

Teil I

Objektanalyse: Adam-und-Eva-Szenen
im Bildprogramm kretischer Kirchen

Die Panagia-Evangelismos-Kirche in Evangelismos (Mouchtari)

Die Εκκλησία του Ευαγγελισμού της Θεοτόκου liegt in der Präfektur Herakleion im Bezirk Pediada in dem ehemaligen Dorf Mouchtari bzw. Mouchtari⁴⁷, einem sehr kleinen, nur 365 Bewohner⁴⁸ zählenden Ort, der heute Evangelismos in Anlehnung an das Patrozinium der Kirche heißt.

Forschungsstand, Architektur, Datierung

Die Forschungsliteratur zu dieser Kirche ist nicht sehr umfangreich. Gerola bespricht die »Chiesa di S. Maria in Mukhtàri« beiläufig im zweiten Band seines großen Lebenswerkes über die Kirchen Kretas (1908) unter dem Stichwort Architektur und Skulptur und führt einen kleinen Grundriss auf⁴⁹. Mit der Architekturform der Kirche beschäftigt sich Gallas ausführlich in seiner Dissertation über die Mittel- und Spätbyzantinische Sakralarchitektur (1983)⁵⁰. Kurze Erwähnungen zu Architektur und Fresken finden sich im Reiseführer »Byzantinisches Kreta« von Gallas/Wessel/Borboudakis (1983)⁵¹ und im RbK-Artikel über Kreta von Bissinger (1990)⁵². In seinem Kreta-Buch macht Bissinger weitere stilistische Anmerkungen über die Fresken der Kirche, wobei er diese fälschlicherweise nicht als Evangelismos-Kirche, sondern als Hagia Paraskevi-Kirche bezeichnet (1995)⁵³. In seiner Monographie über das Bildprogramm in kreuzförmig überdachten Kirchen beschäftigt sich Phousterēs auf drei Seiten auch mit den ikonographischen Einzelheiten der Ausmalung der Evangelismos-Kirche (2006)⁵⁴. Mantas bespricht in seinem Buch zur Ikonographie der Gleichnisse 2010 die beiden im Kirchenraum dargestellten Parabeln⁵⁵. Die neueste Publikation von 2013, ein Aufsatz von Semoglou über den Freskenzyklus und die mögliche Übernahme westlicher Motive, stützt sich in grundsätzlichen Fragen weitgehend auf die Ausführungen von Phousterēs⁵⁶.

Auf einem erhöhten Steinplateau erhebt sich wuchtig auf dem zentralen Dorfplatz des kleinen Ortes die der Verkündigung an Maria geweihte Kirche (Taf. 1, 1). Bautypologisch handelt es sich um eine einschiffige Dachtransept-Kirche ohne Kuppel⁵⁷. Bereits 1894 beschreibt Lampakēs diese Kirchenform als *σταυρεπίστεγος ναός*, als »Dachkreuzkirche«,

in der sich das Quer- und Längstonnengewölbe kreuzförmig überschneiden, wobei das Querhaus das Langhaus in der Dachhöhe überragt⁵⁸. Orlandos führt die Bauform der Evangelismos-Kirche in seinem Systematisierungsversuch unter dem Typus B2⁵⁹. Gallas erweitert die Kriterien für diese Architekturform und führt den Begriff »Kreuztonnenkirche«⁶⁰ ein. Er geht dezidiert auf die 15 erhaltenen kretischen Beispiele ein, von denen mehr als die Hälfte in der Präfektur Herakleion verortet sind⁶¹. Die Evangelismos-Kirche gehört nach seiner Kategorisierung zum Typus C 3/3 mit einem kreuzförmigen Grundriss, hochgezogener Quertonne und je einer niedrigen Nische im Inneren der beiden Langhauswände des Westjoches⁶². Das durchgehende Querhaus ist breiter als das Langhaus und ragt mit einer Höhe von 6,36 m weit über das niedrigere Langhaus mit 4,91 m hinaus (Taf. 1, 2)⁶³. Die Längsausrichtung bleibt durch die Abmessungen der Kreuzarme bestehen. Der östliche (2,52 m) und der westliche Kreuzarm (2,95 m) übertreffen in der Länge die beiden Seitenarme (je 1,82 m). Die Kirche ist mit einem Raumbezug von Breite und Höhe im Verhältnis 1:2,7 stark vertikal ausgerichtet⁶⁴. Die spitzbogige Quertonne des Gewölbes wird von zwei breiten Gurtbögen auf Konsolen gestützt.

Der Bautypus der Dachtransept-Kirche entsteht bereits im 13. Jahrhundert auf dem griechischen Festland und erscheint Anfang des 14. Jahrhunderts auch auf Kreta. Ein westlicher Einfluss, etwa durch die Architektur süditalienischer Querschiffbasiliken, bei der Entstehung der byzantinischen Kreuztonnenkirche im Zuge des kulturellen Austausches zwischen Ost und West ist sicher ein Aspekt, der berücksichtigt werden muss⁶⁵. Zahlreiche Dachtransept-Kirchen auf der Peloponnes, errichtet in der Nähe fränkischer Festungen, legen diesen Gedanken nahe⁶⁶. Unterschiede in der Lage des Transepts, der verschiedenartigen Dachkonstruktion und insbesondere in der vertikalen Ausrichtung der Kreuztonnenkirche durch das erhöhte Querhaus weisen die Umsetzung jedoch als genuin byzantinischen Bautypus aus. Auf Kreta hat sich diese auf Zentral- und Westkreta beschränkte Bauform nicht durchgesetzt. Die Anzahl dieses Kirchentyps ist mit 15 Bauten von über 1000 noch erhaltenen Kirchen relativ gering.

47 Gallas/Wessel/Borboudakis, Kreta 397. Die Namen Mouchtari und Mouchtario erscheinen zum ersten Mal auf einem 1281 geschlossenen Vertrag über den Einkauf und Verkauf von Getreide. Zudem gab es ein Adelsgeschlecht der Mouchtari, das 1380 in einer Urkunde erwähnt wird. Zurückzuführen ist der Name möglicherweise auf den türkischen Begriff Muhtar, was den Posten eines Ortsvorstehers eines Dorfes beschreibt, oder auf Moatar, was Garten bedeutet; eine weitere Herleitung findet sich bei Detorakis, Geschichte 114, der griechische Begriff Mourtarioi (Rebellen) würde auf eine byzantinische Namensgebung des Dorfes verweisen; zur Geschichte des Namens Spanakēs, Krētē 552-553.

48 Stand 2019: www.interkriti.org/crete/pg/?pg=1506312 (27.07.2019).

49 Gerola, Monumenti Veneti II 207-208 Abb. 174.

50 Gallas, Sakralarchitektur 173-174.

51 Gallas/Wessel/Borboudakis, Kreta 397-399.

52 Bissinger, Kreta 955; 1130-1131.

53 Bissinger, Wandmalereien 186 Nr. 156 Abb. 152.

54 Phousterēs, Eikonographika 173-175 Nr. 48.

55 Mantas, Gleichnisse.

56 Semoglou, Evangelismos.

Außen wird die östliche Seite des Langhauses mit der halbrunden Apsis durch eine massive vorspringende Mauerstütze in der unteren Zone verstärkt. Die Eingangstür im Westen ist von einem halbrunden steingefassten Tympanon überfangen. Belichtet wird die Kirche durch zwei kleine spitzbogige Fenster an der Nord- und Südwand des Transepts, einem eckigen Apsisfenster und einem kreisrunden Okulus über dem Eingang. Auf der Westwand ist ein kleiner Glockenturm aufgesetzt. Äußerer Baudekor ist nicht erkennbar, da das Mauerwerk heute mit einer dicken, strahlendweißen Putzschicht überzogen ist. An der Westwand links neben der Eingangstür ist eine alte Grabplatte eingefügt.

Da keine Stifterinschrift vorhanden ist, ist die Datierung des Kirchenbaus nur anhand bautechnischer Merkmale einzugrenzen. Das Kriterium des Spitzbogengewölbes ordnet diese Kirche mit zwei weiteren Kreuztonnenkirchen⁶⁷ in die Spätphase dieses sonst rundtonnigen Bautyps, der durch datierte Kirchen im ersten Drittel des 14. Jahrhunderts auf Kreta zu verzeichnen ist, in die zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts ein⁶⁸. Die Freskenausmalung wird aus stilistischen Gründen von Gallas/Wessel/Borboudakis nach der Mitte des 14. Jahrhunderts⁶⁹, von Bissinger um 1370 datiert⁷⁰.

Szenenanordnung

1981 wurden im westlichen Kreuzarm Fresken freigelegt, die sich über das Tonnengewölbe des Westjochs verteilen (Taf. 2; 3). An den Wänden oder im weiteren Gewölbe der Kirche ist bis heute keine weitere Malerei festgestellt worden. Allein die beiden spitzbogigen Nischen im Westjoch weisen Reste von Malerei auf. In der Nische der Südwand ist der Militärheilige Georgios als Drachentöter zu Pferd abgebildet, in der Nordnische sind nur Reste von drei Nimben weiterer Heiliger erhalten (Taf. 4, 1). Allein Phousterēs verzeichnet für den oberen Teil der heute leeren Westwand eine Abbildung mit den Chören der Gerechten⁷¹. Zudem vermutet er im östlichen Teil einen heute nicht mehr erhaltenen christologischen Zyklus⁷². Die Frage, ob es sich bei der Ausmalung um ein in sich geschlossenes Bildensemble handelt, das nur für diesen westlichen Teil der Kirche geplant war, oder ob ursprünglich weitere Szenen dazugehörten, die zusammen ein

umfangreiches Bildprogramm bildeten, kann nicht endgültig beantwortet werden.

Die in rotkonturierte Felder unterteilte Ausmalung gestaltet sich als stringent durchstrukturierte Komposition (Abb. 2)⁷³. Die ganze westliche Mitte des leicht spitzbogigen Tonnengewölbes nimmt scheidelübergreifend ein großes Adventus-Domini-Gemälde ein, dessen zentrale Christusfigur dem Betrachter beim Betreten der Kirche zugewandt ist (Taf. 4, 2). Das Bild ist im Gegensatz zu den anderen Szenen, die um 90 Grad gedreht anschließen, von West nach Ost ausgerichtet. Eingerahmt wird die große Adventus-Darstellung von zwei, jeweils zu den Seiten anschließenden Endzeitgleichnissen Jesu: im Süden ist die Parabel von den zehn klugen und törichten Jungfrauen, im Norden die königliche Hochzeit abgebildet. Die vertikale Leserichtung der zwei Szenen ergibt sich für den jeweils vor der Süd- bzw. Nordwand stehenden Betrachter. Die östliche Seite des Tonnengewölbes nehmen vier Adam-und-Eva-Szenen ein. Der Scheitel trennt diese vier Erzähleinheiten. Dort stoßen jeweils zwei vertikal übereinander angeordnete Bildfelder aufeinander, zwei sind zur nördlichen und zwei zur südlichen Seite hin ausgerichtet. Dem Adventus sind folgende zwei Szenen zugeordnet: im Süden die Erschaffung Adams, im Norden die Erschaffung Evas. Als Gegenüber zum Hochzeitsgleichnis schließt an Adams Erschaffung die Versuchung Evas und der Sündenfall des Protoplastenpaares an. Auf Evas Erschaffung folgen neben dem Jungfrauengleichnis das Urteil über Adam und Eva nach dem Sündenfall (Taf. 5). Den unteren Abschluss zu beiden Seiten des Freskenensembles bilden jeweils die ganze Breite der Ausmalung einnehmende Abbildungen mit Paradiesszenen. Im südlichen Teil ziehen durch Inschriften benannte Chöre der Heiligen ins Paradies ein. Ein Großteil dieser Malereien sind aufgrund von Zerstörungen weiß überbüncht. Im Norden ist das Bildfeld zweigeteilt, links unter der Versuchungsszene stehen weitere Chöre der Gerechten, rechts unter der königlichen Hochzeit sitzen die Gottesmutter und die drei Patriarchen Abraham, Isaak und Jakob mit den erlösten Seelen auf dem Schoß im Paradiesgarten. Die beschädigten Stellen sind auch hier mit weißer Farbe übermalt. Die beiden ausgemalten Bogennischen schließen die Wandmalerei im unteren Register ab.

57 Zur Architekturform der Kreuztonnen-Kirchen auf Kreta und seiner Forschungsgeschichte Gallas, *Sakralarchitektur* 148-152. – Bissinger, *Kreta* 949-951; allgemein zum Entwicklungskonzept der Dachtransept-Kirchen Küpper, *Dachtranseptkirche*. – Dörös, *Stauprepiestegos*, mit weiterführender Literatur. – Gkratziou, *Krētē* 93-125.

58 Lampakēs, *Mouseion* 12.

59 Orlandos, *Stauprepiestegos* 41-52.

60 Gallas, *Sakralarchitektur* 148-182.

61 Gerade die aufwendigeren Kirchenbauten des C-Typus sind in Zentralkreta (7) lokalisiert, die einfachere Form dagegen in der Präfektur Chania (5); dazu Gallas, *Sakralarchitektur* Tabelle 182. – Bissinger, *Kreta* 950.

62 Gallas, *Sakralarchitektur* 149; 173 und Grundriss 174.

63 Gallas, *Sakralarchitektur* 173.

64 Gallas, *Sakralarchitektur* 173. – Bissinger, *Kreta* 955 Abb. 22.

65 Dazu Küpper, *Dachtranseptkirche* 63.

66 Etwa in Geraki, die Hagia Paraskevi-Kirche (13. Jh.) oder die Erzengel-Kirche (13. Jh.); dazu Dimitrokallēs/Mutsopoulos, *Geraki*. – Dimitrokallēs, *Geraki*.

67 Die Hagios Nikolaos-Kirche in Malles (Präfektur Lassithi, Bezirk Hierapetra) und die Metamorphosis-Kirche in Stamni (Präfektur Herakleion, Bezirk Pediada); dazu Gallas, *Sakralarchitektur* 178-180. – Bissinger, *Kreta* 951.

68 Bissinger, *Kreta* 951.

69 Gallas/Wessel/Borboudakis, *Kreta* 399.

70 Bissinger, *Kreta* 1130.

71 Phousterēs, *Eikonographika* Nr. 48 Plan 74-75.

72 Phousterēs, *Eikonographika* 174.

73 Zum Bildprogramm Gallas/Wessel/Borboudakis, *Kreta* 398-399. – Phousterēs, *Eikonographika* 173-175 Nr. 48 Plan 74.75. – Semoglou, *Evangelismos* 500 als Übernahme von Phousterēs.

Adam-und-Eva-Szenen

Die Ausmalung zeigt vier Adam-und-Eva-Szenen, die fest in das übrige Bildprogramm integriert und daraufhin konzipiert sind. So ergibt sich durch den arrangierten Richtungswechsel keine narrativ-lineare Leserichtung, sondern eine asynchrone, syntagmatische Zuordnung zu den angrenzenden Szenen. Die einzelnen Darstellungseinheiten sind durch rotbraune Rahmenlinien getrennt.

Erschaffung Adams

Die chronologisch erste der vier Adam-und-Eva-Szenen nach der Genesiserzählung (Gen 2,4-9) ist die Erschaffung Adams, die horizontal am südöstlichen Scheitel des Gewölbes ansetzt und an die nördliche Hälfte der großen Adventus-Darstellung anschließt (Taf. 6, 1-2). Im linken oberen Teil erscheint Christus in einer weißen Mandorla, die von acht in imperialer Loros-Tracht bekleideten Engeln getragen wird⁷⁴. Der linke ist halb verdeckt durch die Gloriole und stützt diese mit seiner rechten Hand. Von den weiteren Engeln, die sich um die Mandorla verteilen, sind lediglich die Köpfe bzw. die unterschiedlich farbigen Nimben zu sehen. Allein der rechts von Christus stehende Engel ist in hieratisch-frontaler Pose abgebildet, gekleidet mit einem rotbraunen perlen- und juwelenbesetzten simplifizierten Loros, perlenbestickten Strümpfen, einem grünen um den Hals geknoteten Umhang und mit einem ausgebreiteten Flügelpaar am Rücken. Den Blick auf Christus gerichtet, hält auch er mit seiner rechten Hand die Mandorla fest. Durch seine zentralsymmetrische Stellung dominiert er das Bildfeld und vermittelt durch diese Platzierung eine Relevanz für die Schöpfungshandlung. Zugleich bildet er einen Verbindungspunkt zwischen Christus und Adam. Christus mit Kreuznimbus schwebt sitzend in der weißen, zu den Enden ins helle Grau übergehenden spitzovalen Gloriole. Zu seinen Füßen wölbt sich ein kleiner stilisierter weißer Bogen. Christus, bärtig und mit in Wellen gelegter langer Haartracht, ist mit einer purpurnen Tunika und einem in vielen Falten drapierten purpur-hellblauen Pallium bekleidet, die nackten Füße stecken in Riemensandalen. Der in Sitzhaltung gezeichnete Unterkörper ist frontal ausgerichtet, während der Oberkörper und das Gesicht leicht im Dreiviertelprofil nach rechts gedreht sind. Beide Arme hat er mit geöffneten Händen zu seiner linken Seite erhoben. Zwei Finger, ein gezackter Zipfel seines Gewandes und der Zeh des linken Fußes dringen über die Grenze der Mandorla hinaus. Neben seinem Kopf ist die Ligatur IC erkennbar. Die Erschaffung Adams findet vor dem mit einer Mauer umzäunten Paradiesgarten statt. Im rechten oberen Bildteil ist das verschlossene Paradies dargestellt.

Eine zartgraue, monochrome zinnenbewehrte Mauer mit einem eingelassenen Tor begrenzt den dahinterliegenden Paradiesgarten, in dem in der Mitte zwei Bäume mit Früchten wachsen. Der eine trägt birnenförmige, der andere runde Früchte. An den Seiten befindet sich jeweils ein sonderbarer palmenähnlicher Baum mit lanzettenförmiger Krone. Er hat rotbraune sichelförmige lange Blätter, innen ist er durch ein strahlenförmiges Lichterbündel aufgehellt. Das geschlossene Tor, in das eine edelsteinbesetzte Tür eingelassen ist, wird von einem großen sechsflügeligen, rotbraunen Engelwesen, einem Hexapterygon bewacht. Dieses Geschöpf hat zwei Seitenflügel und oben und unten jeweils zwei gekreuzte Flügel. Bis auf das nur noch undeutlich erkennbare Gesicht in der Mitte hat es keine weiteren anthropomorphen Züge. Nach Gen 3,24 wird der Wächter der Paradiestür als Cherub⁷⁵ bezeichnet. Darunter befindet sich der Kopf des liegenden nackten Adam. Er ist mit den Füßen, die leicht die Mandorla berühren, in Richtung Christus gelagert. Seine Beine sind eng geschlossen, der rechte Unterarm ist leicht in Richtung der Schöpfergruppe erhoben, die linke Hand liegt auf der Scham. Er hat den Kopf aufgerichtet. Aufgrund des schlechten Erhaltungszustands sind die Gesichtszüge Adams, wie etwa die Stellung der Augenlider, in der Binnenzeichnung schwer zu identifizieren. Die Körperhaltung mit erhobenem Kopf und Arm, die eine Kontaktaufnahme zur Schöpfergruppe ausdrückt, weist mit großer Sicherheit auf geöffnete Augen hin. Auch die Haartracht Adams ist nur verschwommen wahrnehmbar, die Konturen lassen eine gewellte Langhaarfrisur erahnen. Der Kopf Adams ist mit einer dreizipfeligen, mit Perlen und Edelsteinen besetzten Krone geziert. Bis auf diese Bekrönung ist er völlig nackt. Bauchnabel und leichte Muskelansatzungen an Brust und Bauch sind erkennbar, primäre Geschlechtsmerkmale dagegen nicht, zumal die Hand seines eng am Körper anliegenden linken Armes im Bereich der Scham platziert ist und die ausgestreckten Beine eng geschlossen sind. Adam scheint in der Waagerechten über einem bewachsenen Untergrund zu schweben. Die untere Bildhälfte wird von einer üppigen Vegetation von verschiedenartigen Büschen und Miniaturbäumen, die teilweise kleine Früchte tragen, ausgefüllt. Auffällig ist die räumliche Distanz zwischen dem Schöpfergott Christus in der Mandorla und dem halb aufgerichtet liegenden Adam. Es findet keine Berührung statt, jedoch ist eine gegenseitige Kontaktaufnahme erkennbar. Christus blickt auf Adam und seine beiden ausgestreckten Hände weisen auf ihn. Adam hat den Kopf erhoben und seine rechte Hand ist ausgestreckt, als erwarte er, von Christus gänzlich aufgerichtet zu werden. Auffällig ist der Effekt des Schwebens und der Schwerelosigkeit, der der ganzen Szene eine überirdische, transzendente Atmosphäre verleiht. Die Überschrift im oberen Teil des Bildes Η ΠΛΑΧΗC

74 Zur Ikonographie der Engel Pallas, Himmelsmächte, speziell zur Tracht 26-32. – Schmidt/Schmidt, Symbolik 127-192.

75 Eine exakte Trennung zwischen der Bezeichnung der Seraphim und Cherubim ist nicht möglich. Oft fließen Elemente aus beiden Engeltypen zusammen. Nach

Jes 6,2 hat der Seraph sechs Flügel sowie ein Gesicht und wird als der »Brennende« meist rotbraun dargestellt, während der Cherub ursprünglich ein Tetramorph mit vielen Augen ist (Ez 1,5-14). Zur Ikonographie dieser Engelwesen Pallas, Himmelsmächte 56-97. – Schmidt/Schmidt, Symbolik 160-170.

Τὸ ἈΔΑΜ definiert die Darstellung eindeutig als Erschaffung Adams⁷⁶.

Erschaffung Evas

Nördlich der Adventus-Darstellung, direkt oben im Scheitel der Spitztonne an die Erschaffung Adams anschließend, folgt in südlicher Leserichtung um 180 Grad gedreht die Erschaffung Evas (Gen 2,15-22), sodass die beiden oberen Bildhälften im Gewölbescheitel aneinanderstoßen (Taf. 7, 1-2). Die ganze Szene ist spiegelverkehrt zu Adams Schöpfungsbild angelegt. Christus befindet sich im rechten Bildfeld, nicht in einer Mandorla, sondern auf einem Thron sitzend. Die ihn umgebende Mandorla ist fast vollständig von den Engeln verdeckt. Die achtköpfige Engelschar umringt Christus und neigt ehrfurchtsvoll die Häupter zu ihm herab. Teilweise sind nur die Köpfe oder Nimben zu sehen, allein der rechts neben dem Thron stehende Engel, der im Gegensatz zur Erschaffung Adams einen gekreuzten mit Perlen und Edelsteinen bestickten Loros trägt, ist abermals in aufrecht stehender, repräsentativer Haltung dargestellt. Auffällig ist auch hier das große Flügelpaar. Allerdings ist seine dominante Stellung im Bild gegenüber der ersten Szene relativiert. Er hat den Kopf im Dreiviertelprofil zu Christus gesenkt, weist mit seiner rechten Hand auf ihn und reiht sich so in den Deesis- und Verehrungsgestus der übrigen Engel ein. Auch hier ist erneut eine bildmittige Platzierung gewählt, die zugleich die Kontaktstelle zwischen Schöpfer und Geschöpf herstellt. Der bildparallel dargestellte, fein ausgearbeitete, hölzerne, truhentartige Sitz Christi mit Rückenlehne ist mit Perlen und gedrehten Dekorelementen verziert und hat oben ein längliches, an den Enden abgerundetes Kissen aufliegen. Christi Füße stehen auf einer Art Suppedaneum, das über die ganze Breite des rechteckigen Thrones reicht. Sein Gewand ist dasselbe wie bei der Erschaffung Adams. Der Oberkörper ist zur linken Bildhälfte gedreht und in Bewegung leicht nach vorne gebeugt, die rechte Hand in weisendem Gestus erhoben, die linke mit offener Handfläche nach unten gestreckt. Diesmal im linken Bildteil befindet sich die geschlossene Paradiespforte mit dem sechsflügeligen Engelswesen als Bewacher. Dahinter zieht sich die mit Zinnen gekrönte Paradiesmauer und begrenzt den Paradiesgarten. In diesem über die ganze obere Bildfläche sich erstreckenden Garten wachsen vier reich mit Früchten behangene Laubbäume. Auf einer Zinne sitzt ein Paradiesvogel, eventuell ein Pfau, ein zweiter Vogel könnte darüber im Baum versteckt sein. Auch die Erschaffung Evas findet außerhalb des Paradiesgartens statt. Adams bekrönter, leicht erhobener Kopf ist wiederum unterhalb des Paradiestores platziert, sein nackter Körper liegt waagrecht,

seine eng geschlossenen Beine sind in Richtung des Thrones Christi ausgestreckt, die Arme liegen eng am Körper an. Aus seiner linken Hüftseite erhebt sich der Oberkörper Evas. Er ist im Dreiviertelprofil zu Adam hingedreht und dadurch von Christus abgewandt. Auch sie ist nackt und trägt eine reich verzierte, gezackte Krone. Ihr Kopf ist zu Adam hinuntergeneigt, der rechte Arm liegt am Körper an, der linke ist nach hinten ausgestreckt und weist in Richtung des Thrones Christi. Diese Armbewegung ist der einzige Kontakt Evas zum Schöpfergott, während dieser, sich nach vorne neigend, auf die Entstehung Evas aus Adams Seite hinunterblickt. Auch hier sind die Gesichter der Protoplasten nur schemenhaft in Konturlinien erhalten, sodass man über die Gesichtsausdrücke nur mutmaßen kann. Ebenso sind primäre oder sekundäre Geschlechtsmerkmale der Körper aufgrund der Beschädigungen der Binnenzeichnung nicht mehr erkennbar. Durch die Hinwendung der Köpfe zueinander ist ein Blickkontakt zwischen Adam und Eva anzunehmen. Als Untergrund dient ebenfalls ein Teppich von Pflanzen. Hier sind diese hingegen stärker stilisiert, sie haben teilweise das Aussehen von Kronen, aus denen Triebe und Blüten entwachsen, eventuell eine Anspielung auf die Kronen der beiden Ureltern. Die Beischrift zu dieser Szene lautet: Η ΠΛΑΧΗ ΤΗΣ ΕΨΒΑΚ ΕΚ (Τ)ΗΣ (ΠΛΕΥΡ)ΑΚ (ΑΔΑΜ) (die Erschaffung Evas aus der Seite oder Rippe Adams)⁷⁷.

Versuchung und Sündenfall

Die chronologisch nächste Szene der Versuchung Evas und des Sündenfalls der Protoplasten (Gen 3,1-6) folgt unterhalb der Erschaffung Evas im Norden (Taf. 8, 1-2). Die Handlung spielt nun innerhalb des Paradiesgartens, der in der unteren Bildhälfte von der bezinnten Mauer über die ganze Breite begrenzt wird. Es wachsen identische Bäume, wie sie bei der Erschaffung Adams im Hintergrund zu sehen waren. Drei Bäume mit sprießenden Blättern und reichlichen Früchten alternieren mit üppigen Büschen und blühenden Blumenenssembles. Der Garten ist mit einem Teppich von Bäumen und Pflanzen übersät. Im unteren Teil sind an das vorherige Ambiente anknüpfend stilisierte Pflanzenkronen zu erkennen. Der große Baum in der Mitte des Gartens, der durch sein andersartiges Aussehen heraussticht, beherrscht die Bildmitte. Bereits bei der Erschaffung Adams erscheint dieser Phantasiebaum im Paradiesgarten, dort allerdings in kleinerem Format als Hintergrundgestaltung. Spiralförmig ordnen sich lange sichelförmige rotbraune Blätter um die Baumkrone. In der Mitte werden sie von weißen rotierenden Strahlenbündeln überlagert. Dazwischen tanzen weiße Lichtpunkte, sodass das Ganze wie ein sich drehendes gleißendes Feuerwerk aus-

76 Phousterēs, Eikonographika 174 Nr. 48 Plan 74-75 beschriftet die Szene irrtümlicherweise als »Erschaffung Evas (Δημιουργία Εύας)«, Semoglou, Evangelismos 500. 503 Abb. 5 in Anlehnung an Phousterēs ebenfalls als »Erschaffung Evas (la création d'Eve)«.

77 Phousterēs, Eikonographika 174 Nr. 48 Plan 74-75 beschriftet die Szene irrtümlicherweise als »Erschaffung Adams (Δημιουργία Αδάμ)«, Semoglou, Evangelismos 500. 503 Abb. 4 in Anlehnung an Phousterēs ebenfalls als »Erschaffung Adams (la création d'Adam)«.

sieht. Diese Dynamisierung des Paradiesbaumes könnte eine kosmische Reaktion auf den Handlungsinhalt der Szene, den Sündenfall, darstellen. Neben diesem wunderlichen Baumgebilde erscheinen die drei Protagonisten. Links im Bild steht ein hölzerner Truhenthron ohne Lehne mit gedrechselten Zierelementen und Perlenbesatz an den Kanten, der große Ähnlichkeit mit dem Sitz Christi in der Evaerschaffung aufweist. Darauf thront frontal der nackte, gekrönte Adam. Sein rechtes Bein ist angewinkelt vor seiner Scham auf den Thron sitz gelegt, das linke hängt herunter. Seine rechte Hand liegt auf dem Oberschenkel, der linke Arm ist abgewinkelt und die geöffnete Hand zu dem Phantasiebaum, der zwischen ihm und Eva wächst, weisend ausgestreckt. Eva steht in Dreiviertelansicht rechts des Baumes vor einem Truhenthron, der in seiner ornamentalen Ausstattung dem Adams entspricht, dabei jedoch etwas kleiner ausfällt. Sie ist wie Adam nackt und trägt auch eine dreizipfelige, reich dekorierte Krone. Ihre Füße werden von der im Bildvordergrund entlanglaufenden Paradiesmauer verdeckt. Sie greift mit der linken Hand pflückend in den Phantasiebaum und hält in der rechten bereits eine kleine, runde feigenartige Frucht. Die Übergabe der Frucht an Adam wird nicht explizit gezeigt. Die sich zueinander neigende Gestik beider Hände verweist vorausschauend auf eine baldige Überreichung und Annahme derselben. Ein expliziter Essvorgang wird nicht verbildlicht. Adams Blick ist auf diese Szenerie gerichtet, während Eva ihren Kopf zurückwendet und ein wenig nach unten neigt. Ihre Augen blicken auf das neben ihr erscheinende menschengroße, aufrecht stehende braunrote Fabelwesen. Die drachenähnliche Chimäre hat einen im Verhältnis zum Körper kleinen Kopf mit spitzen Zähnen, einen langen gebogenen Schlangenhals, einen Körper wie ein Strauß, zwei große geöffnete Flügel und einen unten eingerollten Schwanz. Der Kopf zeigt oben zwei kleine Hörner und ein Ziegenbärtchen am Unterkiefer. Es steht auf zwei langen kräftigen Beinen mit großen, furchterregenden Klauen. Das Hybridtier hat sein Maul geöffnet und scheint Eva etwas in das herabgeneigte Ohr zu flüstern. Die Überschrift für diese Szene (Τὸ Π(ΑΡΑΒΑC)ΗC ΤΗC ΕΥΑC) verweist auf die Übertretung (des Gebots) durch Eva⁷⁸.

Anrufung, Gericht und Urteil

Die letzte Darstellung, die sich im Süden an die Erschaffung Adams anschließt, vereint mehrere Szenen aus dem Kapitel 3 der Genesis zu einer komplexen Abfolge (Taf. 9, 1-2). Die Handlung ist erneut außerhalb der Paradiesmauer, die sich im mittleren Bildteil entlangzieht, lokalisiert. Dahinter wachsen vier Bäume mit Früchten und einige Sträucher, der rotierende Strahlenbaum ist verschwunden. Die Szenerie spielt sich vor der Mauer und dem durch einen Sechsfügler verschlossenen

Paradiestor ab. Im linken Bildteil schwebt Christus wie bei der Erschaffung Adams sitzend in einer sternbesetzten weißgrauen Mandorla. Auch hier wird diese von Engeln getragen. Der linke Engel stützt den äußeren Rand mit seiner rechten Hand. Die Körper, im hinteren Teil lediglich die Köpfe bzw. Nimben der weiteren Engel, sind hinter der Gloriole gestaffelt. Teilweise befinden sie sich noch hinter der Paradiesmauer. Dieses Motiv der Mauerüberschreitung könnte auf den gerade erfolgten Vertreibungsvorgang aus dem Paradies hinweisen. Die Gesamtzahl der Engel beträgt abermals acht, wobei der hinterste Engel durch ein großes sechsfügeliges Engelwesen, wie es auch als Wächter vor dem Paradiestor steht, ersetzt wird. Der rechte Engel ist teilweise durch die Mandorla verdeckt und neigt seinen Kopf zu Christus. Auffällig ist im Gegensatz zu den vorigen Abbildungen der ernste, bedrückte Ausdruck der Engel, der durch die leicht herabgezogenen Mundwinkel hervorgerufen wird. Christus in der üblichen purpur-hellblauen Gewandung, deren linker Zipfel über die Mandorla hinausfliegt, hat den Oberkörper in einer Dreivierteldrehung nach rechts gewendet. Sein linker Fuß ragt über den Rand der Gloriole hinaus. Die rechte Hand ist erhoben, die linke ist heruntergestreckt. Direkt neben der Mandorla hocken Adam und Eva von Christus abgewandt auf einer Art Mauervorsprung der Paradiesmauer. Sie sind beide nackt, bei Eva ist ein herabhängender Busen erkennbar. Mit eng aneinander gepressten Oberschenkeln halten sie sich mit einer Hand zwei kleine Blätter vor die Scham. Das jeweils linke Bein ist ausgestreckt, der rechte Unterschenkel angewinkelt. Beide sitzen eng zusammengerückt, nur durch den schmalen perlenbesetzten Strumpf des Engels zwischen den Oberkörpern getrennt. Adam hat seine linke Hand auf Evas Schenkel gelegt. Ihre Gesichter sind aufwärts zurückgewendet, sie blicken sich besorgt zu Christus in der Mandorla um. Adam ist bärtig und mit langem geflochtenem Haar dargestellt, während das Gesicht Evas nur schemenhaft erhalten ist. Der Zipfel des wehenden Gewandes Christi berührt Adam am Rücken, während der rechte Engel auf Eva weist und mit seiner linken Hand leicht ihr Haar berührt. Die Kronen aus den vorherigen Szenen sind verschwunden. Direkt neben Eva befindet sich die geschlossene Paradiestür mit dem bewachenden Sechsfügler. Eine wundersame Szenerie bietet der schmale untere Teil des Bildfeldes, in den der untere Teil der Mandorla und die Beine Adams und Evas hineinragen. Die Figuren dort sind im Gegensatz zu den oberen Protagonisten im Miniaturformat dargestellt. Ganz links direkt neben der Mandorla und zu Füßen des linken Engels wird Eva als nackte Frau in Gebärhaltung abgebildet (Taf. 10, 1). Sie sitzt mit gekreuzten Beinen, beide Arme erhoben und über der Brust zusammengeführt, die Hände sind an die Wangen gelegt. In der Binnenzeichnung sind ihr ausgeprägter Busen und der etwas vorgewölbte Bauch auffällig. Ihre Augen sind weit

78 Phousterēs, Eikonographika 174 Nr. 48 Plan 74-75 beschriftet die Szene irrtümlicherweise als »Erschaffung der Welt (Δημιουργία)«, Semoglou, Evangelismos

500. 503 Abb. 4 in Anlehnung an Phousterēs ebenfalls als »Erschaffung der Erde (la création de la Terre)«.

geöffnet, aus ihrem offenen Mund windet sich eine Schlange, die um ihren Leib geschlungen ist. Um sie herum befindet sich ein Teppich aus Gesträuch und Blumen. Direkt unter der Mandorla ist ein gelagerter Ochse sichtbar (Taf. 10, 2). Daneben hockt der nackte Adam in gleicher Sitzhaltung wie in der Sündenfallszene. Über seiner rechten Schulter liegt ein dickes Seil, das als Schlange oder als Tragejoch gedeutet werden könnte. Begrenzt wird der kleinformatige Adam durch das angewinkelte Bein des oben sitzenden großformatigen Adam. Darauf folgt unter der Paradiestür ein dichtes Gestrüpp aus verschiedenen Sträuchern und Bäumchen. Links unten im Bild ist mit einiger Wahrscheinlichkeit eine sich horizontal am Boden windende Schlange zu rekonstruieren.

Die Beischrift zur gesamten Szene zitiert die Bibelstelle aus Gen 3,9 ΑΔΑΜ ΑΔΑΜ ΠΩ Η (Adam, Adam wo bist du). Diese kontaminierte Szene schildert die Situation nach dem Sündenfall⁷⁹. Im oberen Teil ist die Erkenntnis der Schuld Adams und Evas, das Bewusstsein ihrer Nacktheit, das Bedecken der Scham mit Feigenblättern, das Verbergen der Schuldbewussten vor dem Anruf Gottvaters, das Erscheinen des Schöpfergottes und sein Urteil über die Sünder dargestellt (Gen 3,7-24). Im unteren Teil wird der ergehende Urteilsspruch Gottes verbildlicht. Die für die Zukunft auferlegten »Strafen« für die Protoplasten und wahrscheinlich auch für die Schlange werden als kleine Miniaturscenen in das untere Bildfeld eingefügt. Evas Mühsal und Schmerzen bei der Schwangerschaft und Geburt werden im linken Teil visualisiert. Darauf folgt Adams schweißtreibende Arbeit des Broterwerbs. Mit einem Ochsen als Zugtier ist er dazu verurteilt, den Ackerbau in einer dornigen Landschaft zu bewerkstelligen. Das Kriechen des beinlosen Reptils auf dem Boden würde den Schuldanspruch über die Schlange darstellen. Durch diese bildliche Einflechtung werden die verschiedenen zeitlichen Ebenen der Genesiserzählung ineinander verschoben und sachlich verknüpft. Der vergangene Sündenfall wird im Verstecken vor Gott und im Verbergen der Scham reflektiert. Die Erscheinung Christi mit seinen Engeln verweist auf das gerade ergehende Gerichtsurteil, das entgegen dem biblischen Bericht außerhalb des Paradieses stattfindet. Die Vertreibung wird durch den Handlungsverlauf außerhalb des Paradieses bildintern bereits vorausgesetzt. Im unteren Teil folgen der Inhalt des Urteilsspruches und damit ein Vorausblick auf die mühevollere Zukunft der postparadiesischen Existenz nach der Vertreibung. Eine eigene Erzählepisoden mit außerhalb des Paradieses stattfindenden Vita-Ereignissen wird hier nicht ausgeführt. Der symmetrisch angeordnete, syntagmatische Aufbau des Bildprogramms erlaubt nur eine vierteilige Protoplastenerzählung. Dadurch ergibt sich die konzentrierte Handlungseinheit in der letzten kontaminierten Szene.

Bildtypen der Adam- und Eva-Szenen

Der **Schöpfergott** wird als Christusgestalt mit Kreuznimbus dargestellt⁸⁰. Der vor aller Schöpfung bei Gott existierende ewige Logos (Joh 1,1-4) erscheint im Typus des endzeitlichen Christus als der Auferstandene, Erhöhte und Wiederkehrende. Bei der Erschaffung Adams schwebt er in Sitzposition in einer Mandorla, bei der Erschaffung Evas sitzt er in einem von einer Mandorla umfängenen Thron. Die Christus begleitende achtköpfige Engelschar in imperialer Kleidung zeigt in ihrer Funktion als **himmlischer Hofstaat** keinen aktiven Handlungseingriff in die Erschaffung. Ihre Funktion definiert sich durch das Tragen der Mandorla und die anbetende Verehrung des Schöpfers. Der Engel rechts von Christus ist durch seine repräsentative Stellung betont und fungiert als Bindeglied zwischen Schöpfer und Geschöpf. Der jeweils einphasige **Schöpfungsakt** erfolgt durch Handbewegung und Blickkontakt Christi. Es gibt keine unmittelbare Berührung von Erschaffer und Geschöpfen. Der horizontal liegende Adam zeigt Lebenszeichen durch Anhebung des rechten Arms und des Kopfes in Blickrichtung zum Schöpfer. Eva entsteigt, vom Schöpfergott weggedreht, vertikal als fertiges Halbgeschöpf aus der linken Seite Adams. Beide wenden sich in einer Art Begrüßungszeremonie einander zu. Schöpfungsunterlage sind eine Blumenwiese und Gesträuch. Die Erschaffung beider erfolgt außerhalb des Paradieses vor der Paradiesmauer. Die **Protoplasten** werden in allen Szenen nackt dargestellt, in der Gerichtsszene mit Blättern vor der Scham. Eine bekleidete Ansicht des postparadiesischen Paares fehlt. Keine primären, jedoch sekundäre Geschlechtsmerkmale definieren den jeweiligen generischen Status der Ureltern. Nach der Versuchung ist der Busen Evas stärker akzentuiert. Die langen, in Wellen herabfallende Haartracht beider ist an die Christusfrisur assimiliert. Bereits bei ihrer Erschaffung bis zum Sündenfall sind die Protoplasten mit **Herrschaftssymbolen** ausgestattet. Sie sind unnimbiert, tragen jedoch Kronen und haben jeweils einen an den Christusthron angeglichenen Thron. Das **Paradies** ist durch eine monochrome Zinnenmauer begrenzt, deren edelsteinverziertes Paradiestor von einem Sechsflügler mit anthropomorphen Gesichtszügen bewacht wird. Der Garten selbst besteht aus unterschiedlichen botanisch-naturalistischen, aber nicht näher gattungsspezifisierten Laubbäumen mit üppigem Fruchtbestand. Zwei Bäume heben sich durch ihre stilisierte phantasievolle Ausgestaltung mit lanzenförmigen Blättern ab, die durch den Bezug auf Gen 2,9 als Baum des Lebens und Baum der Erkenntnis definiert werden können⁸¹. In der Versuchungsszene ist nur noch ein Baum besonders hervorgehoben, der Baum der Erkenntnis des Guten und Bösen (Gen 2,17) bzw. der Baum in der Mitte (Gen 3,3),

79 Phousterès, Eikonographika 174 Nr. 48 Plan 74-75 beschriftet die Szene irrtümlicherweise als »die Bekrönten, Adam und Eva, im Paradies (Αδάμ και Εύα εστεμμένοι εν τω Παραδείσω)«, Semoglou, Evangelismos 500. 503 Abb. 5 in Anlehnung an Phousterès ebenfalls als »die Protoplasten im Paradies (les protoplastes au Paradis)«.

80 Zur Schöpfungsmittlerschaft Christi S. 130-131.

81 Zum Problem der zwei Bäume in Überlieferungsgeschichtlicher, literarkritischer und semantischer Sicht Pfeiffer, Baum 2-16.

an dem die verbotene Frucht wächst. Dieses Baumgebilde aus rotierenden Strahlenbündeln mit hellen Lichteffekten in der Mitte zeigt kosmische Dimensionen. Das **Versucherwesen**, in Gen 3,1 als ὄφις bezeichnet, das Eva zum Pflücken der Frucht animiert, wird als großes aufrechtstehendes Hybridwesen dargestellt, das große Ähnlichkeit mit dem mythischen Fabelwesen eines Drachen⁸² oder Basilisken⁸³ aufweist. Der **Sündenfall** zeigt die Einflüsterung in Evas Ohr durch diese zoomorphe Chimäre, Evas Pflück- und Weitergabehandlung und Adams Annahmegestus. Das **Gericht** erfolgt durch den in der Mandorla thronenden, endzeitlichen, christologisch interpretierten Weltenrichter, der durch den Scheidegestus der Hände den Urteilsspruch vollstreckt, den die Protoplasten in solidarischer Haltung annehmen. Ein Versteck der Protoplasten, das mit dem Inhalt der Szenenüberschrift, »Adam, wo bist du«, korrespondieren würde, wird nicht gezeigt. Das komprimierte vierszenige Bilderensemble verzichtet auf eine gesonderte Vertreibungsszene, die thematisch möglicherweise ihr Äquivalent in der Vertreibung des unwürdigen Gastes im Hochzeitsgleichnis findet. Eine Ausweisung aus dem Paradies wird zudem durch den finalen Handlungsort außerhalb des Paradieses impliziert. Ebenso wie das Vertreibungsbild fehlen auch als eigenständige Erzähleinheit ausgegliederte **postparadiesische Kompositionen**. Allein der untere Teil der vierten Episode zeigt den Inhalt des Urteilsspruch Gottes für die Protoplasten und die Schlange nach Gen 3,16-19. Die Miniaturscenen bieten einen Ausblick auf das nachfolgende harte und mühsame Erdenleben mit den alttestamentlichen Themen der Vermehrung und Nahrungsbeschaffung und setzen so ein zukünftiges Leben außerhalb des Paradieses voraus. Die Verstrickung der beiden Protoplasten in ihre Sündentat wird durch ihre Nacktheit und die sie umwindenden Schlangen angedeutet, bei Eva zusätzlich durch die Betonung der weiblichen Brüste.

Kontextszenen

Eine ausführliche Bildbeschreibung erfolgt nur für die Adam- und Eva-Darstellungen. Die angrenzenden Szenen werden nur einer selektiven Untersuchung unterzogen. Ihr kontextueller Bezug zu den Genesis-Szenen und die Relevanz für das gesamte Bildprogramm der Kirche stehen dabei im Vordergrund.

Deutera Parousia

Das Zentrum der ganzen Bildkomposition nimmt der im Gewölbescheitel dargestellte Adventus, die zweite Wiederkunft Christi, ein (Taf. 4, 2)⁸⁴. Diese Szene, die eine Erweiterung des Weltgerichtszyklus darstellt, ist eine spezifisch kretische Besonderheit, die in der übrigen spätbyzantinischen Kunst keinen Niederschlag findet. In der Mittelachse steht Christus repräsentativ-frontal in einer Mandorla. Bekleidet ist er hier mit einem rostbraunen, mit runden Kreissegmenten gemusterten Überwurf über dem Pallium. In der Hand hält er einen Rotulus. Die Mandorla erstreckt sich vor einer viereckigen Architektur mit leicht konvexen Seiten, in deren Öffnungen die vier nimbiierten apokalyptischen Wesen nach Apk 4,6-8, der Löwe, der Stier, der Engel und der Adler, eingefügt sind. Das Architekturgebilde könnte eine Metapher für das Haus Gottes sein. Ein Bezug zum Sinnbild der Arche Noah, die nach Mt 24,37-39 (1Petr 3,20) als Symbol des ewigen Bundes mit der erneuten Parusie Christi verbunden wird, ist nicht auszuschließen. Die rettende Arche wird am Ende der Zeiten als neues Gotteshaus wiederaufgerichtet. Auch das theophanistische Motiv des mosaischen Tabernakels (Ex 25,8-40), das als irdischer Archetypus des transzendenten Himmelsreiches und zugleich als Manifestation der Kirche steht (Hebr 10,20), mag die Kreation dieses Gebildes beeinflusst haben. Symeon von Thessaloniki beschreibt die kosmologische und eschatologische Dimension dieser Bildmetapher⁸⁵. Das Tabernakel als Sinnbild geheiligter Architektur ist zugleich mit der Vorstellung des himmlischen Vorhangs als Eingangsportal zur überirdischen Sphäre verknüpft (Ex 26,31-37). Die Abbildung dieses heiligen Schreins in den Oktateuchen zeigt einen ähnlich eingefügten Fensterrahmen und ein rotes Tuch als Bedeckung (Vat. Gr. 746, foll. 281^r und 325^v)⁸⁶. Dieses Konglomerat aus Tuch und Gebäude in Evangelismos beschreibt die Austrittsschwelle Christi aus der göttlichen Transzendenz bei seiner Erscheinung im zweiten Adventus. Eine durch die Verse in den Sprüchen Salomos angeregte Interpretation als das von der Weisheit errichtete Haus als Wohnung des ewigen Gottes, aus der Christus heraustritt, wäre auch eine mögliche Option (Spr 9,1; 24,3)⁸⁷. Diese alttestamentlichen präfigurativen Vorstellungen, die hinter diesem Bildformular stehen, bilden einen Kontaktpunkt zu den Genesisepisoden.

Umgeben wird dieses Ensemble von einer riesengroßen Schar von Engeln, Sechsfüglern und apokalyptischen Feuer rädern, eingebettet in einer großen, durch eine weiße Begrenzung angedeuteten Wolke, die von vier Engeln getragen wird. Die Wolkendarstellung nimmt Bezug auf die erwartete Wiederkunft Christi, wie sie im Neuen Testament beschrieben

82 Zum Drachen Lucchesei Palli, Drache 516-524. – Schmidt/Schmidt, Symbolik 40-46.

83 Zum Basilisken Hünemörder/Brückner, Basilisk 1529-1530.

84 Zum Adventus Brenk, Tradition 55-70. – Poeschke, Parusie; eine Anweisung für die Gestaltung im Malerhandbuch, Deutsch 124; auf Kreta Maderakēs, Parousia. – Tsamakda, Kakodiki 192-197.

85 Zu Tabernakel und Vorhang in der palamitischen Theologie Conostas, Symeon of Thessalonike.

86 Abbildung https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.gr.746.pt.2 (27.07.2019).

87 Heerlein, Sophia-Sapientia; in der Hagios Ioannis-Kirche in Selli wird die thronende Personifikation der Weisheit ebenfalls mit den vier Evangelistensymbolen gezeigt, Abbildung bei Spatharakis, Rethymnon Taf. 31a; dazu auch Tsamakda, Sofia 228-229.

wird: οὗτος ὁ Ἰησοῦς ὁ ἀναλημφθεὶς ἀφ' ὑμῶν εἰς τὸν οὐρανὸν οὕτως ἔλεύσεται ὄν τρόπον ἐθεάσασθε αὐτὸν πορευόμενον εἰς τὸν οὐρανόν (Apg 1,11). Auch in den Evangelien Mk 14,62, Mt 24,30; 26,64 und Lk 21,27 und in alttestamentlichen Prophetenvisionen, etwa Dan 7, wird von einer Erscheinung des Menschensohnes auf den Wolken berichtet. Neben den ikonographischen Merkmalen verweisen ebenso die teilweise erhaltene Beschriftung im unteren Teil, die sich auf die Stelle im Matthäus-Evangelium (ἐρχόμενον ἐπὶ τῶν νεφελῶν τοῦ οὐρανοῦ [Mt 26,64]) bezieht, und der dreifache Hagios-Ruf der die Wolke tragenden Engel auf die Darstellung einer Parusie des Herrn.

Die endzeitliche Darstellung der Zweiten Ankunft Christi ist üblicherweise als zeitlich erstes Ereignis dem darauf folgenden Weltgericht zugeordnet⁸⁸. Als thematisch eigenständiges Bild erscheint es allerdings in einigen Kirchen Kretas im 14. Jahrhundert, während es in diesem Zeitrahmen in der außerkretischen Kunst keine Beispiele dafür gibt⁸⁹. Die Szene in Evangelismos gehört zu der speziell in der Präfektur Herakleion beliebten Variante, in der Christus in der Mandorla mit den apokalyptischen Wesen in einer rechteckigen Umrahmung abgebildet wird. Eine Interpretation als liturgisches Tuch, als großes Evangelienbuch oder, wie in Evangelismos, als Haus Gottes bleibt hypothetisch. Umgeben wird Christus jeweils von einer großen Engelschar. So zeigen es die Adventus-Bilder in Hagios Andreas in Kainourgio⁹⁰, Hagios Ioannis-Prodomos in Episkopi⁹¹, Christos-Aphentis in Galipha⁹² und in der Präfektur Rethymnon Hagios Ioannis in Gourgourthi⁹³. Auch die weiteren Kirchen in Akoumia, in Diblochori und wahrscheinlich auch in Ano Viannos, die ebenfalls Adam-und-Eva-Szenen präsentieren, nehmen die Adventus-Darstellungen in ihr Bildprogramm auf. Räumlich konfrontiert ist der Adventus mit den zwei Erschaffungsszenen. Die protologische Schöpfung wird der Neuschöpfung durch den zweite Adventus Christi gegenübergestellt.

Parabel von den zehn Jungfrauen

Südlich an die Adventus-Darstellung schließt das im Matthäus-Evangelium berichtete Gleichnis von den fünf törichten und fünf klugen Jungfrauen an (Mt 25,1-13) (**Taf. 11, 1**)⁹⁴. Die Verankerung in der Endzeitrede Jesu (Mt 24-25) betont deutlich den eschatologischen Inhalt dieser Parabel im Neuen Testament. Die dort erzählten Scheidungsgleichnisse dienen

als Antwort auf die Frage der Jünger nach der erwarteten Rückkehr Christi. Die zentralsymmetrische Komposition zeigt Christus auf einer thronartigen, mit einer Rundbogenarchitektur überfangenen, Mandorla ähnlichen Stoffdraperie⁹⁵ sitzend mit jeweils fünf Jungfrauen zu den Seiten. Sein Blick und seine weisende linke Hand sind zu den klugen Jungfrauen mit den brennenden Kerzen in den Händen zu seiner Rechten gewendet, während seine rechte Hand nach unten auf die Törichten zeigt, die links von ihm mit erloschenen Kerzen vor einer in die Rundbogenarchitektur eingegliederten, stilisierten Paradiespforte stehen. Die fünf klugen Jungfrauen sind zum Zeitpunkt der zweiten Parusie wachsam und bereit und ziehen mit Christus in das Paradies ein. Es erfolgt eine Trennung zwischen den verdammten »Törichten« und den erlösten »Klugen«, wie es auch im Weltgerichtsgedanken impliziert ist. Die Aufteilung der Jungfrauengruppen symbolisiert die endzeitliche Scheidung zwischen den Gerechten und den Verdammten, die Christus als Richter mit seiner Handhaltung im Typus eines Aufnahme- und Abwehrgestus vollzieht. Neben der Paradies- und Gerichtsthematik könnte das Motiv der Wachsamkeit und Klugheit, welches inhaltlich das Jungfrauengleichnis kennzeichnet, einen weiteren Bezug zu den protologischen Adam-und-Eva-Szenen bilden. In seinem Genesis-Kommentar bezeichnet Ephraem⁹⁶ die Wachsamkeit als einen Zustand der Protoplasten vor dem Sündenfall. Diese Besonnenheit im Hinblick auf die erwartete Rückkehr Christi wird bei den klugen Jungfrauen als Bild der Gläubigen bereits antizipatorisch wiederhergestellt und ebnet den Weg ins neue Paradies. In den mittelbyzantinischen apokalyptischen Schriften wird das Symbol der vollen und leeren Leuchten im endzeitlichen Kontext aufgegriffen. Die Apokalypse der Anastasia gewährt einen Blick in das himmlische Paradies. An jenem Ort werden die erleuchteten Lampen mit den Gläubigen und die erloschenen mit den Sündern identifiziert (§ 39)⁹⁷. Der Gerichtsgedanke verknüpft das Jungfrauengleichnis eng mit der ihm zugeordneten Szene der Bestrafung aus dem Genesiszyklus. Dort wird das erste Gericht visualisiert, hier die endzeitliche Scheidung. Auffällig ist das fast identische Auftreten des thronenden Christus, der in beiden Szenen zum Gericht erscheint. In der Parabel ist er nicht von einer Gloriole, sondern von einer Art Vorhang umgeben, die eventuell eine ähnlich symbolische Funktion einnimmt. Die Handbewegung des Scheidegestus in beiden Szenen unterstreicht die enge Verflechtung von ur- und endzeitlichem Richten. Zusätzlich verklammert das Tormotiv

88 Zum Weltgericht Brenk, Weltgerichtsvorstellung. – Brenk, Tradition. – Ševčenko, Second Coming. – Christe, Jüngstes Gericht, speziell in der byzantinischen Kunst 21-44; auf Kreta Maderakēs, Parousia. – Spatharakis, Rethymnon 21-44. 315-320. – Tsamakda, Kakodiki 192-210; Beschreibung im Malerhandbuch, Deutsch 124-125.

89 Dazu Tsamakda, Kakodiki 193. – Tsamakda, Stifterwesen 226.

90 Dat. Anfang 14. Jh., im Bezirk Kainourgio; zur Kirche Maderakēs, Deēsē B 37-45. – Maderakēs, Parousia 243-245. – Bissinger, Wandmalereien 119-120. – Spatharakis, Rethymnon 315.

91 Dat. Anfang 14. Jh., im Bezirk Pediada; zur Kirche Gerola/Lassithiotakēs, Elenco Nr. 497. – Lassithiotakēs, Kissamos 202-208 Nr. 16. – Maderakēs, Deēsē B 46 Abb. 4a-b.

92 Dat. ebenfalls ins 14. Jh., im Bezirk Pediada; zur Kirche Maderakēs, Deēsē B 44 Abb. 7a-e.

93 Dat. Anfang 14. Jh., im Bezirk Amari; zur Kirche Gerola/Lassithiotakēs, Elenco Nr. 376. – Spatharakis, Rethymnon 315.

94 Gallas/Wessel/Borboudakis, Kreta 398 erkennen in dieser Darstellung irrtümlicherweise eine Apostelkommunion. Zur Auslegung des Gleichnisses im Matthäus-Evangelium mit weiterführender Literatur Luz, Matthäus 365-492. – Zimmermann, Gleichnisse 488-503.

95 Tsamakda, Kakodiki 209 verweist auf die mögliche Verwechslung der Kline mit der Matratze aus der Geburtsdarstellung.

96 Kommentar zur Genesis (CGen) II,12; Text bei Ephraem, Kommentar Genesis.

97 Baun, Apokalypse 409.

das Gleichnis mit der Genesisthematik. Das Paradiestor wird ebenso für die törichten Jungfrauen verschlossen wie für die sündigen Protoplasten.

Die Parabel wurde bereits in frühchristlicher Zeit gerne verbildlicht und erfreute sich in der mittelalterlichen Kunst großer Beliebtheit⁹⁸. Ein armenisches Evangeliar verknüpft wie Evangelismos das Jungfrauengleichnis mit dem Motiv des Sündenfalls. Auf fol. 1^r wird die von der Schlange verführte Eva mit den törichten Jungfrauen gleichgesetzt. Mit mahnen-der Handbewegung weist Christus, dem die Klugen zugeordnet sind, auf die über den Törichten platzierte sündige Eva⁹⁹. In der kretischen Wandmalerei des 14. Jahrhunderts ist es mit 18 erhaltenen Beispielen das am häufigsten dargestellte Gleichnis Jesu. Auf Kreta entwickelt sich eine eigene symmetrische Bildformel mit der dominant im Bildzentrum sitzenden repräsentativen Figur des thronenden Christus im Typus des Weltenrichters¹⁰⁰. So wird die Parabel dort im Gegensatz zu serbischen Zeugnissen in den eschatologischen Kontext des Letzten Gerichts gefügt¹⁰¹. Äußerst drastisch zeigt die Darstellung im Südschiff der Panagia-Kirche im Kloster Kera Kardiotissa diese eschatologische Ausrichtung. Dort ist eine schlangenumwundene Sünderin aus den Verdammntendarstellungen den törichten Jungfrauen zugeordnet¹⁰². Erwähnenswert und bedeutsam ist die bis auf wenige abweichende Details mit der Evangelismos-Kirche identische Darstellung des Jungfrauengleichnisses in der örtlich nicht weit entfernten Hagios Antonios-Kirche in Kalloni (Taf. 11, 2)¹⁰³. Auch im Narthex der Soter-Kirche in Akoumia befindet sich, wenn auch in sehr schlechtem Erhaltungszustand, eine Abbildung dieses Gleichnisses in endzeitlichem Bezugsrahmen (s. S. 50).

Parabel von der königlichen Hochzeit

Ebenfalls im Matthäus-Evangelium (Mt 22,1-14) wird die nördlich an den Adventus angrenzende Parabel von der königlichen Hochzeit beschrieben (Taf. 12, 1)¹⁰⁴. Sie ist direkt gegenüber dem Sündenfall angeordnet. Im linken Bildfeld ist eine Mahlszene im Typus der Kana-Hochzeit oder des letzten Abendmahls¹⁰⁵ abgebildet. Unter einer Art Baldachin in Form eines großen Sonnenschirmes sitzen die Gäste um einen reich gedeckten Tisch. Die zentrale Position nimmt der bekrönte Bräutigam ein. Im rechten Teil erscheint der ste-

hende, als König gekleidete und gekrönte Christus in einer sternbesetzten, von Engeln getragenen Mandorla, um den für das Hochzeitsfest unpassend gekleideten Gast zu bestrafen. Die vielschichtige Erzählung von der Einladung eines Königs zu dem Hochzeitsfest seines Sohnes, der mehrmaligen Aussendung der Knechte zur Einladung der verschiedenen Gäste, der Ablehnung der Einladung und der Bestrafung der Unwürdigen endet in der Kernaussage des endzeitlichen Trennungsmotivs: viele sind berufen, aber wenige sind auserwählt (Mt 22,14). Trotz der diffizilen Auslegungsgeschichte mit der Zuordnung der Protagonisten zu den unterschiedlichsten Personengruppen wie Juden¹⁰⁶, Heiden, Jünger Jesu, Märtyrer oder Propheten ist der Bezug des Gleichnisses auf die Endzeit und auf das Jüngste Gericht im Spannungsfeld von Bestrafung und Erlösung evident. Die Parabel wird in der ostkirchlichen Kunst¹⁰⁷ öfters dargestellt, während sie auf Kreta mit nur zwei erhaltenen Beispielen äußerst selten vorkommt. Die kretische Variante wählt zwei Themenschwerpunkte aus dem Gleichnis aus: das Hochzeitsmahl und die Bestrafung des nicht hochzeitlich gekleideten und dadurch unwürdigen Gastes. Die Erscheinung Christi ist in der Bildformel des zweiten Adventus wiedergegeben. Allerdings wird er als bekrönter König in imperialer Kleidung mit einem Loros dargestellt in Analogie zur Bildmetapher des Gleichnisses, die Christus als König charakterisiert. Christus, in einer Mandorla stehend, weist mit seiner rechten Hand auf die Bestrafungsszene des Unwürdigen. In kontinuierlicher Erzählweise wird der nur mit einer ledernen Exomis bekleidete, durch erhobene Hände seine Unschuld betuernde Gast im Bildschema der Vertreibung durch die Halbfigur eines Engels, der am Himmel hinter dem Baldachin erscheint, hinausgeworfen. Dann wird der Unwürdige nackt und an Händen und Füßen gefesselt von zwei Engeln kopfüber in die Feuerflammen geworfen. Dabei wird die kretische Ikonographie des Jüngsten Gerichtes mit den Höllenstrafen für die Verdammten übernommen: die Fesselung und Bestrafung der Sünder im ewigen Feuer¹⁰⁸.

Auch hier ist wie beim vorigen Gleichnis der eschatologische Kontext mit der Scheidung zwischen Würdigen und Unwürdigen das Kernthema. Die Bestrafung des unwürdigen Gastes verweist auf die auf den Sündenfall folgende Verurteilung der Protoplasten. Auch sie bekommen wie der geladene Gast die Chance, an Gottes Paradies teilzuhaben, aber auch sie erweisen sich als unwürdig. Zugleich wird

98 Allgemein zur Ikonographie der Parabel Lehmann, Parabel. – Heyne, Gleichnis. – Wessel, Gleichnisse 853-854. – Sachs, Jungfrauen. – Körkel-Hinkfoth, Parabel; speziell zur kretischen Ikonographie dieser Parabel Karapidakis, Parabole 149-155. – Mantas, Gleichnisse 145-180; 384-400 mit weiteren Literaturhinweisen.

99 Dat. ins 13./14. Jh.; zur Handschrift Kouymjian, Karabagh, Abbildung dort 128 Abb. 19; s. auch S. 181.

100 Ausnahme ist die Darstellung im Hagios Antonios-Nordschiff der Panagia-Kera-Kirche in Kritsa (14. Jh.) mit einem vertikalen Bildaufbau; Abbildung bei Mantas, Gleichnisse Abb. 110a-b.

101 Dazu Karapidakis, Parabole 154-155.

102 Abbildung bei Mantas, Gleichnisse Abb. 111.

103 Datiert von Mantas, Gleichnisse 382 mit Fragezeichen in die 2. Hälfte des 14. Jhs., in der Präfektur Herakleion, Bezirk Pediada; eine Abbildung des Gleichnisses bei Mantas, Gleichnisse Nr. 113; eine Umzeichnung bei Kara-

pidakis, Parabole 153 Abb. 2 (ohne Datierungsvorschlag); zur Kirche Gerola/Lassithiotakēs, Elenco Nr. 482.

104 Zur Auslegung des Gleichnisses im Matthäus-Evangelium mit weiterführender Literatur Luz, Matthäus 365-492. – Zimmermann, Gleichnisse 479-487.

105 Diese Ähnlichkeit bewegt Gallas/Wessel/Borboudakis, Kreta 398 zu einer falschen Interpretation der Szene als Apostelkommunion mit Christus als Prospheron und Prospheronem.

106 Zur Diskussion um mögliche antijudaistische Strömungen und den Bezug auf die Zerstörung Jerusalems 70 n. Chr. Zimmermann, Gleichnisse 483-486. – Mantas, Gleichnisse 122.

107 Wessel, Gleichnisse 852-853. – Semoglou, Banquet 302-311. – Mantas, Gleichnisse 121-139. 376-382. – Mantas, Parabolē 109-122.

108 Zu den Verdammntendarstellungen auf Kreta Maderakēs, Kolasē. – Spatharakis, Rethymnon 317-318. – Tsamakda, Kakodiki 205-208 mit weiteren Literaturangaben.

das in der Parabel dargestellte Königtum Christi mit dem der gekrönten Protoplasten parallelisiert. Das endzeitliche Gleichnis bietet darüber hinaus noch weitere binnentypologische Rekurrenzen. Beide Darstellungen sind »Mahlszenen«. Das Essen der Protoplasten in der Sündenfallszene wird in dem Mahl der königlichen Gesellschaft aufgenommen. Die Würdigkeit der hochzeitlichen Kleidung zeigt Entsprechung in dem von Gott geschaffenen reinen Kleid der Nacktheit. Nach dem Sündenfall wird durch die Erkenntnis der Nacktheit dieses zum Sündenkleid. So wird auch der Gast als nackter Sünder im Feuer dargestellt. Die lederne Exomis als Kleid des unwürdigen Gastes mag zudem eine Anspielung auf Gen 3,21, auf die Einkleidung der Protoplasten mit den $\chi\tau\omega\nu\alpha\varsigma$ $\delta\epsilon\rho\mu\alpha\tau\acute{\iota}\nu\omicron\upsilon\varsigma$ nach dem Sündenfall sein. So kann der hier integrierte Bildtypus der Vertreibung ein Hinweis auf die im Protoplastenkomplex fehlende Szene beinhalten. Die einzige weitere kretische Darstellung dieser Parabel befindet sich im westlichen Teil der Hagios Antonios-Kirche in Kalloni und weist wie bereits das Jungfrauengleichnis eine fast identische Ikonographie auf (Taf. 12, 2)¹⁰⁹. Auch hier erscheint Christus als endzeitlicher König in einer von Engeln getragenen Mandorla¹¹⁰.

Endzeitparadies

Eingerahmt wird das gesamte Bilderensemble jeweils am unteren Rand von Paradiesdarstellungen (Taf. 2; 3). Im Süden befindet sich ein über die ganze Breite der Malerei reichender, teilweise zerstörter Bildstreifen mit nebeneinander gereihten Chören der Gerechten. Die griechischen Inschriften $\chi\omega\rho\omicron\varsigma$ ¹¹¹ $\Pi\rho\omicron\phi\eta\tau\omega\nu$, $\chi\omega\rho\omicron\varsigma$ $\text{APXIEP}\omega\nu$, $\chi\omega\rho\omicron\varsigma$ $\text{OCI}\omega\nu$, $\chi\omega\rho\omicron\varsigma$ $\text{MARTYPO}\omega\nu$, $\chi\omega\rho\omicron\varsigma$ $\text{GHNAIK}\omega\nu$ verweisen auf die Gruppen der Propheten, Bischöfe, Frommen, Märtyrer und Heiligen Frauen. Phousterēs sieht dagegen auf beiden Seitenstreifen thronende Apostel, während er an der heute leeren Westwand im oberen Teil die Chöre der Gerechten in seinem Plan des Bildprogramms einzeichnet¹¹². Diese Zuordnung der beiden unteren Bildfelder als Aposteltribunal wird unkritisch von Semoglou übernommen¹¹³.

Im Norden befindet sich eine zweigeteilte Paradiesdarstellung. Links stehen drei weitere Chorgruppen, eingerahmt von jeweils einem Paradiesbaum. Ein vierter Chor im mittleren unteren Teil ist zerstört und ebenfalls eventuell eine darauffolgende Paradiestür. Die Chöre der Könige ($\chi\omega\rho\omicron\varsigma$

$\text{BACHAE}\omega\nu$), die Chöre der Frommen ($\chi\omega\rho\omicron\varsigma$ $\text{OCI}\omega\nu$) und die Chöre der Heiligen Frauen ($\chi\omega\rho\omicron\varsigma$ $\text{GHNAIK}\omega\nu$) ziehen mit weisenden Handbewegungen in Richtung des rechts davon dargestellten Paradieses (Taf. 13, 1-2). Dort sitzen die drei Erzväter, Abraham, Isaak, deren Inschriften zerstört sind, und Jakob, der beischriftlich als $\iota\alpha\kappa\omega\beta$ benannt wird, mit jeweils einer erlösten Seele in Form eines Wickelkindes auf dem Schoß zwischen wundersamen stilisierten Paradiesbäumen und bunten Blumen (Taf. 13, 3). Links von ihnen sind Fragmente der sitzenden Gottesmutter erhalten, die in Analogie zu anderen kretischen Paradiesbildern, etwa des bekannten Bildes im Mittelschiff der Panagia-Kera-Kirche in Kritsa¹¹⁴, dort zu ergänzen ist¹¹⁵. Das neue Paradies wird als Restitution des urzeitlichen Paradieses definiert. Die Kronen werden wiederhergestellt, der dynamische Versuchungsbaum steht dauerhaft im endzeitlichen Garten, lediglich ohne rotierende Strahlen. Durch diese paradiesische Einrahmung erhält das gesamte Bildprogramm eine hoffnungsvolle optimistische Ausrichtung.

Der obere Teil der westlichen Wand ist in einem Brauton angestrichen, es wurden bis heute keine weiteren Malereien aufgedeckt. Eventuell könnte sich an der Westwand – wie oft auf Kreta anzutreffen – eine Weltgerichtsdarstellung befunden haben. Allerdings vermitteln die vorhandenen Ausmalungen auch ohne eine weitere Ergänzung ein in sich stimmiges und aufeinander bezogenes Bildgefüge.

Nischenarchitektur

Im Kirchenraum sind zwei mit Heiligenfiguren ausgemalte spitzbogenüberspannte Wandnischen in die Mauer eingelassen, die unten von einer Bodenplatte begrenzt sind. Sie sind an der Nord- und Südwand unterhalb des ausgemalten westlichen Tonnengewölbes eingefügt. Die Funktion solcher Architekturelemente als Grabstätten in paläologischer Zeit ist etwa in Konstantinopel, auf dem Peloponnes wie auch auf Kreta belegt. Schon unter Kaiser Leon VI. wurde das Bestattungsverbot im Naos gelockert, sodass Begräbnisse, oft in ebensolchen Arkosolgräbern, dort häufiger anzutreffen sind¹¹⁶. Wandnischengräber sind beispielsweise im Parekklesion des Chora-Klosters in Konstantinopel bezeugt¹¹⁷. Eindeutig als Grablege durch Stifterdarstellungen oder Inschriften definiert sind die kretischen Nischengräber in der Hagia Paraskevi-Kirche in Kalogerou¹¹⁸, in der Hagios Ioannis-Theologos-Kirche

109 Abbildung bei Mantas, Gleichnisse Nr. 74 Abb. 113. – Mantas, Parabolē Abb. 3-4.

110 Dieser königliche Adventus-Bildtypus in der Parabel ist auch im serbischen Kloster Ravanica (1376-1387) übernommen; Abbildung bei Semoglou, Banquet 302 Abb. 1. – Mantas, Parabolē 117 Abb. 6.

111 Der Begriff $\chi\omega\rho\omicron\varsigma$ wird bereits in der frühkirchlichen Tradition, etwa von Basileios d. Gr. oder Johannes Chrysostomos, als Terminus für den Heiligkeitsstatus von Märtyrern verwendet; dazu Isar, Dance of Adam 28-32.

112 Phousterēs, Eikonographika Nr. 48 Plan 74-75.

113 Semoglou, Evangelismos 501-502.

114 Dat. Mitte 14. Jh., in der Präfektur Lassithi, Bezirk Merambello; zur Kirche Papadakē-Oekland, Kritsa. – Gallas/Wessel/Borboudakis, Kreta 428-433. –

Borboudakis, Panhagia Kera. – Andrianakis/Giapitsoglou, Crete 192-195. – Mylopotamitaki, Panagia Kera, Abbildung dort 35 Abb. 21.

115 Zur traditionellen kretischen Paradiesdarstellung Tsamakda, Kakodiki 200-201.

116 Warland, Kappadokien 53-56. – Marinis, Ritual 75.

117 Dat. 1315-1320; dort befinden sich vier Arkosolgräber, darunter die des Michael Tornikes und Theodoros Metochites mit ihren Ehefrauen, jeweils mit Doppelporträts der Verstorbenen in weltlichem und geistlichem Stand; dazu Underwood, Kariye Djami I 269-280. – Underwood, Kariye Djami III Abb. 533-539.

118 Die Datierung ist unsicher (15. Jh. ?); mit einem Arkosolgrab der Familie Choratzes und Stifterbild; zur Kirche Gallas/Wessel/Borboudakis, Kreta 274. – Spatharakis, Amari 102-103 Nr. 19 Abb. 296-299.

in Margarites¹¹⁹ oder der Hagios Georgios-Panagia-Kirche in Voila¹²⁰. Das Grabdekor von Arkosolien kann jedoch nicht nur Stifterbilder oder Deesismotive, sondern auch Heiligenfiguren in ihrer Funktion als Fürsprecher für die Toten abbilden¹²¹. Oft lässt sich die Auswahl durch eine Namensgleichheit mit dem Verstorbenen begründen. Allerdings sind Heiligenabbildungen nicht nur in funeralem Bereich, sondern in unterschiedlichsten Kontextualisierungen belegt. Die nördliche Nische in Evangelismos zeigt Georgios den Drachentöter, der sich als Siegreicher über das Böse in Gestalt des Drachen durchaus in den Versuchungskomplex der Adam-und-Eva-Thematik einpasst (Taf. 4, 1). Die südliche Nische enthält nur noch drei Nimben. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass dort ein Stifterbildnis oder eine Deesis vorhanden gewesen sein könnte. Da weder Inschrift noch Stifterdarstellung erhalten sind, muss die Grabfunktion spekulativ bleiben. Das im darüberliegenden Gewölbe abgebildete Gerichts-Paradies-Ensemble, das so in unmittelbarer räumlicher Nähe zu den Nischen steht, ist als thematischer Bezug zu einer Grablege durchaus vorstellbar und untermauert die Hypothese der kirchlichen Bestattung eines Stifters.

