

***Einführung in die griechisch-orthodoxen
Ikonen der spät-Osmanischen Zeit; mit Beispielen in den Städten
Antalya und Tokat***

Sercan YANDIM*

Abstract

The paper aims to present a selected group of 68 post-Byzantine Greek-Orthodox icons, five carved Bema doors from sanctuaries and an iconostasis epistyle, to give a general idea of their main features. These artefacts, which are dated to the 19th and 20th centuries, are kept in the archaeological museums of Antalya and Tokat. After the end of the so-called Cretan School, which signifies an influential iconographical and stylistical approach to the icon painting from the 15th to the 18th centuries, no similar major school was founded. At this time and in fact already two centuries prior numerous works with local characters and regional ideas and interpretations had occurred. These were in continuous interactive relation with one another and they also borrowed and adopted many stylistical and iconographical features and motifs from the works of late Renaissance, Mannerism and Baroque. The examples from Antalya and Tokat illustrate this practice and show the likely pattern of the post-Byzantine Greek-Orthodox icon painting. Their iconographical and stylistic analysis including dating suggestions and considerations of possible origins pointed out that during the iconographical formulation of their works painters followed and adopted models and works of the middle and late Byzantine periods. They reveal at the same time, however, in the modifications of their iconography influences of the *Zeitgeist*, as it is in the regional painting of the time observed –there was no homogeneous development in the territories of the former Byzantine Empire, also not in Asia Minor.

Key Words: post-Byzantine, icon, Tokat, Antalya.

Özet

Bu makalede, doktora konusu olarak incelenen bir grup Osmanlı dönemi Bizans ikonasının genel hatlarıyla tanıtılması amaçlanmıştır. Bizans sonrası – geç Osmanlı – dönemin ikona ve/veya ikona ressamlığının ikonografik ve üslup özellikleri, Antalya ve Tokat müzelerinde yer alan malzemenin de bu dönem tanık olunan gelişme ve değişikliklerin bir uzantısı olarak dönemsel özellikleri yansıttığı gözlemlenecektir. Kısaca 15. ve 18. yüzyıllar arasında aktif olan ve ikona ressamlığında normları oluşturan Girit okulunun sonlanmasından sonra, yer yer yaklaşık iki yüzyıl önce oluşmaya başlamış olan bölgesel, yerel okullar daha aktif olmaya başlamıştır. Bu arada Batı Avrupa resmindeki akımların, özellikle geç Rönesans, Maniyerizm ve Barok örneklerinin daha etkili olmaya başladığı, ikonografi ve üslup özelliklerinin bölgesel yorumlanarak uyarlandığı görülmektedir.

Anahtar kelimeler: Bizans sonrası, ikona, Tokat, Antalya.

* Öğr. Gör. Dr., Hacettepe Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü

Mit dem vorliegenden Aufsatz ist es beabsichtigt, eine ausgewählte Gruppe von 68 nachbyzantinischen Ikonen, fünf hölzernen Bema-Türen von Altarräumen und einen Ikonostase-Balken kurz vorzustellen und vor allem ihre stilistische und ikonographische Eigenschaften zu erläutern. Diese Kunstgegenstände, die hauptsächlich aus dem 19. und 20. Jahrhundert stammen, befinden sich in den Museen von Antalya und Tokat.¹ Bei sämtlichen Stücken handelt es sich um griechisch-orthodoxe Kultgegenstände, die ursprünglich entweder zur Ausstattung von Kirchen gehörten, oder im Rahmen der privaten Andacht Verehrung fanden. Nach dem Ersten Weltkrieg und dem türkischen Unabhängigkeitskrieg, der 1922 beendet war, wurden die Stücke in den beiden Orten zusammengetragen und den für diesen Zweck neugegründeten Museen zugeführt. Bedauerlicherweise ist der historische und kulturelle Kontext (Entstehungszeit, Standort u.a.) dieser Ikonen während und nach den oben erwähnten, turbulenten Ereignissen verloren gegangen. Da sie sich schließlich in den Museen von Antalya und Tokat befinden, ist es wohl denkbar, dass sie den Geschmack der griechisch-orthodoxen Gemeinden von Antalya und Tokat, die im 19. Jahrhundert hier lebten, repräsentieren. Sie wurden von den Gläubigen entweder vor Ort erworben, oder – das ist durchaus möglich – sie haben sie von Pilgerreisen mitgebracht. Daher kann man diese Sammlungen nicht als homogene Gruppe betrachten, da nicht viel über ihre Herstellungsorte bekannt ist. Durch den Mangel an Berichten und Informationen über die Stifter und Maler der Ikonen sowie ihren Herstellungs- und Verwendungs-Zusammenhang, wurden eine detaillierte Gesamtanalyse des Untersuchungsmaterials und die Beschaffung eines differenzierten Gesamtbildes ihrer Entstehungszeit erheblich erschwert.² Die Mannigfaltigkeit der Bevölkerung des Osmanischen Reiches stellt ein buntes

