

Darstellungen frühchristlicher Sakralbauten Jerusalems auf einem Mailänder Elfenbeindiptychon.

Von

Dr. Anton Baumstark.

Im zweiten Teile seiner wertvollen Arbeit über *Quelques représentations antiques du Saint-Sépulcre constantinien* (RB. Nouv. Série X S. 525—546, XI. S. 94—109)¹ hat P. H. Vincent O. Pr. der Darstellung des Heiligen Grabes durch die frühchristliche Elfenbeinplastik einen eigenen Paragraphen gewidmet², dabei sich jedoch auf den engen Kreis der Trivulzio-Tafel, eines von ihm publizierten Stückes der Bibliothèque Nationale, des bekannten Münchener Reliefs und der angeblichen Fibula des hl. Caesarius beschränkt. Mindestens zwei Denkmäler wären wohl noch mit gleichem Rechte wie diese vier heranzuziehen gewesen: das noch dem 5. Jahrhundert zugeschriebene Elfenbeinkästchen des British Museum, und die beiden von Garrucci³ als *Dittico appartenente alla Chiesa di Milano* beschriebenen und Taf. 450 abgebildeten Tafeln des Domschatzes in Mailand, die ich in einer photographischen Aufnahme des Stabilimento C. Sartoretti vorlege.

Die Form des Grabes auf dem Londoner Kästchen⁴ ist wesentlich mit der von der Trivulzio-Tafel gebotenen identisch: ein von Rundbogenfenstern durchbrochener, ein Zeltdach

¹ Vgl. S. 393f. des vorigen Jahrgangs dieser Zeitschrift.

² *Le Saint-Sépulcre sur les ivoires*, a. a. O. XI S. 94—102.

³ *Storia dell' arte cristiana* usw., VI S. 75f. — Vgl. Stuhlfauth *Die altchristliche Elfenbeinplastik*. Freiburg i. B. — Leipzig 1896. S. 156ff., wo auch sonstige Abbildungen und Literatur verzeichnet sind.

⁴ Graeven *Aus Sammlungen in England* Nr. 24f.; Dalton *Catalogue of early christian antiquities* usw. in the *British Museum*. London 1901. Taf. VI. Die Grabszene des Kästchens zuletzt abgebildet bei Kaufmann *Handbuch der christlichen Archäologie*. 2. Auflage. Paderborn 1913. S. 557. Fig. 224. Nachweise sonstiger Abbildungen und Literatur zuletzt bei Dalton a. a. O. unter Nr. 291 und Reil *Die frühchristl. Darstellungen d. Kreuzigung Christi*. Leipzig 1904. S. 108, Anmerk. 2.



Diptychon des Domschatzes in Mailand.



Diptychon des Domschatzes in Mailand.

tragender zylindrischer Tambour ruht auf einem viereckigen Untergeschoß, in dessen Front eine mit szenischen Reliefs geschmückte Prachttüre mehr oder weniger gewaltsam aufgesprengt erscheint. Was hier wie dort gegeben sein will, ist unstreitig die Grabesaedicula selbst, aber unter den freigewählten Formen hellenistischer Sepulkralarchitektur. Einer reinen Idealschöpfung nicht historisch, sondern symbolisch gerichteter Kunst haben die reale Grundlage weder palästinensische Felsengrüfte, noch die Konstantinsbauten des Golgotha-Areals, sondern beliebige prunkvolle Grabanlagen geliefert, wie sie sich an den von den hellenistischen Großstädten des Ostens ausgehenden ebensogut, wie an den von Rom aus die Ebene Latiums durchschneidenden Heerstraßen erhoben.

