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

Herausgeber: Schweizerisches Nationalmuseum

Band: 30 (1973)

Heft: 1

Artikel: Zur Ikonographie des Leben-Jesu-Zyklus in der St.-Martins-Kirche von Zillis

Autor: Townsley, Ashton L.

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-165969

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 14.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Zur Ikonographie des Leben-Jesu-Zyklus in der St.-Martins-Kirche von Zillis

von Ashton L. Townsley

Unter den Problemen, welche die Deckenmalereien der St.-Martins-Kirche in Zillis der kunsthistorischen Forschung aufgeben, haben zwei Hauptfragen noch keine abschließende Beantwortung gefunden. Die eine bezieht sich auf die ikonographischen Vorlagen, deren sich der (oder die) Meister von Zillis bedienten, die andere betrifft die Datierung. Da weder eine Inschrift noch irgendwelche archivalischen Aufschlüsse vorliegen, die verbindliche Hinweise auf die Entstehungszeit der Malereien zu geben vermöchten, basieren alle Datierungsvorschläge notwendigerweise auf stilkritischen Argumenten. Da aber, wie die bisherigen Arbeiten zeigen, der Stil der Zilliser Malereien sehr weit voneinander abweichende zeitliche Einstufungen nahelegt, gibt es bislang noch keinen von der Forschung allgemein akzeptierten Datierungsvorschlag.

Durch welche Kanäle die in Zillis eindeutig feststellbaren byzantinischen Einflüsse in das Bündner Hochtal gelangt sein könnten, hat vor einigen Jahren P. Iso Müller in dieser Zeitschrift zumindest zur Diskussion gestellt[1]. Die Beziehungen von Byzanz zum Westen waren vielschichtig und zu jener Zeit zumal in Süditalien und Kampanien, aber auch in der Churer Region sehr lebendig[2]. Die Ideen und Anregungen wanderten in beiden Richtungen. Die Art und Weise, wie in Ost und West die Fremdeinflüsse in den Dienst der eigenen Sache gestellt wurden, deckt ebenso bezeichnend die Unterschiede der beiden damaligen Kulturbereiche auf, wie sie deren Gemeinsamkeiten offenbart.

Unsere Untersuchung beschränkt sich auf eine ausgewählte kleinere Anzahl der Zilliser Darstellungen. Die unterschiedliche Natur des heranzuziehenden Vergleichsmaterials legt uns zum vornherein nahe, daß einzelnen der von uns angeführten Quellen mit großer Wahrscheinlichkeit nur eine Vermittlerrolle zukam. Anderseits aber wirft dieser Umstand erneut die Frage nach dem (oder den) Zentren auf, in denen die für die damalige Zeit verbindliche Ikonographie geschaffen und entwickelt wurde und von denen aus die Künstler und Kunsthandwerker – direkt oder indirekt – Anregungen für ihre eigenen Darstellungen bezogen.

Verschiedene historische Hinweise legen nahe, daß die Gegend, in der das Dorf Zillis liegt, in künstlerischer Hinsicht Einflüsse aus verschiedenen Kulturbereichen empfing[3]. Die altehrwürdige Stadt Chur, Bischofssitz seit dem 5. Jahrhundert, hatte in der Paßlandschaft des Schams dominierenden Einfluß[4]. Da sich aber im Churer Bistum keine vergleichbare (und vor allem nicht als Gesamtzyklus erhaltene) Bilderdecke mehr findet, fällt das einstmals vielleicht vorhandene Vergleichsmaterial leider aus. So bleibt nur die Möglichkeit, nach andern, entfernter liegenden Quellen Ausschau zu halten, in der Hoffnung, wenn nicht für das Ganze, so doch vielleicht für einzelne Szenen des «inneren» Zyklus, d.h. der Leben-Jesu-Bilder, neue Aufschlüsse zu erhalten. Für Darstellungen der Vita Christi steht ein breiter Fächer von Vergleichsmaterial zur Verfügung. Da – wie zu zeigen sein wird – keine dieser Quellen dem Zilliser Entwerfer tale quale als Vorlage diente, werden für die typologische Herleitung einzelner Bildmotive notwendigerweise auch verschiedene Quellen herangezogen werden müssen.

Der Großteil des hier einschlägigen Materials liegt in der Fachliteratur in Editionen vor; an erster Stelle seien hier zwei berühmte illuminierte Evangelientexte genannt, nämlich der sog. *Parisinus graecus 74* der Bibliothèque Nationale in Paris (MS Gr. 74) und der sog. *Laurentianus VI 23* der Biblioteca Laurenziana in Florenz (MS Plut. VI 23)[5]. Beide wurden im 11. Jahrhundert in Konstantinopel geschaffen.

Auf Grund weiterer zur Verfügung stehender Quellen – einschließlich älterer Handschriften verschiedenen Charakters – gelangt man zum Schluß, daß die beiden erwähnten Codices nicht alle damals geläufigen Vita-Christi-Szenen enthalten, sondern daß insgesamt noch weit mehr Darstellungen bekannt und im Umlauf waren. Auch in Zillis stößt man auf Szenen, zu denen weder der *Parisinus graecus 74* noch der *Laurentianus VI 23* Parallelen aufweisen, von denen aber dennoch glaubhaft gemacht werden kann, daß sie auf ein Vorbild des byzantinischen Kulturkreises – und zwar auf ein wesentlich älteres – zurückgehen[6].

Unter diesen älteren Bilderhandschriften sind vorab zwei zu erwähnen, die beide im 9. Jahrhundert in Konstantinopel entstanden und die sich heute in der Bibliothèque Nationale in Paris befinden. Die ältere der beiden, eine mit Randillustrationen versehene Abschrift der *Sacra Parallela* (MS Gr. 923), ist ein Johannes von Damaskus zuzuweisendes Werk, das vermutlich noch vor dem Ende des Ikonoklasmus in Palästina entstand[7]; bei der andern, dem sog. *Parisinus graecus 510*, handelt es sich um ein etwas jüngeres Werk, eine luxuriös ausgestattete Version der *Homilien des Gregor von Nazianz* (MS Gr. 510), die um 880 für den byzantinischen Kaiser Basilios I. geschaffen wurde[8].

