

Teil 2

Die Vernetzung mit anderen Malern auf Kreta

Überblick über die byzantinische Stillandschaft zum Zeitpunkt des Wirkens von Theodor Daniel und Michael Veneris

In Teil 1 der vorliegenden Publikation wurden neben den individuellen stilistischen Gestaltungselementen des Theodor Daniel und Michael Veneris auch schon einige allgemeine Aspekte der Stillandschaft auf Kreta in der palaiologischen Epoche angesprochen. Im nachfolgenden Abschnitt soll zunächst ein kurzer Überblick zu den stilistischen Tendenzen der spätbyzantinischen Wandmalerei mit besonderem Fokus auf Kreta im 14. Jahrhundert gegeben werden und zwar ausschließlich an festdatierten Beispielen. Diese knappe Betrachtung zum Stil dient als Grundlage für die sich anschließenden Untersuchungen der nächsten Kapitel. Hier werden verschiedene Formen der Zusammenarbeit und Kontakte von Theodor Daniel und Michael Veneris mit anderen Malern thematisiert, die sich ohne eine grundsätzliche Kenntnis der sich bietenden Stillandschaft nur schwer beurteilen lassen.

Betritt man eine Kirche, in der mehr als ein Maler gearbeitet hat, wird der Unterschied in den Malereien primär über den Stil ins Auge stechen. Ikonographische und das Bildprogramm betreffende Details werden erst nach der Separierung der Arbeitsbereiche in einem weiterführenden Schritt untersucht. Da es in den nachfolgenden Untersuchungen ausschließlich um die Identifizierung und personelle Zusammensetzung von Gemeinschaftsarbeiten geht, wird der Schwerpunkt wieder auf stilistische Aspekte gelegt. Am Ende des 13. Jahrhunderts und am Übergang zum 14. Jahrhundert stellt sich folgende Situation in der kretischen Wandmalerei dar⁶⁵⁸:

Ein in den älteren Traditionen des 11. Jahrhunderts verhafteter linearer Stil⁶⁵⁹ hält auf Kreta noch lange und konsequent nach. Gerade in den westlichen Gebieten außerhalb der zentralen Städte prägt er das Bild in der Wandmalerei. Die älteste festdatierte spätbyzantinische Kirchengemälde bilden die Malereien der Kirche Hagia Anna in Amari

(Nefs; Präfektur Rethymnon, Bezirk Amari)⁶⁶⁰ von 1225⁶⁶¹. Die Apsis und die Ostwand sind die einzigen Bereiche der Kirche, die noch Malereien aufweisen. Die sich dort befindliche Darstellung des hl. Andreas bietet sich für eine kurze stilistische Betrachtung an (Taf. 111, 2). An der Ausführung seiner Figur können die Merkmale des angesprochenen Linearstils des 13. Jahrhunderts abgelesen werden. Besonders gut sind diese in der Modellierung des Gesichts des Heiligen zu sehen. Die Konturen von Augen, Mund und Nase werden deutlich mit dunklen Linien skizziert, welche sich klar und scharf von der sonst flächigen und dadurch eher unbelebten Ausmalung des Gesichts abheben. Gleiches lässt sich am Gewand des Bischofs zeigen. Auch wenn dieses ohnehin vorwiegend in Weiß gehalten wurde, ist doch deutlich festzustellen, dass die einzelnen Teile fast schon geometrisch wirken. Es lässt sich an den wenigen noch erhaltenen Malereien erkennen, dass die verwendete Farbpalette ein begrenztes Spektrum aufweist, da durch die lineare Arbeitsweise fließende Übergänge fehlen, die eine größere Farbvielfalt ermöglicht hätten.

Die nächsten festdatierten Kirchengemälde Kretas liegen Ende des 13. Jahrhunderts und grenzen somit unmittelbar an den Schaffenszeitraum des Theodor Daniels an. Es handelt sich hierbei um die Malereien in der Kirche Hagios Georgios in Vathi⁶⁶² von 1283/1284, in der östlichen Hälfte der Kirche Hagios Georgios in Sklavopoula⁶⁶³ von 1290/1291 und in der Kirche Hagios Ioannes in Hagios Basileios⁶⁶⁴ von 1291. Die Malereien der vier genannten Kirchen datieren zwar rund sechzig bis siebzig Jahre später als die in der Kirche Hagia Anna in Amari (Nefs), weisen aber dennoch große Parallelen zu ihnen auf. In allen vier Kirchen ist gerade im Bereich der Gesichter noch ein klarer Kontrast von dunklen und harten Konturen zu flächigen Farbaufträgen zu erkennen⁶⁶⁵. Am deutlichsten ist dies in der Kirche Hagios Georgios in Vathi zu sehen, wie es die Darstellungen des hl. Hypatios und des hl. Stephanos zeigen (Taf. 112, 1). Es werden kaum fließende Farbübergänge verwendet, vielmehr erfolgt ein

658 Für einen Überblick zur Entwicklung des Stils und der Stilrichtungen auf Kreta s. Bissinger, Wandmalerei 79-86. – Tsamakda, Kakodiki 111-114. – Zum Stil in der spätbyzantinischen Zeit außerhalb Kretas s. z. B. Acheimastou-Potamiou, Art. – Chatzidakis, Aspects. – Demus, Paläologenstil. – Mouriki, Studies. – Mouriki, Stylistic Trends. – Rice, Byzantinische Malerei.

659 Bissinger, Wandmalerei 43-46. 61-64. 79-80. 85-87. – Chatzidakis, Tendances. – Tsamakda, Kakodiki 253-255.

660 Zur Kirche Hagia Anna in Amari (Nefs) s. S. 29 Anm. 202.

661 Gerola ergänzt in seinem Werk Monumenti Veneti, IV das noch heute erhaltene Datum CΨΛ[.] (=673[.]) aufgrund der 13. Indiktion zu CΨΛΓ (=6730),

was 1225 entspricht. Siehe dazu Gerola, Monumenti Veneti IV 497 Nr. 11 inkl. Abb.

662 Zur Kirche Hagios Georgios in Vathi s. S. 47 Anm. 325.

663 Zur Kirche Hagios Georgios in Sklavopoula s. Kat.-Nr. 26.

664 Zur Kirche Hagios Ioannes in Hagios Basileios s. S. 16 Anm. 82.

665 Für einen Vergleich der Malereien untereinander und mit den Malereien aus der Kirche Hagia Anna in Amari (Nefs) soll an dieser Stelle auf die Abbildungen von Spatharakis verwiesen werden, da es bislang keine umfassende Publikation des gesamten Fotomaterials gibt. Spatharakis, Dated Wall Paintings Abb. 1-14.

einheitlicher, flächiger Farbauftrag, in dem mit weißen Linien der Versuch unternommen wird, Licht und Schatten zu erzeugen. Besonders auffällig ist die Gestaltung der Gesichter in einem Ockerton⁶⁶⁶. Nach dem gleichen Prinzip werden die Kleidung der Figuren und die Bildhintergründe in den narrativen Szenen gestaltet. Relativ große Farbflächen werden durch Linien gegliedert und mit Details, wie einem geometrischen Faltenwurf, etwas aufgelockert⁶⁶⁷. Es wirkt fast so als seien die Konturen einfach ausgemalt worden. Es wird kein Versuch unternommen, eine Verbindung zwischen den Rahmenlinien und der Ausmalung herzustellen, was durch Schattierungen und fließendere Farbübergänge möglich gewesen wäre. Durch diesen Kontrast erscheinen die Figuren und auch die gemalten Gewänder sehr flach und unnatürlich. Betrachtet man den roten Mantel des hl. Stephanos, sind keine locker fallenden Falten zu sehen, sondern eher geometrische Kanten. In ähnlicher Weise sind auch die auf 1286 datierenden Malereien in der Kirche Hagios Demetrios in Krokees⁶⁶⁸ (Lakonien) ausgeführt worden, die als ein außerkretisches Beispiel genannt werden können. Sie zeigen ebenfalls eine deutliche Ausprägung des Linearstils und lassen die aufgezählten Merkmale erkennen.

Dem traditionellen Linearstil stehen die anderen stilistischen Tendenzen der palaiologischen Epoche⁶⁶⁹ gegenüber, welche ab 1300 auch auf Kreta Einzug hielten⁶⁷⁰. Zu diesem Zeitpunkt stellen sie außerhalb Kretas schon kein Novum mehr dar, was beispielsweise die fest auf 1294/1295 datierten Malereien des Michael und Eutybios Astrapas in der Peribleptos-Kirche in Ohrid⁶⁷¹ zeigen. Sie stellen ein Paradebeispiel für Malereien des Volumenstils dar. Hier sind deutliche Unterschiede zu den Malereien des Linearstils zu erkennen. Die Gesichter der Figuren werden viel naturalistischer angelegt, als es in den bisherigen Beispielen der Fall gewesen ist. Die schwarzen Konturen fallen völlig weg und die Ausmalung wird durch eine große Farbpalette bereichert, die zusätzlich durch fließende Farbübergänge erweitert wird. Die Schattierungen werden somit nicht mehr durch aufgesetzte Linien erzeugt. Auch bei der Gestaltung der Kleidung sind deutliche Unterschiede sichtbar. Es gibt zwar immer noch große Farbflächen, jedoch werden diese durch wenige und feinere Linien gegliedert. Auch hier ist ein größeres Farbspektrum zu erkennen. Als weitere Charakteristika dieser Stilrichtung sind die vielfigurigen Szenen, die dreidimensionale Architektur

und – als wichtigstes Merkmal – das Streben nach »Volumen« zu nennen.

Dass diese »neuen« Einflüsse der palaiologenzeitlichen Malerei ab 1300 immer mehr in den noch stark der linearen Tradition verhafteten Malereien Kretas Wurzeln schlagen, erscheint nur natürlich. Dennoch blieben die beiden Stilrichtungen weiterhin klar sichtbar, da das Auftreten einer Neuerung nicht unbedingt eine allumfassende Übernahme derselben bedeuten muss. Letztendlich bleibt es immer eine Entscheidung des Malers. Die aufgenommenen Elemente des Volumenstils werden in sehr unterschiedlicher Intensität umgesetzt⁶⁷². Hinzu kommt, sodass sich eine reiche Vielfalt und eine beträchtlicher Variantenreichtum entwickelt.

Zur Veranschaulichung für die Verwendung des »Palaiologenzeitlichen Stils« können die Malereien der Kirche Hagios Georgios in Hagia Triada⁶⁷³ von 1302 dienen, die als frühester festdatierter Beleg auf Kreta gelten⁶⁷⁴. Sie weisen deutliche Unterschiede zu den Arbeiten des Theodor Daniel, beispielsweise in der Kirche Hagia Marina in Kalogerou von 1300, auf (Taf. 48, 1-50, 1). Auch in Hagia Triada werden schwarze Konturen zur Modellierung der Kompositionen eingesetzt, diese stehen aber gut durchschattierten und fein differenzierten Farbübergängen bei der Ausmalung der Gesichter gegenüber. Die Darstellung des hl. Athanasios in der Apsis kann diese Malweise sehr gut verdeutlichen (Taf. 112, 2). Sie zeigt die angesprochene selektive Übernahme von einigen Merkmalen, in diesem Fall die deutlich erkennbare größere Plastizität, ohne den »neuen« Stil in seiner facettenreichen Gesamtheit wiederzugeben.

Mit diesem Vergleich wird deutlich, dass Michael Veneris nicht der einzige Maler war, der schon kurz nach 1300 die starre und konservative Verhaftung im Linearstil langsam und verhältnismäßig zögerlich mit etwas mehr Plastizität belebte⁶⁷⁵. Im Verhältnis zu den Malereien in Hagia Triada erscheint die Umsetzung der neuen Einflüsse, derer sich Michael Veneris bediente, sehr zurückhaltend. Er begeht keinen Bruch mit dem Linearstil, im Gegenteil, er bleibt durchweg dieser Gestaltungsweise treu. Dennoch unterscheidet ihn dieser Ansatz von Experimentierfreude klar von seinem Onkel, welcher strikt den linearen Traditionen verhaftet bleibt.

Warum die verschiedenen kretischen Maler im Verlauf des 14. Jahrhunderts eher den einen oder eher den anderen Stil verfolgten, kann letztendlich nicht genau geklärt wer-

666 Spatharakis, Dated Wall Paintings Abb. 5.

667 Spatharakis, Dated Wall Paintings Abb. 5 und 8. Ähnlich verhält es sich mit den Malereien in Sklavopoula von 1290/1291, die aufgrund ihrer großen Ähnlichkeit von der gleichen Werkstatt oder dem gleichen Werkstattumfeld wie die Malereien in Vathi ausgeführt worden sein könnten, auch wenn bei ihnen schon eine etwas lebendigere Farbgestaltung beispielsweise durch Schattierungen in den Gesichtern zu sehen ist. Vgl. hierzu die Abb. 206 mit Abb. 240. In Sklavopoula wurde nur die östliche Hälfte von der Werkstatt um Nikolaos Anagnostes ausgemalt und die restlichen Malereien von Michael Veneris. Spatharakis, Dated Wall Paintings Abb. 6 und 12.

668 Diamante, Lakonia Pinakas 2 Abb. β und Pinakas 3 Abb. α. Bei der Darstellung des Diakons in Abb. β sind jedoch bereits fließendere Farbübergänge und der Einsatz von Grün zur Schattierung sichtbar.

669 Es muss beachtet werden, dass der Stil der Palaiologischen Epoche sowohl innerhalb als auch außerhalb Kretas bei weitem nicht einheitlich war. Es gibt

Werke, die in die »klassizistische« Richtung tendieren, Werke die eher an den »schweren Stil« angelehnt sind und wieder andere, die lediglich punktuelle Neuerungen in die ansonsten linearen Malereien einfließen lassen. Zum Palaiologischen Stil mit seinen Tendenzen über Kreta hinaus und inklusive entsprechender Abbildungen s. Demus, Paläologenstil. – Radojčić, Renaissance. – Radojčić, Klassizismus. – Mouriki, Stylistic Trends.

670 Chatzidakis, Rapports. – Borboudakēs, Krētē.

671 Mouriki, Studies 4-5. 10-11. 15-17. 21. 26-27. 97.

672 Tsamakda, Kakodiki 253.

673 Zur Kirche Hagios Georgios in Hagia Triada s. S. 88 Anm. 577.

674 Ein weiteres sehr frühes Beispiel von 1304 sind die Malereien der Kirche Hagios Pavlos in Hagios Ioannes (Präfektur Herakleion, Bezirk Pyrgiotissa). Zur Kirche und entsprechenden Abbildungen s. S. 82 Anm. 551.

675 Gallas/Wessel/Borboudakis, Kreta 105. 242.

den⁶⁷⁶. Mehrere Ursachen kommen jedoch in Betracht. Ein entscheidender Faktor war mit Sicherheit die Werkstatt oder der Meister, bei dem ein Maler gelernt hatte. Dort wurden ihm die prägenden Grundlagen vermittelt. Somit erscheint es bei Malern, die um die Jahrhundertwende arbeiteten, nicht verwunderlich, dass sich zunächst nur punktuelle Einflüsse innerhalb der linearen Tradition erkennen lassen, wie es auch bei Michael Veneris der Fall ist. Nach und nach verstärkten sich diese Kunsttendenzen dann bei einzelnen Malern. Über die Zeit hinweg verließen oder bereisten immer wieder Künstler die Insel. Sie sammelten Erfahrungen in den Kunstzentren wie Thessaloniki oder Konstantinopel und kehrten mit neuen Ideen wieder nach Kreta zurück. So erreichten ebenso Maler wie Ideen von außerhalb der Insel und hinterließen immer deutlichere und differenziertere Spuren⁶⁷⁷.

In diesem Kapitel geht es nicht um ein Wertungssystem. Die Werke eines Künstlers können nicht als innovativer oder gar qualitativ hochwertiger als die eines anderen angesehen werden, abhängig davon, wie stark oder früh die neuen stilistischen Einflüsse der palaiologischen Epoche in seinen Malereien zu finden sind. Vielmehr soll gezeigt werden, dass gerade in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts auf Kreta all diese Stilrichtungen mit ihren unterschiedlichen Ausprägungen nebeneinander existierten und diese Praxis keinen Widerspruch oder Qualitätsmerkmal darstellte. Neben der Tatsache, dass die Maler, die ihr Handwerk im linearen Stil gelernt hatten, diesen mit sehr hoher Wahrscheinlichkeit auch weiterführten, spielten vielleicht auch die Auftraggeber bei der Entscheidung für die künstlerischen Ausführungen eine Rolle.

Seit mittelbyzantinischer Zeit ist belegt, dass Kleriker und vermutlich in erster Linie der ortsansässige Priester, die Zusammensetzung und Gestaltung des Bildprogramms durchaus beeinflussen konnten. Für Laien war dies eher die Ausnahme,

wenn es um ikonographische Belange und die Zusammensetzung des Bildprogramms ging. In den meisten Fällen spiegelt sich ein aktives Einbringen der Auftraggeber in Form von Stifterbildern wider⁶⁷⁸. Ob dies auch für den Stil anzunehmen ist, bleibt letztendlich eine Mutmaßung. In jedem Fall kannten die Auftraggeber die Werke im traditionellen linearen Stil und haben diesen vermutlich auch noch eine ganze Weile aktiv gefordert und gefördert bzw. ihn nicht als überholt abgelehnt. Auf der anderen Seite werden sich auch einige Stifter bewusst nach den »palaiologischen Werken« und Künstlern, die diesen Stil beherrschten, umgesehen haben⁶⁷⁹. Es gibt Fälle, in denen innerhalb einer Kirche die Ausmalung zeitgleich von mehreren Malern angefertigt wurde, die jedoch in unterschiedlichen Stilrichtungen gearbeitet haben⁶⁸⁰. Somit herrschten vermutlich auf Seiten der Maler und Auftraggeber sowohl eine gewisse Skepsis als auch eine zeitgleiche Neugier gegenüber diesen stilistischen Neuerungen, die aus den großen außerkretischen Kunstzentren auf dem einen oder dem anderen Weg nach und nach auf der Insel Fuß fassten. Es muss also nicht verwundern, dass Ioannes Pagomenos in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts einer der gefragtesten Maler der Insel war, obwohl er der Tradition des Linearstils treu blieb. Sein festdatierter Schaffenszeitraum ist von 1313/1314 bis 1347 belegt⁶⁸¹. Somit sind zumindest die frühen festdatierten Werke des Malers sehr zeitnah mit den Malereien des Michael Veneris in der Kirche der Panagia in Drymiskos von 1317/1318⁶⁸² anzusetzen.