Stilistische Analyse

Der Erhaltungszustand der Fresken ist in vielen Teilen nicht mehr optimal. Viele der Malereien weisen ausgewaschene Konturen und eine verblasste Binnenzeichnung auf, so auch die Adam-und-Eva-Szenen. Bissinger unterzieht die Malereien einer kurzen stilistischen Analyse¹²². Er erkennt eine Tendenz zur Reihung und Häufung innerhalb der Szenen und zugleich einen Mangel an echter Räumlichkeit mit einem bevorzugt scharfen und kantigen Formenkanon¹²³. Gallas/Wessel/Borboudakis bezeichnen den Stil als »idealistische Richtung des konservativen Stils auf Kreta«¹²⁴. Übereinstimmend wird die Prägung der Fresken als »volkstümlich«¹²⁵ benannt.

In der Bildkomposition zeigen die teilweise kontaminierten Szenen eine Tendenz zur Vielfigurigkeit. Zudem herrscht der Wunsch, alle freien Flächen zu füllen. Wie im barocken »horror vacui« gibt es kaum freie Stellen innerhalb der ausgemalten Fläche. Das Bildfeld ist fast vollständig ausgefüllt mit zum Teil teppichartig gestalteten, kleinteilig ausgeführten Details oder großen Personengruppen. Die Figuren werden eng gestaffelt, etwa in der Engelschar der Adam-und-Eva-Episoden. Teilweise gibt es »Massenszenen«, bei denen nur unzählige Nimben übereinander gereiht werden. Im Engel-

heer im Adventus, der Engelschar bei der Schöpfung, die die Mandorla tragen, oder bei den Chören der Gerechten ist eine vertikale und horizontale Staffellung von zahlreichen Personen zu verzeichnen. Gegenstände sind in einer verzogenen und verzerrten Perspektive dargestellt, so die Truhenthone von Adam und Eva. In der Binnenzeichnung gibt es sorgfältig und akkurat ausgeführte ornamentale Ausschmückungen, wie sie auf den Kronen, den Thronen, den Loroi der Erzengel oder der Paradiestür zu entdecken sind. Typisch paläologisch ausgestaltete Realien¹²⁶ werden auf dem gedeckten Tisch des Hochzeitsmahls abgebildet.

Bei der Hintergrundgestaltung ist die Landschaftsszenerie in kleinteiliger, zarter und detailliert prononcierter Zeichnung, etwa im Paradiesgarten oder im Untergrund der Schöpfungsdarstellungen, ausgeführt. Die Bäume oder Sträucher werden mit unzähligen Ästchen, Verzweigungen, Blättchen und Früchten mit einer Tendenz zu botanischer Spezifizierung und naturalistischer Flora gestaltet. Der Architekturhintergrund ist mit einer perspektivisch verzogenen, typisch paläologischen Hintergrundkulisse mit Säulen, verschlungenen Tüchern und illusionistischer Phantasiearchitektur, so etwa im Jungfrauengleichnis, ausgearbeitet. Daneben gibt es auch einfache Hausarchitektur. Die Gebäude sind mit weißen Konturlinien gerahmt und weisen teilweise eine ornamentale oder detailreich ausgeschmückte Binnenzeichnung auf. Die Vorliebe für weiße Dekorationslinien als Gestaltungsmittel der Innenflächen zeigt sich beispielsweise in der fein gezeichneten Fiederung der Engelsflügel oder des Drachenwesens, im rotierenden Paradiesbaum sowie auf den mit zahlreichen kleinen weißen Farbtupfern versehenen Verzierungen der Gewänder oder Kronen. Eine monochrome Farbgebung in Grisaille-Technik wird bei der Ausformung der Paradiesmauer verwendet. Dieses Gestaltungsprinzip ist auch in kretischen Kirchen des 14. Jahrhunderts ein beliebtes semantisches Kompositionselement, um die Transzendenz endzeitlicher Thematik zu verdeutlichen. Die zölestische Paradiesmauer in der Panagia-Kirche in Roustika wird durch eine ebensolche schiefergraue Zinnenmauer begrenzt¹²⁷ (Taf. 141, 1).

Der Figurenstil ist durch harmonisch-wohlproportionierte, gleichwohl tendenziell schlanke, etwas leptosom und feingliedrige Körper gekennzeichnet. Teilweise neigen sie zu leichter Überlänge, wie Adam und Eva in der letzten Genesiszene. Die Haut zeigt ein eher dunkles Inkarnat. Die nackten Körper der Ureltern sind mit dunkelbraunen Umrisslinien begrenzt. Feine dunkle Binnenzeichnungen werden zur Andeutung der Muskeln eingesetzt. Besser erkennbar ist die

119 Dat. 1383; In der Präfektur Rethymnon, Provinz Mylopotamos; zur Kirche Bissinger, Wandmalereien 190-191. – Spatharakis, Dated 124-126 Nr. 44. – Spatharakis, Mylopotamos 215-228 Nr. 23 mit weiterer Literatur und Abb. 333 (Arkosolgrab mit Stifter). – Tsamakda, Kakodiki 232-233.

120 Dat. 2. Hälfte 15. Jh./Anfang 16. Jh.; zur Kirche Patedakēs, Boila mit Abbildungen des Arkosolgrabes mit Stifterfamilie 472-473 Abb. 2-5. – Ritterfeld, Markuslöwe Abb. 8.

121 Weißbrod, Gräber 61-70; 174.

122 Bissinger, Kreta 1130. – Bissinger, Wandmalereien 186-187.

123 Bissinger, Kreta 1130.

124 Gallas/Wessel/Borboudakis, Kreta 399.

125 Gallas/Wessel/Borboudakis, Kreta 399. – Bissinger, Kreta 1130.

126 Etwa die weißen Rüben, die auch oft bei der Hochzeit zu Kana oder beim Abendmahl auftauchen, dazu Vroom, Dining 202-203 Abb. 16-17. – Lymberopoulou, Dish Abb. 18.1-2.

127 Dat. 1390/1391 im Bezirk Rethymnon; zur Kirche Spatharakis, Rethymnon 179-224 Nr. 18, dort Taf. 21a; Spatharakis Dated 137-141 Nr. 47. Der Engelchor in der Koimesis-Darstellung wird auch oft in Grisaille-Technik gestaltet, so auch in der Soter-Kirche in Akoumia (Taf. 37, 1).

Darstellung des nackten Körpers mit starken dunkelbraunen und weißen Akzentuierungen am Beispiel des Unwürdigen im Hochzeitsgleichnis. Die umschließenden Gewänder der weiteren Figuren lassen unter den Falten die Körperform etwa der Oberschenkel erkennen. Ein Bemühen um Körperlichkeit ist ersichtlich. Die Gewandbehandlung ist einerseits malerisch mit fließenden Farbübergängen, andererseits wird die Leichtigkeit durch lineare, kontrastreiche Längsstriche aufgehoben. Die fließenden pastosen Farbübergänge auf den Gewändern werden durch breite dunkle Blockstreifen mit weißen rahmenden Strichen unterbrochen. Die zentrale Christusfigur in den Adam-und-Eva-Szenen fällt durch ein wallendes, in unzähligen Faltenwindungen herabfallendes Gewand auf. Die schwungvoll komponierte Drapierung wird durch Farbabstufungen und hellblau aufgetragene Strukturen gestaltet. In der Erschaffung Adams endet das Pallium in wehenden gezackten Faltenenden.

Die Figuren werden durch dynamische Körperbewegungen und expressiven Gesichtsausdruck belebt. Die vorgebeugte aktive Hinwendung Christi und die zueinander geneigte dialogische Stellung Adams und Evas in der Erschaffung Evas zeigen Dynamik und Lebendigkeit. Der schlechte Erhaltungszustand erlaubt keine Bestimmung des Gesichtstypus bei Adam und Eva. Deswegen werden die besser erhaltenen Szenen herangezogen. Die Jungfrauengruppe in dem Scheidegleichnis weist eine stark ovale, tendenziell längliche Form der Gesichter auf. Diese werden durch relativ breite dunkelbraune Umrisslinien betont, die jedoch in Farbübergängen – oft mit grünlichen Farbnuancen – zu einem hellbraunen Inkarnat überleiten. Weitere Akzentuierungen erfolgen durch weiße Striche etwa auf Stirn- und Mundpartie, die oft kammartig angeordnet sind. Die mandelförmigen, braun umrandeten, meist hellblauen Augen zeigen viel Augapfelweiß und am unteren Augenlid die Andeutung eines Augenschattens durch einen hakenförmigen, nach unten weisenden Strich. Die Augenbrauen gehen in die Nasenwurzel des geraden Nasenrückens über. Die Nasen sind schmal und lang gewachsen, meist mit leicht konvexer Biegung. Wenn Ohren sichtbar sind, werden diese nahtlos an den Strich der Augenbrauen angeschlossen. Bei einigen Figuren fallen die etwas heruntergezogenen Mundwinkel der weißgerahmten, als dunkler Strich gestalteten Lippen auf. Die Behandlung der überwiegend hellbraunen Haare fällt durch starke Linearität auf. Die breiten hellen oder dunklen Striche erzielen durch ihre parallele Anordnung einen Zebraeffekt.

Eine Besonderheit sind die Nimben von Christus und den vier Evangelistensymbolen sowie das Gewand Christi in der

Adventus-Szene, die mit runden strahlenförmig strukturierten Reliefverzierungen dekoriert sind. Gut erkennbar ist der Reliefnimbus mit aufgesetzten Kreisen auch bei Christus in der letzten Adam-und-Eva-Szene. Dieses bereits im 11. Jahrhundert in Italien bekannte Dekorationselement findet sich beispielsweise auch in der Erzengelkirche in Kakodiki und belegt den Einfluss westlich-italienischer Kunstströmungen¹²⁸. Fast identische Reliefnimben mit hervorgehoben Kreisornamenten verwendet der Orvietoer Künstler Bartolo di Fredi bei Darstellungen von Heiligen, Evangelisten oder Engeln in den etwa zeitgleichen Fresken der Chorkapelle S. Augustino in Montalcino¹²⁹. Die Fresken in der Oberkirche in Assisi von Jacopo Torriti aus dem Ende des 13. Jahrhunderts bilden den Schöpfergott mit einem reich verzierten reliefierten Nimbus ab¹³⁰.

Die Farbpalette ist eher minimalistisch. Es herrscht eine Vorliebe für Rotbraun in verschiedenen Abstufungen und Nuancen. Darauf folgen die gedeckten Farben Beige, Ocker und Grün, wie es auch die farblich unterschiedlichen Nimben zeigen. Hellblau wird für die Strukturierung des Gewandes Christi in den Protoplastenszenen verwendet. Die wenigen verbleibenden freien Stellen zeigen als Hintergrundfarbe ein dunkles Blau, das teilweise mit grünem Pflanzenwerk überdeckt ist. Schmale weiße und dunkelbraune Konturlinien werden als Umrandung eingesetzt. Der Auftrag von Weißstrichen für die Binnenzeichnung findet häufige Verwendung

Stilistische und ikonographische Einordnung

Bissinger sieht Stil-Ähnlichkeiten mit einigen im gleichen Zeitraum datierten Kirchen auf Kreta, etwa mit der Soter-Kirche in Potamies, deren Formen in Evangelismos etwas »vergrößert«¹³¹ werden¹³². Datiert wird sie von ihm um 1370¹³³, von Ranoutsaki wird sie etwas später, erst nach 1375¹³⁴, eingeordnet. Die runderen Kopfformen mit ausgeprägtem Hinterkopf, die kürzeren breiteren Nasenrücken, die dünnen rahmenden, oft ungenauen Konturlinien und die feinstrichige weiße, oftmals irisierende Binnenzeichnung dieser Kirche zeigen jedoch grundlegende Unterschiede zur Gesichtsbehandlung in Evangelismos (**Taf. 14, 1**). Die Gestaltung des Faltenwurfs durch unsystematische dunkle und weiße Längsstriche mit irisierenden, fast luminaristischen Tendenzen in Potamies und die nachlässige Ornamentierung widersprechen der etwas starren und pedantischen Strichqualität und dem sorgfältig ausgeführten Dekor der Gewänder in Evangelismos. Die Malereien im Westjoch der Hagios Nikolaos-Kirche¹³⁵ und

128 Dat. 2. Hälfte 14. Jh., in der Präfektur Chania, Bezirk Selino; zur Kirche Tsamakda, Kakodiki 133-241; zu den Reliefnimben Tsamakda, Kakodiki 255. – Bissinger, Kreta 1044. Als Vergleichsbeispiel können die sehr ähnlichen Nimben mit runden Reliefverzierungen auf zwei Altartafeln von Allegretto di Nuzi (1320-1348) herangezogen werden; Abbildung in Kat. Wien 2008, 31 Nr. 7. Giotto verwendet in der Freskenausstattung der Arena-Kapelle vorzugsweise reliefierte Nimben; dazu Mueller von der Hagen, Giotto 38-75.

129 Dat. ca. 1388; Abbildungen bei Freuler, Bartolo di Fredi Abb. 231-233.

130 Poeschke, Assisi 98.

131 Bissinger, Wandmalereien 187.

132 Wie die Evangelismos-Kirche ebenfalls in der Präfektur Herakleion, Bezirk Pediada; zur Kirche Gallas/Wessel/Borboudakis, Kreta 407-408. – Ranoutsaki, Potamies.

133 Bissinger, Wandmalereien Nr. 149, 180-181.

134 Ranoutsaki, Potamies 154, 158.

135 Dat. Ende 14. Jh.; zur Kirche Lassithiotakēs, Selino 170-171 Nr. 67. – Tsamakda, Kakodiki 123.

in der Hagia Paraskevi¹³⁶, beide in Kitiros in der Präfektur Chania, Bezirk Selino, zeigen nach Bissinger eine weniger zugespitzte Variante der Malereien in Evangelismos¹³⁷. Hier fehlen die auffällig ovale Kopfform mit den schmalen Nasenrücken und der etwas überlängte Figurentyp. Auch der prononcierte Weißauftrag auf den Gewändern und die akzentuierten weißen Lichtstriche der Gesichter werden sparsamer verwendet. So lässt sich zu diesen Kirchen keine enge stilistische Verwandtschaft feststellen. Die Christos-Soter-Kirche in Galipha enthält Reste einer Adventus-Darstellung, die im Bildaufbau aber auch im Figurenstil große Ähnlichkeiten aufweist (Taf. 14, 2)¹³⁸. Der filigran-gefiederte Weißauftrag bei den Engelsflügeln, der deutlich oval geformte Gesichtsumriss, die mandelförmigen, stark konturierten Augen sowie die aufgesetzten Strukturlinien bei Gewändern und Haaren lassen eine gemeinsame Werkstatt vermuten. Frappante ikonographische und stilistische Übereinstimmungen in den zwei Endzeitgleichnissen bezeugen einen engen Bezug zum westlichen Teil der Hagios Antonios-Kirche in Kalloni¹³⁹. Beide Parabeln kennzeichnet ein fast konvergenter Bildaufbau mit Abweichungen in individuell ausgeführten Details. In der Jungfrauengruppe variiert der Erschreckensgestus der törichten Jungfrau, ebenso die Körperwendung der ersten Klugen (Taf. 11, 1-2). Das Bogentor, in das ein netzartiger Stoff eingespant ist, die Torpfosten mit integrierter Paradiestür oder der aufgehängte Mattensitz Christi sind annähernd identisch komponiert. Auffällig sind zudem Analogien in der Sitz- und Körperhaltung Christi sowie in der Gestaltung des mit roten und weißen Linien verzierten Kreuznimbus. Die auffallenden Kongruenzen der Konturen des gesamten Ensembles könnten auf die Verwendung einer gemeinsamen Schablone hinweisen. Lediglich die ornamentalen Ausarbeitungen und die Gestaltung der Hintergrundarchitektur differieren leicht. Die Ausschmückung der Binnenzeichnung, etwa Perlenbesätze oder Stoffmusterungen, ist oft kirchenindividuell ausgeführt. Evangelismos neigt zu einer konsequenteren und detailreicheren Verzierungstechnik. Im Hochzeitsgleichnis, das nur in diesen beiden Kirchen auf Kreta vorkommt, fällt wiederum die analoge Szenenkomposition auf (Taf. 12, 1-2). Auch hier offenbaren sich lediglich individuelle Ausführungen im Detail bei ansonsten homogenen Grundelementen. Die Gestaltung des Baldachins über der Hochzeitstafel, die Gestik oder die Positionierung einiger Personen sind heterogen ausgearbeitet. Christus als König, gekrönt und mit rotem Loros bekleidet in einer ovalen Mandorla stehend, und die Figurengruppe der beiden Engel, die den Unwürdigen kopfüber ins Feuer wer-

fen, wirken wie nach einer identischen Vorlage gezeichnete Versatzstücke.

Neben den zahlreichen ikonographischen Analogien lassen sich auch stilistische Konformitäten zwischen beiden Kirchen aufzeigen. In der Gesichtsbehandlung fallen die gleichen länglich-ovalen Gesichter mit dunkelbraunen Konturlinien auf. Das dunkle Inkarnat zeigt in Kalloni einen saten fleischfarbenen Ton, in Evangelismos jedoch eine stärker olivbraune Färbung. Die dunkelbraun gerahmten, auffällig hellblauen Augen mit nach unten weisendem Augenlidstrich sind in beiden Kirchen präsent. Die weiße und braune Binnenzeichnung auf Stirn und Augen-Mund-Partie erhält in Kalloni eine etwas weichere Zeichnung. Die am Tisch der beiden Hochzeitsgleichnisse sitzenden Rückenfiguren stimmen in der gedrehten Sitzhaltung und in der Gewand- und Faltenwurfgestaltung überein. Das enganliegende dunkelrote Gewand umschließt in harmonischem Schwung die sich darunter abzeichnende wohlgeformte Hüft-Bein-Partie. Die Faltenbahnen werden durch Farbabstufungen mit rahmenden, etwas eckigen Weißaufträgen und dunkelbraunen Linien gestaltet. Die Jungfrauen in beiden Kirchen werden schablonenhaft-starr mit geradlinigen langen Faltenbahnen ohne viel Körperlichkeit gezeichnet. Im Gegensatz dazu ist das Gewand Christi in zahlreichen ausladenden Faltenwindungen arrangiert, die im unteren Teil in eine gezackte Struktur übergehen. Die Binnenzeichnung wird hier mit feinen hellen Farbstrichen modelliert, was einen plastischen Effekt hervorruft. Diese wallenden Gewandkomponenten präsentieren der Christus bei den Erschaffungsszenen in Evangelismos und auch der Christus im letzten Gericht in Kalloni (Taf. 15, 1). Die Dekorelemente bekunden ebenfalls eine große Nähe beider Maler. Der Perlenbesatz der Umhänge der klugen Jungfrauen ist identisch gestaltet. Evangelismos neigt jedoch tendenziell zu einer großzügigeren und penibleren Verzierung der Gewänder, wie es etwa der zusätzliche Ornamentbesatz des Kragens der Jungfrauen belegt. Der Figurenstil fällt in beiden Kirchen durch seine schlanke und etwas überlängte Form auf. In der Farbgebung zeigt sich hier wie dort eine Vorliebe für Rot-Braun- sowie Schiefergrüntöne vor dunkelblauem Hintergrund. Die Verwendung von farbigen Nimben bei der Engelschar mit einer Mischung aus Grün, Petrol, Dunkelrot und Ocker mit aufgetragenen Weißstrichen ist in beiden Kirchen zu beobachten, ebenso wie die fein gefiederten hellen Verzierungen der Engelsflügel.

Ikonographische und stilistische Affinitäten lassen auf jeden Fall einen Werkstattzusammenhang vermuten, wofür

136 Dat. 1372/1373; zur Kirche Lassithiotakēs, Selino 166-170 Nr. 66. – Galas/Wessel/Borboudakis, Kreta 209-211. – Spatharakis, Dated 116-118 Nr. 41.

137 Bissinger, Wandmalereien 187.

138 Ebenfalls in der Präfektur Herakleion, Bezirk Pediada, dat. ins 14. Jh.; zur Kirche Atlas Christian Monuments 280 Nr. 484; Abbildung bei Maderakēs, Parousia B 44 Abb. 7a-e und <https://www.cretanbeaches.com/en/religious-monuments-on-crete/inactive-monasteries-and-hermitages/the-monasterial-monuments-of-pediada-province/christ-saviour-church-at-galifa> (27.07.2019).

139 Das Bildprogramm in Kalloni enthält keine Adam-und-Eva-Szenen. Unter den zwei Gleichnissen an der Nordwand folgt eine kontaminierte Szene von Metamorphosis und Jüngerbelehrung, daneben eine große Wurzel-Jesse-Darstellung, an der Westwand das Weltgericht, an der Südwand eine große Kreuzerhöhung mit Stifterdarstellung, eine kontaminierte Szene mit der Mariengeburt und der Koimesis, die Darstellung der Präfigurationen der Gottesmutter, darunter der Kindermord zu Bethlehem und das endzeitliche Paradies, darunter der Patronatszyklus des Antonius. Die Freskenausstattung in Kalloni ist, bis auf die Untersuchung der zwei Gleichnisse bei Mantas, Gleichnisse, bis heute unpubliziert.

auch die räumliche Nähe spricht. Eventuell gab es sogar einen gemeinsamen Hauptmaler, während die Binnenzeichnungen von unterschiedlichen Künstlern ausgearbeitet wurden. Die Kirche in Kalloni enthält keine Adam-und-Eva-Szenen. Neben der Verbindung zu Evangelismos besteht darüber hinaus ein enges Verhältnis zu der 1401 datierten Hagios Georgios-Kirche in Ano Viannos, in der vier Protoplastendarstellungen in das piktorale Programm eingefügt sind. Die Bildfelder mit der großen Kreuzerhöhung mit integrierter Stifterdarstellung, den Präfigurationen der Gottesmutter und der Wurzel Jesse zeigen ebenfalls frappierende formalikonographische Kongruenzen zu Kalloni. Eine Bestimmung des Dreiecksverhältnisses der Kirchengemäuer erfolgt bei den Untersuchungen der Fresken in Ano Viannos. Die Deckungsgleichheit der szenischen Bildelemente deutet auf eine nicht allzu weit auseinanderliegende zeitliche Einordnung der drei Freskenausstattungen hin, sodass die Wandmalereien der undatierten Kirchen in Evangelismos und in Kalloni ebenfalls erst Ende des 14. Jahrhunderts zu datieren wären.

Als außerkretisches Vergleichsbeispiel aus diesem Zeitraum nennt Bissinger die Georgs-Kirche in Pološka¹⁴⁰ in Makedonien mit sehr ähnlich gestalteter Architektur und Figurentypen. Dort kommen die gleichen gedrehten Verzierungselemente als Dekor an einer Sitzgelegenheit wie am Truhenthron Adams und Evas zum Einsatz¹⁴¹. Doch ist dieses Ausschmückungsaccessoire auf zahlreichen paläologischen Wandmalereien des 14. Jahrhunderts zu entdecken und ist somit kein genaues Datierungs- oder Zuschreibungskriterium. Diese Holzarbeiten mit eingesetzten gekerbten Stäben zieren etwa die Darstellung des Tisches bei der Hochzeit zu Kana in der Nikolaos-Orphanos-Kirche in Thessaloniki¹⁴². Die Verwendung dieses Holzdekors ist auch realiter im spätbyzantinischen Zeitraum an Holzmöbeln und Tempeln bezeugt, sodass von einer wirklichkeitsgetreuen Wiedergabe von tatsächlich existierenden Vorbildern ausgegangen werden kann. Neben kretischen Beispielen sind diese Holzarbeiten an einem Holztemple und an kirchlichen Sitzbänken in der Hagios Stephanos-Kirche in Kastoria belegt¹⁴³.

Durch den oben gesetzten Vergleich mit den Kirchen in Kalloni und Ano Viannos sollte die bisherige Datierung der 1370er Jahre leicht nach hinten, zum Ende des 14. Jahrhunderts hin, korrigiert werden.

Bildprogrammanalyse

Die Evangelismos-Kirche präsentiert mit vier Szenen zusammen mit der Georgios-Kirche in Ano Viannos den kürzesten Adam-und-Eva-Zyklus der fünf Kirchen. Dadurch ist besonders die letzte Darstellung äußerst komprimiert und kontaminiert mehrere Episoden des Protoplastenstoffes. Die vier

auf die wesentlichen Hauptinhalte beschränkten Sequenzen sind formal und inhaltlich in das Bildprogramm, hinter dem sich ein planvolles theologisches Konzept verbirgt, eingefügt (Abb. 2). Die Leserichtung der Adam-und-Eva-Szenen ergibt keine chronologisch auf der Zeitachse angeordnete Bilderfolge, vielmehr sind die Einzelszenen thematisch in Beziehung zu den nebenstehenden neutestamentlichen Parabeln und zum zentral platzierten Adventus Christi gesetzt. Durch dieses ausgeklügelte, zeitlich asynchrone Beziehungsmuster sind die Begrenzung der Anzahl der Darstellungen und die Kontaminierung der postparadiesischen Inhalte in die Urteils-episode zu erklären. Die Adam-und-Eva-Sequenzen verlassen durch ihre stringente Anordnung die rein narrative Ebene und bieten eine ätiologische Erklärung für den Verlust der alten Schöpfung und die Unumgänglichkeit eines göttlichen Gerichtes. Der Zielpunkt des ganzen piktoralen Konzeptes liegt auf der Parusie Christi mit einer Restitution des verlorenen Paradieses nach der Scheidung zwischen Gläubigen und Ungläubigen. Der zweite Adventus wird den beiden alttestamentlichen Erschaffungsszenen gegenübergestellt. Die erste Schöpfung und die eschatologische Neuschöpfung sind eng miteinander verflochten. Die beiden Endzeitgleichnisse formulieren den Gerichtsgedanken und stehen in Relation zu der Versuchungs- und der Verurteilungsszene der Protoplasten. Sündenfall und Gericht visualisieren den Ursprung der Sünde in protologischer Zeit, die daraus folgende Notwendigkeit eines Gerichts und die prototypische Durchführung des tatsächlich eingetretenen Gerichtsverlaufs mit den daraus folgenden Bestrafungen. Die durch die Anweisungsbücherei implizierte potenzielle Sündhaftigkeit der gesamten Menschheit bedingt die Faktizität einer zweiten endzeitlichen Verurteilung. Das alle Szenen verbindende Element ist die Darstellung der Christusfigur als Schöpfer und zugleich wiederkehrender Erlöser und Weltenrichter. Die Zurückversetzung des endzeitlichen Christus in protologische Zeit verweist vorausschauend auf die eschatologischen Ereignisse und verknüpft das ganze Szenenensemble zu einer untrennbaren, zeitübergreifenden Einheit. Eingerahmt wird diese komplexe Kreation durch die Chöre der Gerechten, die einen hoffnungsvollen und trostreichen Ausblick auf das erneuerte Paradies bieten. Bildsemantische Zeichen schaffen enge ikonographische Verflechtungen zwischen den Adam-und-Eva-Szenen und den christologisch-endzeitlichen Darstellungen. Der Scheidegestus des endzeitlichen Richters und das Tormotiv verbinden das Jungfrauen-Gleichnis eng mit der urzeitlichen Verurteilungsszene. Die Vertreibungsthematik ist durch die Ausweisung des unwürdigen Gastes in die königliche Hochzeit integriert. Weitere Parallelen ergeben sich dort zwischen dem als bekrönter König abgebildeten Christus und den Protoplasten, die als Herrschaftssymbole Kronen tragen. Hier wird auf die Gottebenbildlichkeit des Menschen

140 Dat. um 1370; zur Kirche Đurić, Fresken 125-127. 281 und Anm. 108 mit weiterer Literatur.

141 Abbildung bei Đurić, Fresken 211 Abb. 94.

142 Dat. 1310-1320; zur Kirche Kirchhainer, Nikolauskirche; Abbildung bei Bakirtzis/Tsonis, Nikolaos Orphanos Taf. 60-1.

143 Parani, Reality Abb. 169-170.

verwiesen (Gen 1,26-27; s. S. 141-143). In ähnlichem Duktus werden auch die gestalterisch an den des Christuslogos bei der Erschaffung Evas angelegenen Throne Adams und Evas verwendet. Das funktionelle paradiesische Königtum der Protoplasten fungiert als Bürgschaft und Hoffnungsträger für die Wiederherstellung dieses Zustandes für die Gläubigen im endzeitlichen Paradies. Der Einzug des Chores der erlösten gekrönten Könige verweist auf die verlorenen Kronen der Protoplasten, die in der Endzeit erneuert werden. Eine weitere Verknüpfung von erstem und zweitem Paradies wird durch die Übernahme des pflanzlichen Ambientes erreicht. Die Laubbäume des urzeitlichen Gartens wachsen neben den Chören der Heiligen Könige empor. Auch der Strahlenbaum aus der Versuchungsszene taucht erneut auf, diesmal allerdings inaktiv ohne rotierende Aktivität, als Symbol der paradiesischen Harmonie und des endzeitlichen Friedens. Das himmlische Paradies ist die Restitution des irdischen, das für die Gläubigen, die für die Wiederkunft Christi bereit sind, endgültig geöffnet wird. Adam und Eva werden als Repräsentanten der gesamten Menschheit charakterisiert, die durch ihre ursprüngliche und zukünftige Beziehung zu Gott bestimmt werden. Die Ausstattung mit identischen Herrschaftssymbolen und die kollektive Schuldannahme pointieren eine Gleichstellung beider Ureltern.

Die Auswahl der Anzahl der Engel scheint nicht dem Zufall überlassen zu sein. In der orthodoxen Kirche wird zu der Siebenzahl der Erzengel¹⁴⁴ ein weiterer hinzugezählt¹⁴⁵. Die Achtzahl der Engel kann in einen symbolisch-eschatologischen Interpretationsrahmen eingeordnet werden¹⁴⁶. Der Bezug auf die acht Schöpfungswerke¹⁴⁷ nach dem ersten Genesisbericht könnte eine mögliche Erklärung bieten. Im Blick auf den endzeitlichen Kontext des gesamten Bildkonzepts hätte der Aspekt der Acht als Zahl der Neuschöpfung eine größere Relevanz. Der achte Tag ist der Tag der Auferstehung Christi¹⁴⁸, der Anbruch der Unvergänglichkeit und der Übergang von der alten zur neuen Schöpfung. Die eschatologische Bedeutung der Achtzahl der Engel bei der protologischen Menschenschöpfung steht schon symbolisch für die anbrechende Neuschöpfung der Welt, die mit dem zweiten Adventus Christi vollendet wird. Nicht zufällig ist die Mandorla des wiederkommenden Christus mit achtzackigen Sternen bestückt, die mit diesem Symbol die endzeitliche Dimension dieser Zahl aufnimmt¹⁴⁹.

Auch ohne die Mutmaßung weiterer, heute verloreener Fresken ergibt sich der Eindruck eines bewusst konzipierten Bilderensembles, dessen eschatologische Botschaft deut-

lich zu verstehen ist. Obwohl eine explizite Darstellung des Jüngsten Gerichts fehlt, ist der Gerichtsgedanke in den zwei Endzeitgleichnissen, dem Adventus und in der Urteilszene über Adam und Eva, die als nackte Sünder dargestellt werden, äußerst präsent. Die farblichen Sehgewohnheiten mögen zudem den vorherrschenden Rotbraunton mit der feurigen Farbe der Weltgerichtskompositionen verbinden. Die beiden Gleichnisse vermitteln dem postparadiesischen Menschen Trost und Ermahnung zugleich. Es gibt für die Gläubigen, die bereit sind ihr Leben auf Christus auszurichten, beim Betreten der Kirche die hoffnungsvolle Gewissheit, zukünftig in das wiederhergestellte Paradies einzutreten. Durch die Eschatologisierung der Adam-und-Eva-Szenen wird ein großer heilsgeschichtlicher Bogen von der Erschaffung der Menschheit bis zu ihrer Rückführung ins Paradies gespannt. Die im Bildprogramm überall greifbare Gerichtsthematik enthält eine paränetische Komponente. Die Gläubigen werden beim Besuch des Gottesdienstes ermahnt, zu den Wachsamem und für das Paradies Würdigen zu gehören und nicht dem sündigen Beispiel der Protoplasten, des Unwürdigen aus dem Hochzeitsgleichnis und dem der törichten Jungfrauen zu folgen. Adam und Eva dienen als mahnende Prototypen und statuieren, so wie auch die Protagonisten der Gleichnisse, durch die erfolgende Bestrafung für das falsche Verhalten ein abschreckendes Exempel. So wird in der Urelterthematik eine ähnliche Angstdidaktik verwendet wie in den Strafszenen mit den verdammten Sündern im Weltgericht. Der durch den Hesychasmus beeinflusste Theologe Nikolaos Kabasilas assoziiert in seinem Werk über die Sakralmystik diese beiden Gleichnisse mit dem Motiv der Überwindung der Sünde. Mit der paränetischen Mahnung an die Gläubigen im gegenwärtigen Leben, das notwendige Öl und das hochzeitliche Kleid jederzeit bereit zu halten, verknüpft er die Erinnerung an den nach Gottes Bild geschaffenen vollkommenen Menschen, der im endzeitlichen Paradies vollständig erneuert wird. Das Leben in Christo ist die irdische Werkstatt für die Vollendung im Jenseits, der Weg der Vergöttlichung, der durch die gnadenvolle Schöpfung des menschenliebenden Gottes und die Inkarnation den Gläubigen, die für den Bräutigam und König bereit sind, offensteht¹⁵⁰. Die Adam-und-Eva-Szenen erhalten ihren Stellenwert erst durch den eschatologischen Bezugsrahmen. Ur- und Endzeit stehen sich gegenüber und sind durch diffizile Sinnbezüge unlösbar ineinander verzahnt. Verbunden durch die Konstante des Christuslogos, der als urzeitlicher Schöpfer und endzeitlicher Richter auftritt, und eingerahmt durch das

144 Das Buch Tobit (12,15) erwähnt sieben Erzengel, auch die katholische Kirche kennt sieben Erzengel.

145 Michael, Gabriel, Raphael, Uriel, Selaphiel, Jehudiel, Barachiel und dazu Jeremiel. Dazu Barker, Engel 76. Eine Achtzahl von Engeln um die Gloriole des als Engel dargestellten endzeitlichen Christus zeigen etwa die Homilien des Gregor von Nazianz, Par. Gr. 543, fol. 27^v (Ende 14. Jh.; in der BnF, Paris); <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10538048z/f66.image> (27.07.2019); dazu Pallas, Himmelsmächte 52.

146 Zur Zahl Acht Erffa, Genesis 465-466. – Baudry, Ikonographie 67-68. – Heinz, Achtzahl; die Achtheit, die Ogdoads, wurde bereits von den Kirchenvätern als Mysterium der göttlichen Heilszeit interpretiert, dazu S. 133-134.

147 Schmid, Schöpfung 78: in sechs Tagen schafft Gott acht Werke.

148 Mt 28,1; Mk 16,2; Lk 24,1; Joh 20,1: am ersten Tag der Woche nach dem Sabbat als dem achten Tag erscheint der Auferstandene den Marien; so auch in Joh 20,28; Barnabasbrief 15,8-9.

149 Zum Phänomen der Achtzahl in literarischen und ikonographischen Quellen s. S. 133-134 und S. 204-206.

150 Kabasilas, Sakralmystik 16.

himmlische Paradies treten die Protoplasten als Garanten für die Erlösung der Rechtgläubigen auf.

Der Stifter oder der Entwerfer des Bildprogramms bleiben durch das Fehlen einer Inschrift anonym. Das stringent durchstrukturierte Bildkonzept weist jedoch auf einen theologisch gebildeten Initiator, eventuell einen Priester oder Priester-maler. Die Vertrautheit mit der Gedankenwelt des

Nikolaos Kabasilas wäre ein Indiz für die Gelehrsamkeit und das hohe Bildungsniveau des Konzepteurs. Der etwaig in Betracht kommende, durch die Nischenarchitektur induzierte Funeralkontext würde die Adam-und-Eva-Szenen über die allgemein heilsgeschichtliche Ebene hinaus für einen individuellen soteriologisch-eschatologischen Hoffnungshorizont vereinnahmen.

Der Narthex der Soter-Kirche in Akoumia (Koumia)

Die Εκκλησία της Μεταμόρφωσης του Σωτήρος Χριστού, die Kirche mit dem Patrozinium der Verklärung des Erlösers Jesus Christus, liegt am Rand der kleinen Ortschaft¹⁵¹ Akoumia¹⁵² in der Präfektur Rethymnon im Bezirk Hagios Basileios.

Forschungsstand, Architektur, Datierung

Zu dieser Kirche gibt es bis auf einen neueren Aufsatz nur sporadische Beiträge in der Forschungsliteratur. Bereits 1908 veröffentlicht Gerola im zweiten Band zu den Monumenti Veneti nell'Isola di Creta farbige Lithographien der beiden Stifterabbildungen¹⁵³ und bespricht im vierten Band die dortige Stifterinschrift (1932)¹⁵⁴. Spanakēs erwähnt die Εκκλησία του Σωτήρος in seinem Artikel zu dem Ort Κούμια¹⁵⁵. Kurze stilistische Anmerkungen gibt Bissinger im Kreta-Artikel im RbK (1990)¹⁵⁶ und in seinem Kretabuch (1995)¹⁵⁷. Spatharakis untersucht 2001 in seiner Monographie zu den datierten Wandmalereien auf Kreta¹⁵⁸ und erneut 2015 in seinem Buch zu den ausgemalten Kirchen im Bezirk Hagios Basileios¹⁵⁹ das Bildprogramm und die Freskenausmalung der Hauptkirche und des Narthex. Weiterhin findet die Kirche in einem Aufsatz von Andrianakēs über die christlichen Denkmäler in Hagios Basileios Erwähnung¹⁶⁰. Der umfangreiche Aufsatz von Kōnstantoudakē-Kitromēlidou aus dem Jahre 2014 beschäftigt sich mit der Ikonographie beider Kirchenteile und stellt die Aussagen des Bildkonzeptes in den historisch-kulturellen Kontext der kreto-venezianischen Gesellschaft des 14. Jahrhunderts¹⁶¹.

Die Soter-Kirche setzt sich aus zwei Raumteilen zusammen. Die Hauptkirche ist bautypologisch eine kleine, niedrige Einraumkapelle (6,00 m × 3,90 m) mit halbrunder Apsis im Osten

(Taf. 15, 2). Der Innenraum ist mit einer Rundtonne ohne Gurteinteilung überwölbt. Im Westen schließt sich ein ungewöhnlich großer Narthex (6,70 m × 5,35 m) an, der in Länge und Breite und zudem im Höhenniveau die Kapelle weit überragt¹⁶². Die beidseitig eingefügte Stützmauer zwischen den beiden Kirchenräumen, die außen bis zur Dachtraufe der Hauptkirche reicht, und der bogenartige große Durchbruch als Verbindung von Naos und Narthex im Inneren lassen den Narthex als späteren Anbau erkennen. Das Mauerwerk beider Kirchenteile besteht aus unregelmäßigen Lagen von Bruchsteinen ohne Verputz. Die Bedachung erfolgte wegen der unterschiedlichen Ausmaße jeweils durch ein separates, im Neigungswinkel unterschiedliches Satteldach. Die Hauptkirche ist durch ein kleines Fenster in der Apsis und eines in der Südwand belichtet. Die Eingangstür mit einer Steinbalkeneinfassung und einem spitzbogigen Tympanon befindet sich im östlichen Teil der Südwand des Narthex. Belichtet wird der Anbau durch ein nebenliegendes rechteckiges Fenster. Ein weiteres kleines Fenster wurde später in den oberen Teil der Westwand eingefügt, wodurch Wandmalereien zerstört wurden und sich ein tiefer Riss über die gesamte innere Westwand zieht. Im 17. Jahrhundert wurde ein überwiegend aus Hausteinen bestehender Glockenturm über dem Eingang aufgemauert. Der mit den Adam-und-Eva-Szenen ausgestattete Innenraum des Narthex ist mit einem Spitzbogen tonnengewölbt und durch zwei Gurtbögen auf Konsolen in drei Joche eingeteilt.

Die Errichtung des Narthex und die Malereien sind durch eine dortige Stifterinschrift¹⁶³ auf das Jahr 1389 fest datiert. Die Freskenausmalung des Naos wird aus stilistischen Gründen in den Anfang des 14. Jahrhunderts eingeordnet¹⁶⁴. In diese Zeit fällt sicher auch der Kirchenbau der Hauptkirche.

151 Mit 628 Einwohnern, Stand Januar 2019: http://el.wikipedia.org/wiki/Ακούμια_Ρεθύμνης (27.07.2019).

152 Der ursprüngliche Name war Κούμια (bis 1920) und leitet sich nach dem Byzantinisten N. Papadakis (1874-1945), dessen Denkmal sich in Akoumia befindet, entweder von einer unter Nikephoros Phokas im 10. Jh. lebenden byzantinischen Adelsfamilie namens Κουμής, Κουδομνής oder Κουμιανός ab oder kommt von dem byzantinischen Geschlecht der Komnenen und steht in Bezug auf den Beschluss des Kaisers Alexios I. Komnenos (1082) zur Aussendung byzantinischer Adelsfamilien nach Kreta. Der vorne angehängte Buchstabe Α ergibt sich aus στα Κούμια, das zu στ' Ακούμια zusammengezogen wird; dazu Kriovrisanakis, Rethymnon. – Papadakēs, Akoumia; Spanakēs, Poleis I 427-428, hält auch eine Ableitung von κούμος = eingezäunter Pferch für Vieh für möglich.

153 Gerola, Monumenti Veneti IV 493 Nr. 7.

154 Gerola, Monumenti Veneti II 403 Nr. 2 Blatt 5.

155 Spanakēs, Poleis I 427-428.

156 Bissinger, Kreta 1147.

157 Bissinger, Wandmalereien 191-192 Nr. 161.

158 Spatharakis, Dated 127-132 Nr. 45.

159 Spatharakis, Agios Basileios 16-36 Nr. 4.

160 Andrianakēs, Agios Basileios 2. 31 Abb. 17-18. 27.

161 Kōnstantoudakē-Kitromēlidou, Akoumia 51-110.

162 Die Maße sind bei Spatharakis, Dated 127 angegeben. Dieses ungleiche Raumverhältnis von übergroßem Narthex zur Hauptkirche ist nicht sehr häufig auf Kreta anzutreffen. Allerdings gibt es bei den Narthexanbauten erstaunliche, oft ohne planerisches Konzept nachträglich hinzugefügte Raumteile, die sich den Bedürfnissen der größer werdenden Gemeinde anpassten oder den Vorstellungen des Stifters entsprachen, sodass wenig Rücksicht auf den bestehenden Bau genommen wurde; dazu Gallas/Wessel/Borboudakis, Kreta 61-62. In der Panagia-Kirche in Diblochori ist auch ein im Verhältnis zum Naos größerer Narthex angebaut, allerdings nicht in diesem krassen Missverhältnis.

163 Viele Kirchen auf Kreta sind durch Stifterinschriften datiert; zu den byzantinischen Stifterinschriften Kalopissi-Verti, Patronage 363-379. – Rhoby, Epigramme. – Kalopissi-Verti, Church Inscriptions 125-140; zu den kretischen Inschriften Tsamakda, Kakodiki 259-263. – Tsamakda, Stifterwesen 228-233.

164 Spatharakis, Dated 126. – Tsamakda, Kakodiki 235. – Kōnstantoudakē-Kitromēlidou, Akoumia 84-88.

Die in schwarzen akzentuierten Majuskeln auf hellem Grund verfasste, teilweise schon etwas verblasste Stifterinschrift befindet sich in zwei Teilen, jeweils in roter Rahmung, über den zwei Stifterbildnissen, der erste Teil an der Südwand, der zweite Teil über Eck an der Westwand (Taf. 16; 17, 1). Die Inschrift wurde von Gerola¹⁶⁵ als Faksimile-Reproduktion aufgezeichnet und transliteriert und lautet nach eigener Übersetzung: »Von Grund auf errichtet und ausgemalt wurde die göttliche Kirche des Erlösers Christus durch die Mitwirkung und Ausgabe des Herrn Papas Manoil Koudoumnis zusammen mit seiner Frau und Kindern und anderen frommen Christen, deren Namen der Herr kennt¹⁶⁶. Vollendet am 12. Juni des Jahres 6897¹⁶⁷ der 12. Indiktion (= 1389). Amen«. Es handelt sich um eine Kollektivstiftung, eine sog. »collective patronage«¹⁶⁸, an der, neben der namentlich erwähnten Familie des Papas (Παπάς) Koudoumnis, weitere anonym bleibende Dorfbewohner beteiligt waren. Gerade in ländlichen Gegenden, in denen nicht viele wohlhabende Einzelstifter wohnten, war eine gemeinschaftliche Donation von Vorteil, um das nötige Geld für eine Renovierung oder Ausmalung der Kirche bereitzustellen. Zugleich stärkte diese solidarische Aktion das Selbstbewusstsein der nationalgesinnten Kreter gegenüber der venezianischen Herrschaft und festigte ihre orthodoxe Glaubensgemeinschaft. Der Hauptstifter, der den Narthex aufbauen und ausmalen ließ, der Weltpriester der Gemeinde, Manuel Koudoumnis, ist durch seine Benennung als Kyr (Κυρ), die auch in Ano Viannos und Diblochori die namentlich genannten Initiatoren der Stiftung betitelt, der höheren Gesellschaftsschicht zuzuordnen. Anders als seine Nennung als Stifter vermuten lässt, ist er nicht an der Kirchenwand abgebildet. Stattdessen sind zwei weitere Stifter, eine Frau namens Anitza und ein jüngerer Mann mit Namen Kostas, ganzfigurig unter den Inschriftenfeldern dargestellt (Taf. 16). Vermutlich handelt es sich um die in der Inschrift erwähnten Familienangehörigen, Frau und Sohn des Priesters Koudoumnis. Der Name Koudoumnis ist in einer Liste orthodoxer Kleriker und Bischöfe der kirchlichen Kommune Kretas von 1268 bezeugt, die einen Priester Michael Koudoumnis¹⁶⁹ aus Syvrito¹⁷⁰ erwähnt. Es ist denkbar, dass ein verwandt-

schaftliches Verhältnis zwischen dem Priester Michael und dem Stifter Manuel Koudoumnis besteht, der ebenfalls dem klerikalen Stand angehörte¹⁷¹. Der byzantinische Archäologe Papadakis (1874-1945) setzt den Stifternamen Κουδοῦμνης in Bezug zu einem unter Nikephoros Phokas im 10. Jahrhundert lebenden Adelsgeschlecht der Κουμής, Κουδοῦμνης oder Κουμινός¹⁷². Diese Zuordnung bestätigt die aristokratischen Wurzeln der Stifterfamilie.

Szenenanordnung

Die teilweise stark beschädigten Fresken der Hauptkirche entsprechen dem typischen Bildprogramm kretischer Einraumkapellen des 14. Jahrhunderts mit einem erweiterten christologischen Zyklus, liturgischen Themen im Bema, einer Deesis in der Apsis, sowie Heiligendarstellungen in den unteren Wandzonen¹⁷³. Der weitaus größere Narthex besitzt dagegen ein sehr umfangreiches Bildrepertoire mit einer vielfältigen Szenenauswahl (Abb. 3)¹⁷⁴. Der innere Bogen über dem großen Durchgang zum Naos ist mit Brustbildern in Medaillonform von den zehn Märtyrern von Kreta ausgeschmückt¹⁷⁵. Die Malerei an der Ostwand über dem großen Durchgang befindet sich in sehr schlechtem Erhaltungszustand. Große Teile sind für immer verloren, einige Malereirudimente sind erhalten. Deutlich erkennbar ist der kniende Adam aus der Hetoimasia, der Zubereitung des Thrones. Auf der anderen Seite wäre Eva zu ergänzen. Weiterhin sind Teile einer großen Deesis, Köpfe von Aposteln aus dem Aposteltribunal und Reste des großen feurigen Höllenstroms erhalten. Das lässt auf eine Darstellung des Weltgerichts schließen, die häufig an der Westwand der kretischen Kirchen erscheint¹⁷⁶. Die Chöre der Heiligen sind an den angrenzenden Tonnengewölben zu sehen. An der Nordwand ist eine große, in zwei Zonen geteilte Paradiesdarstellung abgebildet. Weiterhin zum eschatologischen Themenkreis gehören die Adventus-Darstellung im Gewölbescheitel und die Parabel von den zehn Jungfrauen. Zusätzlich sind an der Südwand zwei weitere stark ruinöse Szenen aus dem Weltgerichtszyklus erkennbar, die Personi-

165 Gerola, Monumenti Veneti I 493 Nr. 7; Transkription und Transliteration der Inschrift bei Pelantakēs, Agios Basileios 44.

166 Die anonyme Demutsformel »fromme Christen, deren Namen der Herr kennt« kommt auch in anderen Kirchen auf Kreta vor, etwa in der Hagios Nikolaos-Kirche in Maza (1325/1326); zur Inschrift in Maza Gerola, Monumenti Veneti IV 429-430 Nr. 5. – Sucrow, Wandmalereien 24-25; zur Demutsformel Kalopissi-Verti, Patronage 376-377. – Kalopissi-Verti, Church Inscriptions 131. 135.

167 Die Datumsangabe in griechischen Buchstaben folgt der byzantinischen Chronologie. Das Jahr 6897 ist auf das Datum der Erschaffung der Welt, 5508 v. Chr., bezogen.

168 Kalopissi-Verti, Church Inscriptions unterscheidet zwischen »individual«, »co-operative« und »collective patronage«, wobei bei ersterer nur eine Person, bei zweiterer ein Familienverbund bzw. zwei oder drei Personen an der Stiftung beteiligt sind. Bei der »collective patronage« kann man zwischen einer größeren Anzahl von Familien und Personen und einer ganzen Dorfgemeinschaft differenzieren.

169 »Papa Michali Cudhumni, qui fuit de Siurito«; dazu Tsirpanlis, Katasticho 143.

170 Syvrito ist eine antike Siedlung westlich von Thronos (Bezirk Amari), war in byzantinischer Zeit bis 824 Bischofssitz und wurde dann durch die Araber

zerstört. Der Ort wurde teilweise wiederaufgebaut. Im 14. Jh. errichtete man eine Panagia-Kirche auf den Ruinen der dortigen frühchristlichen Basilika, die heutige Panagia-Kirche von Thronos.

171 Konstantoudakē-Kitromēlidou, Akoumia 96.

172 Dazu auch Anm. 151.

173 Zum Bildprogramm kretischer Einraumkirchen Sucrow, Wandmalereien; zum Bildprogramm des Naos Spatharakis, Dated 127. – Konstantoudakē-Kitromēlidou, Akoumia 56-66. – Spatharakis, Agios Basileios 17-19.

174 Zum Bildprogramm Spatharakis, Dated 127-132 Nr. 45. – Konstantoudakē-Kitromēlidou, Akoumia 66-83. – Spatharakis, Agios Basileios 16-36 Nr. 4.

175 Bestimmbar sind nur Satorinos, Zotikos und Eunikianos; als beliebte lokale Heilige, die im 3. Jh. bei den Christenverfolgungen durch Decius in Gortyn zu Tode kamen, werden sie oft in kretischen Kirchen, meist im Zehner-Ensemble, dargestellt. Außerhalb Kretas kommen sie fast gar nicht vor; zu den kretischen Märtyrern Spatharakis, Mylopotamos 319-320. – Tsamakda, Kakodiki 216-218.

176 Zum Weltgericht in der byzantinischen Kunst die Aufsätze von Maderakēs, Parousia. – Maderakēs, Kolasē. – Mouriki, Last Judgement 145-171; allgemein Anghaben, Jugements Derniers 105-134. – Brenk, Weltgerichtsvorstellungen.

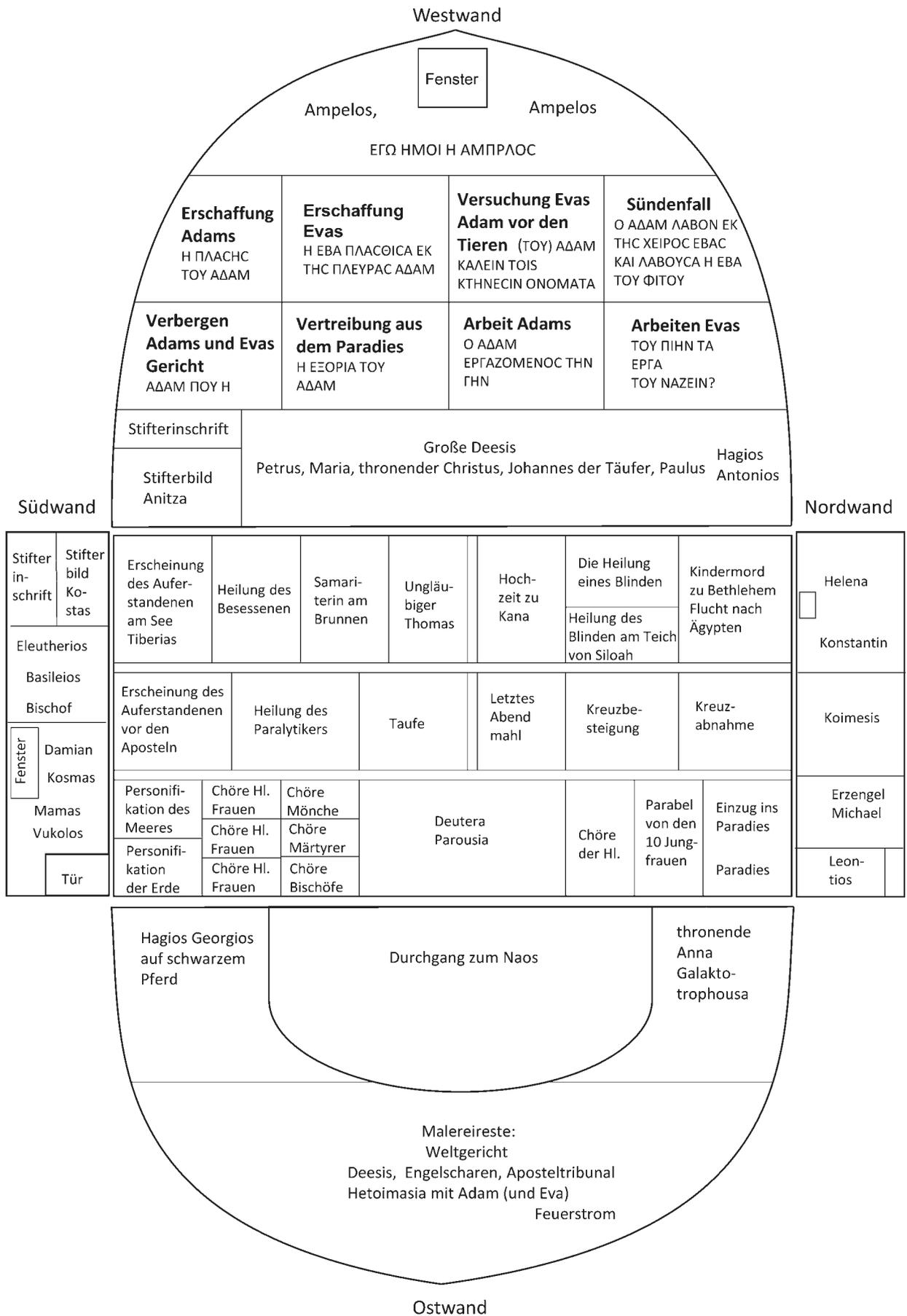


Abb. 3 Szenenanordnung: Soter-Kirche in Akoumia (Narthex).

fikationen von Land und Meer, die die Toten freigeben. Die Malereien auf den zwei Gurtbögen sind bis auf wenige Reste nicht mehr vorhanden. Die nächsten beiden Joche zeigen einen erweiterten christologischen Zyklus, der dem Patrozinium des Christus Soter Rechnung trägt. Im folgenden Joch auf der Nordseite des Gewölbes sind Szenen aus dem Passionszyklus, von unten nach oben: Kreuzabnahme, Kreuzbesteigung und letztes Abendmahl, abgebildet. Durch ein schmales Ornamentband im Scheitel getrennt folgen auf der Südseite die Taufe, die Heilung des Paralytikers und die Erscheinung des Auferstandenen vor den Aposteln. Im westlichen Joch finden sich auf der Nordseite von unten nach oben eine große eindruckliche Szene mit einer Kombination des Kindermordes von Bethlehem mit der Flucht nach Ägypten, dann nebeneinander in zwei Felder aufgeteilt die Heilung des Blinden am Teich Siloah und eine weitere Blindenheilung, darauf die Hochzeit zu Kana. Im südlichen Gewölbe schließen an das Dekorationsband der ungläubige Thomas, die Samariterin am Brunnen, die Heilung des Besessenen und der Auferstandene am See Tiberias an. Die untere Zone zeigt an der Südwand von Ost nach West die Hirtenheiligen Blasios Bukolos mit einem Kalb und Mamas mit einer Ziege auf dem Arm, die Arztheiligen Kosmas und Damian, etwas kleiner unter dem Fenster, und drei Bischöfe mit geschlossenen Büchern in der Hand, davon ein unidentifizierter, sowie Basileios und Eleutherios. Dann folgt als letztes Bildfeld die Stifterdarstellung eines jungen Mannes mit dem Namen ΚΩ/CTAC. Über Eck an der Westwand in der unteren Zone steht die weibliche Stifterfigur, ANI/TZA. Der restliche Teil der unteren westlichen Wand ist mit einer großen Deesis-Abbildung gefüllt: Christus mit Maria und Johannes dem Täufer, erweitert links durch Petrus, rechts durch Paulus und den Heiligen Antonius. An der Nordwand geht es weiter mit Konstantin und Helena mit dem wahren Kreuz. Das große Koimesis-Bild mit der um die Jephonias-Episode¹⁷⁷ erweiterten Fassung ist hier in die Reihe der Heiligen eingeordnet. Ungewöhnlich ist die Einfügung von drei Frauen hinter Petrus in der vorderen linken Seite der Szene. Daneben sind noch die Ganzfiguren des Erzengels Michael in Militärrüstung mit erhobenem Schwert und des selten auf Kreta dargestellten Heiligen Leontios, durch die eingebaute Nische in kleinerem Format, abgebildet. Weiterhin haben im unteren Register an der Ostwand zwei ganzfigurige Heilige ihren Platz, nördlich eine seltene Darstellung der thronenden Heiligen Anna Galaktotrophousa¹⁷⁸, die die kleine Maria als Wickelkind in den Armen hält und stillt, und südlich neben der Eingangstür als Torwächter der Militärheilige Georgios auf einem schwarzen Pferd. An der Westwand stehen an sehr prominenter Stelle die zu untersuchenden Adam-und-Eva-Szenen, die das Weltgericht an die Ostwand verdrängt haben

(Taf. 17, 2). Eingebunden werden diese oben von einer in kritischen Bildprogrammen unikalen Ampelos-Darstellung und unten von der Großen Deesis und der weiblichen Stifterfigur. Die in zwei Reihen angeordneten, jeweils rot eingerahmten Bildfelder zeigen fortlaufend folgende acht Szenen, jeweils von Süd nach Nord angeordnet: die Erschaffung Adams, die Erschaffung Evas, die Versuchung Evas mit Adam vor den Tieren und den Sündenfall in der oberen Reihe, das Verbergen und die Verurteilung, die Vertreibung und zwei postparadiesische Szenen mit den Arbeiten Adams und den Arbeiten Evas im unteren Register.

Adam-und-Eva-Szenen

Die sehr prononciert hervorgehobenen, relativ großformatigen Adam-und-Eva-Szenen sind durch einen Riss, der durch den nachträglichen Fenstereinbau entstanden ist, teilweise beschädigt. Zudem haben starke Kalkablagerungen einige Teile der Darstellungen unkenntlich gemacht.

Erschaffung Adams

Die erste Szene im oberen Register zeigt die Erschaffung Adams. Die linke Bildhälfte nimmt die Gruppe der Erschaffenden ein (Taf. 18, 1-2). Christus mit Kreuznimbus sitzt in Dreiviertelansicht auf einem truhentartigen Thron mit kleiner runder Rückenlehne, umgeben von einer Mandorla. Er trägt eine purpurrote Tunika und ein dunkelgrünes Pallium, das um den Oberkörper schärpenartig geschlungen ist und zur Seite herabfällt, die Füße, mit Riemensandalen beschuht, stehen auf einem kleinen Suppedaneum. Seine rechte Hand ist im Redegestus mit nach vorne weisendem Zeige- und Mittelfinger erhoben, in der Linken hält er einen geschlossenen Rotulus. Er wird von fünf nimbierten Engeln umgeben, von denen vier um die Mandorla gruppiert sind. Der ganz links platzierte Engel steht ganzfigurig, zu Christus hingewendet, neben dem Thron und weist mit seiner rechten Hand auf den liegenden Adam. Sein linker Arm ist unter das Gewand gesteckt. Die herausragende Hand weist nach links unten aus dem Bildfeld heraus, möglicherweise auf die in diagonalen Verlängerung abgebildeten Stifter. Wie auch die anderen Engel ist er mit einem perlenbesetzten Loros, einem roten Sakkos, einem grünen Umhang und roten Strümpfen bekleidet. Auf der rechten Seite befindet sich eine weitere Engelgruppe. Es lassen sich trotz der Beschädigungen und in Analogie zur Erschaffung Evas drei frontal stehende Engel rekonstruieren, der vordere ist vollständig zu sehen, die beiden anderen mit

177 Diese auf apokryphen Quellen beruhende Episode erscheint ab dem 13. Jh. oft in Koimesis-Darstellungen; dazu Hamann-MacLean/Hallensleben, Monumentalmalerei III 68-75. – Tsamakda, Kakodiki 187-188.

178 Zur Darstellung der Heiligen Anna Spatharakis, Dated 130. – Gerstel, Female Piety 96-98. – Panou, Anna 266-275, bes. 267; weitere Darstellungen der stil-

lenden Anna auf Kreta gibt es etwa in der Erzengelkirche in Kissamos (14. Jh.) und in der Panagia-Kirche in Anisarakí (2. Hälfte 14. Jh.); dazu Xanthaké, Panagia Anisarakí 187-196; zum Kult der Anna Galaktotrophousa in Byzanz und Italien Cutler, Galaktotrophousa 335-350. – Panou, Anna 274-278.

ihren Nimben dahinter gestaffelt. Wie in Evangelismos ist der vordere Engel durch seine frontal-großfigurige Abbildung betont, jedoch nicht so zentral herausgestellt wie dort. Er verkörpert das Pendant zu dem thronenden Christus auf der anderen Bildseite. Die Bildmitte nimmt ein hohes seltsames baumförmiges Phantasiegebilde ein, vor oder auf dem Adam liegt. Seinem unteren Stamm entspringen wie Wurzeln die vier Paradiesflüsse. Der sich nach oben verjüngende Stamm ist als feuerfarbener fließender Strom gestaltet, das Rot der linken Seite geht regenbogenartig in das Gelb im rechten Teil über. Statt einer Baumkrone ist oben ein sonnenförmiges anthropomorphes Gebilde aufgesetzt, das ebenfalls durch eine gelbe bis dunkelrote Farbpalette gestaltet ist. Ein achtzackiger strahlenförmiger Kranz umgibt diesen Sonnenball, in den menschliche Gesichtszüge eingeschrieben sind. Weiße Striche entweichen wie Energiebündel aus den äußeren Zacken. Dazwischen fliegen kleine rote, ovale Feuerfunken und runde gelbrote Kugeln, die wie Geschosse herauskatapultiert werden. Auf diesem personalisierten dynamischen Schöpfungsbaum erfolgt die Erschaffung Adams. Dieser liegt horizontal ausgestreckt mit anliegenden Armen wie schwebend vor dem Stamm mit den vier Leben spendenden Paradiesflüssen, den Kopf zum Thron Christi, die Beine zur rechten Engelgruppe gerichtet. Die Beine sind eng geschlossen wie in Evangelismos. Die Armhaltung variiert allerdings. Hier ist der rechte Arm eng an den Körper gelegt und nicht erhoben wie in Evangelismos. Auch die aktive Kopfhebung aus Evangelismos ist nicht vorhanden. Die veränderte Körperhaltung erklärt sich durch die spiegelverkehrte Lage, die die Blickrichtung zum Schöpfer ausschließt und somit keine Kontaktaufnahme mit diesem erlaubt. Der nackte Körper ist ohne primäre Geschlechtsmerkmale dargestellt, sekundäre wie Bart, Brust- und Bauchmuskulatur sind vorhanden. Die lange Haartracht zieht sich in gleichmäßig gedrehten Locken an der rechten Kopfseite bis auf den Oberarm entlang. Wie in Evangelismos wird Adam durch Herrschaftssymbole ausgezeichnet. Auf dem Kopf sitzt eine kunstvoll verzierte Krone mit drei Zacken, die kleblattförmig geformt und mit weißen Perlen dekoriert sind. Darüber hinaus wird er hier durch einen Nimbus ausgezeichnet. Sein Oberkörper zeigt eine leichte Neigung nach oben. Seine geöffneten Augen sind zu dem sonnengesichtigen Strahlenbaum über ihm gerichtet, nicht wie in Evangelismos auf Christus. Die Szene hat im oberen Teil einen Titulus: Η ΠΛΑΧΗ ΤῸ ΑΔΑΜ (die Erschaffung (Bildung) Adams).

Erschaffung Evas

Die nächste Szene zeigt die Erschaffung Evas. Auch hier wird wie in Evangelismos die zur Erschaffung Adams spiegelverkehrte Lösung gewählt (Taf. 19, 1-2). Die Fläche ist teilweise zerstört. Auf der rechten Bildseite ist die Gruppe der Erschaffenden wie in der Adam-Szene vorstellbar. Christus sitzt wiederum in einer Mandorla auf dem Thron, in der Linken den

Rotulus, mit der rechten Hand weist er im Redegestus auf den Schöpfungsakt in der Bildmitte. Umgeben wird er auch hier von fünf Engeln, wobei der ganz rechts Platzierte mit der Hand ebenfalls auf den Schöpfungsschauplatz zeigt. Auf der linken Seite stehen drei hintereinander gestaffelte Engel, der vordere ist frontal dargestellt, bekleidet wie in der ersten Szene mit Loros, Sakkos und Umhang. Die Bildmitte zeigt in Entsprechung zur Adamschöpfung dasselbe anthropomorphe dynamische Schöpfungsbaumgebilde mit den vier wurzelförmig gestalteten, Leben spendenden Paradiesflüssen, das den Hintergrund für die Erschaffung Evas bildet. Davor liegt Adam, horizontal mit geschlossenen Beinen, die Arme eng an den Körper gelegt, mit dem Kopf zu Christus, mit den Füßen zu den drei Engeln hin gerichtet. Der Oberkörper ist stärker nach oben geneigt als bei seiner Erschaffung. Die Kopfpartie ist weitgehend zerstört. Rückschließend aus der ersten Szene kann gemutmaßt werden, dass Adam nimbiert und mit Krone ausgestattet ist. Die Figur Evas, die sich aus seiner rechten Seite erhebt, ist ebenfalls stark von Zerstörungen in Mitleidenschaft gezogen. Allein ihre Krone, der Nimbus und der Ansatz ihres Unterleibes mit den anliegenden Armen sind an der rechten Seite des Oberkörpers Adams erkennbar. In Entsprechung zur Kirche in Evangelismos lässt sich die Szene jedoch gut rekonstruieren. Der nackte Halbkörper erhebt sich frontal, der Kopf mit der edelsteinverzierten Zackenkrone und Nimbus ist leicht zu Adam hingedreht. Beide zeigen einen Begrüßungsgestus durch den bestehenden Blickkontakt. Der Titulus lautet: Η ΕΒΑ ΠΛΑΧΘΙΣΑ ΕΚ ΤΗΣ ΠΛΕΥΡΑΣ ΑΔΑΜ (die Erschaffung (Formung) Evas aus der Seite (Rippe) Adams).

Versuchung Evas und Adam als Herrscher über die Tiere

Es folgt eine in Evangelismos nicht vorhandene Darstellung. Das nächste Bildfeld zeigt eine Kontamination von zwei unterschiedlichen Szenen, die Versuchung Evas durch den Diabolos und Adam als Herrscher vor den Tieren (Taf. 20, 1-2). In der linken Bildhälfte steht die nackte, bekrönte und nimbierte Eva, die ebenso wie Adam am ganzen Körper behaart ist. Adam ist wie bei seiner Erschaffung mit einer langen gewellten Frisur ausgestattet. Bei Eva sind diese Kopfpartien weitgehend zerstört. In der darauffolgenden Sündenfallsequenz wird sie jedoch mit demselben Frisurentyp wie Adam abgebildet. Als sekundäre Geschlechtsmerkmale sind bei Adam der Bart und bei Eva ein etwas herabhängender Brustansatz vorhanden. Im Dreiviertelprofil nach rechts gerichtet hat Eva ihr rechtes Bein etwas vor das linke gesetzt, beide Füße berühren die vier Paradiesflüsse des in der Bildmitte befindlichen Schöpfungsbaumwesens. Ihr Kopf ist über ihre rechte Schulter zur Seite gewendet zu einem fast gänzlich zerstörten, aufrecht stehenden Wesen, das sich hinter ihr befindet. Von diesem ist deutlich die rechte Hand sichtbar, deren schwarzer Zeigefinger auf Eva weist (Taf. 21, 1-2). Weiterhin sind ein nacktes Bein mit einem Fuß, der krallenartige Fußnägel aufweist,

ein verschwommenes Profil und Teile eines schwarzen Haarschopfes erkennbar. Dahinter windet sich vertikal eine große Schlange. Die Inschrift neben dieser Kreatur ist schwer entzifferbar (s. S. 167), während neben Eva ihre Benennung als EBA zu lesen ist. Rekonstruieren lässt sich diese Figur als eine Art Dämon oder Teufel nach einer ähnlichen Versuchungsszene in der Panagia-Kirche in Diblochori (dazu S. 84-85). Eva hat ihr Ohr zu diesem schwarzen Geschöpf geneigt und blickt aus dem Bildfeld heraus den Betrachter an. Die Handstellung Evas mit einer abwägenden Auf- und Abbewegung weist auf den daneben sitzenden Adam und den Schöpfungsbaum (Taf. 22, 1). Dieser, mittig im Bildzentrum platziert, ist wie in den beiden Erschaffungsszenen gestaltet. Er hat jedoch hier sein Sonnengesicht leicht zu Eva hingebogen. Die weißen Strahlen und roten sprühenden Feuerfunken berühren ihren Nimbus und ihre Krone. Auf der anderen Seite dieses Sonnenbaums sitzt in der rechten Bildhälfte Adam im Dreiviertelprofil auf einem truhenartigen Thron mit roten Seitenwänden und beiger Sitzfläche, der dem Christi in den Erschaffungsszenen gleicht (Taf. 22, 2). Die Füße stehen ebenfalls auf einem Suppedaneum. Adam ist nackt mit Körperbehaarung und mit Krone und Nimbus ausgestattet. Sein Kopf ist leicht erhoben, er blickt auf drei verschiedenartige übereinander gereihete Landtiere am rechten Bildrand. Sein erhobener rechter Arm ist angewinkelt. Mit dem Zeigefinger seiner rechten Hand weist er auf die Tierversammlung, die andere Hand liegt auf seinem linken Oberschenkel. Bei dem Versuch einer genaueren zoologischen Zuordnung der Tiere lassen sich bei den unteren beiden ein Rind mit Hörnern und ein Löwe identifizieren. Das Oberste dagegen entpuppt sich als ein drachenähnliches Hybridwesen mit einem schlangentypigen Hals und Kopf, einem Drachenkörper auf zwei Beinen und Flügeln an den Seiten. Die Beischrift ist auch hier teilweise zerstört, könnte indes folgendermaßen in Bezug zu Gen 2,20 rekonstruiert werden: (Τῶ) ΑΔΑΜ ΚΑΛΕΙΝ ΤΟΙΣ ΚΤΗΝΕΣΙΝ ΟΝΟΜΑΤΑ (von Adam, der den Geschöpfen ihre Namen gibt).

Sündenfall

Adam sitzt im linken Bildfeld frontal auf dem kastenähnlichen Thron, allerdings ohne Suppedaneum (Taf. 23, 1-2). Er ist nackt mit Körperbehaarung, trägt Krone und Nimbus. Sein rechtes Bein liegt angewinkelt mit der Ferse vor seiner Scham, das linke hängt herunter. Sein rechter Arm liegt auf dem rechten Knie, der linke ist hochgestreckt, die Hand geöffnet erhoben. Sein Kopf ist leicht nach links gedreht, der Blick schweift auch in diese Richtung. Neben ihm erhebt sich mittig das sonnengesichtige Schöpfungsbaumgebilde, das auch in den vorherigen Szenen zu sehen war. Allerdings ist es hier bewegter und energiegeladener, als würde es re-

gelrecht explodieren. Rote Funken und weiße Lichtstrahlen entweichen aus seinen Zacken. Ein kleiner Lavastrom scheint aus seinem Mund hervorzuströmen. Zudem ist ein großer Sechsfügler hinzugefügt, der im unteren Teil über den vier Paradiesflüssen den Baum schützend bedeckt. Rechts daneben steht Eva seitlich zum Baum gedreht. Auch sie ist nackt mit Körperbehaarung, Krone und Nimbus. Als sekundäres Geschlechtsmerkmal hängt pointiert ein länglicher Busen unter ihrer linken Achsel hervor. Ihr rechter Arm ist hoch erhoben zum Gesicht des Sonnengebilde. In der Hand ist eine von dort abgepflückte runde Frucht sichtbar, eine weitere befindet sich in ihrer linken Hand, die nach unten zu Adam hingestreckt ist, der seinerseits erwartungsvoll die Hand aufhält. Ein Essvorgang wird nicht geschildert. Evas Kopf ist leicht nach hinten gewendet zu einem großen drachenähnlichen Schlangentypen, das die ganze rechte Bildhälfte einnimmt. Ihr Blick richtet sich abermals aus dem Bildfeld heraus zum Betrachter hin. Der lange gerollte Schwanz des Ungetüms geht in einen Korpus mit zwei Beinen, die in jeweils zwei Tatzen enden, über (Taf. 24). An den Seiten sind ausgebreitete Flügel. Der hoch gewundene Hals endet in einem gehörnten Schlangenkopf mit geöffnetem Maul. Sein Kopf ist zu Evas linkem Ohr geneigt, als wolle der Schlangen-Drache ihr etwas ins Ohr flüstern. Der Titulus der linken Seite lautet: Ο ΑΔΑΜ ΛΑΒΟΝ ΕΚ ΤΗΣ ΧΕΙΡΟΣ ΕΒΑΣ (Adam nimmt aus der Hand Evas), auf der rechten Seite: ΚΑΙ ΛΑΒΕΙΝ ΤΗ ΕΒΑ ΤΗ ΦΡΟΝΤΙ (und Eva nimmt von der Gartenfrucht)¹⁷⁹. Die Überschrift unterstreicht die Leserichtung der Szene von rechts nach links, da das Pflücken der Frucht zeitlich vor der Übergabe an Adam geschieht. Möglicherweise wird Adam, wie auch schon in Evangelismos, zur rechten Seite des Baumes ein bevorzugter Platz zugewiesen, da Eva als Verführerin in dieser Handlungseinheit ein negatives Image zukommt und sie daher links platziert ist.

