Die Präsentationsszene in der St.-Martins-Kirche in Zillis : Anzeichen eines möglichen vorikonoklastischen Einflusses

Autor(en): **Townsley, Ashton L.**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte = Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history**

Band (Jahr): **31 (1974)**

Heft 1

PDF erstellt am: **27.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-166153

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Die Präsentationsszene in der St.-Martins-Kirche in Zillis: Anzeichen eines möglichen vorikonoklastischen Einflusses

von Ashton L. Townsley

(übersetzt von J. W. Marchand)

Das Deckengemälde der St.-Martins-Kirche in Zillis, das die *Darstellung Christi im Tempel* zeigt (Abb. 1), bezieht sich offensichtlich auf Luk. 2:20ff. Nachdem er von der *purificatio* der Maria berichtet hat, erzählt uns der Evangelist, wie die Eltern das Christkind nach Jerusalem bringen, um es dem Herrn darzustellen[1]. Später spricht Lukas von einem gewissen Simeon, einem in Jerusalem weilenden frommen Mann, dem vom Heiligen Geist geoffenbart wurde, er solle nicht eher sterben, als bis er das Christkind gesehen habe: «Et venit in spiritu in templum. Et cum inducerent puerum Jesum parentes ejus, ut facerent secundum consuetudinem legis pro eo, et ipse accepit eum in ulnas suas, et benedixit Deum, et dixit: nunc dimittis servum tuum, Domine, secundum verbum tuum in pace[2].» Es war auch eine alte Prophetin im Tempel namens Anna: «Et haec vidua usque ad annos octoginta quatuor; quae non discebat de templo, jejuniis et obsecrationibus serviens nocte ac die[3].» In der Ostkirche wurde diese Begegnung des Christkindes mit Simeon früh durch ein besonderes Fest, die *Hypapante* (Begegnung), gefeiert[4]. Dieses Fest aber änderte sich im Laufe der Jahrhunderte, indem aus einem östlichen Fest, das die Begegnung Christi mit Simeon im Tempel feierte, sich ein westliches entwickelte, das die Reinigung der Jungfrau zusammen mit der Darstellung des Kindes beging[5]. Man sollte aber im Auge behalten, daß das Fest der *Hypapante* in der Ostkirche noch gefeiert wurde, als im Westen die Präsentation schon beobachtet wurde. Die weitere Betrachtung der liturgischen Entwicklung der *Hypapante* zeigt, daß dieses Fest in früher Zeit nicht zu den Hauptfesten der Ostkirche gerechnet werden darf. In der Liste des Johannes von Euböa aus dem 8. Jahrhundert erscheint es unter zehn «Pilgerfesten», wo es die *Visitatio* ersetzt. Zwölf Hauptfeste Christi wurden im 11. Jahrhundert von der Ostkirche angenommen, und die Präsentation ist das vierte auf der Liste, nach Mariä Verkündigung, Weihnachten und der Erscheinung des Herrn[6].

Die Szene in Zillis behält eine Anzahl ikonographischer Merkmale bei, die sich sowohl mit byzantinischen als auch mit westlichen Darstellungen ähnlicher Geschehnisse vergleichen lassen. Anstatt nur die *Hypapante* oder Begegnung darzustellen, zeigt die Szene in der St.-Martins-Kirche auch das, was später in der westlichen Kunst als *Praesentatio Christi in templo* bekannt wurde. Diese Szene unterscheidet sich von der *Hypapante* dadurch, daß die beiden Episoden der Begegnung mit Simeon und der

Abb. 1 Zillis, St. Martin: Deckenfeld P. 79

Abb. 2 Rom, Vatikan. Cod. Vat. Gr. 1613: Menologium des Basilius II, 10. Jh.

