

TEIL II: ERGEBNISSE

DIE KIRCHEN IM SPIEGEL DER KUNST UND KULTUR KRETAS IM 14. JH.

I. Beobachtungen zur Struktur und Arbeitsweise von Malereiwerkstätten im 14. Jh.

Im Rahmen der vorliegenden Untersuchung wurden zwei höchst unterschiedliche kretische Malereiwerkstätten des 14. Jhs. untersucht. Ausgangspunkt waren die Kirchen der Panagia (1331/2) und des Erzengels Michael (1360/70) in der Ortschaft Kakodiki, die hier zum ersten Mal vollständig publiziert und analysiert wurden. Durch die vergleichende Untersuchung dieser mit den anderen Kirchen, die zur jeweiligen Werkstatt gehören, konnten wichtige Ergebnisse zur Struktur und Arbeitsweise der beiden Werkstätten erzielt werden, die im Folgenden zusammengefasst und miteinander verglichen seien.

Einer der wichtigsten Unterschiede zwischen den beiden Werkstätten ist die Anonymität der zweiten Werkstatt. Dagegen sind durch die Stifterinschriften für die frühere Werkstatt drei Namen von Malern überliefert (Ioannes Pagomenos, Nikolaos, Ioakeim¹). Seit dem 12. Jh. und vermehrt ab dem 13. Jh. fangen die byzantinischen Maler an, ihre Fresken zu signieren, mit Ausnahme von Georgien, wo Malerinschriften schon im 11. Jh. nachweisbar sind.² Als Gründe für das Signieren oder Nicht-Signieren von Wandmalereien wurde bislang u.a. der soziale Status der Maler im Vergleich zum Status der Auftraggeber angeführt.³ Man nahm an, dass die Maler dann namentlich genannt sind, wenn die Stifter der mittleren oder unteren sozialen Klasse angehören, wenn sie also Kleriker sind, oder wenn die Kirchen Kollektivstiftungen sind, in Fällen also, in denen der soziale Status bzw. das kulturelle Niveau zwischen Maler und Auftraggeber sich nicht oder nur wenig unterscheiden.⁴ Der soziale Status der Maler war besonders in landwirtschaftlichen Regionen niedrig.⁵ Auftraggeber mit höherem sozialen Status hätten demnach die Erwähnung der Maler in der Stifterinschrift nicht erlaubt. Diese Schlussfolgerung basierte auf dem Umstand, dass in fast keiner der großen paläologischen Stiftungen die Namen der Maler in der Stifterinschrift genannt werden, was nur diesen höher gestellten Stiftern vorbehalten war. Die berühmten Maler Michael und Eutychios Astrapas beispielsweise, die 1294/5 die Fresken der Gottesmutter Peribleptos in Ochrid ausführten, unterschreiben dort und auch in ihrem letzten bekannten Werk in Staro Nagoričino (1317/8) immer an unscheinbaren Stellen, wie auf der Klinge eines Schwerts oder auf der Kleidung von Militärheiligen.⁶ Dagegen wird Georgios Kalliergis, ebenfalls einer der berühmtesten Maler des 14. Jhs., in der Stifterinschrift der Anastasis-Kirche in Veroia (1315) erwähnt.⁷ Solche Ausnahmen wurden als Versuch der Auftraggeber interpretiert, ihre Stiftung durch die Bekanntheit der Maler aufzuwerten.⁸

Jedoch ist die Anonymität offensichtlich nicht nur darauf zurückzuführen, dass der Status der Maler viel niedriger war als der der Auftraggeber. Immerhin gehören die Kleriker zu den wichtigsten Mitgliedern innerhalb der lokalen Gesellschaft im Hinterland Kretas, trotzdem gibt es Stiftungen von Priestern, die die Maler erwähnen oder nicht. Jedenfalls ist das Signieren der Fresken im Allgemeinen selten, so dass sein Vorkommen, wie im Fall der Pagomenos-Werkstatt, als Zeichen des Selbstbewusstseins der Maler und eventuell als Reflexion ihrer Bekanntheit und Anerkennung angesehen werden kann. Dieses Selbstbewusstsein

¹ Dabei könnte es sich allerdings um Ioannes Pagomenos selbst handeln.

² T. VELMANS, Peinture et mentalité, à Byzance dans la seconde moitié du XIIe siècle, in: *Cahiers de civilisation médiévale* 22 (1979) 230. Zu den Malerinschriften in der spätbyzantinischen Zeit siehe N.B. DRANDAKIS, Ονόματα αγιογράφων σε ναούς της Μάνης, in: *Λακωνικά Σπουδαί* 7 (1983) 126–138; S. KALOPISSI-VERTI, Painters in Late Byzantine Society. The Evidence of Church Inscriptions, in: *CArch* 42 (1994) 139–158; Kalopissi-Verti, Zografoi; M. VASSILAKI, Από τον ανώνυμο Βυζαντινό καλλιτέχνη στον επώνυμο Κρητικό ζωγράφο του 15ου αιώνα, in: Vassilaki, *Portraits*, 161–201.

³ Kalopissi-Verti, Zografoi, 142.

⁴ Kalopissi-Verti, Zografoi, 137–138.

⁵ Kalopissi-Verti, Zografoi, 154–155.

⁶ B. TODIC, Signatures des peintres Michel Astrapas et Eutychios: Fonction et signification, in: *Αφιέρωμα στη μνήμη του Σωτήρη Κίτσα*, Thessaloniki 2002, 643–662. Für diese und weitere Beispiele siehe Kalopissi-Verti, Zografoi, 122–130, 142ff.

⁷ Pelekanidis, Kalliergis, 7–12.

⁸ Kalopissi-Verti, Zografoi, 144–145.

resultiert eventuell aus der fast monopolartigen Stellung der Pagomenos-Werkstatt in der Eparchie Selino in der ersten Hälfte des 14. Jhs. oder unterstreicht sie eben. Auf Kreta erscheinen nach Schätzungen die meisten Malernamen der spätbyzantinischen Kunstlandschaft.⁹ Das Beispiel der so zahlreichen signierten Pagomenos-Kirchen kann nur mit dem Fall der Maler Michael und Eutychios Astrapas verglichen werden, die ihre Signatur ebenfalls in mehreren Kirchen hinterlassen haben.¹⁰ Das Signieren oder nicht eines Werkes sollte jedoch nicht nur auf die Auftraggeber zurückgeführt werden, sondern auch auf die Einstellung und die Gewohnheit der Werkstatt selbst. Bei wechselnden Auftraggebern signiert die anonyme Werkstatt von Kakodiki kein einziges Mal, bei ebenso wechselnden Auftraggebern unterschreibt Pagomenos jedes Mal.¹¹ Es bleibt daher fraglich, ob die Signierung der Werke mit der sozialen Stellung des Malers oder seiner Berühmtheit zusammenhängt, oder ob sie den Gewohnheiten der Schaffenszeit oder sogar des Westens folgt.¹² Pagomenos unterschreibt bereits sein erstes Werk in Komitades, bevor er „berühmt“ geworden ist.

Umfang und Wirkung bzw. Rahmen der geographischen und zeitlichen Aktivität der beiden untersuchten Werkstätten differieren ebenfalls von einander. Die Werkstatt des Pagomenos war in der ersten Hälfte des 14. Jhs. nur im Nomos Chania aktiv, in den Eparchien Sfakia, Apokoronas, Kissamos und Selino (s. Karte 2). Die anonyme Werkstatt arbeitete anschließend in der zweiten Hälfte des 14. Jhs. im Nomos Chania (Eparchie Selino) und im Nomos Rethymnon (Eparchien Rethymnon, Mylopotamos und Hagios Basileios). Für beide ist Mobilität zu konstatieren, was gleichzeitig bedeutet, dass die Maler sich frei bewegen konnten, also *franchi* waren. Die Pagomenos-Werkstatt führte teilweise oder vollständig rund 30 Freskenprogramme aus, die größte bekannte Gruppe von Kirchendekorationen der byzantinischen Zeit überhaupt. Dagegen können der anonymen Werkstatt derzeit lediglich sechs Ausstattungszugewiesen werden. Beide scheinen jedoch eine lokale Wirkung gehabt zu haben. Einer der zwei Hauptmaler der 1362 ausgemalten Kirche der Hagia Paraskevi in Trachiniakos steht eindeutig unter dem Einfluss des pagomenischen Stils. Ebenso könnten die engen ikonographischen und stilistischen Affinitäten zwischen den Werken der anonymen Werkstatt und einigen Fresken im Nomos Rethymnon als Beleg für die Wirkung dieser Werkstatt angesehen werden.

Informationen über die **Struktur und Organisation** der Malereiwerkstätten im 14. Jh. gibt es kaum. Erst im 16. Jh. organisierten sich die Maler in der Hauptstadt Candia zu einer Berufsgenossenschaft.¹³ Die durchgeführte Werkstattanalyse eröffnet also einen authentischen Einblick in Organisation und Struktur der Malereiwerkstätten im Hinterland des 14. Jhs., die auch die meisten kretischen Kirchen dekorierten. In dieser Hinsicht können die beiden Werkstätten hier nur bedingt miteinander verglichen werden, denn das Werk der Pagomenos-Werkstatt ist viel umfangreicher und lässt sich über eine längere Zeit verfolgen.

Der Meister der ersten Werkstatt war Ioannes Pagomenos, der in den ersten sechs signierten Kirchen als einziger Maler genannt wird. Vermutlich lernte er seinen Beruf bei den Malern Veneris, mit denen er auch die Nikolaoskirche in Moni ausmalte. In der Folgezeit tritt Pagomenos unabhängig von den Veneris als selbstständiger Meister und Werkstattleiter auf. Nur im letzten signierten Bildprogramm, in der Georgskirche in Prodromi (1337/8), wird in der Stifterinschrift nach Pagomenos auch ein Nikolaos erwähnt, der interessanterweise den wichtigsten Teil dieser Kirche, das Bema ausmalte. Der einzige weitere Mitarbeiter, den wir namentlich kennen, ist, wenn es sich nicht um Pagomenos selbst handelt, Ioakeim, der die Panagia-Kirche in Prodromi ausmalte. Für die anderen, anonymen Maler der Werkstatt, die mehr oder weniger leicht erkennbar sind, ist anzunehmen, dass sie zumindest am Anfang Lehrlinge waren, danach vielleicht feste Mitarbeiter, wobei nicht alle in jeder Kirche erscheinen. Die Schüler/Mitarbeiter des Pagomenos übernahmen offensichtlich die Werkstatt nach seinem Rückzug oder Tod und führten das Unternehmen weiter, ohne dass entschei-

⁹ 22% der Stifterinschriften Kretas erwähnen Malernamen gegenüber 10% in den anderen byzantinischen Regionen; siehe Kalopissi-Verti, *Zografoi*, 145.

¹⁰ Wie Mouriki, *Stylistic trends*, 26 bei der Diskussion über die Astrapas feststellte, ist die Existenz einer Reihe von Monumenten, die vom gleichen Maler ausgeführt wurden und sicher datiert sind, ein seltenes Phänomen in der byzantinischen Kunst.

¹¹ Ein Rätsel bleibt weiterhin die Inschrift von Kavalariana, in der Ioannes Pagomenos nur mit dem Vornamen unterschreibt. Das ω , das in der nächsten Zeile nach einem freigelassenen Raum folgt, scheint nicht Teil des Nachnamens zu sein, dieser Teil der Inschrift ist jedenfalls problematisch. Eine Untersuchung der Inschrift mit UV-Licht könnte Klarheit darüber bringen. In den anderen Kirchen fehlen die Stifterinschriften vollständig oder sind nur fragmentarisch erhalten.

¹² Siehe dazu Vassilaki, *Portraits*.

¹³ M. KONSTANTOUDAKI-KITROMILIDOU, *Ειδήσεις για τη συντεχνία των ζωγράφων του Χάνδακα τον 16ο αιώνα, Πεπραγμένα του Δ' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου*, Bd. 2, Athen 1981, 123–145; Bolanakis, *Kirche*, 150–151.

den werden kann, wann und wie dies geschah. Wenn Ioakeim tatsächlich ein Mitarbeiter des Pagomenos war, kann nicht bestimmt werden, wann er als Mitarbeiter innerhalb der frühen Kirchenprogramme, die die Werkstatt ausführte, zum ersten Mal auftritt. Das gleiche gilt für Nikolaos, der plötzlich in den 1330er Jahren erscheint, ohne im frühen Werk erkennbare Spuren hinterlassen zu haben. Die Rolle des Nikolaos, der von den anderen Malern stilistisch erheblich differiert und auch als allein arbeitender Maler erscheint, erlaubt die Vermutung, dass er eventuell mit Ioannes Pagomenos verwandt war. Wie manchen Inschriften zu entnehmen ist, wurden Malereiwerkstätten auf Familienbasis geführt.¹⁴ Eine Verwandtschaft belegen jedoch auf Kreta die Stifterinschriften äußerst selten, wie im Fall der bereits erwähnten Maler Theodoros Daniel Veneris und seines Neffen Michael Veneris oder im Fall des Manuel und Ioannes Phokas, die in der zweiten Hälfte des 15. Jhs. in Ostkreta aktiv waren.¹⁵

Auch für die anonyme Werkstatt wurde festgestellt, dass in jeder Kirche mindestens zwei Maler arbeiten, und es kann ein ähnliches Verhältnis der Maler untereinander konstatiert werden. Einer der Maler in Platanos (1372/3) taucht in Akoumia (1389) auf, wobei sich sein Zuständigkeitsbereich dort erweitert hat. Er übernimmt also im Laufe der Zeit innerhalb der Werkstatt mehr Verantwortung. Für beide Werkstätten kann eine Spezialisierung der Maler auf bestimmte Bildthemen postuliert werden. Die immer wieder beobachteten Unterschiede in der Malweise der Heiligen an den Wänden und der szenischen Darstellungen im Tonnengewölbe sind vermutlich darauf zurückzuführen.¹⁶ Andererseits wurde beobachtet, dass auch innerhalb einer einzigen Szene zwei Maler zusammenarbeiten können.¹⁷ Die Verteilung der Arbeit bleibt also nicht konstant. Jeder neue Auftrag stellte die Werkstatt vor eine neue Situation, die mit den verfügbaren Mitteln bewältigt werden musste. Das betrifft auch die vorhandenen Mitarbeiter, deren Anzahl und eventuell Verfügbarkeit oder Notwendigkeit nicht stabil waren. Bei den Lehrlingen¹⁸ kann nicht festgestellt werden, ob alle übernommen wurden, ihre Lehre zu Ende führten¹⁹ oder nach Ablauf ihrer Lehre selbständig oder als Mitarbeiter anderer Werkstätten arbeiteten. Die Verhältnisse der Maler untereinander erweisen sich also als ziemlich kompliziert und wechselhaft bzw. reicht der an sich schon außergewöhnliche Denkmälerbestand für solche weit reichenden Aussagen nicht aus.

Die **Arbeitsweise** in den beiden Werkstätten weist sowohl Berührungspunkte als auch Unterschiede auf. In Bildprogramm, Ikonographie und Stil an sich überwiegen die Unterschiede. Ähnlich ist aber die Art und Weise, wie von Kirche zu Kirche verfahren und wie das vorhandene Repertoire eingesetzt wird.

Jede Werkstatt hat bei der Zusammenstellung des Bildprogramms bestimmte Vorlieben und andere Schwerpunktsetzungen. Spielen beispielsweise bei der Pagomenos-Werkstatt eschatologische Themen kaum eine Rolle, stehen diese bei der anonymen Werkstatt im Mittelpunkt. Bei beiden ist jedoch festzustellen, dass sie werkstattsspezifische Bildthemen benutzen, die als Kriterium für die Zuschreibungsfrage dienen können.

Meistens unterscheidet sich auch die Ikonographie der beiden Werkstätten, jedoch konnte für beide beobachtet werden, dass sich ihre Ikonographie von Kirche zu Kirche verändern kann: neben der Verwendung identischer Bildtypen sind auch völlig unterschiedliche ikonographische Varianten in Gebrauch. Beide Werkstätten sind mit den paläologischen Bildtypen vertraut. Als wichtiger Unterschied ist das Fehlen westlicher Einflüsse in der Ikonographie der Pagomenos-Werkstatt zu nennen, während in manchen Kirchen der anonymen Werkstatt ein solcher Einfluss in Details erkennbar ist. Beide Werkstätten berücksichtigen ferner die architektonischen Begebenheiten, die die Ikonographie beeinflussen können.

¹⁴ Kalopissi-Verti, Zografoi, 149–151 mit Beispielen von familienbetriebenen Malereiwerkstätten.

¹⁵ Zu diesen Malern siehe Gouma-Peterson, Manuel and John Phokas; Kalopissi-Verti, Zografoi, 150.

¹⁶ Dieses Phänomen wurde auch in vielen außerkretischen Denkmälern beobachtet, beispielsweise in der Olympiotissa in Elason und in Arilje (1296); siehe Mouriki, Stylistic trends, 15.

¹⁷ Die stilistische Divergenz innerhalb einer Werkstatt spricht auch kurz Mouriki, Stylistic trends, 8 bei der Besprechung der Mosaiken der Apostelkirche in Thessaloniki und der Kariye Camii in Konstantinopel an, die vermutlich von der gleichen Werkstatt ausgeführt wurden.

¹⁸ Die erhaltenen Ausbildungsverträge betreffen überwiegend Ikonenmaler späterer Jahrhunderte in Candia. Den Ausbildungsverträgen ist zu entnehmen, dass eine Lehre je nach Beruf ein bis zehn Jahre dauerte. Der Lehrling wohnte bei seinem Lehrer, der nach Ende der Lehre verpflichtet war, dem Schüler die ersten Arbeitswerkzeuge zu schenken; siehe Cattapan, Nuovi elenchi, 216–225; Kalopissi-Verti, Zografoi, 152 mit der älteren Literatur.

¹⁹ So kann vielleicht erklärt werden, dass manche Maler, wie derjenige, der die östliche Seite des Steintemplons in Sarakina ausmalte, nur in einer Kirche erkennbar werden und dann in keiner anderen mehr.

