



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Die Kirche Hagios Nikolaos bei Mouri auf Kreta“

verfasst von / submitted by

Konstantina Gruber BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2016 / Vienna 2016

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 066835

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Kunstgeschichte

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Doz. Dr. Jadranka Prolović

Inhaltsverzeichnis

1. Themenstellung und Gang der Untersuchung	1
2. Stand der Forschung	3
3. Historischer und geografischer Hintergrund	8
3.1. Allgemeines zum byzantinischen Kreta	8
3.2. Das Wesen der kretischen Kunst im 13. Jahrhundert	12
4. Das Patrozinium: der heilige Nikolaus von Myra	16
5. Die Architektur der Kirche	19
6. Bildprogramm und ikonografische Analyse	21
6.1. Übersicht: räumliche Aufteilung der 37 Malereien	21
6.2. Die Fresken im Bema	27
6.3. Die östliche Quertonne	40
6.4. Die westliche Quertonne	52
6.5. Die Nische der Südwand	61
6.6. Die Nische der Nordwand	63
7. Zur Frage der Händescheidung und der zeitlichen Differenzen	67
8. Stil und Vergleichsbeispiele	69
8.1. Zeitliche Einordnung: Späte Komnenenzeit und Anfänge der Paläologenzeit	69
8.2. Stilanalyse	71
8.3. Ornamentanalyse	76
8.4. Vergleich mit Spitzenwerken in zeitlicher Vorläuferschaft	83
8.4.1. Die Kirche Hagioi Anargyroi in Kastoria	83
8.4.2. Die Kirche der Panagia Arakiotissa von Lagoudera	88
9. Zusammenfassung und Schlussfolgerungen	92
10. Literaturverzeichnis	95
11. Abbildungsverzeichnis und Abbildungsnachweis	103
12. Abbildungen	107
13. Abstract	174

1. Themenstellung und Gang der Untersuchung

Die griechische Insel Kreta ist überaus reich an Kirchen mit byzantinischen Fresken. Allgemein kann festgestellt werden, dass kaum eine andere Region Europas eine derartige Konzentration von teilweise oder komplett ausgemalten Gotteshäusern auf relativ engem Raum zu bieten hat. Die etwa tausend freskierten Kirchen Kretas machen in der Zeitspanne vom 7. bis zum 15. Jahrhundert ungefähr die Hälfte des Bestandes von ganz Griechenland aus.¹ Unter dieser Voraussetzung ist es verständlich, dass nur ein geringer Prozentsatz jenes gewaltigen geistlich-kulturhistorischen Erbes bis dato wissenschaftlich untersucht und kunsthistorisch analysiert worden ist. Diese Befindlichkeit ist wahrscheinlich dafür verantwortlich, dass die einzigartige Kunsttopografie der Insel noch kaum die ihr angemessene Wertschätzung gefunden hat.² Die große Herausforderung für die vorliegende Arbeit liegt also darin, einen lediglich bloß punktuellen aber nichtsdestoweniger ambitionierten Beitrag zur Erhellung der kretischen Kunstszene zu leisten. Zentrales Thema dieser Studie ist die kleine Kirche Hagios Nikolaos außerhalb von Mouri, die zwar in einigen Aufsätzen oder Hinweisen von Forschern erwähnt, aber noch nicht systematisch und hinlänglich deskriptiv untersucht worden ist (Abb. 5–7). Das hier verfolgte Ziel liegt also darin, das Gotteshaus des heiligen Nikolaus historisch und geografisch einzuordnen, und sein Bildprogramm im Rahmen der byzantinischen Kunst im Allgemeinen und der kretischen im Besonderen stilkritisch zu beschreiben, zu analysieren, zu vergleichen und angemessen zu würdigen. Auf Grund der dürftigen Quellenlage war dabei ein gewisser Anteil an Primärforschung und die Formulierung eigener Meinungen unerlässlich. Zur Illustration dieser Bemühungen wurde für diese Arbeit nahezu das gesamte Bildmaterial über das Untersuchungsobjekt neu fotografiert und aufgenommen.

Das Gotteshaus des heiligen NIKOLAUS von Mouri ist klein, bescheiden und präsentiert sich von außen unscheinbar. Seine Außenmaße betragen nur 5,55 x 4,55 Meter. Der Stil seiner Wandmalereien neigt zur Stilisierung und Linearität, aber gleichzeitig vermittelt auch er, zumindest ansatzweise, einen Hauch des Mysteriums der byzantinischen Größe, wie dies der Kulturphilosoph Andre MALRAUX so treffend ausgedrückt hat:

¹ Chatzidakis 1981, S. 380. Es ist fernerhin bemerkenswert, dass Ioannis Spatharakis in seiner Studie über die datierten Wandmalereien von Kreta (Leiden 2001) auf ca. 800 Kirchen hinweist, in denen sich eine datierbare Inschrift befindet. Die nicht zu datierenden sind also in diesen 800 nicht enthalten.

² Tsamakda 2012, S. 13.

„Die byzantinische Kunst ist nicht Darstellung einer Vision, sondern Ausdruck von Werten. Der byzantinische Maler sieht nicht im byzantinischen Stil, er übersetzt in den byzantinischen Stil.... Er gewährt den Dingen Zugang in ein heiliges Universum; seine Mittel, das Zeremonielle und das Rituelle, dienen dem gleichen Ziel.“³

Dieses angesprochene „heilige Universum“ ist auch in der kleinen Kirche erkennbar und soll im Folgenden entsprechend gewürdigt werden. Dabei ist es das Ziel, nach Möglichkeit von Spekulationen abzusehen, obwohl auf Grund lückenhafter schriftlicher Faktenlage die Versuchung dafür gegeben ist, insbesondere bei zeitlichen Einordnungen, aber auch bei der Identifizierung von dargestellten Personen. Noch etwas ist für diese Untersuchung wichtig, weil es leider allzu oft in den einschlägigen Analysen zu kurz kommt und das ist der direkte Bezug zur Heiligen Schrift. Daher werden die wichtigsten heiligen Texte aus der Bibel in ihrem ausführlichen Wortlaut angeführt, um damit auf den ikonologischen Zusammenhang mit den Bildprogrammen in verständlicher und adäquater Form hinzuweisen. Zum Verständnis der gegebenen Bildinhalte sind Vergleiche mit anderen Werken des byzantinischen religiösen Kunstschaffens von großer Bedeutung. Hier werden aber nur solche Vergleiche ins Auge gefasst, die in ihren stilistischen, ikonografischen oder historischen Aspekten einen Sinn ergeben, also einen Erkenntnisgewinn bringen. Dabei wird keine oberflächliche Vollständigkeit im Sinne des Vergleichs, um des Vergleiches willen, angestrebt, denn ein derartiges Unterfangen kann bei der schier unübersehbaren Anzahl byzantinischer Monumente nur zu Verwirrung führen.

Die Kirche Hagios Nikolaos ist flächenmäßig die kleinste Kirche Kretas, die mit einer Kreuztonne ausgestattet ist. Sie erhebt sich inmitten von Weingärten im Westen der Insel, außerhalb der Siedlung Mouri, in der Eparchie Kissamos und der Präfektur von Nomos Chania⁴, auf einer Seehöhe von etwa 280 Metern (Abb. 1–2). Der Name „Mouri“ ließe sich mit „das Gesicht“ übersetzen und bedeutet eine Anhöhe, die eine sehr schöne Aussicht aufweist. Sowohl in seiner Architektur als auch in der malerischen Ausstattung kann der kleine Sakralbau als provinziell bezeichnet werden. Er ist jedoch mit einer geheimnisvoll-angenehmen Aura ausgestattet, die sich allerdings nur bei einem persönlichen Besuch erschließt. Die noch erhaltenen Malereien des Innenraums befinden sich im Bema und im Naos im Bereich der Quertonne. In der Forschung bestehen über die Datierung der Fresken nur sporadische aber dennoch unterschiedliche Meinungen, da keine Stifter-Inschrift vorliegt. Eine hinreichende Analyse des Bildprogramms ist bis jetzt – soweit überschaubar – noch

³ Malraux 1987, S. 38.

⁴ Kreta gliedert sich in 4 Präfekturen, Nomos Chania wiederum besitzt 5 Eparchien, eine davon ist Kissamos.

nicht publiziert worden. Nach einem kurzen Überblick über den Stand der Forschung folgt die Behandlung des historischen, kunsthistorischen und geografischen Hintergrunds, schwerpunktmäßig auf Kreta ausgerichtet. Patrozinium und Architektur der Kirche bilden dann die Grundlage für das Bildprogramm und die ikonografische Analyse. Eine genaue Beschreibung der räumlichen Aufteilung führt dann zur Frage einer eventuellen Händescheidung und stilistischen Implikationen. Dabei soll versucht werden, gewisse bestehende Forschungslücken nach Möglichkeit zu schließen. Es geht also nicht nur um das Auflösen von Unklarheiten bei der ikonografischen Deutung, sondern auch um die bestehenden Divergenzen der zeitlichen Einordnung und um die Frage möglicherweise mehrerer tätig gewesener Hände. Den Abschluss dieser Arbeit bilden stilistisch, thematisch und zeitlich sinnvolle Vergleiche mit zwei kunsthistorischen Monumenten, die zu den Spitzenwerken der unmittelbaren Vorläuferzeit zählen.

2. Stand der Forschung

Es wurde eingangs schon darauf hingewiesen, dass bis dato von der kleinen Kreuztonnenkirche Hagios Nikolaos von Mouri keine hinreichend ausführliche wissenschaftliche Monografie vorliegt, weder in Bezug auf ihre Architektur, noch auf das ikonografische Programm der Wandmalereien oder deren Stil. Es finden sich zwar punktuelle Hinweise zu gewissen bildlichen Darstellungen und zur zeitlichen Datierung der Freskenausstattung, aber letztere erweist sich als durchaus kontrovers. Auf sie soll dann in späteren Kapiteln gezielt eingegangen werden.

Obwohl zahlreiche und kaum mehr überschaubare Abhandlungen und wissenschaftliche Studien – seien es nun Übersichtswerke oder Monografien zu speziellen Themen – über die byzantinische Kunst (insbesondere die Malerei) vorliegen⁵, überrascht doch die Tatsache, dass die sakralen byzantinischen Fresken der Insel Kreta noch nicht einmal vollständig katalogisiert sind.⁶ Diese Beobachtung hat Manfred BISSINGER vor nunmehr genau 20 Jahren angestellt und sie scheint auch heute noch gültig zu sein. Er ist außerdem der Meinung, dass ihre kunstgeschichtliche Erforschung noch in den Anfängen steckt, im Gegensatz zu anderen byzantinischen Kunstprovinzen. Zeitlich vor und nach BISSINGER sind zwar einige

⁵ Gemeint sind hier natürlich nicht nur die griechischen Kerngebiete, sondern auch die slawisch-orthodoxen Länder, sowie Albanien, Rumänien und die byzantinische Periode in Sizilien und Italien.

⁶ Bissinger 1995, S. 12.

geografisch begrenzte Untersuchungen über kretische Provinzen erschienen, wie etwa über die Eparchien Rethymnon (Bd. I, 1999) und Mylopotamos (Bd. II, 2010) von Ioannis SPATHARAKIS (auf Englisch), sowie mehrere über einzelne Monumente, meist auf Griechisch. Aber die überblicksartigen Gesamtdarstellungen nehmen nur am Rande vom kretisch-byzantinischen Bilderschatz Notiz.⁷

In der Tat sind die speziellen wissenschaftlich fundierten Studien zum Thema kretische Kunst und Malerei nicht allzu zahlreich. Ganz am Beginn ist es unerlässlich, den Venezianer Giuseppe GEROLA zu nennen, der schon im Jahr 1908 (alle 4 Bände bis 1932) eine umfangreiche Arbeit unter dem Titel „Monumenti Veneti nell'isola di Creta“ in 4 Bänden veröffentlicht hat. Dieses mit Eifer recherchierte und mit akribischem Elan angelegte Werk steht offensichtlich am Beginn einer speziellen Kunsttopografie der byzantinischen Kulturepoche der Insel Kreta. Während der 4. und letzte Band unter dem Titel „Elenco topografico delle chiese affrescate di Creta“ nach damaligem Wissensstand tatsächlich ein „Verzeichnis“ von 809 Kirchen bietet, finden wir auch bereits im 2. Band in der Erstausgabe von 1908 eine Erwähnung der Kirche Hagios Nikolaos. Allerdings beschränkt sich GEROLA auf eine fotografische Abbildung des Bauwerks von außen, welche die Ecke West- und Nordseite mit Eingangstor zeigt, und eine kleine vereinfachte Darstellung des Grundrisses ohne weitere Beschreibungen oder Erklärungen.⁸

Im Jahr 1957 legt dann Konstantin KALOKYRIS eine Arbeit über „Die Byzantinischen Wandmalereien von Kreta“ vor, zunächst auf Griechisch. Dankenswerterweise erscheint dann dieses systematisch aufgebaute, aber dennoch leicht lesbare Buch in einer reich illustrierten Ausgabe im Jahr 1973 auf Englisch und erreicht dadurch eine größere Leserschaft. KALOKYRIS stellt fest, dass von genuin kretischer Malerei genau genommen erst ab dem 11. Jahrhundert gesprochen werden kann und dass die bei weitem größte Anzahl an Wandmalereien vom 13. bis zum 17. Jahrhundert geschaffen wurde, also während der venezianischen Besetzung der Insel.⁹ In knapper Form – der Text ist nicht allzu umfangreich – beschreibt der Autor den historischen Hintergrund und liefert eine brauchbare ikonografische Analyse, indem er die verschiedenen Zyklen in den sakralen Darstellungen identifiziert. Insgesamt wählt er dafür 34 verschiedene Kirchen in 8 Eparchien aus. Auch auf

⁷ Ebd. S. 12.

⁸ Giuseppe Gerola, Monumenti Veneti dell'isola di Creta, Volume secondo, Venezia MCMVIII(1908), S. 230.

⁹ Kalokyris 1973, S. 23.

die Besonderheiten der sogenannten „Kretischen Schule“ des 16. Jahrhunderts geht er mehrfach in seinen Ausführungen ein.¹⁰

Die dritte Studie über „Kreta – Byzantinische Wandmalerei“ (so der Titel) stammt von Manfred BISSINGER aus dem Jahr 1995. Unter großem persönlichen Engagement und innerer Anteilnahme, die auch sehr oft in seinem Schreibstil zum Ausdruck kommt,¹¹ analysiert der Autor dennoch knapp und präzise die Fresken von etwa 230 Kirchen, und zwar historisch, werktechnisch, ikonografisch und stilvergleichend. Das Bildmaterial auf 211 Tafeln hat er zum größten Teil selbst (bzw. mit Hilfe seines Bruders) angefertigt. Besonderes Augenmerk legt BISSINGER auf stilistische Kriterien, indem er typische Stilmerkmale identifiziert und mit der Stilentwicklung der byzantinischen Malerei in Beziehung bringt. Dabei beginnt er mit den makedonischen Malereien um 1005 und kommt über die komnenische Epoche zum ersten und zweiten Paläologenstil. Diesen verfolgt er bis ins 15. Jahrhundert auf seinem Weg zur Kretischen Schule. Die letzten von ihm untersuchten Kirchen werden um 1500 bzw. in das frühe 16. Jahrhundert datiert. Eine weitere überblicksartige Untersuchung über die byzantinischen Wandmalereien Kretas stammt von Ioannis SPATHARAKIS aus dem Jahr 2001. Gegenüber den 3 bisher genannten Arbeiten besitzt sie allerdings eine Einschränkung, denn der Autor beschränkt sich auf die eindeutig datierten Fresken. So auch sein Titel: „Dated Byzantine wall paintings of Crete“.¹² In seiner Auswahl beschreibt er 73 Kirchen, deren Wandmalereien eindeutig zeitmäßig bestimmbar sind und zwar von 1225 bis zum Jahr 1516. So wie seine Vorgänger fokussiert sich auch SPATHARAKIS auf die Periode der venezianischen Besetzung der Insel (1211–1699). Sein Bildmaterial mit 194 Abbildungen ist ähnlich umfangreich wie jenes von BISSINGER und illustriert treffend die getroffenen stilistischen und ikonografischen Aussagen. Dabei bietet er wenig Theorie, dafür aber eine chronologische Auflistung der 73 Kirchen, jeweils mit brauchbaren Literaturhinweisen.

Auch das große „Reallexikon zur byzantinischen Kunst“ bietet im 4. Band, II. Teil, auf 269 Spalten einen Gesamtüberblick über Geschichte, Kultur und Kunst Kretas unter dem Titel „Kreta in mittel- und spätbyzantinischer Zeit bis ins frühe 16. Jahrhundert“¹³. Verfasser dieser Studie aus dem Jahr 1990 ist wiederum Manfred BISSINGER, der dann 5 Jahre später seine eigene oben genannte Monografie vorgelegt hat. In dieser geht es ihm mehr um eine

¹⁰ So etwa auf den S. 23 + 175ff.

¹¹ Bissinger 1995, S. 11. Als Beispiel ein Satz über „Creta Sacra“: „Hier windet sich die Straße eng um einen altherwürdigen Kirchenbau, dort leuchtet weißgetüncht eine Kapelle mitten aus den Feldern in einem Tal herauf, da schmiegt sich der Kubus eines Gotteshauses unter den Schutz einer Gruppe großer, alter Bäume.“

¹² Darauf wurde schon am Beginn in Fn.1 hingewiesen.

¹³ Bissinger 1990, 905-1174.

spezifisch-detaillierte Katalogisierung von Objekten, während er sich in seinem Lexikon-Beitrag eher um historisch-gesellschaftliche Hintergrundanalysen bemüht.

Die bisher genannten 5 Überblickswerke der kretisch-byzantinischen Wandmalerei bieten den notwendigen historischen, stilistischen und ikonografischen Rahmen, auf den sich die vorliegende Arbeit stützen kann. Sie haben aber eines gemeinsam: die Kirche Hagios Nikolaos außerhalb von Mouri wird nicht behandelt, bei GEROLA aber zumindest angeführt. Etwas detailliertere Aussagen zu diesem Gotteshaus sind also aus den Überblickswerken nicht zu gewinnen.

Abgesehen von einigen äußerst knappen Bemerkungen zur Existenz der Kirche überhaupt und zu einer möglichen Datierung der Fresken, lassen sich dann in einer zweiten Kategorie von Literatur einige wenige Ausführungen ableiten, die etwas mehr Information bieten. Hier wäre etwa K.E. LASSITHIOTAKIS zu nennen, der das grundlegende Werk von GEROLA aufgegriffen und insbesondere den 4. Band aus dem Jahr 1934–35 mit dem Verzeichnis der ausgemalten Kirchen Kretas ergänzt und vertieft hat.¹⁴ So erweitert er im Jahr 1961 die, von GEROLA genannte, Zahl von mit Monumentalmalerei ausgestatteten Kirchen von 809 auf 845.¹⁵ Etwas später verfasste dann LASSITHIOTAKES eine etwas genauere Darstellung von 141 Kirchen des westkretischen Nomos Chania, also jener Präfektur, in der die Eparchie Kissamos liegt und damit auch die Siedlung Mouri. In ihr erwähnt der Forscher auch Hagios Nikolaos und charakterisiert sie als „sehr kleine Kreuztonnenkirche“. Er wagt auch eine plausible Datierung der Fresken gegen Ende des 13. Jahrhunderts.¹⁶

Im Jahr 1983 haben die Forscher Klaus GALLAS, Klaus WESSEL und Manolis BORBOUDAKIS in der Reihe „Reise und Studium“ unter dem Titel „Byzantinisches Kreta“ einen erweiterten kunsthistorischen Reiseführer vorgelegt, der aber durchaus wissenschaftlichen Kriterien gerecht wird. Der allgemeine Teil bringt zunächst historische Aspekte und behandelt dann die Architektur, Fresken- und Ikonenmalerei. Dann folgt der Führer zu den Denkmälern. Hier wird auch die Kirche Hagios Nikolaos (hier „Ajios Nikolaos“ genannt) außerhalb von Mouri auf eineinhalb Seiten beschrieben.¹⁷ Als Datierung wird die Wende vom 12. zum 13. Jahrhundert angegeben. Es folgen knappe aber präzise Angaben über den Kirchenbau, den Inhalt und die Aufteilung der meisten bildlichen Darstellungen im Kirchenraum. Der Stil der Fresken wird als linear und konservativ

¹⁴ Gerola 1934–35, S. 139–216, übersetzt ins Griechische von Κ.Λασσιθιωτάκης, Τοπογραφικός Κατάλογος των Τοιχογραφημένων Εκκλησιών της Κρήτης, Ηράκλειον 1961.

¹⁵ Lassithiotakes 1961, S. 24.

¹⁶ Lassithiotakes 1969, S. 208. Zur Datierung speziell siehe Kap. 8.1.

¹⁷ Gallas/Wessel/Borboudakis 1982, S. 197–199.

bezeichnet. Unter einer Abbildung des heiligen Nikolaus wird sogar auf das Rankenornament in dessen Nimbus hingewiesen.¹⁸ Ein Jahr davor hat Klaus GALLAS in seiner Dissertation Hagios Nikolaos ebenfalls erwähnt, aber nur unter architekturtypologischen und -historischen Aspekten.¹⁹ Ebenfalls 1983 hat Nancy P. ŠEVČENKO ihre grundlegende und spezielle Studie „The Life of Saint Nicholas in Byzantine Art“ vorgelegt. Natürlich war es dabei unumgänglich, Mouri zumindest zu erwähnen. Drei Szenen in der Quertonne sind genannt, allerdings werden diese, unverständlicherweise, als „unspecified scenes“ bezeichnet.²⁰

Schließlich existiert auch noch eine hagiografische Studie des Archimandriten²¹ Silas KOUKIARIS aus dem Jahr 2004/2005. Unter dem Titel „Wall Paintings in Churches with a Limited Christological Cycle“ untersucht der Verfasser 12 kleine kretische und peloponnesische Kirchen mit Malereien aus dem 13., 14. und 15. Jahrhundert, darunter auch Hagios Nikolaos von Mouri. Er stellt fest, dass von den 12 ausgewählten Kirchen ein Viertel dem heiligen Nikolaus geweiht sind. KOUKIARIS datiert etwas vage ins „dreizehnte Jahrhundert“²² und bietet nur eine fragmentarische Erklärung (mit Skizze) der Aufteilung der Fresken im Kirchenraum.²³ Ihm geht es nämlich schwerpunktmäßig um die Ikonografie sakraler Programme und dabei um die Kurzbeschreibung einiger Gotteshäuser, in denen der ansonsten vorherrschende christologische Zyklus zugunsten der Schutzheiligen etwas in den Hintergrund tritt. Das trifft auf das Forschungsobjekt der vorliegenden Arbeit zweifellos zu.

Die zeitlich vorletzte, etwas fundiertere und einschlägige Untersuchung ist eine Dissertation von Georgios FOUSTERIS aus dem Jahr 2006, verfasst am Institut für Byzantinische Archäologie der Universität Thessaloniki. Sie liegt nur in der original griechischen Version vor und behandelt „Ikonografische Programme in byzantinischen Kreuztonnenkirchen“. Der Autor beschreibt insgesamt 49 derartiger spezieller Kirchen, von denen sich 8 auf Kreta befinden. Das Besondere dieser Arbeit liegt darin, dass er die Bildprogramme in genauen Skizzen darstellt und die Einzelbilder nummeriert. Dabei hat Hagios Nikolaos die Plannummer 42.²⁴ FOUSTERIS lokalisiert alle 38 (Nr. 1 besteht aus 1a und 1b) Freskenszenen dieses Gotteshauses, benennt davon 32 Darstellungen und bezeichnet 5 als nicht identifizierbar. Er bescheinigt dem Forschungsobjekt einen gewissen Sonderstatus, da er

¹⁸ Ebd. S. 199.

¹⁹ Gallas 1983 (Diss.).

²⁰ Ševčenko 1983, S. 63.

²¹ Als Archimandrit bezeichnet man in der orthodoxen Kirche den Vorsteher eines Klosters oder einer klösterlichen Gemeinschaft, vergleichbar mit dem Abt im Westen.

²² Koukiaris 2004/2005, S. 111.

²³ Ebd. S. 113.

²⁴ Fousteris 2006(Diss.), Plan 42.

für die Platzierung der Heiligenbilder ein Ordnungsprinzip konstatiert, „das man in keiner anderen Kreuztonnenkirche trifft.“²⁵ Obwohl sich der Autor auf 3 Seiten Text beschränkt, können der Bildplan (Abb. 3) und der Überblick über die ikonografischen Zuordnungen als grundlegend, wenn auch unvollständig, bezeichnet werden.

Das bislang letzte Überblickswerk, in dem Hagios Nikolaos erwähnt wird, ist ebenfalls nur auf Griechisch verfügbar. Es ist im Jahr 2012 erschienen und trägt den Titel „Christliche Monumente Kretas“, verfasst von Michalis ANDRIANAKIS und Kostas GIAPITSOGLU. Der Text beschränkt sich auf weniger als eine halbe Seite und erwähnt den heiligen NIKOLAUS, dem die Kirche geweiht ist, sowie einige der gemalten Szenen, in denen er vorkommt. Der Stil der Malereien wird als provinziell und einer älteren Tradition verhaftet beschrieben. Dabei wird – fälschlicherweise – ein westlicher Einfluss konstatiert. Als Datierung nennen die Autoren den Beginn des 14. Jahrhunderts. Die einzige Abbildung bringt nur eine Außenansicht der kleinen Kreuztonnenkirche und zwar mit dem Eingangstor von Südwesten aus gesehen.²⁶

Von diesem Stand der Literatur ausgehend, ist es das Ziel der vorliegenden Arbeit, wissenschaftliche Lücken zu schließen, notwendige Korrekturen anzubieten, die Beschreibung der Szenen zu ergänzen und auf die Höhe der Zeit zu bringen und mit Inhalt im Gesamtzusammenhang anzureichern.

3. Historischer und geografischer Hintergrund

3.1. Allgemeines zum byzantinischen Kreta

Es ist interessant, dass die Auswirkungen kriegerischer Auseinandersetzungen um die Jahrtausendwende die Voraussetzungen für das darauffolgende Aufblühen der kretischen Kunst und Kultur geliefert haben. Nach der Befreiung der Insel von der arabischen Herrschaft im Jahre 961 und dem Sieg des Kaisers BASILEIOS II über die Bulgaren 1018 in anderen Gegenden Griechenlands, z. B. in Kastoria, Athen und Thessaloniki, kommt es zu einem Aufblühen der Kirchenbaukunst. Neben Kreta entstehen auch auf weiteren Inseln (etwa auf Andros, Rhodos und Chios) in die Landschaft eingebundene und höchst interessante

²⁵ Ebd., S. 155.

²⁶ Andrianakis/Giapitsoglou 2012, S. 406.

Sakralbauten.²⁷ Damit übernimmt das byzantinische Kunstwollen wieder die Führung im östlichen Mittelmeerraum. Es soll nicht unerwähnt bleiben, dass die Kunst des Westens manche Grundlagen und eine Fülle von Anregungen zweifellos dem byzantinischen Vorbild verdankt. Immerhin war Byzanz fast ein Jahrtausend lang das einzige europäische Staatswesen als Vorposten Europas an der Grenze Asiens. Es führte ohne Unterbrechung die Tradition der christlichen Spätantike fort. So wurde hier die Einheit von Hellas, Rom und Christentum vollzogen, die das Fundament der europäischen Kultur darstellt.²⁸ In den Bildkünsten gelingt der byzantinischen Ära eine Innovation, die in ihrer spezifischen Ausrichtung bis dahin unbekannt war, selbst in der Antike. Die aus tiefem religiösem Gefühl heraus geschaffenen Bilder von Heiligen und Zentralgestalten des Glaubens verwischen die Grenze zwischen realem und imaginärem Raum. Auf diese Weise wird der Betrachter in die Lage versetzt, sich mit den abgebildeten heiligen Personen in einem gemeinsamen Raum zu befinden. Der Kirchenraum wird so zum „Bildraum“. Die Frontalität der Dargestellten ermöglicht einen direkten kultischen Kontakt.²⁹ Obwohl sich in der heutigen Zeit die Fresken von vielen älteren kretisch-byzantinischen Kirchen unvollständig, beschädigt oder verblasst präsentieren, ist dieses intensive Raumgefühl mit seiner sakralen Aura heute noch erlebbar, auch in Hagios Nikolaos von Mouri.

Auf der Insel Kreta vereinigt sich die Großartigkeit der aus byzantinisch-christlichem Geist geschaffenen Kunstwerke, seien es nun architektonische oder bildmäßige Schöpfungen, mit einer besonders innigen Frömmigkeit, die vor Ort erspürt, aber kaum beschrieben werden kann. Die Übereinstimmung und Einheit von Sakralbau und Landschaft spielen dabei sicherlich eine Rolle. Es ist gewiss kein Zufall, dass im 18. Jahrhundert ein venezianischer Historiker dafür den Begriff „CRETA SACRA“ verwendet hat.³⁰ Schon wesentlich früher haben byzantinische Chronisten, aber auch arabische Geografen auf eine andere Besonderheit der Insel hingewiesen, nämlich auf ihre wirtschaftliche Potenz. Kreta wurde oft bezeichnet als ein Land, in dem „Milch und Honig fließt“. Es war bekannt für wichtige Exportprodukte wie Weizen, Wein, Käse, Honig und getrockneten Thunfisch sowie für den wichtigen Rohstoff Antimon, den man für die Härtung von Metallen benötigte. Bei der ethnischen Zusammensetzung der kretischen Bevölkerung dominierte auch nach der Vertreibung der

²⁷ Chatzidakis 1968, S. 233.

²⁸ Hutter 1968, S. 64.

²⁹ Vgl. Belting 2004, S. 197. Der Autor bezieht sich seinerseits auf ein Werk des bedeutenden Byzantinisten Otto Demus aus dem Jahr 1947 mit dem Titel „Byzantine Mosaic Decoration. Aspects of Monumental Art in Byzantium, London 1947.“

³⁰ Fl. Cornelius 1755. Dieser Begriff kommt schon im Titel und dann mehrfach im Text vor, Bissinger 1995, S. 11, Fußnote 1.

arabischen Eroberer 961 das griechische Element. Spuren arabischer Volksgemeinschaften dürften also stark dezimiert worden sein. Darüber hinaus wurden nach diesem Zeitpunkt andere kleinasiatische Kolonisten und Veteranen durch Kaiser NIKEPHOROS PHOKAS angesiedelt.³¹

Neben anderen Forschern hat Konstantin KALOKYRIS darauf hingewiesen, dass der bei weitem größte Teil der kretisch-byzantinischen Wandmalereien während der venezianischen Besetzung der Insel entstanden ist.³² Diese dauerte von 1211 bis 1669. Trotzdem scheinen diese politisch zum Teil äußerst unruhigen Zeiten nur wenig hemmenden Einfluss auf die indigene Kunstproduktion gehabt zu haben. Bereits zu Beginn des 13. Jahrhunderts wurde Kreta zum Spielball der damaligen Welt- und Machtpolitik.³³ Schon während des vierten Kreuzzuges wurde die gesamte Insel vom byzantinischen Kaiser ALEXIOS IV ANGELOS an den Markgrafen BONIFATIUS von MONTFERRAT verkauft (1203/04). Dieser war Anführer des Kreuzzuges, aber auch er verkaufte kurze Zeit danach, nämlich nach der Eroberung Konstantinopels im Jahr 1204, ganz Kreta an die Venezianer. Dahinter stand politisches Kalkül: BONIFATIUS wollte Venedig günstig stimmen und dadurch dessen Unterstützung gewinnen im Kampf gegen BALDUIN I, den neuen Kaiser des Lateinischen Kaiserreiches von Konstantinopel. Aber auch die Venezianer hatten einen mächtigen Rivalen, der ihnen die Insel streitig machte und zwar die Seerepublik Genua. Der Kampf um die Vorherrschaft zwischen den beiden italienischen Hafenstädten dauerte sieben Jahre. Dann ging Venedig 1211 als Sieger hervor und herrschte mehr als vierhundert Jahre über „Il Regno di Candia“, wie Kreta damals auf Italienisch genannt wurde.³⁴

Die lateinische Herrschaft über die griechische Orthodoxie führte natürlich zu Spannungen und Konflikten. Vielerorts wurden Bischöfe verbannt und durch römisch-katholische Geistliche ersetzt. Aus Mangel an administrierenden Bischöfen konnten dann keine orthodoxen Priester neu geweiht und eingesetzt werden. Darüber hinaus strebte der katholische Klerus danach, die kretische Bevölkerung zu bekehren und in den Schoß der lateinischen Kirche zurück zu führen. Sehr oft waren fanatische Gegenreaktionen die Folge. Alles in allem eine unangenehme und konfliktgeladene Situation, die zu einer Reihe von

³¹ Gallas/Wessel/Borboudakis 1983, S. 23. Bei den ethnologischen Bemerkungen berufen sich die Verfasser ihrerseits auf die Forschungen von N.B. Tomadakis.

³² Siehe Fn. 9.

³³ Tsamakda 2012, S. 17, Fn. 24, hat darauf hingewiesen, dass im venezianischen Staatsarchiv über eine halbe Million zum größten Teil unaufgearbeitete und unpublizierte Dokumente über Kultur, Geschichte und Gesellschaft Kretas gesammelt sind und ihrer Entdeckung harren.

³⁴ Vgl. Tsamakda 2012, S. 17f. Auch Manfred Bissinger hat 1990 in seiner Studie „Kreta in mittel- und spät-byzantinischer Zeit bis ins frühe 16. Jahrhundert“ eine fundierte Geschichte der Insel unter venezianischer Herrschaft vorgelegt.

politischen Aufständen führte. Aber sie hatte auch einen erkennbaren Einfluss auf die Bildprogramme der kretischen Kirchen und dieser Umstand ist wichtig für die vorliegende Arbeit. Wenig in formaler Hinsicht, sehr wohl aber in stilistischer³⁵ und ikonografischer. Denn die Darstellung von Schutzheiligen und ganzen Heiligenzyklen gewann zunehmend an Bedeutung. Besonders der heilige Georg wurde oft abgebildet, meist als standhafter Bekenner vor Richtern und autoritären Herrschern. Aber auch Szenen mit dem heiligen NIKOLAUS, der Schiffbrüchige rettet und zu Unrecht Eingekerkerte befreit, transportierten Botschaften und boten gezielte Anspielungen in Richtung der Besetzer.³⁶ Dieser Befund gilt auch für die Kirche Hagios Nikolaos von Mouri. Er hat auch dazu beigetragen, dass NIKOLAUS zu den beliebtesten Heiligen der orthodoxen Kirche gehört.

In den ersten zwei Jahrhunderten nach der venezianischen Eroberung Kretas zählte man nicht weniger als 27 Aufstände. Im Vergleich mit anderen byzantinischen Territorien kann diese Anzahl an Revolten als einzigartig bezeichnet werden.³⁷ Auslöser waren oftmals überhöhte Steuererhebungen durch die Venezianer, aber auch Delikte wie Diebstahl oder Beleidigung der Familienehre.³⁸ Interessanterweise haben aber die byzantinischen Kaiser nur zweimal mit Nachdruck versucht, Kreta wieder ins byzantinische Reich einzugliedern. 1228 unterstützte der Kaiser von Nikaia einen kretischen Aufstand, aber seine Flotte wurde zum Rückzug gezwungen und seine Streitmacht der „Anatoliki“ blieb erfolglos.³⁹ Nikaia spielte als Kaiserreich eine zeitlich begrenzte Rolle in der Nachfolge der byzantinischen Reichstradition nach der Eroberung von Konstantinopel. Dort hatte der Despot Theodor LASKARIS im Jahre 1218 mit dem lateinischen Kaisertum der Hauptstadt einen Friedensvertrag geschlossen und dadurch große Teile Kleinasiens unter seine Herrschaft gebracht.⁴⁰ Aber Kreta konnte er nicht erringen. Der zweite Versuch zur Rückgewinnung der Insel wurde 1262 von keinem Geringeren als Kaiser MICHAEL VIII PALÄOLOGOS unternommen. Jedoch auch dem Begründer der Dynastie der PALÄOLOGEN war kein Erfolg beschieden.⁴¹ Und so blieb Kreta bis zum Jahr 1669 politisch in venezianischer Hand.

³⁵ Siehe Kap. 3.2.

³⁶ Koukiaris 2004/2005, S. 116f.

³⁷ Detorakis 1994, S. 153.

³⁸ Tsamakda 2012, S. 20.

³⁹ Detorakis 1994, S. 156.

⁴⁰ Gallas/Wessel/Borboudakis 1983, S. 96.

⁴¹ Detorakis 1994, S. 157.

3.2. Das Wesen der kretischen Kunst im 13. Jahrhundert

Es wurde schon vorher festgestellt, dass sich Kreta eines Bestandes von ungefähr tausend ausgemalten Kirchen erfreut. Diese Zahl basiert auf einer Schätzung, denn noch immer sind nicht alle Gotteshäuser erforscht und katalogisiert. Eine derart große Anzahl von Sakralbauten aus den letzten Jahrhunderten des Mittelalters kommt nicht von ungefähr. Sie ist ohne Zweifel auch ein Indiz für das geistige Potenzial der Insel. Darüber hinaus stellen natürlich diese architektonischen Denkmäler historische Quellen von großer Bedeutung dar. In gewissem Sinne sind sie auch ein Abbild des sozialen Lebens, über das wir sonst keine anderen Quellen besitzen.⁴² Sie bieten in der heutigen Zeit außerdem eine Chance für Entdeckungen, denn gelegentlich wurden in der jüngeren Vergangenheit unter späteren Übermalungen Fresken entdeckt, von denen man vorher keine Ahnung gehabt hatte.⁴³ Weitere Überraschungen sind also nicht auszuschließen. Trotzdem können für das 13. Jahrhundert aus dem reichen Bestand generelle Aussagen zur kretischen Sakralkunst getroffen werden. Rein formal und ganz allgemein macht sich zu dieser Zeit eine retrospektive Provinzialisierung bemerkbar, was aber kaum Auswirkungen auf den spirituellen Gehalt der Darstellungen besitzt. Jedenfalls wird in der ersten Phase des 13. Jahrhunderts überwiegend am spätbyzantinischen Stil festgehalten.⁴⁴ Aber auch in der letzten Phase dieses Jahrhunderts, also etwa von 1280 bis 1300, ist noch immer ein deutliches Festhalten an der tradierten spätbyzantinischen Tradition festzustellen. Eine Tendenz zum „Volkstümlichen“ kommt hier zum Tragen.⁴⁵ Erst ab der Wende zum 14. Jahrhundert beginnt sich der Einfluss des am Festland schon blühenden Paläologenstils abzuzeichnen. Die Gründe für diese kretische Sonderentwicklung sind evident. Insbesondere die venezianische Herrschaft spielte dabei eine nicht zu unterschätzende Rolle. Die Unterdrückungsmaßnahmen der Besetzer gegenüber einheimischem Adel und Klerus führten zu den genannten Aufständen, schon während des gesamten 13. Jahrhunderts. Es liegt auf der Hand, dass die Beziehungen zwischen Venezianern und Einheimischen alles andere als harmonisch waren. Die Politik Venedigs trennte die Angehörigen beider Konfessionen konsequent und verbot den Lateinern, orthodoxe Frauen zu heiraten. Dies galt auch umgekehrt, denn katholische Frauen durften keine orthodoxen Männer ehelichen. Darüber hinaus wurden konvertierte Katholiken exkommuniziert.⁴⁶ Erst 1299 konnte ein

⁴² Gratziou 2010, S. 323.

⁴³ Bissinger 1995, S. 12.

⁴⁴ Kalopissi-Verti 1975, S. 302. Das gilt natürlich auch für andere byzantinische Gebiete unter Fremdherrschaften, wie z. B. unter den Bulgaren oder Seldschuken.

⁴⁵ Ebd. S. 306.

⁴⁶ Bolonakis 2002, S. 71.

Friedensvertrag diese strikte venezianische „Apartheid-Politik“ etwas mildern und zur allgemeinen Beruhigung beitragen. Ab diesem Zeitpunkt findet dann die monumentale Wandmalerei wieder direkten Anschluss an die zeitgemäßen Tendenzen der außerhalb liegenden byzantinischen Zentren.⁴⁷

Eine Besonderheit der kretisch-byzantinischen Kirchenbaukunst im 13. Jahrhundert stellen die Kreuztonnenkirchen dar. Gelegentlich werden diese auch als „Kirchen mit Transeptdach“ bezeichnet. Wie erwähnt, gehört auch Hagios Nikolaos von Mouri diesem Typus an (Abb. 4). Dabei handelt es sich meist um Einraumkapellen mit glatten Längswänden, die nur von einem Tonnengewölbe überspannt sind, das in der Mitte durch eine Quertonne unterbrochen wird. Dadurch wird eine kompakte, aber doch gegliederte Raumwirkung erzielt. Kreta besitzt 10 solcher Kreuztonnenkirchen, in Gesamtgriechenland sind es 35. Interessant ist, dass diese fast ausschließlich aus dem 13. Jahrhundert stammen.⁴⁸ Neben diesen Kreuztonnenkirchen existieren noch zwei weitere architektonische Grundformen, die typisch für die Insel sind. Konstantin KALOKYRIS hat diese 3 Basistypen kurz beschrieben und charakterisiert.⁴⁹ Die einfachste Form stellen kleine Einraumkirchen dar, die von einem Gewölbe überhöht sind. In der Mehrzahl der Fälle handelt es sich dabei um einschiffige Kirchlein, es sind aber auch zwei- und dreischiffige Gebäude dieser Art bekannt. Der Forscher Gabriel MILLET hat schon 1910 die interessante Feststellung getroffen, dass derartige kleine Basiliken mit zylindrischen Gewölben als Architekturform aus dem Osten nach Griechenland gelangt sind, und zwar über Kreta.⁵⁰ Aus diesem Archetypus haben sich interessante Erweiterungsformen entwickelt, bis hin zu dreischiffigen Basiliken mit akzentuierter Kuppel. Ein gutes Beispiel dafür ist die Marienkirche Panaghia Kera in Kritsa. Sie ist „Mariä Himmelfahrt“ geweiht. Ihr mittleres Gewölbe ist höher als die beiden Seitengewölbe und wird überragt von einer runden, fensterlosen Kuppel. In zeitlichen Abstufungen wurden die drei Gewölbe ab dem späten 14. bis zum frühen 15. Jahrhundert errichtet.⁵¹ Zur dritten Grundform schließlich zählen die Kreuzkirchen mit Kuppel. Auch hier gibt es Variationsmöglichkeiten, wobei sich in der einfachsten Variante die Kuppel genau über dem Schnittpunkt der gleich langen gekreuzten Kirchenschiffe befindet (Grundriss also in Form eines einfachen griechischen Kreuzes). Phänomenologisch sehen diese Kuppeln im 13. und 14. Jahrhundert meist wie Rundtürme

⁴⁷ Bissinger 1995, S. 20.

⁴⁸ Gallas/Wessel/Borboudakis 1983, S. 62.

⁴⁹ Kalokyris 1973, S. 27–30.

⁵⁰ Millet 1910, S. 31f.

⁵¹ Kalokyris 1957, S. 28.

aus, aber der westliche Begriff „Vierungsturm“ wird für die byzantinische Architektur kaum verwendet.

Diese Grundtypisierung der kretischen Sakralarchitektur bietet zweifellos eine brauchbare Orientierungshilfe, natürlich immer eingedenk der Tatsache, dass sich auch Misch- und Sonderformen im zahlenmäßig hohen Architekturbestand Kretas finden.

In den kretischen Wandmalereien an der Wende vom 13. zum 14. Jahrhundert sind, natürlich mit lokal bedingten Abweichungen und Varianten, gewisse Charakteristika festzustellen, und zwar in Ergänzung zum schon genannten Beharrungsvermögen des spätbyzantinischen Stils.⁵² Angestrebt wird eine größere Wirklichkeitsnähe durch eine Annäherung der Figuren an das Volkstümliche. In den schlichten aber monumentalen Kompositionen erscheinen die Gestalten eher flach und ungraziös, erreichen aber durch angedeutete rhythmische Bewegung eine gesteigerte Ausdrucksstärke. Der lineare aber bewegte Faltenwurf betont die Flächengestaltung der Körper. Dadurch erfährt die Vergegenwärtigung des Raumes eine Verdichtung und die Komposition dient gezielt der gewünschten dogmatischen Aussage und erhöht das sakrale Empfinden der Gläubigen.⁵³

Was die kretischen Monumentalmalereien des 13. Jahrhunderts betrifft, fällt auf, dass in den allermeisten Fällen noch keine Namen von Malern überliefert sind. Das gilt auch für die Kirchen mit Stifter-Inschriften. Der erste überhaupt namentlich bekannte Maler ist ein gewisser NIKOLAOS ANAGNOSTIS, der 1290 die Kirche Hagios Georgios Sklavopoula in der Provinz Selino ausgemalt hat.⁵⁴ Seine Malweise kann als prä-paläologisch bezeichnet werden. Im westlichen Teil der Insel treffen wir dann auf den sehr bekannten Maler Ioannis PAGOMENOS, dessen Name in nicht weniger als 8 Kirchen in den Provinzen Selino und Apokoronas überliefert ist. Er gehört allerdings schon dem 14. Jahrhundert an, denn die Zeit seines Wirkens als Maler in Westkreta lässt sich auf Grund der Belege von 1313 bis 1347 festlegen.⁵⁵

Die ikonografischen Programme Kretas besitzen eine relativ geringe Variationsbreite. Vorwiegend handelt es sich dabei nur um 3 Themenbereiche:

- Christologische Themen,
- das Programm der Muttergottes (THEOTOKOS)

⁵² Das gilt natürlich auch für manche andere griechisch-byzantinische Gegenden, vorwiegend – aber nicht ausschließlich – für jene unter Fremdherrschaften.

⁵³ Borboudakis, Kritsa, S. 5.

⁵⁴ Kalokyris 1957, S. 48.

⁵⁵ Ebd. S. 31.

- und natürlich hagiologische Darstellungen.⁵⁶

Auch in der kleinen Kirche von Hagios Nikolaos finden sich alle 3 Programme, bei den hagiologischen sind es über 20 Darstellungen von Heiligen, die im 6. Kapitel behandelt werden. Eine besondere Position wird den griechischen Kirchenvätern eingeräumt. Sie sind meist in weiß gekleidet und frontal in Ganzkörper-Positionen abgebildet. In Hagios Nikolaos sind BASILEIOS der Große und JOHANNES CHRYSOSTOMOS identifizierbar, und natürlich auch der populäre Heilige NIKOLAUS, der in der kretischen Kunst immer wieder auftritt (Abb. 11). Naheliegenderweise ist aber der Pantokrator rangmäßig das wichtigste Thema in der kretischen Wandmalerei. Er wirkt immer ernst, streng und distanziert. Diese Ausdrucksweise beruht auf der Umsetzung der Dogmen der ökumänischen Konzile von Nikaia (325, „HOMOOUSIOS“) und Chalkedon (451, „PANTODINAMOS“). Grundsätzlich ist dem Pantokrator die Apsiskalotte vorbehalten, aus der er frontal, als Brustbild, auf die Gläubigen herunter blickt. In der linken Hand hält er das Evangelium, die rechte befindet sich im Segengestus. Auf Kreta sind 3 verschiedene Gesichtstypen unterscheidbar: länglich, rund und eiförmig.⁵⁷

Obwohl unter der venezianischen Herrschaft eine westliche Orientierung in Bezug auf Verwaltung, Wirtschaftsordnung und literarische Produktion forciert wurde, kann jedoch abschließend festgestellt werden, dass die kretische Malerei ihre strikte Orientierung auf orthodoxe Werte und Modellvorstellungen beibehalten hat. So können kaum lateinisch-westliche Einflüsse in der Ausführung und Technik der Wandmalerei festgestellt werden. Die Verbindung zu den maßgebenden byzantinischen Kunstzentren wie der Makedonischen Schule, Berg Athos, Konstantinopel, Mystra, Kleinasien (Kappadokien) und Serbien wurde vor allem durch zwei Gegebenheiten aufrecht erhalten. Zum einen durch den Besuch von eingeladenen reisenden Malern und zum anderen durch Studienreisen von einheimischen Künstlern. Diese Ausrichtung auf die maßgebenden Kunstzentren ist für Kreta wichtig. Kreta hat trotzdem seine spezifische Originalität beibehalten und nie eine reine Imitation betrieben. Das Wissen von außen wurde hier in origineller Weise verarbeitet und daraus ein Stil entwickelt, der als „monastisch“ bezeichnet werden kann. Daraus ist dann später die sog. „Kretische Schule“ hervor gegangen,⁵⁸ die ihre Ursprünge in Konstantinopel hat⁵⁹. Ihre höchste Perfektion erreichte sie allerdings erst im 16. Jahrhundert.

⁵⁶ Ebd. S. 57.

⁵⁷ Kalokyris 1957, S. 91ff. Weitere Erklärungen dazu in Kap. 6.2.

⁵⁸ Dieses Phänomen ist zeitgleich in Mystra zu beobachten.

⁵⁹ Kalokyris 1973, S. 171.

