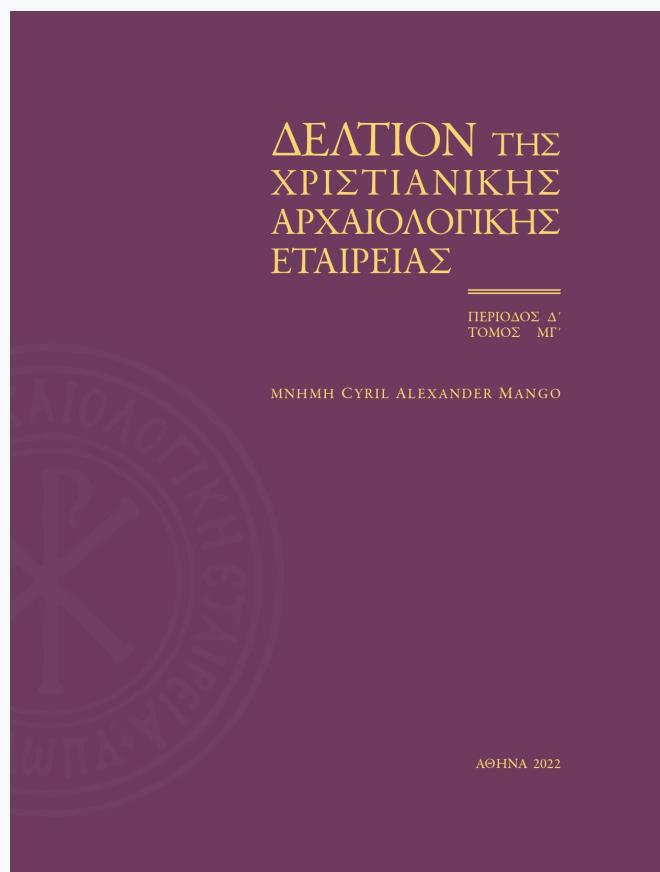


Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 43 (2022)

Δελτίον ΧΑΕ 43 (2022), Περίοδος Δ'



Ο ζωγράφος Θεοδόσιος Γαληνός: Νέα στοιχεία για την καλλιτεχνική του δραστηριότητα στην Κρήτη τον 14ο αιώνα

Vasiliki TSAMAKDA (*Βασιλική ΤΣΑΜΑΚΔΑ*)

doi: [10.12681/dchae.34379](https://doi.org/10.12681/dchae.34379)

Βιβλιογραφική αναφορά:

TSAMAKDA (Βασιλική ΤΣΑΜΑΚΔΑ) V. (2023). Ο ζωγράφος Θεοδόσιος Γαληνός: Νέα στοιχεία για την καλλιτεχνική του δραστηριότητα στην Κρήτη τον 14ο αιώνα. *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, 43, 175–190. <https://doi.org/10.12681/dchae.34379>

Vasiliki Tsamakda

DER MALER THEODOSIOS GALINOS: NEUES ZU SEINER KÜNSTLERISCHEN AKTIVITÄT AUF KRETA IM 14. JAHRHUNDERT

Ο ζωγράφος Θεοδόσιος Γαληνός έγινε γνωστός μέσω της κτητορικής επιγραφής του ναού της Κοίμησης στο Αρχοντικό Πεδιάδας Κρήτης (1352). Το όνομά του αναφέρεται, ωστόσο, και στην κτητορική επιγραφή της Παναγίας στον Σαμπά, η οποία δημοσιεύεται εδώ για πρώτη φορά. Επιπλέον, προτείνεται, με βάση τεχνοτροπικά και άλλα κριτήρια, η απόδοση στον ίδιο ζωγράφο των τοιχογραφιών του Αγίου Ιωάννη Προδόρου στην Κριτσά (1360). Με τα νέα αυτά στοιχεία δημιουργούνται οι βάσεις για μελλοντική συστηματική έρευνα και αποτίμηση του έργου του ενδιαφέροντος αυτού ζωγράφου.

The painter Theodosios Galinos became known through the dedicatory inscription of the Koimesis church in Archontiko in Pediada, Crete (1352). However, his name is also mentioned in the dedicatory inscription of the Panagia in Sampas, which is presented here for the first time. Moreover, based on art historical and other grounds we propose the attribution of the wall paintings of Saint John the Forerunner at Kritsa (1360) to the same painter. This new evidence can serve as a basis for a future systematic research and evaluation of the work of this interesting painter.

Λέξεις κλειδιά

14ος αιώνας, μνημειακή ζωγραφική, εικονογραφία, τεχνοτροπία, ζωγράφος Θεοδόσιος Γαληνός, αφιερωτικές επιγραφές, βενετοκρατούμενη Κρήτη

Keywords

14th century; monumental painting; iconography; style; painter Theodosios Galinos; dedicatory inscriptions; Crete under Venetian dominion.

Durch Inschriften und weitere Quellen sind zahlreiche Maler, die in der Zeit der venezianischen Herrschaft (1211-1669) in den kretischen Kirchen Wandmalereien ausführten, namentlich bekannt geworden. Die zu Beginn des 20. Jhs. von Giuseppe Gerola erstellte Malerliste konnte in der Folgezeit durch die Berücksichtigung des venezianischen Archivs und durch neue Entdeckungen erheblich erweitert werden¹. Einer dieser Maler ist

Theodosios Galinos. Von seiner Existenz hat man erst vor wenigen Jahren Notiz genommen, als D. Tsougarakis und E. Angelomati-Tsougaraki die Stifterinschrift der Koimesiskirche in Archontiko zum ersten Mal veröffentlichten². Der vorliegende Beitrag möchte auf zwei weitere

* Prof. Dr., Institut für Kunstgeschichte und Musikwissenschaft – Johannes-Gutenberg-Universität Mainz; tsamakda@uni-mainz.de

1 G. Gerola, *Monumenti Veneti di isola di Creta*, Bd. II, Venedig 1908, 308-311. K. D. Kalokyris, *Ai βυζαντιναὶ τοιχογραφίαι τῆς Κρήτης*, Athen 1957, 51-56. M. Cattapan, "Nuovi documenti riguardanti pittori cretesi dal 1300 al 1500", *Pepagmena tou B' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου*, Bd. 3, Athen 1968, 29-46. Ders., "Nuovi elenchi e documenti dei pittori in Creta dal 1300 al 1500",

Thesaurismata 9 (1972), 202-235. Eine vollständige Liste der durch die kretischen Inschriften überlieferten Malernamen wird nach Abschluss des von der Autorin geleiteten Projektes "Dokumentation und Auswertung der griechischen Inschriften Kretas (13-17. Jh.)" veröffentlicht. Allgemein zur Überlieferung von Malernamen in Stifterinschriften der paläologischen Zeit, s. S. Kalopissi-Verti, "Painters in Late Byzantine Society. The Evidence of Church Inscriptions", *CahArch* 42 (1994), 139-158. Für Kreta s.a. M. Vassilaki, "Από τον 'ανώνυμο' βυζαντινό καλλιτέχνη στον 'επώνυμο' κρητικό ζωγράφο του 15ου αιώνα", *To πορτραίτο του καλλιτέχνη στο Βυζάντιο* (Hrsg. M. Vassilaki), Herakleion 1997, 161-206.

² D. Tsougarakis – E. Angelomati-Tsougaraki, "Ανέκδοτα χαράγματα

kretische Kirchenausmalungen hinweisen, die diesem Maler zugeschrieben werden können. Zwei dieser drei Freskenensembles sind zudem fest datiert. Dadurch wird die Grundlage geschaffen für eine künftige umfassende Betrachtung, Einordnung und Beurteilung des Werkes dieses interessanten Malers.

Die Kirche der Koimesis in Archontiko

Die Koimesiskirche befindet sich auf dem Friedhof des Dorfes Archontiko, das ca. zwei Kilometer nördlich von Arkalochori in der Präfektur Herakleion liegt. Es handelt sich um eine Einraumkapelle mit einer Apsis im Osten und einem Eingang im Westen. Das Kircheninnere ist durch einen Gurtbogen in zwei Joche geteilt. Es weist Fresken in einem schlechten Erhaltungszustand auf, die größtenteils unpubliziert sind³. Die Stifterinschrift befindet sich an der Nordwand, rechts der Konsole des Gurtbogens. Sie lautet⁴:

- ¹ +Ἀνεκαινίσθη ἐκ [β]άθρων λαγόνων γῆς ὁ πάν
- ² σεπτος καὶ θεῖος ναὸς τῆς ὑπεραγίας [Θ(εοτο)] κοῦ διὰ
- ³ σῦνδρομῆς καὶ ἔξσδων τῶν [α]ὐταδ[έλφ]ων [ν ...] βιτ
τηλακη[...]
- ⁴ κ[αὶ] τῆς μητρὸς αὐτ(ῶν) τ[ῆς] κυρᾶ Φωτ[ει]ν[ῆς]
κ[αὶ] τοῦ κυροῦ Τομ[α]δ(o) κ[αὶ] τ[ῆς ὁ]μοιβίου
- ⁵ [αὐ]τοῦ[Ἄ]νν[ης] κ[αὶ] τοῦ Θεοδώρου[τῆς ὁ]μοιβ[ίον]
αὐ[τοῦ] τοῦ [κυ]ρά Κων[ν]σταντίν[α]ς εἴτ[ε] κ[αὶ] τοῦ Κων
στα[ν]
- ⁶ τίνον κ[αὶ] τῆς [ό]μοι[βίον αὐ]τοῦ κ[αὶ] τ(ῶν) τέκ
νων αὐτοῦ+Ἐπὶ τῆς βασιλείας τοῦ εύσεβεστάτου

καὶ επιγραφές από ναούς καὶ μονές της Κρήτης”, Ενθύμησις N. Παναγιωτάκη, Hrsg. St. Kaklamanis – A. Markopoulos – G. Mavromatis, Herakleion 2000, 700-701, Nr. 180 mit Abbildung auf S. 702.

