

Muhammed mit dem syrischen Christentum bekannt geworden ist (S. 201 ff.). T. A. weist hier besonders auf die Missionsbestrebungen der Nestorianer hin, die seit der Eroberung Jemens sich nachweisen lassen, auf die große Messe von 'Uqāz, bei der sich unter allen Umständen Gelegenheit zu solchen Missionsbestrebungen bot, und auf die Persönlichkeit des Predigers Quß, der in der späteren Tradition eine Rolle spielt und dem ein historischer Kern zugrunde liegen wird.

Schon diese kurze Übersicht über den reichen Inhalt der Schrift zeigt, daß wir es hier mit einer ungewöhnlich wichtigen Untersuchung zu tun haben, die eben gelesen und studiert werden muß. Es kann keinem Zweifel unterliegen, daß dieses Werk uns um ein gutes Stück vorwärts bringt in dem Verständnis für die Elemente, die bei der Entstehung des Islam mitgewirkt haben. Die allgemeinen Ergebnisse von dem maßgebenden Einfluß des Christentums stimmen durchaus zu dem, was auch sonst beobachtet ist. Ich möchte hier besonders auf die Untersuchung hinweisen, die seit dem Erscheinen von T. A.'s Schrift von A. Baumstark in der Zeitschrift „*Der Islam*“ XVI (1927) S. 229—248 veröffentlicht worden ist: (*Der jüdische und christliche Gebetstypus im Koran*), in der dargelegt wird, wie der ganze Gebetstypus im Koran durchaus das doxologische Gepräge hat, wie wir es an christlichen Gebeten kennen, und nur in einer kurzen Zeit unmittelbar vor der Übersiedelung nach Medina, die speziell jüdischen Einflüssen unterworfen war, liegt der jüdische Berak(h)a-Typus vor. Ebenfalls hat A. Baumstark, noch nicht schriftlich, aber in Kolleg und Vorträgen, mit Nachdruck auf einen Weg hingewiesen, auf dem christliche Vorstellungen Einfluß auf Muhammed gewonnen haben können, ein Weg, an den T. A. noch gar nicht gedacht hat, auf den man aber bei der Lektüre von T. A.'s Buch immer wieder gewiesen wird, wenn man erst einmal von ihm gehört hat: Es sind das bildliche Darstellungen, die Muhammed in christlichen Kirchen und Kapellen gesehen haben konnte. Wenn sich im einzelnen zeigen läßt, wie gewisse Züge in den Schilderungen des jüngsten Gerichts z. B., die an sich vielleicht schwer oder gar nicht zu erklären sind, ihre Deutung erhalten, wenn man sich vorstellt, daß es sich hier um die Wiedergabe dessen handelt, was Muhammed einst auf christlichen Bildern gesehen hat, die auf ihn unter allen Umständen einen sehr tiefen Eindruck gemacht haben müßten, vielleicht auf Mißverständnisse gewisser Einzelheiten dieser Bilder zurückzuführen sind, so eröffnet sich hier ein neuer Weg für die Vermittlung christlicher Einflüsse auf den Propheten Muhammed, der zu außerordentlich wertvollem Resultat zu führen verspricht.

Prof. P. KAHLE.

Wilh. Neuß, *Die Kunst der alten Christen*. — 1926 (verlegt bei Benno Filser, Augsburg). — 155 S., 92 Taf. — 4^o.

O. Wulff und **Mich. Alpatoff**, *Denkmäler der Ikonenmalerei in kunstgeschichtlicher Folge*. — o. J. (Avalun-Verlag in Hellerau bei Dresden). — 301 S. — Fol.

Clem. M. Henze, *Mater de Perpetuo Succursu. Prodigiosae Iconis Marialis ita nuncapatae monographia*. — Bonn a. Rh. 1926 (Collegium Josephinum). — XII, 156 S. — Gr. 8^o.

Drei Veröffentlichungen, von denen eine jede in ihrer Art vor allem durch eine ungewöhnlich glänzende illustrative Ausstattung ausgezeichnet ist!