4. Das Patrozinium: der heilige Nikolaus von Myra

Der heilige NIKOLAUS von Myra gehört im Volksglauben, im Kirchenglauben und in der christlichen Ikonografie zu den populärsten Heiligen überhaupt⁶⁰, und das nicht nur im byzantinisch-orthodoxen Osten. Hier allerdings wird er besonders verehrt und gilt, nach der Muttergottes, als der größte kirchliche Heilige. Da er auch nach seinem Tode den Gläubigen seine Hilfe zuteilwerden ließ, wird er auch oft im Zusammenhang mit den „Vierzehn Nothelfern“ dargestellt.⁶¹ Viele Kirchen sind ihm geweiht, so auch die Hagios Nikolaos von Mouri, das Forschungsobjekt dieser Arbeit. Seine Lebensgeschichte ist so von Legenden überwuchert, dass es kaum möglich erscheint, den historischen Kern herauszuschälen. Tatsache ist jedenfalls, dass er am ersten Konzil von Nikaia (im Jahr 325) teilgenommen hat und um das Jahr 350 gestorben ist.⁶² Im Jahre 1087 brachten Seeräuber seine aus der Kirche von Myra gestohlenen Reliquien nach Bari in Apulien.⁶³ Daher wird er im lateinischen Westen auch Nikolaus von Bari genannt. Seine korrekte griechische Benennung lautet NIKOLAOS MYRIOTES und er wurde zwischen 270 und 286 in Patara geboren. Als Bischof von Myra wirkte er in der kleinasiatischen Region Lykien, damals Teil des Römischen, später des Byzantinischen Reiches, heute ein Ort in der Türkei. Sein Name im Griechischen bedeutet „Siegreicher des Volkes“.⁶⁴ Insgesamt haben sich 25 Panegyrika des Heiligen bis heute erhalten. Interessant ist die Tatsache, dass 9 von diesen im späten 13. Jahrhundert verfasst worden sind,⁶⁵ also in jener Zeit, in der vermutlich große Teile der Kirche Hagios Nikolaos bei Mouri ausgemalt wurden. Allerdings überrascht ein Forschungsergebnis von Nancy P. ŠEVČENKO aus dem Jahr 1983, die sich intensiv mit dem Leben des heiligen Nikolaus auseinandergesetzt und eine umfassende Studie der byzantinischen Nikolaus-Zyklen verfasst hat. Indem sie akribisch die Texte mit den Abbildungen vergleicht, kommt sie zu dem Ergebnis, dass das geschriebene Wort im Grunde genommen eine eher bescheidene Rolle bei der Ausformung der spezifischen Ikonografie spielt. Denn die Menge an schriftlich

⁶⁰ Abgesehen von diversen Kirchenlexika kann auf 3 religionswissenschaftliche Bücher verwiesen werden, die sich mit der Person des heiligen Nikolaus beschäftigen: Das umfangreichste und heute noch gültige Werk stammt von Gustav Anrich, Hagios Nikolaos. Der heilige Nikolaus in der griechischen Kirche, 2 Bde., Leipzig und Berlin 1913 und 1917. Ferner Lothar Heiser, Nikolaus von Myra – Heiliger der ungeteilten Christenheit, Trier 1978 und Roman Mensing, Nikolaus von Myra, Düsseldorf 2007.

⁶¹ Seibert 1980, S. 234.

⁶² Mazakarini 1985, S. 60.

⁶³ Fichtinger 1980, S. 279.

⁶⁴ Aus dem „Ökumenischen Heiligenlexikon“

https://www.heiligenlexikon.de/BiographienN/Nikolaus_von_Myra.htm, vom 27.01.2016.

⁶⁵ Ševčenko 1983, S. 24.

ausformulierten Details wurde offensichtlich von den Malern gar nicht berücksichtigt. Eine wichtigere Einflussgröße brachte die aktuelle Kirchenpraxis.⁶⁶

Abb. 49 zeigt ein sehr würdevolles Frontal-Halbkörperporträt des heiligen NIKOLAUS aus der Nordnische von Hagios Nikolaos bei Mouri. Er ist als alter Mann dargestellt und der feierliche Ernst dieser Malerei wird durch die segnende Geste seiner Hand noch unterstrichen. Sein Blick scheint den Betrachter durchdringen zu wollen, jedoch wirkt er nicht bedrohlich, sondern zeugt nur von einer sehr starken Persönlichkeit (Abb. 48). Sein Nimbus weist bemerkenswerte ornamentale Verzierungen auf (Abb. 50). In weißen Majuskeln auf dunkelblauem Hintergrund ist sein Name NIKOLAOS rechts neben seinem Porträt aufgeschrieben, und zwar in der Buchstabenfolge von oben nach unten. Auf dieses Porträt mit seinen Nimbus-Verzierungen wird im Folgenden noch mehrfach eingegangen. In dieser Kirche scheint der Heilige noch ein weiteres Mal als Porträt auf, sowie in einigen Szenen aus seinem Leben, die in Kapitel 6.2 und 6.3. behandelt werden.

Der Namenstag des heiligen Nikolaus wird am 6. Dezember gefeiert. Zu den historisch belegten Tatsachen aus seinem Leben gehört, dass er Bischof von Myra gewesen ist, in der damaligen Zeit ein Bischofsitz. Heute ist es ein kleiner Ort namens Demre, etwa 100 km südwestlich von Antalya. Vorher war er Abt des Klosters Sion. Im Zuge der Christenverfolgung von 310 wurde er gefangen genommen und gefoltert. Es ist auch belegt, dass er – genauso wie Bischof BASILIUS von Caesarea – sein ererbtes Vermögen unter den Armen verteilt hat.⁶⁷ Der Name NIKOLAUS ist zwar nicht in der (unvollständigen) Unterzeichner-Liste des Konzils von Nikaia 325 enthalten, aber die beiden frühen Geschichtsschreiber ANDREAS von Kreta und JOHANNES vom Studitenkloster berichten übereinstimmend von einer Begebenheit während des Konzils. Demnach habe NIKOLAUS seinen Widersacher ARIUS geohrfeigt, sei zunächst verhaftet, aber gegen Ende des Konzils wieder rehabilitiert worden.⁶⁸ Der alexandrinische Priester ARIUS hat ja bekanntlich die Position vertreten, CHRISTUS sei seinem göttlichen Wesen nach dem Vater nicht gleich, sondern nur sein vornehmstes Geschöpf gewesen, also wesensähnlich. Es ist dies der kirchengeschichtlich bedeutsame Streit zwischen HOMO-OUSIOS und HOMOI-OUSIOS, der im Jahr 325 zugunsten von wesensgleich entschieden wurde.

⁶⁶ Ševčenko 1983, S. 156. Die Autorin beschreibt 56 Nikolaus-Zyklen aus der byzantinischen Welt vom 11. bis zum 15. Jahrhundert, darunter 47 Fresken.

⁶⁷ Aus dem "Ökumenischen Heiligenlexikon"

https://www.heiligenlexikon.de/BiographienN/Nikolaus_von_Myra.htm, vom 26.01.2016.

⁶⁸ ebd.

Nach dem Tod des heiligen NIKOLAUS haben sich ungewöhnlich viele Legenden um seine Person entwickelt, sodass er als einer der wichtigsten Heiligen angesehen wurde. In der Nikolaus-Kirche von Mouri haben sich bis heute einige Szenen erhalten. Wie viele es ursprünglich gewesen sind, kann nicht mehr festgestellt werden. Zu erkennen ist die Begebenheit, da NIKOLAUS drei Gefangene vor dem Schwert des Henkers rettet. Auch eine Totenerweckung und die Rettung von Schiffbrüchigen sind dargestellt. Ebenso die Erscheinung des Heiligen in einem Traum von Kaiser KONSTANTIN. Darüber hinaus kennt die christliche Ikonografie noch weitere segensreiche Wundertaten aus dem Leben des Heiligen, von denen jene exemplarisch und der Vollständigkeit halber kurz erwähnt seien, die in der „Legenda Aurea“ des JACOBUS de VORAGINE nachzulesen sind:

- Mitgiftspende: NIKOLAUS bewahrt drei Töchter vor der Prostitution, indem er Goldklumpen zur Ermöglichung der Mitgift durch das Fenster ihres Hauses wirft.
- Beruhigung eines Seesturms, dadurch Rettung einiger Matrosen, die ihn um Hilfe angefleht haben.
- Kornwunder zur Linderung einer großen Hungersnot in seiner Heimatprovinz.
- Heimführung des von den Arabern verschleppten Sohnes Adeodatus zu seinem Vater.
- Bekämpfung der altgriechischen Göttin DIANA und dadurch Befreiung der Bauern von diesem alten Götzendienst.
- Rettung des ertrunkenen Sohnes, dessen Vater einen versprochenen goldenen Kelch zunächst nicht der Kirche spenden wollte.
- Bestrafung und Begnadigung eines Betrügers, der von einem Juden Geld geliehen hatte und sich weigerte, es zurück zu zahlen.
- Auferweckung eines vom Teufel getöteten Scholaren, dessen Vater gerade das Fest des heiligen Nikolaus gefeiert hatte.⁶⁹

⁶⁹ Jacobus de Voragine, Legenda Aurea. Ausgabe von Jacques Laager (Hg.), Zürich 1986, S. 18–29.

5. Die Architektur der Kirche

Obwohl von außen klein und unscheinbar, besitzt das Gotteshaus des Hagios Nikolaos eine gewisse Bedeutung für die Kirchenarchitektur Kretas (Abb. 4–7). Denn seine architektonischen Konstanten können durchaus als Rarität für die Insel bezeichnet werden.⁷⁰ Im Grunde genommen handelt es sich um eine schlichte Einraumkirche mit der hochgezogenen Quertonne einer Kreuztonnenkirche und je einer Nische in den Längswänden. Die beiden Nischen ergeben sich durch die Verminderung der Wandstärke im Bereich der Quertonne. Dieser Umstand lässt sich allein aus einer konstruktiven Erkenntnis ableiten. Da im Bereich der Quertonne die Längswände keine Vertikalkräfte aufnehmen müssen, kann natürlich dieser Wandbereich schwächer dimensioniert sein. Er ist in der Masse deutlich reduziert im Vergleich zu dem anderen Teil der Längswände, auf den die vollen Kräfte der Längstonne einwirken.⁷¹ Dazu zeigt sich im Aufriss eine weitere Besonderheit, die im Grundriss nicht erkennbar ist. Denn die Höhe der Längstonne ist im Bema (2,94 m) weitaus niedriger als im Westteil (3,37 m) des Kirchenraums. Dieser Höhenunterschied, augenfällig im Inneren, ist jedoch an der Außenarchitektur nicht ablesbar. Das liegt daran, dass der Baumeister die Gewölbekonstruktion über dem Bema einfach nur verstärkt hat, was zu einer statischen Überdimensionierung des Tonnengewölbes in diesem Bereich geführt hat.⁷²

Die Kirchen mit Dachtransept, wie die Kreuztonnenkirchen auch genannt werden, sind seit dem 13. Jahrhundert und während der gesamten Türkenzeit im griechischen Raum verbreitet, und damit auch auf Kreta. Dabei stellt die Kirche der Hagia Triada bei Kranidi das wahrscheinlich früheste Beispiel der in Griechenland bekannten Kirchen dieses speziellen Typus dar. Ihr Entstehungsdatum ist mit dem Jahr 1244 inschriftlich belegt.⁷³ Einige Forscher haben versucht, die verschiedenen Typen von Kreuztonnenkirchen, auch bei nur minimalen Abweichungen, zu definieren und zu systematisieren, wie etwa Gabriel MILLET und Klaus GALLAS. Im Jahr 1935 hat ORLANDOS eine bis heute brauchbare Typisierung der Einraumkirchen mit Dachtransept vorgelegt. Er unterscheidet 3 verschiedene Typen, die er mit A1, A2 und A3 bezeichnet.⁷⁴ Demnach zeigt sich beim Typus A1 die Kreuztonne im gleichen Maß wie die Längstonne, was bedeutet, dass keine vertieften Nischen in der Wand

⁷⁰ Gallas/Wessel/Borboudakis 1983, S. 197.

⁷¹ Ebd. S. 63.

⁷² Gallas 1983(Diss.), S. 155.

⁷³ Kalopissi-Verti 1975, S. 21. Auf den Seiten 21 – 23 diskutiert auch die Autorin die wichtigsten Forschermeinungen zum Thema der Entstehung von Kreuzkuppelkirchen.

⁷⁴ Orlandos 1935, S. 42 – 45.

festzustellen sind. In diese Kategorie fällt die erwähnte Kirche der Hagia Triada bei Kranidi.⁷⁵ Beim Typus A2 bildet die Quertonne in den Längswänden deutlich erkennbare Nischen. Dort sind die Wände dünner. ORLANDOS erwähnt dafür 9 Beispiele, eines davon ist Hagios Nikolaos von Mouri. Die anderen 8 Gotteshäuser sind die Kirchen Koimesis Theotokos Chatzirianon Zographos in Oxilithos, Euboa, weiters Hagios Ioannis Nisteftis in Kalivia tis Chasias, Hagios Georgios Kardata östlich von Megara, Hagia Barbara in Basilika (Sikion Korinthias), Taxiarchis in Geraki Lakonias, Zoodochos Pigi, ebenfalls in Geraki Lakonias, Hagia Paraskevi in Platsa Manis sowie das Katholikon Monis Talantiou in Argolis.⁷⁶ Schließlich ist der Typus A3 mit hochgezogener Quertonne dadurch gekennzeichnet, dass beide Seitenwände erkennbare Nischen aufweisen, nicht nur im Bereich der Quertonne, sondern auch jeweils 2 weitere Nischen links und rechts daneben. Daraus folgt, dass sowohl Süd- als auch Nordwand 3 Nischen-Aussparungen besitzen.⁷⁷

Trotz der halbkreisförmigen Apsis im Osten, beträgt die äußere Gesamtlänge der Kirche Hagios Nikolaos lediglich 5,55 Meter. Die Breite misst genau um einen Meter weniger, also 4,55 m. Naheliegenderweise gibt es nur eine einzige Eingangstür an der Westwand. In der Apsisrundung befindet sich nur ein schmaler Fensterschlitz unter dem Fuß der Konche. Die tragenden Wände bestehen aus natürlichen Hausteinen und zeigen Risse im oberen Bereich. Obwohl im Jahr 2012 mit einem neuen Dach versehen, ist der gesamte Bau derzeit in keinem guten Zustand. Die westliche Eingangstür gehört zu den neueren Elementen des Baus, genauso wie ein aus Beton bestehender Altartisch im Bema. Er steht zentral vor der Apsis. Als einfache Einraumkirche, die nur durch die halbkreisförmige Apsis und die hochgezogene Quertonne architektonisch gegliedert ist, kann man die Kirche Hagios Nikolaos einem Bautypus zuordnen, der als Urform der kleinen byzantinischen Landkirchen gilt. Über derartige einfache Kreuztonnenkirchen hat Gabriel MILLET schon im Jahr 1916 geforscht und die schon erwähnte Feststellung getroffen, dass dieser Bautypus von Mesopotamien und Anatolien zuerst nach Kreta und von dort in weiterer Folge nach Griechenland gelangt sei.⁷⁸ Diese Forschungsmeinung über die Herkunft von Kirchengewölben dürfte aber heute überholt sein. Sehr wohl ist aber eine architekturgeschichtliche Verwandtschaft zu den frühen Kirchen des Franziskanerordens in Italien festzustellen. Eine weitere frühere Fehleinschätzung lag darin, in den kleinen und bescheidenen Einraumkirchen entweder ein Zeichen für Armut oder für die Bedeutungslosigkeit ihrer Stifter zu sehen. In Wirklichkeit ging es aber um ein

⁷⁵ Ebd., Plan auf S. 43.

⁷⁶ Ebd., Plan auf S. 44.

⁷⁷ Ebd., Plan auf S. 45.

⁷⁸ Gabriel Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile au XIVe, XVe et XVIe siècles d'après les monuments de Mistra, de la Macedoine et du Mont Athos*, Paris 1916. Zitiert bei Gallas 1982, S. 149.

komplexes Gesamtphänomen auf Kreta, denn die Errichtung von tausenden kleinen Kirchen auf relativ kleinem geografischem Raum brachte natürlich ein gewaltiges Wachstum an Bauaktivität insgesamt mit sich. Dies hatte Auswirkungen auf die wirtschaftliche Entwicklung, nicht zuletzt dadurch, dass die Mitarbeiter unzähliger Bauhöfen ihren Lebensunterhalt mit dem Bau und der Ausstattung der vielen Kirchen verdienten. Aber auch eine große Anzahl von Klerikern mit ihren Diakonen und Gehilfen lebte von diesen Kirchen und stellte einen bedeutenden sozialen Faktor dar.⁷⁹

6. Bildprogramm und ikonografische Analyse

6.1. Übersicht: räumliche Aufteilung der 37 Malereien

Im Jahr 2004 hat Silas KOUKIARIS eine stark vereinfachte und schematisierte Skizze des Bildprogramms der Kirche Hagios Nikolaos außerhalb von Mouri angefertigt. Diese ist ungenau und beschreibt nur 6 Szenen, nämlich das Gastmahl des ABRAHAM, die Verkündigung an MARIA, der heilige NIKOLAUS erscheint dem Kaiser KONSTANTIN, der Heilige erscheint auch dem ABLABIUS, er rettet Schiffbrüchige und schließlich, unrichtigerweise, die Verkündigung an ANNA.⁸⁰ In der Tat erscheint die Hagia ANNA oft an prominenter Stelle in byzantinischen Kirchen Kretas. Beispielsweise tritt sie in der Panagia Kapelle von Thronos (Eparchie Amari, Ende 14./Anfang 15. Jh.) in 2 Szenen auf (beide zusammen mit JOACHIM).⁸¹ Und in der dreischiffigen Kirche der Panagia Kera außerhalb von Kritsa (Eparchie Merambello, 13.+14. Jh.) ist ihr das gesamte Südschiff gewidmet. Die dortigen Fresken stammen aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts.⁸² In der Szene „Das Gebet der Hagia Anna“ wird die Mutter MARIEN‘S in einem eingezäunten Garten mit Bäumen, Vögeln und einem Springbrunnen abgebildet. Ihre Hände sind zum Gebet gegen den Engel erhoben⁸³ (Abb. 84). Es ist nachvollziehbar, in dieser bildlichen Szene gewisse Analogien zu den Malereien der Kirche Hagios Nikolaos zu erblicken. Aber es existieren gewichtigere Hinweise auf eine andere Deutung, wie in Kapitel 6.3. ausgeführt wird.

⁷⁹ Gratziou 2010, S. 324.

⁸⁰ Koukiaris 2004/2005, S. 113.

⁸¹ Gallas/Wessel/Borboudakis 1983, S. 278.

⁸² Ebd. S. 428.

⁸³ Mylopotamitaki 2005, S. 57.

Ein wesentlich exakteres und wesentlich detaillierteres Bildprogramm⁸⁴ beschreibt ein 37 Abbildungsnummern umfassender Plan (Abb. 3), den Georgios FOUSTERIS im Jahr 2006 erstellt hat.⁸⁵ Auf Grund der geringen Größe des Kirchenraums ist die Anzahl der Darstellungen und Szenen nicht allzu umfangreich. Manche Fresken sind gut erkennbar oder durch Inschriften identifizierbar, bei anderen ist der Erhaltungszustand aber mangelhaft. Bei 3 von diesen sind exakte ikonografische und bedeutungsgemäße Zuschreibungen bis dato noch nicht erfolgt, genauso wie bei 4 anderen, aus denen keine eindeutigen Hinweise ablesbar sind, um welche Darstellung es sich dabei handelt. Es gibt aber Indizien aus dem ikonografischen Gesamtzusammenhang und aus lokalen Traditionen und Erkenntnissen, auf Grund derer in der vorliegenden Arbeit erstmalig eine inhaltmäßige Deutung versucht wird. Aber trotz der konservatorischen Unvollkommenheiten ist auch bei heutiger Betrachtung der Kirchenraum durchaus als Stätte der Mysteriengegenwart erlebbar. Darüber hinaus wird durch die in Hagios Nikolaos besonders akzentuierte Vergegenwärtigung und Darstellung von Heiligen die Heilsbedeutung des Lebens und Wirkens CHRISTI nicht geschmälert.⁸⁶

Die Anordnung der Szenen folgt einem zweifachen Formalschema. Einerseits treffen wir auf Bildfolgen in ein und derselben Zone, andererseits ergeben sich auch interessante narrative Zusammenhänge durch Bildinhalte, die in drei Zonen vertikal übereinander gestellt sind. Als Ordnungsfaktor und Szenenteilung dient eine einfache rote Rahmung. Insgesamt ergibt sich folgende Einteilung:

- Im Bema herrschen christologische und liturgische Themen vor, wir treffen aber auch auf Einzeldarstellungen von Diakonen, Bischöfen und Heiligen. Hier orientiert sich die Auswahl der Szenen durchaus an der byzantinischen Tradition.
- In der östlichen Apsiskalotte ist der zentrale Platz natürlich dem PANTOKRATOR (Abb. 8–10) vorbehalten. Darunter befindet sich eine Kirchenväter-Liturgie mit dem heiligen NIKOLAUS (Abb. 11) und einem noch nicht eindeutig identifizierten Hierarchen (Abb. 12). Wahrscheinlich handelt es sich dabei um JOHANNES CHRYSOSTOMOS.

⁸⁴ Mit dem Bildprogramm der kretischen Kirchen haben sich vor allem auseinandergesetzt: Kalokyris 1957, S. 125-129, Bissinger 1995, S. 25–251, Lassithiotakis 1969, S. 128ff, Gallas/Wessel/Borboudakis 1983, S. 134-137 und Spatharakis 2001, S. 1–2.

⁸⁵ Fousteris 2006, S. 42, Plan 3.

⁸⁶ Vgl. Schulz 1964, S. 132. Der Autor bezieht sich allgemein auf die Mysteriengegenwart in mittelbyzantinischer Zeit und nicht im speziellen auf die Kirche Hagios Nikolaos.

- Die geschwungene Apsisstirnwand zeigt in der oberen Zone das Gastmahl des ABRAHAM (Abb. 16-20). Links und rechts davon ist die Verkündigung durch den Erzengel GABRIEL (Abb. 13–14) an MARIA (Abb. 15) dargestellt.
- In der unteren Zone seitlich neben der Apsis treffen wir auf Heilige: im nördlichen Bereich STEPHANOS (Abb. 29) und BASILEIOS (Abb. 28), im südlichen den nur in der orthodoxen Kirche verehrten SABBAS (Abb. 31–32) und JOHANNES den Evangelisten (Abb. 33).
- Das Tonnengewölbe des Bema wird von der Himmelfahrt CHRISTI beherrscht (Abb. 21–26).
- In der Quertonne sind Abweichungen vom üblichen Bildprogramm festzustellen. Sie wird durch ein Ornamentband in zwei Teile geteilt. Der vordere östliche Bereich widmet sich den Taten des Kirchenpatrons NIKOLAUS. In der linken Szene mit dem „Traum des Konstantin“ erweckt er einen Toten zum Leben und rettet Schiffbrüchige (Abb. 35–36). In der Mitte befreit NIKOLAUS drei Offiziere aus dem Kerker (Abb. 34). Aber auf der rechten Seite ist eine Wunderheilung CHRISTI dargestellt, nämlich die Wieder-Sehendmachung eines Blinden (Abb. 37). Allerdings ist auch hier der heilige NIKOLAUS gleich neben dem Erlöser zu erkennen. Dennoch ist die Platzierung der christologischen Szene an dieser Stelle ungewöhnlich. Aber insgesamt ist auch die Präsenz des Kirchenpatrons gerade hier, in der Quertonne, in keiner anderen Kreuztonnenkirche anzutreffen.⁸⁷ Wahrscheinlich soll hier die Rolle des Heiligen als Retter der Menschen bis hin zu einer Totenerweckung durch die Analogie zu den Wunderheilungen CHRISTI besonders hervorgehoben werden.⁸⁸
- Im westlichen Teil der Quertonne befinden sich 7 Heiligenporträts in Rund-Medaillonform. Sie werden durch ein ordnendes Band in zwei Gruppen geteilt. In der südlichen Gruppe fallen zunächst das populäre heilige Brüderpaar KOSMAS (Abb. 73) und DAMIAN (Abb. 76) auf, daneben die in den kanonisierten Evangelien nicht genannten JOACHIM (Abb. 75) und ANNA (Abb. 74). Die Namen der Eltern der Gottesmutter MARIA sind uns vor allem aus dem apokryphen „Protoevangelium des Jakobus“ (2. Hälfte des 2. Jh.) überliefert.⁸⁹ In der nördlichen Gruppe dieses Teils der Quertonne scheinen drei Heilige auf, und zwar CHRISTOPHOROS (Abb. 67) und die

⁸⁷ Fousteris 2006, S. 155.

⁸⁸ In Kap. 3.1. wurde schon darauf hingewiesen, dass die Betonung der Befreiungstaten populärer Heiliger auch als Anspielung auf die besondere politische Situation Kretas durch die venezianische Besetzung verstanden werden kann.

⁸⁹ Bocian 1989, S. 54 + 242.

nur in der orthodoxen Kirche populären und verehrten Hagios MAMAS (Abb. 69) und Hagios ANEMPODISTOS (Abb. 68). Ein interessanter Zusammenhang besteht darin, dass fünf der in beiden Gruppen dargestellten Heiligen in den ersten Tagen des Monats November verehrt werden.⁹⁰

- Im unteren Teil der Nische der Nordwand befindet sich das schon erwähnte überdimensionierte Porträt des Kirchenpatrons NIKOLAUS (Abb. 48–50). Er ist auch in zwei der drei Szenen im Osten der Quertonne präsent, und zwar als Hauptakteur. Wie schon angedeutet, ist die Möglichkeit gegeben, dass er ursprünglich auch in den nicht mehr erhaltenen Fresken abgebildet war. Daraus wird seine überragende Bedeutung für die nach ihm benannte Kirche evident.⁹¹ Aber über dem Porträt des NIKOLAUS in derselben Nische findet sich eine ebenfalls beeindruckende Darstellung und zwar die Szene der Enthauptung JOHANNES des Täuflers (Abb. 51–56). Manche Forscher vermuten, dass diese Szene mit weiteren Szenen aus seiner Vita in einem zyklischen Zusammenhang gestanden haben könnte, die aber verloren gegangen sind. Die Annahme von FOUSTERIS ist nicht ganz von der Hand zu weisen, dass genau gegenüber seine Geburt dargestellt war (Abb. 58) in der Nische der Südwand.⁹² Dann könnten auch die Szenen mit der Flucht seiner Mutter ELISABETH (Abb. 41), nördlich und die Verkündigung an seinen Vater ZACHARIAS (Abb. 43), südlich Bestandteile dieses JOHANNES-Zyklus gewesen sein.⁹³ Diese Vorstellung wäre außerordentlich bemerkenswert, wenn man die bescheidenen Dimensionen der Kirche in Betracht zieht. Sie ist aber unwahrscheinlich, denn in einem platzmäßig derart beschränkten Raum, neben dem Bildzyklus des Kirchenpatrons, auch noch als zweiten Zyklus, den eines weiteren Heiligen unterzubringen, würde bedeuten, andere glaubensmäßig wichtige Inhalte zu vernachlässigen. Daher wird hier die Auffassung vertreten, dass es sich bei Abb. 41 um die Verkündigung an MARIA am Brunnen und bei Abb. 43 um einen Evangelisten handelt. Nähere Erläuterungen dazu und weitere Plausibilitäten folgen in Kapitel 6.3.
- In der westlichen Quertonne sind schließlich die beiden bekanntesten Säulenheiligen abgebildet, und zwar SYMEON Stylitis im Norden (Abb. 70) und DANIIL Stylitis im Süden (Abb. 77). Unterhalb von DANIIL befindet sich die heilige BARBARA (Abb.

⁹⁰ Fousteris 2006, S. 156, Fußnote 342.

⁹¹ Ševčenko 1983, S. 63.

⁹² Fousteris 2006, S. 156.

⁹³ Ebd., S. 155

78–80) und unter SYMEON folgt JOHANNES der Einsiedler o XENOS, (Abb. 71–72).

- Auch die östliche Quertonne weist an ihrem Rand noch Fresken auf, und zwar den heiligen ONOUPHRIOS im Norden (Abb. 44–45) sowie eine durch frühere Forscher nicht identifizierte Heilige im Osten, bei der es sich mit hoher Wahrscheinlichkeit um die heilige KYRIAKI handelt (Abb. 46–47).
- Auch die Südnische der Quertonne ist ausgemalt aber schwer erkennbar, denn der Erhaltungszustand der Fresken ist äußerst mangelhaft. Im unteren Bereich ist aus der Beschriftung zu erahnen, dass hier die allerheiligsten Personen dargestellt sind, wie die THEOTOKOS in einer Deesis, JESUS CHRISTUS selbst und der PRODRAMOS (Abb. 59). Das Feld darüber ist fast zur Gänze zerstört (Abb. 58) und in der daran anschließenden Szene sind nur im obersten Bereich Freskenreste erkennbar (Abb. 60). Aus dem erkennbaren Text lässt sich eine Wunderheilung CHRISTI ableiten, nämlich die Heilung des Wassersüchtigen am Sabbat. Dessen ungeachtet wurden aber die Felder (Abb. 58 + Abb. 60) bis jetzt als „nicht identifiziert“ bezeichnet.⁹⁴
- Schließlich beginnt auch die stark in Mitleidenschaft gezogene Nische der genau gegenüber liegenden Nordwand mit einer bis dato nicht beschriebenen Darstellung, in der entweder, mit etwas größerer Plausibilität, ebenfalls eine Wunderheilung CHRISTI oder eine Taufszene durch JOHANNES den Täufer dargestellt ist (Abb. 57).

Das ikonografische Programm von Hagios Nikolaos weist also manche spezifische Besonderheiten auf, wie etwa die genannte Schwerpunktsetzung auf verschiedene Heilige und insbesondere auf den heiligen NIKOLAUS, aber auch die relativ bescheidene Rolle, welche die THEOTOKOS spielt. Auf MARIA treffen wir nur in der zweifachen Verkündigungsszene, in der Himmelfahrt CHRISTI und in der DEESIS. Bemerkenswert allerdings ist die Darstellung ihrer (apokryphen) Eltern JOACHIM und ANNA. Trotzdem fügt sich auch dieses Bildprogramm in den großen Rahmen der byzantinischen Kirchengestaltungen ein (auch auf dem Festland), charakterisiert durch ihre 3 schon oben erwähnten Hauptzyklen: JESUS CHRISTUS, THEOTOKOS und Heiligenzyklen.⁹⁵ Dass aber im Detail Abweichungen vom üblichen Programm feststellbar sind, hängt auch sicherlich in einem gewissen Ausmaß mit dem Umstand zusammen, dass es sich bei Hagios Nikolaos von Mouri um eine Kreuztonnenkirche handelt. Denn die ikonografischen Konzepte von Kirchen

⁹⁴ Ebd., S. 155.

⁹⁵ Kalokyris 1973, S. 49.

mit Dachtransept unterscheiden sich ganz allgemein von denen in den wesentlich häufiger verbreiteten Kreuzkuppelkirchen. Diese Befindlichkeit ist durch die andersartige architektonische Form bedingt. Während sich die Kreuzkuppel als Mittelpunkt des Ausstattungsprogramms anbietet, fehlt in den Dachtranseptkirchen dieser Mittelpunkt, auf den die Bildszenen und Porträts hin angelegt sind. Das ist in aller Regel der PANTOKRATOR in der Kuppel. Es gibt Kreuztonnenkirchen, in denen keine Zuordnung der Festbilder auf eine zentrale Darstellung hin gegeben ist. Dort finden sich mehr oder weniger chronologische Aufeinanderfolgen der wichtigsten christologischen Szenen, einfach nach dem Uhrzeigersinn. Als typisches Beispiel könnte die Kirche der Hagia Triada bei Kranidi in der Argolis genannt werden.⁹⁶ In Mouri ist diese Situation nicht so dramatisch gegeben, hier ist vielmehr ein Kompromiss verwirklicht. Denn dort beherrscht der PANTOKRATOR den Altarraum so zentral, dass auch die übrigen Szenen des Bema auf ihn hin orientiert sind. Nur den Quertonnen und Nischen fehlt auf Grund der Längsorientierung des Kirchenraumes dieser zentrale Bezugspunkt.

Diese beeindruckende Fokussierung auf die Apsis kommt natürlich in räumlich größeren byzantinischen Kirchen noch stärker zum Ausdruck. Besonders berühmt für derartige PANTOKRATOR-Darstellungen sind die Dome von Cefalù (Abb. 131) und Monreale auf Sizilien. Sizilien gehörte früher zum oströmischen Reich und der byzantinische Einfluss blieb auch unter der Herrschaft der Normannen bestehen, die dort im 11. Jahrhundert ein Königreich errichteten. Der Ehrfurcht gebietende CHRISTUS von Cefalù, entstanden um 1148, steht den besten Zeugnissen byzantinischer Kunst im Kerngebiet des Reiches nicht nach.⁹⁷ Es ist erwiesen, dass die Normannen östliche Künstler und Mosaizisten für die Ausschmückung ihrer Kirchen nach Cefalù und Palermo berufen haben. Der grandiose PANTOKRATOR in der Apsis von Cefalù ist etwas vermenschlichter im Ausdruck als das verwandte Mosaik in Daphni, weist aber ganz deutlich die strenge byzantinische Formensprache auf.⁹⁸ Dies gilt für das gesamte ikonografische System von Cefalù, welches eine Manifestation der reinsten byzantinischen Tradition darstellt.⁹⁹ Diese Aussage bezieht sich auch auf den unverfälschten byzantinischen Stil, der hier zum Tragen kommt. Das gesamte Bildprogramm geht ebenfalls auf byzantinische Meister zurück.¹⁰⁰ Auch im Dom von

⁹⁶ Kalopissi-Verti 1975, S. 28.

⁹⁷ Janson 1960, S. 43.

⁹⁸ Volbach/ Lafontaine-Dosogne 1990, S. 19.

⁹⁹ Lasareff 1935, S. 190.

¹⁰⁰ Johnson 1994, S. 118 + 120. Es ist zu beachten, dass Johnson, so wie viele spätere Autoren, immer wieder auf die Forschungsergebnisse von Victor Lasareff 1935 und Otto Demus, *The Mosaics of Norman Sicily*, London 1949 zurück greifen.

Monreale, errichtet auf einer Anhöhe oberhalb von Palermo (1166-89), erscheint der PANTOKRATOR im Apsisgewölbe. Er ist ähnlich beeindruckend und künstlerisch hochwertig wie der in Cefalù. Hier ist allerdings der Anteil der byzantinischen von dem der einheimischen Künstler schwer zu trennen.¹⁰¹

6.2. Die Fresken im Bema

Flächenmäßig übertreffen die bildlichen Darstellungen im Altarraum der Kirche Hagios Nikolaos die der anderen ausgemalten Teile des Gotteshauses. Hier finden sich inhaltlich sowohl alttestamentliche, christologische und marianische als auch hagiografische Fresken.

Beherrscht wird das Bema natürlich von der Darstellung des PANTOKRATOR – IC [XC] (Abb. 8–9), der für die orthodoxe Kirche so charakteristisch ist. Christus erscheint hier zentral in der Apsiskalotte und blickt mit großen und strengen Augen auf die Besucher der Kirche. Der Anblick seiner unbewegten Gesichtszüge ist Ehrfurcht gebietend. Er trägt eine purpurrote Tunika und einen blauen Mantel, wobei der heiligmäßige Rot-Blau-Kontrast die Feierlichkeit der Darstellung noch unterstreicht.¹⁰² Dieser CHRISTUS als PANTOKRATOR segnet mit der rechten Hand und hält in der linken ein geöffnetes Buch mit folgendem Text in griechischen Majuskeln (Abb. 10), dessen Übersetzung lautet:

„ΤΑΥΤΑ ΕΝΤΕΛΟΜΑΙ ΥΜΙΝ ΝΑ ΑΓΑΠΑΤΕ ΑΛΛΗΛΟΥΣ“

„Dies trage ich euch auf: Liebt einander!“

Mit dem geöffneten Codex soll auf das Johannes-Evangelium im Neuen Testament verwiesen werden, denn die gezeigte Stelle findet sich in Kapitel 15, Vers. 17. Sie wird auch als die Bildrede vom Fruchtbringen bezeichnet. Viele ihrer Verse beziehen sich auf Reben, Weinstock und Winzer. Da die Kirche Hagios Nikolaos inmitten von Weingärten liegt und tatsächlich von Reben umgeben ist, kann in der Auswahl gerade dieses Textes – natürlich zusätzlich zur wesentlich wichtigeren spirituellen Aussage – eine direkte Bezugnahme zu geografischen Gegebenheiten gesehen werden. Der gesamte JOHANNES-Text des 15.

¹⁰¹ Ebd. S. 164.

¹⁰² Tsamakda 2012, S. 148. So beschreibt die Autorin den Pantokrator in der Kirche des Erzengels Michael in Kakodiki. Bis hierher existiert eine Übereinstimmung zu Hagios Nikolaos. Stilistisch wirkt aber dieser Pantokrator in Mouri wesentlich flacher und provinzieller.

Kapitels bringt in den Versen 1 bis 17 in konkreter und belehrender Sprache eine Analogie zwischen dem Herrn und dem Weinstock zum Ausdruck. Wie die Reben des Weinstocks können die Jünger nur dann Frucht bringen, wenn sie beim Herrn bleiben und seine Gebote halten.

Mit dieser Darstellung des PANTOKRATOR folgt die Kirche Hagios Nikolaos ganz der Tradition und der kretischen Konvention. Hervorzuheben wäre allerdings ein kleines Detail, und zwar die wunderschöne Ornament-Bordüre, die links von der segnenden Hand vertikal auf seinem purpurnen Umhang aufgesetzt ist (Abb. 10 + Abb. 63). Sie bietet – auf kleinstem Raum – eine Variation zum Rankenornament im Nimbus des heiligen NIKOLAUS von der Nische der Nordwand und ist auf Grund ihrer geringen Größe leicht zu übersehen. Grundsätzlich handelt es sich beim PANTOKRATOR um eine der häufigsten Darstellungen in der Wandmalerei Kretas. Das zeigt auch der Vergleich mit der Kirche des Erzengels MICHAEL in Kakodiki (Eparchie Selino, Mitte 14. Jh.). Auch hier treffen wir auf die Bildvariante mit dem aufgeschlagenen Kodex. Obwohl diese etwas weniger häufig auftritt als ohne Kodex, finden sich dafür auf Kreta doch mehrere Vergleichsbeispiele wie z. B. in der Erzengelkirche in Vathi (Eparchie Kissamos, 14. Jh.) und der Isodoroskirche in Kakodiki (Eparchie Selino, um 1420). Der Unterschied liegt nur in der Auswahl des Evangelientextes. Denn dort wird der Vers aus Joh. 8,12 zitiert „Ich bin das Licht der Welt.“¹⁰³ Abgesehen von dieser Textvariante sind weitere Elemente wie Frontalität, Segensgestus und die Platzierung in der Apsiskalotte¹⁰⁴ ebenfalls vorgegeben. Was den Gesichtstypus selbst betrifft, weist schon ein oberflächlicher Vergleich der verschiedenen Darstellungsmodi auf die Tatsache hin, dass die bis in kleinste Abweichungen reichenden Varianten offensichtlich mit der Ausdruckskraft und dem Können des betreffenden Künstlers zusammen hängen. Seine persönliche Einstellung und seine künstlerische Potenz beeinflussen also den Gesichtstypus. In diesem Sinne erscheint der Entwurf einer kategorisierenden Typologie durchaus problematisch. Trotzdem sei hier auf Konstantinos KALOKYRIS hingewiesen, der 3 bildliche Varianten des PANTOKRATOR auf der Insel Kreta unterscheidet:

1. Typus mit länglichem Gesicht. Dieser tritt uns paradigmatisch etwa in der Kirche Michail Archangelos in Kardaki, Provinz Amari, im 13. Jahrhundert entgegen. Diesen

¹⁰³ Tsamakda 2012, S. 149. Die Autorin erwähnt ferner, dass auch in den sizilianischen Kathedralen und Domen von Cefalu (1148) und Monreale (1180er Jahre) signifikante Ähnlichkeiten zum oben beschriebenen Typus gegeben sind.

¹⁰⁴ Es gibt aber Ausnahmen von dieser Platzierung, wie z. B. in der Kirche der Panagia Kera außerhalb von Kritsa. Dort befindet sich das Bild des Pantokrators interessanterweise im Nordschiff (Vgl. Gallas/Wessel/Borboudakis 1983, S. 433).

Typus finden wir aber schon in Kappadokien im 10. und in Dafni und Osios Loukas im 11. Jahrhundert.

2. Typus mit rundem Gesicht, so wie in der Athener „Omorfi Ekklesia“ aus dem 13. Jahrhundert. Aber auch Monreale und Cefalù gehören hierher.
3. Typus mit eiförmigem Gesicht und schönen, großen Mandelaugen. Dieser Typus kommt aus Konstantinopel und ist erst ab dem 14. Jahrhundert verbreitet.¹⁰⁵

Nach dieser Klassifizierung wäre der PANTOKRATOR von Hagios Nikolaos dem ersten Typus nach KALOKYRIS zuzuordnen. Auch die Zeitangabe ist mit dieser Annahme vereinbar.

Die Altarapsis wird also vom PANTOKRATOR, dem Kirchenpatron und einem Kirchenvater beherrscht. Sie ist räumlich so klein dimensioniert, dass eine sonstige bildliche Darstellung nicht möglich ist. Außerdem bildet der Weltenherrscher im Scheitel der Apsiskalotte ohnehin einen eindeutigen Bezugspunkt. Auf Grund dieser räumlichen Enge scheint in dieser Kirche kein Mandyllion auf, auch nicht an der Apsis-Stirnwand, die vom Gastmahl des ABRAHAM beherrscht wird. Die Kombination von Mandyllion, dem „wahren Bild Christi“¹⁰⁶ aus der Abgar-Legende und PANTOKRATOR tritt in zahlreichen Kirchen Kretas auf, wobei das Tuch mit dem Abdruck des Gesichtes CHRISTI oberhalb des Weltenherrschers dargestellt ist. Typische Beispiele für diesen Grundtypus finden sich in der Kirche des Erzengels Michael von Kakodiki (1. Hälfte 14. Jh.), der Demetrioskirche von Platanos (1372/73) und der Isidoroskirche von Kakodiki (1420/21).¹⁰⁷

Unterhalb des PANTOKRATOR und damit ebenfalls an beherrschender Stelle sind zwei Hierarchen dargestellt. Üblicherweise befinden sich hier die beiden besonders bevorzugten griechischen Kirchenväter BASILEIOS der Große und JOHANNES CHRYSOSTOMOS. Daran schließen sich dann andere Kirchenväter an, wie GREGOR von Nazianz (oftmals genannt „Der Theologe“) und ATHANASIOS von Alexandria. Aber die beiden letzteren können auch durch NIKOLAUS, KYRILLOS oder PETRUS von Alexandria ersetzt werden.¹⁰⁸ Ein gutes Beispiel dafür bietet die Johanneskirche von Spilios außerhalb der Ortschaft Kalogerou (Eparchie Amari, 1347). Dort ist im Halbzylinder der Apsis NIKOLAUS

¹⁰⁵ Kalokyris 1973, S. 106–110.

¹⁰⁶ Über das Mandyllion, das „wahre Bild Christi“ und seine Darstellung in der byzantinischen Kunst hat Jadranka Prolović eine grundlegende und detailreiche Untersuchung vorgelegt (Wien 2003). Die Autorin stellt fest, dass schon in den ältesten byzantinischen Bildprogrammen die Altarapsis der Darstellungsraum für das Mandyllion gewesen ist, wo seine himmlische Herkunft als „wahres Licht“ hervorgehoben wurde. Prolović 2003, S. 215.

¹⁰⁷ Tsamakda 2012, S. 153 und Maderakis 1985, S. 78 sowie Maderakis 1987, S. 89.

¹⁰⁸ Ebd. 1973, S. 134.

dargestellt, und zwar im Verein mit ATHANASIOS, BASILEIOS und CHRYSOSTOMOS. GREGOR von Nazianz ist hier aus der Apsis verbannt und befindet sich stattdessen an der Südwand des Altarraums.¹⁰⁹ Genau dieselbe Auswahl der Kirchenväter, mit NIKOLAUS in der Rundung der Apsis, findet sich auch in der Nikolauskirche von Argryroupolis (Eparchie Rethymnon, um 1320). Dort scheint allerdings GREGOR von Nazianz überhaupt nicht auf. Aber die Anordnung der Achse der Hauptthemen in dieser nicht wesentlich größeren Einraumkirche entspricht genau jener von Mouri: PANTOKRATOR – Gastmahl des ABRAHAM – Himmelfahrt CHRISTI.¹¹⁰ Diese beiden Beispiele für die Auswahl der Kirchenväter, aber auch jenes von Mouri selbst und anderer Kirchen sind Belege dafür, dass sich die Ikonografie der orthodoxen Kirche in manchen Bereichen wesentlich flexibler zeigt, als jene im lateinischen Westen, wo die heilige Vierzahl von 4 ganz bestimmten Kirchenvätern klar definiert ist.¹¹¹ In Hagios Nikolaos dürfte im südlichen Teil der Apsis JOHANNES CHRYSOSTOMOS tatsächlich aufscheinen, allerdings ist das Fresko stark beschädigt und so ist es schwierig, dieses eindeutig zu identifizieren. Aber die begründete Vermutung, dass es sich hier in der Tat um CHRYSOSTOMOS handelt, besitzt eine hohe Wahrscheinlichkeit. Nördlich neben diesem sollte BASILEIOS dargestellt sein, aber unverkennbar ist hier der heilige NIKOLAUS abgebildet (Abb. 11.). Er ist neben MARIA der meistverehrte Heilige der Ostkirche. Darüber hinaus gehört er als einer der populärsten mittelalterlichen Heiligen zu den 14 Nothelfern.¹¹² Aber seine Sonderstellung gerade in dieser Kirche wird nicht nur durch sein mehrmaliges Auftreten dokumentiert, sondern auch durch die Tatsache, dass er als spezieller Kirchenpatron hier einen Kirchenvater verdrängt hat. Dabei erscheint er in der würdevollen Gestalt eines Priesters mit hoher, breiter Stirn, wobei sein Kopf im Dreiviertel-Profil leicht geneigt ist und großen Ernst ausstrahlt. Seine Körperhaltung wirkt bedeutungsvoll und man könnte auch in ihr eine Allusion dafür sehen, dass er eben hier als Kirchenpatron auftritt. Bemerkenswert sind die überdimensionierten Kreuze auf seiner Stola. Diese bilden nicht nur eine Blickfang, sondern verleihen dem Heiligen noch eine zusätzliche, sakrale Ausstrahlung und sind charakteristisch für das 13. Jahrhundert. Sie unterstreichen noch die Bedeutung des aufgeschlagenen Evangelientextes auf dem Rotulus, den NIKOLAUS mit der Linken hält. „ΕΓΟ/ΕΙΜΙ/ΘΥ/ΠΑ“ Dabei handelt es sich

¹⁰⁹ Spatharakis/Klinkenberg 1996, S. 424.

¹¹⁰ Spatharakis 1999, S. 77.

¹¹¹ In der Westkirche werden fast immer nur Hieronymus, Ambrosius, Augustinus und Gregor d. Gr. als Kirchenväter dargestellt. Diesen entsprechen in der orthodoxen Kirche Athanasios, Basilio, Johannes Chrysostomos und Gregor von Nazianz. Es existieren natürlich genügend Beispiele für die Darstellung in dieser Reihenfolge, wie etwa in den Georgskirchen von Vathi und Anydri und der Michaelskirche von Kavalariana. Vgl. Spatharakis 2001, S. 9 + 63 + 73.

¹¹² Braunfels 1976, S. 46.

um die gewichtigen Worte aus dem Johannesevangelium Kapitel 10, Verse 1–10, in denen es um den guten Hirten als Gegenbild zu den Dieben und Räubern geht. Denn diese betreten den Schafstall nicht durch die Tür, sondern von anderswo und bringen Tod und Verderben. JESUS als guter Hirte ist aber gekommen, um das Leben zu bringen.

Die Darstellungen des heiligen NIKOLAUS haben seit der mittelbyzantinischen Zeit eine gewisse Typisierung erfahren und so wird er stets als alter Mann in Bischofstracht mit hoher Stirn und rundem Bart wiedergegeben.¹¹³ Diese Darstellungsweise entspricht durchaus den Empfehlungen in den „Hermeneia“ des DIONYSIOS von Phourna. Überwiegend ist er auf Kreta, so wie hier in Mouri, in Dreiviertelansicht abgebildet, wie z. B. in der ihm geweihten Kirche Hagios Nikolaos in Argyroupolis (Abb. 120). Sein Bildnis befindet sich dort ebenfalls in der Apsis.¹¹⁴ An der südlichen Seitenwand des Bema findet sich NIKOLAUS in der Isodoros-Kirche von Kakodiki (Eparchie Selino, 1420/21).¹¹⁵ Frontalansichten des Heiligen sind seltener. Eine derartige zeigt ihn stehend in der Nordwand des Apsisraumes neben dem heiligen Antonius in der Kirche der Panagia von Kakodiki (Eparchie Selino, 1331/32). Im Unterschied zu Mouri hält er dort in der Linken einen geschlossenen Kodex (keinen Rotulus) und segnet mit der Rechten.¹¹⁶

Hagios BASILEIOS – BACIAIOC (Abb. 27–28) ist in die untere Zone des nördlichen Bema verwiesen worden, zusammen mit Hagios STEPHANOS – Ο ΑΓΙΟΣ ΣΤΕΦΑΝΟΣ, der unmittelbar östlich von ihm auftritt. Er bildet als junger Mann einen reizvollen Kontrast zum altehrwürdigen BASILEIOS. Die beiden Heiligen sind in einem Bildfeld dargestellt, letzterer in Ganzkörperfigur. Auf Grund der räumlichen Gegebenheiten in Richtung Apsis konnte beim östlich anschließenden STEPHANOS das untere Drittel wegen einer Nische nicht mehr ausgeführt werden. Der Protomartyrer, über dessen Martyrium durch Steinigung in der Apostelgeschichte Kap. 6, Verse 1–8 berichtet wird, ist mit der Dalmatika bekleidet, dem weißen Obergewand der Diakone mit weiten Ärmeln. Als Zeichen des Diakonsamtes hält er in der Linken ein Weihrauchfass.¹¹⁷ Seine Stellung als Erzmartyrer wird durch einen aufgesetzten dunkelroten Kragen hervorgehoben, der von 2 Perlenreihen eingesäumt und mit einem wunderschönen Rankenornament verziert ist. STEPHANOS wird sehr oft in byzantinischen Bildprogrammen abgebildet. Eine ähnliche Darstellung, die auch stilistisch sehr nahe kommt, befindet sich an der Nordwand der Georgskirche von Vathi (Eparchie

¹¹³ Spatharakis 1999, S. 322.