³ Kurze Erwähnung finden die Wandmalereien bei M. G. Andriankakis – K. D. Giapitsoglou, *Χριστιανικά μνημεία της Κρήτης*, Herakleion 2012, 175 mit Abb. eines Ausschnittes der Militärheiligen Demetrios und Theodoros auf S. 176.

⁴ Die Lesung von Tsougarakis und Angelomati-Tsougaraki (s. “Ανέκδοτα χαράγματα”, op.cit. [Anm. 2]) unterscheidet sich geringfügig von der hier vorgeschlagenen Lesung bzw. Rekonstruktion. Die fett gedruckten Buchstaben wurden nach der alten Transliteration ergänzt, sind aber heute nicht mehr lesbar. Orthographische Fehler werden hier bei der Transliteration nicht behoben, fehlende Akzente werden ergänzt.

⁷ βασιλέως κ[αὶ] αὐ[τοῦ] τοκοράτορο(ς) Ρωμαίων κυροῦ
Ιω(άννου) τοῦ Παλαιόλογου [κ[αὶ] αὐ[τοῦ]] τῆς εὐσε

⁸ βεστάτης [αὐγούστης] τῆς ὑμ[ῶν] Ἐλένης · διὰ χειρὸς(ς)
ἔμοι τοῦ ἀμ[αρτω]λ[οῦ κ[αὶ] αὐ[τοῦ]] ξένου

⁹ Θεοδοσί[ον] τοῦ Γαληνοῦ [τοῦ] κ[αὶ] αὐ[τοῦ] ἡστωριογρά-
φου : ἐν [εἴτη] ζω[ξ]ι[ξ]

¹⁰ ε[ν] μηνὶ Ό[κτωβρίῳ] η[μέρα] τῆς [...].

Der Inschrift ist zunächst zu entnehmen, dass die Kirche von Grund auf erneuert wurde. Diese Erneuerung umfasste mit Sicherheit die Ausmalung der Kirche. Die folgende Formulierung λαγόνων γῆς könnte sich auch auf ihre Errichtung beziehen. Es liegen keine Informationen über Vorgängerbauten vor⁵. Der Ausdruck ἐκ βάθρων λαγόνων γῆς ist sehr selten und wird unter den erhaltenen kretischen Inschriften aus der Zeit der venezianischen Herrschaft nur in der Inschrift des Hagios Ioannes Prodromos in Kritsa (1360) verwendet, die von demselben Maler geschrieben wurde, wie unten gezeigt werden soll. Die Formulierung ist auch in außerkretischen Inschriften nicht belegt. Bekannt ist der Ausdruck ἐκ λαγόνων γῆς (bzw. ἐκ γῆς λαγόνων) aus verschiedenen homiletischen und liturgischen Texten⁶. Dies könnte ein Hinweis auf die theologische Bildung des Schreibers bzw. Malers sein.

Weiterhin gibt die Inschrift an, dass die Kirche der Gottesmutter geweiht wurde; heute ist sie der Koimesis gewidmet. Die Stiftung wurde von Mitgliedern einer

⁵ Es wurde in der Literatur bereits mehrmals angemerkt, dass häufig unklar ist, mit welcher Bedeutung das Verb ἀνακαινίζω verwendet wird, ob es also eine tatsächliche Renovierung angibt und welcher Art sie war. Sicherlich bezieht sich das Verb häufig auf erfolgte Renovierungen; für Beispiele aus Kreta s. A. K. Mylopomatiki, “Κτητορικές επιγραφές και ὰδονση εκκλησιών στην Κρήτη κατά την περίοδο της Βενετοκρατίας”, *Italoeellenlykia. Rivista di cultura greco-moderna* IV (1991-1993), 74-75. Das Verbum wird häufig auch in der Bedeutung von “errichten” verwendet; s. dazu z.B. St. Xanthoudidis, “Χριστιανικά ἐπιγραφά ἐκ Κρήτης”, *Αθηνᾶ* 15 (1903), 102. Andererseits bemerkt Gerola, dass die Angaben bezüglich der Errichtung von Kirchen nicht immer vertrauenswürdig sind. Auch wenn häufig von einer Errichtung “von Grund auf” die Rede ist, handelte es sich in Wirklichkeit um Renovierungen oder einfache Restaurierungen; s. Gerola, *Monumenti Veneti*, Bd. II, op.cit. (Anm. 1), 178; vgl. Kalokyris, *Αἱ βυζαντιναὶ τοιχογραφίαι*, op.cit. (Anm. 1), 38 Anm. 1.

⁶ Für Belege s. G. W. H. Lampe, *A Patristic Greek Lexicon*, Oxford 1961, s.v. “λαγών”.

Großfamilie getätigten, deren Familienname nicht rekonstruierbar ist. Zunächst werden Geschwister und ihre Mutter, Foteini, genannt. Anschließend werden Tomados und seine Frau Anna, Theodoros und seine Frau Konstantina und Konstantinos mit seiner Frau, die anonym bleibt, und deren Kinder als Stifter aufgelistet. Da bei diesen drei männlichen Personen kein Familienname angegeben wird, ist anzunehmen, dass es sich bei ihnen um die in Zeile 3 genannten Geschwister handelt. Alle Stifter gehörten somit der gleichen Familie an. Ihre Mutter Foteini und die Schwiegertochter Konstantina werden als *kyra*, Tomados als *kyr* bezeichnet, was auf ihre hohe soziale Stellung hinweist⁷.

Die Inschrift gehört einer Gruppe von kretischen Inschriften an, die als chronologische Referenz die herrschenden byzantinischen Kaiser verwenden. Hier nennt die Inschrift Johannes V. Palaiologos (1341-1391) und Kaiserin Helena, die seit 1347 seine Gattin war. Solche Inschriften bringen eine besondere, ungebrochene Verbundenheit mit dem Byzantinischen Reich zum Ausdruck. Nicht die aktuelle politische Realität auf Kreta, das unter fremder Herrschaft stand, sondern das Bewußtsein der Zugehörigkeit zum Byzantinischen Reich steht im Vordergrund⁸. Zusätzlich zu dieser indirekten

Datierung wird in der Inschrift das Datum Oktober 1352 angegeben, während die folgenden Datierungsangaben unlesbar sind.

Der Maler bzw. Schreiber der Inschrift nennt seinen Namen, Theodosios Galinos, und bezeichnet sich demütig als Sünder und zudem als ξένος, was u.a. fremd bedeutet. Im zeitgenössischen Kontext könnte dieser Terminus auf die außerkretische Herkunft des Malers hinweisen⁹. Wahrscheinlicher ist jedoch, dass es sich bei der Bezeichnung ξένος in diesem Zusammenhang und in Kombination mit ἀμαρτωλός um eine Demutsformel handelt, wofür es mehrere Parallelen in Subskriptionen von byzantinischen Handschriften gibt. So bezeichnet sich z.B. der Kopist im Kodex Sinai, Katharinnenkloster, gr. 94 im Jahr 1293 und im Sinai, Katharinnenkloster, gr. 657 im Jahr 1299 als πτωχὸς καὶ ἀμαρτωλὸς καὶ ξένος¹⁰. Nach Wendel weist die Selbstbezeichnung ξένος mit ziemlicher Sicherheit darauf hin, dass der so bezeichnete Schreiber ein Mönch war¹¹.

Bisher galt Theodosios Galinos als unbekannter Maler¹². Es wurde allerdings übersehen, dass Mario Cattapan in seiner Publikation von 1968 neben anderen aus

⁷ S. dazu K. Lambrinos, “Η κοινωνική διάρθρωση στη βενετική Κρήτη. Ιεραρχίες, ορολογία και κατάλογοι κοινωνικής θέσης”, *Κρητικόν* 31 (2011), 237; s.a. A. Kontogianopoulou, “Η προσηγορία κυριού στη βυζαντινή κοινωνία”, *Βυζαντινά* 32 (2012), 209-226.

⁸ Für diese Interpretation der einschlägigen kretischen Inschriften s. grundlegend D. Tsougarakis, “La tradizione culturale bizantina nel primo periodo della dominazione veneziana a Creta. Alcune osservazioni in merito alla questione dell’identità culturale”, *Venezia e Creta. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Iraklion-Chanià, 30 settembre-5 ottobre 1997)*, Venedig 1998, 509-522; s.a. Ders., “Η συνείδηση της ταυτότητας των κοινοτήτων της Κρήτης στη βυζαντινή εποχή και στην πρώιμη Βενετοκρατία”, *Περιοργέμενα Θ’ Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου (Ελούντα, Οκτώβριος 2001)*, Κεντρικές Εισηγήσεις, Herakleion 2006, 25-45 mit umfangreicher Literatur. Ch. A. Maltezou, “Byzantine ‘con-suetudines’ in Venetian Crete”, *DOP* 49 (1995), bes. 279 sieht die Erwähnung der byzantinischen Kaiser im Kontext der Propagierung der “Byzantinischen Idee” durch die griechischen *archontes* zur Steigerung ihres Prestiges. Auch die Isolation der Bevölkerung im Hinterland Kretas trug nach der Autorin dazu bei, dass sich die venezianische Herrschaft nicht real anfühlte, so dass sich byzantinische Gepflogenheiten fortsetzen. Für methodische Fragen und einige analoge Beispiele außerhalb Kretas, die allerdings in einem

völlig anderen historischen Kontext zu sehen sind, s. V. Fokalou, “In the Reign of the Emperor of Rome...’ Donor Inscriptions and Political Ideology in the Time of Michael VIII Paleologos”, *DChAE* 27 (2006), 455-462. Eine erneute und differenzierte Diskussion über die Aussageintention solcher Inschriften erfolgt in V. Tsamakda (unter Mitarbeit von A. Rhoby), *Die griechischen Inschriften Kretas (13.-17. Jh.)* (in Druckvorbereitung).