Verbergen, Anrufung und Gericht

Im zweiten Register folgt die fünfte, recht gut erhaltene Szene des Adam-und-Eva-Zyklus (Taf. 25, 1-3). Links im Bildfeld befindet sich in Analogie zu den beiden Erschaffungsszenen die Schöpfergruppe (Taf. 26, 1). Christus sitzt im Dreiviertelprofil in einer Mandorla auf einem truhenartigen Thron mit Suppedaneum, auf dem sein linker Fuß ruht. Das rechte Bein ist angewinkelt und unter den Gewandbausch des linken Beins gesteckt, sodass der hervortretende Fuß in der Luft schwebt. In seiner linken Hand hält er einen Rotulus, seine rechte ist erhoben und die zwei ausgestreckten Finger weisen zu seiner linken Seite hin. Die Mandorla wird auf der rechten Seite von vier hintereinander gestaffelten Engeln umgeben, wobei der vordere mit seiner linken Hand

179 Spatharakis, Agios Basileios 32 zieht beide Einzeltitel zu einer Überschrift zusammen, lässt aber einige Wörter auf der rechten Bildseite aus, etwa Ο ΑΔΑΜ ΛΑΒΟΝ ΕΚ ΤΗΣ ΧΕΙΡΟΣ ΕΒΑΣ ΤΗ ΦΡΟΝΤΙ. Sinnvoller ist es, beide Überschriften

nicht als Einheit zu sehen, sondern, wie auch bei der vorherigen Szene, nur auf die Aktion der jeweiligen Bildhälfte zu beziehen.

die Mandorla umfasst. Der fünfte Engel befindet sich links neben Christus innerhalb der Mandorla und weist mit seiner rechten Hand ebenso wie Christus in die rechte Bildhälfte. Er könnte mit dem hervorgehobenen Engel in den Erschaffungsszenen identifiziert werden. Ein sechster, etwas kleinerer Engel schwebt oben in einem Himmelssegment und bläst die Posaune. Vor der Christus-Engel-Gruppe hocken Adam und Eva dicht beieinander, wie in Evangelismos, nur hier in einem Pflanzenversteck aus hohen länglichen Blättern, die sie wie eine schützende Muschel von hinten umgeben (Taf. 26, 2). Das Blattwerk ist neben der grünen Färbung durch eine dunkelrote Tönung markiert. Beide sind nackt ohne Behaarung mit seitlich herabhängenden, in Wellen gelegten Haaren, jetzt ohne Nimbus und Krone, und haben ihre Scham mit einem herzförmigen, gefiederten Blatt bedeckt. Eva ist szenenanalogue durch einen länglichen, weit herunter hängenden Busen gekennzeichnet, Adam durch den Bart. Ihre Körper sind leicht nach rechts gedreht, während die Köpfe nach hinten links zu dem thronenden Christus mit der Engelschar gewendet sind, der mit zwei Fingern im Redegestus auf sie weist. In körpernaher Solidarität wie in Evangelismos empfangen sie den Urteilsspruch. Die rechte Seite des Bildes wird durch eine hohe, vertikal ausgerichtete Mauer begrenzt. Seitlich am oberen Abschnitt befindet sich ein halbrundes rotes Gebilde mit Gesichtszügen. Es weist große Ähnlichkeit mit der »Krone« des Paradiesbaumes auf. In einem blauen gezackten Nimbus erscheint das dunkelrot gefärbte Sonnengesicht, jetzt in Profilansicht. In die Mauer ist eine geschlossene, mit Edelsteinen verzierte Tür eingesetzt. Oberhalb wird sie von einem großen roten Sechsfügler bewacht. Die Inschrift ΑΔΑΜ ΠΘ Η bezieht sich auf die göttliche Anrufung in Gen 3,9 (LXX): Αδαμ, ποῦ εἶ; (Adam, wo bist Du?).

Vertreibung

Das nächste Bildfeld zeigt eine von links nach rechts ziehende ganzfigurige Personengruppe (Taf. 27, 1-2). Links steht fast frontal ein geflügelter Erzengel im Lorosgewand mit Umhang. Er hält ein gezücktes, aufgerichtetes Schwert in der rechten Hand, die linke ist erhoben. Seine Augen sind rot unterlaufen, als würden sie Zorn versprühen. Er blickt zu dem Ausweisungsakt hinüber. Drei weitere hintereinander gestaffelte Engel in Loros sind in Bewegung zur rechten Bildhälfte begriffen. Zwei Engel dieser Vertreibungsgruppe haben die Hände nach vorne gestreckt und schieben die vorwärts strebende Eva am Rücken in Richtung Paradiestür. Die Figur der Eva ist bis auf ihren Rücken durch einen Riss stark beschädigt. In Analogie zu dem vor ihr erkennbaren Adam ist sie auch hier ohne Krone und Nimbus dargestellt. Die Körperhaltung Evas lässt sich

nur rekonstruieren. Sie schreitet nach vorne und schaut sich vermutlich erschrocken zu den Engeln um. Vor ihr geht Adam, Eva halb verdeckend. Bekleidet ist er mit einem blattähnlichen grünen Bekleidungsstück, das hier nicht nur die Scham wie in der Verbergungsszene, sondern auch die Brust bedeckt. Er blickt nach vorne und weist mit seiner linken Hand auf einen weiteren, vor ihm stehenden nimbierten Engel, der sich zu ihm umwendet, Adams Handgelenk umfasst und ihn nach vorne voran zieht. Der Engel trägt keinen Loros, sondern ein kurzes grünes Gewand und einen um die Schultern geworfenen, vorne geknoteten roten Umhang. Sein linker Fuß steht bereits in der geöffneten Paradiestür, die oben von einem Sechsfügler bewacht wird. Die Überschrift lautet: Η ΕΞΟΡΙΑ (die Vertreibung).

Arbeit Adams

Die beiden letzten Szenen beschreiben die Arbeiten der Protoplasten nach der Vertreibung. Die erste Abbildung, durch einen Riss beschädigt, zeigt Adam bei der landwirtschaftlichen Betätigung des Pflügens (Taf. 28, 1-2). Im Hintergrund sind zwei hohe, felsenartige rote Gebilde, im unteren Teil rotbraune parallel gezogene Ackerfurchen zu erkennen. Im linken Bildfeld schreitet Adam, barfüßig und mit einem kurzen Gewand bekleidet. Er hat einen Beutel über der Schulter, mit seiner Rechten führt er einen hölzernen Pflug und hält in der linken Hand einen Stock, um die zwei orange- und schwarzfarbigen Buckelrinder, die vor den Pflug gespannt sind, anzutreiben. Im rechten Bildteil vor den beiden Zugtieren steht ein eindeutig als Engel zu identifizierender Jüngling¹⁸⁰. Er trägt hier ein kurzes rotes Gewand und grüne lange Strümpfe und ähnelt dem rechten Engel in der Vertreibungsszene. Er ist nimbiert, hat zwei große Flügel und trägt die typische weiße Kopfbinde der Engel, die Tainia, deren Enden nach hinten flattern (Taf. 29, 1-2)¹⁸¹. Mit der linken Hand führt er das vordere schwarze Rind am Horn, die rechte hat er geschlossen und erhoben, als wolle er Adam etwas übergeben, mutmaßlich das Saatgut für die Beackerung des Bodens. Der Titulus lautet: ΑΔΑΜ ΕΡΓΑΖΟΜΕΝΟC Τ(ΗΝ) ΓΗΝ (Adam bei der Bearbeitung der Erde).

Arbeiten Evas

Die letzte Szene zeigt additiv zwei Arbeiten Evas (Taf. 30, 1-2). Im linken Teil sitzt die beischriftlich gekennzeichnete Eva vor einem gelben höhlenartigen Felsen, ähnlich dem in der Arbeitsszene Adams, auf einem ovalen, melonenförmigen Kissen und spinnt. Mit einem grünen langen, in Falten fallenden

180 Spatharakis, Dated 132 identifiziert links Adam und rechts hingegen Kain anstelle eines Engels. Spatharakis, Agios Basileios 33 ändert seine Interpretation, erkennt aber auch jetzt den geflügelten Engel nicht. Er vermutet links, wo Adam den Pflug führt, Eva und rechts vor dem Pflug den nimbierten Adam.

Der Nimbus ist nach dem Sündenfall – wie auch in den beiden vorherigen Szenen – kein Attribut mehr für Adam und Eva.

181 Zum Stirnband der Engel als Erbe des Nike-Typus Pallas, Himmelsmächte 34. – Lucchesi Palli, Erzengel 676.

Gewand bekleidet hält sie in ihrer linken Hand die Spindel. Der Faden läuft über ihre rechte Hand bis zum Spinnrocken, um den die ungesponnene Faser geschlungen ist. Rechts neben ihr steht ein Engel an den Felsen der Höhle gelehnt und scheint ihr mit seiner linken Hand etwas Weißes zu übergeben, eventuell ein Stück geschorener Wolle zum Spinnen. Bekleidet ist er wie auch in der Vertreibungsszene mit grünem Gewand und rotem Umhang. Ebenso wie der Engel in der Arbeitsszene Adams trägt er grüne lange Strümpfe. Eindeutig als Engel zu identifizieren ist auch diese Figur durch das große Paar Flügel zu beiden Seiten sowie den Nimbus und die Engelsbinde im Haar (**Taf. 31, 1-2**)¹⁸². In der Mitte ist das Bildfeld geteilt. An den ersten Engel angrenzend kniet ein weiterer, ebenso bekleidet, auch mit zwei Flügeln, Nimbus und Binde¹⁸³. Er umschließt mit seiner linken Hand ein hohes, schmales karaffenartiges Gefäß und schüttet eine weiße Flüssigkeit in eine große runde Schüssel, die vor ihm steht. Seine rechte Hand streckt er in die Schale. Auf der anderen Seite des Gefäßes kniet Eva, beschriftlich benannt. Sie hält beide Hände der parallel nebeneinander ausgestreckten Arme in die weiße Substanz, die die Schüssel füllt, hinein. Sie trägt dasselbe grüne Kleid wie auf dem linken Bildteil, beide Male hat sie geflochtenes Haar, Krone und Nimbus sind durch den Sündenfall verloren¹⁸⁴. Als Hintergrund wird erneut eine rote Berganhöhe wie in der Adamsepisode gewählt. Die Beschriftung für den linken Szenenteil lautet: ΤΩ ΠΙΗΝ ΕΡΓΑ (vom Verrichten der Arbeiten oder Werke), rechts ist nur noch klar zu lesen: ΤΩ ΝΑ Ζ..., die folgenden Buchstaben sind verschwommen¹⁸⁵. Spatharakis schwankt bei seiner Auslegung 2001 zwischen Brot- und Käseherstellung¹⁸⁶, entscheidet sich 2015 in Anlehnung an Konstantoudakē-Kitromēlidou¹⁸⁷ für die Zubereitung von Käse¹⁸⁸. Die weiße Farbe des Inhalts der Schüssel und der Flüssigkeit, die aus der Flasche fließt, erlauben es, beide Möglichkeiten in Erwägung zu ziehen. Sowohl bei der Käse- als auch bei der Sauerteigerherstellung wird eine helle Flüssigkeit verwendet. Der Bezug auf die Verwertung des Korns, das Adam anbaut, die Art und Weise der rührenden Handbewegung Evas und die Rekonstruktion der Überschrift (dazu S. 168-169) deuten in Richtung der Sauerteigzubereitung. Bei der Flüssigkeit könnte es sich so um gärraktives Teigsäuerungsmittel zur Brotherstellung handeln oder um mit Hefe bzw. Ferment vermischtes (geweihtes) Wasser, das zur Proosphorazubereitung verwendet wird. Untermuert wird diese Deutung durch einen ikonographischen Vergleich mit den kretischen Strafszenen, die Sünderinnen in ebensolcher Haltung wie Eva bei der Verweigerung der

Zubereitung der Proosphora zeigen. Eine detaillierte Analyse erfolgt im dritten Teil bei der Untersuchung der piktoralen Vorbilder (S. 247-248).

Bildtypen der Adam-und-Eva-Szenen

Ebenso wie in der Kirche in Evangelismos ist der **Schöpfergott** als ewiger Christuslogos definiert. Der kreuznimbierter Christus sitzt bei beiden Schöpfungshandlungen in einer Mandorla auf einem Truhenthron mit Suppedium, im Gegensatz zu Evangelismos, wo erst bei der Evaerschaffung der Thron hinzugefügt wird. Er hat die rechte Hand im Sprechgestus erhoben, in der Linken hält er einen Rotulus. Auch hier wird Christus von einer achtköpfigen, imperial gekleideten Engelschar, dem **himmlischen Hofstaat**, begleitet. Auffällig ist, wie in Evangelismos, auch hier die Achtzahl und die Hervorhebung eines repräsentativen Engels. Die Aufteilung der Gruppe in fünf Mandorla tragende und drei frontal stehende Engel ist dagegen eine neue schöpferische Modifikation in Akoumia. Der einphasige **Schöpfungsakt** der Protoplasten erfolgt durch den Christuslogos, begleitet von der Engelschar, durch den Sprechgestus ohne körperliche Berührung. Die Schöpfergruppe greift auch hier nicht aktiv ins Geschehen ein. Adam liegt spiegelverkehrt zur Darstellung in Evangelismos, mit dem Kopf von Christus abgewendet, sodass kein Augenkontakt zu ihm besteht. Der Oberkörper ist nur leicht erhoben, der Blick zu den drei Engeln gerichtet. Eva entsteigt der rechten Seite Adams, beide blicken sich in einer Art Begrüßungshandlung an. Die Schöpfungsunterlage ist durch die Neuerfindung des personalisierten kosmischen Schöpfungsbaumes mit Sonnengesicht und den vier Paradiesflüssen völlig anders als in Evangelismos gestaltet. Da die Hintergrundkulisse in allen Szenen unverändert bleibt, kann im Gegensatz zu Evangelismos eine Erschaffung beider im Paradies angenommen werden. Die **Protoplasten** werden, bis auf die Bedeckung der Scham mit Blattwerk, in der Anrufungsszene nackt mit sekundären Geschlechtsmerkmalen dargestellt, in den beiden postparadiesischen Szenen Adam mit roter knielanger Tunika, Eva in einem langen, gegürteten grünen Kleid. Wie in Evangelismos wird nach dem Sündenfall der Busen Evas hervorgehoben. Neue **Herrschaftszeichen** werden gegenüber Evangelismos hinzugefügt. Neben den Kronen erscheinen Nimbus und Körperbehaarung, die nach dem Fall verlorengehen. Adam sitzt als Herrscher über die Tiere auf einem identischen Thron wie Christus. Eva wird

182 Spatharakis, Dated 133 bemerkt auch hier den Engel nicht und identifiziert ihn als einen der Söhne Evas. Spatharakis, Agios Basileios 33 benennt die beiden, jeweils nimbierter Personen der beiden Bildsequenzen als Adam, der jeweils Eva assistiert.

183 Spatharakis, Dated 133 sieht hier einen der Söhne Evas; Spatharakis, Agios Basileios 33 dagegen Adam (Anm. 179. 181).

184 Spatharakis, Agios Basileios 33 glaubt bei Eva einen nicht vorhandenen Nimbus zu erkennen; dagegen Spatharakis, Dated 133, dort wird Eva ohne Nimbus gesehen.

185 Spatharakis, Agios Basileios liest: ΤΟΥ ΠΙΗΝ ΕΡΓΩΝ ΤΟΥ ΝΑΖΙΝ, vom Herstellen der Sachen zum Leben. Er beachtet nicht, dass noch weitere Buchstaben hinter ΝΑΖΙΝ folgen. Zudem haben unterschiedliche Szenen, die in einem Bildfeld zusammengefasst sind, auch jeweils eigene Überschriften, keine gemeinsame; so sind die Tituli, etwa in der Versuchungs- oder Sündenfallszene, auch geteilt. Das parallel gestaltete Anfangswort ΤΩ spricht auch für einen geteilten Titulus.

186 Spatharakis, Dated 132.

187 Konstantoudakē-Kitromēlidou, Akoumia 107-108.

188 Spatharakis, Agios Basileios 33.

stehend und im Gegensatz zu Evangelismos ohne Thron abgebildet. Der **Paradiesgarten** wird mit schematisch-abstrahierter Vegetation dargestellt, weder eine Mauer zur Eingrenzung noch fruchttragende oder belaubte Bäume sind vorhanden. Allein in der Anrufungs- und Vertreibungsszene erscheint eine edelsteinbesetzte Paradiestür in einem Mauerstück, die oben von einem Sechsflügler bewacht wird. Das etwas eigenwillige phantasievolle **Paradiesbaumgebilde** zieht sich als durchgehendes Motiv von den Erschaffungs- bis zu den Versuchungsszenen (**Taf. 24**). Es dient als lebenspendender Untergrund für die Schöpfung der Protoplasten und ist zugleich der Baum in der Mitte des Paradieses, der die verbotene Frucht trägt. Sein Aussehen ist nicht botanisch einzuordnen, vielmehr ist es ein anthropomorphes kosmisches Hybridgebilde, dessen Wurzeln die vier Paradiesflüsse bilden. Der Stamm gleicht einem regenbogenartigen Feuerstrom, während die Krone aus einem sonnenförmigen, rotgefärbten Gesicht mit radialem achtzackigem Kranz gebildet wird, aus dem energiegeladene Strahlen und Funken entweichen. Dieses unikale hybride Wesen verändert sein Aussehen, nimmt am Geschehen teil, zeigt an die jeweilige Situation angepasste Emotionen. Das **Versucherwesen** tritt hier in zweifacher Weise auf. In der Versuchungsszene Evas erscheint ein schwarzer Teufel mit einer hoch gewundenen Schlange, beim Sündenfall dagegen in Angleichung an Evangelismos eine drachenähnliche Chimäre, die Eva die verführerischen Worte ins Ohr flüstert. Eine neu erfundene Szenenkombination verbindet die **Herrschaft Adams über die Tiere** bzw. die Namensgebung durch Adam mit der Versuchung Evas durch den Diabolos. Der Handlungsablauf des **Sündenfalls** ist wie in Evangelismos gestaltet. Allein der Thron Evas fehlt. Beim **Gericht** sitzt Christus als Weltenrichter in der Mandorla auf einem Thron, umgeben von den Engeln. Die rechte, im richtenden Gestus erhobene Hand erhebt die Anklage, die Linke hält den Rotulus. Ein apokalyptischer Engel bläst die letzte Posaune. Adam und Eva nehmen in solidarischer Haltung, in einem rotgrün gefärbten Blätterversteck hockend, den Urteilsspruch an. Anders als in Evangelismos gibt es hier eine eigene **Vertreibungsszene**. Engel sind die Protagonisten, die Adam und Eva mit Stoß- und Ziehgriffen aus dem Paradies vertreiben, ein weiterer Engel hält ein aufgerichtetes Schwert. Die beiden postparadiesischen Kompositionen erscheinen hier als eigene Bildfelder. Adam wird bei landwirtschaftlicher Arbeit gezeigt, er bestellt mit zwei Ochsen das Feld. Eva wird die hausfrauliche Tätigkeit des Spinnens zugewiesen. Eine weitere häusliche Arbeit ist zusätzlich hinzugefügt. Diese Tätigkeit zeigt einerseits das Zubereiten des Teiges für das tägliche Brot, dessen Korn von Adam in der ersten Arbeitsszene angebaut wurde. Ein eucharistischer Bezug auf die Herstellung der Prospophora gibt der Szene eine überhöhte, theologisch-dogmatische Bedeutung. Eine Besonderheit ist das Auftreten des von Gott beauftragten, helfenden Engels in allen drei Arbeitssequenzen. Er gibt einerseits Anweisung für die Tätigkeit, andererseits bringt er die notwendigen Hilfsmittel, den Samen für den Acker, die

Wolle zum Spinnen und eine Flüssigkeit für die Gärung des Brotteiges.

Akoumia zeigt viele Analogien zu den Bildbausteinen in Evangelismos. Der endzeitliche Christuslogos als Schöpfergott, umgeben von dem achtköpfigen himmlischen Hofstaat, oder das drachenähnliche Verführerwesen sind gemeinsame Schnittmengen. Auch der Schöpfungs- und Sündenfallvorgang gleicht in den Grundzügen den Bildformeln in Evangelismos, etwa das Begrüßungsmotiv oder die gemeinsame Urteilsannahme. Doch werden sehr individualisierte Veränderungen etwa bei der Aufteilung der Engel, der Hinzufügung des Nimbus und der Behaarung oder der phantasievollen Gestaltung des Schöpfungs- und Versuchungsbaumes vorgenommen. Gänzlich innovativ ist in Akoumia die kontaminierte Darstellung der Verführung Evas durch den Diabolos mit dem thronenden Adam vor den Tieren. Auch werden die Vertreibungsszene und zwei postparadiesische Episoden als neue Programmkomponenten kreiert.

Kontextszenen

Folgende Darstellungen des umfangreichen Szenenkontingents des Narthex, die inhaltlich oder durch ihre räumliche Nähe in Zusammenhang mit der Adam-und-Eva-Thematik stehen, werden einer genaueren Analyse unterzogen. Zugleich sollen mögliche Beziehungsgeflechte zwischen dem Protoplastensujet, den Kontextszenen und der Stifterin aufgezeigt werden.

Eschatologische Themen

Ähnlich wie in Evangelismos präsentiert sich mittig im Scheitel des östlichen Gewölbes eine Deutera-Parousia-Darstellung (**Taf. 32, 2**). Auch hier ist das Bild vertikal ausgerichtet. Der in einer von Engeln getragenen, sternbesetzten Mandorla erscheinende Christus wendet sich in Richtung des jüngsten Gerichts, das auf der weitgehend zerstörten Ostwand dargestellt ist. Der frontal stehende Christus, bekleidet mit einem orange-roten Pallium, wird von den vier durch Epigramme zugeordneten Evangelistensymbolen umgeben. Eingefügt sind diese hier nicht wie in Evangelismos in eine viereckige Architektur, sondern sind vor ein rautenförmiges, aufgespanntes orangerotes, möglicherweise liturgisches Tuch gestellt, dessen untere Zipfel von Engeln gehalten werden. Dieses Tuch bildet auch den Hintergrund der Mandorla Christi in der Metamorphosis-Szene, allerdings ist dieser dort mit einem weißen Pallium bekleidet. Im unteren Teil befindet sich ein von Engeln flankierter Thron mit einem Kreuz, auf dem ein großes aufgeschlagenes Buch mit den Worten aus Apk 20,12-13 aufliegt: **KATA TA EPΓA AΦΤΩΝ**. Die Stelle steht im Kontext einer Vision des Weltgerichts in der neutestamentlichen Schrift der Offenbarung des Johannes. Die Toten, die von Meer und Land freigegeben werden, werden

nach ihren Werken gerichtet, wie es im Buch des Lebens verzeichnet ist (κατὰ ἔργα ὁμῶν Apk 2,22; 18,6; 22,12)¹⁸⁹. Das Stichwort ΕΡΓΑ verknüpft den Adventus mit der Arbeitsszene Evas und verweist auf die dortige Überschrift Τὸ Πιην Εργα. Die Gott wohlgefälligen Arbeiten Evas werden als idealtypische Exempel für die Erlangung des ewigen Seelenheils bei der Parusie Christi gekennzeichnet.

An der Ostwand über dem Durchgang zum Naos sind Reste eines fast völlig zerstörten Bildfeldes mit dem Jüngsten Gericht identifizierbar (Taf. 33, 1). Erhalten sind wenige Köpfe von Engeln oder Aposteln, ein Fragment der von Engeln gehaltenen Gloriole des wiederkommenden Christus, Teile des roten Feuerstroms, in dem sich in Weltgerichtsdarstellungen die Verdammten aufhalten, und die Hetoimasia, von der nur der kniende Adam die Zerstörung überlebt hat. Im örtlichen Gegenüber werden die Ureltern im endzeitlichen Rahmen resorbiert und fungieren als Fürbitter für die Gläubigen im Weltgericht. Strafszenen in eigenen Kompartimenten sind aus platzlichen Gründen nicht zu vermuten, da die untere Wandzone mit Heiligen ausgestattet ist. Es erfolgt zwar ein zweites Gericht, der Weg der Gläubigen führt indes letztendlich in das an der Nordwand abgebildete himmlische Paradies. Das Bildkonzept erlaubt so einen optimistischen Ausblick auf die endzeitliche Erlösung. Weitere ausgegliederte eschatologische Szenen sind horizontal im Süden und Norden an den Adventus angereicht und an den angrenzenden Wänden verortet.

An der Südwand unter den Chören mit Gerechten sind in Umrissen zwei stark beschädigte Szenen aus dem Themenkreis des Weltgerichts eruierbar, die nach Apk 20,13 die Herausgabe der Toten durch das Meer und die Erde visualisieren. Als Personifikation der Erde erkennt man eine gekrönte Frau, die auf einem Löwen reitet. Über ihrem Kopf wölbt sich eine Schlange. Links schwebt ein posaneblasender Engel. Im unteren Teil erscheinen die auferstandenen Seelen in Form von Wickelkindern in einem Sarkophag¹⁹⁰. Daneben folgt die Personifikation des Meeres, die fast völlig verschwunden ist. Erkennbar sind nur die Umrisse des Schiffes, das eine meist nackte weibliche Personifikation, die auf einem Fischwesen reitet, in der Hand hält¹⁹¹. Der Posaune blasende Engel ist als endzeitliches Element in die Vertreibungsszene integriert.

Im Norden des westlichen Gewölbes grenzt an den Adventus eine Szene mit Chören der Gerechten. Darauf folgt die weitgehend zerstörte Parabel von den zehn Jungfrauen¹⁹², die in der Kirche in Evangelismos in ebendiesem endzeitlichen Kontext abgebildet ist. Auch hier ist der Kerngedanke der Allegorie, der Scheidungstopos von Erlösung und Verdammnis,

ausschlaggebend. Die Klugen, die durch richtiges, ethisches Handeln, durch gute Werke, gekennzeichnet sind, ziehen ins Paradies ein, für die Törichten bleibt die Tür verschlossen, sie müssen sich auf einen ewigen Aufenthalt in der Hölle einrichten. Die Thematik des Gute-Werke-Tuns verbindet das Gleichnis mit der Arbeitsszene Evas.

Auf beiden Seiten des westlichen Gewölbes begegnen kleine gerahmte Szenen mit unterschiedlichen Chören der Gerechten, mit Märtyrern, Mönchen, Bischöfen und Heiligen Frauen. Am unteren Rand des nördlichen Gewölbes eröffnet sich dem Blick des Betrachters, wenn er die Kirche durch den Eingang von Süden betritt, eine große, über zwei Register reichende Paradiesdarstellung. Die Bedeutungssachse im Bildraum wird durch den Lichteinfall der geöffneten Tür auf das Paradiesbild gelenkt. Das Fenster in der Westwand wurde nachträglich eingefügt, sodass die Beleuchtungsrichtung von Süden durch die Tür und ein weiteres Fenster in der Südwand auf die Nordwand fällt. Gezeigt wird der Einzug der Seligen ins Paradies, angeführt durch den Märtyrer Stephanos, der die Paradiespforte öffnet (Taf. 33, 2). Diese ist durch einen großen roten, anthropomorphen Sechsfügler gekrönt, der auch beim Sündenfall den Paradiesbaum und beim Verhör und bei der Vertreibung das urzeitliche Paradiestor bewacht (Taf. 35, 1). Von der rechten Bildseite ziehen die Heiligen Könige zum geöffneten Paradiestor. Die erste, in prominenter Stellung neben der Paradiestür abgebildete Person ist mit einer großen Zackenkrone ausgestattet (Taf. 35, 2). Sie nimmt die Bekrönung der Protoplasten als eschatologischer Topos der Restitution der protologischen Herrschaft abermals auf. Der obere Bildteil ist durch Kalkablagerungen teilweise unkenntlich. Die Teilszene innerhalb des Paradieses kann auf den Darstellungen in der Hagios Ioannis-Theologos-Kirche in Selli¹⁹³ oder der Panagia-Kirche in Sklavopoula¹⁹⁴, die einen ähnlichen Bildaufbau wie in Akoumia aufweisen, verifiziert werden (Taf. 34; 170, 4). Oberhalb des Paradiestores thront mittig die Gottesmutter, rechts neben ihr steht der gute Schächer Dymas, und zu ihrer Linken sitzt Abraham mit den Seelen auf dem Schoß (Taf. 36, 1). Das Ambiente zeigt auf weißem Untergrund Paradiesbäume und weitere paradiesische Pflanzen. Auffällig ist der große palmenartige Paradiesbaum, der neben der Gottesmutter emporwächst. Dieser nimmt in der Mitte des aus spitzovalen Blättern geformten Kranzes das rote Sonnengesicht des urzeitlichen Schöpfungs- und Versuchsbaumes auf, während der rote Feuerstrom in den nun ergärten Stamm integriert ist (Taf. 36, 2). Das rotgezackte Gesicht und der strömende Feuerfluss des Urzeitgebildes erscheinen nun beruhigt ohne energiegeladene Funken und

189 Dazu die Kommentare zur Apokalypse Aune, Revelation 206-207. – Karrer, Johannesoffenbarung 324-336.

190 Diese Darstellung befindet sich in sehr gutem Zustand in der Hagios Ioannis-Theologos-Kirche in Margarites (dat. 1383); Tsamakda, Kakodiki 203; Abbildung bei Spatharakis, Mylopotamos Abb. 342.

191 Zur Ikonographie auf Kreta Tsamakda, Kakodiki 202-203; eine gut erhaltene Abbildung befindet sich in der Hagios Ioannis-Prodromos-Kirche in Margarites, Abbildung bei Spatharakis, Mylopotamos Abb. 324.

192 Zur Parabel in Akoumia Mantas, Gleichnisse 158. 397 N40. – Tsamakda, Kakodiki 209.

193 Dat. 1411, ebenfalls in der Präfektur Rethymnon; zur Paradiesdarstellung in Selli Tsamakda, Kakodiki 201; zur Kirche Spatharakis, Rethymnon 235-262 Nr. 20. – Spatharakis, Dated 163-166 Nr. 54.

194 Dat. um 1400, in der Präfektur Chania, Bezirk Selino; zur Kirche Lassithiotakēs, Selino 155-160 Nr. 62. – Bissinger, Wandmalereien Nr. 179. – Gallas/Wessel/Borboudakis, Kreta 214-215. – Albani, Panagia Sklavopoula 167-176.

flimmernde Strahlen. Zugleich entsproßen an den Seiten Granatäpfel, die auch die beiden Stifterbilder zieren. Die Hoffnung der Stifter auf einen Einzug mit den Gerechten in das restituierte Paradies wird hier nochmals bildlich unterstrichen. Durch die Analogie von ikonographischen Elementen im ur- und endzeitlichen Ort wie der Paradiestür, dem Sechsflügler oder dem roten Sonnengesicht des Schöpfungsbaumes, ist eine enge Verknüpfung beider Paradiesbilder intendiert. Der endzeitliche Themenkomplex mit Gerechtenchören, Paradies und dem Jungfrauengleichnis ist ähnlich wie in Evangelismos mit den Adam-und-Eva-Szenen untrennbar verwoben.

Koimesis

Nach der üblichen Verortungstradition ist die Koimesis-Darstellung auf Kreta entweder an der Westwand, aber auch weiterhin den Seitenwänden vorzufinden¹⁹⁵. Die Szene in Akoumia gehört weder zum hier im Narthex fehlenden Festbildzyklus noch ist sie in einen marianischen Themenkomplex eingefügt (Taf. 37, 1). Durch ihre räumliche Hineinstellung in das Register der Heiligenfiguren und als Fortsetzung der großen Deesisgruppe ist sie thematisch unter dem Gedanken der Fürsprache zu verstehen und so dem eschatologischen Kontext zuzuordnen. Maria fungiert nach ihrer Himmelfahrt als Fürbitterin und Anwältin für die postlapsarischen Menschen. In diesem Kontext erscheint sie auch als Dekoration in Nischengräbern¹⁹⁶. Zugleich steht die Szene in Akoumia zwischen altem und neuem Paradies. Die Entschlafung der Gottesmutter und die Aufnahme ihrer Seele durch Christus in den Himmel verkörpern die trostreiche Hoffnung auf die Rückführung der Gläubigen in das endzeitliche Paradies, in dem Maria bereits auf die Erlösten wartet. Bemerkenswert ist die in die Trauergemeinschaft integrierte Dreiergruppe von weiblichen Personen, die in der vordersten Reihe direkt hinter Petrus platziert ist. Die Einfügung von Frauen in die Koimesis-Darstellung wird üblicherweise in den Fenstern von Häusern im Szenenhintergrund¹⁹⁷ oder in einer Aufstellung in zweiter Reihe am Fußende Marias¹⁹⁸ vorgenommen. In den mehrszenigen Koimesiszyklen der serbischen Klöster taucht die Trauergruppe der Frauen im linken Teil des Entschlafungsbildes auf, allerdings als Bestandteil von ante-mortem-Episoden, nicht wie hier im zentralen Koimesisgeschehen¹⁹⁹. Die betont positionierte Trauergruppe der Frauen verbindet die Entschlafung der Gottesmutter durch das Motiv der weiblichen Wehklage, wie es in der Beweinung der toten Kinder durch die

Stammutter Rachel verwurzelt ist, mit dem darüberstehenden Kindermord. Äußerst auffällig ist hier jedoch eine Frau, die unmittelbar hinter Petrus steht (Taf. 37, 2). Sie neigt ihren Kopf gegen die Laufrichtung über ihre rechte Schulter, blickt so frontal aus dem Bild heraus und nimmt Kontakt mit dem Betrachter auf. Diese Pose erinnert an die ebenfalls aus dem Bildgeschehen den Betrachter anblickende Eva in den Versuchungsszenen. Die neben ihr stehende Frau mit Trauergestus weist mit ihrer rechten Hand in Richtung der entschlafenen Gottesmutter, dabei zugleich auch auf diese weibliche Person. So mag hier über die Verbindung zur frontalen Blickrichtung Evas hinaus ein bildlicher Konnex zur Stifterin Anitza hergestellt werden. Die Vermutung liegt nahe, dass es sich um ein szenenintegriertes Stifterbildnis handelt. Ungewöhnlich bleibt jedoch die Nimbierung der Stifterin. Die Ausstattung mit Nimben in der Koimesisdarstellung ist unterschiedlich gelöst. Die serbischen Wandmalereien nimbieren neben Maria nur Christus und die Engel, während die weitere Trauergemeinschaft unnimbiert bleibt²⁰⁰. Auch auf Kreta ist diese Art der Darstellung durchaus üblich²⁰¹. Es werden in Einzelfällen auch männliche Trauernde, insbesondere die Bischöfe, nimbirt dargestellt, wobei den Frauen meist kein Nimbus zugestanden wird²⁰². Nur in der Panagia-Kirche in Hagios Ioannis, dort allerdings in den Häusern im Hintergrund platziert, werden wie in Akoumia auch die Frauen mit Nimben versehen²⁰³. In Akoumia jedoch erlauben die unikale Platzierung der Frauen direkt am Kopfende der Bahre Marias, der aus dem trauernden Ensemble herauschauende Blick der ersten und der Weisegestus der zweiten eine stifterbezogene Interpretation. Diese in die Koimesis integrierte Frau antizipiert bildlich den zukünftig erwarteten Status der Stifterin. Ihre persönliche Erlösungshoffnung, zu den Heiligen Frauen zu gehören, die mit Maria im Paradies sein werden, wird auf diese die Gottesmutter begleitende Person projiziert. Diese zukünftige Paradiesvision erklärt ihre Nimbierung. Anitza nimmt so idealtypisch am Geschehen der Himmelfahrt der Gottesmutter teil und hofft ebenfalls auf ein ewiges Leben. Zugleich ergeben sich innerbildliche Anknüpfungspunkte zur Geschichte Evas. Auch Eva trägt einen Nimbus, der als Unterpfand einer zukünftigen und auch für die Stifterin gültigen endzeitlichen Gottesgemeinschaft gewertet werden kann. Das aus dem Bildgeschehen hinausschauende Moment evoziert eine weitere Verflechtung beider. Der eindringliche Blick Evas, sich vor der Sünde in Acht zu nehmen, und der wissende Blick der Trauernden, der die Aussicht auf das ewige Leben verrät, nehmen Kontakt zum Betrachter auf und beziehen ihn in das Erlösungsgeschehen

195 Zur Ikonographie der Koimesis in der byzantinischen Kunst Kreidl-Papadopoulou, Koimesis. – Kirchner, Koimesis-Zyklus mit weiterer Literatur.

196 So etwa in der Hagioi Pandes-Kirche in Messochori bei Chora Sfakion; zur Kirche S. 115.

197 So etwa in der Panagia-Kirche in Drymiskos; dazu Spatharakis, Agios Basileios 30 Abb. 123; zur Panagia-Kirche (dat. 1317/1318) Spatharakis, Agios Basileios 54-69 Nr. 7.

198 So etwa in dem Hagios Phanourios-Schiff im Kloster Valsamonero, ausgemalt 1431; zur Kirche Gallas/Wessel/Borboudakis, Kreta 313-321. – Adrianakis/Giapitsoglou, Crete 125. – Sythiakakē-Kritsimalli, Balsamonero.

199 Etwa in der Demetrios-Kirche des Markov-Kloster in Sušica (dat. 1376/1377); dazu Mirković/Tatić, Markov Manastir.

200 Beispielhaft in der Georgs-Kirche in Staro Nagorichino; Abbildungen bei Hamann-MacLean/Hallensleben, Monumentalmalerei II 285-291.

201 So etwa in der Panagia-Kirche in Malles, dat. 1431/1432; zur Kirche Spatharakis, Dated 178-180 Nr. 59 Abb. 159.

202 So in der Panagia-Kirche in Drymiskos; Abbildung bei Spatharakis, Agios Basileios Abb. 123.

203 Dat. 1300; zur Kirche Spatharakis, Mylopotamos 20-45 Nr. 2 Abb. 41.

mit ein. Anitzas persönlicher Erlösungsweg zieht sich so von der Gestalt Evas als Mahnerin und zugleich Vorbild des Glaubens über die Deesis und Koimesis als intervenierende und hoffnungstragende Komponenten bis hin zum himmlischen Paradies.

Wassermotive

Einige Szenen, die am Gewölbebogen direkt an die Adam- und-Eva-Darstellungen angrenzen, stehen im thematischen Zusammenhang mit dem Leitgedanken Wasser (Abb. 3). Am nördlichen Gewölbe im unteren Feld ist die neutestamentliche nachösterliche Szene der Offenbarung des Auferstandenen vor seinen Jüngern am See Tiberias nach Joh 21,1-14 abgebildet²⁰⁴. Links steht der auferstandene Christus mit dem Rotulus in der linken Hand am Ufer des Sees und weist im Sprechgestus mit seiner Rechten auf Petrus, der halb nackt²⁰⁵, nur mit einem weißen Tuch um die Hüften bekleidet, zum Ufer heranschwimmt. Drei weitere Jünger stehen in einem Ruderboot, das im rechten Teil der Szene auf dem See fährt, und werfen die Netze zum Fischfang aus. Das anschließende Mahl Christi mit seinen Jüngern (Joh 21,12-13) wird durch Brot und Fisch, die links von Christus in einer Schale liegen, visualisiert.

Darüber ist ein Bildfeld mit der Heilung des Besessenen nach Mt 8,28-34/Mk 5,1-13/Lk 8,26-33 erkennbar²⁰⁶. Links steht Christus, umringt von seiner Jüngerschar. Vor ihm steht ein mit einem weißen Lendenschurz bekleideter junger Mann. Rechts sieht man mehrere Tiere in einen See hineinlaufen. Diese Szene basiert auf dem Bibelvers in Lk 8,33, der erzählt, dass die Dämonen von dem Menschen in die Schweine fuhren und sich die Herde den Abhang hinab in den See stürzte.

Darüber folgt die Szene der Samariterin am Brunnen (Joh 4,5-30) mit dem Titulus Η CAMAPITHC ΓΗNH (Taf. 38, 1). Im linken Bildfeld steht ein bärtiger Mann, der seine linke Hand staunend an seine Stirn hält, die rechte legt er einem vor ihm stehenden kleinen Mädchen auf den Kopf. Hinter ihm sind noch die Stiefel und die nackten, mit Riemen geschnürten Beine eines Jungen zu erkennen. Der Mann trägt ein grünes Gewand mit einem in Faltenbahnen fallenden roten Umhang. Das Ärmelende ist ebenso goldbestickt wie das der Frau am Brunnen. Das kleine Mädchen ist identisch gekleidet wie die Samariterin, mit rotem Kleid und um den Kopf gezogenen gelbgrünen Umhang. Es steht mit erhobener linker Hand direkt hinter der samaritanischen Frau. Letztere hält in der

Rechten einen Krug, mit der Linken weist sie auf Christus. Dieser, auf der anderen Seite des Brunnens, zeigt mit erhobener rechter Hand auf die Frau. Begleitet wird er von der Schar der Jünger, die hinter ihm platziert ist. Diese szenische Inszenierung ist sehr außergewöhnlich, da die Familie der Samariterin oder eine Familie aus ihrem Dorf in die biblische Darstellung aufgenommen werden. Diese Menschen fungieren als Zeugen der Offenbarung des Messias, die sich in der Gnade Christi für die samaritanische Sünderin zeigt. Die verwunderte Geste des Mannes und die weisend erhobene Hand des Mädchens sowie die Beischrift καρδιογνώσταν²⁰⁷ bekunden das Erstaunen über den allwissenden Gott, der alle Geheimnisse des Herzens kennt und trotz des Wissens um die Sünden der Frau das lebendige Wasser der Vergebung schenkt. Spekulativ mag die Möglichkeit einer personalisierten Stifterangleichung in dieser familiär gestalteten Episode bleiben. Eine heilsgeschichtliche Einbringung von Stiftern in narrativ-christliche Szenenabläufe, wie es auch die Koimesis-Szene in Akoumia bezeugt, ist ein durchaus bekanntes Phänomen²⁰⁸. Die in der Stifterinschrift bezeugte Existenz einer Familie Anitzas ließe eine solche Interpretation zu.

Im Scheitel stehen sich die nachösterliche Geschichte vom ungläubigen Thomas im südlichen und die Hochzeit zu Kana im nördlichen Gewölbe gegenüber. Die Hochzeitsszene zeigt neben dem gedeckten Tisch für das Hochzeitsmahl die Umwandlung von Wasser in Wein durch Christus. Darauf folgen zwei durch Kalkablagerungen teilweise zerstörte Heilungsgeschichten, die in kleineren Feldern nebeneinander platziert sind. Links ist die Heilung des Blindgeborenen nach Joh 9,1-7 dargestellt. Hier wird das Abwaschen der Augen im Teich Siloah illustriert (Joh 9,7). Der geheilte Blinde beugt sich über einen Brunnen und schöpft mit den Händen Wasser, um sich die Augen von dem wundertätigen, heilkräftigen Teig zu reinigen, den Jesus auf seine Augen gestrichen hat. Die Szene daneben ist sehr undeutlich zu erkennen. Vor Jesus steht der zu heilende Mann, der wie auch in den anderen Wundergeschichten nur mit einem Lendentuch bekleidet ist. In Analogie zur Szene daneben und durch die Armstellung Jesu in Richtung der Augen des Kranken könnte die Szene eine weitere Blindenheilung²⁰⁹ nach Mt 20,29-34 oder Mk 10,46-52 zeigen.

In paläologischer Zeit ist die Aufnahme von Wundertaten und Heilungen Christi in das Bildprogramm sehr verbreitet. Trotzdem ist hier ihre thematische Anhäufung auffällig. Die inhaltliche Gewichtung liegt auf der Offenbarung der Gnade

204 Spatharakis, Dated 128 sieht hier den Seewandel Jesu und den sinkenden Petrus nach Mt 14,22-33. In seinem neuesten Band zu den Wandmalereien Kretas korrigiert Spatharakis, Agios Basileios 29 Anm. 51 diese Interpretation und deutet auch sie in Anlehnung an Konstantoudakē-Kitromēlidou, Akoumia als Offenbarung Christi am See Tiberias; Abbildung bei Konstantoudakē-Kitromēlidou, Akoumia 72 Abb. 39.

205 Die Nacktheit Petri wird in Joh 21,7 erwähnt (Πέτρος ἀκούσας ὅτι ὁ κύριος ἐστὶν τὸν ἐπενδύτην διεζώσατο, ἦν γὰρ γυμνός, καὶ ἔβαλεν ἑαυτὸν εἰς τὴν θάλασσαν), allerdings wird hier davon ausgegangen, dass er sich anzieht, auf dem Bild ist er nur mit einem Tuch bekleidet.

206 Spatharakis, Dated 128 interpretiert die Szene als Heilung des Gelähmten. Auch diese Deutung wird von Spatharakis, Agios Basileios 20 als Heilung des

Besessenen korrigiert; Abbildung bei Konstantoudakē-Kitromēlidou, Akoumia 72 Abb. 38.

207 ΔΕΥ(ΤΕ) ΥΔΟΙ(Ρ) ΚΑΡΔΙΟΓΝΩΣΤΑΝ. In Apg 1,24 ist καρδιογνώστα ein Attribut Christi; Spatharakis, Agios Basileios 28 liest ὄδωρ καρδία.

208 Schlink, Stifter. – Studer-Karlen, Verstorbenen darstellungen 174-182 (frühchristliche Kunst). – Tsamakda, Reale Personen mit weiteren Beispielen aus Kreta.

209 Spatharakis, Dated 128 und Konstantoudakē-Kitromēlidou, Akoumia 70 vermuten die Heilung des Wassersüchtigen. Der Raum zwischen Jesus und dem Kranken wäre sehr eng bemessen für den aufgeblähten Bauch des Wassersüchtigen.

und der Allmacht Gottes, die nach der Vertreibung für die Menschen weiterhin besteht. Zudem sind zahlreiche motivische Assoziationen zu dem Leitwort Wasser in den Darstellungen zu vermerken. Dadurch wird im übertragenen Sinn auf das Abwaschen der Sünde, die durch die Protoplasten entstanden ist, hingewiesen. Die Wasserallégorie deutet zugleich auf das im Narthex stattfindende Taufritual, das die Reinigung von den Sünden und die Aufnahme in die paradiesische Gemeinschaft mit Christus impliziert. Zugleich ist Christus das lebendige Wasser (Joh 4,13-14), dessen Ursprung bereits in den vier Quellen des Schöpfungsbaumes im Paradies angelegt ist.

Kindermord zu Bethlehem

Die kombinierte Szene des Kindermordes von Bethlehem²¹⁰ mit dem Urteil von König Herodes und der apokryphen Erzählung von Elisabeth und Johannes dem Täufer²¹¹ zusammen mit der Flucht Marias und Josephs nach Ägypten (Mt 2,13-18) in einem gemeinsamen Bildfeld füllt den ganzen Raum des unteren südlichen Gewölbes neben den zweireihig angeordneten Adam-und-Eva-Szenen an der Westwand (Taf. 38, 2). Es bietet sich ein großes dramatisches, figurenreiches Szenario, das wie ein Wimmelbild viele detailreiche Einzelszenen und kleinteilige ausgefallene Bildkomponenten vermittelt. Grausame Ansichten der unzähligen getöteten Kinder, die in hellen Tuniken bekleidet mit Blutspuren aufgereiht liegen, Soldaten, die Kinder mit Schwertern zerteilen, jammernde Mütter mit ihren Kindern auf dem Schoß, die von Soldaten ermordet werden. Weiterhin ist die Errettung Elisabeths, die mit ihrem Sohn Johannes dem Täufer auf dem Arm wunderbar in einer Felsspalte den Angriffen der Soldaten entrinnt, zu erkennen. Eindrucksvoll dargestellt ist auch die Symbolfigur der klagenden Urmutter, die trauernde Rahel mit zwei Wickelkindern auf dem Schoß (Jer 31,15, aufgenommen in Mt 2,18). Im mittleren Bildteil befindet sich links der Thron mit König Herodes, vor ihm die brutal eingreifenden Soldaten. Der obere Bildstreifen ist mit Motiven aus der Flucht nach Ägypten angefüllt. Ganz links oben könnte der auf den Erzählungen des PsMt basierende Götzensturz abgebildet sein, der oft mit der Fluchtszene nach Ägypten verbunden wird. Zwei nackte Personen, die dann als Symbolfiguren der heidnischen Götzen zu interpretieren wären, laufen sich an den Händen haltend davon. Die hintere blickt sich erschrocken um (Taf. 39, 1)²¹². Der Götzensturz soll die Christusoffenbarung an die Heiden und den Sieg über die paganen Religionen

symbolisieren. Das ängstliche Zurückschauen der vorderen nackten Person nach den Soldaten, die hinter ihnen vor der Berglandschaft erscheinen, und das Fehlen der Säule, auf der die Götzen stehen²¹³, spricht gegen diese Interpretation. So ist die Sequenz dem unten abgebildeten Kindermord zuzuordnen. Auch die roten Blutspuren an den Körpern weisen auf einen Zusammenhang mit der herodianischen Tötung der Kinder hin. Das ikonographische Formular scheint aus der Marienhomilien-Handschrift des Kokkinobaphos entnommen zu sein. Auf fol. 30^v des Kodex Vat. Gr. 1162 erscheint ein identisch dargestelltes nacktes Paar als Verkörperung der Seelen, das von Engeln in den Hades getrieben wird, während Adam und Eva, mit Patriarchengewändern bekleidet, in Trauergestus dieser Szenerie beiwohnen. Auf fol. 48^v werden diese Seelen durch die Geburt Marias, textlich durch eine Rede Adams unterlegt, aus der Unterwelt befreit²¹⁴. In diese Richtung weist auch das Interpretationsmodell von Spatharakis, der in diesen beiden Figuren zwei unschuldige Seelen sieht, die ins Paradies wandern²¹⁵. Dieses Handlungselement könnte in diesem kleinen Szenenabschnitt impliziert sein. An ebendieser Stelle der Kindermordszene haben meist die von Soldaten aufgespießten Kinder ihren Platz. Sie sind oft in größeren Gruppen und meist vertikal auf Spießern hängend dargestellt. Diese beiden halten sich an den Händen und laufen davon, direkt auf die nebenstehenden Protoplastenszenen zu. Die rechte Fliehende ist durch einen Busenansatz mit sekundären Geschlechtsmerkmalen ausgestattet. So erfolgt neben der sinnbildlichen Bedeutung der Laufrichtung eine unmerkliche ikonographische Annäherung an das nebenstehende Urelternpaar an der Westwand. Somit ist eine leichte Verschiebung der inhaltlichen Aussage dieses Bildteils festzustellen. Nicht die Ermordung durch das Aufspießen ist der eigentliche Topos dieses Szenenabschnitts, sondern die Hoffnung auf Entkommen, Errettung und Aufnahme in das Paradies. Die beiden Kinder, ikonographisch die Nacktheit der Protoplasten aufnehmend, laufen direkt auf das angrenzende protologische Paradies an der Westwand zu. Diese soteriologische Auslegung verbindet die beiden Kinder mit den ebenfalls nackten, im Ursprung unschuldigen Protoplasten und verweist auf die zukünftige Erneuerung des Paradieses für die von Gott geschaffenen Menschen. Unterlegt wird diese Deutung durch die Beschreibung einer visionären Himmelsreise des Paulus in der frühchristlichen ApkPls²¹⁶. In Kapitel 26 wird Paulus an einen Ort im Paradies geführt, wo sich die getöteten, nun erlösten Kinder des bethlehemitischen Kindermordes aufhalten. Die Vermutung liegt nahe,

210 Zur Ikonographie des Kindermordes und der Flucht nach Ägypten Schiller, Ikonographie I 124-134; speziell in der byzantinischen Kunst Wessel, Jugend Jesu; auf Kreta Kalokyris, Crete 54-55. – Tsamakda, Kakodiki 168-170.

211 Protevangelium des Jakobus 22,3; Text Protevangelium Jakobus 928.

212 Diese auf apokryphen Quellen, dem arabischen Kindheitsevangelium und PsMt basierende Darstellung des Sturzes der Idole in der Stadt Sotinen (Ägypten) findet sich, wenn auch nicht sehr oft, in der byzantinischen Kunst, kombiniert mit der Episode der Flucht nach Ägypten. Meist werden nackte Personen, die sich von einer Architektur stürzen, dargestellt wie z. B. auf dem Mosaik in der Chora-Kirche in Istanbul. Auf einem westlichen Evangeliar aus dem 13. Jh.

gibt es ein fast identisches fliehendes Paar; Abbildung bei Schiller, Ikonographie I 376 Abb. 324.

213 Die große Säule unter dem Paar könnte den bei dieser Szene üblichen Sockel für das Götzenbild darstellen, von dem die Idole herabgestürzt werden. Bei genauerer Analyse des Bildes gehört die Säule jedoch zur Palastarchitektur des Herodes und ist so Bestandteil des Kindermordes.

214 Abbildungen https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.gr.1162 (27.07.2019); dazu Hutter/Canard, Marienhomilien I 29. 36-37.

215 Spatharakis, Agios Basileios 27.

216 Apokalypse des Paulus (ApkPls 26); Text Paulus-Apokalypse 552.

dass auch in Akoumia das Bild des Kindermordes in einem eschatologisch-soteriologischen Kontext zu verstehen ist. Eine weitere Interaktion zwischen der Protoplastenthematik und dem Kindermord erfolgt durch das Herrschermotiv, durch die Kontrastierung zwischen dem gerechten und ungerechten Richter. Beide, Herodes und Christus im ersten Gericht, sitzen auf einem identischen Thron, ersterer fällt ein unlauteres Urteil, während Christus, wie er auch im letzten Gericht an der heute zerstörten Westwand zu vermuten ist, als der nach göttlichem Recht urteilende Weltenrichter auftritt (Taf. 39, 2). Auch der im ersten Paradies herrschende Adam sitzt auf einem konvergierenden Thron, bekrönt wie Herodes, doch im Gegensatz zu diesem als das Urbild eines nach göttlichem Gesetz lebenden Königs.

Darauf folgt die Flucht nach Ägypten mit Maria in dunkelroter Palla auf dem Esel sitzend und Joseph dahinter, der das Jesuskind auf den Schultern trägt. Sie bewegen sich auf eine Architektur zu, in der eine große rechteckige, mit Edelsteinen verzierte Tür zu sehen ist (Taf. 39, 3). Eine Türseite ist geöffnet, und innerhalb ist schemenhaft eine große Person mit Nimbus zu sehen. Es handelt sich wohl um einen Engel, der zur Rettung der göttlichen Familie erscheint, um sie in das schützende »Paradies« aufzunehmen. In der Erzengelkirche in Kakodiki steht im Unterschied zu Akoumia Aegyptica, die Personifikation von Ägypten, am Eingang der Architektur²¹⁷. Ein Vergleich der drei Türen im protologischen, zölestischen und im ägyptischen Paradies zeigt erstaunliche Gestaltungsanalogien, was auf eine bewusste Einflechtung der Paradies-symbolik in dieses Bildfeld schließen lässt (Taf. 39, 4). Die beiden Errettungsformulierungen und die doppelte Anspielung auf das Paradies im oberen Abschnitt der Abbildung sind einmalig unter den auf Kreta²¹⁸ ohnedies selten dargestellten Beispielen dieser Szenenkombination. Die bildintegrierten Paradiesmetaphern verknüpfen den Kindermord und die Flucht nach Ägypten thematisch eng mit den nebenstehenden Adam-und-Eva-Bildfolgen und dem endzeitlichen Paradies.

Stifter

Zwei ganzfigurige Stifter sind jeweils unter der zweigeteilten Stifterinschrift angeordnet (Taf. 14)²¹⁹. Am Westende der Südwand ist eine männliche Person mit dem Namen Kostas, der neben seinem Kopf zu beiden Seiten eingeschrieben ist, abgebildet (Taf. 40, 1). Die Rahmung des Bildfeldes ist rot

mit schwarzen Innenlinien, wie auch bei den Stifterinschriften, während die übrigen Szenen innen weiß liniert sind. Der helle Hintergrund ist mit Granatapfelzweigen dekoriert. Kostas steht frontal, bekleidet mit einem roten Gewand, mit überkreuzten Händen vor der Brust, die ein aufgeschlagenes Buch halten. Er hat kurze braune, in der Mitte gescheitelte Haare, die mit einem schmalen roten Kranz verziert sind. Die Augenlider sind nach unten geklappt. Nicht ersichtlich ist, ob die Augen ganz geschlossen oder auf das Buch in seinen Händen gerichtet sind. Die Formung der Mundöffnung ist nicht mehr vollständig zu erkennen. Der Mund könnte wie zum Sprechen oder Singen geöffnet sein. Seine Kleidung und Frisur entsprechen der damaligen Mode auf Kreta²²⁰. Das rote Übergewand über dem gelben Unterkleid ist bis zum Hals zugeknöpft, die Ärmel tragen ebenfalls gelbe Zierknöpfe. Um seine Hüfte ist ein schmaler Gürtel drapiert, an dem mehrere Utensilien hängen, ein Ziehbeutel, ein weißer Schal mit Fransen, ein Messer in einer Scheide und eine Schere in einem Behälter²²¹. Eine fast identische Kleidung und ein ähnlicher Gürtel mit diesen typisch kretischen Gegenständen trägt ein Stifter in der Hagios Ioannis-Theologos-Kirche in Kissos²²², nahe bei Akoumia. Der Gürtel (ζωστήρ) war ein traditioneller Bestandteil byzantinischer männlicher Kleidung und zeigte durch die Wertigkeit der Verzierung, etwa hier das schwarze Leder mit silbernen Aufsätzen, den sozial höheren Stand des Trägers an. Neben seiner Funktion als Zierobjekt diente er auch zum Zusammenhalten des Kaftans und zur Befestigung alltäglicher Gebrauchsgegenstände²²³. Messer und Schere könnten neben ihrem profanen Nutzen auch, wie bei den Evangelistendarstellungen zu sehen, auf die Herstellung eines Kodex verweisen. Auf den Fresken der Protaton-Kirche in Karyes auf dem Athos liegen als Arbeitsutensilien unter anderen auch Schere und Messer auf dem Tisch des Evangelisten Lukas²²⁴. Da der Stifter ein Buch in der Hand hält, wäre diese Assoziation zumindest naheliegend. Das fein gearbeitete weiße Tuch (μανδήλιον) mit farbiger Verzierung war ein beliebtes männliches Accessoire höherer spätbyzantinischer Gesellschaftsschichten. Es war nicht nur Standessymbol, sondern erfüllte auch einen praktischen Zweck zur Reinigung der Hände oder der Nase. Der Kodex in seinen Händen, mit dem sich oft Priester auf Kreta darstellen ließen²²⁵, verweist auf seine Bildung und zugleich auf seine Frömmigkeit. Jedoch ist in Stifterdarstellungen ein geschlossener Kodex üblich wie in der Panagia-Kirche in Kakodiki²²⁶ oder der Hagios Ioannis-Theologos-Kirche in Margarites²²⁷.

217 Dazu Tsamakda, Kakodiki 168.

218 Zu den weiteren Beispielen auf Kreta Spatharakis, Rethymnon 126-127. 241. – Spatharakis, Mylopotamos 101. – Tsamakda, Kakodiki 168-170.

219 Farbige Zeichnungen bei Gerola, Monumenti Veneti II Nr. 2 Blatt 5.

220 Tsamakda, Kakodiki 262 betont die moderne Kleidung und Frisur des Stifters in Akoumia.

221 Konstantoudakē-Kitromēlidou, Akoumia 98.

222 Auch im Bezirk Hagios Basileios; zur Kirche Dat. Anfang 15. Jh.; zur Kirche Bissinger, Wandmalereien 212-213 Nr. 195. – Spatharakis, Agios Basileios 92-105 Nr. 13. – Pyrrou, Kissos; Abbildung bei Gerola, Monumenti Veneti II Nr. 1 Blatt 5. – Konstantoudakē-Kitromēlidou, Akoumia 99 Abb. 74.

223 Parani, Male Dress bes. 420-422.

224 Dat. um 1300; die früher dem nicht real fassbaren Maler Manuel Panselinos zugeschriebenen Fresken werden nach neuesten Erkenntnissen durch aufgedeckte Namensinschriften auf den Rüstungen und Gewändern von Militärheiligen der weitgefassen Malerwerkstatt des Michael Astrapas und Eutychios zugeordnet; Abbildung bei Salpistis, Manuel Panselinos Abb. 34. 36.

225 Tsamakda, Kakodiki 262.

226 Dat. 1331/1332; zu den beiden Stifterbildern Tsamakda Kakodiki 67-75. 94-99 Abb. 16. 18-19. – Xanthakē, Kakodiki Abb. 8. 10.

227 Abbildung bei Tsamakda Kakodiki 400 Abb. 241.

Der leicht geöffnete Mund und die nach unten auf das aufgeschlagene Buch gerichteten Augen könnten so auf eine liturgische Funktion in gottesdienstlichen Handlungen hindeuten. Auf den geöffneten Seiten sind auf linierten Zeilen Majuskeln eingeschrieben (Taf. 40, 3). Folgende Buchstaben, die teilweise durch die Finger verdeckt werden, können entziffert werden: ΗΡΙΑΓΥ ΝΑΜΗ ΚΑΚ[...] auf der einen Buchseite, (.)ΛΑΞΙ VCINE AV ΤΘ auf der anderen Seite²²⁸. Der Anfang bezieht sich möglicherweise auf die Bibelstelle 2Kor 12,4: ὅτι ἠρπάγη εἰς τὸν παράδεισον (dass er/sie in das Paradies entrückt wurde). Auch weitere neutestamentliche Texte verknüpfen das Verb ἠρπάζω im Sinn von »entrücken« mit der endzeitlichen Aufnahme der Entschlafenen in den Himmel (Apg 8,39; 1Thess 4,17; Apk 12,5). Der hier durch die Wortauswahl bewusst anvisierte eschatologische Kontext signalisiert den Wunsch und die Hoffnung, in das zukünftige Himmelreich einzugehen.

Direkt daneben, über Eck, folgt an der Westwand die weibliche Stifterin mit dem inschriftlich bezeugten Namen Anitza (Taf. 40, 2). Auch sie steht frontal vor einem hellen Hintergrund mit Granatapfelranken. Bekleidet ist sie mit der typisch kretischen traditionellen Tracht der Frauen im 14. Jahrhundert²²⁹. Sie trägt einen weißen Chiton (Granatza), darunter ein weiteres Untergewand, von dem nur die schwarzen Ärmelmanschetten hervorschauen, und darüber einen roten, vorne geöffneten Umhang (Mandi) mit goldenen mit Stickeren verzierten, eckigen Aufschlägen oben am Revers (Tablia), weiter eine turbanähnliche, in Falten gelegte Kopfbedeckung aus weißem Stoff (Phakioli), die für verheiratete Frauen auf Kreta zu dieser Zeit typisch war. An den Ohren hängen große runde Ohringe. Sie blickt mit weit geöffneten Augen und ernstem Blick den Betrachter an. Eine ähnlich gekleidete Stifterin ist in der Panagia-Kirche in Kritsa²³⁰ oder in der Panagia Kera Kardiotissa²³¹ zu sehen. Diese Art der Bekleidung spricht für einen höheren, eventuell adligen Stand der Donatorin²³². Die Herausstellung dieser nationalkretischen Kleidung bei weiblichen Stifterdarstellungen kann jedoch nicht nur als Hinweis auf ihre gehobene soziale Stellung, sondern auch als Indiz für die ethnische Zugehörigkeit in Abgrenzung gegenüber den Lateinern gewertet werden²³³.

Es lässt sich vermuten, dass es sich bei der weiblichen Person um die in der Stifterinschrift genannte Frau des Ma-

noil Koudoumnis und bei dem jungen Mann um eines seiner Kinder handelt. Die Granatapfeldekoration im Hintergrund verweist auf die jenseitige Paradieshoffnung der beiden Stifter. Eine fast identische Granatapfelranke zeigen die beiden kretischen Kirchen Hagios Nikolaos in Apostoloi²³⁴ und Christos-Soter in Kakodiki²³⁵ auf ihren Stifterbildern. Auch im endzeitlichen Paradiesbild an der Nordwand in Akoumia sitzt die Gottesmutter im paradiesischen Garten, der mit Ranken aus Granatäpfeln auf weißem Untergrund verziert ist (Taf. 36, 1). Diese bildliche Analogie unterstreicht den jenseitigen Errettungsgedanken im Stifterbild. Die vor der Brust gekreuzten Unterarme und Hände erscheinen oft bei der Darstellung verstorbener Stifter in der spätbyzantinischen Kunst, so etwa auf Grabstelen oder auf Wandmalereien²³⁶. Diese Gebärde ist indessen kein sicheres Identifikationsmotiv, da diese auch im liturgischen Bereich als fürbittende Geste oder Zeichen des demütigen Gebetes bezeugt ist²³⁷. Darüber hinaus kann diese gekreuzte Armhaltung auch als Antizipation der zukünftigen Hinwegnahme aus dem Leben und als Bittgestus für eine endzeitliche Erlösung gedeutet werden. Der Heilige Neophytos ließ sich zu Lebzeiten in der Enkleistra seines Klosters auf Zypern mit gekreuzten Händen und von Engeln getragen als Vorausschau auf seine endzeitliche Aufnahme in den Himmel abbilden²³⁸. Die Vermutung liegt nahe, dass Anitza bereits verstorben ist. Ob der junge Kostas noch zu Lebzeiten abgebildet wurde, lässt sich nicht mit Sicherheit sagen. Im Gegensatz zu Anitza hat er die Augenlider gesenkt, als blicke er auf das Buch in seinen Händen. Es ist vorstellbar, dass er, wie die angedeutete Öffnung des Mundes und das Halten des aufgeschlagenen Buches demonstrieren, bei der Zelebrierung der liturgischen Kommemoration dargestellt wird, entweder als Verstorbener mit der Verbildlichung seines irdischen gottesdienstlichen Amtes oder als noch lebender Fürbitter für seine verstorbene Mutter. Die Verse des Kodex wären dann auf die Hoffnung der zukünftigen Entrückung Anitzas in das endzeitliche Paradies bezogen. Die schwarze Innenrandung der Bilder und die Granatapfeldekoration ordnen beide in einen funerals Kontext ein.

Anschließend an den Stifter Kostas sind drei repräsentativ dargestellte Bischöfe im unteren Register platziert. Womöglich kann hier die Hochschätzung des Priesters Kodoumnis für die bischöfliche Würde und zugleich das Bekenntnis zur

228 Konstantoudakē-Kitromēlidou, Akoumia 76 liest: ΗΡΙΑΓΥ ΝΑΜΗ[...] ΚΑΚ[...] [...]ΛΑΞΙ VCINE [...]AY TOY.

229 Konstantoudakē-Kitromēlidou, Akoumia 99-100; zur kretischen Tracht im 14. Jh. Maltezou, Gynaika. – Mylopotamitakē, Endymasia I. – Mylopotamitakē, Gynaika. – Mylopotamitakē, Endymasia II. – Smaragdē, Endymasia 8-11. – Mpitha, Endymasia. – Tsamakda, Kakodiki 94-99. 262-263; speziell zu den weiblichen Kopfbedeckungen in der byzantinischen Kunst Emmanuel, Hairstyles.

230 Abbildung bei Mylopotamitakē, Endymasia II 21 Abb. 1; eine ähnliche gekleidete Stifterin ist in der Hagios Nikolaos-Kirche in Apostoloi in der Präfektur Rethymnon abgebildet.

231 Dat. Ende 14. Jh.; zur Kirche Gallas/Wessel/Borboudakis, Kreta 414-418. – Borboudakē, Kardiotissa Kera. – Giapitsoglou, Kardiotissa Kera; Abbildung bei Mpitha, Endymasia 184 Abb. 3-4 mit weiteren kretischen Beispielen 183-187.

232 Mylopotamitakē, Endymasia II 38. 87. – Mpitha, Endymasia 182.

233 Tsamakda, Kakodiki 97.

234 Dat. ins 14. Jh.; Abbildung bei Gerola, Monumenti Veneti II 336 Nr. 39.

235 Dat. Anfang 15. Jh.; zur Kirche Lassithiotakēs, Selino 348; weiterhin auch in der Phanourios-Kirche auf Rhodos (1335/1336), Abbildung bei Kalopissi-Verti, Patronage 130.

236 Beispiele bei Semoglou, Portrait 5-15; Darstellungen von Personen mit gekreuzten Händen gibt es häufig auf Zypern, etwa in der Theodosios-Kirche in Akhelia (13. Jh.). Dort steht der verstorbene Stifter zwischen Petrus und Paulus; dazu Stylianou/Stylianou, Cyprus 408 Abb. 245. Auch das Bildmotiv des verstorbenen Christus im Akra Tapeinosis zeigt diese Pose der gekreuzten Arme.

237 Weißbrod, Gräber 82.

238 Die Malereien mit dem Heiligen Neophytos, der mit vor der Brust gekreuzten Händen von zwei Erzengeln geleitet wird, stammt laut Inschrift und Typikon aus dem Jahr 1183, das Todesdatum des Neophytos ist erst nach 1214 belegt; dazu Papageorgiou, Neophytos 25-26 Abb. 8 und eine weitere Abbildung bei Panayotidi, Donor 142 Abb. 1. – Tomeković, Néophytos.

Rechtgläubigkeit ausgedrückt sein. Von Ost nach West gerichtet, ist der erste Bischof nicht mehr zu identifizieren, da die Beischrift zerstört ist. Daneben steht Basileios der Große, der berühmte kappadokische Kirchenlehrer und Liturg. In letzterer Funktion kann seine Abbildung auf das liturgische Amt Kostas Bezug nehmen. Direkt neben Kostas ist Eleutherios, Bischof von Illyricum, platziert. Neben einer eventuellen Vorbildfunktion seiner frühen Berufung als Zwanzigjähriger zum Bischof gibt es weitere biographische Parallelen. Seine Mutter Anthia, die oft mit ihm abgebildet wird, gilt als vorbildliche Christin, die seinen Lebensweg entscheidend geprägt hat. Ein typologischer Bezug auf die Vita Anitzas, die durch die christlich-orthodoxe Erziehung positiven Einfluss auf ihren Sohn Kostas ausgeübt hat, wäre immerhin denkwürdig. Beide Stifter erhalten durch ihre betont zentrale Positionierung eine bedeutungsträchtige Funktion innerhalb des Bildprogramms.

Große Deesis

Neben der Stifterin Anitza, direkt unterhalb der Genesis-Szenen, zieht sich im untersten Register über die ganze Westwand eine monumentale große Deesis-Darstellung (Taf. 41, 1)²³⁹. Diese erweiterte Form findet sich selten auf Kreta²⁴⁰. In der Mitte sitzt Christus auf einem großen rundlehnigen Thron und hält in der linken Hand ein aufgeschlagenes Evangelium auf dem Schoß mit den Anfangsworten von Vers 12 aus dem achten Kapitel des Johannesevangeliums: »Ich bin das Licht der Welt. Wer mir nachfolgt, der wird nicht wandeln in der Finsternis, sondern wird das Licht des Lebens haben«. Dies ist der Standardtext einer Pantokrator-Darstellung. Im Grundtypus einer traditionellen Deesis flankieren den thronenden Christus als Fürsprecher zu seiner rechten Seite die stehende Gottesmutter und Johannes der Täufer zur linken. Beide neigen sich mit fürbittender Geste zu Christus hin. Diese Komposition wird hier zu einer Großen Deesis erweitert. Neben Maria steht der Apostel Petrus. Er hält einen geschlossenen Kodex. Nach Johannes dem Täufer folgt der Apostel Paulus. Mit seiner rechten Hand fasst er ein erhobenes Schwert, unter seinem linken Arm klemmt ebenfalls ein geschlossenes Buch mit seinen Schriften. Die Darstellung des Paulus²⁴¹ mit einem Schwert in der Hand ist in der byzantinischen Kunst und auch auf Kreta unüblich. Die Übernahme dieses Attributs beruht auf westlichem Einfluss. Auf romani-

schen und gotischen Wandmalereien, teilweise auch in der italienischen Renaissance-Kunst²⁴², gehört das Schwert zu seiner gängigen Ikonographie. Dieses bezieht sich sowohl auf das Martyrium des Paulus, der wie in den apokryphen Paulusakten beschrieben durch den Schwerthieb des Henkers den Tod fand, als auch auf die Schärfe des göttlichen Wortes, das als Schwert des Glaubens und des Geistes interpretiert wird²⁴³. Auf byzantinischen und kretischen Kunstwerken wird Paulus nur mit dem Kodex oder zusätzlich mit einem Sprechgestus abgebildet²⁴⁴. Als Grund für die Hinzufügung dieses auf Kreta ungewöhnlichen Attributs wäre ein assoziativer Bezug zu dem schwertragenden Engel in der Vertreibungsszene denkbar, der in gleicher Weise das Schwert mit seiner rechten Hand emporhält. Einerseits mag eine Wächter- und Schutzfunktion intendiert sein, der Engel wird als Bewacher des nun verschlossenen Paradieses und Paulus als Hüter der wahrhaftigen und orthodoxen Lehre aufgefasst. Zugleich hebt das erhobene Schwert den spaltenden Effekt hervor, die Trennung von der Gottesnähe durch die Vertreibung der Protoplasten und die Abspaltung der lateinischen Glaubensgemeinschaften von der orthodoxen Kirche. So ist es nicht ganz abwegig, das Schwert als einen bildmetaphorischen Hinweis auf das Schisma der beiden Kirchen (1054) und zugleich als Demonstration einer unionsfeindlichen Haltung zu bewerten. Die Ergänzung der Deesis um die beiden Apostelfürsten mag mit dem gegenüberliegenden, heute überwiegend zerstörten Weltgericht korrespondieren, in dem Petrus und Paulus als Anführer des Aposteltribunals unterhalb der Deesiskomposition eingegliedert sind.

Eine weitere Person ist neben Paulus hinzugefügt. Der Heilige Antonios lässt sich einerseits durch die Beischrift und den weißen gespaltenen Bart identifizieren, andererseits durch die aufgerollte Schriftrolle in seinen Händen mit dem in seiner Vita überlieferten Antonios-Spruch: ΕΓΩ ΓΑΡ ΟΥΚΕΤΙ ΦΩΒΟΥΜΕ ΤΟΝ ΘΕΟΝ]]²⁴⁵. Der heilige Eremitenmönch, der große Antonios, wird als frühester Vertreter des Anachoretentums häufig auf Kreta dargestellt²⁴⁶. Er gilt als Vorbild des frommen und gottesfürchtigen Menschen, der jeglichen Versuchungen widersteht, so auch den Angriffen von Dämonen und den Intrigen des Teufels. Diese werden oft in Gestalt von Ungeheuern oder tierartigen Fabelwesen abgebildet²⁴⁷. Die Verführung durch teuflische Mächte würde einen Bezugspunkt zur Sündenfallgeschichte der obigen Genesisszenen herstellen. Antonios fungiert als vorbildhafter

239 Zur Deesis Bogyay, Deesis. – Cutler, Deesis. – Weißbrod, Gräber 49-61. – Mantas, Deesis. – Kazamia-Tsernu, Deēsē; speziell auf Kreta die Aufsätze von Maderakēs, Deēsē A, B und C. – Tsamakda, Kakodiki 71-75 und Anm. 370 mit weiterer Literatur.