In einer anscheinend allerdings nahe verwandten, tatsächlich aber ganz andersartigen Fassung begegnet das Heilige Grab gleich zweimal auf dem Mailänder Diptychon mit seiner Folge von acht Passions- und Osterszenen: auf der ersten Tafel unten und der zweiten oben, in der Szene der das Grab bewachenden Soldaten und in derjenigen des Gespräches zwischen dem Engel und den Myrophoren. Der ein identisches Dach tragende zylindrische Tambour erhebt sich hier über einem schon seinerseits einen Rundbau darstellenden Untergeschoß, das lediglich in der zweiten Szene durch die Gestalt des entsetzt davonfliehenden einen Soldaten bis auf das Pultdach verdeckt wird, mit dem es unterhalb des Tambours scharf absetzt. Die in dem Untergeschoß gelegene Flügeltüre ist in der Darstellung der Grabeswache an dem (rundbogige Fenster nicht aufweisenden) Tambour wiederholt. In derjenigen des Myrophorenganges sogar an diesem allein sichtbar, ist sie nach Art der Trivulzio-Tafel aufgesprungen. Es scheint, daß der Künstler das Motiv der aufgesprungenen Türe nicht preisgeben wollte, weil in der Myrophorenszene das Untergeschoß des Grabgebäudes nicht sichtbar war, dasselbe sinnlos in das Obergeschoß verlegte und dann schließlich auch in der Szene der Wächter am Grabe folgerichtig die noch geschlossene Türe ebensowohl oben als unten darstellte.

Wie aber ist über den runden Unterbau zu urteilen? —

A. Heisenberg¹, der anlässlich der Mosaiken der Justinianischen Apostelkirche in Konstantinopel und ihrer Beschreibung durch Mesarites im Anschluß an H. Sempers Studie *Ivoires du X^e et du XI^e siècle au Musée national de Buda-Pesth*² über die ältesten Darstellungen des Myrophorenganges und ihre Behandlung des Heiligen Grabes sich verbreitet hat, will nur „eine bedeutungslose Variante“ des Typus der Trivulzio-Tafel und des Londoner Kästchens erkennen. „Eine Beziehung —, sagt er, — dieses Bildes zur Kirche des Heiligen Grabes halte ich für ausgeschlossen.“ Allein die wirkliche Grabes-aedicula will das Mailänder Elfenbeinwerk offenbar nicht darstellen. Vielmehr handelt es sich hier um die gar nicht mißzuverstehende Wiedergabe eines Rundbaues in der Art von S. Costanza bei Rom, der im Inneren in einen höheren Mittelraum und in einen (außerhalb eines den Tambour tragenden Stützenkreises hinlaufenden) niedrigeren Umgang zerfällt. Ein solcher Rundbau war aber tatsächlich der eine der beiden Hauptteile der Konstantinischen Anlage auf Golgotha, die das *ἔσρον ἄντρον* des Christusgrabes selbst umschließende Anastasis: wohl nicht das Phantasiegebilde der von Heisenberg über dem Platze der heutigen Helenakapelle rekonstruierten selber kapellenartig kleinen Anastasis, die schwerlich für einen inneren Stützenkreis den nötigen Raum geboten hätte, aber die schon wesentlich mit der Modestianischen identische Konstantinische Anastasis der geschichtlichen Wirklichkeit, die, richtig verstanden, alle über 614 hinaufführenden Quellen bezeugen und deren Grundmauern das *Jérusalem-Werk* der PP. Vincent und F.-M. Abel als zum großen Teile noch heute erhalten erweist³. Es ist diese Anastasis,

¹ *Grabeskirche und Apostelkirche. Zwei Basiliken Konstantins.* Leipzig 1908. II, S. 251—259.

² *Revue de l'Art Chrétien* XL S. 389—404, 477—495. Im Gegensatz zu Heisenberg hat Semper selbst schon das richtige Gefühl für die Bedeutung des runden Unterbaues gehabt, wenn es hier S. 396 heißt: „*ici cependant, la cella mortuaire est également transformée en cylindre, de sorte que l'ensemble se rapproche peut-être, à l'extérieur de l'église même du St. Sépulture et non du Tombeau.*“

³ *Jérusalem. Recherches de Topographie, d'archéologie et d'histoire.* II. *Jérusalem nouvelle* (Fasc. I et II). Paris 1914. S. 107—113.

deren Bild statt desjenigen des Heiligen Grabes selbst der Schöpfer des Mailänder Diptychons den biblischen Szenen der Grabeswache und des Myrophorenganges eingefügt hat.