-
- ¹ Diese Gruppe habe ich in meiner Doktorarbeit ikonographisch, stilistisch und kunstsoziologisch untersucht. Als allgemeine Grundlage für die Durchführung der ikonographischen und stilistischen Analyse und als Basis für die möglichen Datierungen des Untersuchungsmaterials wurde eine vollständige, ausführliche Dokumentation in Form des Ikonenkatalogs als einer der Hauptbestandteile der Dissertation angefertigt. Die Doktorarbeit wurde im Februar 2005 bei der Philipps-Universität in Marburg, Deutschland als digitale Dissertation veröffentlicht.
 - ² Um eine Übersicht über die griechisch-orthodoxe Bevölkerung der Städte Antalya und Tokat und die Entstehungs- und Verwendungszeit dieser Ikonen zu gewinnen, wurde ein Kapitel dem Überblick über die komplizierten historischen Rahmenbedingungen der griechisch-orthodoxen Gemeinden in der spätosmanischen Zeit, nämlich im 19. Jahrhundert gewidmet. Darunter wurden auch die wirtschaftliche Entwicklung und ihre Folgen in diesem Jahrhundert gefasst, sowie demographische Informationen über die Städte Antalya und Tokat zusammengetragen. Ein weiteres Anliegen bestand darin, einen Einblick in das religiöse Leben in beiden Städten zu gewinnen. In diesem Aufsatz werden die oben erwähnten Themen nicht eingehender thematisiert.

Mosaik mit weitgehenden ethnischen, sprachlichen und religiösen Verschiedenheiten dar. Es ist besonders zu berücksichtigen, dass es im Osmanischen Reich eine viel größere kulturelle Heterogenität gab als in den europäischen Staaten vom 17. bis 20. Jahrhundert. Die unterschiedlichen religiösen und ethnischen Volksgruppen der osmanischen Gesellschaft waren dicht miteinander verflochten. Die griechischen Handels- und Kaufleute wurden dabei immer bedeutender und wichtiger, wobei sie auch eine neue soziale Schicht mit einem entsprechendem Geschmack und gleichen Präferenzen – in einer klein- und großbürgerlichen Formation – gebildet haben. Außerdem existierten die sogenannten *Phanarioten*, die überwiegend in Istanbul wohnten und sich als die direkte Fortsetzung der byzantinischen Herrscherfamilien fühlten, als die Aristokraten dieser heterogenen Gesellschaft. Beide Städte Kleinasien, *Antalya* und *Tokat*, waren auch bedeutende Handelsstädte mit einem heterogenen und komplexen demographischen Bevölkerungsaufbau. Diese Bevölkerungsformation bildete zugleich die neuen Kirchengemeinden, Stifter und Auftraggeber, die für die Herstellung der Ikonen verantwortlich waren. Menschen aus diesen Städten waren also unter den möglichen Besitzern, Stiftern, Auftraggebern oder Malern der Ikonen, die sich zur Zeit in diesen Museen befinden.

Das Wort "Ikone" kommt vom griechischen *Eikon* und bezeichnet im Allgemeinen jedes Bild bzw. Abbild. Im Gebrauch in den modernen Sprachen und in der kunstwissenschaftlichen Fachsprache ist es auf tragbare Bilder, die meistens auf eine Holztafel gemalt sind, beschränkt,³ die ein Ereignis oder eine Person aus biblischen Zusammenhang oder eine Heilige bzw. einen Heiligen darstellen. Die Themen stellen meistens einen alt- und/oder neutestamentlichen Inhalt, oder Geschehnisse aus den Apokryphen vor. Dazu kommen neben verschiedenen historischen, sozialen und geographischen Ereignissen der nachbiblischen Zeit, der Realgeschichte, die für das religiöse Leben und die Kirche vom großer Wichtigkeit waren und kanonisiert wurden, neue Themen (z.B. nach dem Ikonoklasmus 725-843 entstandene "das Fest der Orthodoxie", am ersten Fastensonntag, lokale Wundererscheinungen etc.) hinzu. Ikonen können aus verschiedenen Materialien bestehen (aus Elfenbein, Steatit (Speckstein), Mosaik, Email, Marmor, Keramik, Papier etc.) und in unterschiedlichen Größen hergestellt werden.⁴ Die Figuren sind mehr oder weniger frontal angeordnet. Sie sind dem Betrachter konfrontiert und ermöglichen dadurch die Kommunikation zwischen dem Abbild und dem Betrachter.⁵

