen Maleriewerkstatt stilistisch einheitlicher als das der Pagomenos-Werkstatt. Dabei zeigen die drei undatierten Kirchen größere Homogenität als die übrigen. Die stilistischen Schwankungen sind nicht so groß und lassen sich eher durch die Entfaltung des Stils im Laufe der Zeit als durch die Experimentierfreudigkeit des Hauptmalers erklären.

Die Stilmerkmale der anonymen Werkstatt werden im Folgenden in den regionalen und überregionalen Kontext eingeordnet.

2. Die kretische und byzantinische Malerei in der zweiten Hälfte des 14. Jhs. und der Stil der anonymen Werkstatt

Stellte der lineare, traditionsverhaftete Stil der Pagomenos-Werkstatt eine Ausnahme in der Kunst Kretas in der ersten Hälfte des 14. Jhs. dar, so gehört die stilistische Ausprägung der anonymen Werkstatt von Kakodiki einer Reihe von Kirchendekorationen an, die in der zweiten Hälfte des 14. Jhs. paläologische Vorbilder auf ähnliche Art und Weise verarbeiten. Dabei werden die paläologischen Vorbilder in eine vereinfachte, bisweilen vergröbernde Version übersetzt. Während nämlich die Voluminösität, die Technik der Gesichtsgestaltung und der Gewanddrapierung mit den starken Kontrasten und Lichteffekten mehr oder weniger erfolgreich imitiert werden, legt die Mehrheit der kretischen Maler kaum Wert auf ein harmonisches Verhältnis zwischen Raum und Figuren, wie es die großen paläologischen Kunstwerke außerhalb Kretas charakterisiert. Jedenfalls ist bei diesen Werken die Rezeption des Paläologenstils vorauszusetzen, die von den Malern nach Möglichkeiten und nach ihrem persönlichen Geschmack umgesetzt wurde. Verschiedene Tendenzen sind bei diesem Prozess auf Kreta zu konstatieren: einige Werke weisen expressionistische Stilmerkmale auf, andere wiederum wirken „impressionistisch“.⁹²¹

Die Fresken von Kakodiki und der verwandten Kirchen orientieren sich eher an der ersten Gruppe, wobei unter dem Oberbegriff „Expressivität“ verschiedene Ausdrucksweisen subsummiert sind, d.h. die Expressivität kann mit sehr unterschiedlichen Stilmitteln erreicht werden. Eine Möglichkeit wird beispielsweise von Fresken wie der Soter-Kirche in Potamies (Pedias, letztes Viertel 14. Jh.)⁹²² und der Panagia in Roustika (Rethymnon, 1390/1)⁹²³ vertreten, die durch die spezielle Anwendung von Lichteffekten einen irisierenden

⁹²¹ Siehe dazu die Bemerkungen zum Stil dieser Zeit bei Bissinger, Kreta, 171–175 mit den anschließenden Beispielen, Nr. 145–183.

⁹²² Bissinger, Kreta, 180–181, Nr. 149, mit einer Datierung um 1370; Ranoutsaki, Potamies mit einer Datierung nach 1375.

⁹²³ Spatharakis, Rethymnon, 179–224, Taf. 19–27, Abb. 240–277; Spatharakis, Dated Wall Paintings, 137–141, Abb. 122–127.

Eindruck vermitteln. Die Fresken von Kakodiki zeigen gegenüber diesen Fresken festere Konturen und eine genauere Platzierung der Farben und verhaltene Verwendung von Lichtern. Sie verdienen also die Bezeichnung expressiv vor allem durch die Bewegungen der Figuren, die Dynamik der Kompositionen und die Gesichtsgestaltung.