Darstellung im Tempel zusammengefaßt werden. In letzterer ist der Altar immer vorhanden und wird direkt in die Handlung der Szene einbezogen, wogegen in der *Hypapante* der Altar meistens fehlt und das Geschehen oft außerhalb des Tempels stattfindet (Abb. 2). Die Stellung oder Lage des Altars kann innerhalb der Darstellungsszene variiert werden. In einigen früheren Beispielen findet das Geschehen am Altar und innerhalb des Tempels statt (Abb. 3, 4, 5). In der Darstellung auf einer salernischen Altartafel aus dem 11. Jahrhundert (Abb. 6) wird der Altar zusammen mit dem symbolisch angedeuteten Tempel in den Hintergrund verlegt. Diese und die Zilliser Szene sind sich insofern sehr ähnlich, als sich das Geschehen bei beiden scheinbar im Freien abspielt. Obwohl es schwierig ist, die Bedeutung des architektonischen Hintergrundes in Zillis zu erkennen, so läßt sich dennoch mit Sicherheit sagen, daß es sich dabei um den Tempel handelt.

Es ist von Interesse zu bemerken, daß der Altar «im Freien» vor einem architektonischen Hintergrund archäologisch «richtig» ist. Zur Zeit von Christi Geburt bestand der Tempel in Jerusalem aus einem Komplex von Höfen und Gebäuden, während der Tempel im engeren Sinn sich im innersten Hof befand. Der Altar für das Brandopfer stand vor der Treppe, die hinauf zum Eingang des Tempels führte[7].

In bezug auf die Charaktere der Szene und ihre Gesten steht das Zilliser Gemälde in engem Verhältnis zu zwei Beispielen aus dem 9. Jahrhundert: einem in einer Handschrift der Homilien des Gregor von Nazianz (Paris Bibl. Nat. MS Gr. 510), und dem anderen im Sakramentar von Drogo (Abb. 7). In diesem hält die Heilige Jungfrau das Kind über dem Altar dem Simeon entgegen, welcher es empfängt, indem er es bei den Füßen anfaßt. Es ist aber wichtig zu bemerken, daß das Christkind in der Zilliser Szene das typisch byzantinische Merkmal der gebogenen Kniehaltung beibehält[8], einer Haltung, die über Generationen beibehalten wurde und die wir schon früher bemerkt haben (Abb. 3, 6). Es gibt aber noch eine andere Parallele zwischen der Zilliser Szene (Abb. 8) und dem Sakramentar des Drogo: ein junges Mädchen, das zwei Vögel trägt, steht hinter Joseph.

Abb. 4 Paris, Bibl. de l'Arsenal. Ms. 1169: Tropar der Kathedrale von Autun, 11. Jh.

Abb. 3 Mailand, Sant'Ambrogio: Goldene Altartafel, 9. Jh.

Abb. 5 Kappadozien, Kirche von Quarabagh Kilisse. Fresko, 11. Jh.

Bis jetzt haben wir den «Stammbaum» der Zilliser Darstellungsszene nur im allgemeinen gezeichnet, wobei wir bemerkt haben, daß sie eine Art Mischung von östlichen und westlichen Darstellungselementen aufweist, die merkwürdigerweise die historisch ikonographische Entwicklung der Szene wiederspiegelt.

Das Hauptanliegen dieser kurzen Betrachtung gilt aber einer Entdeckung, die möglicherweise auf eine frühe byzantinische Quelle für die Zilliser Darstellungsszene hinweist. Die Tragweite der Annahme einer solchen Quelle für das Gemälde oder die Malereien in Zillis kann aber nicht überschätzt werden, wie wir unten sehen werden.

Bei neueren Ausgrabungen in der Kirche von Kalenderhane Camii in Istanbul[9] entdeckte man ein Wandmosaik, das auf den ersten Blick die Darstellung Christi im Tempel anzubieten scheint (Abb. 9). Die sehr komplizierten Umstände, unter denen das Mosaik gefunden wurde, werden in dem oben erwähnten Bericht besprochen. Die Bedeutung der Entdeckung liegt für uns jedoch im Stil und der wahrscheinlichen Datierung des Mosaiks, das, auf Grund seiner offenbar unterscheidenden ikonographischen sowie auch stilistischen Merkmale, als Repräsentant der «Praesentatio-Kirche»-Periode bezeichnet wird.[10]. Obwohl es großen Schaden erlitten hat, kann man noch feststellen, daß das Mosaik allem Anschein nach ursprünglich quadratisch war; die erhaltene Bildfläche (inklusive Rand) ist 1,00 m hoch und 1,30 m breit[11].

