

haft und die Übersetzung mit geringfügigen Ausnahmen getreu. Senhor Pereira darf des Dankes aller Äthiopisten für seine Ausgabe versichert sein.

Von altertümlichen Formen in M finden sich der Impr. ሐር (IV 10, 13, 16) und die Infinitive ሐዩ-ወ (VIII 6) und ነዩ-ጠመ (E 6); vielleicht ist hierher auch „die merkwürdige Vorliebe für den Quetschlaut *ui* an Stelle eines zu erwartenden *ue*“ (*Kebra Nagast* S. XV) zu rechnen (vgl. ይጉጉኡ III 15, ይጌጉኡ VIII 14, ይጌጉኡጸ VI 14, ተገገሱ IX 2, አስተባብሩ VIII 3, ታስተባብሩ IX 12); vielleicht auch ኖልቄ IX 11, vgl. *K. N. S.* XXVII. Auch die seltenere (Dillmann col. 788) Form እከይት (B 5, VII 7, VIII 3, 6, E 4) ist beachtenswert, und zu den „noch nicht genügend“ belegten Infinitiven IV<sub>3</sub> (Gramm. S. 238) ist አስተናቢያ zu buchen. — Schreibweisen wie አይይግት (mit ḳ II 22, vgl. 20) wären wohl besser aus dem Kontext entfernt worden; auch ይተፋቀር B 2, X 3 ist als III<sub>3</sub> in der Bedeutung „geliebt werden“ schwerlich gerechtfertigt. — Syntaktisch ist der Gebrauch von ወ zur Einführung der Apodosis (vgl. *K. N. S.* XIX) oder als Pleonasmus bemerkenswert, z. B. in ወሰሰ : አእመረ . . . ወተምዐ III 5, ወነሐኔ . . . ወረከብናሆመ E 15, ወእለ : ይተብሩ . . . ወ . . ይገብሩ IX 19; pleonastisches ከመ findet sich B 7: ከመ : ሰነኡሰመ : ወሰባዮመ : ከመ : ታውርይ ምዕ. — Den Wortschatz der Schrift hat schon Dillmann in bekannter Genauigkeit ausgebeutet und dabei auch weniger häufige Konstruktionen verzeichnet, wie ሳሰለ : እምነ III 1, C 7 (col. 56), wozu ዘልፈ : እምነ B 4 ein Pendant bildet. — Ob die Lesart መልእክት : መስፍን II 3 gegenüber መላ (vgl. III 12, B 1) zu halten ist, vermag ich nicht zu entscheiden. — Sollte die merkwürdige Form ቢስንሶ und varr. βύσσοζ I 6 am Ende durch Angleichung oder durch die Reminiszenz eines Abschreibers an ሰሪንስ ἡαγῶνι entstanden sein? — ከብካሰ heißt IX 22 gewiß „Fest“ im Allgemeinen; so auch in einer mir von E. Littmann geschenkten Handschrift, wo (fol. 5 a f.) der „König von Rom“ aus Freude über die Geburt des Abbā Gabra Manfas Qeddu ausruft: አንሰ : እገብር : ሎቹ : ግሳፍ : ምሳሐ : ወከብካሰ. — Steht VI 1 wirklich der Singular ይምጽእ, IV 11 ወሳሰእ = *trente* und X 1 ዘምድር : ወዘብሔር = *de la terre et de la mer*? — Am Schluß von I 1 dürfte nach III 12 und VIII 9 eine Lücke anzunehmen und III 15 vom äthiopischen Verfasser ይፀምኡ beabsichtigt sein.

Prof. C. BEZOLD.

Oskar Wulff *Altchristliche und mittelalterliche byzantinische und italienische Bildwerke. Teil II: Mittelalterliche Bildwerke.* Berlin 1911 (Druck u. Verlag v. G. Reimer). — Gr. 4°. 144 S. 29 Taf. + 18 S. mit Taf.