¹¹⁴ Ebd. S. 78.

¹¹⁵ Maderakis 1987, S. 89.

¹¹⁶ Tsamakda 2012, S. 63.

¹¹⁷ Seibert 1980, S. 294.

Kissamos, 1284). In beiden Fällen ist der Stil flächig und konservativ, die Figuren wirken unbeholfen (Abb. 94). In Mouri sticht allerdings das noble Ornamentband hervor (Abb. 85).

BASILEIOS der Große hält eine lange Schriftrolle und trägt eine weiße Doppelstola mit großen schwarzen Kreuzen, wie sie auch für NIKOLAUS typisch sind. Seine Physiognomie entspricht der kanonisch eingehaltenen Form: längliches Gesicht, eher kurzes graues Haar, große Augen, langer, mäßig spitzer Bart und gewölbte Augenbrauen.¹¹⁸ Er wurde um 330 in Caesarea in Kappadokien geboren und starb 379. Zusammen mit dem heiligen GREGOR von Nazianz verfasste er in der Einöde die beiden klassischen Mönchsregeln, die für das Mönchtum der orthodoxen Kirche von grundlegender Bedeutung geworden sind. Daneben schrieb er Märtyrergeschichten und Homilien wie jene über das erste Buch der GENESIS, dem Hexameron, auf die in derselben Kirche der heilige SABBAS Bezug nimmt. Er starb als Metropolit von Kappadokien und gilt als bedeutender Kirchenlehrer der Orthodoxie.¹¹⁹ BASILEIOS gebührt das erkenntnistheoretische Verdienst, Theologie und Kosmologie zusammen geführt zu haben, und zwar in Anknüpfung an die Tradition antiker Naturphilosophie.¹²⁰ Dieser Ort der Platzierung für den bedeutenden Kirchenmann ist vielleicht etwas weniger prominent als die Apsis, aber auf Grund der geringen Größe der Kirche ist auch hier die direkte Bezugnahme durch die Gläubigen durchaus gegeben.

Nur wenig später sind die Malereien der Demetrioskirche von Livadas (Eparchie Selino, 1292/93) entstanden. Dort befindet sich BASILEIOS, wie in den meisten anderen Kirchen auch, zusammen mit JOHANNES CHRYSOSTOMOS im unteren Halbrund der Apsis. Das Besondere an der dortigen Darstellung liegt aber darin, dass die beiden Kirchenväter den MELISMOS flankieren, also den nackten kleinen JESUS am Altar, der durch diese Darstellungsweise die Transsubstantiation symbolisiert.¹²¹ Obwohl die Entstehungszeiten der beiden Malereien nur wenig differieren, ist der stilistische und ikonografische Unterschied enorm. Während sich BASILEIOS in Mouri in traditioneller, hieratischer Frontalansicht präsentiert, hält er in Livadas das Haupt geneigt im Dreiviertelprofil. Seine Gesichtszüge sind wesentlich plastischer modelliert und er hält in beiden Händen einen nur wenig geöffneten Rotulus. Der größte Unterschied liegt in der überaus reichen ornamentalen Verzierung seines Umhangs, der gut die Hälfte der Bildfläche in Anspruch nimmt. Darauf finden sich die verschiedensten Ornamentmuster und -bänder, sowohl in geometrischen, als auch in vegetabilen Rankenformen.

¹¹⁸ Braunfels (Hg.) 1973, Sp. 337.

¹¹⁹ Fichtinger 1980, S. 55.

¹²⁰ Vorländer 1966, S. 34.

¹²¹ Spatharakis 2001, S. 16 + Abb. 10.

Genau gegenüber von BASILEIOS und STEPHANOS befinden sich 2 weitere Heilige, und zwar im westlichen Teil JOHANNES – Ο ΑΓΙΟΣ ΙΩ der Evangelist und neben ihm Hagios SABBAS – Ο[CIOC]Π[AT]HP[H]MON CABAC, ein Heiliger der orthodoxen Kirche, der im lateinischen Christentum kaum aufscheint (Abb. 30–31). Er ist als Greis mit grauem Haupthaar und grauem Vollbart dargestellt. Leider ist die Augenpartie nur mehr schwer erkennbar, sehr wohl aber eine ausdrucksstarke Mundstellung mit einer Lippenformung, die Tatkraft signalisiert. Sein ikonografischer Typus ist schon seit Beginn des 11. Jahrhunderts in der byzantinischen Malerei bekannt. Er wurde in Kappadokien nahe bei Caesarea im Jahr 439 geboren und starb 532. Seine früheste Darstellung befindet sich auf einem Fresko der römischen Kirche Santa Maria Antiqua 757–767.¹²² SABBAS von Jerusalem, wie er oft genannt wird, um ihn von SABAS (SAVA) von Siebenbürgen und SABAS (SAVA) von Serbien zu unterscheiden, hat 7 Klöster gegründet und war ein beherzter Kämpfer gegen ORIGINES und gegen die Monophysiten. Er spielt eine wichtige Rolle in der Liturgie, denn die Gottesdienstordnung für das ganze Kirchenjahr im allgemeinen Brauch der orthodoxen Kirche soll durch ihn redigiert und ergänzt worden sein.¹²³ Hier hält er mit beiden Händen einen kleinen Rotulus, auf dem ein exegetischer Text zu lesen ist, der seine Bedeutung im kirchlichen Leben unterstreicht (Abb. 32). Wörtlich könnte man diese 4 Zeilen in Majuskeln folgendermaßen übersetzen: „Das Salz wird aus Wasser gemacht“, oder: „Salz hat im Wasser seinen Ursprung“.¹²⁴ Zitiert ist mit hoher Wahrscheinlichkeit die Stelle VII, 5–6 aus den Homilien zum Hexameron, die der Kirchenvater BASILEIOS von Caesarea verfasst hat, der auf der gegenüber liegenden Nordwand des Bema dargestellt ist. Im griechischen Original ist dort zu lesen:¹²⁵ „**ΤΟ ΑΛΑΚ ΕΚ ΤΟΥΔΟΡ ΓΕΝΑΤΕ**“

Diese geheimnisvolle Aussage vom Salz aus dem Wasser findet sich, neben BASILEIOS, noch bei 3 anderen Autoren, und zwar bei Johannes MOSCHUS¹²⁶, NICON Nigri Montis¹²⁷ und Nicolaus CATASCEPENUS¹²⁸.

Beim heiligen SABBAS von Mouri ist auf Grund des schlechten Erhaltungszustands der Malerei nicht eindeutig festzustellen, ob er in einfacher Mönchstracht – wie üblich – dargestellt ist, oder im Habit eines Archimandriten als Vorsteher mehrerer Klöster. In einem

¹²² Braunfels (Hg.) 1976, 8. Bd., Sp. 298.

¹²³ Prolović 1997, S. 165f. Die Autorin beruft sich auf Kyrillos von Skythopolis, der die Vita des heiligen Sabbas verfasst hat.

¹²⁴ Die an sich naheliegende Assoziation zum Ev. Matth. 5,13, nach der Einheitsübersetzung aus dem Jahr 1980, S. 1092, „Ihr seid das SALZ der Erde“ ist hier sicherlich nicht zutreffend.

¹²⁵ Mendieta/Rudberg (Hg.) 1997, S. 123.

¹²⁶ Moschus, Pratum spirituale.

¹²⁷ Nicon, Canonarium vel Typicon.

¹²⁸ Catascepenus, Vita sancti Cyrilli Phileotae.

solchen, dekoriert mit großen schwarzen Kreuzen auf weißem Grund, tritt er nämlich in der Kirche der Hagia Panagia von Palia Roumata (Eparchie Kissamos, 1359/60) auf. Evident sind die stilistischen Unterschiede in Bezug auf Modellierung des Gesichtes auf Grund der wesentlich späteren Entstehungszeit. Aber das Besondere an dieser einschiffigen Panagia-Kirche, die in ihren Dimensionen (7,60 x 4,05 m) nicht wesentlich größer ist als Hagios Nikolaos von Mouri, ist die Tatsache, dass im Bema nicht weniger als 24 (!) berühmte Bischöfe der orthodoxen Kirche abgebildet sind, alle erkennbar an ihrem Bischofsgewand, die meisten mit einem geschlossenen Kodex in ihrer Linken (Abb. 101). Hagios SABBAS ist hier unter ihnen, flankiert von den Bischöfen CLEMENS und GERMANOS in der Nische der Südwand.¹²⁹

Auf derselben Bildfläche an der Südwand das Bema, ebenfalls vor dem dunkelblauen Hintergrund und direkt neben SABBAS, ist JOHANNES der Evangelist abgebildet. Dass er als alter Mann dargestellt ist, der das Evangelium in der Hand hält, entspricht im Wesentlichen der Empfehlung des „Handbuchs der Malerei“ des DIONYSIUS von Phourna.¹³⁰ Die seitliche Neigung seines Kopfes im Dreiviertelprofil und seines ganzen Körpers hin zu SABBAS verleiht der Komposition eine gewisse Geschlossenheit. Die Verneigung des Evangelisten gegen Osten bezieht sich aber wohl eher auf den PANTOKRATOR. Er ist mit einer purpurnen Toga umhüllt und hält in der Hand einen am Buchdeckel reich verzierten Kodex. Auf diesem ist die bekannteste JOHANNES-Stelle zu lesen, nämlich gleich der Beginn des Prologs: „**εν αρχή ην ο λόγος και ο λόγος ην προς τον θεόν**“

„Im Anfang war das Wort, und das Wort war bei Gott, und das Wort war Gott.“

Dieser erste Satz ist fast ganz ausgeschrieben, es fehlen nur die letzten 3 griechischen Wörter. Vom Gesicht des Evangelisten ist auf Grund des schlechten Erhaltungszustands der Malerei nicht viel zu erkennen.

In der ihm geweihten Kirche von Trachiniakos (Eparchie Selino, 1328/29) ist JOHANNES der Evangelist in der Ostnische der Nordwand dargestellt. Hier ist er eindeutig erkennbar und oberhalb seines Kopfes ist ein Engel in einem Medaillon abgebildet, der in diesem speziellen Fall als sein Symbol gilt.¹³¹ Üblicherweise gehört ein Adler oder ein Buch (Kodex mit seinem Evangelium) zu seinen Attributen. Mit diesem ist er, genauso wie in Mouri, in der ebenfalls ihm geweihten Kirche von Kroustas (Eparchie Merabello, 1347/48) im Dreiviertelprofil mit

¹²⁹ Spatharakis 2001, S. 108, Abb. 99 + 100.

¹³⁰ Hetherington 1974, S. 52. Diese „Hermeneia tes zographikes Technes“ wird in Kap. 8.3. behandelt.

¹³¹ Spatharakis 2001, S. 77.

geneigtem Kopf abgebildet. JOHANNES hält einen halbgeöffneten KODEX, auf dem halbe Wörter erkennbar sind, die aus derselben Stelle seines Evangeliums wie in Mouri stammen. Diese auch stilistisch beeindruckende Darstellung befindet sich hier im oberen Bereich der westlichen Seite der Ikonostasis.¹³²

Im Bema der Kirche ist auch die Himmelfahrt Christi dargestellt (Abb. 21–26). Diese gehört zum Standardprogramm so gut wie jeder byzantinischen Kirche und fehlt selten in deren Bildprogrammen.¹³³ Die gesamte Art der Darstellung, von manchen Details abgesehen, fügt sich in die üblichen Usancen ein. CHRISTUS thront inmitten seiner Mandorla, ist mit einem relativ großen Kreuznimbus ausgestattet und trägt eine rote Tunika und einen goldockerfärbigen Mantel. Seine Rechte ist zur Segensgeste erhoben und die Linke stützt sich auf ein Buch. Eine derartige Segnung mit einer Hand ist typisch für die mittelbyzantinische Zeit, während in der spätbyzantinischen Periode das Segnen auch mit beiden ausgestreckten oder erhobenen Händen vorkommt, etwa in der Kirche des Erzengels Michael in Kakodiki (1. Hälfte des 14. Jh.), oder, schon etwas früher, in der Kirche der Panagia Koumpelidiki (auch Kastriotissa genannt) in Kastoria (13. Jh.).¹³⁴ Die Sternenglorie des Erlösers in Mouri wird als spitzovale und hell umrandete Mandorla von 4 Engeln¹³⁵ gehalten. Je 2 von ihnen sind auf jeder Seite einander gegenübergestellt und sie sind so positioniert, dass sie zusammen mit der Gloriole eine nahezu rechteckige Form ergeben. Diese längliche Form des Mandorla-Trageengel-Komplexes findet sich häufig in Kirchen mit Tonnengewölben, weil sie sich in den Scheitel des Gewölbes formal am besten einfügt.¹³⁶ Die Engel sind mit einem kleinen Nimbus ausgestattet und von einer purpurnen Tunika schwunghaft umhüllt. Im dynamischen S-Körperschwung umkreisen sie grazil den Erlöser. Besonders ausdrucksstark ist der Engel zu seiner Linken im unteren Bereich (Abb. 23). Er ist auch von allen 4 Engeln maltechnisch am besten erhalten. Seine Gesichtszüge zeigen eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Erzengel der ersten Verkündigungsszene, ohne allerdings dessen besondere Ausdrucksstärke zu erreichen. CHRISTUS ist von den Aposteln durch einen dunkelblauen Hintergrund räumlich getrennt, auf dem stilisierte Bäume zu sehen sind. Damit ist die Welt zwischen Erde und Himmel sehr augenfällig dargestellt. Auf dem Kodex,¹³⁷ den der Erlöser in der Linken hält, sind – in Analogie zum PANTOKRATOR – die Worte aus dem Johannesevangelium aufgeschrieben: **„ΤΑΥΤΑ ΕΝΤΕΛΟΜΑΙ ΥΜΙΝ ΝΑ ΑΓΑΠΑΤΕ ΑΛΛΗΛΟΥΣ“**

¹³² Ebd. S. 94 f. + Abb. 87.

¹³³ Tsamakda 2012, S. 162.

¹³⁴ Ebd. S. 163. Vgl. auch Chatzidakis/Pelekanidis 1984, S. 85.

¹³⁵ In manchen Darstellungen wird die Mandorla lediglich von 2 Engeln getragen.

¹³⁶ Kalopissi-Verti 1975, S. 107.

¹³⁷ Die Darstellung ist nicht eindeutig, es könnte sich auch um einen Rotulus handeln.

„Dies trage ich euch auf: Liebet einander!“

Die annähernd in Isokephalie¹³⁸ gemalten und in 2 flankierenden Gruppen aufgeteilten Apostel strahlen Dignität, aber auch innere und äußere Bewegtheit aus. Oberhalb ihrer Heiligenscheine sind ihre Namen an die Wand geschrieben, nur durch den Anfangsbuchstaben. MATTHÄUS – M, MARKUS – M, THOMAS – Θ, PHILIPPUS – Φ. Sie werden begleitet von der PANAGIA – MP ΘY und von jeweils einem stehenden Engel in Ganzkörperfigur am Ostende der Leibung. Die hier auftretenden Namensnennungen sind keine kretische Besonderheit, denn sie sind auch aus vielen Kirchen in Kappadokien bekannt. Auch dort stehen die Namen in der Nähe der Köpfe (Abb. 116). Weitere Ähnlichkeiten ergeben sich in der Reihung und in den Gesten der Apostel. Am äußeren Rand sehen wir den bartlosen PHILIPPUS. Seine schlanke Gestalt ist in gelb-grünen Farbtönen gehalten und besitzt ein ockerfärbiges frisches Gesicht. Die Backenknochen sind rot gehöht. Während sich die Apostel auf Grund des himmlischen Geschehens in aufgeregter Bewegung befinden, was durch ihre deutlich bis extrem geneigten Köpfe sichtbar zum Ausdruck kommt, strahlt MARIA Würde und Gelassenheit aus. In strenger Vorderansicht sind ihre Hände im Orantengestus erhoben und ihr Nimbus ist der einzige der gesamten Szene, mit Ausnahme des links neben ihr stehenden und in extremer Kopf-Verrenkung nach oben blickenden PETRUS, der nicht von einem anderen Nimbus teilweise überschritten wird. Die PANAGIA ist fast immer in der Himmelfahrtsszene dargestellt, weil sie nach der „Apostelgeschichte“ des LUKAS (1,14) in dieser Zeit bei den Aposteln weilte. Sehr oft, so wie hier, folgt sie dem Geschehen zusammen mit PETRUS. Ikonologisch kann sie dabei als Personifikation der Kirche CHRISTI gesehen werden.¹³⁹

Das Ereignis der „Himmelfahrt Christi“ wird im Neuen Testament mehrfach erwähnt oder beschrieben, etwa in den Evangelien des MARKUS (Mk 16,19) und LUKAS (Lk 24,51), sowie im 1. PAULUS- Brief an TIMOTHEUS (1 Tim 3,16) und im 1. Brief des PETRUS (1 Petr 3,22). Die ausführlichste Schilderung findet sich aber im 1. Kapitel „Apostelgeschichte“, Verse 9–11:

„Als er das gesagt hatte, wurde er vor ihren Augen emporgehoben, und eine Wolke nahm ihn auf und entzog ihn ihren Blicken. Während sie unverwandt ihm nach zum Himmel emporschauten, standen plötzlich zwei Männer in weißen Gewändern bei ihnen und sagten: „Ihr Männer von Galiläa, was steht ihr da und schaut zum Himmel empor? Dieser Jesus, der

¹³⁸ Die exakte Isokephalie ist hier zwar angestrebt, aber nicht im strengen Sinn verwirklicht worden.

¹³⁹ Seibert 1980, S. 143.

von euch ging und in den Himmel aufgenommen wurde, wird ebenso wiederkommen, wie ihr ihn habt zum Himmel hingehen sehen“¹⁴⁰

Dieses „Zum-Himmel-Emporschauen“ ist in Mouri besonders ausdrucksstark dargestellt und mit einer für den provinziell-archaischen Stil ungewöhnlichen Dynamik ausgestattet. Das bewegt-kontrollierte Durcheinander der Szene ist der Bedeutung des himmlischen Wunders angemessen und erinnert in seiner Dramatik an die Szene der „Enthauptung Johannes des Täufers“ in derselben Kirche. Ein Vergleich mit der „Himmelfahrt“ aus der Kirche Hagia Triada bei Kranidi, ebenfalls im spätbyzantinischen Stil aber etwas früher entstanden (1244), zeigt den Unterschied. Dort neigen sich die Apostel zwar in rhythmischer spiegelsymmetrischer Bewegung zu MARIA hin,¹⁴¹ aber alle bewahren eine ruhige Haltung, als ob sie am himmlischen Geschehen unbeteiligt wären.¹⁴²

Neben der Apsiskalotte mit dem PANTOKRATOR gehört auch die geschwungene Apsisstirnwand zu den bevorzugten Plätzen der Kirche. Gleich diesem wird ihrer der eintretende Besucher sofort gewahr. Auf ihr ist das Gastmahl des Abraham – I Φ[Ι]ΛΟΞΕΝ[ΙΑ] ΤΟΥ ΑΒΡΑΑΜ dargestellt, eine in den Kirchen Kretas sehr häufig anzutreffende Szene, oft als „Philoxenia“¹⁴³ bezeichnet. Ihr ist meistens ein Platz in der Apsis oder Apsisstirnwand vorbehalten,¹⁴⁴ so auch in Hagios Nikolaos, genau oberhalb des PANTOKRATORS. Dargestellt ist jene Szene aus dem Alten Testament, in der ABRAHAM vor seiner Hütte im Hain Mamre Gott begrüßt und bewirtet, der ihn in Gestalt von 3 Männern besucht.¹⁴⁵ Wegen ihrer großen Bedeutung wird diese Szene von Silas KOUKIARIS als erste für Hagios Nikolaios genannt.¹⁴⁶ In der Tat besitzt diese Szene, der Bibelauslegung der Kirchenväter folgend, insbesondere in der orthodoxen Kirche eine hohe typologische Relevanz. Die 3 Männer sind dabei als Engel mit Flügel und Heiligenschein dargestellt. Manchmal ist der mittlere Engel hervorgehoben und CHRISTUS ähnlich gestaltet. Das kann auch als Offenbarung der heiligen Dreifaltigkeit begriffen werden. Die Aufgabe der 3 Gottesboten besteht darin, ABRAHAM und seiner Frau SARA trotz ihres hohen Alters die Geburt eines Sohnes (ISAAK) zu verheißen. SARA steht dabei lauschend hinter der Tür, wundert sich und lacht über diese unglaubliche Verheißung.¹⁴⁷ All das kommt hier auf der

¹⁴⁰ Nach der Einheitsübersetzung aus dem Jahr 1980, S. 1227.

¹⁴¹ Kalopissi-Verti 1975, S. 105.

¹⁴² Ebd. S. 111.

¹⁴³ Dieser griechische Begriff bringt die psychologische Bedeutung der Szene besser zum Ausdruck als die unverbindliche Bezeichnung „Gastmahl“.

¹⁴⁴ Kalokyris 1973, S. 113.

¹⁴⁵ Gen. Kap. 18, 1–15, nach der Einheitsübersetzung aus dem Jahr 1980, S. 19.

¹⁴⁶ Koukiaris 2004/2005, S. 113.

¹⁴⁷ Seibert 1980, S. 10.

Apsisstirnwand sehr gut zum Ausdruck. Der mittlere Engel ist besonders betont, sein Kopf ist nach rechts geneigt, der der beiden anderen Engel nach links. Während der mittlere Engel in gerader Flügelstellung und reiner Frontalansicht auf die Gläubigen hinunter blickt, weisen die Körper der beiden anderen eine Drehung auf. Der linke Engel zeigt mit seiner Hand auf die Mitte. Alle 3 Engel haben in ihrem Nimbus ein Kreuz. Im Grunde genommen sind sie die Beherrscher der Szene, während ABRAHAM den linken und SARA, vor der Tür kniend, den rechten Rand abschließt (Abb. 17–20).

In der Nikolauskirche von Moni (Eparchie Selino, 1315) ist diese bedeutungsvolle Szene aus dem Leben des alttestamentlichen Patriarchen im oberen Teil des Triumphbogens abgebildet, mit einem Bezug zur „Deesis“, die sich in der Apsis befindet.¹⁴⁸ Gegenüber der Darstellung von Mouri existieren einige Abweichungen. So sind ABRAHAM und SARA gemeinsam im nördlichen unteren Teil zu sehen und in der Ecke dieser Zone sind 2 weitere Personen hinzugefügt: die ägyptische Sklavin und Nebenfrau HAGAR und ein Knecht, der gerade ein Kalb schlachtet.¹⁴⁹ Ein weiterer Unterschied ist natürlich stilistisch bedingt, denn im Fresko von Moni offenbart sich schon der Paläostil des namentlich bekannten Malers Ioannes PAGOMENOS.¹⁵⁰ Aber trotz der, im Vergleich, stilistischen Rückschrittlichkeit von Mouri wirkt dort die Szene geschlossener, konzentrierter und auf das Wesen der beabsichtigten Aussage hin fokussierter.

Aus dem ersten Drittel des 14. Jahrhunderts seien noch 2 Beispiele von Kirchen angeführt, in denen sich die „Philoxenia“ ebenfalls im oberen Bereich des Triumphbogens befindet: die Georgskirche von Anydri (Eparchie Selino, 1323) und die Erzengel Michaelskirche von Kavalariana (Eparchie Selino, 1327/28). Während in der Apsis der ersteren der Bezug zur „Deesis“ hergestellt wird,¹⁵¹ befindet sich an diesem Ort der Michaelskirche eine Darstellung des PANTOKRATOR.¹⁵² Insgesamt gesehen sind also Triumphbogen und Stirnseite des Apsisbereichs die bevorzugten Plätze für das „Gastmahl des Abraham“. Es kommen aber auch Ausnahmen von dieser Regel vor. Ein Beispiel dafür bietet die Nikolauskirche von Maza (Eparchie Apokoronas, 1325/26), in der die „Philoxenia“ im unteren Teil (!) des nördlichen Tonnengewölbes dargestellt ist.¹⁵³

¹⁴⁸ Spatharakis 2001, S. 40.

¹⁴⁹ Ebd. S. 42.

¹⁵⁰ Gallas/Wessel/Borboudakis 1983, S. 227.

¹⁵¹ Spatharakis 2001, S. 63.

¹⁵² Ebd. S. 73.

¹⁵³ Ebd. S. 70.

Schließlich ist im Bema noch die Verkündigung an MARIA – M[P] ΘY dargestellt. Die Szene besteht aus 2 Teilen, die räumlich getrennt sind. Wie üblich ist der Erzengel GABRIEL auf der linken Seite dargestellt, er befindet sich auch links neben NIKOLAUS. Der Engel macht keinen fröhlichen Eindruck, er wirkt ernst, bestimmt, konzentriert und bedeutungsvoll entschlossen. Sein rechter Arm ist erhoben, die Flügel ausgebreitet und die beeindruckende Gesamtkörper-Erscheinung wirkt dynamisch. Diese Wirkung wird vom Faltenwurf seines roten Umhangs noch verstärkt. Die Beuge seines rechten Arms wird durch ein dunkelrotes Ornamentband hervorgehoben. Dieses steht in deutlichem Kontrast zur Zierbordüre des nicht weit entfernten PANTOKRATOR, denn es erreicht seine Wirkung durch geometrisch-kreisförmige Verzierungen, während auf der Schulter des Weltenherrschers rankenähnliche Muster abgebildet sind. Wieder zeigt sich hier, auch in kleinen Details, der sicherlich beabsichtigte Gegensatz zwischen vegetabilischen und geometrischen Formen im Ornament. Dieser Erzengel GABRIEL schickt sich gerade an, die Worte der Verkündigung an MARIA zu richten, wie sie im „Ave Maria“ des Lukasevangeliums, Kapitel 1, Vers 28 bis 34 überliefert sind:

„Sei begrüßt, du Begnadete, der Herr ist mit dir. Sie erschrak über die Anrede und überlegte, was dieser Gruß zu bedeuten habe. Da sagte der Engel zu ihr: „Fürchte dich nicht, Maria; denn du hast bei Gott Gnade gefunden. Du wirst ein Kind empfangen, einen Sohn wirst du gebären: dem sollst du den Namen Jesus geben.“¹⁵⁴

Es ist reizvoll, diesen Erzengel GABRIEL jenem der gleichen Verkündigungsszene gegenüber zu stellen, die ungefähr zur selben Zeit und in derselben Eparchie Kissamos entstanden ist. Die Fresken der Einraumkapelle Hagios Georgios in Vathi werden auf das Jahr 1284 datiert. Sie gelten ebenfalls als traditionell und konservativ im Stil. Dort befindet sich die Szene der Verkündigung an MARIA (Abb. 93) auch im Bema, aber direkt am Triumphbogen und unterhalb der Enthauptung JOHANNES des Täuflers.¹⁵⁵ Gegenüber dieser Darstellung, die stark linear und flächig wirkt, zeichnet sich der Erzengel von Hagios Nikolaos durch größere Dynamik, voluminösere Körperdarstellung und deutlich mehr individualisiertem Gesichtsausdruck aus.

In der Bibel werden als höchste Fürsten 7 Erzengel genannt.¹⁵⁶ Aber neben MICHAEL treten nur noch RAPHAEL und GABRIEL einzeln in Erscheinung. Die Verehrung der Erzengel ist insbesondere in der orthodoxen Kirche verbreitet. Sie werden oft in Herrschertracht oder in

¹⁵⁴ Lk 1, 28-32, nach der Einheitsübersetzung aus dem Jahr 1980, S. 1155.

¹⁵⁵ Gallas/Wessel/Borboudakis 1983, S. 200f.

¹⁵⁶ Vgl. Tobias 12,4, Daniel 10,13 und Apokalypse 1,4.

sonstigen Prunkgewändern dargestellt,¹⁵⁷ so auch in Mouri. Aber GABRIEL tritt nicht nur als Verkündigungsendel auf. So ist er beispielsweise in der Kirche des Erzengels Michael von Kakodiki (Eparchie Selino, Mitte 14. Jh.) in Frontalansicht und in Kaisergewandung im Naos dargestellt. In der Rechten hält er ein Szepter oder eine Standarte.¹⁵⁸ Und zusammen mit MICHAEL fungiert er manchmal auch als Torhüter neben der Eingangstür an der Westwand. Diese Thematik findet sich auf Kreta eher selten, aber ein gutes Beispiel dafür bietet die Kirche von Johannes dem Evangelisten von Kalogerou (Eparchie Amari, 1346/47).¹⁵⁹

In Mouri ist MARIA der südliche Teil des Altarraumes vorbehalten, sie befindet sich auch rechts neben CHRYSOSTOMOS. Gleich diesem ist aber das Fresko größtenteils zerstört. Man kann die Gestalt der Gottesmutter nur erahnen, aber die Kohärenz der Szene ergibt sich wiederum aus dem ikonologischen Zusammenhang. Das gilt analog für den Kirchenvater CHRYSOSTOMOS, der früher als „nicht identifiziert“ gegolten hat und dessen Benennung sich vor allem aus der Platzierung im Apsis-Halbrund und der Nähe zu NIKOLAUS rechtfertigt. Auf Grund dieser Quasi-Unerkennbarkeit erübrigt sich auch jeder stilistische oder ikonografische Vergleich mit anderen Abbildungen dieses Heiligen.

6.3. Die östliche Quertonne

Im ersten nördlichen Bildfeld der östlichen Quertonne ist der Traum des KONSTANTIN dargestellt. Diese Szene ist eingebettet in das sogenannte „Stratelatenwunder“. Denn drei oströmische Feldherren (STRATELATES, griech. Feldherr) waren, obwohl unschuldig, durch eine Intrige von Kaiser KONSTANTIN zum Tode verurteilt worden. Im Kerker erbaten sie die Hilfe des heiligen NIKOLAUS. Dieser erschien daraufhin dem Kaiser und dem verräterischen Verwalter ABLABIOS im Traum. Er forderte den Kaiser auf, die drei Hauptleute sofort zu befreien, da sie unschuldig im Kerker schmachteten. Widrigenfalls würde er in einen fürchterlichen Krieg verwickelt und elendiglich umkommen. Zutiefst erschrocken veranlasste KONSTANTIN die Freilassung der Stratelaten.¹⁶⁰ Vorher hatte er sie gefragt, ob ihnen ein Bischof NIKOLAUS bekannt wäre. Da erkannten alle Beteiligten das

¹⁵⁷ Seibert 1980, S. 100.

¹⁵⁸ Tsamakda 2012, S. 212.

¹⁵⁹ Spatharakis 2001, S. 88.

¹⁶⁰ Aus dem „Ökumenischen Heiligenlexikon“

https://www.heiligenlexikon.de/BiographienN/Nikolaus_von_Myra.htm, vom 26.01.2016.

Wirken des Heiligen und der Kaiser schickte sie mit reichen Geschenken nach Myra. NIKOLAUS wies aber allen Dank zurück und pries Gott für diesen wunderbaren Beistand.

Im selben Bildfeld dieser Quertonne ist auch die Totenerweckung eines Knaben durch den heiligen NIKOLAUS bildlich gestaltet. Die Vorgeschichte ist vielschichtig. Durch einen Alptraum seiner Gattin erschreckt, besucht dieser fromme Mann mit ihr am Nikolaustag die Kirche. Während der Abwesenheit der Eltern wird ihr kleiner Sohn vom Teufel getötet. Die zurückkehrende Mutter erkennt voller Schrecken die Erfüllung ihres Traumes. Aber trotzdem feiern die Eltern wie jedes Jahr das Fest des Heiligen. Es kommen viele Geistliche aber sie sollen nichts von dem toten Kinde erfahren. Deshalb wird die Leiche in einem Nebenraum verborgen. Aber unter den Besuchern des Hauses befindet sich auch der heilige NIKOLAUS, als Pilger verkleidet. Er wünscht seine Mahlzeit genau im Raum des Toten einzunehmen. Die Bitte wird ihm gewährt, NIKOLAUS findet das tote Kind und erweckt es wieder zum Leben. Dann verschwindet er. Der auferweckte Knabe erzählt seinen freudestrahlenden Eltern, wie es ihm ergangen war.

Und es existiert noch eine dritte Szene in diesem nördlichen Feld der östlichen Quertonne. Sie erklärt, warum NIKOLAUS auch und vor allem als Patron der Seeleute verehrt wird. In dieser Geschichte rettet er Schiffbrüchige, die ihn um Hilfe baten, nachdem sie in Seenot geraten waren. Der Heilige spricht ihnen Mut zu, greift dann selbst ein und verschwindet nach Vollbringung des Rettungswerks. Später erkennen die Matrosen in der Kirche von Myra ihren Retter und danken ihm überschwänglich. Aber NIKOLAUS nimmt keinen Dank an und warnt sie stattdessen nur vor einem sündigen Lebenswandel. Diese Rettung von Schiffbrüchigen gehört zu den besonders populären NIKOLAUS-Szenen. Sie kommt z. B. in allen 3 von Silas KOUKIARIS untersuchten Kirchen vor, die diesem Heiligen geweiht sind.¹⁶¹

Ziemlich in der Mitte der östlichen Quertonne, also südlich der drei gerade beschriebenen NIKOLAUS-Szenen, ist eine vierte Tat des Heiligen als Vorszene zum Stratelatenwunder dargestellt. Die Geschichte ist etwas unklar und verworren. Es geht um die Errettung von drei unschuldig zum Tode verurteilten Männern. Kaiser KONSTANTIN hatte drei Feldherren nach Phrygien gesandt, um einen Aufstand beizulegen. Ungünstige Winde jedoch trieben sie nach Lykien und sie landeten in der Nähe von Myra. Ihre Soldaten fingen an, das Land zu verwüsten und die Bewohner auszuplündern. Diese wehrten sich und riefen Bischof NIKOLAUS auf den Plan, dem es mit Hilfe der drei Feldherren gelang, die eigenen Soldaten zur Raison zu bringen. Daraufhin wurden die Offiziere von NIKOLAUS zum Mahle

¹⁶¹ Koukiaris 2004/2005, S. 117.

eingeladen. Die Gruppe kam gerade zur rechten Zeit nach Myra zurück, um ein Verbrechen zu verhüten. Dort war nämlich der Provinzialpräfekt EUSTACHIUS mit Geld bestochen worden, drei unschuldige Männer zum Tode zu verurteilen. Man war schon im Begriff, die Strafe zu vollziehen, als NIKOLAUS davon hörte. In Begleitung der drei Feldherren riss er selbst dem Henker das Schwert mutig aus der Hand. Dann maßregelte er den Präfekt EUSTACHIUS. Dieser sah sein Vergehen ein, bekannte sich zerknirscht schuldig und erhielt sogar Vergebung auf Bitten der drei Offiziere. Die Sache wurde also amikal bereinigt, auch der Aufstand, sodass die Feldherren nach Hause zurückkehren konnten. Sie wurden zunächst von Kaiser KONSTANTIN in allen Ehren empfangen. Aber wenig später wurden sie selbst Opfer einer Intrige, angestachelt vom Prätor ABLABIOS, der schon in der ersten Szene der Quertonne aufscheint. Man warf die Feldherren in einen dunklen Kerker und sprach die Todesstrafe aus. Da erinnerten sie sich an den heiligen NIKOLAUS und auch daran, wie dieser die drei anderen unschuldig verurteilten Männer befreit hatte. Im Kerker riefen sie ihn flehentlich um Beistand an. Hier schließt sich der Kreis zum Stratelatenwunder, also der erstgenannten der vier gemalten Wundertaten des NIKOLAUS.

Zu den erhaltenen NIKOLAUS-Fresken von Hagios Nikolaos zählen also, neben den beiden Porträts, 4 der wichtigsten Wundertaten des Heiligen. Im strengen Sinne kann man dabei noch nicht von einem Zyklus sprechen, aber weil im westlichen Bereich keine Malereien erhalten sind, ist es durchaus möglich, dass ein kompletter Zyklus mit Taten des Kirchenpatrons einmal vorhanden war. Es ist reizvoll, die vorhandenen Darstellungen mit einem Zyklus aus einer etwas früheren Zeit (um 1200) zu vergleichen, und zwar aus einem westattischen Gotteshaus, in dem – trotz schlechten Erhaltungszustands – noch 6 Szenen abgebildet sind. Die Kirche Hagios Sotiras befindet sich in der Nähe von Megara, einer Hafenstadt am saronischen Golf in der Eparchie Westattika. Dort finden sich im Diakonikon Malereien über die 3 eingekerkerten Feldherren im Gefängnis mit dem heiligen NIKOLAUS, der sie vor ihrer Hinrichtung bewahrt. Darunter im nördlichen Teil des Gewölbes fällt der Heilige die Zypresse von Plakoma und treibt Dämonen aus. Im südlichen ist die Rettung der Schiffbrüchigen dargestellt und der Soldat, der Geschenke des Königs dem Heiligen darbietet. Im östlichen Bogenfeld schließlich tritt NIKOLAUS vor den König.¹⁶² Genau wie in Mouri folgen diese 6 Szenen keiner inhaltlich aufbauenden Logik, sie stellen schlicht bedeutende Begebenheiten aus seiner Vita dar. Die Fresken von Hagios Sotiras sind beschädigt und stilistisch divergent. Wahrscheinlich wurden sie von einer örtlichen Malerwerkstatt geschaffen, dessen Meister auf

¹⁶² Skawran 1982, S. 40.

bestehende Prototypen zurückgegriffen hat. In ihren Stilmerkmalen finden sich sowohl retardierende Charakteristika als auch fortschrittliche und neue Tendenzen.¹⁶³

Auch in der Nikolauskirche von Moutros (Eparchie Rethymnon, Beginn 14. Jh.) hat sich ursprünglich ein NIKOLAUS-Zyklus befunden. Leider haben dort nur wenige Malereien an der Südwand die Wirren der Zeit überstanden und präsentieren sich heute in einem sehr mangelhaften Zustand. Oberhalb der „Deesis“ können wenigstens 3 Szenen aus dem Leben des Heiligen erkannt werden: NIKOLAUS erscheint dem Verwalter ABLABIOS im Traum, seine Erscheinung vor Kaiser KONSTANTIN und die 3 Feldherren im Gefängnis.¹⁶⁴ Schließlich ist das Begräbnis des Heiligen nur aus der Nikolauskirche von Agryroupolis (Eparchie Rethymnon, um 1320) überliefert. 2 Bischöfe und 3 andere Gestalten betrauern den Toten. Bemerkenswert ist die expressive Geste einer Person, die ihre Hand in Verzweiflung in die Höhe streckt.¹⁶⁵

In Hagios Nikolaos von Mouri schließt sich an die Szene der Rettung von 3 Gefangenen in südlicher Richtung der östlichen Quertonne eine Wunderheilung durch JESUS CHRISTUS selbst an. Illustriert ist jene Heilung eines Blindgeborenen – Η[ΘΕΡΑΠΕΙΑ]ΤΟΥ ΤΙΦΛΟΥ, die ausführlich im Johannes-Evangelium, Kap. 9, Verse 1–41 beschrieben ist. Dort heißt es (Vers 1–5):

„Unterwegs sah Jesus einen Mann, der seit seiner Geburt blind war. Da fragten ihn seine Jünger: „Rabbi, wer hat gesündigt? Er selbst? Oder haben seine Eltern gesündigt, so dass er blind geboren wurde? Jesus antwortete: Weder er noch seine Eltern haben gesündigt, sondern das Wirken Gottes soll an ihm offenbar werden. Wir müssen, solange es Tag ist, die Werke dessen vollbringen, der mich gesandt hat; es kommt die Nacht, in der niemand mehr etwas tun kann. Solange ich in der Welt bin, bin ich das Licht der Welt.“¹⁶⁶ Offensichtlich soll im Bildprogramm dieser Kirche deutlich auf den Ursprung hingewiesen werden, aus dem der Kirchenpatron NIKOLAUS die Kraft und die Befähigung für seine Wundertätigkeit geschöpft hat, denn er selbst tritt auch in dieser Szene auf und zwar links neben JESUS, etwas zurück versetzt. Dabei berührt seine Hand die Schulter des Messias. Die im christologischen Sinn fundamentale und ausführliche Stelle bei JOHANNES geht allerdings über die bloße Schilderung einer Wunderheilung weit hinaus. Hier werden auch das Wesen der Sünde und die Position von JESUS als Menschensohn und seine Rolle als Licht der Welt thematisiert.

¹⁶³ Ebd. S. 89 + S. 175.

¹⁶⁴ Spatharakis 1999, S. 139.

¹⁶⁵ Ebd. S. 333.

¹⁶⁶ Joh 9,1-5, nach der Einheitsübersetzung aus dem Jahr 1980, S. 1208.

Je nachdem, von welcher Seite man die Lesung und Deutung der Szenen in der östlichen Quertonne in Angriff nimmt, hier kann man – im Zusammenhang mit dem Kirchenpatron – entweder die Einstimmung zu dessen heiligmäßigem Leben oder den Höhepunkt auf seinem Weg zu CHRISTUS sehen.

Die bisher beschriebenen Szenen bilden gewissermaßen das Kernprogramm der östlichen Quertonne. Diese besitzt aber noch Bogenzwickel, sowohl in nördlicher, als auch in südlicher Richtung, in die 3 Heilige oder Evangelisten und 2 szenische Darstellungen hinein gemalt sind. Von diesen ist nur der heilige ONOUPHRIOS – Οσιοϛ πατηρ ονο[υ]φφ[ι]οϛ] mit einiger Sicherheit zu bestimmen (Abb. 44–45). Bei ihm handelt es sich um einen mönchischen Heiligen der orthodoxen Kirche, der nicht allzu oft abgebildet wird, meistens auch nackt, so wie hier.¹⁶⁷ In schmaler Ganzkörper-Ansicht tritt er dem Betrachter im untersten Teil des Nordzwickels entgegen. Sein Gesicht wird von stilisiert-wirrem Haar umrandet und sein Blick drückt denselben fragenden Ernst aus, wie der des XENOS (bzw. JOHANNES des Eremiten) im unteren Teil der westlichen Quertonne, also genau seitlich gegenüber aber auf derselben Wand, getrennt nur durch die riesige porträthafte Darstellung des heiligen NIKOLAUS. Beide Heilige in ganzer Figur weisen auch exakt dieselbe Mund- und Lippenstellung auf. Zu den sonstigen interessantesten Darstellungen des ONOUPHRIOS gehört jene in der Kirche der Panagia Arakiotissa von Lagoudera auf Zypern, deren Neufreskierung mit dem Fertigstellungsdatum Dezember 1192 durch Inschriften genau belegt ist.¹⁶⁸ Obwohl also deutlich früher entstanden als in Mouri, tritt hier dem Besucher eine große, elegante und sehr schlanke Gestalt entgegen, die vollkommen nackt in Dreiviertel-Seitenansicht in der Nordnische des Bema¹⁶⁹ wiedergegeben ist (Abb. 118). Sie hält beide Arme erhoben und fällt durch einen besonders langen Bart und einen rötlichen Nimbus auf. So wie manch andere Heilige dieser Kirche, wirkt dieser Eremit zwar flach aber sehr ausdrucksstark, um auf diese Weise zur Vergegenwärtigung des Sakralraumes beizutragen. Damit übertrifft seine Wirkung die von vielen Heiligen in Hagios Nikolaos von Mouri. Eine bemerkenswerte Darstellung aus späterer Zeit findet sich in der Kirche von Johannes dem Evangelisten in Kalogerou (Eparchie Amari, 1346/47). Dort ist der Heilige als hochgewachsener und sehr schlanker Eremit im Orantengestus dargestellt, dessen stilisierter Bart bis zu den Knien reicht. Diese Ganzkörperfigur befindet sich direkt neben der PANAGIA aus einer Deesis-Szene.

¹⁶⁷ Kalokyris 1973, S. 143f. Der Autor führt 2 weitere Onouphrios-Beispiele von Kirchen in Selinos an und zwar die Erzengel-Michael-Kirche von Trochalou und die Johannes Kirche von Kopeti.

¹⁶⁸ Winfield 2003, S.65.

¹⁶⁹ Reiner 2008, Abb. 60, S. 132.

ONOUPHRIOS war jener Eremit um 400 in Ägypten, der sich 60 Jahre seines Lebens nur von den Früchten einer Dattelpalme ernährte.¹⁷⁰ Sein Name bedeutet „der Vollkommene“ (ägyptisch). Der Überlieferung zufolge stammte er aus fürstlichem Haus, verzichtete aber auf die Nachfolge, um sein Leben kontemplativ in der Einsamkeit zu gestalten. Diese fand er in der Wüste bei Theben, nach anderen Berichten in einem abgelegenen Felsenkloster bei Göreme in Kappadokien. Dort wird er auch als Lehrer der kappadokischen Kirche verehrt. Seine Darstellung in diesem Ort findet sich in Kapelle 28 und zwar, seiner Vita entsprechend, zusammen mit jener Dattelpalme, die jedes Jahr 12 neue Äste hervorbrachte, um den Einsiedler zu ernähren.¹⁷¹ Der Legende nach wurde er knapp vor seinem Tod, nur mit seinen eigenen Haaren bekleidet, von PAPHNUTIOS aufgefunden. Dieser begleitete ihn dann beim Sterben und dabei war die himmlische Musik von Engelschören zu vernehmen.¹⁷² Neben der Reiseerzählung von PAPHNUTIOS berichtet auch HIERONYMUS von diesem asketischen Eremiten, dessen Kult von den Kreuzfahrern in den Westen gebracht wurde. In Rom wurde ihm die Kirche Sant`Onofrio geweiht. Er gilt als Patron der Weber und für einen guten Tod.¹⁷³

Der nördliche Bogenzwickel wird also im unteren Bereich abgeschlossen von der Darstellung des ONOUPHRIOS. Nach oben hin anschließend, auf relativ kleiner Fläche, findet sich eine Szene, über deren Inhalt bis jetzt verschiedene Meinungen kursieren. Es wurde schon darauf hingewiesen, dass hier die Verkündigung an ANNA thematisiert sein könnte¹⁷⁴, obwohl die Frau jung ist und ein dunkelrotes und verziertes Maphorion trägt, welches üblicherweise eher der MARIA vorbehalten ist. Die Szene spielt im Freien und rechts neben der jungen Frau befindet sich ein angedeuteter Architekturrest, der als Brunnenrand gesehen werden kann. Ebenfalls rechts oberhalb dieser Frau erscheint das androgyne Antlitz eines schönen Wesens. Obwohl keine Flügel eindeutig erkennbar sind, sprechen bei ihm aus der Haltung und Blickrichtung die Erscheinung eines Engels. Wenn es sich tatsächlich um einen Engel handelt, dann gewinnt auch die überirdisch edle junge Frau, deren Haltung mit erhobenen Armen sowohl devot als auch selbstbewusst wirkt, einen Beziehungszusammenhang mit ihm. Am Boden ist ein Wassergefäß mit Löwenmaske erkennbar und es ergibt Sinn, in der Szene die Verkündigung an MARIA am Brunnen durch den Erzengel GABRIEL zu sehen. Diese Auffassung wird hier vertreten. Sie stützt sich nicht nur auf die Deutung des geschilderten Geschehens, sondern auch auf den Gesamtzusammenhang innerhalb der kleinen Kirche. Denn

¹⁷⁰ Seibert 1980, S. 60f.

¹⁷¹ Restle 1967, Erster Tafelband II, Abb. 248.

¹⁷² Aus dem „Ökumenischen Heiligenlexikon“, <https://www.heiligenlexikon.de/BiographienO/Onuphrios.html> vom 27.1.2016, Artikel „Onuphrios der Große“ von Joachim Schäfer, S. 1.

¹⁷³ Ebd. S. 2.

¹⁷⁴ Vgl. etwa Gallas/Wessel/Borboudakis 1983, S.198.

gegenüber im Bema, nur durch die Himmelfahrt CHRISTI bedeutungsvoll räumlich gesondert, ist schon einmal die Verkündigung dargestellt. Dort allerdings zweigeteilt und getrennt, hier kohärent und zusammenhängend in einer Szene. Aber eine noch größere Wahrscheinlichkeit für diese Annahme bringen gewisse Vergleiche. Es existieren einige derartige Verkündigungsszenen, die eine große Ähnlichkeit mit dieser von Hagios Nikolaos besitzen. Schon Gabriel MILLET weist 1960 auf 3 solcher Szenen hin, wo Wasserkrug und Brunnen eindeutig identifizierbar sind und die sich in geografisch weit voneinander entfernten byzantinischen Kirchen befinden: Panagia-Kirche von Mystra, die von Theodoros Stratilates aus Nowgorod und schließlich, zeitlich am spätesten, am heiligen Berg Athos.¹⁷⁵ Auch auf Zypern in der Panagia Kirche von Moutoullas, deren Fresken aus der Zeit um 1280 stammen, ist eine derartige Begebenheit am Brunnen dargestellt. Dessen Rand weist eine interessante ornamentale Dekoration von Perlenschnüren, sowie roten und blauen Steinchen auf. Eine Besonderheit dabei ist das Auftreten von 2 ineinander verschlungenen Schlangen, aus deren Mündern Wasser austritt.¹⁷⁶ In Mouri sind keine Schlangen erkennbar, dafür aber 2 Tauben, die am Rand des Wassergefäßes sitzen (Abb. 40–41). Schon vor Mouri ist in einem Spitzenwerk der komnenischen Periode diese Szene in einem erweiterten Bildraum dargestellt, und zwar in der Kirche der Hagio Anargyroi von Kastoria. Dort ist das Brunnenbecken mit wunderschönen Blattornamenten verziert und befindet sich in der Mitte, rechts davon der verkündende Erzengel GABRIEL mit erhobener Rechten, links davon MARIA mit dem Wassergefäß in der Hand. Sie bewegt sich in Richtung eines schmalen Hauses mit geöffnetem hohem Portal (Abb. 106).¹⁷⁷ Die Szene ist im „dynamischen“ Stil gemalt und um 1180 entstanden.¹⁷⁸ Ein letzter Vergleich mit einer weiteren Darstellung der „Verkündigung am Brunnen“ aus der Klosterkirche Pantanassa von Mystra basiert auf reizvollen Gegensätzen, denn eine Ähnlichkeit mit Mouri ist nicht vorhanden, sieht man von 2 Vögel ab, die aus einem Gefäß Wasser trinken, das vom Brunnen gespeist wird.¹⁷⁹ Denn diese Szene kommt aus einer anderen griechischen Region (Peloponnes), einer weit späteren Zeit (15. Jahrhundert), einem deutlich differenten Stil (später Paläologenstil) und einer völlig andersartigen Kompositionsauffassung (Abb. 103). Hier hat sich das Geschehen nochmals räumlich erweitert, prunkvolle Architekturformen bilden die Staffage und dem Brunnen selbst ist in reicher Verzierung ein Monopteros aufgesetzt. Der Erzengel Gabriel tritt in dynamischem Schwung auf. Also scheinbar keine Nähe zur vergeistigten, schlichten Szene

¹⁷⁵ Millet 1960, S. 91.