V. Tsamakda beschreibt, dass »[...] der lineare Stil [des Ioannes Pagomenos][...]«⁶⁸³ in der in-seleigenen Tradition des vorangegangenen Jahrhunderts verwurzelt [ist]. Somit entfernen sich die Bilder stilistisch von den Haupttendenzen der spätbyzantinischen Zeit, in der der paläologische Volumenstil herrscht. Diese Feststellung ist vor dem Hintergrund des

676 Tsamakda setzt sich auch mit dieser Frage auseinander und erläutert die verschiedenen Meinungen aus der Forschung dazu. Dort wird die politische Situation als Ursache für die konservative Haltung in der Malerei gesehen. Über sie sollte eine Festigung der Identitätsbildung gegenüber den venezianischen Besitzern verdeutlicht werden. Tsamakda sieht eher den Künstler und seine individuelle Haltung und Vorlieben als gewichtende Ursache. Siehe dazu Tsamakda, Kakodiki 253-254 mit erläuternden Angaben zu den Meinungen in der übrigen Forschung in den Anm.en.

677 Dass kretische Maler die Insel verließen oder Künstler von außerhalb nach Kreta kamen und dort arbeiteten, lässt sich in verschiedenen schriftlichen Dokumenten fassen oder aufgrund von stilistischen und ikonographischen Einflüssen an den Kunstwerken selbst feststellen. Für verschiedene Beispiele s. Bissinger, Wandmalerei 14. 129. 216. – Cattapan, Nuovi documenti. – Cattapan, Nuovi elenchi. – Chatzidakis, Essai 76 mit weiterer Literatur. – Millet, Recherches 676 ff. – Mouriki, Stilistic trend 28. – Ranoutsaki, Brontisi 254. – Tsamakda, Kakodiki 254-255. – Vassilakē-Mayrakakē, Xenos Digenēs. – Xynogopoulos, Schediasma 31. 87-89. – Für künstlerischen Austausch am Beispiel Zyperns s. Christoforaki, Artistic Interchange.

678 Zum Einfluss von Klerikern und Stiftern auf das Bildprogramm s. Mango, Art 172. – Tsamakda, Kakodiki 248-250. Die Autorin stellt die Problematik kurz und knapp dar und veranschaulicht diese gut anhand von kretischen Beispielen. – Überlegungen zu Gründen für »westliche« Elemente in der kretischen Wandmalerei s. Ritzerfeld, Markuslöwe 214-225.

679 Auch wenn dies für das 14. Jh. nicht schriftlich belegt ist, gibt es einen Vertrag von 1499, der zwischen Giorgio Basejo aus Venedig und Petros Varsamas von der Peloponnes und drei kretischen Malern geschlossen wurde. Dieser beinhaltet die Informationen, dass die Maler in Candia 700 Ikonen innerhalb von 40 Tagen anzufertigen haben und dass diese zum Teil *in forma greca* und zum Teil *in forma a la latina* gestaltet sein sollen. Somit handelt es sich hierbei um den Beleg dafür, dass ein Auftraggeber sehr wohl auch Einfluss auf den

Stil des von ihm finanzierten Kunstwerks haben konnte. Zum Schriftwechsel s. Cattapan, Nuovi elenchi 211-213 Nr. 6-8. – Kazanakē-Lappa, Symvolē 460-461 Nr. 7. – Tsamakda, Kakodiki 250. – Zum Begriff *A Maniera Greca* und seinem Kontext in der Malerei s. Drandaki, *A Maniera Greca*. – Zu Ikonen als Auftragsarbeiten und damit verbundene Verträge s. Vassilaki, Contracts. – Zur Verflechtung von byzantinischen und westlichen Traditionen in der Tafelmalerei s. Ritzerfeld, Markuslöwe 209-214. – Ein in besonders erwähnenswertes Beispiel sind die Werke des Markos Strelitzas Bathas, mit denen sich gegenwärtig M. Giannoulis (München) in seinem Projekt »Inside the painters' mind: Das Werk des Markos Strelitzas Bathas – Die Gedankenwelt eines kretischen Malers als Beispiel für transkulturelle Verflechtungsprozesse in der Byzantinischen und Postbyzantinischen Kultur (Arbeitstitel)« auseinandersetzt. Venedig kretische Maler des 16. Jhs. verließ die Insel, um sich beruflich in Venedig nieder zu lassen. Dort fertigte und verkaufte er erfolgreich Ikonen *a maniera greca*. In Handschriften aus seinem Privatbesitz illustrierte er interessanterweise den Inhalt mit Randminiaturen *a maniera latina*. Diese Tatsache gibt einen ganz persönlichen Eindruck in das ästhetische Empfinden eines Malers, der aus der griechischen Bildtradition kommt, sich aber offenbar im privaten Raum mit der lateinischen Formsprache identifizierte. Die dazugehörige Publikation ist in Vorbereitung.

680 Siehe dazu S. 119-124.

681 Zur Werkstatt und den Werken des Ioannes Pagomenos s. in erster Linie Surcow, Pagomenos. – Tsamakda, Kakodiki 104-132.

682 Ebenfalls mit 1315/1316 nahezu zeitgleich sind die Malereien in der Kirche des Erzengels Michael in Ano Archanes (Präfektur Herakleion, Bezirk Temenos). Auch sie weisen eine lineare Gestaltung auf, welche der des Michael Veneris recht ähnlich ist. Zur Kirche des Erzengels Michael in Ano Archanes s. S. 68 Anm. 485.

683 Gemeint sind die Fresken in der Kirche der Panagia in Kakodiki, die Pagomenos 1331/1332 anfertigte.

gesamten Werks des Ioannes Pagomenos zu sehen, eines Malers, in dessen Werk Traditionelles, Aktuelles und Innovatives auf einzigartige Weise miteinander verbunden werden. Die Vertrautheit mit den paläologischen Stilmerkmalen ist in der Gewandmodellierung und dem Körperbau einzelner Figuren [...] evident, der Gesamtcharakter der [...] Malereien verrät jedoch eine bewusste Distanzierung von den aktuellen Tendenzen.«⁶⁸⁴

Aus dem eben angeführten Zitat geht klar hervor, dass Ioannes Pagomenos zwar stark im Linearstil verwurzelt ist, jedoch mit den palaiologenzeitlichen Stiltendenzen sehr wohl vertraut war und damit spielte. Es handelte sich um eine bewusste Entscheidung, der linearen Tradition treu zu bleiben⁶⁸⁵, womit er in Hinblick auf die beachtliche Anzahl seiner Werke offensichtlich auch auf großen Zuspruch gestoßen ist.

Als stellvertretendes Beispiel für die Werke des Ioannes Pagomenos soll die Darstellung der Himmelfahrt aus der Kirche Hagios Ioannes in Trachiniakos⁶⁸⁶ (1328/1329) betrachtet werden. Hier sind die angesprochenen Aspekte der Linearität deutlich erkennbar (**Taf. 113, 1**). Die Gesichtszüge sind schwarz konturiert und ihre Ausmalung ist sehr einheitlich Ton in Ton gestaltet. Nur kleinere farbliche Schattierungen im Bereich des Übergangs vom Kopf zum Hals lockern diese auf. Auch bei der Kleidung sind deutlich die lineare Gestaltung der Stoffe mit geometrischem Faltenwurf und relativ großen Farbflächen zu erkennen. Interessant ist der Vergleich dieser Darstellung mit denen in der Kirche Hagios Onouphrios in Genna⁶⁸⁷. Diese datieren ebenfalls 1328/1329, stellen aber in stilistischer Hinsicht das völlige Gegenteil zum Werk des Ioannes Pagomenos dar. Exemplarisch sei dies an der Darstellung der Verratsszene an der Nordwand erläutert (**Taf. 113, 2**). Hier sind eindeutig feinere und facettenreichere Farbübergänge zu sehen. Dies erweitert die Farbpalette enorm, die insgesamt sehr weich und pastös wirkt. Gerade in den Gesichtern wird dies besonders offensichtlich, wenn man sie mit denen des Ioannes Pagomenos vergleicht. Auch die Kleidung wirkt, trotz des etwas steif anmutenden Faltenwurfs, um einiges naturalistischer. Alles in allem ist eine klare Tendenz zu mehr Volumen und Vielfigurigkeit zu erkennen.

Bei einem Blick auf zeitgenössische Werke außerhalb Kretas wird deutlich, dass einige der bedeutendsten und wichtigsten Wandmalereien die Palaiologische Stilpalette verwenden⁶⁸⁸, auch wenn es weiterhin Werke im Linearstil gibt. Allen ist gemeinsam, dass die Gesichter der Figuren möglichst naturalistisch gestaltet sind. Es wird Wert auf weiche und fließende Übergänge gelegt, die möglichst nicht durch harte und dunkle Konturen gestört werden. Die Ausmalungen werden

durch eine große Farbpalette bereichert und man strebt nach mehr Volumen bei den Figuren, was ebenfalls einen großen Mehrwert an Lebendigkeit bringt. Kennzeichnend für den palaiologenzeitlichen Stil ist weiterhin eine vielfigurige Bildkomposition mit dreidimensionaler Hintergrundarchitektur. Diese gestalterischen Elemente bilden einen klaren Kontrast zu den Merkmalen des Linearstils.

Die Sichtung der festdatierten Kirchengemälden Kretas aus der Zeit des ausgehenden 13. und der des ersten Drittels des 14. Jahrhunderts hat eine Fortführung des Linearstils mit individuellen Ausprägungen durch die verschiedenen Künstler gezeigt, innerhalb derer keine flächendeckende und allumfassende Übernahme von Elementen des palaiologischen Volumenstils zu fassen sind. Dieser Prozess geschah nicht plötzlich, sondern trat schleichend ein. Ein wirklich nennenswerter Umschwung in der gesamten Stillandschaft Kretas tritt frühestens in den datierten Kirchengemälden ab der Mitte, ausgeprägter jedoch gegen Ende des 14. Jahrhunderts auf⁶⁸⁹. Die Farben werden pastöser und zeigen weichere Übergänge. Gerade in den Gesichtern wird versucht, möglichst wenig mit Konturen zu arbeiten, um rein mit einer Modellierung aus Licht und Schatten einen natürlichen Eindruck zu vermitteln. Die Kompositionen entsprechen immer mehr den bereits erläuterten Merkmalen des Volumenstils, welche in den außerkretischen Beispielen schon Jahrzehnte zuvor feststellbar sind. Die Malereien der Kirche der Panagia in Roustika⁶⁹⁰ von 1390/1391 können als gutes Beispiel zur Veranschaulichung dienen (**Taf. 114, 1**). Hier sind in der Gestaltung der Figuren fast keine dunklen Konturen mehr erkennbar und die Darstellungen wurden in einer breit gefächerten Farbpalette koloriert.

Dieser Überblick kann keine vollständige chronologische Vorstellung von datierten inner- und außerkretischen Werken liefern, da dies den Fokus dieser Arbeit weit überschreiten würde, sondern dient dazu, einen Eindruck, von den stilistischen Variationsmöglichkeiten der Wandmalereien im 14. Jahrhundert zu vermitteln und somit einen Rahmen für die Einordnung der Werke des Theodor Daniel und des Michael Veneris aufzuzeigen. Beide Maler können als Vertreter des linearen traditionsverbundenen Stils charakterisiert werden. Michael Veneris adaptiert einige Elemente aus der sich langsam etablierenden, »neuen« palaiologenzeitlichen Stilrichtung in seinen Werken, ohne jedoch einen Bruch mit dem Linearstil zu begehen. Diese Übernahmetendenzen sind noch sehr zaghaft, was ein Vergleich mit zeitgenössischen Arbeiten anderer kretischer Maler gezeigt hat. Die Einflüsse beschränken sich hauptsächlich auf die farbliche Ausgestaltung. Gerade in den Gesichtern, die zusätzlich durch den

684 Tsamakda, Kakodiki 128.

685 Tsamakda, Kakodiki 254.

686 Zur Kirche Hagios Ioannes in Trachiniakos s. S. 32 Anm. 220.

687 Zur Kirche des Hg. Onouphrios in Genna s. S. 59 Anm. 433.

688 Exemplarisch zu nennen wären die Malereien der Kirche der Hagioi Anna und Joachim im Kloster Studeniča (Serbien) von 1313-1314, die der Kirche Hagios Georgios in Staro Nagoričino (Serbien) von 1317/1318, die der Apostelkirche und der Kirche Hagios Nikolaos Orphanos in Thessaloniki (1310-1320) und

die des Chora-Klosters in Konstantinopel (1315-20). Für einen gut gebildeten Überblick zu den Werken s. Acheimastou-Potamianou, Art.

689 Siehe dazu z.B. die Malereien der Kirche der Panagia in Roustika (Präfektur Rethymnon, Bezirk Rethymnon) von 1390/1391 oder auch die in der Kirche Hagios Georgios in Hagios Konstantinos (Artos) (Präfektur Rethymnon, Bezirk Rethymnon) von 1401. Siehe dazu Spatharakis, Dated Wall Paintings Abb. 122-127 und 135-137.

690 Zur Kirche der Panagia in Roustika s. S. 59 Anm. 434.

grünen Farbton belebt werden, lassen sich immer wieder weichere und fließendere Übergänge feststellen. Eines der anschaulichsten Beispiele ist die Darstellung des hl. Georgios in Meskla (Taf. 47, 1). Hier sind die fließenden Farbübergänge und die geschickte Schattierung mit Grüntönen anschaulich demonstriert. Theodor Daniel geht diesen Schritt offenbar nicht. Außer kleineren Details, wie beispielsweise der genannte Einsatz von Hellgrün in den Malereien in Phres, ist bei den Werken des Theodor Daniel keine nennenswerte Hinwendung zu den Elementen des Volumenstils erkennbar.

Zeitgleich oder zeitnah datierende Wandmalereien können stilistisch völlig unterschiedlich ausfallen. Diese Divergenzen müssen somit nicht immer einem größeren zeitlichen Abstand ihrer Anfertigung geschuldet sein. Ein solches Problembewusstsein bildet für die nächsten beiden Kapitel eine wichtige Prämisse, da hier die Zusammenarbeit der beiden Maler mit anderen kretischen Künstlern beleuchtet wird.

Die beiden Maler und ihre Beziehung zu Ioannes Pagomenos

Ioannes Pagomenos und der ihn umgebende Werkstattbetrieb stellt eines der prominentesten und am besten erforschten Beispiele für eine spätbyzantinische Maleriewerkstatt auf Kreta dar. Die Untersuchung der Werke des Theodor Daniel und des Michael Veneris brachte drei Kirchausmalungen zu Tage, in denen sich die Wege der Künstler mit denen des Ioannes Pagomenos kreuzten. Dabei handelt es sich um die Kirche des Soter in Meskla (in Narthex und Apsis), die Kirche der Panagia in Alikampos (Naos ohne die Ostwand) und um die Kirche Hagios Nikolaos in Monē (Narthex). In der Forschungsliteratur wurde bis jetzt lediglich die Verbindung zwischen den Malern in Monē angesprochen⁶⁹¹. Diese Tatsache rechtfertigt eine genauere Betrachtung, bevor die Untersuchung zur Vernetzung auch auf andere Maler erweitert wird. Durch fest datierte Kirchausmalungen ist ein Schaffenszeitraum für Ioannes Pagomenos ist 1313/1314 bis 1347⁶⁹² belegt⁶⁹³. Zunächst bietet es sich an, einen Vergleich zwischen diesen drei Malern bzw. ihren Werkstätten vorzunehmen, um so Gemeinsamkeiten, aber auch Unterschiede herausstellen zu können.

Für die Zusammensetzung der Werkstatt bzw. die Werkstätten des Theodor Daniel und des Michael Veneris konnte festgestellt werden, dass offenbar nicht zwangsläufig von der Vorstellung einer Werkstatt im heutigen Sinne ausgegangen werden sollte. Gemeint ist hiermit, dass es offenbar nicht unbedingt einen Meister, Angestellte und mehrere Lehrlinge gegeben haben muss, was dem Bild, das wir heute von einem handwerklichen Unternehmen haben, entspräche. Vielmehr stellen sich die beiden Maler eher als »Ein-Mann-Betriebe« dar, die sich nach Bedarf miteinander oder auch mit weiteren Malern zur Ausführung eines Auftrags zusammengeschlossen haben. Ein ganz anderes Konzept verfolgte die Werkstatt des Ioannes Pagomenos.

Die Werke aus diesem Werkstattkomplex setzen sich aus mindestens 28 Kirchausmalungen zusammen, von denen wenigstens sieben signiert und zwölf datiert sind⁶⁹⁴. Innerhalb der belegbaren Schaffensphase des Malers gab es eine unbestimmte Anzahl von Mitarbeitern, die zusammen mit dem Künstler selbst in personeller Hinsicht die »Pagomenos-Werkstatt« formten. Hier orientieren sich manche so stark an den Malereien des Meisters, dass ihre Arbeiten nur mit einem geschulten Auge von denen des Ioannes Pagomenos selbst unterschieden werden können. Seine Schüler bzw. Mitarbeiter übernehmen bewusst charakteristische Eigenarten der Malereien des Ioannes Pagomenos, um den »pagomenischen Stil« vermutlich auch nach dessen Tod weiter aufrecht zu erhalten, was für die Bedeutung dieser Werkstatt in ihrer Zeit spricht. Der einzige Mitarbeiter dieser Werkstatt, der einen eigenen und von Pagomenos differenzierbaren Stil aufweist, ist Nikolaos, der offenbar der Sohn des Pagomenos war⁶⁹⁵. Dies weist daraufhin, dass innerhalb einer solchen Werkstatt wohl in der Regel Wert auf einen möglichst einheitlichen Stil gelegt wurde, da dieser »die Marke« und damit das Aushängeschild eines Betriebs war. Diese Beobachtung macht es noch schwieriger, aber zugleich auch spannend, das Verhältnis von Theodor Daniel und seinem Neffen zu bewerten. Falls sie tatsächlich in einem längerfristigen »Lehrer-Schüler-Verhältnis« gestanden haben, gehen hieraus zwei nicht sehr homogene Malerhände als Ergebnis hervor. Jeder von beiden bildet ein für sich individuelles Gestaltungsschema aus, das in bestimmten stilistischen und ikonographischen Details

691 Bissinger, Wandmalerei 92 Nr. 45. – Maderakēs, Venerēs 156. 159. 163-165. 169. 172. 174. – Spatharakis, Dated Wall Paintings 40-43. – Spatharakis, Hagios Basileios 205-207. – Sucrow, Pagomenos 20-22. 85-86. 114-116. – Tsamakda, Kakodiki 89. 112.