1. Auf 92 Tafeln mit 184 Abbildungen, zu denen noch 24 Abbildungen im Text und vier zwischen denselben eingeschaltete farbige Tafeln treten, bietet W. Neuß einen Bilderatlas der altchristlichen Kunst, wie er in gleichem Umfang, mit gleich glücklicher Auswahl des Stoffes und in gleich vorzüglicher technischer Ausführung kein Seitenstück besitzt. Ausgiebige Berücksichtigung des christlichen Orients bekundet schon dieses reiche Illustrationsmaterial. Entfällt doch rund ein Drittel desselben auf den Osten einschließlich der sprachlich griechischen und syrischen Miniaturenhss.

Der Text des Buches ist weit davon entfernt, nur eine Erläuterung der Bilderfolge darzustellen. Wie diese an einen weiteren Leserkreis von höherer Allgemeinbildung sich wendend, erstrebt er mit Erfolg Verständlichkeit und eine auch formal anziehende Gestaltung der Darstellung. Doch verrät für das Auge des Mitforschers jede Seite, daß er auf selbständiger und streng wissenschaftlicher Durcharbeit des ganzen weiten Gebietes frühchristlicher Kunstgeschichte und seiner Probleme beruht. Mit geistvoller Eigenart werden dabei die letzteren generalnennenhaft auf eine Reihe bestimmter Formeln gebracht und diese je an einem sachlich geschlossenen Denkmälerkreis erläutert. Nachdem in dem ersten der zwölf essayartigen Kapitel (S. 1—14) *Zur Einführung* durch einen kritischen Überblick über die bisherige Forschung grundsätzlich *Der Weg zur kunstgeschichtlichen Würdigung der altchristlichen Denkmäler* gebahnt ist, werden in den beiden folgenden (S. 15—27 bzw. 29—37) zunächst nämlich *Die Anfänge der christlichen Kunst in der zömeterialen Malerei* und *Der Ideengehalt der ältesten christlichen Bilder* behandelt. Dann aber beleuchtet, nachdem als *Die schöpferische Eigenart der ältesten christlichen Kunst* in einem vierten Kapitel (S. 39—46) *Die gestaltende Kraft des Symbols* aufgezeigt ist, von Nr. V bis XI, jedes weitere eine neue Seite der complexio oppositorum, als die — um sich eines Harnack'schen Ausdrucks zu bedienen — in einem Ringen von Altem und Neuem, Hellenistischem und Orientalischem die altchristliche Kunstentwicklung sich hier darstellt. Die jüngeren sepulkralen Fresken und die Sarkophagplastik sind das gegebene Objekt, von dem (S. 45—58) *Der Verfall der plastischen Kunst und das neue Raumgefühl* der im Dienste der christlichen Ideen stehenden Bildkunst illustriert wird. *Der altchristliche Kirchenbau* läßt (S. 59—83) entsprechend *Die schöpferische Verbindung abendländischen Gestaltungswillens und orientalischer Kunst-Tradition* verfolgen, *Die Ausschmückung der altchristlichen Kirche* (S. 85—96) dagegen *Die altorientalische Flächenkunst im Bunde mit der hellenischen*

Schönheitstradition und dem syrischen Ausdruckswillen beobachten. *Der Ideengehalt der altchristlichen Kirchenbilder* wird (S. 97—103) unter dem Gesichtspunkte des Verhältnisses von *Gehalt und Gestalt* gewertet. *Die kirchliche und häusliche Kleinkunst zeigt* (S. 105—111) *Schönheit, Ausdruck und Flächenstil im Kampfe*. *Die Buchkunst der altchristlichen Länder* (S. 113—122) läßt in instruktiver Weise den Unterschied zwischen *Denkbild und Sehbild*, die inhaltliche hellenistisch-orientalische Ausgestaltung der Bildtypen endlich (S. 123—129) das Ineinandergreifende Wirken von *Realismus, Mystik und Liturgie* beobachten. *Der Ausklang* der Entwicklung für den Osten, an der Schwelle des eigentlich Byzantinischen, läßt im Schlußkapitel (S. 131—134) einerseits das Verhältnis von *Bild und Bilderverehrung*, andererseits zusammenfassend *Altchristliche und mittelalterliche Kunst* in ihrer geschichtlichen Verbundenheit und wesenhaften Eigenart erschauen. Eine literarische Leistung kommt mit dieser letzten prägnanten Gegenüberstellung zum Abschluß, die in der architektonischen Klarheit ihrer geistigen Linienführung selbst als echtes Kunstwerk wirkt. Die dem Text nachgestellten *Anmerkungen* (S. 135—148) bringen außer Literaturnachweisen gelegentlich auch eine kürzeste nähere Erörterung strittiger Einzelfragen. Das sehr gute *Sach- und Namen-Verzeichnis* (S. 149—155) ist noch einmal so recht vereingenschaftet, mit Bewunderung die ganze Fülle dessen empfinden zu lassen, was auf verhältnismäßig so knappem Raume durchweg mit gründlichster Gediegenheit und ohne jede Spur unwissenschaftlicher „Popularität“ berührt wurde.