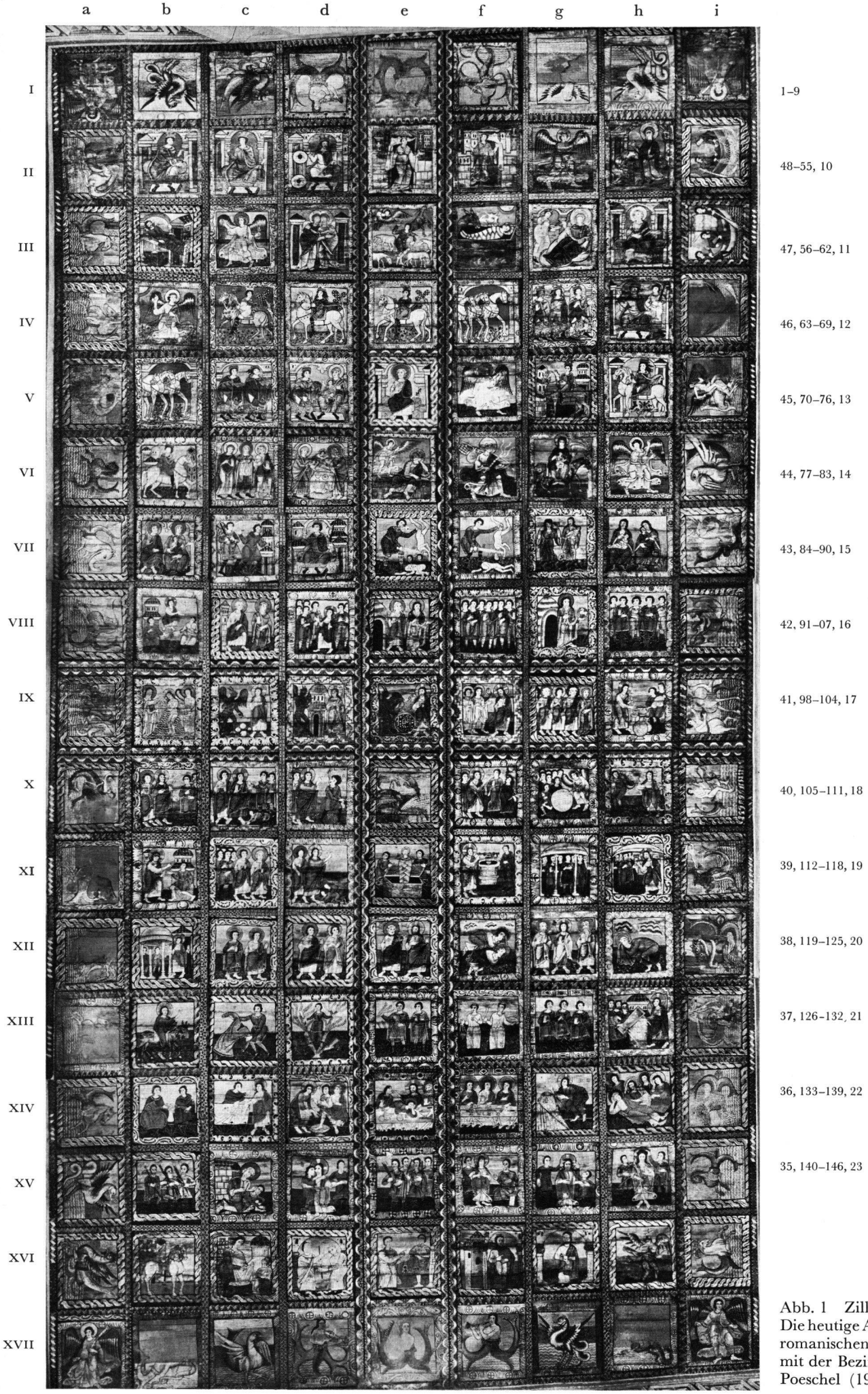

Abb. 1 Zillis, St. Martin. Die heutige Anordnung der romanischen Bilderdecke mit der Bezifferung von E. Poeschel (1940)

Abb. 2 Zillis, St. Martin. Deckenfelder 86–90: Bethlehemitischer Kindermord

Diese beiden byzantinischen Codices gehen ihrerseits auf eine noch ältere Bildtradition der Evangelientexte zurück. Gute Gründe sprechen für die Annahme, daß schon die frühchristliche Kunst Bilderzyklen der Vita Christi kannte. Auf solche scheinen spätere Kompilatoren – direkt oder auf Umwegen – zurückgegriffen zu haben[9].

Obwohl uns aus dem Zeitabschnitt des 1. Jahrtausends kein vollständiger Leben-Jesu-Bilderzyklus erhalten ist, darf ein solcher schon für einen sehr frühen Zeitpunkt vorausgesetzt werden, stimmen doch einzelne Darstellungen, die auf erhalten gebliebenen Werken der frühchristlichen Zeit erscheinen, ikonographisch so vollständig mit ihren Gegenstücken in späteren Codices überein, daß an einer ununterbrochenen Bildtradition kein Zweifel bestehen kann. Für unsere Untersuchung finden sich diesbezüglich aufschlußreiche Beispiele unter den Miniaturen des berühmten Purpur-Codex von Rossano, d.h. unter den ins 6. Jahrhundert zu datierenden Fragmenten der vier Evangelien im Kirchenschatz der Kathedrale zu Rossano in Unteritalien[10]. Diese Miniaturen (die sich ihrerseits wohl von einem älteren Zyklus der Monumentalmalerei herleiten) haben ihren Abglanz einerseits in jüngeren Evangelienillustrationen, anderseits in der Tafelmalerei gefunden, so derjenigen von Zillis[11].

Auf Grund der kunstgeographischen Lage, welche dem Schams an einer wichtigen Durchgangsstraße über die Alpen zukam, ist mit komplex gelagerten Einflußbereichen zu rechnen; nicht immer werden sich byzantinische von ottonischen Einflüssen säuberlich trennen lassen. Überdies ist mit Bildtypen zu rechnen, die trotz ihres byzantinischen Ursprungs in dem Zeitpunkt, da die Zilliser Decke gemalt wurde, bereits seit einer oder mehreren Generationen zur festen Ikonographie der Westkirche gehörten.

Schließlich hat sich die Forschung auch jener Fälle bewußt zu bleiben, in welchen bestimmte Evangeliendarstellungen nur noch in einer Version im Westen vorhanden sind, obwohl stilistische, kompositorische oder ikonographische Merkmale darauf hinweisen, daß die Bilderfindung auf byzantinische Vorbilder zurückgehe.

Was die Komposition der quadratischen Zilliser Bildtafeln betrifft, so darf nicht vergessen werden, daß hier der Entwerfer für jene Szenen, wo ihm eine Vorlage in der Art des *Parisinus graecus 74* oder des *Laurentianus VI 23* zur Verfügung stand, die der Vorlage eigentümliche Streifenkomposition in ein quadratisches, rahmenbezogenes Bildfeld zu transponieren hatte. Für gewisse fortlaufende Erzählstreifen ergab sich so die Notwendigkeit, in Zillis das Geschehen auf eine Folge quadratischer Bildtafeln aufzuteilen.

Manche der Zilliser Kompositionen erinnern an diejenigen byzantinischer Lektionar-Illustrationen, die sehr oft ähnlich proportioniert und gerahmt sind und von denen auch in vielen Fällen bekannt ist, daß sie sich von der Ikonen- oder von der Monumentalmalerei herleiten.

Schließlich werden wir uns mit jenen Aspekten des Zilliser Zyklus befassen, die eindeutig in die liturgische Tradition des Westens bzw. dessen Monumentalkunst verweisen: mit Bildern, die der Forschung besonders dann zu schaffen gemacht haben, wenn der «westliche» Anteil durch größere oder kleinere Anleihen aus der byzantinischen Ikonographie verunklärt wird.

Die nachfolgend zur Besprechung kommenden Bilder wurden so ausgewählt, daß für den Leser die Relevanz der eben skizzierten Problemkreise deutlich wird.

1. *Der bethlehemitische Kindermord* (Mt 2, 16)
Zillis, Felder 85–90

Die Geschichte wird in einem einzigen Vers in nur einem der Evangelien erwähnt. In Zillis beansprucht sie sechs Felder (Abb. 2). In den zwei ersten ist Herodes Zeuge des Massakers (Felder 85–86). Rechts sitzt der König auf seinem juwelenbesetzten Thron. Rechts hinter ihm, hinter dem gemalten Rundbogen, ein Palastwächter. Der König zeigt mit seiner Rechten auf einen königlichen Beamten. Dieser seinerseits, Herodes zugewandt, zeigt auf den Schergen, der ein Schwert hält und auf dem Weg zum Massaker ist, obwohl auch er Herodes anschaut.

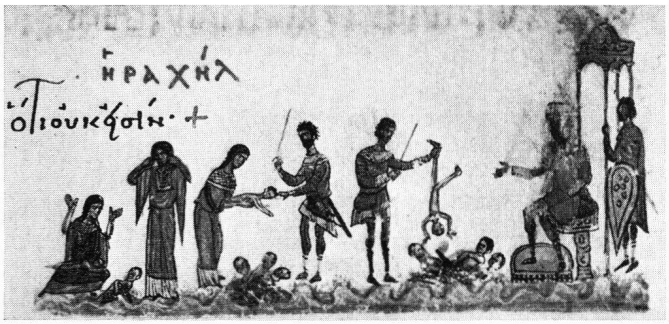

Abb. 3 Bibl. Nat. Paris. Evangeliar, MS Gr. 74, fol. 5r: Bethlehemitischer Kindermord

Abb. 4 Bibl. Nat. Paris. Homilien des Gregor von Nazianz, MS Gr. 510, fol. 137r: Bethlehemitischer Kindermord

Der Mord selbst wird durch zwei Soldaten ausgeführt (Felder 87–88). Im Vordergrund der zwei nächsten Felder befinden sich die Körper der bereits getöteten Kinder, und hinter ihnen, in der gleichen Szene, köpfen die Soldaten mit einem riesigen Schwert zwei weitere Kinder. Die restlichen zwei Felder zeigen zwei stehende Frauen, deren eine sich die Haare rauft, während die andere ihr noch unversehrtes Kind in den Armen hält; rechts davon zwei sitzende Frauen mit ihren Kindern (Felder 89–90).