Mehrere Elemente dieser Stilrichtung tauchen bereits in der ersten Hälfte des Jahrhunderts auf. Die Tendenz zum Erzählerischen bzw. zu realistischen Zügen, die in der Werkstatt in Bildelementen wie der Martha, die Lazarus küsst (Abb. 197), oder beim Fischer in der Taufszene (Abb. 259) und im Gebet von Anna (Abb. 254) spürbar sind, hatte auf Kreta bereits in der ersten Hälfte des 14. Jhs. begonnen.⁹²⁴ Mit dieser Stilrichtung geht eine realistischere und expressive, in der Literatur oft als hässlich bezeichnete Gesichtsgestaltung einher. Die charakteristischen Augenpartien mit den breiten, dunklen Schatten und die expressive, anticlassische Schematisierung der Gesichtsmerkmale mit der Verbindung zwischen Augen und Ohren sind vergleichbar mit denen in der Kirche des Soter in Zouridi (Rethymnon, Anfang 14. Jh.).⁹²⁵ Solche Schatten finden sich auch noch bis ins 15. Jh., beispielsweise in der Georgiskirche in Artos (Rethymnon, 1401)⁹²⁶ und in den verwandten Kirchen wie in Hagios Georgios in Melissourgaki (Mylopotamos, um 1400),⁹²⁷ dort aber eingebunden in ein viel weniger anticlassisches Gesamtergebnis. Was den Kopftypus angeht, bestehen enge Verbindungen zwischen den frühen Werken der anonymen Werkstatt von Kakodiki und der Hagia Paraskevi-Kirche in Arkadi (Rethymnon, 2. Hälfte 14. Jh.).⁹²⁸ Besonders die Engel der Himmelfahrt sind mit denen in Kakodiki vergleichbar,⁹²⁹ und auch der Hl. Romanos dort ist eng verwandt mit dem in der Hagia Trias.⁹³⁰ Für die feiner gemalten Gesichter der Kirchenväter in der Hagia Trias-Kirche in Hagia Trias und den Erzengel in Margarites finden sich Parallelen bereits um die Mitte des 14. Jhs., beispielsweise in der Johanneskirche in Kroustas (Merambello, 1347/8),⁹³¹ und auch später wie in der Panagia in Roustika (Rethymnon, 1390/1)⁹³² und selbst noch in der 1411 ausgemalten Johanneskirche in Selli (Rethymnon).⁹³³

Die Gewandbehandlung von Kakodiki entspricht derjenigen in der Hagia Paraskevi in Arkadi am besten. Eine ähnliche Gestaltung der Gewänder lässt sich in der Johanneskirche in Kato Valsamonero (Rethymnon, um 1400),⁹³⁴ jedoch in viel vereinfachter Form, feststellen. Alle diese Kirchen bieten zudem vergleichbare Landschafts- und Architekturelemente. Die Bildkompositionen sind figurenreich und vom Streben nach Expressivität in Gestik und Haltung der Figuren gekennzeichnet.

Über die paläologische Kunst in der zweiten Hälfte des 14. Jhs. außerhalb Kretas gibt es in der Literatur sehr unterschiedliche Ansichten zur Periodisierung, Charakterisierung und Herleitung des Stils.⁹³⁵ Die regionalen Unterschiede sind so viele, dass die Werke der paläologischen Zeit nicht auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen sind. Die meisten Abhandlungen über spätbyzantinische Kunst beschäftigen sich weniger mit der zweiten Hälfte des 14. Jhs., einer Zeit, aus der keine Monumentalmalerei aus Konstantinopel erhalten geblieben ist. Für diese Zeit wird neben einer klassizistischen auch eine anticlassizistische bzw. expressive Tendenz konstatiert, die in den Fresken des Marko-Klosters (1376/81) einen Höhepunkt erreicht.⁹³⁶

Eine Sondergruppe in Makedonien, hauptsächlich um den Ochrider See, weist große Ähnlichkeiten in der Kunstauffassung mit der anonymen Gruppe von Kakodiki auf.⁹³⁷ Die Werke datieren alle zwischen 1360/70. Als chronologisch erstes Werk dieser Gruppe ist die 1361 entstandene Ausstattung des Klosters der Gottesmutter in Zaum zu nennen, dessen Maler vermutlich aus Thessaloniki kamen. Die übrigen Werke, wie

⁹²⁴ Bissinger, Kreta, 126.

⁹²⁵ Spatharakis, Rethymnon, 263–268, Taf. 32, Abb. 332–336 mit einer Datierung an den Anfang des 14. Jhs.

⁹²⁶ Zu Artos siehe Spatharakis, Rethymnon, 47–71 mit der Werkstatt Diskussion. Für die Gesichtsmerkmale vgl. Spatharakis, Rethymnon, Taf. 6.

⁹²⁷ Zum Stil siehe Spatharakis, Mylopotamos, 237–238.

⁹²⁸ Spatharakis, Rethymnon, 85–97, Taf. 9a, Abb. 75–86 mit einer Datierung um 1400.