Daß N. auch in seinen Ausführungen voll und ganz dem Orient und seiner Bedeutung im Gesamtrahmen der altchristlichen Kunstentwicklung gerecht wird oder doch ehrlich gerecht zu werden sucht, war bei seiner stets bewiesenen Haltung den einschlägigen Fragen gegenüber von vornherein zu erwarten, ebensowohl aber auch, daß er es mit einer vor jeder Übertreibung und Überstürzung sich hütenden, ruhig abwägenden Vorsicht und Umsicht tut. Man wird ihm auch durchaus beizupflichten haben, wenn er in diesem Sinne nun auch eine Unterschätzung oder gar vollständige Leugnung des echt abendländischen Anteils jener Entwicklung ablehnt und etwa bezüglich der Ausgestaltung der Bildtypen (S. 128) die — alsdann in positivem Sinne beantwortete — Frage stellt: „Hat aber das Abendland nicht auch etwas Eigenes dazu getan?“ Schon, daß heute eine derartige Frage in ihrem doch recht defensiv bescheidenen Klange möglich, ja notwendig geworden ist, beleuchtet doch hell genug, welcher Wandel kunstgeschichtlicher Betrachtung zu Gunsten des Ostens eintrat, seit Strzygowski den Streitruf: „Orient oder Rom?“ erhob. Und mag man auch nicht mehr alle seither von ihm eingeschlagenen Wege haben nachgehen können, mit ehrerbietigem Danke wendet immer wieder der

Blick sich zu dem großen Meister, ohne dessen ungestümes Aufrütteln und zähes Kämpfen dieser Wandel so und so schnell entschieden nicht eingetreten wäre.