³ In der Gegenwart ist das Wort in den nichtorthodoxen Religionen so gut nicht (mehr) im Gebrauch, es haben sich andere Bezeichnungen gebildet (im Deutschen z.B. Andachtsbild).

⁴ In meiner Dissertation sind alle 68 Beispiele jedoch rechteckige Tafelbilder aus Holz.

⁵ Die weitere Begriffsbestimmung, Lehre und Verwendung der Ikonen und ihre Entwicklungsgeschichte mit stilistischen Gesichtspunkten werden nicht in diesem Aufsatz gefasst.

Bisher ist die Untersuchung und Erforschung der griechisch-orthodoxen Ikonen des 18. bis zum 20. Jahrhundert lückenhaft und unbefriedigend. Derartige Ikonen sind in den Kirchen, Museen und Privatsammlungen in Griechenland, in den Städten Europas, in den Museen und Privatsammlungen in der Türkei und anderswo zu finden. Einige von ihnen sind in Katalogen abgebildet, jedoch sind synthetisierende und umfassende Untersuchungen, die alle Aspekte der zeitlich und geographisch begrenzten Einzeldarstellungen berücksichtigen, bisher selten. Grundlegende Werke für diesen Zeitraum fehlen noch, und vielfach herrschen überhaupt noch unzureichende Kenntnisse über überlieferte Bestände vor. Im Gegensatz dazu sind die Funktionen der Ikonen in der Gegenwart, dank soziologischer Forschungen aufgearbeitet.

Nach dem Fall Konstantinopels 1453 wird die Ikonen-Herstellung in Nord- und Mittelgriechenland, auf der Peloponnes, auf Kreta und auf anderen ägäischen und ionischen Inseln weiter fortgesetzt. Darunter spielt die sogenannte Kretisch-Venezianische Schule bzw. Kretische Schule eine bedeutende Rolle. Vom späten 15. bis zum 16. Jahrhundert wurde der westliche Einfluss auf ihre Malerei gravierend spürbar. Die kretischen Maler insbesondere des 16. Jahrhunderts überragen an Qualität die übrigen regionalen Schulen. Ihre Tradition dauert bis zum 18. Jahrhundert, und ihre Künstler arbeiteten auch auf den ionischen Inseln, in den Klöstern des Berges Athos und von Meteora, auf dem Sinai und in Italien, vor allem in Venedig. Im 18. Jahrhundert fanden zugleich kunsttheoretische Auseinandersetzungen, die vor allem durch die gegensätzlichen Denkweisen und Stilauffassungen bezüglich der religiösen Malerei verursacht sind, statt. (Triantaphyllopoulos, 1985: 387ff; Gouma-Peterson, 1971: 32). Diese sind in zwei theoretischen Arbeiten ausgearbeitet. Die eine ist "Hermenia" oder das "Malerbuch", das vom Maler-Mönch Dionysios von Fournä auf dem Berg Athos (1728-1733) geschrieben wurde, und die andere ein von Panagiotis Doxaras von Zante verfasstes Werk "Peri Zographias" oder "Über Malerei". Beide Werke schauten in die Vergangenheit, um die angemessenen Vorbilder für die Gegenwart festzulegen. Dionysios wandte sich in das 14. Jahrhundert und zu dem geschätzten griechischen Maler Manuel Panselinos zurück, während Doxaras die Werke der europäischen Spätrenaissance als seine Prototypen nahm, insbesondere die von Tizian, Tintoretto und Veronese. Die Auffassung von Dionysios von Fournä war besonders bestimmend für den Geschmack und den Glauben der Mehrheit der griechisch-orthodoxen Gläubigen des 18. und auch des 19. Jahrhunderts. In diesen Jahrhunderten sind eine Vielfältigkeit der Tendenzen und das Fehlen einer zentralen Stilrichtung aufgrund der zunehmenden Bedeutung der lediglich lokalen Zentren zu beobachten.