Eine genauere Beobachtung der Szene erhellt, daß sie die *Hypapante* zeigte und nicht die Präsentation an sich. Jene enthält, wie wir schon gesehen haben, die Begegnung Christi mit Simeon. Es ist wohl über allen Zweifel erhaben, daß ursprünglich keine anderen Figuren vorhanden waren außer den dreien, die wir heute sehen. Es ist aber etwas schwieriger auszumachen, ob möglicherweise ein Portal oder andere architektonische Elemente vorhanden waren, ehe das Mosaik beschädigt wurde.

Wenn wir das Mosaik mit der demselben Gegenstand gewidmeten bemalten Tafel der Kirche in Zillis vergleichen, begegnen wir einer Anzahl von Ähnlichkeiten und einigen Verschiedenheiten. Hinsichtlich letzterer sehen wir, daß der in der Präsentationsikonographie übliche Altar auf dem Mosaik fehlt, während er in der Zilliser Szene ganz klar und offen dargestellt wird. Ein anderes unterscheidendes Detail ist die Darstellung Simeons mit bedeckten Händen im byzantinischen Mosaik («Oblationsgeste», ein für die byzantinische Kunst charakteristischer Zug, Abb. 2, 6), während in der St.-Martins-Kirche Simeon mit unbedeckten Händen nach dem Christkind greift.

Dies sind aber augenfällige Unterschiede, und Kurt Weitzmann hat gezeigt, daß ikonographische Merkmale und stilistische Elemente nicht notwendig zusammengehen im Falle der Entlehnung von Künstler zu Künstler[12]. So müssen wir nun unser Augenmerk auf gewisse stilistische und formale Aspekte richten, um eine Anzahl wichtiger Ähnlichkeiten zwischen den beiden Schilderungen zu sehen. Im Mosaik sehen wir Simeon im Begriff, das Christkind zu empfangen, genau wie im Zilliser Gemälde. Interessanterweise ist dies aber nicht der Fall in

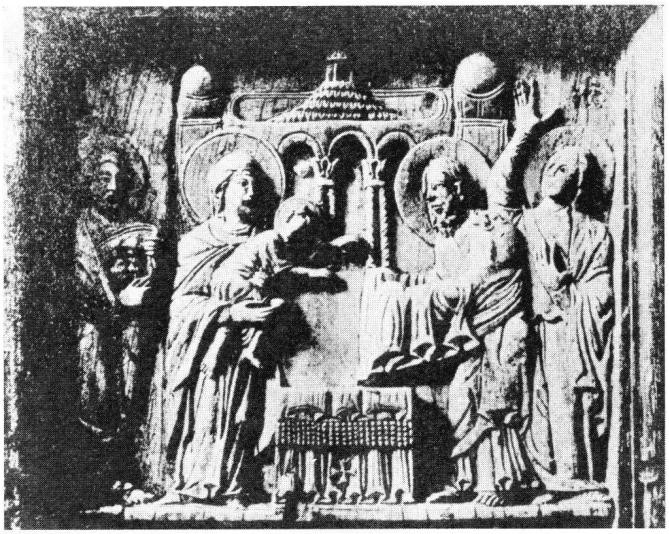


Abb. 6 Salerno, Sakristei der Kathedrale: Altartafel aus Elfenbein, 11. Jh.

Abb. 7 Paris, Bibl. Nationale. Cod. Lat. 9428: Drogo-Sakramentar, 9. Jh.