Wenn ich im Einzelnen nun doch immerhin auch noch etwas anders urteilen möchte als N. oder zu seinen Ausführungen gewisse Ergänzungen zu machen hätte, so käme hierbei sofort die Stellung in Betracht, die er S. 42f. Strzygowski gegenüber einnimmt. Wenn da beklagt wird, daß er durch „weltanschauliche vorgefaßte Meinungen“ sich „die richtige Auswertung vieler an sich bedeutsamen neuen Entdeckungen erschwert“ habe, so mußte die Gerechtigkeit gebieten, es doch sehr scharf zu unterstreichen, daß eine mindestens um nichts weniger die wirklich wissenschaftliche Diskussion vergiftende Auswirkung solcher Meinungen dort vorliegt, wo man sofort einen Angriff gegen den Lehrprimat Petri und des Papstes wittert, wenn irgend etwas in altchristlicher Kunst als nicht auf dem Mutterboden Roms erwachsen in Anspruch genommen wird, wobei man es dann wohl fertig bekommt, selbst den Prototyp einer Darstellung der palästinensischen Monza-Ampullen im römischen Apsismosaik des Lateran zu suchen. Durch „weltanschaulich vorgefaßte Meinungen“ mögen wohl auch jüngere Phasen der Strzygowski'schen Entwicklungen etwa seit *Altai-Iran* mit bedingt sein. Bei den grundlegenden Postulaten des *Orient oder Rom-Buches* und allem, was sich in ihrer Richtung hielt, war es entschieden nicht der Fall, und psychologisch mag das Einschlagen jener neuen, nun auch mir ungangbaren Bahnen durch Strzygowski bis zu einem sehr hohen Grade eben die, wenn auch unbewußte, Reaktionswirkung der unverdienten Ablehnung gewesen sein, die auf bestimmten Seiten der Kampfruf für die kunstgeschichtlichen Rechte des Orients fand. — Wenn es weiterhin etwa S. 24 heißt, daß in „der Katakombenmalerei der vorkonstantinischen Zeit“ für „die Geburt Christi“, „ganz wie in der Liturgie, die Epiphanie Christi, d. h. die Anbetung der Weisen“ eintrete, so empfinde ich darin eine ganze Reihe von Mißverständnissen bedenklichster Art, würde aber allerdings dieses Urteil wohl nur im Rahmen einer trotz Usener, Hoff und H. Kehrer erst noch zu schreibenden Geschichte der Epiphanie- und Weihnachts-Liturgie hinreichend begründen können. — Das Problem einer jüdischen Vorstufe des ältesten „sepulkralen“ Bilderkreises und der Kronzeuge dieser Vorstufe, die der Daniel des Mosaik-Fußbodens von 'Ain Duk darstellt, scheinen mir S. 42 doch zu leicht genommen zu werden. — S. 62 sollten bezüglich ältester christlicher Kultbauten außerhalb der römischen Reichsgrenzen, die hier so besonders bestimmten Zeugnisse der Chronik von Arbela nicht fehlen. — S. 66 wäre eine Äußerung zu der Frage nach dem Alter des trikonchen Teiles der Geburts-Basilika in Bethlehem dringend wünschenswert gewesen, und nicht minder hätten S. 76 bei der Erörterung der Anfänge des Zentralbaues denn doch auch die naturgemäß besonders starke vorbildliche Wirkung, die hier der Anastasis-Rotunde zukam, und die in der konstantinischen Kathedrale von Antiocheia erfolgte erstmalige Anwendung des zentralen Schemas auf die bischöfliche Gemeindekirche erwähnt werden sollen. Auch, daß jene Anwendung zeitweilig in georgischer und armenischer Sakralarchitektur eine Rolle spielte und auf dem Boden Abessinien herrschende Regel wurde, fällt dem über das basilikale Schema und die Bedürfnisse des christlichen Kultus Gesagten gegenüber einigermaßen ins Gewicht. — Die ikonographische Entwicklung des Weihnachtsbildes glaube ich in innigem Zusammenhang mit den beiden Festen des 6. Januars und 25. Dezembers und ihrer liturgischen Poesie wesentlich anders und bestimmter sehen zu können, als N. sie S. 125f. andeutet. Darstellungen wie diejenige des Rabbula-Kodex und der Monzeser Ampulle Garrucci 433, 8 wollen mir dabei nicht als Vorstufen, sondern bereits als Ausschnitte des „Syrisch-Byzantinischen Kollektiv-Tpus“ H. Kehrer's erscheinen, den, wie ich 2. Serie III, S. 115–127 dieser Zeitschrift, ausgehend von seinen *disiecta membra* in

dem syrischen Homiliar Sachau 220 in Berlin gezeigt habe, schon Romanos poetisch paraphrasierte. Die ungläubige Salome ist übrigens im Protoevangelium Jacobi nicht „die“ von Josef gerufene „Hebamme“, die spätere legendarische Ausgestaltung zur Stammutter Eva gemacht hat, sondern begegnet nach 19, 3 dieser bei ihrem Hervortreten aus der Geburtshöhle, und nicht beliebige „zwei Dienerinnen“ sind in den das erste Bad des Jesuskindes vollziehenden Gestalten zu erblicken, sondern Salome und die namenlose Hebamme oder die zwei mit Namen genannten Hebammen des Ps.-Matth.-Evangeliums, zu denen nun allerdings Salome gehört. — In der S. 127 skizzierten ikonographischen Entwicklung des Kreuzigungsbildes dürfte epochemachend die Behandlung des Sujets in den von N. merkwürdigerweise nie berührten Mosaiken des Apostoleions in Konstantinopel gewesen sein, bezüglich deren dann allerdings die zwischen A. Heisenberg und N. A. Beis strittigen Eulalios-Frage ein Problem darstellt, das Stellungnahme erheischt. — Nicht mehr zugänglich ist heute schließlich die S. 133 übernommene alte Erklärung des byzantinischen Ikonoklasmus aus einem Entgegenkommen gegenüber der Bilderfeindlichkeit des Islams. Denn die Fresken von Kuseir ‘Amra und Tatsachen der islamischen Münzprägung stellen es außer Frage, daß diese selbst ursprünglich gar nicht bestand, wie sie denn abseits vom Geltungsgebiete sunnitischer Tradition im schiitischen Persien so wenig jemals durchgedrungen ist, daß hier im Anschluß an das sasanidische Kunstmotiv derjenigen Alexanders d. Gr. sogar die Himmelfahrt Muhammeds ein möglicher Gegenstand bildlicher Darstellung blieb. Es handelt sich vielmehr wohl bei dem sunnitischen Bilderverbot und dem Ikonoklasmus auf christlichem Boden um parallele Teilerscheinungen einer und derselben geistesgeschichtlichen Welle interreligiösen Charakters, deren letzter Ursprung freilich vorerst in Dunkel gehüllt bleibt.