Dem im vorigen Jahrgang dieser Zeitschrift S. 145—150 angezeigten ersten Teile seines Kataloges altchristlicher und mittelalterlicher Denkmäler des Kaiser-Friedrich-Museums hat O. Wulff in einem Zwischenraum von nur zwei Jahren diesen den mittelalterlichen Monumenten byzantinischer, italienischer und (bei den N. 1829 und 1839) spanischer Provenienz gewidmeten zweiten Teil folgen lassen. Für die an den Dingen des christlichen Ostens interessierte Kunstforschung liegt damit ein Hilfsmittel abgeschlossen vor, neben dem in seiner Art vorläufig nur Strzygowskis *Koptische Kunst* und Daltons OC. I. II S. 217—223 besprochener *Catalogue of early christian antiquities and objects from the christian East* des Britischen Museums ebenbürtig sich zu be-

haupten vermögen. Numerisch ist die Masse des diesmal vorgeführten Materiales erheblich geringer. Den 1695 Nummern des ersten Teiles stehen zunächst 520 weitere Nummern gegenüber deren Beschreibung in den sechs Kapiteln I. Steinplastik, II. Holzplastik, III. Byzantinische und byzantinisierende Kleinplastik, IV. Metallplastik, V. Mosaik und Wandmalerei und VI. Keramik erfolgt. An einen auf die Kapitel I, II und IV entfallenden ersten (N. 2216—2233) schließt sich sodann in selbständiger Heftung noch ein zweiter Nachtrag an, der nur zum kleineren Teile (N. 2283—2292) mittelalterliche, zum größeren (N. 2240—2282) altchristliche Stücke u. a. (als N. 2282) das mit Rücksicht auf seine frühere Spezialpublikation im ersten Teile ursprünglich übergangene ravennatische Mosaik aus S. Michele in Affricisco bringt. Sachlich ist aber die byzantinische und die vom Osten mehr oder weniger abhängige italienische Kunstübung des Mittelalters im Kaiser-Friedrich-Museum schon heute kaum weniger instruktiv vertreten als die althbyzantinische und koptische, und es kann nur der lebhafteste Wunsch ausgesprochen werden, daß auch in Zukunft sein mittelalterlich-byzantinischer Bestand systematisch bereichert und allenfalls durch eine Berücksichtigung armenischer, georgischer, mittelalterlich-syrischer und abessinischer Dinge ergänzt werden möge.

Ein besonders reiches Material liegt auf dem Gebiete der byzantinischen Keramik (N. 2002—2213, 2288) und an venezianischen figürlichen Skulpturen und architektonischen Zierstücken des hohen Mittelalters (N. 1741—1769), venezianischen Glaspasten (N. 1868—1882), bzw. an Bronzenachgüssen byzantinischer Glasfluß-, Elfenbein- oder Specksteinstücke (N. 1959—1962) auf demjenigen einer unmittelbar an Byzanz sich anlehnenden italienischen Produktion vor. Auf anderen Gebieten heischt wenigstens das eine oder andere ganz hervorragende Stück eine besondere Beachtung. So nimmt unter einigen Denkmälern direkt byzantinischer Reliefplastik in Marmor der m. E. gewiß noch eher dem 10. als erst dem 11. Jahrh. entstammende wundervolle Torso einer Maria Orans aus Konstantinopel (N. 1696) eine überragende Stellung ein. Das Gleiche tut unter einer stattlichen Gruppe von Specksteinarbeiten (N. 1846—1860) die aus der Sammlung Barberini stammende Doppeltafel der um den stehenden Pantokrator und die Hodegetria gruppierten Herrn- und Gottesmutterfestbilder (N. 1853). Das tragbare Mosaik wird an einem Brustbild Christi „des Erbarmers“ (N. 1989) und einer Kreuzigung (N. 1990) durch zwei Prachtexemplare vertreten, und ein Unikum in abendländischem Museumsbesitz stellen die Bruchstücke von Wandmalereien des 12. Jahrh. aus Pergamon (N. 1991—2001) dar. Bei einer dringend wünschenswerten monographischen Bearbeitung der betreffenden Gebiete künstlerischer bzw. kunstgewerblicher Tätigkeit würde endlich mit Nachdruck heranzuziehen

sein, was Berlin an byzantinischem Kirchengesamtheit namentlich des frühen Mittelalters aus Bronze und Blei (N. 1978—1988), sowie an Werken spätbyzantinischer Holzschnitzerei (N. 1840—1844. 2230 f.) besitzt.