Ähnlich verhält es sich mit dem Stil. Die gesamte Produktion der Pagomenos-Werkstatt bleibt in stilistischer Hinsicht grundsätzlich linear, auch wenn in manchen Kirchen Versuche herausgestellt wurden, die paläologische Malweise zu imitieren. Trotz offensichtlicher Kenntnis der paläologischen Vorbilder bleibt der Stil der Pagomenos-Werkstatt insgesamt betrachtet konservativ und in der kretischen Kunst des vorangehenden Jahrhunderts verhaftet. Dies ist m.E. als bewusste Distanzierung zu werten und nicht als Zeichen von Unfähigkeit. Von Kirche zu Kirche sind aber innerhalb dieses linearen Stils erhebliche Schwankungen zu konstatieren, die nicht mit einer geradlinigen Stilentwicklung erklärt werden können. Der Stil der anonymen Werkstatt andererseits kombiniert malerische und lineare Mittel, die einer expressiven, anticlassischen Ausprägung untergeordnet sind. Ihre Fresken erweisen sich als modern und folgen einer aktuellen Tendenz des paläologischen Stils. Auch hinsichtlich der Bildkompositionen gibt es wenige Berührungspunkte, die Szenen der anonymen Werkstatt fallen durch ihre Vielfigurigkeit auf. Die Rolle der Architekturen ist in beiden Werkstätten ähnlich, völlig unterschiedlich sind dagegen die Gestaltungsprinzipien und die Rolle der Landschaftselemente. Während sie in der Pagomenos-Werkstatt durch ihre stark geometrisierenden, spitzwinkligen Gipfel auffallen, spielen die stufenförmigen Landschaftselemente in der anonymen Werkstatt eine untergeordnete Rolle. Damit entfernt sich die Werkstatt der Erzenkelkirche in Kakodiki stilistisch von der Pagomenos-Werkstatt, die offensichtlich keinen Einfluss auf sie ausgeübt hat. Zudem sind die stilistischen Schwankungen hier nicht so auffallend.

Auch wenn das Gesamtwerk der beiden Werkstätten differiert, sind die Prinzipien ihrer Arbeitsweise ähnlich. Sie offenbart Inkonsistenzen. Gleichzeitig treten jedoch auch Konstanten auf, die für die jeweilige Werkstatt typisch sind. Diesen ist besonderes Gewicht beizumessen, wenn sie nur in Zusammenhang mit der jeweiligen Werkstatt erscheinen. Das Isolieren solcher werkstattsspezifischer Elemente und Eigentümlichkeiten kann der Erkennung der Zusammengehörigkeit einer Kirchengruppe und der Zuschreibung weiterer Kirchen an die Werkstatt dienen. Dabei sollten aus methodischen Gründen die Besonderheiten in allen Aspekten untersucht und berücksichtigt werden, d.h. in Bildprogramm, Ikonographie und Stil, denn das Vorkommen einer Besonderheit aus nur einem Bereich reicht für eine sichere Zuschreibung nicht aus. Eine große Rolle spielt dabei ferner der physiognomische Typus der figürlichen Darstellungen, der wie eine Art Signatur fungiert und den Fresken eines Malers einen hohen Wiedererkennungswert verleiht. Die durchgeführten Werkstattanalysen haben also den methodischen Vorteil, dass sie Kriterien liefern können, die bei der Untersuchung weiterer Freskenprogramme und Werkstätten angewandt werden können. Die Benutzung mehrerer werkstattsspezifischer Elemente ist ein Hinweis für die Zuschreibung eines Ausstattungsprogramms an eine bestimmte Werkstatt, umgekehrt ist allein die Abweichung in vereinzelt Punkten noch kein Kriterium für eine Nicht-Zuschreibung, denn Stil und Ikonographie können, wie das signierte Werk des Pagomenos gezeigt hat, nachweislich von Kirche zu Kirche stark abweichen. In dieser Hinsicht erweist sich die vorliegende Untersuchung auch als methodische Fallstudie, die das Spektrum möglicher Grade von Analogien und Differenzen abschätzen lehrt.

Die Werkstattanalysen konnten bis zu einem gewissen Grad die **Wechselbeziehungen zwischen Auftraggebern und Malern** beleuchten, deren Untersuchung auch Erkenntnisse zu ihrem sozialen und kulturellen Niveau erbringen können.²⁰ Dieses methodische Vorgehen ist besonders aufschlussreich, wenn es darum geht zu rekonstruieren, inwieweit die innerliche und äußerliche Gestaltung eines Ausstattungsprogramms ein Produkt der Künstler oder der Auftraggeber war, und inwiefern letztere die Ausgestaltung bestimmen bzw. in welchen Fällen Stifter eingreifen konnten.²¹

²⁰ Zu diesem Thema gibt es überwiegend Untersuchungen bezüglich früherer Zeitperioden oder aristokratischer und kaiserlicher Stiftungen; siehe P. ASIMAKOPOULOU-ATZAKA, Οι δωρητές στις ελληνικές αφιερωματικές επιγραφές του ελληνικού κράτους στην όψιμη αρχαιότητα, in: Αρμός. Τιμητικός τόμος στον Καθηγητή Ν.Κ. Μουτσόπουλο, Bd. 1, Thessaloniki 1990, 227–267; M. PANAYIOTIDI, The Character of the Monumental Painting in the Tenth Century. The Question of Patronage, in: Κωνσταντίνος Ζ' ο Πορφυρογέννητος και η εποχή του. Β' Διεθνή Βυζαντινολογική Συνάντηση, Athen 1989, 285–331; R. CORMACK, Aristocratic Patronage of the Arts in the 11th- and 12th-Century Byzantium, M. ANGOLD (Hrsg.), The Byzantine Aristocracy IX to XIII Centuries, BAR International Series, Oxford 1984, 158–172; A. CUTLER, Art in Byzantine Society: Motive Forces of Byzantine Patronage, in: XVI Internationaler Byzantinistenkongress, Akten I/2, Wien 1981 = JÖB 31,2 (1981) 759–787; Kalo-pissi-Verti, Inscriptions; sehr ergiebig der Beitrag von Panayiotidi, To provlima.

²¹ Solche systematisch durchgeführten Untersuchungen fehlen noch. Ausnahme ist der Beitrag von Panayiotidi, To provlima, der allerdings nicht auf einer so breiten Basis durchgeführt wurde.

Das siebte Konzil von Nikäa (787) erklärt unmissverständlich, dass die Domäne des Malers nur seine Kunst sein muss, während die Verteilung der Szenen, also die Zusammensetzung des Bildprogramms, nur von den Heiligen Vätern, die die Kirchen errichten, bestimmt werden kann.²² Es handelt sich also um drei Personenkreise, die die Ausstattung einer Kirche mitbestimmen konnten, nämlich die Priester, die in der jeweiligen Kirche die Liturgie feierten, die Maler und die Stifter. Manchmal sind die Personen dieser Kategorien identisch. Bei Stiftungen von Priestern oder bei Kollektivstiftungen, bei denen Priester beteiligt waren, ist anzunehmen, dass der Priester das Bildprogramm mit dem Werkstattleiter plante. Wenn kein Priester unter den Stiftern vorhanden war, hat diese Aufgabe vermutlich der Priester, der in der Kirche die Liturgie feierte, übernommen. Mit Sicherheit wurden vor Beginn der Arbeiten der Inhalt und die Zusammensetzung des Bildprogramms besprochen und eventuell schriftlich festgehalten.²³ Inwieweit Stifter, die keine Kleriker waren, in Aspekte wie die Verteilung der Szenen im Raum, die Gliederung und den Aufbau des Bildprogramms und das Aussehen der Malereien eingreifen konnten, ist nicht einfach zu bestimmen.

Bei der Gestaltung des Bildprogramms gab es feste Regeln, die von allen Seiten respektiert und nicht geändert wurden.²⁴ Die seltenen Fälle, in denen solche festen Regeln des Bildprogramms verlassen wurden, könnten als Eingreifen der zuständigen Priester angesehen werden. Wenn sich solche Ausnahmen jedoch innerhalb des Werkes einer Werkstatt wiederholen, dann ist es wahrscheinlicher, dass diese auffälligen Elemente der Werkstatt und nicht unterschiedlichen Priestern oder Stiftern der Kirchen zuzuschreiben sind, da sie offensichtlich zur Werkstatttradition gehören. Dies ist z.B. der Fall beim Erzengel Michael, der in den Apsiden von Sarakina und auch Koustogerako erscheint (Abb. 84, 91), den einzigen Ausnahmen auf Kreta, in denen als Apsisthema Michael erscheint anstelle eines der Standardthemen Pantokrator, Platytera oder Deesis. Es ist natürlich nicht auszuschließen, dass nicht Pagomenos, sondern der Priester der zuerst ausgemalten Kirche die Idee hatte, den Erzengel als Apsisthema zu benutzen, und dass der Maler dann in der nächsten Kirche das Thema nach Absprache mit den dort Verantwortlichen übernahm. Klarer ist der Fall der Kirchenväterliturgie in der Pagomenos-Werkstatt, bei der entgegen der kretischen Tradition ausnahmslos Basileios links und Johannes Chrysostomos rechts des Altars abgebildet werden. Bei so vielen unterschiedlichen Stiftungen beweist die Konstanz, mit der diese Anordnung wiederholt wird, dass sie auf den Maler zurückzuführen ist. Dies gilt für alle werkstattspezifischen Themen, die im Laufe der Untersuchung herausgearbeitet wurden.

Problematischer bzw. eigens zu behandeln sind Darstellungen, die direkt mit Priestern und/oder Stiftern zu tun haben. Dies ist beispielsweise der Fall beim Bild des *Unwürdigen Priesters*, der in Hagia Trias und in der Erzengelkirche in Kakodiki erscheint (Abb. 186–187). Die erste Kirche wurde von einer einzigen Familie gestiftet, die zweite war eine Kollektivstiftung. Vermutlich stammte die Idee zu diesem Thema vom Priester der Erzengelkirche in Kakodiki, der in der Darstellung selbst abgebildet ist, und der vermutlich mit dem Kleriker zu identifizieren ist, der erneut links des Kirchenpatrons abgebildet ist (Abb. 229). Da er nicht als erster oder einziger Stifter genannt wird, handelt es sich vermutlich um den Priester, der in der Kirche die Liturgie feierte. Der Maler könnte das Thema dann in der Hagia Trias-Kirche übernommen haben. Daraus würde sich auch eine zeitliche Abfolge für die beiden Kirchen ergeben. Es ist aber gut möglich, dass das Thema dem Maler zuzuschreiben ist.

Das Eingreifen der Stifter ist eindeutig dort am besten fassbar, wo die Stifter, die in den hier untersuchten Kirchen meistens Priester oder Priesterfamilien sind, selbst dargestellt werden.²⁵ Hervorragende Beispiele dafür bieten die Stifterporträts in der Panagia-Kirche in Kakodiki und den anderen zum Vergleich herangezogenen Darstellungen. Wie bereits erwähnt, sorgten die Priester nicht nur dafür, dass sie im Bildprogramm erscheinen, sondern auch, dass ihnen der repräsentativste Platz im Kirchenraum zugeteilt ist. Die Interventi-

²² C. MANGO, *The Art of the Byzantine Empire 312–1453*, Toronto 1986, 172.

²³ Solche Verträge zwischen Malern und Auftraggebern haben sich nur aus Kreta erhalten; siehe Cattapan, *Nuovi elenchi*, 226–232; M. KONSTANTOUDAKI-KITROMILIDOU, *Οι κρητικοί ζωγράφοι και το κοινό τους. Η αντιμετώπιση της τέχνης τους στη Βενετοκρατία*, in: *KretChron* 26 (1986) 246–261. Auch diese Dokumente betreffen fast ausschließlich Ikonenmaler der Region um die Hauptstadt Candia.

²⁴ Wie Papadopoulos, *Panagia Chalkeon*, 29 feststellt, wurden spezielle Wünsche der Auftraggeber nur dann berücksichtigt, wenn sie die hierarchische Ordnung des Bildprogramms nicht störten.

²⁵ Zu soziologischen Aspekten des Themas siehe S. TOMEKOVIC-REGGIANI, *Portraits et structures sociales au XIIe siècle. Un aspect du problème: le portrait laïque*, in: *Actes du XVe Congrès International d'Études Byzantines*, Athen 1976, II B (1981) 823–836.

on von Stiftern, die keine Priester waren, lässt sich am beeindruckendsten in der Erzengelkirche in Kavalariana beobachten. Dort nehmen den zentralen Platz in der Kirche 14 Stifter ein, die in zwei Gruppen geteilt einander gegenüberstehen, und zwar unterhalb der Erzengel, die sie segnen.²⁶ Die einzigartige Darstellung in der Georgskirche in Komitades, in der zwei Stifter zu Seiten der Panagia Paraklesis und des stehenden Christus knien, während über ihnen die Personifikation der Weisheit Gottes erscheint, ist auf einen speziellen Wunsch der Stifter zurückzuführen.²⁷ Vermutlich werden sie den Maler dafür extra bezahlt haben, um auf eine besondere Art und Weise in der Kirche verewigt zu sein und für ihr persönliches Heil zu beten. Ob jedoch tatsächlich die Komposition auf die Inspiration der Stifter zurückgeht, ist unklar. Die Hagia Sophia jedenfalls ist, wie gezeigt werden konnte, ein werkstattspezifisches Thema.

Eine besondere und seltene Art und Weise der Mitbestimmung der Freskenausführung bietet die Panagia in Alikampos (1315/6). Außer den Stiftern, die auf übliche Art und Weise an den Wänden angebracht sind,²⁸ ließ sich eine unbekannte junge Frau direkt in die Taufszene einbinden (Abb. 37).²⁹ Sie ist kniend in Deesis-Haltung am linken Ufer abgebildet. Das Eindringen dieser Figur in die Taufszene ist natürlich auf diese Person oder ihre Eltern zurückzuführen, die mit diesem Bild ein Denkmal ihrer Frömmigkeit setzen wollten. Es ist sehr wahrscheinlich, dass es sich dabei um eine neu getaufte junge Frau handelt.

Die Rolle der Stifter kann ansonsten für die Ikonographie als gering eingestuft werden: bestimmte Themen, die von der byzantinischen Bildtradition vorgeschrieben waren, wie beispielsweise die Ikonographie der Kirchenväter, brauchte man gewiss nicht zu diskutieren, auch nicht darüber, wie z.B. die Verkündigung an der Ostwand angebracht werden sollte. Gewisse tradierte Elemente standen außer Diskussion und wurden von allen beteiligten Seiten als selbstverständlich empfunden. Die verschiedenen Bildtypen, die bei den Freskenprogrammen einer Werkstatt benutzt wurden, belegen das umfangreiche Repertoire, das jeder Werkstatt zur Verfügung stand. Dieses Repertoire blieb vermutlich im Laufe der Zeit nicht unverändert, die Maler kamen vielleicht in den Besitz neuer Vorlagen, mit denen sie ihren Vorrat erweiterten. Bei einem Auftrag werden die Maler den Auftraggebern etwas aus ihrem Repertoire vorgeschlagen haben und die Auftraggeber entschieden sich dann für die eine oder andere Variante.

Dass die Stifter einen Einfluss auf die stilistische Ausführung der Fresken nahmen, ist unwahrscheinlich. Informationen dieser Art gibt es für spätere Jahrhunderte und für die Gattung der Ikonenmalerei. Nach einem berühmten Dokument aus dem Jahr 1499 bestellten Giorgio Basejo aus Venedig und Petros Varsamas aus Peloponnes bei drei kretischen Malern in Candia 700 Ikonen der Gottesmutter, die innerhalb von 40 Tagen (!) hergestellt werden sollten. Dabei verlangten die Auftraggeber, dass ein Teil dieser Ikonen *in forma greca*, der andere *in forma a la latina* sein sollte.³⁰ Die gut organisierten Maleriewerkstätten in Candia des 15. Jhs. waren also in der Lage, ihre Malweise an die Bedürfnisse der Kundschaft anzupassen. Eine solche Vorgehensweise kann für das 14. Jh. im Inselinneren nicht nachgewiesen werden. Es ist jedoch unwahrscheinlich, dass z.B. die ausnahmsweise intensive Auseinandersetzung von Ioannes Pagomenos mit dem paläologischen Stil in der Georgskirche in Anydroi durch einen Stifterwunsch bedingt war. Dass die Auftraggeber der künstlerischen Freiheit hier Grenzen stellten, ist kaum anzunehmen. Außerdem scheinen stilistische Diskrepanzen innerhalb einer Kirche die Auftraggeber nicht gestört zu haben, wie die Beispiele zeigen, in denen Dekorationen in völlig unterschiedlichen Stilprägungen nebeneinander erscheinen.

Stifter haben demnach das Bildprogramm einer Kirche nur in einzelnen Elementen beeinflusst.³¹ Als wichtiger ist die Rolle der beteiligten Priester einzustufen, die vermutlich die Oberaufsicht hatten. Es zeichnet sich jedoch nach der Untersuchung beider Werkstätten eine gewisse Unabhängigkeit der Maler ab. Die Werkstätten, anonym oder nicht, haben oft ihr Themenrepertoire, ihre Vorlieben, ihren Stil und generell ihre

²⁶ Lymberopoulou, Kavalariana, 204–217, Abb. 28–29, 50–53.

²⁷ Tsamakda, Sophia, Abb. 1.

²⁸ Lymberopoulou, Kavalariana, Abb. 82–83.

²⁹ Lassithiotakis, Apokoronas, Abb. 148.

³⁰ Cattapan, Nuovi elenchi, 211–213, Nr. 6–8; Kazanaki-Lappa, Symvoli, 460–461, Nr. 7.

³¹ Es ist grundsätzlich zu unterscheiden zwischen Kirchen und privaten Grabkapellen, denen die Auftraggeber einen stärkeren persönlichen Charakter verleihen, wie beispielsweise im Fall des Parekklesion des Chora Klosters in Konstantinopel, wo Theodoros Metochites nicht nur die Verteilung der Szenen, sondern auch ihre ikonographische Ausgestaltung bestimmte; siehe Underwood, Kariye Djami, I, 192ff.