Ich breche ab, um nicht den Eindruck einer kleinlichen Kritik an dem N.'schen Texte zu erwecken. Was in allererster Linie seinen eigentümlichen Wert und Reiz bedingt, ist die feinsinnige Einfühlung in die geistigen Gehalte, für die allgemein und vorab von dessen Liturgie her speziell der Kunst des Ostens gegenüber der Verfasser als Theologe eine besondere Befähigung mitbrachte. Doch kommt daneben ein nicht minder tiefes Empfinden auch für ästhetisch-künstlerische Formwerte mehrfach zu stärkstem Ausdruck. Daß als Zeugen syrischer Kunstrichtung S. 10 (vgl. Taf. 68 ff.) Silbersachen nachdrücklich beigezogen werden, deren Echtheit fast gleichzeitig Wilpert *The Art Bulletin* IX S. 89—141 mit jedenfalls beachtlichen Gründen angefochten hat, kann keinesfalls Gegenstand einer Rüge sein. Liegen hier wirklich Fälschungen vor, so haben wir alle sie nicht erkannt gehabt. Übrigens ist doch vielleicht das letzte Wort in der Sache noch nicht gesprochen. Ich selbst vermag mir ein endgültiges Urteil augenblicklich noch nicht zu bilden und möchte vorläufig nur sagen, daß ich an der Echtheit jedenfalls des — denn auch von Wilpert nicht berührten — cyprischen Goldenkolpiums, das Strzygowski 2. Serie dieser Zeitschrift V Taf. 1 publiziert hat, unbedingt festhalten muß, daß dann aber der Zusammenhang dieses Stückes zunächst mit dem cyprischen Silberfunde und durch diesen mit dem Ge-

samtkreise der angeblichen Fälschungen doch nicht allzu leicht genommen werden darf.

2. Um ein eigentlichstes Prachtwerk luxuriöser Aufmachung handelt es sich bei der mit verhältnismäßig engem Schriftspiegel und breiten Rändern auf dreiseitig unbeschnittenem Büttenpapier gedruckten großen Publikation von O. Wulff und M. Alpatoff. Ein ganz köstliches Material von 111 Abbildungen, unter denen sich zwei wundervolle farbige befinden, ist bis auf die Wiedergabe einer bloßen Umrißnachzeichnung (Abb. 28), an den Ecken lose aufgeklebt, zum kleineren Teile unmittelbar dem Text eingefügt, zum weitaus größeren auf freibleibenden Seiten in einer schmalen Umrandung mit tafelarartiger Wirkung zwischen denselben eingeschaltet. In einer nur hin und wieder nicht gerade das Allerhöchste leistenden technischen Ausführung bietet es neben manchem Altbekanntem vor allem eine stattliche Fülle minder leicht zugänglicher Stücke oder vollständiger Inedita.