240 Eine ähnliche monumentale, um Petrus, die Heilige Kyriaki und die Heilige Marina erweiterte Deesis befindet sich in der Hagia Paraskevi-Kirche in Kitiros (1372/1373); dazu Spatharakis, Dated 116-118 Nr. 41 Abb. 107; eine weitere große Deesis ist in der Hagios Georgios-Kirche in Kavousi abgebildet.

241 Zur Ikonographie des Apostels Paulus Lechner, Paulus 128-147.

242 So etwa auf dem Medaillon einer Predella mit Abbildungen von Petrus und Paulus von Il Caporale (Perugia 1467/1470); Abbildung Kat. Wien 2008 Nr. 35.

243 In den Paulusbriefen Eph 6,17; Hebr 4,12.

244 So etwa auf der Sinai-Ikone mit Petrus und Paulus aus dem Katharinenkloster (Mitte 14. Jh.); Abbildung bei Kat. New York 2004, 382 Nr. 237 und auf einem Fresko mit Petrus und Paulus in der Nordwandnische der Hagioi Apostoloi-Kirche in Kopetoi (Präfektur Chania, Bezirk Selino, dat. 1334/1335); zur Kirche Tsamakda, Kakodiki 117-118 Abb. 74.

245 Zu ergänzen wäre in Bezug auf die Bibelstelle 1Joh 4,18: ἀλλά ἀγαπῶ αὐτόν..., ich fürchte Gott nicht mehr, sondern ich liebe ihn (denn die vollkommene Liebe treibt die Furcht hinaus). Diesen Ausspruch soll Antonios zu seinen Lebzeiten getätigt haben, dazu Schulz/Ziemer, Wüstenväter 36-51.

246 Beispiele bei Tsamakda, Kakodiki 64-65.

247 Dazu Meier, Handbuch 68-69. Oft wird er in der westlichen Kunst im Kampf gegen teuflische Mächte dargestellt; Meier, Handbuch 69 mit Abbildung.

Antitypus zu den Protoplasten, die den Verlockungen des Teufels verfallen sind. Durch seine Hinzufügung entsteht eine für eine Deesis ungewöhnliche Asymmetrie, die durch die weibliche Stifterfigur Anitza auf der linken Seite der Westwand, die zwar durch eine eigene Szeneneinrahmung abgetrennt ist, aufgehoben wird. Als Stifterin reiht sie sich im Ersuchen um Intervention durch Christus beim letzten Gericht in das große fürbittende Ensemble der Westwand ein²⁴⁸. Die vom Weltgericht losgelöste, selbstständige Deesis, besonders die erweiterte Form wie in Akoumia, und die Aufnahme einer Stifterin in die Gesamtbildkomposition betonen den persönlichen Interzessionsgedanken. Das erhoffte Eintreten der Fürbitter für die Stifterin Anitza beim Endgericht gibt dem gesamten Ensemble eine verstärkt individuell-eschatologische Ausrichtung. Diese Totenfürbitte mit dem Wunsch nach Seelenruhe und Aufnahme in das himmlische Paradies untermauert die Annahme, dass die Freskenausstattung des Narthex als Grabdekoration für die verstorbene Anitza geplant worden sein mag²⁴⁹.

Ampelos

Den oberen gesamten Teil der Westwand über den Adam- und-Eva-Szenen füllt eine große Ampelos-Darstellung²⁵⁰, deren Mittelteil und teilweise auch der rechte Abschnitt durch das später eingebaute Fenster zerstört sind (Taf. 41, 2). Der große stilisierte Weinstock zeigt keine genaue botanische Spezifizierung oder Ähnlichkeit mit realen Weinpflanzen. Die Ranken mit trompetenförmigen Blütenständen, aus denen neue Triebe heraussprießen, sind mit brombeereförmigen Weintrauben bestückt. Aus großen geschwungenen Blütenkelchen erheben sich die Büsten der zwölf Apostel zu beiden Seiten des Fensters. Im Mittelteil dieser symmetrischen Darstellung, von dem nur die rote Umrahmung erhalten ist, könnte man in Analogie zu drei portablen Ikonen, die in kretischen Klöstern durch den Maler Angelos Akotantos in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts entstanden sind, die Halbfigur Christi mit ausgebreiteten Armen annehmen²⁵¹. Den Bezug zur Parabel vom Weinstock im Johannesevangelium stellt die erhaltene Inschrift im linken und rechten Teil her: ΕΓΩ ΗΜΟΙ ΗΜΑ ... ΤΑ (Ἐγὼ εἶμι ἡ ἄμπελος, ὑμεῖς τὰ κλήματα Joh 15,5). Weitere erhaltene Satzfragmente innerhalb der

Darstellung könnten sich auf die folgenden Abschnitte dieses neutestamentlichen Textes beziehen. Der Ampelos gehört bis zum 14. Jahrhundert nicht zum üblichen ikonographischen Repertoire byzantinischer Kunst und kommt auch auf keinen weiteren kretischen Kirchengemälden vor. Beschrieben wird die bildliche Ausführung im Malerhandbuch vom Athos des Dionysios von Phourna²⁵². Bis auf den einzigartigen Kelch/Lampe von Antiochia (um 500) mit einer Abbildung von Christus und Aposteln in einem rankenden Weinstock, deren Deutung als Parabeldarstellung jedoch umstritten ist²⁵³, erscheint die Ampelos-Darstellung erst auf kretischen Ikonen des frühen 15. Jahrhunderts²⁵⁴. Das Thema, das dann in der postbyzantinischen Kunst größere Popularität erreicht, wird allerdings in der Monumentalmalerei eher selten dargestellt und bleibt weitgehend der Gattung der Ikonen vorbehalten. In der Auferstehungskirche des Klosters Sučevița aus dem 16. Jahrhundert wird der Ampelos als Bildfeld im Naos, wie in Akoumia, gegenüber den Welt- und Menschenschöpfungsszenen abgebildet²⁵⁵. Das ikonographisch in der dionysisch-paganen Tradition verwurzelte Motiv der Weinrebe²⁵⁶ wird schon in frühchristlicher Kunst mit dem eucharistischen Themenkreis und der Auferstehungshoffnung verbunden. Das Mausoleum der Galla Placidia in Ravenna aus dem 5. Jahrhundert verwendet das Weinrankensujet in funeralem Kontext als paradiesisches Erlösungssymbol. Dort sind nur stilisierte Weintraubenranken ohne die Einfügung von Apostelfiguren, zudem ohne direkten Bezug auf die johanneische Parabel, abgebildet. Auf einem frühchristlichen Fußbodenmosaik der Panagia-Chrysopolitissa-Basilika in Kato Paphos aus dem 4. Jahrhundert wird eine Weinstockabbildung mit dem Spruch aus Joh 15,1 Ἐγὼ εἶμι ἡ ἄμπελος verbunden, allerdings rein dekorativ ohne eine figürliche Ausführung mit Christus oder Aposteln²⁵⁷. Die Darstellung in Akoumia ist die früheste bezeugte ikonographische Umsetzung des auf den neutestamentlichen Text bezogenen Ampelos-Themas in der erhaltenen byzantinischen Wandmalerei und somit innovativ und unikal. In morphologischer Sicht richtungsweisend ist sicher die Darstellung der Wurzel Jesse, die ein ähnliches Bildschema eines figürlich besetzten, verzweigten Baumes benutzt²⁵⁸. Die durch Heilssymbole belebten, verschlungenen Ranken, die mit zahlreichen Genreszenen bereichert werden, sind Bestandteil des Lebensbaumes im Apsismosaik in der Basilika San Clemente in Rom aus dem Anfang des 12. Jahr-

248 Eine direkte Einfügung eines Stifters in eine deesisartige Komposition in asymmetrischer Form mit Johannes dem Täufer findet sich in der Panagia-Kirche in Kakodiki (1331/1332) und in symmetrischer Reihung in der Hagios Ioannis-Theologos-Kirche in Margarites (1383) auf Kreta; dazu Tsamakda, Kakodiki 71-75. 241 Abb. 19-20.

249 Zur thematischen Verknüpfung von Deesis und Grabdekor Bogay, Eschatologie. – Weißbrod Gräber.

250 Zur Ikonographie des Ampelos Thomas, Weinstock. – Malerhandbuch, Deutsch 113 Nr. 356. – Volanakēs, Ampelos. – Mantas, Vine; zur biblischen Exegese der Parabel vom Weinstock nach Joh 15,5 Zimmermann, Gleichnisse 828-839.

251 Im Kloster Hodegetria in Kainourgio, im Kloster in Valsamonero (Kainourgio) und im Kloster in Malles (Hierapetra); Abbildung bei Mantas, Vine 348 Nr. 1.

252 Malerhandbuch, Deutsch 113: »Christus segnet mit beiden Händen, hält das Evangelium vor der Brust und sagt: »Ich bin der Weinstock, ihr seid die

Reben«. Aus ihm gehen Rebzweige hervor und die Apostel sind mit diesen verschlungen«.

253 Mango, Silver 183-187 Nr. 40. Durch die doppelte Darstellung Christi und die Zehnzahl der Apostel, die zudem auf Thronen sitzen, ist ohne die fehlende Ampelos-Inschrift ein Bezug zur Parabel nicht abgesichert. Es handelt sich hier wohl um eine Vermischung von paganem und christlichem Themengut.

254 Dazu Mantas, Vine.

255 Abbildung bei Vasiliu, Moldauklöster 252 Taf. 133.

256 Etwa auf dem Bodenmosaik im Haus des Dionysos in Paphos (2. Jh.), wo in einer großen Weinranke Weinleseszenen integriert sind; Abbildung bei Michaelides, Paphos Abb. 15-16.

257 Zu den dortigen Mosaiken Michaelides, Christian Mosaics Cyprus 193 mit Abbildung.

258 Dazu Mantas, Vine 351 Abb. 4.; zur Wurzel Jesse Thomas, Wurzel Jesse. – Schiller Ikonographie I 16-33.

hunderts²⁵⁹. Dieses heilsgeschichtliche Erlösungssymbol, das als Bild der Kirche fungiert, mag ebenfalls ein normatives Bildformular darstellen. Eine unionsfreundliche Konnotation des Ampelosthemas, wie von Mantas für die kretischen postbyzantinischen Ikonen vermutet wird, ist hier konträrkologisch zu bewerten²⁶⁰. In Akoumia gibt es im Bildprogramm keine Hinweise auf eine unionsfreundliche Haltung, im Gegenteil ist eine strenge Loyalität zu den orthodoxen Bekenntnissen erkenntlich. Das unionistisch bewertete Motiv der Apostelumarmung findet keine Verwendung, vielmehr der schwertragende, Spaltung symbolisierende Paulus in der Deesis²⁶¹. Die Aufnahme des Ampelos-Themas in Akoumia könnte einerseits durch die typologische Entsprechung zum Paradiesbaum in den darunter folgenden Genesiszenen begründet sein. Der »Baum« des Weinstocks wäre als instaurierter Lebensbaum, als Allegorie der Kirche der Gläubigen zu interpretieren. Ikonographische Übereinstimmungen zwischen dem sonnengesichtigen Schöpfungsgebilde der Protoplasten und dem Weinstock sind jedoch nicht ersichtlich. Die Assoziationsstichworte der Parabel schaffen andererseits engere Berührungspunkte zu den Sündenfallszenen und der Evasequenz. Die häufigen Wendungen des Frucht-Bringens, des Bleibens in Gott und der Reinigung von Sünden in dem johanneischen Gleichnis nehmen inhaltlich die Thematik der Protoplastenerzählung auf. Die Überschrift der ersten Arbeitsszene Evas, vom Tun der Werke, stellt einen wortsemantischen Bezug her. Die gläubigen Mitglieder der Kirche, die als Ranken, symbolisiert durch die Apostel, im Weinstock Christi leben, haben bereits Anteil am zukünftigen Paradies und an der engen Gottesgemeinschaft, wie sie die Protoplasten vor dem Sündenfall besaßen. Die soteriologischen und eschatologischen Perspektiven der Parabel werden, wie auch in den Genesisepisoden, mit der Auferstehungshoffnung der verstorbenen Stifterin assoziiert. Der Indikativ der gnadenvollen Auserwählung der von Gott geschaffenen Menschen als Reben des Weinstocks, als Glieder der Kirche Christi, wird mit dem Imperativ des von Eva prototypisch gezeigten Fruchtbringens (Joh 15,16) verknüpft²⁶². Liturgisch sind die Parabel wie auch die Adam-und-Eva-Lesungen in der Fastenzeit verankert²⁶³.

Hagia Anna Galaktotrophousa

Diagonal zur Stifterin Anitza thront an der gegenüberliegenden Ostwand die Heilige Anna Galaktotrophousa²⁶⁴ mit der kleinen Maria auf dem Arm. Das Bildthema der stillenden Mutter Marias erscheint eher selten im kretischen Programm, während generell Abbildungen der Hagia Anna durch ihre kultische Verehrung in veneto-kretischer Zeit sehr beliebt sind²⁶⁵. Anna könnte eine Namenspatronin der Stifterin Anitza darstellen. So fungiert sie als Fürsprecherin für die Verstorbene beim letzten Gericht, das darüber im Osttympanon abgebildet ist. Die Hoffnung auf ihren Einzug in das daneben abgebildete endzeitliche Paradies wird durch den Schutz der Hagia Anna gewährleistet. Einen Bezug zwischen Anna und den Protoplasten stellt der »Hymnus auf die Geburt der überaus heiligen Gottesgebärierin« des Romanos Melodos her. Anna wurde von der Schmach der Kinderlosigkeit gerettet und Adam und Eva wurden dadurch vom Tode befreit²⁶⁶. Anna steht so am Beginn der Soteriologie, die durch den Sündenfall Adams und Evas evoziert wird. Zugleich artikuliert der Stillvorgang neben der Betonung der menschlichen Seite der Inkarnation eine Wertschätzung der Mutterschaft. Wie Eva als Mutter aller Lebenden (Gen 3,20) bezeichnet wird, steht Anna am Beginn der Erlösung durch die Geburt Marias. Anitza ist, wie die Abbildung ihres Sohnes Kostas zeigt, auch durch ihre Mutterschaft gesegnet. So ergibt sich eine fortlaufende Linie von Eva über Anna bis zu Anitza. Die Darstellung Annas zeigt, wie auch die große Deesis, Züge einer individuellen Soteriologie. Die Heilige Anna wird für Anitza zu einem Symbol der Wiedergeburt und Neuschöpfung nach dem Verlust des Paradieses.

Stilistische Analyse

Spatharakis kennzeichnet den Stil durch starke Emotionsgeladenheit der Personen, einen plastischen und voluminösen Figurenstil sowie einen starken Hell-Dunkel-Kontrast²⁶⁷. Bissinger, der einen kleinteiligen, flächig-reihenden Szenenaufbau, ein buntes warmes Kolorit, wie aus Holz geschnitzte Köpfe und starke lineare Lichtlinien konstatiert, ordnet die Malerei in die Vereinfachungs- und Formalisierungsphase des paläo-

259 Abbildung bei Collegio, S. Clemente 203 Abb. 61; Farbabildung https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rom,_Basilika_San_Clemente,_Apsis_2.jpg (27.07.2019).

260 Mantas, Vine vermutet einen Zusammenhang mit den Unionsbestrebungen der orthodoxen Kirche im Kontext des Konzils von Florenz-Ferrara (1437/1438), da die Einheit der Kirche durch die Ampelos-Darstellung symbolisiert wird. Diese prounitarische Haltung des Malers Angelos Akotantos wird durch die Herstellung von mehreren »Unionsbildern« mit der Umarmung von Petrus und Paulus untermauert.

261 Zum schwertragenden Paulus S. 56; zum Motiv der Apostelumarmung Ritzerfeld, Markuslöwe 223 Anm. 112 Abb. 14. Die Umarmung der Apostel ist etwa im kretischen Hodegetria-Kloster (15. Jh.; Abbildung bei Adrianakis/Giapitoglou, Crete 142), in der Soter-Kirche in Potamies oder im Apostel-Kloster in Karkassa (15. Jh.; Abbildung bei Aikaterinidis/Sisamakias, Lasithi 265) dargestellt.

262 Zur theologischen Auslegung der Weinstock-Parabel in Joh 15,1-17 Schnelle, Johannes 264-268.

263 Mantas, Vine 352.

264 Zur Geschichte der Hagia Anna in Literatur, Kult und Kunst in Byzanz Panou, Anna. Dort wird auch die ikonographische Nähe zu westlichen Darstellungen aufgezeigt; Panou, Anna 270-275 und auf Kreta 270-283; Cutler, Galaktotrophousa. – Gerstel, Female Piety 96-98. – Gerstel, Rural Lives 86-87; eine Hagia Anna Galaktotrophousa gibt es noch in der Hagios Panteleimon-Kirche in Bizariano (Herakleion, Pediada, 13. Jh.); in der Hagia Anna-Kirche in Anisarakhi (Chania, Selino, 1356), Abbildung bei Passarelli, Creta 126. – Gerstel, Rural Lives Abb. 63; in der Hagion Pneuma-Kirche in Neapoli (A. 14. Jh.); in der Hagios Georgios-Kirche in Kavousi, Abbildung bei Aikaterinidis/Sisamakias, Lasithi Abb. 326 und vermutlich auch in der Erzengelkirche in Episkopi (Kissamos), Abbildung bei Passarelli, Creta Abb. 140.

265 Eine Hagia Anna mit der kleinen Maria vor ihrer Brust ist auch in der Hagios Georgios-Kirche in Ano Viannos dargestellt.

266 Im Prooimion des Hymnus, Text Romanos Melodos I 63.

267 Spatharakis, Agios Basileios 35-36.

logischen Stils ein²⁶⁸. Tsamakda sieht die Malereien im Zusammenhang einer anonymen kretischen Malerwerkstatt²⁶⁹. Pyrrou zählt Akoumia wie auch den Narthex von Diblochori zu der weitgefassten, umfangreichen akademisch-idealistischen Stilgruppe der Kallergis-Kirchen²⁷⁰. In dem räumlich sehr umfangreichen Narthex mit einer großen Anzahl von szenischen Bildfeldern und Heiligenfiguren sind mehrere Malerhände einer Werkstatt zu unterscheiden, was sich am ausgeprägtesten an den unterschiedlichen Kopftypen festmachen lässt²⁷¹. Im Folgenden beschränke ich mich auf die stilistische Untersuchung der Genesisbilder.

Die szenische Struktur zeigt vor schlichtem Hintergrund große, raumgreifende Figuren, die so vorrangig die ganze Bildkomposition beherrschen. Durch die Konzentration auf die Protagonisten tritt die übertriebene Kleinteiligkeit des Handlungsraumes oder die penible, akkurat-ornamentale Musterung in der Binnenzeichnung in den Hintergrund. Im Vergleich mit Evangelismos wirkt die Gestaltung der Details hier etwas unpedantischer, grober und unpräziser, so etwa bei der Ausschmückung der Loroi der Engel oder der Paradiestür. Es ist eine flüchtige Ausführung der nebensächlichen Elemente zu beobachten, nur die wichtigsten Figuren und Objekte werden monumental ins Zentrum der Betrachtung gerückt. Durch eine geschickte Staffelung der Personen und den plastischen Figurenstil wird eine gewisse räumliche Tiefe erreicht und Flächigkeit vermieden.

In der Hintergrundgestaltung wird in den Adam-und-Eva-Szenen völlig auf Architekturelemente, etwa eine Paradiesmauer, verzichtet. Das Paradiestor ist nicht als malerische Beschreibung der Örtlichkeit, sondern als wesentliches Handlungselement zu verstehen. Es wird nur in der Gerichts- und Vertreibungsszene verwendet. Ansonsten wird ein teilweise recht undefinierbarer Landschaftshintergrund gewählt. Es sind monotone, botanisch nicht näher spezifizierte, mit Pflanzen übersäte Streuwiesen oder eine typisch byzantinische hoch aufgeschichtete Berggestaltung in den Arbeitsszenen zu erkennen. Die Vernachlässigung der Hintergrundkulisse zeigt sich in einer breitstrichigen Malweise und der Verwendung großer Farbflächen. Ohne feine oder detaillierte Ausarbeitung werden die angedeuteten Pflanzen auf ockerfarbenen Grund gesetzt. Dieser flüchtig gestaltete Hintergrund bietet ein schlichtes Bühnenbild für die zentralen Personen und das elementare Handlungsgeschehen.

Die monumentalen Figuren neigen teilweise zu einer leichten Fülligkeit, haben wohlgeformte Körper mit ausgewogenen Proportionen und harmonischen Rundungen. Die Muskelbildung auf den nackten Körpern mit hellem Inkarnat ist durch weiße und braune Binnenzeichnung erkennbar. Die dunkelbraunen Konturlinien, die die Körper begrenzen, ge-

hen in leichten Farbabstufungen ins Ockerfarbene oder ins Rotbraune über, was den Figuren Plastizität verleiht, die durch weißflächige Farbakzente noch erhöht wird. Die Gewandung umschließt den Körper in leichter Faltengebung und lässt die Kurven der Körperformen erkennen. Die Drapierung der Gewänder wird mit gleichfarbigen Binnenstrichen in Hell- und Dunkelabstufungen erreicht. Vereinzelt gesetzte schwarze Linien und weiße Akzente verstärken die plastische Wirkung. Durch harmonische Bewegungen und ruhige Gestik strahlen die Bilder Ruhe und wenig Dramatik aus. Die Gesichter sind weichgezeichnet, nicht so hart wie die in Evangelismos. Die Gesichtsform ist eher rundlich und wirkt etwas füllig. Bei der Christusfigur und der Engelschar verwendet der Maler einen mehr stilisierten, »byzantinischen« Gesichtstypus. Die Augen sind mit breiten dunkelbraunen Konturen gerahmt, oftmals mit einem abwärts zeigenden Lidstrich. Die dick gezeichneten Augenbrauen sind durch einen V-förmigen Haken über der Nasenwurzel verbunden, und die weiße Fläche der Stirnpartie wird bis zu den Ohren herabgezogen. Die Lippen sind füllig gestaltet. Die Gesichter der Protoplasten dagegen zeigen ein Bemühen um Individualität und Naturalismus. Die Umrisslinien werden kaum merkbar eingesetzt. Die gebogenen feinen Augenbrauen sind abgesetzt und nicht über der Nasenwurzel verbunden. Der Haaransatz zeichnet sich durch eine gewellte Kontur aus und bildet um die Ohren eine geschwungene Linie, ohne die Stirnpartie bis zum Ohr zu verlängern. Die sehr großen, mandelförmig gerahmten Augen zeigen viel Augapfelweiß, die Farbe der großen Iris ist bei den Protoplasten braun gefärbt. Die Nasen sind kurz mit breitem Nasenrücken und gerundeter Nasenspitze, auffällig sind die sehr vollen, breiten Lippen. Die hellbraunen Haare sind durch dunkelbraune Binnenzeichnung strukturiert, wie etwa bei dem favorisierten Frisurentypus, die in Wellen gelegte lange Haartracht bei Adam, Eva oder Christus. Die modellierte Plastizität der Gesichter mit eher hellem Inkarnat wird durch weiße und rötlich-braune flächige, fein abgestufte Farbakzente erreicht. Auffällig ist das Bemühen um eine ästhetische und individualisierte Ausführung der Gesichter.

Die Bilder zeigen eine Palette frischer und kräftiger Vielfarbigkeit mit Vorliebe für warme Brauntöne wie Ocker oder rotes Erdbraun, verbunden mit viel Rot und Grün vor dunkelblauem Hintergrund im Kontrast mit leuchtend gelben, fast goldenen Nimben. In der Binnenzeichnung gibt es nur vereinzelt aufgetragene Akzentsetzungen mit schwarzen oder weißen Strichen. Demgegenüber werden viele Ton-in-Ton-Abstufungen verwendet. Die Bilder strahlen durch ihre flächige Farbigkeit zusammen mit den ruhigen Gesten und weich gezeichneten Figuren eine gewisse Heiterkeit, Freude und Zuversicht aus.

268 Bissinger, Wandmalereien 191-192.

269 Tsamakda, Kakodiki 235.

270 Pyrrou, Kissos Anm. 30.

271 Dazu Tsamakda, Kakodiki 235, der physiognomische Typus etwa der zehnten Märtyrer von Kreta in Akoumia entspricht dem der Panagia-Kirche in Anisaraki

oder dem der Propheten in der Erzengelkirche in Kakodiki. Weiterhin gibt es Parallelen mit der Johanneskirche in Margarites. Alle Kirchen stehen im Zusammenhang einer anonymen kretischen Malerwerkstatt, die in der 2. Hälfte des 14. Jhs. aktiv war.

Stilistische und ikonographische Einordnung

Mehrere Künstler aus einer nicht näher fassbaren Malerwerkstatt waren bei dieser umfangreichen Ausmalung des Narthex am Werk. Bildprogramm, Ikonographie und Stil verbinden den gesamten Narthex der Soter-Kirche in Akoumia mit weiteren Kirchen zu einem gemeinsamen Künstlerkomplex²⁷²: mit der Erzengel-Kirche in Kakodiki, der Hagios Ioannis-Theologos Kirche in Margarites, der Hagia Trias-Kirche in Hagia Trias²⁷³ und der Panagia-Kirche in Anisaraki²⁷⁴. Der Malstil der szenischen Bildfelder erinnert zudem an den zweiten Künstler in der Hagios Demetrios-Kirche in Platanos²⁷⁵, die ebenso zum Kreis dieser anonymen Werkstatt gehört. Beide Protoplasten unterscheiden sich im Gesichtstypus von den anderen Protagonisten, die noch stärker der byzantinischen Formalität unterliegen, während bei der Gestaltung der beiden Ureltern das individualisierte Element überwiegt. Enge ikonographische und stilistische Parallelen ergeben sich zudem zur Hagios Stephanos-Kirche in Koukoumas (Kastri)²⁷⁶. Die beiden endzeitlichen Paradiesdarstellungen erwecken den Eindruck, als wären sie nach einer gleichen Schablone gemalt (Taf. 33, 2; 34)²⁷⁷. Die in Grisaille gehaltene Turmarchitektur wird von einem großen roten Sechsfüßler bedeckt. Stephanos, in weißem mit Goldkragen verziertem Sticharion, öffnet die edelsteinbesetzte Paradiestür und führt die ihm nachfolgenden Seligen in das Paradies. Ferner entspricht die Gestaltung des Gesichts- und Figurentypus der des Malers in Akoumia. Auch die Hagios Antonios-Kirche in Sougia zeigt größte Affinität in Stil und Ikonographie. So fallen die Kongruenzen zwischen dem den Hirten die frohe Botschaft verkündenden Engel in der Geburtsszene in Sougia und dem helfenden Engel in der letzten postparadiesischen in Akoumia ins Auge (Taf. 41, 3)²⁷⁸. So lässt sich der Narthex von Akoumia gut in den um die Kirchen in Kastri und Sougia zu erweiternden Wirkungskreis der anonymen Werkstatt einordnen, die im westlichen Kreta in einem Aktionsradius von den Provinzen Selino bis Mylopotamos tätig war.

Die Abwendung von einer stilisierten, linearen und starren Malweise mit penibler Kleinteiligkeit, wie etwa in Evangelis-

mos, wird hier durch eine plastisch-großflächige Leichtigkeit ersetzt. Die Tendenz zu einer naturalistischen Wiedergabe und die Weichheit der breit gestalteten, fein gezeichneten Physiognomien der beiden Protoplastenantlitze zeigen einen an westlicher Gesichtsbehandlung orientierten Malstil, wie er etwa im östlichen Abschnitt der Soter-Kirche in Kephali zu beobachten ist²⁷⁹.

Bildprogrammanalyse

Obwohl die Dekoration von Narthizes eigenen variablen Gesetzen unterliegt, ist doch die Verdrängung des Weltgerichts von der Westwand und die Ausführung eines innovativen, völlig neuartigen Bildprogramms an dieser Stelle beispiellos auf Kreta²⁸⁰. Das Gerichtsgemälde wird an die Ostwand verlagert, die durch den Durchbruch zum Naos äußerst, besonders im unteren Teil, verkleinert ist. Der Themenkomplex des Weltgerichts bietet die Möglichkeit einer Ausgliederung von einzelnen Szenenelementen auf die anliegenden Flächen, wie den Adventus, die Personifikationen des Meeres und der Erde oder die Heiligenchöre. Die große westliche Wandfläche ist dem individualisierten, auf die memorial-sepulkrale Funktion bezogenen Bildkonzept vorbehalten. Sie liefert in der unteren Zone genug Raum für die Einfügung der großen Stifterfiguren, die mit der Thematik des Ampelos, der großen Deesis und der Protoplastenepisoden eng verzahnt sind. Diese eigenwillige Verortungsfreiheit belegt die Bedeutung des Stifterwillens für die Gestaltung von Ausmalungen, speziell in angebauten Narthizes.

Das gesamte Bildprogramm ist äußerst szenenreich und umfasst viele Themenbereiche. Der östliche Teil des Narthex ist schwerpunktmäßig mit ausführlichen eschatologischen Szenen wie der Deutera Parousia und weiteren Bildkomponenten aus dem Weltgericht und dem Paradies ausgemalt. Weiterhin erscheinen auffällig viele Wunderheilungen in dem erweiterten christologischen Patronatszyklus. Die angrenzenden Kontextszenen zu den Adam-und-Eva-Bildern stehen unter dem Leitwort »Wasser«, wie etwa die Samariterin am

272 Zu dieser anonymen Werkstatt Tsamakda, Kakodiki, bes. 231-241.

273 In der Präfektur Rethymnon, Provinz Mylopotamos, die Datierung ist umstritten (1360/1380); zur Kirche Bissinger, Wandmalereien 198. – Spatharakis, Rethymnon 9-42 Nr. 1. – Tsamakda, Kakodiki 62. 233-234.

274 In der Präfektur Chania, Provinz Selino, dat. 2. Hälfte 14. Jh.; zur Kirche Bissinger, Wandmalereien 198-199 Nr. 71. – Lassithiotakēs, Selino 191-197 Nr. 90 Abb. 257-269. – Maderakēs, Deēsē C 249-256. – Tsamakda, Kakodiki 68. 234-235. – Ritzerfeld, Verflechtungsprozesse, dort zur Panagia-Kirche in Anisaraki 212-213.

275 In der Präfektur Chania, Provinz Selino, dat. 1372/1373; dazu Tsamakda, Kakodiki 235-236; zur Kirche Lassithiotakēs, Selino 181 Nr. 78. – Spatharakis, Dated 119-120 Nr. 42. – Tsamakda, Kakodiki 231-232; Abbildungen im Vergleich bei Tsamakda, Kakodiki Abb. 267-268.

276 In der Präfektur Rethymnon, Provinz Mylopotamos, dat. 1391; zur Kirche Spatharakis, Dated 142-144 Nr. 48. – Spatharakis, Mylopotamos 190-199 Nr. 19; auch diese Kirche sollte aufgrund der stilistischen, aber auch ikonographischen Eigenheiten zu der anonymen Werkstatt hinzugezählt werden. Der Bildtypus des Threnos mit der den toten Christus auf dem Schoß haltenden, auf dem Lithos sitzenden Gottesmutter, der in die Kirchen der anonymen Werkstattgruppe aufgenommen wurde (prototypisch bereits in Hagios Ge-

orgios in Kyriakosellia (1230-1236), erscheint auch in Kastri. Ebenso verwendet die Hagios Antonios-Kirche in Sougia (in der Präfektur Chania, Provinz Selino, dat. 1382/1383; Stifterinschrift bei Gerola, Monumenti Veneti IV 44 Nr. 56) dieses Schema. Stilistische Ähnlichkeiten und die von gleicher Hand geschriebenen Stifterinschriften erlauben, diese Kirchengemälde ebenfalls dem oben genannten Künstlerkreis zuzuordnen; zum Threnos in dieser Werkstattgruppe Tsamakda, Kakodiki 184-186. – Borboudakē, Geōrgios Apostoloi 90-98, die das Aufleben dieses Typus durch den Einfluss der westlichen Pietät begründet (97-98 Anm. 648).

277 Spatharakis, Mylopotamos Abb. 300.

278 Zur Kirche Lassithiotakēs, Sphakia 385-386 Nr. 124. – Atlas Christian Monuments 244.

279 Dat. 1320; zur Kirche Lassithiotakēs, Kissamos 212-217 Nr. 21. – Gallas/Wessel/Borboudakis, Kreta 199-200. – Spatharakis, Dated 56-58 Nr. 18.

280 Im Exonarthex des Klosters in Mileševa (1236) ist das Weltgericht auch an der Ostwand verortet; zur Kirche Hamann-MacLean/Hallensleben, Monumentalmalerei I 22-23 Plan 12/13; in Sopoćani (1294/1295) zielt die monumentale Josephsgeschichte die Westwand, das Weltgericht steht an der Nordwand; zur Kirche Hamann-MacLean/Hallensleben, Monumentalmalerei I 25-26 Plan 16/17.

Brunnen, die Erscheinung des Auferstandenen am See oder die Heilungen, die mit Wassermotiven verbunden sind. Diese Thematik ist in den Urgeschichten verankert. Bereits beim Schöpfungsbaum ist das lebenspendende Wasser durch die vier Paradiesflüsse dargestellt. Die protologische Aussage der Erschaffung der ersten Menschen auf den vier paradiesischen Flüssen wird heilsgeschichtlich mit Christus als dem Symbol des lebendigen Wassers, das ewiges Leben schafft und auch die Sünden Adams und Evas abwäscht, verknüpft. Zudem ist der Narthex ein Ort der Wasserweihe, des Hagiasmos, der Fußwaschung und der Taufe²⁸¹. Dort wird die Reinigung der Gläubigen von den Sünden und damit ihre Aufnahme in die Gemeinschaft mit Christus ritualisiert.

Die sehr prominent und eindrucksvoll sich über die ganze Breite der Westwand erstreckenden Genesiszenen stehen in Verbindung mit dem gegenüberliegenden Weltgericht an der Ostwand. Sicher ist durch diese Raumverknüpfung eine ätiologische Funktion bezweckt. Die Episoden aus der Genesis erklären und verifizieren in perspektivischer Rückschau die bereits einmal geschehene Möglichkeit der Bestrafung der Sünder durch ein göttliches Gericht. Diese Retrospektive beinhaltet auch eine paränetische Intention. Die Gesetzesübertretung, die durch die Protoplasten beispielhaft in Szene gesetzt wird, endet in einer finalen Verurteilung. Darüber hinaus wird der Urheber der Sünde definiert. Die Einführung des personalisierten Diabolos vor dem eigentlichen Sündenfall, der hier als Auslöser des Sündenfallgeschehens fungiert, erklärt den Ursprung der menschlichen Verführbarkeit. Die Verkörperung des Bösen in der konkreten Gestalt des Teufels zeigt das schicksalhafte Ausgeliefertsein der Protoplasten an eine widergöttliche Macht. Diese diabolische Personalisierung bewirkt eine gewisse Schuldentlastung der Protoplasten. Vornehmlich Eva wird durch den Einschub der Verführungsszene vor den eigentlichen Sündenfall als wehrloses Opfer des Teufels gekennzeichnet. Sie ist den Mächtschaften des Diabolos hilflos ausgesetzt, während Adam mit der Tierbewachung beschäftigt ist. Eine paränetische Absicht offenbart der den Betrachter treffende Blick Evas bei ihrer Versuchung. Er sendet eine Mahnung an die Gläubigen, sich vor den Versuchungen des Teufels in Acht zu nehmen. Die abwägende Auf- und Abbewegung der Hände Evas mag als verdeckte Anspielung auf den Scheidegestus des Weltenrichters Christus zu deuten sein und unterstreicht diese paränetische Tendenz. Die in der protologischen Situation implizierte Warnung vor weiteren, immer aktuellen Versuchungen für die postlapsare Menschheit durch die Teufelswesen wird bildlich in den kretischen Strafszenen aufgezeigt. Das piktorale Konzept ist soteriologisch-eschatologisch auf eine Renovatio des Paradieses und auf eine erneute Aufnahme in eine von den Versuchungen des Teufels ungestörte Gottesgemeinschaft ausgerichtet. Die räumlich gegenüberliegende Hetoimasia im Weltgericht

nimmt die beiden Protoplasten in eschatologischem Kontext als Fürbitter für die Sünder erneut auf. Die Hoffnung auf eine endzeitliche Erneuerung der ursprünglichen paradiesischen Gottesnähe durchzieht das Bildprogramm und bestärkt den Glauben an die für alle Zeiten währende göttliche Gnade, die mit der Erschaffung beginnt. Wenn der Besucher vom Südeingang den Narthex betritt, fällt sein Blick zuerst auf die Paradiesdarstellung. Die Gläubigen ziehen in das nun wiederhergestellte Paradies ein. Die Bewahrung, wie sie in den Heilungen Christi Ausdruck findet, das Lebensbaummotiv im Ampelos als Gegenstück zum Paradiesbaum, die Abwaschung der Sünden, die in den mit Wasser assoziierten Szenen symbolisiert wird, die Möglichkeit der guten Werke und des Fruchtbringens, wie es das Weinberggleichnis und die Arbeitsszene Evas versprechen, und auch die Fürbitte der Heiligen in der Deesis, dies alles bezeugt einen unerschütterlichen Glauben an die nie endende Güte Gottes für seine Geschöpfe. Der göttliche Beistand und seine Philanthropie ereignen sich schon in diesem Leben. Eine Besonderheit ist das Auftreten des von Gott beauftragten helfenden Engels in allen drei Arbeitsszenen. Er gibt einerseits Anweisung für die Tätigkeit, andererseits bringt er die notwendigen Hilfsmittel für die Durchführung des Broterwerbes der Protoplasten. Die Sendung des Engels zu den Vertriebenen vermittelt den Gläubigen Trost für das tägliche Leben außerhalb des Paradieses. Die göttliche Unterstützung und Fürsorge für die Protoplasten endet auch mit dem Sündenfall und der Vertreibung nicht. Die Ausführung der alltäglichen Arbeiten und die verdienstvollen Leistungen im jetzigen Dasein sind nicht als selbstverständlich vorauszusetzen, sondern müssen als Schöpfungsgabe Gottes an die Menschen verstanden werden. Die Möglichkeit des Gute-Werke-Tuns wird durch die göttliche Sendung des helfenden Engels protologisch begründet. Diese ethisch-soteriologische Komponente ist thematisch in dem über den Adam-und-Eva-Szenen stehenden Ampelos-Gleichnis zu Grunde gelegt. Das Motiv des Fruchtetragens aus Joh 15,1-8 wird in den Arbeitsepisoden der Ureltern rezipiert. Die auf das Tun der Werke bezogene Beischrift in der Evaszene verknüpft diese eng mit dem Ampelos-Motiv. Die guten Taten sind ein Zeichen für die Zugehörigkeit zu Christus, die »verdorrten Reben« werden verbrannt und dem endzeitlichen Gericht überantwortet (Joh 15,6). Diese eschatologische Werkgerechtigkeit wird erneut in der Beischrift zur Deutera Parousia artikuliert. Das dortige Zitat aus Apk 20,12, dass die Toten nach ihren Werken gerichtet werden, impliziert zugleich eine Ermahnung an die Gläubigen. Die in protologische Zeit zurückversetzten, von Gott eingesetzten Tätigkeiten eröffnen die Möglichkeit einer Wiederaufnahme in die Gottesgemeinschaft. So setzen die Arbeitsszenen Evas mit der Beischrift »vom Vollbringen der Werke« einen positiven und optimistischen Akzent. Eva zeigt vorbildhaft die von

281 Zu den liturgischen Funktionen von Narthizes Babić, Chapelles Annexes 31. – Kōnstantoudakē-Kitromēlidou, Akoumia 90. – Marinis, Ritual 71-73.

Gott gegebene Möglichkeit, ein Leben in Rechtschaffenheit und Gottwohlgefälligkeit zu führen.

Die Bewahrung Johannes des Täufers im Kindermord und die Heilungen Christi sind weitere Zeichen der immerwährenden Gnade Gottes. Im sakramentalen Vollzug der Buße, der Taufe oder des Abendmahls, symbolisiert im Ampelgleichnis, wird bereits jetzt für den Gläubigen ein Stück des verlorenen Paradieses erfahrbar. Durch den Beistand der Heiligen und die Fürbitte der Gottesmutter wird bei der Parusie auf eine vollständige Restitution der paradiesischen Zustände gehofft. Die Genesiszenen bezeugen weiterhin, dass die Menschen Geschöpfe Gottes sind, die in seiner Ebenbildlichkeit von ihm selber geschaffen wurden. Die Herrschaftssymbole, die hier noch durch die Nimben erweitert werden, sind ebenso wie in Evangelismos als Zeichen für die Erschaffung nach dem Bild Gottes zu werten. Diese gottebenbildliche Geschöpflichkeit fundiert das Vertrauen in die Fürsorge Gottes und besiegelt eine erneute Einbindung der Gläubigen in die ungestörte Gottesgemeinschaft und eine Rückführung in ihren ursprünglichen, königlichen Zustand am Ende der Zeit. Die in den Bildern betonte Ebenbildlichkeit birgt so eine Garantie für eine endgültige Heimkehr zu Gott. Die enge, ungestörte Gottesgemeinschaft im Paradies wird durch die Bildmetapher des anthropomorphen energetischen Schöpfungsbaumgebildes verdeutlicht. In ihm scheint sich die Anwesenheit Gottes im Paradies zu manifestieren. Aus ihm fließen die Quellen des Lebens, die auf Christus als das lebendige Wasser hinweisen. Beim Sündenfall wird der Zugang durch ein apokalyptisches Wesen blockiert. Das lebenspendende Schöpfungsbaumwesen impliziert die endzeitliche Heilserwartung und Neuschöpfung, in der der ursprünglich ungestörte Zugang zu Gott ein weiteres Mal geöffnet wird. Die Bildchiffre der schöpfungsimmanenten Präsenz wird im endzeitlichen Paradies aufgenommen. Das sonnengesichtige Symbol des gnädigen und allmächtigen Schöpfergottes bildet Anfangs- und Endpunkt der menschlichen Heilshistorie.

In Akoumia ist im Unterschied zu Evangelismos die Erlösungshoffnung durch die Greifbarkeit der Stifter fassbar personalisiert und stärker individualisiert. Das Bildprogramm ist auf die Familie des Hauptstifters, speziell auf die Frau des Priesters Koudoumnis, Anitza, ausgerichtet. Eva, die durch die Zuteilung von zwei Arbeitsszenen bedeutungsvoll hervorgehoben wird, könnte als Prototyp für die darunter dargestellte Anitza bezeichnet werden. Die handwerkliche, vom Engel unterstützte Tätigkeit Evas wäre so ein Verweis auch auf Anitzas

rechtschaffenes und frommes Leben, das prototypisch in den richtigen, von Gott bereits für Eva ermöglichten Werken erkennbar ist. Durch die Aufhebung der Zeitebene ist die Tätigkeit Evas idealtypisch auf Anitza übertragbar. Als Gattin des Priesters Koudoumnis gehörte die Sauertheigerstellung für die Kommunion zu ihren christlichen Pflichten. Die Möglichkeit dieser handwerklichen Verrichtung ist bereits in der Urzeit durch die Hilfe Gottes gewährleistet und legitimiert. In dieser eucharistischen Auslegung der Arbeitsszene Evas verbirgt sich neben dem religiös-moralischen Aspekt eine theologisch-dogmatische Botschaft. Das Dogma des gesäuerten Brotes wird in der Urgeschichte verankert und protologisch begründet. Das skizzierte Bild der treu zu der orthodoxen Glaubenslehre und den kirchlichen Werten stehenden Stifterin beinhaltet zugleich einen Affront gegen den als abtrünnig empfundenen lateinischen Ritus des ungesäuerten Brotes²⁸².

Die Spinntätigkeit Evas vermittelt einerseits, wie auch die Brottheigerstellung, die Vorstellung einer typisch hausfrau-lichen und zugleich überaus hochgeschätzten und Gott wohlgefälligen Arbeit. Für adelige oder gesellschaftlich hochgestellte Damen, wie Anitza, gehörte das Spinnen und Weben zum Idealbild einer tugendsamen und frommen Ehefrau, was durch zahlreiche byzantinische Schriftquellen bezeugt ist²⁸³. Diese Verrichtung kann jedoch ebenfalls in einer weiteren Sinnebene als alttestamentliche Präfiguration Marias gedeutet werden²⁸⁴. Die heilsgeschichtliche Verknüpfung von Eva und Maria verheißt eine zukünftige Aufnahme in das endzeitliche Paradies für die verstorbene Stifterin, wie es auch im Koimesisbild ausgedrückt wird. Diese, in den Bildern verborgenen Hinweise implizieren die gläubige Erwartung auf Erlösung speziell für Anitza, die durch ihren tugendsamen Lebenswandel das Vorbild Evas annimmt. Zugleich tritt Anitza mit der erst in venetokrätischer Zeit des 14. Jahrhunderts ins Bildprogramm aufgenommenen, hingegen selten dargestellten Anna Galaktotrophousa auf der diagonal gegenüberliegenden Wandfläche in visuellen Kontakt. Einerseits fungiert sie als Namenspatronin. Andererseits leistet sie ebenso wie die Heiligen in der Deesis Fürbitte für Anitzas Seelenheil und dient zugleich als Vorbild weiblicher Frömmigkeit und Mütterlichkeit. Unfruchtbarkeit wurde in der mittelalterlichen byzantinischen Kultur als großes Leid, Mutterschaft dagegen als göttliche Segnung verstanden²⁸⁵. Die biblischen mütterlichen Urbilder Rachel und Elisabeth, die im großen Kindermordgemälde neben den Genesiszenen abgebildet sind, definieren Fruchtbarkeit als Geschenk Gottes²⁸⁶. Die Erwähnung von

282 Einen bildlichen Niederschlag fand das Bekenntnis zum gesäuerten eucharistischen Brot bereits während des Azymenstreits in der Sophien-Kirche in Ohrid im 11. Jahrhundert. An der linken Bemauwand ist Basileios d. Gr. beim Prothesisritus mit einer in frontaler Ansicht abgebildeten, runden Prospora mit Nika-Stempel dargestellt. Ebenso steht Christus im Apsisrund und hält demonstrativ die runde Prospora empor; zur Sophienkirche in Ohrid Schellewald, *Sophienkirche* 169-192 Abb. 31, 43. – Asutay-Effenberger/Effenberger, *Byzanz* 218-221 Abb. 87-88; zu den dogmatischen Schriften des Erzbischofs Leon von Ohrid zum Azymenstreit Büttner, *Leon von Ohrid*.

283 Sogar Anna Komnena erlernte das Spinnen und Weben; zu dieser hausfrau-lichen Tätigkeit Heintz, *Art and Craft* 140-141; zu den Zeugnissen in schrift-

lichen Quellen Garland, *Byzantine Women*. – Kalavrezou, *Byzantine Women* 140-141.

284 Maria, die nach dem Protevangelium des Jakobus den Scharlach und Purpur für den heiligen Tempelvorhang in Jerusalem spinnen durfte, wird in der Verkündigungsszene meist mit einer Spindel mit roter Wolle abgebildet; Text *Protevangelium Jakobus* 920; dazu auch S. 159.

285 Zur hochgeschätzten Rolle der Mutter in Byzanz Heintz, *Art and Craft* 139-140. – Laiou, *Women* 236 Anm. 13. – Kalavrezou, *Byzantine Women* 218, 276-280.

286 Auch die Psalmen 127 und 128 oder die Abrahamepisode in Gen 18,1-15 verbinden Fruchtbarkeit unlösbar mit dem Segen Gottes.

Kindern der Stifterin und die Abbildung Kostas lassen vermuten, dass Anitza mit Nachkommen gesegnet war.

Die diskutablen szenenintegrierten Bildnisse Anitzas in der Episode mit der Samariterin am Brunnen und signifikant in der Koimesis unterstreichen die Zentrierung der Narthex-Ausmalung auf die individualisierte Erlösungshoffnung der Stifterin. Die Ausrichtung des gesamten Bildprogramms und speziell der Eva-Szenen auf ihr zukünftiges Seelenheil ist äußerst evident. Anitzas bildlicher Erlösungsweg im Raum des Narthex führt so von ihrem Stifterbildnis zu den Fürbittern in der Deesis über die Heilsgarantin Eva als Prototyp ethisch-orthodoxer Grundwerte bis hin zu Konstantin und Helena, den Grundpfeilern der byzantinischen Kirche. Die folgende Koimesisdarstellung kann als ein personalisiertes Bild des Trostes und der Todesüberwindung interpretiert werden²⁸⁷. Die Aufnahme Marias in den Himmel durch Christus evoziert die persönliche Hoffnung auf eine göttliche Zuwendung für die dort etwaig eingefügte Stifterin und auf die Heimholung auch ihrer Seele. Die letzte Station ihres Erlösungsweges endet, durch die Vermittlung des Erzengels Michael als Seelenbegleiter, mit dem endgültigen Einzug in das endzeitliche Paradies, das an der Nordwand abgebildet ist. Durch die Lichtinstallation von Süden her wird die Bildstrategie des zielgerichteten Heilsweges unterstrichen.

Die funerale Funktion des Narthex sollte daher näher in den Blickpunkt gerückt werden. Diese Anbauten dienten einerseits als Raum für liturgische Feiern der Kommemoration der Verstorbenen²⁸⁸, wurden darüber hinaus auch als Begräbnisstätten genutzt²⁸⁹. Die sepulkrale Verwendung des Narthex ist von frühchristlicher Zeit bis ins späte Mittelalter sowohl im Westen als auch im Osten anzutreffen. Wie Laskaris zeigte, wurden bereits im 5. und 6. Jahrhundert Sarkophage unter den Narthexboden eingesenkt²⁹⁰. Die Untersuchungen zu den wiederverwendeten Sarkophagen aus dieser Zeit, etwa in den Gräbern im Narthex der Nordkirche im Lips-Kloster in Konstantinopel, bestätigen diesen Brauch²⁹¹. Auch in weiteren Kirchen und Klöstern in Konstantinopel sind Bestattungen im Narthex belegt²⁹². Das Typikon des Isaak Komnenos beschreibt genau den Platz seines Grabes im Narthex der von ihm gestifteten Panagia-Kosmosoteira-Kirche in Pherai²⁹³. In vielen Kirchen Thessalonikis sind spätmittelalterliche Bestattungen im Kirchenraum nachgewiesen²⁹⁴. Auf Kreta ist für das Jahr 1590 der spätere Anbau einer dem Heiligen Nikolaos geweihten Kapelle anlässlich des Todes eines der Stifter, Frangiskos Kalonas, an eine bestehende Einraumkir-

che, an die Hagios Ioannis-Kirche in Choumeriakos, durch eine Stifterinschrift bezeugt²⁹⁵. Textliche Belege für liturgische Bestattungszereemonien im Narthex bietet die Schrift Symeons von Thessaloniki »de sacro ordine sepulture«²⁹⁶. Es gibt keine typische, vorgeschriebene bildliche Ausstattung für funerale Narthizes. Sujets, die sich auf die Auferstehungshoffnung der Verstorbenen beziehen, etwa die Deesis, das Jüngste Gericht und das himmlische Paradies, erscheinen vermehrt in den kirchlichen Vorhallen des 13. und 14. Jahrhunderts. Die Darstellung von dort bestatteten Stiftern mit einer Einbindung in Szenen mit endzeitlicher Thematik belegen Beispiele aus serbischen Kirchen, etwa im Kloster in Mileševa, dessen Exonarthex 1236 als Grablege für Erzbischof Sava angebaut wurde, oder in der Trinitäts-Kirche im Kloster Sopoćani (1263-1283), einer Stiftung des Königs Uroš I., der dort beigesetzt wurde²⁹⁷.

In Ermangelung schriftlicher Belege für eine Grabstätte oder *in situ* durchgeführter Grabungen definiert sich die primäre Funktion des Narthex in Akoumia durch die kommemo-rative Liturgie. Die Totengesänge erinnern an den Beginn der Menschheitsgeschichte, die mit der göttlichen Erschaffung Adams und Evas ihren Anfang nahm. Das Gedenken an das Unterpfand der Ebenbildlichkeit und die immerwährende Gnade des Schöpfergottes durchziehen die kommemo-ralen Feiern für die Verstorbenen. Diese liturgischen Komponenten könnten die Aufnahme der Protoplastenszenen angeregt haben. Spekulativ bleibt, ob Frau und/oder Sohn des Stifters im Narthex in Akoumia ihre Grablege fanden. Sicherlich wurden für die Frau des Priesters Koudoumnis dort Gedächtnisgottesdienste abgehalten. Der Sohn mag ebenfalls als Verstorbener abgebildet sein. Die unterschiedliche Darstellungweise der Stifterporträts eröffnet auch eine alternative Interpretationsmöglichkeit. Das aufgeschlagene Buch, der darauf gerichtete Blick und der geöffnete Mund könnten Kostas ebenso in der Funktion als Vorbeter und so als Fürsprecher für seine Mutter während des Ritus der memorialen Feier darstellen. Die gekreuzten Hände und die Granatapfeldekoration wären bei dieser Option als Hoffnungssymbol eines zukünftigen Eintritts in das himmlische Paradies zu interpretieren.

Die durchdachte Komposition und der Zuschnitt der Bilder auf ein individualisiertes Anliegen verdeutlichen den großen Einfluss des Stifters, des Priesters Manuel Koudoumnis, auf die Gestaltung des Bildprogramms. Es vermittelt einerseits eine gewisse Exklusivität durch die Auswahl von selten darge-

287 In kappadokischen Kirchen des 13. Jhs. ist eine räumliche und inhaltliche Affinität von Koimesis-Darstellungen und funeralem Kontext belegt; dazu Warland, Kappadokien 102-107.

288 Babić, Chapelles Annexes 29-31.

289 Dazu Babić, Chapelles Annexes 25-28. – Weißbrod, Gräber 173-174. – Bache, Narthex. – Gerstel, Female Piety 93-96. – Baun, Tales 157-158. – Gerstel, Rural Lives 165-169. – Marinis, Architecture 73-76.

290 Laskaris, Monuments.

291 Marinis, Tombs.

292 Belege bei Marinis, Architecture 73-75; auch im Narthex und Pereklesion des Chora-Klosters in Istanbul Underwood, Kariye Djami I 269-299; s. auch S. 33-34 und Anm. 117.

293 Ševčenko, Tomb.

294 Etwa in Hagios Nikolaos-Orphanos, Hagia Sophia, Hagios Panteleimon, Taxiarches, Panagia ton Chalkeon oder Metamorphosis; dazu Gerstel, Thessalonike 227 mit Belegen.

295 Dazu Gerola, Monumenti Veneti IV 527 Nr. 20.

296 PG 155, 677D.

297 Velmans, Peinture 89-96 bietet viele Beispiele für Bildprogramme und Verstorbenenporträts in funeralem Kontext von Narthizes.

stellten und neu im kretischen Bildprogramm erscheinenden Szenen der Genesis oder des Ampelos. Andererseits strahlt das sorgfältig erdachte Gesamtkonzept den unerschütterlichen Glauben Manuels an die Erlösung der Gläubigen und Restitution des Paradieses aus. Zugleich dokumentiert das theologische Konzept der Bilder sein Festhalten an den orthodoxen Werten und Glaubensdogmen. Dies zeigen einmal die prominent neben dem Stifter Kostas platzierten Bischöfe sowie die Aufnahme der Apostelfürsten Petrus und Paulus als Grundpfeiler des Glaubens und der kirchlichen Lehre in die Deesis. Auch der deutliche Hinweis in der Arbeitsszene Evas auf die protologisch begründete Herstellung der Prosphora für das eucharistische Mahl bringt die Rechtgläubigkeit der Stifter in Abgrenzung gegenüber dem lateinischen Ritus des ungesäuerten Brotes und den unionsfreundlichen Tendenzen zum Ausdruck²⁹⁸. Die protologische Eva wird zur Anwältin kirchlicher Rechtgläubigkeit. Die drei dominant hervorgehobenen Engel können als Indiz eines trinitätstheologischen Schöpfungsbekenntnisses interpretiert werden. Diese Vermutung wird durch das Taufbild gestützt, in das im Himmelssegment die Halbfigur Gottvaters eingefügt ist²⁹⁹. Durch diese selten auf Kreta anzutreffende Erweiterung verdichtet sich die

Annahme einer Zuschreibung der drei Engel als Anspielung auf die Dreifaltigkeit. Weiterhin auffällig ist der schwertragende Paulus, der als unionsfeindliches Symbol zu bewerten sein mag. Die in den Bildern versteckten Hinweiszeichen können als Indikator für die elementare Bewahrungstendenz orthodoxer Grundwerte beurteilt werden.

Das individualisierte, soteriologisch-eschatologisch zugeschnittene Bildprogramm lässt vermuten, dass der Priester Koudoumnis den Narthex als persönliche Memorialkapelle für seine verstorbene Frau, als Stiftung für ihr ewiges Seelenheil konzipiert hat. Der nach seinen persönlichen Vorstellungen gestaltete Narthex ist so ein Platz für zeremonielle Reinigung und liturgische Rituale zum Gedächtnis der Verstorbenen. Die Erbauung und Ausmalung dieser Privatkapelle sichert die Kommemoration und die Grablege für die Familienmitglieder des Priesters Koudoumnis und zugleich für die anderen frommen Stifter, die an der Schenkung beteiligt waren. Auch sie finden hier für zukünftige Zeiten liturgisches Gedenken und im Bild verankerte Fürsprache und Gewissheit auf ein ewiges Leben im Paradies. Die bildliche Einfügung von Lebensspuren der Stifterin in die Genesisszenen transformiert diese zu einer privaten, biblisch gerahmten Heilsgeschichte.

298 Zum Azymenstreit Avakumov, Unionsgedanke 29-159.

299 Dazu Spatharakis, Rethymnon mit weiteren Beispielen auf Kreta und zum möglichen westlichen Einfluss bei der Aufnahme dieses Motivs; dazu auch Tsamakda, Kakodiki 172-174.

Die Hagios Georgios-Kirche in Ano Viannos

Die Εκκλησία του Αγίου Γεωργίου befindet sich etwas außerhalb des Dorfes Ano Viannos, in der Präfektur Herakleion im Bezirk Viannos.

Forschungsstand, Architektur, Datierung

Erwähnung findet die Stifterinschrift der Kirche bereits 1932 bei Gerola in seinem vierten Band zu den Monumenti Veneti nell'Isola di Creta. Bissinger beschäftigt sich in seiner Monographie zu den kretischen Wandmalereien (1990) und in seinem RbK-Artikel (1995) mit den stilistischen Fragen der Freskenausmalung³⁰⁰. 1999 bespricht Spatharakis innerhalb der Beschreibung der Kreuzerhöhungsszene in der Hagia Paraskevi-Kirche nahe Arkadi auch die Darstellung in der Hagios Georgios-Kirche und behandelt sie grundlegend 2001 in seinem Band zu den datierten Wandmalereien Kretas³⁰¹. Der Aufsatz von Papamastorakēs (1989) setzt sich mit den beiden Szenen der Präfiguration der Gottesmutter und der Kreuzerhöhung auseinander³⁰².

Die Hagios Georgios-Kirche ist bautypologisch eine Einraumkapelle (ca. 7,50 m × 4,50 m), die durch einen leicht angespitzten Gurtbogen auf Konsolen in zwei Joche unterteilt ist (Taf. 42, 1). Im Osten befindet sich eine halbrunde Apsis³⁰³. Außen ist die Kirche weiß verputzt und mit einem Satteldach gedeckt. Die Adam-und-Eva-Szenen sind am Gewölbe im westlichen Raumteil lokalisiert.

Die Malereien der Kirche sind durch eine Stifterinschrift an der Westwand, nördlich der Eingangstür und oberhalb der beiden Ärzteheiligen Kosmas und Damian befindlich, auf das Jahr 1401 datiert (Taf. 42, 2). Die Inschrift wurde von Gerola als Faksimile reproduziert und transliteriert³⁰⁴. Die rot gerahmte, in schwarzen Majuskeln auf hellem Grund mit grünen Blockstreifen geschriebene Stifterinschrift lautet nach eigener Übersetzung: »Erneuert und ausgemalt wurde die göttliche und hochheilige Kirche des über alles gerühmten Märtyrers Georgios durch Mitwirkung und Ausgabe des Herrn Georgios Damoro und durch die mühevollen Hand des

Priesters und Malers Ioannis Mousouros. Amen. Vollendet im Monat Juni, am 10., am Freitag, im 21. Sonnenzyklus, im 12. Mondzyklus, im Jahr 6909 (= 1401), Indiktion 9«.

Der erstgenannte Stifter Georgios Damoro (Κυρ Γεώργιος του Νταμορώ) oder Herr Georgios von Damoros hat die Kirche durch finanzielle Unterstützung erneuern und ausmalen lassen. Der Titel Kyr weist auf den höheren Stand des Stifters. Ein Berg in der Nähe von Ano Viannos trägt den Namen Damoro³⁰⁵. Es handelt sich wohl um einen lokalen adeligen Grundbesitzer, auf dessen Besitz die Kirche erbaut wurde. Die lateinische Namensform könnte auf eine veneto-kretische Abstammung hinweisen³⁰⁶. Mischehen zwischen Venezianern und Kretern waren trotz Verbots durchaus üblich, sodass sich venezianische Adelige zum orthodoxen Glauben bekehrten und in die kretische Gesellschaft eingliederten. Erwähnt wird die Familie Damoro zudem auf einer Liste von Adelsfamilien, die in den letzten Jahren der venezianischen Herrschaft auf Kreta lebten³⁰⁷. Das Patrozinium des Heiligen Georgios entspringt sicher der Namensgleichheit mit dem Stifter. Eine Besonderheit bietet die Nennung des Ioannis Mousouros (Ιωάννης Μουσούρος) in seiner Doppelfunktion als Priester (Ιερέας) und Maler (Ιστοριογράφος), was äußerst selten in den erhaltenen kretischen Stifterinschriften vorkommt³⁰⁸. Ein Georgios Mousouros soll – so bei Sturgza erwähnt – auf einem Pferd, flankiert von Knappen, mit dem Familienwappen auf der Brust auf einem heute zerstörten Fresko in der Panagia-Kirche (1345) nahe Monochorio in der Präfektur Herakleion im Bezirk Kainourgio abgebildet gewesen sein³⁰⁹. Ein Ioannis Mousouros lebte zwischen 1380 und 1426 in der Gegend von Chandaka (heute Herakleion)³¹⁰. Der Name Leon Mousouros ist zudem auf der Liste der zwölf »Archontopoula« verzeichnet, der Aristokraten, die der Legende nach unter Alexios I. Komnenos als Träger der Macht des byzantinischen Reiches und der orthodoxen Rechtgläubigkeit gegen die venezianische Herrschaft von Konstantinopel nach Kreta entsendet wurden, um eine einflussreiche byzantinische Oberschicht zu bilden³¹¹. Der Text eines alten, traditionellen patriotischen Rizitika-Liedes erwähnt eine gepflasterte Straße von Cha-

300 Bissinger, Wandmalereien 194-195 Nr. 165. – Bissinger, Kreta 1121.

301 Spatharakis, Rethymnon 90-97 Nr. 8. – Spatharakis, Dated 148-152 Nr. 50.

302 Papamastorakēs, Biannos 315-327.

303 Zur wirtschaftlichen, kulturellen und konfessionellen Einordnung der kretischen Einraumkapellen, Gkratzou, Krète 93-125; Grund- und Aufriss sind bei Papamastorakēs, Biannos abgebildet, dort 316 Abb. 1.

304 Gerola, Monumenti Veneti IV 575 Nr. 6.

305 Papamastorakēs, Biannos 315 A. 7.

306 Tsirpanlēs, Katasticho 82.

307 Sturgza, Dictionnaire.

308 Drei namentlich genannte und ein anonymes Kleriker, die zugleich Maler waren, sind auf Kreta durch Inschriften bekannt; dazu Tsamakda, Kakodiki 40.

309 Sturgza, Dictionnaire 362; Erwähnung und Zeichnung auch bei Spatharakis, Amari 102 Abb. 662 (nach Gerola, Monumenti Veneti II 339 Nr. 52 Abb. 17.1); weiterhin Gerola, Elenco Nr. 605.

310 Cattapan, Documenti 204 Nr. 27.

311 Cheetham, Greece 275-276. – Detorakis, Geschichte 146.

nia nach Omalos, die von der Familie Mousouros gebaut wurde³¹². Noch heute sind Reste bei Karanou erhalten. So gehörte auch der Maler und Priester Mousouros wie auch die Stifterfamilie in Akoumia der adeligen, alt eingessenen Oberschicht der kretischen Gesellschaft an. Ganzfigurige, monumentale Stifterbilder wie in Akoumia sind nicht vorhanden. Jedoch gibt es szenenintegrierte Bildnisse von Stiftern, eine Person in der Darstellung der Präfiguration der Gottesmutter und drei in der Kreuzerhöhung.

Szenenanordnung

Der Gurtbogen unterteilt das Bildprogramm in zwei thematisch unterschiedliche Bereiche³¹³. Die Malereien im Ostjoch, die einen äußerst schlechten Gesamtzustand aufweisen, zeigen ein traditionelles Bildprogramm, dessen Inhalt in vielen kretischen Einraumkapellen standardisiert ist. Im Bema erscheint in der Apsiskalotte der Pantokrator. An der Apsisstirnwand ist oben die Philoxenia platziert, darunter an den Seiten die bipolare Verkündigung sowie Isaaks Opferung und an der unteren Wandzone Diakone und Bischöfe. Im eucharistisch gestalteten Apsiskonche befindet sich in der unteren Zone eine fast völlig zerstörte Kirchenväterliturgie. Im Tonnengewölbe sind mittig die Himmelfahrt und anschließend einige Szenen aus dem christologischen Zyklus erhalten.

Außergewöhnlich sind die Zusammenstellung und die Auswahl der Szenen im Westjoch (**Abb. 4**). Im Scheitel des südlichen Gewölbeteils an die Westwand anschließend zieht sich über die ganze Wölbung eine ausladende Wurzel-Jesse-Darstellung. Östlich angrenzend sind oben drei Szenen aus dem Leben und Martyrium des Patronatsheiligen Georgios dargestellt: die Wiederbelebung des Ochsen, die Folter auf dem Scheiterhaufen und die Marter mit Feuerfackeln. Darunter schließt eine schon bis auf wenige Reste zerstörte Kreuzigung Christi an. Das nördliche Gewölbe zeigt von West nach Ost zwei außergewöhnliche und äußerst selten im kretischen Bildrepertoire vorkommende großformatige Szenen: die Präfigurationen der Gottesmutter durch die Propheten und die Kreuzerhöhung. Darauf folgen oben in der Gewölbemitte die ersten zwei Adam-und-Eva-Szenen: die Erschaffung Adams und die Erschaffung Evas. Die Leserichtung im zweiten Register geht nun von Ost nach West. Es folgen zwei weitere Bilder aus der Genesis: der Sündenfall und die Vertreibung. Direkt daran schließen zwei weitere Georgios-Szenen an: die Rad- und die Eisenhakenfolter. Im dritten Register ordnen sich die Szenen nach der chronologischen Reihenfolge der Vita

des Georgios, dann erneut von West nach Ost, mit weiteren Darstellungen des Patronheiligen an: das Verhör vor dem Kaiser, Georgios im Gefängnis, die Zerstörung der heidnischen Götzenbilder und abschließend seine Enthauptung. Im Tympanon der Westwand befindet sich eine weitgehend zerstörte und verkalkte Darstellung der Deutera Parousia mit Szenen aus dem Weltgericht.

Nördlich der Tür ist die gut erhaltene Stifterinschrift über den Ärzteheiligen Kosmas und Damian platziert. Ansonsten sind die unteren Wandzonen, wie üblich im kretischen Bildprogramm, mit stehenden Heiligen ausgemalt. Auffällig ist die große Anzahl von weiblichen Heiligen: Anastasia Pharmakolytria, die seltener dargestellte Pelagia, sicherlich inspiriert durch die nahe gelegene Hagia Pelagia-Kirche in Ano Viannos³¹⁴, Katharina, Marina, Irene und Paraskevi. Wie in Akoumia wird hier auch die Heilige Anna mit Maria vor der Brust dargestellt. Weiterhin gibt es zwei Hirtenheilige, Bukolos und Mamas, sowie drei Militärheilige zu Pferd, Georgios (Platanites), Theodoros Stratelates und Demetrios. Beachtenswert ist die monumentale, überlebensgroße Figur des Heiligen Christophoros, der die ganze Westwand südlich der Tür einnimmt. Er trägt das Jesuskind, das ihn liebevoll ins Gesicht fasst, auf den Schultern durch das Wasser³¹⁵. In seiner Funktion als Türwächter wird er in der westlichen Kunst gerne in der Nähe der Eingangstür platziert. Sein Anblick soll vor plötzlichem Tod bewahren. Auch hier ist eine vorbildhafte Motivübernahme des äußerst selten auf Kreta abgebildeten Heiligen aus der Kirche der Hagia Pelagia in Ano Viannos anzunehmen.

Adam-und-Eva-Szenen

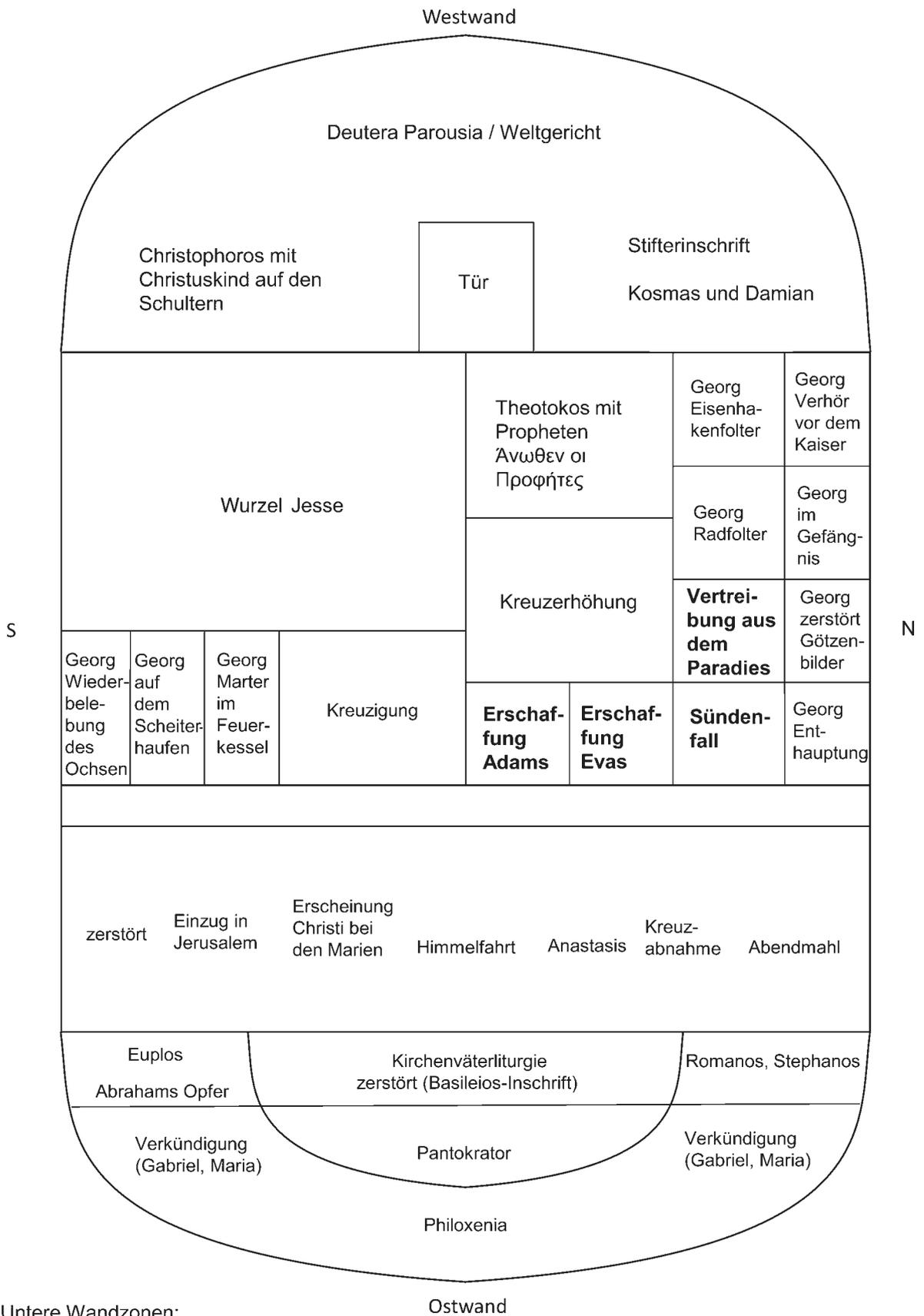
Die im Verhältnis zu den monumentalen, raumbherrschenden Szenen der Kreuzerhöhung, der Präfigurationen der Gottesmutter und der Wurzel Jesse kleinformatigen Adam-und-Eva-Szenen stehen etwas versteckt am nördlichen Gewölbe im westlichen Joch, beginnen oben im Osten am Scheitel, gehen vertikal nach unten und dann horizontal nach Westen weiter, sodass sie die Kreuzerhebung L-förmig einrahmen (**Taf. 43**). Fortgeführt werden sie durch den Georgios-Zyklus. Die ersten drei Szenen sind durch Kalkfraß fast vollständig zerstört. Durch die in der Vergrößerung besser ersichtlichen Malerreste, die Gestaltungselemente der erhaltenen letzten Szene und Parallelen in Evangelismos und Akoumia, lassen sich die zerstörten Bilderfelder weitgehend, wenn auch teilweise nur hypothetisch, rekonstruieren.

312 Ein Auszug aus dem Liedtext: ...να κατεβώ στον Ομαλό, στη στράτα τω Μουσούρω... www.kretakultur.dk/english/folklore/music/rizitika.htm (20.01.2020).

313 Zum Bildprogramm der Kirche Papamastorakēs, Biannos 315-316. – Spatharakis, Dated 148-149.

314 Dat. 1360; zur Kirche Spatharakis, Dated 111-114 Nr. 39.

315 Die Darstellung des Heiligen Christophoros ist für Kreta ungewöhnlich und verweist auf westlichen Einfluss. Die Christusträger-Legende wurde erst im 13. Jh. auf den frühchristlichen Märtyrer übertragen. In der Verehrung und Kunst der katholischen Kirche ist er in der Zeit vom 13. bis 16. Jh. ein äußerst populärer Heiliger und wird, wie hier in Ano Viannos, als Hüne mit dem Christusknaben auf der Schulter abgebildet; zum Leben und zu Darstellungen des Heiligen in Ost und West Schneider, Christophorus.