Es existieren zumindest zwei verschiedene Versionen der Darstellung des Kindermordes. Die eine, im Westen während der frühchristlichen, karolingischen und späteren Epochen gebräuchlich, zeigt Soldaten, die vor den Augen des Herodes die Kinder auf den Boden schmettern[13]. Die andere Version, zu der die Zilliser Szene gehört, zeigt den durch Schwerter tragende Soldaten ausgeführten Mord. Die letztere Darstellung des Kindermordes wurde von byzantinischen Künstlern konsequent angewendet. Das Pariser Evangeliar, MS Gr. 74, fol. 5r, enthält eine Illustration des Kindermordes, die viele Parallelen zur Szene in Zillis hat (Abb. 3)[14]. Der thronende Herodes zeigt auf das Massaker. Hinter ihm der Palastwächter mit Speer und Schwert. Der Scherge selbst ist demjenigen von Zillis sehr ähnlich. Zwei Soldaten töten Kinder mit ihrem Schwert. Links (im Gegensatz zur rechten Seite in St. Martin) befinden sich die stehende, sich die Haare raufende und die sitzende Frau, die Rahel darstellt und im Text genannt wird. Weitere Beispiele, die alle mit dieser Ikonographie übereinstimmen, zitiert Gabriel Millet in seiner Studie zur Ikonographie der Evangelien[15].

Das einzige Merkmal in der Zilliser Szene, das von diesen Beispielen abweicht, ist der Herodes zugewandte königliche Beamte, der auf den Schergen zeigt. Dieser königliche Beamte und der Soldat hinter ihm nehmen am Massaker selbst nicht teil, sondern stellen den Übergang zwischen den beiden Bildteilen dar, was sehr bezeichnend ist. Sie lassen vermuten, daß der Kindermord in einer als Vorlage dienenden (Codex-)Illustration aus mehr als nur einer einzigen Szene bestand. Zusätzliche Faktoren erhärten diese Theorie.

Ein königlicher Beamter, der mit der gleichen rückweisenden Gebärde mit Herodes spricht, erscheint in dem ins 4. Jahrhundert zu datierenden Mosaik mit dem Kindermord auf dem linken Zwickel des Triumphbogens in der Kirche Santa Maria Maggiore in Rom[16]. Die Szene, auf die er zeigt, beschreibt nicht den Kindermord, sondern die versammelten Mütter, die ihre Kinder in den

Abb. 5 Kathedrale Hildesheim. St.-Alban-Psalter, fol. 315 r: Bethlehemitischer Kindermord

Abb. 6 Zillis, St. Martin. Deckenfelder 92–93: Jesus unter den Schriftgelehrten

Armen halten. Die Geschichte ist illustriert in der Pariser Version der *Homilien Gregors von Nazianz*, MS Gr. 510, fol. 137r, wo ein Soldat in ganz ähnlicher Haltung ein Schwert führt – tatsächlich ist er der einzige am Mord Beteiligte (Abb. 4)[17]. Er hält ein Kind an den Haaren und schickt sich an, es zu töten. In diesem Teil der Miniatur sind weder Mütter noch andere Kinder zu sehen. Neben Herodes und seinem Palastwächter auf der linken Seite zeigt die restliche Szene den Berg, der sich öffnet, um Elisabeth und ihr Kind, Johannes den Täufer, zu schützen, und den Tod von Zacharias, beides Elemente der Kindermordgeschichte im Protoevangelium des Jakobus[18]. In anderen Beispielen dieser Darstellung, einschließlich derjenigen im Pariser Evangeliar, blickt einer der Soldaten inmitten des Mordens zu Herodes hin.

Die Kürze des biblischen Textes über den Kindermord muß fast unmittelbar zu einem Zusammenzug der Szenen geführt haben, die ausgeschmückt wurden, um den Evangelienbericht zu illustrieren. Es bleiben nur wenig Anhaltspunkte, die darauf hinweisen, daß eine reichere Erzählung hinter der einzelnen, vertrauten Darstellung des Ereignisses steht. Daß der ganze Zyklus nicht vollständig verschwand, zeigt die Anwesenheit des königlichen Beamten in der Miniatur des Kindermordes im ottonischen *Codex Aureus Epternacensis*, jetzt im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg, fol. 19v[19]. Der königliche Beamte steht links von Herodes, weg vom Massaker selbst, obwohl er sein Schwert zieht. Er ist mit *Armiger* beschriftet, damit er nicht mit der gewöhnlichen Palastwache verwechselt wird. Herodes und der Waffenträger sind im Palast. Außerhalb, auf der rechten Seite, findet das mit Schwertern geführte Massaker statt. Rechts außen ist Rahel zu sehen.

Eine Wiedereinführung der Betonung auf der Szenensequenz, die die Geschichte illustriert, scheint im Westen mit der gemalten Zilliser Decke stattzufinden, obwohl sie tatsächlich schon früher in der Kirche von Sant'Angelo in Formis begonnen hat oder, wahrscheinlicher, im Stammkloster von Montecassino. Zwei Beispiele aus dem 12. Jahrhundert, beide westlich, aber mit entschieden byzantinischen Einflüssen, und beide verwandt mit St. Martin in Zillis, umfassen Elemente aus dem ganzen Zyklus. Es sind dies der *St.-Alban-Psalter* in Hildesheim, in England um 1120 in St. Alban geschaffen, und das Mosaik in der Kathedrale von Monreale[20]. Die Miniatur im *St.-Alban-Psalter* ist der Zilliser Malerei ikonographisch sehr ähnlich (Abb. 5). Der königliche Beamte, der sich von Herodes zum Schergen hinwendet, ist mit einem Schwert bewehrt, so wie in der Miniatur im *Codex Aureus Epternacensis*. Das stark restaurierte Mosaik in Monreale ist durch die Inschrift klar in zwei Szenen aufgeteilt. In der ersten schickt Herodes zwei Soldaten, die Kinder zu töten; in der zweiten wird das Massaker selbst dargestellt.

Otto Pächt wies in seinem Artikel über die Ikonographie der Illustrationen im *St.-Alban-Psalter* auf die Wiedereinführung von Elementen aus der ursprünglichen Bilderfolge hin[21]. Er schrieb dies dem Einfluß des lateinischen mittelalterlichen Dramas, des *Ordo Rachelis*, zu, d. h. des Spiels vom Kindermord, das sich in verschiedenen Versionen vom 11. Jahrhundert an erhalten hat[22]. Dieses Spiel enthält einen Dialog zwischen Herodes und einem königlichen Beamten, der je nachdem identifiziert wird als Herodes' Sohn, Archelaus, als Waffenträger oder *Gladiator*. Dieser königliche Beamte ist es, der dem wütenden Herodes den bethlehemitischen Kindermord suggeriert.

Die trauernde Frau, die auf der Zilliser Szene (Feld 90) auf der rechten Seite sitzt und ein Kind im Schoß hält, stellt wahrscheinlich Rahel dar. Sie ist natürlich im Drama, das ihren Namen trägt, sehr wichtig, aber sie ist auch eine Hauptfigur in der ursprünglichen Bildersequenz der traditionellen Evangelienillustration.

2. *Der zwölfjährige Jesus im Tempel* (Lk 2, 41–50) Zillis, Felder 92–93

In Zillis ist diese Szene in zwei Felder aufgeteilt, mit Maria und Joseph im ersten, Christus und den Priestern im zweiten (Abb. 6). Der nach dem biblischen Text Zwölfjährige wird ungefähr gleich groß gezeigt wie die ihn umgebenden Priester. Er wird bartlos und mit jugendlichen Zügen dargestellt, die Rechte in lebhafter Sprechgebärde erhoben, in der Linken eine Schriftrolle haltend.