Zwar nicht ein völliges Neuland kunstgeschichtlicher Forschung, aber doch ein von solcher bislang nicht entfernt nach Gebühr gewürdigtes ebenso wichtiges, als charakteristisches Spezialgebiet der Bilderwelt des christlichen Ostens ist es denn auch, das hier an demjenigen der Ikonenmalerei eine grundlegende Bearbeitung erfährt. Von den sechs großen Kapiteln, in welche dieselbe sich gliedert, behandelt das ganz von W. verfaßte erste (S. 1—36. Abb. 1—14) die *Entstehung der Ikonen in der altchristlichen Kunst* nach der doppelten Seite einerseits der Entwicklung vom antiken Porträt erst zum brustbildhaften und schließlich zu dem in Vollgestalt gegebenen Idealbild heiliger Personen, anderseits der *ιστορίαι* genannten szenischen Tafelbilder, von deren Art am besten etwa der bekannte fünfszenige palästinensische Kästchendeckel der Kapella Sancta Sanctorum (Abb. 14) einen Eindruck vermittelt. In den fünf weiteren Kapiteln geht, wie man aus dem Vorwort erfährt, naturgemäß die Behandlung des reichen beigezogenen Denkmälermaterials aus Rußland auf A. zurück, der die betreffenden Partien zunächst in russischer Sprache ausgearbeitet hat. Diejenige der in West-, Süd- und Mitteleuropa aufbewahrten, sowie die Verdeutschung der Beiträge seines Mitarbeiters und ihre organische Einfügung in das Ganze rührt wieder von W. her. Ein genauer Einzelnachweis über den Anteil jedes der beiden Verfasser ist S. 302 geboten. Ausgehend von dem großen Drama des Bilderstreits erfährt zunächst eine treffliche Charakterisierung (S. 37—79. Abb. 15—28) *Die byzantinische Ikonenmalerei im frühen und hohen Mittelalter* mit ihren Brustbildern und einzelnen Vollgestalten, vereinzelt Zweifigurenbildern wie einem in Nowgorod aufbewahrten des Apostelfürsten (Abb. 25), dem beliebten Dreifigureschema der sog. Deësis und den gewiß nicht zufällig mit diesem kompositionell verwandten Darstellungen der Ver-

klärung und der Anastasis (besser als „Höllenfahrt“!). Daran schließt sich (S. 81—96. Abb. 29—36) *Die altrussische Ikonenmalerei im XIII. und XIV. Jahrhundert* mit ihrer barbarisierenden Umsetzung der byzantinischen Formensprache in die volkstümliche Auffassung eines neuen jungfräulichen Bodens, die heute Entdeckungen der letzten Jahre mit zunehmender Deutlichkeit in ihrem Parallelismus etwa zu der Entwicklung der italienischen Tafelmalerei des Ducento verfolgen lassen. Demgegenüber bringt *Die byzantinische Ikonenmalerei im Zeitalter der Paläologen* (S. 97—147. Abb. 37—60) auf byzantinischem Boden selbst neben einem Fortleben des älteren Monumentalstils auch ihrerseits den vollen Sieg eines ursprünglich wohl gerade in der Kleinkunst vor allem der Buchmalerei heimischen stilistisch Neuen, das mit seinem gesteigerten Wirklichkeitssinn und seiner reicheren Belebung innerhalb der Großkunst erstmals die Mosaiken der Kachrije Djami offenbaren. Befruchtung durch dieses Neue und von ihm ausgehende Eigenentwicklung ist, was *Die russische Ikonenmalerei im XIV. bis XVI. Jahrhundert* (S. 148—215. Abb. 61—93) bestimmt, wobei der Prozeß von verschiedenen Ausgangspunkten aus und in verschiedener Weise sich in den beiden Schulen von Nowgorod und Moskau vollzog, deren Traditionen dann gegen die Mitte des 16. Jhs in einander zu fließen beginnen. In dem Schlußkapitel wird endlich (S. 217—254. Abb. 94 bis 107) *Die italo-byzantinische Schule und der Ausgang der griechischen und russischen Ikonenmalerei* behandelt; die kretische Schule, ihre Nachblüte auf dem Boden Venedigs mit ihrem schließlich in Halbheit stecken bleibenden Bemühen um Erfüllung der alten Typen mit neuem Gehalt und in Rußland einerseits der Einfluß der italo-byzantinischen Schule und eine zu Illustrierung liturgischer Texte und symbolistischer Verbrämung der alten Typen und historischen Szenen neigende Richtung, andererseits die volle Hingabe „fränkischer“ Malweise an den Einfluß Westeuropas und eine letzte Reaktion gegen diese stehen hier im Vordergrund. Teilweise sehr eingehende kritische Erläuterungen zu den einzelnen Abbildungen bzw. ihren Objekten (S. 255—294), *Anmerkungen* zum Haupttext (S. 295 ff.), ein allgemeines *Literaturverzeichnis* (S. 298 f.) und ein *Ikonographisches Register* (S. 300 f.) sind ebenso viele höchst dankenswerte Beigaben des Werkes, das als Ganzes unstreitig ein ragender Eckpfeiler einschlägiger Forschung werden und bleiben wird.