Untere Wandzonen:
 Hirtenheilige: Boukolos, Mamas; weibliche Heilige: Anna Galaktotrophousa, Anastasia Pharmakolytria, Pelagia, Katharina, Marina, Irene, Paraskevi; Reiterheilige: Georgios (Platanites), Theodoros Stratelates, Demetrios

Abb. 4 Szenenanordnung: Hagios Georgios-Kirche in Ano Viannos.

Erschaffung Adams

Die Hintergrundkulisse ist für alle vier Szenen konform arrangiert und lässt sich anhand der vierten Szene sehr gut für die Erschaffung Adams nachbilden (Taf. 44, 1-2). Der obere Randstreifen ist mit vier dicht beieinander stehenden Bäumen gefüllt, auf deren langen Stämmen an der Spitze jeweils ein Busch aus palmenartig-gefächerten, sichelförmigen Blättern aufsitzt. Die Palmen unterscheiden sich lediglich durch eine farbliche Nuancierung der Blätter, die in immer gleicher Reihung in grün, purpurrot, gelb und grau getönt sind. Diese Anordnung ändert sich nur in der Sündenfallszene. Das Blattwerk wird in immer helleren Farbnuancen abgestuft und endet oben in einem Kranz weißer Sichelblätter. Von diesen Baumkronen sind bei einer Bildvergrößerung einige Reste bei der Adamerschaffung erhalten. Der untere Bildteil zeigt eine grüngraue Steinmauer mit Zinnen, unten begrenzt von einem gelben Streifen, aus dem die vier Paradiesflüsse herausfließen. In der letzten Szene sind sie beischriftlich benannt, lesbar ist nur noch ΦΥCON, was dem Fluss Φίσων nach Gen 2,11 entspricht³¹⁶. Im Hintergrund ist ein Stück einer Begrenzungsmauer sichtbar, was darauf hindeutet, dass die Erschaffung Adams innerhalb des Paradieses stattfindet. Unterhalb der Bäume lässt sich eine große Anzahl geflügelter Engel erahnen (Taf. 45, 1). Sie stehen neben- und hintereinander gestaffelt, sodass teilweise nur Segmente ihrer Nimben auszumachen sind. Die Anzahl lässt sich nur ungenau bestimmen. Möglich wäre aufgrund der Vielzahl der Nimben eine achtköpfige Engelschar wie sie in Evangelismos und Akoumia belegt ist. Bekleidet sind sie mit perlen- und edelsteinbestickten Loroi. Vor ihnen spannt sich bildparallel eine Art Hängematte über die ganze Bildbreite, auf der der nackte Adam mit dem Kopf nach Osten liegt, die Beine eng geschlossen, die Arme ausgestreckt, die Hände über der Scham liegend (Taf. 45, 2). Das Gesicht ist völlig zerstört. Auf dem Bild des Sündenfalls sind auf Adams Kopf Reste einer mit Perlen und Edelsteinen verzierten Krone erkennbar, sodass auch für diese Szene der krönende Kopfschmuck anzunehmen ist (Taf. 50, 2). In der rechten Bildhälfte vor der Matte ist nur noch schemenhaft die Christusfigur in einem grauen Gewand zu vermuten. Diese lässt sich aus der Vertreibungsszene rekonstruieren. Christus steht im Dreiviertelprofil, bekleidet mit einem in Faltenbahnen fallenden Pallium. Er hebt die rechte Hand über Adam, in der Linken hält er einen Rotulus. Durch die Liegerichtung Adams besteht kein Blickkontakt zwischen ihm und Christus.

Erschaffung Evas

Hier zeigt sich das identische HintergrundszENARIO wie in der letzten Szene (Taf. 46, 1-2). Die Engel stehen wiederum hinter der Matte, auf der in gleicher Stellung wie bei seiner Erschaffung der ausgestreckte Adam liegt (Taf. 47, 1-2). Auch hier sind die Zerstörungen äußerst massiv. In Analogie zu den Bildern in Evangelismos und Akoumia ist die Entstehung Evas als Halbkörper aus der Seite Adams zu vermuten. Aus den erhaltenen Resten ihres Kopfes in der Sündenfallszene lässt sich zumindest ein Kronreif oder eine Art Diadem auf ihrem Kopf rekonstruieren (Taf. 49, 2). Die Stellung der beiden Protoplasten zueinander könnte wie in Evangelismos und Akoumia in einer gegenseitigen Zuwendung und einem begrüßenden Blickkontakt bestanden haben. In der rechten Bildseite sollte in Kongruenz zur Adamschöpfung abermals Christus als Erschaffer Evas platziert werden.

Sündenfall

Neben den vier palmenähnlichen Bäumen ist hier der Paradiesgarten klarer zu erkennen, da die Engelschar in dieser Szene nicht vorkommt (Taf. 48, 1-2). Im Hintergrund zieht sich eine zinnenbekrönte Mauer, die das Paradies, das mit vielen Blumen und Sträuchern bewachsen ist, nach oben abschließt. Aus der vorderen Paradiesmauer fließen erneut die vier Ströme. In diesem Garten steht die nackte, wahrscheinlich bekrönte Eva in Dreiviertelansicht. Ihren Kopf dreht sie leicht zu einem drachenähnlichen Hybridwesen, das sich nach den beiden Tieren in Evangelismos und Akoumia rekonstruieren lässt (Taf. 49, 1). Erhalten sind Teile des Gefieders und des Schwanzes, der sich um den Stamm des rechten Baumes windet. Weiterhin ist der obere Teil von Evas Kopf zu sehen, der leicht zur rechten Bildseite gewendet ist (Taf. 49, 2). Aus den erhaltenen Resten ist mit großer Sicherheit eine ursprüngliche diademartige Bekrönung abzulesen. Deutlich erkennbar ist ihr rechter Arm, der nach oben hoch gestreckt ist, um eine kleine ovale Frucht von dem in der linken Bildhälfte stehenden purpurroten Palmenbaum des Paradieses zu pflücken, während ihr linker Arm nach unten zeigt, eine weitere pflaumengroße Frucht in der Hand haltend (Taf. 50, 1). Direkt vor ihrer linken Hand befindet sich Adam, halb von der vorderen Paradiesmauer bedeckt, und streckt seinerseits seine linke Hand empor, um die Frucht von Eva in Empfang zu nehmen (Taf. 50, 2). Bei Adam ist eine Krone mit größerer Evidenz als bei Eva zu rekonstruieren. Ob ersterer sitzt oder steht, ist nicht mehr präzise verifizierbar. Durch die Verortung seines Kopfes im unteren Bildfeld und in Angleichung an die Kirchen in Evangelismos und Akoumia kann jedoch eine Sitzposition vermutet werden.

316 Γήων, Τύρις und Εὐφράτης sind die anderen drei, im Genesistext genannten Flüsse.

Vertreibung

Auf eine explizite Gerichtsszene wird in diesem Zyklus verzichtet. Die letzte Genesissequenz zeigt die Ausweisung Adams und Evas aus dem Paradies (Taf. 51, 1-2). Das rahmende Bühnenbild entspricht den vorherigen Szenen. Innerhalb des Paradiesgartens, hinter der vorderen Mauer, schreitet mittig Christus, der seine rechte Hand erhebt und in der Linken einen Rotulus hält. Begleitet wird er von zwei Engeln, die hinter ihm gestaffelt stehen. Die Gruppe bewegt sich zur linken Bildhälfte, wo ein weiterer Engel diesmal vor der Paradiesmauer steht. Ein Tor ist nicht vorhanden. Christus beugt sich etwas vor zu dem vor ihm in gleicher Laufrichtung außerhalb des Paradieses stehenden Engel, der die beiden Protoplasten aktiv und handgreiflich vertreibt. Diese halten sich bereits vor dem paradiesischen Garten auf und scheinen mit ausgestreckten Füßen in der Luft zu schweben. Die zerstörten Köpfe lassen keine Bestimmung ihrer Reihenfolge zu, jedoch spricht die männliche Brustmuskulatur für die vordere Position Adams. Ein Engel hat die auf Adam folgende Eva von hinten an den Hüften gefasst, als wolle er sie mit Vehemenz aus dem Paradies hinauswerfen (Taf. 52, 1-2). Beide Protoplasten stehen eng aneinandergeschmiegt – Eva hat den Kopf auf Adams Schulter gelegt – vor der Paradiesmauer, deren Flüsse nach rechts gerückt sind, um dem Ausweisungsvorgang Darstellungsraum zu verschaffen. Beide tragen keine Kronen mehr und sind nackt, bis auf die Bedeckung ihrer Scham durch große, blattartige grüne Lendenschurze. Sie wenden die Köpfe etwas nach hinten und zeigen sehr betroffene und nachdenkliche Mienen. Mit diesem dramatisch inszenierten und drastisch dargestellten Vertreibungsvorgang endet der vierteilige Adam-und-Eva-Zyklus.

Bildtypen der Adam-und-Eva-Szenen

Der **Schöpfergott** präsentiert sich hier etwas anders als in den beiden vorherigen Kirchen. Die räumliche Distanz der himmlischen Sphäre ist durch das Fehlen der Mandorla und des Thronmotivs sichtbar aufgehoben. Christus mit Kreuznimbus und Rotulus steht direkt an der »Schöpfungs-Geburts-Matte« vor dem nackten Adam zusammen mit der imperial gekleideten, höchstwahrscheinlich auch kongruent zu in den anderen zwei Kirchen, achtköpfigen **Engelschar**. Kein Engel ist auszeichnend hervorgehoben. Die Engelgruppe hat hier eine andere Funktion als in den anderen zwei Kirchen. Sie ist nicht als **himmlischer Hofstaat**, die den erhöhten Christus herbeitragen, zu interpretieren. Die Engel haben enge »Tuchföhlung« mit Christus, der nicht durch eine Mandorla von ihnen getrennt ist. Die Aufhebung der Distanz verändert ihren Status. Sie sind Gefährten des die Schöpfung vollziehenden Meisters Christus, ähnlich der Jüngerschar, die den lehrenden und Wunder vollbringenden Jesus in seinem Erdenleben begleitet. Der **Schöpfungsakt** der einphasigen Erschaffung erfolgt auch hier durch die Handbe-

wegung Christi ohne direkte Handanlegung. Adam liegt auf einer Art Hängematte oder Kline, den Kopf wie in Akoumia in Richtung des Schöpfers gelagert, sodass kein Blickkontakt besteht. Eva entsteht aus der rechten Seite des liegenden Adam. Der Schöpfungsort ist, anders als in Evangelismos, der Paradiesgarten. Die **Protoplasten** erscheinen auch hier nackt ohne primäre Geschlechtsmerkmale, weitere körperliche Kennzeichen sind aufgrund der Zerstörungen nicht mehr herauslesbar. Eine Bekrönung ist durch die Rekonstruktion der erhaltenen Kopfteile sehr wahrscheinlich. Nimben oder Behaarung wie in Akoumia sind nicht erkennbar. Die szenenadaptierte Hintergrundkulisse besteht aus einem dicht bewachsenen **Paradiesgarten** mit vier gleichförmigen Palmen mit sichelförmigen Blättern in unterschiedlichen Farben und einer eingrenzenden Zinnenmauer. Der **Paradiesbaum** in der Versuchungsgeschichte ist nicht durch ein andersartiges Aussehen hervorgehoben, sondern durch eine durch Platzwechsel bedingte farbliche Veränderung. Bei der Vertreibung nimmt er seine ursprüngliche Position ein. Der obere weiße sichelförmige Blätterkranz erinnert an den Strahlenbaum in Evangelismos. Er ist allerdings nicht wie dort in rotierender Aktion gezeigt. Es existieren keine zwei unterschiedlichen **Versucherwesen** wie in Akoumia. Beim Sündenfall kann als Verführer ein hybrides Drachenmonster analog zu den zwei früheren Kirchen rekonstruiert werden. Das **Sündenfall**-schema wird ebenfalls übernommen. Eine explizite Gerichtsszene fehlt. Diese ist vielmehr in modifizierter Form durch den Wortgestus des wandelnden Christus in die **Vertreibung** integriert. Diese erfolgt durch einen Schiebeengel mit direkter Handanlegung. **Postparadiesische Kompositionen**, die die Arbeiten Adams und Evas oder sonstige Ereignisse aus dem irdischen Leben der Protoplasten darstellen, sind nicht vorhanden. Die ausgewiesenen Ureltern werden gleichsam in den darauffolgenden Georgios-Martyriums-Zyklus hineingeschoben.

Ano Viannos zeigt eine in großen Teilen äußerst eigenständige Variante der Bildumsetzung des Genesisstoffes. Der thronende Schöpfergott wird durch den wandelnden Christus ersetzt. Der Schauplatz der Erschaffung wird durch die Einführung einer Geburtsmatte innovativ gestaltet. Das drachenähnliche Verführerwesen sowie der Ablauf des Sündenfalls werden dagegen aus den zwei anderen Kirchen übernommen. Die Vertreibungsinszenierung erfährt eine völlig neue ikonographische Übersetzung.

Kontextszenen

Präfigurationen der Gottesmutter durch die Propheten

Die an der Nordwand platzierte Szene der *Ἀνωθεν οἱ Προφῆταις* bietet einen einzigartigen Kompositionsaufbau (Taf. 53). Das Bildthema »die Propheten haben dich vorher verkündigt« ist in der erhaltenen byzantinischen Wandmalerei und auch auf Kreta unikal, es bleibt ein Sujet, das vorzugsweise auf

Ikone verbildlicht wird³¹⁷. Die in der Bildmitte thronende Panagia Vrephokratousa mit dem durch den Handgestus segnenden Christuskind vor der Brust ist symmetrisch von zehn Propheten umgeben, die, jeweils fünf hintereinander angeordnet, ihre Rechte zu ihr erheben. Alle sind durch namentliche Beischriften und durch ihre jeweiligen Attribute identifizierbar, die die alttestamentlichen Weissagungen auf das Mysterium der unbefleckten Empfängnis und der Jungfräulichkeit der Gottesmutter verbildlichen: Aaron mit dem blühenden Stab, Gideon mit dem Vlies, Jeremia mit der Brücke, Jesaja mit der Zange mit glühenden Kohlen, David mit der Bundeslade, Mose mit dem brennenden Dornbusch, Jakob mit der Leiter, Ezechiel mit dem geschlossenen Tor, Jona mit der schützenden Wolke und Habakuk mit dem Berg. Als Suppedium der Gottesmutter dient ein zerbrochener Sarkophag, ein Hinweis auf Leiden und Auferstehung ihres Sohnes. Auf der rechten Seite steht zwischen der Gottesmutter und Habakuk im Vordergrund ein Altar, auf dem der Stamnos und die Gesetzestafeln liegen, dahinter erkennt man das heilige Zelt des Zeugnisses, dessen Vorhang nach Ex 26 aus Purpur und Karmesin gewebt ist. Es beherbergt das Tabernakel für die Gesetzestafeln und den siebenarmigen Leuchter (Ex 25,31-40). Das Zelt ist zugleich Ort göttlicher Offenbarungen und präfigurativer Hinweis auf die Inkarnation, die Aufnahme des Christuslogos im jungfräulichen Leib Marias³¹⁸. Über der Gottesmutter schwebt ein siebenarmiger Leuchter mit einem monochromatisch eingefügten Marienmedaillon vor einer gemalten Apsisarchitektur³¹⁹. Sicher besteht neben der heilsgeschichtlichen und typologischen Ebene eine liturgisch-kirchliche Konnotation. Der hinter dem Altar in der bildnerisch gestalteten Apsis stehende siebenarmige Leuchter erinnert an die sieben Sakramente und stellt einen Bezug zur gottesdienstlichen Praxis her.

Eine direkte Verbindung zwischen der Adam-und-Eva-Thematik und dem Ἀνωθεν οἱ Προφῆτες bietet die Kykkotissa-Ikone aus dem Katharinenkloster auf dem Sinai mit einer Theotokos Vrephokratousa umringt von Personen des Alten und Neuen Testaments, darunter auch von den Propheten mit ihren Präfigurationen³²⁰. Die parallele Abbildung der Joseph

flankierenden Paare Adam-Eva und Joachim-Anna im zentralen unteren Register verknüpft diese in ihrer Funktion als erste und letzte Vorfahren Christi. Der Titulus aus der Schrift über die Gottesmutter von Romanos Melodos stellt beide in den übergeordneten heilsgeschichtlichen Plan des Erlösungsgeschehens³²¹. Das Mysterium der Inkarnation, das mit der Zeugung Marias beginnt, hebt die begangenen Verfehlungen der Protoplasten auf. Die theologische Interpretation der Ikone legt auch hier eine inhaltliche Verbindung zwischen dem präfigurativen Theotokosmotiv und der Protoplastenthematik nahe. Durch die räumliche Interaktion beider Darstellungen in Ano Viannos ist auch hier die fortlaufende heilshistorische Linie von der Erschaffung des Menschen über die präfigurativen Visionen der Propheten und die Inkarnation bis hin zur Vorausschau auf den Opfertod Christi gezogen. Der Maler bietet mit der bildlichen Umsetzung dieser heilsgeschichtlich-soteriologischen Materie eine einzigartige und unikale Lösung³²².

Eine in weiten Teilen beschädigte, in den erhaltenen Fragmenten hingegen auffällig kongruente Darstellung dieser Theotokoszene mit prophetischen Präfigurationen zeigt die Hagios Antonios-Kirche in Kalloni (Taf. 54, 1)³²³. Für diese Kirche konnte bereits ein Werkstattzusammenhang mit Evangelismos festgestellt werden. Wie im Folgenden auszuführen sein wird, gibt es noch weitere frappante Übereinstimmungen zwischen den Kirchengemälden in Kalloni und Ano Viannos. Es muss auf jeden Fall von einem äußerst engen Kopierverhältnis ausgegangen werden. Ob auch Ano Viannos in diesen Werkstattkontext der Kirchen in Evangelismos und Kalloni einzuordnen ist, wird neben den ikonographischen Analogien ein Stilvergleich zeigen (dazu auch S. 77-78).

Kreuzerhöhung

Die zweite Szene zeigt eine eigenwillige, mit Passionskreuz und Hetoimasia verknüpfte Variante der Ὑψωση του Σταυρού (Taf. 55)³²⁴. Die Kreuzerhöhung wird auf Kreta nur in zwei weiteren Kirchen dargestellt³²⁵. In der Bildmitte stemmt ein

317 Zum Thema Pentiuic, Old Testament 307-320 und die Beschreibung im Malerhandbuch, Deutsch 128-129 Nr 398 über das Bildthema: »die Propheten haben dich vorher verkündigt« mit der Zuordnung der jeweiligen Attribute zu den einzelnen Propheten. In der Erzengelkirche in Vlachiana (Präfektur Herakleion), dat. 1447, erscheinen an der Westwand die Prophetenpräfigurationen innerhalb eines Geburtshymnus, allerdings in anderer ikonographischer Übersetzung.

318 Dazu die alttestamentlichen Stellen zum heiligen Zelt als Ort der Erscheinung Jahwes vor Mose Ex 25; 33,7-11 und die Aufnahme im Neuen Testament Apg 7,39-44 und Apg 21,3; von Gregorios Palamas wird das von Mose geschautete Zelt der Herrlichkeit Gottes mit dem Christuslogos identifiziert; die Gotteschau des Mose bewirkte bereits vor der Inkarnation dessen Vergöttlichung; die metahistorische Gegenwart Christi ist mit dem Zelt des Zeugnisses unlösbar verbunden; dazu Kapriev, Philosophie 298-299.

319 Nach Sach 4,2; der Leuchter wird im Malerhandbuch, Deutsch 128 als Attribut des Zacharias erwähnt. Medaillons mit dem Marienbild sind oft in den präfigurativen alttestamentlichen Metaphern eingefügt, etwa in den serbischen Kirchen, so in der Peribleptos-Kirche in Ohrid (1265) Hamann-MacLean/Hallensleben, Monumentalmalerei I 174 oder auch im Parekklesion des Chora-Klosters (1315-1320) Underwood, Kariye Djami III 444-460.

320 Dat. in die Mitte des 12. Jhs.; Abbildung und Besprechung bei Vassilaki, Virgin 314-316 mit weiterer Literatur.

321 Eigene Übersetzung: »Joachim und Anna bekamen ein Kind, und Adam und Eva wurden befreit«; der griechische Text bei Pentiuic, Old Testament. Der Satz ist ein Zitat aus dem Hymnus auf die Geburt der überaus heiligen Gottesgebärerin; Text Romanos Melodos I 63.

322 Eine andere eigenwillige Variante der Präfigurationen der Theotokos zeigt die große Koimesis-Darstellung in der Georgs-Kirche in Staro Nagorichino (1316-18). Dort umringen die Propheten mit ihren Attributen die zum Himmel fahrende Gottesmutter; Abbildung bei Pentiuic, Old Testament Abb. 7.10a. Weiterhin erscheint das Thema in der Bogorodica-Ljeviška in Prizren; Abbildung bei Panić/Babić, Bogorodica Abb. 30.

323 Zur Kirche s. Anm. 103. 139.

324 Zur bildlichen Umsetzung der Kreuzerhöhung in der byzantinischen Kunst Galavaris, Kreuz 277-278. – Papamastorakēs, Biannos. – Vokotopoulos, Hypsōsē 133-143; auf Kreta Spatharakis, Rethymnon 90-97 mit weiteren Beispielen aus der byzantinischen Kunst.

325 In der Hagia Paraskevi-Kirche nahe Arkadi (ca. 1400); zur Kirche Spatharakis, Rethymnon 85-97 Nr. 8 Abb. 80; dort wird das in der byzantinischen Kunst übliche Bildschema mit dem auf einem Ambo stehenden Bischof, der ein kleines Patriarchenkreuz, nicht das Passionskreuz erhebt, verwendet. Eine nahezu mit Ano Viannos deckungsgleiche Szene befindet sich in der Hagios Antonios-Kirche in Kalloni.

Bischof, mit Polystaurion und Phelonium bekleidet und auf einer roten Kathedra stehend, ein übergroßes Holzkreuz in die Höhe. Das Kreuz wird im Bildtypus der Himmelfahrt Christi von einer grisaillefarbenen weißumrandeten Lichtaureole umhüllt und von zwei Engeln emporgetragen. In die Gloriole sind die Leidensinstrumente Christi, Dornenkrone, Lanze, Nägel und Schwamm, eingefügt. Der Bischof reckt sich mit seinem ganzen Körper in die Höhe, um das Kreuz möglichst weit himmelwärts über eine bildparallel verlaufende mauerartige Architektur zu erheben. Darüber steht in direkter Berührung eine weitere, von zwei Engeln und Seraphim gehaltene, mit hellen gezackten Lichtstrahlen umgebene Himmelsgloriole, die die Hetoimasia³²⁶, den vorbereiteten leeren Thron mit dem Heiligen Geist in Gestalt einer Taube, jedoch ohne das sonst in kretischen Weltgerichtsdarstellungen aufliegende Evangelium, umschließt. Die Beischrift Hagios und die von Seraphim begleitete Gloriole verweisen ansonsten auf den Bildtypus der Deutera Parousia. Dieser Thron im Himmel scheint der finale Zweck des hoch erhobenen Kreuzes zu sein. Die eingezogene Mauer in der mittleren Bildebene trennt die irdische von der himmlischen Sphäre, in die das Kreuz hineingehoben wird. In seiner Rede zur Kreuzerhöhung beschreibt Andreas von Kreta im 8. Jahrhundert die Herrlichkeit Christi und seine Erhöhung als den Zielpunkt der Hypsosis³²⁷.

In der vorderen Reihe stehen links neben dem erhöht stehenden Bischof drei weitere hintereinander gestaffelte Personen mit bischöflichem Gewand, dahinter sind zwei weitere Nimben erkennbar. Im Vordergrund rechts steht ein mit Loroi bekleidetes und mit Stemmata bekröntes nimbiertes Kaiserpaar, vermutlich Konstantin und Helena. Nur sie und die vier Bischöfe sind nimbiert. In der hinteren Reihe sind weitere Personen erkennbar, rechts sechs und links zwei. Durch ihre imperiale Ausstattung mit Loroi und Kamelaukia sind sie dem Adelsstand zuzuordnen. Der schlechte Erhaltungszustand erlaubt keine nähere Identifizierung. Sie tragen lange Kerzen und sind so als Mitwirkende an dem liturgischen Fest der Kreuzerhöhung charakterisiert. Im Vordergrund vor dem zweiten Bischof ist ein Dreierensemble von kleiner dargestellten, unnimbierten Personen eingefügt, die ein aufgeschlagenes Buch halten. Es ist auf den ersten Blick nicht mit Sicherheit zu bestimmen, ob es sich um Stifter oder um einen kleinen Sängerkorps handelt, der zum historischen Bestandteil des Festes gehört. Kaiser Konstantin weist auf den Bischof, der das Kreuz in die Höhe streckt. Es handelt sich zusammen mit der Hagios Antonios-Kirche in Kalloni um die früheste Einfügung von Konstantin und Helena in dieses Bildthema,

wie es auch im Malerhandbuch vom Athos vorgeschrieben ist³²⁸. Der Bezug zu den Ereignissen der Kreuzesvision bei Konstantin und der Kreuzauffindung durch Helena ist evident. Das Fest der Kreuzerhöhung am 14. September hat seinen Ursprung in der Weihe der Grabeskirche in Jerusalem (335), bei deren Bau durch Konstantin d. Gr. die Kaisermutter Helena das Kreuz Christi und das der beiden Schächer aufgefunden haben soll³²⁹. Die feierliche Kreuzaufrichtung erfolgte daraufhin durch Bischof Makarios von Jerusalem. Unter Herakleios wurde 630 nach dem Sieg über die Perser die von jenen geraubte Kreuzesreliquie feierlich nach Jerusalem zurückgeführt und erneut in der Grabeskirche aufgestellt, wie es die *Legenda Aurea* berichtet. Beim Hypsosis-Fest wird im Akt der Kreuzerhöhung dieser Ereignisse gedacht und die Erhebung als ritueller Akt wiederholt³³⁰. So zeigt sich hier in dieser Umsetzung des Themas ein historischer Bezug zur Kreuzauffindung durch die Hinzufügung von Konstantin und Helena. Romanos Melodos verknüpft in seinem »Hymnus auf die Verehrung des ehrwürdigen Kreuzes« das Fest mit dem tapferen Kaiser Konstantin als Kämpfer für den rechten Glauben und mit der würdigen Helena, die das verborgene Holz des Lebens aufgefunden hat³³¹.

Papamastorakēs sieht zudem durch die Aufnahme der zahlreichen imperialen Personen das Vorbild für diese Szenengestaltung in der Feier im Triklinium des Kaiserpalastes in Konstantinopel, die gemäß Ps.-Kodinos die Anwesenheit von Kaiser und Hofstaat vorsah³³². Zusätzlich stellt er eine zeitgeschichtliche Verbindung zum konstantinopolitanischen Herrscherhaus her. Auf der rechten Bildseite könnten die Herrscher Manuel II. Palaiologos und sein Sohn Johannes VIII. abgebildet sein. Die vielen imperial gekleideten Personen, die an der Liturgie teilhaben, sind am besten durch eine historisierende Deutung des Kreuzerhöhungsfestes erklärbar. Ob es sich um eine reale Abbildung des Festaktes in Konstantinopel oder um ein fiktiv zusammengestelltes Ensemble handelt, bleibt spekulativ. Eine bildliche Verknüpfung der Szene mit dem hauptstädtischen Kirchenraum wäre als Zeugnis für eine klar definierte antilatinische Rechtgläubigkeit und eine enge Anbindung der Stifter an die orthodoxe Kirchengemeinschaft in Konstantinopel zu werten.

Die Darstellung enthält jedoch nicht nur historisierende Details, sondern wird auch mit dogmatisch-theologischen Elementen überhöht. Die sehr individuelle Interpretation dieses Themas zeigt ein Vergleich mit anderen Kreuzerhöhungsdarstellungen, die generell nicht sehr häufig in der spätbyzantinischen Monumentalmalerei präsent sind, etwa in

326 Zur Hetoimasia Brenk, *Tradition* 38-40. 218-220. – Bogay, Thron. – Schiller, *Ikonographie III* 193-202 mit weiterer Literatur.

327 *Homilie X* zur Kreuzerhöhung, PG 97, 1020.

328 Das Malerhandbuch, Deutsch 149 beschreibt die Szene so: »...ein Ambo, auf demselben der heilige Makarius von Jerusalem, der Patriarch, der das ehrwürdige Kreuz Christi hält. Unter dem Ambo die heilige Helena, die Kaiserin, und mit ihr viele hohe Beamte und eine Menge Volk, welche hinaufschauen und die Hand emporhalten«. In der Verkündigungskirche in Gračanica (1321/1322) ist nur Konstantin hinzugefügt. In postbyzantinischer Zeit wer-

den beide, Konstantin und Helena, gerne in die Szene integriert; Beispiele bei Moran, *Singers Abb.* 27-28.

329 So bei Ambrosius, *Obitu Theodosii* Kap. 45-46. 416-417.

330 Das Kreuzerhöhungsfest wird zuerst im *Golgotha-Martyrion* (eingeweiht im Jahre 335) zelebriert. Im *Chronikon Paschale* aus dem 7. Jh. wird von dem Fest am 14. September im Jahre 614 in der Hagia Sophia in Konstantinopel mit einer Aufstellung des Kreuzes berichtet; dazu Thierry, *Croix* 205-228. – Baert, *Holy Wood*.

331 Kap. 18-19; Text Romanos Melodos I 76.

332 Papamastorakēs, *Biannos* 324.

den Menologienzyklen im Kloster in Gračanica oder im Pantokrator-Kloster in Dečani. Diese bilden den liturgischen Akt in der Hagia Sophia in Konstantinopel nach. Der Patriarch, der die kleine Kreuzreliquie mit zwei Querbalken hochhält, steht auf einem Ambo, umgeben von Klerus, Diakonen, Psaltai und Akoluten³³³. Das übergroße Kreuz mit Leidensinstrumenten in einer Gloriole betont hier über das historisch-liturgische Fest hinaus eine theologisch-soteriologische Ausrichtung auf den Kreuzestod Christi und die Hoffnung auf seine endzeitliche Herrschaft auf dem himmlischen Thron. Nicht das übliche Patriarchenkreuz, sondern das mit Leidensreliquien bestückte Passionskreuz wird hier erhöht. Die seltsame Vermischung mit den Elementen der darüber abgebildeten Hetoimasia erlaubt unterschiedliche Deutungen. Einerseits ist ein Bekenntnis zur orthodoxen Trinitätslehre ersichtlich, wobei der leere Thron als Theophaniezeichen Gottes, das Passionskreuz als Christussymbol und die Taube als Heiliger Geist zu interpretieren sind. Die innertrinitarische subordinierende Verbindung der drei Hypostasen, symbolisiert durch die vertikale Staffelung von Thron, Taube und Passionskreuz, impliziert eine antilatinische Spitze gegen das westliche Bekenntnis des Filioque, den Ursprung des Geistes aus dem Vater und dem Sohn³³⁴. Andererseits ergibt sich ein endzeitlicher Konnex mit dem Weltgericht, in dem der leere Thron als Symbol des Richterstuhls Christi aufgenommen ist. Diese innovative Szenenverflechtung von Hypsosis, Passionskreuz und Hetoimasia umfasst dogmatische, soteriologische, historisierende und liturgische Elemente.

Die Kreuzerhöhungsszene steht in enger räumlicher und inhaltlicher Verklammerung mit den Adam-und-Eva-Sequenzen. Formal bilden die kleinen Bildfelder der Protoplasten einen L-förmigen Rahmen für dieses monumentale Bildfeld. Die Mauerarchitektur der Erschaffungsszene Adams wird in das Hypsosisbild verlängert. Das mandorlaumschlossene Passionskreuz wird der anthropologischen Schöpfungstat gegenübergestellt. Christus wird durch seine Funktion als göttlicher Erschaffer, als durch den Kreuzestod definierter Erlöser und als Wiederkommender in der Hetoimasia gekennzeichnet. Die kulissenartig gestaltete Hintergrundszenerie mit den vier Paradiesflüssen und den vier gleichgeformten Bäumen verweist auf die vier Enden des Kreuzes. Zugleich wird ein Bezug zur liturgischen Praxis des Festes, zu der Hinwendung des Kreuzes in alle vier Himmelsrichtungen, hergestellt. Eine typologische

Verflechtung wurde schon bei den Kirchenvätern hergestellt. Der Baum des Paradieses wird antitypisch dem lebenspendenden Holz des Kreuzes gegenübergestellt. Auch Ephraem der Syrer identifiziert den Paradiesbaum mit dem Kreuz von Golgatha³³⁵. Die apokryphe Literatur des Mittelalters verbindet Adam- und Kreuzholzlegenden durch den Leitgedanken des neu erwachsenden Paradiesbaumes auf Adams Grab, aus dem das Holz des Kreuzes entstammt³³⁶. Nach Romanos Melodos erkennt der reuige Sünder am Kreuzesholz, dass das Kreuz Christi der neue Lebensbaum aus Eden ist³³⁷. Im 14. Jahrhundert predigt der Patriarch von Konstantinopel, Philotheos Kokkinos, die Aufhebung der Schuld Adams und Evas durch das Kreuz Christi³³⁸. Die Liturgie zum Hypsosis-Festtag verweist im Doxastikon³³⁹ in polysemer Anspielung auf das Holz (ξύλον), das Adam getäuscht hat und das als Holz des Kreuzes die Überlistung des Satans bewirkte. Der Tag des Festes ist ein strenger Fastentag und ein Tag der Buße auch im Rückblick auf das Essen der verbotenen Frucht durch die Protoplasten. Die Neigung des Kreuzes in alle vier Himmelsrichtungen erinnert an die Welterschaffung und die Erschaffung Adams aus den vier Elementen und verleiht dem Fest eine kosmisch-universale Sicht. Es zeigt den Erlösungswillen des Schöpfergottes nach der Vertreibung aus dem Paradies durch das lebenspendende Kreuz als Aufhebung der Sünden und Neuschöpfung nach seiner Heilsordnung. Die Einfügung der Hetoimasia, die in der Paraskevi-Kirche in Arkadi nicht erscheint, gibt der Szene einen eschatologischen Sinn und konnektiert sie mit der Adam-und-Eva-Thematik, die im Weltgericht den leeren Thron flankieren³⁴⁰. Der Thron wartet auf die Wiederkunft Christi als Weltenrichter, der zum zweiten Gericht über die Menschheit erscheint. Adam und Eva werden dort als Fürsprecher für die Gläubigen eingesetzt, deren Abbildung vermutlich in der Hetoimasia an der stark zerstörten Westwand im Bild des Jüngsten Gerichts integriert war.

Eine auffällig deckungsgleiche, bis auf wenige Details identische Kreuzerhöhung existiert in der Hagios Antonios-Kirche in Kalloni (Taf. 56). Sogar die drei kleinformatigen unnimbierten Personen, die in das Bildgeschehen integriert sind, werden in beiden Kirchen gleich positioniert. Da beide eine fast konforme Variante dieser unikalen thematischen Übersetzung benutzen, ist eine gegenseitige Beeinflussung durch einen Kopier- oder Werkstattkontext mit Sicherheit anzunehmen.

333 Im Kloster Gračanica (1321-1322) und im Pantokrator-Kloster in Dečani (1335-1350); Abbildungen bei BLAGO Archives Gračanica und Dečani www.srpskoblag.org/Archives/Gracanica/ und www.srpskoblag.org/Archives/Decani/exhibits/Menologion/September/CX4K3509.html (27.09.2019). In Lektionaren und Menologien wird diese Szene häufig dargestellt; eine Auflistung bei Galavaris, Kreuz 277-278.

334 Auch Papamastorakēs, Biannos 326 vermutet bei dem leeren Thron mit der Taube eine antilatinische Spitze gegen das filioque im Westen und damit ein Bekenntnis zum orthodoxen Glaubensdogma; Spatharakis, Rethymnon 97 lehnt dagegen diese Interpretation ab.

335 Ephraem, Hymnen und Sermonen 522-770.

336 Seth, der Sohn Adams, holt Samen, bzw. einen Zweig des Baumes aus dem Garten Eden und pflanzt ihn auf das Grab Adams, bzw. legt die Samen unter Adams Zunge, so etwa in Bearbeitungen des lateinischen Leben Adams und Evas aus dem 12./13. Jh. oder in der Legenda Aurea des Jacobus de Voragine aus dem 13. Jh.; dazu Toepel, Schatzhöhle 137. – Kretzenbacher, Kreuzholzlegenden.

337 »Hymnus auf die Verehrung des ehrwürdigen Kreuzes« 2; Text s. Romanos Melodos I 69.

338 PG 151, 724.

339 Deutscher Text s. Onasch, Liturgie 443.

340 Spatharakis, Rethymnon Abb. 80. In Kalloni ist der obere Teil zerstört, durch die nahezu identische Ikonographie kann jedoch die Hetoimasia auch dort vermutet werden.

Stifter

In der Georgios-Kirche sind zwei szenisch eingebundene Stifterdarstellungen zu vermuten. Ein Stifter kniet in Deesis-Haltung vor dem Thron Marias in der Präfiguration der Theotokos, und drei potentielle Stifter stehen links bei der Gruppe der Bischöfe in der Kreuzerhöhung. Ersterer, unnimbiert, ist mit einem weiten mittelbraunen Gewand mit einer hellbraunen, schalartig umschlungenen Kopfbedeckung bekleidet, hebt seinen Kopf und streckt seine rechte Hand in Analogie zu den Propheten in Richtung der Gottesmutter mit dem Kind (Taf. 54, 2). Das Gesicht dieser männlichen Figur ist heute weitgehend zerstört. Erkennbar ist noch der Ansatz eines grauen Bartes. Diese Person wird bisher mit dem Stifter der Kirche, Georgios Damoro, identifiziert³⁴¹. Die einfache Kleidung widerspricht allerdings seinem Stand als Mann aus dem Landadel. Eine Möglichkeit wäre, dass Damoro als Mönch in ein Kloster eingetreten ist³⁴². In der Stifterinschrift werden jedenfalls weder Frau noch Kinder des Georgios Damoro genannt.

In der zweiten Szene steht links hinter dem kreuzerhebenden Bischof und vor dem zweiten Geistlichen frontal ein gestaffeltes Figurenensemble mit drei im Maßstab kleiner dargestellten Personen ohne Nimben (Taf. 57, 1). Die vordere Person, die teilweise die anderen zwei verdeckt, ist jung und bartlos und mit einem am Hals geschlossenen schwarzen Umhang (Phelonion) und schwarzer kappenartiger Kopfbedeckung bekleidet. Sie wird durch zwei Dinge hervorgehoben. Einerseits legt der dahinterstehende Bischof seine rechte Hand auf ihren Kopf, was diese unter den besonderen Schutz des Geistlichen stellt. Papamastorakēs vermutet, dass es sich um die Konsekration eines Klerikers durch den Bischof handelt³⁴³. Spatharakis erkennt in ihm einen Novizen³⁴⁴. Andererseits hält diese Person ein aufgeschlagenes Buch in den Händen. Der Text [ΣΤ]Α[Υ]ΡΟ(Ν) ΑΝΨΟΥΜΕΝΟΝ bezeichnet den Titel der Szene bzw. des Festes der Kreuzerhöhung. Rechts, von der Figur im Vordergrund weitgehend verdeckt, ist nur ein Kopf zu erkennen, auch mit kappenartiger Kopfbedeckung. Die dritte Person, deren Gesicht Zerstörungen aufweist, ist mit einem weißen Untergewand bekleidet, dessen Saum ornamental ausgeschmückt ist. Darüber trägt sie einen roten Mantel mit segmentartiger Verzierung und wohl auch die kappenartige Kopfbedeckung oder Haargestaltung. Die Stifter der Hagios Georgios-Kirche in Apodoulou, die Mönche darstellen, sind ähnlich gekleidet³⁴⁵. Vergleichbare Gewänder gibt es bei einem jungen bartlosen Kleriker in der Hagios

Nikolaos-Orphanos-Kirche in Thessaloniki (Taf. 57, 2). Er ist mit schwarzer kappenartiger Kopfbedeckung, weißem Untergewand und rotbraunem Mantel bekleidet und hält ein aufgeschlagenes Buch mit der Totenliturgie aus Psalm 118 in den Händen. Er ist in der Funktion als Vorsänger (Κανονάρχος) bei der Koimesisfeier des Heiligen Nikolaos abgebildet³⁴⁶. Kanonarchoi in ebendieser Tracht werden oft bei Darstellungen der Totenliturgie von Heiligen mit einem geöffneten Psalterion in liturgischer Aktion eingefügt³⁴⁷. Ab dem 12. Jahrhundert war es üblich, die Mäntel der Sänger und Vorsänger mit goldenen Stickereisegmenten (Hyphasmata) zu verzieren, wie sie die rechte Person trägt³⁴⁸. Das Gewand des Kanonarchos bei der Totenfeier für den Heiligen Demetrios in der Demetrios-Kirche im Patriarchat von Peć ist damit ausgeschmückt³⁴⁹. Auch im Narthex des kretischen Höhlenklosters Hagios Ioannis nahe Koudoumas ist ein ebenso bekleideter Vorsänger bei der Ausführung der Liturgie für die Funeralien Ephraems des Syrers hinter der Totenbahre platziert (Taf. 58, 1)³⁵⁰. So wäre es durchaus erwägenswert, dass auch in Ano Viannos die Person mit dem aufgeschlagenen Buch im Vollzug der Festtagsliturgie der Kreuzerhöhung als Vorsänger abgebildet ist, während die anderen beiden als weitere Chorsänger fungieren. Möglich wäre auch eine Interpretation im funerals Kontext. Der Kanonarchos wird üblicherweise bei der Totenfeier abgebildet. Auch hier könnten er und die anderen beiden Sänger als Zelebranten bei einer Bestattungs- oder Kommemorialszeremonie fungieren. Diese liturgische Handlung könnte als szenenintegrierter Bezug auf das Ableben eines der Stifter gewertet werden. Die Handauflegung muss nicht auf eine Konsekration hinweisen. Auf einem königlichen Stifterbild im Pantokrator-Kloster Dečani kann diese Geste als Zeichen besonderer Hervorhebung oder familiärer Zusammengehörigkeit gedeutet werden³⁵¹. Weitere Stifterbilder auf serbischen oder moldawischen Wandmalereien belegen den Ritus der Handauflegung als persönlichen Schutzgestus, der besonders jüngeren Familienmitgliedern gilt³⁵². Die drei Personen könnten so als fester Szenenbestandteil, ohne jegliche individuelle Verbindung zu dieser speziellen Kirchengemälde, wie in den Bildern der Totenliturgien als liturgisches Handlungsensemble interpretiert werden. Die Geste der Handauflegung spricht jedoch für die Abbildung real existierender Personen, die eventuell durch ein Stiftungsverhältnis mit der Kirche verbunden sind. Das aus dem Rahmen der Gesamtdarstellung fallende, etwas kleinere Format der Personen, das gerne bei eingefügten Stiftern ohne eigenes Bildfeld benutzt wird³⁵³,

341 Papamastorakēs, Biannos 318. – Spatharakis, Dated 151.

342 Tsamakda, Reale Personen.

343 Papamastorakēs, Biannos 323.

344 Spatharakis, Dated 152.

345 Dat. Anfang 14. Jh.; zur Kirche Spatharakis, Amari 27-33 Nr. 6 Abb. 75.

346 Dat. 1310-1320; zur Kirche Bakirtzis/Tsonis, Nikolaos Orphanos mit Abbildung Taf. 77.

347 Bildbeispiele bei Moran, Singers 66-85 Abb. 37-53.

348 So schreibt es das Krönungsprotokoll von Kaiser Manuel II vor (1392); Moran, Singers 36.

349 Dat. Mitte 14. Jh.; Abbildung bei BLAGO, Archives Dečani www.srpsko.blago.org/Archives/Pec/exhibits/StDemetriosChurch/Nave/UndertheDome/SouthWall/282N1841.html (27.09.2019).

350 Dat. 1359/1360; zum Kloster Psilakis, Klöster 74. – Psilakēs, Monastēria I 269-271. – Bougrat, Koudoumas 163-167 Abb. 22-25. – Acheimastou-Potamianou, Ephraim 46-47.

351 Abbildung bei Velmans, Peinture Abb. 25.

352 So etwa in der Timios-Stauros-Kirche in Patrauti; Abbildung bei Sinigalia/Boldura, Bukowina 84.

353 In der Hagios Nikolaos-Kirche in Maza (1325/1326) ist ein kleinformatiger Stifter neben dem Heiligen Nikolaos eingefügt.

und die aktiv dem Betrachter zugewendete Haltung des ansonsten sehr historisierend-theologisch durchdachten und stilisiert wirkenden Festbildes lassen hinter diesen liturgischen Sängern real existierende Kirchenstifter vermuten.

Bevor eine hypothetische Identifizierung der Figuren mit den in der Inschrift genannten Donatoren vorgenommen werden kann, muss auf das fast abbildungsgleiche Stiftertrio innerhalb der Kreuzerhöhungsszene in der Hagios Antonius-Kirche in Kalloni hingewiesen werden (**Taf. 58, 2**). Die Kirche ist nicht fest datiert, wird meist in die zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts eingeordnet, also zeitlich etwas vor der Georgs-Kirche in Ano Viannos³⁵⁴. Die frappierenden ikonographischen Übereinstimmungen in der Kirchengemälde weisen auf ein enges Reproduktionsverhältnis oder eine gemeinsame Künstlerwerkstatt hin. Die drei Personen sind in ihrer Positionierung innerhalb der Szene und in ihrer neben- bzw. hintereinander gestaffelten Stellung identisch. Das gesamte Schema des Bildensembles der Kreuzerhöhung mit den drei realen Personen wirkt wie eine Kopie aus der Kirche in Kalloni. Zugleich wurden auch geringfügige Veränderungen vorgenommen. In Kalloni ist ganz links auch eine Person mit vorne geknotetem schwarzem Umhang und auch mit einem um den Kopf geschlungenen schwarzen Tuch zu sehen. Als Untergewand trägt sie ein dunkelbraunes Unterkleid mit schwarzer herunterhängender Schärpe. Auch sie hält ein aufgeschlagenes Buch in den Händen, das allerdings teilweise zerstört ist. Hier fehlt jedoch die Handauflegung des Priesters wie in Ano Viannos. Von der zweiten, überwiegend verdeckten Person ist nur der Kopf mit einer schwarzen Kopfbedeckung zu erkennen, die mit der aus Ano Viannos übereinstimmen könnte. Die dritte Person ist in Kalloni besser erhalten. Auch sie trägt eine schwarze kappenartige Kopfbedeckung und ist mit einem weißen, ornamental verzierten Gewand mit einer roten Halseinfassung und rotem Umhang bekleidet. Die ikonographische Deckungsgleichheit lässt vermuten, dass es sich in Kalloni um dieselben drei Stifter handelt wie in Ano Viannos. Möglich ist auch ein Übernahmeprozess ohne bewusste Identifikation dieser drei Figuren als Stifter. Dann könnte von einer Bestimmung dieser Personen als überindividuelle Akteure und somit als verbindlicher Bestandteil des Festes dieser Kreuzerhöhungsszene ausgegangen werden. Die Szene mit den Präfigurationen der Theotokos in Kalloni ist im unteren Teil weitgehend zerstört, sodass nicht mehr zu erkennen ist, ob auch dort ein identischer Stifter wie in Ano Viannos integriert war. Eine Stifterinschrift ist in Kalloni nicht vorhanden oder nicht mehr existent. Über die möglichen Relationen dieser dann individuell zu interpretierenden Stifterfiguren in Ano Viannos zu den in der Inschrift erwähnten

Stiftern, Ioannis Mousouros und Georgios Damoro, können nur Vermutungen angestellt werden. Eine Familie, Ehefrauen oder Kinder der beiden Stifter werden in der Inschrift nicht genannt. Denkbar ist, dass der junge Kanonarchos in enger Beziehung zum Priester Mousouros stand. Bei den beiden anderen könnte es sich um weitere Mitglieder aus dem Umkreis beider Familien handeln³⁵⁵. Die ikonographischen Übereinstimmungen und das fast identische Stifter-Trio lassen auf eine enge Verbindung der zwei Kirchen in Kalloni und Ano Viannos schließen. Deutet man die Integration dieses Figurenensembles nicht als festen Bestandteil des Hypothesisfestbildes, könnten die abgebildeten Individuen, die wahrscheinlich in Verbindung zu den in der Stifterinschrift genannten Personen standen, in beiden Kirchen als Donatoren aktiv gewesen sein. Mutmaßlich beschäftigten diese Stifter auch ein und dieselbe Künstlerwerkstatt zur Ausmalung beider Kirchen, in der der in der Inschrift erwähnte Maler und Priester Mousouros gewirkt haben muss. Erwägenswert ist auch eine liturgisch-funerale Interpretation. Die drei Personen wären dann in kommemorativer Zeremonie für einen bereits verstorbenen Stifter, möglicherweise den in das Theotokosbild integrierten Georgios Damoro, in das Bildfeld der Kreuzerhöhung eingesetzt.

Wurzel Jesse

Die Darstellung der Πίζα Ιεσσαί³⁵⁶ kommt nur sehr vereinzelt in kretischen Kirchen vor. Große Teile der Wurzel-Jesse-Darstellung sind aufgrund starker Beschädigungen nicht mehr vorhanden (**Taf. 59**). Die monumentale, über den gesamten westlichen Gewölbeteil reichende Komposition lässt sich anhand des sehr ähnlichen Bildschemas in der Hagios Antonios-Kirche in Kalloni rekonstruieren (**Taf. 60**). Auch hier besteht wiederum ein eindeutiges Rezeptionsverhältnis. Der genealogische Stammbaum Christi und Marias, der als großangelegtes Rankengewächs aus dem unten liegenden Jesse symmetrisch in die Höhe wächst, umfasst die stehenden Propheten mit ihren entrollten Schriften mit den Weissagungen, die alttestamentlichen Heiligen mit ihren präfigurativen Attributen für Christus und Maria, eingebettet in ein Nest aus gerollten Akanthus-Gabelblattranken, die alttestamentlichen Könige, die in der Mitte vertikal platziert sind, weiterhin Apostel, neutestamentliche Szenen und im unteren Teil Darstellungen der klassischen Philosophen³⁵⁷. Diese komplexe historisierende Form der Wurzel Jesse bietet eine umfassende universalgeschichtliche Einbindung der Heilshistorie. Bereits die heidnischen Propheten weisen auf Christus hin, und die eingefügten christologischen Episoden erweitern die Wurzel

354 Zur Kirche Anm. 103 und 139.

355 Spatharakis, Rethymnon 91 und Spatharakis, Dated 152 vermutet die Kinder des Stifters Damoro.

356 Die biblische Grundlage der Abbildung ist die alttestamentliche Bibelstelle Jes 11,1 καὶ ἐξελεύσεται ῥάβδος ἐκ τῆς βίβης Ἰεσσαί... und die Genealogie Jesu in Mt 1,1-17; zur Ikonographie der Wurzel Jesse Thomas, Wurzel Jesse 549-558. – Schiller, Ikonographie III 26-33; in der byzantinischen Kunst

Taylor, Jesse. – Milanović, Jesse. – Middeldorf Kosegarten, Orvieto 53-61. – Gougoulès, Riza Iessai; zur Wurzel Jesse in der Apostelkirche in Thessaloniki (nach 1315) Stephan, Thessaloniki 148-175. – Dionisopoulos, Thessaloniki 62-70; speziell auf Kreta Borboudaki, Meronas Kallergis 112-113.

357 Die »Weisen der Griechen« sind nach dem Malerhandbuch, Deutsch 77-78 epigraphisch benannt: Solon, Aristoteles, Plutarch, Sibylla, Platon und Thukydides; dazu auch Papamastorakēs, Biannos 325 Anm. 89.

über die prophetischen Weissagungen hinaus zu einer soteriologisch-ekklesiologischen Heilsordnung. Oben in der Mitte wird das große, über die ganze Höhe der südlichen Wölbung reichende Bild von der Darstellung Christi als Pantokrator mit Evangelium und Redegestus auf dem Thron als Zielpunkt der umfassenden Heilsgeschichte gekrönt, darunter Maria, rechts daneben Christus am Kreuz in einer Mandorla. Inkarnation, Kreuzestod und Erhöhung Christi verdeutlichen das universale Erlösungshandeln und den Heilswillen Gottes.

Liturgisch ist das Wurzel-Jesse-Bild im Sonntag der Vorfahren Christi, dem Festtag vor der Geburt Jesu, verankert. Dort wird auch des Stammvaters Adam gedacht. In der neutestamentlichen Genealogie in Lk 3,23-37 wird, im Gegensatz zu Mt 1,1-17, die Herkunft Jesu bis auf Adam zurückgeführt, der wiederum direkt bei Gott seinen Ursprung hat (...τοῦ Ἀδὰμ τοῦ θεοῦ Lk 3,28). Durch die Kombination der Adam- und-Eva-Sequenzen mit der Radix Jesse wird in Analogie zur lukanischen Geschlechtertafel die Abstammung Christi bis in protologische Zeit verlängert. Neben diesem heilsgeschichtlichen Aspekt und der dogmatischen Bekräftigung des inkarnatorischen Aspekts sowie der fundamentalen Lehre von den zwei Naturen Christi veranschaulicht dieses Monumentalbild auch die eschatologische Ausschau auf den oben thronenden, erhöhten Christus, der auf die zukünftige Erneuerung des Paradieses hinweist. Die Wurzel Jesse bietet eine umfassende Zusammenschau und eine unlösbare, im Verheißungs-Erfüllungs-Schema gestaltete Verbindung von Altem und Neuem Testament. Im Kontext der Adam- und-Eva-Szenen skizziert das Jessebild das ununterbrochene Heilshandeln Gottes von der Schöpfung bis zur Wiederkunft Christi. Eine Verknüpfung mit dem Protoplastenthema besteht zusätzlich durch das Baummotiv. Der entsproßene Baum, der aus Jesse hervorwächst, ist das typologische Gegenstück zum verlorenen Paradiesbaum. Weiterhin steht der aus der Seite Jesse herauswachsende Baum in ikonographischer Analogie zu der aus der Seite Adams heraustretenden Eva. Unter den wenigen Wurzel-Jesse-Darstellungen auf Kreta³⁵⁸ ist eine weitere im Narthex der Panagia-Kirche in Diblochori (1417)³⁵⁹ verortet, der ebenfalls Adam- und-Eva-Szenen aufweist (Taf. 81).

Georgios-Szenen

Auffällig sind die Reduktion des christologischen Zyklus und die Weglassung von Passionsdarstellungen zugunsten der drei großen Monumentalbilder und eines ausführlichen Patronatszyklus³⁶⁰. Die neun Georgsszenen verteilen sich auf beide Wölbungen des Westjochs. Es handelt sich um einen reinen Martyriumszyklus des im Mittelalter beliebten und sehr verehrten Erzmärtyrers Georgios³⁶¹ ohne die Hinzufügung der späteren Drachenkampfliegende³⁶². Es werden die im kretischen Bildprogramm üblichen Darstellungen übernommen: verschiedene Marterszenen, das Bekenntnis vor dem Kaiser, die seltener vorkommende Vernichtung der Götzenbilder³⁶³ und eine Wunderszene mit der Erweckung des Ochsen des Glykerios vom Tod³⁶⁴. Außergewöhnlich sind hier allerdings die Positionierung und Einbindung der Bilder. Statt postparadiesischer Arbeitsszenen Adams und Evas folgen direkt im Anschluss an die Vertreibung der beiden Protoplasten zwei Folterszenen des Georgios, die im Register darunter bis zu seinem Tod weitergeführt werden. Adam und Eva werden in der Darstellung der Vertreibung über die Paradiesmauer direkt in die folgende Martyriumserzählung »abgeschoben« (Taf. 61, 1). Georgios selbst ist zudem bei seiner Marter, etwa in der Folter mit Eisenhaken oder auf dem Rad, in Analogie zu Adam und Eva völlig nackt wiedergegeben, ohne den sonst meist üblichen Lendenschurz³⁶⁵. Als logische Folge des Sündenfalls und der Vertreibung aus dem Paradies ist das Leben der Menschen wie auch des Heiligen Georgios vielen Plagen und Mühen, Martyrien und sogar dem Tod ausgesetzt. Zugleich zeigt sich eine Ambivalenz von Verdammung und Erlösung. Die Hoffnung auf die Gnade Gottes und die Heilsgewissheit eines zukünftigen Paradieses werden in der Erweckungsgeschichte angedeutet. Die Vorbildfunktion des Patronheiligen, der seinen festen Glauben und seine Standhaftigkeit vor dem Kaiser bezeugt, soll den Menschen auch nach dem Sündenfall das Vertrauen auf Gottes Heilswillen bestätigen und ihn ermutigen, allen Versuchungen und Glaubensanfechtungen zu widerstehen. Zugleich ist dem Märtyrer eine endzeitliche Seligkeit verheißen. Die Darbietung des End-

358 In der Panagia-Kirche in Meronas (Anfang 15. Jh.); dazu Spatharakis, Amari 119-174 Nr. 24, bes. 159-165 Abb. 400-410; in der Panagia- und-Ioannis-Kirche in Gourgouthoi (ca. 1415), dazu Spatharakis, Amari 81-85 Nr. 15; in der Hagios Georgios-Kirche in Hagios Georgios (Malles); in der Hagios Ioannis-Kirche in Garipas, aber dort weitgehend zerstört (Anfang 14. Jh.); dazu Spatharakis, Mylopotamos 176-184 Nr. 17.

359 Dazu Spatharakis, Dated 170-173 Nr. 56. – Spatharakis, Agios Basileios 42-53 Nr. 6.

360 Ein extrem reduzierter Festbildzyklus mit einer Schwerpunktverlagerung auf einen 16-szenigen Georgios-Zyklus findet sich in der Hagios Georgios-Kirche in Cheliana, dat. 1319; zur Kirche Spatharakis, Dated 53-55 Nr. 17. – Spatharakis, Mylopotamos 135-159 Nr. 13; weitere kretische Kirchen mit einer Reduktion des christologischen Bildprogramms und einem ausführlichen Georgszyklus sind die Georgs-Kirchen in Komitades (1313/1314), in Koustogerako (1494) oder in Kato Floria (1497); dazu Koukiaris, Christological Cycle 115-116. Er begründet das vermehrte Auftreten dieses Phänomens mit der kirchlichen und politischen Situation auf Kreta. Die verehrten Heiligen sind ethische Vorbilder für Durchhaltevermögen und Geduld angesichts der zu

erduldenen Repressalien durch die venezianische Besatzungsmacht und zugleich Hoffnungsbilder für die standhaften Gläubigen.

361 Zum Heiligen Georgios in der Kunst Dorsch, Georgszyklen. – Braunfels, Georg 365-390. – Braunfels-Esche, Georg; speziell in der byzantinischen Kunst Mark-Weiner, George; die dargestellten Szenen werden auch im Malerbuch des Dionysios von Phourna, Malerhandbuch, Deutsch 158-159 beschrieben.

362 Dorsch, Georgszyklen 45; die Legende vom Drachenkampf wurde zur Zeit der Kreuzzüge auf Georg übertragen; ebenda 18-24.

363 Sie kommt in zwei weiteren kretischen Kirchen vor, jedoch mit unterschiedlicher Ikonographie; dazu Spatharakis, Dated 150.

364 Das Ochsenwunder ist im byzantinischen Kulturkreis sehr häufig dargestellt, während es im Westen selten vorkommt; dazu Dorsch, Georgszyklen 177. – Mark-Weiner, George 212-219.

365 Mit einem Tuch um die Lenden bei der Eisenhaken-Folter wird Georgios etwa in der Georgs-Kirche in Lyttos gezeigt, dat. ins 14. Jh., oder mit Lendentuch auf dem Rad in der Georgs-Kirche in Embaros, dat. 1436/1437, auch im Bezirk Viannos (zur Kirche Spatharakis, Dated 185-189 Nr. 61) und in der Georgs-Kirche in Apodoulou, dat. Anfang 14. Jh. (zur Kirche Spatharakis, Amari 27-33 Nr. 6 Abb. 76).

zeitgerichts auf Kreta mit den Chören der heiligen Märtyrer, etwa in Evangelismos, zeigt, dass diese bereits zu den Ausgewählten gehören und ihr Platz im Paradies ohne Gerichtsurteil garantiert ist. So entsteht eine Analogie zwischen der ersten Sündhaftigkeit der Protoplasten, die der Versuchung erliegen, und damit dem Verlust des terrestrischen Paradieses, und der vorbildhaften Standhaftigkeit des Märtyrers mit der Rückgewinnung des zölestischen Paradieses. Zugleich werden die Herrschaftssymbole der Protoplasten symbolhaft durch die Gewinnung der Märtyrerkrone des Georgios wiederhergestellt.

Weltgericht

Die Malschicht auf dem Tympanon an der Westwand ist weitgehend zerstört und mit einer Kalkschicht überzogen (Taf. 61, 2). Spatharakis vermutet dort eine Koimesis³⁶⁶. Dieses Thema ist ikonographisch weder durch die Stringenz des Bildprogramms noch durch die Reste der erhaltenen Wandmalerei sinnvoll zu begründen. Im Vordergrund sind frontal stehende Figuren eruiert, die der Deesishaltung der über das Totenbett der Gottesmutter gebeugten Trauergemeinde widersprechen. Wahrscheinlicher waren hier Szenen aus dem Weltgerichtszyklus abgebildet, wie es der Westwandgestaltung vieler kretischer Kirchen in spätbyzantinischer Zeit entspricht³⁶⁷. Darüber hinaus zeigen auch die vier anderen Kirchen in Evangelismos, Akoumia, Diblochori und in Panteli, die ebenfalls Adam-und-Eva-Szenen abbilden, einen Adventus Christi und/oder ein Weltgericht im Bildprogramm. Die Hagios Antonios-Kirche in Kalloni, zu der ein enges Kopierverhältnis besteht, präsentiert an der Westwand ein Weltgericht mit der Wiederkunft des thronenden Christus als Richter in einer Glorie, die oben mit einem Sechsfügler bekrönt ist (Taf. 62, 1). Das in Ano Viannos im Scheitel abgebildete sechsflügelige Engelswesen könnte einer dem Jüngsten Gericht eingegliederten Hetoimasia mit Adam und Eva zugeordnet werden³⁶⁸. In Analogie zu Kalloni wäre hier ein Hexapterygon als oberste Bekrönung des in der Mandorla zum Gericht erscheinenden Christus die wahrscheinlichste Option. Ebenso würde der erhaltene frontal dargestellte Kopf eines nimbierten Engels mit der typischen Haarbinde zusammen mit zwei weiteren im darüberliegenden Abschnitt platzierten bestens in die Hierarchie des himmlischen Engelheeres, wie es in Kalloni dargestellt ist, hineinpassen. Da zu dieser Kirche eine äußerst enge Reproduktionsrelation besteht, lässt sich das Bildensemble der Westwand in Ano Viannos nach der dortigen Wandgestaltung rekonstruieren. Oben erscheint der wiederkommende, in der von Engeln getragenen Mandorla sitzende Christus, flankiert von den Deesisfiguren Maria und

Johannes Prodromos und unterfangen von der Hetoimasia. Darüber schließen sich die stehenden Engelhierarchien, von denen einige Köpfe erhalten sind, an, und im unteren Teil folgt die Apostelkommunion. Dort sind nur noch Gewandfalten zu erkennen. Der Feuerstrom wie in Kalloni ist aus Platzgründen nicht zu vermuten, da das Bildensemble unten links von dem monumentalen Christophoros und rechts von der Stifterinschrift begrenzt wird. Auch hier findet die Heilsgeschichte, die mit der Schöpfung der Protoplasten beginnt, ihren Abschluss in dem erneuten Adventus Christi. Das neue Paradies, das in dem weitaus umfangreicheren Bildprogramm in Kalloni als eigenes Bildfeld an der Südwand erscheint, wird hier nicht gesondert aufgenommen, es könnte vielmehr in die Weltgerichtsdarstellung an der Westwand eingegliedert gewesen sein.

Stilistische Analyse

Bissinger bezeichnet die Malerei als »vulgär«, »kleinteilig-fein« und »penibel« mit einer flächig reihenden Bildkomposition³⁶⁹. Papamastorakēs schätzt die künstlerischen Fähigkeiten des Malers, die er als sehr konservativ bezeichnet, als gering ein und vermutet, dass den Stifter Damoro neben der theologischen Bildung des Priesters wohl Geldmangel zu dieser nicht sehr glücklichen Wahl veranlasst haben könnte³⁷⁰.

In der Bildkomposition dominieren die agierenden Figuren allein oder in Gruppen großflächig den Raum. In Massenszenarien werden die Assistenzfiguren hinter- oder nebeneinander um die Protagonisten gruppiert. Georgios dominiert als Hauptfigur in der Eisenhaken-Marter-Szene raumfüllend die gesamte Vertikale des Bildfeldes, während in der Kreuzerhöhung das großangelegte Figurenensemble die ganze untere Bildhälfte ausfüllt. Auch in der einzig gut erhaltenen Protoplastenszene mit der Vertreibung erscheinen die fünf Protagonisten raumgreifend. Durch ihre Platzierung vor und hinter der Paradiesmauer entsteht eine gewisse räumliche Tiefe. Die zahlreichen Figuren, Architektur, Landschaft oder weitere Requisiten füllen die Bildflächen der Szenen fast vollständig aus, sodass nur an wenigen Stellen Raum für die dunkelblaue Hintergrundfarbe bleibt.

Als Bühnenbild für die Handlungsebene werden stilisierte Landschafts- und Architekturelemente verwendet, die nach einem einheitlichen Schema mit kleinen Varianten für alle Genesis Szenen kopistisch hinterlegt sind. Die kulissenartig gestaltete Architektur der Paradiesmauer mit breiten, weiß gerahmten monochromen Farbflächen zieht sich ohne räumliche Tiefe über die gesamte Bildfläche. Die Gestaltung der Flora zeigt wenig Bemühen um botanische Genauigkeit. Vielmehr entsteht hier eine gleichkonzipierte Theaterkulisse mit

366 Spatharakis, Rethymnon 95 Anm. 40. – Spatharakis Dated 149.

367 Tsamakda, Kakodiki 50.

368 So zeigt es etwa die Hagios Ioannis-Kirche in Asphentes, dat. Mitte 14. Jh.; zur Kirche Sucrow, Wandmalereien 143-144. – Tsamakda, Kakodiki. 34-35.

369 Bissinger, Wandmalereien 194.

370 Papamastorakēs, Biannos 326.

unterschiedlichen bunten Farbabstufungen, vor der die Figuren agieren. Der jeweils kongruente palmenartige Baumtypus, die Blumenwiese und die Paradiesmauer mit den vier Flüssen werden in allen Szenen repetiert. Diese homogene, gleichgestaltete Hintergrunddekoration verknüpft die Adam-und-Eva-Szenen durch sein wiedererkennbares schablonenhaftes Gestaltungsprinzip zu einer thematischen Einheit und legt zugleich den Schwerpunkt auf die davor agierenden Figuren.

Der Figurenstil ist durch eine harmonisch proportionierte, wohlgeformte, tendenziell schlanke und überlängte Statur gekennzeichnet. Die nackten Körper, wie auch der abgesetzte Brustansatz, und die Kniescheiben werden durch markante dunkelbraune Konturlinien gerahmt. Die Darstellung der Muskelbildung wird durch weiße Binnenzeichnung und farblich leicht abgestufte Rahmenlinien in Brauntönen erreicht. Die Farbübergänge gehen von den dunkelbraunen Randstrichen in ein ockerfarbenes Inkarnat über. Diese Nuancierungen geben den nackten Körpern Plastizität. Die Gewandung umschließt in etwas starrer Faltengebung die Körper, lässt jedoch die Körperkonturen meist noch gut erkennen. Der wenig ausladende Faltenwurf zeigt in den Farbübergängen breite Strichbahnen und aufgesetzte weiße Lichtakzentuierungen oder dunkle Binnenzeichnungslinien. In Massenszenen, etwa in der Kreuzerhöhung, werden die gereihten, etwas überlängten Figuren sehr schablonenhaft-starr ohne große Körperlichkeit gestaffelt, ähnlich der Jungfrauengruppe in Evangelismos. Musterungen oder Verzierungen werden sorgfältig, jedoch nicht kleinteilig-penibel und eher sparsam aufgetragen. Die ornamentale Ausstattung der Gewänder hemmt ein wenig den im Ansatz plastisch gestalteten Schwung der Falten. Der tendenziell länglich-ovale Gesichtstypus zeigt eine etwas weichere Zeichnung als in Evangelismos und Kalloni. Die Gesichter sind durch dunkelbraune breite Konturlinien begrenzt, die durch Farbabstufungen in das Ocker des Inkarnats übergehen, das oftmals mit strahlend blauer Augenfarbe und Augapfelweiß kontrastiert. Die Augen werden zudem wie in Evangelismos und Kalloni durch dunkle Umrisslinien und abwärtsführende Augenlidstriche betont. Die Augenbrauen sind stark hervorgehoben und gehen im Nasenrücken ineinander über. Auch hier erscheinen wie in den anderen beiden Kirchen die weißen Akzentstriche auf Stirn, Augen, Nase- und Mundpartie. Die strukturelle Haargestaltung erfolgt durch etwas starre, schematisch nebeneinandergesetzte weiße Streifen. Diese Merkmale sind auch für die Christos-Soter-Kirche in Galipha typisch (Taf. 14, 2).

Der Maler lässt eine Vorliebe für gedämpfte, unaufdringliche Farben erkennen. Ocker, Braun und Rotbraun dominieren die Farbskala. In den Genesissszenen erweitern dunkelgrüne, gelbe und graue Baumbblätter die Palette. Kontrastierend dazu sticht das leuchtende Schiefergrau mit hellen Lichteffekten des Christus-Palliums hervor. Ein dunkelblauer Farbgrund hinterlegt die Szenerien. Braune Konturlinien und Aufhellungen durch Weißauftrag strukturieren die Bildfläche.

Stilistische und ikonographische Einordnung

Auffällig sind die ikonographischen Gemeinsamkeiten der Georgs-Kirche mit der Antonios-Kirche in Kalloni. Diese zeigt ein etwas umfangreicheres Bildprogramm als Ano Viannos. Im westlichen Teil der Kirche steht im oberen Segment der Südwand eine Kreuzerhöhung (Taf. 56), daneben eine horizontal geteilte Szene mit der Geburt Marias unten und der Koimesis oben. Darauf folgt die Darstellung der Präfigurationen der Gottesmutter (Taf. 54, 1). In den Feldern darunter sind von Ost nach West eine Kindermordszene und die Darstellung des endzeitlichen Paradieses abgebildet (Taf. 62, 2; 63, 1). Unten läuft der Patronatszyklus des Heiligen Antonios entlang. An der Nordwand im Osten sind im oberen Teil die beiden auch in Evangelismos dargestellten Endzeitgleichnisse von der königlichen Hochzeit und den Jungfrauen platziert (Taf. 11, 2; 12, 2), darunter eine kombinierte Szene mit der Jüngerbelehrung und der Metamorphosis. Den ganzen westlichen Teil nimmt die Wurzel Jesse ein (Taf. 60). An der Westwand befindet sich ein großes Weltgericht mit einer Höllendarstellung (Taf. 62, 1). Die großen Monumentalszenen, die Wurzel Jesse wie auch die Präfigurationen der Gottesmutter und die Kreuzerhöhung kongruieren bis auf wenige Details mit der Bildgestaltung in Ano Viannos. Das Bild der Hypsosis scheint in beiden Kirchen nach derselben Schablone gemalt zu sein (Taf. 55; 56). Es gibt nur wenige Abweichungen in der Musterung der Ornate oder in einzelnen Handbewegungen. Die Reste der erhaltenen Szene mit den Präfigurationen der Gottesmutter entsprechen ebenfalls der Darstellung in Ano Viannos. Das Grundschema der Wurzel Jesse ist in beiden Kirchen gleich gestaltet. In den Einzelementen zeigen sich leichte Abweichungen in der Ausführung. So wird das Lententuch Christi, der Nimbus oder die Kopfneigung in der Kreuzigung in leicht differierender Weise ausgestaltet (Taf. 63, 2). Beim Vlies des Gideon variiert die Farbgestaltung der Gewänder, die Binnenzeichnung der Faltenbahnen oder die Schriftrolle in der Hand des Propheten (Taf. 64, 1). Da es sich sowohl um auf Kreta höchst selten dargestellte Szenen als auch um originelle, zum Teil beispiellose Umsetzungen dieser Themen handelt und darüber hinaus unikale Einheiten, etwa die hochgereckte Haltung des Bischofs mit dem Passionskreuz oder die Stifterdarstellung in der Kreuzerhöhung, übernommen werden, ist diese Parallelität äußerst auffällig und signifikant. Weiterhin lässt sich vermuten, dass die Westwand in Ano Viannos mit dem Weltgericht in Analogie zu Kalloni gestaltet wurde. Darüber hinaus tauchen die gleichen palmenähnlichen Bäume, die die Adam-und-Eva-Szenen in Ano Viannos zieren, im endzeitlichen Paradies in Kalloni erneut auf (Taf. 62, 2). Ein identisch gestaltetes schiefergraues, mit dunkelgrauer Linienführung und Weißaufträgen strukturiertes Gewand, das Christus in der Vertreibungsszene trägt, ist in der Paradiesdarstellung in Kalloni erkennbar. Ein ähnlich enges Abhängigkeitsverhältnis wurde bereits zwischen Kalloni und Evangelismos bei den Scheidegleichnissen von den Jungfrauen und der königlichen Hochzeit festge-

stellt (dazu dazu S. 36-37). Es ist anzunehmen, dass zwischen diesen, mit der Hinzuzählung von Galipha, vier Kirchen ein Werkstattzusammenhang besteht. Bemerkenswert sind allerdings das differierende Bildprogramm und die in großen Teilen voneinander abweichende bildliche Umsetzung des Adam-und-Eva-Themas in Evangelismos und Ano Viannos. Beide Kirchen zeigen eine sehr eigene szenische, ikonographisch nur bedingt deckungsgleiche Umsetzung, die gewiss durch den unterschiedlichen theologischen Entwurf evoziert ist. Evangelismos reflektiert die endzeitliche Parusie Christi, Ano Viannos setzt den Schwerpunkt stärker auf die Kreuzestheologie, sodass die Interpretation des Schöpfergotts als erhöhter und wandelnder Christus an diese Konzeptionen angepasst wird. Die gemeinsame Schnittmenge bilden der Entstehungsvorgang der Protoplasten und deren Bekrönung, die im Bildfeld horizontal entlanglaufende Paradiesmauer sowie der Ablauf des Sündenfalls mit dem drachenartigen Verführer. Der paradiesische Baum mit den lanzettenförmigen Blättern erscheint in Evangelismos als rotierendes Baumgebilde bei der Versuchung sowie im endzeitlichen Paradies als Palmenbaum (Taf. 8, 1). In Ano Viannos ist er fester Bestandteil des Paradiesambientes. Auch in Kalloni wird er für die Gestaltung des himmlischen Paradieses verwendet (Taf. 62, 2). Stilistisch lassen sich bei der Übersetzung dieses Palmenbaumes mit Lanzettenblättern in allen drei Kirchen große Übereinstimmungen durch den oben aufgesetzten, strahlenähnlichen Weißauftrag feststellen (Taf. 64, 2). Weiterhin ist der Kreuznimbus Christi mit etwas flüchtig aufgemalten, rotweißen streifenförmigen Hasten ebenso in den Erschaffungsszenen in Evangelismos wie in der Vertreibungsszene in Ano Viannos erkennbar. Er erscheint auch in der Kirche in Kalloni, etwa in der Wurzel Jesse.