Abb. 7 Bibl. Laurentiana, Florenz. Cod. Plut. VI 23, fol. 106v: Jesus unter den Schriftgelehrten

Abb. 8 Dionysios-Kloster, Berg Athos. Lektionar, Cod. 587 (ex. 740), fol. 135r: Jesus unter den Schriftgelehrten

Die Darstellung im Tempel, so wie sie in Evangelien geschildert wird, begegnet uns in der Miniatur des *Laurentianus VI 23*, fol. 106v, als bildmäßig gefestigter Typus (Abb. 7)[23]. Wie in Zillis ist auch hier Christus etwa gleich groß wie die ihn umgebenden Priester, jung und bartlos. Er wird von zwei Priestern flankiert, deren einem er sich mit einem Sprechgestus zuwendet, analog der Zilliser Szene. Ebenso hält er in der andern Hand eine Rolle. Jedoch sitzt Christus im Evangeliar der Laurentiana auf einer Art Thron mit Bänken auf jeder Seite, was in Zillis nicht der Fall ist. Dagegen kommen, wie hier, Joseph und Maria ebenfalls von links. Im Florentiner Evangeliar umfaßt die Darstellung einen Teil einer gedrängten Serie von vier Szenen, welche die Geschichte ganz genau wiedergeben. Für die Illustration eines in der Mitte des 11. Jahrhunderts entstandenen byzantinischen Lektionars, das sich im Dionysios-Kloster auf dem Berg Athos erhalten hat, *Codex 587* (ex. 740), fol. 135r, wurden verschiedene Details der szenischen Folge herausgehoben und zu einer rahmenbezogenen Darstellung verwendet (Abb. 8)[24]. Der jugendliche Christus sitzt in der Mitte, vergrößert, aber sein Thron ist nun eine halbrunde Bank, und vier Priester – zwei auf jeder Seite – umgeben ihn. Rechts und außerhalb des Bildrahmens befinden sich Maria und Joseph. Sie stehen symbolisch außerhalb des Tempels, denn die gerahmte Szene ist zu einem Innenraum geworden. Christus wird in seinem Gespräch immer noch in leicht abgewandter Stellung gezeigt, ebenso hält er eine Schriftrolle und nicht ein Buch, wie dies oft in westlichen Beispielen vorkommt.

3. *Johannes predigt in der Wüste* (Joh 1, 21; Mt 3, 1–13; Lk 3, 1–18) Zillis, Felder 94–97

Im Bildfeld 94 der Zilliser Decke ist Johannes der Täufer zusammen mit Elias zu sehen, beide Prototypen der christlichen Asketik (Abb. 9)[25]. Die Felder 95 und 97 zeigen eine Ansammlung von Männern. Der härene Mantel, den Johannes trägt, und seine Gesichtszüge gleichen auffallend den byzantinischen Darstellungen des Täufers in Elfenbeinschnitzereien und Miniaturen des 10. und 11. Jahrhunderts[26]. Besonders verblüffend ist die ähnliche Behandlung des Bartes, der in vielen, zum Halbrund gefügten feinen Strähnen bis unter das Kinn reicht. Die Darstellung von zwei bildmäßig getrennten Zuhörergruppen könnte darauf hinweisen, daß als Vorlage für die Zilliser Szene eine Kombination von verschiedenen Evangelientexten verwendet wurde. Das Matthäus-Evangelium erwähnt, daß Schriftgelehrte und Älteste, d. h. Pharisäer und Sadduzäer, anwesend waren; beiden dieser Sekten gehörten Christus feindlich gesinnte Priester an. Im Lukas-Evangelium ist der Täufer von Soldaten und Zöllnern umgeben.

Wenn die Malerei auf eine aus verschiedenen Quellen gespeiste Vorlage zurückgeht, so dürfte es angezeigt sein, eine dritte Komposition als Vergleich heranzuziehen. Millet bildet eine Miniatur der Predigt Johannes des Täufers aus einem in Leningrad fragmentarisch erhaltenen Evangeliar des 14. Jahrhunderts ab (*Cod. Petropol. 305*, fol. 1v)[27]. Diese Illustration basiert auf dem Text von Johannes 1, 19 (Abb. 10). Obwohl bedeutend später ent-

Abb. 9 Zillis, St. Martin. Deckenfelder 94–97: Die beiden Aspekte der Predigt Johannes' des Täufers

standen, stimmt die Komposition dieser Szene in vielen Einzelheiten mit der Malerei in der St.-Martins-Kirche von Zillis überein. Johannes der Täufer steht im Leningrader Codex in lebhafter Sprechgebärde vor seinen Zuhörern. Diese treten aus einem Tor und werden angeführt von einem Priester und einem jüngeren, mit einer Chlamys bekleideten Mann. Aus dem beigefügten Evangelientext erhellt, daß Priester und Leviten zur Befragung Johannes des Täufers ausgesandt worden waren.

Da die Zilliser Darstellung aus keinem der Evangelienberichte allein erklärt werden kann, ist die Annahme naheliegend, als Vorlage wiederum eine Miniatur eines Lektionars zu vermuten. Die Lesung der Predigt Johannes des Täufers ist dem Johannes-Evangelium entnommen. Sie erfolgt am Montag *Diakainisime* der ersten Woche nach Ostern. Wäre der Text der Lesung illustriert, so wäre die erste Quelle natürlich das Johannes-Evangelium gewesen, wobei dem Illustrator des Lektionars im Hinzufügen weiterer Einzelheiten aus andern Bildquellen größere Freiheit zugestanden hätte als dem Illustrator des Evangelientextes. Die am meisten mit Zillis verwandte Darstellung der Täuferpredigt findet sich in dem bereits erwähnten, fast gleichzeitigen *Laurentianus VI 23* (MS Plut. VI 23, fol. 7v)[28]. Auf dieser Miniatur ist die Partie mit der Zuhörerschaft teilweise zerstört, was aber davon erhalten ist, weist eindeutig Ähnlichkeit mit der Zilliser Malerei auf (Abb. 11). Weiter geht die Parallelität indessen nicht; es war in dem nicht mehr erhaltenen Teil der Laurenziana-Darstellung sicher kein Tor vorhanden, noch wurde der Unterschied zwischen Volk und Schriftgelehrten besonders betont.

Abb. 10 Leningrad. Evangeliar, Cod. Petropol. 305, fol. 1v: Predigt Johannes' des Täufers

Abb. 11 Bibl. Laurentiana, Florenz. Cod. Plut. VI 23, fol. 7r: Aus dem Taufzyklus

Der Zilliser Szene liegt bestimmt eine byzantinische Vorlage zugrunde; wenngleich sich bis heute keine exakte Parallele aufweisen läßt, so findet sich in der Zilliser Darstellung anderseits auch kein Hinweis, der eine westliche Bildvorlage vermuten ließe.

4. *Die Versuchung Christi mit den Reichtümern der Welt* (Mt 4, 8; Lk 4, 5) Zillis, Feld 101

Die Zilliser Darstellung (Abb. 12) zeigt Christus in der Wüste, einer eigenartigen Landschaft mit stilisierten Bergen, die von C. Simonett als Umgebung von Zillis gedeutet wird. Er macht eine abweisende Geste gegen Satan, der links im Bild steht und auf eine große, schwarze, ge-

Abb. 12 Zillis, St. Martin. Deckenfelder 99–102: Versuchung Christi

fäßartige Scheibe zeigt, die verschiedenartige Gegenstände enthält. Dieser scheibenartige Behälter scheint dem Text zu widersprechen, in dem Christus alle Reiche der ganzen Welt gezeigt werden, aber es gibt eine frühere ähnliche Darstellung in Evangelienillustrationen. Der schon mehrmals erwähnte *Parisinus graecus 74* veranschaulicht die dreifache Versuchung, die in den Evangelien von Matthäus und Markus verzeichnet, aber nicht in der detaillierten Art erzählt wird, wie dies die beiden Darstellungen des Pariser Evangeliars auf fol. 7r und fol. 65r tun[29]. Beide stellen Kompilationen der Evangelientexte dar, zeigen sie doch in einem einzigen Bild Christus auf einem kleinen Hügel, Satan vor ihm und die Elemente der drei Versuchungen (beisammen hinter Satan). Vergleichbar mit Zillis, ist die Versuchung Christi im *Parisinus graecus 74* mittels kleiner Gefäße dargestellt, die vermutlich Gemmen und Münzen enthalten (Abb. 13). Die Illustration dieser Versuchung im Pariser Manuskript der *Homilien des Gregor von Nazianz*, MS Gr. 510, fol. 165r, weist ebenfalls mit Reichtümern gefüllte Gefäße auf (Omont, Miniatures, Tf. XXXV)[30].