⁹ Zu den forenses oder forinseci der lateinischen Quellen, die den byzantinischen ξένοι entsprechen, s. Ch. Gasparis, *H γη και οι αγρότες στη μεσαιωνική Κρήτη, 13ος-14ος αι.*, Athen 1997, bes. 70-72; für den Namen Ξένος als Hinweis einer fremden Herkunft s. V. Konti, “Τα εθνικά οικογενειακά ονόματα στην Κρήτη κατά τη Βενετοκρατία (13ος-17ος αι)”, *Byzantina Symmeikta* 8 (1989), 145. Für die verschiedenen Bedeutungen des Wortes s. E. Kriaras, *Λεξικό της μεσαιωνικής ελληνικής δημώδους γραμματείας*, Bd. 12, Thessaloniki 1993, s.v. “Ξένος”.

¹⁰ C. Wendel, “Die ταπεινότης des griechischen Schreibermönches”, *BZ* 43 (1950), 259, Anm. 2; vgl. G. Parpulov, “Six scribes of the early Comnenian period”, *Estudios bizantinos* 5 (2017), 93-94 mit einem weiteren Beispiel im Kodex London, Lambeth Palace Library, 1214 (datiert 1103), in dem der Kopist Ioannes Koulix sich selbst als ἀμαρτωλὸς καὶ ξένος oder εὐτελῆς καὶ ξένος bezeichnet.

¹¹ Wendel, “Die ταπεινότης”, op.cit. (Anm. 10), 261.

¹² So Tsougarakis – Angelomati-Tsougaraki, “Ανέκδοτα χαράγματα”, op.cit. (Anm. 2), 701 oder Andrianakis – Giapitsoglou, *Χριστιανικά μνημεία*, op.cit. (Anm. 3), 175.

den Quellen bekannten Malern, die auf Kreta im 14. und 15. Jh. tätig waren, „Teodosio Gallina“ nennt¹³. Laut dieser Liste fand Cattapan im venezianischen Archiv eine notarielle Akte¹⁴ aus dem Jahr 1335, in der dieser Maler erwähnt wird. Im gleichen Dokument soll angegeben sein, dass der Maler in „casale S. Basilio“ wohnte. Damit ist vermutlich das heutige Dorf südlich von Archontiko gemeint. Im Gegensatz zu den anderen gleichnamigen Dörfern Kretas ist die Existenz dieses Dorf bereits im 14. Jh. belegt¹⁵. In seiner Publikation von 1972, die eine erweiterte bzw. teilweise überarbeitete Liste mit insgesamt 132 Malernamen enthält, korrigiert Cattapan den Namen von „Teodosio Gallina“ zu „Teodosio Equilo“ oder „Equilio“¹⁶. Es ist momentan nicht möglich, diese Angabe zu überprüfen¹⁷. Die unbekannte Quelle datiert 17 Jahre vor der Inschrift von Archontiko, trotzdem ist es m.E. mehr als wahrscheinlich, dass es sich um dieselbe Person handelt. Es wäre ein großer Zufall, wenn in der Präfektur Herakleion in einem Zeitraum von 17 Jahren zwei Maler gleichen Namens tätig gewesen wären.

Wir können nicht wissen, was die Akte von 1335 beinhaltet. Es handelt sich wohl weder um einen Auftrag zur Ausführung von Wandmalereien noch um eine Ausbildungsvereinbarung, denn der Name des Malers erscheint nicht in den entsprechenden Listen von Cattapan¹⁸. Solange diese Quelle der Forschung unzugänglich bleibt, lässt sich über ihren Inhalt nur spekulieren.

¹³ Cattapan, „Nuovi documenti“, op.cit. (Anm. 1), 37, Nr. 15.

¹⁴ Es ist nicht auszuschließen, dass es sich um mehrere Akten handelt, die alle aus dem gleichen Jahr datieren.

¹⁵ S. Spanakis, *Πόλεις και χωριά της Κρήτης στο πέρασμα των αιώνων*, Herakleion 2006, 58. Auf Kreta gibt es weitere gleichnamige Dörfer, dieses liegt nicht nur am nächsten zum Einsatzgebiet des Malers, sondern ist auch das älteste in den Quellen bezeugte Dorf dieses Namens.

¹⁶ Cattapan, „Nuovi elenchi“, op.cit. (Anm. 1), 203 und 205, Nr. 14.

¹⁷ Die einschlägigen Aktennummern werden von Cattapan nicht genannt, zudem wurden die Ordner mit den notariellen Akten, die Cattapan verwendete, später neu nummeriert. Eine systematische Durchsuchung des aus Tausenden von Dokumenten bestehenden venezianischen Archivs wäre nötig, um das betreffende Dokument aufzuspüren.

¹⁸ S. Cattapan, „Nuovi elenchi“, op.cit. (Anm. 1), 216-232. Cattapan gibt nicht an, ob der Maler Priester oder Pristermönch war, was aufgrund seiner Selbstbezeichnung in der Stifterinschrift anzunehmen ist. Dies könnte ein Versäumnis Cattapans darstellen oder dadurch erklärt werden, dass der Maler 1335 noch nicht konsekriert war.

Wenden wir uns nun dem Werk des Malers zu. Das Bildprogramm der Kirche in Archontiko ist nicht vollständig erhalten geblieben, zudem sind große Bereiche weiß übertüncht. Soweit rekonstruierbar besteht die Kirchendekoration hauptsächlich aus eucharistischen Szenen, einem Christuszyklus, einem Patronatszyklus sowie Heiligenfiguren und folgt bezüglich des Bildprogramms und der Platzierung der einzelnen Darstellungsthemen maßgeblich der traditionellen Gestaltung kretischer Einraumkapellen. Konkret können noch folgende Szenen rekonstruiert werden: In der Apsis ist die Platytera zu sehen, flankiert von Engeln in Medaillons. An der Stirnwand der Apsis sind die Philoxenia und darunter, die Apsiskalotte flankierend, die Verkündigungsszene platziert. Darunter sind auf der linken Seite Reste eines Diakons sichtbar. Das Tonnengewölbe des Altarraums zeigt die Himmelfahrt. An der Nordwand des Altarraums sind ein frontal stehender Bischof und zwei weitere Heiligenfiguren dargestellt. Im Naos nimmt der Christuszyklus die beiden übereinanderliegenden Zonen des Tonnengewölbes ein, mit Ausnahme des westlichen Jochs, wo im nördlichen Teil in der unteren Zone der Patronatszyklus platziert ist. Sicher zu identifizieren sind folgende Szenen des christologischen Zyklus, die nicht chronologisch angeordnet werden: Geburt, Darbringung Christi im Tempel, Taufe, Lazaruserweckung, Einzug in Jerusalem, Kreuztragung, Kreuzigung, Anastasis, Frauen am Grab und die Chairete-Szene. Der Patronatszyklus besteht aus der Geburt, der Liebkosung und dem Tempelgang Mariens. Das Tympanon der Westwand nimmt die Koimesis ein. Die Wandzone zeigt an der Nordwand die Militärheiligen Demetrios, Theodoros und Georgios (Abb. 1) zu Pferd wie auch die Hl. Marina und den Erzengel Michael. Von den weiblichen Heiligen an den Gurtbögen ist nur Julitta erkennbar.

Einige Darstellungen sind ikonographisch auffallend. So ist bei der Geburt Christi die Gottesmutter nicht auf der Kline (Matratze) liegend, sondern auf einem Holzthron mit Suppedium sitzend wiedergegeben. Eine ähnliche Haltung hat sie z.B. in der Hagia Paraskevi in Archanes (14./15. Jh.)¹⁹ oder in der Hagia Paraskevi in

¹⁹ Zu dieser Kirche s. S. Kouiaris, *Ο κύκλος του βίου της Αγίας Παρασκευής της Ρομαίας και της εξ Ικονίου στη χριστιανική τέχνη*, Athen 1994. M. Bissinger, *Kreta. Byzantinische Wandmalerei* (Münchener Arbeiten zur Kunstgeschichte und Archäologie 4), München 1995, Nr. 121 und 178.



Abb. 1. Präfektur Herakleion, Archontiko. Koimesiskirche. Heilige Georgios, Detail (1352).

Kitiros (1372/73), wobei die Anordnung dort spiegelverkehrt ist²⁰. Die engste Parallele findet sich jedoch in Hagios Ioannes Prodromos in Kritsa (1360) (s.u.). Die Komposition der Darstellung Christi im Tempel folgt dem Typus, bei dem Symeon das Jesuskind hält. Ungewöhnlicherweise befindet sich die Prophetin Hanna zwischen Josef und Maria, was sich wiederum fast identisch in Kritsa wiederholt (s.u.). Bei den Frauen am Grab (Abb. 2) fällt auf, dass der Engel nicht wie in der gängigen Ikonographie sitzt²¹, sondern stehend vor dem leeren Grab wiedergegeben ist. Zu den wenigen Parallelen für dieses seltene Bildelement zählt die Darstellung in der Christoskirche in Kastelli (Mitte 14. Jh.)²² und die entsprechende Szene in der Panagia in Sampas, die ebenfalls