¹⁷⁶ Mouriki 1984, S. 180.

¹⁷⁷ Abbildung bei Chatzidakis /Pelekanidis 1984, S. 34.

¹⁷⁸ Mehr zu dieser Kirche in Kap. 8.4.1.

¹⁷⁹ Aspra-Vardavaki/Emmanouel 2005, Abb. 39.

von Mouri. Allerdings erlaubt die aufwändige und detailorientierte Gestaltung von Mystra eine Reihe von geistlichen Hinweisen und Anspielungen. Im Hintergrund ist ein Baum zu sehen, eine naheliegende Allusion zum Sündenfall und die nachfolgende Erlösung durch CHRISTI Geburt. Weiters steht links von der MARIA eine Vase mit Blumen auf einem Podest. Diese ist ein typologisches Symbol für MARIA als THEOTOKOS, denn sie verweist auf den goldenen Krug, den MOSES seinem Bruder AARON befohlen hatte, mit Manna zu füllen.¹⁸⁰ Und schließlich ist ein Brunnen, aus dem Vögel Wasser trinken, immer auch ein Symbol für den „Brunnen des Lebens“, und seit altchristlicher Zeit auch ein Hinweis auf das „ewige Leben.“¹⁸¹ Interessant ist, dass sich in der an mittelalterlich-byzantinischen Monumenten so reichen Stadt Mystra (insg. 7 Kirchen und über 20 Kapellen) noch eine weitere Darstellung der Verkündigung am Brunnen befindet, und zwar in der Kapelle Hagios Giannakis, deren Malereien mit 1375 datiert sind.¹⁸² Hier wird MARIA als Leben spendende Quelle thematisiert.¹⁸³ Aus der Gegenüberstellung vom Mystra mit Mouri wird ein Phänomen deutlich, nämlich jenes der Fähigkeit zur tiefen geistigen Ausdrucksstärke innerhalb des byzantinischen Bilduniversums über Stile und Jahrhunderte hinweg. Es zeigt auch, dass die Entwicklung dieser Kunst dem Westen um nichts nachsteht.

Ikologisch gesehen ist die Feststellung notwendig, dass die Szene am Brunnen aus dem Evangelium des LUKAS nicht abzuleiten ist, denn bei ihm ereignet sich dieses Geschehen im Inneren eines Hauses. Eindeutig wird dort festgehalten, dass der Engel GABRIEL bei MARIA eintritt und sie mit dem „Ave Maria“ begrüßt.¹⁸⁴ In Hagios Nikolaos und den genannten anderen Beispielen ereignet die Szene aber im Freien. Daraus ist logisch ableitbar, dass sich hier die Maler und Gestalter des Bildprogramms auf apokryphe Evangelientexte beziehen, die besonders schön die Verkündigungsszene beschreiben. Die Bezugnahme auf ein nicht kanonisiertes Evangelium ist in byzantinischen Bildprogrammen nicht außergewöhnlich, sondern sogar relativ häufig. Im sogenannten „Protoevangelium des Jakobus“ (entstanden um die Mitte des 2. Jahrhunderts) versucht der Autor LUKAS zu übertreffen und teilt die Szene in 2 Teile. Der erste Teil ereignet sich vor dem Haus in Form einer Stimme, die Maria beim Wasserholen hört, der zweite Teil im Inneren des Hauses.¹⁸⁵ Wörtlich heißt es dort:

¹⁸⁰ Exodus 16.33: „Zu Aaron sagte Mose: Nimm ein Gefäß, schütte ein volles Gomer Manna hinein und stell es vor den Herrn! Es soll für die nachkommenden Generationen aufbewahrt werden.“ Nach der Einheitsübersetzung aus dem Jahr 1980, S. 69.

¹⁸¹ Aspra-Vardavaki/Emmanouel 2005, S. 91.

¹⁸² Ebd. S. 94.

¹⁸³ Chatzidakis 1981, S. 109.

¹⁸⁴ Lukas 1, 28.

¹⁸⁵ Ehlen 2004, S. 131.

„Und sie nahm den Krug und ging hinaus, um Wasser zu schöpfen, und siehe, eine Stimme sprach: Sei begrüßt du Begnadigte, der Herr sei mit dir, du Gesegnete unter dem Weibern. Und sie schaute sich nach rechts und nach links um, woher diese Stimme komme. Und sie erbebte, ging in ihr Haus und stellte den Krug ab.“¹⁸⁶

Constantin von TISCHENDORF (1815–1874), der Entdecker und Auswerter des „Codex Sinaiticus“, hat dieses Protoevangelium zusammengestellt und im griechischen Originaltext herausgegeben. Dort ist auch die oben zitierte Stelle im unverfälschten Original nachzulesen.¹⁸⁷ Die besondere Beliebtheit dieser Szene geht aber auf den Umstand zurück, dass sie in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts in die „Legenda Aurea“ aufgenommen wurde und sich damit zum Gemeingut des Volkes entwickelt hat.¹⁸⁸ Aber schon von vorher, aus frühmittelalterlicher Zeit, stammt ein weiteres apokryphes Evangelium, das auf dem Protoevangelium aufbaut und dieses ausschmückt. Dabei handelt es sich um das „Pseudo Matthäus Evangelium“, welches auch von TISCHENDORF erstmalig 1853 herausgegeben worden ist. Dieses muss hier ebenfalls genannt werden, weil sich die Szene in Hagios Nikolaos auch an ihm orientiert und nicht nur am Protoevangelium, was aus einer einfachen Beobachtung abgeleitet werden kann: laut obigem Text-Zitat schaute sich MARIA „nach rechts und nach links um, woher denn diese Stimme komme“. Aber offensichtlich konnte sie niemand erkennen und ging ins Haus. Nach dem „Pseudo Matthäus Evangelium“, Kap. IX, 1 ist aber der Engel sichtbar. Wörtlich heißt es dort:

„Am folgenden Tag, als Maria am Brunnen stand, um ihr Krüglein zu füllen, erschien ihr ein Engel des Herrn und sagte: `Glücklich bist du Maria, weil du in deinem Schoß dem Herrn eine Wohnung bereitet hast. Siehe, das Licht vom Himmel wird in dir wohnen und durch ich wird es in die gesamte Welt zurückleuchten.`“

In Mouri ist der ihr erschiene Erzengel GABRIEL rechts von MARIA ebenfalls sichtbar, wie auch in vielen anderen byzantinischen Kirchen. Diese Beobachtung haben beispielsweise auch Nicole und Michel THIERRY in ihrer Untersuchung von Steinkirchen in Kappadokien im Jahre 1963 gemacht (Abb. 104–105). Auch in der kleinen Kirche Egri Tas Kilisesi zeigt sich in der Verkündigung am Brunnen besonders deutlich und groß der Erzengel GABRIEL

¹⁸⁶ Protoevangelium des Jakobus, Kap. 11,1. In: Schindler 1988, S. 422. Zur wesentlichsten Literatur über diese Apokryphe gehören 2 französische Werke: E. Amann, *Le Protoevangile de Jacques et ses remaniements latins*, Paris 1910 und F. Manns, *Essais sur le Judeo-Christianisme*, Jerusalem 1977.

¹⁸⁷ Constantinus de Tischendorf, *Evangelia Apocrypha*, Ausgabe Hildesheim 1966, S. 21f.

¹⁸⁸ *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, hg. Von Engelbert Kirschbaum, Vierter Band, Rom/Freiburg/Basel/Wien 1972.

(Abb. 102). Dabei wird ausdrücklich auf das „Pseudo Matthäus Evangelium“ hingewiesen.¹⁸⁹ Das ist die inhaltliche Parallele zu Mouri, ansonsten liegen keine stilistischen Übereinstimmungen vor.

Zwischen dieser Verkündigungsszene und dem mittleren Teil der östlichen Quertonne mit den Taten des NIKOLAUS befindet sich die Darstellung eines Evangelisten, bei dem es sich mit hoher Wahrscheinlichkeit um MATTHÄUS handelt. Denn links oberhalb von seiner idealtypischen, würdevollen Erscheinung ist ein Engel mit Nimbus dargestellt, also das ihm zugeordnete Evangelistensymbol.¹⁹⁰ Ein tiefblauer Hintergrund verleiht seiner Person zusätzliche Bedeutung und bietet auch ein Element der Abhebung dieser Szene von den anderen. Allerdings ist der Erhaltungszustand dieses Freskos so mangelhaft, dass nicht mit Sicherheit das Vorhandensein einer dritten Person ausgeschlossen werden kann. Diese Rätsel der Darstellung von Evangelisten, die hier in Mouri ein Faktum sind, treten in kretischen Kirchen eher selten auf. Beispielsweise sind in der dem heiligen PAULUS geweihten Kirche von Agios Ioannis (Eparchie Pyrgiotissa, 1303/04) sowohl MATTHÄUS als auch LUKAS in den Pendentifs der Kuppel dieses kleinen Zentralbaus dargestellt, direkt unterhalb des PANTOKRATORS. Beide befinden sich in sitzender Position und schreiben gerade an ihren Evangelien.¹⁹¹ Eine derartige Eindeutigkeit ist natürlich in Mouri nicht gegeben. Wenn es sich hier tatsächlich um MATTHÄUS handelt, dann spricht eine symmetrische Plausibilität dafür, dass auch im genau gegenüber liegenden südlichen Quertonnen-Zwickel ebenfalls ein Evangelist abgebildet ist. Der Erhaltungszustand dieses Freskenbildes ist aber so schlecht, dass nicht einmal ein Attribut oder ein Evangelistensymbol auszumachen ist. Man erkennt lediglich die kniende Haltung einer undeutlichen Gestalt, der aber eine gewisse Dignität in ihrer roten und undeutlich verzierten Gewandung nicht abzusprechen ist. Obwohl die Seitenansicht der Kniegeste eigentlich nicht dafür spricht, ist doch die Wahrscheinlichkeit dafür gegeben, dass es sich hier um den dritten Evangelisten dieser Kirche handelt, nach JOHANNES und MATTHÄUS. Es könnte sogar LUKAS sein, der eine deutliche Affinität zur gegenüber liegenden Szene der Verkündigung an MARIA besitzt, auch wenn für deren Inhalt nicht sein Text, sondern das Protoevangelium des Jakobus (bzw. das Pseudo Matthäus Evangelium) herangezogen wurde. In der oben genannten Pauluskirche von Agios Ioannis befindet sich eine besonders schöne Darstellung des Evangelisten LUKAS im nordwestlichen Pendentif. In sitzender Haltung schreibt er auf einer relativ großen Tafel an seinem

¹⁸⁹ Thierry 1963, S. 48.

¹⁹⁰ Vgl. Kalokyris 1973, S. 134. Der Autor weist darauf hin, dass in den (zahlenmäßig überwiegenden) Kreuzkuppelkirchen die Evangelisten üblicherweise in den 4 Pendentifs unterhalb der Kuppel abgebildet sind.

¹⁹¹ Spatharakis 2001, S. 29.

Evangelientext. Im Hintergrund erkennt man ein Gebäude mit hohem Torbogen und darunter ein Rankenornament. Stilistisch bedeutet diese voluminöse Darstellung eine direkte Weiterentwicklung der Malereien von Mouri.¹⁹²

Schließlich befindet sich auch im untersten Teil des südlichen Quertonnen-Zwickels die rätselhafte Gestalt einer Heiligen, die bis jetzt als nicht identifiziert gegolten hat.¹⁹³ In reiner Frontalansicht tritt uns eine vornehme Frau in dunkel-purpurner Gewandung entgegen (Abb. 46–47). Ihr Gesicht ist durch deutlich akzentuierte Lippen charakterisiert und ihr Haar wird durch einen (schlecht erhaltenen) Schleier umhüllt. Ihre bis zur Körpermitte halb erhobenen Arme vollführen wahrscheinlich den Segensgestus, der aber kaum zu erkennen ist. Leider zeigt sich fast die Hälfte der Malerei beschädigt oder abgeblättert. So ist, abgesehen von ihrer Bekleidung, kein einziges Attribut zu erkennen, nicht einmal andeutungsweise, das bei der Identifizierung dieser schönen Gestalt hilfreich sein könnte. Aber ihre Mund- und Nasenform ist so charakteristisch, dass ein Vergleich mit ähnlichen Darstellungen in anderen Kirchen erhellend sein könnte. So findet sich z. B. in der mit 1291 datierten Johanneskirche von Hagios Basileios in der Eparchie Pedias eine vornehme Heilige, die zusammen mit BARBARA und MARINA auf der Südwand des Naos abgebildet ist. Sie wird dort als heilige KYRIAKI bezeichnet. Die Dreiergruppe der heiligen Frauen befindet sich westlich des Erzengels GABRIEL, der ebenfalls in fürstlicher Gewandung auftritt.¹⁹⁴ Diese KYRIAKI besitzt eine große Ähnlichkeit in Bezug auf Haltung, Form und Farbe des Schleiers und Stellung des Mundes mit der unbekanntenen Heiligen von Mouri (Abb. 122). Aber besonders verblüffend ist die völlige Übereinstimmung der beiden Nasenformen, obwohl das natürlich auch auf einem Zufall beruhen kann. Die heilige KYRIAKI wird stets in fürstlichem Gewand dargestellt und gehört zu den wenigen Fürstinnen der orthodoxen Kirche (Abb. 113).¹⁹⁵ In den kretischen Bildprogrammen ist sie häufig vertreten. Sie war eine standhafte christliche Jungfrau, die unter Kaiser DIOCLETIAN im Jahre 289 den Märtyrertod durch das Schwert in der Stadt Chalkedon erlitten hat.¹⁹⁶ So ist sie auch in der Kirche der Panagia von Kakodiki neben der heiligen EIRENE an der Westwand abgebildet. Dort ist ein fast bis zu den Füßen reichendes, edelsteinbesetztes, vertikales Band unter dem Mantel zu sehen. Auf dem Kopf trägt sie ebenfalls das Prosoloma, ein weißes Kopftuch, das mit sternförmigen Mustern

¹⁹² Ebd. Abb. 23.

¹⁹³ Vgl. etwa Fousteris 2006, S. 42, der die Forschermeinungen bis dato zusammengefasst hat.

¹⁹⁴ Spatharakis 2001, S. 15.

¹⁹⁵ Braunfels 1974, Bd. 6, Sp. 18.

¹⁹⁶ Der Name „Kyriaki“ bedeutet Sonntag, weil die Heilige an einem Sonntag geboren wurde. Er entspricht dem Namen „Domenica“ im lateinischen Bereich.

dekoriert ist.¹⁹⁷ Dieses ist auch außergewöhnlich schön und edel verziert in der Nikolauskirche von Elenes (Mitte 13. Jh., Eparchie Amari) zu sehen. Ihr auffallendes Dekorband führt dort im V-Ausschnitt bis zur Brustmitte und geht dann in die Vertikale über, genauso wie in Mouri. Die Ähnlichkeit ist signifikant, obwohl die sonstigen Verzierungen des Gewandes nicht übereinstimmen. In linearer Wiedergabe mit klaren Umrissen, also einer archaischen Kunsttradition folgend, ist dort die Heilige in einem Medaillon unterhalb des Tempelgangs Mariens dargestellt.¹⁹⁸ Jedenfalls scheint KYRIAKI zu den populärsten weiblichen Heiligen auf Kreta zu gehören, zusammen im Kreis der Virgines Capitales mit KATHARINA, EIRENE und BARBARA. Sie treten immer verschleiert auf und halten in der rechten Hand meistens das kleine Kreuz des Märtyrertums.¹⁹⁹ Auch in der Kirche der Panagia Kera von Kritsa befindet sich KYRIAKI in der Mitte zwischen EIRENE und BARBARA, und zwar an der Nordwand des Südschiffs.²⁰⁰ Dort ist sie besonders kostbar gekleidet und das vertikale Dekorband fällt sowohl durch seine Breite als auch durch seine besonders ästhetische Verzierung auf. Dieses Dekorband – in seinen verschiedenen Varianten aber bei ihr immer in V-Form – ist für KYRIAKI so charakteristisch, dass sie dadurch neben den anderen Heiligen sofort erkennbar wird. Das gilt für ihre Darstellungen natürlich auch in anderen Gegenden Griechenlands, wie z. B. am Peloponnes. Dort ist sie am südlichen Ende der Halbinsel Mesa Mani in der Kirche Hagioi Anargyroi Kipoulas mit einem völlig identischen Dekorband dargestellt (Abb. 123). Im Ostteil der Leibung des Blendbogens tritt sie dort neben der Heiligen PARASKEVI auf. In diesen um 1265 entstandenen Sekko-Malereien wirkt ihr Gesichtsausdruck naiv und unbeholfen.²⁰¹ Aber in ihrer Haltung, im dunklen Rot ihrer kostbaren Bekleidung und vor allem im kostbar verzierten Dekorband zeigt sich auch bei dieser KYRIAKI eine nicht zu übersehende Übereinstimmung zu der von Hagios Nikolaos in Mouri. Für ihr Vorkommen in diesem Gotteshaus spricht aber ein weiterer, womöglich noch triftiger Grund. KYRIAKI wird oft gemeinsam mit BARBARA dargestellt. Hier sind die beiden kostbar gekleideten heiligen Frauen nicht in einer direkten Gruppe zusammengefasst, sehr wohl aber in einer indirekten. Das bedeutet, dass beide an der Südwand jeweils im untersten Teil der beiden Quertonnen abgebildet sind, BARBARA in der westlichen und KYRIAKI in der östlichen, getrennt nur durch die Deesis, die sich in der Mitte befindet. Die beiden Ganzkörper-Figuren wirken fast wie beabsichtigt analoge Gegenstücke im kohärenten ikonografischen Programm des Gotteshauses, und zwar von der Haltung, der

¹⁹⁷ Tsamakda 2012, S. 88.

¹⁹⁸ Gallas/Wessel/Borboudakis 1983, S. 282.

¹⁹⁹ Kalokyris 1973, S. 145.

²⁰⁰ Mylopotamitaki 2005, S. 72.

²⁰¹ Drandakis 1995, S. 334.

Anmutung, der Bekleidung und ihres spezifischen Ausdrucks her. Auf Grund dieser logischen und zusammenhängenden Indizienkette wird hier erstmals die Auffassung vertreten, dass es sich bei der in Frage stehenden Heiligen tatsächlich mit sehr hoher Wahrscheinlichkeit um die heilige KYRIAKI handelt.²⁰²

6.4. Die westliche Quertonne

Die westliche Quertonne ist von der östlichen durch ein schmales Ornamentband getrennt. Dieses ist gegen Osten und Westen durch rote Begrenzungstreifen abgesondert und besticht durch eine reizvolle Kombination von ineinander verschachtelten geometrischen Formen. Im Gesamteindruck ein geordnetes Durcheinander von miteinander verbundenen Kreisen, gespitzten Ovalen, ellipsoiden Elementen und an den Ecken zugespitzten Quadraten mit Umkreisen. Muster mit vegetabilischen Ausformungen kommen im Ornament nicht vor.

In dieser Quertonne sind 11 verschiedene Heilige dargestellt und alle namentlich identifizierbar, sie stellt also den hagiografischen Schwerpunkt der Kirche Hagios Nikolaos dar. Warum gerade diese Heiligen ausgewählt wurden, mag mit lokalen Umständen und Vorbedingungen zusammen hängen. Die Forschung neigt heute zu der Ansicht, dass es keinen Beweis für die Existenz einer allgemein verbreiteten und verbindlichen Richtlinie der ikonografischen Gestaltung von byzantinischen Bildzyklen gibt. Das bedeutet, dass möglicherweise orts- oder zeitbedingte Einflüsse eher das Bildprogramm bestimmt haben, als Traditionen oder anerkannte geschriebene Manuskripte.²⁰³ Unter den Malereien befinden sich hier 7 Heiligenporträts in Medaillons, je ein Säulenheiliger links und rechts und am unteren Rand der Zwickel der bis jetzt so bezeichnete JOHANNES der Eremit – Οσιος πατρις ημων ω ο επιμείτης und die heilige BARBARA – ι αγία βαρβαρα. Letztere schließt den südlichen Teil dieser Quertonne ab und ist aus einem ganz besonderen Grund bemerkenswert. Das Fresko weist nämlich einen derart progressiven Pinselduktus, kombiniert mit dynamischen Stilmerkmalen auf, dass sich im Vergleich mit den angrenzenden Malereien die Annahme verschiedener Entstehungszeiten denkbar wäre. Daher ist die Folgerung naheliegend, dass hier eine andere Hand am Werk gewesen ist (Abb. 78–79). Es handelt sich dabei um eine sehr schmale Ganzkörper-Darstellung einer jungen Frau, deren Kopftuch in einem ungewöhnlich dynamischen Schwung gestaltet ist. Ihre vornehme lange Gewandung ist mit Perlen und

²⁰² Diese Meinung vertritt auch Papa Michalis Psarakis, Pfarrer der Kirche Hagios Nikolaos (30.5.2015).

²⁰³ Ševčenko 1983, S. 77.

ornamentalen Verzierungen geschmackvoll geschmückt, die im unteren Bereich durch dunkelblaue Stoffteile noch zusätzlich hervorgehoben werden. Sie blickt mit großen fragenden Augen auf die Kirchenbesucher, ihre schlanke Nase mit elegantem Schwung ist zur Erhöhung der Plastizität weiß gehöhlt, genauso wie die Stirn, Kinnpartie und die oberen Backenknochen. BARBARA ist vornehm dargestellt und fällt durch kostbaren Schmuck auf. Zusammen mit 3 anderen heiligen Frauen, nämlich KATHARINA, EIRENE und KYRIAKI, wird BARBARA meistens in aufwändigen und mit Bordüren geschmückten Roben abgebildet. Auch Adelskronen sind keine Seltenheit. Damit soll auf die adelige und vornehme Abstammung der genannten vier hingewiesen werden.²⁰⁴ Während sich der Unterkörper in gutem maltechnischen Erhaltungszustand befindet, weist das Fresko im oberen Bereich Beschädigungen auf.

Im Unterschied zur lateinischen Ikonografie findet sich die heilige BARBARA nicht so oft wie dort im Bildprogramm der Kirchen Kretas.²⁰⁵ Aber wo sie auftritt, ist sie durch eine noble und aristokratische Haltung, so wie in Hagios Nikolaos, gekennzeichnet. In späteren Zeiten wird sie sehr oft im Verein mit anderen heiligen Jungfrauen dargestellt, wie z. B. mit EIRENE, KATHARINA, MARINA, ANASTASIA und PARASKEVI im westlichen Gewölbebogen der Panagia Kirche von Roustika (Eparchie Rethymnon, 1390/91) oder mit all diesen in der Quertonne der Athanasios Kirche von Kephali (Eparchie Kissamos, 1393). Hier findet sich nur die ANASTASIA durch die heilige PHOTINI ersetzt.²⁰⁶ Ihre Darstellung in der Panagia Kirche von Kakodiki (Eparchie Selino, 1331/32) zeigt denselben aristokratischen Ausdruck, aber Variationen in der Farbe der Bekleidung und den Verzierungen (Abb. 124). Sie befindet sich dort an der Südwand neben dem Erzengel MICHAEL, das Fresko ist aber schlecht erhalten. Auch in ihrer zeitlich sehr naheliegenden Abbildung in der NIKOLAUS-Kirche von Maza (1325/26) ist diese signifikante Ähnlichkeit gegeben.²⁰⁷ Wie in Mouri befindet sich BARBARA hier im westlichen Teil der Kirche, sogar an der Westwand rechts vom Eingang, neben der heiligen ANASTASIA.²⁰⁸ Obwohl diese Fresken von Maza später entstanden sind als die von Mouri, wirken sie wesentlich flacher und stilisierter, auch in den weiß gesetzten Gesichtslinien. Es kann also festgestellt werden, dass ihre Physiognomie in Hagios Nikolaos besondere Frische und Präsenz, vielleicht sogar Individualität zum Ausdruck bringt. Darin ähnelt sie dem jugendlichen Porträt des heiligen GEORG (Abb. 90) aus der

²⁰⁴ Kalokyris 1973, S. 145.

²⁰⁵ Tsamakda 2012, S. 84.

²⁰⁶ Spatharakis 2001, S. 139 + 146.

²⁰⁷ Tsamakda 2012, S. 84.

²⁰⁸ Spatharakis 2001, S. 71.

Georgskirche von Sklavopoula (1290/91). Eine gewisse Übereinstimmung im Gesichtsausdruck ist sofort erkennbar, unterschiedlich sind nur Größe der Augen und die Gesichtsform.

Im gegenüber liegenden unteren Tonnenzwickel fällt JOHANNES der Eremit durch langes, gewellt stilisiertes Haupt- und Barthaar auf. Unter gefurchter Stirne blickt er fast fragend-naiv aus seinem Heiligenschein heraus auf den Betrachter. In der rechten Hand hält er ein kleines Kreuz, die Linke ist zum Segensgestus erhoben. Seine Gewandung ist durch große, kräftige Pinselstriche kontrastreich gestaltet (Abb. 71–72). Man kann in ihr die Kutte eines Einsiedlers erkennen. Seine Gesichtszüge sind derart auf den „Einsiedler-Typus“ hin stilisiert, dass eine große Ähnlichkeit zu ONOUPHRIOS besteht, der die östliche Quertonne nach unten hin abschließt. Dass hier tatsächlich ein JOHANNES dargestellt ist, ergibt sich aus der Beschriftung am Fresko, die ihn als „Ioannis Eremitis“ ausweist. Das bedeutet, dass es sich bei diesem beeindruckenden JOHANNES um Joannis XENOS handelt, der in dieser Gegend von Kreta eine örtliche Bedeutung besitzt. XENOS findet sich im dritten Band der „Bibliotheca Hagiographica Graeca“ kurz erwähnt, wobei auf sein Testament verwiesen wird und auf einen Forscher N. TOMADAKIS, der dieses „Testamentum“ wissenschaftlich untersucht hat.²⁰⁹ Dort wird der Heilige „Hagios Ioannis o Xenos“ genannt und als Stifter und örtlicher Wohltäter gepriesen. Der gesamte Inhalt seines Testaments ist im griechischen Original wiedergegeben.²¹⁰ In Platanos (heute: Plataniyas), einem Vorort der Stadt Rethymnon in der Eparchie Rethymnon, ist diesem Heiligen eine Kirche geweiht. Hier dürfte er die letzten Jahre seines Lebens verbracht haben. Vorher hat er ein wohltäterisches und menschenfreundliches Leben geführt und um die Mitte des 11. Jahrhunderts viele Stiftungen in die Welt gesetzt, insbesondere im Westen Kretas. Die kleine Kirche „Hagios Ioannis o Xenos“ wurde dann im 13. Jahrhundert erweitert und mit Fresken ausgestattet. Sie enthält einige Grabmäler, von denen eines als das des XENOS auch heute noch verehrt wird. Die bildlichen Darstellungen zeigen einige Begebenheiten aus seinem Leben.²¹¹ Aus dem 13. Jahrhundert ist seine porträthafte Wiedergabe noch vorhanden, allerdings in einem schlechten Erhaltungszustand (Abb. 97). Die Darstellungsweise ist rein frontal und wirkt archaisch, aber die Physiognomie mit den langen struppigen Haaren und dem langen Bart entspricht genau

²⁰⁹ Halkin 1957, S. 35.

²¹⁰ Tomadakis 1948, Bd. 1, S. 57–66.

²¹¹ Andrianakis/Giapitsoglou 2012, S. 402.

dem Typus von Mouri. Neben XENOS sind auch noch NIKOLAUS und JOHANNES der Täufer in dieser Kirche von Platanos abgebildet.²¹²

Eine weitere porträthafte Darstellung von JOHANNES dem Eremiten soll noch erwähnt werden, denn sie zeigt eine stilistische Weiterentwicklung innerhalb weniger Jahrzehnte. Sie befindet sich in der Kirche der Panagia Kera außerhalb von Kritsa in der Eparchie Merambello in Ostkreta, und zwar an der Nordwand des Südschiffs.²¹³ Wie schon festgestellt, weisen die Malereien dieses der heiligen ANNA gewidmeten Seitenschiffs, entstanden an der Wende vom 13. zum 14. Jahrhundert, einen fortschrittlicheren und dynamischeren Stil auf. In Ansätzen ist das auch im Porträt des JOHANNES zu erkennen. Die Gesichtszüge erscheinen plastischer, naturnäher und weniger schematisiert, aber natürlich auch hier unter Wahrung und Betonung des Einsiedler-Habitus.

Die Meinung, dass es sich auch bei dem Einsiedler-Johannes von Mouri tatsächlich um XENOS handelt, vertritt ebenfalls der mit den lokalen Gegebenheiten bestens vertraute Papa Michalis PSARAKIS, Pfarrer der Kirche Hagios Nikolaos. Er stützt sich dabei sowohl auf alte Überlieferungen als auch auf ikonografische Vergleiche mit andern XENOS-Darstellungen.²¹⁴ Diese Zuschreibung ist vertretbar und wird sowohl durch die Art der Darstellung, dem ikonografischen Zusammenhang, als auch durch örtliche Traditionen gestützt. Daher wird sie auch in dieser Arbeit vertreten. Jedenfalls ist dieser Heilige beim Betreten der Kirche von Nord-Westen her der Erste, mit dem sich die Gläubigen konfrontiert sehen.

Auf XENOS folgt im südlichen Zwickel der westlichen Quertonne nach oben hin die Darstellung des populären Säulenheiligen SYMEON Stylitis – Οσιο[σ] ΠΑΤΙΡ ΗΜΩΝ CIMEON ο Νεώτερος (Abb. 70). Wie die meisten der 8 folgenden anderen Heiligen dieses Tonnenbereichs, von denen 7 in Rundporträtform wiedergegeben sind, hält auch SYMEON das Kreuz in der Rechten und vollführt den Segensgestus mit der erhobenen Linken, deren innere Handfläche deutlich sichtbar ist. Er ist als Mann in mittleren Jahren dargestellt, wobei sein Haupthaar durch ein dekorativ geschwungenes Kopftuch bedeckt ist. Dieses kontrastiert in seinem weiß gehöhten Mittelblau malerisch sehr reizvoll zum vornehmen Rot seines Gewandes. Den beiden Säulenheiligen wird in der Vertikalen deutlich mehr Raum zur Verfügung gestellt als den anderen, weil auch die Säule dargestellt ist, auf der sie einen Großteil ihres Lebens verbracht haben. Im Falle des SYMEON handelt es sich um eine detailliert-dekorative Säule, deren obere Plattform einer kleinen Barke ähnelt. Die gesamte

²¹² Ebd. S. 403.

²¹³ Mylopotamitaki 2005, S. 71.

²¹⁴ Nach einer mündlichen Auskunft von Michalis Psarakis am 30.5.2015.

Darstellung besitzt wesentlich mehr Anmut und ist auch malerisch sorgfältiger ausgeführt, als die des genau gegenüber und in gleicher Höhe befindlichen DANIIL Stylitis – Οσιοϋ ΠΑΤΙΡ ΗΜΟΝ Δανιήλ (Abb. 77). Dieser wirkt klobig und unbeholfen, stilistisch rückschrittlich und ist auch konservatorisch schlecht erhalten. Er wird eher selten dargestellt. Nach dem „Malerbuch vom Berg Athos“ (§ 414 + 415) ist sein Charakteristikum als Greis mit spitzem Bart ikonografisch vorgegeben.²¹⁵

In byzantinischen Kirchen befinden sich Säulenheilige, so wie hier in Mouri, meist an irgendeiner Stelle im Naos, eher selten im Apsis- oder Altarbereich.²¹⁶ Es gibt aber Ausnahmen, wie in der Paraskevikirche von Kitiros (Eparchie Selino, 1372/73), wo der heilige SYMEON an der Nordwand des Bema abgebildet ist, neben ONOUPHRIOS und ANTONIOS.²¹⁷ Und interessanterweise scheint dieses „Stylitis“ auch in der Johanneskirche von Kritsa (Eparchie Merabello, 1389/90) ebenfalls an der Nordwand vor dem Allerheiligsten auf, in Dreiviertel- Position der Apsis genau gegenüber stehend.²¹⁸

In Richtung Mitte dieser Quertonne folgen dann die Heiligen MAMAS – Ο ΑΓΙΟ[s] ΜΑΜΑC, ANEMPODISTOS – Ο ΑΓΙΟ[s] ΑΝΕΜΠΟΔΙC[ΤΟC] und CHRISTOPHOROS – Ο ΑΓΙΟ[s] ΧΡΙC[Τ]ΟΦΟΡΟ[C] (Abb. 64 + 67 + 69). Diese 3 befinden sich in Porträt-Medaillons, die von einer bandförmigen hellen Rahmung begrenzt und durch Bandschlingen miteinander verbunden sind. Letzterer ist dargestellt als relativ junger Mann mit dem Märtyrerkreuz in seiner Rechten und bekleidet mit einem blauen Umhang, eingefasst mit perlenverzierten Bordüren. Keine weiteren Attribute sind ihm beigegeben. Sein Fest wird in der orthodoxen Kirche am 9. Mai gefeiert und er gilt als einer der größten Märtyrer.²¹⁹ Sein Kult verbreitete sich rasch ab dem 5. Jahrhundert über die gesamte Christenheit, vor allem entlang der Pilgerstraßen.²²⁰ CHRISTOPHOROS, der „Christusträger“ und Märtyrer unter Kaiser TRAIANUS DECIUS, wird in der byzantinischen Kunst unterschiedlich dargestellt. Da seine Vita besonders stark von Legenden durchwoben ist, existieren auch Darstellungen, die ihn als Kynocephalos zeigen. Dabei waren offensichtlich altägyptische ANUBIS-Darstellungen das Vorbild, denn auch ANUBIS erschien in Soldatentracht in triumphaler Haltung, genauso wie CHRISTOPHOROS-Kynocephalos.²²¹ Weitere Darstellungen, die ihn als „Christusträger“ zeigen, also mit dem Christuskind auf seinen Schultern, finden sich in der

²¹⁵ Braunfels 1974, Bd. 6, Sp. 33.

²¹⁶ Spatharakis 2001, S. 117.

²¹⁷ Ebd. S. 116.

²¹⁸ Ebd. S. 133.

²¹⁹ Synaxarium CLP, S. 667/24–35 + 668-670/1–10.

²²⁰ Braunfels 1973, Bd. 5, Sp. 497.

²²¹ Gabelić 2006, S. 109.

byzantinischen Malerei in nennenswertem Ausmaß erst ab der Paläologenzeit, etwa an der Südwand der Kirche der Hagia Pelagia von Ano Viannos (Eparchie Viannos, 1360) oder an der Westwand nördlich des Eingangs in der Hagios Georgios Kirche in derselben Ortschaft (1401).²²² Schließlich existieren auch viele Darstellungen ohne Christuskind. Dabei wird CHRISTOPHOROS oft als Soldatenheiliger wiedergegeben. Aber auch reine Porträt Darstellungen – wie hier in Mouri – sind nicht selten, etwa in einigen kappadokischen Kirchen von Göreme. Auch in der im Kapitel 8.4.1. beschriebenen Kirche der Hagioi Anargyroi von Kastoria tritt er in Porträtform auf und zwar als Pendant zum heiligen PROKOPIOS. Ein weiteres Bildnis des CHRISTOPHOROS soll noch erwähnt werden, das sich im nördlichen Teil des Naos der Georgskirche von Vathi befindet. Neben nicht zu identifizierenden Soldatenheiligen (Abb. 92) existiert dort ein Porträt von ihm,²²³ das in seinen flächig-konservativen Stilmerkmalen dem von Mouri sehr ähnlich ist. Bei den Porträt Darstellungen wird der Heilige meistens in Märtyrerkleidung und mit dem Kreuz in der Hand dargestellt.²²⁴

Hagios MAMAS ist als junger Mann mit dunkelroter und verzierter Stola auf blaugrauem Grund dargestellt. Das Malerbuch von Athos schildert ihn als jung und bartlos.²²⁵ Im Medaillon ist nur Platz für sein Porträt aber nicht für sein Attribut, das ihm in ländlichen Gebieten meistens beigegeben ist. Dabei handelt es sich um jenes Tier, das ihn der Legende nach ernährt hat und das ist ein Schaf (oder eine Ziege) in den Schafzuchtgebieten Kretas und ein Hirsch in anderen Gegenden. MAMAS ist als Märtyrer ein populärer Heiliger auf der Insel, in dessen Namen einige Kirchen gebaut worden sind. Auch manche Ortschaften sind nach ihm benannt.²²⁶ Abgesehen von Mouri, wo auch den anderen Heiligen in den Medaillons der Quertonne keine Attribute – außer dem kleinen Märtyrerkreuz – beigegeben sind, scheint Hagios MAMAS in den anderen Kirchen Kretas immer mit einem Schaf oder einer Ziege auf. Als einige Beispiele seien genannt die Georgs Kirche von Vathi (1284) (Abb. 95), die Kirche des Erzengels Michael in Kakodiki (2. Hälfte 14. Jh.), die Panagia Kirche in Phres (um 1300), die Erzengelkirche in Aradaina (Anfang 14. Jh.) und die Isodoros Kirche in Kakodiki (1420/1).²²⁷ Die Darstellungsweise dieses Hirtenheiligen ist natürlich verschiedenen Variationen unterworfen, etwa in Bezug auf die Gewandung oder die sonstigen Attribute, aber immer ist er hier mit einem Tier abgebildet. Diese Konstanz hängt sicherlich mit der

²²² Spatharakis 2001, S. 112 + 149.

²²³ Ebd. S. 9.

²²⁴ Gabelić 2006, S. 114.

²²⁵ Tsamakda 2012, S. 219.

²²⁶ Kalokyris 1973, S. 143.

²²⁷ Tsamakda 2012, S. 219 + Abb. 217.

wirtschaftlichen Situation Kretas zusammen, denn die Viehzucht spielt in der örtlichen Wirtschaft bis heute eine große Rolle.²²⁸

Das kreisrunde Medaillon von MAMAS ist mit dem des zur Mitte hin positionierten Heiligen ANEMPODISTOS durch eine gemalte Schlinge verbunden (Abb. 68). Dieser jugendlich wirkende und nicht sehr bekannte Heilige ist mit einer roten Tunika bekleidet und trägt ebenfalls das Märtyrerkreuz. Er fiel der Christenverfolgung um 350 durch Shah SHAPUR II aus der Dynastie der Sassaniden zum Opfer, welcher nicht nur den Erzbischof von Seleukia-Ksetiphon, sondern auch hunderte Bischöfe und Geistliche hinrichten ließ. ANEMPODISTOS wurde zunächst eingekerkert und dann in einen Sack gesteckt und ins Meer geworfen. Da er auf wundersame Weise dabei unversehrt blieb, wurde er schließlich bei lebendigem Leib verbrannt. Er wird meist zusammen mit 4 anderen jugendlichen Gefährten dargestellt (Abb. 111),²²⁹ die alle zusammen das Martyrium unter dem Perser-Shah erlitten haben. Während APHTHONIOS und ELPIDEPHOROS mit dem Schwert hingerichtet wurden, starben AKINDYNOS, PEGASIOS und eben auch ANEMPODISTOS im Feuer. Alle 5 Märtyrer sind in den Kapellen 13 (Ende 10. Jh.) und 33 (1. Hälfte des 11. Jh.) von Göreme dargestellt, aber auch – neben anderen – in der Klosterkirche Daphne (um 1000), in Hosios Loukas zu Phokis (Mitte des 11. Jh.) und in der Kirche der Panagia Arakiotissa von Lagoudera (1192).²³⁰ In Hagios Nikolaos von Mouri ist ANEMPODISTOS ohne seine persischen Gefährten abgebildet. Aber sein Porträt wirkt flach und stilisiert, ähnlich wie jenes unter den 5 Heiligen des 2. Novembers in der Kirche des Hagios Georgios von Vathi (1284, ebenfalls Eparchie Kissamos).²³¹ Beide Fresken sind wahrscheinlich annähernd zur gleichen Zeit entstanden und beide weisen eine lineare Wiedergabe der Gesichtszüge auf. Stilistisch sind große Ähnlichkeiten vorhanden. Ob hier ein und dieselbe Werkstatt tätig war, zumindest teilweise, ist nicht geklärt und bleibt vorderhand Spekulation. Tatsache scheint aber zu sein, dass die Georgskirche von Vathi von derselben Werkstatt ausgemalt wurde, wie die Georgskirche von Sklavopoula (1290/91).²³² Aus einer späteren Zeit kann eine weitere gemalte Porträtbüste des ANEMPODISTOS verglichen werden, die natürlich stilistisch im Kontrast zu Mouri steht. Denn sie wirkt lebendiger und plastischer und ist im Vergleich zu dort mit nahezu individuellen Gesichtszügen ausgestattet. Sie stammt aus der Zeit 1382–1391, ist also etwa 100 Jahre später entstanden und befindet sich in der Apostelkirche von Drys in der Eparchie

²²⁸ Ebd. S. 220.

²²⁹ Braunfels 1973, Sp. 23.

²³⁰ Gabelić 2006, S. 105

²³¹ Gallas/Wessel/ Borboudakis 1983, S. 200.

²³² Spatharakis 2001, S. 10.

Selino. Hier ist das Porträt dieses Heiligen unter den 10 Märtyrern von Kreta im südlichen Teil des Quergewölbes platziert.²³³

Der obere Teil der westlichen Quertonne wird gegen Süden hin von den nebeneinander befindlichen Darstellungen des Hagios IOACHIM – O AΓIO[C] I[OA]KHM und der Hagia ANA – H [A]ΓIA ANA abgeschlossen, bevor das Fresko in den Zwickel übergeht. Wie die übrigen Heiligen der mittleren Tonne sind beide in eine kreisrunde Rahmung hinein gemalt (Abb. 66). Aus dieser blicken die Eltern MARIA's frontal heraus. Während JOACHIM (Abb. 75) in einen hellen Umhang gehüllt ist, zeigt sich dieser bei der heiligen ANNA (Abb. 74) in einem vornehmen Dunkelrot, ergänzt durch einen Schleier. Diese rote Gewandung ist bei ANNA ikonografisch vorgegeben.²³⁴ Ihre Physiognomie erinnert sehr stark an die en face Darstellung als Büste an der Stirnseite des Altarbogens im Südschiff der Kirche Panagia Kera in Kritsa. Dort ist sie auch in einer Medaille wiedergegeben.²³⁵ Aber im Vergleich zu diesem frischen und lebensnahen Porträt wirkt jenes hier in Mouri konservativ und provinziell, genauso wie das in der Georgskirche von Sklavopoula. Auf die stilistischen Ähnlichkeiten zu Mouri, die auch mit der Entstehungszeit (1290/91) zusammenhängen, wurde schon hingewiesen. In Sklavopoula befinden sich die Porträts von JOACHIM und ANNA ebenfalls in Medaillons (Abb. 89), allerdings an prominenterer Stelle, nämlich am Triumphbogen im Bema und neben dem MANDYLION.²³⁶ Es sei darauf hingewiesen, dass die Eltern der THEOTOKOS, also weder ANNA noch JOACHIM, im Neuen Testament genannt werden. Aber einige apokryphe Evangelien und außerbiblische Legenden berichten ausführlich über sie. Kern der Erzählungen ist die göttliche Verheißung der Geburt einer Tochter für das schon ältere kinderlose Ehepaar.²³⁷ Und tatsächlich wird dann ANNA die Mutter der späteren Gottesmutter MARIA. Die typologische Bezugnahme ist mit dem alttestamentlichen erfüllten Kinderwunsch des ebenfalls greisen Ehepaares ABRAHAM und SARA gegeben.²³⁸ Auch diese beiden sind in Hagios Nikolaos abgebildet, wie schon vorher beschrieben. Die Geschichte von JOACHIM und ANNA ist vor allem durch das apokryphe „Protoevangelium des Jakobus“ überliefert, aus dem ja auch die Szene der Verkündigung am Brunnen stammt. Es ist interessant, dass sich das Bildprogramm der Kirche also mehrfach auf eine Apokryphe stützt. Vor der Geburt von MARIA beschreibt das Protoevangelium die Stimmungslage ihres Vaters JOACHIM folgendermaßen:

²³³ Ebd. S. 122.

²³⁴ Seibert 1980, S. 23.

²³⁵ Mylopotamitaki 2005, S. 53.

²³⁶ Spatharakis 2001, S. 12.

²³⁷ Vgl. das in Kap. 6.1. erwähnte „Gebet der Hagia Anna“ in der Kirche Panagia Kera in Kritsa.

²³⁸ Seibert 1980, S. 23.

„Ich habe an den Erzvater Abraham gedacht, dass ihm Gott in seinen letzten Tagen noch einen Sohn, den Isaak, geschenkt hatte. Und Joachim war sehr traurig, und er zeigte sich seiner Frau nicht, sondern er begab sich in die Wüste; dort schlug er sein Zelt auf und fastete vierzig Tage und vierzig Nächte.“²³⁹

Vielleicht hat auch diese Darstellung von JOACHIM und ANNA im Kreis der Heiligen zu der früher manchmal geäußerten Vermutung geführt, dass es sich bei der „Verkündigung am Brunnen“ aus der östlichen Quertonne um eine „Verkündigung an Anna“ handeln könnte.²⁴⁰

Neben JOACHIM und ANNA sind in Richtung Mitte dieser Quertonne noch die in hagiographischen Zyklen oft anzutreffenden Heiligen KOSMAS – O AΓI[OC] KOCMAC und DAMIANOS – O[AΓI]OC ΔAMHAN[OC] in Form von Rundporträts abgebildet. Ihre Darstellung hier wirkt schematisiert und ausdruckschwach, trotzdem sind sie auf Grund des jugendlichen Porträttypus mit sehr hoher Wahrscheinlichkeit als die beiden Genannten zu identifizieren. Sie unterscheiden sich eigentlich nur durch die Farbe ihrer Tunika. Die von DAMIANOS zeigt sich schlicht und blau, jene von KOSMAS ist durch einen aufgesetzten, breiten und dunkelroten Kragen mit kreisförmigen Perlenverzierungen stärker hervorgehoben, die aus einem Kreis von 8 weißen Glanzpunkten mit einem Punkt in der Mitte bestehen (Abb. 73). Die beiden Heiligen waren der Legende nach Zwillingenbrüder, die sich als Ärzte in Kilikien betätigten. Sie erhielten ihren Beinamen „Hagioi Anargyroi“ deshalb, weil sie Kranke unentgeltlich behandelten.²⁴¹ Während der Christenverfolgung des Kaisers DIOCLETIAN sollen sie den Märtyrertod durch Enthauptung gestorben sein. Sie werden meistens als junge, bartlose Ärzte dargestellt, allerdings sind in Mouri, außer dem Märtyrerkreuz, keine weiteren Attribute vorzufinden. Ein Mosaik um 530 in der ihren Namen tragenden Kirche in Rom gilt als ihre früheste Darstellung in der westlichen Kunst.²⁴² Aber auch in Konstantinopel wurden ihnen schon im 6. Jahrhundert 4 Kirchen geweiht, deren bedeutendste im Blachernengebiet sich zu einem bekannten Pilgerziel mit Hospital und Apotheke entwickelte.²⁴³ Eine stilistisch ähnliche Darstellung von KOSMAS und DAMIANOS befindet sich am Bogen der Nische der Südwand in der Georgskirche von Vathi.²⁴⁴ Obwohl also auf Grund der zeitlichen Nähe eine hohe stilistische Übereinstimmung mit den Porträts von Mouri gegeben ist, liegt ein Unterschied in der Darstellungsweise. Denn

²³⁹ Protoevangelium des Jakobus. In: Schindler 1988, S. 413.

²⁴⁰ Vgl. Gallas/Wessel/Borboudakis 1983, S. 198 oder Koukiaris 2004, S. 113.

²⁴¹ „Anargyroi“ bedeutet wörtlich übersetzt „ohne Silber“.

²⁴² Fichtinger 1980, S. 235.

²⁴³ Braunfels 1974, Bd. 7, Sp. 344.

²⁴⁴ Spatharakis 2001, S. 10.

in Vathi treten die beiden Brüder in stehender Position als Ganzkörperfiguren auf. Weitere Vergleiche der „Hagioi Anargyroi“ folgen in Kapitel 8.4.1.