Abb. 8 Zillis, St. Martin: Deckenfeld P. 78

den anderen obengenannten Beispielen (Abb. 2, 3, 6), und es ist für *Hypapante*-Szenen im allgemeinen atypisch. Stattdessen zeigen diese Repräsentationen den Augenblick, der dem Empfang des Christkindes durch Simeon vorangeht. Vielleicht am wichtigsten ist hier die sehr große Ähnlichkeit dieser beiden Schilderungen in der Konzeption und Ausführung. Das monumentale Format und die Disposition der Figuren in beiden Fällen sind auffallend ähnlich. Die emphatische Einengung des Bildraumes innerhalb der Komposition der drei herrschenden Figuren ist auch außerordentlich verwandt im Mosaik von Kalenderhane Camii und in der Zilliser Tafel. Dieses eigenartige und sicher distinktive Kennzeichen aller Szenen im Deckengemälde der St.-Martins-Kirche ist bisher im allgemeinen übersehen worden, meistens weil bis jetzt keine Vorlagen oder Prototypen, die diese Merkmale aufzeigten, entdeckt worden sind.

Selbst die figuralen Typen in den beiden Schilderungen sind eng verwandt. Der «Präsentationsperiode»-Stil des Mosaiks ist darin Unikum, daß die Figuren massive Proportionen aufweisen und eine Art schwermütiger Stimmung hervorrufen: Innenformen und Drapierungen sind durch dunkle, schwere Umrisse gestaltet, wie man besonders in den beiden Figuren von Maria und Simeon feststellen kann. Beinahe denselben Sachverhalt findet man in den Gestalten der Zilliser Szene, indem sogar die Schräge der Falten im Mantel der Jungfrau des Zilliser Gemäldes derjenigen des Mosaiks stark ähnelt. Es gibt auch viele Ähnlichkeiten in den Gesichtszügen der beiden Maria-Gestalten. Die Gesichter in den beiden Exemplaren zeigen einen etwas runden Charakter und eine lineare Vereinfachung der einzelnen Gesichtszüge. Es ist schwierig, einen solchen Vergleich bei den beiden Simeon-Gestalten durchzuführen, doch folgt das Zilliser Beispiel einem byzantinischen Typus (Abb. 10). Wir können noch weitere Ähnlichkeiten zwischen den beiden Simeon-Figuren erkennen, z. B. in der Weise, in der sich Simeon leicht vorbeugt, um das Christkind zu empfangen, und auch in der Art, wie er dasteht, beide Füße beinahe zusammengeschlagen und die eigentliche Bildfläche der Szene bis in den Rand oder den Rahmen hinaus übertretend. Etwas anderes, was regelmäßig in den Szenen der St.-Martins-Kirche auftaucht, ist die Art, in welcher der eine Fuß im Profil, der andere in Dreiviertelansicht gezeigt wird; man findet sie in der Schilderung des Simeon im Zilliser Gemälde wie auch im Mosaik. Man beachte auch die Schuhriemen der beiden Figuren: Diese Bekleidung geht auf die frühchristliche oder spätrömische Zeit zurück und wurde dann auf die byzantinischen Darstellungen übertragen. Wir werden später darauf zurückkommen müssen, daß alle diese Einzelheiten, im Falle des Mosaiks, frühe Manifestationen der vorikonoklastischen Kunst in Konstantinopel sind und daß das Mosaik im ganzen genommen ein Beispiel dieser Kunst darstellt. P. Wiesmann hat die stilistischen Ähnlichkeiten zwischen gewissen Szenen in der Zilliser St.-Martins-Kirche und einer Handschriftenillumination (die sich jetzt in Mailand befindet)

Abb. 9 Istanbul, Kalenderhane Camii: Mosaik. 7. Jh.

Abb. 10 Leningrad, Staatl. Bibliothek. Ms. Gr. 105: Die vier Evangelien von Karahissar, 13. Jh.

besprochen (Abb. 11)[13]. Er weist unter anderem auf eben dieses Detail der Schuhriemen in der Mailänder Illustration und in Zillis hin. Von noch größerem Interesse ist aber seine Anführung von Toesca, der die Handschrift in das zwölfte Jahrhundert datiert und eine Beeinflussung durch byzantinische Mosaiken befürwortet.