Gestaltungsprinzipien – ihr „Angebot“ – beibehalten und sozusagen durchgesetzt.³² Nur so kann das wiederholte Vorkommen von Eigentümlichkeiten erklärt werden. Diese wichtige Feststellung sollte vor voreiligen Urteilen zur Vorsicht mahnen. Bevor man also eine Abweichung in einem Ausstattungsprogramm als Stifterwunsch erklärt, gilt es nach Möglichkeit festzustellen, ob das Thema nicht zur Werkstatttradition gehört.

II. Künstlerische Tendenzen des 14. Jhs. auf Kreta: Bildprogramm, Ikonographie, Stil

Die kretischen Kirchengruppen, die im Laufe dieser Untersuchung besprochen wurden, decken chronologisch das ganze 14. Jahrhundert und geographisch hauptsächlich den südwestlichen Teil Kretas ab. Sie können jedoch nicht als repräsentativ für die sehr facettenreiche Kunst Kretas im 14. Jh. gelten. Die Varianten sind so zahlreich wie die Werkstätten selbst, und sogar innerhalb einer Werkstattgruppe bleibt die Kunstauffassung nicht immer konstant, wie wir gesehen haben. Es konnte jedoch herausgestellt werden, inwieweit lokale, außerkretische und westliche Traditionen auf zwei Werkstätten des 14. Jhs. eingewirkt haben und inwieweit die Kunst der jeweiligen Werkstatt sich von äußerlichen Einflüssen distanziert. Dadurch wird das Profil der kretischen Kunst geschärft und damit generell der Horizont der byzantinischen Kunst erheblich bereichert. Hier sollen die Ergebnisse der Untersuchung zu Bildprogramm, Ikonographie und Stil der Kunstproduktion Kretas im 14. Jh. zusammengefasst und bestimmte weiterführende Fragen angesprochen werden, in der Hoffnung, dass zukünftige Studien das Gesamtbild vervollständigen können.

Die große Mehrheit der kretischen Kirchen sind, wie die beiden Kirchen von Kakodiki, kleine Einraumkapellen. Vergleiche bezüglich des **Bildprogramms** können also generell nur zu architektonisch ähnlichen Kirchenräumen gemacht werden. Sowohl die Panagia- als auch die Erzengelkirche sind der kretischen Tradition verpflichtet, die bestimmten Regeln für die Verteilung der Darstellungen im Raum folgt. Diese Regeln resultieren aus der Häufigkeit, mit der bestimmte Themen an bestimmten Positionen erscheinen: fest liegen als Apsisthemen der Pantokrator, die Platytera oder die Deesis, ferner die Anbringung der Verkündigung zu Seiten der Apsiskalotte, der Kirchenväterliturgie im Apsisrund, der Diakone an der Ostwand, der Bischöfe an den Seitenwänden und der Himmelfahrt im Tonnengewölbe des Bemas. Im Naos nehmen christologische Szenen und der Patronatszyklus das Tonnengewölbe ein, Heilige werden an den Wänden platziert. Wenn das Bildprogramm einen Weltgerichtszyklus enthält, dann erscheint er im westlichen Teil der Kirche. An Gurtbögen schließlich erscheinen Propheten. Diese Bildanordnung entspricht im Allgemeinen der außerkretischen byzantinischen Tradition für einschiffige Kirchen, wobei hier erneut betont werden muss, dass das byzantinische Bildprogramm viele regionale Unterschiede aufweist, die noch nicht umfassend beleuchtet wurden.

Darüber hinaus hält die kretische Kunst eine Reihe von Besonderheiten bereit, von welchen einige auch in den beiden Kirchen von Kakodiki auftreten. In der Panagia-Kirche waren dies vor allem die Platzierung der Koimesis im Tonnengewölbe des Naos als Teil des Patronatszyklus, die Verdoppelung der Diakone an der Ostwand bzw. die Anbringung des Hl. Eleutherios an dieser Stelle, die Auslassung von Szenen aus dem Jüngsten Gericht und die Aufnahme der Hagia Sophia ins Bildprogramm. Angesichts des sehr reduzierten Festbildzyklus und der kleinen Masse der Kirche springt ferner die große Anzahl an Stifterdarstellungen ins Auge. Die meisten dieser Elemente sind zugleich für die kretische Tradition selten und haben sich durch die vergleichende Untersuchung als werkstattsspezifisch erwiesen. Die Pagomenos-Werkstatt, deren Bildprogramme hier nur teilweise untersucht und miteinander verglichen werden konnten, tendiert zu Abweichungen gegenüber dem typischen kretischen Bildprogramm bzw. zu Innovationen. Dazu zählen z.B. die konstante Vertauschung der Position der Kirchenväter Basileios und Johannes Chrysostomos in der Darstellung der Kirchenväterliturgie, das Fehlen der Himmelfahrt in einigen der Pagomenos-Kirchen, die ungewöhnliche Platzierung von Themen des Weltgerichts, in den seltenen Fällen, in denen sie auftreten, die Vorliebe für das Thema der thronenden Maria mit Kind, die Darstellung der atypischen Deesis oder die Darstellung des Erzengels Michael als Apsisbild.

Das Bildprogramm der Erzengelkirche in Kakodiki weist eine Reihe von Themen auf, die in den kretischen Bildprogrammen selten enthalten sind, wie die Darstellung des *Unwürdigen Priesters*, den Adventus

³² Michael und Eutychios Astrapas durften in der Stifterinschrift nicht erwähnt werden, haben aber erreicht, dass ihre Namensheiligen im Bildprogramm der Peribleptos in Ochrid aufgenommen sind; siehe dazu Panayiotidi, To provlima, 100, Anm. 54.

Domini, die Parabel der Zehn Jungfrauen, die Vision des Petrus von Alexandrien, das Opfer Abrahams, den Hl. Makarios, den Kindermord und die Flucht nach Ägypten. Die meisten dieser Themen sind auch typisch für die anonyme Werkstatt, sie erscheinen jedoch gelegentlich vereinzelt auch bei anderen kretischen Werkstätten. Auffällig ist zudem für die meisten Kirchen der Werkstatt die Platzierung christologischer Szenen im Bema und der Beginn des christologischen Zyklus mit dem Tempelgang Mariens, der ebenfalls im Bema platziert wird.

Es gibt demnach kretische Besonderheiten, die nur in Verbindung mit bestimmten Werkstätten vorkommen. Darüber hinaus enthält das kretische Bildprogramm unabhängig von der Werkstatttradition einige Elemente, die in der byzantinischen Kunst nicht oder nicht so verbreitet sind. Die Darstellung des Adventus findet in der spätbyzantinischen Kunst keine Parallelen außerhalb Kretas. Die eben erwähnte Darbringung Mariens im Tempel wird auf Kreta viel häufiger im Bema angebracht, wie auch christologische Bilder (außer der Himmelfahrt). Viel öfter als außerhalb Kretas erscheinen ferner Genesiszyklen auf Kreta, wie der in der Soter-Kirche in Akoumia (1389). Eine weitere Besonderheit ist die Darstellung von Strafszenen unabhängig vom Weltgericht. Ferner bietet das kretische Bildprogramm am häufigsten Reiterheilige und Bilder des Hl. Eleutherios. Eine große Rolle spielen lokale Heilige, wie die beliebten Zehn Märtyrer von Kreta oder die heiligen Bischöfe Titus von Kreta und Kyrillos von Kreta, die eben als Einzelfiguren nur in kretischen Kirchen vorkommen. Besonders hervorzuheben sind schließlich einige Patronatszyklen, wie beispielsweise der Zyklus des Hl. Isidoros von Chios in der Isidoroskirche in Kakodiki (1420/1), der einzige erhaltene Zyklus zum Martyrium dieses Heiligen in der byzantinischen Kunst.³³ Diese knappe Auflistung nur einiger der zahlreichen Besonderheiten der kretischen Bildprogramme unterstreicht die Notwendigkeit ihrer Untersuchung und verspricht eine erhebliche Bereicherung unserer Kenntnisse zum byzantinischen Bildprogramm.

Die **Ikonographie** der beiden Kirchen verrät die Vertrautheit mit den aktuellen paläologischen Tendenzen. So lassen sich in beiden Kirchen die meisten Darstellungen gut mit außerkretischen Beispielen vergleichen. Die Maler übernehmen dabei ganz aktuelle Erfindungen der paläologischen Zeit, bieten jedoch gleichzeitig zahlreiche abweichende Bildtypen, die der kretischen Tradition verpflichtet sind, oder eigenständige Kreationen, die sowohl von der kretischen als auch von der außerkretischen Tradition differieren und zur Werkstatttradition gehören bzw. werden. Dieser letzten Kategorie gehören in der Panagia-Kirche der bartlose Hl. Romanos, die atypische Deesis und die Stifterdarstellungen an. Die Hl. Sophia ist zwar ein Thema, das zum Repertoire der Werkstatt gehört und in mehreren Kirchen der Pagomenos-Gruppe vorkommt. Sie hat aber auch einige wenige Parallelen in anderen kretischen Kirchen, während sie in der byzantinischen Kunst außerhalb Kretas kaum vorkommt. Somit handelt es sich nicht nur um ein werkstattsspezifisches, sondern auch um ein fast ausschließlich auf Kreta anzutreffendes Thema. Schließlich hat die Darstellungsweise des Hl. Demetrios in der Panagia-Kirche weder lokale noch außerkretische Parallelen.

Noch deutlicher ist das eklektische Vorgehen der Maler in der Erzengelkirche in Kakodiki zu beobachten. Hier können unterschieden werden: a) Bildtypen, die der lokalen Tradition folgen (Pantokrator, Apostelkomunion, Kindermord und Flucht nach Ägypten, Taufszene, Beweinung Christi, Eroberung Jerichos, Adventus, Paradiesbild, Erde- und Meerespersonifikationen, Strafszenen, Parabel der Zehn Jungfrauen, Umarmung der Reiterheiligen, Stifterdarstellung); b) werkstattsspezifische Bildtypen (z.B. Lazaruserweckung); c) Bildtypen bzw. Bildthemen, die außerhalb Kretas unbekannt sind (*Unwürdiger Priester*, lokale Heilige); d) Bildtypen, die nur in der außerkretischen byzantinischen Kunst Parallelen haben (z.B. Hl. Kyriaki); e) Bildtypen, für die keine Parallelen weder innerhalb der Werkstatt, noch in der lokalen oder außerkretischen Tradition angeführt werden können (Frauen am Grab, Verrat, Wunder Ad Chonai); f) Bilder, die einen westlichen Einfluss aufweisen (Threnos, Lithos, Reliefnimbus des Erzengels Michael).

Allein die eingehende ikonographische Untersuchung zweier Kirchen ermöglicht also zu erkennen, wie viele verschiedene Anregungen von den kretischen Malern verarbeitet werden, wie traditionell und innovativ sie gleichzeitig sein können. Die kretische Kunst, die zahlreiche weitere ungewöhnliche Bildlösungen anzubieten hat, ist keinesfalls passiver Rezeptor von äußeren Einflüssen, sondern geht eigenständig und von Monument zu Monument unterschiedlich mit diesen Anregungen um und weist zudem einen hohen Grad an Unabhängigkeit auf.

³³ Maderakis, Kakodiki, 100–103, Taf. 45a–46a; Spatharakis, Dated Wall Paintings, 174–175, Abb. 154.

Der **Stil** der beiden Kirchen spiegelt zwei Richtungen der lokalen stilistischen Entwicklung des 14. Jhs. im Westen Kretas wieder. Der lineare Stil der Pagomenos-Werkstatt, in dem das Tastbare, Plastisch-Dreidimensionale fast ganz eliminiert ist, folgt der traditionellen Auffassung dieser Region in der ersten Hälfte des 14. Jhs. Wie bereits erwähnt, erreicht der paläologische Volumenstil Westkreta mit großer Verspätung erst in der Mitte des 14. Jhs., während die Kunst der Region bis zu diesem Zeitpunkt der Formsprache des vorangehenden Jahrhunderts treu bleibt. Die punktuelle Auseinandersetzung des Ioannes Pagomenos mit dem Paläologenstil beweist aber, dass er die paläologischen Stilpräferenzen kannte, sie jedoch in seinem Werk bewusst nicht einsetzte. Die traditionelle Haltung von Pagomenos steht im Gegensatz zur Kunstentwicklung in den anderen Regionen der Insel, in denen die Kunst bereits um 1300 auf die neuen Anregungen reagiert und die paläologischen Vorbilder in eine mehr oder weniger vereinfachte Version übersetzt. Dabei finden sich unterschiedliche Grade der Übernahme paläologischer Stilelemente bzw., da der paläologische Stil selbst nicht überall einheitlich war,³⁴ lässt sich die Übernahme der verschiedenen Ausdrucksformen dieses Paläologenstils beobachten, die mit einer gewissen Verspätung auf Kreta zutage treten: Es gibt also sowohl klassizistische Werke, als auch Werke des „schweren Stils“,³⁵ wie auch Werke, die nur Anklänge der aktuellen außerkretischen Stiltendenzen aufweisen. Diese Pluralität der Stilmodi Kretas, die die Diversität des Paläologenstils reflektiert, verdient eine intensivere Untersuchung der kretischen Monumenten als bisher in der Literatur geleistet³⁶ – auch deswegen, weil Kreta die größte Anzahl von Kirchen aus der ersten Hälfte des 14. Jhs. aufweist.³⁷

Der Friedensvertrag (*Pax Alexii Calergii*) von 1299 wird traditionell in der Literatur als Voraussetzung für das Eindringen des Paläologenstils auf Kreta betrachtet.³⁸ Ob die Rolle dieses Vertrags tatsächlich in dieser Hinsicht so gewichtig war, ist fraglich, denn bereits um 1300 entstehen Freskenprogramme, die eindeutig vom Volumenstil beeinflusst sind. Die Freiheiten und Privilegien, die Alexios Kallergis selbst und den Menschen in seinen Ländereien zugestanden wurden, erklären zudem nicht den Konservatismus des westlichen Teils Kretas mit der Dominanz der linearen Gestaltung bis in die Mitte des 14. Jhs.³⁹ Noch weniger können die traditionsverhafteten Kunstströmungen mit der politischen und angeblich auch kulturellen Isolation der Insel begründet werden.⁴⁰ Die künstlerischen Beziehungen zu verschiedenen Regionen der byzantinischen Kunstlandschaft im 14. Jh. sprechen dagegen.⁴¹ Die konservative Malerei des 13. Jhs. mag als Ergebnis der politischen Situation angesehen werden, die auch die Verspätung, mit der die neuen Anstöße verarbeitet werden, rechtfertigt. Es wurde ferner behauptet, das Festhalten an den traditionellen Formen im 13. Jh. trage einen nationalistischen Charakter.⁴² Traditionelle Ikonographie und Stil im 13. Jh. werden als Mittel zur

³⁴ Zur Vielfältigkeit des paläologischen Stils in der Zeit 1290–1325 siehe Mouriki, *Stylistic trends*; zum Problem der verschiedenen Schulen siehe Mouriki, *Stylistic trends*, 26–28; vgl. Chatzidakis, *Classicisme et tendances populaires*, 132ff.; Phaseneinteilung: O. DEMUS, *The Style of the Kariye Djami*, in: Underwood, *Kariye Djami, Studies*, 107–160; vgl. Ranoutsaki, *Potamies*, 149–152.

³⁵ Vgl. die bereits erwähnten Fresken der Johanneskirche in Garipas (Mylopotamos, 14. Jh.) und die Fresken des Naos der Hagia Anna in Anisarakí (1352) und die gleichzeitig entstandenen Fresken des Naos der Panagia in Skoudiana.

³⁶ Die einzige Arbeit darüber ist nach wie vor diejenige von Bissinger, *Kreta*, der jedoch nur etwa ein Viertel der kretischen Kirchen untersucht. Dabei wird oft nicht zwischen unterschiedlichen Malphasen oder Malerhänden unterschieden. Trotzdem und trotz des Fehlens einiger wichtiger Monumente sind die Hauptlinien der Entwicklung genannt. Für die künftige Forschung ist es notwendig, die regionalen Unterschiede und das Nebeneinander von verschiedenen Stilen klarer darzustellen und zu belegen. Außer im Band Bissingers hat die Literatur in allgemeinen Darstellungen des Stils des 14. Jhs. Kreta nur wenige Zeilen gewidmet; siehe z.B. Mouriki, *Stylistic Trends*, 23–24, die als einziges, „repräsentatives“ Werk für die Zeit zwischen 1290–1325 die Erzengelkirche in Archanes (1315/6) anführt und damit die vielfältige kretische Kunst dieser Zeit völlig missachtet. Der Grund ist allgemein die Beschäftigung mit Werken der großen Kunstzentren (Konstantinopel, Thessaloniki, Mistra) oder Kirchen, die der Kunst dieser Zentren enger folgen. Generell wird der ‚Provinz‘ eine Stagnation attestiert, Provinz ist zu einem Synonym für schlechte Qualität geworden, die ihrerseits auf den niedrigen sozialen und wirtschaftlichen Status der Stifter zurückgeführt wird; vgl. das abwertende Urteil von Mouriki, *Stylistic trends*, 20–21.

³⁷ Mouriki, *Stylistic trends*, 23 kannte allein rund 20 datierte kretische Kirchen, die aus den ersten drei Jahrzehnten des 14. Jhs. stammen.

³⁸ Borboudakis, *Kreta*, 571–572; Bissinger, *Kreta*, 63, 85, 111.

³⁹ Die von Bissinger, *Kreta*, 85 angeführte Entspannung der politischen Lage und die verbesserte wirtschaftliche Situation erklären m.E. das Phänomen nicht.

⁴⁰ Von einer solchen Isolation spricht Sucrow, *Pagomenos*, 117.

⁴¹ Zu den Beziehungen zwischen Kreta und Makedonien siehe Chatzidakis, *Rapports*; Xyngopoulos, *Schediasma*, 80–93.

⁴² Borboudakis, *Kreta*, 571.