6.5. Die Nische der Südwand

Die Malereien dieser Nische sind bedauerlicherweise so stark zerstört, dass eine Bestimmung des Bildinhalts mit großen Schwierigkeiten verbunden ist. Im unteren Teil ist jedenfalls eine Szene dargestellt, die aus 3 Personen besteht. Einigermaßen identifizierbar ist JOHANNES der Täufer, als barfüßiger PRODRAMOS, und zwar im westlichen Teil der Gruppe, also in jener Zone, die noch am wenigsten beschädigt ist. Aus seiner Körperhaltung lässt sich ableiten, dass er in Bezug zu den anderen Personen steht. Wenn das zutrifft, dann besteht die wahrscheinlichste Annahme darin, dass es sich um einen JOHANNES der Deesis²⁴⁵ handelt, dem zentralen Thema des Jüngsten Gerichts. In der Ikonologie bezeichnet man damit die Darstellung CHRISTI zwischen seiner Mutter MARIA und dem Täufer als Fürbitter der Menschheit. Dieses Bildthema, das sich formal an frühchristlichen Huldigungsszenen orientiert, entwickelte sich im 6. Jahrhundert im Bereich der orthodoxen Kirche.²⁴⁶ Somit wäre dann neben JOHANNES CHRISTUS selbst dargestellt und östlich von diesem MARIA. Obwohl keine Inschrift erkennbar ist, lassen sich zu dieser Auffassung aus den verbliebenen Maleriesten keine zwingenden Widersprüche ableiten. Außerdem gehört die Deesis zu den wichtigsten Themen in kretischen Kirchen, aber auch in Kappadokien. Die Muttergottes repräsentiert in dieser Szene die Kirche, während der PRODRAMOS als Vorläufer von JESUS CHRISTUS auftritt.²⁴⁷ Daher sollte sie auch in Hagios Nikolaos nicht fehlen. Schließlich spricht fernerhin dafür, dass genau gegenüber in der Nordnische ein JOHANNES-Thema illustriert wird, nämlich seine Enthauptung. Deshalb ist hier der Ort für die Deesis argumentierbar, obwohl sie üblicherweise im oberen Teil der Westwand platziert ist. Aber noch häufiger ist diese Szene in den Apsiden der Kirchenschiffe zu finden, wodurch ihre Bedeutung als untrennbarer Bestandteil des Weltgerichtes und als Vorstadium desselben am besten zum Ausdruck kommt.²⁴⁸ So etwa in der Georgskirche von Hagia Trias (Eparchie Pyrgiotissa, 1302), wo allerdings JOHANNES der Täufer durch den Kirchenpatron, also den

²⁴⁵ Griechisch „deesis“ bedeutet Bitte oder Gebet.

²⁴⁶ Seibert 1980, S. 76.

²⁴⁷ Kalokyris 1973, S. 116.

²⁴⁸ Sdrakas 1943, S. 65.

heiligen GEORG ersetzt wird.²⁴⁹ Auch in der Nikolauskirche von Moni (Eparchie Selino, 1315) nimmt die Deesis die Hälfte der Apsis ein. Dort sind die Malereien ebenfalls beschädigt, vor allem durch den Einbau eines neuen großen Fensters, aber immerhin noch eindeutig bestimmbar.²⁵⁰ Für die Wiedergabe dieses Themas auf Kreta existieren also kein verbindlicher Typus und auch kein definierter Ort der Platzierung. Die Varianten sind so zahlreich wie die Bilder selbst. Sehr oft ist die Deesis in eine größere Szene eingebettet, die auch das „Aposteltribunal“ enthält. In der byzantinischen Kunst bildet die Kombination dieser beiden Teilszenen sogar den zentralen Moment des Weltgerichts. Es wurde also ein schon entwickeltes Bildelement in die Komposition des Jüngsten Gerichts übernommen.²⁵¹ Dafür existieren auf Kreta viele Beispiele. Auch in der Kirche des Erzengels Michael von Kakodiki aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts ist dieser dramatischste Teil der christlichen Lehre von „den letzten Dingen“ am oberen Teil der Westwand dargestellt. Obwohl die Malereien stark zerstört sind, ist auf der linken Seite die nach rechts gewandte Gestalt der THEOTOKOS eindeutig zu identifizieren, während JOHANNES der Täufer rechts davon aufscheint. In der Bildmitte ist der thronende CHRISTUS in einer blauen Aureole zu erkennen.²⁵²

Ebenfalls zum größten Teil zerstört präsentieren sich die oberhalb dieser Deesis befindlichen Malereien. Übereinander sind 2 Szenen dargestellt. Von der unteren der beiden, also jener, die direkt an die Deesis anschließt, können nur Vermutungen angestellt werden. Wie schon erwähnt, wurde hier die Darstellung der Geburt des JOHANNES im größeren Zusammenhang eines internen JOHANNES-Zyklus in Hagios Nikolaos vorgeschlagen. Eine schlüssige Erhärtung dieser Annahme kann aber aus den vorhandenen kümmerlichen Farb- und Formresten nicht erbracht werden.

In der obersten Szene dieser Südnische befinden sich nur mehr dürftige Fragmente eines Hausdaches, JESUS CHRISTUS – IC XC mit Kreuznimbus und ein weiterer nimbierter, weißhaariger Kopf daneben. Aus dem Gesamtzusammenhang heraus und aus der vorhandenen Beschriftung kann abgeleitet werden, dass hier einmal eine Wunderszene CHRISTI dargestellt war (Abb. 60). Der geschriebene Text legt nahe, – O XC IOMENOC TON IΔΠOIIIKON, dass es sich dabei um die Geschichte der Heilung eines Wassersüchtigen am Sabbat handelt, die am Beginn des 14. Kapitels des Lukasevangeliums überliefert ist. Diese Szene ist theologisch bedeutsam, denn sie relativiert den trockenen Buchstabenglauben der Schriftgelehrten. Die Pharisäer hatten in missbilligendem Schweigen die Wunderheilung

²⁴⁹ Spatharakis 2001, S. 22.

²⁵⁰ Ebd. S. 40.

²⁵¹ Tsamakda 2012, S. 198.

²⁵² Ebd. S. 197.

beobachtet. Deshalb richtet dann JESUS das Wort an sie: „Wer von euch wird seinen Sohn oder seinen Ochsen, der in den Brunnen fällt, nicht sofort herausziehen, auch am Sabbat?“²⁵³ Diese wichtige Szene befindet sich nämlich genau gegenüber liegend von einer möglicherweise weiteren Wunderheilung in der Nische der Nordwand, nicht einmal 2,5 Meter davon entfernt. Die präzise räumliche Gegenüberstellung von 2 Wunderheilungen besäße eine große Plausibilität, sofern es sich bei letzterer tatsächlich um ein Wunder CHRISTI handelt, was im folgenden Kapitel zu diskutieren sein wird.

6.6. Die Nische der Nordwand

Die eben erwähnte Szene im obersten Bereich dieser Nische ist etwas mehr als zur Hälfte zerstört. Sie zeigt eine jüngere Gestalt, die sich Hilfe spendend einer knienden älteren Person zuwendet. Letztere ist in eine dunkle Robe gehüllt, während die aktiv Hilfe leistende Person eine dunkelrote Toga trägt. Die Dynamik ihres Unterstützung bietenden Eingreifens ist sowohl aus der Stellung der Beine als auch der der Hände ableitbar. Da sie zu jung ist für den heiligen NIKOLAUS, wäre zunächst eine Wundertat CHRISTI nahe liegender (Abb. 57). Dafür spricht auch der inhaltliche Zusammenhang mit der Wunderheilung gegenüber. Allerdings ist kein Kreuz im Nimbus sichtbar und die Hilfe leistende Person zeigt sich unbeschuht, also mit nackten Füßen. Ein weiterer erschwerender Umstand zur Deutung der Szene liegt in der Tatsache, dass rechts neben dem Hilfebedürftigen eine relativ große Fläche des Verputzes abgebröckelt ist, sodass das blanke Mauerwerk zum Vorschein kommt und nicht einmal die Andeutung weiterer Malereien wahrgenommen werden kann. Diese waren im Originalzustand natürlich vorhanden und zum Verständnis der gesamten Szene notwendig. Daher können weitere Deutungen nur Vermutungen bleiben. Denn wenn die stehende, aktiv tätige Person tatsächlich CHRISTUS wäre, dann könnte auch eine weitere heilsgeschichtlich bedeutende Szene dargestellt sein, etwa eine Wunderheilung oder Almosenspende. Allerdings schränkt die Tatsache der nackten Füße die Wahrscheinlichkeit einer CHRISTUS-Darstellung deutlich ein, und so wäre dann eventuell an eine dritte Szene mit JOHANNES dem Täufer zu denken, etwa an eine Taufszene. Auch dazu würde die aktive Armhaltung passen, genauso wie die dunkelrote Gewandung, mit der er auch bei der „Enthauptung“ genau darunter angetan ist. In dieser Szene ist er ebenfalls ohne Schuhe dargestellt, wie auch in der „Deesis“.

²⁵³ Luk 14,5, nach der Einheitsübersetzung 1980, S. 1178.

Aber das sind ungesicherte Hypothesen und sie fußen nicht auf genügend Anhaltspunkten, um in der vorliegenden Untersuchung eine inhaltlich eindeutige Zuschreibung zu wagen.

Die nicht zu definierende Szene aus dem obersten Teilstück der Nische der Nordwand befindet sich genau oberhalb der dramatischen Begebenheit der Enthauptung JOHANNES des Täufers. Diese ist genau identifizierbar, obwohl am rechten Rand ebenfalls Fehlstellen auftreten (Abb. 51–55). Sie wird auch von Klaus GALLAS als solche bestätigt, der noch hinzufügt, dass diese Enthauptung eine beliebte Szene in diesem Landschaftsraum darstellt.²⁵⁴

Es ist dies ein biblisches Ereignis, das auch anderorts in der Kunst in gläubiger Anlehnung an die historischen Erzählungen bei MATTHÄUS (14, 3-12) und MARKUS (6, 17-29) immer wieder thematisiert wird. So findet sich schon im 6. Jahrhundert eine derartige Darstellung in den Miniaturen des fragmentierten Evangeliiars von Sinope (Nat.Bibl. Paris, Cod.gr. 1286).²⁵⁵

In Mouri hält der Henker in der erhobenen Rechten das Schwert, und zwar nach dem Vollzug der grausamen Handlung. Sein roter Umhang besitzt vornehme Anklänge, darunter ist ein Kettenhemd erkennbar, das ihn als Angehörigen der gehobenen Soldatenklasse ausweist. Seine Haltung ist dynamisch-entschlossen und steht damit in schroffem Kontrast zu der demütigen Passivhaltung des JOHANNES, der in purpurner Gewandung und schon geköpft, kniend zusammensinkt. Rechts davon hält die triumphierende SALOME mit erhobenen Armen das Haupt des Täufers in einer Schüssel. Sie trägt ein rotes Kleid, unter dem sich ihre Gliedmaßen frivol abzeichnen. Es ist im selben Rot gehalten wie der Umhang des Henkers und korrespondiert auch in den Punkt-Kreis-Verzierungen mit diesem. Sogar die Anzahl der kreisförmig angebrachten ornamentalen weißen Punkte ist die gleiche, nämlich 8. Die ganze Szene der 3 handelnden Personen wirkt dynamisch und ist sowohl farblich als auch in der Komposition eine geschlossene Einheit. Direkt damit zu vergleichen ist die etwa zur gleichen Zeit entstandene „Enthauptung Johannes des Täufers“ in der Kirche Hagios Georgios von Vathi, das ebenfalls in der Eparchie Kissamos liegt (Abb. 125). Die 1283–84 entstandene Szene befindet sich direkt am großen Triumphbogen vor dem Altarraum, was als außergewöhnlich zu bezeichnen ist. Neben der Enthauptung ist auch der Tanz der SALOME abgebildet.²⁵⁶ Die Darstellung der Enthauptung wirkt in Vathi konservativer und provinzieller als in Mouri, wo die dynamische Einheit der 3 handelnden Personen sowohl im geschlossenen Bildaufbau als auch in den Farben und Details besser zum Ausdruck kommt.

²⁵⁴ Gallas/Wessel/Borboudakis 1983, S. 198.

²⁵⁵ Sdrakas 1943, S. 56.

²⁵⁶ Spatharakis 2001, S. 9. Der Autor fügt auch noch auf S. 10 hinzu, dass die Ausmalung der Kirche in Vathi von derselben Malerwerkstatt vorgenommen wurde, die auch in Hagios Georgios von Sklavopoula tätig war.

Die letzte bildliche Darstellung dieser Nische ist paradigmatisch für die Kirche, denn sie zeigt in Überlebensgröße (Format: quadratisch 135 x 135 cm!) das Porträt dessen, dem dieses Gotteshaus geweiht ist: HAGIOS NIKOLAOS – Ο ΑΓΙΟΣ ΝΙΚΟΛΑΟ[C]. Dieses Bildnis hebt sich nicht nur durch seine Dimensionen und seine besonders würdevolle Ausstrahlung von seinen anderen Darstellungen ab, sondern auch durch die Tatsache, dass sein Nimbus durch ein schön gestaltetes Ornament verziert ist (Abb. 48-50). Dieses charakteristische Rankenornament tritt selten auf und kommt nur in Wandmalereien des 13. Jhs. vor, wie z. B. auch in Nimben (angedeutet) und auf manchen Gewändern der Kirche Hagios Georgios in Sklavopoula.²⁵⁷ Dort allerdings nicht so deutlich und ausdrucksstark stilisiert wie in Mouri, wie der direkte Vergleich mit dem schon vorher erwähnten Bildnis des jugendlich wirkenden heiligen GEORG zeigt. Diese Malereien stammen aus der Zeit 1290/91, also mehr oder weniger gleichzeitig mit Mouri. Außerdem befindet sich in Sklavopoula ein Ornamentstreifen dessen Rankenmuster jenem im Nimbus des heiligen NIKOLAUS von Mouri verblüffend ähnelt (Abb. 121). Hier, in der Kirche Hagios Nikolaos, weist sein Heiligenschein auf seinen anderen Abbildungen keine ornamentalen Verzierungen auf. Von diesen befinden sich 4 in der östlichen Quertonne, wobei er zweimal als Handelnder, einmal als Beobachter bei einem Wunder JESU auftritt und einmal als kleines Porträt im Schiff der Schiffbrüchigen, sowie als größeres Bildnis in der Altarnische neben CHRYSOSTOMOS. Diese insgesamt 6 bildlichen Schilderungen, von denen 4 zyklisch gestaltet sind, verweisen auf seine Bedeutung als Kirchenpatron. Dabei ist es denkbar, dass ihm in den zerstörten Malereien noch weitere Szenen gewidmet waren.

Die formale porträthafte Abbildung im unteren Bereich der Nische der Nordwand ist konventionell, denn seit der mittelbyzantinischen Zeit wird der heilige NIKOLAUS stets als alter Mann in Bischofstracht mit hoher Stirn und das Gesicht umrundenden Bart wiedergegeben.²⁵⁸ Hier segnet er mit der Rechten und hält in der linken Hand einen Kodex, der aber, im Unterschied zu seiner bildnismäßigen Darstellung im Altarraum, nicht aufgeschlagen ist.

Sein frontales Bildnis, so wie in Hagios Nikolaos, findet sich z. B. auch auf einer Seitenwand des Bemas in der Erlöserkirche von Kephali (Eparchie Kissamos, 1319/20)²⁵⁹ und auf der Südwand der Kirche Hagios Nikolaos von Moni (Eparchie Selino, Ende 13. Jh.) (Abb. 98). Aber öfter als frontal wird NIKOLAUS in Dreiviertelansicht auf Kreta dargestellt, wie etwa

²⁵⁷ Gallas/Wessel/Borboudakis 1983, S. 199.

²⁵⁸ Kalokyris 1973, S. 118.

²⁵⁹ Spatharakis 2001, S. 71.

in der ihm geweihten Kirche bei Agyroupolis (Eparchie Rethymnon, Beginn 14. Jh.)²⁶⁰ und in der Isodoros-Kirche von Kakodiki (Eparchie Selino, 1420/21).²⁶¹ In der Nikolauskirche von Koumares bei Agyroupolis zeigen sich deutlich die stilistischen Veränderungen am Beginn des 14. Jahrhunderts. Der Heilige wirkt wesentlich plastischer und lebendiger, Bart und Kopfhaar sind mit weißen Pinselstrichen deutlich gehöht, genauso wie die schematisierten Falten auf der breiten Stirn (Abb. 120).²⁶² Auch in Hagios Nikolaos von Mouri ist der Heilige in seinem sechsmaligen Auftreten fünfmal in Dreiviertelansicht wiedergegeben: bei der Blindenheilung (hier zeigt sich eine geringe Abbildungsvariante, denn er wirkt etwas jünger und hat dichtere Kopfhaare), bei der Erweckung eines Toten, beim Traum des KONSTANTIN und der Rettung von Schiffbrüchigen. Interessant ist hier, dass er zweimal im identischen Dreiviertelprofil auftritt, aber einander gegenüber gestellt, also einmal von links und einmal von rechts. Schließlich wirkt sein Porträt in der Altarnische neben CHRYSOSTOMOS etwas jünger, im Vergleich mit dem großen Frontalbild. Es zeigt auch eine weitere Variante in der Haltung, denn es ist am deutlichsten nach rechts geneigt. Aber alles in allem ist sein Typus in der Darstellung festgeschrieben, wodurch er auch leicht zu identifizieren ist. Die Forscherin Vasiliki TSAMAKDA zählt weitere 12 Kirchen auf, darunter auch einige der PAGOMENOS-Schule aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts, in denen sich dieser Typus des heiligen NIKOLAUS in Bezug auf Gestik, Physiognomie und Attribute immer wiederholt. Dazu gehört auch die Tatsache, dass er so gut wie immer in roter Gewandung auftritt.²⁶³ Das gilt auch für Mouri, wenngleich hier in den 4 Szenen die rote Farbe auf Grund des mangelhaften Erhaltungszustands ziemlich verblasst erscheint.

²⁶⁰ Spatharakis 1999, S. 78.

²⁶¹ Maderakis 1987, S. 89.

²⁶² Spatharakis 1999, Abb. 31.

²⁶³ Tsamakda 2012, S. 63f.

7. Zur Frage der Händescheidung und der zeitlichen Differenzen

Bei eingehender Betrachtung der Fresken in Hagios Nikolaos fallen gewisse stilistische Unterschiede innerhalb des kleinen Kirchenraumes auf, sodass die Annahme naheliegend ist, dass zumindest 2, wahrscheinlich sogar 3 verschiedene Maler hier tätig gewesen sind.

Der erste Maler ist in der komnenischen Tradition verhaftet, sein Stil weist – und das gilt für die meisten Malereien dieser Kirche – deutliche archaische Elemente auf. Eine zeitliche Datierung in die zweite Hälfte des 13. Jahrhunderts, also etwa um 1280, erscheint gerechtfertigt, unter der Gegebenheit der künstlerisch provinziellen Tendenz von weiten Teilen Kretas in dieser Periode. Diese bewirkte eine zeitliche Rückständigkeit gegenüber den großen Kunstzentren. Es ist ungefähr dieselbe Zeit, in der die Fresken der Kirchen von Hagios Georgios in Vathi (1284) und Hagios Georgios in Sklavopoula (1290/91) fertig gestellt worden sind. Man könnte diesem Künstler von den in den Vorkapiteln beschriebenen 38 Szenen und Bildflächen mindesten 28 zuschreiben.

Auch ein eventueller zweiter Maler kommt ebenfalls aus dieser Tradition, aber seine Porträts wirken unbeholfener, linearer und noch provinzieller. In seiner zum Ausdruck gebrachten Naivität erreicht er auch nicht die dem ersten Maler durchaus gegebene spirituelle Intensität. Wahrscheinlich handelt es sich dabei um eine durchschnittlichere Begabung, die zeitgleich mit dem ersten Meister die 7 Porträts in den Medaillons der westlichen Quertonne gemalt hat. Diese wirken so bieder und unbeholfen, dass hier die Annahme einer zweiten Hand plausibel erscheint.

Der dritte Maler zeichnet sich durch einen fortschrittlicheren Pinselduktus aus. Spürbar ist eine neue Tendenz, gewissermaßen die ersten Anklänge an die Paläologenzeit. Besonders deutlich zeigen sich diese Innovationen in der Darstellung der heiligen BARBARA, wie in Kapitel 6.4. beschrieben. Ihr gesamter Gesichtsausdruck, ihre gebogene Nase, ist frischer, jünger und expressiver im Vergleich mit den meisten anderen Heiligen-Physiognomien dieser Kirche.²⁶⁴ Auffallend ist auch der dynamische Schwung des durch breite und zielsichere Pinselstriche gestalteten Schleiers. Es gibt Indizien dafür, dass von diesem Maler noch 2 weitere Figuren bzw. Szenen stammen, und zwar der Engel der ersten Verkündigung neben dem PANTOKRATOR im Altarraum sowie die Szene der Enthauptung JOHANNES des

²⁶⁴ Diese Meinung haben auch der Archäologe Kostas Psarakis und der Pfarrer Michalis Psarakis am 30.5.2015 vertreten, ohne sich allerdings auf schriftliche Quellen berufen zu können.

Täufers in der Nische der Nordwand. Diesen 3 Bildflächen ist eine außergewöhnliche Dynamik trotz voluminöserer Darstellung gemeinsam, eine größere Präsenz und Plastizität des Gesichtsausdrucks durch charakteristische weiße Glanzlichter, sowie eine besondere Feinheit bei den ornamentalen Verzierungen. Das sind 3 spezifische Qualitäten, die sie von den anderen Darstellungen unterscheiden. Eine Datierung dieser Hand ins erste Viertel des 14. Jahrhunderts wäre nicht abwegig, basierend auf rein formaler Betrachtung. Die Postulierung dieser zeitlichen Differenz bedeutet aber keine zwingende Notwendigkeit. Denn wie schon vorher erwähnt, ist die letzte Phase des 13. Jahrhunderts, bedingt durch äußere Gegebenheiten, durch ein Nebeneinander verschiedener Stile und Richtungen gekennzeichnet. Werkstattwanderungen und -berufungen und der künstlerische Austausch durch Wanderkünstler, auch in den Gebieten unter Fremdherrschaft, haben eine wichtige Rolle gespielt.²⁶⁵ Und so ist es denkbar, dass diese dritte Hand in Hagios Nikolaos zwar eine fortschrittliche Tendenz von außen in die Kirche gebracht hat, aber doch noch gegen Ende des 13. Jahrhunderts tätig gewesen ist.

Um Gewissheit über die Maler zu erlangen, sucht die Forschung nach Vergleichen mit anderen Gotteshäusern der Epoche und Region. Das ist allerdings mit Schwierigkeiten verbunden, denn in mittelbyzantinischer Zeit gibt es keine institutionalisierten Malerschulen. Da jeder Maler auf seinen weiten Wanderungen im Reich von seinen Kollegen lernen konnte, sind präzise Zuordnungen und Datierungen durchaus problematisch. In den Übergangszeiten der Epochen – und das gilt auch für die Kirche Hagios Nikolaos – kommt es immer zu einer Mischung von Traditionalismen und fortschrittlichen Tendenzen. Eine Auseinandersetzung mit den wichtigen Zentren der byzantinischen Malerei kann aus diesem Befund abgelesen werden. Die Vergleiche in dieser Zeit mit Gegenden wie Makedonien, Rhodos, Zypern bis Konstantinopel und Kappadokien und sogar zu den Balkanländern, zeigen immer auch gewisse Ähnlichkeiten mit dem spätkommenen Stil, wie er auf Kreta gepflegt wurde.

²⁶⁵ Kalopissi-Verti 1975, S. 306.

8. Stil und Vergleichsbeispiele

8.1. Zeitliche Einordnung: Späte Komnenenzeit und Anfänge der Paläologenzeit

Im 8. und 9. Jahrhundert erschütterte eine schwere innenpolitische und religiöse Krise die byzantinische Welt, nämlich der sogenannte Bilderstreit (Ikonoklasmus). Das Bilderverbot Kaiser LEOS III im Jahr 726 führte zu einer fast völligen Vernichtung der religiösen Bilder und stellte die Kontinuität der Kulturentwicklung in Frage. Diese Periode dauerte bis zum Jahr 843. Erst zu diesem Zeitpunkt gelang es der Orthodoxie, das Bilderverbot wieder aufzuheben. Das bedeutete eine Stärkung der beiden hierarchischen Gewalten, der Kirche und des Kaisertums, und leitete die große kulturelle Blüte der mittelbyzantinischen Epoche im 9., 10. und frühen 11. Jahrhundert ein.²⁶⁶ Und so konnte die byzantinische Kunst wieder ihrer Rolle als vorwiegend religiöse Kunst gerecht werden und erreichte in der Folge weitere Höhepunkte. Die Rolle der byzantinischen Kaiser bei dieser Entwicklung kann als wesentlich bezeichnet werden. Immerhin beruhen viele der bedeutendsten Kirchen und der großen Klöster auf kaiserlichen Stiftungen. Die wichtigsten Werkstätten der Künstler standen im Dienst des Hofes. Es waren kaiserliche Dekrete, die den Bilderstreit eröffneten und beendeten. Schließlich waren sehr oft Gelehrte auf dem Thron, die gewiss einen Einfluss auf die Wiederbelebung des klassischen Erbes hatten. So verbinden sich mit den Namen von Herrschern und Dynastien die Blütezeiten der byzantinischen Kunst: Man spricht von der justinianischen, makedonischen, komnenischen und paläologischen Epoche.²⁶⁷

Um die byzantinische Kunstentwicklung im 13. und 14. Jahrhundert besser verstehen zu können, insbesondere die der Monumentalmalerei, sind einige Tatsachen zu berücksichtigen, die sich aus der vergleichenden Kunstforschung ergeben. Und diese Erkenntnisse gelten nicht nur für Kreta, sondern auch für das Festland. Wenn man genau beobachtet, lassen sie sich sogar im sehr beschränkten Mikrokosmos der Kirche Hagios Nikolaos erkennen (Abb. 81–83). Es ist nämlich augenfällig, dass in der Malerei des 13. Jahrhunderts eine Dichotomie zum Tragen kommt. Diese äußert sich in zwei Entwicklungslinien. Auf der einen Seite entwickelt sich ein dynamisch-zukunftsweisender Stil, der auf eine Loslösung von der komnenischen Tradition des 12. Jahrhunderts angelegt ist und im 13. Jahrhundert den nachfolgenden

²⁶⁶ Hutter 1968, S. 65.

²⁶⁷ Hutter 1968. S. 67f.

Paläologenstil vorbereitet. Die Modellierung erfolgt mit malerischen Mitteln und die Farbigkeit nimmt zu. Die Figuren vergrößern sich und gewinnen an Volumen. Die Hintergründe, egal ob in Architektur oder Landschaft, werden realistischer und schaffen immer deutlichere Schauplätze für die dargestellten Szenen.

Demgegenüber hält die andere Entwicklungslinie am komnenischen Erbe fest und unterliegt dadurch in der weiteren Folge der Gefahr, ins provinzielle abzugleiten. Denn dieser weiter gepflegte Linearismus bietet oft eine Anmutung von Naivität. Das ist auch deutlich in der Kirche Hagios Nikolaos spürbar. In der Gesamtentwicklung der byzantinischen Malerei erreicht die Divergenz der beiden Stile ihren Höhepunkt gegen Ende des 13. Jahrhunderts.²⁶⁸

In Mouri überwiegt das konservativ-linear-provinzielle Element bei der Mehrzahl der erkennbaren Malereien. Das ist aber eine formale Feststellung und bildet kein Werturteil über die Geistigkeit der Darstellungen und ihre sakrale Aura. Zeitlich verweist dieser Befund ins frühe 13. Jahrhundert. Aber, wie schon im Vorkapitel ausgeführt, haben wahrscheinlich in dieser Kirche 3 verschiedene Hände aus 2 verschiedenen Zeiten gearbeitet. Das verweist auf die späte Komnenenzeit an der Wende zur Paläologenepoche. Also etwa die Zeit um 1280. Unter den wenigen Forschern, die sich mit dieser Kirche beschäftigt haben, herrscht Uneinigkeit in Bezug auf die Datierung. So behauptet GALLAS eine sehr frühe Entstehungszeit, nämlich die Wende vom 12. zum 13. Jahrhundert.²⁶⁹ Das ist aber nicht sehr wahrscheinlich, denn die Forschung bestätigt keine Kreuztonnenkirche vor 1238.²⁷⁰ Eine Datierung ins 13. Jahrhundert schlagen EVANGELLIDI, GEROLA, ORLANDOS und Chara KONSTANTINIDI vor.²⁷¹ Für das Ende des 13. Jahrhunderts hat sich LASSITHIOTAKIS entschieden²⁷² und KÜPPER geht noch weiter, nämlich zum Beginn des 14. Jahrhunderts. Er begründet das mit angeblich stilistisch großen Ähnlichkeiten zu den Werken des Malers Ioannis PAGOMENOS.²⁷³ Dieser Meinung schließen sich auch die beiden Autoren ANDRIANAKIS und GIAPITSOGLOU an, ohne allerdings PAGOMENOS ins Spiel zu bringen, sehr wohl aber den Beginn des Paläologenstils.²⁷⁴ Und schließlich schlägt der Forscher DORIS eine Datierung in die erste Hälfte des 14. Jahrhunderts vor.²⁷⁵

²⁶⁸ Bissinger 1995, S. 61f.

²⁶⁹ Gallas/Wessel/Borboudakis 1983, S. 197.

²⁷⁰ Velenis 1988, S. 179f. Diesem Datum wird als erste die Kirche Panagia tou Brioni in Neochoraki Artas zugeordnet.

²⁷¹ Fousteris 2006, S. 154f., Fußnote 340 und Konstantinidi 1985/86, S. 425, Fußnote 3.

²⁷² Lassithiotakis 1969, S. 208f.

²⁷³ Fousteris 2006, S. 155, Fußnote 340.

²⁷⁴ Andrianakis/Giapitsoglou 2012, S. 406.

²⁷⁵ Fousteris 2006, S. 155, Fußnote 340.

Nach derzeitigem Wissensstand dürfte dieser Überblick über die Forschermeinungen zur zeitlichen Datierung der Fresken von Hagios Nikolaos die wesentlichsten Wortmeldungen zum Thema enthalten. In der vorliegenden Arbeit wird die Auffassung vertreten, dass die Entstehung des Bildprogramms zum größten Teil in das dritte Drittel des 13. Jahrhunderts fällt, also etwa in die Zeit um 1280, von den wenigen Malereien im frühpaläologischen Stil abgesehen, die etwas später entstanden sein könnten.

8.2. Stilanalyse

Bei den Fresken der Kirche Hagios Nikolaos lassen sich also, nicht ausschließlich aber vorwiegend, stilistische Elemente der Stil-Variationsbreite innerhalb der spätkommenischen Epoche nachweisen, obwohl die Malereien mit hoher Wahrscheinlichkeit zeitlich bereits in der frühpaläologischen Ära entstanden sind.²⁷⁶ Diese Periode der byzantinischen Kunst und Kultur ist durch Widersprüche gekennzeichnet. Wir treffen auf eine eigenartige Mischung von Selbstbewusstsein und Unsicherheit, sowie von klarem Intellektualismus und tiefem Gefühlsüberschwang. Bedingt durch geschichtliche Ereignisse waren in dieser Zeit die Byzantiner gezwungen, sich mit ihrer geografischen Umwelt auseinander zu setzen. Der in dieser Zeit entwickelte Kunststil war als Zeitstil so gut wie in allen Provinzen verbreitet. Natürlich sind qualitative Unterschiede keine Seltenheit. Aus diesem Grund zeichnet sich mancherorts die spätkommenische Kunstrichtung durch eine hohe Qualität aus und sollte nicht pauschal als provinziell-retardierend abqualifiziert werden.²⁷⁷ Generell wird nämlich der „Provinz“ eine Stagnation attestiert und so ist dieser Begriff zu einem Synonym für schlechte Qualität geworden.²⁷⁸ Der Begriff „provinziell“ wird auch in der vorliegenden Untersuchung verwendet. Aber nicht als generelle Abqualifizierung der Malereien von Mouri, sondern nur um in verkürzter Form darauf hinzuweisen, dass in mehreren Darstellungen die Höhe des kommenischen Stils der großen Kunstzentren nicht erreicht wird. Dort nämlich, wie etwa in Konstantinopel, kann sogar ein reizvoller Dialog zwischen einem „eleganten“ und einem „dynamischen“ Stil festgestellt werden. Es wird allerdings darüber diskutiert, ob es sich dabei

²⁷⁶ Die Paläologenzeit beginnt mit Michael VIII Paläologos, der 1261–1282 als Kaiser regierte.

²⁷⁷ Kalopissi-Verti 1975, S. 302.

²⁷⁸ Tsamakda 2012, S. 253, Fn. 36.

um Varianten desselben Stils oder lediglich um die spezifischen Ausdrucksmittel von 2 verschiedenen großen Meistern handelt. Dazu kommt hier noch als Drittes eine weitere Stilbereicherung innerhalb der spätkommenischen Malerei in Richtung Monumentalität. Dabei wird zugunsten monumentaler Wirkung und stiller Würde das umfangreiche Vokabular an komplexen Formen des eleganten und dynamischen Stils stark und signifikant eingeschränkt. Das gleichzeitige Nebeneinander dieser verschiedenen Stile in ein und demselben Monument ist also auch in den großen Kunstzentren möglich und durchaus keine Seltenheit. Ein gutes Beispiel dafür sind die eleganten Fresken in der Kapelle der heiligen Jungfrau im Katholikon des Klosters Johannes des Theologen auf Patmos und die stilistisch völlig andersartigen im Refektorium desselben Bauwerks.²⁷⁹ Es ist bekannt, dass die Äbte von Patmos eine enge und dauerhafte Verbindung mit der Hauptstadt pflegten.²⁸⁰ Aber auch in der Kirche der Hagioi Anargyroi von Kastoria, ebenfalls in einem Kunstzentrum befindlich, offenbart sich ein Nebeneinander des dort überwiegend und in reiner Form gepflegten dynamischen mit dem monumentalen Stil. Wobei letzterer nur im Narthex der Kirche auftritt,²⁸¹ was dann in Kapitel 8.4.1. näher behandelt wird.

Wie also festgestellt, können sich die Malereien der Kirche Hagios Nikolaos von Mouri natürlich qualitätsmäßig nicht mit denen der eben genannten Kunstzentren messen, weil hier eben die linear-provinzielle Variante des spätkommenischen Stils überwiegt. Sie hat eine Tendenz zum Konservativen und Naiven. Trotzdem sind mehrere Bilder bemerkenswert, vor allem durch den Ausdruck ihrer schlichten Glaubenstiefe. Außerdem treffen wir auch hier auf 2 verschiedene Stile innerhalb eines Bauwerks, wenn auch nicht so pointiert wie in den Zentren. Es sei nochmals darauf hingewiesen, dass das provinzielle Element auf Kreta im 13. Jahrhundert auch mit der Tatsache der venezianischen Besetzung zusammen hängt. Manche Teile des Reiches, so auch die Insel Kreta, waren eben zu dieser Zeit von den großen Kunstzentren in der Hauptstadt, in Makedonien und Serbien oder vom Berg Athos teilweise abgeschnitten. Diese Tatsache zeigte Auswirkungen, die auch in Mouri sichtbar sind: Vereinfachung der Ausdrucksmittel in Verbindung mit einem linearen Stil, die Mischung von archaischen mit progressiven ikonografischen Elementen, eine gewisse Schwäche bei der Komposition und zum Teil unbeholfene Umrisslinien.²⁸² Ausgesprochen rückständig wirken etwa die 7 Heiligenmedaillons in der westlichen Quertonne. Auf Grund ihrer Linearität und Unbeholfenheit haben sie in der vorliegenden Untersuchung sogar zu der begründeten

²⁷⁹ Mouriki 1995, S. 248.

²⁸⁰ Ebd. S. 249.

²⁸¹ Ebd. S. 251.

²⁸² Mitsani 2000, S. 242.

Hypothese geführt, dass hier ein zweiter, etwas schwächerer Maler tätig gewesen ist. Aber auch der PANTOKRATOR in der Apsiskalotte wirkt in seiner Flachheit und dem starren, bohrenden Blick dezidiert archaisch. Beim CHRISTUS der „Himmelfahrt“ lassen sich zumindest in der Darstellung seines Antlitzes mehr Frische und eine qualitative Verbesserung feststellen. Auch insgesamt wirkt seine gestaltmässige Erscheinung etwas progressiver und dynamischer. Damit kommt sie in die Nähe der 3 frühpaläologischen Malereien des konstatierten dritten Malers, ohne diese aber, auf Grund der noch immer vorhandenen Linearität, zu erreichen. Ebenfalls linear, flach, statisch und provinziell, also im hier gegebenen Fall eben „spätkommenisch“, wirken dann noch die anderen Darstellungen des ersten und flächenmäßig vorherrschenden Malers, wie der NIKOLAUS-Zyklus, das Gastmahl des ABRAHAM und alle hagiografischen Darstellungen mit Ausnahme der BARBARA. Über die „Deesis“ kann wegen des schlechten Erhaltungszustandes keine Aussage getroffen werden. Die Hauptcharakteristika des Stils dieses ersten Malers, von dem mindestens 28 von insgesamt 38 Szenen und Heiligendarstellungen in Hagios Nikolaos stammen, finden sich auch in mehreren kretischen Gotteshäusern, deren Malereien ungefähr zur selben Zeit entstanden sind. Also etwa in den Kirchen der Hagia Anna außerhalb von Amari (1225), Hagios Nikolaos in Elenes (Mitte 13. Jh.), Hagios Georgios in Vathi (1284) und Hagios Georgios in Sklavopoula (1. Ausmalung 1290/91, 2. Ausmalung Wende zum 14. Jh.)²⁸³ Zusammen mit Hagios Nikolaos von Mouri seien die „provinziellen“ Stilmerkmale dieser typischerweise ausgewählten Kirchen nochmals kurz zusammen gefasst:

Starke Schematisierung und Linearität,²⁸⁴ flächige Figuren mit hieratischen Haltungen, lineare Wiedergabe der Gesichtszüge auf dem Ocker des Inkarnats²⁸⁵ und äußerste Vereinfachung der künstlerischen Ausdrucksmittel.²⁸⁶ Elemente dieses an die spätkommenische Tradition anknüpfenden Konservativismus finden sich in der Endphase des 13. Jahrhunderts sogar im Kunstzentrum Mystra. Dort kann zumindest ein Teil der Freskenausstattung der Kirche des Hagios Demetrios (1291/92) als konservativ bezeichnet werden.²⁸⁷

Aber, wie schon in Kapitel 7 dargelegt, gilt dieses stilistisch retardierende Element nicht für alle Malereien von Hagios Nikolaos. Es finden sich wenigstens 3 Ausnahmen, bei denen eine progressivere Hand tätig gewesen ist, die diese Trennung von den großen byzantinischen Kunstzentren zumindest teilweise durchbrochen hat. Bei der heiligen BARBARA, dem

²⁸³ Gallas/Wessel/Borboudakis 1983, S. 211.

²⁸⁴ Ebd. S. 199.

²⁸⁵ Ebd. S. 201.

²⁸⁶ Ebd. S. 211.

²⁸⁷ Kalopissi-Verti 1975, S. 332. Die Verfasserin beruft sich mit dieser Aussage auf Gabriel Millet.

Erzengel GABRIEL von der ersten Verkündigung im Altarraum und in der Szene der Enthauptung JOHANNES des Täufers kündigt sich eine neue Zeit, ein neuer Stil an, der die Gestalten lebensnäher und dynamischer erscheinen lässt. Dieser Stil zeigt sich auch besonders deutlich in den Malereien im Südschiff der Kirche der Panagia Kera in Kritsa, die nur wenig später und in unmittelbarer Nachfolgerschaft entstanden sind, nämlich Anfang des 14. Jahrhunderts. Das gesamte Südschiff dieser dreischiffigen Basilika mit Kuppel ist der heiligen ANNA gewidmet und die Szene der Begrüßung von JOACHIM und ANNA vom Gurtbogen der Nordseite lässt sich in ihren Stilmerkmalen trefflich mit den 3 genannten Fresken von Mouri vergleichen. Die Ganzkörperfiguren werden locker und weniger linear dargestellt und die Kleider erhalten einen „rhythmischen“ Faltenschlag. Die Figuren bekommen jetzt Rundungen und Volumen und auch die Gesichter werden stärker individualisiert und dadurch realistischer. In der Begrüßungsszene wird die Intensität der Umarmung vor allem durch den lebhaften Faltenschlag der Kleidung wiedergegeben.²⁸⁸ Das sind stilistische Charakteristika, die durchaus auch auf die dritte Hand von Mouri zutreffen. Die Bezeichnung „voluminöser Stil“ für dieses Phänomen²⁸⁹ trifft zwar einen wesentlichen Bestandteil, ist aber zur hinlänglichen Beschreibung zu kurz gegriffen. Denn es handelt sich vielmehr um nichts Geringeres als die „primi lumi“ des Paläologenstils.

Zusätzlich zu den beschriebenen Stilmerkmalen der spätkommenischen Periode weisen viele Kirchen charakteristische, und – im Vergleich zu anderen Perioden – eigentümliche Besonderheiten auf. Die Bauwerke sind außen schmucklos und aus großen grauen Hausteinen errichtet, ohne jegliches Bindematerial. Das gilt insbesondere für die kleineren Kirchen, die wie eine Kapelle wirken, also auch für Hagios Nikolaos. So sind etwa die Szenen der biblischen oder hagiografischen Zyklen entweder lückenhaft oder nicht in der üblichen Reihenfolge dargestellt. Auch Überdimensionierungen von gezeigten Figuren oder Porträts sind keine Seltenheit. Auf diese soll jetzt im Folgenden speziell eingegangen werden, denn sie zeigen sich deutlich im Bildnis des heiligen NIKOLAUS in der Nische der Nordwand, welches schon in Kapitel 6.6. behandelt wurde. Interessant ist aber hier ein Vergleich mit anderen PorträtDarstellungen des Heiligen, die ebenfalls riesenhafte Dimensionen erreichen. In erster Linie wäre hier eine weitere Nikolauskirche in der Eparchie Selino zu nennen, und zwar die Kirche Hagios Nikolaos bei Moni. Ihr Kernbau ist ebenfalls Ende des 13. Jahrhunderts ausgemalt worden und zeigt mehrere Heiligendarstellungen, sowie das NIKOLAUS Porträt in Überlebensgröße. Gegen Anfang des 14. Jahrhunderts wurde die

²⁸⁸ Mylopotamitaki 2005, S. 74.

²⁸⁹ Ebd. S. 75.

Einraumkirche durch den Anbau eines Querhauses zur Kreuztonnenkirche erweitert.²⁹⁰ Das überdimensionierte NIKOLAUS Porträt befindet sich an der Südwand im mittleren Blendbogen (Abb. 98). Darüber im Gewölbe ist die Bischofsweihe des Kirchenpatrons dargestellt. Im Gewölbe des westlichen Blendbogens ist auch noch eine Szene aus seiner Vita zu sehen und zwar seine dramatische Begegnung mit den Fischern, denen er die Teufel austreibt.²⁹¹ Sein Porträt entspricht im Typus genau der Darstellung in Mouri. Das reicht von Kopf- und Bartform bis zu den Haaransätzen aber auch der hellen breiten Stola mit den großen dunkelbraunen Kreuzen und verlängertem Kragenband mit Ornamentverzierung. Letztere ist in Moni deutlicher akzentuiert, dafür fehlt sie im Nimbus. Die Physiognomie des NIKOLAUS von Moni wirkt im Vergleich mehr und besonders stark stilisiert, so dass sie fast in die Nähe einer Schematisierung gerät. Daher wirken auch die weißen Linien der Haarpartien wie ein geometrisch stilisiertes Muster, das sich von der Abbildung der Wirklichkeit (Mimesis) nahezu komplett emanzipiert hat. Ähnliches gilt, wenn auch in abgeschwächter Form, für die Faltenbildung des Gesichtes. Aber insgesamt strahlt das Bildnis des Heiligen eine große Würde aus.

Ein weiteres überlebensgroßes Porträt des heiligen NIKOLAUS hat sich in der Kirche Basiliki Servion, am byzantinischen Hügel, befunden. Die heutige Stadt Servia ist eine Kleinstadt in der griechischen Region Westmakedonien, Nomos Kozani. Leider ist das Bema dieser Kirche eingestürzt und das Fresko ist so schlecht erhalten, dass kaum Farben und nur wenige Umrisslinien erkennbar sind (Abb. 87). Zu erahnen ist aber ein riesiges Frontalporträt eines würdigen Heiligen, der einen Kodex in der Hand hält. Beschriftungen sind nicht mehr vorhanden. Auch die Entstehungszeit dieser Wandmalereien ist unklar: Stilvergleiche mit datierten ähnlichen Malereien bieten lediglich Hinweise auf das 11. Jahrhundert.²⁹² Jedenfalls müssen sie ursprünglich von hoher Qualität gewesen sein, denn sie weisen eine gewisse Ähnlichkeit mit den Fresken von Studenica (1209) auf, die ein griechischer Maler gemalt hat.²⁹³ Schließlich sollte noch ein früheres, ebenfalls überdimensioniertes NIKOLAUS-Konterfei als viertes erwähnt werden, nämlich jenes der Kirche Panagia Koumpelidiki von Kastoria (Ende des 12., vielleicht Beginn des 13. Jahrhunderts).²⁹⁴ Dieses Gotteshaus ist das einzige in Kastoria mit 3 Apsiden, es befindet sich an prominenter Stelle in der Zitadelle und

²⁹⁰ Andrianakis/Giapitsoglou 2012, S. 385.

²⁹¹ Gallas/Wessel/Borboudakis 1983, S. 228. Hier wird für die Entstehung der Fresken nicht das Ende des 13. Jh. angegeben, sondern das Jahr 1315 – lt. einer Stifterinschrift – für die Malereien der Hauptkirche und die 2. Hälfte des 14. Jh. für die im westlichen Anbau. Als Maler wird Joannis Pagomenos genannt.

²⁹² Xyngopoulos 1957, S. 42.

²⁹³ Ebd. S. 53.

²⁹⁴ Ebd. S. 55.

wurde in früheren byzantinischen Zeiten „Panagia Kastriotissa“ genannt, wohl in Anspielung auf ihre Nähe zu den nahen Festungsmauern.²⁹⁵ Das riesige Porträt des heiligen Nikolaus (Abb. 110) befindet sich südlich der Ostapsis in Bodennähe.²⁹⁶ Die Malereien dieser Kirche sind von hoher Qualität und besitzen nicht den provinziellen Duktus wie die meisten von Mouri auf Kreta.

Es wurde schon ausgeführt, dass sich die herausragende Bedeutung des übergroßen Porträts des heiligen NIKOLAUS an der Nordwand der Kirche Hagios Nikolaos nicht in erster Linie auf die Darstellung des Gesichtes bezieht, denn dieses zeigt sich typisch konventionell und spätkommenisch-linear, sondern auf die besonders ästhetischen ornamentalen Verzierungen in seinem Nimbus. Auf diese wird dann im nächsten Kapitel im Detail eingegangen.

8.3. Ornamentanalyse

Ornamentale Verzierungen und das Phänomen eines Ornaments im Allgemeinen spielen in der byzantinischen Malerei eine relativ bedeutende Rolle, die aber in der Forschung noch nicht hinreichend gewürdigt worden ist. Auch in Hagios Nikolaos von Mouri sind in mehreren verschiedenen Bereichen Ornamente oder stilisierte, anikonische Verzierungen festzustellen. Es wird in der vorliegenden Arbeit erstmals der Versuch unternommen, diese zu identifizieren und zu typisieren. Obwohl sie in 2 Sonderfällen außergewöhnlich sind und überregionale Bedeutung besitzen, nämlich im transversalen Ornamentband und im Nimbus des NIKOLAUS, ist ihre Präsenz in den Malereien dieses kleinen Gotteshauses nicht allgegenwärtig. Dadurch haben ornamentale Verzierungen in Mouri nicht jene deutliche Funktion im Bildaufbau, die sie in gewissen zeitlich früheren Vorgängerkirchen besitzen, etwa von denen von Göreme in Kleinasien oder in der ersten ausgemalten Kirche mit Dachtransept, der Hagia Triada bei Kranidi (1244). Dort hat Sophia KALOPISSI-VERTI insgesamt 10 verschiedene Ornamentmuster auf Gewändern und Gegenständen und 7 in der Sockelzone identifiziert.²⁹⁷ In Mouri fehlt die bemalte Sockelzone gänzlich und es existieren überhaupt nur 2 kurze architektonische Sockel in den Nischen von Süd- und Nordwand. Gemalte Sockel sind also nicht vorhanden und dadurch reichen die Bildfelder bis in

²⁹⁵ Chatzidakis/Pelekanidis 1984, S. 84. Die Bezeichnung „Kastriotissa“ geht auf eine heute nicht mehr existierende Inschrift in der unteren Rundung der Kuppel zurück.

²⁹⁶ Ebd. S. 86.

²⁹⁷ Kalopissi-Verti 1975, S. 229–237.