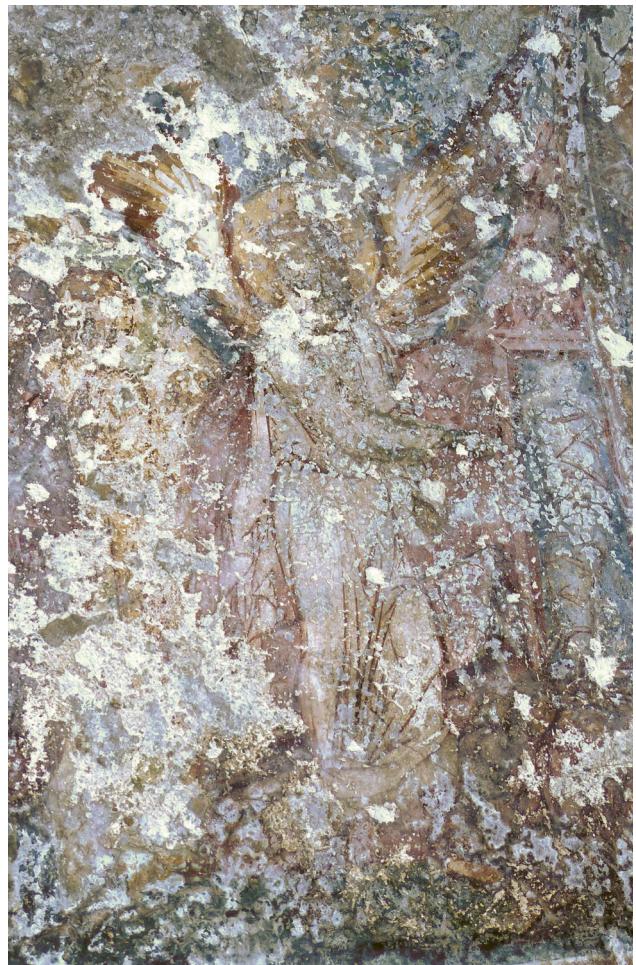


Abb. 2. Präfektur Herakleion, Archontiko. Koimesiskirche. Frauen am Grab (1352).

von Theodosios Galinos ausgemalt wurde (s.u.). Auch in der Anastasisszene erscheinen ungewöhnlicherweise Engel hinter der Mandorla Christi²³. Bei der Chairete-Szene schließlich, die dem asymmetrischen Typus angehört²⁴,

²⁰ Zu dieser Kirche s. I. Spatharakis, *Dated Byzantine Wall Paintings of Crete*, Leiden 2001, 116-118. Zu dieser Variante und weiteren Beispielen s. Kalokyris, *Ai βυζαντινάι τοιχογραφίαι*, op.cit. (Anm. 1), 62 Anm. 2.

²¹ Zur Ikonographie s. G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile*, Paris 1916, 517-540. A. Zarras, *O εικονογραφικός κύκλος των εωθινών εναγγελίων στην παλαιολόγεια μνημειακή ξωγραφική των Βαλκανίων* (Βυζαντινά Κείμενα και Μελέτες 57), Thessaloniki 2011, 115-126, 149-150, 155-156 mit Literatur.

²² Abbildung in Andrianakis – Giapitsoglou, *Xριστιανικά μνημεία της Κρήτης*, op.cit. (Anm. 3), auf S. 156. Die ikonographische Ähnlichkeit wie auch die zeitliche und geographische Nähe

machen einen Werkstattzusammenhang wahrscheinlich, dies kann jedoch ohne weiterführende Untersuchungen nicht bestätigt werden.

²³ Zur Ikonographie des Themas s. RbK, Bd. I, s.v. "Anastasis" (E. Lucchesi Palli). Zur Entstehung des Bildthemas s.a. A. D. Kartsonis, *Anastasis. The Making of an Image*, Princeton 1986.

²⁴ Zur Ikonographie des Themas s. Millet, *Recherches*, op.cit. (Anm. 21), 42 ff. RbK, Bd. II, s.v. "Erscheinungen des Auferstandenen", 379-382 (Kl. Wessel). Zarras, *O εικονογραφικός κύκλος των εωθινών εναγγελίων*, op.cit. (Anm. 21), 126-132. Für Beispiele aus Kreta s.a. Kalokyris, *Ai βυζαντινάι τοιχογραφίαι*, op.cit. (Anm. 1), 78-79.

ist auf der linken Seite im Hintergrund zwischen Christus und den Frauen das offene Grab mit den Leichentüchern zu sehen. Dieses Bildelement erscheint auch in manchen Noli me tangere-Darstellungen, die bekanntlich mit der Chairete-Szene eng verwandt sind²⁵. Sehr selten ist auch die Erweiterung der Komposition durch die Hinzufügung eines Engels am rechten Rand, die z.B. auch auf fol. 214r des Tetraevangelians Conv. Soppr. 160 der Biblioteca Laurenziana Medicea in Florenz (10. Jh.) fassbar ist²⁶. Die Szene in Archontiko wirkt wie ein Zusammenschnitt eines mehrszenigen österlichen Zyklus, der in einem Bildfeld die Frauen am Grab mit Chairete oder auch Noli me tangere kombiniert wie beispielsweise in der Georgskirche in Staro Nagoričino (1317/18 von der Astrapas-Werkstatt ausgemalt)²⁷.

Die Fresken scheinen von einem einzigen Künstler ausgeführt worden zu sein. Große Stilunterschiede sind jedenfalls nicht vorhanden, abgesehen von den üblichen Divergenzen zwischen der Wiedergabe der Heiligenfiguren an den Wänden und der Figuren in den narrativen Szenen im Tonnengewölbe. So wirken die Heiligenfiguren monumental, während die Körper in den Szenen teilweise sehr gedrungen erscheinen. Einige Kompositionen sind in ihrer Höhe komprimiert (z.B. der Tempelgang Mariens), andere wiederum zu hoch und schmal dimensioniert (z.B. die Liebkosung). Die Farbpalette ist beschränkt, grüne und braune Töne herrschen vor. Die Gesichter werden mit feinen weißen Strichen sowie braunen und grünen Schattierungen plastisch modelliert (Abb. 1). Der Maler bemüht sich um Formschönheit, die Gesichter haben einen milden Ausdruck. Von der Kenntnis des palaiologischen Volumenstils zeugen auch die

Gestaltung der Körper der Heiligen und die Behandlung der Draperie, unter der sich die Körperformen abzeichnen, wie auch die dreidimensionale Wiedergabe mancher Architekturen. Bildmittel wie die Staffelung der Figuren (beispielsweise in der Darstellung der Reiterheiligen Demetrios und Theodoros), perspektivische Verkürzung und die Gestaltung der Landschaften tragen auch zu diesem Eindruck bei.

Die Kirche der Panagia in Sampas

Die Kirche liegt ca. 10 km nördlich von Archontiko. Es handelt sich um eine Einraumkapelle mit einer Apsis im Osten und einem Eingang im Westen, deren Innenraum durch zwei Gurtbögen in drei Joche geteilt wird. Die größtenteils unbekannten²⁸ Wandmalereien der Kirche sind in einem sehr schlechten Erhaltungszustand. Unterhalb der Konsole des westlichen Gurtbogens an der Nordwand befindet sich eine fragmentarisch erhaltene Stifterinschrift (Abb. 3, 4), die bisher unbekannt war:

¹ [...]

² [ε]ἰκονογραφῆ]θι [... ὁ]

³ [πά]νος[πτος καὶ] θείος [ναὸς]

⁴ [τῆς ὑπερογίας δεσπόνης ὑμῶν]

⁵ [καὶ] αἵρ[αρθένου Μα]ρτίαςδ[ιὰ ...]

⁶ [...] τ(ὸν) [...]

⁷ [...] Γεωργίου τοῦ [...]

⁸ [...] τ[.]νν[...]

⁹ [...]ού ἡστ[...]

¹⁰⁻¹³ [...]

¹⁴ [...]π(ήν) [...]ς

¹⁵ [διὰ χει]ρὸ[ς ἐμοῦ ἀμα]ρτο[λοῦ] κα[ὶ ξε]

¹⁶ [νου Θ]εοδοσίου τοῦ Γαλινοῦ [...]ν.

²⁵ A. Kalliga-Geroulanou, “Η σκηνὴ τοῦ ‘Μὴ μοῦ ἄπτου’, ὅπως ἐμφανίζεται σὲ βυζαντινὰ μνημεῖα καὶ ἡ μορφὴ ποὺ παίρνει στὸν 16ο αἰώνα”, *DChAE* 3 (1962-1963), 203-230, bes. 205.

²⁶ Die Szene ist dort spiegelverkehrt angeordnet; s. *RbK*, Bd. II, 379 (Kl. Wessel); online zugänglich unter <http://mss.bmlonline.it/s.asp?x?Id=AWOS3x4J1A4r7GxMdbR&c=QUATUOR%20EVANGELIA#/oro/439>. Ähnlichkeiten weist auch fol. 306 des Evangelians in Deir es-Za'faran (um 1250) auf, das nicht nur den Engel, sondern auch das leere Grab mit den Leichentüchern in die Komposition aufnimmt; s. J. Leroy, *Le manuscrits syriaques à peintures conservés dans les bibliothèques d'Europe et d'Orient. Contribution à l'étude de l'iconographie des églises de langue syriaque*, Paris 1964, 379, Taf. 132,2.

²⁷ Kalliga-Geroulanou, “Η σκηνὴ τοῦ ‘Μὴ μοῦ ἄπτου’”, op.cit. (Anm. 25), 208.

²⁸ Ein Fragment der Wandmalereien von Sampas wird im Historischen Museum von Herakleio aufbewahrt; s. *AD* 27 (1972) [1977], B2 Chronika, 673, Taf. 626a (M. Borboudakis). Darüberhinaus wurde die Darstellung des Franziskus von Assisi in zwei relevanten Arbeiten publiziert; s. K. E. Lassithiotakis, “Ο Ἅγιος Φραγκίσκος καὶ η Κρήτη”, *Πεπραγμένα του Δ΄ Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου (Ηράκλειο, 29 Αυγούστου – 3 Σεπτεμβρίου 1976)*, Athen 1981, 147-149, Abb. 55a-b, 56. Ch. Ranoutsaki, “Darstellungen des Franziskus von Assisi in den Kirchen Kretas”, *Iconographica* 13 (2014), 90-93, Abb. 3, 4.



Abb. 3. Präfektur Herakleion, Samps. Kirche der Panagia. Stifterinschrift (1350-1360).