Sein Werk geht hier den prinzipiell auf der nämlichen Linie stehenden Monzeser Ampullen mit ihrer realistischen Darstellung der Grabesaedicula in der ihr von den Künstlern Konstantins gegebenen Prachtgestalt¹ gegenüber noch einen Schritt weiter als das ihnen nächstverwandte Holzkästchen der römischen Kapelle Sancta Sanctorum², das zwar auch jene Darstellung der Grabesaedicula bietet, über ihr aber die Kuppel der Anastasisrotunde und den sie tragenden Tambour mit seinen Rundbogenfenstern schweben läßt. Alles das sind Anwendungen eines Prinzips, dessen Durchführung in der von Palästina inspirierten Kunst des ersten Jahrtausends anscheinend sehr weit verbreitet war: des Prinzips, mit biblischen Historienbildern eine Lokalangabe dadurch zu verbinden, daß man in ihren Rahmen eine Wiedergabe des gegenwärtig den Ort des betreffenden Ereignisses bezeichnenden sakralen Monuments einbezog. Strzygowski³ hat zuerst, allerdings noch ohne ihren wirklichen Sinn zu erfassen, auf die hierhergehörige Darstellung eines durch den Pilger von Piacenza Kap. 11 (*ed. Geyer Itinera Hierosolymitana saeculi IV—VIII. S. 166, Z. 18ff.*) bezeugten Kreuzdenkmals in der Szene der Jordantaufe hingewiesen. Ich selbst habe in einem Aufsatz über *Frühchristlich-palästinensische Bildkompositionen in abendländischer Spiegelung*⁴ nachgewiesen, daß die Bildunterschriften des Prudentianischen Dittochaeons mit Darstellungen rechnen, in denen das Prinzip fast allgemein durchgeführt war. Stegenšek hat im I. Bande der Neuen Serie

¹ Vgl. über diese Deutung der Darstellung Heisenberg a. a. O. I, S. 172f., 216ff., Vincent *Rev. Bibl. Nouv. Série* IX S. 102ff.

² Grisar *Die römische Kapelle Sancta Sanctorum und ihr Schatz*. Freiburg i. B. 1908. S. 115. Bild 59 (bezw. S. 117, Bild 61); *Monuments Piot* XV. Taf. XIV (nach Aufnahme von Lauer); *Jérusalem*. II S. 177. Fig. 108; *Rev. Bibl.* a. a. O. S. 106, Fig. 10.

³ *Iconographie der Taufe Christi*. München 1885. S. 23. — Er sucht noch eine tief sinnig symbolische Bedeutung für den rein realistischen Zug.

⁴ *Byzantinische Zeitschrift* XX S. 177—196. Vgl. besonders S. 180—187.

dieser Zeitschrift¹ wahrscheinlich gemacht, daß wir entsprechend Bilder hierosolymitanischer Sakralarchitektur des 4. Jahrhunderts in den Hintergründen der beiden Schmalseiten des Lateranensischen Sarkophags Nr. 174 zu erkennen haben. Und zuletzt hat Vincent a. a. O. XI S. 98 darauf hingewiesen, daß auf seiner Pariser Elfenbeintafel in der Szene des Emmausganges Jerusalem durch die von der Stadtmauer umzogene Darstellung der beiden Konstantinsbauten am Heiligen Grabe, der Martyrionsbasilika und der Anastasisrotunde, angedeutet sei.

Namentlich ein Vergleich des letztgenannten Stückes mit dem ihm auch stilistisch sehr nahe stehenden Mailänder Diptychon ist im höchsten Grade lehrreich. Denn es ist nicht zu verkennen, daß in dem von Vincent auf die Anastasis bezogenen hinter der Basilika sich erhebenden Architekturglied eine in allen wesentlichen Zügen denkbar getreueste Replik des Rundbaues vorliegt, den Heisenberg nur als „eine bedeutungslose Variante“ des idealen hellenistischen Grabturmes gelten lassen wollte, wie ihn die Trivulzio-Tafel, das Londoner Kästchen und — noch reicher ausgestaltet — auch die Münchener Tafel aufweisen. Eine bessere Widerlegung einer solchen Einschätzung als dieser Befund wäre kaum denkbar.