Bodennähe. Sie sind in gemalte Rahmungen eingefasst, die sich der Architektur anpassen und völlig ohne Verzierungen auskommen. Diese einfachen roten Rahmungen sind lediglich durch dünne weiße Linien begrenzt und fügen die bildlichen Darstellungen in ein Bildraster ein.²⁹⁸ Damit entsprechen sie einer durchaus üblichen Gepflogenheit in byzantinischen Kirchen. Immerhin finden sich aber hier ornamentale Gestaltungen im engeren Sinn in 3 Bereichen und der Heiligenschein des Kirchenpatrons ist einer davon. Die beiden anderen Platzierungen für Ornamente sind die stilisierten Verzierungen an Gegenständen und Gewändern mehrerer dargestellter Personen und natürlich insbesondere der gemalte Ornamentstreifen, der, in der Funktion einer architektonischen Gliederung, die östliche von der westlichen Quertonne trennt. Er enthält verschiedene, ausschließlich geometrische Muster und keine Anklänge an vegetabilisch ausgeformte Rankenornamente wie in den 2 anderen Bereichen. Ihm liegt eine sorgfältige geometrische Konstruktion zugrunde, in der Kreise, Ovale und Ellipsen ineinander übergehen, wobei in die Kreise an den Ecken zugespitzte Quadrate eingeschrieben sind. In den Farben überwiegt dunkel- bis blassblau in Kombination mit Ockertönen und kleinen roten Flächen. Die konstruierten Elemente sind von dünnen, sehr hellen Linien umrandet. Zu diesem geometrischen Zugang zum Ornament, der auch in manchen Bordüren, Bändern und Kleiderverzierungen zum Ausdruck kommt, bildet das von der Natur abgeleitete Rankenmotiv einen deutlichen Kontrapunkt. Es findet sich auch andeutungsweise am Tischtuch des Tisches rechts neben der SALOME, wobei allerdings der gewellt herabhängende Teil dieses Tuches mit 6 parallelen Streifen verziert ist, die geometrische Elemente aufweisen (Abb. 53). Diese reichen von komplementär zusammengefassten Dreiecksformen (oben) über an den Spitzen verbundene Rhomben (unten) bis zu 4 Kreisornamentstreifen in der Mitte. Interessant und ästhetisch anziehend ist also hier der Kontrast zwischen linear und vegetabil. Dieses pflanzlich beeinflusste Element zeigt sich in außergewöhnlicher Deutlichkeit und in prächtiger Rot-Ocker-Gestaltung im breiten, eingefassten Schulterkragen des Hagios STEPHANOS (Abb. 85). Aber auch die aufwändige Gewandung des PANTOKRATOR weist auf der linken Seite ein schmales Zierband mit Rankenmuster auf (Abb. 86). Das gilt auch für die Toga des neben STEPHANOS stehenden BASILEIOS mit ihren 2 langen, schalartigen Schärpen, die vertikal nebeneinander hängen und wieder diesen reizvollen Dialog zwischen Ranken- und geometrischem Ornament bieten. Wobei sich das geometrische Motiv in der Mitte der Gewandung befindet und aus einander kreuzförmig durchdringenden Rhombenmustern besteht. Formal ähnliche Rhombenelemente finden sich, allerdings undeutlich, auch in der Krone KONSTANTINS. Schließlich ist ein Band mit deutlich

²⁹⁸ Über die Funktion der Bildraster allgemein vgl. Winfield 2003, S. 275.

eingefassten Kreismustern am Oberarm des Erzengels GABRIEL von der ersten Verkündigung zu erkennen, ebenso am Oberarm und am Schleier der SALOME und weiters Halbkreisornamente im unteren Abschluss des Kettenhemdes des Henkers aus der Szene „Enthauptung JOHANNES des Täuflers“.

Neben diesen malerisch stilisierten Gestaltungen, die als Ornament im engeren Sinne bezeichnet werden können, finden sich zur kohärenten Ergänzung und Ausgestaltung des Bildprogramms in der Kirche Hagios Nikolaos auch schlichte Verzierungen mit ornamentaler Anmutung. Dazu gehören zweifellos auch die ästhetisch reizvollen Linien, Bänder, Bordüren und Glanzpunkte, die aus weißen, mit dem Pinsel aufgesetzten Punkten bestehen. In ihrer kreisrunden Form, geringen Größe und weiß glänzenden Helligkeit erinnern diese Punkte an aufgesetzte Perlen. Sie zieren nicht nur die Deckel der geschlossenen Codizes in den Händen von JOHANNES dem Evangelisten und dem heiligen NIKOLAUS (Porträt in der Nische der Nordwand), sondern auch Flügel und Kopfschmuck des Erzengels GABRIEL (der ersten „Verkündigung“ im Bema) und der 3 Engel im Zentrum des „Gastmahls des Abraham“. Darüber hinaus erhöhen diese Punktverzierungen, soweit erhalten und eindeutig erkennbar, bei folgenden ikonografischen Gestalten deren Gesamtwirkung: PANTOKRATOR (am Kragen), MARIA der „Himmelfahrt“ (auf ihrer Tunika), MARIA bei der zweiten „Verkündigung“ (auf der Manteleinfassung), BARBARA und KYRIAKI (am Kopfschmuck und Kleid), SALOME (7 Kreisornamente bestehend aus je 9 weißen Punkten auf ihrem Kleid) und schließlich der Scharfrichter bei der „Enthauptung Johannes des Täuflers“ (kreisförmiges 9-Punkte-Muster auf seinem roten Umhang, identisch mit der Verzierung des Kleides der SALOME).

In der Mitte der westlichen Quertonne befinden sich die 7 Medaillons mit den Porträts von Heiligen. Sie sind alle mit einem einfachen kreisförmigen Rahmen ausgestattet, zusätzlich zu den Bildrahmungen der einzelnen Szenen im Ganzen. Jedoch sind die kreisförmigen Rahmungen ineinander verschlungen. Dadurch entsteht für den nach oben blickenden eintretenden Besucher ein Gesamteindruck von durchaus ornamentaler Wirkung.

Abstrakt betrachtet könnte man auch die dekorativen Blattornamente der Bäume rund um die Himmelfahrt CHRISTI zu einer Art von vegetabilisch beeinflusstem Ornament zählen. Denn sie sind dermaßen stilisiert, dass sie fast anikonisch wirken. Die zuletzt genannten 3 Bereiche bilden in der Kirche Hagios Nikolaos eine organische Ergänzung zum Ornament im eigentlichen Sinne. Sie sind typisch für das hoch entwickelte Dekorationsbewusstsein der byzantinischen Malerei, eben auch in der spätbyzantinischen Stilepoche.

Das beschriebene Rankenwerk (*opus vermiculatum*) in den Ornamenten ist aus einem Pflanzenmotiv abgeleitet (daher „vegetabilisch“) und zu einer gewundenen Arabeske abgewandelt. Es ist weit verbreitet in der byzantinischen Wand-, Ikonen- und Buchmalerei und ungefähr ab dem 10. Jahrhundert anzutreffen. Den Höhepunkt seiner Verbreitung erreicht es aber erst gegen Ende des 12. Jahrhunderts.²⁹⁹ Die Kirchen von Göreme in Kappadokien erfreuen sich besonders schöner und sorgfältig ausgestalteter Rankenornamente (Abb. 114–115). So ist etwa die Karanlik Kilise (Kapelle 23, „Dunkle Kirche“ lt. RESTLE) über und über mit stilvollen Rankenmustern ausgestattet. In diesem um 1200/10 entstandenen Gotteshaus finden sich diese als Hintergrund, auf Tüchern und Kleidern, zur Unterstützung von architektonischen Formen, als Verzierung von gemalten Häusern und als Rahmungen von Szenen, wie etwa dem „Letzten Abendmahl“.³⁰⁰ Die in der Dimension natürlich wesentlich größeren Ranken des Halbkreisrahmens weisen in der Stilisierung eine gewisse Ähnlichkeit etwa mit dem Halsband des Hagios STEPHANOS von Mouri auf. Auch im weiteren Verlauf des 13. Jahrhunderts entstehen in unzähligen byzantinischen Kirchen ästhetisch hochwertige Rankenornamente. Aus der Fülle des Bestandes seien nur einige wenige aus ganz verschiedenen Regionen exemplarisch genannt: Johannes-Theologos-Kloster von Patmos (1. Hälfte 13. Jh.), Panagia Mauriotissa in Kastoria (1. Drittel 13. Jh.), Erlöserkirche in Nereditsa (um 1264) und die Kirche von Sopoćani (zwischen 1263 und 1268).³⁰¹

Nach den Ranken spielen die genannten geometrischen Kreismuster in Mouri eine sichtbare Rolle. Auf Textilien (Gewändern oder Tischtuch) treten sie in 2 farblichen Varianten auf. Entweder als rot- oder als blau-umrandeter weißer Kreis mit farblich kontrastierendem Inkreis. Die Kreisformen im transversalen Ornamentband stellen eine Besonderheit dar. In ihrer charakteristischen Verschlingung miteinander, sowie mit den größeren Ellipsen und kleineren Ovalen untereinander finden sie sich in dieser speziellen, zarten und hoch ästhetischen Form kaum anderswo. Nach derzeitigem Wissensstand könnte man sie als einzigartig bezeichnen.³⁰² Allgemein sind aber kreisförmige Motive zur Verzierung von Kleidern und Stoffen während der gesamten byzantinischen Zeit überaus häufig, auch in den kleinasiatischen und serbischen Gebieten.³⁰³ Als einige typische Beispiele, unter sehr vielen, könnten angeführt werden die Karanlik Kisile von Göreme (um 1200/10), die Kirche der

²⁹⁹ Kalopissi-Verti 1975, S. 229.

³⁰⁰ Restle 1967, 1. Tafelband II, S. 242f.

³⁰¹ Kalopissi-Verti 1975, S. 230.

³⁰² In den Überblickswerken von Gerola (1932), Kalokyris (1973), Gallas (1983), Bissinger (1995), Spatharakis (2001) und anderen werden Ornamente kaum erwähnt. Zur Verifizierung der angesprochenen Einzigartigkeit wäre es notwendig, in ausgedehnten Feldforschungen mehrere tausend byzantinische Kirchen zu untersuchen.

³⁰³ Radojčić 1969, S. 37.

Panagia Phorbiotissa in Asinu (1106), die Apostelkirche von Perachorio (um 1260-80), die Panagia Arakiotissa von Lagoudera (1192), die Kirche der Hagioi Anargyroi von Kastoria (Ende 12. Jh.), die Kirchen von Kurbinovo (1191) und Bojana (1259), die Erzengelkirche in Prilep (12./13. Jh.), die Nikolauskirche von Monastir (1271) und die Königskirche von Studenica (1313/14).

Nach Kreisen und Rundgebilden treten in Hagios Nikolaos von Mouri auch Rhomben, Trapeze und einander durchdringende Dreiecksformen als geometrische Formelemente bei der ornamentalen Gestaltung auf. Auf sie wurde beim Gewand des BASILEIOS und in den beiden Bordüren des Tischtuchs schon hingewiesen. Sie sind aber in dieser Kirche nicht allzu zahlreich und zu wenig charakteristisch, um sie einer Typisierung zu unterziehen und mit anderen Gotteshäusern sinnvoll zu vergleichen. Zu einer Variation und Weiterentwicklung dieser speziellen linearen Ornamentformen kommt es dann im 14. Jahrhundert in den meisten Kirchen, die Ioannes PAGOMENOS ausgemalt hat, der bekannteste kretische Maler dieser Zeit. Dabei handelt es sich um alternierende, mit herzförmigen Mustern ausgefüllte Dreiecke.³⁰⁴ Sie finden sich in der Panagia Kirche von Kakodiki (1331/2), in Hagios Georgios von Anydroi (1323), in Hagios Nikolaos von Maza (1325/26) und in Hagios Georgios von Prodromi (1337/38).³⁰⁵

Es sei nochmals darauf hingewiesen, dass, obwohl die geometrische Fabulierlust der sakralen Maler in sehr vielen Kirchen Kretas bemerkenswerte Ornament-Gestaltungen hervorgebracht hat, diese in den Untersuchungen zu Kirchenmalereien nur allzu oft als nebensächlich ignoriert werden.³⁰⁶

Das schon erwähnte „Handbuch der Malerei“ des Mönchs und Malers DIONYSIOS von Phourna („Hermeneia“) basiert auf mündlichen Überlieferungen und diversen älteren Abhandlungen und Notizen, die der Autor im frühen 18. Jahrhundert zusammengefasst hat. Diese hat er dann mit nützlichen Hinweisen für junge Maler angereichert.³⁰⁷ So enthält das Handbuch auch praktische Anmerkungen zur Maltechnik.³⁰⁸ Einen allgemeinen Leserkreis hat dieses Enchiridion dann durch die französische Übersetzung aus dem Jahr 1845 und durch die mit vielen Zusätzen versehene griechische Ausgabe von 1853 erreicht.³⁰⁹ Schließlich hat dann A. PAPADOPOULOS-KERAMEUS im Jahr 1909 den Text von früheren Verfälschungen

³⁰⁴ Eine Frühform dieses Musters findet sich in den beiden Bordüren des Tischtuchs von Mouri.

³⁰⁵ Tsamakda 2012, S. 99.

³⁰⁶ Ebd., S. 99, Fn. 659.

³⁰⁷ Tsigaridas 2008, S. 298.

³⁰⁸ Lafontaine-Dosogne 1990, S. 60.

³⁰⁹ Xynogopoulos 1956, S. 27.

gereinigt und eine einigermaßen kritische und verlässliche Ausgabe herausgebracht. Dieses Buch wird auch das „Malerbuch vom Berge Athos“ bezeichnet.³¹⁰ Seine praktischen Anleitungen bieten auch ganz einfache, aber konkrete Hinweise darauf wie man z. B. einen Pinsel anfertigt, wie man Kalk zubereitet, wie der Anwurf für die Wandmalerei gestaltet werden soll oder wie man Fleisch auf der Wand malt.³¹¹ Was aber im Zusammenhang mit dem heiligen NIKOLAUS interessiert, ist die Erklärung, „wie man im Fresko erhabene Nimben macht.“ Hier wird der Maler dazu angehalten, den Nimbus mit dem Zirkel zu beschreiben und ihn dann mit Wergkalk erhaben zu formen. Ganz zum Schluss soll die Opsisschicht mit der Kelle geglättet und der Nimbus mit Bleiweiß und Caput mortuum gezeichnet werden. Zuletzt wird dann das Gold mit Mixtion aufgetragen.³¹²

Obwohl natürlich diese Zusammenstellung des „Handbuchs der Malerei“ wesentlich später entstanden ist als die Malereien der spätbyzantinischen Epoche, ist die Wahrscheinlichkeit hoch, dass schon damals praktische Vorläufer-Abhandlungen zum Malerbuch im Umlauf waren. Diese Annahme drängt sich auf bei der Betrachtung des NIKOLAUS-Nimbus von Mouri. Er ist von einer Perfektion, die als außergewöhnlich zu bezeichnen ist. Rein formal verweist das Rankenmuster auf ähnliche Darstellungen in Ikonen oder Buchmalereien.

Dort ist es in Nimben häufig anzutreffen, auf Wandmalereien aber eher selten. Ein adäquates Beispiel aus dem schier mannigfaltigen Schatz mittelalterlicher illuminierten Handschriften findet sich etwa im Codex Graecus Parisiensis Nr. 550 mit den Homilien des Kirchenvaters GREGOR von Nazianz (12. Jh. Konstantinopel). Der Stil der gemalten Miniaturen weist auf ein in der damaligen Zeit fortschrittliches Kunstzentrum hin. Im Autorenporträt ist der heilige GREGOR ganzfigurig als Bischof dargestellt. Die stehende Gestalt im Segensgestus ist rechteckig mit einem breiten Zierband umrandet. In diesem finden sich stilisierte Bäumchen, Blätter und Ranken, die jenen im Nimbus des NIKOLAUS von Mouri ähnlich sind (Abb.119).³¹³

Aber noch größere Übereinstimmungen zum Rankenmuster im Heiligenschein bieten viele Ikonen. Aus der beeindruckenden Fülle an Beispielen seien 3 herausgenommen und genannt. Aus der letzten Dekade des 14. Jahrhunderts stammt die Ikone des heiligen NIKOLAUS von der Kirche Hagios Nikolaos Dragota von Kastoria (Abb.129). Sie zeigt den Heiligen in

³¹⁰ Restle 1967, 2. Tafelband III, S. 193.

³¹¹ Ebd. S. 195–201.

³¹² Ebd. S. 205.

³¹³ Über diesen Kodex existiert eine einschlägige Literatur, aus der zu nennen wäre: Viktor Lazarev, *Storia della Pittura Bizantina*, Torino 1967 sowie Athanasios Kominis (Hg.), *Patmos. Die Schätze des Klosters*, Athen 1988 und Konstantinos Manafis (Hg.), *Sinai. Treasures of the Monastery of Saint Catharine*, Athen 1990.

Ganzkörperfigur, rechteckig umrahmt mit den Darstellungen kleinerer Szenen aus seinem Leben. Deutlich offenbart sie den künstlerischen Reichtum der paläologischen Weltansicht in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts in Kastoria.³¹⁴ In dieser Stadt wurde NIKOLAUS besonders verehrt.³¹⁵ Vielleicht ist das mit ein Grund, warum sein Nimbus auf der Ikone besonders schöne Verzierungen aufweist. Er ist breiter als jener von Mouri, zeigt aber eine große Ähnlichkeit bei den ineinander verschlungenen Rankenmustern. Die Segensgeste mit der Rechten und der geschlossene Evangelien-Kodex in der Linken entsprechen vollkommen der Darstellung von Mouri. Das gilt auch für die große tragbare Ikone aus dem Byzantinischen Museum von Athen (Abb. 99). Sie stammt aus dem 15. Jahrhundert und besitzt einen ähnlich ausladenden Nimbus wie jene in Kastoria. Das Ornament darin ist noch stärker akzentuiert und weist neben den verschlungenen Ranken auch kreisförmige Elemente auf. Ein Unterschied zeigt sich im Evangelien-Kodex, den hier der Heilige in aufgeschlagenem Zustand präsentiert. Selbiges gilt auch für das letzte Vergleichsbeispiel aus der Welt der Ikonen, welches gute 300 Jahre später entstanden ist. In dieser bildlichen Darstellung aus der Kirche der Heiligen BARBARA Pamphilion, jetzt im Byzantinischen Museum von Lesbos, sitzt der heilige NIKOLAUS auf einem Thron und präsentiert ebenfalls einen geöffneten Evangelientext (Abb. 130). Die Schrift ist lesbar und man erkennt das 10. Kapitel aus dem JOHANNES-Evangelium, Verse 1–10. Dabei handelt es sich um die Bildworte vom guten Hirten und von den Schafen. Es ist dies genau dieselbe Bibelstelle, die NIKOLAUS auch auf seinem Fresko im Altarraum von Hagios Nikolaos in Mouri vorweist (siehe Kap. 6.2.). In seinem goldenen Nimbus auf der Ikone findet sich exakt das gleiche Rankenornament wie jenes in der Nische der Nordwand. Dies ist bemerkenswert, wenn man bedenkt, dass die Ikone im 18. Jahrhundert gemalt worden ist.

³¹⁴ Sissiou 2006, S. 189.

³¹⁵ Anrich 1917, S. 224.

8.4. Vergleich mit Spitzenwerken in zeitlicher Vorläuferschaft

8.4.1. Die Kirche Hagioi Anargyroi in Kastoria

Kastoria, im Altertum Keletron, ist eine Kleinstadt im Norden Griechenlands, in Westmakedonien nahe der Grenze zu Albanien, westlich von Thessaloniki. Berühmt ist diese Stadt wegen ihres hohen Bestandes an byzantinischen Kirchen, von denen fast alle mit Fresken ausgestattet sind. In den meisten Fällen handelt es sich dabei um Familienkapellen, die oft von kastorianischen Familien, die außerhalb lebten, gestiftet wurden. Oder von Familien aus der Hauptstadt, die in Kastoria im Exil lebten.³¹⁶ Die Verbindung zwischen Kastoria und Konstantinopel hat immer eine Rolle gespielt und die persönlichen Kontakte haben auch zu einem Kulturtransfer geführt. So kommt in dieser kleinen Stadt das byzantinische Kunstwollen des Zentrums zum Tragen, was sich deutlich darin äußert, dass schon in der komnenischen Periode im 11. und 12. Jahrhundert in der Kunst stilistische Spitzenleistungen erbracht wurden. Obwohl geografisch in Randlage befindlich, hatte also Kastoria – im Unterschied zu anderen Randlagen wie etwa Kreta – nie mit dem Problem zu kämpfen, stilistisch generell ins „provinzielle“ abzugleiten. Das zeigt sich bei den Kirchen sowohl in ihrer reizvollen und pittoresken Erscheinung von außen, als auch in Bezug auf ihre malerische Ausstattung. Hier wären 4 Gotteshäuser hervor zu heben, allesamt tonnengewölbte Basiliken: die Kirche der Panagia Koumpelidiki, Hagios Stephanos, Hagios Nikolaos tou Kasnitzi und die Kirche der Hagioi Anargyroi.³¹⁷ Letztere soll im Folgenden mit Hagios Nikolaos von Mouri verglichen werden.

Die Kirche der Hagioi Anargyroi ist die größte der mittelbyzantinischen Kirchen von Kastoria. Geweiht ist sie den „Heiligen Ärzten“, griechisch „Anargyroi“, was „Ohne Silber“ bedeutet. So werden im orthodoxen Christentum Heilige genannt, die den Menschen zur Heilung verholfen und dafür keine Bezahlung verlangt haben. Einige davon waren tatsächlich Ärzte, bei anderen haben nach ihrem Tod ihre Reliquien Heilkraft entfaltet. Diesen „ANARGYROI“ wird in ihrer Gesamtheit in der Proskomidie gedacht, also im ersten Teil der orthodoxen Liturgie. Das „Malerbuch vom Berg Athos“ zählt insgesamt 30 derartige heilige Ärzte auf, darunter die auch in Kreta öfter dargestellten PANTELEIMON und

³¹⁶ Malmquist 1979, S. 13.

³¹⁷ Wharton Epstein 1980, S. 190f.

PARASKEVI.³¹⁸ Aber als die bedeutendsten und bekanntesten Hagioi Anargyroi gelten KOSMAS und DAMIANOS, die auch in Mouri in Porträtmedaillen aufscheinen. Ihnen ist die Kirche von Kastoria geweiht und deshalb besitzt sie auch einen gemalten Zyklus dieser populären Heiligen. Sie erscheinen im oberen Bereich der Nordwand des südlichen Seitenschiffs sowie als flankierende Ganzkörper-Figuren im Altarraum. Schließlich werden sie in der Leibung des Bogens vom Mittel- zum Seitenschiff sogar von CHRISTUS gekrönt. Dort befinden sich neben ihnen 2 weitere „Anargyroi“, nämlich PANTELEIMON und ERMOLAOS.³¹⁹

Die Außenwände dieser dreischiffigen Basilika haben keine glatte Oberfläche, sondern sie sind mit ästhetisch hochwertigen Ornamenten ausgestattet.³²⁰ Diese aufwändige und reich dekorierte Architektur kann mit Hagios Nikolaos von Mouri in keiner Weise verglichen werden, welches aus einfachen und rohen Hausteinen gebaut ist und nur einen einzigen kleinen Raum besitzt.

Das Bildprogramm von Hagioi Anargyroi ist natürlich auf Grund der Größe der Kirche und ihrer Architekturform als dreischiffige Basilika wesentlich umfangreicher als das von Hagios Nikolaos. Es finden sich hier 4-mal so viele Malflächen an den Wänden. Auf diesen sind insgesamt 121 Heilige oder Szenen dargestellt, von denen sich die folgenden auch in Mouri befinden:

PANTOKRATOR, Erzengel GABRIEL, JOHANNES als Täufer und PRODROMOS, BASILEIOS, CHRYSOSTOMOS, NIKOLAOS, STEPHANOS, KOSMAS, DAMIANOS, DANIEL Stylitis, SIMEON Stylitis, CHRISTOPHOROS, JOACHIM & ANNA, KYRIAKI.

CHRISTUS heilt einen Blinden, CHRISTUS heilt einen Wassersüchtigen, CHRISTUS in der Mandorla bei der Himmelfahrt, MARIA und Apostel bei der Himmelfahrt, Deesis, MARIÄ Verkündigung und die Verkündigung am Brunnen.³²¹

Die Malereien befinden sich in 2 übereinander liegenden Schichten. Vollständig erhalten sind sie an den Wänden der 3 Kirchenschiffe und im Narthex. Dort sind auch noch an der Westwand Reste vorhanden. Denn das ist der einzige Ort der Kirche, an welchem Fresken aus der ersten Malschicht erkennbar sind, darunter die Figuren von BASILEIOS, NIKOLAUS und Kaiser KONSTANTIN. Ansonsten ist die erste Schicht von der zweiten überdeckt. Die

³¹⁸ Nach dem Ökumenischen Heiligenlexikon, <https://www.heiligenlexikon.de/BiographienK/Kosmas.htm>, 26.01.2016.

³¹⁹ Skawran 1982, S. 45.

³²⁰ Wharton Epstein 1980, S. 195.

³²¹ Malmquist 1979, S. 17–20.

erste zeigt sich im Stil archaisch und auf wenige Farben beschränkt. Die großen Augen in den stilisierten Gesichtern sind weit geöffnet. Die schematisierte Linearität der Figuren verweist auf eine Entstehungszeit in der zweiten Hälfte des 10. Jahrhunderts.³²² Man könnte den ausführenden Künstler dieser ersten Schicht als Maler X bezeichnen, weil sich die zweite Malschicht durch eine stilistische Divergenz auszeichnet, was das Vorhandensein von 3 weiteren verschiedenen Händen nahelegt, die dann – nach Manolis CHATZIDAKIS – als Maler A, B und C zu benennen sind. Hier liegt eine formale Analogie zu Mouri vor, denn auch dort hat eine strenge stilistische Analyse zu der begründeten Annahme von zumindest 2, wahrscheinlich sogar 3 verschiedenen Malern geführt. In diesem Sinne könnte die stilistisch konservativste Hand von Kastoria, also der Maler X der frühen und ersten Malschicht, mit jenem verglichen werden, der in Mouri die Porträts in den Medaillons der westlichen Quertonne gemalt hat. Diese zeigen sich im Stil ähnlich linear reduziert und wirken mit ihren starren, weit geöffneten Augen ähnlich naiv-unbeholfen. Allerdings sind sie dort wahrscheinlich 2 bis 3 Jahrhunderte (!) später gemalt worden.

Die bei weitem größten Malflächen von Hagioi Anargyroi sind mit der zweiten Malschicht bedeckt. Dabei zeigt sich der Maler A bei seinen größeren Kompositionen in der Lage, seinen Figuren Kraft und Leben einzuhauchen und die Fähigkeit, ihre Gefühle auszudrücken. Landschaften und Architekturstücke sind in die Darstellungen einbezogen und auch die Nebenfiguren nehmen aktiv Anteil am Geschehen.³²³ Sein „dynamischer“ Stil verweist zeitmäßig auf das dritte Drittel des 12. Jahrhunderts, denn aus dieser Zeit existieren datierte Vergleichsmöglichkeiten, wie etwa 2 Monumente aus Zypern (Einsiedelei Enkleistra Hagios Neophytos, 1183 und Kirche der Panagia Arakiotissa von Lagoudera, 1192) und Makedonien (Hagios Georgios von Kurbinovo 1191). Die stilistischen Ähnlichkeiten von Maler A mit Kurbinovo, die sogar im Malduktus zum Ausdruck kommen, legen die Annahme nahe, dass hier ein und derselbe Meister am Werk war, wenn auch zu verschiedenen Zeiten. Denn es existieren auch Unterschiede. In Kurbinovo kommt es zu einer exzessiven Dehnung der unteren Körperpartien, zu theatralischen Gesten und zu größeren Leerflächen innerhalb der Kompositionen. Auch die Modellierungslinien verlaufen härter. Aber trotz dieser Differenzen offenbaren beide Malensembles denselben Trend, wobei in Kurbinovo die letzten Ausformungen des „dynamischen Stils“ sichtbar werden, schon jenseits der klassischen Regeln. Deshalb können die Fresken von Kastoria eine oder zwei Dekaden früher angesetzt

³²² Chatzidakis/Pelekanidis 1984, S. 23. Es ist zu beachten, dass andere Forscher in 11. Jh. datieren, wie etwa Tatiana Malmquist (Malmquist 1979, S. 30).

³²³ Chatzidakis/Pelekanidis 1984, S. 26.

werden, also in die Zeit zwischen 1170 und 1180. Diese Datierung wird von der Mehrheit der Forscher akzeptiert.³²⁴ Der Maler A der Kirche Hagioi Anargyroi kann mit dem 3. Maler von Mouri verglichen werden, also jenem, der den Erzengel GABRIEL (bei der Verkündigung) im Bema gemalt hat, sowie die heilige BARBARA in der westlichen Quertonne und die Enthauptung JOHANNES des Täuflers in der Nische der Nordwand. Sein fortschrittlicher Pinselduktus und dynamischer Schwung entspricht, zumindest annäherungsweise, der Darstellungsart des Malers A von Kastoria, auch wenn eine Zeitdifferenz von über hundert Jahren vorliegt, welche mit der retardierenden Wirkung des Phänomens „Provinzialismus“ zu erklären ist.

In Kastoria war dann noch ein Maler B tätig, der sich von A deutlich unterscheidet, und zwar im Stil, in der Zeichnung, im Ausdruck der Figuren und im Aufbau der Szenen. Denn seine Figuren wirken eher starr und ohne Anmut, manchmal auch ausdruckslos. Der von ihm gepflegte Linearismus bei der Behandlung der Gesichter und Draperien verleiht diesen eine ausgesprochen konventionelle Anmutung. Seine menschlichen Gestalten wirken oft überdimensioniert, wodurch ein unklares Verhältnis zwischen den Haupt- und Nebenakteuren entsteht. Im Unterschied zu Maler A vernachlässigt B die Darstellung von Landschaften und Architekturteilen.³²⁵ Bei ihm handelt es sich wahrscheinlich um einen Künstler aus der Provinz, dessen Malweise eine gewisse Distanz zu den zeitgenössischen künstlerischen Tendenzen offenbart. Seine Tendenz zur Monumentalität gehört auch zu den Stilmerkmalen einer früheren Zeit. Aber dieser Maler B hat mit der Ausstattung der Kirche in der 2. Malschicht begonnen. Von ihm stammt die große Verkündigungsszene in der Apsis, die Propheten an den Seitenwänden, die Geburt CHRISTI, die Darbringung im Tempel, die drei Frauen am Grabe, der Abstieg zur Hölle und die Koimesis. Die anderen Malereien im Hauptschiff und den Seitenschiffen, also der überwiegende Teil der Ausstattung, stammt vom Maler A, der mit seinen schlanken und eleganten Figuren als Künstler höherer Qualität zu bezeichnen ist.³²⁶ Der Maler B ist im Vergleich mit Hagios Nikolaos von Mouri mit dem dortigen ersten Maler zu vergleichen, von dem 28 von 38 Fresken stammen und der das provinziell-retardierende Element dieser Kirche durch seinen Linearismus repräsentiert.

In Kastoria war dann auch noch ein dritter Maler tätig, der als Maler C bezeichnet wird. Er war nur im Narthex tätig, wo er die Mehrzahl der Wandmalereien ausgeführt hat. Seine Figuren strahlen Ruhe und Ausgewogenheit aus und ihre Gewänder zeigen reduzierten

³²⁴ Ebd. S. 44.

³²⁵ Chatzidakis/Pelekanidis 1984, S. 26.

³²⁶ Ebd. S. 43.

Faltenwurf und breite Modellierung. Dadurch wirken sie im Gesamt-Zusammenhang rhythmisch-organischer. Ihre nüchternen Gesichter offenbaren nicht die expressive Ausdrucksstärke des Malers A.³²⁷ Dieser „monumentale“ Stil des Malers C kommt besonders in der Szene der „Himmelfahrt Christi“ zum Ausdruck. Das Nebeneinander und die Gleichzeitigkeit von „dynamischem“ und „monumentalem“ Stil, also dieser Stilpluralismus innerhalb desselben Monuments, ist charakteristisch für die Spätphase der komnenischen Periode.³²⁸ Er zeigt sich auch in Mouri, aber dort – wie schon erwähnt – mit einer Verzögerung von etwa 100 Jahren, bedingt durch historische und geografische Gegebenheiten.

Abgesehen von diesen stilistischen Parallelitäten zwischen Mouri und Kastoria und der Tatsache, dass in beiden Kirchen mehrere Maler tätig gewesen sind, hat sich der Vergleich der beiden Monumente auch durch die reizvolle Tatsache gerechtfertigt, dass eine sinnvolle stilistische Gegenüberstellung auch mit einem Zeitunterschied von über 100 Jahren möglich ist. Dadurch wurde das Adjektiv „provinziell“ mit objektivem Inhalt erfüllt. Zur Abrundung sei auch noch ein ikonografischer Tatbestand erwähnt. In beiden Kirchen sind dieselben Wunder CHRISTI dargestellt, nämlich die Heilung eines Blinden und die Heilung eines Wassersüchtigen. Ebenso wird die Verkündigung des Engels an MARIA jeweils zweimal thematisiert: einmal auf Grund des biblischen und dann auf Grund des apokryphen Berichts („Verkündigung am Brunnen“).

³²⁷ Ebd. S. 44.

³²⁸ Mouriki 1995, S. 251.

8.4.2. Die Kirche der Panagia Arakiotissa von Lagoudera

Die Kirche der Panagia Arakiotissa (oftmals auch als „Panagia tou Arakos“ bezeichnet) von Lagoudera befindet sich im Zentrum der Insel Zypern auf etwa 1000 Meter Seehöhe im Troodosgebirge.³²⁹ Die Kirche ist ein kleiner, einschiffiger und dreijochiger Saalbau aus Stein und mit einer innen und außen halbkreisförmigen Apsis im Osten und 3 Nischen an jeder Längsseite versehen. Sie ist etwa 10 Meter lang und 5 Meter breit. Über dem zentralen Joch befindet sich eine Kuppel, mit einem Scheitelpunkt in ungefähr 10 Metern Höhe.³³⁰ In ihrem Typus entspricht die Architektur der Kirche der gängigen Form der tonnengewölbten Kuppelhalle, wie sie in Zypern seit dem Ende des 11. Jahrhunderts auftritt.³³¹ Im Inneren ist sie voll freskiert, überaus wertvoll ausgestattet und auf Grund der Qualität und des Stils der Malereien kunsthistorisch bedeutend. Ihre Neufreskierung ist durch Inschriften belegt, die sowohl den Namen des Stifters als auch das Datum der Fertigstellung mit Dezember 1192 angeben.³³²

Das Besondere an den Fresken von Lagoudera ist ihr außergewöhnlicher Stil, ihre schwungvolle Dynamik, die Akribie bei der Ausführung, die Eleganz der schlanken und in die Länge gezogenen Körper und koloristische Qualitäten. Man darf nicht vergessen, dass Zypern im 11. und 12. Jahrhundert auch ein Kunstzentrum war und auf der Höhe der Zeit stand. Wie schon am Beispiel Kastoria dargelegt, ist es in der spätkomnenischen Phase zu einem Stilpluralismus gekommen. Dabei hat sich eine besonders interessante Variante in Zypern entwickelt, und zwar nur auf Zypern. Für diese Stilvariante hat Otto DEMUS den Begriff „Byzantinisches Art Nouveau“ geprägt, besonders im Hinblick auf ihre elegant dahinfließende Ästhetik als Ausdruck eines typischen „fin-de-siecle“ Geschmacks.³³³ Man könnte auch im „Art-Nouveau-Stil“ eine zypriotische Variante des „Dynamischen Stils“ sehen, wobei sich beide vom „Monumentalen Stil“ unterscheiden.³³⁴ Jedenfalls erscheint es gerechtfertigt, die Malereien von Lagoudera in ihrer unverkennbaren Eleganz dem genannten „Art-Nouveau-Stil“ zuzuordnen.³³⁵ Abgesehen von diesen Bezeichnungen dürfte sich die

³²⁹ Reiner 2008, S. 1.

³³⁰ Winfield 2003, S. 70.

³³¹ Nicolaidis 1996, S. 9.

³³² Winfield 2003, S. 65.

³³³ Demus 1998, S. 340.

³³⁴ Vgl. Mouriki 1995, S. 248.

³³⁵ Diese Meinung wird hier vertreten, unter Berufung auf Doula Mouriki 1995, S. 160, die ihrerseits dafür auch andere Forscher ins Treffen führt, wie Stylianos, Papageorgiou, Winfield und Megaw.

Forschung darin einig sein, dass diese Fresken stark konstantinopolitanisch beeinflusst und inspiriert sind. Es wird sogar mancherorts die Meinung geäußert, dass der Künstler überhaupt aus der Hauptstadt stammen könnte.³³⁶ In weiteren Beurteilungen dieser Malereien wird auch mit Superlativen nicht gespart, etwa im Sinne eines Musterbeispiels für den spätkomnenischen Linearstil oder gar eines Höhepunktes der spätkomnenischen Malerei überhaupt.³³⁷ Andreas NICOLAIDES sieht hier sogar den Schluss- und Höhepunkt der byzantinischen Malerei auf Zypern und den der spätkomnenischen im gesamten byzantinischen Bilduniversum.³³⁸

Mit derartigen Bewertungen können natürlich die bescheidenen Malereien der Kirche Hagios Nikolaos von Mouri nicht aufwarten. Aber im Vergleich zeigt sich einmal mehr bei diesen Fresken, die zwischen 80 und 100 Jahre später entstanden sind, genauso wie bei Kastoria der didaktisch wichtige Unterschied zwischen Provinz und Kunstzentrum. Die Arbeiten des dritten Malers von Mouri kommen in der Dynamik der Bewegung relativ nahe, besitzen mehr Körperfülle und Plastizität, erreichen aber in keiner Weise die Feinheit und schwungvolle Eleganz der Fresken von Lagoudera. Die beiden Darstellungen des heiligen ONOUPHRIOS wurden schon in Kapitel 6.3. verglichen. Reizvoll ist der Vergleich der beiden Szenen mit der „Himmelfahrt Christi“, weil hier kompositorische und ikonografische Analogien gegeben sind. In beiden Fällen wird die Mandorla von CHRISTUS von 4 Engeln getragen, die sich im Ausdruck ihrer Dynamik durchaus nahe kommen. Aber während die Mandorla in Lagoudera kreisförmig ist und der Erlöser auf dem Regenbogen sitzt, zeigt sie sich in Mouri in Form einer Mandel, wahrscheinlich auf Grund des geringeren Raumangebots. Eine ähnliche Disposition der Trageengel wiederholt sich immer wieder in den Tonnenkompositionen des ausgehenden 12. bzw. 13. Jahrhunderts. Neben Lagoudera und Mouri findet sie sich auch in der Kirche der Hagia Triada bei Kranidi in der Argolis (1244) und in der Anargyroikirche von Kastoria (1180).³³⁹

Der CHRISTUS von Lagoudera wirkt schlanker, dynamischer, jünger und natürlich wesentlich eleganter als der von Mouri. Auch die Farbigekeit ist kontrastreicher und intensiver. Er vollführt seine Segensgeste mit erhobener Rechten und hält in der Linken einen Kodex. Im Unterschied zu Mouri ist dieser aber geschlossen und weist keine Beschriftung auf. Insgesamt ist die Darstellung in Hagios Nikolaos zwar weniger beschwingt, dafür aber würdevoller und Ehrfurcht gebietender. Sie präsentiert sich auch voluminöser und mit mehr Plastizität

³³⁶ Vgl. etwa Stylianos 1985, S. 36, Talbot Rice 1963, S. 128 und Velmans 1999, S. 176.

³³⁷ Stylianos 1985, S. 36 und Hadermann-Misguich 2006, S. 78.

³³⁸ Nicolaides 1996, S. 137.

³³⁹ Kalopissi-Verti 1975, S. 107.

ausgestattet. Aber am größten ist der Unterschied bei der „Himmelfahrt“ in den aufeinander bezogenen Körperhaltungen der Apostel mit MARIA. Der Kontrast zwischen der statischen, zurückhaltenden und demonstrativ ruhigen THEOTOKOS im Vergleich zu den bewegten und in extremen Verrenkungen sich gebärdenden Aposteln ist in Lagoudera außergewöhnlich stark (Abb. 126). Hier wird die Rolle der MARIA als in sich ruhende Verkörperung der Kirche CHRISTI besonders betont. Übereinstimmung besteht in der Frontalität und im Orantengestus mit beiden erhobenen Händen. Auch in Mouri ist MARIA von den Aposteln räumlich getrennt, aber kompositorisch doch mehr in die Szene miteinbezogen. In Lagoudera wird dieser Gegensatz zwischen ruhig/statisch und dynamisch/bewegt auf die Spitze getrieben. Die damit verbundene stilistische und darstellerische Meisterleistung kommt erst im eben getroffenen Vergleich paradigmatisch zum Ausdruck.

Dieser eben beschriebene Kontrast zeigt sich natürlich auch in anderen Szenen, vielleicht nicht so pointiert, aber ebenso deutlich. Ein weiteres Beispiel ist der Erzengel GABRIEL in der Verkündigungsszene. In Lagoudera hat seine schlanke Gestalt im „Art-Nouveau-Stil“ die Bodenhaftung verloren, er schwebt gewissermaßen durch die Luft, wobei als besonderer Kunstgriff sein linker Fuß die Rahmenbegrenzung seines Zwickel-Bildfeldes überschreitet (Abb. 127). Im Hintergrund sieht man ein mehrstöckiges, palastartiges Gebäude an dem der Engel mit elegantem Schwung vorbeizieht, in Ausführung seines Auftrags der Verkündigung an MARIA. In Mouri muss sich GABRIEL auf Grund der beengten räumlichen Gegebenheiten mit einer kleinen Fläche begnügen, die er bis zum Rand ausfüllt. Für eine Hintergrundsdekoration ist da kein Platz mehr. Er wirkt voluminöser und massiger und sein Antlitz ist durch Licht und Schatten plastischer modelliert, zeigt sich auch ausdrucksstärker. In der Gesamtwirkung präsentiert sich der Engel hier wesentlich weniger elegant, dafür aber geistig konzentrierter und auf das Wesentliche hin mehr fokussiert.

Vergleicht man Abbildungen von würdigen Patriarchen, dann werden die Unterschiede in der Darstellungsweise geringer. So wirkt z. B. der heilige NIKOLAUS von Lagoudera wesentlich weniger bewegt und dadurch bodenständiger als die szenischen Darstellungen (Abb. 128). Er tritt dem Betrachter in Zentralansicht entgegen, die weiße Stola seiner Ganzkörperfigur zeigt dieselben großen schwarzen Kreuze wie in Mouri. Die hohe breite Stirn sowie Haar- und Bartansatz sind fast identisch, genauso wie die geistliche Würde, die beide Gestalten ausstrahlen. Ein (stilistisch unwesentlicher) Unterschied liegt darin, dass der NIKOLAUS von Mouri einen geöffneten Rotulus präsentiert, der von Lagoudera hingegen einen geschlossenen und am Deckel verzierten Kodex. Würde man sich also auf den Vergleich von Hierarchen beschränken, dann könnte man der stilistischen Ausnahmestellung der Kirche der Panagia

Arakiotissa von Lagoudera, wie sie in den vorangegangenen Ausführungen gewürdigt wurde, nicht gerecht werden.

Abgesehen von stilistischen Differenzen soll abschließend noch auf einen Unterschied hingewiesen werden, der die programmatische Verteilung der Bilder im Kirchenraum betrifft. Diese folgte im 12. Jahrhundert noch traditionsgebundenen Vorbildern, die von bestimmten Regeln geprägt waren.³⁴⁰ Otto DEMUS hat diese für den mittelbyzantinischen Kreuzkuppelbau in seiner „Drei-Zonen-Regel“ zusammengefasst. Besagte Regel beschreibt die vertikale Einteilung der Kirchendekoration in 3 Zonen, deren oberste die „himmlische“ ist. Sie betrifft die Kuppel, die hohen Gewölbe und die Apsiskonche. Diese Bereiche sind für CHRISTUS, THEOTOKOS und Engel vorbehalten. Die darunter liegende mittlere Zone benennt er die „paradiesische“, welche auf den Festtagszyklus hin orientiert ist. Schließlich ist die unterste, die „irdische“ Zone, den Heiligen und Kirchenvätern vorbehalten.³⁴¹ DEMUS ist natürlich von den großen Kreuzkuppelkirchen der klassischen Zeit ausgegangen, aber in der Kirche von Lagoudera ist diese hierarchisch-vertikale Einteilung noch anzutreffen.³⁴² Das gilt nicht mehr für die Kirche Hagios Nikolaos von Mouri, nicht nur aus architektonischen Gründen (keine Kuppel und beengte Raumverhältnisse), sondern vor allem, weil im 13. Jahrhundert die strikte Einhaltung dieser „Drei-Zonen-Regel“ nicht mehr befolgt wurde. Wie schon vorher dargelegt, sind für die Bilddekoration von Mouri nur mehr wenige Konstanten auszumachen, wie etwa der PANTOKRATOR in der Apsiskonche und der Kirchenvater im Apsiszyylinder. Wir werden hier mit der Tatsache konfrontiert, dass sich die „Deesis“ mit den 3 himmlischen Personen im untersten Bereich der Nische der Südwand befindet.

Es wurde vorhin schon darauf hingewiesen, dass in der Kirche der Panagia Arakiotissa von Lagoudera, diesem Höhepunkt der mittelbyzantinischen Kunstentwicklung in der Malerei, neben der stilistischen Ausnahmestellung auch die koloristischen Qualitäten und die besondere Farbigkeit eine Rolle spielen. In den einschlägigen Untersuchungen wird die Farbe oft vernachlässigt, weil das Hauptaugenmerk auf Stil, Linie und Ikonologie liegt. Deshalb möge zum Abschluss der vorliegenden Arbeit nochmals ein Kulturphilosoph zu Wort kommen, der auf Grund seiner Kenntnis sämtlicher Weltkulturen und ihrer Kunst wie kein anderer berufen ist, auch über die byzantinische Malerei im Vergleich ein Urteil abzugeben. Dieses Urteil von Andre MALRAUX lautet:

³⁴⁰ Stylianos 1985, S. 33.

³⁴¹ Demus 1948, S. 16–17.

³⁴² Winfield 2003, S. 140.

„Nur weil ihre Zeichnung für immer festgelegt schien, haben wir diese byzantinische Malerei so lange gleichsam für gelähmt angesehen; und doch lagen ihr Leben, ihre Geschichte, ihr eigentliches Genie in der Farbe.“³⁴³

9. Zusammenfassung und Schlussfolgerungen

Gegenstand der vorliegenden kunsthistorischen Untersuchung ist die kleine byzantinische Kirche Hagios Nikolaos außerhalb von Mouri auf der griechischen Insel Kreta, Nomos Chania, Eparchie Kissamos. Über dieses Gotteshaus wird hier erstmals eine detaillierte und mit Bildern ausgestattete Monografie vorgelegt. Abgesehen von ikonografischen Deutungen und Beschreibungen des Bildprogramms wird versucht, zeitliche Einordnungen zu treffen und sinnvolle Vergleiche mit anderen Monumenten der byzantinischen Bildwelt anzustellen. Dabei stehen stilistische Gegebenheiten und Entwicklungstendenzen immer im Vordergrund.

Mit den Außenmaßen 5,55 x 4,55 m ist Hagios Nikolaos die flächenmäßig kleinste Kreuztonnenkirche Kretas. Auf der Insel finden sich 10 solcher Kirchen mit Dachtransept, insgesamt 35 sind es in ganz Griechenland. Im Vergleich zu den zahlenmäßig überwiegenden Kuppel- und Kreuzkuppelkirchen weisen die Kreuztonnenkirchen Abweichungen in der räumlichen Verteilung des Bildprogramms bei den Platzierungen auf. Hier herrscht viel Freiraum für individuelle Gestaltungen. Nicht einmal der bevorzugte Ort für den PANTOKRATOR in der Apsiskonche und der Kirchenväter in der Apsisrundung, so wie hier in Mouri, ist eindeutig festgelegt. Auch die vertikale „Drei-Zonen-Regel“ (himmlisch – paradiesisch – irdisch) des 9. bis 12. Jahrhunderts spielt im 13. Jahrhundert so gut wie keine Rolle mehr. Nach der hier vertretenen Auffassung ist die Freskenausstattung von Hagios Nikolaos im letzten Drittel dieses Jahrhunderts erfolgt, also etwa um 1280. Für diese begründete Annahme sind stilistische Vergleiche maßgeblich, immer unter Berücksichtigung des Umstands, dass die stilistische Entwicklung Kretas auf Grund der venezianischen Besetzung eine zeitliche Verzögerung von 80 bis 100 Jahren gegenüber den byzantinischen Kunstzentren aufweist. Hagios Nikolaos ist also demnach an der Wende der späten Komnenenzeit zur frühpaläologischen Periode ausgemalt worden. Diese Meinung weicht von den bisherigen Datierungen ab, die allerdings durch eine hohe Unterschiedlichkeit

³⁴³ Malraux 1987, S. 22.

gekennzeichnet sind. Sie reichen nämlich von der Wende des 12. zum 13. Jahrhundert bis in die erste Hälfte des 14. Jahrhunderts.

Ein weiteres Forschungsergebnis besteht darin, die Freskenausstattung nicht einem, sondern mindestens zwei, wahrscheinlich sogar drei verschiedenen Malern zuzuschreiben. Dabei kann festgestellt werden, dass der überwiegende Anteil der 38 Bilder bzw. Szenen von einem Maler stammt, der in der spätbyzantinischen Tradition verhaftet ist und dessen Stil ein provinziell-retardierendes Element aufweist. Ein zweiter Maler wirkt noch archaischer. Er hat wahrscheinlich die 7 Porträtmedaillons in der westlichen Quertonne gemalt, die durch einen naiv-unbeholfenen Ausdruck gekennzeichnet sind. Wahrscheinlich handelt es sich dabei um einen Künstler mit geringerer Begabung. Der dritte Maler schließlich bringt ein fortschrittlicheres Element in den Kirchenraum. Sein Stil ist gleichzeitig dynamisch und voluminös und zeichnet sich durch intensivere Farbigkeit und höhere Plastizität aus. Dadurch steht er im Gegensatz zum Linearismus der beiden anderen. Ihm kann die Darstellung der heiligen BARBARA, des Erzengels GABRIEL von der Verkündigung und die Szene der Enthauptung JOHANNES des Täuflers zugeschrieben werden. Es wäre naheliegend, seine Malereien auf den Beginn des 14. Jahrhunderts zu datieren, aber nicht zwingend. Denn die Zeit der Entstehung der Fresken ist durch einen Stilpluralismus gekennzeichnet, welcher das gleichzeitige Nebeneinander von retardierenden und fortschrittlichen Elementen in ein und demselben Monument hervorbringt. Dies gilt nicht nur für Kreta, sondern auch für die großen byzantinischen Kunstzentren wie Mystra, Patmos oder Kastoria (Kirche Hagioi Anargyroi).