Abb. 4. Präfektur Herakleion, Samps. Kirche der Panagia. Detail der Stifterinschrift mit dem Namen des Malers Theodosios Galinos (1350-1360).

Der Inschrift sind wenige Informationen zu entnehmen, darunter die Weihung an die Gottesmutter. Von der anscheinend langen Liste der Stifter ist nur noch der Vorna-me Georgios lesbar. Glücklicherweise ist jedoch am Ende noch der Name des Malers Theodosios Galinos klar zu lesen, der sich hier auch als Sünder und in Analogie zur Inschrift in Archontiko mit großer Wahrscheinlichkeit als ξένος bezeichnet. Neben dem gleichen Duktus weisen beide Stifterinschriften auch den gleichen grünen Grund auf, der sonst unter den kretischen Inschriften kaum be-gegnet. Leider ist der Teil der Inschrift, der vermutlich das Datum enthielt, zerstört.

Da große Partien fehlen, darunter fast alle Malereien der Ostwand, kann das ursprünglich sehr umfangreiche Bildprogramm nicht vollständig rekonstruiert werden. Es setzt sich zusammen aus christologischen Szenen in den oberen Zonen, einem untergeordneten Patronatszyklus und Heiligenfiguren an den Wänden und den Gurtbögen. Von den christologischen Szenen sind noch Taufe, Darbringung Christi im Tempel, Lazaruserweckung, Einzug in Jerusalem, Abendmahl, Verrat, Kreuzigung, Anastasis, Frauen am Grab und Himmelfahrt erkenn-bar. Reste der Koimesis sind an der Nordwand zu sehen. Unüblich ist dabei die Platzierung der Frauen am Grab in der linken Hälfte und der Anastasis in der rechten Hälfte des Tympanons der Westwand. Der Patronatzzyklus besteht aus der Zurückweisung der Opfergaben (Abb. 5), der Verkündigung an Joachim, dem Gebet An-nas, dem Tempelgang Mariens mit der Engelernährung und der Segnung Mariens durch die Hohepriester (Abb. 6). Diese Szenenauswahl ist merkwürdig, da sie Standardszenen wie die Geburt und die Liebkosung Mariens auslässt²⁹. Der Zyklus unterscheidet sich von demjenigen in Archontiko, wie bei diesem aber unterliegt er keiner narrativen Chronologie, was für diesen Maler charakte-ristisch zu sein scheint.

Von den Heiligenfiguren ist Franziskus von Assisi, der durch einen Cherub³⁰ die Stigmata erhält, am besten

²⁹ Es ist aber nicht auszuschließen, dass weitere Marienszenen im unteren Teil des Tonnengewölbes des Altarraums platziert waren. Dies wäre nicht ungewöhnlich; vgl. die Panagia in Roustika (1390-1391); Spatharakis, *Dated Wall Paintings*, op.cit. (Anm. 20), 139.

³⁰ Anders als in Ranoutsaki, "Franziskus von Assisi", op.cit. (Anm. 28), 92 angegeben wird, sind nirgendwo beim Cherub die vier apo-kalyptischen Wesen zu sehen.



Abb. 5. Präfektur Herakleion, Sampas. Kirche der Panagia. Zurückweisung der Opfergaben (1350-1360).

erhalten³¹. Es fällt auf, dass er von einer lateinischen Beischrift begleitet wird, die allerdings fehlerhaft wiedergegeben wurde: *S(ANCTU)S FARNAISKVS*. Offensichtlich war der Maler mit dem Schreiben von lateinischen Beischriften nicht vertraut und beim Kopieren des Textes aus der Vorlage sind ihm Fehler unterlaufen. Ferner sind vermutlich die Hl. Aikaterini, die Hl. Marina, die Hll. Konstantin und Helena und weitere Heiligenfiguren auszumachen, die nicht identifiziert werden können. Darunter befindet sich an der Nordwand im westlichen Joch eine Darstellung des reitenden Hl. Georgios, der

mit der Lanze den Drachen ersticht. Sehr selten sind die gemalten Ikonen mit nicht identifizierbaren männlichen Heiligen, die den Hl. Georgios flankieren. Eine sehr ähnliche gemalte Ikone ist auch in Kritsa zu sehen (s.u.).

Wie in Archontiko weisen manche Darstellungen ikonographische Besonderheiten auf. Darunter fällt erneut die stehende Wiedergabe des Engels in der Szene der Frauen am Grab auf (s.o.). Ikonographisch auffällig ist außerdem die für Kreta seltene Darstellung der Zurückweisung der Opfergaben³² (Abb. 5). Zwischen Zacharias auf der rechten Seite und Joachim und Anna, die Maria herbeitragen, auf der linken Seite wird eine Gruppe von Männern hinzugefügt, die auf das Paar weist, während ein weiterer Opferbringender hinter dem Paar läuft. Auch die Segnung Mariens (Abb. 6) wird durch die Hinzufügung von zwei Dienern mit Schalen auf der rechten

³¹ Es handelt sich um eine der nur vier auf Kreta bekannten Darstellungen dieses auch unter einigen Orthodoxen Kretas beliebten Heiligen; zu diesen Darstellungen s. zuletzt Ranoutsaki, "Franziskus von Assisi", op.cit. (Anm. 28). Die Annahme von G. Gerola, "I Francescani in Creta al tempo de Dominio Veneziano", *Collectanea franciscana* 2.3-4 (1932), 302, dass alle ihm bis dahin bekannten Franziskusdarstellungen vom gleichen Maler des 15. Jhs. ausgeführt wurden, ist unhaltbar.

³² Zur Ikonographie der Szene s. allgemein RbK, Bd. IV, s.v. "Kindheit und Jugend Mariae", 92-93 (J. Lafontaine-Dosogne).



Abb. 6. Präfektur Herakleion, Sampas. Kirche der Panagia. Segnung Mariens (1350-1360).

Seite erweitert³³. Es wiederholen sich allerdings hier nicht alle aus Archontiko bekannten ikonographischen Besonderheiten. In der Darbringung Christi beispielsweise ist die Prophetin Hanna in Sampas nicht zwischen Josef und Maria, sondern links von ihnen platziert.

Soweit erkennbar erscheinen die Malereien auch hier in stilistischer Hinsicht einheitlich. Wie in Archontiko sind manche Kompositionen zu breit und von niedriger Höhe (Abb. 5, 6), bedingt auch durch die vorhandenen architektonischen Gegebenheiten. Generell sind die Szenen wie in Archontiko vielfigurig und man bemerkt eine Tendenz, zusätzliche Assistenzfiguren in die Szenen zu integrieren. Zu konstatieren sind außerdem eine ähnliche Farbskala und eine vergleichbare Behandlung des Inkarnats. Das Bemühen um Tiefenräumlichkeit lässt sich am besten an der Szene des Abendmahls ablesen,

die von einer dreidimensionalen Architektur im Hintergrund umfasst wird.

Die Kirche des Hagios Ioannes Prodromos in Kritsa

Im Gegensatz zu den vorangehenden Kirchen waren die Malereien der Johanneskirche in Kritsa des Öfteren Gegenstand der Forschung. Die Kirche befindet sich in der Präfektur Lassithi, im Osten des Dorfes Kritsa. Die Einraumkapelle weist eine Apsis im Osten und einen Eingang im Westen auf. Das Innere wird durch einen Gurtbogen in zwei Joche geteilt. Die Kirche wurde vor kurzem restauriert, wobei die bis dahin weiß übertünchten Malereien in den oberen Teilen des Innenraums freigelegt wurden³⁴. Die Stifterinschrift nimmt die Frontseite

³³ Zur Ikonographie s. allgemein *RbK*, Bd. IV, s.v. "Kindheit und Jugend Mariae", 97 (J. Lafontaine-Dosogne).