Die Figur Satans verdient besondere Beachtung. Er ist nackt, geflügelt und nur irgendwie bestialisch in seiner Tiergestalt. Es sieht so aus, als wenn der Maler beabsichtigt hätte, viel mehr die Subtilität der Überzeugungskraft des Versuchers herauszustreichen als das offenkundlich Böse, personifiziert in der häßlichen und die Menschengestalt persiflierenden Figur, in welcher der Teufel meist dargestellt wird. Figur und Pose erscheinen im *Parasinus graecus 74* klassisch inspiriert.

5. *Die Versuchung Christi, sich von den Zinnen des Tempels hinunterzustürzen* (Mt 4, 5–6; Lk 4, 9–12) Zillis, Feld 100

Das Zilliser Bild zeigt Christus in ruhiger Haltung rechts eines kuppelbedeckten Gebäudes und den Teufel mit aufgeregteren Gebärden als in der eben erwähnten Darstellung (Feld 101) links davon. Sein Gesicht wirkt wutverzerrt (Abb. 12).

In vergleichbarer Weise wird in dem oben schon erwähnten *Laurentianus VI 23* der Tempel dargestellt, nämlich in der Form eines kuppelbedeckten Ziboriums (MS Plut. VI 23, fol. 109r). Christus, mehr schwebend als stehend, erscheint neben dem Gebäude. Diese Darstellung des *Laurentianus* bezieht sich indessen auf die Versuchung mit den Reichtümern, und zwar auf den Passus, da der Teufel Christus «alle Reiche des Erdkreises» zeigt, wofür der Illustrator das erwähnte komplizierte Gebäude im Sinne einer Abbreviatur gebraucht.

Auf die Darstellung der dritten Versuchung (Aufforderung durch den Teufel, Steine in Brot zu verwandeln), wie sie die Zilliser Decke in Feld 99 zeigt, soll hier nicht näher eingetreten werden.

Die fortschreitende Karikierung in der Darstellung Satans ist ein eigenartiges Merkmal aller drei Szenen in Zillis. Sie trägt wesentlich dazu bei, den Triumph Christi über seinen Versucher als ein dramatisches Ereignis zu charakterisieren. Es gibt sowohl byzantinische wie ottonische Handschriften, welche den Teufel gleichsam als klassischen Typus schildern. So erscheint er im *Pariser Gregorius*, MS Gr. 510, fol. 165r, in allen drei Szenen der Versuchung[31]: geflügelt und in der Darstellung seiner Gebärden nicht verändert, obwohl sein Gesicht in jeder der Miniaturen entstellt erscheint. Im ottonischen *Evangeliar*

Abb. 13 Bibl. Nat. Paris. Evangeliar, MS Gr. 74, fol. 65r: Versuchung Christi

Abb. 14 Zillis, St. Martin. Deckenfelder 103–104: Hochzeit zu Kana

Ottos III. in München, Staatsbibliothek 4453, fol. 32v, ist der Teufel, so wie ihn die fraglichen Versuchungsdarstellungen zeigen, auch irgendwie eine klassische Erscheinung[32]. Sein häßliches Wesen wird durch seine kleine Gestalt und die dunkle Farbe betont. Die Künstler der St.-Martins-Kirche in Zillis hatten eine entschiedene Neigung, die Versuchungsepisoden, die sie auswählten, bezüglich der Figur des Teufels so drastisch und dramatisch wie möglich zu schildern. Hier übertrafen sie oft die ottonischen Miniaturisten und die byzantinischen Illuminatoren. Die drei Zilliser Versuchungsdarstellungen (von denen hier nur auf zwei näher eingetreten wurde) scheinen auf byzantinische Vorlagen zurückzugehen, die aber durch das Temperament des Interpreten – des Vorzeichners oder des Malers – einen Zug ins Drastisch-Expressive erhielten, der sehr wahrscheinlich in den Originalen nicht vorhanden war.

6. *Die Hochzeit zu Kana* (Joh 2, 1–10) Zillis, Felder 103–104

Der Bericht dieses Wunders steht nur im Johannes-Evangelium, anschließend an denjenigen über die Taufe. Nicht erwähnt werden bei Johannes die 40 Tage, die Christus in der Wüste verbrachte. Nach diesem Evangelium fand die Hochzeit zu Kana am dritten Tag nach der Jordan-Taufe Christi statt. Im ersten Zilliser Feld sind die Jungfrau, Joseph, ein Apostel und Petrus zu sehen, im zweiten Christus, der die Diener anweist, Wasser in die leeren Krüge zu gießen (Abb. 14).

Abb. 15 Bibl. Nat. Paris. Evangeliar, MS Gr. 74, fol. 170v: Hochzeit zu Kana

Abb. 16 Landesbibliothek Darmstadt. Hitda-Evangeliar, Cod. 1640, fol. 169r: Hochzeit zu Kana

Die Elemente dieser Szene entstammen größtenteils der westlichen Tradition, die sich seit frühchristlicher Zeit fast ausschließlich auf die Schilderung des Wunders selbst beschränkt. Viele Beispiele zeigen Christus bei den Krügen, in welche die Diener Wasser gießen (Abb. 15). Er ist dabei oft von Aposteln begleitet[33]. Diese Darstellung wird in der karolingischen Zeit weitergeführt[34]. Auch verschiedene Elfenbeinschnitzereien, wahrscheinlich von frühchristlichen Denkmälern kopiert, enthalten diese Version. Ottonische Kunstwerke zeigen ebenfalls die gleiche Komposition, z.B. das *Hitda-Evangeliar* in Darmstadt, aus der Mitte des 11. Jahrhunderts, Landesbibl. 1640, fol. 169r (Abb. 16)[35].

Zwei karolingische Elfenbeinarbeiten und verschiedene ottonische Miniaturen jedoch weisen deutlich sichtbaren Einfluß der Bilderfolge zur Hochzeit zu Kana auf. Beide Elfenbeinschnitzereien gehören zum frühen Metz-Kreis und sind ähnlich in der Komposition[36]. Christus erscheint auf jeder mit drei Aposteln und deutet auf die Wasserkrüge. Zwischen ihm und der Festtafel steht die

Jungfrau. Die Berliner Elfenbeinarbeit schließt vier Figuren ein, den Gastgeber, einen Gast und das Hochzeitspaar an der Tafel (Abb. 17). Auf der Würzburger Elfenbeinschnitzerei sitzen sechs Personen an der Tafel. In beiden Versionen stehen die Wasserkrüge vor den Tischen, und zwei Diener erscheinen; auf der Berliner Elfenbeinplatte schenkt der eine dem Speisemeister den Wein ein, auf dem Würzburger Exemplar stellen beide den Wein auf den Tisch.

Das ottonische *Evangeliar Heinrichs III.*, auch bekannt als *Codex Aureus* von Speyer, in der Bibliothek des Escorial, Cod. Vit. 17, fol. 137r, enthält eine Miniatur mit dem Wunder zu Kana, das den Elfenbeindarstellungen nicht unähnlich ist[37]. Links spielt sich das Fest an einem langen, rechteckigen Tisch ab. Das Brautpaar, ein Gast und der Gastgeber, dem ein Diener Wein einschenkt, sitzen am Tisch. Rechter Hand steht Christus und macht eine Geste über die Krüge, in welche ein Diener Wasser gießt. Zwei Apostel und die Jungfrau begleiten Christus.

Obwohl die karolingischen Elfenbeinplatten gewisse Ähnlichkeiten mit der Szene in Zillis aufweisen, zeigen weder sie noch die ottonischen Versionen Christus an der Tafel sitzend, wie bei den byzantinischen Beispielen. Apostel erscheinen in allen westlichen Versionen, während sie auf den byzantinischen nicht identifizierbar sind, obwohl sie im Text erwähnt werden. Wenn in den Elfenbeinarbeiten von Metz und in der Miniatur im Escorial die Apostel weiterhin abgebildet wurden, weist dies auf ein Merkmal hin, das – vermutlich ursprünglich in den Bilderfolgen vorhanden, aber dort nicht erhalten – ein Bestandteil der frühen westlichen Tradition ist, die großen Wert auf deren Darstellung legte. Alles in allem scheint es, daß die Zilliser Szene stark von den westlichen Versionen des Wunders abhängt und nicht von der byzantinischen Erzählungstradition.