692 Zur Kirche der Panagia in Prodromi (1347) (Präfektur Chania, Bezirk Selino) s. Aspra-Vardavakē, Malles 219 Anm. 227. – Bissinger, Wandmalerei 100 Nr. 58. – Bissinger, Kreta 1102-1103. – Borboudakēs, Krētē 579. – Galas/Wessel/Borboudakis, Kreta 235. – Gerola, Elenco Nr. 130. – Gerola, Monumenti Veneti IV 447-448 Nr. 21. – Kalokyris, Crete 42. 110-111. – Kalokyris, Pagomenos 351-355. – Maderakēs, Lakōnia 53. 101. – Lassithiōtakēs, Selino 179-181. – Sucrow, Pagomenos 139-141. – Tsamakda, Kakodiki 34-35. 39. 42. 45 Anm. 116; 48. 49 Anm. 158; 51. 53. 61. 67. 69. 73. 78. 80. 85. 100. 102. 112. 118-119. 122-123. 129-130. 141. 246. 260. 262. 271. – Velmans, Peinture 195.

693 Weitere datierte, jedoch von ihm nicht signierte Kirchausmalungen gehen bis ins Jahr 1347 (Kirche der Panagia in Prodromi) bzw. liegen vor 1352 (Kirche Hagia Anna in Anisaraki); vgl. Tsamakda, Kakodiki 271. – Zur Kirche Hagia Anna in Anisaraki s. Xanthakē, Agia Anna Anisaraki.

694 Tsamakda, Kakodiki 33-131. – Th. Ioannidou behandelt die Werke des Ioannes Pagomenos im Rahmen ihres Dissertationsprojekts und spricht von insgesamt 36 Kirchausmalungen. Nach der neuesten Auseinandersetzung mit den signierten Inschriften des Ioannes Pagomenos durch Th. Ioannidou, können nun auch die Malereien in der Kirche Hagios Demetrios in Leivadas nicht nur fest auf das Jahr 1315/1316 datiert werden, sondern auch (teilweise) Ioannes Pagomenos zugesprochen werden, was schon Tsougarakis vermutete: Tsougarakēs, Leivada. Als zweiten Maler identifiziert Ioannidou einen nicht näher bekannten Niphon. Ioannidou, Diorthōseis 330-333.

695 Zur Zusammensetzung der Pagomenos-Werkstatt und Überlegungen zu den beiden namentlich bekannten Schülern Ioakim (hierbei könnte es sich auch um Pagomenos selbst handeln) und Nikolaos (Sohn des Pagomenos) s. Tsamakda, Kakodiki 128-131. – Ioannidou, Diorthōseis 337. Hier nennt sie den Hinweis in der Inschrift der Kirche des Erzengels Michael in Vathi (Kouneni), dass Nikolaos der Sohn des Pagomenos ist.

Übereinstimmungen zeigt. Es kann keine pauschale Aussage darüber getroffen werden, wie sehr und nachhaltig ein Lehrer seinen Schüler tatsächlich in seinem Stil beeinflusste. Dies wird auch von Fall zu Fall sehr individuell und unterschiedlich ausgefallen sein. Auch wenn ein Maler in erster Linie einen handwerklichen Beruf ausübte, bleibt er dennoch ein kreativer und kunstschaftender Mensch. Darum war es vielleicht gerade den alleinarbeiteten Malern wichtig, ihren Werken möglichst früh individuelle Züge zu verleihen. Es wird somit einen Unterschied gemacht haben, ob man Teil einer größeren Werkstatt war, die eine »Marke« verkaufen wollte, oder ob man als einzelner Maler auftrat, der um konkurrenzfähig zu sein und zu bleiben, als eigenständiger Künstler wahrgenommen werden wollte. Hierfür wird sich jeder Maler mit Sicherheit Ideen und Anregungen von seinen Zeitgenossen geholt haben, sei es durch gemeinsame Aufträge und dem damit verbundenen persönlichen Kontakt oder indirekt durch die für ihn allgegenwärtigen Werke in der Vielzahl an Kirchen.

Die Betriebe des Theodor Daniel und des Michael Veneris und der des Ioannes Pagomenos folgen zwei völlig unterschiedlichen Konzepten von »Werkstatt«, was aber nicht als Widerspruch angesehen werden muss. Diese verschiedenen Betriebsmodelle scheinen genau wie die unterschiedlichen Stilrichtungen, in denen die kretischen Maler gearbeitet haben, parallel und augenscheinlich auch problemlos nebeneinander existiert zu haben.

Die Verbindung zwischen den drei Malern kann im Wesentlichen über zwei Ebenen gezogen werden. Zum einem über die räumliche, also die drei Kirchen, in denen Ioannes Pagomenos nachträglich Malereien hinzugefügt hat, und zum anderen über die gestalterische, die stilistische, ikonographische und das Bildprogramm betreffende Übernahmen bzw. Gemeinsamkeiten umfasst. Zunächst sollen die drei räumlichen Kontakte erläutert werden, um so erste und grundlegende Einblicke in die Werke des Ioannes Pagomenos zu bekommen.

Die Kirche des Soter in Meskla

Ausgangspunkt für diese Untersuchung bilden wieder einmal die Wandmalereien der Kirche des Soter in Meskla (Abb. 5). Im Zusammenhang mit der Zuschreibung der dortigen Malereien wurde bereits darauf hingewiesen, dass es im Hauptkirchenraum an der Ostwand zwei bzw. drei Malschichten gibt (Taf. 39, 2-3; 111, 1). Die jüngste Malschicht ist in der Apsis erhalten. Hierbei handelt es sich um ein Werk des Ioannes Pagomenos, die in der vorliegenden Publikation erstmals als solches identifiziert werden konnte. Vergleicht man die Darstellung des Pantokrators in Meskla mit der in der Kirche Hagios Nikolaos in Maza⁶⁹⁶, deren Malereien ebenfalls von ihm ausgeführt und sogar signiert wurden, lassen sich große Ähn-

lichkeiten bei der Gestaltung feststellen (Taf. 40, 2; 114, 2). Besonders die Augenpartie mit den großen, mandelförmigen Augen und die gerade Nase fallen als Übereinstimmungsmerkmale auf. Auch die Engeldiakone beim Melismos können zur Identifizierung des Ioannes Pagomenos als verantwortlichem Maler herangezogen werden (Taf. 115, 1). Vergleicht man diese mit dem Erzengel Gabriel in der Himmelfahrt (Taf. 115, 2) in der südlichen Hälfte des Tonnengewölbes der Kirche der Panagia in Alikampos⁶⁹⁷, welche laut Stifterinschrift an der Westwand ebenfalls von Ioannes Pagomenos ausgemalt wurde, sind deutlich die stilistischen Übereinstimmungen zu sehen. Am prägnantesten sind die rötlichen Konturen, der starre Blick, das helle Grün im Gesichtsbereich und die auffällige Halsfalte, die an beiden Figuren erkennbar sind. Um die Hypothese zu untermauern, dass Ioannes Pagomenos sowohl die jüngeren Malereien in der Apsis als auch diejenigen im Narthex ausgeführt hat, wäre als weiteres Vergleichsbeispiel der Erzengel Michael zu nennen, welcher sich an der Südwand der Kirche der Panagia in Alikampos befindet (Taf. 116, 1). Die dortige Darstellung des Erzengels weist eine große Ähnlichkeit zu der an der Südwand des Narthex in Meskla auf (Taf. 116, 2). Hier stimmen neben den runden Gesichtszügen die Form des Diadems und die in einem rötlich-rosa gehaltene Farbe des Stirnjuwels überein. Des Weiteren sind bei der Gestaltung der Haare und – was noch aussagekräftiger ist – des goldenen mit Perlendoppelreihen gefasste und mit Edelsteinen verzierte Loros große Übereinstimmungen sichtbar. Somit werden die Malereien des Narthex zeitgleich mit denen der jüngeren Schicht an der Ostwand entstanden sein und stammen ebenfalls von Ioannes Pagomenos. Doch warum sollte Ioannes Pagomenos nach 1303 die offensichtlich noch vollständigen Malereien des Theodor Daniel in der Apsis übermalt haben?

Die Lösung hängt wohl mit dem später hinzugefügten Narthex zusammen. Wahrscheinlich bildete die ursprünglich ins Freie führende Tür in der Westwand des Naos die einzige natürliche Lichtquelle für den Innenraum der Hauptkirche. Durch das Hinzufügen des Narthex ging diese wohl fast völlig verloren. Um neue Lichtquellen zu schaffen, wurden die schon vorhandenen, vermutlich sehr kleinen Fenster in der Apsis vergrößert. So wie sie heute *in situ* zu sehen sind. Durch diese Baumaßnahme wurde eine Erneuerung der Apsismalereien nötig. Somit handelt es sich hier um keine Zusammenarbeit zwischen den Malern der »Veneris-Werkstatt« und Ioannes Pagomenos, sondern um nachträgliche Ausbesserungsarbeiten.

Die Kirche der Panagia in Alikampos

Ähnliches gilt wohl auch für die Malereien in Alikampos⁶⁹⁸ (Abb. 11). Wie bereits erwähnt, gestaltete Theodor Daniel in

696 Zur Kirche Hagios Nikolaos in Maza s. S. 75 Anm. 522.

697 Zur Kirche der Panagia in Alikampos s. Kat.-Nr. 3.

698 Siehe hierzu S. 79 und Kat.-Nr. 3.

dieser Kirche nur die Ostwand aus, Ioannes Pagomenos dagegen die restliche Kirche 1315/1316 (Abb. 12). Es gibt zwei Möglichkeiten zur Bewertung dieser Aufteilung. Entweder dekorierte Theodor Daniel nur die Ostwand und einige Jahre später erfolgte dann die restliche Ausmalung durch Ioannes Pagomenos⁶⁹⁹ oder aber beide arbeiteten zeitgleich in der Kirche, mit einer strikten Trennung der Zuständigkeitsbereiche.

Die Stifterinschrift an der Westwand war schon zu Zeiten Gerolas in einem teilweise lückenhaften Zustand⁷⁰⁰, sodass nicht gänzlich ausgeschlossen werden kann, dass vielleicht auch Theodor Daniel ursprünglich in der Inschrift als Maler aufgeführt war (Taf. 50, 2). Dies wäre in jedem Fall zu erwarten, wenn sie gleichzeitig dort gearbeitet hätten⁷⁰¹. Eine abschließende Aussage zur Chronologie der Malereien ist in diesem Fall nicht möglich, dennoch erscheint eine nachträgliche Ausmalung durch Ioannes Pagomenos am wahrscheinlichsten⁷⁰². Aus diesem Grund ist eine Datierung der Malereien an der Ostwand auf den Anfang des 14. Jahrhunderts bzw. nicht später als 1315 am sinnvollsten.

Die Kirche Hagios Nikolaos in Monē

In der dritten Kirche, die des Hagios Nikolaos in Monē, gestaltete Michael Veneris die Hauptkirche und laut einer signierten Inschrift Ioannes Pagomenos 1315 den im Westen später angefügten Narthex⁷⁰³ (Abb. 39). Eine weitere, nicht mehr vollständig erhaltene Stifterinschrift befindet sich an der Südwand des Naos oberhalb der westlichen Nische⁷⁰⁴ (Taf. 117, 1). Somit scheint es auch hier keine zeitgleiche Zusammenarbeit gegeben zu haben. Interessant ist diese Konstellation jedoch in mehrfacher Hinsicht. In zwei Fällen bilden die festdatierten Malereien des Ioannes Pagomenos einen *terminus ante quem* für die undatierten des Theodor Daniel bzw. des Michael Veneris. Darüber hinaus könnten sie auch einen Hinweis für die Datierung der Malereien des Narthex und der Apsis in Meskla liefern. Betrachtet man sich die topographische Verteilung der drei Kirchen ist deutlich zu erkennen, dass Meskla »zwischen« den beiden anderen liegt und alle weiteren später datierenden »Pagomenos-Werke« westlich davon in und um Kandanos liegen. Somit scheint eine Bewegungstendenz von Osten nach Westen angenommen werden zu können, was eine Datierung für die Malereien des Pagomenos in Meskla ebenfalls um 1315 sinnvoll

macht. Warum sind offensichtlich nachträglich angefertigte Arbeiten des Ioannes Pagomenos für die Untersuchung einer Verbindung zur »Veneris-Werkstatt« bedeutsam? Es scheint einen Kontakt zwischen den »Werkstätten« gegeben zu haben, der über diese indirekten, räumlichen Berührungspunkte hinausgeht. Das bringt uns zur Verknüpfung zwischen den drei Malern auf gestalterischer Ebene.

Schon S. Maderakis und später V. Tsamakda äußern die Vermutung, dass Ioannes Pagomenos Schüler in der »Veneris-Werkstatt« bzw. von Theodor Daniel gewesen sein könnte⁷⁰⁵. Für diese Vermutung scheint es durchaus greifbare Indizien zu geben, wenn man die anfangs erläuterten Denkanstöße zum »Lehrer-Schüler-Verhältnis« im Hinterkopf behält. Alle drei Maler arbeiten in einem linearen Stil, der jedoch bei jedem eine individuelle Wirkung entfaltet⁷⁰⁶. Aufzuzeigen, dass Ioannes Pagomenos und Michael Veneris sich beide des Linearstils in einer jeweils eigenen Ausprägung bedienen, reicht nicht als Begründung dafür aus, dass sie bei Theodor Daniel gelernt haben könnten. Zwischen den drei Malern gibt es einige stilistische und ikonographische Gemeinsamkeiten, die nicht auf allgemeine Bildtraditionen zurückgeführt werden können. Für Michael Veneris konnten ein paar nennenswerte ikonographische Gestaltungsdetails festgestellt werden, die er mit seinem Onkel konform verwendet⁷⁰⁷. Die prägnantesten Aspekte sind mit Sicherheit Details wie das Kreuzchenmuster im Nimbus des Pantokrators und das Mandylion, das von Händen gehalten wird. Auch wenn dies zwei sehr aussagekräftige und gut wiederzuerkennende Bildbausteine sind, wird deutlich, dass es unter Umständen lediglich Kleinigkeiten sein können, die Maler voneinander übernehmen. Auch für Ioannes Pagomenos gibt es solche Hinweise.

Zu den ikonographischen Auffälligkeiten, die Theodor Daniel mit Ioannes Pagomenos gemeinsam hat, gehört das weiße Tuch, welches die Gottesmutter in den christologischen Szenen der Geburt, der Darbringung im Tempel oder auch bei der Kreuzigung in der Hand hat (Taf. 52, 3). Dieses Tuch erscheint in den Werken des Ioannes Pagomenos beispielsweise in der Darstellung der Darbringung im Tempel an der Nordwand der Kirche der Panagia in Alikampos (Taf. 117, 2) und an der Nordwand der Kirche Hagios Ioannes in Elos⁷⁰⁸ (Taf. 117, 3). Theodor Daniel stellt in der Kirche der Panagia in Hagios Ioannes den Diakon Romanos im seltenen bartlosen

699 Grund hierfür könnte Geldmangel der Stifter gewesen sein. Somit wurde vielleicht erst der für die Liturgie wichtigste Teil der Kirchenausmalung finanziert.

700 Gerola, Monumenti Veneti IV 430 Nr. 6.

701 In diesem Fall wären auch die Malereien an der Ostwand auf 1315/1316 zu datieren, was sie als ein sehr spätes Werk des Malers auszeichnen würde.

702 Zur Bewertung dieser Sachlage von anderen Autoren s. Kat.-Nr. 3.

703 Die Inschrift lautet wie folgt: [Ἀνιστ]ωρίθη ὁ ἅγιος κὲ πάνσοπος [...] ἁγίου πατρὸς ὕμ(ον) ἀρχιε(πισκόπου καὶ θαυματο)υργοῦ Νικολάου [...] διὰ συνεργίας Γρηγορίου [μον]αχοῦ τοῦ Γαδανολέο μοναχοῦ, Θ[...]ο[...].στοῦ μοναχοῦ, τοῦ Στάθι μοναχοῦ, τοῦ Νικολάου...]ριθίης, ἁ ἐπιτροπέβοντος? τοῦ ἀφέντου [...]ου τοῦ Καλιέργι, [...] [...] διὰ χιρὸς κάμου ἁμαρτο[λοῦ] [...] Ἰωάννου τοῦ Παγομένου, ἐν μινι μα[ι]οῦ... [*Ε]τους ϚΩΚΓ ἰνδικτιώνος ΙΑ. Ausgemalt wurde die heilige und hochheilige (Kirche) unseres Heiligen Vaters, des Erzbischofs und Wundertäters Nikolaos [...] durch die Mitwirkung des Mönches Grigorios, des Mönches

Gadanoleo, des Mönches Th[e]o[mni]stos, des Mönches Stathēs, des Nikolaos [...] unter dem verwaltenden Herren [...] Kaliergi[...] durch meine Hand, des Sünders [Ioannes] Pagomenos, im Monat Ma[i], im Jahr 6823 (= 1315/1316), in der 11. Indiktion. Gerola, Monumenti Veneti IV 470 Nr. 53.

704 Zur Inschrift und darüber hinaus s. Kat.-Nr. 25. – Ein weiteres Beispiel für zwei Stifterinschriften innerhalb eines Kirchenraumes aufgrund von zwei ausführenden Malern ist in der Kirche Hagios Georgios in Sklavopoula zu sehen Taf. 126, 2 und Taf. 88, 2.