⁹²⁹ Vgl. Spatharakis, Rethymnon, Abb. 77–78 mit unserer Abb. 190.

⁹³⁰ Vgl. Spatharakis, Rethymnon, Abb. 7 und 82.

⁹³¹ Spatharakis, Dated Wall Paintings, Abb. 87.

⁹³² Spatharakis, Rethymnon, Taf. 19a.

⁹³³ Spatharakis, Rethymnon, Abb. 301–302.

⁹³⁴ Vgl. Spatharakis, Rethymnon, Taf. 15a.

⁹³⁵ Siehe dazu und zur Forschungssituation Bissinger, Kreta, 171–172 und Ranoutsaki, Potamies, 149–152.

⁹³⁶ Durić, Jugoslawien, 119–124.

⁹³⁷ Durić, Jugoslawien, 104–109.

die Kirche von Treskavac, die Petruskirche in Veliki Grad und weitere Kirchen in Ochrid werden dagegen heimischen Künstlern zugeschrieben. Unter diesen zeigt die Kirche der Gottesmutter Heil der Kranken in Ochrid (um 1370) eine erstaunliche Affinität in der Darstellungsweise der Heiligen mit der kretischen Werkstatt von Kakodiki.⁹³⁸ Ein weiteres Verbindungselement ist der Umstand, dass die Figuren wie auf Kreta normalere Proportionen haben und keine übertriebene Körperlichkeit aufweisen. Auch die Buntheit der Male-reien ist vergleichbar.

Expressive, anticlassizistische Elemente und vergleichbare Gewanddrapierungen finden sich in manchen Fresken (v.a. in den Passionsszenen) der zweiten Schicht des Taxiarches in Kastoria (1359/60).⁹³⁹ Der Vergleich betrifft nur die erwähnten Elemente, der Gesamteindruck ist sonst unterschiedlich. Ähnlich kontrast-reiche Gesichter bei gleichzeitig unterschiedlicher Auffassung der Körper jedoch, die viel breiter und volu-minöser gestaltet sind, präsentieren die Fresken des Hagios Athanasios tou Mouzaki in Kastoria (1383/4)⁹⁴⁰ und der verwandten Denkmäler,⁹⁴¹ und des Hagios Demetrios in Mesa Vourgo (Kythera, um 1400).⁹⁴²

Parallelen für den Stil der Werkstatt finden sich also sowohl auf Kreta als auch außerhalb der Insel, vor allem im makedonischen Raum. Die Entsprechungen beschränken sich überwiegend auf Einzelelemente. Die Maler der Werkstatt folgen somit einer aktuellen Stilrichtung innerhalb der spätbyzantinischen Paläologen-kunst, die sie auf eigene Weise umsetzen.

VIII. Zusammenfassung: Die Erzengelkirche in Kakodiki und ihre anonyme Werkstatt

Die Erzengelkirche in Kakodiki wurde zu einem unbekannten Zeitpunkt errichtet und dekoriert. Eben-falls nicht genau bekannt sind der Zeitpunkt und die Umstände der zweiten Ausmalung des Kircheninneren, die die ursprüngliche Malereiausstattung vollständig überdeckte. Außer einer Reihe von Namen, die kom-memoriert werden sollen, sind der Stifterinschrift keine Informationen zum Entstehungsdatum oder zur hier arbeitenden Werkstatt zu entnehmen. Ein Graffito aus den 70er Jahren des 14. Jhs. bietet einen *terminus ante quem* für die Malereien. Es ist möglich, dass die Erneuerung der Malerei auf einen Besitzerwechsel zurück-zuführen ist. Laut den Angaben des Catasticum Chanee erbte Iohannes Baroci im Jahr 1376 1 ½ *cavallaria* und eine *serventaria* der *turma* Arna in den Ortschaften Kakodiki, Stratoi und Kephali von seinem Vater Marco.⁹⁴³ Wann genau er die Ländereien erwarb, ist unbekannt, die Erneuerung der Ausstattung fällt aber womöglich in die Zeit, als er Besitzer des Feudums war. Wie im Fall der Panagia-Kirche in Kakodiki ist sei-ne Beteiligung an der Erneuerung der Malereiausstattung unwahrscheinlich.