Schon im einzelnen fehlt es allerdings leider nicht an gelegentlichen Schönheitsfehlern. Ich beschränke mich auf die Anführung dreier Beispiele. Von einer „Anerkennung“ der „göttlichen Würde“ Marias „durch das Ephesinische Konzil“ zu reden, sollte man sich nachgerade selbst in den Niederungen konfessioneller Polemik versagen. Es ist einfach betrübend, wenn W., nachdem ich den für katholisches Empfinden beleidigenden Ausdruck bereits der *Altchristl. u. byzantin. Kunst* gegen-

über 2. Serie, V, S. 174 dieser Zeitschrift gerügt hatte, in einem wissenschaftlichen Werke ersten Ranges nun S. 28 ihn wieder gebraucht. — In anderer Richtung ähnlich übel ist es, wenn er S. 34 den bekannten Restaurator der Sakralbauten Jerusalems nach der Perserkatastrophe Makarios statt Modestos nennt. — Eine merkwürdige Verkennung der Tatsachen liegt ferner vor, wenn er S. 248 die Neigung zur Verbildlichung liturgischer Texte als eine Eigentümlichkeit erst der russischen Ikonenmalerei des 17. Jh.s behandelt und auf den Einfluß der — mit ebenso unverkennbarer als überflüssiger Animosität genannten — „abendländischen Bildsymbolik“ zurückführt. In der Tat erscheint die Bilderfolge zum Akathistos, die hier an erster Stelle genannt wird, als unmittelbare Illustration seines Textes wie spätestens zu Anfang oder in der ersten Hälfte des 15. Jh.s im Münchener illustrierten serbischen Psalter, so schon in einem griechischen Rotulus der Moskauer Synodallbibliothek, den Strzygowski, *Die Miniaturen d. serb. Psalters*, S. 129 ins 12., Dalton, *Byzantine Art and Archaeology*, S. 481 sogar ins 11. Jh. versetzt, und in der Monumentalmalerei in der gegen 1430 ausgemalten Pantanassa von Mistra und auf dem Athos in mehreren Exemplaren des 16. Jh.s. Es handelt sich also um Nachwirkungen nicht einmal erst spätbyzantinischer Traditionen rein östlicher Natur, deren letzte Wurzeln, wenn Strzygowski, wie ich durchaus glaube, bezüglich der Herkunft der serbischen Psalterillustration richtig gesehen hat, in palästinensisch-syrischer Mönchskunst zu suchen sind.