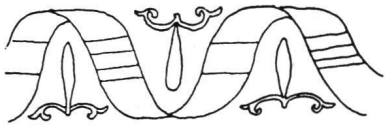
Ehe wir die Erörterung der Wichtigkeit dieser Implikationen fortsetzen, wird es von Belang sein, einige andere Ähnlichkeiten zwischen den in Betracht kommenden Präsentationsszenen festzustellen. Das wohl typisch byzantinische Merkmal eines großen runden Nimbus beobachtet man in der Gestalt Marias in dem Mosaik und in den beiden Figuren Marias und Simeons im Zilliser Gemälde. Ich habe weder den Ursprung noch den Grund für eine solche Affinität mit der byzantinischen Kunst entdecken können, aber wir haben oben gesehen, daß dieser Zug öfters wiederkehrt (Abb. 2, 6). In unserem Mosaik aber und in der Zilliser Tafel scheint es, daß dieses Merkmal mit besonderem Nachdruck auftritt. Eine letzte, aber nicht weniger interessante Parallele zwischen den beiden Szenen findet man in den gezierten Rändern. Das beinahe befangene Interesse des Zilliser Meisters für verzierte Ränder wird durch die sorgfältige Aufmerksamkeit bestätigt, der er der Darstellung einer großen Anzahl von verzierten Rahmen zu den einzelnen Tafeln der Decke schenkte. Die Quellen für die Muster innerhalb dieser Rahmen sind bis heute der Forschung so gut wie ganz entgangen, aber genauere Beobachtung erlaubt es uns, viele dieser ornamentalen Motive auf byzantinische Randilluminationen zurückzuführen (Abb. 12–21).

Die verzierten Ränder der Präsentationsszenen zeigen nicht nur Streifen, die dick oder schwer sind im Verhältnis zur Bildfläche, sondern auch ein abwechselndes achtspitziges «Windrosen»- und Blumen-Motiv, welches beinahe gleich im Kalenderhane-Camii-Mosaik und in Zillis auftritt. Ein Unterschied besteht allerdings im Motiv, das innerhalb der achtspitzigen Windrose auftaucht. Im Mosaik ist es wegen der Beschädigung sehr blaß, aber wir können doch etwas erkennen, das entweder eine vierblättrige Blume oder einfach ein Vierblattmotiv zu sein scheint. Die Zilliser Tafel zeigt klar eine stilisierte achtblättrige Blume. Abgesehen von dieser Abweichung ist die Ähnlichkeit der Grundkonzeption in beiden Beispielen ziemlich groß.

Obwohl diese Zusammenstellung nur eine Reihe von Ähnlichkeiten zeigt, so möchte ich doch glauben, daß es «bedeutende» Ähnlichkeiten sind. Die Schlüsse, die man daraus ziehen kann, bedeuten jedoch nicht, daß eine direkte Beeinflussung der Zilliser Tafel durch das Mosaik aus Kalenderhane Camii in Istanbul notwendigerweise angenommen werden muß. Dies liegt auf der Hand, wenn man sich daran erinnert, daß das Mosaik in die Zeit vor dem Bilderstreit in Konstantinopel (6. bis 8. Jahrhundert) datiert werden muß[14].

Abb. 11 Mailand, Ambrosiana. B. 48 inf.: Bibel-Handschrift, 12. Jh.

Zillis



St. Demetrius
in Saloniki

Florence, Gospels of Rabula
586

Abb. 12

Paris, Coislin 239
and
London, Add. 11870

Paris, gr. 74

Paris, Coislin 239
and
Florence, VI-23

Abb. 14

Die historische Tragweite der Entdeckung dieses Mosaiks ist sehr groß; war doch bisher so gut wie kein Beispiel vorikonoklastischer Kunst monumentaler Größe, besonders aus Konstantinopel, bekannt. Die Datierung des Mosaiks kann als sicher angenommen werden, und somit wäre es das einzige bekannte vorikonoklastische Kirchenmosaik programmatischer Art aus der byzantinischen Hauptstadt und auch die älteste existierende Abbildung der *Hypapante* in der byzantinischen Kunst[15].