Bei weiteren Stilelementen lassen sich zwischen den vier Kirchen enge Berührungspunkte aufzeigen. Die gedrängte Bildaufteilung lässt wenig Raum für den dunkelblauen Hintergrund. Die etwas überlängten Körper, die präsent den Bildraum beherrschen, und die oftmals etwas starre, schablonenhafte Figurenreihung sind in allen Kirchen zu beobachten. Ausgeprägt ist auch die Vorliebe für aufgesetzte Weißeffekte in der Binnenzeichnung, stärker blockartig auf der Gewandung und feiner strukturiert auf den Gesichtern und Frisuren oder Engelsflügeln. Ornamentale Verzierungen werden vielfältig eingesetzt. Die weißen aufgereihten Perlenschnüre finden gerne als Zierelement Verwendung. Auch den ovalen Gesichtstypus mit breiten dunkelbraunen Konturlinien, den großen, oftmals hellblauen, stark gerahmten Augen mit getupftem Augenweiß, den länglichen schmalen Nasenrücken und den akzentuiert gebogenen Augenbrauen zeigen alle vier Kirchen. Die reliefierten Designelemente im Nimbus werden allerdings nur in Evangelismos eingesetzt.

Der ikonographische und stilistische Vergleich lässt trotz unterschiedlichen Bildprogramms und abweichender Detailaus schmückung eine gemeinsame Malerwerkstatt vermuten. Alle vier Kirchen stehen in unmittelbarer örtlicher Nähe zueinander. Auch der zeitliche Rahmen um 1400 spricht für eine

enge Verbindung. Da sich in der Kirche in Kalloni fast alle »kopierten« Szenen wiederfinden, kann diese als Bindeglied bezeichnet werden. Ihr umfangreiches ikonographisches Programm könnte für die anderen Bildausstattungen als musterbuchartiger Fundus gedient haben. Beide Kirchen, Evangelismos und Ano Viannos, schöpfen aus ihrem ikonographischen Schatz. Allein die Fresken in Hagios Georgios in Ano Viannos sind fest datiert. Die zeitliche Zuordnung der drei Kirchen lässt sich wegen fehlender Stifterinschriften in Evangelismos und Kalloni nicht präzise festlegen. Stilistische und ikonographische Gemeinsamkeiten legen es nahe, zwischen diesen drei Kirchengestaltungen keinen allzu großen zeitlichen Abstand anzunehmen. Eine Datierung um 1400 wäre eine glaubhafte Option, denkbar in der Abfolge Kalloni-Evangelismos-Ano Viannos. Weiterhin sind die überwiegend zerstörten Malereien der Christos-Soter-Kirche in Galipha diesem Künstlerverband zuzuordnen, deren enge ikonographische und stilistische Nähe zum Adventus in Evangelismos aufzeigbar ist (dazu S. 36). Bei Annahme derselben Künstlerwerkstatt für alle vier Freskenausstattungen wären die analogen ikonographischen Schemata und Versatzstücke durch ein dort vorhandenes Repertoire an Dekorationsentwürfen zu erklären. Die Konzeption der jeweiligen Bildprogramme mit ihren individuellen Vorstellungen und die Auswahl aus der Szenenkollektion gehen sicher auf den Wunsch der jeweiligen Stifter zurück. Ob der in Ano Viannos erwähnte Maler und Priester Mousouros für alle bildlichen Kirchengestaltungen verantwortlich war, ist nicht sicher nachweisbar. Durch die fast identischen Stifterabbildungen in Ano Viannos und Kalloni könnte er, eventuell zusammen mit weiteren Künstlern aus demselben Werkstattverband, bei der Gestaltung und Ausmalung dieser beiden Kirchen maßgeblich beteiligt gewesen sein. Die nuanciert unterschiedlichen Ausführungen im Detail, die Verwendung von verschiedenartigen Verzierungs-elementen oder die geringfügigen stilistischen Abweichungen sind durch die Beteiligung mehrerer Künstlerhände aus diesem Atelier bei der Bewerkstellung der Freskengestaltung erklärbar.

Bildprogrammanalyse

Die vier kleinen Genesisepisoden sind, anders als in Akoumia, nicht bedeutungsvoll hervorgehoben, sondern haben ein bescheidenes Format und einen untergeordneten Platz im Bildprogramm. Im Gegensatz dazu beherrschen die drei monumentalen Bildfelder der Wurzel Jesse, der Kreuzerhöhung und der Präfigurationen der Gottesmutter den gesamten Raumkomplex. Zudem sind die vier in L-förmiger Rahmung um die Kreuzerhöhung angeordneten Darstellungen in den Georgios-Zyklus integriert. Das piktorale Konzept der Kirche zeigt eine Schau des durch alle Zeiten gültigen göttlichen Heilsplans. Die Szenen an der Nordwand kreisen thematisch um die zentralen Bilder der mariologischen Typologien und der Kreuzerhöhung mit dem hier als Passionskreuz interpretierten Kreuz, das, auf die Erlösungstat Christi hinweisend,

den Knotenpunkt der ganzen Oikonomia bildet. Die Erschaffung Adams im obersten Register steht am Beginn der langen Heilsgeschichte Gottes mit den Menschen. So genügen für den heilshistorischen Aspekt die vier auf die nötigsten Ereignisse der Urgeschichte konzentrierten Erzählungen von Erschaffung, Sündenfall und Vertreibung, die die Geschichte Gottes mit den Menschen einleiten. Als logische Folge des Sündenfalls werden im Anschluss nicht postparadiesische Geschehnisse der Protoplasten gezeigt. Vielmehr wird die Lebensrealität nach der Vertreibung aus dem Paradies am Beispiel des Heiligen Georgios veranschaulicht. Die Mühsal und Marter, das Einstehen für den Glauben, der Kampf gegen die bösen Mächte, hier in Gestalt des Kaisers und seiner Schergen, und sein qualvoller Tod werden den Gläubigen vor Augen geführt. So erfüllen die Adam-und-Eva-Szenen neben der heilsgeschichtlichen zugleich auch eine ätiologische Funktion. Sie erklären Mühsal und Tod des irdischen Lebensweges. Zugleich taucht eine paränetische Implikation auf. Die Vita des Georgios ist vorbildhaft für die Gläubigen und wird antitypisch dem der Protoplasten gegenübergestellt. Das Einstehen für den Glauben und das Widerstehen gegenüber allen Anfechtungen wird mit der Übertretung und dem Erliegen der Versuchung im Sündenfall kontrastiert und dem Betrachter als gottgefälliger, idealer Lebensweg aufgezeigt. Als Lohn wird die Erlösung am Ende der Zeit bei der Wiederkunft Christi in Aussicht gestellt. Auffällig ist, dass der Passionszyklus Christi fehlt und dafür die ausführliche Hagiographie des Georgios als posttypologischer Bezug zur Christusvita eingesetzt wird³⁷¹. Wundertopos, Martyrium und Vernehmung durch den Kaiser stehen für Christi Wunder, Geißelung und Verhör³⁷². Die Totenliturgie bestätigt diese Gleichsetzung. Der Märtyrertod wird als Abbild des Opfertodes Christi angesehen³⁷³.

Hoffnung auf Erlösung und auf ein erneuertes Paradies wird in den Bildern der Präfiguration der Gottesmutter in Aussicht gestellt. Mit der Inkarnation beginnen die Neuschöpfung Gottes und, damit einhergehend, die Erlösung und Vergöttlichung der sündigen Menschen. Die Menschwerdung Christi ist hier eng in die universale Heilsgeschichte eingebunden. Bereits die alttestamentlichen Propheten weissagten die Geburt des Erlösers und das Mysterium der Jungfräulichkeit der Gottesmutter. Seinen Höhepunkt erlangt der Heilsplan Gottes jedoch mit der Kreuzigung Christi, auf die neben der Darstellung in der Wurzel Jesse noch zweimal hingewiesen wird, in der Kreuzigungsszene selbst an der Südwand und in der Kreuzerhöhung des Passionskreuzes an der Nordwand. Das Holz des Paradiesbaumes wird im Kreuzesholz antitypisch aufgenommen. Durch das Kreuz wird der Sündenfall in eine neue Dimension erhoben und eine neue Stufe in der

Heilsordnung erreicht. Versteckte Hinweise in den Adam-und-Eva-Szenen verbinden diese mit der inkarnatorisch-staurologischen Bildkonzeption. Bereits dort reflektieren eingebaute Chiffren die Menschwerdung und das Kreuzesgeschehen im Voraus. Die Geburtsmatte Adams wird mit der Marias parallelisiert und weist auf die Geburt Christi hin. In der gleichbleibenden Kulisse, die durch die vier Paradiesflüsse und die vier stilisierten Bäume gekennzeichnet ist, werden die vier Enden des Kreuzes prototypisch sichtbar gemacht. Die Exegese des Schöpfergottes als wandelnder Christus passt sich in das Konzept des auf die Kreuzestheologie ausgerichteten Bildprogramms ein. Ano Viannos verändert bewusst den Kreatorstypus der anderen drei Kirchen. Der erhöhte und wiederkommende Weltenrichter wird durch den irdischen Christus ersetzt. Die stärkere Betonung der menschlichen Natur des Erlösers verweist auf seinen Kreuzestod. Die protologischen Szenen sind durch ikonographische Zeichen und ihre theologische Konzeption bereits auf die staurologische Erlösungstat ausgerichtet. Zusammen mit den Heiligen-Vita-Szenen schaffen sie die bildliche Einfassung für die bedeutsamen Heilstaten Gottes, die Inkarnation und den Kreuzestod Christi.

An der Südwand wird mit der monumentalen Wurzel Jesse, dem Stammbaum Jesu mit den unzähligen alttestamentlichen Präfigurationen, die universale Heilsgeschichte komprimiert zusammengefasst. Der Erlösungsweg Gottes mit den Menschen wird aufgezeigt, der bereits im Alten Testament verwurzelt ist. Die Adam-und-Eva-Episoden verlängern diesen Abriss retrospektiv um den eigentlichen Ursprung der Menschheitsgeschichte, die in der Spitze der Wurzel Jesse mit Inkarnation, Kreuzestod und Erhöhung Christi ihre Krönung erreicht. Die nebenstehende Kreuzigung und die gegenüberliegende Kreuzerhöhung präzisieren die theologische Ausrichtung des Bildprogramms auf den Kreuzestod als Zentrum der universalen Heilsgeschichte.

Die an der Westwand vermutete Darstellung des Adventus Christi zum Weltgericht demonstriert die Vollendung dieser Heilsgeschichte und die erhoffte endgültige Rückführung in das Paradies, das Adam und Eva am Beginn der Menschheitsgeschichte verloren haben. Das Endzeitparadies ist dann als Restituierung des Garten Eden zu interpretieren, der den Anfang des Bildprogramms im Westteil der Kirche bildet. Urzeit- und Endzeitdarstellungen rahmen so die Heilsgeschichte als typologische Klammer ein. Es entwickelt sich ein dreiteiliges heilsgeschichtliches Schema: die ideale Urzeit im irdischen Paradies, die leidvolle Gegenwart auf der Erde und die heilvolle Endzeit im himmlischen Paradies. Das Kontinuum ist dabei die auch nach dem Sündenfall geltende Gnade und Güte Gottes für den Menschen, die sich im Kreuzestod Christi manifestiert und auch für den eventuell verstorbenen Stifter

371 Zur Funktion der Hagiographie als Postfigura Christi Mohnhaupt, *Beziehungsgeflechte* 139-142.

372 Auch Koukiaris, *Wall Paintings* resümiert in seinem Aufsatz über zwölf Kirchen auf Kreta und auf dem Peloponnes mit reduziertem christologischem Zyklus, dass dieser durch Heiligenviten ersetzt wurde. Die Beliebtheit der Hagiographie ab Ende des 13. Jhs. zeigt sich auch in den zahlreichen Hagiologien

der Patriarchen und Mönche und in der Bewegung des Hesychasmus (116). Zudem spiegelt sich die politische Situation der venezianischen Besatzung und der dadurch entstandenen Bedrängnisse der orthodoxen Kirche in den Martyrien der Heiligen, die diese durch ihr Bekenntnis zum christlichen Glauben gegenüber der kaiserlichen Macht erlangten (117).

373 Totenfeiern 20.

gültig ist. Der Schwerpunkt dieses Bildkonzepts wird von der eschatologischen auf eine staurologische Ebene verlagert. Liturgisch eingebunden ist das ganze Programm in das Fest der Kreuzerhöhung, das sowohl der ersten Menschen und ihrer Sünde gedenkt als auch an den erlösenden Kreuzestod Christi erinnert. Die kommemorative Totenzeremonie, der etwaig das Stiftertrio in der Kreuzerhöhung zuzuordnen ist, nimmt im Gedenken an den verstorbenen Stifter Georgios Damoro die Erinnerung an die göttliche Erschaffung des Menschen und seine Rückführung in das Paradies auf.

Die Kreation unikalischer Szenen wie der Präfigurationen der Gottesmutter und die außergewöhnliche Umsetzung der Kreuzerhöhung verleihen dem Bildprogramm zusammen mit den unkonventionellen und individuell interpretierten Adam- und-Eva-Sequenzen Exklusivität und Originalität. Durch die Neuschöpfung von szenischen Bildelementen und die innovative thematische Zusammenstellung sticht die Kirche in Ano Viannos zusammen mit der »Schwesterkirche« in Kalloni aus dem traditionellen Kanon anderer kretischer Kirchen hervor. Konzeption, Szenenauswahl und Komposition bekunden die Bedeutung des Stifterpotentials. Das durchdachte und hochdiffizile Bildprogramm basiert mutmaßlich auf dem theologischen Wissen des Priesters und Malers Ioannis Mousouros.

Der Narthex der Panagia-Kirche in Diblochori

Die Εκκλησία της Παναγίας της Ζωοδόχου Πηγής in Diblochori (Ντιμπλοχώρι)³⁷⁴ befindet sich in der Präfektur Rethymnon im Bezirk Hagios Basileios. Der heute verlassene Ort liegt südwestlich von Mourne, in der Nähe der Kreisstadt Lampini. Die Kirche steht auf einem ehemaligen Territorium der berühmten kretischen Adelsfamilie der Kallergis³⁷⁵. Die Bezeichnung Ζωοδόχος Πηγή geht auf die Panagia-Kirche der lebenspendenden Quelle, die wohl bereits durch Justinian an einem alten Heiligtum außerhalb Konstantinopels errichtet wurde, zurück³⁷⁶. Die Gegend um Lampini ist zudem für ihre vielen heilkräftigen Quellen berühmt.

Forschungsstand, Architektur, Datierung

Die Kirche wird, wie auch die bisherigen, in der gängigen Forschungsliteratur behandelt. Gerola transliteriert in seinem vierten Band zu den venezianischen Monumenten Kretas (1932) die Stifterinschrift³⁷⁷. In einigen Aufsätzen aus den 70er Jahren erwähnt Borboudakēs auch die Panagia-Kirche³⁷⁸. Eine kurze Ausführung zum Bildprogramm bietet Pelantakēs 1973 in seinem Heft zu den byzantinischen Kirchen im Bezirk Hagios Basileios³⁷⁹. Im Reiseführer »Byzantinisches Kreta« von Gallas/Wessel/Borboudakis (1983) werden in Kürze die Malereien des Narthex erwähnt³⁸⁰. Zum Stil äußert sich Bissinger im Kreta-Artikel des RbK (1990) und in seinem Kreta-Buch (1995)³⁸¹. Eingehend beschäftigt sich Spatharakis in seinem Band zu datierten Kirchen auf Kreta (2001) und erneut in seinem aktuellen Buch zu den Kirchen in Hagios Basileios (2015) mit dieser Kirche³⁸². Pyrrou ordnet den Narthex in Diblochori einem weitgefassten Werkstattkomplex zu, dessen Maler im 14. bis Anfang des 15. Jahrhunderts die Kirchen auf den Feudalgütern der Adelsfamilie Kallergis ausmalten (2014)³⁸³. Weiterhin wird 2014 in einem Aufsatz von Angelakē die Adventus-Darstellung im Narthex von Diblochori behandelt³⁸⁴.

Das Kirchengebäude besteht bautypologisch aus einer Einraumkapelle von ca. 2,50m × 8m und einem spä-

ter im Westen angebauten querliegenden Narthex von ca. 3,40m × 3,10m, in den die Genesisszenen eingefügt sind (Taf. 65, 1)³⁸⁵. Der Narthex überragt, ähnlich wie in Akoumia, in Breite und Höhe den Naos. Ein jeweils einjochiges, spitzbogiges Tonnengewölbe ohne Gurteinteilung überfängt die beiden Kirchenräume. Ein eingezogener Öffnungsbogen in der ehemaligen, jetzt teilweise zerstörten Westwand des Naos trennt wie in Akoumia die zwei Raumteile. Die Außenseite besteht aus verputzten Feldsteinmauern, auf die ein mit runden Schindeln gedecktes Satteldach aufgesetzt ist. An der Westwand des Narthex sind im oberen Teil fünf Keramischalen eingemauert³⁸⁶. Am Westgiebel des Narthex sind die Reste eines aufgemauerten Glockenturms zu sehen. Im Süden wurde nachträglich ein kapellenartiger Anbau ohne Ausmalung angefügt. Die Eingangstür mit spitzbogigem Tympanon befindet sich im südlichen Teil des ansonsten unbelichteten, fensterlosen Narthex. Gkratziou vermutet, dass die Kirche ursprünglich als Katholikon eines Klosters fungierte³⁸⁷. Diese Hypothese, für die jedoch keine zwingenden und nachvollziehbaren Argumente angeführt werden, könnte gegebenenfalls durch archäologische Freilegungen im Umfeld der Kirche untermauert werden.

Eine Stifterinschrift, die sich an der Nordwand des Naos über einem großen Ornamentfeld direkt neben dem Durchgangsbogen befindet, datiert den Anbau und die Malereien des Narthex auf das Jahr 1417 (Taf. 65, 2). Die schwarzgelb gerahmte Inschrifttafel ist auf roten Grund aufgesetzt. Das helle Schriftfeld ist mit gleichmäßigen, formschönen schwarzen und 4cm hohen, akzentuierten Majuskeln mit Ligaturen sehr akkurat ausgefüllt. Die Inschrift wurde von Gerola³⁸⁸ als Faksimile nachgezeichnet und transliteriert und lautet nach eigener Übersetzung: »Erneuert und ausgemalt wurde die göttliche und hochheilige Kirche der allergesegnetsten Herrin, unserer Theotokos und immerwährenden Jungfrau Maria Lampinis, durch Mitwirkung und Mühe und Ausgaben des Herrn Leontakis Troulinos und seiner Frau Anis und ihrer Kinder, und seiner Brüder Herrn Nikolaos und Herrn Ioan-

374 Zur Geschichte der unterschiedlichen Schreibweisen des Ortes s. Spanakēs, Poleis 587-588.

375 Zur Familie der Kallergis Gerland, Noblesse 50-56. – Detorakis, Geschichte 146-147. 167-187. – McKee, Venetian Crete 76-83. – Borboudaki, Meronas Kallergis 105-118.

376 Vassilaki, Virgin 21 mit Verweis auf Prokopios, »de aedificiis« 1.3.1.

377 Gerola, Monumenti Veneti IV 492 Nr. 6.

378 Borboudakēs, Chronika 353 Abb. 256; Chronika 659-690; ArchDelt 27, 1972; ArchDelt 30, 1975.

379 Pelantakēs, Agios Basileios 173-174.

380 Gallas/Wessel/Borboudakis, Kreta 289-291.

381 Bissinger, Kreta 1153. – Bissinger, Wandmalereien 208-209 Nr. 187 Abb. 177.

382 Spatharakis, Dated 170-173 Nr. 56. – Spatharakis, Agios Basileios 42-53 Nr. 6.

383 Pyrrou, Kissos 147; Untersuchungen zu diesem Kallergis-Werkstattkomplex erfolgten bereits durch Borboudakēs, Panagia Merōna (1986) und Borboudaki, Meronas Kallergis (2013/2014) und Panagia Meronas Amari (2015); dazu auch Georgopoulou, Architecture 469-470.

384 Angelakē, Diblōchori.

385 Maße nach Konstantinos, Zōodochos Pēgē.

386 Zu den eingemauerten Schalen an den Außenwänden kretischer Kirchen Yangaki, Vessels mit weiterer Literatur.

387 Gkratziou, Krētē 97.

388 Gerola, Monumenti Veneti IV 492 Nr. 6; dazu auch Pelantakēs, Agios Basileios 33-34.

nis. Vollendet im Monat Juni (am) 5., Indiktion 10, im Jahre 6925 = 1417«. Es handelt sich um eine Kollektivstiftung der Familie Troulinos, die wohl dem lokalen Landadel angehörte, wie es der Titel des Kyr (Kup) nahelegt. Diese honorige Auszeichnung für die Donatoren ist in allen drei erhaltenen Stifterinschriften der Adam-und-Eva-Kirchen zu lesen. Auch dieser Stifter gehörte gemäß einer Adelsliste der Noblesse des ländlichen Rethymnon der kretischen Oberschicht an³⁸⁹. Ein Leontakios Troulinos aus Rethymnon wird als Anhänger der antilateinischen Verschwörung unter Siphis Vlastos, allerdings in den Jahren 1453/1454, erwähnt, wahrscheinlich ein Abkömmling dieser wohl nationalkretisch gesinnten Familie, die in der Gegend von Rethymnon angesiedelt war³⁹⁰. Der Name Maria Lampini ist eine lokale Bezeichnung und steht in Beziehung zur ursprünglichen Bischofsstadt Lambi/Lampini³⁹¹, die 8 km von Diblochori entfernt liegt. Dort befindet sich die Bischofskirche, eine große Kreuzkuppelkirche aus dem Ende des 12. Jahrhunderts, die der Panagia geweiht ist³⁹². Die Malereien des Naos in Diblochori werden aus stilistischen Gründen von Bissinger Ende des 13. Jahrhunderts datiert³⁹³. Spatharakis weist aufgrund der teilweise erhaltenen Stifterinschrift im Naos die Fresken der Werkstatt von Theodor Daniel und Michael Veneris Anfang des 14. Jahrhunderts zu³⁹⁴.

Szenenanordnung

Die Bildprogramme im Naos und im später angebauten Narthex stammen aus zeitlich unterschiedlichen Ausmalphasen (**Abb. 5**)³⁹⁵. In der Apsiskalotte des früher datierten Naos befindet sich eine Deesis, am Apsisbogen das Mandylion und die bipolare Verkündigung, im Apsisrund die Kirchenväterliturgie. Das Gewölbe des Bemas zielt eine Himmelfahrtsdarstellung. Der Naos enthält neben einem christologischen Zyklus in den oberen Gewölbeabschnitten jeweils nach unten anschließend acht Szenen aus dem Marienleben, die dem Patrozinium der Panagia Rechnung tragen. Der später durchgebrogene spitzbogige Durchgang zum Narthex, der die ursprüngliche Westwand zerstört hat, ist an der Bogenunterseite mit den nur teilweise erhaltenen Büsten der zehn Märtyrer von Kreta und unterhalb der Konsolen mit den stehenden Ärzteheiligen Kosmas und Damian dekoriert.

Der Narthex wird durch die bildliche Ausstattung der Ostwand, die nach den ikonographischen Gesetzen einer Apsis gestaltet ist, als eigener Kirchenraum verstanden. Auf

dem Tympanon des Bogens zum Narthex hin befindet sich die Philoxenia Abrahams mit wunderschön gestalteten Reliefs auf dem gedeckten Tisch. Anschließend folgt nochmals wie in der Hauptapsis eine bipolare Verkündigung. In der unteren Wandzone steht unter dem Verkündigungsenkel Gabriel der Erzengel Michael, und unter Maria erscheint im Gegenüber eine weibliche Heilige in imperialer Kleidung mit Märtyrerkreuz. Ansonsten beinhaltet der Narthex ein reduziertes Programm mit nur wenigen, zum Teil monumentalen Szenen. Das spitzbogige Gewölbe ist in der Mitte durch ein Ornamentband geteilt. Die nördliche Hälfte ist vollständig mit einer großen, nur noch fragmentarisch erhaltenen Wurzel-Jesse-Darstellung bedeckt. Der Südteil zeigt gegenüberliegend sechs gerahmte Genesisszenen in zwei Registern. Von Ost nach West beginnt der Zyklus oben mit der Erschaffung Adams, danach folgen die Erschaffung Evas und dann eine Doppelszene mit der Versuchung Evas durch den Teufel kombiniert mit Adam vor den Tieren. Die zweite Reihe schließt im Osten mit der kontaminierten Szene des Sündenfalls und der Bedeckung an. Die nächste Darstellung beinhaltet das Verbergen der Protoplasten, das Gericht und die Vertreibung. Als postparadiesische Szene wird die Geburt Kains visualisiert. Die darunter folgende Zone ist dem Thema des endzeitlichen Paradieses gewidmet. Der Heilige Stephanos führt die Chöre der Erlösten zur Paradiestür. Dahinter thront die Gottesmutter zusammen mit dem guten Schächer und Abraham, der die verstorbenen Seelen auf dem Schoß hält. Die unteren Wandzonen bedecken ganzfigurige Heilige in sehr schlechtem Erhaltungszustand. An der Westwand ist das letzte Gericht thematisiert. Der obere Teil zeigt den zweiten Adventus Christi. Darunter sind einzelne gerahmte Felder mit Köpfen von Heiligen verortet. Ganz unten rechts ist die Hölle, in deren Feuerstrom die Verdammten hineingeworfen sind, in Szene gesetzt. Links sind einige mit Rahmen versehene Segmente mit unterschiedlichen Sünderdarstellungen und ihren Bestrafungen erhalten.

Adam-und-Eva-Szenen

Über den gesamten oberen südlichen Gewölbeteil ziehen sich die sechs gerahmten Szenen in zwei Registern, die zusammen mit dem endzeitlichen Paradies eine malerische Einheit bilden (**Taf. 66**). Als Gegenüber zu diesem Bildensemble ist eine monumentale Wurzel Jesse an die Nordwand gesetzt.

389 Sturgza, Dictionnaire 75.

390 Detorakis, Geschichte 184; Gerland, Noblesse 167 erwähnt weiterhin ein Dokument von 1577 eines Notars aus Rethymnon namens Ioannes Troulinó.

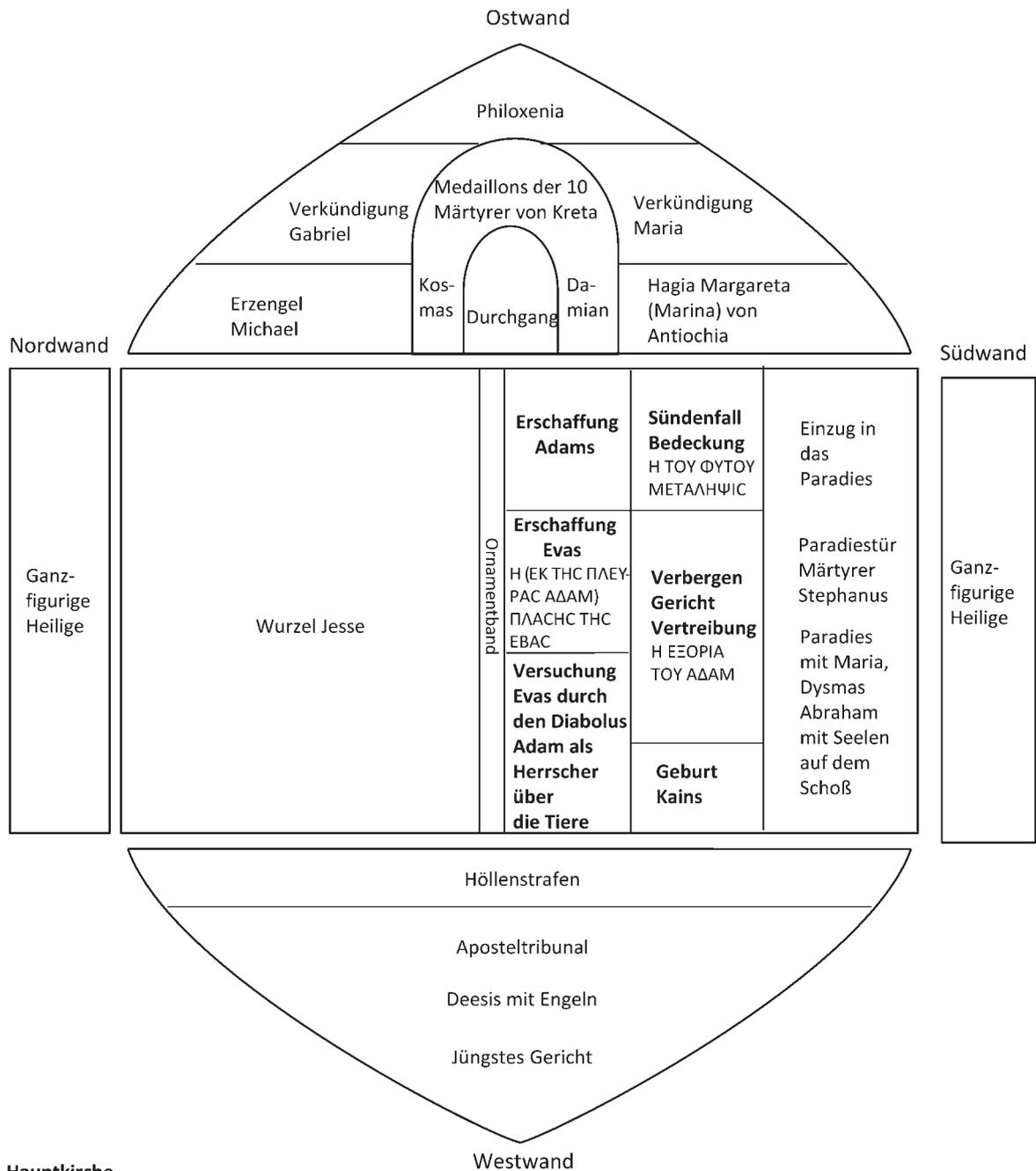
391 Das Episkopat von Lambi existierte seit 431. Der Name leitet sich vom antiken Ort Lampi (Λάμπη) oder Lappi ab. Der Sage nach wurde es als Bistum von Titus, dem legendären ersten Bischof von Kreta, gegründet. Nach der Wiedereroberung Kretas durch Nikephoros Phokas wurde das Episkopat nach Kalamonas verlegt (heute in Rethymnon); dazu Curuni/Donati, Creta 104. – Andrianakēs, Agios Basileios 19.

392 Zur Kirche Kalokyrēs, Lampēs. – Curuni/Donati, Creta 104 Nr. 20. – Andrianakēs, Agios Basileios 19-25. – Spatharakis, Agios Basileios 111-128 Nr. 15 mit weiterer Literatur.

393 Bissinger, Kreta 1153.

394 Spatharakis, Agios Basileios 52-53.

395 Zum Bildprogramm der gesamten Kirche Spatharakis, Dated 170-172. – Spatharakis, Agios Basileios 42-50.



Hauptkirche

Bema:

Deesis (Apsiskonche), Kirchenväterliturgie, Diakone, Verkündigung, Mandylion, Himmelfahrt im Gewölbe, Heiligenfiguren

Naos:

Tonnengewölbe:

christologischer Zyklus oben

Südseite: Geburt, Reise nach Bethlehem, Lazaruserweckung, Judasverrat

Nordseite: Anastasis, Einzug in Jerusalem, Taufe, Darbringung

mariologischer Zyklus unten

Südseite: Zurückweisung von Joachims Opfer, Verkündigung an Joachim, Treffen Joachim/Anna, Verkündigung an Anna, Christusszene

Nordseite: Tempelgang Marias, Liebkosung Marias, Geburt Marias

Südwand: thronender Christus, Konstantin und Helena, Heiliger und 2 Soldatenheilige zu Pferd

Nordwand:

Stifterinschrift mit Bezug auf den Narthexanbau, 6925=1417, Ornamente, 2 Soldatenheilige zu Pferd, Koimesis

Westwand:

Ornamente, Durchgang zum Narthex

Abb. 5 Szenenanordnung: Panagia-Kirche in Diblochori.

Erschaffung Adams

Der Adam-und-Eva-Zyklus beginnt wie auch in den vorherigen drei Kirchen mit der Erschaffung Adams (Taf. 67, 1-2). Der gesamte rechte Teil der Szenerie ist bis auf wenige Reste zerstört. Er lässt sich anhand der nächsten, besser erhaltenen Abbildung, der Erschaffung Evas, recht gut rekonstruieren. Im linken Bildteil steht eine hintereinander gestaffelte Dreiergruppe von geflügelten Engeln in Loros-Kostümen. Der vordere Engel steht frontal und verdeckt teilweise die zwei anderen, der rechte beugt seinen Kopf zu ihm herab. In der Bildmitte ließe sich, ähnlich wie in Akoumia, ein Schöpfungsbaum vermuten, so wie ihn auch die folgende Eva-Erschaffungsszene zeigt (Taf. 68, 1-2). Dort wird jedoch kein anthropomorphes Gebilde wie in Akoumia verwendet. Der Baum weist vielmehr botanische Züge auf. Auf einem langen braunen Stamm sitzt eine Krone aus dichten gefiederten, schmalen Blättern und herabhängenden ovalen, feigenähnlichen Früchten. Bei der Adamerschaffung sind lediglich die Quellen der vier Flüsse schemenhaft zu erkennen, die wie Wurzeln aus dem Baum hervorströmen. Auf diesen liegt wie in Akoumia bildparallel der nackte Adam, lang ausgestreckt mit geschlossenen Beinen und enganliegenden Armen. Mit den Füßen berührt er den neben ihm stehenden Engel. Der Oberkörper ist in Umrisslinien erkennbar, der Kopf zerstört. Dieser lässt sich am besten nach dem erhaltenen Kopf in der Tierbewachungsszene rekonstruieren (Taf. 69, 1-2). Dort trägt der bärtige Adam eine mit Edelsteinen verzierte gezackte Krone wie in Evangelismos, Akoumia und Ano Vianos, hat hingegen keinen Nimbus wie in Akoumia. Die ganze rechte Bildseite ist ruinös. Nur noch ein Truhenthron in der rechten Bildecke ist vorhanden. An dieser Stelle war sicherlich die Schöpfergruppe platziert, die durch die Umrisslinien bei der Evaerschaffung im linken Bildteil und das Christus-Engel-Arrangement in der Vertreibungsszene präzisiert werden kann (Taf. 68, 1-2; 76, 1-2). Christus mit Kreuznimbus und Rotulus in seiner linken Hand sitzt auf einem Truhenthron und weist mit der Rechten auf den liegenden Adam. Es ist durchaus vorstellbar, dass um ihn herum wie in Akoumia fünf weitere Engel geschart standen. Drei sind deutlich erkennbar, die Malerei auf der angrenzenden Fläche ist weitgehend zerstört. Von der Raumgebung her ließen sich zwei weitere Engel ergänzen, sodass auch hier die Achtzahl wie in Evangelismos, Akoumia und eventuell auch in Ano Viannos erreicht wäre. Die Aufteilung drei zu fünf erfolgt dann analog zu Akoumia. Die Hypothese der acht Engel lässt sich durch die ikonographische Nähe zu Akoumia, die sich in den weiteren Darstellungen verifizieren wird, und die Achtzahl der Engel bei der Vertreibung untermauern. Die Liegeposition Adams ist wie in Ano Viannos und Akoumia ausgerichtet. Sein Kopf zeigt zu Christus, sodass kein Blickkontakt zwischen Schöpfer und Geschöpf besteht, während in Evangelismos durch die spiegelverkehrte Lage die Blicke aufeinander gerichtet sind. Den Hintergrund bilden mutmaßlich, wie in der folgenden Szene zu erkennen, zwei mit Früchten behangene Bäume

mit gefiederten Blättern und ein Gebüsch aus Laubwerk und Blumen.

Erschaffung Evas

Die Bildaufteilung bei der Erschaffung Evas ist ähnlich gestaltet wie in der vorherigen Szene (Taf. 68, 1-2). Die Schöpfergruppe mit Christus und den zu ergänzenden fünf Engeln ist in die linke Bildhälfte gerückt. In der Mitte steht abermals der Schöpfungsbaum. Aus dem geschwungenen Stamm entspringt oben eine geteilte Krone aus langem gefiederten Blattwerk mit feigenartigen Früchten. Weitere Bäume wachsen rechts und links davon. Über den vier Flussquellen, die wie Wurzeln den Baum nach unten verlängern, liegt horizontal Adam ebenso wie bei seiner Erschaffung. Durch die neue Bildanordnung ist auch er spiegelverkehrt abgebildet, mit dem Kopfende wieder zur Schöpfergruppe hin ausgerichtet. Aus seiner linken Seite erhebt sich die Halbfigur Evas. Beide Protoplasten sind, bis auf die unteren Extremitäten Adams, nur noch in Konturlinien erhalten. Bei Adam lässt der Umriss seines Kopfes auf eine Bekrönung schließen, bei Eva sind die Zerstörungen für eine Kronenzuweisung zu groß. In der Versuchungsszene lassen sich jedoch die Reste eines goldenen Kronreifs oder Diadems erkennen (Taf. 70; 71, 1). Nach dem Vorbild der anderen Kirchen haben beide einen begrüßenden Blickkontakt zueinander, wie es die Kopfwendung Evas und leicht erhöhte Kopfhaltung Adams nahelegen. Die drei weiteren Engel, die man hier analog zur Erschaffung Adams im rechten Bildteil erwarten würde, fehlen hier und sind durch die geschlossene Paradiestür ersetzt. Eingerahmt durch hohe zinnenbekrönte Türme erhebt sich in der Mitte das mit Edelsteinen verzierte, zweiflügelige verschlossene Paradiestor. Der obere Teil wird durch einen burgartigen Aufbau mit Zinnen dekoriert, in den ein ornamental aufgemaltes Gesicht integriert ist. Ob es sich um ein rein dekoratives Element handelt, wird noch zu klären sein. Von unten führen Treppenstufen zum Tor hinauf. Die Füße Adams berühren den linken Pfosten der Paradiestür. Der Hintergrund besteht aus einem analogen botanischen Ambiente aus Sträuchern, Blumen und Paradiesbäumen wie in der vorherigen Szene. Die Überschrift im oberen Bildfeld lautet: Η ΕΚ ΤΗΣ ΠΛΕΥΡΑΣ ΑΔΑΜ ΠΛΑΧΗΣ ΤΗΣ ΕΥΑΚ (die Erschaffung Evas aus der Seite oder Rippe Adams).

Versuchung Evas und Adam als Herrscher über die Tiere

Das nächste Bildfeld kombiniert wie in Akoumia zwei Szenen, die Versuchung Evas und den thronenden Adam vor den Tieren (Taf. 69, 1-2). Die Ikonographie schließt sich eng an die in Akoumia an. Im linken Bildfeld schreitet eine menschenähnliche schwarze Teufelsgestalt mit knöchigen Gliedmaßen, einem abstehenden schwarzen Haarschopf, schwarzen gefiederten Flügeln und einem dünnen, um sein linkes Bein

geschlungenen Schwanz mit großen Schritten voran (Taf. 70). Über ihm erscheinen der Kopf und der Körper einer vertikal gewundenen Schlange. Sein Ausdruck wirkt grimmig und sein rechter Arm ist erhoben. Der ausgestreckte Zeigefinger weist auf die vor ihm stehende Eva und berührt fast ihre Stirn (Taf. 71, 1). Diese steht abgewendet im Dreiviertelprofil und dreht den Kopf leicht zu dem schwarzen Wesen hin. Die Augen blicken wie in Akoumia den Betrachter an. Auf ihrer geflochtenen Haartracht sind die Reste eines goldenen Kronreifs oder Diadems auszumachen. Anders als in Akoumia, wo ein Thron für Eva fehlt, steht neben ihr ein leerer Truhenthron, dessen Rückenlehne die obere Hälfte eines Vierflüglers bildet (Taf. 71, 2). Evas rechter Arm ist erhoben und weist auf den neben ihr wachsenden Baum. Die Linke ist nach unten ausgestreckt und zeigt auf den auf der anderen Seite dieses Baumes sitzenden nackten und bekrönten Adam. Er ist in Dreiviertelprofil auf einem Truhenthron mit Suppedium, ohne die Vierflüglerlehne wie bei Eva, platziert, die linke Hand liegt auf seinem linken Knie. Mit dem ausgestreckten Zeigefinger seiner Rechten weist er auf eine Tiergruppe vor ihm, die in gestaffelter Formation auf den Stufen zur geschlossenen Paradiespforte steht. Die Paradiestür ist ebenso wie in der vorherigen Szene gestaltet. Die Gruppe der sechs Landtiere ist teilweise zoologisch spezifizierbar, teilweise auch phantasiavoll ausgeführt. Ein Löwe, gehörnte Tiere, eine Art Gans und ein schlangenähnliches Getier blicken auf den vor ihnen sitzenden Adam. Die zwei Bäume im Hintergrund haben ihr Aussehen verändert. Statt der Schöpfungsbäume der vorherigen zwei Szenen trägt der linke spitz zulaufende große Blätter mit rundlicher Fiederung und kleine filigrane Blüten. Der rechte Baum zeigt dichtes länglich-ovales, ungefiedertes Blattwerk und runde Früchte. Die Überschrift ist bis auf einzelne Buchstaben nicht mehr lesbar.

Sündenfall und Bedeckung

Auch das nächste Bildfeld enthält erneut eine kontaminierte Darstellung, anders als in Akoumia, wo ausschließlich der Sündenfall gezeigt wird (Taf. 72, 1-2). Der linke Bildteil schließt sich indes ikonographisch an die dortige Abbildung an. Auf einem Truhenthron sitzt der bekrönte, nackte Adam, das rechte Bein ist angewinkelt und hochgezogen, als wolle er mit dem Fuß seine Scham bedecken, das linke hängt herab. Neben ihm steht ein leerer Thron, dessen halbrunde Rückenlehne oben mit einem kronenähnlichen Gegenstand dekoriert ist und darunter den gewundenen Teil eines Vierflüglers erkennen lässt. Es ist denkbar, dass hier vorausschauend die Krone Evas, die beim Sündenfall verlorengeht, abgebildet ist. Die vier Quellen der Paradiesflüsse treten unter dem Thron hervor. Hinter dem Thron wächst der Baum in der Mitte des Paradieses in die Höhe. Er entspricht dem Aussehen nach dem Baum der Schöpfung. Neben diesem steht die nackte Eva im Dreiviertelprofil zu Adam hingewendet. Auffällig ist die Betonung der Brüste Evas durch eine starke dunkelbraune

Konturierung. Mit ihrer rechten Hand greift sie oben in den Baum und pflückt eine kleine rundliche Frucht. Mit der anderen Hand reicht sie eine weitere an den sitzenden Adam, der seinen linken Arm angewinkelt erhoben hat und mit der geöffneten Hand die Frucht berührt. Eine Esshandlung beider wird nicht verbildlicht. Wie in den drei bereits untersuchten Kirchen befindet sich hinter Eva ein drachenschlangenähnliches, auf zwei Beinen stehendes Hybridwesen mit einem schlangenähnlichen Hals und Kopf, Flügeln und einem langen geringelten Schwanz (Taf. 73, 1). Eva neigt den Kopf seitwärts zu ihm herab. Es scheint, als ob das Getier ihr etwas ins Ohr flüstern würde (Taf. 74, 1). Durch die oberflächlichen Zerstörungen sind viele Details nicht mehr präzise sichtbar. Durch eine Vergrößerung der Abbildung lassen sich zwei ungewöhnliche Elemente in der Komposition erahnen. Die Beine Evas werden unten von dem Schwanzende der Chimäre wie von Fesseln umwunden (Taf. 73, 2). Hinter dem herabgewölbten Schlangenhals des Drachens über Evas Kopf ist der Hintergrund orangerot gefärbt. Mit schwarzen Strichen eingezeichnete Gesichtszüge eines Tieres sind erkennbar. Der Tierkopf zeigt große Ähnlichkeit mit dem in der Weltgerichtsszene an der Westwand im roten Höllenfeuer stehenden Untier (Taf. 74, 1-2). Die rechte Bildhälfte bietet eine ikonographische Innovation, die nicht im Repertoire der vorherigen Kirchen vorhanden ist. Raummäßig etwas gedrängt werden die Protoplasten beim Bedecken ihrer Scham nach dem Sündenfall gezeigt (Taf. 75). Ein groß aufgerichteter nackter Adam, jetzt ohne Krone, reckt sich zu einem über ihm wachsenden Baumwipfel mit großen feigenähnlichen Blättern. Mit seinem rechten ausgestreckten Arm greift er nach einem Blatt, während er mit der linken Hand bereits eines vor seine Scham hält. Das zweite Blatt ist wohl für Eva bestimmt, die ebenfalls nackt ohne Krone auf den Stufen zur geschlossenen Paradiestür sitzt und mit ihrer linken Hand ihren Busen bedeckt. Ihr Blick wandert hoch zu dem neben ihr stehenden Adam. Die Darstellung des Paradiestors entspricht der in den anderen Szenen. Neu hinzugefügt ist ein orangeroter sonnenähnlicher Kopf mit Gesicht und gezackten Strahlen, der links neben dem Tor oberhalb des Paradieszaunes erscheint und ein wenig an das Sonnengesicht in Akoumia erinnert.

Verbergen, Gericht und Vertreibung

Auch das nächste Bildfeld, das etwas breiter als die anderen ausfällt, verbindet zwei Szenen zu einer Einheit, die ikonographisch ähnlich in Akoumia vorhanden, dort allerdings in zwei Felder aufgeteilt sind (Taf. 76, 1-2). Links thront Christus mit Rotulus in einer Mandorla auf einem breiten Sitz mit Suppedium, aus dem untenhin die vier Paradiesflüsse hervorquellen, umgeben von vier geflügelten Engeln, deren vorderer die Gloriole trägt. Oben aus einem halbrunden Himmelssegment ragt die Halbfigur eines weiteren Engels, der Posaune bläst, hervor. Christus weist mit seiner rechten Hand auf das Protoplastenpaar, das sich in einem fächerförmigen Versteck aus

großen palmenähnlichen Blättern verborgen hat. Dort hocken sie, nackt aneinander geschmiegt, mit den Händen ihre Scham verbergend. Eva hat den Arm Adams gegriffen, beide schauen erschrocken hin zu Christus und der Engelschar und erwarten solidarisch ihren Schuldspruch. Nahtlos fügt sich die zweite Szene der Vertreibung an. Beide Protoplasten sind nur noch schemenhaft zu erkennen, sodass die Reihenfolge der Vertriebenen unsicher bleibt. In Analogie zu Akoumia ist auch hier Eva hinter Adam zu vermuten. Zwei Engel stoßen die nackte Eva von hinten an der Schulter voran. Vor ihr geht der nackte Adam, der von einem weiteren, vor ihm schreitenden geflügelten Engel mit der linken Hand an beiden Handgelenken gepackt und in Richtung der geöffneten Paradiestür gezogen wird. Blattschurze wie in Akoumia sind nicht erkennbar, obwohl durch die vorangehende Bedeckungsepisode diese zu erwarten wären. Wahrscheinlich sind sie aufgrund der ausladenden Bewegung der Schrittstellung Adams und Evas durch ihre Oberschenkel verdeckt. Der Engel trägt über einem purpurnen Pallium einen langen, einer Chlamys ähnlichen, am Hals geknoteten grünen Reiseumhang. Den Kopf wendet er zu den Protoplasten und weist mit seiner erhobenen linken Hand auf das geöffnete Tor. Die Toranlage wird oben nicht mehr von einem stilisierten Gesicht, sondern von einem apokalyptischen Vierflügler geziert. Eine Überschrift findet sich auf dem oberen roten Rahmen des Bildes: Η ΕΞΟΡΙΑ ΤΟΥ ΑΔΑΜ (Die Vertreibung Adams).

Postparadiesische Szene

Die letzte und kleinste Darstellung ist im Gegensatz zu den anderen im Hochformat gemalt und zeigt eine klare breite Flächenaufteilung ohne die verspielten Details der vorherigen Szenen (Taf. 77, 1-2). Vor einer mauerartigen Hintergrundarchitektur mit hohen Zinnen, die auf das Leben der Protoplasten außerhalb des Paradieses hinweisen soll, ist rechts ein halbrundes Himmelssegment eingefügt, aus dem die Halbfigur eines großen geflügelten Engels hervorschwebt. Bekleidet ist er ähnlich wie die Vertreibungsengel mit einem grünen Pallium und purpurnem Umhang. Er streckt seine Arme aus und berührt mit seiner rechten Hand eine Hängematte, die links oben an der Zinnenmauer festgeknotet zu sein scheint und sich dann diagonal bis kurz unterhalb der Mitte des rechten Bildrahmens spannt. Das letzte Stück der Matte ist durch die rote Bildeinfassung abgeschnitten. Darauf liegt Eva ausgestreckt auf der Seite, auch sie ist mit grüner Palla und purpurnem Umhang bekleidet. Von der Matte hängt ein großer deckenartiger Überwurf herab, der mit einem flächenfüllenden Rautenmuster dekoriert ist. Die Umrisse der einzelnen Rechtecke sind mit Perlen verziert und innen mit Edelsteinen gefüllt. Vor dieser Decke steht Adam, ebenfalls mit purpurnem Pallium bekleidet. Er schmiegt seine Wange in Liebkosung eng an die der liegenden Eva, beide schlingen die Arme umeinander. Im unteren Bildfeld steht ein großer runder Trog, in dem ein nacktes Kleinkind sitzt. Die Beischrift

im oberen linken Bildfeld lautet: Η ΓΕ(NECIC T)Σ ΚΑΪΝ (Die Geburt Kains). Die Schrift ist teilweise zerstört und nicht mehr klar lesbar. Die verschwommenen Buchstaben in der zweiten Reihe könnten als Zitat aus Gen 4,1 Ἐκτίσθη ἄνθρωπον διὰ τοῦ θεοῦ gedeutet werden. Die Geburt wäre so als von Gott übermitteltes, gnadenvolles Geschenk zu interpretieren. In kontinuierlicher Szenenabfolge ist die Entstehung Kains durch die Ankündigung, die Empfängnis und das erste Bad visualisiert. Der Engel tritt als Verkünder der Empfängnis Evas auf. Auch eine Funktion als von Gott gesandter Helfer und Beschützer für das Geburtsergebnis ist in Erwägung zu ziehen.

Die Bildtypen der Adam-und-Eva-Szenen

Der **Schöpfergott**, der erhöhte Christus, sitzt wie in Evangelismos und Akoumia auf einem Thron in einer Mandorla. Wie in den anderen Kirchen ist er von einer Engelschar umgeben. Anzunehmen ist hier auch die Anzahl von acht Engeln, in der ersten Szene aufgeteilt wie in Akoumia, fünf hinter dem Thron und drei abseits stehend. Bei der Erschaffung Evas sind die Engel nur in Fünffzahl vertreten, bei Gericht und Vertreibung sind wiederum acht Engel vorhanden. Der einphasige **Schöpfungsakt** erfolgt wie in Evangelismos und Akoumia in räumlicher Distanz zu den Protoplasten durch das Wort, das durch die erhobene Rechte Christi visualisiert wird. Es besteht kein Blickkontakt zwischen dem Christuslogos und Adam, da der Kopf des liegenden Adam in Richtung der Schöpfergruppe weist. Eva erhebt sich aus der linken Seite Adams. Sie blicken sich in einander zugewandtem Begrüßungsgestus an. Der Platz der Schöpfungshandlung ist ein botanischer Schöpfungsbaum mit den Quellen der vier Paradiesflüsse als Wurzeln. Die **Protoplasten** werden wie in den anderen Kirchen ohne primäre, jedoch mit sekundären Geschlechtsmerkmalen dargestellt, Evas Busen beim Sündenfall pointiert. Körperbehaarung oder ein Nimbus wie in Akoumia sind nicht vorhanden. Adam trägt eine Krone, Eva wahrscheinlich eine Art Diadem wie in Ano Viannos. Ihre Bekrönung ist durch einen erhaltenen Kronenrest bei der Versuchung und die auf ihren Thron beim Sündenfall abgelegte Krone bezeugt. Der **Paradiesgarten** mit phantasievолlem, botanisch nicht genau spezifizierbarem Pflanzenwuchs zeigt keine Mauerabgrenzung. Das Paradiestor wird durch eine Treppe bereichert. Der schöpfungsinduzierte **Paradiesbaum** ist nicht wie in Akoumia als Sonnengesicht auf einem feurigen Strahl gestaltet, sondern weist botanische Züge auf. In beiden Kirchen entfließen aus dem unteren Stamm die vier Paradiesflüsse. Der Versuchungsbaum entspricht dem Schöpfungsbaum. Die Gestaltung der **Verführerwesen** weist enge Parallelen zu Akoumia auf. Die kontaminierte Versuchungsszene zeigt ein identisches schwarzes anthropomorphes Teufelswesen, das von einer Schlange begleitet wird. Ähnlich wie in Akoumia sitzt Adam als **Herrscher über die Tiere** auf einem Thron und weist mit seiner rechten Hand auf die vor ihm stehenden Landtiere, deren Anzahl

jedoch gegenüber Akoumia verdoppelt ist. Beim **Sündenfall** dagegen zeigen alle vier Kirchen das gleiche Hybridwesen mit kleinen Abweichungen im Detail. Der Ablauf folgt in allen vier Kirchen nach einem identischen Handlungsschema, dem Pflück-, Weitergabe- und Annahmeprozedere. **Gerichts-** und **Vertreibungsszene** sind hier zu einer großangelegten Komposition verbunden. Christus sitzt wie in Akoumia als Richter, von einer Mandorla umgeben, auf einem Thron und weist mit seiner rechten Hand auf die sich im Blätterversteck verbergenden Protoplasten. Ein Engel ist als Übernahme aus Akoumia durch einen Posaunenengel im Himmelssegment ersetzt. Auch die **Vertreibung** zeigt große Ähnlichkeit zu Akoumia. Bei Eva wird das angelogische Stoß-, bei Adam das Ziehmotiv angewendet. Der Engel mit Schwert fehlt, eventuell bedingt durch die kontaminierte Szenenverkürzung. Die **postparadiesischen Kompositionen** der vier untersuchten Kirchen weisen keine Gemeinsamkeiten auf. Sie sind völlig unterschiedlich und individuell gestaltet oder werden wie in Ano Viannos durch den Patronatszyklus ersetzt. Hier wird die Geburt der Nachkommen ausgewählt. Als Erzählchiffren dienen die Ankündigung durch einen Engel, die Empfängnis, symbolisiert durch die Liebkosung, die Geburtsmatte und das erste Bad des Kindes.

Die Kirche in Diblochori nimmt grundlegende Bildtypen auf, die bereits in Evangelismos Verwendung fanden. Zugleich ist eine Vertrautheit mit den Neuschöpfungen in Akoumia erkennbar und eine mehr oder weniger exakte Rezeption mit durchaus eigenen schöpferischen Variationen und Ausschmückungen fassbar. Darüber hinaus werden eigene innovative Entwürfe hinzugefügt.

Kontextszenen

Endzeitparadies

Die urzeitlichen Paradiesdarstellungen werden durch ihre gemeinsame Platzierung auf dem südlichen Gewölbe in direkter Folge den endzeitlichen gegenübergestellt und bilden zusammen ein homogenes Bildensemble (**Taf. 78**). Petrus führt die Gruppe der Heiligen zu der von dem Erzmärtyrer Stephanos geöffneten Paradiestür (**Taf. 79, 1**). Im anschließenden Abschnitt sitzt die Gottesmutter vor einer reichen Baumkulisse mit dem guten Schächer und Abraham, der die erlösten Seelen auf dem Schoß hält (**Taf. 79, 2**). Ikonographische Details verbinden beide Paradiesszenarien. Zu der verzierten, durch einen Sechsfügler bewachten Paradiestür, die durch zwei Türme gerahmt wird, deren grisaillefarbene Fläche mit ornamentalen Monochromata-Verzierungen ausgeschmückt

ist, führt ebenfalls eine Treppe hinauf. Das gesamte florale Ambiente des Urzeitparadieses, so die phantasievollen Bäume mit den rundgefiederten Kronen oder mit den herabhängenden fädigen Blättern, ist hier assimiliert. Ebenso treten die vier Paradiesflüsse, die aus dem Schöpfungbaum entspringen, hier als vier Quellen aus der Paradiesmauer hervor. Das Vertreibungsbild steht direkt über dem erneuten Einzug in das Paradies. Die für den Auszug der Protoplasten geöffnete Tür wird für den Einzug abermals aufgeschlossen. Protologie und Eschatologie sind durch analoge Bildmetaphern untrennbar ineinander verzahnt. Die Adam-und-Eva-Szenen finden so ihren Abschluss in einem optimistischen Ausblick auf das für die Gläubigen erneuerte Paradies.

Deutera Parousia, Weltgericht und Strafszenen

Die Westwand zeigt im oberen Teil die zweite Wiederkunft Christi zum Gericht³⁹⁶, die auch schon in Evangelismos, Akoumia und wahrscheinlich auch in Ano Viannos als Kontextszenen der Adam-und-Eva-Thematik Verwendung findet (**Taf. 80, 1**). Erhalten sind der Adventus Christi in einer Mandorla, getragen und begleitet von Engeln, und die integrierte Deesis mit Maria und Johannes dem Täufer. Darunter erscheinen die Apostel und die Engel in einzelnen kleinen Bildfeldern. Christus bildet die zentrale Mitte dieses endzeitlichen Bildes. Darunter breitet sich im rechten Teil ein großer roter Feuersee aus, in den Sünder gestoßen werden. Dort ist auch das schwarz konturierte braunrote Höllenungeheuer mit Hades auf dem Rücken platziert, dessen Kopf als drohendes endzeitliches Vorzeichen in die Sündenfallszene integriert ist. In der Mitte sind personalisierte Strafszenen in Einzelsegmenten abgebildet³⁹⁷. Die Sündenthematik aus den Protoplastenszenen wird dort aufgenommen und aktualisiert. Angepasst an den Sittenkodex der kretischen Gesellschaft des 15. Jahrhunderts werden die Bestrafungen für kontemporäre Vergehen visualisiert. Der Diabolos und das Höllenungeheuer sind auch nach der Vertreibung der Protoplasten weiterhin in der Welt präsent und verführen die Menschen zu immer neuen Sünden. Die nicht so häufig anzutreffende Strafszene einer Frau, die sich weigert, Kinder zu empfangen oder ihr Kind zu stillen³⁹⁸, steht in Kontrast zu dem positiven Bild der fruchtbaren Eva in der postparadiesischen Episode. Auch in dieser Kirche ist eine paränetische Tendenz zu beobachten. Um in das Paradies zu gelangen, muss der Gläubige fortwährend den Versuchungen des Diabolos widerstehen. Die postparadiesische Eva wird zum vorbildhaften Prototyp einer Frau, die das gottwohlgefällige Leben einer Ehefrau und Mutter führt. Als Antitypus fungiert die Sünderin in der Strafszene.

396 Die Adventus-Darstellung in dieser Kirche bespricht der Aufsatz von Angelakē, Diblochori.

397 Zu den einzelnen Strafszenen Angelakē, Diblochori 338-340.

398 Die Sünderin wird von Schlangen in die Brüste gebissen, weil sie sich weigert, Kinder zu bekommen, abtreibt oder ihre Kinder nicht stillt; dazu Angelakē, Diblochori 344 Abb. 6.

Inkarnation

Ein Schwerpunkt des Bildprogramms liegt auf der Inkarnation, der Menschwerdung Christi. Am Durchgangsbogen zum Naos wird das bereits dort im Apsisbogen dargestellte Verkündigungsbild rezipiert (Taf. 80, 2). Durch diese Wiederholung wird die Bedeutsamkeit der Empfängnis Mariens prononciert. In der letzten protologischen Szene wird die Geburt der Nachkommen Evas in bildlichen Analogien zu den Darstellungen der Verkündigung an Maria und der Geburt Christi kreiert. Die Aufnahme einzelner Motive wie die Geburtshängematte, die Verkündigung durch einen Engel und das erste Bad des Kindes, stellt einen Deutungszusammenhang mit der marianischen Thematik her. Eva wird als Prototyp Marias charakterisiert. Erstere führt die Menschheitsgeschichte durch ihre Nachkommenschaft fort, während durch Maria die Heilsgeschichte der Menschen in eine neue soteriologische Dimension erhoben wird. So steht Eva indirekt als kausales Prinzip am Beginn des göttlichen Erlösungshandelns, das mit der Menschwerdung Christi den Weg der Vergöttlichung ermöglicht und in einer finalen Rückführung in das verlorene Paradies endet. Zugleich wird die Einflüsterung der Sünde durch den Diabolos antitypisch der Verkündigung an Maria durch einen Engel gegenübergestellt.

Wurzel Jesse

Die Darstellung der Πίζα Ιεσσαί bindet wie auch in Ano Viannos das Bildprogramm in einen heilsgeschichtlichen Rahmen ein. Große Teile der Fresken sind durch Zerstörung nicht mehr sichtbar (Taf. 81). Im dem unteren linken Segment sind die heidnischen Propheten, die Philosophen, erhalten, die auch in Ano Viannos und in Kalloni die Wurzel Jesse bereichern³⁹⁹. Im rechten Segment sind einige alttestamentliche Propheten, Präfigurationen und christologische Szenen erkennbar, eingebettet in ein grünes Rankengeflecht. Oben erscheinen der Pantokrator und darunter die Gottesmutter. Durch die Spruchbänder und Bibeltexthe werden die fundamentalen Glaubenssätze der orthodoxen Lehre festgehalten. Auch hier steht wie in Ano Viannos die Lebensbaumthematik in Analogie zum verlorenen Paradiesbaum. Die Protoplastenerzählungen erweitern schöpfungstheologisch die Jessewurzel um ihre heilsgeschichtlichen Ursprünge. Eine weitere typologische Verbindung beinhaltet das Motiv des seitlichen Herauswach-

sens. Der Baum rankt aus der Seite des Propheten Jesse wie Eva aus der Seite Adams entsteht.

Gekrönte Heilige

Am Durchgangsbogen zum Naos unterhalb der Maria der Verkündigung und im Gegenüber zum Erzengel Michael ist eine gekrönte Heilige mit Märtyrerkreuz abgebildet (Taf. 82, 1). Die Beischrift ist zerstört. Es ist nicht gänzlich auszuschließen, dass es sich um eine eigenwillige Darstellung der Heiligen Margareta von Antiochia handeln könnte⁴⁰⁰. Im Osten ist für sie der Name Marina üblich. Dort wird sie ohne Krone und mit Maphorion dargestellt, während sie in der westlichen Kunst meist gekrönt erscheint⁴⁰¹. Mit ihr verbindet sich ebenso wie mit dem Erzengel Michael die Legende vom Drachenkampf. Durch das Kreuzeszeichen konnte sie aus dem Leib des Ungeheuers unversehrt entfliehen. Sie wird meist mit einem Drachen unter ihren Füßen und einem kleinen Kreuz abgebildet. Der untere Teil des Bildfeldes ist jedoch zerstört. Die Standhöhe der Heiligen erlaubt es bestenfalls, die Platzierung eines Drachens unter ihr anzunehmen. Ein Schwanzende kann möglichenfalls im unteren rechten Teil identifiziert werden. Die Heilige Margareta bzw. Marina ist Fürsprecherin der Frauen, Schutzpatronin der Hebammen und der Gebärenden. Sie hilft bei schweren Geburten und Unfruchtbarkeit⁴⁰². Der Bezug auf die Adam-und-Eva-Szenen ergäbe sich so zum einen durch das Drachensmotiv und zum anderen durch die Darstellung der gebärenden Eva. Ihre dreizipfelige Märtyrerkrone ist der Krone Adams angeglichen. Das grüne Lorosgewand und der rote geknotete Umhang entsprechen der Kleidung der Engel in den protologischen Szenen. Die Zuweisung der Heiligen als Margareta muss allerdings auf Grund der fehlenden Inschrift und der für sie ungewöhnlichen Ikonographie hypothetisch bleiben. Die Heilige Marina wurde bereits im 12. Jahrhundert in Kurbinovo und Kastoria und in der Folge in kappadokischen Kirchen⁴⁰³ in ihrer Funktion als Siegerin über den Beelzebub abgebildet. In der Hagia Marina-Kirche in Mourne⁴⁰⁴ und wahrscheinlich auch in der Hagios Nikolaos-Kirche in Maza⁴⁰⁵ auf Kreta ist sie ebenfalls bildlich mit der Legende der Teufelsbezwingung verbunden, allerdings ohne Bekrönung⁴⁰⁶. Es könnte hier eine für Kreta ungewöhnliche Darstellung der Heiligen Margareta erwogen werden. Aufgrund der gekrönten Darstellung bleibt in jedem Fall auch eine Interpretation als Heilige Katharina oder Heilige Eirene vorstellbar.

399 Borboudakis, Panagia Meronas (112) meint, dass in Diblochori keine heidnischen Philosophen die Wurzel Jesse bereichern. Sie sind jedoch deutlich im linken Teil zu erkennen und zeigen die gleiche ikonographische Ausführung wie in den beiden Kirchen in Kalloni und in Ano Viannos.

400 Zur Heiligen Kimpel/Lechner, Margareta. – Schurr, Ikonographie; Spatharakis, Agios Basileios 49 vermutet verständlicherweise Eirene oder Katharina als Prototypen der gekrönten Heiligen in der byzantinischen Kunst.

401 Ab dem 16. Jh. wird sie auch in der byzantinischen Kunst mit Krone dargestellt, etwa im Moldaukloster Humor oder auf Ikonen.

402 Dazu Kalavrezou, Byzantine Women 276. 300-301 (Nr. 184). 302-303 (Nr. 185).

403 Warland, Kappadokien 115. – Warland, Realien 375.

404 Dat. um 1300; zur Kirche Albanë, Hagia Marina Abb. 7-8. – Spatharakis, Agios Basileios 159-164 Nr. 21 Abb. 405; im dortigen Heiligen-Vita-Zyklus wird die heilige Marina mit einem Drachen dargestellt und tritt in einer weiteren Abbildung auf den Beelzebub unter ihren Füßen.

405 Dat. 1325/1326; zur Kirche Spatharakis, Dated 70-72 Nr. 23; dort ist die Heilige Marina neben einer schlangenumwundenen Säule abgebildet.

406 Tsamakda, Kakodiki 85-86.

Stilistische Analyse

Die Fresken im Narthex von Diblochori werden als eines der letzten Werke in eine lange Reihe von Kirchengemälden gestellt, die auf den Lehensgütern der Adelsfamilie Kallergis in Mylopotamos und Hagios Basileios zwischen 1380 und 1417 von unterschiedlichen Malern einer gemeinsamen Künstlerorganisation geschaffen wurden⁴⁰⁷. Auch der Narthex von Akoumia wird von Pyrrou diesem umfangreichen, weit gefassten Werkstattkomplex mit unterschiedlichen stilistischen Ausformungen und Qualitätsmerkmalen zugewiesen⁴⁰⁸. Dieser tendenziell akademisch-idealistische Paläologenstil wird aufgrund der Maltechnik und hochwertigen Qualität mit serbischen Wandmalereien und den Mosaiken im Chora-Kloster in Konstantinopel in Verbindung gebracht⁴⁰⁹. Auch Gallas/Wessel/Borboudakis ordnen die Malereien, die sie der akademischen Kunstrichtung der Kallergis-Territorien zurechnen, in diese »hauptstädtische Stilrichtung«⁴¹⁰ mit »ausgezeichneter künstlerischer Qualität«⁴¹¹ ein. Bissinger dagegen sieht hier eine provinzielle Ausrichtung mit Tendenzen zu »Verhärtung, Verflachung und Schematisierung«⁴¹². Allein den Genesiszenen gesteht er eine gewisse Erzählfreude zu, die in kleinteiligen und zierlichen Formen Ausdruck findet⁴¹³.

In der Bildkomposition der Genesisepisoden fällt die fast vollständige Ausfüllung des Bildraums mit kulissenartigem Ambiente auf, sodass kaum etwas von dem dunkelblauen Hintergrund sichtbar bleibt. Die Gestaltung der Szenerie ist sorgfältig, kleinteilig und penibel ausgeführt. Der Paradiesgarten wird mit ausladendem Baumbestand und üppigem Pflanzenwuchs mit einer phantasievollen, fast verspielten Ausarbeitung von subtilen Finessen gestaltet. Diese nuancierte Detailverliebtheit bildet einen Kontrast zu der stilisierten Kulisse in Ano Viannos. Die Figuren stehen in dieser wunderbar ausgestalteten Szenerie nicht so prägnant im Vordergrund, sie sind vielmehr in diese märchenhafte Landschaft integriert. Die Sündenfallszene wirkt fast wie ein Wimmelbild, in dem es viele überraschende Details zu entdecken gibt. Zudem fallen die kontaminierten Darstellungen auf, bei denen Einzelszenen zu einem Bilderensemble verschmelzen. Auch hier entsteht mit Ausnahme der letzten Szene der Eindruck eines horror vacui wie in Evangelismos.

Das Paradies versetzt den Betrachter in einem Märchengarten. Durch die phantasievollen, kaum botanisch spezifizierbaren Bäume mit verschnörkelten, filigranen Fruchtbständen, die mannigfaltigen Blumen, das dschungelartige Gesträuch und die mit gerankten Ornamenten und anthropomorphen Monochromata verzierte Paradiestorarchitektur

erinnert die Szenerie an die pittoreske Landschaftskulisse eines Renaissancegemäldes. Dabei wird eine korrekte Perspektivbehandlung vernachlässigt wie es bei den Thronen Adams und Evas erkennbar ist. Auch die eingefügten versteckten Details und die eigenwillige und phantasievolle, ausladende Schönheit des Paradiesgartens erinnern an westliche Adam- und-Eva-Darstellungen des 15. Jahrhunderts. Kontrastierend bleibt die letzte Szene mit der Geburt Kains, die stärker durch die großflächige Architekturkulisse in einer schlichteren Hintergrundgestaltung verharret.

Die grazilen Körper zeigen einen wohlproportionierten, dabei tendenziell schlanken und sehr feingliedrigen Figurenstil mit leicht überlängten Gliedmaßen und Extremitäten. Auffällig sind die schmalen langen Finger und Zehen. Teilweise neigen die Figuren zur Überlänge wie etwa in der Sündenfallszene. Der Umriss der Figuren ist mit starken fast schwarzen Linien markiert, die in hellere Farbtöne modellieren. Zur Binnenzeichnung der Rippen, Muskeln und des Busens Evas werden dunkelbraune Konturlinien, die nur allmählich in ein helleres Ocker übergehen, und feine weiße Farbaufträge verwendet. Durch die scharfe Rippenzeichnung wirken die nackten Figuren der Protoplasten etwas mager und fragil, während der Bauch in fast manieristischer Weise gerundet hervortritt. Auch der Oberschenkel Evas in der Vertreibungsszene wird in übertriebener Rundung dargestellt. Das eher dunkle Inkarnat, das von der schwarzen Konturlinie ins Mittelbraun changiert, hellt sich zur Mitte zu einem Ockerton auf. Die etwas länglich-ovalen schönen Gesichter haben feine, ebene Züge. Zarte braune Umrisslinien umzeichnen die Physiognomien, um eine allzu auffällige Konturierung zu vermeiden. Farbschattierungen in Ockerabstufungen bis zu Hellbeige und Weißaufträge geben den Gesichtern realistische Plastizität. Die Augen sind braun umrandet mit abgesetzten Lidern, deren Strich seitlich über das Auge hinausragt, und mit akkurat gebogenen Brauen überfangen, die sich der ovalen Rundung des Auges anpassen. Die harmonisch modellierten Nasen zeigen einen geraden schmalen Rücken, dessen obere Gabelung in die Augenbrauen übergeht, und nuanciert ausgebildete Flügel. Auffällig ist die wenig organische Ohrenform, die weit oben ansetzt und in rundem Schwung nach unten heruntergezogen wird. Das Bemühen um eine individuelle und harmonisch-ästhetische Gesichtsbehandlung bei den Protoplasten zeigt deutlich den Einfluss akademisch-idealistischer Stilelemente in der Malweise. Die Gewänder umschließen eng die Körper, sodass sich die Oberschenkel gut unter der langen Bekleidung abzeichnen. Der Faltenwurf wird spärlich mit wenigen linearen vertikalen dunklen

407 Borboudakēs, Panagia Merōna. – Borboudaki, Meronas Kallergis. – Pyrrou, Kisos 146-148 Anm. 30. – Borboudakē, Panagia Merōna Amari; Borboudakēs zählt zu dieser Werkstattgruppe, in die die Panagia-Kirche in Meronas eingeordnet wird, u. a. folgende weitere Kirchen: Hagios Ioannis-Theologos in Margarites (1383), Panagia in Roustika (1391), Hagios Athanasios-Kirche in Kephali (1393), Panagia-Kirche in Sklavopoula (2. Hälfte 14. Jh.), Hagios Stephanos-Kirche in Drakona (2. Hälfte 14. Jh.), Hagia Photini-Kirche in der Nähe des Klosters Preveli, Hagios Georgios-Kirche in Artos (1401), Hagios Ioannis-Kirche in Erfi (Anfang 15. Jh.) und die späteren Ausmalungen im Klos-

ter Valsamonero (1431); neben der untersuchten Panagia-Kirche in Kisos sind bei Pyrrou, Kisos weitere Kirchen aus diesem Werkstattzusammenhang aufgelistet (dort Anm. 30).

408 Pyrrou, Kisos 147.

409 Borboudaki, Meronas Kallergis 110. 114-115. – Pyrrou, Kisos 128.

410 Gallas/Wessel/Borboudakis, Kreta 291.

411 Gallas/Wessel/Borboudakis, Kreta 121.

412 Bissinger, Wandmalereien 208. – Bissinger, Kreta 1153.

413 Bissinger, Wandmalereien 208.

Linien oder gezackten Faltdrapierungen modelliert. Die Zwischenräume sind durch flächige breite Farbaufträge ausgefüllt. Glanzlichter und Aufhellungen durch feine weiße Linien bewirken eine etwas aufgesetzt wirkende Plastizität. Dynamik und Interaktion der Figuren entstehen durch weisende Gesten der Hände und die Neigung der Köpfe. Nur in der Vertreibungsszene fallen etwas übertrieben-theatralische Bewegungsabläufe auf. Im Ganzen zeichnet sich eine ästhetisch geleitete, ruhige und feinsinnige Diktion ab.