Das konkrete Heiligtum auf dessen Kultbild, wie W. S. 96 gewiß richtig annimmt, letzten Grundes der — übrigens auch im Athonischen Malerbuche IV § 546 (ed. Konstantinides S. 260) berücksichtigte — Typ eines  $\overline{\text{IC}} \overline{\text{XC}} \text{O E}\overline{\text{LEHM}}\overline{\text{QN}}$  zurückgeht, möchte ich im Gegensatz zu ihm auch nicht einmal unter vorsichtiger Beisetzung eines Fragezeichens in Konstantinopel, sondern weit eher an der Grenze von Syrien und Arabien suchen, wo schwerlich das Christentum ohne Zusammenhang mit dem الرحمان-Kult denkbar ist, der in bedeutsamer Weise an der Wiege des Islam sich geltend machte. Ein aus Smyrna stammendes Prachtbeispiel eines Ikonostasisgerüsts mit reichster dekorativer Holzschnitzerei des 16. oder 17. Jhs. (N. 2230) ist Repräsentant eines Kunstzweiges, bezüglich dessen das ganz energische Einsetzen einer Spezialforschung zu wünschen wäre. Zu der für dasselbe S. 132 notierten bisherigen Literatur sind mein nachdrücklicher Hinweis auf die hierhergehörigen Denkmäler Palästinas (RQs. XX S. 186 f.) und die hochverdienstliche zusammenfassende Behandlung nachzutragen, welche neuerdings in Verbindung mit anderen Holzschnitzarbeiten der dortigen Kircheninterieurs diejenigen Bulgariens durch Koitchew in dem *Bulletin de la société archéologique Bulgare* I S. 81—104 (dazu Taf. IV—XX) gefunden haben. Eine nicht minder interessante Erscheinung figürlicher Kleinplastik in Holz stellen die mit Szenen vor allem des Festbilderzyklus geschmückten Kreuze dar, deren in Berlin einige minder reich ausgestattete Exemplare (N. 1841—1844) sich um das Hauptbeispiel des sog. „Maximilianischen“ Kreuzes (N. 1840) gruppieren. Eine Anzahl aus Privatbesitz stammender Stücke der Gattung war 1905/06 auf der Esposizione d'arte italo-bizantina in Grottaferrata vereinigt, worüber ich auf meine Bemerkung in der RQs. XIX 208 f. verweise. Das nach meiner Kenntnis herrlichste Exemplar, auf das ich bereits a. a. O. aufmerksam machte, wird im Municipio von S. Oreste am Fuße des Sorakte aufbewahrt. Der Fuß weist hier ATliche Szenen auf, während den NTlichen das eigentliche Kreuz selbst reserviert ist. Eine vom Künstler eingeschnitzte Datierung seiner Arbeit nennt als Tag der Vollendung den 16. März 1546 ( $\alpha\phi\mu\varsigma. \mu\alpha\rho\tau\iota\omicron\upsilon\varsigma \text{is}$ ). Eine Publikation dieses Stückes würde sich empfehlen, müßte aber, um dasselbe wirklich dem allgemeinen Studium zu erschließen, eine Abbildung am besten in natürlicher Größe bringen. Auch von den Berliner Kreuzen hätte mindestens das „Maximilianische“ — wozu allerdings für diesen einen Gegenstand zwei ganze Tafeln nötig gewesen wären — in einem Format reproduziert werden sollen, das ein ikonographisches und stilistisches Detailstudium der einzelnen Teile ermöglichen würde. Die auf Taf. III vereinigten Abbildungen von Vorder- und Rückseite aller fünf Kreuze genügen für ein solches leider keineswegs. Eine zusammenfassende Arbeit über die Monumentengruppe würde endlich noch mit Exemplaren zu rechnen haben, die auch abgesehen von den S. 58 neben einem solchen des Münchener Nationalmuseums genannten der Athosklöster Iwiron und Esphigmenu sich — kaum in allzu geringer Zahl — im Orient finden dürften. Ein im Besitz der Kreuzklosterkirche bei Jerusalem befindliches habe ich RQs. XIX S. 209 nachgewiesen.