Die Deutung des an S. Costanza erinnernden Rundbaues auf die Anastasis wird weiterhin aber auch dadurch bestätigt, daß mit Ausnahme der auf der ersten Tafel an zweitunterster Stelle gegebenen Doppelszene des die dreißig Silberlinge zurücktragenden und als Selbstmörder am Baume hängenden Judas auch die übrigen Darstellungen des Diptychons sämtlich die in Rede stehende anachronistische Lokalangabe aufweisen. Beweisend ist in diesem Sinne vor allem ein Vergleich der beiden Szenen der Fußwaschung und der Betastung durch Thomas am Kopfe der ersten, bzw. am Fuße der zweiten Tafel miteinander und mit den drei letzten ein architektonisches Motiv enthaltenden Darstellungen. Wir haben beidemal denselben Langhausbau, der trotz des Fehlens

¹ S. 272—285: *Die Kirchenbauten Jerusalems im vierten Jahrhundert in bildlicher Darstellung.*

einer Wiedergabe niedrigerer Seitenschiffe offenbar als eine basilikale Anlage zu verstehen ist. Die scharfe Teilung der Fassade durch einen unterhalb des Giebeldreiecks hinlaufenden Gesimsfries, das in den Giebel gesetzte einzige rundbogige Fenster, das ihn überragende palmettenartige Akroterion, der mächtige, fast die ganze Breite der Fassade einnehmende Portalbogen, die Reihe sehr hoch oben angebrachter, also wohl oberhalb der nicht angedeuteten Seitenschiffe in der Hochwand des Mittelschiffes zu denkender rundbogiger Fenster der Längsseite: — das alles kehrt unverändert wieder. Eine etwas größere Sorgfalt, die in der Behandlung des Daches bei der Fußwaschung, in derjenigen der unteren Mauerpartie bei der Thomasszene zu beobachten ist, fällt dieser Übereinstimmung in allen wirklich charakteristischen Zügen gegenüber nicht ins Gewicht. Jene Übereinstimmung selbst aber läßt nur eine zweifache Erklärung zu. Sie beruht entweder auf einem künstlerischen Unvermögen zu abwechslungsreicherer Gestaltung des architektonischen Hintergrundes oder auf der bewußten Absicht, ein und dasselbe konkrete Gebäude zweimal im Bilde vorzuführen. Nun muß die erstere Alternative mit Rücksicht auf die drei anderen architektonischen Szenarien aufs entschiedenste abgelehnt werden. Eine mit Architrav abschließende Säulenstellung, ein in einer Stadtmauer sich öffnender Torbogen, ein ähnlicher Bogen mit danebenstehender hochragender Rotunde und das alles ausgezeichnet durch die Andeutung reichster plastischer Schmuckglieder! Es kann keinem Zweifel unterliegen, daß derjenige, welcher diese Dinge entworfen und ausgeführt hat, es wahrlich nicht nötig hatte, bei Ausgestaltung zweier frei erfundener architektonischer Hintergründe buchstäblich sich selbst abzuschreiben. So bleibt denn nur übrig, in dem zweimal wesentlich identisch gegebenen Langhausbau nicht minder als in dem Zentralbau der beiden Grabesszenen auch wirklich die Darstellung des nämlichen Objektes zu erblicken: eine Lokalangabe, vermöge deren die Identität des Schauplatzes der Fußwaschungs- und Betastungsszene ausgedrückt werden soll. In der Tat wurden durch die lokale Tradition schon des

4. Jahrhunderts Abendmahl und Fußwaschung einerseits und die beiden Jo. 20, 19—29 erzählten Erscheinungen des Auf-
erstandenen andererseits an einen und denselben Ort verlegt:
in das mit dem ὑπερῶν von Apg. 1, 13 identifizierte ἀνώγειον
von Mk. 14, 15, Lk. 22, 11. Die seit jenem Jahrhundert an
dem fraglichen Orte sich erhebende ἀνωτέρα τῶν ἀποστόλων
ἐκκλησία, wie Kyrillos Kat. XVI 4 sie nennt, die schon bei
Aetheria im liturgischen Leben der Heiligen Stadt an Be-
deutung hart neben die Bauten am Heiligen Grabe heran-
rückende Basilika „in Syon“ haben wir also in unserem Lang-
hausbaue dargestellt zu sehen.