³⁴ S. dazu M. Katifori, "Ο ναός του Αγίου Ιωάννη Προδούμου

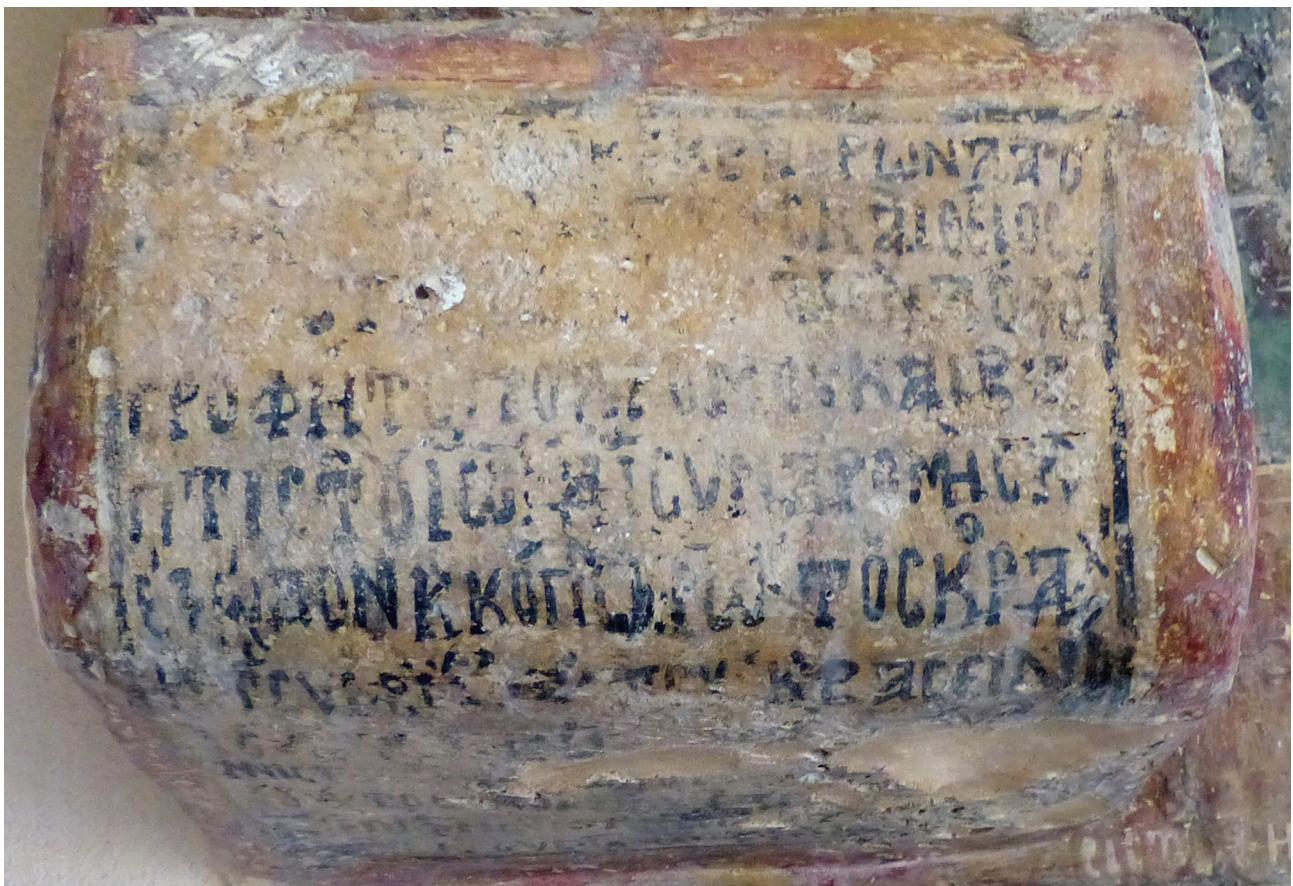


Abb. 7. Präfektur Lassithi, Kritsa. Kirche des Hagios Ioannes Prodromos. Stifterinschrift (1360).

und den unteren Teil der Konsole des Gurtbogens der Südwand ein und setzt sich auch darunter, auf dem Rahmen der Darstellung des Hl. Panteleemon, fort (Abb. 7). Sie lautet³⁵:

¹+[Άνεκαι]ν[ίσθη] ἐκ βάθων λαγό²
² ν[ων γῆς ὁ πάνος]πτος καὶ θεῖος
³ [ναὸς τ[οῦ τιμίου κ]αὶ ἐνδόξου
⁴ προφήτου Προδρόμου καὶ Βα
⁵ πτιστοῦ Ιω(άννου)-διὰ συνδρομῆς κ(αὶ)

⁶ ἐξώδον κ(αὶ) κόπων·Ιω(άννου)-τοῦ Σκορδύλ(η)

⁷ κ(αὶ) τ(ῆς) συμβίον αὐτοῦ κ(αὶ) Βασειλίου

⁸ τοῦ α[...] καὶ τῆς συμβίον αὐτοῦ Ἄ]

⁹ ννις τ[...] καὶ τῆς συμβ]

¹⁰ ίον [αὐ]τοῦ Ε[...]κ[...] κ(αὶ) ἐτέρων πολ]

¹¹ [λῶν] ἐπιφανῶ(ν) κ[αὶ εὐ]σ[ε]βεσ[τά]τ(ον) [Χριστο]

¹² α[νῶν]-Ἐτονς-ξωξη', ἐν μ[ηνὶ ...]

¹³ εἰς τ[...] η' ἡμέρᾳ

¹⁴ Σαμ

¹⁵ βά

¹⁶ τῷ

¹⁷ ὥρα

¹⁸ ι', ἀ

¹⁹ μῆν.

στην Κριτσά Μεραμπέλου", Αρχαιολογικό Έργο Κρήτης, Πρακτικά της 3ης Συνάντησης (Ρέθυμνο, 5-8 Δεκεμβρίου 2013), Bd. 2, Rethymno 2015, 595-606.

³⁵ Diese Lesung unterscheidet sich geringfügig bzw. sie ergänzt die Lesung von Manolis Patedakis in G. Moschovi, "Τοιχογραφημένοι ναοί στην περιοχή του Δήμου Αγίου Νικολάου", Ο Άγιος Νικόλαος καὶ η περιοχή του, Agios Nikolaos 2010, 164.

Der Beginn der Inschrift ist identisch mit demjenigen in Archontiko und enthält die seltene Formulierung ἐκ βάθων λαγόνων γῆς, die bisher, wie gesagt, nur in

Verbindung mit Theodosios Galinos belegt ist. Nach der Angabe des Patroziniums, wodurch sich die heutige Weiheung an Johannes den Täufer als ursprünglich erweist, werden als Stifter Ioannes Skordilis³⁶ und seine Ehefrau, Vasileios und vermutlich seine Ehefrau Anna und wahrscheinlich ein weiteres Paar genannt. Ferner beteiligten sich weitere anonyme Christen an der Stiftung³⁷. Als Datum wird das Weltjahr 6868³⁸ und anschließend die zehnte Stunde des 8. Tages eines Monats, dessen Name sich nicht erhalten hat, angegeben. Durch diese Angaben kann mit großer Wahrscheinlichkeit der 8. August 1360 als Datum rekonstruiert werden³⁹.

Die Inschrift nennt den Maler nicht, in paläographischer Hinsicht sind allerdings die drei Inschriften in Archontiko, Sampas und Kritsa eindeutig von derselben Hand geschrieben. Auffällig ist die charakteristische Form des Γ oder der Ligatur $A\Gamma$ aber auch alle anderen Buchstaben in den drei Inschriften werden identisch wiedergegeben. Der Duktus der Inschriften entspricht wiederum demjenigen der Beischriften in allen drei Kirchen. Auch die seltene Formulierung $\varepsilon\varkappa \beta\alpha\theta\varphi\omega\lambda\alpha\gamma\delta\omega\omega\gamma\eta\zeta$ unterstützt entscheidend diese Zuschreibung. Kein Zufall ist zudem auch die Platzierung aller drei Inschriften auf oder in der Nähe von Konsolen von Gurtbögen.

Ausschlaggebend ist ferner die Tatsache, dass die Wandmalereien der drei Kirchen frappierende Ähnlichkeiten aufweisen, die nur durch die Annahme ihrer Ausmalung durch denselben Künstler zu erklären sind.

³⁶ Zu dieser Familie, eine der bekanntesten Kretas, s. E. Gerland, *Histoire de la noblesse crétoise au moyen âge*, Paris 1907, 65-67.

³⁷ Zu solchen Kollektivstiftungen s. grundsätzlich S. Kalopissi-Verti, "Collective Patterns of Patronage in the Late Byzantine Village: The Evidence of Church Inscriptions", J.-M. Speiser – E. Yota (Hrsg.), *Donations et donateurs dans le monde byzantin* (Réalités byzantines 4), Paris 2012, 125-140.

³⁸ Das Weltjahr wurde von M. Patedakis zum ersten Mal richtig gelesen (s.o. Anm. 35). Für die älteren Datierungsvorschläge s. K. Gallas – K. Wessel – M. Borboudakis, *Byzantinisches Kreta* (Studium und Reise), München 1983, 434 (Datierung: 1370). Spatharakis, *Dated Wall Paintings*, op.cit. (Anm. 20), 134 (Datierung: 1389/90).

³⁹ Für die Berechnung s. V. Grumel, *La chronologie* (Traité d'études byzantines I), Paris 1958, 316. Auch der 8. Februar 1360 fiel auf einem Samstag (das Jahr 1360 war ein Schaltjahr). In der großen Mehrheit der Fälle wurden aber kretische Kirchen in den wärmeren Monaten ausgemalt, wie eine Auswertung der kretischen Stifterinschriften klar zeigt.

Diese Ähnlichkeiten betreffen sowohl Besonderheiten des Bildprogramms als auch der Ikonographie sowie stilistische Merkmale.

Das umfangreiche Bildprogramm in Kritsa⁴⁰ umfasst liturgische und eucharistische Szenen im Altarraum (Kirchenväterliturgie mit Melismos, Philoxenia), einen erweiterten christologischen Zyklus (bestehend aus Geburt, Taufe, Darbringung im Tempel, Einzug in Jerusalem, Kreuzigung, Threnos, Anastasis, Himmelfahrt und Pfingsten), einen Patronatszyklus, einen Weltgerichtszyklus und Heiligendarstellungen. Der Patronatszyklus besteht aus neun Szenen, die eng gedrängt nebeneinander im unteren Teil des Tonnengewölbes stehen: Verkündigung an Zacharias, Geburt, Kindermord kombiniert mit Elisabeths Flucht, Predigt Johannes des Täufers, Zurechtweisung des Herodes, Gefängnis, Enthäutung des Johannes, Gastmahl des Herodes mit dem Tanz der Salome und Grablegung. Diese Szenen werden auch hier nicht in chronologischer Reihenfolge angeordnet, was eine weitere Parallele zu Archontiko und Sampas darstellt. Große Aufmerksamkeit hat der Weltgerichtszyklus auf sich gezogen, der mehrere Teilszenen beinhaltet: die Deesis mit dem Aposteltribunal, die Chöre der Gerechten, die Personifikationen von Erde und Meer, die Hölle⁴¹ und die Verdammtdarstellungen wie auch eine fragmentarisch erhaltene Adventusdarstellung im Tonnengewölbe, die in kretischen Kirchen häufig Teil des Weltgerichtszyklus ist⁴². Eine weitere Parallele zum Werk des Theodosios Galinos ist die Darstellung des Heiligen Romanos in Form einer aufgemalten Holzikone an der Nordwand im westlichen Joch genau wie in Sampas, wo zwei Ikonen in dieser Weise gemalt wurden⁴³. Zudem erscheint dieselbe Trias der Heiligen Demetrios,

⁴⁰ Zum Bildprogramm nach der Freilegung der Fresken, s. Katifori, "Ο ναός του Αγίου Ιωάννη Προδοτόπου στην Κρήτη", op.cit. (Anm. 34), 587, Zeichnung 1 mit der älteren Literatur.