Der Arbeitsleistung W.s sind, wie ihrer illustrativen Ausstattung, in reichstem Maße wiederum alle Vorzüge nachzurühmen, durch die der erste Teil des Werkes sich auszeichnete. In den zusammenfassenden Einleitungen zu den einzelnen Denkmälergruppen und bei den der kunstgeschichtlichen Einordnung bestimmter Objekte dienenden, das Par-

allelenmaterial in umfassendster Weise heranziehenden Bemerkungen ist verhältnismäßig sogar noch eher etwas mehr geboten als dort. Die dabei von W. vertretenen kunsthistorischen Anschauungen stehen auch diesmal durchaus auf dem Boden bester Modernität: einer frischen und freudigen Annahme der von einer nicht mehr romzentrisch orientierten Forschung gewonnenen Erkenntnisse. Der weittragende Einfluß sassanidischer Kunst wird bei einer Reihe von Motiven konstatiert (vgl. S. 27, 92, 103, 106, 117). Für „die rein ornamentale Dekoration“ byzantinischer architektonischer Zierglieder, in der „das Bandgeflecht in Verbindung mit verschiedenen Typen der Rosette“ „überwiegt“, wird (S. 1) ein fundamentaler Zusammenhang mit „der syrischen Kunst“ anerkannt. „Tierdarstellungen auf Brüstungsplatten“ „der mittelbyzantinischen Epoche“ werden (S. 5) auf „das Vorbild“ zurückgeführt, das „wohl sarazenische Stoffe mit“ „orientalischen Jagddarstellungen geboten“ hatten, und in „Motiven der damaligen dekorativen Reliefplastik“, die auch in der byzantinischen Keramik des 11. und 12. Jhs. wiederkehren, wird (S. 100) ganz allgemein eine „orientalische (frühislamische) Kunsttradition unverkennbar“ gefunden. Neben „den in orientalischem Geschmack stilisierten Vogelfiguren der Fußstücke“ byzantinischen kirchlichen Beleuchtungsgerätes erfährt (S. 91) die Tatsache Hervorhebung, wie „deutlich den Einfluß sarazenisch-persischer Kunst“ „die sehr verbreiteten kirchlichen Bleigefäße“ „verraten“. Bei den Freskofragmenten aus Pergamon wird (S. 99) nachdrücklich auf „die Typen von ausgesprochen semitischem (armenischem) Rassencharakter“ hingewiesen. Bezüglich der „Entwicklung des sogen. longobardischen Stils“ im 7. und 8. Jh. wird (S. 8 f.) nicht nur mit einer „Nachahmung altchristlicher Motive“, „für die besonders das Exarchat von Ravenna Vorbilder lieferte“, sondern auch damit gerechnet, daß „über die adriatischen Küstenstädte (und ebenso in Rom)“ „gleichzeitig ein fortwährendes Zuströmen dekorativer Elemente der syrischen und byzantinischen Kunst“ sich vollzog.

Die eine oder andere Ausstellung wird, wo es eine so weitschichtige Aufgabe zu bewältigen galt, auch die ehrlichste Bemühung des Tüchtigsten der Kritik nicht unmöglich machen können. Verschiedentliche Äußerungen von meiner Seite namentlich in meinem Aufsatz *Zur ersten Ausstellung für italo-byzantinische Kunst in Grottaferrata* RQs. XIX S. 194—219 und in meinen *Palaestinensia* ebenda XX S. 123—149, 157—188 mögen immerhin zu bescheidener Natur sein, als daß ich mich zu einer Empfindlichkeit darüber berechtigt fühlen könnte, dieselben anscheinend grundsätzlich unberücksichtigt zu finden. Bedenklicher ist es, daß auf das durch die genannte Ausstellung vorübergehend zugänglich gemacht gewesene Material zwar gelegentlich (so S. 87), aber nicht systematisch Bezug genommen wurde. Über die ikonographische Deutung ließe sich bei einigen Bildwerken vielleicht streiten. So ist mir die Prophetengruppe des Specksteinbruchstückes N. 1852 noch eher denn als „Teil einer Weltgerichtskomposition“ begreiflich, wenn ich sie als solchen einer *Ἀνάστασις*-Darstellung fasse, eines Sujets, in dessen Rahmen die hier vorliegende enge Ver-