Im Allgemeinen gab es in der nachbyzantinischen Zeit keine maßgebende Malschule bzw. zentrale Strömung, die vor allem der Ikonenmalerei des 19. Jahrhunderts als Vorbild sein konnte. In dieser Zeit und schon zwei Jahrhunderte davor entstanden zahlreiche Werke mit regionalen Ideen und Auffassungen, die miteinander im Austausch gestanden haben. Bevorzugt wurden zugleich auch Bildauffassungen sowie -Motive und Stil der Spätrenaissance, des Manierismus und des Barock.

Die ikonographische und stilistische Analyse mit Datierungsvorschlägen und Überlegungen zu den Herstellungsorten dieser Ikonen erbrachte, dass sich die Maler bei der ikonographischen Ausformulierung ihrer Werke an Vorlagen angelehnt haben, die in ihren Ursprüngen auf die mittel- und spätbyzantinische Zeit zurückgehen und über die Jahrhunderte weiter tradiert worden sind. Sie zeigen aber zugleich in den Modifikationen ihrer Ikonographie Einflüsse des *Zeitgeistes*, wie er sich in der regionalen nachbyzantinischen Malerei im Laufe der Zeit entwickelt hat – es gibt keine gleichartige Entwicklung in den Nachfolge-Territorien des einstigen byzantinischen Reiches, auch nicht in Kleinasien. Unter den vorliegenden Ikonen befinden sich Darstellungen sowohl konventioneller byzantinischer Ikonographie wie auch von der westlichen Kunst beeinflusste Elemente, Motive und Erscheinungsformen, die eine neue Auffassung der Malerei vermitteln, beispielsweise die Verkündigung an Maria mit dem Lesepult, dem geöffneten Buch; oder das Tuch-Motiv bei der Geburt Christi (Abb.1); die Beschneidung Christi (Abb.2) und die während der Renaissance übliche Auffassung der Kreuztragung Christi (Abb.3) u.a. Dazu ist auch neue und von den Gläubigen gefragte und geschätzte Christus- und Marienikonographie der spät- und nachbyzantinischen Zeit aufgetreten, die Christus als *Hohenpriester* (Abb.4), Maria als *Nie verwelkende Rose* (Abb.5), Johannes Prodromos als den *Engel der Wüste* (Abb.6 und 7) darstellen. Weiterhin erscheinen neue Episoden in den Heiligen-Viten; obwohl in dieser Sammlung nicht vertreten, bilden die Vita-Ikonen des heiligen Charalampos mit den neuen Martyriumsszenen ein Beispiel. Dafür ist der Vita-Ikone des heiligen Nikolaus die Szene des ersten Konzils von Nikaea (325) hinzugefügt, die sich vor dem 17. Jahrhundert nicht belegen lässt (Abb. 8). Ferner sind Themen vorhanden, die erst in der spät- und vor allem nachbyzantinischen Zeit allgemein verbreitet wurden: wie die Versammlung der Körperlosen (Abb. 9), eine Allerheiligen-Ikone (Abb.10), die Kreuzerhöhung oder das Fest der Orthodoxie (Abb.11), das mit seiner abweichenden Ikonographie eine weiterführende Untersuchung bedarf.

Für die meisten Ikonen aus Antalya haben die Werke der Ägäischen und Ionischen Inseln eine bedeutende Rolle gespielt. Anregungen für die Maler scheinen aus den Modellen der Kretischen Schule gekommen zu sein, während die relativ konservativen und konventionellen Bildauffassungen aus Tokat wiederum die starke