⁴¹ Zur kontrovers diskutierten Höllendarstellung dieser Kirche s. zuletzt U. Ritzerfeld, "Zur Hölle mit ihnen. Die Konstruktion kultureller Identitäten und Alteritäten auf Kreta am Beispiel von Wandmalereien des 14. Jahrhunderts in Kritsa", *Byzantion* 83 (2013), 339-362.

⁴² S. dazu V. Tsamakda, *Die Panagia-Kirche und die Erzengelkirche in Kakodiki. Werkstattgruppen, kunst- und kulturhistorische Analyse byzantinischer Wandmalerei des 14. Jhs. auf Kreta*, Wien 2012, bes. 192-197 mit Literatur.

⁴³ Zur Seltenheit solcher gemalten Ikonen, s. Spatharakis, *Dated Wall Paintings*, op.cit. (Anm. 20), 134.



Abb. 8. Präfektur Lassithi, Kritsa. Kirche des Hagios Ioannes Prodromos. Geburt Christi (1360).



Abb. 9. Präfektur Lassithi, Kritsa. Kirche des Hagios Ioannes Prodromos. Heilige Georgios (1360).



Abb. 10. Präfektur Lassithi, Kritsa. Kirche des Hagios Ioannes Prodromos. Threnos, Detail (1360).

Theodoros und Georgios zu Pferd an gleicher Stelle bzw. in gleicher Anordnung wie in Archontiko.

Bei einigen Szenen wiederholen sich bereits beobachtete ikonographische Besonderheiten. So ist bei der Geburt Christi (Abb. 8) Maria auf einem Holzthron mit Suppedium sitzend wiedergegeben wie in Archontiko. Im Tempelgang Mariens befindet sich wie in Archontiko die Prophetin Hanna zwischen Josef und Maria⁴⁴. Die Parallelen lassen sich bis in kleinste Details (Kleidung, Ornament etc.) beobachten, dazu wird in allen drei Kirchen der gleiche physiognomische Typus verwendet; man vergleiche z.B. die Georgiosdarstellungen in Archontiko und Kritsa (Abb. 1 und 9).

Die stilistischen Merkmale sind in Kritsa aufgrund

des sehr guten Erhaltungszustandes viel besser zu beobachten. Manche Kompositionen haben auch hier eine geringe Höhe (z.B. der Threnos; Abb. 10). Die Farbpalette beherrschen auch hier Grüntöne und Erdfarben. Gewänder und Hautpartien werden durch weiße Lichter aufgehellt und Schattierungen erwecken den Eindruck der Plastizität. Gemeinsam mit den anderen beiden Kirchen haben die Malereien in Kritsa außerdem die Verwendung von Figuren mit gedrungenen Proportionen in den narrativen Szenen, was mit der monumentalen Wiedergabe der stehenden Heiligen an den Wänden kontrastiert. Generell verraten aber die Figuren eine Vorliebe für Formschönheit und strahlend Menschlichkeit aus.

Der sehr unterschiedliche Erhaltungszustand der Malereien in den drei Kirchen erschwert die unmittelbare Wahrnehmung, dass sie aus der Hand desselben Malers stammen. Trotzdem machen nicht nur diese offenkundige Verwandtschaft, sondern auch die Summe

⁴⁴ Für weitere Besonderheiten der Ikonographie dieser Kirche, s. zusammenfassend Spatharakis, *Dated Wall Paintings*, op.cit. (Anm. 20), 134-135.

der Übereinstimmungen in paläographischer, ikonografischer und stilistischer Hinsicht die Zuschreibung der Wandmalereien in Kritsa an Theodoros Galinos zwingend. Dadurch kann zum ersten Mal dieses Werk mit dem Namen eines bestimmten Malers verbunden werden. Daraus ergibt sich wiederum für die Inschrift in Sampas eine zeitliche Einordnung grob zwischen 1350-1360⁴⁵. Wie oben erwähnt, taucht der Name des Malers in einem Dokument von 1335 auf. Durch die Datierung der Kritsa-Fresken auf 1360 können wir schlussfolgern, dass Theodosios Galinos mindestens 25 Jahre als Maler tätig war. Nach jetzigem Kenntnisstand lokalisiert sich seine Aktivität geographisch in Pediada südlich der Hauptstadt Candia bzw. in der Nähe seines Wohnortes, sein letzter bekannter Auftrag führte ihn dagegen etwas weiter entfernt in die heutige Präfektur Lassithi.

⁴⁵ Die bisherigen Datierungsvorschläge erweisen sich somit als zu spät; s. AD 27 (1972) [1977], B2 Chronika, 673 (M. Borboudakis), der das im Historischen Museum von Herakleion aufbewahrte Fragment in das beginnende 15. Jh. datierte; Bissinger, *Kreta*, op.cit. (Anm. 19), 201, Abb. 166 mit einer Datierung um 1390; Lassithiotakis, „Ο Αγιος Φραγκίσκος“, op.cit. (Anm. 28), 147 und Ranoutsaki, „Franziskus von Assisi“, op.cit. (Anm. 28), 93 mit einer Datierung in das späte 14. oder frühe 15. Jh.

In der Zusammenschau lässt sich feststellen, dass sich trotz ihrer Individualität alle drei Bildprogramme an den Regeln der byzantinischen Tradition in ihrer kretischen Ausprägung orientieren, die Szenen des christologischen und des jeweiligen Patronatszyklus werden jedoch nicht chronologisch angeordnet. Die Kompositionen weisen werkstattspezifische Eigentümlichkeiten auf. Auch bei wechselnden Auftraggebern bewahrt also die Werkstatt ihre Besonderheiten und Vorlieben, gleichzeitig zeigt sie aber auch Flexibilität⁴⁶. Alles in allem erweist sich Theodosios Galinos als ein innovativer Maler, der mit den zeitgenössischen Tendenzen der byzantinischen Kunst vertraut war. Es ist davon auszugehen, dass eine eingehendere Analyse seines Werkes und der Arbeitsweise seiner Werkstatt zu einer besseren Einordnung seiner Kirchenausmalungen in die Kunst der palaiologischen Zeit führen wird.

⁴⁶ Diese Arbeitsweise ist klar zu beobachten bei der eingehenden Untersuchung zwei kretischer Malereiwerkstätte des 14. Jhs.; s. Tsamakda, *Die Panagia-Kirche*, op.cit. (Anm. 42).

Abbildungsnachweis

Abb. 1-10: V. Tsamakda, mit Genehmigung des Griechischen Ministeriums für Kultur und Sport.

Βασιλική Τσαμακδά

Ο ΖΩΓΡΑΦΟΣ ΘΕΟΔΟΣΙΟΣ ΓΑΛΗΝΟΣ: ΝΕΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΓΙΑ ΤΗΝ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΤΟΥ ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΑ ΣΤΗΝ ΚΡΗΤΗ ΤΟΝ 14ο ΑΙΩΝΑ

Ηύπαρξη του ζωγράφου Θεοδοσίου Γαληνού έγινε γνωστή κατά τη δημοσίευση της ακτητορικής επιγραφής του ναού της Κούψης στο Αρχοντικό Πεδιάδας Κρήτης (1352). Ως τώρα θεωρούνταν ένας κατά τα άλλα άγνωστος ζωγράφος. Στο άρθρο παρουσιάζεται για πρώτη φορά η ακτητορική επιγραφή της Παναγίας στον Σαμπά (Εικ. 3, 4), η οποία σώζει επίσης το όνομά του. Επιπλέον, προτείνεται, με βάση τεχνοτροπικά και άλλα κριτήρια, η απόδοση στον ίδιο ζωγράφο των τοιχογραφιών του Αγίου Ιωάννη Προδρόμου στην Κριτσά (1360) και επιχειρείται μια πρώτη προσέγγιση του έργου του.

Ο μονόχωρος ναός της Κούψης στο Αρχοντικό Πεδιάδας διατηρεί στο εσωτερικό τοιχογραφίες που χρονολογούνται, σύμφωνα με την ακτητορική επιγραφή, το 1352 και έγιναν με έξοδα πολλών μελών μιας οικογένειας, το όνομα της οποίας δεν σώζεται. Η επιγραφή αναφέρεται προφανώς όχι μόνο στον ζωγράφοκ διάκοσμο αλλά και στην οικοδόμηση του ναού, όπως δείχνει η κατά τα άλλα σπανιότατη φράση «ἐκ βάθους λαγόνων γῆς». Στο τέλος της επιγραφής ο ζωγράφος αναφέρει το όνομά του και αυτοχαρακτηρίζεται ως αμαρτωλός και ξένος, χαρακτηρισμοί που συνηθίζονται σε κολοφώνες χειρογράφων για γραφείς-μοναχούς. Το αποσπασματικά σωζόμενο εικονογραφικό πρόγραμμα του ναού περιλαμβάνει σκηνές ευχαριστιακού περιεχομένου, τον χριστολογικό αύκλο, σκηνές από τον θεομητορικό αύκλο και μιօρφές αγίων. Ακολουθεί σε γενικές γραμμές το εικονογραφικό πρόγραμμα μονόχωρων εκκλησιών, όπως αυτό διαμορφώθηκε στην Κρήτη, παρατηρείται, ωστόσο, ότι οι σκηνές του χριστολογικού αύκλου δεν απεικονίζονται με χρονολογική σειρά. Αξιοσημείωτος είναι ο τρόπος απόδοσης κάποιων εικονογραφικών θεμάτων, όπως η Γέννηση, στην οποία η Παναγία κάθεται σε είδος θρόνου με υποπόδιο αντί να είναι ξαπλωμένη σε στρώμα, όπως συμβαίνει στην παραδοσιακή εικονογραφία του θέματος. Στην Υπαπαντή η προφήτισσα Άννα στέκεται ανάμεσα στον Ιωσήφ και τη Μαρία, ενώ στον συνήθη