Bewahrung der eigenen Tradition und Identität gegenüber der Bedrängnis durch die Venezianer angesehen.⁴³ Auch solche Erklärungsmodelle sind m.E. übertrieben, denn sie unterstellen den Künstlern, die offener für neue künstlerische Anregungen waren, und den Rezipienten dieser Kunst eine Haltung der Ablehnung der eigenen Tradition und Identität. Für die erste Hälfte des 14. Jhs. können die angeführten Gründe zumindest nicht so pauschal, wie sie vorgetragen wurden, gelten. Vielmehr sollte dem Kunstwillen des einzelnen Künstlers, seinen Vorlieben und Präferenzen eine größere Bedeutung beigemessen werden. Ioannes Pagomenos lernte vermutlich bei den Veneris, die ebenfalls in einem linearen Stil arbeiteten. Er setzt in seinen Werken das Gelernte um und experimentiert mit den neuen Strömungen, übernimmt nach Lust und Laune sozusagen paläologische Stilmittel, entscheidet sich jedoch ganz klar für die lineare Kunst. Diesem Verhalten eine bewusste nationalistische Absicht zuzuschreiben oder eine bewusste Abgrenzung von fremden Einflüssen, ist nicht nachvollziehbar.

Der expressive, antiklassische Stil der Erzengelkirche in Kakodiki und der Kirchen der gleichen Werkstatt, die in Chania und Rethymnon liegen, lässt sich auch in anderen kretischen Regionen nachweisen, vor allem aber im Nomos Rethymnon. Die Gruppe der Erzengelkirche präsentiert zum ersten Mal auf Kreta Werke, die Maderakis als expressionistisch und „fauvistisch“ bezeichnet.⁴⁴ Wiederum ist dieser Stil nicht repräsentativ für die ganze Kunst der Insel, sondern belegt nur eine ihrer vielen Ausdrucksformen. Bezeichnend ist jedoch, dass ihre stilistische Prägung eine ganz aktuelle Kunstauffassung des paläologischen Stils vertritt, der sich ähnlich vor allem im makedonischen Raum manifestiert. Die vergleichbaren Denkmäler um und in Ochrid datieren in den gleichen Zeitraum wie die der anonymen Werkstatt, während die Strahlkraft anderer Elemente der großen byzantinischen Kunstzentren (Konstantinopel, Thessaloniki) generell Kreta mit einer gewissen Verspätung und abgeschwächt erreichen.⁴⁵ Es stellt sich also die Frage, wie die äußeren Impulse nach Kreta gelangten bzw. auf welchem Weg die kretischen Künstler in Berührung mit den Stilendenzen der außerkretischen Regionen kamen.

Für professionelle Künstler, die in Werkstätten organisiert waren, ist anzunehmen, dass sie im 14. Jh. regelmäßig reisten.⁴⁶ Laut Cattapan sind die kretischen Maler auch außerhalb Kretas aktiv gewesen. Einige Dokumente belegen dies: die Maler Theodoros Greco und Nikodemos Kalogeros z.B. kehrten 1316 aus Negroponte (Euböia) zurück.⁴⁷ Der Maler Xenos Digenis stammte nachweislich aus Peloponnes.⁴⁸ Ferner mussten die Priester, von welchen einige Maler waren, sich außerhalb der Insel begeben, um konsekriert zu werden, vor allem nach Peloponnes. Beziehungen zwischen der kretischen Kunst und der Kunst von Mistra wurden immer wieder festgestellt, Millet und Cattapan nahmen sogar an, dass die Bilderzyklen von Mistra in großen Teilen Werke kretischer Maler waren.⁴⁹ Eine umfassende Untersuchung dieser Beziehungen steht jedoch noch aus.⁵⁰ Die Möglichkeiten, sich außerhalb der Insel aufzuhalten und in Berührung mit der Kunst anderer Regionen zu kommen, waren also vorhanden. Ferner gab es auch eine Bewegung in die entgegengesetzte Richtung. Für einige Werke wie die Fresken des Klosters Vrontisi (1420/30) wird angenommen, dass der Maler direkt aus Konstantinopel kam.⁵¹ In den venezianischen Dokumenten werden ferner Maler aus

⁴³ Bissinger, Kreta, 64.

⁴⁴ Maderakis, Platanos, 85.

⁴⁵ Chatzidakis, Essai, 74 führt dies u.a. auf das Verbot der Anwesenheit von orthodoxen Bischöfen und Vertretern des Patriarchats von Konstantinopel zurück, wodurch auch die künstlerischen Kontakte schwieriger wurden.

⁴⁶ Mouriki, Stylistic trends, 28.

⁴⁷ Cattapan, Nuovi documenti, 41; Cattapan, Nuovi elenchi, 231 mit weiteren Beispielen. Seine These, der Maler Georgios Kalliergis, der 1315 die Anastasiskirche in Veroia ausmalte, sei ein kretischer Maler gewesen, wird nicht mehr akzeptiert; vgl. Pelekanidis, Kalliergis, 8, der ihn für einen Maler aus Thessaloniki hält. Kalliergis bezeichnet sich selbst in der Stifterinschrift als den besten Maler von ganz Thessalien (Makedonien); Pelekanidis, Kalliergis, 9.

⁴⁸ Bissinger, Kreta, 216. Zu diesem Maler siehe M. VASSILAKI-MAVRAKAKI, Ο ζωγράφος Ξένος Διγενής και η εκκλησία των Αγίων Πατέρων στα Απάνω Φλώρια Σελίνου της Κρήτης, in: Πεπραγμένα του Δ' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου, Bd. II, Athen 1981, 550–570.

⁴⁹ Millet, Recherches, 676 ff.; Cattapan, Nuovi elenchi, 231.

⁵⁰ Mouriki, Stylistic trends, 20 stellte fest, dass die Kunst von Mistra in den ersten Jahrzehnten des 14. Jhs. nicht die Ausstrahlungskraft von Thessaloniki gehabt hatte und ihr lokaler Einfluss sehr begrenzt war. Dagegen betont Xyngopoulos, Schediasma, 31 die engen Beziehungen vor allem zwischen der Peribleptos und der kretischen Kunst in der zweiten Hälfte des 14. Jhs.

⁵¹ Siehe die Diskussion darüber bei Bissinger, Kreta, 129; vgl. Ranoutsaki, Brontisi, 254.

Konstantinopel genannt.⁵² Es gilt als sicher, dass geflohene Künstler – und darunter auch solche aus Konstantinopel – nach Kreta kamen.⁵³ Und auch unter den Menschen, die Venedig aus anderen griechischen Regionen nach Kreta transportieren ließ, waren möglicherweise Maler.⁵⁴ Schließlich hat eventuell die Buchmalerei eine Rolle in der Vermittlung von Vorbildern gespielt. Die kretischen Klöster waren nicht nur Bildungsträger, sondern auch Kunstzentren, in denen Bücher kopiert und illustriert wurden.⁵⁵

Die Ergebnisse zur künstlerischen Einordnung der hier untersuchten Kirchengruppen in die Kunst des 14. Jhs. soll ein Überblick zu den **Beziehungen der kretischen zur westlichen Kunst** abschließen. Das Einfließen westlicher Elemente in die kretische Wandmalerei ist durch die Anwesenheit der Venezianer auf Kreta historisch genügend begründet. Das venezianische Archiv informiert uns über eine Reihe von venezianischen Malern, die von Venedig nach Kreta übersiedelten und dort arbeiteten.⁵⁶ Die einheimischen Maler kannten vermutlich die Fresken, Ikonen und andere transportierbare Kunstwerke wie z.B. Altarretabel der lateinischen Kirchen, die auf der Insel errichtet wurden.⁵⁷ Ab dem 16. Jh., als die Ikonenmalerei die Wandmalerei vollständig ablöste, waren die kretischen Maler so vertraut mit der italienischen Kunst, dass sie je nach Auftrag Ikonen *alla maniera greca* oder *alla latina* anfertigten. Es ist die Zeit der sog. kretischen Renaissance. Bis zu diesem Zeitpunkt kann jedoch konstatiert werden, dass es auf Kreta keine hybride Kunst gab, und dass man von einer Synthese der westlichen mit der byzantinischen Kunst nicht sprechen kann.

Westliche Einflüsse sind in griechischen Regionen unter lateinischer Herrschaft oft zu beobachten, sie wurden jedoch noch nicht eingehend untersucht.⁵⁸ In Euboia fallen solche Einflüsse etwas stärker aus als in anderen Regionen.⁵⁹ Dieser Einfluss betrifft ikonographische Details und nicht den Stil der Fresken.⁶⁰ Das gleiche gilt auch für Kreta.⁶¹ Die Übernahmen in der Ikonographie reichen von einfachen, dekorativen Elementen bis zur Verwendung westlicher ikonographischer Bildtypen. Zu den einfachen, dekorativen Elementen, die aus dem westlichen Repertoire stammen, gehören z.B. die Reliefnimben, die wie bereits erwähnt in Italien seit dem späten 11. Jh. belegt sind. Solche Reliefnimben erscheinen bereits um 1300 in der Werkstatt, die die Ostwand der Panagia in Alikampos und weitere Werke in Rethymnon ausführte (Abb. 39–42). Dort ist das Relief sehr niedrig und mit Rosetten geschmückt. Einen strahlenförmig stuckierten Reliefnimbus weisen außerdem die Erzengelkirche in Kakodiki (Abb. 214) und einige andere Werke des 14. und 15. Jhs. auf.

Bereits Ende des 13. Jhs. erscheinen vereinzelt in manchen Freskenprogrammen Szenen, die unbyzantinisch wirken, wie der Verrat in der Georgskirche in Vathi (Selino, 1283/4).⁶² Diese Szene, die sich in Komposition und Stil erheblich von der byzantinischen Tradition unterscheidet, hat bislang keine Parallelen, sie ist aber möglicherweise auf einen westlichen Einfluss zurückzuführen.⁶³ Am Ende des 13. und zu Beginn des

⁵² Cattapan, Nuovi documenti, 37–38, Nr. 14, 18, 33, 34; Cattapan, Nuovi elenchi.

⁵³ Bissinger, Kreta, 216. Wie der Autor besagt, ist auch die Tätigkeit von nicht einheimischen Malern auf Kreta belegt; Bissinger, Kreta, 14, 216; Xyngopoulos, Schediasma, 87–89; Chatzidakis, Essai, 76 mit weiterer Literatur.

⁵⁴ Die Bewohner von Tenedos wurden beispielsweise 1381 nach Candia transferiert; Cattapan, Nuovi elenchi, 232.

⁵⁵ Bolanakis, Kirche, 87ff.

⁵⁶ Cattapan, Nuovi documenti, 37, Nr. 11, 16, 29, 30; Cattapan, Nuovi elenchi; Muraro, Creta, 293–297.

⁵⁷ Zu den lateinischen Kirchen Kretas siehe B. KITSIKI PANAGOPOULOS, Some Venetian Churches of Crete, in: Arte Veneta 30 (1976) 20–29; S.-AL. CURUNI, Architettura degli ordini mendicanti a Creta: problemi di studio, conservazione e restauro, in: Πεπραγμένα του Ζ' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου, Bd. II, Rethymnon 1991, 116; P. TRIMANDILI-MCGANN, Καθολικά εκκλησιαστικά ιδρύματα στην πόλη των Χανίων, in: Πεπραγμένα του Ζ' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου, Bd. II, Rethymnon 1991, 157.

⁵⁸ Zu nennen sind vor allem T. VELMANS, Infiltrations occidentales dans la peinture murale byzantine au XIVe et au début du XVe siècle, in: L'école de la Morava et son temps. Symposium de Resava, Belgrad 1972, 37–48; T. VELMANS, Deux églises byzantines du début du XIVe siècle en Eubée, in: CArch 18 (1968) 191–225, bes. 204ff; D. MOURIKI, Palaeologan Mistra and the West, in: D. MOURIKI, Studies in Late Byzantine Painting, London 1995, 473–486; Mouriki, Moutoullas.

⁵⁹ Mouriki, Stylistic trends, 22.

⁶⁰ Mouriki, Stylistic trends, 20.

⁶¹ Zu den westlichen Einflüssen in der kretischen Kunst siehe Bissinger, Kreta in mittel- und späthyz. Zeit, 1043–1047; Vassilakis-Mavarakakis, Western influences; Vassilaki, Alltagsleben; Papadaki-Oekland, Wandmalereien. Für das Verhältnis der kretischen zur venezianischen Kunst siehe Muraro, Creta; Chatzidakis, Essai, 69–81.

⁶² Lassithiotakis, Zwei Kirchen, 42, Taf. 23; Spatharakis, Dated Wall Paintings, 10, Abb. 5.

⁶³ In vielen Fällen kann die Herkunft der unbyzantinischen Elemente in der kretischen Ikonographie nicht bestimmt werden; siehe dazu auch Chatzidakis, Essai, 75.

14. Jhs. existieren in Selino einige Kirchen, die vollständig oder teilweise im westlichen Stil, also von Künstlern, die ein westliches Training hatten, ausgemalt wurden. Es handelt sich um die einzige westliche Werkstatt, deren Aktivität auf Kreta gut fassbar ist.⁶⁴ Der Hauptmaler dieser Werkstatt arbeitet in der Demetrioskirche in Leivadas (Selino, 1315/6),⁶⁵ in der Soter-Kirche in Temenia (Selino, Anfang 14. Jh.)⁶⁶ und in Hagios Photios in Hagioi Theodoroi (Selino, Anfang 14. Jh.).⁶⁷ Bildprogramm, Ikonographie und Stil dieser Kirchen entfernen sich spürbar von der byzantinischen Tradition. Interessant ist jedoch die Beobachtung, dass in der letztgenannten Kirche neben dem westlichen Maler auch ein Maler im byzantinischen Stil arbeitet. Er führte den wichtigeren, östlichen Teil der Kirche aus, während der westliche Maler für den westlichen Teil verantwortlich war.⁶⁸ Eine zweite Kirche, in der eine solche Zusammenarbeit nachgewiesen wurde, ist die des Soter in Kephali (Kissamos, 1319/20).⁶⁹ Der im westlichen Stil arbeitende Maler, der den östlichen Kirchenteil ausmalte, ist mit dem Maler von Temenia zu identifizieren. Der byzantinische Maler der Kirche in Kephali ist allerdings nicht identisch mit dem byzantinischen Maler in Hagioi Theodoroi. Außer in diesen beiden Kirchen ist das Nebeneinander von byzantinischem und westlichem Stil in weiteren kretischen Kirchen kaum belegt. Dieses einzigartige Phänomen ist nicht einfach zu interpretieren. Entweder muss man sich eine aufgeschlossene Werkstatt vorstellen, in der Künstler mit unterschiedlicher Formation zusammenarbeiteten, oder diese Zusammenarbeit wurde von einer besonderen Situation erzwungen, die mit den Wünschen der Kirchenbesitzer und/oder Stifter zusammenhängt. In der Stifterinschrift der Kirche in Leivadas sind jedenfalls nur die griechischen Namen Manoles, Ioannes und Stephanos noch gut lesbar. Es handelte sich um eine Kollektivstiftung, an der mehrere Familien beteiligt waren. Wir können in diesem Fall letztendlich nicht wissen, ob es sich um einen lateinischen oder griechischen Auftraggeber handelte, der einen westlichen Maler engagierte. Die griechischen Namen machen es unwahrscheinlich, dass die Kirche für den katholischen Klerus bestimmt war, andererseits sind in der Apsis die Kirchenväter teilweise mit westlichen Gewandstücken wiedergegeben.⁷⁰

Diese westlichen Maler könnten jedenfalls einige Übernahmen in die lokale Kunst in Selino erklären. Der Einfluss beschränkt sich jedoch auf die Ikonographie und betrifft v.a. sekundäre Bildelemente, während westliche Kompositionen statistisch gesehen äußerst selten übernommen werden. Stilistisch lassen sich die kretischen Maler von der Kunst des Westens kaum beeinflussen. In den wenigen Fällen, in denen der Stil der Fresken unbyzantinisch ist, handelt es sich höchstwahrscheinlich um Werke westlicher Maler.

Die westlichen Einflüsse nehmen ab der Mitte des 14. Jhs. zu, was sich auch in der Erzengelkirche in Kakodiki widerspiegelt. Außer dem Reliefnimbus scheinen dort die Inspizierung des Grabes in der Szene des Lithos (Abb. 193) und die Threnosscene (Abb. 200, vgl. Abb. 237, 249, 257) der westlichen Ikonographie entnommen zu sein. Innerhalb der Werkstatt zeigt die Hagia Trias in Hagia Trias, die hier in den Zeitraum 1360–1380 datiert wurde, etwas deutlichere westliche Anklänge, so in der Threnosdarstellung (Abb. 249) und in der Taufszene. Letztere Szene kehrt ähnlich im Narthex der Soter-Kirche in Akoumia wieder (1389) (Abb. 264). Im letzteren Denkmal weist v.a. der Genesiszyklus deutliche westliche Einflüsse auf.

Ein westlicher Einfluss wurde auch in der Szene der Beweinung Christi⁷¹ und der Fußwaschung⁷² in der Hagia Paraskevi-Kirche in Trachiniakos (1362), die teilweise unter dem Einfluss der Pagomenos-Werkstatt steht, festgestellt. Ansonsten lassen sich solche Einflussnahmen eher im zentralen und östlichen Inselteil um die Hauptstadt Candia lokalisieren, wobei einige Kirchen in mehreren Kompositionen und Heiligengestalten

⁶⁴ Zu diesen Kirchen siehe Papadaki-Oekland, Wandmalereien.

⁶⁵ Wie bereits erwähnt unterscheidet sich dieser Maler stilistisch erheblich von dem Werk des Ioannes Pagomenos.

⁶⁶ Lassithiotakis, Selino, 364–368, Abb. 342–349; Gallas/Wessel/Borboudakis, Byzantinisches Kreta, 225, Abb. 174 mit einer unhaltbaren Datierung in das 16./17. Jh. (!); Bissinger, Kreta, 73, Nr. 21, Abb. 32, 34 mit einer zu frühen Datierung in die 1260er Jahre; Papadaki-Oekland, Wandmalereien, 493, 495–504, Taf. 257–263a mit einer Datierung an den Anfang des 14. Jhs.