705 Maderakēs, Venerēs 179. – Tsamakda, Kakodiki 112.

706 Zum Stil des Pagomenos, dessen Entwicklung und der Pagomenos-Schule s. Tsamakda, Kakodiki 104-128.

707 Siehe dazu die Auswertung der unsignierten Werke des Michael Veneris S. 92-104.

708 Zur Kirche Hagios Ioannes in Elos s. S. 33 Anm. 230.

Typus dar⁷⁰⁹. Diesen Typus wählt Ioannes Pagomenos in den meisten seiner Kirchengemälden ebenfalls⁷¹⁰. Weiterhin fielen als Gemeinsamkeiten der hl. Stephanos mit dem selten dargestellten *Komboskini* (Taf. 8, 1), die Darstellung der hl. Sophia als Personifikation der Weisheit Gottes (Taf. 14, 1), die gehäufte Darstellung der Gottesmutter flankiert von zwei Engeln (Taf. 18, 1) sowie die bevorzugte Platzierung der Deesis an der Südwand (Taf. 19, 2) auf.

Nennenswerte Übereinstimmungen in stilistischer Hinsicht gibt es zwischen den Malereien des Pagomenos und denen des Michael Veneris. Die Darstellungen des Pantokrators in der Apsis und an der Südwand der Kirche Hagia Marina in Ravidoucha weisen beispielsweise frappierende Ähnlichkeiten zu denen in den Apsiden der Kirche Hagios Ioannes in Elos und der des Hagios Nikolaos in Maza⁷¹¹ auf (Taf. 80, 2; 81, 1; 114, 2; 118, 1). Bei allen vier Ausführungen lassen sich neben dem typisch strengen Gesichtsausdruck von Christus noch weitere übereinstimmende Details feststellen: die stark und deutlich schattierte Augenpartie, die ganz schmalen, eng anliegenden Ohren und die deutliche U-förmige Halsfalte, die schon fast an einen Kropf erinnert.

Gemeinsame Auffälligkeiten im Bildprogramm sind für die zwei Maler nicht direkt fassbar, da beide weitestgehend dem zu erwartenden Schema folgen. Dennoch ist erwähnenswert, dass Theodor Daniel und Ioannes Pagomenos die hl. Sophia vermehrt darstellen, was in den kretischen Bildprogrammen als Ausnahme gewertet werden kann⁷¹².

Zusammenfassend betrachtet könnte Ioannes Pagomenos aufgrund der stilistischen und ikonographischen Übereinstimmungen durchaus ein Schüler des Theodor Daniel gewesen sein oder eine gewisse Zeit bei ihm verbracht haben, auch wenn sich seine Arbeiten lediglich in den drei genannten und erst nachträglich ergänzten Kirchengemälden nachweisen lassen. Da Theodor Daniel vermutlich einige Zeit mit seinem Neffen zusammengearbeitet hat, ist Ioannes Pagomenos sicherlich auch mit dem Stil und einigen Werken des Michael Veneris vertraut gewesen. Hinzu kommt, dass Ioannes Pagomenos in den einzigen drei Kirchen, bei denen er nicht den gesamten Sakralbau ausmalte, jeweils an die Arbeiten eines der beiden Maler anknüpfte und Ergänzungen an der Ausmalungen vornahm. In Meskla, Monē und Alikampos arbeitete Pagomenos nicht mit den beiden Malern zusammen, sondern gestaltete vermutlich mit mehreren

Jahren Abstand nachträglich die Narthizes bzw. vollendete in Alikampos die restliche Hauptkirche. Somit könnten ihm die Kirchen aus seiner Lehrzeit bekannt gewesen sein. So ist es sicher kein Zufall, dass er später als fertig ausgebildeter Maler an diese Orte zurückkehrte, um dort diese Aufträge auszuführen.

Die früheste datierte Kirche aus der Werkstatt des Pagomenos ist die des Hagios Georgios in Komitades⁷¹³ (1313/1314). Die nächsten festdatierten Kirchengemälden sind zum einen die der Kirche Hagios Nikolaos in Monē (nur der Narthex, 1315) und zum anderen die der Kirche der Panagia in Alikampos (nicht die Ostwand) (1315/1316) sowie diejenigen in der Kirche Hagios Demetrios in Leivadas (1315/1316). Somit liegen zwischen der ersten und den nächsten festdatierten Kirchen ca. ein bis zwei Jahre. Vermisst man die topographische Lage der Kirchen, so handelt es sich von Komitades bis nach Alikampos um eine Strecke von ca. 16 km Luftlinie bzw. um ca. 34 km Luftlinie bis nach Monē bzw. Leivadas. Dazwischen liegt die Soter Kirche in Meskla. In allen drei Kirchen malte Pagomenos zwar nicht die gesamte Kirche aus, dennoch kommt der Arbeitsumfang der von ihm ausgeführten Abschnitte, dem einer kleineren Einraumkirche nahezu gleich. Somit sind ausgehend von den vier genannten Kirchen durchschnittlich ein bis zwei Kirchengemälden pro Jahr wahrscheinlich⁷¹⁴. Nach diesen ersten Kirchen folgten dann die weiteren, welche sich rund um Kandanos⁷¹⁵ konzentrieren. Die Untersuchungen zur Verbindung des Theodor Daniel und des Michael Veneris zu Ioannes Pagomenos haben folgende Erkenntnisse geliefert:

Neben den drei Kirchen, die die drei Maler auf einer räumlich verorteten Ebene verbinden, gibt es auch Gemeinsamkeiten in gestalterischer Hinsicht. Jedoch weisen die Werke des Ioannes Pagomenos eine vergleichsweise ähnliche Anzahl an Übereinstimmungen mit denen der »Veneris-Werkstatt« auf, wie die Arbeiten des Michael Veneris mit denen seines Onkels. Ob dies als Ergebnis eines »Lehrer-Schüler-Verhältnisses« gewertet werden muss, kann nicht abschließend beantwortet werden. Vermutlich kannten sich alle drei Maler und waren eine Zeit lang zusammen als Künstler tätig. Die gemeinsamen Gestaltungselemente, die auf eine gegenseitige Beeinflussung hinweisen, unterstützen diese Annahme. Ioannes Pagomenos scheint einen Teil der Werke des Theodor Daniel und des Michael Veneris gekannt und sich damit auch auseinandergesetzt zu haben.

709 In den anderen Kirchengemälden des Theodor Daniel sind die Darstellungen des hl. Romanos in einem zu schlechten Zustand, um beurteilen zu können, ob diese Darstellung eine Ausnahme ist.

710 Siehe hierzu Tsamakda, Kakodiki 101.

711 Zur Kirche Hagios Nikolaos in Maza s. S. 75 Anm. 522.

712 Siehe hierzu S. 38 Anm. 263.

713 Zur Kirche Hagios Georgios in Komitades s. S. 62 Anm. 466.

714 Neben der Arbeitszeit an sich, die für die Ausgestaltung einer Kirche nötig war, muss der Einfluss der Jahreszeiten ebenfalls berücksichtigt werden. In den nassen Wintermonaten mit hoher Luftfeuchtigkeit konnte wahrscheinlich nur zum Teil oder phasenweise auch gar nicht gearbeitet werden, sodass diese Periode als »Arbeitszeit« wegfiel. – Bei der Auswertung der 55 erhaltenen kretischen spätbyzantinischen Stifterinschriften (diese sind zum einen

den eingangs erwähnten Publikationen entnommen oder im Rahmen des DFG-Projekts »Dokumentation und Auswertung der griechischen Inschriften Kretas (13.-17. Jh.)« neuentdeckt worden), die sich auf die Fertigstellung einer Kirchengemälde beziehen, lassen sich folgende Informationen gewinnen. Die Monate Juni bis Oktober finden sich am häufigsten in den Zeitangaben der Datierungen. Im Durchschnitt werden ab März die Wetter- und Klimabedingungen wohl so günstig gewesen sein, dass die Maler mit ihrer Arbeit beginnen konnten. Da der Juni der erste Monat mit einer sprunghaften Erhöhung der datierten Fertigstellungen von Kirchengemälden ist, kann die Zeitspanne für die Ausgestaltung einer durchschnittlich großen Kirche auf vier Monate – und evtl. auch länger – angesetzt werden. Da die »Hochphase« der Fertigstellungen bis in den Oktober geht, sind rein theoretisch somit auch zwei Kirchengemälden eines Künstlers pro Jahr denkbar. Bei der Auswer-

Die Zusammenarbeit mit anderen Malern

Die Ergebnisse der beiden vorangegangenen Kapitel haben gezeigt, dass zeitgleich datierende Malereien sowohl verschiedenen Stilrichtungen angehören, als auch innerhalb derselben, äußerst individuelle Ausprägungen zeigen können. Da stilistische Unterschiede nicht immer auf eine abweichende Datierung der Malereien zurückgeführt werden müssen, sind Kirchengemälde, bei denen mehr als eine Malerhand fassbar ist, mit noch größerer Umsicht zu behandeln. Schon I. Spatharakis und T. Van Essenberg haben in der Kirche Hagios Georgios in Vathyako und in der Kirche der Panagia in Thronos aufgrund von stilistischen Unterschieden mehr als einen verantwortlichen Maler festgestellt⁷¹⁶. Ob diese aber zeitgleich oder nacheinander gearbeitet haben, muss in jedem Fall untersucht werden. Um eine Aussage zur Chronologie von unterschiedlichen Arbeiten innerhalb einer Kirche⁷¹⁷ treffen zu können, müssen verschiedene Aspekte berücksichtigt werden.

Ein ganz zentraler Gesichtspunkt ist die Untersuchung der Architektur und der Verteilung der Arbeitsbereiche im jeweiligen Sakralbau. Gibt es eine Hauptkirche und einen später hinzugefügten Narthex? Ist es eindeutig, welche Malereien die jüngeren und welche die älteren sind? Die Ausmalungen des Ioannes Pagomenos konnten im Narthex von Meskla und Monē problemlos als nachträgliche Arbeiten identifiziert werden. Schwieriger ist es, Werke von verschiedenen Malern innerhalb eines Kirchenraumes zu bewerten, ohne dass architektonische Indizien herangezogen werden können. Gibt es eine Aufteilung in Bema bzw. in Ostwand und den restlichen Naos, wie es etwa in Alikampos zu sehen war? Kommt es somit zu einer optischen Teilung nach »Bedeutungsebenen« im Raum, könnte dies dafürsprechen, dass der für die Liturgie wichtigste Bereich in der Kirche als erstes farblich angelegt worden ist und aus Geldmangel die restlichen Malereien erst später hinzukamen⁷¹⁸? In der Regel lässt sich aber nicht ohne weiteres feststellen, ob eine zeitversetzte Chronologie vorliegt, wenn nicht eindeutige kunsthistorische Gründe für die Einordnung in eine andere Zeitepoche sprechen.

Mehr Aussagekraft zur Chronologie haben Kirchengemälde, deren Aufteilung keiner Bedeutungsebene entsprechen. Hierbei scheinen die Varianten für die Verteilung von Zuständigkeitsbereichen keinem festen Schema zu folgen. Einen guten Eindruck von der Mannigfaltigkeit solcher Lösungen konnten die drei Kirchengemälde liefern, die Theodor Daniel und Michael Veneris gemeinsam gestaltet haben. Dort wurde deutlich, dass auch innerhalb einer auf den ersten Blick streng getrennten Verteilung der Arbeitsbereiche, immer mit einer spontanen und individuellen Lösung gerechnet werden muss, die eine völlig andere Bewertung der Sachlage erfordern kann.

Neben den drei von I. Spatharakis und T. Van Essenberg genannten Kirchengemälden sollen außerdem diejenigen der Kirche der Panagia in Rodovani, der Kirche Hagios Georgios in Sklavopoula und der Kirche Hagios Photios in Hagioi Theodoroi näher untersucht, um dann zu entscheiden, ob es sich hierbei um Zusammenarbeiten oder zeitlich voneinander unabhängige Malereien handelt. Die drei letztgenannten Kirchengemälde sind erst in der vorliegenden Arbeit als Werke der »Veneris-Werkstatt« identifiziert worden, weshalb in der Forschungsliteratur bisher lediglich das Vorhandensein von stilistischen Unterschieden innerhalb der Malereien gesprochen wurde, die auf zwei verschiedene Maler zurückzuführen sind⁷¹⁹. Begonnen wird mit den Kirchen, die Werke des Theodor Daniel beinhalten.

Die Kirche der Panagia in Platania

Eine ähnliche Situation wie in der bereits besprochenen Kirche der Panagia in Alikampos⁷²⁰ liegt in der Kirche der Panagia in Platania⁷²¹ (Abb. 24) vor. Auch hier sind die Malereien des Theodor Daniel nur an der Ostwand zu finden. Der restliche Kirchenraum wurde von einem anonymen Maler ausgemalt (Abb. 25). Dieser arbeitete zwar auch in einem linearen Stil, dennoch ist dieser im Vergleich zu dem des Theodor Daniel bei weitem nicht mehr so streng in seiner Ausführung (Taf. 7, 4; 118, 2). In den Gesichtern sind noch dunkle Kontu-

tung der Datierungen mit Monatsangaben ergab sich folgende Verteilung für die einzelnen Monate: Januar 2, Februar 0, März 1, April 3, Mai 4, Juni 8, Juli 8, August 6, September 8, Oktober 7, November 4, Dezember 4. Die durchschnittliche Arbeitsperiode beträgt – bei März angefangen – also ca. 9 Monate pro Jahr. Auch wenn es rein rechnerisch möglich war, dass zwei Kirchen innerhalb eines Jahres fertiggestellt wurden, scheint eine Kirche pro Jahr eher die Regel gewesen zu sein. Als Beispiel für diese Überlegung dient wieder die Denkmälergruppe des Ioannes Pagomenos. Sein gesicherter Schaffenszeitraum von 1313/1314 bis 1347 umfasst ca. 33 Jahre mit mindestens 28 Kirchengemälden. Geht man von der oben dargelegten Rechnung aus, wären noch einige weitere Kirchengemälde des Ioannes Pagomenos zu erwarten.

715 18 der mindestens 28 Pagomenos-Kirchen gruppieren sich südlich um Kandanos (Präfektur Chania, Bezirk Selino) auf einer Fläche von ca. 162 km². Um den Gedanken zu einer Werkstatt auch im räumlichen Sinne an dieser Stelle noch einmal aufzugreifen, ist es im Fall des Ioannes Pagomenos durchaus denkbar, dass dieser einen festen Wohnsitz mit Werkstatt, Lager etc. innerhalb des angesprochenen »Ballungsraumes« hatte. Schriftliche Hinweise auf einen Grundbesitz im *Catastici feudorum* lassen sich dazu nicht nachweisen.

716 Spatharakis, Amari 193-202. 209-230.

717 Gemeint sind hiermit nicht unterschiedliche Malschichten, sondern ob die Fertigstellung bzw. Komplettierung einer Ausmalung mit einem größeren zeitlichen Abstand erfolgt ist oder nicht.

718 Solche Fälle sind nur sehr schwer nachweisbar. Sind in einer Kirche nur an der Ostwand oder im Bema Malereien zu sehen, müsste im übrigen Kirchenraum untersucht werden, ob sich weitere Malereien unter dem Putz befinden. Dennoch gibt es ein inschriftlich belegtes Beispiel für die Ausgestaltung von nur einem der zwei Kirchenschiffe einer Doppelkirche. Dabei handelt es sich um die Kirche Hagia Triada in Hagia Triada. Siehe hierzu S. 27 Anm. 179.

719 In den Malereien in Rodovani erkennt M. Bissinger zwei Malerhände s. Bissinger, Wandmalerei 77 Nr. 30. – Bissinger, Wandmalerei 81-82 Nr. 34. – Lassithiotakēs unterschied nicht in zwei Malerhände s. Lassithiotakēs, Selino 371-373. – Auch für die Malereien in Sklavopoula wurden zwei Malerhände unterschieden s. Bissinger, Wandmalerei 71-72 Nr. 18. – Bissinger, Kreta 1086. – In den Malereien in Hagioi Theodoroi ist die Unterscheidung in einen westlich geprägten und einen byzantinischen Maler herausgestellt worden s. Papadakē-Oekland, Toichographies 508-512. – Schmidt, Westliche Einflüsse.

720 Zur Kirche der Panagia in Alikampos s. Kat.-Nr. 3.

721 Zur Kirche der Panagia in Platania s. Kat.-Nr. 14.

ren zur Modellierung der Gesichtszüge zu erkennen, dennoch weisen die Gewänder der Figuren und die Hintergründe eine große Farbpalette mit fließenderen Übergängen auf. Hier wird weit weniger mit Konturen gearbeitet, auch wenn die Pinselführung und der Farbauftrag weiterhin linear bleiben. Besonders hervor sticht das Volumen, mit dem die Figuren gestaltet sind.

Van Essenberg zieht für die Malereien an der Ostwand Vergleiche zu denen in der Kirche Hagia Marina in Kalogerou (1300) und in der Kirche der Panagia in Hagios Ioannes und setzt aus diesem Grund für die Arbeiten an der Ostwand von Platania ebenfalls eine Datierung um 1300 an. Für die übrigen Malereien sieht er Übereinstimmungen in der Stil tendenz mit der Ausmalung in der Kirche der Panagia in Drymiskos (1317/1318), in der Kirche der Panagia in Lampiotes (ca. 1320) und in der Kirche Hagios Ioannes in Anogia (1320). Aus diesem Grund datiert der Autor die Malereien des Hauptkirchenraums an den Anfang des 14. Jahrhunderts⁷²². Insgesamt ist seine Argumentation nachvollziehbar und überzeugend.

Noch größere stilistische und ikonographische Übereinstimmungen für die Malereien des Hauptkirchenraumes sind meines Erachtens mit denen in der Kirche Hagios Mamas (Panagia) in Hagios Mamas⁷²³ (1318) zu sehen. Vergleicht man beispielsweise die Gruppe der staunenden Männer in der Darstellung der Erweckung des Lazarus in beiden Kirchen, stimmen diese deutlich in ihrer Gestaltung überein. In beiden Fällen hält der ältere Mann im Vordergrund seinen Bart fest und der Ärmel des Jungen neben ihm erinnert an eine Krawatte (Taf. 119, 1-2). Auffällig ist auch die gebogene obere Kreuzhaste im Nimbus Christi in den verschiedenen christologischen Szenen. Ein gutes Vergleichsbeispiel bieten die beiden Szenen des Einzugs in Jerusalem. Hier ist die gebogene Kreuzhaste zu sehen. Zudem hat der Esel in beiden Darstellungen spitz nach oben stehende Ohren (Taf. 120, 1-2).