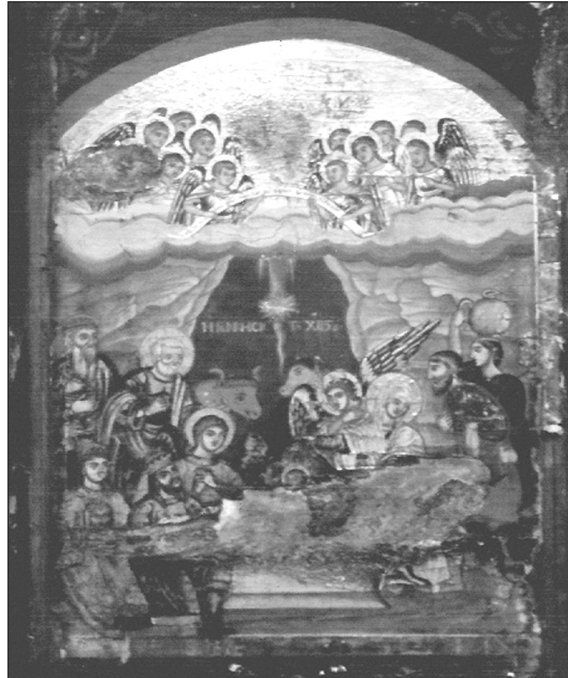


Abb.1. Geburt Christi, Antalya, Inv. Nr. 59.2.82



Abb.2. Beschneidung Christi, Antalya, Inv. Nr. 163.2.82

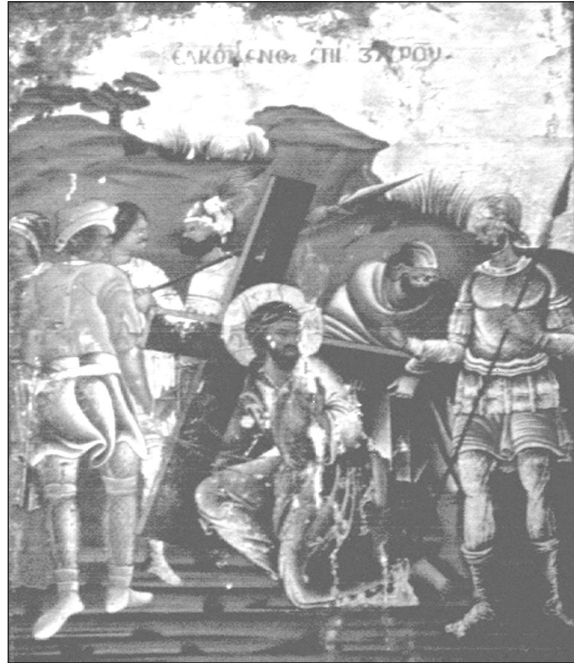


Abb.3. Der Gang nach Golgatha,
Antalya, Inv. Nr. 148.2.82



Abb.4. Christus als Hoherpriester,
Tokat, Inv. Nr. 517/48.10.30



Abb.5. Maria, Nie Verwelkende Rose,
Tokat, Inv. Nr. 515/48.8.30



Abb.6. Johannes Prodromos als Engel der
Wüste, Tokat, Inv. Nr. 511/48.4.30

Traditionsgebundenheit der Gläubigen reflektierten. Den Ergebnissen der Analyse wurden Vergleichsmaterialien, wie sie in Publikationen vor allem in Museums- und Ausstellungskatalogen dargeboten werden, gegenübergestellt um möglicherweise überregionale und differenziertere Zusammenhänge zu gewinnen. Die Situation, ohne nähere Hinweise und keinerlei überlieferte Dokumente über die Herstellungs- und Malorte dieser Ikonen schränkte eine örtliche, die Provenienz betreffende Lokalisierung ein. Über die denkbaren Herstellungsorte und die Herkunft der Maler lassen sich nur noch Vermutungen aufstellen. Dennoch ist die Anwesenheit einer lokalen Werkstatt besonders in Antalya denkbar auf Grund der beachtlichen Anzahl und der Affinitäten der erhaltenen Ikonen. In Erwägung zu ziehen ist, dass es sich in Antalya um lokale, ansässige Maler handeln dürfte, die es gewohnt waren, auf künstlerische Vorlagen und Konzepte der Renaissance und des Barock zurückzugreifen, die in ihrer näheren Umgebung, beispielsweise in Form von Druckgraphik bekannt und zugänglich waren. Die Maler müssen mit den konventionellen byzantinischen Vorlagen ausreichend vertraut gewesen sein. Die relativ geringe Zahl der erhaltenen Ikonen aus Tokat erschwert gleichermaßen ihre lokale und künstlerische Zuschreibung und Anordnung.