⁶⁷ Papadaki-Oekland, Wandmalereien, 494–495, 508–513, Taf. ΔΔ-ΔΣΤ, Abb. 268–274.

⁶⁸ Papadaki-Oekland, Wandmalereien, 513.

⁶⁹ Spatharakis, Dated Wall Paintings, 56–58, Abb. 47–51; Lassithiotakis, Kissamos, 212–217, Abb. 62–71; Bissinger datierte die Fresken der beiden Maler auseinander: Bissinger, Kreta, 73–74, Nr. 22, Abb. 34 mit einer Datierung um 1275 für den östlichen und 106, Nr. 69, Abb. 70 mit einer Datierung 1320 für den westlichen Teil der Kirche. Da die Trennung der Malereien jedoch in der Kirche topographisch nicht streng ist, gehören die Malereien zeitlich zusammen.

⁷⁰ Papadaki-Oekland, Wandmalereien, Abb. 265.

⁷¹ Tsamakda, Trachiniakos, 118–119, Abb. 9.

⁷² Tsamakda, Trachiniakos, 119–120, Abb. 10.

westlich beeinflusst sind, wie die Panagia Gouverniotissa (Pedias, 2. Hälfte 14. Jh.)⁷³ und die Hagia Pelagia in Anno Viannos (Viannos, 1360).⁷⁴ Unter den Kirchen des Nomos Rethymnon sind noch zwei weitere in diesem Zusammenhang zu nennen. Eine deutliche Anlehnung an einen westlichen Typus weist die Verkündigungsszene der Johanneskirche in Selli auf (1411).⁷⁵ Die Gottesmutter ist sitzend mit einem aufgeschlagenen Codex in der Hand dargestellt. Das Buch auf einem Lesepult oder in der Hand Mariens findet sich in westlichen Verkündigungsszenen schon in der karolingischen Zeit. Das Beispiel in Selli ist das einzige auf Kreta. Das Motiv ist von Texten inspiriert, in denen die Weisheit der Gottesmutter gepriesen wird.

Die Darstellung des im Westen sehr verbreiteten sog. Gnadenstuhls in der Panagia-Kirche in Roustika (1390/1) ist ein Unikum in der byzantinischen Kunst.⁷⁶ Zu sehen ist Gottvater, der den gekreuzigten Christus mit seinen ausgebreiteten Armen hält. Zwischen Gottvater und Christus schwebt die Geistestaupe. Dieser Sondertypus in der Ikonographie der Dreifaltigkeit unterscheidet sich vom byzantinischen sog. Paternitas-Typus, da Gottvater nicht Christus-Emmanuel, sondern Jesus am Kreuz hält. Zudem zeigt der byzantinische Typus die Geistestaupe im Schoß des Sohnes.

Schließlich seien noch einige Darstellungen von westlichen Heiligen erwähnt, bzw. Heilige, die nach westlicher Ikonographie wiedergegeben werden. Dazu zählen der Hl. Franziskus von Assisi, der Hl. Bartholomäus mit dem Attribut der abgezogenen Haut (statt auf dem Kreuz wie in der byzantinischen Tradition) sowie auch der Hl. Christophorus im Typus des Christusträgers.⁷⁷ Diese Darstellungen, die ab der zweiten Hälfte des 14. Jhs. nachweisbar sind, sind sehr selten und konzentrieren sich meistens im östlichen Inselteil, wo das politische und administrative Zentrum der Venezianer lag. Eine solche Darstellung des Hl. Bartholomäus findet sich auch in Selino, in der Apostelkirche in Drys (1382/91).⁷⁸

Das sporadische Auftreten von westlichen Elementen in der Ikonographie der Fresken Kretas im 14. Jh. zeigt, dass die von außen kommenden künstlerischen Anstöße von den einheimischen Malern bis zu einem gewissen Grad aufgenommen und in einer Form verarbeitet wurden, die im Grunde den byzantinischen Charakter der Malereien nicht veränderte. So lässt sich keine wirkliche Rezeption des Fremden fassen, keine echte Aneignung, sondern eine eklektische Aufnahme einzelner Elemente, die in die vielfältige in-seleigene Tradition integriert wurden. Außerdem scheinen die einheimischen Künstler Bildtypen zu übernehmen, die dem orthodoxen Dogma nicht widersprechen. Insgesamt betrachtet bleibt der Charakter der großen Mehrheit der kretischen Fresken für die gesamte Dauer der venezianischen Herrschaft byzantinisch.⁷⁹

III. Die Kirchen im Spiegel der Kultur Kretas im 14. Jh.

Im Laufe der venezianischen Herrschaft sind Lateiner und Griechen zwangsläufig in kulturelle Beziehung zueinander getreten. In der Literatur begegnen jedoch erstaunlicherweise diametral antithetische Charakterisierungen der Kultur Kretas in dieser Zeit. Es gibt zwei Hauptthesen: die Mehrheit der Forscher betont die gegeneinander feindliche Einstellung der zwei größten Volksgruppen Kretas, Lateinern und Griechen, und verneint das Stattfinden eines Kulturaustausches. Nach der zweiten These, die erst in den letzten Jahrzehnten aufgestellt wurde, gab es auf Kreta eine hybride Kultur, und beide Volksgruppen lebten mehr oder weniger harmonisch miteinander in gegenseitiger Toleranz und Akzeptanz. Nach einer etwas differenzierten dritten Meinung ist eine veneto-kretische orthodoxe Gruppe entstanden, bei der die Venezianer von den Griechen schon im ersten Jahrhundert der venezianischen Herrschaft assimiliert wurden.

Wenn diese Thesen auch übertrieben klingen, sind sie m.E. alle teilweise richtig. Denn das zur Erforschung der Kultur Kretas erreichbare Material rechtfertigt diese Ansichten. Keine kann jedoch den Anspruch

⁷³ Vassilakis-Mavrakakis, *Western Influences*, 304–305. Zu dieser Kirche vgl. Chatzidakis, *Rapports*, 140 ff.; Chatzidakis, *Essai*, 76–77, Abb. 51; Bissinger, *Kreta*, 146–147, Nr. 110 mit einer Datierung um 1340.

⁷⁴ Theocharopoulou, *Viannos*; Spatharakis, *Dated Wall Paintings*, 109–114.

⁷⁵ Spatharakis, *Rethymnon*, 239–240, Abb. 299–300.

⁷⁶ Spatharakis, *Rethymnon*, 184–185, Taf. 19b, Abb. 242.

⁷⁷ Zu diesen Darstellungen siehe Lassithiotakis, *Franziskus*; Vassilakis-Mavrakakis, *Western Influences*, 304, Abb. 6–8; Bissinger, *Kreta in mittel- und spätyz. Zeit*, 1046–1047.

⁷⁸ A. XYNGOPOULOS, *Περὶ μιᾶς κρητικῆς τοιχογραφίας*, in: *KretChron* 12 (1958) 335–342; Spatharakis, *Dated Wall Paintings*, 121–122; Vassilakis-Mavrakakis, *Western Influences*, Abb. 8.

⁷⁹ Chatzidakis, *Essai*, 72; Bissinger, *Kreta*, 21.

auf Allgemeingültigkeit erheben, und keine kann bestehen, ohne die andere Seite zu berücksichtigen. Methodologisch leiden die bisherigen Untersuchungen daran, dass sie nie interdisziplinär arbeiten, sondern jeweils nur einzelne Aspekte der Kultur Kretas behandeln, um die eine oder die andere These zu stützen. Diese Polemik hält heute noch an. Charakteristisch sind die Ergebnisse von drei neuen Publikationen: I. Bolanakis⁸⁰ untersucht die Situation der orthodoxen Kirche auf Kreta, die seit Beginn der venezianischen Herrschaft ihres Episkopats beraubt und deren niedrige Geistlichkeit schikanösen Ordinationsbestimmungen unterworfen wurde. Das Urteil über die Beziehungen zwischen Lateinern und Griechen fällt entsprechend negativ aus. Das andere Extrem vertreten die Arbeit von A. Lymberopoulou,⁸¹ die von einer kulturellen Fusion bereits im 14. Jh. spricht, und die Arbeit der Historikerin S. McKee mit dem eindrucksvollen Titel: *Uncommon dominion. Venetian Crete and the Myth of Ethnic Purity*. Obwohl S. McKee die Bemühungen Venedigs skizziert, die zwei Volksgruppen ethnisch und kulturell voneinander abzugrenzen, kommt sie zu dem fraglichen Ergebnis, man solle nicht von Lateinern oder Griechen sprechen, sondern von Kretern. Sie sieht also die kulturellen und ethnischen Differenzen zwischen den zwei Gruppen als aufgehoben an, und zwar wegen der biologischen Vermischung der Bevölkerung zumindest ab dem 14. Jh.

Zahlreiche notarielle Akten belegen Mischehen trotz des offiziellen Verbotes, zumeist zwischen Lateinern und griechischen Frauen, seltener zwischen griechischen Männern und lateinischen Frauen. Die biologische Abstammung allein definiert jedoch nicht die ethnische Identität, und erst recht nicht die kulturelle. Das Einheiraten in eine griechische oder venezianische Familie bedeutet nicht automatisch die bedingungslose Aufgabe von Religion, Sprache und Bräuchen. Außerdem waren diese Mischehen meistens politisch bzw. wirtschaftlich motiviert. Ein charakteristisches Beispiel bietet die Kallergis-Familie, die mächtigste Adelsfamilie Kretas. Mitglieder dieser Familie haben sich über Generationen in lateinische Familien eingeheiratet, wodurch sie einen großen Teil der ihnen Anfangs der Besetzung entzogenen Grundstücke und Privilegien zurückerhielt.⁸² Ferner ist bezeichnend, dass griechische Frauen von lateinischen Männern in ihren Testamenten Schenkungen fast ausschließlich an orthodoxe Kirchen machten, was bezeugt, dass sie ihre kulturelle Identität nicht aufgaben.⁸³

Den bisher publizierten historischen Quellen sind wenige Informationen über die Gesellschaft und die Kultur des Hinterlands zu entnehmen. Die überwiegende Mehrheit dieser Quellen betrifft wie bereits in der Einführung dargelegt die Situation in der Hauptstadt Candia und den anderen großen Städten. In dieser Hinsicht ergänzen die kretischen Kirchengestaltungen das Gesamtbild, denn sie bieten einen direkten Blick in die Situation des Hinterlands. Die Kirchen gehören somit zu den wichtigsten Quellen für die Geschichte und Kultur Kretas. Im Besonderen kann der Aspekt des Kulturaustausches zwischen Kreta und dem Westen und die gesellschaftliche Aufgabe der Malereien beleuchtet werden.

Die fast 1000 ausgemalten Kirchen Kretas bieten die Möglichkeit, die Rezeption der westlichen Kultur in der Zeit der venezianischen Herrschaft zu untersuchen. Die Erkenntnisse betreffen nicht nur die formalen Merkmale der Kunst, sondern auch die soziale Struktur und das Verhältnis von Lateinern und Byzantinern in historisch-gesellschaftlicher Hinsicht. Die Kirchen sind meistens Stiftungen ganzer Familien oder ganzer Dörfer und spiegeln daher die religiösen Gefühle und die Haltung breiterer Schichten wider. Der Charakter ihrer Fresken und der Inhalt ihrer Stifterinschriften helfen, die kulturelle Identität der Bevölkerung zu bestimmen, und zwar über einen längeren Zeitraum als das venezianische Archiv. Die Bedeutung der Fresken in dieser Hinsicht wurde in der Literatur bislang nur gestreift. Zuletzt benutzen McKee und Lymberopoulou die Kunst Kretas als ein weiteres Argument für ihre These einer hybriden Kultur, dies ist jedoch in vieler Hinsicht zu korrigieren. Dieser Abschnitt bietet eine Zusammenfassung der Beobachtungen und Informationen des ersten Teils dieser Arbeit und somit eine Auswertung des untersuchten Materials in kulturhistorischer Hinsicht. Dazu werden die Stifterinschriften, die Stifterporträts und die Bilder auf ihren Aussagewert hinsichtlich der griechisch-lateinischen Beziehung befragt.

⁸⁰ Bolanakis, Kirche.

⁸¹ Lymberopoulou, Kavalariana.

⁸² McKee, *Uncommon Dominion*, 77–83.

⁸³ McKee, *Uncommon Dominion*, 11–112.

Die zahlreichen **Stifterinschriften** Kretas informieren uns über die sozialen Gruppen, die an der Errichtung einer Kirche oder Erneuerung der Kirchenausstattung beteiligt waren.⁸⁴ Die Stiftungen sind allgemein in zwei Gruppen zu unterteilen, in solche von einzelnen Personen oder Familien und in Kollektivstiftungen. Mit Stiftung ist dabei in den meisten Fällen die vollständige oder teilweise Kirchenausstattung gemeint und nicht die Errichtung des Kirchengebäudes selbst. Manche kretischen Inschriften unterscheiden sogar klar zwischen dem Zeitpunkt der Errichtung und dem der Ausmalung. Wie die Stifterinschrift der Panagia-Kirche in Kakodiki und andere Inschriften zeigen, gibt es auch sehr oft den Fall der Stiftung einer Kirche von einer oder zwei Familien, der in der Folgezeit zahlreiche weitere Stiftungen folgten. Die Namen dieser Stifter, bei denen nicht klar ist, was sie der Kirche gestiftet haben, wurden nach und nach im freigelassenen Raum des Inschriftenfeldes hinzugefügt. Es zeigt sich also, dass möglichst viele Dorfbewohner und über eine längere Zeit in der Stifterinschrift erwähnt werden wollten, wodurch sie die Erwähnung ihres Namens in der kommunitativen Liturgie erwirkten⁸⁵ und ihre Frömmigkeit und ihre jenseitige Hoffnungen zum Ausdruck brachten. Gewiss sind besonders Stiftungen einzelner Familien auch auf Repräsentationsgründe zurückzuführen.⁸⁶ Die Stifter sicherten sich ferner dadurch wohl eine Grabstätte im Kircheninneren oder im Kirchhof. Nicht alle Stifter wollten oder konnten jedoch genannt werden. Unter den Pagomenos-Kirchen begegnet in der Stifterinschrift der Georgskirche in Komitades die Demutsformel *und andere Menschen, deren Namen der Herr kennt*,⁸⁷ in der Stifterinschrift der Soter-Kirche in Akoumia heißt es ähnlich *und anderer frommer Christen, deren Namen der Herr kennt*⁸⁸ und in der Nikolaoskirche in Maza ist die Formulierung *und des ganzen Volkes von Maza, deren Namen der Herr weiß* zu lesen.⁸⁹ Interessanterweise wird in dieser Stifterinschrift erwähnt, dass die Hälfte der Ausstattung der Kirche Demetrios Sarakinopoulos und Konstantinos Raptis finanzierten. Ein außergewöhnlicher Fall ist die Kirche der Hagia Paraskevi in Kitiros (Selino, 1372/3), deren Erneuerung und Ausstattung von den Christen einer ganzen Reihe von Dörfern der *turma* von Kitiros finanziert wurde.⁹⁰

Viele Stifternamen gehören zu Mitgliedern nobler kretischer Familien, wie der Name Skordilis, der in Kakodiki und in mehreren anderen Kirchen vorkommt. Die Skordilis-Familie zählt zu den zwölf *Archontopoula*,⁹¹ die nach der Tradition in kaiserlichem Auftrag des Alexios I. Komnenos (1081–1118) nach Kreta siedelten. Da die Nachkommen dieser legendären Familie in den Stifterinschriften in einem Zug mit zahlreichen anderen Stiftern genannt werden, ist davon auszugehen, dass sie zwar nobler Herkunft waren, aber ihr finanzieller Status niedrig war. Dagegen scheint Andreas Arkoleos, der Stifter der Hagia Trias in Hagia Trias, deren Vorfahren ebenfalls unter den zwölf *Archontopoula* genannt werden,⁹² noch eine gehobene Position in der lokalen Gesellschaft gehabt zu haben. Dies unterstreicht auch seine Bezeichnung als *κύριος* in der Stifterinschrift, während bei anderen Stiftern solche Bezeichnungen und generell weitere Angaben zu ihrer Person und ihrem Beruf fehlen.

Die einzigen Berufe und ähnlichen Bezeichnungen, die genannt werden, sind die der Priester (*ιερέας, παπᾶς, θύτης, πρωτοθύτης, πρωτοπρεσβύτερος*), Mönche (*μοναχός, ἡγούμενος*), Priestermonche, (*ιερομόναχος*), Nonnen (*μοναχή*) und Maler (*ιστοριογράφος, ζωγράφος*). Die Priester werden in manchen Stifterinschriften zusätzlich als Protopapades bezeichnet, wenn sie dieses Amt innehatten, wie auch als Anagnostes und Nomikoi. Eine seltene Bezeichnung, die vielleicht auch im Fall der Erzengelkirche in Kakodiki ergänzt werden kann, ist die des *ktetor*, also des Besitzers, womit sowohl der tatsächliche Besitzer als auch

⁸⁴ Eine kurze Auswertung der Stifterinschriften findet sich bei Bissinger, Kreta in mittel- und spätbyz. Zeit, 921–924.

⁸⁵ In manchen Testamenten werden Schenkungen an Kirchen gemacht und der Wunsch geäußert, dass die Stifter dadurch in die Gedächtnisrollen eingeschrieben werden; siehe dazu McKee, *Uncommon Dominion*, 112 mit Beispielen und Literatur.

⁸⁶ Bissinger, Kreta in mittel- und spätbyz. Zeit, 923 vermutet sogar einen regelrechten Wettstreit oder Feindschaften zwischen den Stiftern als Treibkraft mancher Stiftung. Zu den Gründen für die Einrichtung der zahlreichen Einraumkapellen auf Kreta vgl. Gratiou, Kreta, 108ff.

⁸⁷ So in der Stifterinschrift der Georgskirche in Komitades (1313/4); Gerola, *Monumenti Veneti*, IV, 472–473, Nr. 2; Sucrow, *Pagomenos*, 17–18; Lymberopoulou, *Kavalariana*, 171–173.

⁸⁸ Gerola, *Monumenti Veneti*, IV, 492–493, Nr. 7.