Da es in Platania, wie schon in Alikampos, keine Hinweise für eine zeitgleiche Zusammenarbeit gibt, ist eine zeitlich voneinander unabhängige Ausgestaltung der Arbeitsbereiche mehr als wahrscheinlich⁷²⁴. Aufgrund der genannten Vergleichsbeispiele scheint eine Eingrenzung an den Anfang bis ins erste Drittel des 14. Jahrhunderts realistisch.

Die Kirche der Panagia in Rodovani

Die nächste zu untersuchende Kirche ist die der Panagia in Rodovani⁷²⁵ (Abb. 16). Bei diesem Sakralbau handelt es sich um eine kleine Einraumkirche mit später hinzugefügtem Narthex im Westen. Von den Malereien in der Hauptkirche ist die gesamte südliche Hälfte verloren. Neben Theodor Daniel ist die Hand eines weiteren Malers im Hauptkirchenraum zu erkennen⁷²⁶. Er gestaltete die Westwand und die Nordwand bis zum Gurtbogen zwischen den beiden Nischen des Naos. Nach dem Gurtbogen scheint nur noch Theodor Daniel gearbeitet zu haben. Von ihm stammen auch die Malereien an der Ostwand.

Es liegt die Vermutung nahe, dass die Arbeitsbereiche in östliche und westliche Hälften aufgeteilt wurden. Der Maler, der die westliche Hälfte ausgemalt hat, arbeitet ähnlich wie Theodor Daniel noch sehr stark im Linearstil des 13. Jahrhunderts. Er bedient sich der typischen Merkmale dunkle, harter Konturen, was gerade in den Gesichtern deutlich hervorsticht. Weiterhin ist der recht flächige Farbauftrag in der Hintergrundgestaltung zu nennen. Zusätzlich fällt der allgegenwärtige Ockerton in den Gesichtern auf (Taf. 121, 1). Dieser Maler scheint kein Unbekannter zu sein. Vergleicht man die Darstellung der Kreuzigung (31) an der Westwand (Taf. 121, 2) mit der in der Kirche Hagios Georgios in Vathi⁷²⁷ (Taf. 121, 3), handelt es sich offenbar in beiden Fällen um den Maler Nikolaos *Anagnostes* bzw. das gleiche Werkstattumfeld⁷²⁸. Neben den allgemeinen Elementen des linearen Stils sind auch individuelle Gestaltungsmerkmale zu erkennen. Am einprägsamsten ist mit Sicherheit die Figurenkonstellation mit Centurio, der seine rechte Hand im Sprechgestus nach oben reckt. Diese und die auffällige Ausschmückung seines Schildes mit dem neutestamentlichen Bibelzitat stellen eindeutig individuelle Gestaltungselemente dar und können in beiden Darstellungen beobachtet werden (Taf. 121, 2-3).

Die Aufteilung der Arbeitsbereiche in östliche und westliche Hälfte – also nicht speziell in Bema und Naos – und das Fehlen von Putzkanten oder anderen Hinweisen, die gegen eine zeitgleiche Ausmalung sprechen, unterstützen in dieser Kirche die Annahme einer Zusammenarbeit. Hinzu kommt, dass Nikolaos *Anagnostes* ein unmittelbarer Zeitgenosse des Theodor Daniel gewesen ist, was als zusätzliches Argument gewertet werden kann. Aus den genannten Gründen erscheint als Datierung der Malereien in Rodovani der Zeitpunkt vom Ende des 13. bis zum Anfang des 14. Jahrhunderts plausibel.

722 Spatharakis, Amari 201-202.

723 Siehe zu dieser Kirche Spatharakis, Mylopotamos 55-64. Die Malereien sind heute großflächig weiß übertüncht worden, was eine Ortsbegehung 2018 zeigte.

724 Falls es sich wider Erwarten doch um eine Zusammenarbeit handelt, scheint eine Ausführung der gesamten Arbeiten in einem Zeitraum von ca. 1305-1315 denkbar.

725 Zur Kirche der Panagia in Rodovani s. Kat.-Nr. 6.

726 Auch der später hinzugefügte Narthex lässt noch ganz wenige Reste einer Ausmalung erahnen, jedoch werden diese nicht in die Untersuchungen miteinbezogen, da sie zu fragmentarisch und ausgeblieben sind.

727 Zur Kirche Hagios Georgios in Vathi s. S. 47 Anm. 325. Mehr und ausführliche Informationen s. S. 81-82. 95-96. 123.

728 Der Malername ist durch die erhaltene Inschrift in der Kirche Hagios Georgios in Sklavopoula (1290/1291) bekannt. Auch dort sind die stilistischen und ikonographischen Übereinstimmungen so prägnant, dass diese drei Kirchengemälde offenbar zum gleichen Werkstattkomplex gezählt werden müssen. Vgl. S. 81-82. 95-96. 123. Kat.-Nr. 26. – Anagnostes beschreibt ein niederes Kirchenamt, welches der Maler neben dem Priesteramt offensichtlich auch innehatte; vgl. Tsamakda, Kakodiki 40 Anm. 66.

Die Kirche Hagios Georgios in Vathyako

Die nächste Kirche, deren Malereien untersucht werden sollen, ist die des Hagios Georgios in Vathyako⁷²⁹ (Abb. 29). Dass in dieser Kirche zwei verschiedene Maler stilistisch fassbar sind, bemerkte schon 1985 I. Volanakis⁷³⁰. Zum Stil und der Datierung äußerte I. Spatharakis 2012 die Einschätzung, dass die Kirche von einem Maler ausgestaltet worden ist, der sich eines sehr provinziellen und linearen Stils bedient. Nur das westlichste Joch und die Darstellung der Synaxis seien Arbeiten eines späteren Malers. Die Malereien in der östlichen Hälfte der Kirche schreibt er aufgrund von stilistischen Ähnlichkeiten zu den Darstellungen in der Kirche der Panagia in Hagios Ioannes, des Soter in Meskla und der Hagia Marina in Kalogerou Theodor Daniel zu und datiert sie um 1300. Die Malereien des zweiten Malers setzt er im dritten Viertel des 14. Jahrhunderts an⁷³¹.

Um sich ein Urteil zu der möglichen Chronologie der beiden Malerhände bilden zu können, bedarf es einer detaillierten Betrachtung der Malereien. Theodor Daniel malte 2,5 der insgesamt vier Joche der Kirche aus. Der anonyme Maler fertigte die Malereien im gesamten vierten Joch und in der nördlichen Hälfte des dritten Jochs an (das letzte und das vorletzte im westlichen Teil der Kirche). Bei seinen Figuren stehen besonders die sehr breiten Gesichter hervor. Wo Theodor Daniel zu spitz zulaufenden Gesichtern tendiert, wendet dieser Maler eine völlig gegenteilige Malweise an, wie es die Darstellungen der weiblichen Heiligen an der Südwand des vierten Jochs belegen. Die hl. Marina (58), die hl. Kyriaki (59) und die hl. Barbara (56) darüber sind durch sehr breite und ovale Gesichtszüge charakterisiert (Taf. 122, 1-2). In die Mitte ist eine lange und schmale Nase gesetzt, die an einen nach unten zeigenden Pfeil erinnert. Seitlich werden halbkreisförmige Ohren angesetzt. Die Augenpartie wirkt durch die dunklen Schattierungen sehr wulstig. Der Farbauftrag ist insgesamt sehr flächig. Gleiches gilt für die jugendlichen Gesichter der beiden Erzengel in der Darstellung der Synaxis, welche sich an der Nordwand des dritten Jochs befindet (Taf. 122, 3). Der Maler verwendet deutlich weniger Linienstrukturen, um die Gesichter farblich auszufüllen, als es Theodor Daniel zu tun pflegt.

Die Darstellungen der südlichen Hälfte in diesem Joch stammen von Theodor Daniel (Taf. 78, 1; 79, 1). Somit scheint es sich in Vathyako auf den ersten Blick um eine außergewöhnliche Aufteilung zu handeln, innerhalb derer die Arbeitsbereiche jedoch klar voneinander abgegrenzt sind. Mehrere kleine Gestaltungsdetails widerlegen eindeutig, dass es sich hierbei um nachträgliche Arbeiten handelt. An der Westseite der nördlichen Hälfte des westlichsten Gurt-

bogens, also genau im Arbeitsbereich des anonymen Malers, befindet sich die Halbfigur des hl. Eugenios (Taf. 123, 1). Dieser entspricht in ihrer Gestaltung (spitze Gesichtsform und viele Linien zur Farbfüllung) genau der Darstellungsweise des Theodor Daniel, was ein Vergleich mit den Cherubim⁷³² an der Ostwand verdeutlicht (Taf. 123, 1; 77, 1). Hier sind ebenfalls die spitzen Gesichtszüge, die dunklen und weit nach hinten gezogenen Augenlider und die vielen Linien in der Gestaltung des Farbauftrags zu sehen. Unterhalb des hl. Eugenios ist ein florales Ornament eingefügt, welches an eine Weinranke mit blauen und roten Blättern erinnert. Dieses ist ebenfalls an der Ostseite der südlichen Hälfte des östlichen Gurtbogens zu finden (Taf. 123, 1-2). Damit liegt es mitten im Arbeitsbereich des Theodor Daniel und kann somit als eines seiner Gestaltungselemente definiert werden. Diese Bildlösung innerhalb der westlichen Hälfte der Kirche sprechen sehr stark für eine gemeinsame und zeitgleiche Zusammenarbeit beider Maler und nicht für nachträgliche Ergänzungen der Ausmalung. Eine Datierung aller Malereien in Vathyako ins erste Drittel des 14. Jahrhunderts scheint aufgrund der genannten Gegebenheiten plausibel.

Auch wenn Spatharakis die Sachlage anders deutet, sieht er dennoch in den Arbeiten des zweiten Malers Übereinstimmungen mit einigen Malereien im Naos der Kirche der Panagia in Thronos⁷³³. Dieser Beobachtung kann nur zugestimmt werden, wie im Folgenden gezeigt werden soll.

Die Kirche der Panagia in Thronos

In der Kirche der Panagia in Thronos⁷³⁴ (Abb. 27) bietet sich ein recht unübersichtliches Bild, wenn es um die Unterscheidung der verschiedenen Arbeiten geht. I. Spatharakis trennt die Malereien dieser Kirche in zwei Bereiche. Zum einen in das Bema, das in einem sehr linearen Stil ausgemalt wurde. Hier sieht der Autor Malereien von einem oder sogar zwei Malern. Als Vergleichsbeispiele nennt er sowohl die Ausmalung in der Kirche Hagios Georgios in Hagia Triada⁷³⁵ (1302) als auch einige Werke des Theodor Daniel. Den Stil im Naos charakterisiert I. Spatharakis plastischer als den im Bema und bemerkt die runde Gesichtsgestaltung. Die größten Ähnlichkeiten sieht er zu den Malereien in der Kirche Hagia Paraskevi in Kitiros⁷³⁶ (1372/1373). Als abschließende Datierung setzt der Autor die Malereien im Bema um 1300 und die im Naos ins dritte Viertel des 14. Jahrhunderts an⁷³⁷. Meiner Meinung nach lassen sich in der Kirche der Panagia in Thronos mindestens drei Malerhände voneinander unterscheiden.

729 Zur Kirche Hagios Georgios in Vathyako s. Kat.-Nr. 16.

730 Volanakēs, Vatheiakō 81. – Volanakēs, Vatheiakō 1968, 662 (nicht überprüfbar).

731 Spatharakis, Amari 229.

732 Zur Darstellung von Cherubim s. Palla, Himmelsmächte 56-59. 68-78.

733 Spatharakis, Amari 229-230.

734 Zur Kirche der Panagia in Thronos s. Kat.-Nr. 15.

735 Zur Kirche Hagios Georgios in Hagia Triada s. S. 88 Anm. 577.

736 Zur Kirche Hagia Paraskevi in Kitiros s. S. 88 Anm. 578.

737 Spatharakis, Amari 220.

Im Bema sind im Tonnengewölbe und den oberen Zonen der aufgehenden Wände deutlich Arbeiten des Theodor Daniel zu erkennen. Die Malereien im unteren Register, die stehenden Bischöfe (16-20) und die Kirchenväterliturgie (3-6), zeigen, wie schon von Spatharakis angemerkt wurde, große Ähnlichkeiten zu den Malereien in der Kirche Hagios Georgios in Hagia Triada (Taf. 123, 3; 112, 2).

Die Abbildungen des Naos weisen zwar auch lineare Züge auf, diese sind jedoch weit weniger ausgeprägt als in den Arbeiten des Theodor Daniel und erwecken so einen plastischen Eindruck. Die Gesichter sind viel feiner und die Gewänder nicht mehr mit einer ganz so starren Pinselführung modelliert. Die Felsformation im Hintergrund sind in pastösen Rosa- und Grüntönen gehalten, sodass die Bilder durch die deutlich erweiterte Farbpalette eine größere Harmonie ausstrahlen⁷³⁸. Auch durch verschiedene ikonographische Gestaltungsdetails haucht der Maler den Darstellungen noch mehr Vielfalt und Erzählfreude ein. So unterscheiden sich beispielsweise die Nimben von Christus in den einzelnen Szenen in ihrer Ausgestaltung erheblich voneinander. In der Taufe (34) trägt er einen roten Nimbus, in der Kreuzigung (24) einen roten mit einem schwarzen Kreuz und in der Anastasis einen gelben mit einem roten Kreuz (Taf. 124, 1-2; 124, 3). Der Maler ist sehr auf Detailfreude bedacht, was beispielsweise an dem weißen mit roten und schwarzen Streifen dekoriertem Stoffstück zu verifizieren ist, das in unterschiedlichen christologischen Szenen auftaucht und jedes Mal eine andere Funktion inne hat. Christus trägt es in der Taufe und in der Kreuzigung (24) um die Hüften gewickelt, während die Engel in der Taufe (34) damit ihre Hände verdecken (Taf. 124, 1-2) und Symeon in der Hypapante (33) über den Händen ausgebreitet hält, um damit Christus in Empfang nehmen zu können.

Einiges spricht dafür, dass es sich hierbei um den anonymen Maler handelt, der auch das westliche Joch in Vathyako ausgestaltet hat⁷³⁹. Für einen Vergleich bieten sich die weiblichen Heiligen und die Synaxis aus Vathyako an. Diese können besonders gut mit der hl. Barbara (49) an der Südwand und mit einer weiblichen Heiligen an der Westwand⁷⁴⁰ verglichen werden (Taf. 122, 1-3; 125, 1-2). In allen Darstellungen sind die erläuterten ovalen und sehr breiten Gesichter, die pfeilartige Nase und die wulstige Augenpartie zu sehen. Leider sind von diesem Maler in Vathyako nur noch wenige Malereien erhalten und gut sichtbar. Die großformatigen Heiligenfiguren in der untersten Malereizone bieten die besten Vergleichsmöglichkeiten mit denen in Thronos. Ein aussagekräftiges Beispiel in den narrativen Szenen gibt es dennoch: die Verhaftung des hl. Georgios an der Südwand des vierten Jochs in Vathyako (Taf. 125, 3). Hier sind gleich mehrere stilistische und ikonographische Details zu erkennen, die auch in Thronos zu finden sind. Zunächst sei die Figur des Soldaten genannt. Dieser stellt sich als eine schlanke

Person dar, die eine etwa knielange Rüstung trägt. Diese setzt sich aus einem gepanzerten Brustharnisch und einer Ärmeltonika aus rotem Stoff zusammen. Der Panzer besteht aus verschiedenen Formen von Schuppen. An den Armen und auf Hüfthöhe sind sie rechteckig und am Oberkörper abgerundet. Farblich ausgestaltet sind sie in Orangetönen, die recht flächig aufgetragen wurden und Metall imitieren sollen. Besonders auffällig sind zwei Details an seinem Militärkostüm: der Helm, dessen Aufsatz an einen stilisierten Hahnenkamm erinnert, und seine Beinkleider. Bei diesen scheint es sich lediglich um Stoffbinden zu handeln, die von den Zehen bis etwa zur Mitte des Unterschenkels aufgewickelt sind und deren Ende als kleiner Zipfel unterhalb der Kniekehle hervorschaut. Diese Figur ist in ganz ähnlicher Weise in den Kreuzaufstieg Christi an der Nordwand in Thronos eingefügt (Taf. 125, 3; 126, 1). Hier steht links von Christus ein Soldat, dessen hahnenkammartiger Helmaufsatz sofort ins Auge sticht. Auch weitere Details stimmen mit der Figur aus Vathyako überein. Wiederum sind die aus gewickelten Bandagen bestehenden Beinkleider zu sehen, die in einem kleinen Zipfel auf der Rückseite enden. Die Darstellungsweise der beiden Rüstungen weicht jedoch voneinander ab. Der Brustharnisch zeigt nicht das beschriebene Schuppenmuster, sondern hat lediglich ein paar graublau Metallplatten im Bereich von Hüfte und Armen. Den Großteil der Brust bedeckt ein grünes Kettenhemd.

Durch die Vergleiche mit Vathyako konnte belegt werden, dass dieser Maler offenbar auch den Naos in Thronos ausgestaltet hat, und es sich somit um einen Zeitgenossen des Theodor Daniel handelt. Aus diesem Grund wäre die Datierung durch Spatharakis in dritte Viertel des 14. Jahrhunderts zu spät angesetzt, selbst wenn man die Option offenlässt, dass der anonyme Maler den Naos doch erst nachträglich ausgestaltet hat. Eine Datierung um 1320, also vorsichtig gesagt ins erste Drittel des 14. Jahrhunderts, für alle Malereien in Thronos erscheint etwas sinnvoller.