In der Kirche Hagios Nikolaos befinden sich mehrere Bildfelder, die bis dato als „nicht identifizierbar“ gegolten haben. Auf Grund von exakten Analysen, örtlichen Gegebenheiten und Einordnungen in den Gesamtzusammenhang ist es gelungen, weitere Bildbestimmungen vorzuschlagen. Das betrifft den Johannes CHRYSOSTOMOS in der Apsis, die Szene der Verkündigung am Brunnen, die heilige KYRIAKI und den Evangelisten MATTHÄUS in der östlichen Quertonne, die Heilung des Wassersüchtigen am Sabbat in der Nische der Südwand und Ioannis XENOS in der westlichen Quertonne. Eine eingeschränkte Wahrscheinlichkeit besitzt dann noch der Evangelist LUKAS und ein weiteres Wunder CHRISTI in der Nische der Nordwand, welches aber auch eine Taufszene durch JOHANNES den Täufer darstellen könnte.

Obwohl in Hagios Nikolaos, im Vergleich mit anderen mittelbyzantinischen Kirchen, nicht allzu viele ornamentale Verzierungen vorhanden sind, hat eine gründliche Ornamentanalyse 3 Typen von derartigen Mustern identifiziert. Das trennende, gemalte Ornamentband zwischen

östlicher und westlicher Quertonne beinhaltet ausschließlich in- und miteinander verwobene geometrische Muster. Diese finden sich auch auf Gewändern, Textilien und Bordüren, verteilt über den gesamten Kirchenraum, oftmals in dekorativer Kombination mit vegetabilischen Rankenverzierungen. Das schönste und außergewöhnlichste Rankenornament befindet sich im Nimbus des heiligen NIKOLAUS im überdimensionierten Porträt in der Nische der Nordwand. Neben diesen beiden ornamentalen Haupttypen, die die byzantinische Malerei so oft bereichern, existieren auch noch schlichte Verzierungen aus Glanzpunkten, Perlen, Linien und Bordüren.

Auf Kreta vereinigt sich die Großartigkeit der byzantinischen Kunstwerke mit einer innigen Frömmigkeit, welche sogar kleine und unscheinbare Gotteshäuser zu Stätten der Mysteriengegenwart erhebt. Dieses intensive Raumgefühl mit sakraler Aura ist auch in der Kirche Hagios Nikolaus außerhalb von Mouri zu erleben.

10. Literaturverzeichnis

AMMANN 1910

E. Ammann, *Le Protoevangile de Jacques et ses remaniements latins*, Paris 1910.

ANDRIANAKIS/GIAPITSOGLU 2012

Μιχάλης Γ. Ανδριανάκης, Κώστας Δ. Γιαπιτσόγλου, *Χριστιανικά Μνημεία της Κρήτης*, Ηράκλειο 2012.

ANRICH 1917

Gustav Anrich, *Hagios Nikolaos. Der heilige Nikolaus in der griechischen Kirche*, 2 Bde., Leipzig und Berlin 1913 und 1917.

ASPRA/VARDAVAKI/EMMANOUEL 2005

Μαίρη Ασπρα-Βαρδαβάκη, Μελίτα Εμμανουήλ, *Η Μονή της Παντανάσσας στον Μυστρά. Οι τοιχογραφίες του 15^{ου} αιώνα*, Αθήνα 2005.

BELTING 2004

Hans Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst* (6. Aufl.), München 2004.

BISSINGER 1990

Manfred Bissinger, in: *Reallexikon zur byzantinischen Kunst*, Bd.4, 905–1174 s.v. Kreta. II Teil: Kreta in mittel- und spätbyzantinische Zeit bis ins frühe 16. Jh, Stuttgart 1990.

BISSINGER 1995

Manfred Bissinger, *Kreta. Byzantinische Wandmalerei* (Münchener Arbeiten zur Kunstgeschichte und Archäologie 4), München 1995.

BOCIAN 1989

Martin Bocian, *Lexikon der biblischen Personen*, Stuttgart 1989.

BOLONAKIS 2002

Ι.Μπολανάκης, *Εκκλησία και εκκλησιαστική παιδεία στην βενετοκρατούμενη Κρήτη*, Ρέθυμνον 2002.

BORBOUDAKIS KRITSA

Manolis Borboudakis, *Panhagia Kera, Byzantinische Fresken in Kritsa*, Athen 1980.

BRAUNFELS 1973

Wolfgang Braunfels (Hg.), *Ikonographie der Heiligen Aaron bis Crescentianus von Rom*, Band 5, in: *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, Rom/Freiburg/Basel/Wien 1973.

BRAUNFELS 1974

Wolfgang Braunfels (Hg.), *Ikonographie der Heiligen Crescentianus von Tunis bis Innocentia*, Band 6, in: *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, Rom/Freiburg/Basel/Wien 1973.

BRAUNFELS 1974

Wolfgang Braunfels (Hg.), *Ikonographie der Heiligen Innozenz bis Melchisedech*, Band 7, in: *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, Rom/Freiburg/Basel/Wien 1974.

BRAUNFELS 1976

Wolfgang Braunfels (Hg.), *Ikonographie der Heiligen Meletius bis zweiundvierzig Martyrer* Register, Band 8, in: *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, Rom/Freiburg/Basel/Wien 1976.

BRIGHTMAN 1896

F. E. Brightman, *Liturgies Eastern and Western. Being the Texts original or translated of the principal liturgies of the Church*, Vol. I, Eastern Liturgies, Oxford 1896.

CATASCEPENUS 1964

Nicolaus Catascepenus, *Vita Sancti Cyrilli Phileotae*, in: Hagiogr. E. Sargologos, *La Vie de Saint Cyrille le Phileote moine byzantin* [Subsidia hagiographica 39. Brussels: Societe des Bollandistes, 1964.

CHATZIDAKIS 1968

Manolis Chatzidakis, *Byzanz und der Christliche Osten. Konstantinopel nach der Eroberung durch die Kreuzfahrer*, in: Wolfgang Fritz Vollbach, Jaqueline Lafontaine-Dosogne, *Propyläen Kunstgeschichte*, Band 3, Berlin 1990, 127–235.

CHATZIDAKIS 1981

Μανόλης Χατζηδάκης, *Η Μνημειακή Ζωγραφική στην Ελλάδα. Ποσοτικές Προσεγγίσεις*, in: *Πρακτικά της Ακαδημίας Αθηνών* 56 (1981) 375–390.

CHATZIDAKIS 1981a

Manolis Chatzidakis, *Mistra. Die mittelalterliche Stadt und die Burg*, Athen 1981.

CHATZIDAKIS/PELEKANIDIS 1984

Manolis Chatzidakis, Stylianos Pelekanidis, *Mosaics Wall Paintings*, Kastoria, Athen 1984.

CHATZIDAKIS/PELEKANIDIS 1984

Μανόλης Χατζηδάκης, Στυλιανός Πελεκανίδης, *Ψηφιδωτά Τοιχογραφίες, Καστοριά, Αθήνα* 1984.

DEMUS 1948

Otto Demus, *Byzantine Mosaic Decoration. Aspects of Monumental Art in Byzantium*, London 1948.

DEMUS 1998

Otto Demus, *Studies in Byzantium, Venice and the West*, Bd. II, London 1998.

DETORAKIS 1994

Th. E. Detorakis, *History of Crete*, Herakleion 1994.

DRANDAKIS 1995

N.B. Δρανδάκης, *Βυζαντινές Τοιχογραφίες της Μέσα Μάνης*, Αθήνα 1995.

EHLEN 2004

Oliver Ehlen, *Leitbilder und romanhafte Züge in apokryphen Evangelientexten. Untersuchungen zur Motivik und Erzählstruktur (anhand des Protevangelium Jacobi und der Acta Pilati Graec. B)*, Stuttgart 2004.

FICHTINGER 1980

Christian Fichtinger, *Lexikon der Heiligen und Päpste*, Gütersloh 1980.

FOUSTERIS 2006 (Diss)

Γιώργος Π. Φουστέρης, *Εικονογραφικά Προγράμματα σε Βυζαντινούς Σταυρεπίστεγους Ναούς, Διδακτορική Διατριβή, Βυζαντινή Αρχαιολογία, Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης* 2006.

GABELIĆ 2006

S. GABELIĆ, *St. Christopher in Byzantine Art. Proceeding of the 21st International Congress of Byzantine Studies*. London, 21–26 August, 2006. Vol. III. Aldershot 2006, 279–280.

GALLAS 1983 (Diss.)

Klaus Gallas, Mittel- und spätbyzantinische Sakralarchitektur der Insel Kreta. Versuch einer Typologie der kretischen Kirchen des 10. bis 17. Jahrhunderts, Dissertation, Technische Universität, Berlin 1983.

GALLAS/WESSEL/BORBOUDAKIS 1983

Klaus Gallas, Klaus Wessel, Manolis Borboudakis, Byzantinisches Kreta, Reise und Studium, München 1983.

GEROLA 1908

Giuseppe Gerola, Monumenti Veneti nell'isola di Creta, Volume secondo, Venezia 1908.

GEROLA 1934-35

Giuseppe Gerola, Elenco Topografico delle chiese affrescate di Creta, in: Atti del Reale Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 94 (1934–35) 139–216, ins Griechische übersetzt von K. Lassithiotakis.

GRATZIOU 2010

Ολγα Γκράτζιου, Η Κρήτη στην ύστερη μεσαιωνική εποχή, Ηράκλειο 2010.

HADERMANN MISGUICH 2006

Lydie Hadermann-Misguich, Le Temps des Auges: Recueil d'études sur la peinture byzantine du XII Siecle, ses antécédents, son rayonnement, Brüssel 2006.

HALKIN 1957

Francois Halkin, Bibliotheca Hagiographica Graeca, Bd. 3, in: Subsidia Hagiographica, nr8a, Bruxelles 1957.

HEISER 1978

Lothar Heiser, Nikolaus von Myra. Heiliger der ungeteilten Christenheit, Trier 1978.

HETHERINGTON 1974

Paul Hetherington, The „Painter's Manual“ of Dionysius of Fourni, London 1974.

HUTTER 1968

Irmgard Hutter, Frühchristliche Kunst, Byzantinische Kunst, Stuttgart 1968.

JANSON 1960

Horst W. Janson und Dora Jane Janson, Malerei unserer Welt, Köln 1960.

JOHNSON 1994

Mark J. Johnson, The Episcopal and Royal Views at Cefalu, The University of Chicago Press (Hg.), Gesta, Vol. 33, Nr. 2, 1994.

KALOKYRIS 1957

Κωνσταντίνος Δ. Καλοκύρης, Αι Βυζαντινάι Τοιχογραφίαι της Κρήτης, Αθήναι 1957.

KALOKYRIS 1973

Konstantin Kalokyris, The Byzantine Wall Paintings of Crete, New York 1973.

KALOPISSI-VERTI 1975

Sophia Kalopissi Verti, Die Kirche der Hagia Triada bei Kranidi in der Argolis (1244): ikonografische und stilistische Analyse der Malereien (Miscellanea Byzantina Monacensia 20) München 1975.

KIRSCHBAUM 1972

Engelbert Kirschbaum (Hg.), *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, Bd. 4, Rom/Freiburg/Basel/Wien 1972.

KOMINIS 1988

Athanasios Kominis (Hg.), *Patmos. Die Schätze des Klosters*, Athen 1988.

KONSTANTINIDI 1985/86

Χαρά Κωνσταντινίδη, Ο σταυρεπίστεγος ναός της Αγίας Παρασκευής στην Πλάτσα της εξω Μάνης, Φίλιον Δώρημα εις Τ. Γριτσόπουλον, Πελοποννησιακά 16 (1985–86), 423–440, πιν. 1–13.

KOUKIARIS 2004/2005

Silas Koukiaris, *Wall Paintings in Churches with a Limited Christological Cycle*, in: *Zograf* 30 (2004–2005) 111–118.

LAAGER 1982

Jacques Laager (Hg.), *Jacobus de Voragine. Legenda Aurea*, Zürich 1982.

LASSITHIOTAKIS 1961

Κώστας Λασσιθιωτάκης, Τοπογραφικός Κατάλογος των εικονογραφημένων Εκκλησιών της Κρήτης, Herakleion 1961.

LASSITHIOTAKIS 1962

Κ. Ε. Λασσιθιωτάκης, Δύο εκκλησίες στο νομό Χανίων, in: *DeltChrA* 4, 2 (1960–1961), Αθήναι 1962.

LASSITHIOTAKIS 1969

Κώστας Λασσιθιωτάκης, Εκκλησίες της Δυτικής Κρήτης, Α. Επαρχία Κισάμου, in: *KretChron* 21 (1969) 177–233.

LASAREFF 1935

Victor Lasareff, *The Mosaics of Cefalù*, in: *The Art Bulletin*, Vol. 17, No. 2 (Jun., 1935), pp. 184–232.

LAZAREV 1967

Viktor Lazarev, *Storia della Pittura Byzantina*, Torino 1967.

MADERAKIS 1985

Σ.Ν. Μαδερακης, Βυζαντινή ζωγραφική στον νομό Χανίων. Ο Άγιος Δημήτριος στον Πλατανέ Σελίνου, in: *Χανιά, Ετήσια έκδοση Δήμου Χανίων* 1985, 78–90.

MADERAKIS 1987

Σ.Ν. Μαδεράκης, Βυζαντινά Μνημεία του Νομού Χανίων. Ο Άγιος Ισίδωρος στο Κακοδίκη Σελίνου, in: *Κρητική Εστία* 4, 1(1987) 85–109, Πιν. 36–48.

MALMQUIST 1979

Tatiana Malmquist, *Agioi Anargyroi and Agios Nikolaos tou Kasnitzi. Byzantine 12th Century Frescoes in Kastoria*, Uppsala 1979.

MALRAUX 1987

Andre Malraux, *Das imaginäre Museum*, Frankfurt/New York 1987.

MANAFIS 1990

Konstantinos Manafis (Hg.), Sinai. Treasures of the Monastery of Saint Catharine, Athen 1990.

MANNS 1977

F. Manns, Essais sur le Judeo-Christianisme, Jerusalem 1977.

MAZAKARINI 1985

Leopold K. Mazakarini, Die Attribute der Heiligen. Die Symbole in der mittelalterlichen Kunst, Wien 1985.

MENDIETA/RUDBERG 1997

Emmanuel Amand de Mendieta, Stig Y. Rudberg (Hg.), Basilus von Caesarea Homilien zum Hexaemeron, Berlin 1997.

MENSING 2007

Roman Mensing, Nikolaus von Myra, Düsseldorf 2007.

MILLET 1910

Gabriel Millet, Monuments byzantins de Mistra, Paris 1910.

MILLET 1916

Gabriel Millet, Recherches sur l'iconographie de l'Évangile au XIXe, XVe et XVIe siècles d'après les monuments de Mistra, de la Macedoine et du Mont Athos (Bibliothèque des Ecoles Françaises d'Athènes et de Rome 109) Paris 1916.

MILLET 1960

Gabriel Millet, Recherches sur l'iconographie de l'Évangile au XIXe, XVe et XVIe siècles d'après les monuments de Mistra, de la Macedoine et du Mont Athos (Bibliothèque des Ecoles Françaises d'Athènes et de Rome 109) Paris 1916 (ανατύπωση 1960).

MITSANI 2000

Angeliki Mitsani, Provincial Byzantine Wall Paintings on Methana, Greece, in: Guntram Koch (Hg.), Byz. Malerei, Bd. 7. Symposium in Marburg 25-29.6.1997, Wiesbaden 2000.

MOSCHUS 1857/1866

Johannes Moschus, Patrum spirituale, in: Hagiogr. J-P. Migne, Patrologiae cursus completus (series Graeca) (MPG) 87.3, Paris: Migne, 1857-1866.

MOURIKI 1984

Doula Mouriki, The Wall Paintings of the Church of the Panagia at Moutoullas, Cyprus, in: Hutter, Byzanz und der Westen, Wien 1984, 171-213.

MOURIKI 1995

Doula Mouriki, Studies in late Byzantine Painting, London 1995.

MYLOPOTAMITAKI 2005

Katerina K. Mylopotamitaki, Die Kirche der Panagia Kera in Kritsa, Heraklion 2005.

NICOLAIDES 1996

Andreas Nicolaides, „L'église de la Panagia Arakiotissa a Lagoudera, Chypre: Etude iconographique des fresques de 1192“, in: Dumbarton Oaks Papers 50, Washington D.C. 1996, S. 1-139.

NICON 1917

Nicon Nigri Montis, Canonarium vel Typicon (cap.1-4), in: V. Beneshevich, Taktikon Nikona Chernogortsa, St. Petersburg: Zapiski Istoriko-Philologicheskago Fakulteta Petrogradskago Universiteta, 1917.

NÖLLE 1960

Wilfried Nölle, Wörterbuch der Religionen. Die Glaubenslehren der Völker, München 1960.

ORLANDOS 1935

Αναστασίου Κ. Ορλάνδου, Αρχείον των Βυζαντινών Μνημείων της Ελλάδος. Οι σταυρεπίστεγοι Ναοί της Ελλάδος (Τομος Α), Αθήναι 1935, 41–52.

PELEKANIDIS 1953

Στυλιανός Πελεκανίδης, Καστοριά Ι. Βυζαντινά Τοιχογραφία Πίνακες. Εταιρεία Μακεδονικών Σπουδών (17), Θεσσαλονίκη 1953.

PROLOVIĆ 1997

Jadranka Prolović, Die Kirche des Heiligen Andreas an der Treska, Wien 1997.

PROLOVIĆ 2003

Jadranka Prolović, Das Mandylion, Das „wahre Bild“ Christi und seine Darstellung in der byzantinischen Kunst, Habilitationsschrift, Wien 2003.

RADOJČIĆ 1969

Mileseva Radojčić, Geschichte der serbischen Kunst, Berlin 1969.

REINER 2008

Friederike Reiner, Die Panagia Arakiotissa von Lagoudera, Zypern. Bildstrategien im Kirchenraum, phil.Dipl., Wien 2008.

RESTLE 1967

Marcell Restle, Die Byzantinische Wandmalerei in Kleinasien, 3 Bde., Recklinghausen 1967.

RICE 1963

David Talbot Rice, Art of the Byzantine Era, London 1963.

SCHINDLER 1988

Alfred Schindler (Hg.), Apokryphen zum Alten und Neuen Testament, Zürich 1988.

SCHULZ 1964

Hans Joachim Schulz, Die Byzantinische Liturgie, Freiburg im Breisgau 1964.

SDRAKAS 1943

Evangelos D. Sdrakas, Johannes der Täufer in der Kunst des christlichen Ostens, München 1943.

SEIBERT 1980

Jutta Seibert, Lexikon christlicher Kunst. Themen, Gestalten, Symbole, Freiburg im Breisgau 1980.

ŠEVČENCO 1983

Nancy P. Ševčenco, The Life of Saint Nicholas in Byzantine Art, Torino 1983.

SISSIOU 2006

Ioannis Sissiou, Two unpublished icons of the Kastoria School, in: Zograf 31 (2006–2007) 187–192.

SKAWRAN 1982

Karin M. Skawran, The development of middle byzantine Fresco Painting in Grece, Pretoria 1982.

SPATHARAKIS 1999

Ioannis Spatharakis, Byzantine Wall Paintings of Crete. Vol.1, Rethymnon Province, London 1999.

SPATHARAKIS 2001

Ioannis Spatharakis, Dated Byzantine Wall Paintings of Crete, Leiden 2001.

SPATHARAKIS 2010

Ioannis Spatharakis, Byzantine Wall Paintings of Crete. Vol. II, Mylopotamos Province, Leiden 2010.

SPATHARAKIS/ESSENBERG 2012

Ioannis Spatharakis, Tom Van Essenberg, Byzantine Wall Paintings of Crete. Vol. III, Amari Province, Leiden 2012.

SPATHARAKIS/KLINKENBERG 1996

Ioannis Spatharakis, Emanuel Klinkenberg, The Pictorial cycle of the life of St. John the Evangelist in Crete, in: BZ 89, 1996, 420-440.

STADLER/HEIM/GINAL 1858/1882

J.E. Stadler (Hg.), F.J. Heim (Hg.), J.N. Ginal (Hg.), Vollständiges Heiligen Lexikon, 5 Bde., Neusatz der Ausgabe Augsburg 1858-1882, in: <https://www.heiligenlexikon.de>, 27.01.2016.

STRYCKER 1961

Emile de Strycker, S.J., La forme la plus ancienne du Protevangile de Jacques. Recherches sur le papyrus bodmer 5 avec une traduction annotée, in: Subsidia Hagiographica (33), Bruxelles 1961.

STYLIANOU 1985

Andreas Stylianou, Judith Stylianou, The painted Churches of Cyprus: Treasures of Byzantine Art, London 1985.

SYNTAXARIUM CLP

Delehaye, Hippolyte, Synaxarium ecclesiae Constantinopolitanae: e codice Sirmondiano nunc berlinensi adiectis synaxariis selectis, Bruxellis 1954.

THIERRY 1963

Nicol et Michel Thierry, Nouvelles églises rupestres de Cappadoce, Region du Hasan Dagi, Paris 1963.

TISCHENDORF 1966

Constantinus de Tischendorf, Evangelia Apocrypha, Hildesheim 1966.

TOMADAKIS 1948

N.B. Τωμαδάκης, Ο Άγιος Ιωάννης ο Ξένος και η διαθήκη αυτού, in: KretChron 1 (1948) 47-72.

TSAMAKDA 2012

Vasiliki Tsamakda, Die Panagia-Kirche und die Erzengelkirche in Kakodiki. Werkstattgruppen, kunst-und kulturhistorische Analyse byzantinischer Wandmalerei des 14. Jhs. auf Kreta, Wien 2012.

TSIGARIDAS 2008

Euthymios Tsigaridas, The Frescoes in the Parekklesion of St. Euthymios (1302/03) in the Basilica of St. Demetrios. The Work of Manuel Panselinos in Thessaloniki, Thessaloniki 2008.

VELENIS 1988

G. Velenis, Thirteenth-century Architecture in the despotate of Epirus: The Origins of the School, *Studentica et l'art byzantin autour de l'année 1200*, Beograd 1988, 179-180.

VELMANS 1999

Tania Velmans, *Byzanz. Fresken und Mosaik*, Zürich 1999.

VOLBACH / LAFONTAINE-DOSOGNE 1990

Wolfgang Fritz Vollbach, Jaqueline Lafontaine-Dosogne, *Byzanz und der Christliche Osten, Propyläen Kunstgeschichte*, Frankfurt am Main/Berlin 1990.

VORLÄNDER 1966

Karl Vorländer, *Philosophie des Mittelalters*, Hamburg 1966.

WHARTON EPSTEIN 1980

Ann Wharton Epstein, Middle Byzantine Churches of Kastoria: Dates and Implications, in: *Art bulletin*, Vol.LXII, (2), June 1980.

WINFIELD 2003

David Winfield (Hg.), The Church of the Panaghia tou Arakos at Lagoudera, Cyprus. The Paintings and their painterly significance, in: *Dumbarton Oaks Research Library and Collection*, Washington 2003.

XYNGOPOULOS 1955

André Xyngopoulos, *Thessalonique et la Peinture Macedonienne*, Εταιρεία Μακεδονικών Σπουδών, Ίδρυμα Μελετών Χερσονήσου του Αίμου (7), Athènes 1955.

XYNGOPOULOS 1956

Andreas Xyngopoulos, *Manuel Panselinos*, Athen 1956.

XYNGOPOULOS 1957

Ανδρέου Ξυγγόπουλου, Τα Μνημεία των Σερβίων, Εταιρεία Μακεδονικών Σπουδών, Ίδρυμα Μελετών Χερσονήσου του Αίμου (18), Αθήναι 1957.

11. Abbildungsverzeichnis und Abbildungsnachweis

- Abb. 1: Karte Kretas: Nomoi und Eparchien
Abb. 2: Westkreta, Nomos Chania mit Eparchie Kissamos
Abb. 3: Plan a: Mouri, Hagios Nikolaos, Wandmalereien
Abb. 4: Plan b: Mouri, Hagios Nikolaos, Grundriß und Schnitt
Abb. 5: Mouri, Hagios Nikolaos, Außenansicht, Westeingang
Abb. 6: Mouri, Hagios Nikolaos, Außenansicht, Südwand
Abb. 7: Mouri, Hagios Nikolaos, Außenansicht, Apsis
Abb. 8: Mouri, Hagios Nikolaos, Pantokrator
Abb. 9: Mouri, Hagios Nikolaos, Pantokrator
Abb. 10: Mouri, Hagios Nikolaos, Pantokrator
Abb. 11: Mouri, Hagios Nikolaos, Hl. Nikolaos
Abb. 12: Mouri, Hagios Nikolaos, Hl. Johannes Chrysostomos
Abb. 13: Mouri, Hagios Nikolaos, Verkündigung, Erzengel Gabriel
Abb. 14: Mouri, Hagios Nikolaos, Verkündigung, Erzengel Gabriel
Abb. 15: Mouri, Hagios Nikolaos, Verkündigung, Maria
Abb. 16: Mouri, Hagios Nikolaos, Gastmahl des Abraham
Abb. 17: Mouri, Hagios Nikolaos, Gastmahl des Abraham, Engel
Abb. 18: Mouri, Hagios Nikolaos, Gastmahl des Abraham, Engel
Abb. 19: Mouri, Hagios Nikolaos, Gastmahl des Abraham, Abraham
Abb. 20: Mouri, Hagios Nikolaos, Gastmahl des Abraham, Sara
Abb. 21: Mouri, Hagios Nikolaos, Himmelfahrt Christi, Aposteln
Abb. 22: Mouri, Hagios Nikolaos, Himmelfahrt Christi, Aposteln mit Maria
Abb. 23: Mouri, Hagios Nikolaos, Himmelfahrt Christi
Abb. 24: Mouri, Hagios Nikolaos, Himmelfahrt Christi
Abb. 25: Mouri, Hagios Nikolaos, Himmelfahrt Christi, Engel
Abb. 26: Mouri, Hagios Nikolaos, Himmelfahrt Christi, Engel
Abb. 27: Mouri, Hagios Nikolaos, Hl. Basileios und Hl. Stephanos
Abb. 28: Mouri, Hagios Nikolaos, Hl. Basileios
Abb. 29: Mouri, Hagios Nikolaos, Hl. Stephanos
Abb. 30: Mouri, Hagios Nikolaos, Hl. Sabbas und Johannes der Evangelist
Abb. 31: Mouri, Hagios Nikolaos, Hl. Sabbas
Abb. 32: Mouri, Hagios Nikolaos, Hl. Sabbas
Abb. 33: Mouri, Hagios Nikolaos, Johannes der Evangelist
Abb. 34: Mouri, Hagios Nikolaos, Szenen aus dem Nikolauszyklus
Abb. 35: Mouri, Hagios Nikolaos, Szene aus dem Nikolauszyklus
Abb. 36: Mouri, Hagios Nikolaos, Szene aus dem Nikolauszyklus
Abb. 37: Mouri, Hagios Nikolaos, Szene aus dem Nikolauszyklus, Heilung eines Blinden
Abb. 38: Mouri, Hagios Nikolaos, Szene aus dem Nikolauszyklus
Abb. 39: Mouri, Hagios Nikolaos, Szene aus dem Nikolauszyklus
Abb. 40: Mouri, Hagios Nikolaos, Verkündigung am Brunnen
Abb. 41: Mouri, Hagios Nikolaos, Verkündigung am Brunnen
Abb. 42: Mouri, Hagios Nikolaos, Evangelist?
Abb. 43: Mouri, Hagios Nikolaos, Evangelist?
Abb. 44: Mouri, Hagios Nikolaos, Hl. Onouphrios

- Abb. 45: Mouri, Hagios Nikolaos, Hl. Onouphrios
 Abb. 46: Mouri, Hagios Nikolaos, Hl. Kyriaki
 Abb. 47: Mouri, Hagios Nikolaos, Hl. Kyriaki
 Abb. 48: Mouri, Hagios Nikolaos, Hl. Nikolaos
 Abb. 49: Mouri, Hagios Nikolaos, Hl. Nikolaos
 Abb. 50: Mouri, Hagios Nikolaos, Hl. Nikolaos, Ornamentdetail
 Abb. 51: Mouri, Hagios Nikolaos, Enthauptung Johannes des Täufers
 Abb. 52: Mouri, Hagios Nikolaos, Enthauptung Johannes des Täufers
 Abb. 53: Mouri, Hagios Nikolaos, Enthauptung Johannes des Täufers
 Abb. 54: Mouri, Hagios Nikolaos, Enthauptung Johannes des Täufers
 Abb. 55: Mouri, Hagios Nikolaos, Enthauptung Johannes des Täufers
 Abb. 56: Mouri, Hagios Nikolaos, Enthauptung Johannes des Täufers,
 Ornamentdetail
 Abb. 57: Mouri, Hagios Nikolaos, derzeit noch nicht identifizierte Darstellung
 Abb. 58: Mouri, Hagios Nikolaos, Südnische
 Abb. 59: Mouri, Hagios Nikolaos, Deesis mit Maria, Christus und Prodigios
 Abb. 60: Mouri, Hagios Nikolaos, Heilung des Wassersüchtigen
 Abb. 61: Mouri, Hagios Nikolaos, Ornamentband
 Abb. 62: Mouri, Hagios Nikolaos, Ornamentdetail
 Abb. 63: Mouri, Hagios Nikolaos, Ornamentdetail
 Abb. 64: Mouri, Hagios Nikolaos, westliche Quertonne
 Abb. 65: Mouri, Hagios Nikolaos, westliche Quertonne
 Abb. 66: Mouri, Hagios Nikolaos, Hagios Joachim und Hagia Ana
 Abb. 67: Mouri, Hagios Nikolaos, Hagios Christophoros
 Abb. 68: Mouri, Hagios Nikolaos, Hagios Anempodistos
 Abb. 69: Mouri, Hagios Nikolaos, Hagios Mamas
 Abb. 70: Mouri, Hagios Nikolaos, Symeon Stylitis
 Abb. 71: Mouri, Hagios Nikolaos, Johannes der Eremit o Xenos
 Abb. 72: Mouri, Hagios Nikolaos, Johannes der Eremit o Xenos
 Abb. 73: Mouri, Hagios Nikolaos, Hagios Kosmas und Hagios Damianos
 Abb. 74: Mouri, Hagios Nikolaos, Hagia Ana
 Abb. 75: Mouri, Hagios Nikolaos, Hagios Joachim
 Abb. 76: Mouri, Hagios Nikolaos, Hagios Damianos
 Abb. 77: Mouri, Hagios Nikolaos, Daniil Stylitis
 Abb. 78: Mouri, Hagios Nikolaos, Hagia Barbara.
 Abb. 79: Mouri, Hagios Nikolaos, Hagia Barbara
 Abb. 80: Mouri, Hagios Nikolaos, Hagia Barbara, Inschriftdetail
 Abb. 81: Mouri, Hagios Nikolaos, Wandmalereien
 Abb. 82: Mouri, Hagios Nikolaos, Wandmalereien
 Abb. 83: Mouri, Hagios Nikolaos, Wandmalereien
 Abb. 84: Kritsa, Panagia Kera, Das Gebet der Heiligen Anna
 Abb. 85: Mouri, Hagios Nikolaos, Hagios Stephanos
 Abb. 86: Mouri, Hagios Nikolaos, Pantokrator, Detail
 Abb. 87: Basiliki Servion, Hagios Nikolaos
 Abb. 88: Sklavopoula, Hagios Georgios, (1290–91). Hagios Athanasios
 Abb. 89: Sklavopoula, Hagios Georgios (1290–91). Panagia Platytera
 Abb. 90: Sklavopoula, Hagios Georgios (1290–91). Hagios Georgios

- Abb. 91: Sklavopoula, Hagios Georgios (1290–91). Hagios Chrysostomos und Athanasios
- Abb. 92: Vathi, Hagios Georgios (1284). Märtyrer
- Abb. 93: Vathi, Hagios Georgios (1284). Verkündigung, Gabriel
- Abb. 94: Vathi, Hagios Georgios (1284). Hagios Stephanos
- Abb. 95: Vathi, Hagios Georgios (1284). Hagios Mamas
- Abb. 96: Vathi, Hagios Georgios (1284). Hagios Georgios
- Abb. 97: Platanos, Hagios Ioannis o Xenos, (13. Jh.). Hagios Ioannis o Xenos
- Abb. 98: Moni, Hagios Nikolaos, Hagios Nikolaos
- Abb. 99: Athen, Byzantinisches Museum, Ikone (15. Jh.). Hagios Nikolaos
- Abb. 100: Palia Roumata, Panagia (1359–60). Hagios Nikolaos
- Abb. 101: Palia Roumata, Panagia (1359–60). Hagios Sabbas
- Abb. 102: Kappadokien, Egri Tas Kilisesi, Verkündigung am Brunnen
- Abb. 103: Mystras, Kloster Pantanassa, (15. Jh.) Verkündigung am Brunnen
- Abb. 104: Kleinasien, Tagar, Trikonchos, um 1080. Verkündigung
- Abb. 105: Tahtali Kilise, Soganli, Barbara Kirche (1006/1021). Verkündigung
- Abb. 106: Kastoria, Hagioi Anargyroi, (12. Jh.). Verkündigung
- Abb. 107: Kastoria, Hagioi Anargyroi, (12. Jh.). Hagios Georgios
- Abb. 108: Kastoria, Hagioi Anargyroi, (12. Jh.). Hagios Nikolaos
- Abb. 109: Kastoria, Panagia Koumpelidiki, (13. Jh.) Hagios Georgios
- Abb. 110: Kastoria, Panagia Koumpelidiki, ende 12. Jh., Hagios Nikolaos
- Abb. 111: Kleinasien, Kiliclar Kusluk, Göreme Kapelle 33, 11. Jh., Anempodistos
- Abb. 112: Kleinasien, Kiliclar Kusluk, Göreme Kapelle 33, 11. Jh., Hagia Ana
- Abb. 113: Kleinasien, Kiliclar Kusluk, Göreme Kapelle 33, 11. Jh., Hagia Kyriaki
- Abb. 114: Kleinasien, Kiliclar Kusluk, Göreme Kapelle 33, 11. Jh., Ornamentdetail
- Abb. 115: Kleinasien, Karalink Kilise, Göreme Kapelle 23, (1200/10). Ornamentdetail
- Abb. 116: Kleinasien, Kirk Dam Alti Kilise, Belisirama, (1282-1304). Aposteln
- Abb. 117: Nicosia, Archbishop's Palace, Hagios Nikolaos tis Stigis
- Abb. 118: Zypern, Lagoudera, Panagia Arakiotissa, (1192). Hagios Onouphrios
- Abb. 119: Konstantinopel, Cod. Paris. Gr. 550, (12. Jh.) Homilien des Gregor von Nazianz, Folio 4v.
- Abb. 120: Koumares bei Argyroupolis, Hagios Nikolaos, (14. Jh.). Hagios Nikolaos
- Abb. 121: Sklavopoula, Hagios Georgios (1290-91). Hagios Georgios
- Abb. 122: Pedias, Hagios Basileios, Hagios Ioannis (1291). Hagia Kyriaki
- Abb. 123: Innere Mani, Kipoula, Hagioi Anargyroi (1265). Hagia Kyriaki
- Abb. 124: Kakodiki, Panagia Kirche (1331–2). Stifterin, Erzengel Michael und Hl. Barbara
- Abb. 125: Vathi, Hagios Georgios (1284). Enthauptung Johannes des Täufers
- Abb. 126: Zypern, Lagoudera, Panagia Arakiotissa (1192). Himmelfahrt Christi
- Abb. 127: Zypern, Lagoudera, Panagia Arakiotissa (1192). Verkündigung, Gabriel
- Abb. 128: Zypern, Lagoudera, Panagia Arakiotissa (1192). Hagios Nikolaos
- Abb. 129: Kastoria, Dragota, Ikone, (14. Jh.). Hagios Nikolaos
- Abb. 130: Lesbos, Byzantinisches Museum, Ikone (18. Jh.). Hagios Nikolaos
- Abb. 131: Cefalù, Kathedrale, Apsismosaik (1148). Christus Pantokrator

Abbildungsnachweis

Abb. 1: TSAMAKDA 2012, Karte 1, S. 301

- Abb. 2: GALLAS/WESSEL/BORBOUDAKIS 1983, Westkreta, Titelseite
- Abb. 3: FOUSTERIS 2006, nach, Plan 3, S. 42
- Abb. 4: GALLAS/WESSEL/BORBOUDAKIS 1983, nach, Abb. 146, S. 198
- Abb. 84: MYLOPOTAMITAKI 2005, Abb. 35, S. 57
- Abb. 87: XYNGOPOULOS 1957, Abb. 13, S. 42
- Abb. 88: SPATHARAKIS 2001, Abb. 7
- Abb. :97 ANDRIANAKIS/GIAPITSOGLOU 2012, S. 403
- Abb. :98 ANDRIANAKIS/GIAPITSOGLOU 2012, S. 384
- Abb. 102: THIERRY 1963, Pl. 29
- Abb. 103: ASPRA/VARDAVAKI/EMMANOUEL 2005; Abb: 39, S. 92
- Abb. 104: RESTLE 1967, 2 Tafelband III, Abb. 367
- Abb. 105: RESTLE 1967, 2 Tafelband III, Pl. XLVI
- Abb. 106: CHATZIDAKIS/PELEKANIDIS 1984, Abb. 14, S. 34
- Abb. 107: CHATZIDAKIS/PELEKANIDIS 1984, Abb. 15, S. 35
- Abb. 108: CHATZIDAKIS/PELEKANIDIS 1984, Abb. 18, S. 36
- Abb. 109: PELEKANIDIS 1953, Tafel 114
- Abb. 110: XYNGOPOULOS 1955, Pl. 6
- Abb. 111: RESTLE 1967, 1 Tafelband II, Abb. 292
- Abb. 112: RESTLE 1967, 1 Tafelband II, Abb. 299
- Abb. 113: RESTLE 1967, 1 Tafelband II, Abb. 295
- Abb. 114: RESTLE 1967, 1 Tafelband II, Abb. 288
- Abb. 115: RESTLE 1967, 1 Tafelband II, Abb. 243
- Abb. 116: RESTLE 1967, 2 Tafelband III, Abb. 512
- Abb. 117: MOURIKI 1984, Abb. 32, Tafel. LXXXIX
- Abb. 118: REINER 2008, Abb. 60, S. 132
- Abb. 119: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10515482s.r=.langFR> 31.01.2016
- Abb. 120: SPATHARAKIS 1999, Abb. 31, S. 35
- Abb. 121: Fotoarchiv der Verfasserin
- Abb. 122: SPATHARAKIS 2001, Abb. 9
- Abb. 124: TSAMAKDA 2012, Abb. 24, S. 316
- Abb. 125: LASSITHIOTAKIS 1962, Abb. 9, S. 49
- Abb. 126: REINER 2008, Abb. 40, S. 117
- Abb. 127: REINER 2008, Abb. 43, S. 119
- Abb. 128: REINER 2008, Abb. 51, S. 125
- Abb. 129: SISSIOU 2006, Fig. 6, S. 190
- Abb. 130: http://immyt.net/museum/collections_detail.asp@Kwdikos_ek8ematos=4
6 01.02.2016
- Abb. 131: <http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/show/kgerlangen-919ae5335ec1d32532bf56f8ec398d163aba1235> 07.04.2016
- Alle anderen Abbildungen stammen aus dem Fotoarchiv der Verfasserin.

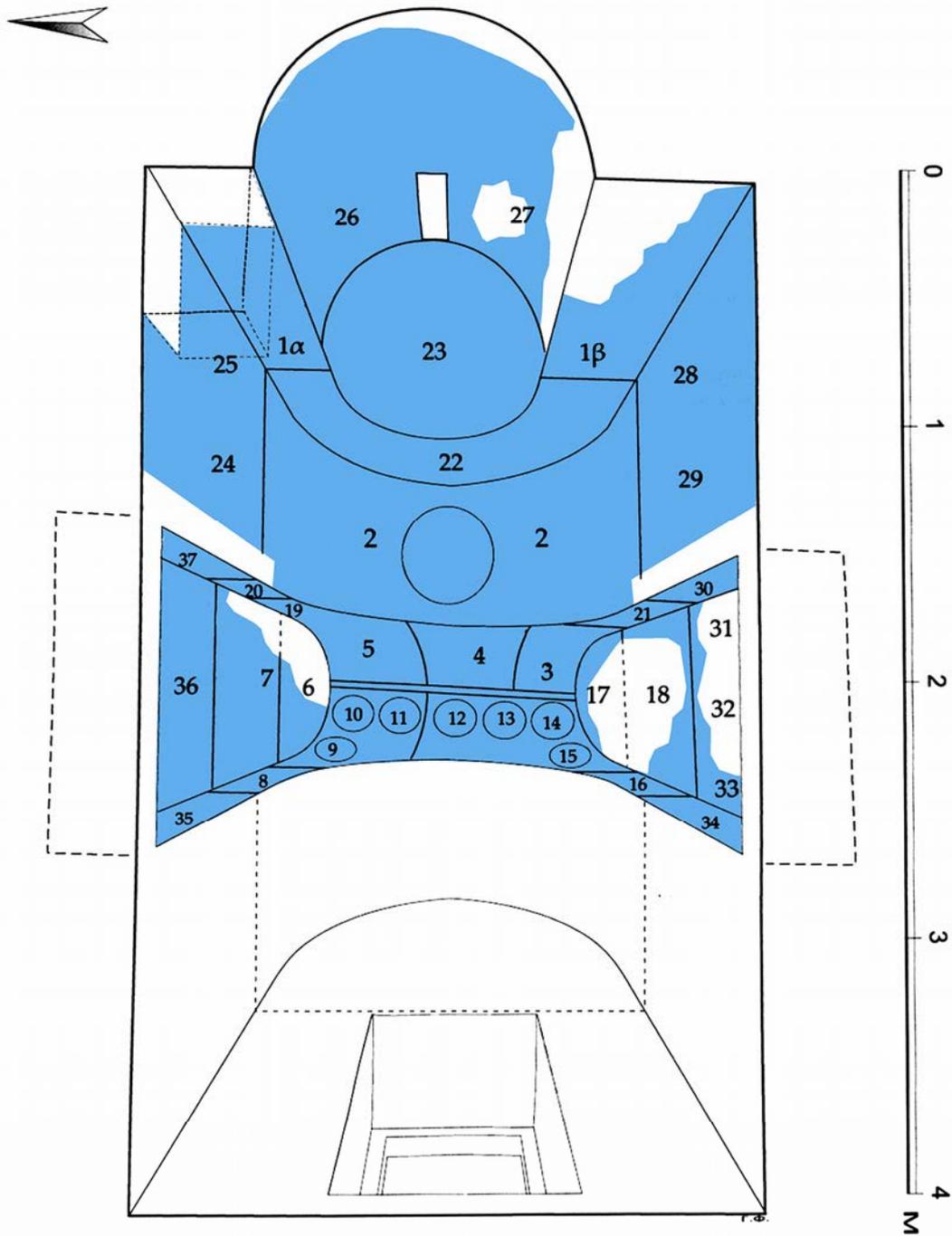


Abb. 3: Plan a: Mouri, Hagios Nikolaos, Wandmalereien (nach Fousteris)

1. Verkündigung
 - a. Gabriel
 - b. Maria
2. Himmelfahrt Christi
3. Jesus Christus heilt einen Blinden
4. Szene aus dem Nikolauszyklus
5. Szene aus dem Nikolauszyklus
6. Zur Zeit nicht identifizierte Darstellung
7. Enthauptung Johannes des Täufers
8. Symeon Stylitis
9. Hagios Mamas
10. Hagios Anempodistos
11. Hagios Christoforos
12. Hagios Kosmas
13. Hagios Damianos
14. Hagios Joachim
15. Hagia Anna
16. Daniil Stylitis
17. Heilung des Wassersüchtigen
18. Zur Zeit nicht identifizierte Darstellung
19. Evangelist
20. Verkündigung Maria's am Brunnen
21. Evangelist
22. Gastmahl des Abraham
23. Pantokrator
24. Hagios Basileios
25. Hagios Stephanos
26. Hagios Nikolaos
27. Johannes Chrysostomos
28. Hagios Sabbas
29. Johannes der Evangelist
30. Hagia Kyriaki
31. Deesis Theotokos
32. Deesis Jesus Christus
33. Deesis Prodomos
34. Hagia Barbara
35. Hagios Ioannis der Eremit o Xenos
36. Hagios Nikolaos
37. Hagios Onouphrios