Nicht minder zwanglos lassen sich endlich aber auch in
den drei singulären Architekturmotiven diejenigen Erschei-
nungen im frühchristlichen Stadtbilde Jerusalems erkennen,
mit denen die Erinnerung an die entsprechenden im Bilde
vorgeführten Geschehnisse der NTlichen Geschichte verknüpft
war. Die in der späteren byzantinischen Kunst den Namen
des Χαίρετε führende Szene¹ der Mt. 28, 8ff. erzählten Er-
scheinung des Auferstandenen vor den Myrophoren, die auf
der zweiten Tafel sich an diejenige des Gespräches mit den
Engeln anschließt, hat eine Säulenhalle zum Hintergrund. Es
ist der eine der drei Hallentrakte, mit denen nach dem
Zeugnis des Eusebios der unter freiem Himmel gelegene
Hofraum zwischen Martyrionsbasilika und Anastasis umgeben
war. In der folgenden Szene der Erscheinung vor den Elfen
steht Christus auf einer, offenbar als eine Bergkuppe zu
deutenden Bodenerhebung. Es ist also an den Mt. 28, 16—20
berichteten Vorgang zu denken: Οἱ δὲ ἑνδέκα μαθηταὶ ἐπορεύ-
θησαν εἰς τὴν Γαλιλαίαν, εἰς τὸ ὄρος οὗ ἐτάξατο αὐτοῖς ὁ Ἰησοῦς.
καὶ ἰδόντες αὐτόν usw. Harmonistische Exegese hatte spätestens
schon um die Mitte des 5. Jahrhunderts jenen Vorgang auf
den Ölberg verlegt, mit dem das vom Evangelisten nicht
näher bezeichnete ὄρος identisch sein und auf dem eine be-

¹ Jene Beischrift trägt dieselbe z. B. schon auf zwei dem 9—10. Jahrh.
zugeschriebenen Elfenbeinplatten im Schatze von S. Ambrogio zu Mailand
bei Gori *Thesaurus veterum diptychorum*. Florenz 1759. III. Taf. 32.
Vgl. im Malerbuche vom Athos II § 260 (ed. Konstantinides S. 139):
Ὁ Χριστὸς φανεὶς ταῖς Μεροφόροις λέγει αὐταῖς χαίρετε.

stimimte Stelle „Galiläa“ geheißen haben sollte. Bereits der vor 460 zu datierende sog. *Breviarius de Hierosolyma* bezeugt diese Lokalisierung am Schlusse seiner Bemerkungen über den Ölberg (Geyer *Itinera* S. 155 Z. 19ff.): „*Et inde venis ad Galilaeam, ubi discipuli viderunt dominum Jesum, postquam resurrexit a mortuis*“¹. Es hat also gar nichts Verwunderliches an sich, wenn das Mailänder Diptychon die Apostel dem Auferstandenen unter einem reichgeschmückten Torbogen hindurch entgegeneilen läßt, der dadurch unzweideutig als Stadttor charakterisiert ist, daß auf dem anschließenden Ansatz eines Mauertraktes derjenige eines zinnengekrönten Befestigungsturmes sich erhebt. Wir haben es mit einer bildlichen Wiedergabe des sich gegen den Ölberg zu öffnenden Osttores der Hadrianischen Aelia Capitolina zu tun, das auf dem Mosaik von Madeba tatsächlich durch zwei massige Festungstürme flankiert erscheint.