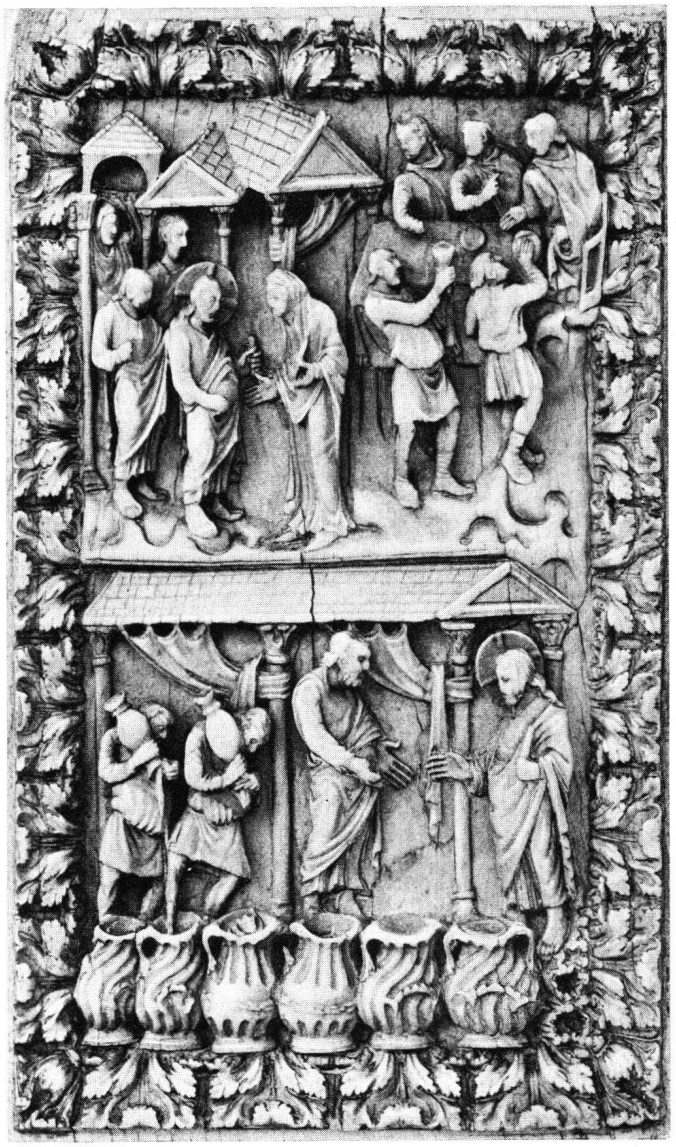

Abb. 17 British Museum London. Buchdeckel aus Elfenbein: Hochzeit zu Kana. (2. Hälfte des 9. Jahrhunderts)

7. *Das kananitische Weib* (Mt 15, 22–28)
Zillis, Feld 109

Es handelt sich hier um eine unbedeutende, einfach gestaltete Szene der Begegnung Christi mit dieser Frau, die ihm hartnäckig folgte, um von ihm Hilfe für ihre besessene Tochter zu erlangen (Abb. 18). Die vollständigste Serie von Illustrationen dieser Bibelstelle befindet sich wiederum im erwähnten *Laurentianus VI 23* (MS Plut. VI 23, fol. 32r). Die Miniaturen zeigen hier links die vor einem Gebäude im Bett liegende kranke Tochter des kananitischen Weibes. In der Nähe befinden sich zwei Personen an einem Tisch, bei dem zwei Hunde herumschnüffeln – die wortgetreue Illustration der Antwort der Frau an Christus: «...aber doch essen die Hündlein von den Brosamen, die von ihrer Herren Tische fallen.» Daneben erscheint die Frau selbst, auf Christus zugehend, und nochmals, kniend zu Füßen Christi, der von zwei Aposteln begleitet ist. Die Miniatur im *Pariser Evangeliar*, fol. 31v (Omont, Evang., Tf. 27), ist viel einfacher[38]. Hier spricht Christus zur rechts im Bild aufrecht stehenden Frau; drei Apostel sind auf der linken Seite. Diese Szene wäre auch im *Laurentianus VI 23* als Fortsetzung der letzten Darstellung zu erwarten. Christus hat sich in seiner Diskussion mit der Frau völlig von den Aposteln abgekehrt.

Die *Sacra Parallela* des 9. Jahrhunderts in Paris, MS Gr. 923, enthielt eine Miniatur dieser Episode auf fol. 166v[39]. Diese weicht in der Komposition leicht ab, ist aber im wesentlichen dieselbe wie die letzte Szene im *Laurentianus VI 23*. Hier kniet die Frau zu Füßen Christi, der auf der rechten Seite steht und zu einer Gruppe von Aposteln zu seiner Linken spricht. Die Frau befindet sich unterhalb

Abb. 18 Zillis, St. Martin. Deckenfeld 109: Heilung der Besessenen

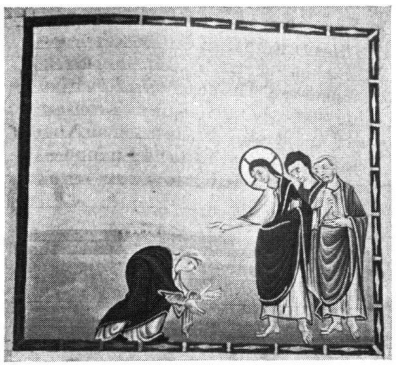

Abb. 19 Stadtbibliothek Trier. Codex Egberti, fol. 36r: Heilung der Besessenen

und zwischen Christus und den Aposteln. Zwei Manuskripte beweisen, daß diese Darstellung während der ottonischen Epoche ihren Weg auch in den Westen fand. Das *Evangeliar Heinrichs III.*, in der Bibliothek des Escorials, MS Vit. 17, fol. 39v, enthält zwei Szenen mit dem kananitischen Weib[40]. Links liegt die kranke Tochter auf ihrem Bett vor einem Gebäude, rechts ist die sich Christus nähernde Frau. Christus, gefolgt von zwei Aposteln, befindet sich auf der äußersten Rechten der Szene. Er kehrt sich um und macht eine Handbewegung zur Frau hin. Im ottonischen *Codex Egberti* in Trier, Stadtbibliothek 24, fols. 35v, 36r, befinden sich zwei Miniaturen der Geschichte des kananitischen Weibes[41]. Sie schildern die Frau, wie sie sich zum erstenmal Christus nähert, und Christus, der sich umdreht, um mit ihr zu sprechen (Abb. 19).

Die Zilliser Malerei ist bezüglich der Darstellung dieser Szene ganz einfach. Sie umfaßt nur ein einziges Bildfeld und zeigt Christus, der sich umdreht, um die Frau für ihren Glauben zu preisen und gleichzeitig deren Tochter zu heilen. Daß die Szene bereits in der ottonischen Kunst angewandt worden war, weist auf die Möglichkeit hin, daß sich die Maler des Feldes für ihre Vorlage auf eine westliche Quelle gestützt haben könnten.

8. *Die Verklärung*
(Mt 17, 1–9; Mk 4, 1–7; Lk 9, 28–36)
Zillis, Felder 123–125

Christus steht im Mittelfeld zwischen den Propheten Moses und Elias. Im linken Feld befinden sich Petrus und ein anderer Apostel. Im rechten Feld ist nur eine Figur, wahrscheinlich der Apostel Jakobus oder Johannes (wohl eher Jakobus, da der jugendliche, bartlose Typus von Johannes mehr der zweiten Figur gleicht, die Petrus im ersten Feld begleitet). Alle drei Apostel haben sich auf den Boden geworfen (Abb. 20).

Die Verklärung ist eines der zwölf Hauptfeste der byzantinischen Kirche. In der östlichen Kunst ist diese Szene deshalb besonders eindrücklich gestaltet (Abb. 21). Die betreffende Darstellung in Zillis ist offensichtlich von byzantinischer Tradition geprägt. Seit ihrem frühchristlichen Ursprung, bedingt durch den biblischen Text, erscheint die Szene zweistufig – Christus und die Propheten oben und die drei Jünger unten. Um die Darstellung den Erfordernissen einer Folge gleichformatiger Bilder anzupassen, mußten die Zilliser Maler entweder die Figuren auf fast die Hälfte reduzieren oder die Komposition anders gestalten. Sie wählten den letzteren Weg. Indem sie die Apostel zwar bezüglich ihrer Stellung nach außen verschoben, sie aber dennoch in der im byzantinischen Bereich geläufigen Proskynese-Haltung darstellten, entstand eine eigenartige Komposition, in welcher das ursprüngliche Schema und die Ikonographie deutlich nachwirken.