⁸⁹ Gerola, *Monumenti Veneti*, IV, 429–430, Nr. 5; Sucrow, *Pagomenos*, 24–25; Lymberopoulou, *Kavalariana*, 175–177.

⁹⁰ Gerola, *Monumenti Veneti*, IV, 435–436, Nr. 7.

⁹¹ Detorakis, *History of Crete*, 135; Bissinger, Kreta in mittel- und spätbyz. Zeit, 913, 921–922 mit Auflistung der zwölf Adelsfamilien.

⁹² Detorakis, *History of Crete*, 135.

der Pächter gemeint sein kann. Interessant ist die Beobachtung, dass die Maler ihren Beruf nennen, nicht nur wenn sie die jeweilige Kirche ausmalten. Unter den Stiftern der Apostelkirche in Prines (Selino, 14. Jh.) wird der Maler Nikolaos Mastrachas genannt,⁹³ während die zahlreichen anderen Stifter nicht mit ihrem Beruf genannt werden. Dies spricht für die Bedeutung des Berufes des Malers und deutet darauf hin, dass ihr sozialer Status nicht so niedrig war, wie bisher behauptet wurde.

Bei den meisten Stifternamen handelt es sich um griechischen Namen, es treten jedoch auch einige wenige italienisch klingende Namen auf, wie in der Stifterinschrift der Panagia in Kakodiki. Dies belegt das Eindringen des lateinischen Elements auch im Hinterland und eine gewisse Vermischung der Bevölkerung im 14. Jh. und ergänzt somit die Informationen der anderen historischen Quellen über die Mischehen und die Anwesenheit von Lateinern als Arbeitskraft. Bezeichnend ist jedoch, dass diese Namen hellenisiert wiedergegeben und auf Griechisch geschrieben sind, was darauf hinweist, dass es sich um Lateiner handelt, die seit Generationen auf der Insel lebten und bereits „assimiliert“ waren.⁹⁴ Diese Hypothese wird auch durch den Umstand unterstützt, dass in den Graffiti auf den Kirchenwänden,⁹⁵ z.B. in der Erzengelkirche in Kakodiki, die Lateiner auf lateinisch und meistens mit der Formel *hic fuit* unterschreiben.

In beiden Kategorien von Stiftungen sind sehr oft Kleriker, Mönche und Nonnen beteiligt, sehr oft treten sie sogar als alleinige Stifter auf, was für ihren finanziellen Status und ihre hohe gesellschaftliche Stellung spricht.⁹⁶ Einige der Priester waren außerdem Mitglieder nobler kretischer Familien.⁹⁷ In der Panagia in Kakodiki engagierten zwei Priesterfamilien Ioannes Pagomenos. Die Stiftung eines Priesters war ferner unter den hier untersuchten Kirchengruppen auch die Johanneskirche in Margarites (1383). Für die Stiftung des Anbaus der Soter-Kirche in Akoumia (1389) war hauptsächlich die Familie des Priesters Manuel Kou-doumnis verantwortlich. In der Georgskirche in Anydroi (1323) werden bei den zahlreichen Stifternamen an erster Stelle der Priester und Protopapas Nestor genannt.⁹⁸ Und auch in der Panagia Kirche in Prodrumi (1347) war der Hauptstifter ein Protopapas, und eine ganze Reihe von Priestern wird außerdem in der Inschrift genannt.⁹⁹ Der Narthex der Nikolaoskirche in Moni (1315) wurde ausschließlich von Mönchen gestiftet.¹⁰⁰ In den anderen Stifterinschriften der hier untersuchten Kirchen werden meistens auch Priester unter den Stiftern genannt, aber nicht an erster Stelle. In Hagia Trias in Hagia Trias stiftete das nördliche Schiff eine einzige Familie, während das südliche nie ausgemalt wurde.¹⁰¹ In den Pagomenos-Kirchen gibt es eine Konzentration von Protopapades und generell Klerikern und Mönchen. Dies ist vielleicht ein Hinweis auf die große Anzahl von Priestern und Mönchen, von der in den Berichten der *Provveditori* die Rede ist.¹⁰²

Die Informationen der Stifterinschriften zu den lateinisch-griechischen Beziehungen sind eindeutig. Nur ein einziges Mal werden die Venezianer positiv erwähnt. Die bereits zitierte Stifterinschrift der Erzengelkirche in Kavalariana (1327/8) lobt die Besatzung durch die Venezianer: *während des laufenden Jahrhunderts im Jahre 6863, als auf Kreta unsere großen und Herren, die Venezianer herrschen, entstand die gegenwärtige Kirche des großen Michael, des Anführers der himmlischen Mächte*. Es folgen die Namen der vier Stifterfamilien.¹⁰³ Der venetophile Inhalt dieser Inschrift wurde zuletzt in der Literatur überbewertet und hat zu der Schlussfolgerung geführt, es habe im Hinterland ein harmonisches Miteinander der Lateiner und Griechen gegeben. Der Inhalt der Inschrift sei demnach als ein Zeichen der kulturellen Fusion zwischen Katholiken und Orthodoxen zu sehen, die auf der Insel lange vor der Eroberung Konstantinopels 1453 stattgefunden hätte.¹⁰⁴ Diese Interpretation ist jedoch angesichts des Umstandes, dass diese Inschrift eine absolute Ausnahme

⁹³ Gerola, Monumenti Veneti, IV, 466–467, Nr. 47.

⁹⁴ Vgl. Bissinger, Kreta in mittel- und spätbyz. Zeit, 922.

⁹⁵ Solche Graffiti gibt es bereits am Ende des 14. Jhs. Diejenigen in der Erzengelkirche in Kakodiki gehören zu den frühesten erhaltenen auf Kreta. Eine Untersuchung der Graffiti in kretischen Kirchen wäre wünschenswert.

⁹⁶ Vgl. Bissinger, Kreta in mittel- und spätbyz. Zeit, 921.

⁹⁷ Wie der Priester Manuel Hagiostephanites, der als Hauptstifter der 1367 ausgemalten Georgskirche in Prines (Selino) genannt wird; Gerola, Monumenti Veneti, IV, 465–466.

⁹⁸ Gerola, Monumenti Veneti, IV, 443–444, Nr. 15; Sucrow, Pagomenos, 22–24; Lymberopoulou, Kavalariana, 174–175.

⁹⁹ Gerola, Monumenti Veneti, IV, 447–448, Nr. 21.

¹⁰⁰ Gerola, Monumenti Veneti, IV, 470, Nr. 53; Sucrow, Pagomenos, 20–22.

¹⁰¹ Gerola, Monumenti Veneti, IV, 478, Nr. 11; Spatharakis, Rethymnon, 9, 12.

¹⁰² Vgl. oben unsere Einführung.

¹⁰³ Gerola, Monumenti Veneti, IV, 453–453, Nr. 28, Sucrow, Pagomenos, 26–27; Lymberopoulou, Kavalariana, 170–171, 194–195.

¹⁰⁴ Siehe die ausführliche Kommentierung der Stifterinschrift bei Lymberopoulou, Kavalariana, 198–204.

innerhalb der hundertten von kretischen Stifterinschriften bildet, wie auch des rein byzantinischen bzw. orthodoxen Charakters der Malereien nicht nachvollziehbar. Die venetophile Einstellung der Stifter spiegelt nur ihre eigene Meinung wider und darf nicht verallgemeinert werden. Für sie ist anzunehmen, dass sie ein politisches Interesse an guten Beziehungen zu den Venezianern hatten oder dass sie in ihren Diensten standen, worauf auch die Kleidung der männlichen Stifter hinweist.

Im Gegensatz zu der Inschrift von Kavalariana führen elf Stifterinschriften den jeweils regierenden byzantinischen Kaiser an, obwohl er längst nicht mehr Landesherr war: vier Inschriften erwähnen den Kaiser Andronikos II. Paläologos (1282–1328),¹⁰⁵ zwei Johannes V. (1341–1391) und seinen Sohn Andronikos IV. (1376–1379),¹⁰⁶ eine Manuel II. (1391–1425)¹⁰⁷ und vier Johannes VIII. Paläologos (1425–1448).¹⁰⁸ In der Georgskirche in Ano Symi (Viannos, nach 1453) wird angegeben, dass die Kirche von Manuel Phokas nach dem Fall Konstantinopels ausgemalt wurde.¹⁰⁹ Solche Inschriften sind auch aus anderen Regionen unter lateinischer Herrschaft bekannt, wie Aigina und Rhodos, und gelten als eine Reaktion auf die lateinische Besatzung.¹¹⁰ Die Inschriften befinden sich überwiegend im östlichen Teil Kretas, in dem die Anwesenheit der Venezianer stärker war. Die politische Intention beweisen zudem Formulierungen wie *in der Zeit unserer Kaiser...* oder sogar die Betonung *in der Zeit unserer Orthodoxen Kaiser*.

In anderen Inschriften bezeichnen sich die Stifter selbst emphatisch als orthodoxe Christen, um sich von den Katholiken abzugrenzen, wie in der Kirche des Soter in Hagia Eirene (Selino, 1357/8)¹¹¹ und in der Apostelkirche in Prines (Selino, 14. Jh.).¹¹² In der Inschrift, die der Priester Georgios Varouchas in der vom ihm 1516 errichteten Kirche der Panagia in Hagia Paraskevi (Amari) hält, wird der Wunsch ausgedrückt, dass alle Orthodoxen vor der Hölle gerettet werden mögen.¹¹³ Andere Inschriften sprechen von den gleich gesinnten Christen (ὁμοφύλων Χριστιανῶν).¹¹⁴ Diese indirekte Kritik ist jedoch nur in wenigen Inschriften vorhanden, während die große Mehrheit der vollständig erhaltenen Stifterinschriften keine Erwähnung der byzantinischen Kaiser oder der Venezianer bietet. In seltenen Fällen wird dagegen der *epoptes* des Feudums genannt, in dem die Kirche gebaut wurde, wie in den bereits erwähnten Kirchen in Hagia Paraskevi (Amari) und in der Nikolaoskirche in Moni (1315).

Die Informationen der Stifterinschriften geben also einen Einblick in Stifterwesen und soziale Struktur des Dorfes. Ihnen zufolge treten die Priester und Mönche als wichtige Förderer der Orthodoxie und darüber hinaus der Kunst auf. Die Auftraggeber und Stifter kommen aus allen sozialen Schichten, sowohl lokale Aristokraten als auch anonyme Stifter bzw. kollektive Stiftungen sind nachweisbar. Darüber hinaus enthalten die Stifterinschriften nur sporadisch Informationen zu den politischen und religiösen Auseinandersetzungen zwischen Lateinern und Orthodoxen. In den wenigen Stifterinschriften dieser Art wird die ethnisch-politische und/oder religiöse Zusammengehörigkeit offen manifestiert und das Gefühl der Kontinuität mit der Zeit der byzantinischen Herrschaft auch während der venezianischen Herrschaft ausgedrückt. Es wird versucht, die Verbindungen zu Byzanz lebendig zu erhalten. Dies wird als einer der Gründe für das Überleben der

¹⁰⁵ Gerola, Monumenti Veneti, IV, 509–510, Nr. 1 (Johanneskirche in Hagios Basileios, Peditas, 1291); Gerola, Monumenti Veneti, IV, 538, Nr. 7 (Hagios Pavlos in Hagios Ioannes, Pyrgiotissa, 1303/4); Gerola, Monumenti Veneti, IV, 571–572, Nr. 15 (Erzengel Michael in Doraki, Monofatsi, 1321); Gerola, Monumenti Veneti, IV, 459–460, Nr. 35 (Hagios Georgios in Plemeniana, Selino, 1409/10). In der letzten Kirche stimmt das Datum nicht mit der Regierungszeit des Andronikos II. überein.

¹⁰⁶ Gerola, Monumenti Veneti, IV, 568–569, Nr. 10 (Johanneskirche in Koudoumas, Monofatsi, 1360); Gerola, Monumenti Veneti, IV, 589–590, Nr. 15 (Panagia in Papagiannades, Seteia, 1363/4).

¹⁰⁷ Gerola, Monumenti Veneti, IV, 480, Nr. 4 (Panagia in Skouloufia, Rethymnon, 1407).

¹⁰⁸ Gerola, Monumenti Veneti, IV, 584, Nr. 5 (Hagios Georgios in Exo Moulia, Seteia, 1426/7); Gerola, Monumenti Veneti, IV, 516, Nr. 20 (Hagios Georgios in Emparos, Peditas, 1436/7); Gerola, Monumenti Veneti, IV, 513–514, Nr. 14 (Hagios Konstantinos in Avdou, Peditas, 1445/6); Gerola, Monumenti Veneti, IV, 398, Nr. 2 (Herakleion, Historisches Museum). Zu allen diesen Inschriften vgl. Lymberopoulou, Kavalariana, 195–198.

¹⁰⁹ Gerola, Monumenti Veneti, IV, 578, Nr. 10.

¹¹⁰ Zur Bedeutung solcher Inschriften als Mittel ungebrochener Selbstidentifikation vgl. Bissinger, Kreta in mittel- und spätbyz. Zeit, 923–924.

¹¹¹ Gerola, Monumenti Veneti, IV, 465, Nr. 45.

¹¹² Gerola, Monumenti Veneti, IV, 466–467, Nr. 47.

¹¹³ Gerola, Monumenti Veneti, IV, 499–500, Nr. 16.

¹¹⁴ Gerola, Monumenti Veneti, IV, 568, Nr. 9 (Erzengelkirche in Kapetaniana, Monofatsi, 15. Jh.); Gerola, Monumenti Veneti, IV, 568–569, Nr. 10 (Johanneskirche in Koudoumas, Monofatsi, 1360). In dieser Kirche wird auch der Name des byzantinischen Kaisers Andronikos II. als chronologische Referenz benutzt, wie bereits erwähnt.

byzantinischen Kunst auf Kreta angesehen.¹¹⁵ Eine kulturelle Fusion im 14. Jh. ist aus diesen Dokumenten jedenfalls nicht abzulesen.

Den direktesten Eindruck von den Menschen, die diese Kunst förderten und veranlassten, vermitteln die **Stifterdarstellungen**. Sie ergänzen die historischen Quellen, die sich selten über die Menschen des Hinterlands äußern. Stifterdarstellungen sind in der kretischen Kunst generell selten anzutreffen. Dies unterstreicht umso mehr die Bedeutung der zahlreichen Stifterdarstellungen, die in den untersuchten Kirchen angetroffen wurden. Mehr als die Hälfte aller erhaltenen Stifterdarstellungen befinden sich im Nomos Chania, wo allerdings auch die größte Konzentration von Kirchen existiert. Von diesen wiederum zeigt die überwiegende Mehrheit Laien, also kretische Männer und Frauen bisweilen mit ihren Kindern, einige sind Mönche und Nonnen, während die Anzahl der Priester sehr klein ist. Dies überrascht angesichts des Umstands, dass die Kleriker eine große Rolle bei Stiftungen spielten, wie wir gesehen haben.

In den Kirchengruppen, die in dieser Arbeit untersucht wurden, findet sich dennoch die größte Anzahl von Priesterdarstellungen der kretischen Wandmalerei. Ihre gesellschaftliche Rolle wird also nicht nur durch die Stifterinschriften evident, sondern auch durch ihre Selbstrepräsentation im Kirchenraum. Es wurde bereits beobachtet, dass die Kleriker den repräsentativsten Platz im Kirchenraum einnehmen, auch wenn sie nicht als Hauptstifter genannt werden. Dies belegen die Priesterdarstellungen in der Hagia Anna in Anisarakhi (1352) und in der Erzengelkirche in Kakodiki, denn dort wurde der Priester Demetrios als einziger Stifter in der Kirche dargestellt, obwohl er nicht an erster Stelle in der Stifterinschrift genannt wird. Der *Unwürdige Priester* in der Dreifaltigkeitskirche in Hagia Trias wird sogar in der Stifterinschrift überhaupt nicht erwähnt. Wenn man von den Darstellungen des *Unwürdigen Priesters* absieht, in denen die Demut der Priester im Vordergrund steht, charakterisiert sämtliche andere Priesterdarstellungen ihre einfallsreiche Inszenierungen, die allerdings im Fall des 1383 verstorbenen Georgios Klados in Margarites schon fast an Hybris grenzt (Abb. 241). Die Priester waren sich ihrer gesellschaftlichen Rolle bewusst, und dies kommt deutlich in den Bildern zum Ausdruck.¹¹⁶ Auffällig ist außerdem, dass alle Priester mit Codex dargestellt werden, wofür es in der byzantinischen Kunst kaum Parallelen gibt. Es war den Klerikern also ein Anliegen, sich als gebildete und lehrbefugte, rechtgläubige Personen darzustellen. Diese Darstellungsweise widerspricht den Berichten der *Provveditori*, die die Dorfpriester stets als ungebildet bezeichnen, und wird ferner unterstützt durch den Umstand, dass die Nomikoi meistens Priester waren und sie in den Quellen als Lehrer auftreten.

In manchen Kirchen, in denen Priester als Hauptstifter genannt werden, gibt es keine Darstellung von ihnen, dagegen werden andere Personen abgebildet. Im Anbau der Soter-Kirche in Akoumia (1389) ließ der Stifter und Priester Manuel Koudoumnis seinen Sohn Kostas und seine Frau Anitza abbilden (Abb. 269). Dabei fallen beim jungen Mann einerseits seine moderne Kleidung und Frisur auf, andererseits sein Gürtel, an dem ein Messer, ein weißes Tuch mit roter Dekoration und Fransen und andere typisch kretische Objekte hängen. Er trägt ein feines, rotes Band auf den Haaren und hält mit gekreuzten Händen einen geöffneten Codex mit einem unlesbaren Text. Seine Bildung wird also zur Schau gestellt. Wie seine Mutter, die traditionell gekleidet ist, steht er in einem weißen Feld, flankiert von Granatapfelbäumen. Vermutlich handelt es sich um Verstorbene.¹¹⁷ In der Panagia-Kirche in Prodromi (1347) steht rechts des thronenden Christus, der von Johannes dem Täufer und dem Hl. Panteleimon flankiert ist, ein Stifter namens Manuel Kalogeros. Er ist nach links gewandt, blickt jedoch den Betrachter direkt an und erhebt seine Hände in Deesis-Haltung. Er ist bärtig und trägt ein weißes Gewand, dekoriert mit schwarzen Linien um den Hals und an der Brust, und mit schwarzen Knöpfen an den Ärmeln. Diese Person wird in der Stifterinschrift nicht erwähnt, es bleibt also ein Rätsel, warum sie an so prominenter Stelle im Kirchenraum abgebildet wurde. Für Prodromi kann vermutet werden, dass die Darstellung des Stifters eventuell nachträglich hinzugefügt wurde, dies kann jedoch nicht bewiesen werden.