Es bleibt die Szene des Pilatusurteils, die auf der ersten Tafel die zweite Stelle einnimmt. Der seine Hände waschende Römer sitzt unter einem von zwei Säulen getragenen, wiederum reich ornamentierten Bogen, dessen Scheitel das uns von der Darstellung der Sionkirche her bekannte palmettenartige Akroterion ziert. Hinter dem von drei Soldaten abgeführten Herrn erhebt sich eine oben mit rundbogigen Fenstern ausgestattete Rotunde anscheinend mit demselben Zeltdache, das die Anastasis aufwies, aber ohne Umgang. Bei ihrer Höhe recht schlank wirkend, macht sie den Eindruck eines höchsten Falles mäßig großen, wo nicht eines geradezu räumlich bescheidenen Baues und scheint mit dem Bogen zu einer baulichen Einheit verbunden zu sein. Wir müssen nach unseren bisherigen Erfahrungen eine Darstellung der Hagia Sophia erwarten, die den alten abendländischen Pilgerschriften und den Urkunden althierosolymitanischer Liturgie zufolge die Stelle bezeichnete, an welcher das Prätorium des Pilatus gelegen haben sollte.

¹ Vgl. über diese und die sonstige ältere Bezeugung der Anschauung von einem Galiläa auf dem Ölberg auch Kresser „*Praecedam vos in Galilaeum*“ in den *Berichten der Palästinapilger* in der (Tübinger) *Theolog. Quartalschrift* XCIII S. 505—524.

Dürfte man annehmen, daß dieses in frühchristlicher Zeit schon ebenda lokalisiert worden sei, wo man es seit dem Zeitalter der Kreuzzüge lokalisierte¹, so wäre die Erklärung des eigentümlichen architektonischen Doppelmotives sehr einfach. Man hätte in dem Bogen das Hadrianische Monument des *Ecce Homo* und in der Rotunde die Hagia Sophia zu erkennen und würde einem urkundlichen Beweise dafür gegenüberstehen, daß letztere wirklich an dem Platz des modernen Sanktuariums der Dames de Sion, bzw. ein wenig nördlich von demselben sich erhoben habe. Allein jener Annahme widersetzen sich, wie ich schon vor Jahren² in Übereinstimmung mit Bebber³ und den Dominikanern der Ecole Biblique von Saint Etienne⁴ dargetan habe, die literarischen Zeugnisse über das vorfränkische Jerusalem, und auch die Mosaikkarte von Madeba zeigt in der Richtung des neuzeitlichen Heiligtums keinerlei Rundbau, den man mit der vom *Breviarius* (Geyer S. 155 Z. 5) als „*grandis*“ gerühmten Prätoriumskirche gleichsetzen könnte.

Auch unter der Voraussetzung einer Lage der letzteren im Süden der byzantinischen Stadt ließe sich allerdings zunächst an eine ähnliche Deutung des Bildbefundes denken. Denn, daß in der Nähe der gerade von ihm sehr entschieden nach Südosten verlegten „*basilica sanctae Sophiae*“ ein Torbogen sich öffnete, scheint der Pilger von Piacenza gegen Ende des 6. Jahrhunderts zu bezeugen⁵. „*Et exinde venimus ad arcum, ubi antiqua porta fuit civitatis.*“ Und sollte, wofür mir manches zu sprechen scheint, die Hagia Sophia speziell

¹ Dieser Lokalisation ist zuletzt ein leidenschaftlicher Vertreter erstanden an Marta *La questione del Pretorio di Pilato ed i qui pro que della „Palestine“ dei professori di Notre-Dame de France in Gerusalemme*. Jerusalem 1905. Eine durch ruhige Sachlichkeit und scharfe Erfassung des komplizierten Problems ausgezeichnete Untersuchung über *Das Praetorium des Pilatus* bietet Eckhardt in der *Zeitschrift d. deutschen Palästina-Vereins* XXXIV S. 39–48.

² In der alten Serie dieser Zeitschrift V S. 272–280 in der Arbeit über *Die Heiligtümer des byzantinischen Jerusalem nach einer übersehenen Urkunde*.

³ *Das Prätorium des Pilatus* in der (Tübinger) *Theolog. Quartalschrift* LXXXVII S. 179–230.

⁴ In der Besprechung der Schrift Martas *Rev. Bibl. Nouv. Série* II S. 646 bis 649.