εικονογραφικό τύπο βρίσκεται αριστερά τους ή πίσω από τον Συμεών. Στην παράσταση του Λίθου (Εικ. 2) ο άγγελος αποδίδεται μπροστά στον κενό Τάφο ορθιος, ένα σπάνιο εικονογραφικό στοιχείο. Στην Ανάσταση εμφανίζεται ένας άγγελος πίσω από τη δόξα που περιβάλλει τον Ιησού. Τέλος, στη σκηνή του Χαίρετε έχει προστεθεί ανάμεσα στον Ιησού και τις μυροφόρες ο κενός Τάφος με το σουδάριο και τη σινδόνη καθώς και ο άγγελος στη σκηνή συνδυάζονται, δηλαδή, διάφορα στοιχεία των σχετικών ευαγγελικών περικοπών. Όσον αφορά τη στιλιστική απόδοση, δεν διακρίνονται εμφανείς διαφορές. Παρατηρείται φυσικά η συνήθης διαφοροποίηση ανάμεσα στις ολόσωμες μιօρφές αγίων και τις μιօρφές των αφηγηματικών σκηνών, οι διαστάσεις των οποίων είναι συμπεισμένες. Κάποιες συνθέσεις έχουν χαρτηλό ύψος, ενώ άλλες είναι αφύσικα στενόμακρες. Η χρωματική κλίμακα περιορίζεται σε πράσινες και καφέ αποχρώσεις. Τα πρόσωπα τονίζονται με λευκές πινελιές, ενώ η αίσθηση του όγκου επιτυγχάνεται με την χρήση σκιών (Εικ. 1). Οι μιօρφές αποπνέουν ηρεμία. Ο ζωγράφος έχει γνώση των σύγχρονων τάσεων της παλαιολόγειας μνημειακής ζωγραφικής, όπως διαφαίνεται από τον τρόπο απόδοσης του αρχιτεκτονικού βάθους και από άλλα τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά.

Ο μονόχωρος ναός της Παναγίας στον Σαμπά βρίσκεται σε κοντινή απόσταση από το Αρχοντικό. Σύμφωνα με την ακτητορική επιγραφή, που ήταν άγνωστη ώς τώρα και σώζεται πολύ αποσπασματικά, οι τοιχογραφίες, οι οποίες βρίσκονται δυστυχώς σε κακή κατάσταση, είναι έργο του Θεοδοσίου Γαληνού (Εικ. 3, 4). Το εικονογραφικό πρόγραμμα, που λόγω των μεγαλύτερων διαστάσεων του ναού ήταν πολύ πιο εκτενές από αυτό του Αρχοντικού, περιλαμβάνει ανάλογες θεματικές ενότητες. Αξιοσημείωτη είναι, όσον αφορά τη διάταξη του διακόσμου, η θέση της παράστασης του Λίθου, η οποία καταλαμβάνει το νότιο μισό του τυμπάνου του δυτικού τοίχου, ενώ στο βόρειο μισό απεικονίζεται η Ανάσταση. Επίσης, σημειώνεται κι εδώ ως ιδιαιτερότητα

το γεγονός ότι οι σκηνές του θεομητορικού κύκλου, ο οποίος διαφέρει από αυτόν του Αρχοντικού, δεν ακολουθούν χρονολογική σειρά. Από τις μορφές αγίων ξεχωρίζει η ήδη γνωστή παράσταση του αγίου Φραγκίσκου της Ασίζης στον νότιο τοίχο. Ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι η λατινική επιγραφή που τον συνοδεύει, παρουσιάζει λάθη, τα οποία δείχνουν ότι ο Θεοδόσιος Γαληνός δεν ήταν εξοικειωμένος με λατινικές επιγραφές. Αξιοσημείωτη, επίσης, είναι η απεικόνιση δύο αγίων μέσα σε εικόνες ζωγραφισμένες εκατέρωθεν του έφιππου αγίου Γεωργίου. Από εικονογραφική άποψη διαπιστώνονται αντιστοιχίες με το Αρχοντικό όσον αφορά την ιδιαιτερότητα στην απόδοση κάποιων θεμάτων, όπως η όρθια στάση του αγγέλου στην παράσταση του Λίθου. Μεταξύ των σκηνών του θεομητορικού κύκλου βρίσκεται η Προσφορά των Δώρων (Εικ. 5), η οποία γενικά απεικονίζεται σπάνια στην Κρήτη. Η παράσταση αυτή διευρύνεται με την πρόσθεση μιας ομάδας θεατών και μιας περαίτερω μορφής που επίσης φέρει δώρα. Η τάση αυτή του εμπλουτισμού των συνθέσεων με επιπλέον στοιχεία ή μορφές διαφαίνεται και στην παράσταση της Ευλογίας της Θεοτόκου (Εικ. 6). Θα πρέπει, ωστόσο, να παρατηρηθεί ότι δεν επαναλαμβάνονται όλες οι εικονογραφικές ιδιομορφίες του Αρχοντικού, πράγμα που είναι σημαντική διαπίστωση για τις μεθόδους εργασίας των ζωγραφικών εργαστηρίων. Στιλιστικά επαναλαμβάνονται όσα παρατηρήθηκαν στις τοιχογραφίες του Αρχοντικού, αν και λεπτομερείς συγκρίσεις δυσχεραίνονται λόγω της κακής κατάστασης διατήρησης των τοιχογραφιών στον Σαμπάτα.

Σε αντίθεση με τις τοιχογραφίες του Αρχοντικού και του Σαμπάτα, οι τοιχογραφίες του Αγίου Ιωάννη Προδρόμου στην Κριτσά είναι από καιρό γνωστές στην επιστήμη και βρίσκονται, μετά την πρόσφατη συντήρηση, σε άριστη κατάσταση διατήρησης. Στον μονόχωρο ναό σώζεται ήδη γνωστή κτητορική επιγραφή, βάσει της οποίας το μνημείο χρονολογείται το 1360 και κατασκευάστηκε με δαπάνες της οικογένειας Σκορδίλη και πολλών άλλων δωρητών (Εικ. 7). Αν και δεν αναφέρει το όνομα του ζωγράφου, ωστόσο μια σειρά εμφανών ομοιοτήτων μεταξύ των τριών τοιχογραφικών συνόλων δεν αφήνει καμία αμφιβολία για το γεγονός ότι ο Άγιος Ιωάννης στην Κριτσά είναι έργο του Θεοδοσίου Γαληνού. Ενδεικτικά αναφέρονται η

θέση που καταλαμβάνει, τα παλαιογραφικά στοιχεία και το περιεχόμενο της κτητορικής επιγραφής, που συμπεριλαμβάνει την έκφραση έκ βάθρων λαγόνων γῆς, η οποία συναντάται στην Κρήτη μόνο στην επιγραφή του Αρχοντικού. Μεγάλη συγγένεια με τα άλλα δύο τοιχογραφικά σύνολα παρουσιάζουν και οι αρχές που διέπουν το σύστημα εικονογράφησης στην Κριτσά, όπου οι χριστολογικές σκηνές και οι σκηνές του κύκλου του επώνυμου αγίου δεν ακολουθούν την αφηγηματική συνέχεια των κειμένων. Επιπλέον, διαπιστώνονται και εδώ οι ίδιες εικονογραφικές ιδιαιτερότητες στο θέμα της Γεννήσεως (Εικ. 8), όπου η Θεοτόκος κάθεται σε θρόνο με υποπόδιο, όπως στο Αρχοντικό, και στην Υπαπαντή, όπου επαναλαμβάνεται η σπανιότατη σύνθεση των άλλων δύο εκκλησιών. Σε συνδυασμό και με τη στενή τεχνοτροπική σχέση που υπάρχει ανάμεσα στα τρία μνημεία, οδηγούμαστε στο συμπέρασμα ότι οι ομοιότητες αυτές δεν μπορούν να εξηγηθούν παρά μόνο με την υπόθεση ότι πρόκειται για τον ίδιο καλλιτέχνη και το συνεργείο του. Με βάση τα δύο χρονολογημένα μνημεία στο Αρχοντικό (1352) και στην Κριτσά (1360) (Εικ. 9, 10), οι τοιχογραφίες στον Σαμπάτα μπορούν να τοποθετηθούν στη δεκαετία 1350-1360.

Πέφα από τις επιγραφές, φαίνεται να υπάρχουν και αρχειακές πηγές, στις οποίες αναφέρεται το όνομα του ζωγράφου. Σύμφωνα με τον M. Cattapan, σε έγγραφο του 1335 αναφέρεται ως τόπος κατοικίας του ζωγράφου ο Άγιος Βασίλειος, που προφανώς ταυτίζεται με το σημερινό χωριό κοντά στο Αρχοντικό. Έτσι μπορεί να αποκατασταθεί η καλλιτεχνική του δραστηριότητά σε μια περίοδο 25 ετών κυρίως νότια του Χάνδακα αλλά και στον νομό Λασιθίου.

Με τα νέα αυτά στοιχεία δημιουργούνται οι βάσεις για μελλοντική συστηματική έρευνα και αποτίμηση του έργου του ενδιαφέροντος αυτού ζωγράφου. Από αυτήν την πρώτη προσέγγιση διαφαίνεται πάντως ότι πρόκειται για καλλιτέχνη που είναι εξοικειωμένος με τις παλαιολόγεις τάσεις, ενώ παράλληλα το έργο του χαρακτηρίζεται από καινοτομία.

Καθηγήτρια Χριστιανικής Αρχαιολογίας
και Ιστορίας Βυζαντινής Τέχνης,
Johannes-Gutenberg-Universität Mainz
tsamakda@uni-mainz.de