Die Untersuchung der Kirchen hat ergeben, dass Theodor Daniel in insgesamt sechs Kirchenausmalungen mit mindestens einem anderen Maler zusammengearbeitet hat. In drei Fällen – in Meskla, Argoule und Diblochori – ist eine Kooperation mit seinem Neffen Michael Veneris offenkundig. In Vathyako und Thronos konnte die Zusammenarbeit mit einem anonymen Maler festgestellt werden, wobei in Thronos noch mindestens ein weiterer Künstler beteiligt gewesen ist, der wahrscheinlich auch die Malereien in der Kirche Hagios Georgios in Hagia Triada ausgeführt hat. Die letzte Kirche, deren Malereien auf eine Zusammenarbeit schließen lassen, ist die der Panagia in Rodovani. Hier handelt es sich bei dem zweiten im Hauptkirchenraum tätigen Maler höchstwahrscheinlich um Nikolaos *Anagnostes*.

738 Spatharakis, Amari Abb. 561-565.

739 Spatharakis, Amari 229-230.

740 Sie trägt das weiße Tuch mit den roten und schwarzen Streifen um den Kopf, das in den narrativen Szenen genannt wurde.

In zwei Kirchen konnte eine zeitgleiche Zusammenarbeit zwischen den dort nachweisbaren Malern mit großer Sicherheit ausgeschlossen werden. Zum einen in der im vorangegangenen Kapitel besprochenen Kirche der Panagia in Alikampos und zum anderen in der Kirche der Panagia in Platania. In beiden Fällen sind die Malereien des Theodor Daniel nur an der Ostwand vorhanden, sodass die übrigen Malereien vermutlich zu einem späteren Zeitpunkt zur Komplettierung des Bildprogramms ergänzt worden sind.

Anders als bei Theodor Daniel gibt es für Michael Veneris bislang nur zwei bekannte Kirchen, in denen eine weitere Malerhand nachweisbar ist (außer Meskla, Argoule und Diblochori).

Die Kirche Hagios Georgios in Sklavopoula

Die erste dieser beiden Kirchen ist die des Hagios Georgios in Sklavopoula⁷⁴¹ (Abb. 41) und ein relativ eindeutiges Beispiel für nicht gemeinsam durchgeführte Arbeiten. Bereits im Kapitel zur Zuschreibung der unsignierten Werke des Michael Veneris wurde darauf hingewiesen, dass es sowohl in der Apsis eine datierte und signierte Inschrift gibt, die Nikolaos *Anagnostes* als ausführenden Maler und das Datum 1290/1291 nennt (Taf. 126, 2), als auch darauf, dass Reste eines zweiten Inschriftenfeldes über der Tür in der Westwand zu sehen sind (Taf. 88, 2). Das Vorhandensein zweier Stifterinschriften spricht für eine erste Ausgestaltung der östlichen Hälfte und eine nachträgliche Komplettierung der westlichen zu einem späteren Zeitpunkt. Falls die Malereien doch zeitgleich entstanden und jeder Maler eine separate Stifterinschrift angelegt hätte, wären dort eine eindeutige Nennung der beiden Malereibereiche und der Name des jeweiligen Malers zu erwarten⁷⁴². Nikolaos *Anagnostes* können aufgrund von stilistischen und ikonographischen Gemeinsamkeiten ebenfalls die Malereien in der Kirche Hagios Georgios in Vathi⁷⁴³ und in der westlichen Hälfte der Kirche der Panagia in Rodovani⁷⁴⁴ zugeschrieben werden. So scheint eine Datierung

der Malereien des Michael Veneris in Sklavopoula am Anfang des 14. Jahrhunderts plausibel.

Die Kirche Hagios Photios in Hagioi Theodoroi

Die einzige Kirche, in der Michael Veneris unverkennbar mit einem anderen Maler als seinem Onkel zusammenarbeitete, ist die des Hagios Photios in Hagioi Theodoroi⁷⁴⁵ (Abb. 37). Bei der Zuschreibung der unsignierten Kirchengemälden wurde bereits erwähnt, dass eine Teilung der Arbeitsbereiche in die östliche und die westliche Hälfte der Kirche wahrscheinlich ist. Lediglich zwei christologische Szenen, die des Einzugs in Jerusalem und der Taufe, welche sich jeweils nördlich und südlich im Tonnengewölbe des westlichen Jochs befinden, liegen deutlich im Arbeitsbereich des zweiten, im Stil eventuell westlich geprägten, Malers (Taf. 100, 2-101, 2). Diese Unterbrechung der sonst streng eingehaltenen Teilung der Kirche spricht für eine tatsächliche und zeitgleiche Zusammenarbeit der beiden Maler. Dieser anonyme Maler muss somit ein Zeitgenosse des Michael Veneris gewesen sein, was auch alle seine weiteren, ihm zugeschriebenen Werke in einen ähnlichen Zeitraum datieren würde. Auch dieser Maler bzw. dieser Werkstattkomplex scheint nicht gänzlich unbekannt zu sein. In der Kirche des Soter in Kephali⁷⁴⁶ (1319/1320; Präfektur Chania, Bezirk Selino) sind ebenfalls ein in einem westlich geprägten Stil sowie ein im byzantinischen Stil arbeitender Maler fassbar. Die westlich beeinflussten Malereien sind in der östlichen Hälfte und am Gurtbogen zu sehen. Der byzantinische Maler gestaltete die westliche Hälfte aus⁷⁴⁷. Eine erhaltene Stifterinschrift unterhalb der Konsole des Gurtbogens an der Nordwand bezeugt das Datum 1319/1320 für die Fertigstellung der Malereien⁷⁴⁸. Diese Tatsache unterstreicht nochmals die Annahme, dass der anonyme Maler bzw. dieser Werkstattkomplex – sofern er als solcher angesehen werden kann – und Michael Veneris Zeitgenossen und somit zur selben Zeit tätig gewesen sind⁷⁴⁹. Auch wenn abschließende Beweise für eine genauere Datierung der Malereien fehlen, scheint eine

741 Zur Kirche Hagios Georgios in Sklavopoula s. Kat.-Nr. 26.

742 Dass Stiftungen, die nur einen Teil einer Kirche oder deren Ausmalung betreffen, auch als solche gekennzeichnet werden, zeigt das Beispiel der Stifterinschrift in der Kirche Hagia Triada (Präfektur Rethymnon, Bezirk Rethymnon). Dort heißt es: »Ἀνηστορίθη ὁ ἡμισὸς ναὸς δι' ἐξόδου καὶ σνεργίας κυρ(οῦ) Ἀνδρέου τοῦ Ἀρκολεῦ καὶ τῆς ὁμοζήγου αὐτοῦ Μαρίας καὶ τῆς ὁπίτης ἠγατρῶς Σοφίας. Ἐτοῦς ... Ηκ. Übersetzung: »Ausgemalt wurde die halbe Kirche durch Ausgabe und Mitwirkung des Herrn Andreas Arkoleos und seiner Ehefrau Maria und ihrer Tochter Sophia. Im Jahr 8« (Die Übersetzung erfolgte durch die Autorin selbst). Gerola, Monumenti Veneti IV 478 Nr. 11 bis. Hierbei handelt es sich um eine Doppelkirche, bei der nur die Nordkirche ausgemalt worden ist. Der Wortlaut der Inschrift macht deutlich, dass beide Schiffe wohl zeitgleich entstanden sind, sich die Stiftung jedoch ausschließlich auf die Nordkirche bezieht.

743 Zur Kirche des Hg. Georgios in Vathi s. S. 47 Anm. 325.

744 Zur Kirche der Panagia in Rodovani s. S. 81-82. 120.

745 Zur Kirche des Hg. Photios in Hagioi Theodoroi s. Kat.-Nr. 23

746 Zur Kirche des Soter in Kephali s. Bissinger, Wandmalerei 73-74 Nr. 22; 106 Nr. 69. – Bissinger, Kreta 1079. 1190. – Gallas/Wessel/Borboudakis, Kreta 73-74. – Gerola, Elenco Nr. 41. – Gerola, Monumenti Veneti IV 418-419 Nr. 15. – Lassithiōtakēs, Kisamos 212-217. – Papadakē-Oekland, Kephali. –

Papadakē-Oekland, Toichografies 511 Anm. 49. – Spatharakis, Dated Wall Paintings 56-58. – Tsamakda, Kakodikī 256.

747 Dass es sich in Kephali um eine tatsächliche Zusammenarbeit zwischen den beiden Malern gehandelt hat, zeigen einige Darstellungen im Bema. Die Bischöfe an der Nord- und Südwand des Bemas und die Verkündigung an der Ostwand scheinen von dem byzantinischen Maler zu stammen. Neben dem Figurenstil fällt auch der Unterschied im Schriftbild der Beischriften auf. Der westlich geprägte Maler bedient sich einer Majuskelschrift, die fast schon an lateinische Buchstaben erinnert.

748 Gerola, Monumenti Veneti IV 418-419 Nr. 15.

749 Weitere Werke, die im Umfeld dieser westlich geprägten Werkstätten gesehen werden können, sind: ein Teil der Malereien in der Kirche der Hagioi Kerykos und Julitta in Lissos (1. H. 14. Jh.) (Präfektur Chania, Bezirk Selino), diejenigen in der Kirche des Soter in Temenia (Anf. 14. Jh.) (Präfektur Chania, Bezirk Selino) und diejenigen in der Kirche Hagios Demetrios in Leivadas (1315/1316) (Präfektur Chania, Bezirk Selino). Zu den Kirchen s. Konstantoudaki-Kitromilides, Artistic Exchange. – Maderakēs, Leivadas. – Maderakēs, Temenia. – Papadakē-Oekland, Phōtios. – Papadakē-Oekland, Kephali. – Papadakē-Oekland, Toichographies. – Tsougarakēs, Leivada. – Schon Tsougarakis identifizierte in der schlecht erhaltenen Stifterinschrift in der Kirche Hagios Demetrios in Leivadas den Namen des Ioannes Pagomenos und wies zudem

Datierung aller Malereien in Hagioi Theodoroi ins erste Drittel des 14. Jahrhunderts gerechtfertigt zu sein.

Die geschilderte Sachlage in den sechs Kirchen, in denen neben Theodor Daniel oder Michael Veneris mindestens noch ein weiterer Maler gearbeitet hat, und die schon zuvor besprochenen drei gemeinsam ausgestalteten Kirchen, lassen folgende Schlüsse zur Zusammenarbeit unter den kretischen Malern zu:

Es gibt offensichtlich kein Standardschema, nach dem die Arbeitsbereiche innerhalb einer Kirche aufgeteilt wurden. Schon allein die drei gemeinsamen Kirchenausmalungen von Theodor Daniel und Michael Veneris haben gezeigt, dass es einerseits eine klare Tendenz zu einer Segmentierung in nördliche und südliche oder westliche und östliche Hälfte der Kirche gibt, andererseits dieses Ordnungsprinzip wiederum eine Vielzahl von individuellen Lösungen aufweisen kann. Die Auffälligkeiten beschränken sich nicht nur darauf, dass Michael Veneris vereinzelt Szenen innerhalb des Arbeitsbereiches seines Onkels angefertigt, sondern offenbar auch manche Szenen in der Ausmalung vollendet hat.

In den Fällen, in denen es eine Aufteilung nach Ostwand bzw. Bema und Naos gibt, ist die Wahrscheinlichkeit für nachträgliche Arbeiten höher, aber nicht automatisch anzunehmen. Jede Kirchenausmalung muss individuell und äußerst sorgfältig untersucht werden, da die Darstellungen in Vathyako gezeigt haben, dass manchmal auf den ersten Blick unscheinbare Details den entscheidenden Hinweis für ein gemeinsam ausgeführtes Werk liefern können. Handelt es sich dann tatsächlich um eine zeitgleiche Arbeit, kann der zweite Maler als ein Zeitgenosse des ersten identifiziert werden, was auch alle seine weiteren Werke genauer datierbar macht.

Auch wenn nun festgehalten werden kann, dass es offensichtlich mehr »Gemeinschaftsprojekte« zwischen den verschiedenen kretischen Malern gegeben hat als auf den ersten Blick ersichtlich, bleibt die Frage des »Warum«. Was sind die Gründe für solche Zusammenschlüsse von Malern? Theodor

Daniel hat in acht Kirchen mit mindesten einem anderen Maler zusammengearbeitet bzw. nur einen Teil der jeweiligen Kirchenausmalung angefertigt⁷⁵⁰. Das betrifft somit fast die Hälfte seiner Werke⁷⁵¹. Ein Motiv, das zu einer solchen Entscheidung geführt haben könnte, ist die Möglichkeit, dass die Künstler für ihre Schnelligkeit bezahlt wurden. Vielleicht war es in manchen Fällen rein wirtschaftlich gesehen lukrativer, sich mit jemandem eine größere Summe Geld für das zügige Ausführen eines Auftrags zu teilen, als alleine eine ganze Kirche auszumalen und damit Gefahr zu laufen, dass danach keine Zeit mehr für einen weiteren Auftrag bleibt, bevor der Winter hereinbricht⁷⁵². Es muss bedacht werden, dass bei einer Zusammenarbeit nicht nur am Ende der Gewinn geteilt wurde, sondern im Vorfeld auch die Ausgaben und somit das finanzielle Risiko geringer ausfiel⁷⁵³. Ein weiterer nicht zu unterschätzender Faktor bei gemeinsamen Aufträgen war mit Sicherheit der Bekanntheitsgrad. Mehr ausgeführte Arbeiten bedeuten auch einen immer größeren Bekanntheitsgrad und somit erhöhten sich die Chancen, Folgeaufträge zu bekommen. Die angesprochenen Gründe werden so mannigfaltig wie die daraus resultierenden Lösungen sein. In einigen Fällen war es vielleicht auch ein expliziter Wunsch der Auftraggeber, einen ganz bestimmten Maler mit der Ausführung ihrer teuer erkauften Kommemoration zu beauftragen⁷⁵⁴. Sicher scheint nur zu sein, dass es die Auftraggeber offenbar nicht störte, wenn die Malereien am Ende keinen einheitlichen Stil aufwiesen. Das könnte darauf hinweisen, dass die Konzeption des Bildprogramms den wichtigsten Faktor bildete, dessen Ausführung die primäre Aufgabe der Maler darstellte.

Rezeption der Werke des Michael Veneris

Die beiden vorangegangenen Kapitel, in denen die Verbindung von Theodor Daniel und Michael Veneris zu Ioannes Pagomenos sowie die Zusammenarbeit mit anderen Malern untersucht worden sind, haben gezeigt, dass sich

auf einen zweiten bis dahin nicht identifizierten Malernamen hin. Darüber hinaus stellte er ein Datum des 14. Jhs. für die Fertigstellung der Malereien fest (Tsougarakēs, Leivada). Th. Ioannidou bestätigte dies in ihren jüngsten Forschungen nicht nur, sondern vervollständigte das Datum zu 1315/1316 und identifizierte den zweiten Malernamen mit Niphon. Er soll als Hauptmaler in dieser Kirche gearbeitet und Pagomenos eine untergeordnete Rolle gespielt haben. Desweiteren unterscheiden sich die Arbeiten des Pagomenos in Leivadas stilistisch von allen seinen anderen Werken. Wie schon Tsougarakis bringt auch Ioannidou den westlichen Maler (Niphon) mit den Malereien in Lissos, Temenia, Kephali und Hagioi Theodoroi in Verbindung. Ioannidou, Diorthōseis 330-334. – Für weitere Überlegungen zu »westlichen« Einflüssen in der kretischen Wandmalerei s. Ritzerfeld, Markuslöwe 214-225.

750 In Alikampos und Platania scheint es sich meiner Meinung nach um nachträgliche Arbeiten zu handeln, da es keine Hinweise in den Stifterinschriften zu Theodor Daniel gibt. Die Gründe für diese Individuallösung können nur rein spekulativ sein. Vielleicht stand eine baldige Nutzung der Kirche an oberster Stelle, sodass auf die Vervollständigung der Kirche zunächst verzichtet worden ist. Auch könnte Geldmangel oder der nahende Winter und damit ungünstige Wetterlagen zur Unterbrechung der Arbeiten geführt haben.

751 Ein Teil der Kirchenausmalungen des Theodor Daniel ist stark zerstört. Es ist durchaus denkbar, dass sich z. B. in Stylos oder in Amari ursprünglich noch Malereien von weiteren Malern befunden haben.

752 Siehe dazu auch S. 118-119 Anm. 714.

753 Ein Vertrag (1399-1403) zwischen zwei Künstlern (einem venezianischen und einem kretischen), die offensichtlich verschiedenste Kunst- und Luxusgüter kolorierten, spricht von einer auf drei Jahre angelegten Partnerschaft, innerhalb derer nicht nur eine gemeinsame Werkstatt gemietet werden soll, sondern auch alle relevanten Kosten und Gewinne geteilt werden. Konstantoudaki-Kitromilides, *Artistic Exchange* 34-35. – Konstantoudakē-Kitromēlidou, *Conducere Apothecam*.

754 Für ein Beispiel zu einem Auftrag über die Anfertigung von Ikonen s. S. 113 Anm. 679. Konkrete Beispiele aus dem Westen, die auf einem Schriftwechsel zwischen Auftraggeber und Maler bzw. Bildhauer beruhen, finden sich bei Schmid, *Stifter* bes. 444 mit Anm. 213-215. Der Autor schreibt: »[...] Daß ein Meister ein Kunstwerk eigenhändig anfertigen sollte und nicht an Werkstattmitarbeiter oder Subunternehmer delegieren durfte, wird zumindest in einigen Fällen vorgeschrieben: 1475 verpflichtete sich der Straßburger Maler und Bildhauer Marc Doerger, bei einem Altar für Obernai die Figuren eigenhändig anzufertigen. In einem Nürnberger Vertrag von 1493 heißt es, Adam Kraft müsse an einem Sakramentshäuschen *mit sein selbs leib zu arbeiten*, solle aber auch vier oder zumindest drei Gesellen beschäftigen, die ihr Handwerk *redlich und kunstlich* beherrschten. Außerdem dürfte Kraft während der Arbeit keinen anderen Auftrag annehmen. In einem 1515 in Feldkirchen geschlossenen Vertrag wird der Maler verpflichtet, mit *eygner hand und gueter oel farben selbst [zu] malen*. [...]«.