Die für kretische Verhältnisse sehr lange Kirche bewahrt ein Bildprogramm, das eine große Anzahl von Heiligenfiguren und szenischen Darstellungen enthält. Diese verteilen sich in mehreren Registern unsyste-matisch über die Wände. Trotz des unruhigen Eindrucks, den die Fresken auf den ersten Blick hinterlassen, ist das Bildprogramm klar strukturiert und hat eine deutliche Schwerpunktsetzung. Zum einen fällt die Anhäufung betont eucharistischer Bildthemen an ihrem natürlichen Platz im Bemabereich auf, eine singulä-re Zusammenstellung innerhalb der byzantinischen Kunst im Allgemeinen. Darunter ist die einzigartige Darstellung des *Unwürdigen Priesters* (Abb. 186) hervorzuheben. Die gegenüberliegende Seite der Kirche beherrscht zum anderen eine Fülle von eschatologischen Themen, die nicht nur die üblichen Darstellungen des Weltgerichts, sondern auch seltene Darstellungen wie den *Adventus Domini* (Abb. 205) und die Parabel der Zehn Jungfrauen (Abb. 213) umfasst. Die endzeitlichen Gedanken werden durch den verhältnismäßig sehr kleinen Patronatszyklus verstärkt. Dieser ist schließlich durch seine Platzierung eindeutig dem umfang-reichen christologischen Zyklus untergeordnet, der seinen Ausgang im Bema nimmt und auch dort endet. Insgesamt betrachtet handelt es sich also um ein ausgefallenes, ambitioniertes Bildprogramm, das solide theologische Kenntnisse voraussetzt und das Bildungsniveau des Konzeptors verrät. Dieser ist möglicher-weise in der Figur des *Unwürdigen Priesters* zu sehen, der sich so demutsvoll an der Ostwand präsentiert,

⁹³⁸ Vgl. Durić, Jugoslawien, 108, Abb. 80.

⁹³⁹ Pelekanidis/Chatzidakis, Kastoria, Abb. auf S. 100.

⁹⁴⁰ Pelekanidis/Chatzidakis, Kastoria, 106–119.

⁹⁴¹ Beispielsweise der Hagios Georgios tou Vounou in Kastoria; siehe Tsigaridas, Makedonien, 211–225, Abb. 123–146.

⁹⁴² Chatzidakis/Bitha, Kythera, 155–157.

⁹⁴³ Vgl. oben unsere Einführung.

und der mit dem links des Kirchenpatrons stehenden Priester Demetrios zu identifizieren sein wird. Wenn der Priester nicht selbst der Konzeptor des Bildprogramms war, dann ist anzunehmen, dass der Maler theologisch gebildet und womöglich selbst ein Kleriker war. Der eschatologische Charakter der Malereien wie auch das Patrozinium deuten darauf hin, dass die Erzengelkirche wie heute eine Friedhofskapelle war.

Die Originalität des Malers zeigt sich in mehreren ikonographischen Eigenarten, vor allem in der Lazaruserweckung, der Lithosdarstellung, der Darstellung des Kirchenpatrons und des *Unwürdigen Priesters*. Gleichzeitig verraten die Fresken die Kenntnis der aktuellen paläologischen Bildformulierungen, deren Elemente der Maler oft übernimmt. Darüber hinaus ist vereinzelt ein westlicher Einfluss spürbar. Der Maler erweist sich somit als sehr selektiv, er verarbeitet Anregungen aus verschiedenen Kunstkreisen auf selbständige Weise.

Die Vertrautheit mit paläologischen Vorbildern macht sich auch in der stilistischen Ausführung der Malereien bemerkbar. Die meistens symmetrisch aufgebauten Bildkompositionen wirken durch Bewegungen und Gestik der Figuren und durch das bunte aber manchmal monotone Kolorit anmutig und lebhaft. Die Szenen sind sehr figurenreich. Diese expressiven Elemente, wie auch die schematische, anticlassizistische Gestaltungsweise der Gesichter lassen sich gut einer der Richtungen der aktuellen byzantinischen Kunst zuordnen und finden ihre engsten Parallelen im Großraum Makedonien.