Als generelle Beobachtung kann festgehalten werden, dass die Männer in den Stifterbildern offener für die westliche Mode sind und modernere und ungewöhnliche Kleidung tragen. Die deutlichste Übernahme

¹¹⁵ Chatzidakis, Essai, 73.

¹¹⁶ Es sei ferner daran erinnert, dass in der Zeit der Entstehung der Pagomenos-Bilder der Bischofssitz, dem diese Kirchen unterstanden, noch nicht durch die Lateiner eingenommen worden war. Dies erklärt eventuell das selbstbewusste und häufige Auftreten der Kleriker.

¹¹⁷ Darauf weist nicht nur die Darstellungsweise hin, sondern auch das hochinteressante Bildprogramm des Narthex, das einen eschatologischen Schwerpunkt hat.

westlicher Mode in der Kleidung ist die sog. *Mi-Parti* Kleidung, die im Westen schon im 11. Jh. nachweisbar ist.¹¹⁸ Unter den Kirchen der Pagomenos-Gruppe finden sich in der Erzengelkirche in Kavalariana (1327/8)¹¹⁹ und in der Nikolaoskirche in Maza (1325/6) männliche Stifter in *Mi-Parti* Kleidung. Ein weiteres Beispiel bietet die Hagia Anna in Anisaraki (1352), womit alle bekannten Fälle der kretischen Wandmalerei genannt sind. Andere Kleidungsstücke erinnern an westliche Vorbilder, so das rote Gewand des Stifters in der Soter-Kirche in Kissos (Hagios Basileios, Anfang 14. Jh.),¹²⁰ das vermutlich vom gotischen Steppwams inspiriert ist, genaue Parallelen finden sich jedoch nicht. Hier ist trotz westlich inspirierter Kleidung charakteristisch, dass der Stifter das orthodoxe Segenszeichen macht und einen offenen Codex hochhebt. Von seinem Gürtel hängen die gleichen typisch kretischen Objekte wie beim jungen Mann in Akoumia.

Im Gegensatz zur männlichen Kleidung weist die weibliche selten Übernahmen aus dem Westen auf. Ein Beispiel bietet die Kirche des Hl. Athanasios in Kephali (1393),¹²¹ in der die beiden Stifterinnen Kleider mit quadratischem Dekolleté tragen, die unter der Brust geschnürt werden. Die Frauen, wie die Stifterinnen in der Panagia in Kakodiki (Abb. 17, 23), sind ansonsten einheitlich in byzantinischer Kleidung dargestellt. Sie tragen ein *Himation*, eine weiße Tunika mit breiten Ärmeln und einen roten Mantel, der vor der Brust geknöpft und mit quadratischen Applikationen verziert ist. Dazu kommt eine weiße Kopfbedeckung, das sog. *fakioli*. Diese Kleidung ist byzantinisch und wird unzählige Male in den Stifterdarstellungen wiederholt, sogar in Kavalariana, wo die männlichen Stifter in *Mi-Parti* Kleidung erscheinen. Ein interessantes Detail bieten die Stifterdarstellungen in der Hagia Anna-Kirche in Anisaraki (1352) (Abb. 163) und in der Panagia Kera (Pedias, 14. Jh.)¹²²: auf dem Mantel der Stifterinnen erscheint als Applikation zweimal der Doppeladler. Auch wenn der Doppeladler ein beliebtes Ornament bei Stoffen ist, scheint sein Auftreten hier nicht rein dekorativ zu sein. Es ist wahrscheinlich mit der Legende der zwölf byzantinischen Adelsfamilien in Verbindung zu bringen und mit ihrem Anspruch, kaiserlicher Herkunft zu sein.

Auch die Stifterporträts wurden als Beleg einer hybriden Kultur auf Kreta bereits im 14. Jh. herangezogen.¹²³ Es ist durch die Quellen bekannt, dass italienische Kleidung in der Hauptstadt Candia überall zu kaufen war.¹²⁴ Die zahlreichen Stifterporträts in den kretischen Kirchen des Hinterlands dokumentieren den Einfluss der westlichen Mode bei den zahlungskräftigen adligen Stifterfamilien. Abgesehen von der *Mi-Parti* Kleidung jedoch, die zumindest in Kavalariana¹²⁵ im Licht der venetophilen Stifterinschrift zu sehen ist, kann man nicht von westlicher Kleidung bei den männlichen Stifterporträts sprechen, sondern von der Verarbeitung westlicher Einflüsse und ihrer Anpassung an die lokale Kleidungsstradition. Die Frauen erweisen sich als Bewahrerinnen der kulturellen Identität und bestätigen das Bild der schriftlichen Quellen. Den notariellen Akten ist wie erwähnt zu entnehmen, dass griechische Frauen von lateinischen Männern in ihren Testamenten Schenkungen fast ausschließlich an orthodoxe Kirchen machten, was bezeugt, dass sie ihre kulturelle Identität nicht aufgaben.¹²⁶ Die Komposition der Stifterbilder schließlich bleibt der byzantinischen Tradition verpflichtet, und die Stifter sind nie kniend gezeigt, wie beispielsweise auf Zypern, wo die westlichen Einflüsse viel stärker sind.

Wichtige Informationen zur Gesellschaft und Kultur Kretas bieten schließlich die Errichtung der Kirchen und die **religiöse Malerei** an sich, die Auswahl der Heiligen und der Inhalt der figürlichen Darstellungen.

Es war bereits von der eher übertriebenen These die Rede, nach der Malereien konservativen Stils einen nationalistischen Charakter hätten. Die Resistenz gegen eine ernsthafte Infiltration der Kunst durch **westliche Elemente** wurde u. a. mit der starken Bindung der Griechen an die Idee der Orthodoxie, die ihren Ausdruck auch in der traditionellen Malerei findet, erklärt.¹²⁷ Berühmt ist die Äußerung des Gregorios Melissenos, des späteren Patriarchen Gregorios III. (1443–1450), bei seiner Teilnahme am Konzil von Florenz, dass

¹¹⁸ Zum *Mi-Parti* siehe Mertens, *Mi-Parti*.

¹¹⁹ Lymberopoulou, Kavalariana, 204–217, Abb. 28–29, 50–53.

¹²⁰ Gerola, *Monumenti Veneti*, II, 335, Nr. 36, Taf. 12,1.

¹²¹ Gerola, *Monumenti Veneti*, IV, 328, Nr. 1, Taf. 8,1; Maderakis, Stifter, 46.

¹²² N. PSILAKIS, *Βυζαντινές μνήμες της Κρήτης*, Herakleion 1994, Abb. 55.

¹²³ Lymberopoulou, Kavalariana, 217.

¹²⁴ Siehe dazu Maltezou, *Mode*.

¹²⁵ In Kavalariana ist vielleicht Wappenkleidung gemeint; siehe dazu Lymberopoulou, Kavalariana, 216.

¹²⁶ McKee, *Uncommon Dominion*, 111–112. Zu dieser Rolle der Frauen vgl. Bolanakis, Kirche, 114.

¹²⁷ Chatzidakis, *Essai*, 72–73.

er beim Betreten einer lateinischen Kirche keinen der dort dargestellten Heiligen verehrte, weil er sie nicht (er)kannte.¹²⁸ Für die Kirchen, die westliche Einflüsse aufweisen, bieten sich zwei Annahmen an: zum einen wurden diese westlichen Einflüsse nicht als solche, also als fremd und unorthodox, wahrgenommen. Manche Elemente, wie die dekorierten Nimben und Realia, wie Tafelgeschirr und Ähnliches, wurden von den Gläubigen sicherlich nicht mit dem Westen verbunden und hatten keine politische Färbung. Für Szenen wie die westliche Verkündigung in der Johanneskirche in Selli (1411), den Gnadenstuhl¹²⁹ oder für das Auftreten westlicher Heiliger kann vermutet werden, dass sie mit den Unionsbestrebungen zusammenhängen. Charakteristisch ist jedoch, dass weder der Gnadenstuhl noch die Taufe mit dem Gottvater im Himmelssegment dem orthodoxen Dogma widersprechen, im Gegenteil: diese westlichen Kompositionen passen inhaltlich sogar besser zu ihm. Die Taube, die in beiden Fällen von Gottvater zum Sohn fliegt, stimmt mit dem Orthodoxen Dogma über die Herkunft des Heiligen Geistes überein.

Die Darstellungen des Hl. Franziskus, der als Beschützer der Armen in das orthodoxe Hagiologion aufgenommen wurde, deuten nicht auf einen verbreiteten Kult dieses westlichen Heiligen auch bei den Orthodoxen. Denn es sind auf der ganzen Insel nur vier Franziskus-Darstellungen bekannt, die sich alle in Herakleion befinden, d.h. in dem Nomos, der am stärksten unter der venezianischen Kontrolle war. Ob diese Darstellungen mit der Unionsfrage zusammenhängen oder einfach die Verehrung einzelner Stifter zum Ausdruck bringen, ist noch unklar. Jedenfalls können die seltenen Franziskusdarstellungen kaum als Argument für eine hybride Kultur angeführt werden. Details der Ikonographie wie Gottvater bei der Taufe oder andere Details sind formale Übernahmen, die nicht ideologisch bewertet werden können als Indikator für ein harmonisches Miteinander.

Die Fresken der kretischen Kirchen sind in erster Linie religiös geprägt. Sie drücken die Gefühle und den Glauben der orthodoxen Bevölkerung aus, beziehen sich thematisch auf die christliche Religion und haben auch eschatologischen Charakter. Sie ergänzen und unterstützen somit die liturgische Praxis. Außer ihrem narrativen und theologischen Charakter und abgesehen von ihrer Aussagekraft als rein religiöse Bilder haben bestimmte Bilder oder Bildelemente auch eine weitere Funktion, die erst bei Berücksichtigung des politischen Kontextes hervortritt. Im Laufe unserer Untersuchung wurden immer wieder Bildelemente angetroffen, die eventuell eine religiös-politische Aussage beinhalten könnten. Im Folgenden sollen sie zusammengefasst und in eine breitere Diskussion eingebunden werden.

Die Häufigkeit, mit der der Hl. **Eleutherios** in kretischen Kirchen dargestellt wird, ist vielleicht in Zusammenhang mit der Bedeutung seines Namens zu sehen, mit der die Idee der Freiheit assoziiert wurde. Da es auf Kreta keine Reliquien und damit keinen besonderen Kult dieses Heiligen gab, scheint diese Vermutung plausibel.¹³⁰ Die Beliebtheit der Heiligen **Konstantin und Helena** wurde ferner als ein Zeichen der Nostalgie in Bezug auf die byzantinischen Zeiten gedeutet.¹³¹ Maderakis vermutet, dass der Hl. Konstantin in fast jeder Kirche zerstört ist, weil er das Symbol für das byzantinische Reich war.¹³² Allerdings ist diese Vermutung mit Skepsis zu betrachten, denn Zerstörungen wie das Auskratzen der Augen und andere Beschädigungen beschränken sich nicht auf Konstantin und können nicht datiert oder bestimmten Personen zugeschrieben werden.¹³³

In verschiedenen figürlichen Darstellungen, in denen **Soldaten** erscheinen, wie in den Passionsszenen und beim Kindermord, sind die Soldaten stets in westlicher Kleidung dargestellt (Abb. 194). Dabei handelt es sich nicht um eine Beeinflussung durch die aktuelle Umgebung auf der militärisch besetzten Insel, son-

¹²⁸ Xyngopoulos, Schediasma, 55–56. Gregorios Melissenos wurde trotzdem später zum Anhänger der Kirchenunion.

¹²⁹ Die eucharistische Bedeutung der Darstellung musste dem Auftraggeber der Kirche in Roustika bekannt gewesen sein, denn die Szene erscheint im Bema, an der Stirnwand der Apsis. Der Szene wurde von manchen Forschern eine orthodoxe dogmatische Aussageintention unterstellt, die in Wirklichkeit nicht vorhanden ist. Die Geistestaupe fliegt zwar vom Gottvater ausgehend in die Richtung des Sohnes, entspricht also dem orthodoxen Dogma. Doch die meisten Darstellungen im Westen behalten diese Richtung bei, so dass kein Widerspruch zum katholischen *filioque* empfunden wurde; siehe Spatharakis, Rethymnon, 198–206.

¹³⁰ Wie bereits erwähnt nimmt dies auch Papazotos, Veroia, 92, 243–244, für eine Darstellung des Eleutherios in der Palaia Mitropoli (erste Schicht: Anfang 13. Jh.) in Veroia an.

¹³¹ Kalokyris, Kreta, 120; Maderakis, Lakonia, 111.

¹³² Maderakis, Platanos, 82.

¹³³ Das Auskratzen der Augen könnte auch mit magischen Vorstellungen zusammenhängen. Die Gläubigen benutzten vermutlich das Pulver gelöst in Wasser als Heilmittel.

dern um eine negative Konnotation der Venezianer,¹³⁴ denn Militärheilige wie Georgios und Demetrios werden in der Regel nicht in westlicher Rüstung dargestellt. Die zahlreichen Darstellungen von Reiterheiligen an sich wurden ebenfalls als ein politisches Zeichen interpretiert. Die kretische Wandmalerei enthält die größte Serie von Reiterheiligen bzw. Militärheiligen in der byzantinischen Kunst. Sie werden sowohl einzeln dargestellt, wie in der Panagia-Kirche in Kakodiki, als auch zu zweit oder zu dritt. Dabei fällt auf, dass bei den Kampfbildnissen des Hl. Demetrios, der den bulgarischen Zaren Kalojan (1197/1207) tötet, dieser stets in westlicher Kleidung erscheint, wie in der Georgskirche in Anydroi (1323) und sogar mit Wappenschild, wie in der Johanneskirche in Anogeia (Mylopotamos, um 1320).¹³⁵ In der Kirche der Panagia in Anisaraki durchbohren sogar alle drei Reiterheiligen mit ihren Lanzen eine kleine am Boden liegende Soldatenfigur. Kalojan wurde, wie schon erwähnt, offensichtlich mit den Lateinern parallelisiert, so dass die Kampfbildnisse des Hl. Demetrios gleichzeitig eine politische Aussageintention haben. Dass in Anisaraki alle drei Heilige die westlich gekleidete Soldatenfigur angreifen, spricht für eine ähnliche Absicht. Eine ähnliche Interpretation der Reiterbildnisse nimmt Cincheza-Buculei für die Reiterbildnisse Transsylvaniens im 14. und 15. Jh. an.¹³⁶ Ein anderes Bilddetail ist in dieser Hinsicht aufschlussreich. In der Isidoros-Kirche in Kakodiki (1420/1)¹³⁷ ist der Köcher in der Darstellung des reitenden Hl. Georgios mit dem Paläologen-Emblem, dem Doppeladler verziert. Ferner erklärt Koukiaris die Beliebtheit der Darstellung der Eroberung Jerichos 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.¹³⁸

Eine sehr wichtige Quelle für die soziale und religiös-politische Geschichte des Hinterlands sind die Darstellungen der Hölle und die Strafszenen der Verdammten. Die **Strafszenen**, von denen viele in den Kirchen beider Werkstätten erscheinen, informieren uns darüber, welche soziale Probleme im Vordergrund standen, welche Straftaten und Verbrechen in der jeweiligen lokalen Gesellschaft vorkamen, welche moralischen Vorstellungen die Dorfbewohner hatten und was sie letztendlich als Sünde stigmatisierten. Wie bereits erwähnt, bieten die kretischen Fresken nicht nur zahlreichere Höllenstrafen als andere griechische Regionen, sondern auch eine größere Breite und Vielfalt an Sünden bzw. Sündern. Maderakis hat 41 verschiedene Sünden aus 11 Kategorien gezählt.¹³⁹ Darunter erscheinen rechtlich gesehen strafbare Taten, die auch einen wirtschaftlichen Hintergrund haben und teilweise heute noch in der kretischen Gesellschaft aktuelle Probleme sind, wie das Stehlen von Vieh, das Betrügen der Müller und Schneider und das Pflügen im fremden Acker, der Mord, die Wucherei. Die Strafszenen beinhalten zudem Informationen zu den Berufen von Frauen und Männern und reflektieren die landwirtschaftliche Struktur der Gesellschaft. Bei den Strafszenen ist zu bemerken, dass die meisten Sünden der Frauen moralischer und sozialer Natur sind, Straftaten in juristischem Sinne hingegen fehlen meistens. Eine Ausnahme bildet vielleicht die Hexerei, gegen die entsprechende Gerichtsbeschlüsse existieren.¹⁴⁰ Ferner werden eine Frau, die beim Wiegen betrügt, und eine Weberin unter den Verdammten dargestellt. Warum die Weberin in der Hölle bestraft wird, ist nicht klar. Jedenfalls scheint die Erklärung, sie sei als Symbol der weiblichen Schönheit bestraft,¹⁴¹ wenig plausibel. Die Verdammten Darstellungen enthalten also auch Informationen über die Berufe der Frauen im Dorf und ergänzen somit die spärlichen schriftlichen Quellen.

Unter den Taten moralischer und ethischer Natur sind bei den Männern vor allem der Geiz, die Gefräßigkeit, die Verleumdung und der Alkoholismus, ferner die Prostitution, der Ehebruch und der Sodomismus anzutreffen. Bei den Frauen sind vor allem der Geiz, das Klatschen, das Schimpfen oder das Lauschen zu nennen, ferner wird oft das Nicht-Stillen von eigenen oder fremden Kindern und die Prostitution kritisiert, wobei auch die Frau eines Priesters begegnet, die sich prostituiert.