Die Farbskala ist auch hier begrenzt. Eine Vorliebe für herbstliche Erdfarben in Braun bis Rotbraun und Ockertöne ist erkennbar, aufgelockert durch grüne Farbflächen und den dunkelblauen Hintergrund. Die meist in Grün und Dunkelrot gehaltenen Gewänder sind monochrom-flächig mit leichten Farbabstufungen gestaltet. Die Nimben erstrahlen in einem warmen Goldgelbton.

Stilistische und ikonographische Einordnung

Die Fresken müssen sicherlich einem Maler der weitgefassenen Werkstatt der Kallergis-Güter, der mit der Malweise des akademisch-ästhetisch ausgerichteten Paläologenstil vertraut war, zugeordnet werden. Vornehmlich das Bemühen um die Humanisierung der Figuren, die Abwendung von übertriebenen graphischen Gestaltungselementen und die Anmut ausstrahlende malerische Bildsprache weisen in diese Stilrichtung. Die Gestaltung der Figuren erinnert an den Künstler der Hagios Ioannis-Theologos-Kirche in Selli (1411)⁴¹⁴. So ähnelt der nackte Asket an der Nordwand mit seinem schlanken Körper mit braunen Umrisslinien, die allmählich ins Ockerbraun übergehen, den etwas überlängten Gliedmaßen mit den feinen langen Fingern, den ovalen aufgemalten Kniescheiben und der Binnenzeichnung des Brustansatzes der Evafigur in der Sündenfallszene (Taf. 82, 2). Auch die weit oben angesetzte, nach unten gezogene gekringelte Ohrform taucht in Selli auf. Identisch ist auch die Ikonographie des Endzeitparadieses (Taf. 83, 1). Der Protomärtyrer Stephanos öffnet die Paradiestür für die Heiligen. Dort weilen der Gute Schächer, die Gottesmutter und der Patriarch Abraham mit den Seelen auf dem Schoß. Als Hintergrund werden die gleiche schwungvolle Baumkulisse und die phantasievolle Paradiestorarchitektur gewählt (Taf. 83, 2). Die perlenverzierte Kronenform der Heiligen Könige dort ähnelt der Bekrönung Adams. Morphologische Kongruenzen zeigt der Judaskuss in Selli mit der postparadiesischen Umarmungsszene Adams und Evas in Diblochori (Taf. 84, 1). Die Stellung der aneinandergeschmiegt Köpfe ist nach einem identischen Schema gestaltet. Beide Stifterinschriften verwenden denselben Buch-

stabentypus und zeichnen sich durch eine sorgfältige ästhetische Schriftform aus. So ist der Narthex von Diblochori einer gemeinsamen Werkstattgruppe mit der Ioannis-Theologos-Kirche in Selli zuzuordnen, wenn nicht sogar dem gleichen Künstler. Ein ähnlicher Figuren- und Gesichtstyp zeichnet sich auch in der Nähe des Klosters Preveli gelegenen Hagia Photini-Kirche ab⁴¹⁵. Die ästhetisch anmutenden Gesichter lassen die typische Lidzeichnung, die gebogenen Brauen, die geraden formschönen Nasen, die in einer feinen Gabelung in die Augenbrauen übergehen, die herabgezogenen Ohren und das modelliert-plastisch wirkende Inkarnat erkennen. Die Körpergestaltung Christi am Kreuz mit dem maniert wirkenden Bauchaufsatz, den aufgezeichneten Rippen und Kniescheiben entspricht der der Protoplasten. Ebenso bestehen Verbindungen zu der etwa auch zur gleichen Zeit ausgemalten Hagios Konstantinos-Kirche außerhalb von Drymiskos, deren Reste von Verdammten- und Höllendarstellungen große Ähnlichkeiten mit denen Diblochoris aufweisen⁴¹⁶. Zudem gibt es auch dort eine auch weitgehend zerstörte große Wurzel-Jesse-Abbildung. Demnach ist anzunehmen, dass der Narthex in Diblochori zusammen mit diesen drei Kirchen von einer Malerhand oder zumindest von Künstlern aus einer weit gestreuten, der akademisch-idealistischen Stilrichtung verbundenen Werkstattgruppe dekoriert wurde, die maßgebend für die Ausmalung der Kirchen auf den Grundstücken der Adelsfamilie Kallergis zuständig war.

Bildprogrammanalyse

Durch die prominente Platzierung der Adam-und-Eva-Szenen direkt über der großen Paradiesszene entsteht eine enge typologische Verknüpfung von ur- und endzeitlichem Paradies. Die ikonographischen Kongruenzen bei der Gestaltung des zölestischen und protologischen Paradiesgartens sind äußerst evident. Durch die vertikale Anordnung von Vertreibung und erneutem Einzug in das Reich Gottes ergibt sich eine syntagmatische Verflechtung. Die Protoplastengeschichten werden positiv kontextualisiert. Einerseits legt die letzte postparadiesische Szene den Schwerpunkt auf den Weiterbestand der Menschheit durch die Geburt der Nachkommen. Die Fortpflanzung wird nicht wie in Evangelismos als Mühsal und Strafe interpretiert, sondern als gottgeschenkte Möglichkeit für die postparadiesischen Menschen, sich weiterhin als Geschöpfe Gottes zu definieren. Im Gegensatz zu Evangelismos, das die von Schlangen gefesselte, in Schmerzen gebärende Eva abbildet, überwiegt durch die Angleichung an das christologische Geburtsbild der hoffnungsfrohe Gedanke der Philanthropie Gottes. Das von Gott in Gen 2,17 angekündigte

414 So auch Spatharakis, Agios Basileios 53; Auch der Schrifttypus der Stifterinschriften stimmt überein; zur Kirche Anm. 192; stilvergleichende Untersuchungen zu dieser Gruppe von Ausmalungen, zu der auch die Kirche in Selli zählt, sind in der Literatur zur Panagia Kirche in Meronas und zur Hagios Ioannis-Kirche in Kissos aufzufinden, s. auch Anm. 406.

415 Dat. 1. Viertel 15. Jh.; zur Kirche Spatharakis, Agios Basileios 180-188 Nr. 25 Abb. 450-473.

416 Zur Kirche Spatharakis, Agios Basileios 70-71 Nr. 8.

Todesurteil für die Gebotsübertretung wird nicht vollstreckt, vielmehr erweist sich Gott als gnädiger Gott, der Eva das Geschenk der Mutterschaft anvertraut. Die unlösbare Verknüpfung der Hängematte mit der Paradiesmauer verweist auf die nach dem Fall nicht verlorene, sondern weiterbestehende Fürsorge Gottes für die Menschen. Der liebevoll die Matte Evas berührende Engel vermittelt Trost und göttliche Zuwendung. Die Szene nimmt durch den schwebenden Engel und die marianischen Chiffren Bezug zur Inkarnationsthematik auf. Wie auch Gabriel Maria die Geburt Jesu ankündigt, wird auch Eva diese Gnade zuteil. Die Maternität Evas wird in eine marianische Typologie gestellt. Evas Rolle in der Heilsgeschichte ist signifikant, sie führt das von Gott geschaffene Menschengeschlecht fort. Sie ist die Mutter aller Lebenden, wie es die Bibelstelle Gen 3,20 erklärt (Ζωή, ὅτι αὕτη μήτηρ πάντων τῶν ζώντων)⁴¹⁷. Mit der Wiederaufnahme der bereits im Naos dargestellten Verkündigung an Maria im Narthex am Durchgangsbogen wird die Bedeutung der Menschwerdung Christi betont und mit der Mutterschaft Evas typologisch verknüpft. Die Inkarnation als erneutes Erlösungshandeln Gottes ermöglicht die Rückführung in das Paradies, das durch das Vergehen der Protoplasten geschlossen wurde. Den Mittelpunkt des göttlichen Heilsplanes bildet hier – im Gegensatz zu Ano Viannos, das die Kreuzesthematik in das Zentrum des Erlösungshandeln Gottes stellt – das Inkarnationsgeschehen. Der göttliche Heilsplan vollendet sich nach dem Weltgericht, das auf der Westwand abgebildet ist, in dem hoffnungsvollen Ausblick auf eine Rückkehr in das einst verlorene Paradies. Ur- und Endzeitparadies sind Anfang und Ende der Heilsökonomie. Der zweifach dargestellte leere Thron Evas mag ebenfalls als Hoffnungsträger interpretiert werden. In Anlehnung an das Bildmotiv der Hetoimasia wird dem Truhenthron Evas das Kronensymbol hinzugefügt, eine Vorausschau auf die zukünftige Wiederbekrönung und Inthronisation im endzeitlichen Paradies. Die, wie in den anderen Kirchen, durch die Herrschaftssymbole der Protoplasten gekennzeichnete Ebenbildlichkeit des Menschen stellt auch hier eine Garantie für die zukünftige Restitution dieses Zustandes dar. Aufgenommen wird das ikonographisch angepasste Kronenzeichen Adams durch die Heilige am Durchgangsbogen zum Naos. Der Erzengel Michael und mutmaßlich die Heilige Marina stehen als Schutzpatrone für den endgültigen Sieg über den Drachen, den Versucher und Verursacher der Sünde. Die Einführung des personalisierten Diabolos, der aus Akoumia übernommen wird, gibt eine Erklärung und zugleich eine tendenzielle Apologie für die Gebotsübertretung Adams und Evas. Vor allem wird Eva, verstärkt durch das Abwesenheitsmotiv Adams, als hilfloses Opfer der satanischen Verführung gekennzeichnet. Das Ausgeliefertsein an die Mächenschaften der widergöttlichen Macht in der Person des Teufels umschließt jedoch die gesamte Menschheit. Der mahnende Blick Evas zu den

Gläubigen bei ihrer Versuchung impliziert, wie auch schon in Akoumia, einen dringenden Aufruf zur Wachsamkeit vor den ständig präsenten diabolischen Wesen, die in den Strafszenen an der Westwand abermals auftreten und die sündigen Menschen quälen. Durch die abschreckenden Beispiele der Sünder und die positive Sicht auf die von Gott geschenkte Fruchtbarkeit Evas, die die Menschheitsgeschichte fortführt, ist eine paränetische Absicht erkennbar, die den richtigen Weg speziell für gläubige Frauen aufzeigt. Ziel ist es, den Versuchungen des noch immer präsenten Diabolos zu widerstehen und ein gottwohlgefälliges Leben zu führen, das durch eheliche Gemeinschaft und Kindersegen definiert ist. Die Strafszene der Kinderverweigerin wird als warnendes Beispiel hingestellt, während Eva in der postparadiesischen Szene vorbildhaft den wahrhaftigen Weg zur endgültigen Erlösung aufzeigt. Die der Paradiesthematik gegenüberstehende Wurzel Jesse stellt das ganze klar strukturierte, nur aus wenigen Szenen bestehende Bildprogramm in einen heilsgeschichtlichen Rahmen. Altes und Neues Testament werden zu einer gemeinsamen Geschichte Gottes mit den Menschen verbunden, dessen Ursprung und Ziel das Paradies repräsentiert.

Die endzeitliche Gerichts- und Paradiesthematik wird durch die Adam-und-Eva-Szenen auf ihre alttestamentlichen Wurzeln zurückgeführt. Diese erfüllen, wie auch in den anderen Kirchen, eine ätiologische Funktion. Die Notwendigkeit eines zweiten Gerichts wird durch die Versuchungen des bereits im Paradies und auch im Jetzt präsenten Teufels und die Verführbarkeit des Menschen erklärt. Die Erneuerung des Paradieses für die erlösten Menschen begründet sich schöpfungskausal durch die Philanthropie Gottes. In dieser Kirche ist eine äußerst enge Verzahnung von Ur- und Endzeit zu beobachten, einerseits durch den zu einer Einheit verschmolzenen paradiesinspirierten Bildkomplex, andererseits durch die Aufnahme eschatologisch-apokalyptischer Motive in die protologischen Szenen.

Auf motivischer Relationsebene lässt sich wie in Akoumia eine Signifikanz für die Lebenswelt der Stifter erkennen. Die Heilsgeschichte wird personalisiert und individualisiert. Das göttliche Geschenk und die Annahme der Mutterschaft, wie sie vorbildhaft in der letzten Adam-und-Eva-Szene gezeigt werden, könnten auf die in der Stifterinschrift genannte Ani Troulinos, die Frau des Stifters, bezogen werden. Die zusätzliche Erwähnung ihrer Kinder legt nahe, dass das Bildkonzept für diese Stifterin formuliert wurde. Es ist eine denkbare Option, dass Eva auch hier in eine prototypische Beziehung zur bereits verstorbene Donatorin gesetzt wird. Die Räumlichkeit des später angebauten Narthex und die eschatologisch-soteriologische Pointierung des gesamten Bildprogramms bestärkt auch hier wie in Akoumia die Vermutung, dass der Bau als Grablage und Memorialkapelle für die Stifterfamilie Troulinos konzipiert wurde.

417 Zur Rolle Evas in der Heilsgeschichte und ihrer marianischen Typologie Meyer, Nudity 253-255.

Die Metamorphosis-Kirche in Pano Panteli nahe Chandras

Die Εκκλησία της Μεταμόρφωσης του Σωτήρος liegt weit im Osten der Insel, bei der kleinen, heute nicht mehr existierenden Ansiedlung Pano Panteli außerhalb von Chandras in der Präfektur Lassithi im Bezirk Sitia. Psilakēs und in der Folge auch Phousterēs vermuten, dass die Kirche einst das Katholikon eines kleinen Klosters war⁴¹⁸. Sie ist nicht dem heute zerstörten Dorf Panteli zugeordnet, sondern liegt abseits inmitten von Ruinen weiterer Gebäude, die wahrscheinlich die Wohn- und Wirtschaftstrakte der Klostersgemeinschaft bildeten. Die Größe der Kirche übertrifft mit 8,50 m × 5,75 m das übliche Maß kretischer Einraumkapellen, ein weiteres Indiz dafür, dass diese als Katholikon des monastischen Komplexes fungierte.

Forschungsstand, Architektur, Datierung

Diese Kirche hat bis auf einen 2016 erschienenen Aufsatz von Phousterēs in der Forschungsliteratur wenig Beachtung gefunden⁴¹⁹. Neben einer kurzen Erwähnung bei Gerola⁴²⁰ beschreiben Gallas/Wessel/Borboudakis (1983) die Wandmalereien in ihrem Buch zum byzantinischen Kreta⁴²¹. Bissinger nimmt die Fresken nicht in seine Stiluntersuchungen zu den kretischen Kirchen auf. Maderakēs stellt die Ausmalungen in einen engen Zusammenhang mit dem Panagia-Kloster in Vryomeni⁴²². Psilakēs erwähnt die Kirche in seinem zweibändigen Werk zu den Klöstern und Eremitagen auf Kreta (1993)⁴²³. Kurze Informationen gibt der bebilderte Führer zu den religiösen Stätten in Lassithi⁴²⁴. Phousterēs beschäftigt sich in seinem Aufsatz eingehend mit der Ikonographie der Wandmalereien und ihrem theologischen Programm.

Die Kirche ist bautypologisch eine relativ große Einraumkapelle (5,75 m × 8,50 m) mit halbrunder Apsis, die durch zwei Gurtbögen auf Konsolen, deren Abschluss je drei melonenartigen Verzierungen ausweist, in drei spitztonnige Joche eingeteilt wird (Taf. 84, 2)⁴²⁵. Die Außenmauern bestehen aus rohen gehauenen Feldsteinen, die darüber liegende Putzschicht ist teilweise abgebröckelt. Der Eingang befindet sich an der Westseite, kleine Fenster zur Belichtung sind jeweils in der Nord- und Südwand und in der Apsis eingebaut.

Eine Stifterinschrift, die Kirche oder Malereien fest datiert, ist nicht vorhanden. Vermutet wird eine Erbauung der Kirche bereits im 13. oder 14. Jahrhundert. Die Malereien werden aus stilistischen Gründen in den Anfang des 15. Jahrhunderts eingeordnet⁴²⁶. Tsougarakēs/Angelomatē-Tsougarakē verzeichnen in ihrem Werk zu den Graffiti in den Kirchen auf Kreta in der Soter-Kirche unterschiedliche Jahresangaben von 1425, 1462, 1477, 1486 und 1499, sodass der früheste Datumseintrag, 1425, den *terminus ante quem* der Ausmalung bildet⁴²⁷.

Szenenanordnung

Die Kirchengemälde weisen eine hohe Illustrationsdichte auf (Taf. 85, 1-2). In Entsprechung zum Patrozinium des Christus Soter ist das Bildkonzept stark christozentrisch ausgerichtet (Abb. 6)⁴²⁸. Der Altarraum zeigt in der Apsiswölbung allerdings nicht den Pantokrator, sondern das Inkarnationsbild der thronenden Gottesmutter Nikopoia mit Kind, flankiert von den zwei Erzengeln Michael und Gabriel. In der Apsiskalotte befindet sich die Kirchenväterliturgie mit Melismos, die den selten auf Kreta dargestellten Kyrill von Alexandria zeigt. Der Große Einzug wird durch einen Engeldiakon an der Nordwand erweitert. Am Apsisbogen erscheinen als Standardszenen in der Mitte das Gastmahl Abrahams, die Philoxenia, und jeweils zu den Seiten die bipolare Verkündigung. Darunter sind Bildfelder mit den nicht so häufig dargestellten Halbfiguren der zwei Erzengel Uriel und Raphael eingefügt. Unter Uriel ist das erst in spätbyzantinischer Zeit auf Kreta erscheinende ikonenhafte Andachtsbild der Akra Tapeinosis, des Schmerzensmannes, abgebildet. Die liturgische Ausgestaltung des Altarraums wird durch die zwei großen, auf die Apsis hin ausgerichteten, spiegelsymmetrischen eucharistischen Szenen der Apostelkommunion jeweils im untersten Gewölberegister des Ostjochs und unterhalb des beginnenden christologischen Zyklus vervollständigt. Diese Bilder zeigen die durch Petrus und Paulus geführten Apostel, die von Christus im bischöflichen Ornat an der Nordseite in der Metadosis das Brot und an der Südseite in der Metalepsis den Wein empfangen. Eine weitere Besonderheit ist das in ei-

418 Psilakēs, Monastēria II 573-574. – Phousterēs, Panteli 383.

419 Phousterēs, Panteli 382-409.

420 Gerola/Lassithiotakēs, Elenco 106 Nr. 801.

421 Gallas/Wessel/Borboudakis 461-464.

422 Maderakēs, Zōgraphikē 274.

423 Psilakēs, Monastēria II 573-574.

424 Aikaterinidis/Sisamakīs, Lassithi 200-207.

425 Grund- und Aufriss bei Phousterēs, Panteli 385 Abb. 3.

426 Gallas/Wessel/Borboudakis, Kreta 461. – Phousterēs, Panteli 390.

427 Tsougarakēs/Angelomatē-Tsougarakē, Syntagma 251 Nr. 228.

428 Zum Bildprogramm Gallas/Wessel/Borboudakis, Kreta 462-464; ein ikonographisches Schema befindet sich bei Phousterēs, Panteli 396-397 Abb. 11.

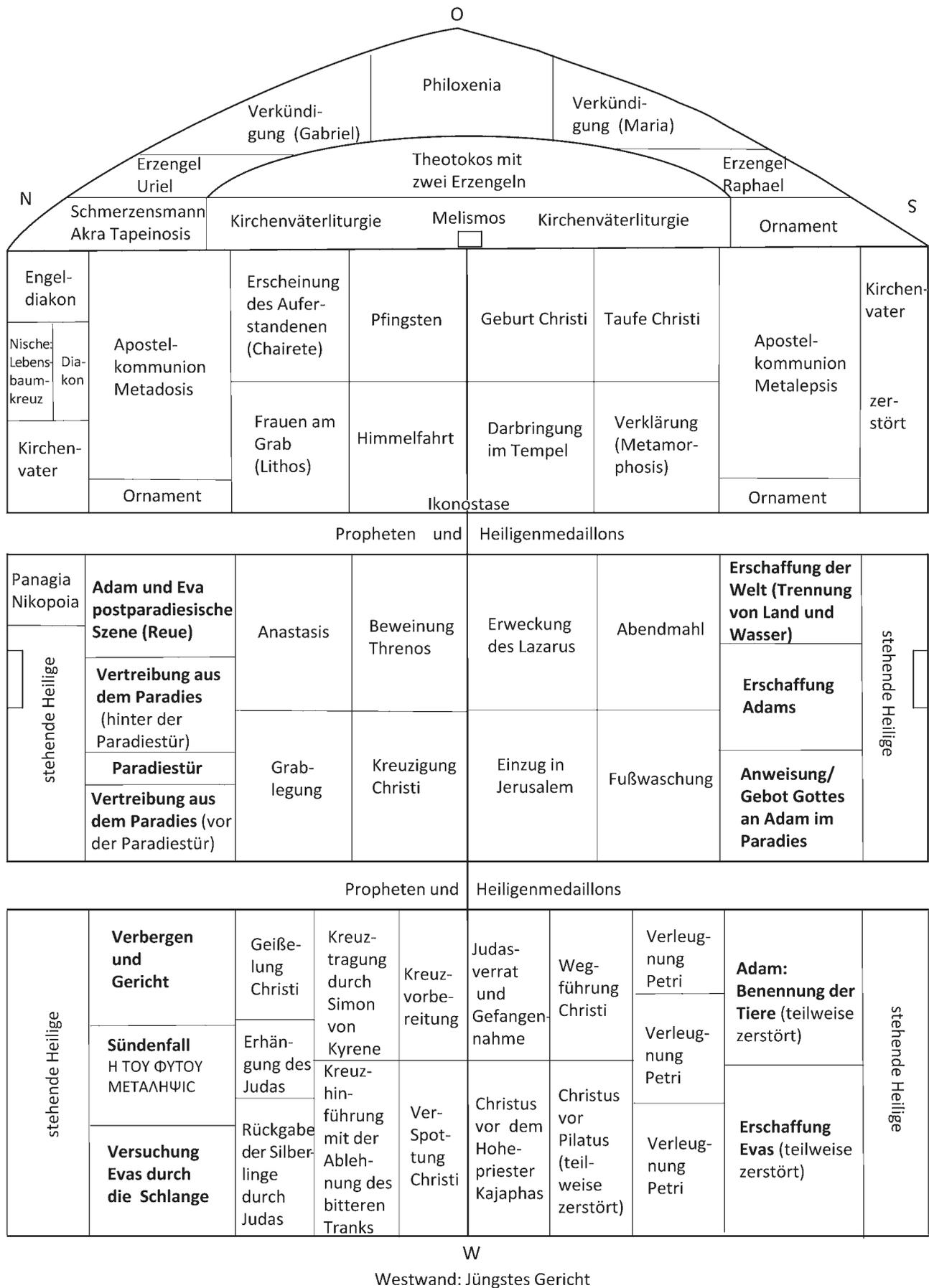


Abb. 6 Szenenanordnung: Metamorphosis-Kirche in Pano Panteli.

ner kleinen Nische an der Nordwand neben dem Engeldiakon eingefügte Lebensbaumkreuz.

Die Ausmalung des Tonnengewölbes zeichnet sich durch einen ausführlichen und szenenreichen christologischen Zyklus aus. Dieser zieht sich über alle drei Joche direkt am Scheitel des Tonnengewölbes entlang, unterbrochen durch die Gurtbögen mit Propheten- und Heiligenmedaillons. Die ersten beiden Joche enthalten jeweils acht Szenen mit Bildern aus dem stark erweiterten Festbildzyklus, während das letzte westliche Tonnengewölbe einen eigenen, detaillierten Passionszyklus mit 14 Darstellungen aufweist. Hier ist die Ausmalung von zwei auf drei Register erweitert. Beginnend an der östlichen Tonne an der Südseite mit der Geburt Christi folgen die Hypapante, die Taufe und die Metamorphosis. Die Lese-richtung geht im nächsten Joch an der Südseite weiter mit der Erweckung des Lazarus, dem Einzug in Jerusalem mit Christus auf einem schwarzen Pferd, der Fußwaschung und dem letzten Abendmahl. Im nördlichen Tonnengewölbe wird der christologische Zyklus von West nach Ost mit weiteren acht Szenen fortgesetzt. Nach der Kreuzigung folgen Beweinung, Grablegung und Anastasis. Im Ostjochgewölbe ist nicht, wie üblich auf Kreta, eine große raumfüllende Himmelfahrtsdarstellung abgebildet, vielmehr ist diese in den hier weitergeführten christologischen Zyklus mit vier nachösterlichen Darstellungen integriert. Die Erscheinung des Auferstandenen vor den Frauen am Grab, die Chairete-Szene, Himmelfahrt und Pfingsten schließen den Zyklus im nördlichen Gewölbeteil ab. Im Westjoch beginnt mit dem ausführlichen Passionszyklus eine neue thematische Einheit. Die mittleren oberen Bildfelder sind im unteren Teil durch seltene Sequenzen mit Judas- und Petruszenen eingerahmt. Im südlichen Teil sind in zwei Reihen angeordnet: der Judasverrat mit Gefangennahme, Christus vor dem Hohepriester Kajaphas, die Wegführung des gefangenen Christus und eine teilweise zerstörte Szene, die dann folgerichtig das Verhör vor Pilatus beinhaltet⁴²⁹. Darunter befindet sich im dritten Register ein kleiner dreiszeniger Petrus-Zyklus, der die dreimalige Verleugnung Christi und Petri Reue über diese Tat nach der Erzählung der synoptischen Evangelien illustriert (Mt 26,69-76; Mk 14,66-72; Lk 22,56-62; Joh 18,15-27). Im nördlichen Westjoch folgen weitere Passionsszenen in drei Registern: Verspottung und Kreuzvorbereitung, darunter die Kreuztragung durch Simon von Kyrene, und die seltene Szene der Zurückweisung des bitteren Trankes, des mit Galle vermischten Weines, durch Jesus nach Mt 27,34 (Mk 15,23). Zwei Darstellungen, auch aus dem Matthäus-Evangelium, folgen im dritten Register. Thematisiert wird die Reue des Judas, dargestellt durch die Rückgabe der dreißig Silberlinge und durch seine Erhängung (Mt 27,3-9). Daneben ist die Geißelung Christi an der Geißelsäule abgebildet. Die Westwand ist mit einer großen, im unteren Teil

beschädigten Deutera Parousia innerhalb eines Weltgerichtsensembles ausgefüllt. Die unteren Wandabschnitte zieren stehende Heilige in sehr schlechtem Erhaltungszustand, und an der Nordwand thront eine Panagia Vrephokratousa. Es werden ausschließlich Mönchsheilige, Bischöfe und Asketen dargestellt, während die weiblichen Heiligen nur als Brustbilder an den Jochbögen erscheinen. Diese Eigenheit des Bildprogramms spricht auch für die Nutzung als mönchische Klosterkirche.

Die Adam-und-Eva-Szenen schließen im mittleren Joch, durch einen Gurtbogen unterbrochen, an die beiden eucharistischen Darstellungen der Apostelkommunion an. Die rotgerahmten Felder laufen in diesem Register unterhalb der szenenreichen christologischen Bildfolgen an Nord- und Süd- wand entlang, oberhalb der ganzfigurigen Heiligen, die an der unteren Wandzone stehen (Taf. 85, 1-2). Dieser ist mit zehn bzw. elf Szenen der längste Adam-und-Eva-Zyklus auf Kreta. Teilweise sind die Bildfelder zerstört, beschädigt oder verkalkt. Am Beginn stehen im mittleren Joch an der Nord- seite die Schöpfung der Welt, die Erschaffung Adams und eine Szene mit der Anweisung oder dem Gebot Gottes an Adam. Im südlichen Westjoch folgen zwei fast gänzlich zerstörte Szenen, die sich als Benennung der Tiere durch Adam und als Erschaffung Evas rekonstruieren lassen⁴³⁰. Fortgeführt wird der Zyklus im nördlichen Westjoch mit der Versuchung Evas durch die Schlange, dem Sündenfall und der Verber- gungsszene mit dem Gericht Gottes. Die letzten Bildsequen- zen im mittleren Joch zeigen eine zweiteilige Paradiesvertei- bung und eine postparadiesische Szene.

Adam-und-Eva-Szenen

Die fast völlige Zerstörung von zwei Bildfeldern macht eine Rekonstruktion nötig. Da sich die ikonographische Gestaltung in dieser Kirche grundlegend von der der anderen vier Kirchen unterscheidet, können diese nicht als Vergleichsbeispiele berücksichtigt werden. Der Zyklus hier hält sich in der Erzähl- reihenfolge eng an den alttestamentlichen Text. So kann dieser zur Deutung der nicht sicher identifizierbaren Szenen herangezogen werden. Zudem sind die klar strukturierten Darstellungen in Panteli auf die nötigsten Erzählelemente reduziert, was die Zuordnung erleichtert. Das Fehlen der heute zerstörten Inschriften macht eine sichere Bestimmung des Szeneninhalts für den ungeübten Betrachter schwierig. Wie im dritten Kapitel zu den Bildschöpfungen auszuführen sein wird, folgen die Darstellungen eng den Illustrationen der byzantinischen Oktateuche, die hier neben den erhaltenen Unterzeichnungen als Grundlage für die Rekonstruktion der beschädigten Bildfelder fungieren.

429 Gallas/Wessel/Borboudakis, Kreta 463 vermuten stattdessen: Judasverrat, Christus vor Pilatus, Gefangennahme, Simon trägt das Kreuz, was aber nicht der Reihenfolge in den Evangelien entspricht. Zudem tauchen Kreuzhinführung und -tragung im nördlichen Westjoch erneut auf.

430 Gallas/Wessel/Borboudakis, Kreta 463 sowie Phousterés, Panteli 397 bezeichnen beide Szenen als zerstört und dadurch nicht mehr identifizierbar; zu den Rekonstruktionsmöglichkeiten S. 96.

Erschaffung des Kosmos

Die erste Sequenz veranschaulicht die Erschaffung der Welt (Taf. 86, 1-2). Die anderen vier anthropogenetisch ausgerichteten Kirchen verzichten auf den kosmologischen Beginn der Schöpfung. Die kleine Szene zeigt im unteren Abschnitt eine schmale Wasserfläche, aus der ein hoher Berg emporsteigt. Im oberen Teil ist mittig ein halbrundes Himmelssegment abgebildet. Der erste Schöpfungsbericht in Gen 1,1-10 berichtet von den Werken Gottes am ersten und zweiten Tag. Die Erde entsteht durch die Schaffung des Firmamentes und durch die Scheidung von Wasser und festem Land. Das Bildschema folgt den Oktateuchen, etwa Vat. Gr. 746, fol. 22^r (Taf. 86, 3).

Erschaffung Adams

In der nächsten Szene liegt der nackte Adam ausgestreckt bildparallel auf einer diagonal im Bildfeld ansteigenden braunen, mit kleinen grünen Pflanzen und Sträuchern bewachsenen Ebene, begrenzt an den Enden jeweils von einem Baum, der rote Früchte trägt (Taf. 87, 1-2). Oben kehrt das Himmelssegment wieder, aus dem ein heller, spitz zulaufender Strahl auf Adam gerichtet ist. Adam hebt leicht den Kopf. Hier ist die Erschaffung Adams durch den göttlichen Lichtstrahl dargestellt. Die Binnenzeichnungen sind verwaschen, sodass keine Beschreibung der primären oder sekundären Geschlechtsmerkmale möglich ist. Krone oder Nimbus fehlen. Greifbar ist ein selektiver Kopiervorgang der ersten Phase der zweifachen Erschaffungssequenz, wie er in der Oktateuch-Tradition bezeugt ist (etwa Laur. Plut. 5.38, fol. 4^r oder Vat. Gr. 746, fol. 28^r) (Taf. 88, 1-3).

Adam im Paradies und Anweisung durch Gott

Die letzte Darstellung im mittleren Joch zeigt den aufrechtstehenden nackten Adam im Dreiviertelprofil im Paradiesgarten mit Sträuchern und zwei Bäumen mit Früchten (Taf. 89, 1-2). Er hat die Arme angewinkelt und hebt die Hände zu dem Strahl, der aus dem Himmelssegment zu ihm herabkommt. Der göttliche Lichtstrom trifft auf Adam, der durch die Geste der erhobenen Hände in Kontakt mit diesem tritt. Diese Szene könnte die Anweisung Gottes nach Gen 2,16-17 darstellen. Nach der Erschaffung Adams pflanzt Gott das Paradies und setzt Adam hinein. Daraufhin unterweist er ihn. Von allen Bäumen darf er essen, nur nicht vom Baum der Erkenntnis des Guten und des Bösen. Panteli folgt dem Bildformular der Oktateuche, das auch hier als Rekonstruktionsschema dient (etwa Cod. Gr. I.8, fol. 40^v) (Taf. 90, 1).

Benennung der Tiere durch Adam

Die Malschicht der beiden nächsten Bildfelder im südlichen Westjoch ist fast völlig verschwunden. Einzelne Unterzeichnungen lassen sich bei genauem Betrachten erkennen (Taf. 91, 1-2). Eine veritable Rekonstruktionsmöglichkeit ergibt sich durch den Vergleich mit den Oktateuchen (etwa Vat. Gr. 746, fol. 31^r; Cod. Gr. I.8, fol. 37^v) (Taf. 90, 2-3). Am linken Bildfeld sitzt der nackte Adam auf einem kleinen Hügel unter einem Baum. Vor ihm erhebt sich ein Vogel in die Luft. Die darunter und dahinter stehenden, heute nicht mehr sichtbaren Landtiere lassen sich nach den Oktateuch-Illuminationen rekonstruieren. Adam weist mit seiner rechten Hand auf die Tiere. Der rechte Bildteil wird von einem weiteren fruchtetragenden Baum ausgefüllt. Nach der Unterweisung berichtet der Genesistext von der Benennung der Tiere (Gen 2,18-20). Gott erschafft die Tiere des Feldes und die Vögel des Himmels und bringt sie zu Adam, damit er ihnen Namen gibt.

Erschaffung Evas

Auch diese Szene ist im linken Feld vollständig zerstört, rechts sind Umrisse erkennbar (Taf. 92, 1-2). Der Inhalt dieses Bildsegments lässt sich ebenfalls gut aus den Oktateuch-Handschriften herleiten (etwa Vat. Gr. 746, fol. 37^r oder Cod. Gr. I.8, fol. 42^v) (Taf. 93, 1-2). Auf einer ansteigenden Ebene vor der Kulisse zweier Bäume kann der nackte Adam vermutet werden. Er ist etwas mit dem Oberkörper zur Seite weggedreht und stützt seinen Kopf auf seinen rechten angewinkelten Arm. Aus seiner rechten Seite erhebt sich die Halbfigur Evas, die mit erhobenen Händen zum Himmelssegment mit dem Lichtstrahl hinaufschaut. Dadurch fehlt der Begrüßungsgestus, der für die anderen vier Kirchen typisch ist. Nach der Benennung der Tiere erschafft Gott Eva aus der Seite Adams, der dabei in einen tiefen Schlaf fällt (Gen 2,21-23).

Sündenfall – Versuchung Evas durch die Schlange

Die nächsten drei Bildfelder im nördlichen Westjoch sind in wesentlich besserem Erhaltungszustand, sodass hier die Sequenzen klar erkenntlich sind. Im Zentrum der ersten Szene steht die nackte Eva auf einem braunen Hügel frontal neben einem Baum mit apfelähnlichen, runden roten Früchten (Taf. 94, 1-2). In ihrer rechten Hand hält sie eine dieser Früchte und hebt sie in Richtung ihres Mundes. Um den Stamm des Baumes windet sich eine dicke zweifarbige Schlange mit hellem Bauch und dunkelbraunem Rücken, deren Kopf drachenartige Züge aufweist. Das geöffnete Maul ist im Redegestus nah an Evas linkes Ohr herangerückt. Nur Eva und die Schlange sind die Protagonisten dieser Handlungseinheit. Adam ist nicht, wie in den anderen Versuchungsszenen in Akoumia und Diblochori, zusätzlich bei der Tierbewachung hinzugefügt. Auch wird kein teuflischer personalisierter Ver-

sucher, sondern die im biblischen Text erwähnte Schlange als zoomorphes Reptil dargestellt (Gen 3,1-5). Zudem ist hier keine reine Versuchungsepisode wie in Akoumia und Diblochori intendiert, vielmehr ist der Sündenfall schon geradezu integriert. Eva hat die Frucht vom Baum gepflückt und ist bereits im Begriff, sie zum Mund zu führen. Die anderen Kirchen zeigen bei der Versuchung nur die Anrede durch den Teufel und beim eigentlichen Sündenfall die Einflüsterung durch das Hybriddrachentier und den Pflück- und Weitergabevorgang Evas. Diese Szene fällt etwas aus dem Duktus der Oktateuch-Bilder heraus, die den Sündenfall als dreiteilige Sequenz anordnen (etwa Cod. Gr. I.8, fol. 43^v; Vat. Gr. 736, fol. 37^v) (Taf. 93, 3-4). Panteli entfernt sich von der dortigen Ikonographie und legt den Schwerpunkt durch das Zum-Mund-Führen der Frucht stärker auf die alleinige Versündigung Evas.

Sündenfall – Verführung Adams

Die bestkonservierte Darstellung mit der Überschrift Η Τῶ ΦΥΤΟΥ ΜΕΤΑΛΗΨΙΣ (vom Mahl der Gartenfrucht) zeigt in der Mitte den fruchtebehangenen Paradiesbaum auf einer mit Pflanzen bewachsenen Wiese (Taf. 95, 1-2). Der Baum ist mit Laubwerk begrünt und trägt runde Früchte. Die rote Farbe mit einer Gelbfärbung um den Blütenrest definiert diese eindeutig als Äpfel. Links daneben steht die nackte Eva im leichten Dreiviertelprofil. Ihren rechten Arm hat sie angewinkelt und führt mit der Hand eine relativ kleine, aprikosengroße Apfelfrucht nun ganz dicht an ihr Gesicht heran. Mit der linken Hand reicht sie eine zweite an Adam weiter, der rechts neben dem Baum steht. Er legt den Kopf zur Seite und blickt aus dem Bildfeld heraus den Betrachter an. Mit dem Unterkörper steht er leicht abgewendet von Eva, der Oberkörper ist ein wenig zu ihr hingedreht. Mit der Hand des linken angewinkelten Armes macht er eine abwehrende Geste, als würde er die Annahme der Frucht verweigern. Mit der Rechten weist er vorwurfsvoll auf Eva hin, die im Begriff ist, die verbotene Frucht zu essen. Über das Ergebnis der Verführung Adams wird der Betrachter im Ungewissen gelassen. Der Eindruck der Ablehnung der Frucht durch Adam überwiegt, sodass hier nur Eva die Übertretung begeht. Dieser Sachverhalt widerspricht dem Genesistext, der von der Annahme und dem Essen der Frucht durch Adam weiß (Gen 3,6). Eine gesonderte Szene mit der Verführung Adams gibt es in den anderen vier Kirchen nicht. Vielmehr ist, etwa in Evangelismos oder Ano Viannos, die Annahme der Frucht durch Adam in den Sündenfall integriert. Beide Protoplasten zeigen eine rote Färbung der Wangen, eventuell eine bildliche Andeutung der Scham über ihre Gebotsübertretung. Zudem sind in dieser Szene durch die sehr gut erhaltenen Binnenzeichnungen die Körperstruktur und die Gesichter der Protoplasten besser erkennbar. Sie tragen beide lange gewellte Haare wie in den anderen Kirchen. Primäre Geschlechtsmerkmale werden vermieden. Die Muskeln des Bauches und die

Rippenzeichnung sind bei beiden gleichermaßen vorhanden. Eva lässt sich an der etwas schlankeren Statur, dem leicht nach unten gerundeten Busen, der aber nicht so prononciert wie in den anderen Kirchen, und den etwas feiner gezeichneten Gesichtszügen erkennen. Hier erfolgt eine selektive Aufnahme der Mittelszene aus der kontinuierlichen Bildfolge der Oktateuche (Vat. Gr. 746, fol. 37^v; Cod. Gr. I.8, fol. 43^v) (Taf. 93, 3-4).

Verbergen und Gericht

Das letzte Bildfeld aus diesem Bilderzyklus zeigt Adam und Eva, die in einem halbrunden höhlenartigen Versteck aus langen, lanzenförmigen grünen Blättern im Paradies hocken, wie es auch die Kirchen in Akoumia und Diblochori zeigen (Taf. 96, 1-2). Das Paradiesambiente ist wie in den Erschaffungsszenen durch einen braunen Hügel und grünen Pflanzenbewuchs gekennzeichnet. Wahrscheinlich haben sie Blätter vor ihrer Scham, was realiter aufgrund des Erhaltungszustandes nicht mehr sichtbar ist. Sie blicken sich zu dem Strahl um, der aus dem Himmelssegment in der linken Bildhälfte hervorströmt. Adam hat seine Arme angewinkelt erhoben und weist auf die neben ihm sitzende Eva, diese wiederum mit ebensolcher Geste auf die sich rechts von ihnen befindliche, fast gänzlich zerstörte Schlange, die ein wesentlich kleineres Ausmaß hat als in der vorherigen Szene. Dieses aus den Oktateuchen übernommene Schuldzuweisungsmotiv ist nur in Panteli zu beobachten, das ein Konglomerat aus zwei unterschiedlichen Oktateuch-Darstellungen adaptiert. Dort wird in differierender Übersetzung ein stehendes Ur-elternpaar bei der Schuldabwälzung illustriert, während das Sitzmotiv beim Bedecken mit Feigenblättern angewendet wird (Vat. Gr. 746, fol. 40^v; 41^v) (Taf. 99, 1). Die anderen vier Kirchen zeigen eine solidarische Urteilsannahme beider Ur- eltern. Gen 3,7-9 berichtet vom Verbergen der Protoplasten unter den Bäumen des Paradieses, da sie sich wegen ihrer Nacktheit schämen und sich vor Gottes Urteil, das durch den göttlichen Strahl verkörpert wird, fürchten.

Vertreibung

Im mittleren Joch vor der Apostelkommunion folgen die letzten Adam-und-Eva-Szenen. Die Vertreibung wird in einem durch die Paradiestür zweigeteilten Bildfeld illustriert. Vor einem durch die zwei paradiesischen Bäume gestalteten Landschaftshintergrund stehen im linken Abschnitt Adam und Eva, bekleidet mit einer Art Fell-Exomis, vor der geschlossenen Paradiestür, die in der Mitte von einem anthropomorphen Sechsfügler bewacht wird (Taf. 97, 1-2). Adam, der hinter Eva schreitet, schiebt sie von hinten voran, während Eva lamentierend die Hände erhoben hat. Hinter Adam kommt der Strahl aus dem Himmelssegment, der als göttliche Vertreibungsmacht fungiert. Der zweite Teil spielt außerhalb des

Paradieses in einer Landschaft, die durch zwei hohe gezackte Berggipfel gekennzeichnet ist (Taf. 98, 1-2). Hier taucht zum ersten Mal ein Engel in langer Tunika und Pallium auf, der Adam am Rücken weiter hinausschiebt. Vor ihm steht Eva, die sich zu diesem Geschehen umgedreht hat und den Vorgang unwillig beobachtet. Auch hier ergibt sich mit leicht variierenden Gestaltungsdetails grundsätzlich das Bildschema der Oktateuche als Rekonstruktionsvorlage (Vat. Gr. 746, fol. 44^r; Sm. A.1, fol. 16^r) (Taf. 99, 2-3).

Postparadiesische Szene

Dieses Bildfeld ist bis auf Umriss und Farbreste fast völlig ruinös (Taf. 100, 1-2). Rekonstruieren lässt sich die letzte Szene als das Trauern und die Reue Adams und Evas nach ihrem Herauswurf aus dem Paradies. Wie in den Oktateuch-Handschriften sitzen Adam und Eva vor einem gewaltigen gezackten Bergmassiv, bekleidet mit gegürteten Tuniken, und lamentieren in großer Verzweiflung und Bestürzung über ihr Unglück (Taf. 99, 2-3). Adam erhebt die Hände und Eva stützt im Sorgegestus mit ihrer rechten Hand ihr etwas zur Seite geneigtes Gesicht. Ob Kain als Kleinkind in das Bildfeld integriert ist, bleibt realiter wegen der Zerstörungen äußerst unsicher.

Bildtypen der Adam-und-Eva-Szenen

Der **Schöpfergott** wird hier nicht anthropomorph, sondern anikonisch als heller gezackter Lichtstrahl, der aus einem halbrunden Himmelssegment hervortritt, übersetzt. Aufgrund des Fehlens eines Schöpfergottes tritt hier keine Engelschar auf. Der einphasige **Schöpfungsakt** erfolgt durch den Lichtstrahl. Der horizontal ausgestreckte Adam erhebt leicht den Kopf. Eva, die aus der Seite des schlafenden Adam entsteht, wendet sich nicht Adam, wie in den anderen Kirchen, sondern dem Lichtstrahl zu. Die **Protoplasten** werden nackt ohne primäre und mit nur schwach ausgeprägten sekundären Geschlechtsmerkmalen dargestellt. Nach dem Sündenfall tragen sie Fellkleidung. Herrschaftszeichen wie Thron, Krone oder Nimbus fehlen. Der **Paradiesgarten** aus einer ansteigenden, braunen hügeligen Landschaft mit zwei Bäumen wird nicht durch eine Mauer begrenzt. Das Paradiestor erscheint nur bei der Vertreibung. Im Garten wachsen zwei ähnlich gestaltete Bäume, die apfelartige Früchte tragen. In der Versuchungs- und Sündenfallszene erscheint nur ein **Paradiesbaum**. Das **Versucherwesen** unterscheidet sich grundsätzlich von den ersten vier Kirchen. Es gibt weder einen personalisierten Teufel noch

ein hybrides Drachenwesen, vielmehr eine große, um den Baum geringelte Schlange, die Eva ins Ohr flüstert. **Adam als Herrscher über die Tiere** ist hier, anders als in Akoumia und Diblochori, bei der Tierbenennung nach dem Genesisbericht gezeigt, die zeitlich vor der Evaschöpfung erfolgt. Der zweiszenig gestaltete **Sündenfall** legt die Betonung auf den aktiven Essvorgang Evas und die Annahmeverweigerung Adams. Beim **Gericht** vollziehen die im Blätterversteck hockenden Protoplasten den Schuldzuweisungsgestus und werden durch den göttlichen Strahl verurteilt. Die Vertreibung ist durch das von einem Sechsfügler bewachte, geschlossene Paradiestor in zwei Abschnitte gegliedert. Der göttliche Strahl vertreibt Adam und Eva aus dem Paradies. Hinter dem geschlossenen Paradiestor werden sie von einem Engel weggeschickt. Als **postparadiesische Komposition** werden die Trauer und Klage der beiden aus dem Paradies Vertriebenen dargestellt. Kain ist nicht sicher verifizierbar.

Die Soter-Kirche in Panteli verwendet im Vergleich mit den anderen vier bereits behandelten Kirchen eine bis auf wenige Übereinstimmungen, wie den einphasigen Erschaffungsvorgang und das Blätterversteck, gänzlich unterschiedliche ikonographische Übersetzung des Genesisstoffes, die selektiv auf die Oktateuch-Handschriften zurückgreift.

Kontextszenen

Liturgische Themen

Im Bema fällt die überraschend vielfältige und eindrucksvolle Ausstattung mit liturgisch-eucharistischen Themen auf. Die Positionierung des ikonenhaften, in die Karfreitagsliturgie eingebundenen Andachtsbildnisses des Schmerzensmanns⁴³¹ in der Prothesis verweist auf das Opfer Christi und ist mit dem dortigen Ritus der Proskomidie in Verbindung zu bringen (Taf. 101)⁴³². Die gekreuzten Arme mit den Wundmalen an den Händen bezeugen die Opfergabe des Leibes Christi während der Kommunion. Die Inschrift auf dem Kreuz *Ὁ βασιλεύς της δόξης* gründet auf der älteren Tradition dieser Bildformel⁴³³. In serbischen Klosterkirchen erscheint öfters die Verbindung von Schmerzensmann und trauernder Gottesmutter als Symbol der Inkarnation des Logos⁴³⁴. Eine Maria Paraklesis ist hier nicht dargestellt, alternierend ist an der Nordwand direkt hinter der Apostelkommunion eine ganzfigurige Panagia Vrephokratousa abgebildet. Die Apsiskalotte zeigt mit der thronenden Gottesmutter eine weitere Marienabbildung. Diese Hervorhebung der bedeutenden Rolle Marias im Erlösungsgeschehen

431 Zum Schmerzensmann in der byzantinischen Tradition Belting, Man of Sorrows. – Đurić, Man of Sorrows 303-331. – Konstantoudaki-Kitromilides, Man of Sorrows mit weiterführender Literatur.

432 Altripp, Prothesis. – Altripp, Liturgie 121. – Altripp, Bildprogramm 25-40.

433 Konstantoudaki-Kitromilides, Man of Sorrows 147 Anm. 3; so etwa auf der bilateralen Ikone im byzantinischen Museum in Kastoria; Abbildung ebenda Abb. 1b; das Bild des Schmerzensmannes ist im 12. Jh., ev. auch schon im

11. Jh. belegt, in der Prothesis erscheint es jedoch erst im 13. Jh.; ebenda 148. 151.

434 So etwa in der Prothesis von Sopoćani (1263-68); Abbildung bei Đurić, Sopoćani 153 Abb. 116; oder im Kirchenraum der Demetrios-Kirche des Markov-Klosters (1376/1377); dazu Mirković/Tatić, Markov Manastir, Abbildung bei Đurić, Man of Sorrows Abb. 1-2.

weist auf die unlösbare Verknüpfung von Inkarnation und Passion im eucharistischen Ritus hin. Auch die auf Kreta eher selten dargestellte, großflächig angelegte bipolare Apostelkommunion⁴³⁵ mit der nicht oft verwendeten Wiedergabe des austeilenden Christus als Hohepriester⁴³⁶ macht den engen Bezug zur liturgischen Praxis evident (**Taf. 102, 1**). Die Apostel ziehen jeweils von West nach Ost zu dem in einem bischöflichen Gewand mit Polystaurion und Omophorion bekleideten Christus. Ebenso bewegen sich die Gläubigen vom Naos zum austeilenden Priester im Bema hin. Petrus hebt seine Hand zum Empfang des Brotes und Paulus erhält den Abendmahlskelch. Diese Gesten der Annahme der Kommunionsgaben spiegeln den präsenten kirchlichen Ritus wider. Judas als Verräter wird durch die rückwärtig gewendete Kopfhaltung und den Verlegenheitsgestus innerhalb der Gruppe der brotempfangenden Jünger stigmatisiert⁴³⁷. Beide Spendszenen als räumlich streng getrennte Kompositionen darzustellen, ist ein ikonographisches Merkmal fast aller serbischen Klosterkirchen⁴³⁸. Eine ähnliche Ikonographie auf Kreta weist die etwa zeitgleiche Hagioi Apostoloi-Kirche in Andromyloi nahe Lithines auf, die nur wenige Kilometer von Panteli entfernt liegt⁴³⁹. Neben der gleichen Positionierung der Apostelkommunion in der Nord- und Südtonne des Bemas findet sich dort auch die Darstellung Christi als austeilender Hohepriester sowie des Schmerzensmannes in der Prothesis. Ebenso legt das Katholikon des Hagios Antonios-Klosters in Vrontisi (Zaros) seinen Schwerpunkt auf diese liturgisch-eucharistischen Bildthemen⁴⁴⁰. Auch dort wird die Apostelkommunion in gleicher Gestalt und Platzierung verwendet⁴⁴¹. Das in Panteli betonte priesterliche Amt Christi stellt das Bildprogramm zugleich in einen heilsgeschichtlichen Kontext. Die alttestamentliche Priesterschaft Aarons und Melchizedeks wird im Neuen Testament durch Christus wiederaufgenommen und fortgesetzt. Die antilateinische Polemik gegen die Doktrin vom ungesäuerten Brot und das Bekenntnis zur orthodoxen Abendmahlslehre nehmen im venezianisch geprägten Kulturumfeld sicherlich Einfluss auf den Bildfindungsprozess solcher liturgisch-rhetorischer Bilder. Die Apostelkommunionsszenen des 11. Jahrhunderts in der Hagia Sophia in Ohrid oder in Kiew belegen bereits den bildsprachlichen Zusammenhang zwischen dieser eucharistischen Szene mit der realiter dargestellten und demonstrativ in Szene ge-

setzten Prospora mit Nika-Stempel und dem kirchenpolitischen Azymen-Streit⁴⁴². Weitere Sinnbezüge zur Abendmahlsthematik bilden die Kirchenväterliturgie mit Melismos, die beiden Engeldiakone mit Ripidia als Abbild des Großen Einzugs und das Gastmahl des Abraham. Die Ausmalung mit dem eucharistischen Lebensbaumkreuz und der Ligatur-Inschrift (IC XC NK ΦΧ ΦΠ) »Jesus Christus, siege, Licht Christi scheine allen« (ΙΗΣΟΥΣ ΧΡΙΣΤΟΣ ΝΙΚΑ, ΦΩΣ ΧΡΙΣΤΟΥ ΦΑΙΝΕΙ ΠΑΣΙ) auf den Quadraten zwischen den vier Kreuzarmen in der Prothesis, dem Raumteil der Zubereitung der Prospora, verweist auf den Nika-Stempel des eucharistischen Brotes (IC XC NK) und die Liturgie der vorgeweihten Gaben während der großen Fastenzeit (**Taf. 102, 2**)⁴⁴³. Der religiöse Prozess des Fastens ist antithetisch dem sündhaften Vergehen Evas gegenübergestellt. Das rankende Motiv des Lebensbaumes im unteren Teil des Prothesis-Kreuzes korrespondiert inhaltlich mit dem Paradiesbaum der Genesiszenen. Nicht nur die Protoplastendarstellungen, sondern das gesamte bildliche Programm der Kirche ist in diesen sakramental-eucharistischen Rahmen des Bemas eingefasst. Anfang und Ende der umlaufenden alt- und neutestamentlichen Bildfolgen bildet die zweigeteilte Apostelkommunion. Darüber hinaus zeigt die Beischrift zur Sündenfallszene Evas, Η ΤΩ ΦΥΤΟΥ ΜΕΤΑΛΗΨΙC, als rhetorische Anspielung auf die eucharistische Gabe des Brotes in der Apostelkommunion, die Metalepsis, die unlösbare inhaltliche Verknüpfung von Abendmahl, Sühnetod Christi und der Sünde Evas. Die Affinität der ikonographischen Ausstattung des liturgischen Raums mit anderen kretischen oder serbischen Klosterkirchen untermauert die Hypothese einer möglichen Nutzung der Kirche als Katholikon eines Klosters.

Mönchisch-hesychastische Themen

Das Bildprogramm steht unter dem Einfluss der hesychastischen Lehre des byzantinisch-orthodoxen Mönchtums⁴⁴⁴. Im Tetragramm des Kreuzes in der Prothesis, IC XC NK ΦΧ ΦΠ, verbirgt sich ein versteckter Hinweis auf das liturgische Gebet in hesychastischen Klostergemeinschaften (**Taf. 102, 2**). Das als Megaloschema benannte Kryptogramm ist auf dem Analavos, dem Schulterumhang hesychastischer Mönche, eingestickt, die die höchste Stufe der geistlichen Hingabe

435 Dazu Tsamakda, Kakodiki 139. Meist erscheint sie direkt im Apsisbereich, so etwa in der Hagios Georgios-Kirche in Kournas, Kreta (12. Jh.), und nicht an der Nord- und Südwand; zur Apostelkommunion Walters, Ritual. – Wessel, Abendmahl; speziell auf Kreta Ranoutsaki, Brontisi 93-108.

436 Etwa in Hagios Nikolaos-Orphanos in Thessaloniki oder in Hagios Nikolaos-Kirche in Vevi; dazu Lodov, Christ as Priest 158-170. – Papamastorakēs, Archiēra 67-78.

437 Erst ab dem 12. Jh. wird Judas in der Apostelkommunion negativ konnotiert; dazu Tsamakda, Kakodiki 151 mit weiteren Beispielen auf Kreta und in der serbischen Kunst.

438 Angefangen mit der Panteleimon-Kirche in Nerezi im 12. Jh., weiterhin in der Königskirche in Studenica oder in der Dreifaltigkeitskirche in Sopoćani im 13. Jh. und der Georgs-Kirche in Staro Nagorichino im 14. Jh.; dazu Wessel, Abendmahl 30-37. – Ranoutsaki, Brontisi 100.

439 Dat. 1415; zur Kirche Gallas/Wessel/Borboudakis, Kreta 464-466. – Tsougarakēs/Angelomatē-Tsougarakē, Syntagma 239-242. – Spatharakis, Dated 167-169 Nr. 55; Abbildung bei Ranoutsaki, Brontisi Abb. 160-161.

440 Datierung der Fresken zwischen 1420-1430; zur Kirche Ranoutsaki, Brontisi. – Adrianakis/Giapitsoglou, Crete 126-127.

441 Zur dortigen Apostelkommunion Ranoutsaki, Brontisi 93-107 Abb. 13. 25-26.

442 Zum Azymenstreit Avvakumov, Unionsgedanke 29-159 Anm. 150; zur Sophienkirche in Ohrid Schellewald, Sophienkirche 169-192 Abb. 31. 43; s. auch S. 62.

443 Zum eucharistischen Lebensbaumkreuz in spätbyzantinischen Sanktuarien Gerstel, Sanctuary Screen 146-147 Abb. 11-13; zur Verwendung in den serbischen Kirchen Babić, Croix.

444 So auch Phousterēs, Panteli 406-409; zum Hesychasmus in Byzanz Kapriev, Philosophie 201-306. – Strezova, Hesychasm 9-62.

und des spirituellen Lebens erreicht haben⁴⁴⁵. Dieses Emblem, dessen Kreuzeszeichen durch Passionsinstrumente bereichert ist, wird bei der Kommunion als Amtstracht angelegt⁴⁴⁶. Die eingestickten Kryptogramme des großen Schismas zitieren einen Lobgesang auf das heilige Kreuz, durch das der Garten Eden wiedergewonnen wird⁴⁴⁷. Auch die weitere, auf das inkarnatorisch-eucharistische Mysterium und den sakramentalen Vollzug zielende Bildstrategie, wie sie sich im Bemaprogramm der Kirche manifestiert, ist fest in der hesychastisch-spiritualistischen Theologie verankert⁴⁴⁸. Die im Bildkonzept der Kirche sichtbare Ausrichtung auf eine christozentrisch-mystische Theologie⁴⁴⁹ mit einer auffällig mariologischen Gewichtung verweist ebenfalls in die Gedankenwelt der hesychastischen Mönchsbeziehung⁴⁵⁰. Die Lichtmetaphorik der Protoplastenszenen ist mit der Vorstellung des göttlichen Taborlichts als ungeschaffene Gottesenergie verknüpft. Auch das Patrozinium der Kirche und die Abbildung der Metamorphosis als hesychastische Schlüsselzene nehmen die Thematik der göttlichen Lichtvision dieser mönchisch-kontemplativen Offenbarungstheologie, die in den Athosklöstern verwurzelt ist, auf⁴⁵¹. Die Heiligendarstellungen in der unteren Bildzone zeigen viele Mönchsheilige und Asketen, während die wenigen weiblichen Heiligen nur als Brustbilder in den Medaillons der Gurtbögen erscheinen. Auch diese Bildkonzeption bestärkt den Eindruck, dass die Kirche zu einem Kloster gehörte, dessen Mönche mit der mystisch-hesychastischen Bewegung eng verbunden waren. Der selten auf Kreta im Apsisprogramm vorkommende Erzengel Uriel, dessen Übersetzung aus dem Hebräischen »das Licht Gottes« bedeutet, fügt sich ebenfalls in diese inhaltliche Ausrichtung ein (Taf. 102, 3). Bezeugt ist diese Bewegung auch auf Kreta durch den Mönch Arsenios, der im 14. Jahrhundert die hesychastische Lehre dort lehrte und verbreitete⁴⁵². Auch der Mönch Neilos Damilas (1345-1420), Kirchenlehrer und Abt des in der Nähe der Metamorphosis-Kirche in Panteli gelegenen, heute verlassenen Hagioi Apostoloi-Klosters in Kato Karkassa⁴⁵³, gilt als Verfechter der hesychastischen Lehren und Anhänger des Gregorios Palamas⁴⁵⁴. Der unionsfeindliche Prediger und hesychastisch beeinflusste Theologe und Mönch Joseph Bryennios lebte von ca. 1382

bis 1402 auf Kreta. Er verteidigte in vielen Homilien die orthodoxe Lehre gegen den lateinischen Thomismus und gab moralisch-theologische Unterweisungen für das spirituelle Leben der kretischen Priester und Mönche⁴⁵⁵.

Sünde und Reue

Außergewöhnlich im kretischen Bildkanon und auch in byzantinischen Wandmalereien sind zwei extensive Bildsequenzen, die Verfehlungen und Reue illustrieren. Zwei Szenen aus dem Passionszyklus zeigen das Schuldbewusstsein und die Bußfertigkeit des Verräters Judas (Taf. 103, 1)⁴⁵⁶. Durch ihre Platzierung direkt über den beiden Sündenfallszenen sind sie nicht nur räumlich eng mit diesen verbunden. Durch die Stichwörter der Sünde, der Verführung und der Reue treten sie auch inhaltlich mit den Adam-und-Eva-Szenen in intensiven Kontakt. Beide, Judas und die Protoplasten, haben einen entscheidenden Stellenwert innerhalb der Heilsgeschichte. Durch die Verfehlung Adams und Evas sowie durch den Verrat des Judas wird der Erlösungstod Christi erst induziert und der Heilsplan Gottes initiiert. Die Darstellung der dreifachen Verleugnung Jesu durch Petrus und seiner Reue⁴⁵⁷ in drei getrennten Szenen kommt äußerst selten in der byzantinischen Monumentalmalerei vor (Taf. 103, 2). Die Petrusthematik wird gewöhnlich auf eine oder zwei Episoden reduziert oder szenisch in die Passionserzählungen integriert. In der nahegelegenen Klosterkirche Hagioi Apostoloi in Kato Karkassa etwa wird die Petrusverleugnung auf eine Bildeinheit eingegrenzt⁴⁵⁸. Die drei Petruszenen in Panteli sind ebenfalls räumlich und thematisch eng mit dem Adam-und-Eva-Zyklus verknüpft. Durch die dreifache Darstellung wird das Thema der Verfehlung sowie der Reue und der Bekümmernis über diese Schuld in extenso betont. Schuld und Trauer sind bereits prototypisch in dem urzeitlichen Geschehen vorweggenommen. Die Liturgie der Passionswoche beschäftigt sich in den Antiphonen zum Gründonnerstag grundlegend mit den Themen der Versuchung, Sünde und Reue. Eine ausführliche Schilderung der Verfehlungstaten des Judas und des Petrus ist mit dem Lob der menschenfreundlichen Gnade Gottes

445 Diese Verbindung zwischen dem eingeschriebenen Tetragramm im Kreuz und dem Megaloschema hesychastischer Mönche sieht auch Rhoby, Tetragrams. – Rhoby, Licht Christi.

446 Abbildungen bei Probatākēs, Diabolos Abb. 270. – Dahm/Bernhard, Athos 132. – Rhoby, Tetragrams Abb. 7; zum Megaloschema New World Encyclopedia, Hesychasm. – Thomas/Constantinides Hero, Monastic Foundation 111, 1341. – Döpmann, Orthodoxe Kirchen 256.

447 Griechischer Text und Übersetzung s. Dahm/Bernhard, Athos 225 Anm. 3.

448 Dazu der Aufsatz von Tănase, Hesychasm.

449 Zum Christozentrismus der palamitischen Lehre Kapriev, Philosophie 294-299.

450 Tsirpanlis, Mariology. – Tănase, Hesychasm 131-132.

451 Zur Bedeutung der Transfiguration in der hesychastischen Kunst Strezova, Hesychasm 68. 81-87.

452 In der Vita des Georgios Sinaites wird von einer Reise berichtet, die ihn nach Kreta führt, wo ihn der Mönch Arsenios in die höheren Mysterien des Hesychasmus einweihte; dazu Balfour, Saint Gregory 65. – Hausammann, Kirche 220. – Speake, Mount Athos 133.

453 Datiert sind die Wandmalereien durch Reste einer Stifterinschrift von 1391/1392 und 1422; zum Kloster Psilakēs, Monastēria II 525-527 Abb. 459. – Tsougarakis/Angelomati-Tsougaraki, Monasteries 543-550. – Tsakiri, Monas-

teri 518 Anm. 20; 521 Anm. 41. – Aikaterinidis/Sisamakīs, Lasithi 264-265. – Adrianakis/Giaptisoglou, Crete 235; das Kloster wurde Ende des 14. Jhs. in ein Frauenkloster umgewandelt.

454 Zur Person und zu seinen Lehren Nikolidakis, Neilos Damilas.

455 Seine auf Kreta gehaltenen Reden, die in vier Bänden veröffentlicht wurden, werden bei Bazini, Bryennios diskutiert.

456 Zur biblischen Gestalt des Judas Wessel, Judas 665-668. – Westerhoff-Sebald, Judas; Beispiele spätpaläologischer Wandmalereien gibt nur es in der Hagios Georgios-Kirche in Staro Nagorichino, im Kloster Dečani, in der Hagios Theodoros-Kirche in Boboševo und in der Hagios Nikolaos-Kirche in Vevi; dazu Paissidou, Vevi 299-300.

457 Zur Petrusverleugnung Laske, Verleugnung Petri 437-440. Die Georgs-Kirche in Staro Nagorichino zeigt auch eine dreigeteilte Verleugnungssequenz; dazu Zaras, Staro Nagorichino 181-213, bes. 191-193.

458 Abbildung bei Tsougarakēs, Monastēria I 292 Abb. 3; weiterhin auf außerkretischen Beispielen in der Apostelkirche in Peć; Abbildung bei Đurić, Fresken Pl. XXX oder auch im Chilandar-Kloster auf dem Athos. In der Hagios Georgios-Kirche in Ano Symi (1453) sind alle drei Sequenzen zu einer Szene kontaminiert; zur Kirche Spatharakis, Dated 202-206 Nr. 67.

verwoben, der die Pforten des Paradieses für diejenigen Sünder wiedereröffnet, die Tränen der Zerknirschung zeigen⁴⁵⁹. Inhaltlich passen sich die Leitgedanken des Gottesgehorsams und der Bußfertigkeit, der Metanoia und der Reue, in das hesychastisch-mönchische Umfeld ein⁴⁶⁰. In dem um 1400 verfassten Typikon des von Neilos Damilas gestifteten kretischen Frauenklosters Panagia Pantanassa in Vaionaia (Hierapetra) propagiert er den Kampf gegen Ungehorsam und Sünde angesichts des letzten Gerichts⁴⁶¹. Der hesychastischen Lehre widerstrebt der neuplatonische Dualismus von Leib und Seele. Auch der Körper erstrebt Heilung und Vergöttlichung. Die Tränen der Reue oder das Fasten und Beten als körperbezogene Aktivitäten erwirken den Aufstieg der Seele zur Schau der göttlichen Lichtenergie.

Passion Christi

Sehr ausführlich sind die bildlichen Erzählungen von Passion, Kreuzweg und Tod Jesu gestaltet. Aufgenommen wurde auch die seltene Darstellung der Verabreichung des bitteren Tranks an Christus (**Taf. 104, 1**)⁴⁶². Die Ablehnung bedeutet eine Verstärkung und Ausdehnung seines Leidensweges, dessen Nachvollzug im Ritual der Compassio Christi in das mönchische Leben eingegliedert ist. Weiterhin wird die in der westlichen Kunst des Mittelalters sehr verbreitete und beliebte Szene der Auspeitschung Christi an der Geißelsäule eingefügt (**Taf. 104, 2**)⁴⁶³. In der byzantinischen Kunst oder auf Kreta wird dieses Motiv eher selten aufgegriffen. Die Apostel-Kirche in Kato Karkassa gestaltet ebenfalls einen ausführlichen Passionszyklus, der neben der Petrusverleugnung die Geißelung Christi an der Säule abbildet⁴⁶⁴. Auch die durch einen Maler mit westlichem Hintergrund ausgemalte Soter-Kirche in Temenia integriert diese Abbildung in ihr Bildprogramm⁴⁶⁵. Im Exonarthex des Katholikon des Athos-Klosters Vatopedi wird Christus innerhalb eines erweiterten Passionszyklus vor der Geißelsäule von Kriegsknechten ausgepeitscht⁴⁶⁶. Im 14. Jahrhundert wurde die Geißelung in monastischen Kreisen, besonders durch die Franziskaner, im Zuge der Ausprägung der Passionsfrömmigkeit stark propagiert. Möglich wäre ein solcher Einfluss durch das in Ierapetra bezugte katholische Franziskaner-Kloster⁴⁶⁷. Die ikonographische und auch theologische Nähe zum Athos-Kloster Vatopedi lässt jedoch eher an eine Übernahme aus dem athonitischen Umkreis denken. Die im mittelalterlichen Mönchtum sehr populäre Flagellation wurde als probates Bußmittel für die Sündenvergebung

angesehen. Hier lässt sich ein inhaltliches Konnektiv zum sündhaften Verhalten der Protoplasten herstellen, zumal die Geißelungsszene direkt über dem ersten Gericht über die Ureltern verortet ist. Christus nimmt die durch den protologischen Verstoß gegen das göttliche Gesetz verursachte Schuld auf sich und führt die Menschheit durch sein Leiden zur Erlösung. Zusammen mit dem Motiv des Schmerzensmannes bildete diese Passionsdarstellung in der mönchischen Praxis ein beliebtes Andachtsbild der meditativen und mystischen Vergegenwärtigung des Leidenden und Gekreuzigten und war Ansporn zur eigenen Askese als Imitatio Christi. Durch den liturgischen und spirituellen Nachvollzug des Kreuzweges und der Passion, der sich in der Bildbetrachtung in ikonischer Präsenz vergegenwärtigt, wird die Sünde der Protoplasten, die antitypisch im Register unter dem Leidensweg Christi dargestellt wird, aufgehoben. Die Bilderzählungen von Ursprung und Beseitigung der Sünde sollen zu einer aktiven Compassio anregen und zugleich die heilsgeschichtliche Dimension für den Betrachter visualisieren. Ausgedehnte Passionszyklen mit Trankszene und Geißelsäule sind in den spätbyzantinischen serbischen Klöstern, etwa in der Demetrios-Kirche des Markov-Klosters in Sušica (1376/1377)⁴⁶⁸ oder im Athos-Kloster Vatopedi⁴⁶⁹, bezeugt. Das Bildprogramm in Panteli ist stark an mönchisch-ikonographische Vorbilder angelehnt.

Weltgericht und Paradies

Das mit Deutera Parousia überschriebene Westwandgemälde zeigt ein großes Weltgericht im üblichen kretischen Grundschema mit dem thronenden Christus in der Mandorla, umgeben von Engelscharen, flankiert von der Gottesmutter und Johannes dem Täufer als Deesisgruppe, dem Aposteltribunal, der Hetoimasia, bei der die üblicherweise hinzugefügten Fürbitter Adam und Eva fehlen, dem Paradies und den Chören der Gerechten, der Seelenwägung, dem Feuerstrom und den Personifikationen des Meeres und der Erde (**Taf. 105, 1**)⁴⁷⁰. Die Darstellungen des Höllenfeuers und die individualisierten Strafszenen in den Einzelkompartimenten sind überwiegend zerstört. Neben der auch in den anderen Kirchen verwendeten Typologie von ur- und endzeitlichem Paradies sowie des ersten und zweiten Gerichtes gibt es hier eine ikonographische Kontinuation aus der Sündenfallszene. Die Schlange, die sich in der angrenzenden Versuchungsszene um den Baum des Urzeitparadieses windet, taucht in der über Eck stehenden Darstellung der Personifikation der Erde, die die

459 Benz/Thurn/Floros, Gesänge 83-94.

460 Strezova, Hesychasm 51.

461 Das Typikon wurde übersetzt von Talbot, Neilos Damilas.

462 Nach jüdischer Sitte wurde den Verurteilten ein starker Barmherzigkeitstrank verabreicht, um die Sinne bei der zukünftigen Hinrichtung zu benebeln und die Schmerzen zu lindern. Die Szene wird auch in der Panagia-Kirche in Roustika dargestellt; Abbildung bei Spatharakis, Rethymnon Abb. 247.

463 Zum Motiv der Geißelsäule Schweicher, Geißelsäule 127-130. – Volkman, Geißelsäule.

464 Abbildung bei Tsougarakēs, Monastēria I 292 Abb. 3.

465 Dat. Anfang 14. Jh.; zur Kirche Tsamakda, Kakodiki 256 Anm. 66 mit weiterer Literatur.

466 Dat. 1312; zum Katholikon Tsigaridas, Monastery of Vatopaidi. – Sofragiu, Vatopedi Abb. 5.

467 Tsougarakis/Angelomati-Tsougaraki, Monasteries 543-544.

468 Dazu Dimitrova, Passion Scenes. – Đurić, Fresken 119-124.

469 Siehe Anm. 465.

470 Zu Deutera Parousia und Weltgericht Tsamakda, Kakodiki 192-208 und Anm. 542 mit weiterer Literatur.

Kreaturen freigibt, ein zweites Mal auf. Dort schlängelt sich eine identisch dargestellte große Schlange. Der alte Sündenwurm windet sich jedoch horizontal, nicht vertikal wie bei der Verführung Evas. Diese bildliche Veränderung könnte eine Anspielung auf ihre Bestrafung aus Gen 3,14, das Kriechen auf dem Bauch, sein. Ungewöhnlich ist die Auslassung der beiden fürbittenden Ureltern in der Hetoimasia. Gericht und Erlösung sind christozentrisch ausgelegt, eine Intervention durch die von Sündenschuld Gekennzeichneten ist nicht Teil des heilsgeschichtlichen Plans. Dieser abwertenden Beurteilung entspricht die fehlende, ansonsten standardisierte Nimbierung der beiden in der Anastasis (**Taf. 113, 1**).

Panteli verzichtet auf eine aus dem Weltgerichtsbild ausgegliederte Paradiesdarstellung wie in Akoumia und Diblochori. Das Paradies im linken unteren Teil des Weltgerichts nimmt die ikonographische Gestaltung des protologischen Gartens nicht auf, zeigt vielmehr eine eigene Ausführung mit Phantasiebäumen und die Auferstehungshoffnung symbolisierender Granatapfeldekoration (**Taf. 105, 2**). Auffällig sind die zahlreichen, mit fußlangen braunen Gewändern und Kopfbedeckung bekleideten Seelen der bereits Erlösten, die sich um Abraham scharen, der eine weitere auf seinem Schoß hält⁴⁷¹. Es ist nicht ganz abwegig, in dieser bewussten Abänderung der Bekleidung der ansonsten meist als Wickelkinder abgebildeten Seelen in kuttenähnliche Mäntel eine sublimen bildliche Angleichung an die Mönchsgemeinschaft zu vermuten, die so als Stifter der Kirche ihrer Erlösungshoffnung Ausdruck verleihen. Möglicherweise ist dieses Bildmotiv darüber hinaus in einem funeralsen Kontext als heilssicherndes Memorialbild für die verstorbenen Klosterbrüder einzuordnen. Über die endzeitliche Ausrichtung hinaus bleibt die präsentische Eschatologie im sakramentalen Mysterium ein bestimmender Faktor des Bildkonzepts.