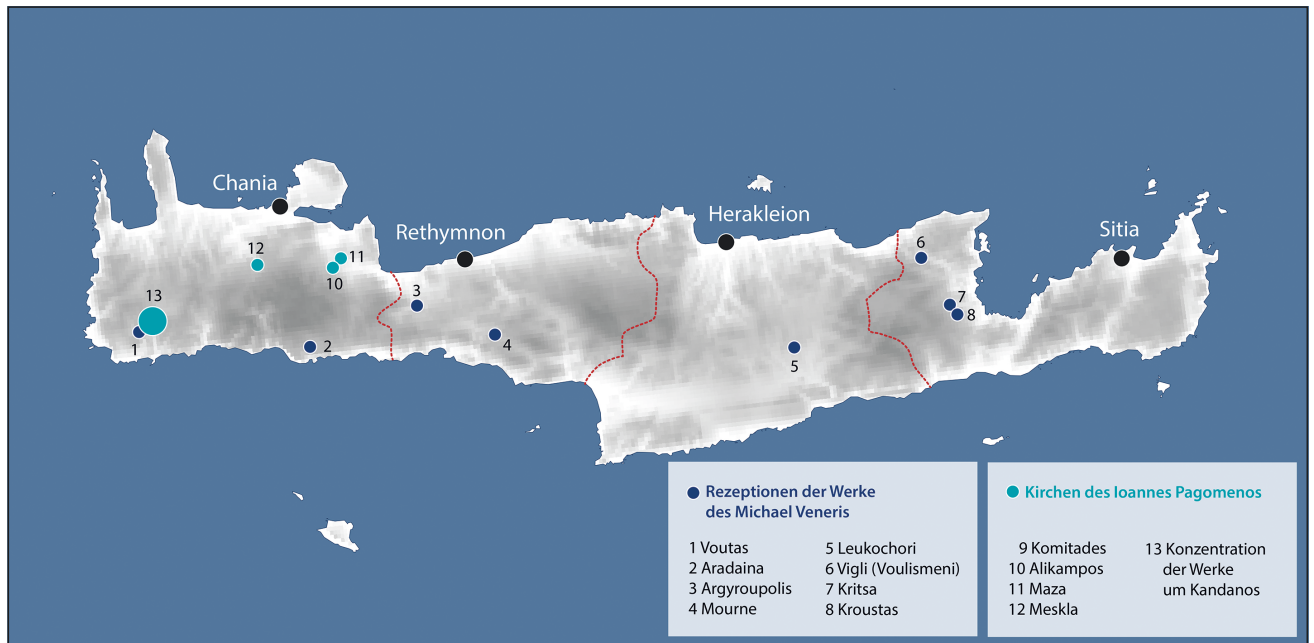


Abb. 6 Die Kirchengrausmalung der anonymen Rezipientenwerkstätten und die Kirchengrausmalungen des Ioannes Pagomenos. – Blau: Die Werke der anonymen Werkstätten. – Türkis: Die Werke des Pagomenos (um Kandanos wurde die Vielzahl der Ausmalungen nur schematisch als Ballungszentrum erfasst. – (Karte M. Ober, RGZM).

bei den Kontakten und Vernetzungen unter den kretischen Malern ganz unterschiedliche Konstellationen herausbilden konnten. Solche Verbindungen reichten von einer direkten Zusammenarbeit im Kirchenraum bis hin zu indirekten Verknüpfungen, bei denen ein Maler mit eigenen Arbeiten nachträglich an das Werk eines anderen anschloss. Als Ergebnis dieser Interaktionen ließen sich gerade bei Theodor Daniel, Michael Veneris und Ioannes Pagomenos einige stilistische und ikonographische Details nachweisen, die sie auf gestalterischer Ebene verbinden. Eine bislang noch nicht besprochene Kirchengruppe zeigt stilistische und ikonographische Affinitäten zur »Veneris-Werkstatt«, die deutlich über diese punktuellen Übernahmen von Gestaltungsdetails hinausgehen.

Über alle vier Präfekturen verteilt lassen sich mindestens sechs Kirchengrausmalungen nachweisen, die von zwei bislang nicht namentlich bekannten Malern bzw. Werkstätten ausgestaltet worden sind (Abb. 6). Beim Vergleich dieser Werke mit denen des Michael Veneris wird schnell deutlich, dass es starke Übereinstimmungen gibt, weshalb zwei von ihnen schon in der eingangs zitierten Forschungsliteratur als potentielle Werke der »Veneris-Werkstatt« angesprochen wurden, in der vorliegenden Arbeit jedoch als solche ausgeschlossen worden sind. Es handelt sich hierbei um die Malereien in der Kirche Hagios Georgios in Mourné und in der Kirche des Erzengels in Aradaina⁷⁵⁵. Die dortige Figurengestaltung vermittelt fast den Eindruck einer schablonenartigen Übernahme von Arbeiten des Michael Veneris. Gerade die verwendeten

Kopftypen prägen den »venerischen« Gesamteindruck. Diese beiden Werkstattkomplexe detailliert und umfassend zu bearbeiten, würde an dieser Stelle zu weit führen. Dennoch sollen einige Beispiele aus den einzelnen Kirchen vorgestellt werden, um die genannten Auffälligkeiten zu konkretisieren und mögliche Gründe für eine Nichtzuschreibung an Michael Veneris zu beleuchten.

Die Kirche Hagios Georgios in Mourné

Die Malereien in der Kirche Hagios Georgios in Mourné⁷⁵⁶ (1. Drittel/1. Hälfte 14. Jh.; Präfektur Rethymnon, Bezirk Hagios Basileios) bilden den Anfang. Es handelt sich um eine tonnengewölbte Einraumkirche, deren Malereien gerade in den unteren Wandzonen und in der südlichen Hälfte des Tonnengewölbes zum Teil stark verblasst sind. Dadurch haben sie einen erheblichen Teil ihrer ursprünglichen Leuchtkraft verloren, was der Vergleich mit den besser erhaltenen Malereien zeigt.

Die Auswahl und Platzierung der Szenen des Bildprogramms weisen einige Auffälligkeiten auf. Zunächst sticht das große Ungleichgewicht zwischen den Festbildern und den anderen narrativen Szenen ins Auge. Aus dem Dodekaorton sind lediglich vier Darstellungen ausgewählt: die Verkündigung an der Ostwand, die Himmelfahrt Christi im Tonnengewölbe des Bemas, die Taufe in der nördlichen und die Geburt in der südlichen Hälfte des Tonnengewölbes. Den übrigen

755 Zur Verbindung zu den Malereien in Mourné s. Bissinger, Wandmalerei 93 Nr. 46. – Bissinger, Kreta 1096-1097. – Zur Verbindung zu den Malereien in Aradaina s. Bissinger, Wandmalerei 93 Nr. 47. – Bissinger, Kreta Sp. 1097.

756 Zur Kirche Hagios Georgios in Mourné s. S. 14 Anm. 42.

Platz nehmen, neben vier Szenen aus dem Patronatszyklus, Darstellungen des Jüngsten Gerichts ein. Ganz prominent prangt das Paradies an der Westwand. An der Nord- und Südwand schließen sich verschiedene Szenen aus dem Weltgerichtszyklus, wie die Personifikationen des Meeres und der Erde, Petrus beim Öffnen der Paradiespforten oder auch verschiedene Darstellungen von Verdammten an.

In stilistischer Hinsicht liegen hier wieder Werke eines im Linearstil arbeitenden Malers vor (Taf. 127, 1-2). Die Gewänder zeigen einen starren und nicht natürlich fallenden Faltenwurf, da dieser durch eine scharfe Linienführung erzeugt wird. Die Farbflächen sind sehr plan angelegt. Dies kann vor allem in der Hintergrundgestaltung beobachtet werden, die jeweils recht einheitlich in ihrer Farbigkeit wirkt. Die Figuren und Darstellungen erscheinen ohne Raumtiefe und werden nicht in den Hintergrund integriert. Bei den wenigen architektonischen Elementen wird jedoch versucht, mit verschiedenen Bauteilen, wie Fenstern, Gesimsen und Dächern ein etwas realistischeres Bild zu erzeugen. Wie bereits angesprochen, sind gerade bei den Kopftypen und Gesichtern große Ähnlichkeiten zu den Darstellungen des Michael Veneris zu finden. Es handelt sich um rundliche Gesichter, deren Züge durch schwarze Konturen geformt werden. Die Münder sind relativ klein und die Augen mandelförmig mit einer darüber geschwungenen Augenbraue. Am prägnantesten ist die Übereinstimmung der männlichen Kopftypen mit Bart. Hier geht das in parallelen Linien angelegte Haupthaar an den Ohren fast nahtlos in den Bart über. Dieser knickt im Bereich der Mundwinkel streng schräg nach unten ab. Bei den gut erhaltenen Darstellungen ist zu beobachten, dass die Ausmalung der Gesichter ursprünglich mit einer lebendigen Licht- und Schattenstruktur ausgestaltet worden ist. Am hervorstechendsten ist der Einsatz von Grün. Als konkretes Beispiel für den männlichen Gesichtstypen mit Bart, dient die Szene, in der Petrus die Gerechten ins Paradies führt. Diese ist an der Südwand zu sehen (Taf. 127, 2; 34, 1; 92, 1).

Die Taufe, welche sich in der nördlichen Hälfte des Tonnengewölbes befindet, ist ein gutes Beispiel, um die stilistischen und ikonographischen Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen Michael Veneris und diesem Maler zu erläutern (Taf. 127, 1). Zu sehen ist Christus im Jordan stehend, der sich zu Johannes dem Täufer nach links wendet. Dieser steht etwas erhöht und hat seine rechte Hand auf den Kopf des Täuflings gelegt. In der rechten Bildhälfte befinden sich drei Engel, die ihre Hände mit Tüchern verhüllt haben. Der untere Teil der Szene ist nicht mehr gut erhalten. Es lassen sich aber noch ein paar Fische im Wasser und die Personifikation des Jordans erahnen. In dieser Darstellung erinnert besonders stark der strenge Gesichtsausdruck Christi mit den heruntergezogenen Mundwinkeln an die Christusdarstellungen des Michael Veneris (Taf. 127, 1; 80, 2-81, 2). Auch die ihre

Köpfe nach vorne reckenden Engel entsprechen dem jugendlichen Gesichtstypus des Malers, was Vergleiche mit den Taufbildern in der Kirche der Panagia in Drymiskos, des Hagios Photios in Hagioi Theodoroi und der Panagia in Kissos zeigen können (Taf. 127, 1; 28; 101, 2; 107, 2). Beim Vergleich der vier Darstellungen fallen auch einige ikonographische Unterschiede zwischen den Arbeiten der beiden Maler auf. Michael Veneris verortet die Szene in eine felsige Landschaft, die im Hintergrund in den Himmel ragt. Dadurch steht auch Johannes der Täufer in einer höheren Position. Die Uferlinie ist in den drei Beispielen des Michael Veneris viel schärfer gezackt. Am auffälligsten ist der Unterschied bei der Darstellung des Heiligen Geistes, der auf Christus übergeht. In Mourne sind lediglich mehrere bläuliche Halbkreise zu sehen, aus denen drei sehr dünne Strahlen auf Christus fallen. In den drei anderen Beispielen ist eine Art Halbkreis zu sehen, an den rechts und links zwei »Stacheln« und nach unten eine Kugel mit Spitze aufgesetzt sind.

Zusätzlich zu den genannten Gemeinsamkeiten und den Unterschieden fällt auf, dass auch der Gesamteindruck, den die Malereien hervorrufen, ein etwas anderer als bei Michael Veneris ist. Die Figuren haben einen starren Gesichtsausdruck und die gerne von Michael Veneris verwendeten goldenen Ornamente an Gewändern, Möbeln und Objekten fehlen fast völlig. Diese Reduktion nimmt den Szenen etwas von ihrer Lebendigkeit und Detailfreude.

Schon M. Bissinger brachte die Malereien in Mourne in das Umfeld der »Veneris-Werkstatt«. Er sieht stilistische Parallelen zu den Malereien in Drymiskos⁷⁵⁷ und hält die Malereien in der Kirche des Erzengels Michael in Aradaina⁷⁵⁸ (1. Drittel/1. Hälfte 14. Jh.; Präfektur Chania, Bezirk Sphakia) ebenfalls für ein Werk des Malers aus Mourne, wozu man ihm nur beipflichten kann, wenn man sich die von ihm publizierte Szene aus dem Zyklus des hl. Nikolaos ansieht⁷⁵⁹. Im Gesicht des Heiligen lassen sich sowohl die von Michael Veneris verwendeten Gesichtstypen als auch der Einsatz von grüner Farbe zur Schattierung beobachten.

M. Emmanouil nennt in ihrem Aufsatz zu Mourne ebenfalls Übereinstimmungen mit Werken der »Veneris-Werkstatt«, unter anderen mit Drymiskos. Sie scheint sich jedoch nicht näher mit der Unterscheidung in die Werke des Theodor Daniel und des Michael Veneris befassen zu haben⁷⁶⁰. Sie weist auf eine starke Ähnlichkeit zwischen der Darstellung des Pantokrators in Mourne und der in Ravdoucha hin, wobei sie die Einschätzung von Maderakis, dass es sich um ein Werk des Theodor Daniel handelt, übernimmt⁷⁶¹.

Auch A. Fraidaki sieht in ihrem Aufsatz zu den Malereien der Kirche der Panagia in Kissos Parallelen zwischen den dortigen – also den »Veneris-Malereien« – und denen in Mourne⁷⁶² (Taf. 127, 2; 107, 2). Sie äußert die Vermutung, dass in den Malereien in Kissos noch eine zweite Malerhand

757 Bissinger, Wandmalerei 93 Nr. 46. – Bissinger, Kreta 1096-1097.

758 Zur Kirche des Erzengels Michael in Aradaina s. S. 13 Anm. 28.

759 Bissinger, Wandmalerei 93 Nr. 47 und Abb. 52.

760 Emmanouël, Mourne 299-303.

761 Emmanouël, Mourne 299.

762 Fraidakē, Kissos 175.

zu fassen ist⁷⁶³. Ihr Eindruck kann nicht gänzlich von der Hand gewiesen werden. Viele der Gesichter zeigen einen starren, hellgrünen Farbauftrag, der den Gesamteindruck stark beeinflusst. Dennoch scheinen diese Gestaltungsmerkmale eher von der Auswaschung und Verblassung der Farben in diesem Bereich der Kirche herzurühren, als dass ein weiterer Maler angenommen werden sollte, zumal sich die dort zu beobachtende Ikonographie identisch zu den anderen Werken des Michael Veneris gestaltet.

Die Kirche Hagios Nikolaos in Argyroupolis

I. Spatharakis nennt für die Malereien in Mourne neben den Ähnlichkeiten zu den Werken des Michael Veneris auch frappierende Parallelen zu den Malereien in der Kirche Hagios Nikolaos in Argyroupolis⁷⁶⁴ (1. Drittel 14. Jh.; Präfektur Rethymnon, Bezirk Rethymnon). Die Malereien des Bemas in dieser Kirche könnten ebenfalls in das engere Werkstattumfeld des anonymen Malers von Mourne und des Michael Veneris eingeordnet werden. Spatharakis schreibt in einem Beitrag zu dieser Kirche, dass ihre Malereien von mindestens zwei verschiedenen Malern ausgeführt worden sind⁷⁶⁵. Er weist ebenfalls auf die starken Ähnlichkeiten zwischen der Arbeit dieses Künstlers und der des Michael Veneris in der Kirche der Panagia in Drymiskos hin. Als besonders gutes Beispiel dient die Darstellung der Apostel in der Himmelfahrt Christi in Argyroupolis, die mit den Aposteln in der rechten Bildhälfte in der Koimesis in Drymiskos (Taf. 128, 1; 34, 1) verglichen werden kann. Zu sehen ist der hier bereits ausführlich behandelte männliche Kopftypus mit Bart in verschiedenen Varianten⁷⁶⁶. Eine Darstellung, die wiederum gut mit einer aus Mourne verglichen werden kann, ist die des hl. Basileios in der Kirchenväterliturgie (Taf. 128, 2-3). In beiden Kirchen trägt der Kirchenvater ein *Omophorion*, das ein auffälliges Kreuzmuster zeigt. Dabei ist ein griechisches Kreuz mit weit ausschweifenden serifenartigen Verzierungen an den Enden der vier Kreuzarme zu sehen. Zwischen den Kreuzarmen befinden sich jeweils eine Kreisfläche und eine weitere bzw. ein Karo in der Mitte desselben. Dieses *Omophorion* wird über einem *Phelonion* getragen, das ebenfalls mit einem Kreuzmuster verziert ist. Dieses setzt sich aus einer quadratischen, schwarzen Einrahmung, in die ebenfalls ein griechi-

ches Kreuz mit sehr breiten Hasten eingesetzt ist, zusammen. Auch wenn in Argyroupolis bei den Gewändern des Bischofs mit hellgrünen Rahmenlinien und in Mourne mit orangenen gearbeitet wurde, stimmt die formale Gestaltungsweise trotzdem überein. Dies kann gut an der Schriftrolle in seiner Hand veranschaulicht werden. In beiden Fällen setzten sie sich primär aus zwei länglichen Dreiecken zusammen, die gegenüber gestellt sind, sodass sie eine rechteckige Fläche formen. An den Enden sind die restlichen aufgerollten stabförmig gestalteten Pergamentseiten zu sehen. Die Schreibfläche selbst ist mit horizontalen Linien gegliedert. Nur auf der rechten Seite ist Text aufgebracht. Das Schriftbild unterscheidet sich jedoch in beiden Kirchen voneinander.