⁵ Kap. 24. Geyer S. 175 Z. 19.

in dem mächtigen Langhausbau zu erkennen sein, der im Madeba-Mosaik von Osten her an das Südende der großen Säulenstraße anstößt¹, so hätte ein Torbogen ihr sogar ebenso nahe gelegen, als der *Ecce Homo*-Bogen unter der Voraussetzung ihrer Lage im Bereiche der Antonia. Allein mit jenem Langhausbau läßt sich der unverkennbare Rundbau des Mailänder Elfenbeins schlechterdings nicht identifizieren. Überhaupt scheint mir dieser auch an und für sich und in jedem Falle nicht imposant genug, um auf die, wie gesagt, abendländischen Pilgern durch ihre Größe auffallende Kirche bezogen werden zu können.

Ich möchte deshalb eine ganz andere Erklärung vorschlagen. Ausgehend von dem palmettenartigen Akroterion über demselben, das wir seinen richtigen Platz auf dem First eines Fassadengiebels haben sahen, dürfte man wohl in dem Bogen, in dessen Rahmen der seine Hände waschende Pilatus auf dem Richterstuhle sichtbar wird, das Portal einer wegen Raummangels nicht vollständig gegebenen Langhausfront nach Art derjenigen der Sionkirche vermuten. Der Rundbau wäre dann nicht die eigentliche Kirche, die man vielmehr durch jenes Portal betrat, sondern ein für die Gesamtanlage charakteristischer, weil für das religiöse Empfinden besonders bedeutsamer Anbau. Die Annahme, daß die Hagia Sophia einen derartigen Anbau gehabt habe, schwebt keineswegs in der Luft, sondern findet in den literarischen Quellen eine mehrfache Stütze. Ausdrücklich sagt zunächst der *Breviarium* (Geyer S. 155 Z. 5 ff.): „*Deinde vadis ad domum Pilati, ubi tradidit Dominum flagellatum Iudaeis. Ubi est basilica grandis et est ibi cubiculus, ubi expoliaverunt eum et flagellatus est, et vocatur sancta Sophia.*“ Daß der „*cubiculus*“ der Geißelung nicht etwas mit der „*basilica grandis*“ räumlich Zusammen-

¹ Eine Identifikation desselben vielmehr mit der Justinianischen *ἀγία Μαρία ἡ Νέα* scheint sich zu verbieten, nachdem die im *Literaturbericht* des vorigen Jahrgangs dieser Zeitschrift S. 394 notierten einschlägigen Aufsätze von Hasak endgültig die Lage der *Νέα* im Südosten des heutigen Harâm eš-Šerif erwiesen haben dürften. Die letztere sucht man auf dem Kartenmosaik überhaupt vergebens, wenn dieses, wogegen nichts spricht, etwa schon im Ende des fünften oder in den ersten Jahrzehnten des 6. Jahrh. entstand.

fallendes sein kann, ist selbstverständlich. Daß er ein nach außen nicht sichtbar hervortretender Teil ihres Inneren gewesen wäre, kann gewiß nicht als unmöglich bezeichnet werden. Aber ebenso möglich ist es, daß er ein äußerer Anbau der Hauptkirche war. Meines Erachtens ist sogar diese Auffassung die entschieden natürlichere. Eine noch deutlichere Sprache würde wohl der Pilger von Piacenza reden, wenn die betreffende Stelle seines Berichtes¹ nicht, wie ich vermute, durch eine Lücke des Textes entstellt wäre. Nachdem er nämlich zunächst — wieder durchaus nach Südosten weisend — die Lage der Prätoriumskirche bestimmt hat, gibt er an: „*In ipsa basilica est sedis, ubi Pilatus sedit, quando Dominum audivit.*“ Schon hier scheint der Zusatz: „*ipsa*“ zu „*basilica*“ auf einen nicht zur Basilika selbst gehörigen Teil der sakralen Gesamtanlage hinzuweisen. Was nunmehr folgt, lautet: „*Petra autem quadrangulis, quae stabat in medio praeturio, in quam levabatur reus, qui audiebatur, ut ab omni populo audiretur et videretur, in qua levatus est Dominus, quando auditus est a Pilato, ubi etiam vestigia illius remanserunt.*“ Diesem Satzgefüge fehlt das Unerläßlichste, nämlich ein Prädikat des Hauptsatzes zu dem Subjekt: „*petra quadrangulis*“. Das wohl hinter: „*Pilato*“ ausgefallene kann aber im Gegensatz zu dem vorangehenden: „*in ipsa basilica*“ füglich nur den genaueren Standort der, wie man nachher hört, kostbar geschmückten und als wunderkräftig geltenden „*petra*“ als einen von der eigentlichen Basilika verschiedenen Raum eingeführt haben. Neben die beiden abendländischen tritt schließlich vielleicht auch noch eine einheimisch hierosolymitanische Quelle. Das bekannte Anastasis-Typikon der Kar- und Osterwoche² bietet einmal³ den Stationsvermerk: Εὐθὺς ἐρχόμεθα εἰς τὸ Λιθόστρωτον εἰς τὴν ἁγίαν Σοφίαν. Hier liegt mindestens die Annahme sehr nahe, daß der eine Teil der Doppelangabe dem anderen gegenüber den Charakter