¹³⁴ Vgl. Bissinger, Kreta in mittel- und späbyz. Zeit, 1045: die fremdgläubige Besatzungsmacht wurde dadurch der Verachtung ausgesetzt.

¹³⁵ Spatharakis, Byzantines toichografies, Abb. 78; Spatharakis, Mylopotamos, 73, Abb. 82.

¹³⁶ Siehe dazu Cincheza-Buculei, Militärheilige und auch Zacharuk, Kriegerheilige, 152 bei der Besprechung relevanten Bilder in Georgien; Walter, Warrior Saints, 134.

¹³⁷ Maderakis, Kakodiki, 103, Abb. 48b.

¹³⁸ Koukiaris, Engel, 129.

¹³⁹ Die folgenden Aufzählungen basieren auf Maderakis, Verdammte, 74–80; Vassilaki, Oi parastaseis.

¹⁴⁰ Bolanakis, Kirche, 117–118.

¹⁴¹ Vassilaki, Oi parastaseis, 44.

Schließlich reflektieren manche Verdammtendarstellungen Vergehen religiöser Natur. Als moralisch verwerflich galten die Blasphemie, das Nennen des Namens des Teufels, das Schlafen am Sonntag statt in die Kirche zu gehen, ferner werden die Frau, die der Kirche keine Opfergaben macht und der Priester, der sich nicht um die Kirche kümmert, kritisiert und in den Bildern bestraft.

In fast keiner Kirche mit Strafszenen fehlt der *Reiche Prasser*, wodurch wie bereits erwähnt, auch Reichtum an sich problematisiert wird. Reichtum wird gelegentlich als ein Faktor angeführt, der die Entscheidung für das eine oder andere Dogma auf Kreta beeinflussen konnte. So rechtfertigen die Lateiner die Hellenisierung der Venezianer mit der Begründung, dass die Armen orthodox geblieben, die Reichen dagegen katholisch geworden waren. Und weil es mehr Armut als Reichtum auf Kreta gab, gab es auch mehr Orthodoxen.¹⁴²

Verdammtendarstellungen aus allen diesen Kategorien erscheinen in den in dieser Arbeit besprochenen Kirchengruppen. Generell kann festgestellt werden, dass auf Kreta mehrere mit bestimmten Berufsgruppen verbundene Sünden begegnen, die in anderen byzantinischen Regionen nicht thematisiert werden, und dass die Sünden moralischer und sexueller Natur einen großen Anteil haben. Dies scheint in Übereinstimmung mit den Informationen der schriftlichen Quellen zur moralischen Situation zu sein, sollte jedoch nicht überbewertet werden. Die Anbringung solcher Höllenstrafen an den Wänden der Kirchen hatte nicht nur eine verurteilende Absicht, sondern auch eine einschüchternde und präventive Funktion. Die Kleriker benutzten die Macht der Bilder als Erziehungsmittel, zumal sie in Augenhöhe seitlich des Ausgangs lagen, sie dort also sozusagen der letzte Blick beim Verlassen der Kirchen traf.

Schließlich dokumentieren einige **Darstellungen der Hölle** die religiösen Auseinandersetzungen zwischen Orthodoxen und Katholiken. Einige solche Höllendarstellungen zeigen franziskanische Mönche, Päpste und lateinische Kleriker, und generell Venezianer unter den Verdammten.¹⁴³ Sie werden in eine Reihe mit Häretikern wie Makedonius und Arius gestellt. Die Johanneskirche in Asphentes bietet auch ein solches Beispiel (Abb. 117). In der Erzengelkirche in Kakodiki wurde ferner vermutet, dass die Erwähnung des Sabelius bzw. des Sabelianismus eigentlich den Katholizismus meint. Die Bezeichnung Sabellianismus wurde später für diese Lehre verwendet, und das Filioque wird vom Patriarchen Photios als eine Form von Sabelianismus bezeichnet. Bei den meisten Häretikern, die in der Hölle verbrennen, handelt es sich um Personen, deren Theorien im Gegensatz zur orthodoxen Trinitätslehre standen. 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. Die Beispiele, in denen offen und unmittelbar Repräsentanten der katholischen Kirche bzw. franziskanische und andere Mönche in der Hölle verbrennen, wie im bekannten Bild in der Johanneskirche in Kritsa (Merabello, 1353/4)¹⁴⁴ sind selten. Bei den meisten fällt außerdem auf, dass sie sozusagen versteckt wiedergegeben werden, so dass man sie nur beim näheren Hinsehen erkennen kann.¹⁴⁵ Diese Bilder spiegeln die historisch-politische Situation Kretas in der Zeit der venezianischen Herrschaft, konkret die unüberwindbaren religiösen Differenzen zwischen Orthodoxen und Katholiken und das Klima konfessioneller Intoleranz wider. Sie bestätigen dadurch die Informationen der schriftlichen Quellen. Die Kirchen sind also besonders in diesen Fällen nicht nur als Feerräume der orthodoxen Liturgie, sondern auch als Manifestation der bevorzugten geo- und religionspolitischen Zugehörigkeit anzusehen.

Außer dem speziellen Inhalt der Malereien wurde generell die große Anzahl von Kirchen, die auf Kreta in der Zeit der venezianischen Herrschaft und vor allem im 14. Jh. errichtet wurden, als ein Zeichen des Bewusstseins der Orthodoxen ihrer byzantinischen Abstammung und ihrer Verbindungen zum Patriarchat Konstantinopels gewertet.¹⁴⁶ Maltezou schlussfolgert, dass auf Kreta die Idee des Kaisertums identisch war mit der Idee der Orthodoxie und dass das religiöse Gefühl der Bevölkerung sich allmählich zum ethnischen

¹⁴² E. TEA, Saggio sulla storia religiosa di Candia, dal 1550–1630, in: Atti dell'Istituto Veneto 72, 247–296, bes. 263; Bolanakis, Kirche, 114.

¹⁴³ Vgl. Bissinger, Kreta in mittel- und spätbyz. Zeit, 1045.

¹⁴⁴ Maderakis, Verdamnte, Abb. 8–9.

¹⁴⁵ Eine Ausnahme bildet die unpublizierte Höllen-Darstellung in der Johanneskirche in Deliana (Kissamos, 1300–1320).

¹⁴⁶ Bolanakis, Kirche, 65. Der Autor erwähnt in diesem Zusammenhang die Nennung der byzantinischen Kaiser und die Ignorierung der venezianischen Verwaltung in den Stifterinschriften.

Bewusstsein entwickelte.¹⁴⁷ Die Insel richtete ihren Blick die ganze Zeit über nach Konstantinopel und führte die byzantinische Tradition weiter als gäbe es keinen fremden Herrscher. Dies bezeugt auch die Kunst, die byzantinisch bleibt, wie auch die Stifterinschriften.

Sicherlich sind die Errichtung einer Kirche und ihre Ausmalung notwendig für die religiöse Praxis und daher als Ausdruck der religiösen Gefühle und der Frömmigkeit des kretischen Volkes anzusehen. Dass in der Eparchie Selino so viele Kirchen errichtet wurden, ist eventuell als Bestätigung des religiösen Fanatismus zu sehen, von dem die schriftlichen Quellen berichten. Sicherlich war dieser jedoch nicht der einzige Grund. Die Geomorphologie der Region hatte zur Folge, dass im Gegensatz zu anderen kretischen Regionen viele sehr kleine Dörfer entstanden, die untereinander heute noch schwer zu erreichen sind. Auch daher resultiert eine erhöhte Kirchenanzahl. Dies erklärt jedoch das Phänomen nicht ganz. Einige dieser Kirchen befinden sich innerhalb eines Dorfes sehr nahe beieinander, wie beispielsweise in Kantanos, der Stadt mit den meisten Kirchen des Pagomenos-Kreises, und auch in Kakodiki. Sie datieren jedoch nicht alle aus der gleichen Zeit, sondern wurden nach und nach gebaut bzw. ausgemalt. Die Kirchen markierten eventuell die *feuda*, die im Laufe der Zeit, wie eingangs erwähnt, immer weiter zerstückelt wurden. Einige von ihnen wurden zudem zu privaten Zwecken und bis zu einem gewissen Grad aus Repräsentationsgründen errichtet. Schließlich soll die Möglichkeit nicht außer Acht gelassen werden, dass die Kirchen für ihre Besitzer – und die waren zu allen Zeiten die jeweiligen Feudalherren bzw. ihre Pächter – eine finanzielle Einnahmequelle bildeten.¹⁴⁸ Die angeführten Faktoren ändern in der grundsätzlichen Aussageintention der Malereien nichts, sie können jedoch als zusätzliche Gründe von Fall zu Fall eine Rolle spielen und als Erklärung für die Intensität des Kirchenbaus mitberücksichtigt werden.

Es ist ferner festzuhalten, dass in seltenen Fällen der Zeitpunkt der Errichtung einer Kirche bekannt ist. Meistens wird der Zeitpunkt der Ausführung der Malerei genannt, sehr oft sogar die Ausführung nur eines Teils der Malerei. Eine Praxis, die in vielen hier besprochenen Kirchen angetroffen wurde, war die der Bemalung zunächst des Bemas und der restlichen Wandflächen erst zu einem späteren Zeitpunkt durch eine andere Malereiwerkstatt.¹⁴⁹ Eine weitere Praxis war die komplette Übermalung der älteren Dekoration, wie in der Erzengelkirche in Kakodiki, was eventuell auf einen Besitzerwechsel, einer Umfunktionierung des Kirchengebäudes oder besonderen Umständen, nicht mehr rekonstruierbaren zurückzuführen ist.

Für eine abschließende Bewertung im Sinne der eingangs vermissten interdisziplinären Methodik ist es noch zu früh. Es konnte im Rahmen dieser Untersuchung nicht das ganze Material aus Kreta besprochen werden. Die Untersuchung der Situation im Westen Kretas ergibt aber ein relativ eindeutiges Bild, das durch zukünftige intensive, lokale Untersuchungen dieser Art weiter vervollständigt werden kann:

In formaler Hinsicht lässt sich ein westlicher Einfluss auf die Ikonographie der kretischen Wandmalereien in mehreren Kirchen feststellen, der dort durch die historisch-politische Situation begründet ist. Die Natur und Seltenheit der westlichen Übernahmen zeigt, dass man von einer Synthese der westlichen mit der byzantinischen Kunst nicht sprechen kann. Wie alle außerkretischen Impulse werden auch die westlichen Anregungen auf eine Art und Weise verarbeitet, die den byzantinischen Charakter der Malereien nicht verwandelt. Auch die wohl experimentelle Zusammenarbeit von Malern mit völlig unterschiedlichem künstlerischem Hintergrund hat sich nicht durchgesetzt und bleibt ein Sonderfall. Allerdings ist zeitlich und geographisch von Fall zu Fall zu differenzieren, denn die westlichen Einflüsse haben nicht überall und zu jeder Zeit die gleiche Intensität.

Hinsichtlich ihres Wertes als historisch-politische Quelle bleibt die einzige positive Einschätzung der Venezianer in der Inschrift der Erzengelkirche in Kavalariana (1327/8). Ansonsten gibt es mehrere direkte und indirekte Hinweise für eine Ablehnung der Venezianer, die v.a. religiös motiviert ist. Die Venezianer

¹⁴⁷ Maltezou, Kreta, 130ff. Zur gesellschaftlichen Aufgabe der kirchlichen Kunst auf Kreta vgl. Bissinger, Kreta in mittel- und späbyz. Zeit, 923–924. Er betrachtet die Malereien „als Ausdruck kultureller, religiöser und ethnischen Traditionen, als Mittel ungebrochener Selbstidentifikation“ und 1025: „unter fremder Besatzung war das Bewusstsein der eigenen ethnisch-religiösen Identität u.a. an die künstlerische Äußerung gebunden“.

¹⁴⁸ Wohl aus diesem Grund erscheint unter den Verdammten in der Hölle „derjenige, der die Kirche als Unternehmen führt“; siehe Maderakis, Verdammte, 75.

¹⁴⁹ Analoge Phänomene sind auch außerhalb Kretas bekannt. Das Bema der Demetrioskirche bei Arta z.B. gehört einer früheren Malphase an; siehe Mouriki, Stylistic trends, 3. Ein anderes berühmtes Beispiel liefert die Apostelkirche in Thessaloniki, deren Mosaikausstattung nicht zu Ende geführt und in Freskotechnik vervollständigt wurde.

selbst hatten zu Beginn eine Taktik der strengen sozialen und religiösen Trennung angewandt. Die Wandmalerei von Hunderten orthodoxen Kirchen Kretas dient an sich der Stiftung und Beibehaltung orthodoxer Identität, und bisweilen kommt es durch gewisse Bilddetails und Inschriften zu einer Betonung der religiösen und politischen Abgrenzung von den Lateinern. Es sei daran erinnert, dass die Anführer der zahlreichen Aufstände Kretas neben den alten adligen Familien, die Priester waren. Adlige und Priester sorgten jeder aus anderen Gründen dafür, dass ethnische und kulturelle Identität aufrecht erhalten blieben. Dazu haben vermutlich auch Flüchtlinge aus Byzanz beigetragen, die die nationalen Gefühle des kretischen Volkes schürten.¹⁵⁰ In dieser Hinsicht scheinen auch die Frauen eine sehr wichtige Rolle als Kulturträgerinnen gespielt zu haben.

Die Untersuchung der Wandmalerei Kretas vor dem Hintergrund der interdisziplinären Betrachtung rechtfertigt also nicht die Annahme der Existenz einer hybriden Kunst, zumindest in den ersten zwei Jahrhunderten, im größten Teil Kretas. Ab dem 15. Jh. werden die Beziehungen zwischen Griechen und Lateinern enger. Dies spiegelt sich in der gemeinsamen Verwendung der griechischen Sprache, den Mischehen und den zahlreichen Bekehrungen von Italienern zur Orthodoxie. Aber auch diese Annäherung betrifft die obere soziale Klasse in den Städten.¹⁵¹ Dort entwickelte sich eine griechische Bourgeoisie mit einem großen Interesse für die italienische Kultur, vor allem das Theater. Im letzten Jahrhundert der venezianischen Herrschaft ist eine für das Mittelmeer einzigartige Blüte in der Literatur und Bildung festzustellen,¹⁵² die u.a. durch die veränderte Politik Venedigs gegenüber den Griechen begünstigt wurde.¹⁵³

Für eine abschließende Beurteilung der Kultur Kretas ist es jedoch wie gesagt noch zu früh. Eine solche kann nur gelingen, wenn alle materiellen und historischen Quellen differenziert und interdisziplinär erschlossen sind. Wie eingangs festgestellt, bietet die Gesamtheit der Quellen Argumente sowohl für die positive wie die negative Einschätzung der kulturell-gesellschaftlichen Beziehungen auf Kreta. Nur eine Vertiefung der Forschung und vor allem eine stärkere Differenzierung können auch die regionalen und zeitlichen Unterschiede berücksichtigen und eine pauschale Beurteilung verhindern.

Schluss

In der Literatur wurde oft behauptet, Qualitätsunterschiede und Unterschiede im Kunstempfinden auf Kreta seien im Zusammenhang mit dem sozialen Niveau des kretischen Volkes zu sehen. Retrospektive Malereien widerspiegeln also das niedrigere Niveau des Umfeldes, in dem diese Malereien entstanden sind. Qualität sei ferner verbunden mit der zentralen Lage der Werke und dem Vorhandensein von religiösen Zentren.¹⁵⁴ Das Urteil Mourikis in der Untersuchung der großen byzantinischen Kunstzentren in Konstantinopel, Thessaloniki und Mistra am Anfang des 14. Jhs., die restliche Kunst Griechenlands sei generell von niedrigem Niveau und enttäuschend,¹⁵⁵ ist nicht nur sehr pauschal, sondern auch kontraproduktiv. Eine solche Einstellung den „provinziellen“ Werken gegenüber und solche Ansichten hemmen die Forschung, denn sie verschließen den Zugang zu wichtigen Monumenten und verzerren die Wahrnehmung der gesamten byzantinischen Kunst, deren Ausdrucksformen meistens eben nicht die in der Literatur immer wieder vor Augen geführten sind. Sie versperren zudem den Blick auf Denkmälergruppen, die außer ihren ästhetischen auch ihres historischen Wertes wegen beachtenswert sind. Die Analyse der dicht nacheinander entstandenen Kirchengruppen Westkretas unterstreicht, wie polyvalent solche provinziellen Kirchengruppen und wie bedeutend sie für die byzantinische Kunst und Kultur im Allgemeinen sein können. Mögen die ästhetischen Qualitäten der hier untersuchten Kirchen eine Frage der subjektiven Beurteilung sein, sind ihre Fresken als Quelle für die Geschichte von Kunst, Gesellschaft, Religion und Kultur von großer Bedeutung. Die Wand-

¹⁵⁰ Topping, Co-existence, 23.

¹⁵¹ Für Morea schlussfolgert Topping, dass sich aus der Integration der Franken eine Art griechisch-lateinische „Nation“ ergab, diese Integration war jedoch nur auf eine schmale Elite von Landbesitzern beschränkt. Für die große Masse der Bauern sind die Franken Fremde geblieben. Andererseits ist die Chronik von Morea bekannt für seinen anti-byzantinischen und anti-orthodoxen Charakter (Topping, Co-existence, 22).

¹⁵² Topping, Co-existence, 22–23; Panagiotakis, Paideia, 170–186.

¹⁵³ Panagiotakis, Paideia, 187.

¹⁵⁴ Borboudakis, Kreta, 580. Es ist allerdings nicht einzusehen, warum Talent nur mit der Hauptstadt verbunden sein soll.

¹⁵⁵ Mouriki, Stylistic trends, 80.

malerei Kretas hat nicht nur als Spiegel und Reflexion sämtlicher Facetten der Kunst der großen byzantinischen Zentren einen hohen Wert. Sie bietet selbst mit ihrer einmaligen Dichte an Kirchen, von denen viele zudem datiert sind, höchst interessante Bildlösungen und weist einen hohen Grad an Selbstständigkeit auf.