Abgesehen von dieser äußerlich bedingten Veränderung (sowie einigen weiteren von geringerer Augenfälligkeit), besteht eine große Ähnlichkeit zwischen der Verklärung in Zillis und einer sehr spezifischen Quelle byzantinischer Darstellung des gleichen Themas im Mosaikzyklus der Apostelkirche in Konstantinopel[42]. Obwohl verloren, ist dieses Mosaik bekannt durch eine Beschreibung der Kirche, die um 1200 von Nicolaos Mesarites verfaßt wurde. Die Propheten stehen mit Christus teilweise in einer Mandorla oder «Lichtwolke». In Zillis haben die Künstler dieses Element geändert, indem sie in den Feldern mit den Aposteln eine Anzahl kleinerer «Lichtwolken» einsetzen. Auch die Haltung von Jakobus in Feld 125 hält sich eng an die Beschreibung. Jakobus ist ein wenig vom Boden erhoben, aber schaut nicht nach Christus und den Propheten. Kurt Weitzmann hat gezeigt, daß die Miniatur der Verklärung, die sich in einem Lektionar des 11. Jahrhunderts im Iviron-Kloster auf dem Berge Athos befindet (Cod. 1, fol. 305v), sich vom ver-

Abb. 20 Zillis, St. Martin. Deckenfelder 123–125: Verklärung Christi

Abb. 21 Bibl. Laurentiana, Florenz. Cod. Plut. VI 23, fol. 34v: Verklärung Christi

lorenen Mosaik in der Apostelkirche herleitet (Abb. 22)[43]. Im Vergleich dieser Miniatur zur Zilliser Malerei fallen zahlreiche Ähnlichkeiten auf. So besteht vor allem eine ausgesprochene Ähnlichkeit in der Position der Apostel, den Gesten Christi und der Propheten. Als Abweichung ist zu verzeichnen, daß in der Miniatur die Propheten ein Buch halten statt einer Schriftrolle wie in Zillis. Letzteres entspricht mehr der östlichen Tradition. In der monumentalen Kunst des 11. Jahrhunderts gleicht das Verklärungsmosaik von Daphni in Griechenland weitgehend der Komposition der Iviron-Miniatur, mit der Ausnahme allerdings, daß die zwei Propheten ganz außerhalb der Mandorla stehen[44].

Die Darstellung der Verklärung in der Monumentalkunst (wie in Daphni und anderswo) blieb offensichtlich nicht ohne Einfluß auf die Evangelienillustratoren. So entspricht die Verklärung des *Laurentianus VI 23*, die sich dort zur Illustration des Matthäus-Textes findet, durchaus der Beschreibung des Mesarites[45]. Dagegen trifft dies für die Verklärungsdarstellung, die sich zum Markus-Text desselben Manuskripts findet, nicht zu; alle Apostel sind Augenzeugen des Ereignisses – aber ähnlich wie in Zillis mußte der Illustrator die Originalkomposition verändern, um sie dem verfügbaren Raum anzupassen[46]. Ein anderes Beispiel, wo die bildliche Darstellung der Verklärung kompositionell geändert wurde, um sie auf ein anderes Format zu bringen, bietet eine byzantinische Elfenbeinschnitzerei des 12. Jahrhunderts in Chambéry[47].

Abb. 22 Iviron-Kloster. Lektionar, Cod. 1, fol. 305v: Verklärung Christi

Abb. 23 Zillis, St. Martin. Deckenfeld 116: Christus und die Samaritanerin

Abb. 24 Bibl. Nat. Paris. Evangeliar, MS Gr. 74, fol. 173v: Christus und die Samaritanerin

9. *Christus und die Samaritanerin* (Joh 4, 4–26) Zillis, Feld 116

In der Zilliser Darstellung steht Christus auf der linken, die Samaritanerin auf der rechten Seite des Ziehbrunnens (Abb. 23). Die Frau hält das Seil der Ziehvorrichtung, an der ein Eimer hängt. Wiederum ist die Zilliser Szene sehr einfach in der Komposition, aber nicht unähnlich den byzantinischen Beispielen im *Parisinus graecus 74* (MS Gr. 74, fols. 173v, 174r) (Abb. 24) und im *Laurentianus VI 23* (MS Plut. VI 23, fol. 174)[48]. In diesen drei Darstellungen sitzt Christus auf einem kleinen Felsen oder Hügel[49]. Die Szene wurde in dieser Version ohne wesentliche Änderungen auch in byzantinischen Lektionaren verwendet, so z.B. in dem bereits erwähnten des Dionysius (Cod. 587, fol. 21v)[50]. Hier schildert aber die Illustration das Ende des Evangelienberichtes, denn die Frau ist von Samaritanern begleitet, die sie herbrachte, um ihnen Christus zu zeigen.

Die Landschaft ist, wie in den meisten Zilliser Darstellungen, vager behandelt als in den byzantinischen Beispielen. Dagegen ist der detailliert wiedergegebene zylindrische Ziehbrunnen von Zillis auch in mehreren byzantinischen Illustrationen anzutreffen. Verschiedene süditalienische Zyklen, welche die Szene der Samaritanerin am Ziehbrunnen enthalten, darunter die Elfenbeintafeln von Salerno[51], die zweite Exultet-Rolle von Pisa[52] und die Bronzetüren von Benevent[53], zeigen den Ziehbrunnen mit einer zum Heraufziehen des Eimers dienenden Haspel- oder Rollenvorrichtung[54], wie ihn auch die Tafel von Zillis aufweist.

ANMERKUNGEN

[1] I. Müller, *Beiträge zum byzantinischen Einfluß in der früh- und hochmittelalterlichen Kunst Rätiens*, Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, 24 (1966), S. 157f. In diesem Artikel untersucht Pater Müller die Verwandtschaft zwischen Rätien und den Einflüssen der lombardisch-byzantinischen Kunst.

[2] Die im Falle der Deckenbilder von Zillis oft angewandte Scheidung in solche mit «byzantinischen» und andere mit «romanischen» Elementen vermag insofern nicht zu befriedigen, als diese beiden Stilbegriffe sich als zu schematisch erweisen und im heutigen Sprachgebrauch allzuoft im Sinne eines Gegensatzpaares verwendet werden. Es handelt sich dabei um zwei Termini, die zunächst wohl auf den verschiedenen Ursprung der von ihnen bezeichneten Stilkreise hinweisen, in deren Geschichte sich aber bei näherem Zusehen Traditionen spiegeln, die mancherlei Berührungspunkte miteinander aufweisen und die man beispielsweise in dem für unsere Untersuchung besonders interessierenden 11. Jahrhundert nicht als unabhängig nebeneinander existierende Größen bewerten darf.

[3] E. Murbach, *Zillis. Die romanische Bilderdecke der Kirche St. Martin*, Zürich und Freiburg i. Br. 1967 (für die Bibliographie und Synopsis aller unlängst erschienenen Studien über die Zilliser Kirche), S. 13f.

[4] Murbach (vgl. Anm. 3), S. 15.

[5] Diese zwei Manuskripte bilden einen wichtigen Teil der Untersuchung im unentbehrlichen Werk von G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Evangile*, Paris 1916. Die Illustrationen im Pariser MS Gr. 74 wurden publiziert von H. Omont, *Evangiles avec peintures byzantines du XIe siècle*, 2 Bde., Paris 1909. Vom Florentiner Evangeliar wurde bis jetzt keine komplette Folge von Miniaturen veröffentlicht.

[6] Siehe K. Weitzmann, *The Narrative and Liturgical Gospel Illustrations*, Verlag M. M. Parvis und A. P. Wikgren, *New Testament Manuscript Studies*, Chicago 1950, S. 151–174. Weitzmann weist auf S. 168 darauf hin, daß die Miniaturen des Pariser Evangeliars teilweise von denjenigen byzantinischer Lektionare beeinflußt wurden, so daß sie keine so reine Erzählungstradition aufweisen wie das Evangeliar von Florenz.