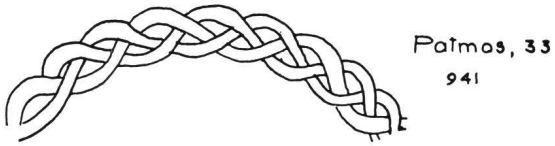
Klassischer Akanthus

Abb. 13

Welche Beziehung das Mosaik jedoch zu den Deckenmalereien in Zillis haben sollte, dürfte nicht unmittelbar einleuchten. Aber jede weitere Entdeckung von Mosaikbildern mit paralleler Datierung oder parallelem Stil in der Kirche von Kalenderhane Camii oder anderswo, könnte auf das Vorhandensein eines enzyklopädischen Programms, wie es in Zillis vorliegt, deuten. Würde eine solche Entdeckung gemacht, so wäre ihre Bedeutung für die byzantinische Kunstwissenschaft sehr groß und folgenreich, und sie würde für den Zyklus in Zillis auch schwerwiegende Folgen haben.

Wie dem auch sei, was wir aus der Untersuchung, die wir hier angestellt haben, entnehmen können, wirft neues Licht auf die stilistischen und ikonographischen Probleme der Decke von St. Martin. Der obige Vergleich, falls er bestätigt wird, kann auf möglichen vorikonoklastischen Einfluß weisen, wenn nicht gar auf eine spezifische Quelle für die Zilliser Malereien. Die Frage, die sich stellt, ist aber: Wie könnte der Meister der Zilliser Decke einem solchen Einfluß oder einer solchen Quelle begegnet sein? Die Möglichkeit, daß der oder die Zilliser Maler aus einem byzantinischen Atelier stammten, ist ohne weitere Untersuchungen nicht von der Hand zu

Abb. 15



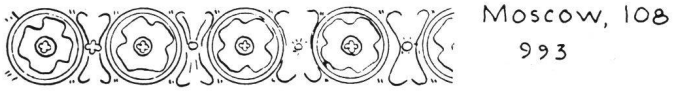
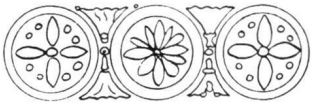


Abb. 17

Abb. 16

weisen. Wir brauchen nur auf Erscheinungen zu verweisen, wie sie sich in Italien, z.B. in San Marco, Monreale, Sant Angelo in Formis, zeigten, um diese Möglichkeit in Betracht zu ziehen. Es wäre aber auch denkbar, daß der Zilliser Meister Handschriftenillustrationen zur Verfügung gehabt hätte, die den monumentalen Stil der Malerei und der Mosaikfabrikation widerspiegelten, wie sie in Konstantinopel vor dem Ikonoklasmus existierten, wie z.B. diejenige in Mailand (Abb. 11). Eine andere Möglichkeit, die uns zwar unwahrscheinlich erscheint, die aber nicht auszuschließen ist, wäre diejenige, daß der Zilliser Meister Beispiele der Malerei oder Mosaikfabrikation Konstantinopels aus der Zeit vor dem Ikonoklasmus gesehen hätte. Wir wissen z.B., daß während der Kreuzzüge viele byzantinische Kunstwerke der Justinianischen Zeit nach dem Westen gebracht und über ganz Europa, besonders Teile Italiens, verstreut wurden[16]. Diese Möglichkeit beinhaltet natürlich die notwendige Bekanntschaft mit einer fernen byzantinischen Vergangenheit, so daß sie wie eine Begegnung mit der Antike selbst erscheinen mußte. Wie dem auch sei, eine solche



Patmos, 33
941

Abb. 18

Patmos, 274

Abb. 19

Paris, gr. 510
880 - 886

Paris, gr. 510
880 - 886

Abb. 20

Begegnung mit der Antike ist nicht von der Hand zu weisen, besonders in Anbetracht des Vorhandenseins von Zeugnissen für solche Begegnungen an anderen Orten. Es ist bewiesen, daß während der Kreuzzüge «antike» Kunstwerke in zunehmendem Maße nach dem Westen kamen. Und obwohl Kunstwerke aus der Justinianischen Zeit schon früher vorhanden waren, kann ein wachsendes Interesse für diese Kunst eine neue und gesteigerte Einfuhr angeregt haben[17].