bindung des deutenden Täufers mit den beiden Gekrönten (David und Salomo) charakteristisch ist. Oder es hätte bei den drei Nummern 1883, 1890 und 1903 die Deutung des berittenen heiligen Drachentöters gerade auf Georg, statt auf Theodor beim Mangel einer Beischrift höchstensfalls als eine Vermutung eingeführt werden dürfen. Umgekehrt wäre die Darstellung einer Bronze-Ikon des 16. oder 17. Jhs. aus Saloniki auch abgesehen von diesem ihrem Fundorte ohne jedes einschränkende: „wohl“ bedingungslos „auf den hl. Demetrius zu beziehen“ gewesen. Denn photographisch genau dieselbe Darstellung ist für diesen in der griechischen und russischen Ikonenmalerei noch der Gegenwart kanonisch. Ein russisches Exemplar mit ausdrücklichen Namensbeischrift: **Св. Димитри** habe ich in Jerusalem erworben. Nur in koptischer „Kunst“ wäre auch der Gedanke vielmehr an den mit dem Tode Julians des Abtrünnigen in Verbindung gebrachten hl. Mercurius offen zu halten. Zu einer Reihe von Bemerkungen gibt mir schließlich das russische Bronze-Triptychon N. 1949 des 17. Jhs. mit den drei Gestalten der (μικρά) δέησις in Halbfigur Veranlassung. Zu bedauern ist zunächst, daß nicht auch die hochinteressante Außenseite abgebildet wurde, deren Darstellung sich mit derjenigen schon der Außenseite des Deckels eines bemalten palästinensischen Holzkästchens spätestens des 9. oder 10. Jhs. im *Sancta Sanctorum*-Schätze berührt (abgeb. bei Grisar *Die röm. Kapelle Sancta Sanctorum und ihr Schatz*. Freiburg i. B. 1908. S. 116. Bild 60) und vermöge ihres Hintergrundes vielleicht für die Erkenntnis der Geschichte des Bautenkomplexes am Hl. Grab und im Zusammenhang damit für die zeitliche Fixierung der Entstehung des vorliegenden ikonographischen Typs Bedeutung gewinnen könnte. Unbedingt hätten sodann, da die Abbildung auf Taf. XI nicht genügt, um eine bequeme und sichere Lesung derselben zu ermöglichen, die kirchenslavischen Aufschriften des von Christus gehaltenen Buches und der aufgerollten Schriftblätter der Muttergottes und des Täufers in der Beschreibung ihrem vollen Wortlaute nach mitgeteilt oder es hätten hier doch die wohl gewiß in ihnen wiedergegebenen Bibelstellen notiert werden sollen. „Zum Typus des geflügelten Täufers“, über den auch ich RQs. XIX S. 205 beiläufig gehandelt habe, wäre jedenfalls nicht nur auf Brockhaus *Die Kunst in den Athosklöstern* S. 135 Anmk. 1 zu verweisen, sondern vor allem seiner biblischen Begründung in Mal. 3. 1 bzw. M 11, 10,  $\mu$  1. 2,  $\lambda$  7. 27 zu gedenken gewesen. Falsch ist es endlich, daß auf dem r. Seitenfelde unserer Triptychons eine „Darstellung des Christuskindes als Sinnbild des Abendmahlsopfers“ vorliege. Das schlafende Jesuskind, das hier die L. des Täufers hält, wird ganz allgemein in der spätbyzantinischen Kunst als  $\acute{o}$   $\acute{\alpha}$  $\mu$  $\nu$  $\acute{o}$  $\varsigma$   $\tau$  $\acute{o}$  $\upsilon$   $\theta$  $\epsilon$  $\acute{o}$  $\upsilon$  empfunden und bezeichnet. Eine sakramental-eucharistische Wertung des ikonographischen Typs macht sich allerdings gelegentlich, so z. B. in Mistra Taf. 111. 1 und 133. 3 von Millets Album, sehr entschieden geltend, fehlt aber anderwärts auch wieder so durchaus wie in dem von mir MhKw. I S. 775 beschriebenen Wandgemälde der Kreuzklosterkirche bei Jerusalem, wo Engel dem schlafenden Gotteslammkinde die Leidenswerkzeuge der Passion zutragen, oder in den Türnunetten der Athoskirchen, wo nach Malerbuch IV § 523 (*ed.* Konstantinides S. 252) Engelscharen und seine jungfräuliche Mutter es verehren. Indem der Täufer das Symbol des schlafenden Kindes hält und mit der R. auf dasselbe hindeutet, ist er also lediglich im Anschluß an  $\iota$  1. 29 als der Sprecher der Worte:  $\text{Ἰδὲ ὁ ἄμνός τοῦ θεοῦ, ὁ αἴρων τὴν ἁμαρτίαν τοῦ κόσμου}$  charakterisiert, die höchst wahrscheinlich auch auf dem von ihm gehaltenen Schriftblatte stehen.

DR. A. BAUMSTARK.