¹ Kap 23. Geyer S. 175 Z. 6—11.

² Ed. Papadopoulos-Kerameus Ἀνάλεκτα Ἱεροσολυμιτικῆς Σταχυολογίας. II. Petersburg 1894. S. 1—254.

³ A. a. O. S. 130 Z. 7f.

einer näheren Bestimmung habe, die von einer Gesamtanlage einen einzelnen Sonderraum unterscheidet, sei es nun, daß mit *Λιδόστροτον* der ganze Gebäudekomplex an der Stelle des einstigen Prätoriums und mit *ἁγία Σοφία* die „*ipsa basilica*“ des Abendländers aus Piacenza bezeichnet wird, sei es, daß umgekehrt *ἁγία Σοφία* als Name des Ganzen und *Λιδόστροτον* als derjenige eines Teiles d. h. dann wohl des die wundertätige „*petra*“ umschließenden „*cubiculus*“ der Geißelung zu fassen ist. In einem Falle würde wenigstens indirekt, im anderen sogar direkt auch hier die Existenz des Anbaues bezeugt, auf den ich die schlanke Rotunde der Elfenbeinskulptur beziehen möchte.

Auf die Frage nach Alter und Herkunft des Mailänder Diptychons braucht in diesem Zusammenhange nicht eingegangen zu werden. Auch wenn, was ich allerdings nicht glaube, Stuhlfauth¹ gegen E. Molinier,² gegen Autoritäten wie V. Schultze³ und F. X. Kraus⁴ und indirekt nun auch gegen Vincent⁵ damit im Recht wäre, daß er in ihm ein abendländisches Produkt der „Karolingischen Renaissance“ erblickt, könnten alle obigen Ausführungen zurecht bestehen. Denn es ließe sich in diesem Falle sehr wohl an eine, sei es nun durch eine ältere östliche Elfenbeinvorlage, sei es durch einen Zyklus von Mosaiken oder Wandmalereien nach Art des im Dittochaon vorgesehenen vermittelte Abhängigkeit von Palästina denken.

¹ A. a. O. S. 157f.

² *Histoire générale des arts appliqués à l'industrie* usw. I S. 65f., der eine byzantinische Arbeit des 6. oder 7. Jahrhs. vor sich zu haben glaubt.

³ *Archäologie der altchristlichen Kunst* S. 271, der für das 5. oder 6. Jahrh. der abendländischen Kunst plädiert.

⁴ *Realenzyklopädie der christl. Altertümer* I S. 406a, wo wenigstens damit gerechnet wird, daß das Stück „doch vielleicht um einige Jahrhunderte älter“ sein könnte, als der es in das 9. oder 10. Jahrh. datierende Westwood *A description of the ivories ancient and mediaeval* usw. S. 52f. Wort haben möchte.

⁵ Indem er *Rev. Bibl. Nouv. Sér.* XI S. 99 das nächstverwandte Pariser Stück „*au milieu du VI^e siècle*“ und „*directement ou indirectement à la Palestine come patrie artistique*“ zuweist. — Die Annahme frühchristlich-palästinensischen Charakters unseres Diptychons vertritt nunmehr endlich auch O. Wulff *Die altchristliche Kunst von ihren Anfängen bis zur Mitte des ersten Jahrtausends* S. 187.