Auf welchem Wege der Zilliser Meister auch seine Kenntnisse byzantinischer Quellen erwarb, so sollte es jetzt doch außer Zweifel stehen, daß östliche Anregungen vorhanden waren zu Beginn der Ausführung der Decke. Schließlich und hauptsächlich hoffen wir, daß diese kurze Untersuchung wenigstens teilweise auf die sehr bedeutende Beziehung hingewiesen hat, die das Deckengemälde der St.-Martins-Kirche in Zillis mit dem Typus der monumentalen Malerei verbindet, die vor dem Ikonoklasmus in Konstantinopel existierte.

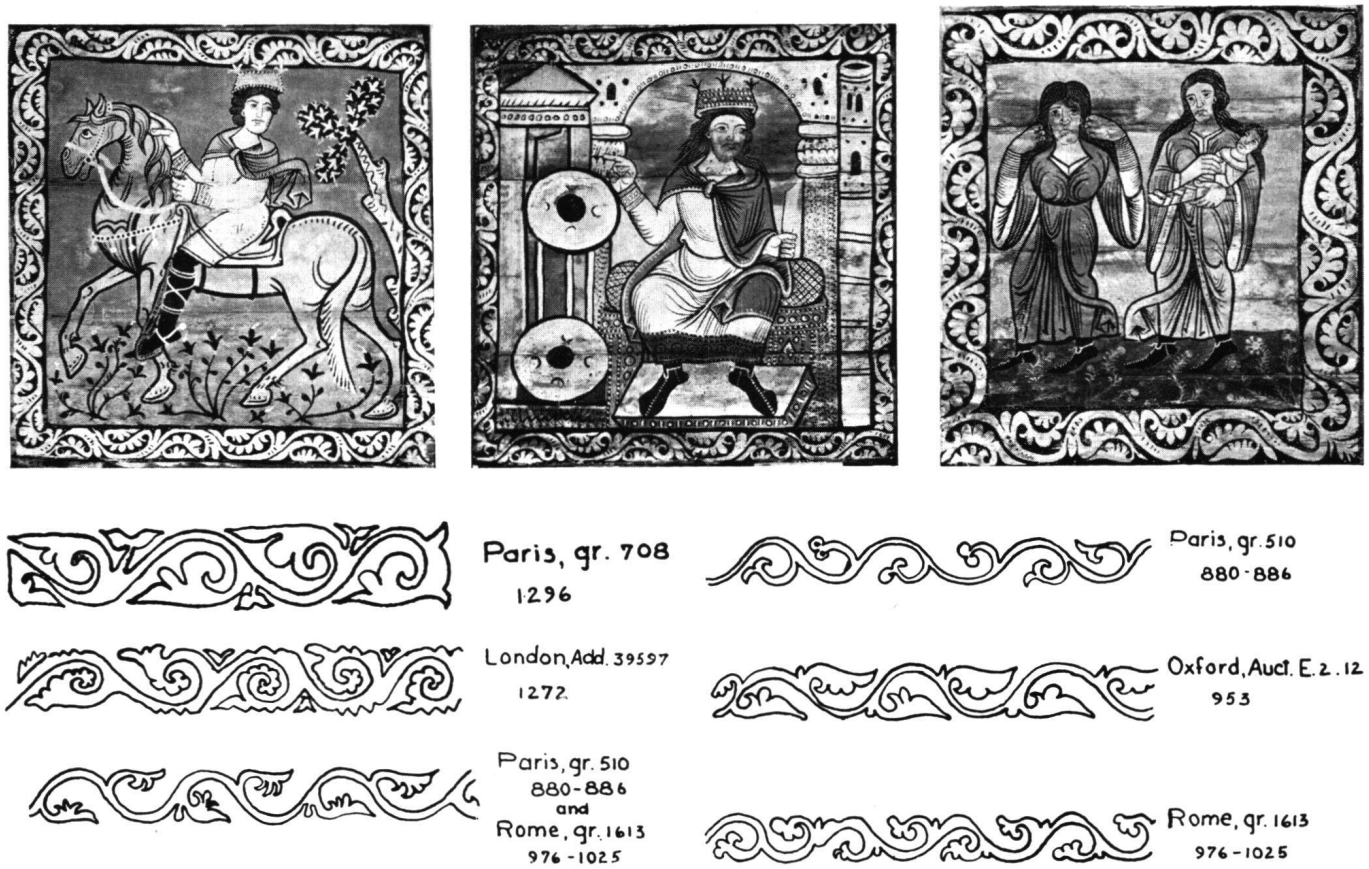


Abb. 21

ANMERKUNGEN

1 LUKAS, 2: 22–39, *Biblia Sacra*.
2 LUKAS, 2: 27–29.
3 LUKAS, 2: 37–38.
4 Vgl. D. C. SHORRS wesentlichen Aufsatz: *The Iconographic Development of the Presentation in the Temple*, The Art Bulletin, 28 (1946), 17ff.
5 SHORR (vgl. Anm. 4), 19.
6 H. R. WILLOUGHBY, *The Four Gospels of Karahissar*, II (Chicago, 1936), 267; G. MILLET, *Recherches sur l'Iconographie de l'Evangile* (Paris, 1916), 20; SHORR (vgl. Anm. 4), 19.
7 Vgl. A. R. S. KENNEDYS *Temple*, in: *Dictionary of the Bible*, ed. James Hastings (New York, 1929), 898; SHORR (vgl. Anm. 4), 22.
8 SHORR (vgl. Anm. 4), 20, Anm. 22.
9 C. L. STRIKER and Y. DOĞAN KUBAN, *Work at Kalenderhane Camii in Istanbul: Third and Fourth Preliminary Reports*, Dumbarton Oaks Papers, No. 25 (Washington, D.C., 1971), 251–258.