Die oben beschriebenen Charakteristika finden sich auch in mindestens fünf weiteren unsignierten Kirchen, die hier vergleichend untersucht wurden und als Werke der gleichen anonymen Werkstatt angesehen werden können. Die Erzengelkirche in Kakodiki, ausgemalt vor ca. 1370, vertritt eines der frühen Werke innerhalb der Monumente dieser Werkstatt. Durch die drei datierten Kirchen der Gruppe (Platanos 1372/3, Margarites 1383, Akoumia 1389) kann die Aktivität der Werkstatt bis 1389, dem Entstehungsdatum des Narthex der Johanneskirche in Akoumia, die hier zum ersten Mal dieser Werkstatt zugeschrieben wird, verfolgt werden. Die Bedeutung der Fresken von Kakodiki liegt unter anderem darin, dass sie als Datierungsansatz für die beiden ihr eng verwandten Kirchen in Anisarakhi und Hagia Trias dienen können.

Von den sechs Kirchen, die dieser Werkstatt zugeschrieben wurden, befinden sich drei im Nomos Rethymnon (Eparchie Rethymnon, Mylopotamos und Hagios Basileios), die restlichen drei befinden sich in der Eparchie Selino des Nomos Chania, wobei das letzte datierte Werk der Gruppe im Nomos Rethymnon liegt (vgl. Karte 2). Es gibt keine Möglichkeit herauszufinden, ob die Werkstatt von Selino nach Rethymnon umgezogen ist, um dort zu arbeiten, oder ob ihre Basis Selino war und sie von dort aus für die Aufträge nach Rethymnon reiste und dann wieder zurückkehrte (oder umgekehrt). Aufgrund der festen oder angenommenen Datierung der Kirchenprogramme jedoch ist wahrscheinlicher, dass die Werkstatt zuerst in Selino (Kakodiki, Anisarakhi, Platanos) gearbeitet hat und dann ihre Tätigkeit in Nomos Chania fortsetzte, wobei aufgrund der großen Entsprechungen zwischen Hagia Trias und den Werken von Selino anzunehmen ist, dass die Hagia Trias zuerst, also vor der Ausmalung der Kirche in Margarites 1383, ausgeführt wurde. Die festgestellten engen stilistischen Affinitäten mit leider undatierten Denkmälern der Eparchie Rethymnon könnten auf zweifache Weise interpretiert werden: entweder hat der Hauptmaler bei einer Werkstatt in dieser Region gelernt und dort zuerst gearbeitet, oder das Oeuvre der Werkstatt hat die Kunst dieser Region beeinflusst.

Die vergleichende Untersuchung der in der Literatur als Werke der gleichen Werkstatt angesehenen Freskenprogramme hat diese postulierte Zusammengehörigkeit bestätigt, zudem konnten auch die Fresken in Akoumia der gleichen Werkstatt zugeschrieben werden. Was die Arbeitsweise der Werkstatt angeht, konnte festgestellt werden, dass ihre Gestaltungsprinzipien weder in der Ikonographie noch in der stilistischen Ausführung immer konstant bleiben. Neben der Verwendung identischer Grundtypen erscheinen viele Bildthemen in den verschiedenen Kirchen der Gruppe in leicht variierten Form, oder bieten völlig unterschiedliche Bildlösungen. Diese Verfahrensweise lässt sich sogar in den als „Zwillingskirchen“ bezeichneten Kirchen des Erzengels in Kakodiki und der Panagia in Anisarakhi beobachten. Wie in der Erzengelkirche in Kakodiki beobachtet wurde, unterliegt die Ikonographie in den Kirchen der Werkstatt einem westlichen Einfluss, der in der Hagia Trias etwas stärker ausfällt, er beschränkt sich jedoch auf wenige Bilddetails einzelner Themen. Auch die stilistischen Merkmale bleiben nicht unverändert. Die starke Schematisierung der Gesichter in Kakodiki klingt allmählich im Laufe der Zeit ab, der physiognomische Typus (bei Heiligen und bei den figürlichen Szenen) bleibt aber weitgehend konstant und ermöglicht die Wiedererkennung der Malerhände.

Die Hell-Dunkel-Kontraste im Gesicht haben nicht in allen Kirchen die gleiche Intensität, und auch die Behandlung der Gewandoberfläche variiert, sogar innerhalb eines Freskenprogramms. Ziemlich einheitlich präsentieren sich dagegen die Farbgebung und die Behandlung der Landschaftselemente und Architekturen.