Abb.7. Johannes Prodromos als Engel der Wüste, Antalya, Inv. Nr. 19.2.82



Abb. 8. Vita-Ikone des heiligen Nikolaos, Tokat, Inv. Nr. 514/48.7.30



Abb. 9. Versammlung der Körperlosen, Antalya, Inv. Nr. 23.2.82

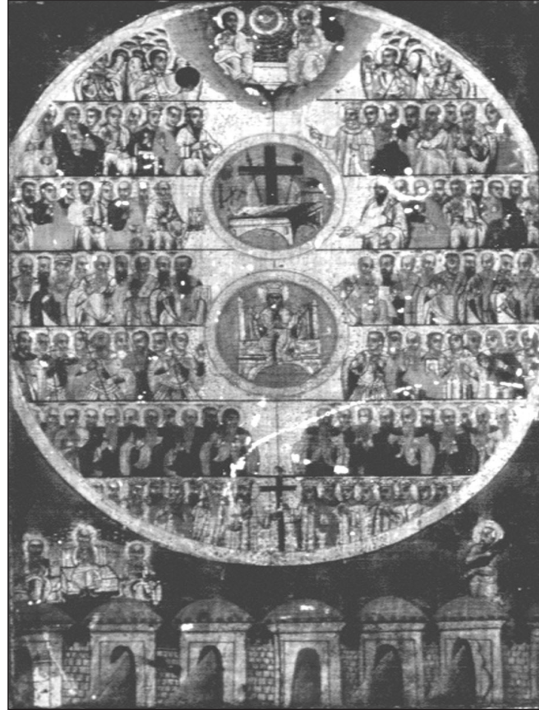


Abb. 10. Allerheiligen-Ikone, Tokat, Inv. Nr. 518/48.11.30



Abb.11. Fest der Orthodoxie, Antalya, Inv. Nr. 5.2.82

In Zusammenhang mit der stilistischen Analyse wurden grundsätzlich zwei unterschiedliche, stilistisch signifikante Malauffassungen mit möglichen Abweichungen festgestellt: Die erste Malweise bietet robuste Figuren mit breitem Körper und geometrischen Gesichtszügen sowie mit voluminösen Gewändern. Die Gestaltung des Raumes bzw. Hintergrundes ist, ikonographisch bedingt, schematisch durchgeführt. Das zweite Verfahren dagegen präsentiert plastischere und realistischere Draperien nach einer dekorativen Auffassung und kleinere puppenhafte Figuren mit relativ expressiven Gesichtern. Im Allgemeinen ist die Farbpalette durch leuchtende klare Skalen erweitert. Gold wurde nicht nur für den Hintergrund verwendet, sondern auch auf kostbaren Gegenständen, wie z. B. auf Gewändern, aufgetragen.

Nur einige Ikonen sind inschriftlich datiert. Unter ihnen sind in Antalya acht mit einer Jahreszahl versehen, und in Tokat sind nur zwei datiert. Mit Hilfe dieser datierten Ikonen und über indirekt datierbare stilistische und ikonographische Eigenschaften lässt sich ein *Terminus post quem* für ihre Herstellung bzw. Chronologie festsetzen. Darüber hinaus wurden die meisten Ikonen in die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts datiert; andere weitere sind einem Zeitraum vom 18. bis zum 19. Jahrhundert zugeschrieben worden. Mit der Ausnahme der Marien-Ikone in Tokat sind alle Ikonen unsigniert. Auf wenigen von ihnen sind manieristische Züge als Merkmale eines Malers zu verfolgen. Generell lässt sich die Feststellung machen, dass die Ikonen-Maler der nachbyzantinischen Zeit die festgelegten und langtradierten Bildinhalte ihrer Werke – wie Jahrhunderte vorher – nicht stark beeinflussen und verändern konnten; vielmehr sind sie durch die Wünsche der jeweiligen Auftraggeber geprägt. Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass die nachbyzantinischen Ikonen vom 15. bis zum 19. Jahrhundert in ihren wesentlichen Aspekten, hinsichtlich ihrer Form, ihres Inhaltes und ihrer Funktion und Bedeutung „byzantinisch“ geblieben sind. Sie bringen aber *anderenteils* nicht mehr nur die konventionellen byzantinischen Bildkompositionen, sondern in der nachbyzantinischen Zeit üblich gewordene und zum größten Teil verinnerlichte westliche Malauffassungen und Bilderscheinungen hervor.

AUSGEWÄHLTE LITERATUR

- Bentchev, Ivan (1988). „Zu den Ikonen des geflügelten Johannes des Täufers“, *HERMENIA*. Zeitschrift für Ostkirchliche Kunst Heft 2, Jahrgang 4: 79-86.
- Bußmann, K. (Hrsg.) (1986). „Die deutschen, niederländischen und italienischen Tafelbilder bis um 1530“, Bestandskataloge. Münster: Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster Landschaftsverband Westfalen-Lippe.