10 STRIKER and KUBAN (vgl. Anm. 9), 255.
11 STRIKER and KUBAN (vgl. Anm. 9), 256.
12 K. WEITZMANN, *Various Aspects of Byzantine Influence on the Latin Countries from the Sixth to the Twelfth Century*, Dumbarton Oaks Papers, No. 20 (Washington, D.C., 1966), 1–24 (besonders 5).
13 P. WIESMANN, *Zur Formensprache der Deckenbilder von Zillis*, ZAK 11 (1950), 17–21.
14 STRIKER and KUBAN (vgl. Anm. 9), 256.
15 STRIKER and KUBAN (vgl. Anm. 9), 256.
16 In meinem vorausgehenden Aufsatz, ZAK 30 (1973), 40–53, habe ich die möglichen Beziehungen zwischen den Malereien von Zillis und Süditalien aufgezeigt.
17 E. KITZINGER, *The Byzantine Contribution to Western Art of the Twelfth and Thirteenth Centuries*, Dumbarton Oaks Papers, No. 20 (Washington, D.C., 1966), 25–48 (besonders 42).

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1, 8, 12–21: Photos Eidgenöss. Kommission für Denkmalpflege, Zürich
Abb. 2–8, 10: D.C. SHORR: *The Iconographic Development of the Presentation in the Temple*. In: The Art Bulletin, Vol. 28, 1946. S. 177ff.
Abb. 9: C.L. STRIKER and Y. DOĞAN KUBAN: *Work at Kalenderhane Camii in Istanbul*. In: Dumbarton Oaks Papers, Nr. 25, 1971. S. 251ff.