In allen Kirchen lassen sich Unterschiede in der Malweise der Wände und des Tonnengewölbes feststellen. Es ist dabei nicht immer leicht zu entscheiden, ob es sich um unterschiedliche Maler handelt oder ob die Unterschiede thematisch bedingt sind. In einigen Kirchen gelingt die Händescheidung leichter. Dabei ist zu unterscheiden zwischen Malereien, die einer früheren Entstehungsphase angehören, und Malereien, die von unterschiedlichen Malern stammen aber gleichzeitig entstanden sind. Der ersten Kategorie gehört die Deesis-Darstellung der Johanneskirche in Margarites (Abb. 240) an, die mit um 1300 zu datierenden Werken vergleichbar ist. In der Demetrioskirche in Platanos stammen einzelne Szenen wie die Lazaruserweckung (Abb. 236) eindeutig von einer anderen Malerhand. Diese kehrt in Akoumia wieder (vgl. Abb. 267–268), wobei dort die Tätigkeit dieses Malers viel umfangreicher ist. Von diesem Maler wurden die gesamte Westwand und Teile des Tonnengewölbes ausgeführt. Man kann also seine „Karriere“ innerhalb der Werkstatt verfolgen, wie er vom Assistenten und vermutlich Lehrling zum zweiten Hauptmaler wurde. Dabei ist hervorzuheben, dass er sich v.a. durch den physiognomischen Typus vom Hauptmaler unterscheidet und dadurch, dass seine Kompositionen in dieser Kirche weniger figurenreich sind; ansonsten übernimmt er alle seine Gestaltungsprinzipien. Die Werkstatt umfasste also mindestens zwei Maler, die sich klar unterscheiden lassen, und vermutlich weitere Mitarbeiter, die die Heiligen der Wände malten. Die Arbeitseinteilung war nicht konstant, es ist jedoch sehr wahrscheinlich, dass die Maler sich auf bestimmte Themen spezialisierten. Kein einziger dieser Maler ist namentlich bekannt.

Bei der Betrachtung der Bildprogramme der Kirchen dieser Gruppe wurde die Vermutung geäußert, dass der Hauptmaler der Werkstatt ein Kleriker war. In den meisten Kirchen fallen zumindest einerseits die theologisch gut durchdachten Bildprogramme auf. Diese könnten dem jeweiligen Priester jeder Kirche zugeschrieben werden, aber die Themen, die den Eindruck vertiefter theologischer Kenntnisse vermitteln, sind werkstattspezifisch. Andererseits fällt die außergewöhnliche Inszenierung bei der Darstellungsweise der Stifter auf. Der *Unwürdige Priester* in Kakodiki (Abb. 186) und Hagia Trias (Abb. 187) und die Darstellung des Georgios Klados als Teil einer Deesis in Margarites (Abb. 241) gehören zu den ungewöhnlichsten der gesamten byzantinischen Kunst. Auch weil der *Unwürdige Priester* in zwei Kirchen erscheint, ist das Thema eher dem Hauptmaler der Werkstatt zuzuschreiben als den Priestern der jeweiligen Kirche. Nicht auszuschließen ist allerdings, dass der Priester der vermutlich zuerst ausgemalten Erzengelkirche sich das Thema ausgedacht hatte, das der Maler in der nächsten Kirche übernahm. Die dargestellten Stifter dieser Kirchen sind Kleriker, sie werden jedoch in der Stifterinschrift teilweise nicht einmal erwähnt. Andererseits legte der Priester Manuel Koudoumnis, der als Hauptstifter des Anbaus von Akoumia inschriftlich genannt wird, anscheinend keinen Wert auf Selbstrepräsentation. Er ließ stattdessen seinen Sohn Kostas und seine schöne Frau Anitza abbilden, die vermutlich als Verstorbene erscheinen (Abb. 269). Dabei ist die Darstellungsweise des Sohnes besonders interessant. Er erscheint mit einer modernen Frisur und Kleidung und mit einem aufgeschlagenen Codex als Zeichen seiner Bildung, ein interessanter Einblick in das Leben der Familie eines Priesters im Hinterland.

Obwohl man also nicht genau rekonstruieren kann, wie die Zusammenarbeit zwischen Auftraggeber und Maler praktisch vor sich ging, ist bei diesen Kirchen eine stärkere Betonung des Klerus zu vermerken, die sowohl im Ideengehalt der Bilder als auch durch die (Stifter)Bilder selbst erkennbar wird.