Die Kirche des Soter in Leukochori (Voutoufou)

Eine große Affinität mit den Arbeiten des Michael Veneris fällt bei der Ausmalung im Naos⁷⁶⁷ der Kirche des Soter in Leukochori (Voutoufou)⁷⁶⁸ (1. Drittel/1. Hälfte 14. Jh.; Präfektur Herakleion, Bezirk Monofatsi) ins Auge. Die Malereien in dieser Kirche sind nur noch fragmentarisch erhalten. Trotz Konservierungsarbeiten der Ephorie für Altertümer in den Jahren 2006/2007⁷⁶⁹ sind die Fresken an den unteren Wandteilen in jüngster Vergangenheit unprofessionell übermalt worden, was die weißen Farbpunkte bezeugen, die als Perlenverzierung an der Rüstung eines Militärheiligen aufgesetzt wurden. Die Taufe in der nördlichen Hälfte des Tonnengewölbes befindet sich idealerweise in einem sehr guten Originalzustand (Taf. 129, 1). Vergleicht man diese nun mit der Taufe aus Mourne, ist zweifelsohne eine bis auf wenige Details nahezu identische Darstellungsweise erkennbar (Taf. 129, 1; 127, 1). Sehr auffällig sind die Übereinstimmungen in der Physiognomie Christi sowie in seiner Figurengestaltung. Seine große, schlanke Erscheinung weist einen sehr muskulös gestalteten Oberkörper auf. In Leukochori sind die Wellen des Jordans darüber angedeutet. Seine Arme streckt er links und rechts neben seinem Körper nach unten, die Hände formen den Sprechgestus. Das Kreuz des roten Nimbus, wird durch zwei parallele Linien gestaltet, deren Hasten innen mit fünf weißen Punkten verziert worden sind. Das Ufer des Christus umgebenden Jordans wird durch drei gelbe Linien gestaltet. In der linken Bildhälfte steht Johannes der Täufer, der seine rechte

763 Fraidakē, Kissos 177.

764 Zur Kirche Hagios Nikolaos in Argyroupolis s. Andrianakēs, Agios Basileios 25. – Fraidakē, Kissos 176. – Gerola, Elenco Nr. 238. – Maderakēs, Argyroupolē. – Spatharakis, Rethymnon 75-83. Die meisten Autoren nennen die Malereien in der Kirche Hagios Nikolaos in Argyroupolis für stilistische Einordnungen, ohne näher auf ihr Verhältnis zu den Malereien in Mourne oder zu denen des Michael Veneris einzugehen.

765 Spatharakis spricht von der Aufteilung zwischen einem Meister und einem oder mehreren Schülern s. Spatharakis, Rethymnon 82. Maderakēs spricht von drei Malern s. Maderakēs, Argyroupolē 453. 485. Eine Verbindung zu Mourne sieht er nicht, nennt jedoch die Werke der Veneris bzw. des Michael Veneris als Vergleichsbeispiele des 14. Jhs. s. Maderakēs, Argyroupolē 488.

766 Weiterhin schreibt Spatharakis, dass die Malereien in der Kirche der Panagia, welche sich ebenfalls in Argyroupolis befindet, von demselben Maler aus-

geführt worden sein sollen; vgl. Gerola, Elenco Nr. 235. – Spatharakis, Rethymnon 83-84. Da in seinem Band zu den Kirchen in Rethymnon nur eine Abbildung der Anastasis in schwarz-weiß publiziert wurde und ein Besuch vor Ort nicht möglich war, kann diese Aussage nicht sicher überprüft werden; vgl. Spatharakis, Rethymnon Abb. 74.

767 Die fragmentarischen Reste der Malereien im Bema und den beiden Arkosolnischen wurden durch einen anderen Maler ausgeführt, der sich stilistisch von dem anonymen Maler aus Mourne unterscheidet. Periandros datiert beide Maler in das 14. Jh. und bezieht sich auf Borboudakis, der eine Eingrenzung auf 1320-1330 vorschlägt s. Periandros, Leykochōri 395.

768 Zur Kirche des Soter in Leukochori s. Starida u. a., Leykochōri. – Mailis, Tramezzi 462-463. – Periandros, Leykochōri 390-401. – Spanakēs, Chōria 208.

769 Periandros, Leykochōri 391.

Hand auf den Kopf von Christus legt. Sein zottiges Haar ist in Mourne länger als in Leukochori. In der rechten Bildhälfte befindet sich eine Gruppe von Engeln. In Mourne sind es drei und in Leukochori vier. Gerade die rundlichen Gesichter mit den schwarzkonturierten Gesichtszügen und die grünen Schattierungen erinnern an den jugendlichen Gesichtstypus des Michael Veneris. Die Darstellungsweisen der Engel in Mourne und Leukochori ähneln sich sehr stark. Alle verdecken ihre Hände mit roten Stoffen. Auch in rein stilistischer Hinsicht gibt es frappierende Ähnlichkeiten. Die Gewänder der Engel sind mit einer sehr linearen Pinselführung gestaltet. Ihre Flügel setzen sich aus recht grober Federzeichnung in Beige- und Brauntönen zusammen.

In der spärlichen Literatur zur Kirche des Soter in Leukochori wird nicht auf die stilistischen Übereinstimmungen mit Mourne oder den Werken des Michael Veneris eingegangen.

Die Kirche des Erzengels Michael in Voutas

Die Kirche des Erzengels Michael in Voutas⁷⁷⁰ (1. Drittel/ 1. Hälfte 14. Jh.; Präfektur Chania, Bezirk Selino) hat zwar einen Großteil ihrer Malereien eingebüßt, dennoch lassen die wenigen erhaltenen Malereireste vermuten, dass sie ebenfalls in das Werkstattumfeld um Mourne zu verorten sind. Eine wirklich gut erhaltene Szene in dieser Einraumkirche ist die der Darbringung Christi im Tempel (Taf. 129, 2). Hier sind deutlich stilistische Merkmale zu sehen, die an die Werke des anonymen Malers aus Leukochori bzw. an die des Michael Veneris erinnern. Die Köpfe von Joseph und Symeon zeigen beide Varianten des männlichen Kopftypus mit Bart und können sowohl mit den Aposteln in der Koimesis in der Kirche der Panagia in Drymiskos verglichen werden (Taf. 34, 1), als auch mit der Darstellung von Petrus, der eine Gruppe von Gerechten zu den Pforten des Paradieses führt, die sich in der Kirche Hagios Georgios in Mourne befindet (Taf. 127, 2). Auch die Gestaltung der Maria erinnert an die Werke der beiden Maler, jedoch ist die Ähnlichkeit zu den Arbeiten des anonymen Malers aus Mourne größer, da der etwas starre Blick und die insgesamt unbelebter wirkenden Figuren eher seiner Hand entsprechen, was beispielsweise an der Darstellung der Gottesmutter in der Himmelfahrt Christi gezeigt werden kann (Taf. 130). Hier fallen besonders der kleine, feine Mund, die mandelförmigen Augen und der etwas zu groß wirkende Kopf auf.

Zuletzt sollen noch drei Kirchengemälde in der Präfektur Lassithi im Bezirk Merabello angesprochen werden. Die dortigen Fresken stellen eine interessante Besonderheit dar. Betrachtet man die Malereien, entsteht direkt der typische

»venerische Eindruck« mit den bereits bekannten Gesichtern. Es scheint sich jedoch wiederum nicht um ein Werk des Michael Veneris selbst zu handeln und auch nicht um eines des anonymen Malers aus Mourne, da es stilistische und ikonographische Unterschiede gibt.

Die Kirche der Panagia in Vigli (Voulismeni)

Das erste Beispiel stammt aus den Malereien in der oberen Gewölbezone in der Kirche der Panagia in Vigli⁷⁷¹ (Voulismeni; 1. Drittel/ 1. Hälfte 14. Jh.; Präfektur Lassithi, Bezirk Merabello). Die Gemeinsamkeiten, die überhaupt erst eine Verbindung zwischen den Werken der Maler herstellen, lassen sich gut an den Figuren in der Darstellung der Begegnung von Joachim und Anna ablesen (Taf. 131, 1). Hier sind die lineare Gestaltung der Gewänder und die grünliche Schattierung in den Gesichtern zu erkennen. Vor allem die rundlichen Gesichter erinnern an die des Michael Veneris, aber noch stärker an die des anonymen Malers aus Mourne. Zum Vergleich können die endzeitliche Szene mit der Gruppe der Gerechten (Taf. 127, 2) und die Gottesmutter in der Himmelfahrt hinzugezogen werden (Taf. 130). Am aufschlussreichsten ist jedoch die Ausgestaltung der Geburt an der Nordwand des Kreuzarms (Taf. 131, 2). Hier hält die Muttergottes als ikonographische Auffälligkeit ein Tuch in der Hand, was in einigen Werken des Theodor Daniel und des Ioannes Pagomenos zu sehen war. Es ist beispielsweise in die Geburtsszene in der Kirche der Panagia in Phres eingefügt (Taf. 52, 3). Darüber hinaus zeigen die Malereien in Vigli jedoch eine andere stilistische und ikonographische Formsprache als die bisher gezeigten Beispiele. An der Darstellung der Geburt der Gottesmutter ist deutlich zu erkennen, dass der Maler einen großen Wert auf stark ornamentierte Hintergründe und Details legt (Taf. 132, 1). Der Fußboden, die Decke von Anna, das Gewand der Dienerin im Hintergrund und der Krug, den sie trägt, sind mit aufwendigen ornamentalen Mustern verziert.

Die Kirche Hagios Georgios in Kroustas und die Kirche des Soter in Kritsa

Sehr große gestalterische Ähnlichkeiten lassen sich bei den Malereien der Kirche Hagios Georgios in Kroustas⁷⁷² (1. Drittel/ 1. Hälfte 14. Jh.; Präfektur Lassithi, Bezirk Merabello) und in der Kirche des Soter in Kritsa⁷⁷³ (1. Drittel/ 1. Hälfte 14. Jh.; Präfektur Lassithi, Bezirk Merabello) feststellen. Den Kirchen ist der »venerische Eindruck« gemeinsam, der im

770 Zur Kirche des Erzengels Michael in Voutas s. Kieser, *Paleochora* 18-19.

771 Zur Kirche der Panagia in Vigli (Voulismeni) s. Gerola *Monumenti Veneti* IV 522 Nr. 10. – Lassithiōtakēs, *Topographikos Katalogos* 83 Nr. 552.

772 Zur Kirche Hagios Georgios in Kroustas (Lakkoi) s. Bissinger, *Wandmalerei* 109 Nr. 75. – Bissinger, *Kreta* 1108-1109. – Lassithiōtakēs, *Topographikos Katalogos* 85 Nr. 569.

773 Zur Kirche des Soter in Kritsa s. Gerola, *Monumenti Veneti* II 344 Nr. 42; 348 Nr. 49; IV 530-531 Nr. 27-28. – Lassithiōtakēs, *Topographikos Katalogos* 84 Nr. 563. – Moschovē, *Kritsa*. – Xanthoudidēs, *Epigraphai* 69-70.

Wesentlichen auf dem Figurenstil mit runden Gesichtern und der linearen Gestaltung beruht (Taf. 132, 2; 133, 1). Auch ohne an dieser Stelle eine detaillierte stilistische und ikonographische Analyse vorzunehmen liegt es nahe, dass es sich bei allen drei Kirchen in Merabello um Werke eines Malers oder einer Werkstatt handelt. Ob es eine direkte Verbindung zu den Werken des Michael Veneris oder zu denen des anonymen Malers aus Mourne gibt, lässt sich nicht ohne weiteres sagen, dennoch bietet diese Denkmälergruppe eine fruchtbare Materialbasis für einen bislang noch nicht näher untersuchten Werkstattkomplex im Osten Kretas, dessen Werke vermutlich um 1320 oder wenig später anzusetzen sind.

Die Untersuchung der acht Kirchengemälde bezüglich der Rezeption bzw. Reflexion der Werke des Michael Veneris konnte eine Reihe an interessanten Beobachtungen liefern. Allen Malereien gemeinsam ist, dass der »venerische« Gesamteindruck, den sie dem Betrachter vermitteln, auf zwei Hauptkomponenten fußt. Zum einen handelt es sich um Arbeiten in einem linearen Stil, mit dem Einfluss von belebenden grünen Schattierungen in den Gesichtern, und zum anderen, sicherlich am einprägsamsten, springen die runden Gesichtstypen ins Auge, die stark an die Arbeiten des Michael Veneris erinnern. Gerade beim Vergleich zwischen den Malereien in Mourne und den Werken des Michael Veneris konnte gezeigt werden, dass sie sich sonst deutlich, vor allem in ikonographischer Hinsicht, voneinander unterscheiden. Wie ist diese Verbindung zu den Arbeiten des Michael Veneris zu bewerten bzw. wo und wann ist der Anfang dieses Rezeptionsprozess anzusetzen? Auch hierfür gibt es wie so oft keine abschließende Erklärung.

Vielleicht resultieren diese Übernahmen aus einem »Lehrer-Schüler-Verhältnis«. Wer dabei der Lehrer und wer der Schüler war, lässt sich jedoch nicht feststellen. Dennoch scheinen die Werke des Michael Veneris in irgendeiner Weise reflektiert zu werden oder selbst wiederum andere Vorbilder zu rezipieren. Die Malereien in Mourne befinden sich in der Präfektur Rethymnon im Bezirk Hagios Basileios und damit in topographischer Hinsicht in einem sehr zentralen Bezirk des Michael Veneris. Auch die Malereien in Aradaina, Argroupolis und Voutas sind nahe an oder in Gebieten verortet, in denen Ausmalungen des Michael Veneris zu finden sind. Aus diesem Grund ist allein schon über die topographische Lage eine enge Verbindung zwischen den beiden Werkgruppen erkennbar. Lediglich Leukochori, Vigli (Voulismeni), Kroustas und Kritsa liegen in Lassithi und somit weit entfernt von diesem Ballungsraum. Sollten diese Berührungspunkte tatsächlich aus einem »Lehrer-Schüler-Verhältnis« resultieren,

sieht dieses anders aus als die künstlerische Verknüpfung von Theodor Daniel und Michael Veneris. Hier konnte gezeigt werden, dass sich zwar beide eines linearen Stiles bedienen, den jedoch jeder auf seine eigene Art und Weise umsetzt. Als punktuelle Gemeinsamkeiten konnten vereinzelte ikonographische Details, wie das von Händen gehaltene Mandylion oder auch das Kreuzchenmuster im Nimbus von Christus festgestellt werden. Ähnlich verhält es sich mit der Verbindung zu Ioannes Pagomenos. Der lineare Stil und ikonographische Details, wie das Tuch in der Hand der Gottesmutter, lassen sich bei einer potentiellen Schülerbeziehung zu Theodor Daniel als Gemeinsamkeiten und Übernahmen nachweisen. Es konnte jedoch keine augenscheinlich signifikante stilistische Verbindung zwischen den drei Malern festgestellt werden. Anders verhält es sich bei den anonymen Werkgruppen. Hier liegen die Gemeinsamkeiten nicht nur im linearen Stil, sondern auch in der auffälligen Verwendung gleicher Kopf- und Gesichtstypen. Das prägt essentiell den Gesamteindruck einer Affinität. Es konnte jedoch als Differenzierungskriterium beobachtet werden, dass in der Werkgruppe um Mourne die oft und gerne von Michael Veneris eingesetzten goldenen Verzierungen an Gewändern und Objekten fast völlig fehlen.

Falls die Ähnlichkeiten zu den Werken des Michael Veneris nicht von einer Zusammenarbeit herrühren, bleibt die Option, dass Michael Veneris selbst der ausführende Maler war und die Malereien das Ergebnis einer Stilentwicklung innerhalb seiner Werke sind. Die Werkgruppe um Mourne würde einen mehr als auffälligen Umschwung innerhalb seiner gewohnten Gestaltungselemente darstellen. Hier hätten wir nicht wie bei Pagomenos eine Entwicklung von bestimmten Details bei sonst relativ gleichbleibender Formsprache, sondern lediglich den Linearstil und die Kopftypen als die einzigen übereinstimmenden Konstanten. Aus diesem Grund festigt sich die Annahme, dass es sich bei der Werkgruppe um Mourne doch am wahrscheinlichsten um das Ergebnis eines »Lehrer-Schüler-Verhältnis« handelt. Setzt man Michael Veneris als Lehrer an, liegt eine Datierung dieser »Nachfolgerwerke« ins 1. Drittel/1. Hälfte 14. Jh. nahe, da die Malereien in Drymiskos 1317/1318 datieren und vermutlich zu den späteren Arbeiten des Malers zählen.

Als letzte Option könnte vermutet werden, dass es keinen direkten Kontakt zwischen den Malern gegeben hat. Manche Gestaltungsdetails, wie das Tuch in der Hand der Gottesmutter, könnten einfach gefallen haben und wurden deshalb von einem Künstler aufgegriffen oder man stützte sich auf bekannte Bilder. Die verwendeten Kompositionen könnten aus real existierenden Vorlagen⁷⁷⁴ übernommen worden sein. Nicht immer müssen persönliche Treffen die Ursache für bestimmte Gemeinsamkeiten zwischen sonst unterschiedlichen

774 Die meisten Überlieferungen zu Maltechniken in Byzanz stammen erst aus post-byzantinischer Zeit. Allgemein zur Maltechnik s. Restle, Maltechnik. Am bekanntesten ist hier mit Sicherheit das sogenannte Malerbuch vom Athos oder auch »Hermeneia« des Priestermonchs Dionysius von Phourna aus der ersten Hälfte des 18. Jhs. (1729/1733). S. Hermeneia. – 2017 veröffentlichte K. Vapheiadis eine weitere Handschrift zu Maltechniken vom Berg Athos (Codicus

Panteleimoniensis Gr. 259). Die Handschrift soll aus dem letzten Jahrzehnt des 16. Jhs. stammen und umfasst neben der Heiligenikonographie auch Hinweise und Anleitungen zu maltechnischen Abläufen. Vapheiadēs, Codex Panteleimonos 259. – Allgemein zu Maler- und Musterbüchern s. Restle, Malerbücher. – Restle, Musterbücher.

Werken sein. Die verschiedenen Maler sind bei ihren Reisen von Auftrag zu Auftrag viel herumgekommen und werden es sich nicht haben nehmen lassen, auch die Werke ihrer Kollegen zu betrachten. Ebenso wird ein Maler bei nachträglichen Arbeiten in einer Kirche die Arbeiten seines Vorgängers

angeschaut haben. Es fanden sicherlich einige Ideen aus rein ästhetischen Gründen ihren Weg in die Formsprache eines Malers und schlugen sich als Rezeption oder Reflexion in seinen Werken nieder.