[7] Dieses Manuskript, wie dasjenige von Florenz, ist noch nicht vollständig publiziert. Photographien der Miniaturen in beiden Manuskripten sind zum Studium in Princeton, Index of Christian Art, USA, erhältlich.

[8] Reproduktionen der Miniaturen publiziert durch H. OMONT, *Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale*, Paris 1929.

[9] WEITZMANN (vgl. Anm. 6), S. 154–156.

[10] A. MUÑOZ, *Il codice purpureo di Rossano*, Rom 1907; W. C. LOERKE, *The Miniatures of the Trial in the Rossano Gospels*, The Art Bulletin, XLIII (1961), S. 171–195, speziell S. 184–185.

[11] Zu Untersuchungen betreffend byzantinische stilistische Einflüsse siehe P. WIESMANN, *Zur Formensprache der Deckenbilder von Zillis*, Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, 11 (1950), S. 17–21, und I. MÜLLER (vgl. Anm. 1); zu solchen betreffend ottonische Einflüsse siehe die fundamentale Studie von E. POESCHEL, *Die romanischen Deckengemälde von Zillis*, Erlenbach-Zürich 1941.

[12] Die Nummern der Bildfelder beziehen sich auf die von E. Poeschel (vgl. Anm. 11, S. 80) in die Literatur eingeführte Bezifferung.

[13] Dieser «schmetternde Typ» im Kindermord wurde untersucht von E. B. SMITH, *Early Christian Iconography*, Princeton 1918, S. 62–68. Später ist er durch K. WEITZMANN, *The Survival of the Mythological Representations in Early Christian Iconography*, Dumbarton Oaks Papers, XIV (1960), S. 61–62, untersucht und auf seine klassische Quelle zurückgeführt worden.

[14] OMONT (vgl. Anm. 5, Tf. 7).

[15] MILLET (vgl. Anm. 5, S. 158–163, Fig. 99, 117, 120).

[16] C. CECCHELI, *I mosaici della basilica di S. Maria Maggiore*, Turin 1965, S. 235–236, Tf. LX.

[17] OMONT (vgl. Anm. 8, Tf. XXXII).

[18] M. R. JAMES, *The Apocryphal New Testament*, Oxford 1924, S. 48 (Protoevangelium, Kapitel XXII).

[19] P. METZ, *Codex Aureus Epternacensis; Das goldene Evangelienbuch von Echternach im Germanischen Nationalmuseum zu Nürnberg*, München 1956, Farbtf. VI.

[20] O. PÄCHT, C. R. DODWELL, F. WORMALD, *The St. Alban's Psalter*, London 1960, Tf. 21a; O. DEMUS, *The Mosaics of Norman Sicily*, London 1949, Tf. 664.

[21] PÄCHT, DODWELL, WORMALD (vgl. Anm. 20, S. 85).

[22] Siehe K. YOUNG, *Ordo Rachelis*, University of Wisconsin Studies in Language and Literature, IV, Madison 1919.

[23] MILLET (vgl. Anm. 5, S. 651, Fig. 656).

[24] WEITZMANN (vgl. Anm. 6, Tf. XVI).

[25] ST. JEROME, *Vita Pauli* (Migne, P.L. XXIII, Column 26).

[26] Zu Beispielen dieses Typus Johannes' des Täufers in Elfenbeinschnitzereien siehe A. GOLDSCHMIDT und K. WEITZMANN, *Die Byzantinischen Elfenbeinskulpturen des 10. bis 13. Jahrhunderts*, II, Berlin 1934, Nr. 31–33, Tf. Xa, XI, XIIIa.

[27] MILLET (vgl. Anm. 5, Fig. 156).

[28] MILLET (vgl. Anm. 5, Fig. 164).

[29] OMONT (vgl. Anm. 5, Tf. 9, 59).

[30] OMONT (vgl. Anm. 8, Tf. XXXV).

[31] OMONT (vgl. Anm. 8, Tf. XXXV).

[32] Verlag G. Leidinger, *Miniaturen aus Handschriften der kgl. Hof- und Staatsbibliothek in München*, I, München o. J., Tf. 20.

[33] Siehe Beispiele zitiert in E. B. SMITH, *Early Christian Iconography*, Princeton 1918, S. 85–94.

[34] A. GOLDSCHMIDT, *Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser*, I, Berlin 1914, Nr. 5, Tf. III; 46, 47, Tf. XXII; 67b, Tf. XXVII.

[35] Abgebildet z.B. bei J. BECKWITH, *Early Medieval Art*, New York 1964, S. 119, Fig. 99.

[36] GOLDSCHMIDT (vgl. Anm. 34, Nr. 81, 82, Tf. XXXIV).

[37] A. BOECKLER, *Das Goldene Evangelienbuch Heinrichs III.*, Berlin 1933, Tf. 139.

[38] OMONT (vgl. Anm. 5, Tf. 27).

[39] Wie im Falle des Florentiner Evangeliars, MS Plut. VI 23, sind die meisten der Abbildungen in diesem Manuskript unpubliziert. Photographien befinden sich in Princeton, Index of Christian Art (vgl. Anm. 7).

[40] BOECKLER (vgl. Anm.. 37, Tf. 53).

[41] Siehe Faksimileausgabe, Verlag H. Schiel, *Codex Egberti*, Basel 1960, Fol. 36.

[42] WEITZMANN (vgl. Anm. 6, S. 164–165).

[43] WEITZMANN (vgl. Anm. 6, Tf. XXII).

[44] E. DIEZ und O. DEMUS, *Byzantine Mosaics in Greece, Hosios Lucas and Daphni*, Cambridge, Mass., 1931, S. 60–62, Fig. 91.

[45] MILLET (vgl. Anm. 5, Fig. 198).

[46] MILLET (vgl. Anm. 5, Fig. 199).

[47] GOLDSCHMIDT und WEITZMANN (vgl. Anm. 26, II, Nr. 222, f. LXXII).

[48] OMONT (vgl. Anm. 5, Tf. 150, 151).

[49] MILLET (vgl. Anm. 5, S. 602–604, Fig. 623–624).

[50] Nicht publiziert. Photographie im Princeton Index of Christian Art.

[51] A. GOLDSCHMIDT, *Die Elfenbeinskulpturen aus der romanischen Zeit;* 11.–13. Jahrhundert, IV, Berlin 1926, Nr. 126.35, Tf. XLVI.

[52] M. AVERY, *The Exultet Rolls of South Italy*, Princeton 1936, II, Tf. LXXXIV.

[53] X. BARBIER DE MONTAULT, *Les portes de bronze de Bénévent*, Revue de l'art chrétien, I (1883), S. 11–53, speziell S. 19–20, Tf. I.

[54] Dies scheint ebenfalls auf byzantinischen Ursprung zurückzugehen. Vgl. die Szene in der Pariser Gregor-Handschrift, MS Gr. 510, fol. 215v, abgebildet in OMONT, *Miniatures* (vgl. Anm. 8, Tf. XXIX).

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1, 6, 9, 12, 14, 20: Peter Gubler, Photograph, Weinfelden

Abb. 2, 18, 23: Eidgenössische Kommission für Denkmalpflege, Zürich

Abb. 3, 13, 15, 24: H. OMONT, *Evangiles, avec peintures byzantines du XIe siècle*, Paris 1909, Pl. 7, 59, 147, 150

Abb. 4: H. OMONT, *Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale*, Paris 1929, Pl. XXXII

Abb. 5: O. PÄCHT u. a., *St. Alban's Psalter*, London 1960, Pl. 21a

Abb. 7, 10, 11, 21: GABRIEL MILLET, *Recherches sur l'Iconographie de l'Evangile*, Paris 1916, Fig. 65b, 156, 164, 198

Abb. 18, 22: K. WEITZMANN, *The Narrative and Liturgical Gospel Illustrations*, in: New Testament Manuscript Studies, Chicago 1950, Pl. XVI; Pl. XXII

Abb. 16: J. BECKWITH, *Early Medieval Art*, New York 1964, Fig. 99

Abb. 17: A. GOLDSCHMIDT, *Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der* karolingischen und sächsischen Kaiser, 8.–11. Jh., Berlin 1914, Tf. XXII

Abb. 19: H. SCHIEL (ed.), *Codex Egberti*, Basel 1960, fol. 36r