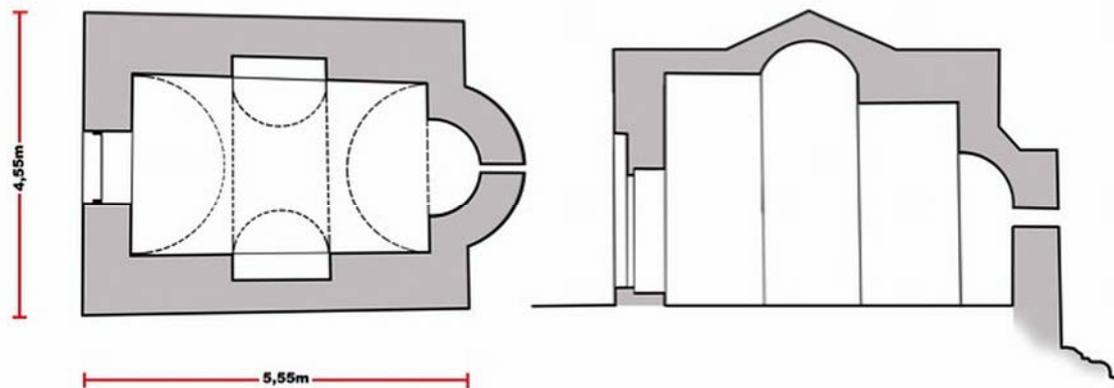


Abb. 4: Plan b: Mouri, Hagios Nikolaos, Grundriß und Schnitt



Abb. 5: Mouri, Hagios Nikolaos, Außenansicht, Westeingang



Abb. 6: Mouri, Hagios Nikolaos, Außenansicht, Südwand



Abb. 7: Mouri, Hagios Nikolaos, Außenansicht, Apsis



Abb. 8: Mouri, Hagios Nikolaos, Pantokrator

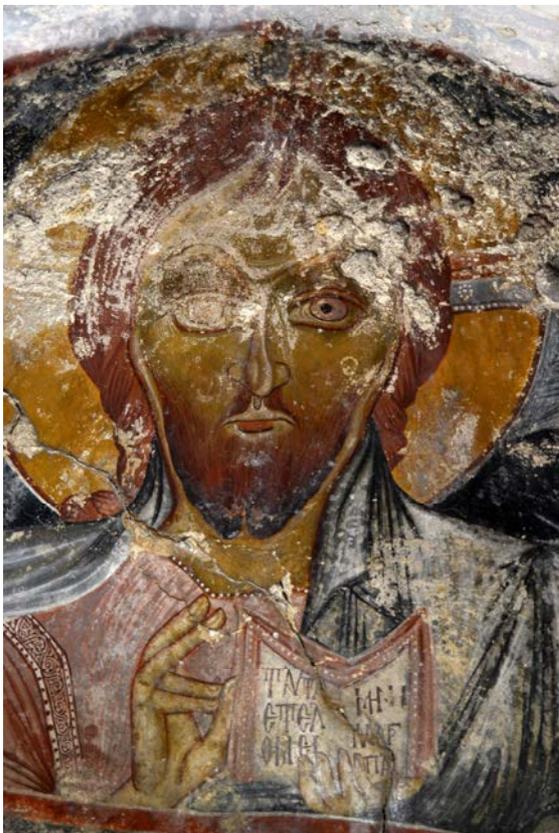


Abb. 9: Mouri, Hagios Nikolaos, Pantokrator



Abb. 10: Mouri, Hagios Nikolaos, Pantokrator



Abb. 11: Mouri, Hagios Nikolaos, Hl. Nikolaos

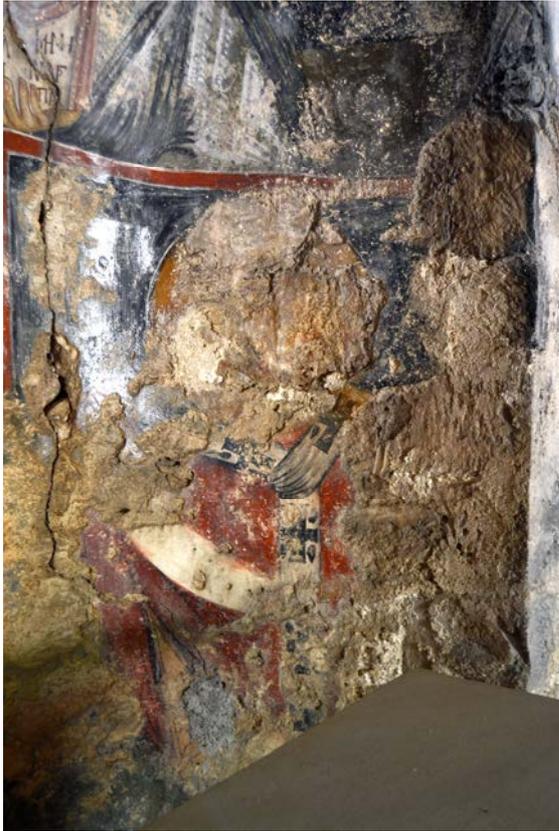


Abb. 12: Mouri, Hagios Nikolaos, Hl. Johannes Chrysostomos



Abb. 13: Mouri, Hagios Nikolaos, Verkündigung, Erzengel Gabriel

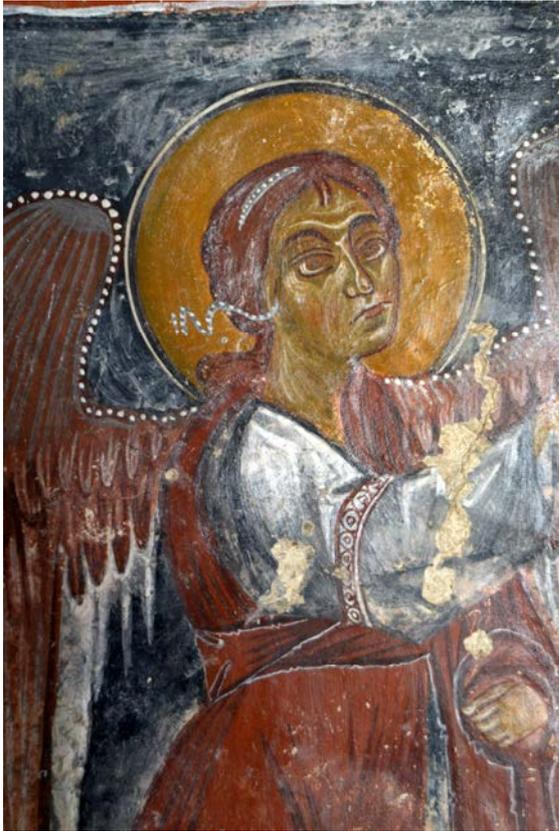


Abb. 14: Mouri, Hagios Nikolaos, Verkündigung, Erzengel Gabriel



Abb. 15: Mouri, Hagios Nikolaos, Verkündigung, Maria



Abb. 16: Mouri, Hagios Nikolaos, Gastmahl des Abraham



Abb. 17: Mouri, Hagios Nikolaos, Gastmahl des Abraham, Engel



Abb. 18: Mouri, Hagios Nikolaos, Gastmahl des Abraham, Engel



Abb. 19: Mouri, Hagios Nikolaos, Gastmahl des Abraham, Abraham



Abb. 20: Mouri, Hagios Nikolaos, Gastmahl des Abraham, Sara



Abb. 21: Mouri, Hagios Nikolaos, Himmelfahrt Christi, Aposteln



Abb. 22: Mouri, Hagios Nikolaos, Himmelfahrt Christi, Aposteln mit Maria



Abb. 23: Mouri, Hagios Nikolaos, Himmelfahrt Christi



Abb. 24: Mouri, Hagios Nikolaos, Himmelfahrt Christi



Abb. 25: Mouri, Hagios Nikolaos, Himmelfahrt Christi, Engel



Abb. 26: Mouri, Hagios Nikolaos, Himmelfahrt Christi, Engel



Abb. 27: Mouri, Hagios Nikolaos, Hl. Basileios und Hl. Stephanos

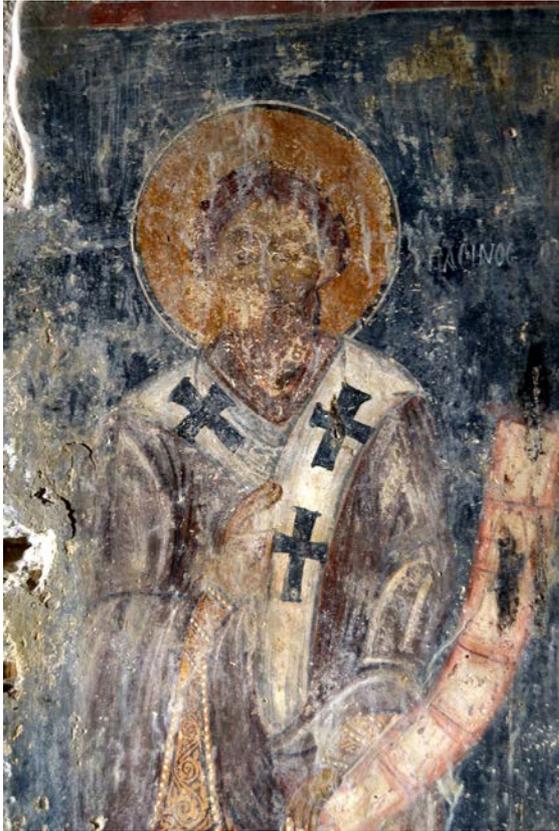


Abb. 28: Mouri, Hagios Nikolaos, Hl.Basileios



Abb. 29: Mouri, Hagios Nikolaos, Hl.Stephanos



Abb. 30: Mouri, Hagios Nikolaos, Hl. Sabbas und Johannes der Evangelist

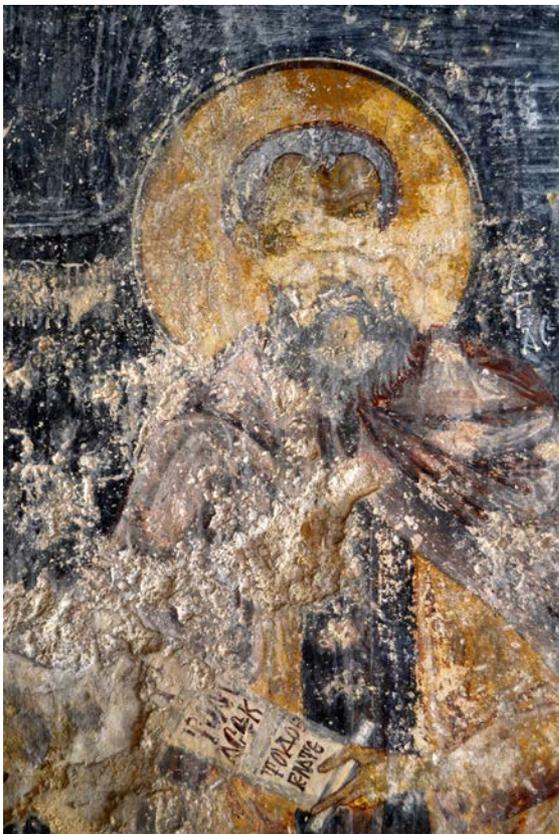


Abb. 31: Mouri, Hagios Nikolaos, Hl. Sabbas

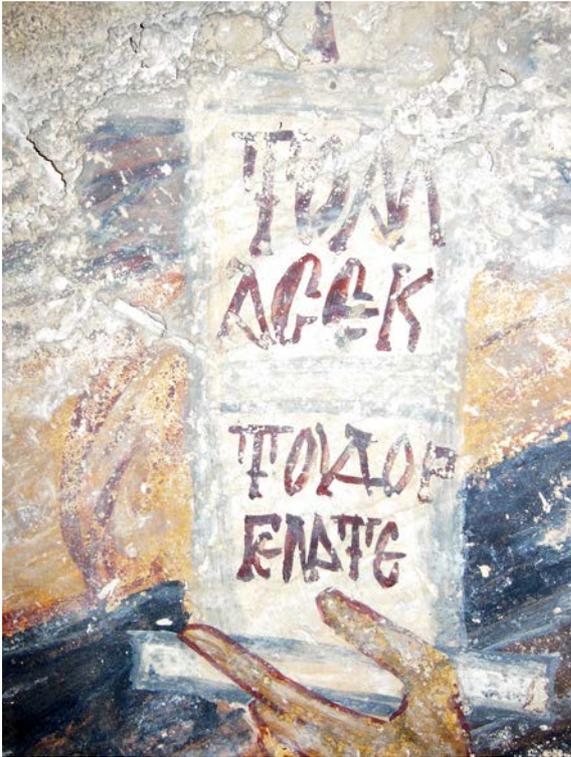


Abb. 32: Mouri, Hagios Nikolaos, Hl. Sabbas



Abb. 33: Mouri, Hagios Nikolaos, Johannes der Evangelist



Abb. 34: Mouri, Hagios Nikolaos, Szenen aus dem Nikolauszyklus



Abb. 35: Mouri, Hagios Nikolaos, Szene aus dem Nikolauszyklus

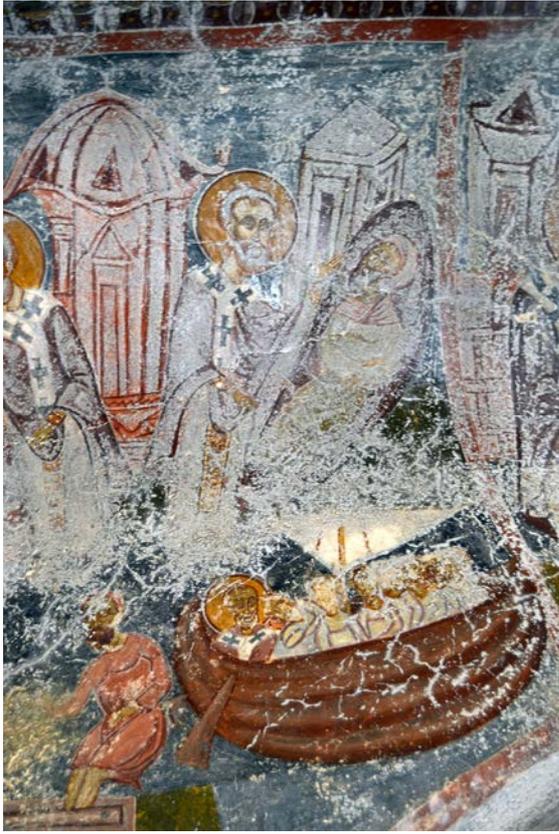


Abb. 36: Mouri, Hagios Nikolaos, Szene aus dem Nikolauszyklus



Abb. 37: Mouri, Hagios Nikolaos, Szene aus dem Nikolauszyklus, Heilung eines Blinden



Abb. 38: Mouri, Hagios Nikolaos, Szene aus dem Nikolauszyklus



Abb. 39: Mouri, Hagios Nikolaos, Szene aus dem Nikolauszyklus



Abb. 40: Mouri, Hagios Nikolaos, Verkündigung am Brunnen



Abb. 41: Mouri, Hagios Nikolaos, Verkündigung am Brunnen



Abb. 42: Mouri, Hagios Nikolaos, Evangelist?



Abb. 43: Mouri, Hagios Nikolaos, Evangelist?



Abb. 44: Mouri, Hagios Nikolaos, Hl. Onouphrios



Abb. 45: Mouri, Hagios Nikolaos, Hl. Onouphrios



Abb. 46: Mouri, Hagios Nikolaos, Hl. Kyriaki



Abb. 47: Mouri, Hagios Nikolaos, Hl. Kyriaki

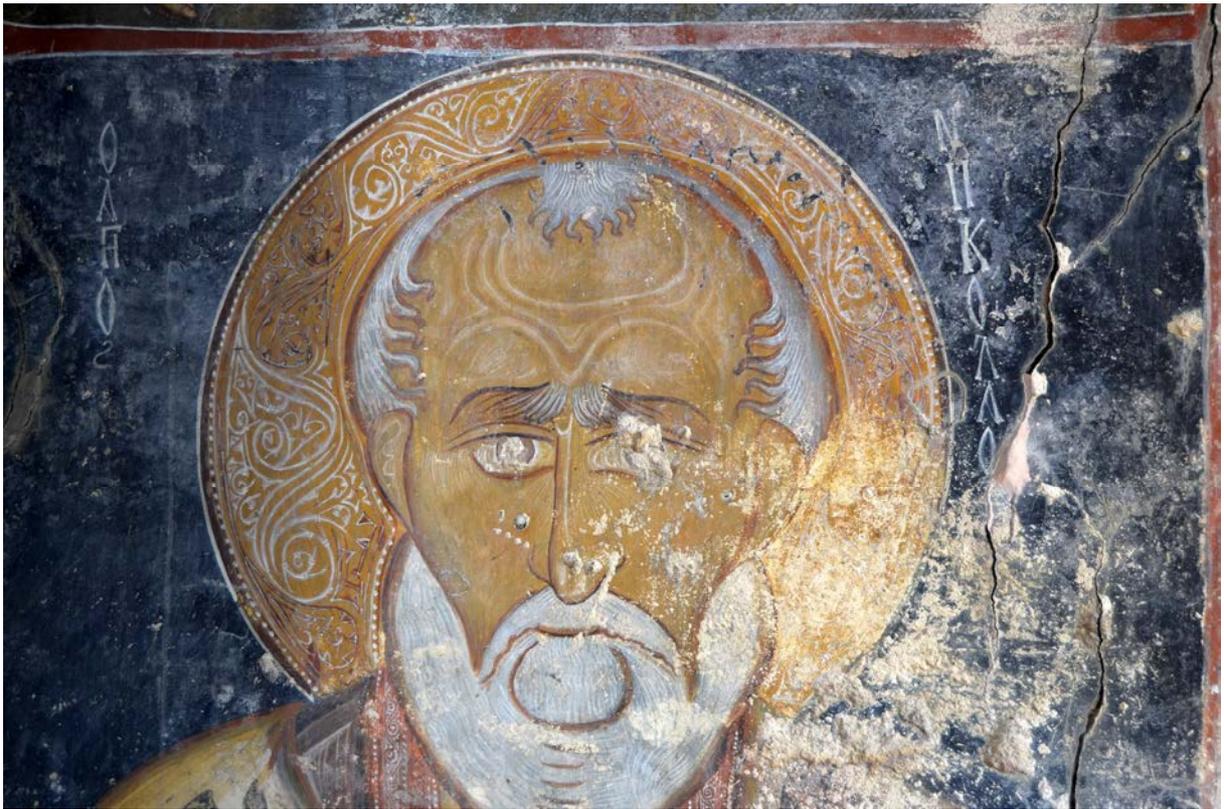


Abb. 48: Mouri, Hagios Nikolaos, Hl. Nikolaos



Abb. 49: Mouri, Hagios Nikolaos, Hl. Nikolaos



Abb. 50: Mouri, Hagios Nikolaos, Hl. Nikolaos, Ornamentdetail



Abb. 51: Mouri, Hagios Nikolaos, Enthauptung Johannes des Täufers



Abb. 52: Mouri, Hagios Nikolaos, Enthauptung Johannes des Täufers



Abb. 53: Mouri, Hagios Nikolaos, Enthauptung Johannes des Täufers



Abb. 54: Mouri, Hagios Nikolaos, Enthauptung Johannes des Täufers



Abb. 55: Mouri, Hagios Nikolaos, Enthauptung Johannes des Täufers



Abb. 56: Mouri, Hagios Nikolaos, Enthauptung Johannes des Täufers, Ornamentdetail



Abb. 57: Mouri, Hagios Nikolaos, derzeit noch nicht identifizierte Darstellung



Abb. 58: Mouri, Hagios Nikolaos, Südnische

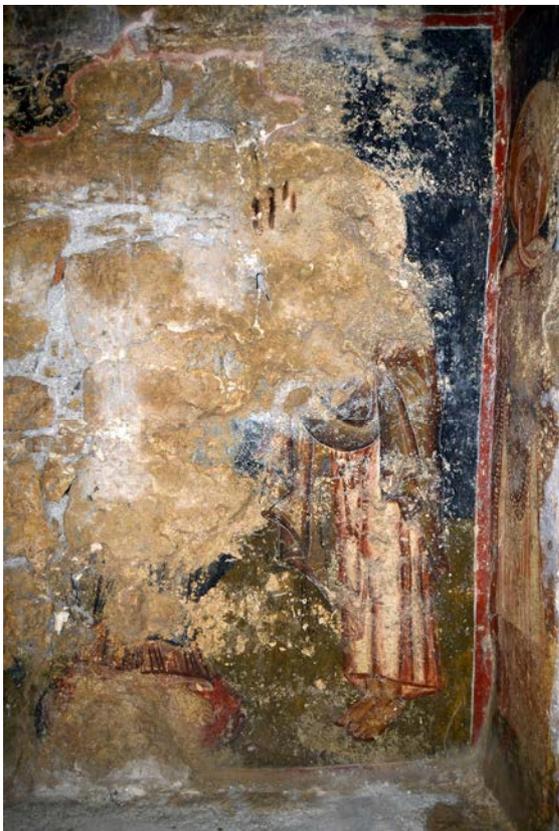


Abb. 59: Mouri, Hagios Nikolaos, Deesis mit Maria, Christus und Prodomos



Abb. 60: Mouri, Hagios Nikolaos, Heilung des Wassersüchtigen



Abb. 61: Mouri, Hagios Nikolaos, Ornamentband



Abb. 62: Mouri, Hagios Nikolaos, Ornamentdetail



Abb. 63: Mouri, Hagios Nikolaos, Ornamentdetail



Abb. 64: Mouri, Hagios Nikolaos, westliche Quertonne



Abb. 65: Mouri, Hagios Nikolaos, westliche Quertonne



Abb. 66: Mouri, Hagios Nikolaos, Hagios Joachim und Hagia Ana



Abb. 67: Mouri, Hagios Nikolaos, Hagios Christophoros



Abb. 68: Mouri, Hagios Nikolaos, Hagios Anempodistos



Abb. 69: Mouri, Hagios Nikolaos, Hagios Mamas



Abb. 70: Mouri, Hagios Nikolaos, Symeon Stylitis



Abb. 71: Mouri, Hagios Nikolaos, Johannes der Eremit o Xenos



Abb. 72: Mouri, Hagios Nikolaos, Johannes der Eremit o Xenos



Abb. 73: Mouri, Hagios Nikolaos, Hagios Kosmas und Hagios Damianos

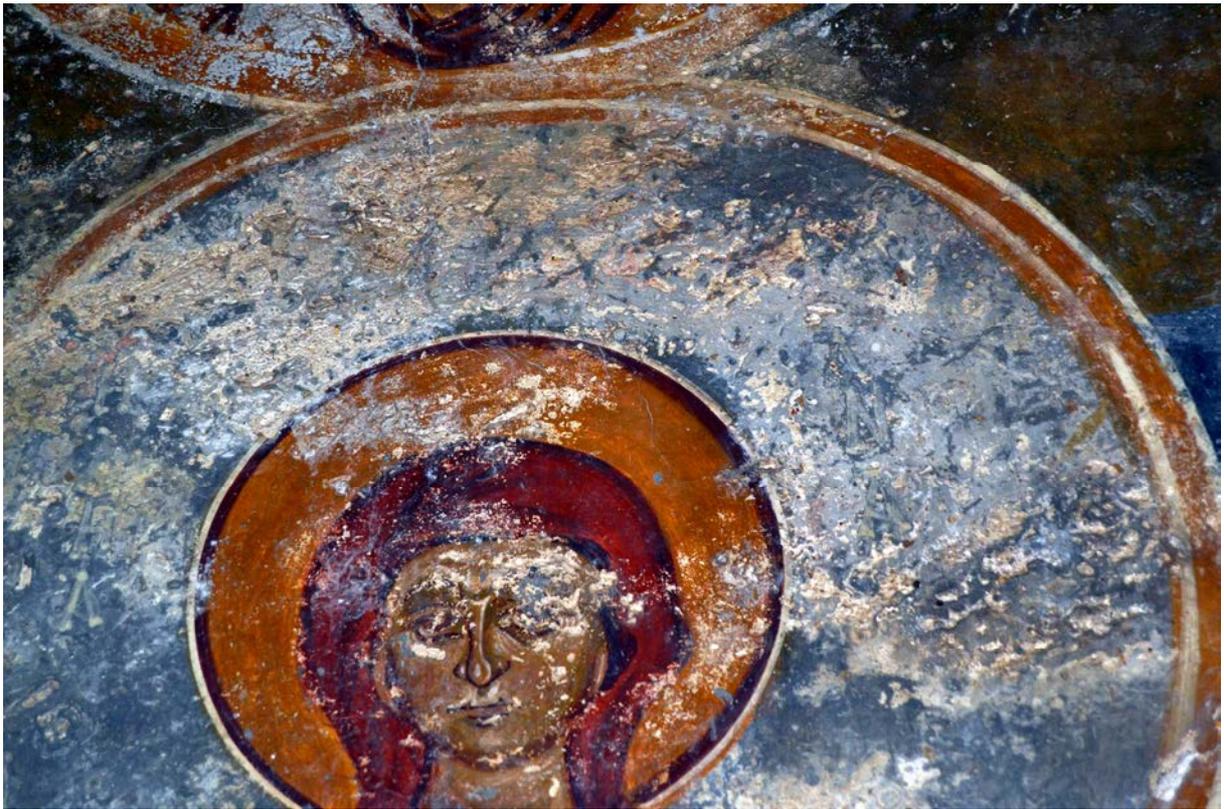


Abb. 74: Mouri, Hagios Nikolaos, Hagia Ana



Abb. 75: Mouri, Hagios Nikolaos, Hagios Joachim



Abb. 76: Mouri, Hagios Nikolaos, Hagios Damianos



Abb. 77: Mouri, Hagios Nikolaos, Daniil Stylitis



Abb. 78: Mouri, Hagios Nikolaos, Hagia Barbara.



Abb. 79: Mouri, Hagios Nikolaos, Hagia Barbara.



Abb. 80: Mouri, Hagios Nikolaos, Hagia Barbara, Inschriftdetail



Abb. 81: Mouri, Hagios Nikolaos, Wandmalereien



Abb. 82: Mouri, Hagios Nikolaos, Wandmalereien



Abb. 83: Mouri, Hagios Nikolaos, Wandmalereien



Abb. 84: Kritsa, Panagia Kera, Das Gebet der Heiligen Anna



Abb. 85: Mouri, Hagios Nikolaos, Hagios Stephanos



Abb. 86: Mouri, Hagios Nikolaos, Pantokrator, Detail



Abb. 87: Basiliki Servion (11/12 Jh.). Hagios Nikolaos

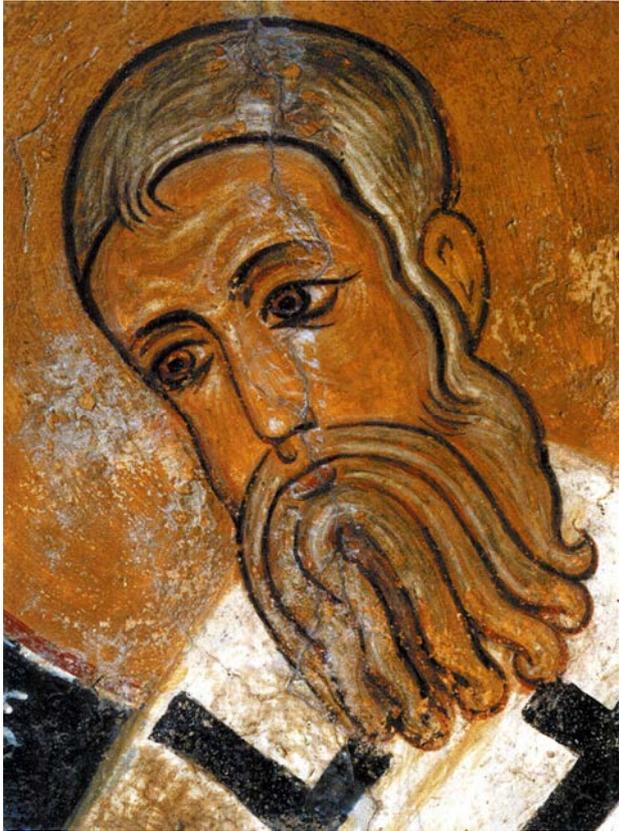


Abb. 88: Sklavopoula, Hagios Georgios (1290-91). Hagios Athanasios



Abb. 89: Sklavopoula, Hagios Georgios (1290-91). Panagia Platytera



Abb. 90: Sklavopoula, Hagios Georgios (1290-91). Hagios Georgios



Abb. 91: Sklavopoula, Hagios Georgios (1290-91). Hagios Chrysostomos und Athanasios



Abb. 92: Vathi, Hagios Georgios (1284). Märtyrer



Abb. 93: Vathi, Hagios Georgios (1284). Verkündigung, Gabriel



Abb. 94: Vathi, Hagios Georgios (1284). Hagios Stephanos



Abb. 95: Vathi, Hagios Georgios (1284). Hagios Mamas



Abb. 96: Vathi, Hagios Georgios (1284). Hagios Georgios



Abb. 97: Platanos, Hagios Ioannis o Xenos (13. Jh.). Hagios Ioannis o Xenos

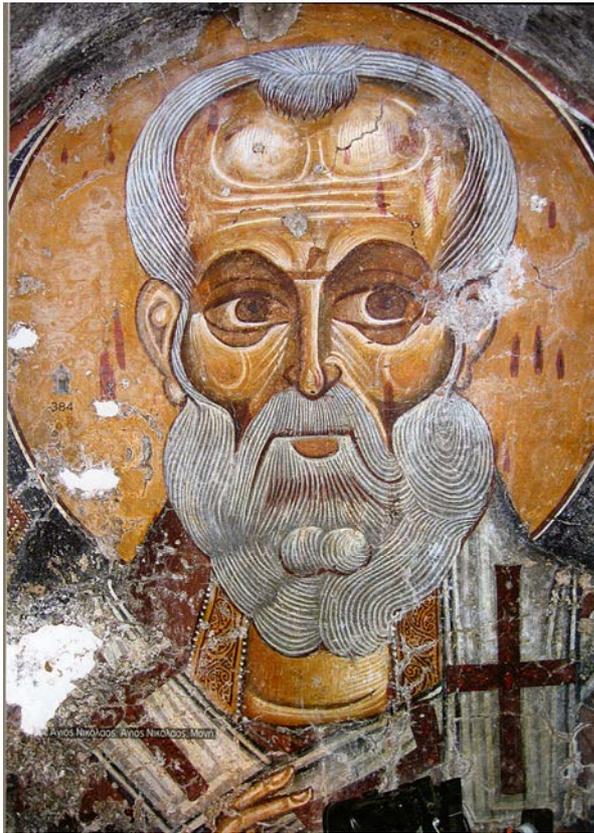


Abb. 98: Moni, Hagios Nikolaos, Hagios Nikolaos

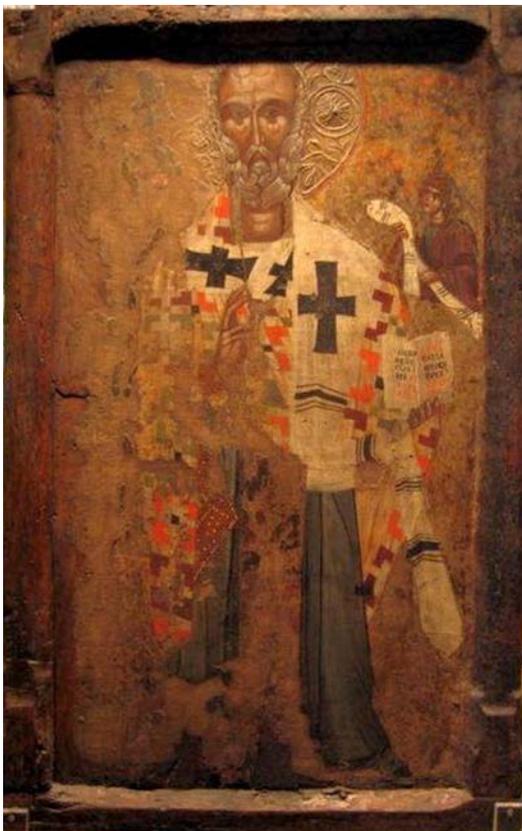


Abb. 99: Athen, Byzantinisches Museum, Ikone (15. Jh.). Hagios Nikolaos



Abb. 100: Palia Roumata, Panagia (1359-60). Hagios Nikolaos



Abb. 101: Palia Roumata, Panagia (1359-60). Hagios Sabbas



Abb. 102: Kappadokien, Egri Tas Kilisesi, Verkündigung am Brunnen



Abb. 103: Mystras, Kloster Pantanassa (15. Jh.). Verkündigung am Brunnen



Abb. 104: Kleinasien, Tagar, Trikonchos, um 1080. Verkündigung

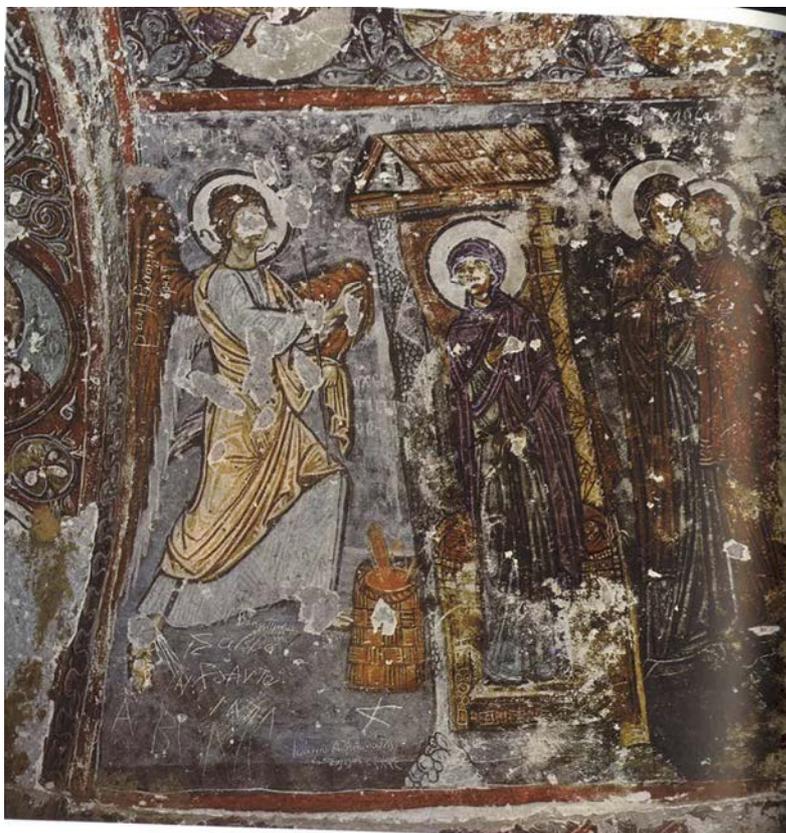


Abb. 105: Kappadokien, Tahtali Kilise, Soganli, Barbara Kirche, Verkündigung



Abb. 106: Kastoria, Agioi Anargyroi (12. Jh.). Verkündigung



Abb. 107: Kastoria, Agioi Anargyroi (12. Jh.). Hagios Georgios

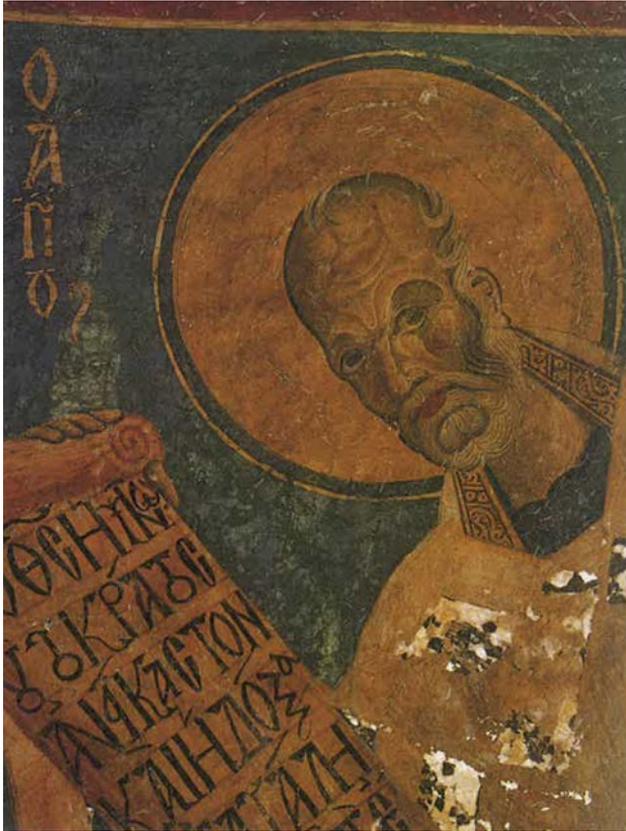


Abb. 108: Kastoria, Agioi Anargyroi (12. Jh.). Hagios Nikolaos



Abb. 109: Kastoria, Panagia Koumpelidiki (13. Jh.). Hagios Georgios

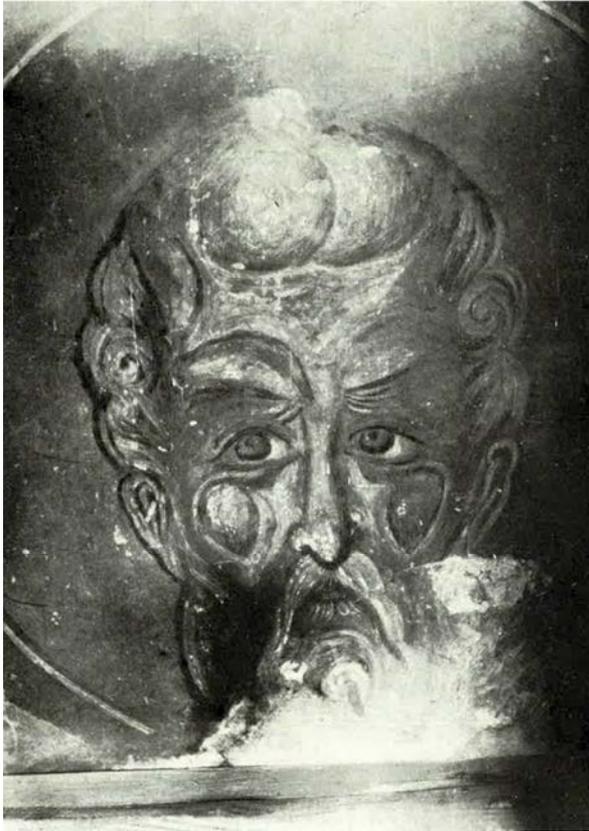


Abb. 110: Kastoria, Panagia Koumpelidiki, Ende 12. Jh., Hagios Nikolaos



Abb. 111: Kleinasien, Kiliclar Kusluk, Göreme Kapelle 33 (11. Jh.). Anempodistos



Abb. 112: Kleinasien, Kiliclar Kusluk, Göreme Kapelle 33 (11. Jh). Hagia Ana



Abb. 113: Kleinasien, Kiliclar Kusluk, Göreme Kapelle 33 (11. Jh). Hagia Kyriaki



Abb. 114: Kleinasien, Kiliçlar Kusuik, Göreme Kapelle 33 (11. Jh.). Ornamentdetail



Abb. 115: Kleinasien, Karalınk Kilise, Göreme Kapelle 23 (1200/10). Ornamentdetail

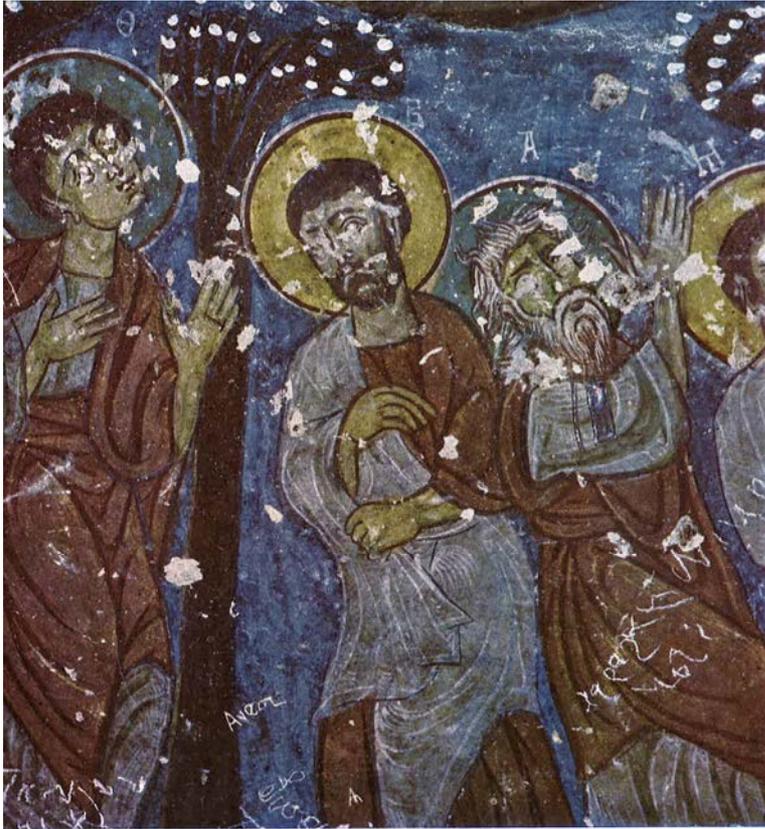


Abb. 116: Kleinasien, Kirk Dam Altı Kilise, Belisirama (1282-1304). Aposteln

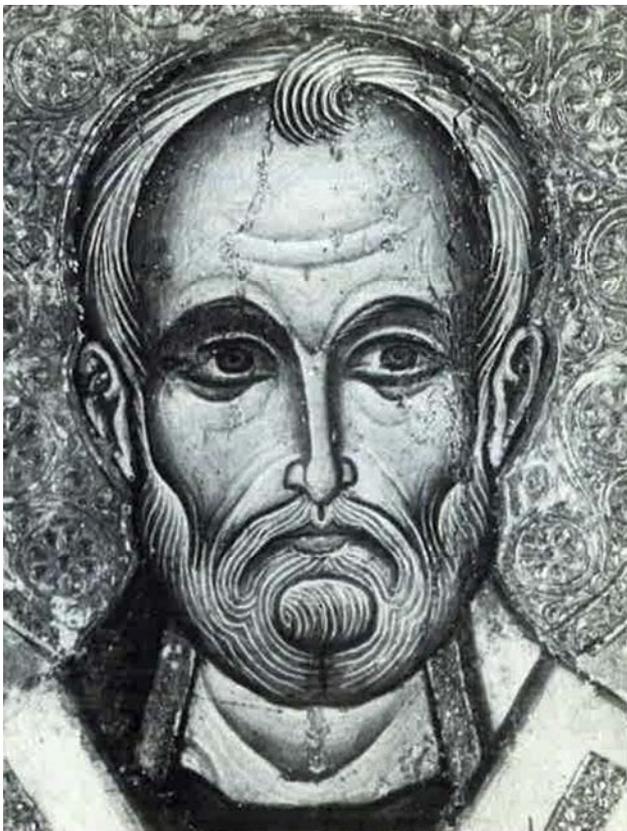


Abb. 117: Cyprus, Nicosia, Archbishop's Palace, Hagios Nikolaos tis Stegis



Abb. 118: Zypern, Lagoudera, Panagia Arakiotissa (1192). Hagios Onouphrios

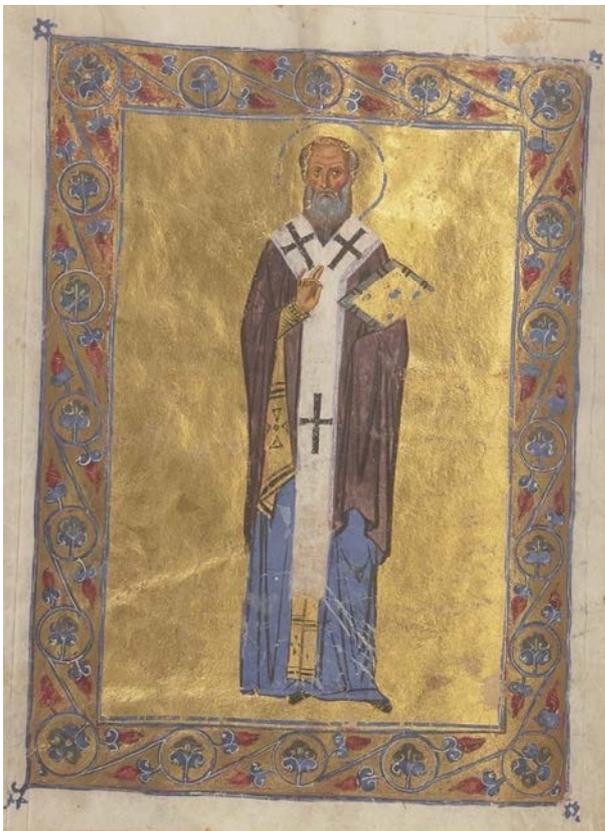


Abb. 119: Konstantinopel, Grec 550, Homilien des Gregor von Nazianz (12. Jh.). Folio 4v



Abb. 120: Koumares bei Argroupolis, Hagios Nikolaos (14 Jh.). Hagios Nikolaos

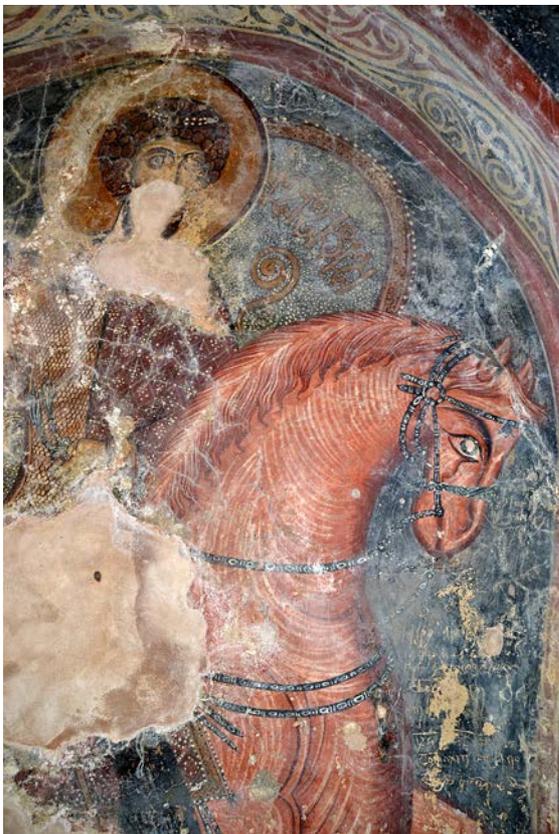


Abb. 121: Sklavopoula, Hagios Georgios (1290-91). Hagios Georgios



Abb. 122: Pedias, Hagios Basileios, Hagios Ioannis (1291). Hagia Kyriaki

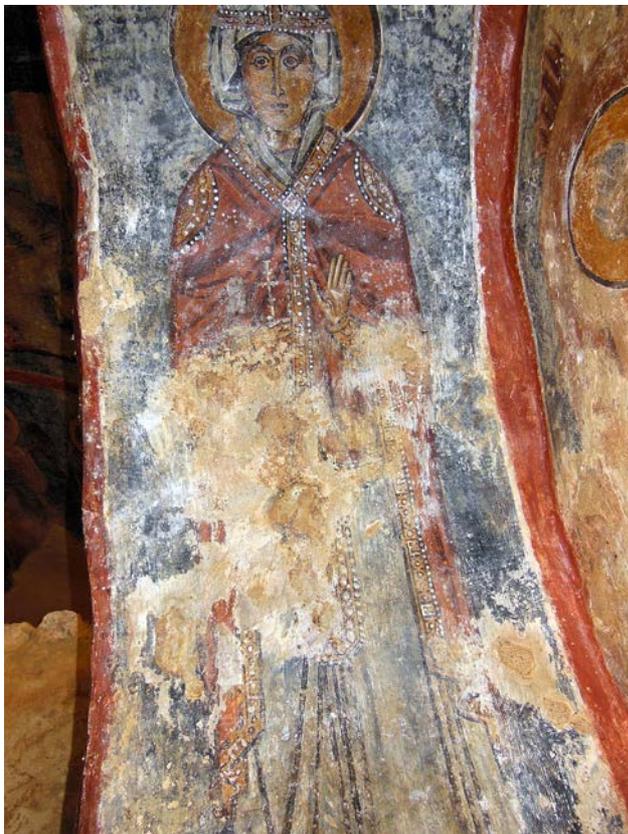
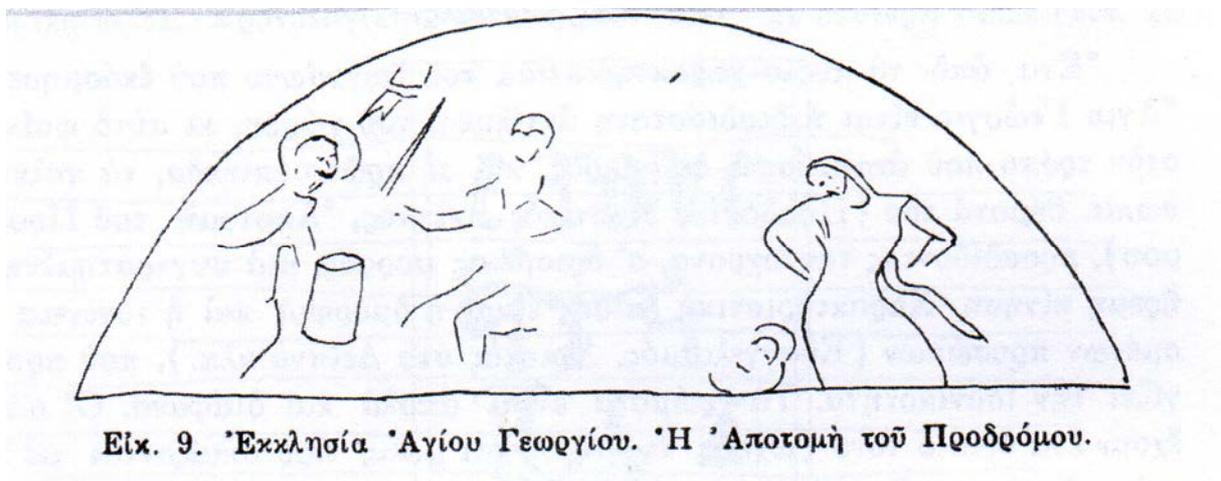


Abb. 123: Innere Mani, Kipoula, Agioi Anargyroi (1265). Hagia Kyriaki



Abb. 124: Kakodiki, Panagia Kirche (1331-2). Stifterin, Erzengel Michael und Hl. Barbara



Είχ. 9. Ἐκκλησία Ἁγίου Γεωργίου. Ἡ Ἀποτομή τοῦ Προδρόμου.

Abb. 125: Vathi, Hagios Georgios (1284). Enthauptung Johannes des Täufers



Abb. 126: Zypern, Lagoudera, Panagia Arakiotissa (1192). Himmelfahrt Christi



Abb. 127: Zypern, Lagoudera, Panagia Arakiotissa (1192). Verkündigung, Gabriel



Abb. 128: Zypern, Lagoudera, Panagia Arakiotissa (1192). Hagios Nikolaos



Abb. 129: Kastoria, Dragota, Hagios Nikolaos Kirche, Ikone (14. Jh.). Hagios Nikolaos



Abb. 130: Byzantinisches Museum Lesbos, Ikone (18 Jh.). Hagios Nikolaos



Abb. 131: Cefalù, Kathedrale, Apsismosaik (1148). Christus Pantokrator

13. Abstract

Die griechische Insel Kreta erfreut sich eines bedeutenden Bestandes an byzantinischen Kirchen, von denen die meisten mit Fresken ausgestattet sind. Auf Grund der hohen Anzahl einschlägiger Monumente ist bis dato nur ein relativ kleiner Prozentsatz kunsthistorisch- systematisch untersucht worden.

Das gilt auch für die kleine, bescheidene Kirche Hagios Nikolaos außerhalb von Mouri. Von ihrem architektonischen Typus her gilt sie als die kleinste Kreuztonnenkirche Kretas. Der Forscher ORLANDOS hat 1935 derartige Einraumkapellen in 3 Kategorien eingeteilt, wobei diese Kirche dem Typ A2 zuzuordnen ist. Sie besitzt keine Stifterinschrift, was zu divergierenden Meinungen in Bezug auf die Datierung ihrer Malereien geführt hat. Auf Grund von historischen und stilistischen Vergleichen und einer Betrachtungsweise im Gesamtkontext der byzantinischen Kunstentwicklung wird hier eine begründete Datierung in das letzte Drittel des 13. Jahrhunderts vorgeschlagen, also etwa in die Zeit um 1280. Dabei ist genau zu berücksichtigen, dass die stilistische Entwicklung in weiten Teilen der Insel durch die venezianische Besetzung hinter den großen Kunstzentren mit einer Zeitverzögerung von ungefähr 100 Jahren nachhinkt. Der hier immer noch vorherrschende spätkommenische Malstil wird oft mit dem Epitheton „provinziell“ oder „retardierend“ ausgestattet. Das gilt aber nicht für alle Fresken von Hagios Nikolaos, weil zumindest 2, wahrscheinlich sogar 3 verschiedene Maler daran gearbeitet haben. Die überwiegende Anzahl der bildlichen Darstellungen (28 von 38) stammt von einem Künstler, auf den diese Charakterisierung, bei aller zum Ausdruck gebrachter Glaubenstiefe, zweifellos zutrifft. Ebenso gilt das für 7 Porträtmedaillons eines (wahrscheinlich) zweiten Malers, die noch provinzieller und naiver, vielleicht sogar unbeholfener, im Ausdruck wirken. Aber von einer dritten Hand stammen 3 Darstellungen bzw. Szenen, die sich durch gesteigerten Ausdruck, Dynamik, Intensität der Farben und betonte Körperlichkeit auszeichnen. Hier sind durchaus schon erste Anklänge an den Paläologenstil zu erkennen.

Durch ikonografische Analysen konnten 6 Darstellungen gedeutet werden, die bisher als „nicht identifizierbar“ gegolten haben. Für 2 weitere Szenen wurden begründete Vorschläge gewagt. Und erstmals wurde durch eine sorgfältige Ornamentanalyse der visuelle Dialog und die Interaktion zwischen geometrischen und vegetabilen Rankenmotiven herausgearbeitet und beschrieben.