- _ (1986). κεφαλουια. Εννα Μεγαλο Μουσειο. Εκκλησιαστικη Τεχνη. (3 Bände) Argostoli.
- Chatzidakis, M. (1962). *Icons, de Saint-Georges des Grecs et de la Collection de L'institut*. Venise.
- Chatzidakis, M. und Grabar, A. (1965). *Byzantine and the Medieval Painting*. London.
- Chatzidakis, M. (1987). ΕΛΛηνες Ζωγραφοι Μετα Την Αλωσηη (1450-1830). Με Ει σαγωγή Στην Ιστορια Της ΕΠοχης (2 Bände). Athens.
- Chatzidakis, M. (1993). Εικονης Της κρητικης Τεχνης. Herakleion.
- Clogg, R. (1996). *Anatolica: Studies in the Greek East in the 18th and 19th Centuries*. London.
- Gouma-Peterson, Th. (1971). "The Survival of Byzantinism in 18th Century Greek Painting", *ALLEN MEMORIAL ART MUSEUM BULLETIN* (29, 1): 11-61.
- Gouma-Peterson, Th. (1991). "The Icon as a Cultural Presence after 1453", in: J. J. Yiannias (Ed.): *The Byzantine Tradition after the Fall of Constantinople*. Charlottesville and London.
- Gouma-Peterson, Th. (1993-94). "An 18th Century Deesis Icon and its Cultural Context", *DELTION* 17 (1993-94): 331-346.
- Grabar, A. (1968). *Christian Iconography. A Study of Its Origins*. Washington.
- _ (1979). *Eikon. Ikonen des 15. bis 19. Jahrhunderts aus deutschem Privatbesitz*. Recklinghausen.
- Konstantinos, D. (1998). "χορηγια Και Τεχνη Στην Ηνειρο Την Περιοδο Της Υστερης Τουρκοκρατιας ", *DELTION* 20 (1998) 409–416, mit einem englischen Resümee "Patronage and art in Epirus During the Later Period of Turkish Rule".
- Konstantinos, D. (2001). Προσειτιση Στο Εργο Των Ζωγραφων ΑΠο Το καΠεσοβο Της ΗΠειρου. Εμβοη Στη Μελετη Της Θρησκευτικης Ζωλραφοι κης Στην ΗΠε ιρο Το 18ο Και Το Α Μισο Τον 19οΥ Αιωνα Athen, mit einem englischen Resümee, An Approach to the Work of Painters from Kapesovo in Epiros in the 18th and the first half of the 19th Century.
- Lazarev, V. (1995). *Studies in Byzantine Painting*. London.
- Mango, C. (1965). "Byzantinism and Romantic Hellenism", *JOURNAL OF THE WARBURG AND COURTAULD INSTITUTES* (28): 29-49.
- Martin, P (1983). *Martin Luther und die Bilder zur Apokalypse. Die Ikonographie der Illustrationen zur Offenbarung des Johannes in der Lutherbibel 1522 bis 1546*. (=Vestigia Bibliae. Jahrbuch des Deutschen Bibel-Archivs Hamburg. Hrsg. H. Reinitzer. Band 5). Hamburg.
- Millet, G. (1916,² 1960) *Recherches sur l' iconographie de l' Évangile. aux XIV^e, XV^e et XVI^e siècles. D' après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont Athos*. Paris.

- Millet, G. und Frolov, A. (1954). *La peinture du moyen âge en Yougoslavie (Serbie, Macédoine et Monténégro)*, (3 Bände). Paris.
- Pasarelli, G. (1998). *Die Ikonen. Zu den großen byzantinischen Festen*. Milano.
- Soldatos, Ch. (1999). *Christian Painting. Post Byzantine and Seven Ionian Islands Art in the Churches and Convents of Lefkada (15th-20th centuries)*. Χριστιανική Ζωγραφική. Η Μεταβυζαντινή Και ΕΠι τανησι ακη Τεχνη Ετις Εκκλησιες Και Τα Μοναστερια Της Λενκαδας (15.-20. αι). Athen.
- Triantaphyllopoulos, D. D. (1985). *Die nachbyzantinische Wandmalerei auf Kerkyra und den anderen Ionischen Inseln*. München.