Stilistische Analyse

Gallas/Wessel/Borboudakis betonen die Eleganz der »harmonisch proportionierten Figuren«⁴⁷². Phousterēs ordnet die Soter-Kirche, wie auch schon vor ihm Maderakēs⁴⁷³, einer anonymen Werkstatt zu, die auch die Klosterkirche in Vryomeni ausmalte. Weiterhin zählt er noch zwei weitere Kirchen in der Präfektur Lassithi, die Hagios Georgios-Kirche in Kavousi⁴⁷⁴ und die Panagia-Kirche in Lithines⁴⁷⁵, zu diesem Kunstkreis⁴⁷⁶.

Die Bildkomposition ist sehr ausgewogen. In den Genesisszenen wird eine allzu große Vielfigurigkeit vermieden. Die relativ großen Figuren beherrschen den Bildraum, dessen

Schlichtheit die Bedeutung der Protagonisten hervorhebt. Da weder Engel noch ein anthropomorpher Schöpfergott auftreten, ist der Szeneninhalte meist auf eine oder zwei Personen reduziert. Es wird keine detailreiche, ausschmückende Bildsprache benutzt, vielmehr überwiegen kurze, klar strukturierte, vereinfachte Formulierungen. Kleinteiligkeit wird zugunsten der essenziellen Handlungselemente vermieden. Es entsteht der Eindruck einer harmonisch aufgeteilten Bildfläche mit großflächigen ruhigen Komponenten vor blauem Hintergrund, der durchaus als bestimmendes Gestaltungselement erhalten bleibt.

Die Hintergrundgestaltung wird besonders in den Protoplastenszenen durch dunkelblaue Farbige dominiert, die nur teilweise durch weitere Kulissengestaltung oder Handlungselemente überdeckt wird. Der Untergrund des Paradiesgartens ist ebenso großflächig in einheitlichem Beigeton gestaltet und zeigt wenig detaillierte oder verspielte Verzierungs-elemente, wie sie etwa in Diblochori zu beobachten sind. Nüchternheit, Klarheit und Transparenz beherrschen die Gestaltung. Dies wird durch große, einheitliche Farbflächen erreicht.

Der Figurenstil ist durch harmonische und ästhetisch-proportionierte Gestaltungsmerkmale definiert. Die Körper lassen die gerundete Fülligkeit wie etwa in Akoumia vermissen. Sie neigen zu leichter Überlänge und zeigen schlanke und grazile Gliedmaßen wie in Diblochori. Ein Charakteristikum sind die langen Arme der Protoplasten mit deutlich erkennbaren Gelenkknochen am Oberarm. Ebenso ist die ausgeprägte, sich nach außen abzeichnende Rippenbildung typisch für diesen feingliedrigen und graziösen Figurentyp. Der Bauch ist etwas manieristisch in vertikal gespiegelter Herzform aufgesetzt. Die tendenziell länglichen Gesichter zeigen feine ästhetische Modellierung mit geraden schmalen Nasen, wohlgeformten Lippen und stark gerahmten Augen mit dunkelbraunen Lidschatten. Die kleinen halbrunden Ohren sind sehr tief angesetzt. Das Inkarnat ist dunkel mit braunen Randschattierungen und feinen weißen Lichtreflexen. Die Wangen sind mit leichtem Rougeton koloriert. Die Haargestaltung erfolgt durch alternierende hell- und dunkelbraune Streifensetzung. Die Gesichter strahlen Ernst und Ruhe aus. Durch die Gestik ihrer Arme und Hände werden die Figuren belebt. Gewandung kommt in den Genesisszenen nur bei dem Engel in der Vertreibung vor. Großflächige Farbgebung mit viel Weißauftrag wird dort mit scharfkantig gezackter, braun aufgetragener Binnenzeichnung zur Darstellung des Faltenwurfs kombiniert.

Ruhige, gedämpfte Farben haben Vorrang. Der blaue Hintergrund kontrastiert in den Genesisszenen mit erdfarbenen

471 In der Panagia-Kirche in Roustika etwa sind die Seelen als Wickelkinder dargestellt (**Taf. 140, 2**). In der Panagia-Kirche in Kapetaniana tragen sie knielange, mit Ornamentstreifen verzierte weiße Tuniken; Abbildung bei Spatharakis, Dated Abb. 140. Lange braune Gewänder sind unüblich. Eine ins Paradies eingefügte Mönchsgruppe, allerdings nicht in Gestalt von Seelen, zeigt das Evangelium Par. Gr. 74, fol. 93^v (dat. ins 11. Jh., in der BnF, Paris); Abbildung <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b105494556/f214.image> (27.09.2019).

472 Gallas/Wessel/Borboudakis, Kreta 464.

473 Maderakēs, Zōgraphikē 274.

474 Die Datierung wird unterschiedlich vorgenommen Chatzidakēs, Krētē 62-63 um 1400, Gallas/Wessel/Borboudakis, Kreta 468-470 in die 2. Hälfte 14. Jh., Maderakēs, Zōgraphikē 274-277 um 1400; dazu Tsamakda, Kakodikī 90 Anm. 591, sie datiert Anfang 15. Jh.

475 Dat. um 1400; zur Kirche Atlas Christian Monuments Nr. 512.

476 Phousterēs, Panteli 386. 409.

Elementen der Berg- oder Landschaftsgestaltung oder dem beigen Inkarnat der Protoplasten. Etwas belebt wird diese gleichförmige Farbgebung durch das Dunkelgrün der Bäume, das Rot der Äpfel und das Purpurrot des Paradiestores.

Stilistische und ikonographische Einordnung

Das nahegelegene Katholikon des Klosters der Panagia Vryomeni in Mesereroi, das ein bedeutendes mönchisches Zentrum der Präfektur Lassithi darstellte, enthält ebenfalls Malereien aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts, die ikonographisch durch ihren ausführlichen christologischen Zyklus und auch stilistisch, etwa in der Gesichtsbehandlung, einen engen Bezug zur Sotiras-Kirche in Panteli vermuten lassen⁴⁷⁷. Im Bildkonzept sind Gemeinsamkeiten mit weiteren Klosterkirchen feststellbar, etwa bei der Übernahme des Schmerzensmanns im liturgischen Bereich des Altarraums. Dieser schmückt auch die Apsidiale des Bemas der Panagia-Kirche in Kapetaniana (1401/1402)⁴⁷⁸. Auch diese Kirche ist das ehemalige Katholikon eines Klosters und zeigt enge stilistische Nähe zu Panteli durch den ästhetisch-schönen Figurentypus und die sorgfältige, in weichen Farbabstufungen harmonisch proportionierte Gesichtsmodellierung⁴⁷⁹. Der Bildtypus der Akra Tapeinosis erscheint auch in der Apostelkirche in Andromyloi bei Lithines (1415), ebenfalls in der Präfektur Lassithi, deren Fresken, etwa in der Gestaltung des Weltgerichts, enge Parallelen zu Panteli aufweisen (Taf. 106, 1-2). Die klassizistisch anmutenden, ästhetisch ausgerichteten konstantinopolitanischen Stil Tendenzen mit ausgeglichener, ruhiger Komposition zeigen Ähnlichkeiten mit weiteren zeitnah datierten Kirchen im Umkreis von Ierapetra, etwa der Hagios Georgios-Kirche in Kavousi (1400-1410). Eine stilistische Verwandtschaft findet sich zudem mit den Fresken der etwas später datierten Panagia-Kirche (Eisodia Theotokou) in Sklaverochori⁴⁸⁰. Die dortige akademisch-hauptstädtische Kunstrichtung zeichnet ebenso wie in Panteli einen Gesichtstypus mit langer, gerader Nase, fein gezeichneten Lippen, tiefangesetzten Ohren sowie einen ästhetisch-schlanken Figurenstil. Eine zeitliche Einordnung Pantelis in das erste Viertel des 15. Jahrhunderts, also etwa zeitgleich mit Diblochori, ist, untermuert durch den stilistischen und ikonographischen Vergleich, äußerst wahrscheinlich. Da die Kirche in Panteli mit großer Sicherheit das Katholikon eines Klosters war, lassen sich durch die

Einbindung in das mönchisch-hesychastische Umfeld stilistische und besonders ikonographische Verbindungen und Einflüsse über Kreta hinaus erkennen. Die große, zweigeteilte Apostelkommunion, die dreiszenige Petrusverleugnung, der ausführliche Passionszyklus mit der Trankszene, der Schmerzensmann oder das Lebensbaumkreuz mit Tetragramm sind beliebte Themen im Bildprogramm serbischer, ebenfalls von hesychastischen Ideen beeinflussten Klosterkirchen⁴⁸¹. Die stark christozentrische Ausrichtung des piktoralen Programms und die repetierend auftauchende Lichtsymbolik sind auf die im athonitischen Mönchtum verwurzelten theologisch-hesychastischen Anschauungen zurückzuführen⁴⁸².

Bildprogrammanalyse

Die Adam-und-Eva-Szenen bilden, anlehnend an die basilikale heilsgeschichtliche Konzeption mit einer Gegenüberstellung von alt- und neutestamentlichen Szenen, den unteren Rahmen des christologischen Bildprogramms. Es entwickelt sich ein vertikaler Aufstieg der universalen Heilshistorie von der Entstehung der Welt und des Menschen und seiner Ursünde bis hin zu Inkarnation, Passion, Kreuzestod und Auferstehung, endend in der zweiten Parusie Christi auf dem Weltgericht an der Westwand. Dort wird mit dem mächtigen Sündenwurm die Thematik der Schlange aus der Urgeschichte erneut aufgegriffen. Auffällig ist, dass mit den Verfehlungen der Menschen eine stärker negative Konnotation verbunden ist als in den vier anderen kretischen Adam-und-Eva-Bildkonzepten. Zudem erfolgt eine einseitige Schuldübertragung auf Eva. Der Schuldzuweisungsgestus ersetzt die solidarische Annahme des Schuldspruchs durch Adam und Eva. Die zweifache Darstellung des aktiven Essvorgangs Evas und die Abwehrgeste Adams, die in den anderen Kirchen fehlen, legen bewusst den Schwerpunkt auf Evas Verschulden. Nur sie nimmt die Frucht, führt sie zum Mund und isst sie. Sie verführt Adam zum Sündigen, doch er bleibt standhaft und verweigert das verführerische Objekt der Versuchung. Diese eigenwillige Auslegung des Sündenfalls könnte ihren Grund in der von Mönchen geprägten, patriarchalischen Gemeinschaft des Klosters haben. Das sündhafte Verhalten der Protoplasten wird in dem ausführlichen Passionszyklus rekapituliert. Judas und Petrus verkörpern ebenfalls den Prototyp eines Sünders. Zugleich wird das Thema der Reue und Buße ausführlich behandelt. Die

477 Maderakēs, Zōgraphikē 274 vermutet ein Lehrer-Schüler-Verhältnis; dat. 1401/1402; zur Kirche Tsougarakis/Angelomati-Tsougaraki, Monasteries 550-552. – Tsougarakēs, Monastēria II 529-531.

478 Dat. 1401/1402; zur Kirche Gallas/Wessel/Borboudakis, Kreta 328-329. – Spatharakis, Dated 157-160 Nr. 52 mit weiterer Literatur; Abbildung des Schmerzensmannes bei Konstantoudaki-Kitromilides, Man of Sorrows 154 Abb. 3.

479 Psilakis, Klöster 74. – Psilakēs, Monastēria I 265 Abb. 290-291. – Spatharakis, Dated 160.

480 Durch ein Graffito vor 1481 datiert; zur Kirche Gallas/Wessel/Borboudakis, Kreta 395-397. – Borboudakē, Sklaverochōri; die Kirche zeigt eine Nähe zu den künstlerischen Tendenzen der Phokas-Brüder.

481 Zum Einfluss des Hesychasmus in der serbischen Kirche und Kunst Vasić, L'Hésychasme. – Strezova, Hesychasm 26-35; eine zweigeteilte Apostelkommunion befindet sich etwa in der Nikita-Kirche in Čučer (Haman-McLean/Hallensleben, Monumentalmalerei I Abb. 225-226) oder in der Königskirche in Studenica (Haman-McLean/Hallensleben, Monumentalmalerei I Abb. 250. 252); einen dreiteiligen Petruszyklus gibt es beispielsweise in der Georgs-Kirche in Staro Nagorichino (Haman-McLean/Hallensleben, Monumentalmalerei I Plan 32-33); ein ausführlicher Passionszyklus mit der Trankzurückweisung erscheint im Marko-Kloster in Sušica (Dimitrova, Passion Scenes Abb. 11); Beispiele zur Akra Tapeinosis in serbischen Klosterkirchen Haman-McLean/Hallensleben, Monumentalmalerei II 62-68; zum Lebensbaumkreuz in serbischen Kirchen Babić, Croix. – Gerstel, Sanctuary Screen 146-147 Abb. 11.

482 Dazu auch Phousterēs, Panteli 409.

aus dem Paradies Geworfenen trauern, Judas bereut seine Schuld durch die Rückgabe der Silberlinge und Petrus zeigt Schmerz und Zerknirschung über seine Verfehlung, die Verleugnung Christi. Der große übergreifende Konnex bildet die liturgisch-eucharistische Ausrichtung des Bildprogramms. Die bipolare Apostelkommunion, die jeweils im Osten als Anfang und Ende die Adam-und-Eva-Szenen umklammert, bildet den gottesdienstlichen Rahmen und kontrastiert das Thema der Sünde mit dem Opfer Christi im Vollzug des Abendmahls. Das Lebensbaumkreuz, das den verlorenen Paradiesbaum nachformt, und der Schmerzensmann in der Prothese zeigen einen Ausweg aus der Verstrickung der Sünde auf. Im Vollzug des eucharistischen Mysteriums, das von Christus eingesetzt ist, und in der mystischen Versenkung in das Andachtsbild des Schmerzensmannes wird die Sündhaftigkeit der Menschen bereits jetzt für die Gläubigen aufgehoben und zugleich die Hoffnung auf ewiges Seelenheil und Erlösung beim Weltgericht gegeben. Der hesychastisch beeinflusste Theologe Nikolaos Kabasilas schreibt in seinem Werk über die Sakralmystik, dass sich die hinter Adam geschlossenen Paradiestore nur für die Gläubigen öffnen, die vorher durch die Mysterientore getreten sind⁴⁸³. Das Leben in Christus impliziert eine Teilhabe an seinem Leiden und Sterben, um ebenfalls den Weg der Vergöttlichung hinaufzusteigen. »Das Verbundensein mit Christus wird denen zuteil, die durch alles das hindurchgegangen sind, durch das auch der Heiland gegangen ist, und die all das erlitten und erfahren haben, was er erlitten und erfahren hat«⁴⁸⁴. Neben der futurischen Endzeithoffnung gibt es eine stark präsentisch ausgerichtete Eschatologie. Buße, gottesdienstliches Leben, Gebete, Askese und Erleuchtung durch das göttliche Licht sind für die monastische Gemeinschaft mit ihrer hesychastisch-spirituellen Ausrichtung Praktiken zur Reinigung von den Sünden und der Weg für eine Vergöttlichung der Gläubigen bis hin zu einer endgültigen Restitution des Paradieses. Die Darstellung des Schöpfergottes als göttlicher Lichtstrahl basiert auf der hesychastischen Lehrmeinung von der Gottesvision als ungeschaffenes Taborlicht. Diese Vorstellungen von der Schau des göttlichen Lichts sind bereits bei Symeon dem Neuen Theologen (949-1022) grundgelegt⁴⁸⁵. Die im Hesychasmus weiterentwickelte Lehre von den Lichterscheinungen der göttlichen Energien und Wirkkräfte führen zwangsläufig zum nichtfigürlichen Bild des Schöpfers in Abweichung zu den anderen vier Kirchen, die eine anthropomorph-christologische Darstellung des Schöpfergottes wählen.

Ein weiterer Gesichtspunkt für die Aufnahme der urzeitlichen Szenen könnte in der Vorbildfunktion des paradiesischen Lebens für das Mönchtum vermutet werden. Auch die Klosterbrüder leben in der ständigen Gegenwart und ungestörten Gemeinschaft Gottes wie es der prälapsarische Adam tat. Zugleich wird dieser als Ideal des Frommen, der

jeglicher Versuchung und Verführung widersteht, dargestellt. Durch das Ablehnen der Frucht fungiert er als Vorbild für das Einhalten des mönchischen Fastengebotes und der Askese. Johannes Chrysostomos schreibt über die Protoplasten vor dem Sündenfall, dass sie im Paradies lebten wie im Himmel und Freude am Umgang mit Gott hatten (virg. 14). Über die Mönche sagt er: »Ihre Arbeit ist dieselbe wie die Adams, als er im Anfang noch vor der Sünde in Herrlichkeit gekleidet war und in jenem mehr als glücklichen Land, das er bewohnte, mit Gott offen sprechen konnte. Oder worin sollten sie (= die Mönche) schlechter dran sein als Adam vor dem Ungehorsam, da er mit der Bebauung des Paradieses betraut war? Er kannte keine Sorgen um den Lebensunterhalt, sie auch nicht. Er verkehrte reinen Gewissens mit Gott, sie ebenso«⁴⁸⁶ (HomMt 68,21). Das Mönchtum wird in der patristischen Auslegung als Antizipation des endzeitlichen Paradieses und Rückbesinnung auf das urzeitliche Paradies angesehen.

Die gesetzten Schwerpunkte des Bildkonzepts zeigen den Einfluss des christozentrischen Sakramentalismus des Nikolaos Kabasilas. Das Paradies ist nicht nur punktuell als jenseitiger Ort gedacht, sondern als Zustand der gegenwärtigen Vergöttlichung, der schon anteilhaft im eucharistischen Vollzug der himmlischen Liturgie erreicht wird. Die Darstellungen der Apostelkommunion und des erweiterten Passionszyklus werden durch die sakramentale Anamnese und Vergegenwärtigung des Leidens und Sterbens Christi unlösbar verknüpft. Die Unerlässlichkeit dieses Opfertodes und des eucharistischen Erlösungsmysteriums wird durch die Vorgeschichte der Protoplasten bildlich erklärt. Die Erkenntnis der Wirkenergien Gottes in der Schöpfung, die strenge asketische Abwendung von Sünden nach adamitischem Vorbild und das Eintauchen in ein Leben in Christus, vermittelt durch das Mysterium der Eucharistie, werden hier als Möglichkeit eines Erlösungsweges angesehen.

Ebenso wie in den anderen Kirchen könnte ein sepulkraler Kontext die Entstehung der Bildprogrammgestaltung beeinflusst haben. Auch wenn weder eine Stifterinschrift noch ein Typikon erhalten sind, erwirkt die Stiftung der Kirche und deren Ausmalungen durch die mönchische Kongregation das Recht auf eine Grablege in der Kirche und auf Kommemoration, wie es in etlichen Regeln für Klostergründungen festgeschrieben ist⁴⁸⁷. Die in die göttliche Liturgie einbezogene Verstorbenenmemoria vermittelt die Hoffnung auf eine Aufnahme in die untrennbare und innige Gemeinschaft mit Gott, wie sie bereits Adam im ersten Paradies zugestanden wurde, und wie sie sie als Hoffnungsbild im endzeitlichen Paradies aufgenommen wird. Diese Reminiszenz an den ungetrübten Paradieszustand des von Gott erschaffenen Menschen im liturgischen Gedenken ist in dieser Kirche auch ein denkbare Motiv für die Rezeption der Protoplastenszenen.

483 Kabasilas, Sakralmystik 31.

484 Kabasilas, Sakralmystik 41.

485 Kapriev, Philosophie 202.

486 90 Homilien zum Matthäusevangelium, PG 58, 643-644; Übersetzung bei Heither/Reemts, Adam 76-77; dazu Auf der Maur, Mönchtum 38-39.

487 Beispiele bei Marinis, Death 95-97.

Zusammenfassung

Ikonographische Grundschemas

Bei der ikonographischen Analyse zeigten sich in den fundamentalen Bildformularen viele Gemeinsamkeiten zwischen den drei Kirchen in Evangelismos, Akoumia und Diblochori, wobei Details durchaus stark variieren können. Die meisten Parallelen gibt es zwischen Akoumia und Diblochori, die beide in nachträglich angebauten Narthizes die Zyklen positionieren. Ano Viannos kreiert eine eigene, verkürzte Erzählvariante mit größerer Affinität zu den ersten drei Kirchen als zu Panteli, indes ohne postparadiesische Episode. Panteli dagegen bietet in allen Szenen eine von den anderen vier Kirchen völlig divergierende Darstellungsweise. Folgende Tabelle zeigt eine Übersicht über die verwendeten Grundtypen (Tab. 1). Durch die graphische Aufzeichnung der ikonographischen Schemata sind gemeinsame Schnittmengen und zugleich auch gravierende Abweichungen erkennbar (Abb. 7).

Da es in vier der fünf Kirchen viele gemeinsame piktorale Motive und Bildformeln bei der Umsetzung der Adam-und-Eva-Thematik gibt, muss eine Abhängigkeit untereinander oder eine gemeinsame Vorlage in der Art eines Kompendiums mit Entwürfen für die Maler angenommen werden. Trotz unterschiedlicher stilistischer Ausführung, divergierender Ausstattung mit Details und verschiedenartiger Gestaltung des paradiesischen Ambientes sind gemeinsame Grundbildtypen erkennbar. Da der Protoplastenzyklus erstmalig Ende des 14. Jahrhunderts überhaupt auf Kreta auftaucht, gibt es bis dahin keine ikonographische Festschreibung weder in der Frage der Platzierung noch für potenzielle Bildlösungen dieses Themas. Evangelismos ist nicht fest datiert, müsste gleichwohl Ende des 14. Jahrhunderts eingeordnet werden, der Narthex in Akoumia ist 1389 entstanden. So könnte der Ursprung der kretischen Bildfindung des Adam-und-Eva-Sujets in diesen beiden Kirchen liegen. In Akoumia sind wesentlich ausführlichere Bildfolgen und eine größere Anzahl an Motiven vorhanden als in dem komprimierten kurzen Zyklus in Evangelismos. Beide entwickeln den Bildtypus des Schöpfergottes als wiederkehrender endzeitlicher Christuslogos, umgeben vom himmlischen Hofstaat der acht Engel. Es gibt unterschiedliche Ausführungen, etwa bei der Sitzposition Christi auf dem Thron bei der Erschaffung beider Protoplasten, der Formulierung des in der Mandorla thronenden Christus in Evangelismos oder bei der Aufteilung der Engelschar in fünf und drei Engel in Akoumia. Das hybride drachenähnliche Verführerwesen beim Sündenfall ist in beide Bildprogramme integriert. In den Erschaffungsszenen kongruieren die einphasigen Bildformeln für die Protoplasten und der Begrü-

ßungsgestus bei der Evaschöpfung. Bei den Herrschaftssymbolen werden die Nimben und die Behaarung in Akoumia zu den Kronen und Thronen hinzugefügt. Der Vorgang der Schöpfung sowie der Ablauf des Sündenfalls folgen ebenfalls demselben Schema. Auch beim Verbergungsvorgang mit der Gerichtsverhandlung über die Protoplasten zeigt sich ein identisches Muster, allerdings mit leichten Variationen, etwa das Fehlen des Blätterverstecks in Evangelismos oder die Hinzufügung des Posaunenengels in Akoumia. Die Kirche in Akoumia erweitert die Einzelszenen um neue innovative Elemente. So kreiert der Maler dort ein unkonventionelles dynamisches, lebenspendendes sonnengesichtiges Schöpfungsbaumkonstrukt, das zugleich Versuchungsbaum ist. Die Thematik des rotierenden, mit Eigenleben besetzten Baumes taucht in der Sündenfallszene in Evangelismos im sich drehenden Strahlenbaum bereits in Ansätzen auf. Dort wird er nur in der Sündenfallszene und nicht als lebenspendendes Schöpfungselement eingesetzt. Darüber hinaus kommt es zur Einfügung weiterer neuer Bildfolgen. Die Vertreibung wird in Akoumia erstmalig verbildlicht. Die Versuchungsszene Evas durch den Diabolos, kontaminiert mit der Tierbewachung durch Adam, erscheint ebenfalls neu im Bildprogramm. Diese Szenenkombination und zahlreiche elementare Bildtypen werden dann im ortsnahen Diblochori, das 1417 datiert ist, mit individuellen Veränderungen und eigenen Ausformungen aus Akoumia maßgeblich übernommen. Die Idee des kosmischen Schöpfungs- und Versuchungsbaumes wird hier grundsätzlich assimiliert, jedoch in eine botanisch spezifizierbare Form übersetzt. Das kuriose baumartige apokalyptische Sonnengebilde aus Akoumia wird nicht kopiert und bleibt unikal. Erstmals kontaminiert in Diblochori eine kleine originelle Szene des Bedeckungsvorgangs die Sündenfallszene. Das 1401 datierte Ano Viannos übernimmt nur teilweise die Bildtypen aus den zwei früher konzipierten Kirchen. Der thronende Schöpfergott wird durch den wandelnden Christus ersetzt. Das Gericht wird ausgelassen, die Vertreibung gänzlich neugestaltet. Die erzählerische Ausgestaltung des Schöpfungs- und Sündenfallvorgangs, der Christuslogos als Schöpfergott sowie das hybride Drachenwesen sind in den Grundelementen in allen Ausmalungen vorhanden, werden trotzdem individuell gestaltet und an kircheneigene Dekorationsregeln angepasst. Alle vier Kirchen schöpfen aus einem gemeinsamen ikonographischen Bilderschatz, der nach den Vorstellungen der jeweiligen Programmmentwerfer zum Teil mit unikalischen Bildschöpfungen verändert und erweitert werden kann.

Völlig eigene Bildtypen und szenische Abläufe wählt dagegen das Katholikon in Panteli, das durch seine Lage ganz

	Evangelismos	Akoumia	Ano Viannos	Diblochori	Pandeli
Schöpfergott	Christuslogos in einer Mandorla sitzend (Adam)/auf einem Thron sitzend (Eva)	Christuslogos in einer Mandorla auf einem Thron sitzend, Rotulus	im Paradiesgarten wandelnder Christus, Rotulus	Christuslogos in einer Mandorla auf einem Thron sitzend, Rotulus	göttlicher Lichtstrahl aus dem Himmelssegment
Himmli-scher Hof-staat	acht Engel	acht Engel, aufgeteilt in fünf/drei	acht Engel?	acht Engel, aufgeteilt in fünf/drei?	keine Engel
Schöpfungsakt	<u>Adam</u> : einphasig, liegend mit erhobenem Kopf, Blickkontakt mit dem Schöpfergott <u>Eva</u> : einphasig, Oberkörper vertikal aus Adams linker Seite, Blickkontakt mit Adam <u>Schöpfungsmedium</u> : Handbewegung des Christuslogos <u>Schöpfungsort</u> : außerhalb des Paradieses <u>Schöpfungsplatz</u> : Gebüsch, Sträucher	<u>Adam</u> : einphasig, liegend mit erhobenem Kopf, kein Blickkontakt mit dem Schöpfergott <u>Eva</u> : einphasig, Oberkörper vertikal aus Adams rechter Seite, Blickkontakt mit Adam <u>Schöpfungsmedium</u> : Handbewegung des Christuslogos <u>Schöpfungsort</u> : innerhalb des Paradieses <u>Schöpfungsplatz</u> : personalisierter kosmischer Schöpfungsbaum mit vier Paradiesflüssen	<u>Adam</u> : einphasig, liegend mit erhobenem Kopf, kein Blickkontakt mit dem Schöpfergott <u>Eva</u> : einphasig, Oberkörper vertikal aus Adams rechter Seite, Blickkontakt mit Adam <u>Schöpfungsmedium</u> : Handbewegung des Christuslogos <u>Schöpfungsort</u> : innerhalb des Paradieses <u>Schöpfungsplatz</u> : »Geburtshängematte«	<u>Adam</u> : einphasig, liegend mit erhobenem Kopf, kein Blickkontakt mit dem Schöpfergott <u>Eva</u> : einphasig, Oberkörper vertikal aus Adams linker Seite, Blickkontakt mit Adam <u>Schöpfungsmedium</u> : Handbewegung des Christuslogos <u>Schöpfungsort</u> : Adam ev. außerhalb, Eva innerhalb des Paradieses <u>Schöpfungsplatz</u> : Paradiesbaum mit vier Paradiesflüssen	<u>Adam</u> : einphasig, liegend mit erhobenem Kopf, Blickkontakt mit dem göttlichen Strahl <u>Eva</u> : einphasig, Oberkörper vertikal aus Adams linker Seite, Blickkontakt mit dem göttlichen Strahl <u>Schöpfungsmedium</u> : göttlicher Lichtstrahl im Himmelssegment <u>Schöpfungsort</u> : innerhalb des Paradieses <u>Schöpfungsplatz</u> : Wiese mit Blumen
Proto-plasten	nackt mit sekundären Geschlechtsmerkmalen, Adam bärtig <u>Herrschaftssymbole</u> : Throne, Kronen	nackt mit sekundären Geschlechtsmerkmalen, Adam bärtig <u>Herrschaftssymbole</u> : Thron für Adam, Kronen, Nimben (Behaarung)	nackt mit sekundären Geschlechtsmerkmalen, Adam bärtig <u>Herrschaftssymbole</u> : Kronen	nackt mit sekundären Geschlechtsmerkmalen, Adam bärtig <u>Herrschaftssymbole</u> : Throne (Evas Thron mit Vierflügler), Kronen	nackt mit sekundären Geschlechtsmerkmalen, Adam ohne Bart, keine Herrschaftssymbole
Paradiesgarten	reiche Vegetation mit botanisch spezifizierbaren Bäumen, Sträuchern und Blumen <u>Paradiesmauer</u> <u>Paradiestor</u> mit Sechsflügler (nur bei Erschaffung und Gericht) Strahlenbaum	karge Vegetation mit stilisierter Streublumenwiese, keine Bäume <u>keine Paradiesmauer</u> <u>Paradiestor</u> mit Sechsflügler (nur bei Gericht und Vertreibung) personalisierter kosmischer Schöpfungsbaum	stereotype Vegetation mit vier stilisierten Palmbäumen in verschiedenen Farben <u>Paradiesmauer</u> mit vier Paradiesflüssen (in allen Szenen) <u>kein Paradiestor</u>	phantasievolle Vegetation mit unterschiedlichen Bäumen, Sträuchern und Blumen <u>keine Paradiesmauer</u> <u>Paradiestor</u> mit Sechsflügler und Stufen (nur bei Gericht und Vertreibung) Paradiesbaum mit vier Flüssen	Minimalistische Vegetation mit zwei Apfelbäumen und vereinzelt Blumen ansteigende Berglandschaft <u>keine Paradiesmauer</u> <u>Paradiestor</u> mit Sechsflügler (nur bei der Vertreibung)
Paradiesbaum	rotierender Strahlenbaum mit lanzenförmigen Blättern und Lichtkranz in der Mitte	dynamisches kosmisches Baumgebilde mit Feuerstrom, Sonnengesicht und vier Paradiesflüssen entspricht dem Schöpfungsbaum	palmenähnlicher Baum mit lanzenförmigen Blättern	phantasievoller Laubbaum mit vier Paradiesflüssen entspricht dem Schöpfungsbaum	Apfelbaum

Tab. 1 Bildtypen der kretischen Adam-und-Eva-Darstellungen.

	Evangelismos	Akoumia	Ano Viannos	Diblochori	Pandeli
Adam vor den Tieren	keine Szene vorhanden	kontaminierte Szene mit der Versuchung (Tierbewachung) zeitlich nach der Erschaffung Evas	keine Szene vorhanden	kontaminierte Szene mit der Versuchung (Tierbewachung) zeitlich nach der Erschaffung Evas	eigene Szene mit der Tierbenennung zeitlich vor der Erschaffung Evas
Versucherwesen	drachenartiges Hybridwesen beim Sündenfall	Teufel und Schlange in der Versuchung drachenartiges Hybridwesen beim Sündenfall	drachenartiges Hybridwesen beim Sündenfall	Teufel und Schlange in der Versuchung drachenartiges Hybridwesen beim Sündenfall	Schlange beim Sündenfall
Sündenfall	Einflüsterung in Evas Ohr durch das Drachenwesen Pflücken der Frucht durch Eva Weitergabe einer Frucht an Adam Annahmegestus Adams	Einflüsterung in Evas Ohr durch das Drachenwesen Pflücken der Frucht durch Eva Weitergabe einer Frucht an Adam Annahmegestus Adams	Einflüsterung in Evas Ohr durch das Drachenwesen Pflücken der Frucht durch Eva Weitergabe einer Frucht an Adam Annahmegestus Adams	Einflüsterung in Evas Ohr durch das Drachenwesen Pflücken der Frucht durch Eva Weitergabe einer Frucht an Adam Annahmegestus Adams	Einflüsterung in Evas Ohr durch die Schlange zweifache Hinführung der Frucht zum Mund durch Eva Weitergabe einer Frucht an Adam Abwehrgestus Adams
Bedeckung	keine Szene vorhanden	keine Szene vorhanden	keine Szene vorhanden	in die Sündenfallszene integriert Bedecken der Scham mit Blättern	keine Szene vorhanden
Verbergen	kein Laubwerkversteck beim Gericht	Laubwerkversteck beim Gericht	kein Laubwerkversteck	Laubwerkversteck beim Gericht	Laubwerkversteck beim Gericht
Gericht	Christus als endzeitlicher Weltenrichter in der Mandorla sitzend, Scheidegestus himmlischer Hofstaat der Engel Sechsfügler geschlossenes Paradiestor mit Sechsfügler, solidarische Urteilsannahme	Christus als endzeitlicher Weltenrichter auf einem Thron in der Mandorla, Redegestus, himmlischer Hofstaat der Engel Posaunenengel geschlossenes Paradiestor mit Sechsfügler, solidarische Urteilsannahme	keine Gerichtsszene	Christus als endzeitlicher Weltenrichter auf einem Thron in der Mandorla, Redegestus himmlischer Hofstaat der Engel Posaunenengel, solidarische Urteilsannahme kontaminiert mit der Vertreibung	göttlicher Lichtstrahl im Himmelssegment Schulduweisungsmotiv
Vertreibung	keine Vertreibungsszene	vor der geöffneten Paradiestür Hinausstoßen der Protoplasten durch drei Engel Hinausziehen Adams am Handgelenk durch einen Engel weiterer Engel mit Schwert als Vertreiber	Paradiesmauer kein Paradiestor Herausheben der Protoplasten durch einen Engel Christus und zwei weitere Engel als Vertreiber	vor der geöffneten Paradiestür Hinausstoßen der Protoplasten durch zwei Engel Hinausziehen Adams am Handgelenk durch einen Engel	zweiteilige Szene Hinauswurf der Protoplasten durch den göttlichen Strahl vor dem Tor, Hinausstoßen Adams durch einen Engel hinter dem Tor
Postparadiesische Kompositionen	keine eigene Szene Kontamination mit der Gerichtsszene Strafen für die Protoplasten (und die Schlange), Geburtsschmerzen Evas Feldarbeit Adams (Kriechen der Schlange)	zwei Szenen Feldarbeit Adams Spinnen und Teig-/Prosphorazubereitung Evas Hilfe durch einen Engel	keine postparadiesische Szene Georgzyklus	Zeugung und Geburt Kains (Verkündigungsendel, Empfängnis, Badeszene)	Trauer/Reue der Protoplasten (Kain?)

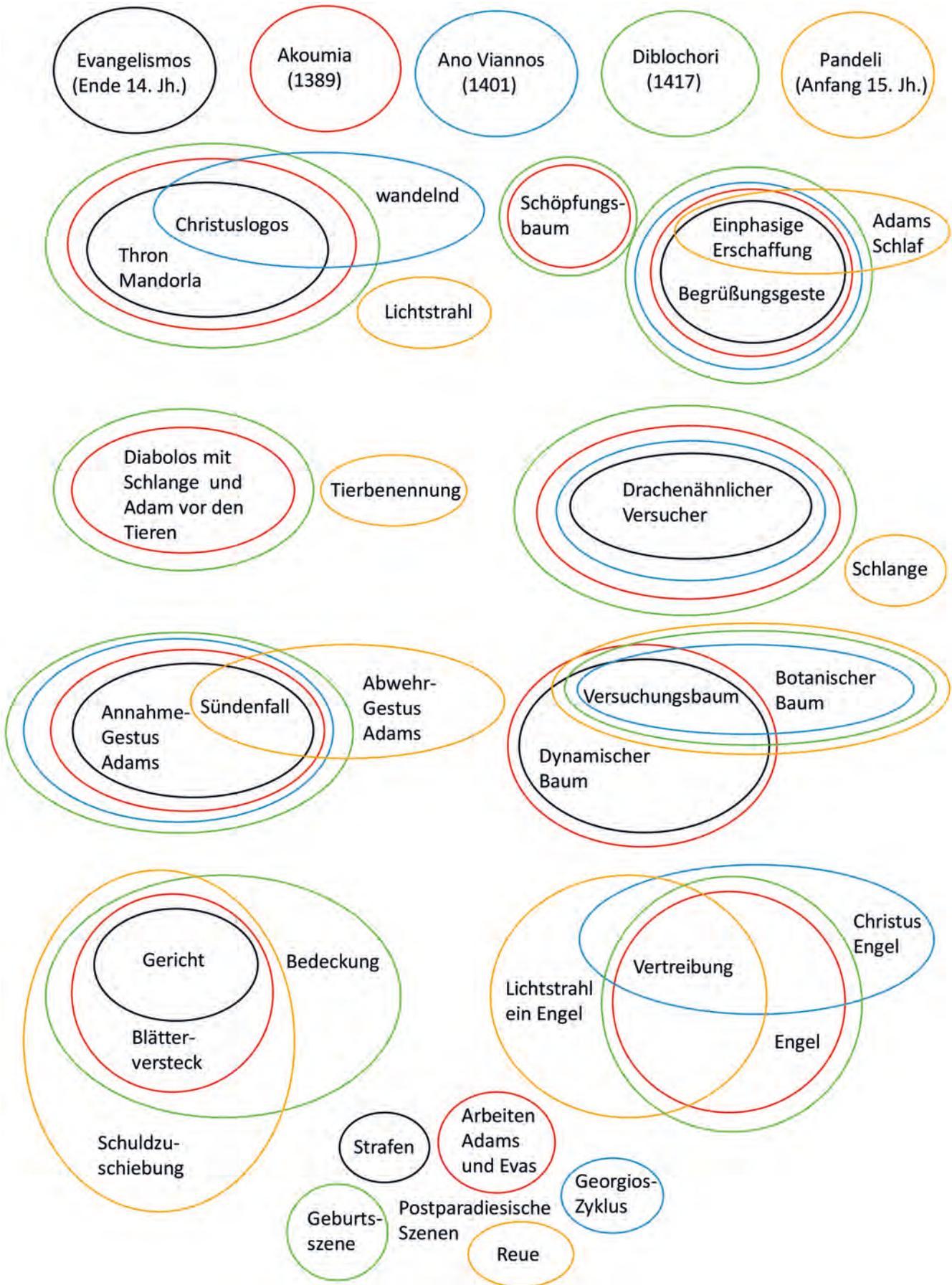


Abb. 7 Ikonographische Schemata der kretischen Adam-und-Eva-Darstellungen.

im Osten der Insel von den anderen vier Kirchen räumlich separiert ist. Dadurch und sicher auch durch den Einfluss des mönchisch-hesychastischen Umfeldes ist die Schnittmenge mit den Bildtypen der anderen Adam-und-Eva-Zyklen äußerst gering. Die Kongruenzen beschränken sich auf die Tradition des einphasigen Erschaffungsvorgangs, der bei der Eva-entstehung zudem durch die Auslassung der Begrüßungsformel differiert, und das Szenenambiente des Blätterverstecks. Der postparadiesische Themenkomplex wird in allen fünf Kirchen eigenständig und unabhängig voneinander kreiert und interpretiert. Diese finalen Szenen lassen einen bewusst individuellen Gestaltungswillen erkennen und offenbaren den theologischen Schwerpunkt der Bildkonzepte. Sie werden zudem an die personalisierten Heilsvorstellungen und Erlösungshoffnungen der jeweiligen Kirchenstifter angepasst.

Verortung der Szenen

Die räumliche Platzierung der Zyklen ist in allen Kirchen unterschiedlich gelöst und aufgrund der Neuaufnahme ins kretische Bildprogramm nicht vorgeschrieben oder festgelegt. In den beiden angebauten Narthizes in Akoumia und Diblochori, die als Anbauten zu bestehenden Kirchen anderen ikonographischen Gesetzen unterliegen als der Naos, erscheinen die Genesiszenen an sehr prominenten Stellen, in Akoumia an der Westwand oder in Diblochori an der Südwand. Sie zeigen dort, exponiert über die ganze Wandfläche reichend, ausführliche und lange Szenenfolgen. In Evangelismos sind die vier komprimierten Darstellungen syntagmatisch, zeitlich asynchron mit dem straffen theologischen Gesamtprogramm des Gewölbes verwoben. Ano Viannos ordnet die vier kleinformatigen, das Bildprogramm einleitenden Bilder den Monumentalszenen in einrahmender Funktion zu und wählt eine eigenwillige hagiographische Fortführung durch den Georgszyklus. Die längste Sequenz ist in Panteli zugegen, wo sich die Bildfolgen, umklammert von Apostelkommunion und Weltgericht, im ganzen Kirchenraum, anlehnend an das basilikale heilsgeschichtliche Konzept, im Register unterhalb der christologisch-passionszentrierten Szenen entlangziehen.

Bildprogramm

Das Bildprogramm der fünf Kirchen weist außer den extraordinären Adam-und-Eva-Szenen weitere auf Kreta außergewöhnliche und seltene bzw. unikale Darstellungen auf. Neben der Wurzel Jesse werden in Evangelismos das Gleichnis von der königlichen Hochzeit, in Akoumia der Ampelos, in Ano Viannos die sublim interpretierte Kreuzerhöhung und die Präfigurationen der Gottesmutter und in Panteli die Petrus- und Judaszuklen sowie der Schmerzensmann in die Bildkonzepte eingefügt. So heben sich diese fünf Kirchen in der Szenenauswahl und Adaption einzigartiger und unkonventioneller Darstellungen von den Bilderzyklen anderer kretischer

Kirchen ab und erreichen dadurch eine gewisse Exklusivität und sehr individuelle Spezifikation. Die Akzentsetzung der Adam-und-Eva-Thematik in der jeweiligen Bildregie wird trotz der gemeinsamen heilsgeschichtlich-eschatologisch-soteriologischen Einbindung doch sehr individuell gestaltet. Dabei gibt es unterschiedliche inhaltliche Lösungen zur Einfügung in die jeweilige Programmkonzeption. Vornehmlich die jeweils autark kreierten postparadiesischen Szenen geben Hinweise auf die spezielle Artikulation bei der inhaltlichen Verortung der Adam-und-Eva-Thematik innerhalb des ikonographischen Konzeptes.

Evangelismos entwirft ein theologisch systematisiertes, kompaktes Bildkonzept, in dem die Protoplastenszenen in einem geschlossenen, homogenen Bildfeld mit den endzeitlich kontextualisierten Scheidegleichnissen und der Deutera Parousia Christi eng verwoben und syntagmatisch aufeinander bezogen sind. Diese ingenieure Komposition wird, anknüpfend an das erste Paradies, an den seitlichen Enden durch das neue Paradies eingerahmt. Die enge Verzahnung mit Szenen, die der endzeitlichen Thematik zuzuordnen sind, gibt dem gesamten Bildensemble eine stark eschatologische Ausrichtung. Die Adam-und-Eva-Szenen sind als retrospektive Ereignisse auf das endzeitliche Geschehen bezogen. Der Anfang und das Ende einer christlichen Anthropologie werden für die Gläubigen aufgezeichnet. Der christologisch interpretierte Schöpfergott wird an den Typus des endzeitlichen Richters angeglichen. Die Gerichtsthematik ist auch ohne eine eigene Weltgerichtsabbildung metaphorisch durch die Verbildlichung des Urteilspruches über die Protoplasten und die beiden Scheidegleichnisse impliziert. Die Endzeitparabeln akzentuieren Würdigkeit und Wachsamkeit angesichts der erneuten Parousie Christi als substantielles Zugehörigkeitskriterium zum Reich Gottes. Nur die Gläubigen, die auf Gottes Wort hören, ziehen in das wiedereröffnete Paradies ein. Diese paränetische Komponente wird durch den Schuldspruch über die sündigen Protoplasten verstärkt. Die bildlich präsenten Bestrafungen im unteren Teil der letzten Genesiszene, die die Gebotsübertretung ahnden, dienen in ihrer ikonischen Prägnanz als didaktisches Warnbeispiel. Endzeitliche Paradieshoffnung gibt es nur für die, die sich der Gottesgemeinschaft als würdig erweisen. Die finale Intention des Bildkonzeptes ist die hoffnungsvolle Aussicht auf die Erneuerung des einst verlorenen Paradieses und des urzeitlichen Königtums der Protoplasten. Das Paradiesmotiv beginnt ganz oben im Gewölbescheitel und endet in der untersten Rahmung des gesamten Bildensembles mit der ikonographischen Aufnahme des protologischen Paradiesambientes und der gekrönten Heiligen. Ein funeral-soteriologischer Hintergrund ist nicht auszuschließen.

In **Akoumia** sind die Szenen in den Ampelos und die große Deesis sowie in die Stifterdarstellung der Anitza eingebettet. Bei den Randszenen überwiegen neutestamentliche Wunder- oder Heilungserzählungen, die durch das Stichwort Wasser verbunden sind. In Akoumia gestaltete der Stifter und Priester das Konzept der Ausmalungen. Memoria und

Fürbitte für seine verstorbene Frau, die eventuell im Narthex ihre Grablege gefunden hat, stehen im Mittelpunkt. Die Protoplasten erfahren nach der Vertreibung die Gnade Gottes durch den helfenden Engel. Die alltäglichen Werke sind Gegenstand göttlicher Instruktion und eröffnen die Möglichkeit, ein Gott wohlgefälliges Leben auch nach dem Sündenfall zu führen. Eva wird nicht, wie in der über Jahrhunderte bis ins Mittelalter verbreiteten Auslegung, als negativer Antitypus zur Gottesmutter verstanden. Vielmehr wird hier ein positives Bild von Eva als ethisches und moralisches Vorbild und als Idealtypus der Frömmigkeit gezeichnet. Zwischen der verstorbenen Stifterin und Eva entsteht prototypische Parallelität. Die bildliche Einfügung von Lebensspuren der Stifterinnen in die Genesiszenen transformiert diese zu einer privaten, biblisch gerahmten Heilsgeschichte, die eng mit der paradiesischen Eva verknüpft ist. Das Vertrauen auf die Bewahrung durch den gütigen Gott bereits im jetzigen Leben und die Hoffnung auf ein ewiges Seelenheil für die Gläubigen und Bußfertigen ist präsenter als der Gerichtsgedanke. Das Wissen um die immerwährende Gnade des menschenliebenden Schöpfergottes, das Festhalten an den antiunionistisch gefärbten orthodoxen Glaubenswerten, das »Fruchtbringen« durch die guten Werke, die Fürbitte der Heiligen und die nach dem Ebenbild Gottes geschaffenen Protoplasten sind Heilsgaranten für den Eintritt in das endzeitliche Paradies, besonders für die Stifterin Anitza. Die eschatologisch-soteriologische Einbindung ist hier durch das Stifterbild und die postparadiesische Evaszene stärker individualisiert als in Evangelismos.

Der nahtlos an die Adam-und-Eva-Szenen anschließende Zyklus des Patronatsheiligen Georgios führt in **Ano Viannos** die Protoplastenerzählungen fort. Diese verknüpften kleinen Bildfelder bilden den Rahmen für die nebenanstehenden großen Gemälde der Kreuzerhöhung und der Präfigurationen der Gottesmutter. Altes und Neues Testament sind zu einer gemeinsamen Heilsgeschichte verschmolzen, wie es sich in den Monumentalbildern der Wurzel Jesse und in den Präfigurationen der Gottesmutter manifestiert. Der Kreuzestod Christi bildet das Zentrum des gesamten Heilsplans Gottes. Die dreifache bildliche Akzentsetzung des Passionskreuzes pointiert den Schwerpunkt des piktoralen Konzeptes. Die Adam-und-Eva-Sequenzen werden durch bildsemantische subtile Chiffren auf das Kreuz Christi ausgerichtet. Nicht nur formal-ikonisch, sondern auch liturgisch sind die Adam-und-Eva-Zyklen in die Festtagsgesänge der Kreuzerhöhung eingebunden. Das Holz des Paradiesbaumes ist antitypisch im Kreuzesholz vorgegeben. Der Lebensweg des Märtyrers Georgios, der das Leiden und Sterben Christi stellvertretend für die Gläubigen auf sich nimmt, ist für die postparadiesischen Menschen handlungsorientierendes Vorbild und zugleich Antitypus zu den Verfehlungen der Protoplasten. Den Versuchungen zu widerstehen und im übertragenen Sinn das »Kreuz Christi« auf sich zu nehmen werden den Gläubigen als normierende Erlösungswege offeriert. Der erwägenswerte Hinweis auf eine Toten- und Kommemorationsliturgie bei den szenenintegrierten Stiftern in der Kreuzerhöhung könnte

auch hier eine individuell-soteriologische Ausrichtung des Bildprogramms wie in Akoumia vermuten lassen.

Die Adam-und-Eva-Szenen in **Diblochori** sind durch ihre unmittelbare räumliche Nähe unlösbar mit dem endzeitlichen Paradies verflochten. Das himmlische Paradies ist eine Restitution des irdischen. Die synchrone Gestaltung des Ambientes verknüpft beide Paradiesgärten zu einem überzeitlichen, hoffnungskonnotierten Heilsort. Die mit dem Tormotiv assoziierte Umkehrrichtung vermittelt durch die vertikal platzierte Szenenverknüpfung zwischen der Vertreibung und dem erneuten Einzug eine hoffnungsvolle Aussicht auf die Rückkehr der Gläubigen. Die auch nach der Vertreibung nicht endende und auf Rekonstituierung ausgerichtete Paradiesnähe wird durch bildinterne Symbolik, die Verknüpfung der Geburtshängematte mit der Paradiesmauer, demonstriert. Weiterhin eröffnet sich mit dem endgültigen Sieg über den Drachen, wie es der Schutzpatron Erzengel Michael und möglicherweise auch die Heilige Marina symbolisieren, ein optimistischer Blick auf die Endzeit. Das große Bild der Wurzel Jesse an der gegenüberliegenden Wand bindet das Bildprogramm in einen heilshistorisch-universalen Rahmen ein. Durch die zweifache Paradies-Thematik wird die Heilsgeschichte um die protologischen Anfänge und die endzeitliche Vollendung der Geschichte Gottes mit den Menschen erweitert und zugleich eingeklammert. Auch hier verweist die letzte Szene des Protoplastenzyklus auf den Angelpunkt des Bildkonzepts. Das Inkarnationsgeschehen wird als zentrales Ereignis, als Beginn des erneuten Heilshandelns Gottes nach dem Sündenfall betont. Die vom Engel verkündete Mutterschaft Evas wird prototypisch der Empfängnis Marias gegenübergestellt. Durch die Rezeption der Verkündigungsszene an der Ostwand und durch den vertikalen Bezug der empfangenden Eva zur thronenden Gottesmutter im Paradies werden inhaltlich-präfigurative Parallelen aufgebaut. Die positive Sicht des Kindersegens, die in der ehelichen Empfängnis und Geburt der letzten Adam-und-Eva-Episode formuliert wird, verweist darüber hinaus auf die lebensschaffende göttliche Gnade, die auch nach dem Sündenfall besteht. Zugleich wird eine paränetische Zielrichtung durch die Strafszene der Frau, die dieses Geschenk nicht würdigt, eingefügt. Die Annahme der göttlich legitimierten Mutterschaft wird als positives Beispiel religiös-moralischen Verhaltens hingestellt. Möglicherweise könnte, wie in Akoumia, in der Bildregie ein indirekter Hinweis auf das Leben der Stifterin verborgen sein. Das eschatologische, eventuell auf die verstorbene Donatorin ausgerichtete Bildprogramm lässt auch hier eine Grablege und Memorialkapelle für den Stifter und seine Familie vermuten.

Panteli ordnet die Szenen dem christologischen Zyklus unter und verbindet sie bildlich umlaufend mit dem eucharistischen Thema der Apostelkommunion, die den Anfang und das Ende des Zyklus bildet. Bedingt durch die theologischen Anschauungen der monastischen Gemeinschaft, die die Kirche als Kathikon nutzte, ist eine stark christozentrisch-passionsmystische und zugleich liturgisch-eucharistische Ausrichtung des gesamten Bildprogramms erkennbar. Die

Darstellung der Wirkkräfte des Schöpfergottes als Lichtstrahl kann in die hesychastisch-theologische Denkrichtung eingeordnet werden. Die negative Konnotation der Sündenthematik hat ihr Gegengewicht im eucharistischen Mysterium, in dem das soteriologische Erlösungshandeln Christi bereits jetzt in den göttlichen Gaben greifbar ist. Die Betonung der alleinigen Sünde Evas bezeugt über eine misogynie Abwertung hinaus die adamitische Vorbildfunktion für die mönchische Gemeinschaft. Reue und Buße, wie sie die Protoplasten nach ihrer Vertreibung, gleichwohl auch Petrus und Judas zeigen, werden als prototypisches Verhalten für die Klosterbrüder definiert. Für die Bußfertigen, die in der *Imitatio Christi* auch die Geißelung auf sich nehmen, und die durch das göttliche Licht Erleuchteten wird im Mysterium der himmlischen Liturgie die Sünde, die durch die Verführbarkeit Evas entstand, aufgehoben. So zählen sich die Mönche bereits zu den Erlösten, während die Unbußfertigen im Weltgericht der Hölle überantwortet werden. Durch die stark hesychastisch-christusmystische und eucharistische Einbindung der Adam-und-Eva-Szenen ist das Bildprogramm durch eine präsentisch-sakramentale Eschatologie gekennzeichnet.

Übergreifender Kontext

Als umfassende Sinnbezüge für die Adam-und-Eva-Szenen lassen sich in allen Kirchen übergreifende, inhaltlich verzahnte Themenkomplexe erkennen.

Heilsgeschichtlicher Kontext

Auffällig ist die Aufnahme der sonst auf Kreta nicht so häufig anzutreffenden Wurzel Jesse im Bildprogramm von Ano Viannos und Diblochori. Die heilsgeschichtliche Thematik der Wurzel Jesse wird durch die Adam-und-Eva-Szenen erweitert und in die protologischen Anfänge zurückverlegt. Es wird nach dem Ursprung der Geschichte Gottes mit den Menschen gefragt. Die Universalhistorie der Geschöpfe Gottes beginnt mit Adam und Eva und findet ihren Abschluss im Weltgericht und im neuen Paradies. Der Glaube an den gerechten und für die Gläubigen barmherzigen Schöpfergott, der seine Schöpfung bewahrt und erneuert, durchzieht die theologischen Konzepte der Kirchen. Die Erlösungsgeschichte des Menschen, definiert durch die Heilsökonomie Gottes in Inkarnation und Opfertod Christi, wird durch die Ur- und Endzeitbilder eingeklammert. Inkarnation und Kreuzestod werden dabei als Zäsur, als Neuanfang, als Beginn einer Erneuerung der Ebenbildlichkeit des Menschen und als Neuschöpfung der paradiesischen Gottesnähe gesetzt.

Die bildliche Repetition des urzeitlichen Paradiesbaumes im endzeitlichen Paradies etwa in Akoumia oder Diblochori fügt die Menschheitsgeschichte in einen großen heilsgeschichtlichen Rahmen ein. Evangelismos zeigt ebenso wie Akoumia und Diblochori die Identität zwischen dem Schöp-

fergott, dem Christuslogos und dem wiederkehrenden Christus in der Deutera Parousia auf. Panteli beginnt den Zyklus der kosmischen Entwicklung der Heilsgeschichte mit der Schöpfung der Welt und setzt den Abschluss im großen Weltgericht mit der Erlösung der Gläubigen und der Verdammnis der Ungläubigen.

Ätiologischer Kontext

Durch die Gegenüberstellung von erstem und zweitem Gericht sowie urzeitlichem und endzeitlichem Paradies ist eine ätiologische Fragestellung impliziert. Die Unerlässlichkeit der eschatologischen Ereignisse wird durch ihre protologischen Wurzeln im Sündenfall erklärt. Der Einsatz des anthropomorphen teuflischen Versuchers in Akoumia und Diblochori liefert ein Erklärungsmodell für den Ursprung der Sünde und der Repression der Menschen durch die widergöttliche Macht. Die Versuchungen des Teufels, der Ungehorsam gegenüber Gottes Geboten und der Verlust des irdischen Paradieses geben damit eine rückblickende Antwort auf die dringenden Fragen der präsentischen Verstrickung in Sündhaftigkeit und der damit zusammenhängenden Angst vor ewiger Verdammnis. Die Faktizität eines ersten Gerichts angesichts der Übertretung von Gottes Gebot wird dem Betrachter im Urteil über die Protoplasten sichtbar gemacht. Das Auftreten des Christuslogos in seiner Funktion als Richter und die nach der Vertreibung weiter bestehende Sündhaftigkeit verweisen auf die Unumgänglichkeit eines zweiten Gerichts. In den postparadiesischen Szenen dagegen ist die Gewissheit der Philanthropie Gottes und seines immerwährenden Schöpfungswillens verwurzelt. Durch das Medium der Engelsbotschaft wird die göttliche Fürsorge veranschaulicht. Die Erschaffung durch den Christuslogos und die schöpfungstheologischen Herrschaftszeichen Adams und Evas erklären die ursprüngliche Bestimmung des Menschen. Der paradiesische Garten ist der Ursprungsort und zugleich der Zielort der Menschheit. So bieten die protologischen Darstellungen eine Ursprungsanamnese für die jetzigen und zukünftigen Lebensbedingungen des Menschen.

Paränetischer Kontext

Die Aussicht auf das endzeitliche Gericht sowie die Hoffnung auf ein zölestisches Paradies schließen eine paränetische Absicht ein. Der Sündenfall zeigt als protologisches Fallbeispiel durch das Gerichtsurteil und die Vertreibung die unabdingbaren Folgen für die Protoplasten. Beim Betrachten der urzeitlichen Sündenfallszenen erlangen diese Darstellungen durch ihre paränetisch-moralischen Implikationen individuelle Bedeutung für den Gläubigen. Das Exempel der Ureltern, das ihre Verführbarkeit und ihre Gebotsübertretung, die mit dem Gericht Gottes endet, vor Augen führt, erlangt für den Betrachter den Status einer Strafpredigt. Der mahnende Blick

Evas bei ihrer Versuchung durch den Diabolos in Akoumia und Diblochori vermittelt eine verdeckte Aufforderung an die Gläubigen, gegen die immer wiederkehrenden Verfehlungen und die ständig drohenden Versuchungen des Teufels anzukämpfen. Die bildlich markierten Strafurteile für Adam und Eva in Evangelismos bewirken eine Art Angstkatechese. Zugleich vermitteln insbesondere die postparadiesischen Szenen die Hoffnung, durch Buße, Reue, Askese, gute Werke und das Bekenntnis zum orthodoxen Glauben zu den Auserwählten zu gehören. Rechtgläubigkeit ist zugleich durch eine unmissverständliche dogmatisch-religiöse Abgrenzung gegenüber den Lateinern definiert. Die Adam-und-Eva-Szenen demonstrieren die von Gott eröffneten ethischen Konditionen, die für die postlapsarischen Menschen auch nach dem Sündenfall ein tugendhaftes Leben ermöglichen. In der Wertschätzung der guten Werke in Akoumia, in der gottgesegneten Mutterschaft in Diblochori, im vorbildhaften Verhalten des Märtyrers Georgios in Ano Viannos oder im mönchischen Leben in Panteli wird den Gläubigen ein gangbarer Weg zur Vergöttlichung und zur Rückkehr ins Paradies aufgezeigt.

Eschatologisch-soteriologischer Kontext

Die Adam-und-Eva-Geschichten sind untrennbar mit der endzeitlichen Thematik verzahnt. Das Bildrepertoire aller fünf Kirchen beinhaltet eschatologisch ausgerichtete Szenen aus dem Themenkreis des Weltgerichts. Mit dem zweiten Adventus Christi wird eine endgültige Restituierung des Paradieses eingeleitet und die Sünder werden einer ewigen Bestrafung übergeben. In der Hetoimasia in Akoumia erscheinen Adam und Eva als Fürbitter für die Gläubigen, die auf den endzeitlichen Erlöser und Retter der Menschen warten. Die Parallelität zwischen erster und zweiter Schöpfung und zwischen erstem und zweitem Gericht ist evident. Protologie und Eschatologie sind so eng ineinander verwoben, dass die Allgegenwart der Zeit zu einer Verschmelzung von Narrations-, Bild- und Betrachtungsebene führt.

Die anthropogenetisch zentrierten Adam-und-Eva-Szenen auf Kreta spiegeln eine individuelle Jenseitshoffnung wider. Aus der Donation der Ausmalung leitet sich für die Stifter die optimistische Erwartung ab, zu den Auserwählten zu gehören. Die Protoplastenerzählungen garantieren die Wiederherstellung des ungetrübten Ursprungsverhältnisses zwischen Gott und Mensch. Diese Reminiszenzen an das ursprüngliche Paradies und an den ungebrochenen göttlichen Schöpferwillen könnten zur Aufnahme des Adam-und-Eva-Zyklus in das Bildprogramm der Kirchen geführt haben. Die individuelle Beschäftigung der jeweiligen Stifter mit der dringlichen Frage nach der Erringung des Seelenheils, der Überwindung der Sünde und der Heimkehr ihrer geläuterten Seelen in das einst

verlorene Paradies wäre so ein grundlegendes Motiv für die Rezeption des Adam-und-Eva-Themas.

Maßgeblich die Kirchen in Evangelismos, Akoumia und Diblochori zeigen in ihrem Bildprogramm eine bildliche Vermischung von Protologie und Eschatologie, eine Angleichung der Gerichts- und Paradiesvorstellung, eine Überlagerung von ur- und endzeitlichen Aspekten. Die Aufhebung der linearen Zeitebene lässt den Betrachter die alttestamentlichen Szenen nicht nur als vergangene Geschichte wahrnehmen. Vielmehr stellen sie einen Bezug zum jetzigen Leben der Gläubigen her. Der Rezipient erfährt einerseits die immer noch aktuelle Bedrohung durch satanische Mächte wie den Teufel oder den höllischen Drachen, wird aber andererseits der christlichen Heilsrelevanz in der immerwährenden Bewahrung durch den gnädigen Schöpfergott gewiss. Bestimmend ist die tröstliche Zusage eines Richtungswechsels für die von Gott erwählten Geschöpfe. Sie ziehen erneut durch das Paradiestor ein, durch das die Ureltern einst vertrieben wurden.

Die soteriologische Bedeutung der Protoplastengeschichten zeigt sich vor allem in der Faktizität des Geschaffenseins durch die göttliche Gnade und in der Gottebenbildlichkeit. In der bildlichen Pointierung der protologischen Königsherrschaft werden die Hoheitszeichen wie Kronen, Throne und Nimben als endzeitliche Heils Garantien und zugleich auch als Sinnbilder für den Weg der Theosis als höchstem und ursprünglichem Zielpunkt einer anthropologisch-christlichen Existenz exponiert⁴⁸⁸. Die Herrschaftssymbole als Erinnerungschiffren an den einstigen Stand der Gottähnlichkeit implizieren das erneute Streben nach der gnadengeschenkten Bestimmung des Menschen, der Vergöttlichung, die erst im ewigen Leben ihre Vollendung findet.

Funeraler Kontext

Die individuelle Eschatologisierungstendenz in den Bildkonzepten und szenenintegrierte ikonische Chiffren deuten auf einen eventuell vorhandenen Grabkontext. Das Nischengrab in Evangelismos, die Repräsentation der Stifterin, ihre Präsenz in der Koimesis-Szene, die große Deesis und die individualisierte Arbeitsszene Evas in Akoumia, die authentische Einführung der drei Kanonarchoi in Ano Viannos, die stifterbezogene Prägung der postparadiesischen Evaszene in Diblochori und die Funktion des Katholikons in Panteli als potenzielle Grabstätte für die mönchischen Stifter lassen einen funerals Bezugsrahmen vermuten. Die Stiftungen der Kirchen bzw. ihrer Ausmalungen beinhalten das Recht auf Grablege und posthumes Gedenken in der liturgischen Zeremonie der Kommemoration für den Stifter und seine Familie⁴⁸⁹. Die Protoplasten gelten als überzeitliche Hoffnungsträger und Garanten für eine persönliche Erlösungshoffnung. Das leben-

488 Zum Begriff der Theosis, der bei Gregor von Nazianz das erste Mal auftritt, und zur grundlegenden Bedeutung der Vergöttlichung für die orthodoxe Theologie und Spiritualität Munteanu, Theosis.

489 Philip, Foundation 254-255.

schaffende Handeln Christi, die innige Gottesgemeinschaft im protologischen Paradies, das Unterpand der Gottebenbildlichkeit, das ergehende Gericht aufgrund der Verfehlungen und die Möglichkeit der Sündenvergebung verknüpfen die Protoplastenszenen zudem inhaltlich mit den liturgischen Gesängen für die Verstorbenen.

Stifter

In allen Kirchen ist eine starke Einflussnahme der insgesamt einer höheren sozialen Bildungsschicht zuzuordnenden Stifter auf die Auswahl der Szenen und die Zusammenstellung des Bildprogramms greifbar. Stifter spielten eine aktive und bedeutende Rolle bei der Aufnahme der Adam-und-Eva-Thematik. Vorrangig die Kirche in Akoumia signalisiert durch die prominent platzierten Stifterbildnisse und die Ausrichtung des Bildprogramms auf eine individuelle Erlösungshoffnung eine starke Präsenz des Stifterwillens. Die Arbeitsszene Evas wird an die Lebensrealität der Frau des Priesters, Anitza, angeglichen, um ihre Rechtgläubigkeit und Tugendhaftigkeit herauszustellen. Auch Diblochori richtet den Inhalt der letzten Protoplastenszene auf das Seelenheil seiner in der Inschrift erwähnten Stifterin aus. In Ano Viannos ist durch die Erwähnung des Priestermalers Moussouros mit seinem theologischen Einwirken auf das piktorale Konzept zu rechnen. Das monastische Umfeld in Panteli, das wohl die finanzielle Unterstützung für die Ausmalung bereitstellte, war sicherlich die gestaltende Kraft für das inhaltliche Arrangement des umfangreichen, aufeinander abgestimmten Bildkomplexes. Auch in Evangelismos, das keine Stifterinschrift aufweist, steht hin-

ter dem ausgeklügelten Programm offenbar ein theologisch versierter Auftraggeber, der die Ausmalung spendete und veranlasste. Ein wichtiger Aspekt mittelalterlicher Stiftungen war die liturgische und soziale Memoria für die Verstorbenen⁴⁹⁰. So zielen auch die kretischen piktoralen Konzepte auf eine individualisierte Soteriologie, die die protologischen Ereignisse für einen privaten Erlösungsglauben okkupiert. Diese personalisierte Ausrichtung der Bildprogramme zeigt, wie eng das Stifterwesen im 14. und 15. Jahrhundert mit der Sorge um das eigene Seelenheil verbunden war. Die Vita der Protoplasten wird an die paradiesische Sehnsucht und Endzeithoffnung der Stifterfamilien angepasst und als Heilsicherung vereinnahmt.

Stil

Die fünf Kirchen zeigen unterschiedliche Stilelemente, die der jeweiligen ausführenden Malerwerkstatt zuzuschreiben sind. Es ist nicht von der Hand zu weisen, dass Evangelismos und Ano Viannos zusammen mit der Kirche in Kalloni von demselben Werkstattverband ausgestaltet wurden. Gemeinsam ist im Stilempfinden das Bemühen um eine klassizistische Figurengestaltung mit ästhetisch-schönen Gesichtern zu vermerken. Gehäuft ist sogar bei der Gesichtsbehandlung der Protoplasten die Tendenz zu individualisierten Zügen und naturalistischer Ausgestaltung wahrnehmbar. Die exklusive Auswahl an Bildthemen korrespondiert mit der hochwertigen Qualität der Malereien. Sie zeigen den Einfluss des spätbyzantinischen Paläologenstils mit akademisch-idealistischen Tendenzen.

490 Zur Begriffserklärung der sozialen Memoria Sauer, Fundatio 19-25. – Oexle, Memoria.

Die Hagioi Pandes-Kirche in Messochori bei Chora Sfakion

Die fünf untersuchten Kirchen weisen alle, mit Ausnahme der Weltschöpfungsszene in Panteli, einen ausschließlich auf die Adam-und-Eva-Thematik konzentrierten Zyklus auf. Eine Fortführung mit weiteren narrativen Genesiserzählungen ist durch die Einfügung in den eschatologischen Rahmen des Neuen Paradieses und des Zweiten Gerichts nicht intendiert. Eine Kirche soll trotz hypothetischer Forschungsgrundlage, da diese heute keine sichtbaren Protoplastenszenen mehr aufweist, nicht ohne Erwähnung bleiben. Die Kirche των Αγίων Πάντων in Messochori⁴⁹¹, in der Präfektur Chania im Bezirk Sfakia, präsentiert einen für Kreta einmaligen und für die byzantinische Monumentalmalerei außergewöhnlichen alttestamentlichen Zyklus (Taf. 107, 1). Von Bissinger wird er in die Jahre 1420-1430 datiert⁴⁹². Dalidakēs ordnet die Malereien in das 16. Jahrhundert ein. Große Teile der Fresken in der heute nicht mehr gottesdienstlich genutzten, baufälligen Kirche sind zerstört oder durch eine dicke Mörtelschicht bedeckt. Die sichtbaren Szenen im oberen Teil des Gewölbes, die in große gerahmte, horizontal zweigeteilte Bildfelder aufgeteilt sind, enthalten ausführliche kontinuierliche Erzählfolgen zu alttestamentlichen Themen, begleitet von kurzen beschriftlichen Erläuterungen in kretisch-sfakischem Dialekt. Unter anderen sind Szenen aus dem Leben Abrahams, die in mehreren Episoden erzählte Geschichte der drei Jünglinge im Feuerofen, die Errichtung und Zerstörung des Turms zu Babel, der Bau der Arche, die Sintflut und das Opfer Noahs zu sehen. Die obere Reihe dieses Freskenzyklus ist durch Mörtel und Kalk übertüncht. Das erste, nur in der unteren Hälfte erhaltene Bildfeld lässt eine zu Boden gefallene Figur und davor eine sitzende und eine stehende Person erkennen, sodass man eventuell dort die Trauer Adams und Evas um den getöteten Abel vermuten könnte (Taf. 107, 2). Die Interpretation muss jedoch hypothetisch bleiben, da in dieses ikonographische Schema auch andere mögliche Szenenfolgen aus der bewegten Geschichte des Volkes Israel hineinpassen. Auf der nächsten Abbildung sind drei mit Türmen bewehrte und mit Ziegeln hoch gemauerte Gebäude im Land Kanaan und

unterschiedliche Personengruppen abgebildet. Das folgende Fragment lässt die Körper frontal stehender, mit Pallium bekleideter Figuren erkennen. Die davor und darüber liegende Wandfläche ist völlig von einer dicken Kalk-Mörtelschicht verdeckt. Rückschließend lassen sich für den Anfang dieser alttestamentlichen Episoden Geschichten aus dem Umkreis der Schöpfungsgeschichte vermuten. So ist die Möglichkeit in Erwägung zu ziehen, dass sich in der obersten Gewölbezone Weltschöpfung und/oder Adam-und-Eva-Szenen befunden haben könnten oder noch befinden. Nach einer Erwähnung bei Gallas/Wessel/Borboudakis sind in dieser Kirche Protoplastendarstellungen vorhanden⁴⁹³. Im Register unter den alttestamentlichen Episoden sind die Reste eines christologischen Zyklus, dessen linke Hälfte ebenfalls durch die Mörtelschicht überdeckt ist, erhalten. Beginnend mit der Kreuzabnahme und dem Threnos folgen nachösterliche Szenen mit dem Auferstandenen. Die untere Wandzone zieren einige noch erhaltene nimbierte Köpfe von Heiligen. An der Westwand sind Reste von Strafszenen in einzelnen Segmenten mit unterschiedlichen Sündern und den dazugehörigen Strafmaßnahmen zu erkennen. Vermutlich war im oberen Teil ein Weltgericht lokalisiert. Unter einem Arkosolbogen an der nördlichen Wand wird das Grab des Stifters vermutet⁴⁹⁴. Ausgemalt ist die Grabstelle im Tympanonfeld mit einer Koimesis.

Erst die Abtragung der Mörtelschicht kann Klarheit über den Anfang des alttestamentlichen Zyklus bringen. Naheliegender ist die Vermutung, dass dieser mit der Schöpfungsgeschichte beginnt, die den Ausgangspunkt der heilshistorischen Entwicklung des Menschengeschlechts statuiert. Die Vielfalt und die erzählerische Kapazität der alttestamentlichen Episoden sind in dieser malerischen Formulierung unikal. Stilelemente weisen die Fresken, wie auch von Dalidakēs datiert, in postbyzantinische Zeit. Durch die Existenz der Arkosolgrablege kann auch hier ein funerals Kontext vermutet werden. Der Programminhalt der Ausmalungen ist so vermutlich, analog zu den anderen Kirchen, entscheidend durch den Stifterwillen beeinflusst.

491 Die Kirche aus dem 15. Jh. wurde 1637 von der in Sfakia ansässigen Bruderschaft, der αδελφότητα των Σφακιανών, die sich aus Nachkommen der Familie Skordilis gebildet hatte, übernommen; zur Kirche Lassithiotakēs, Sphakia 108-111 Nr. 133 Abb. 421-425 sowie ein Schema des Bildprogramms Abb. 105a. – Gallas/Wessel/Borboudakis, Kreta 398 (nur Erwähnung). – Bis-

singer, Wandmalereien 228-229 Nr. 205 Abb. 190. – Stamatakēs, Agioi Pantēs. – Dalidakēs, Chōra Sphakiōn 23-28 Nr. 15 mit Abbildungen.

492 Bissinger, Wandmalereien 229.

493 Gallas/Wessel/Borboudakis, Kreta 398 (ohne Datierungsvorschlag).

494 Dalidakēs, Chōra Sphakiōn 27.