Im allgemeinen hat bezw. hätte eine erschöpfende Beschäftigung mit den Denkmälern der Ikonenmalerei unter verschiedenen Gesichtspunkten zu erfolgen. Neben der für den Kunsthistoriker gewiß naturgemäß an erster Stelle in Betracht kommenden stilistischen heischt die ikonographische Entwicklung Aufmerksamkeit. Bei Andachtsbildern, wie es die Ikonen vor allem und ganz wesentlich sind, gilt das Gleiche in noch besonders hohem Grade aber auch vom Charakter und etwaigem allmählichen Wandel des sich in ihnen offenbarenden Frömmigkeits-Ethos, und unter diesem letzten Gesichtspunkt ist vor allem Liturgie und liturgische Dichtung als authentische Interpretin der bildlichen Darstellungen zu verwerten. Als durchaus mustergültig darf nun das Ergebnis der Zusammenarbeit von W. und A. nach der Seite der stilgeschichtlichen Behandlung hin bezeichnet werden. Hier liegt zweifellos der Schwerpunkt des von ihnen Geleisteten, und sehr gerne wird man um dessen hohen Wertes willen auch bei der Gesamtbeurteilung des Werkes diese Seite entscheidend in Betracht ziehen. Die ikonographische Behandlung erfährt von vornherein eine eigentümliche Belastung dadurch, daß die in den Ikonen sich offenbarende selbstverständlich nicht aus dem Gesamtrahmen der ikonographischen Entwicklung überhaupt gelöst werden kann. Ein ehrliches und nicht erfolgloses Bemühen auch nach dieser Richtung ist besonders bei W. nun gewiß nicht zu verkennen. Ich verweise beispielshalber auf seine Ausführungen über die Entwicklung des Christusbildes der christlichen Antike (S. 22 bis 28). Aber uneingeschränkt kann doch schon hier die Anerkennung nicht mehr sein.

Schon von dem ikonographischen Bestand der Ikonenmalerei gibt die Publikation trotz ihres Reichtums keinen absolut genügenden Begriff. Nach dieser Seite wird für die russische Kunst ergänzend immer N. P. Lichatscheffs großes Album vom J. 1906 bzw. der Bd. VI von J. Grabars leider unvollendet gebliebener großer russischer Kunstgeschichte beizuziehen sein. Im einzelnen bedeutet es beispielsweise eine sehr empfindliche Lücke, daß neben der byzantinischen Doppeltafel der Feste (Abb. 41f.) nicht auch irgendeine jüngere russische Gesamtikon der Festbilder aufgenommen wurde. Der Bestand des Zyklus erfährt hier mehrfach höchst charakteristische Abwandlungen, so durch die Aufnahme der Kreuzaufrichtung durch Konstantin und Helena (z. B. Grabar, a. a. O., S. 384) oder eine Verwendung der Drei Engel-Trinität als Pfingstbild (auf einem von mir in Jerusalem erworbenen modernen Stück), zu der das Doxastikon zum *Κυρίε ἔχεκράξα* des Großen Hesperinos: *Δεῦτε λαοί, τὴν τρισυπόστατον Θεότητα προσκυνήσωμεν* usw. Anstoß gegeben haben muß. Ungerne vermißt man dann neben der griechischen und russischen jede Berücksichtigung der späteren koptischen Ikonenmalerei, auf die Herzog Johann Georgs *Streifzüge durch die Kirchen und Klöster Ägyptens* (Leipzig—Berlin 1914) und meine eigenen Angaben über *Koptische Kunst in Jerusalem*, 2. Serie, V, S. 285 bis 292 dieser Zeitschrift doch nachdrücklich hingewiesen haben. Neben den als Abb. 94—97, 103, 105 gebotenen italobyzantinischen und spätrussischen Madonnenikonen verdiente etwa das a. a. O., S. 103 des Bilderteiles Abb. 222 durch Herzog Johann Georg aus seiner Privatsammlung veröffentlichte, anscheinend auf 1474 n. Chr. datierte koptische Triptychon alle Beachtung. Aber auch was zu den tatsächlich behandelten Denkmälern an ikonographischen Bemerkungen erfolgt, genügt keineswegs immer. Ich greife beispielsweise das zu zwei Kreuzigungsikonen Gesagte heraus. Bei der schönen byzantinischen Mosaik-Ikon des Berliner Kaiser-Friedrich-Museums (Abb. 39) wird S. 106 der über den Kreuzarmen klagenden beiden Engel, „wie Giotto sie alsbald der byzantinischen Kunst entlehnen und fortbilden sollte“, in einer Weise gedacht, als ob dieses Detail für den neuen Stil der Paläologenzeit bezeichnend wäre. Es läßt sich aber in der Sphäre römisch-abendländischer Repliken des frühchristlich-palästinensischen Kreuzigungstypus bis auf die Umbella Johannes' VII. (705—707) zurückverfolgen und findet ein poetisches Echo bereits in althierosolymitanischen Gesangstücken griechischer Karfreitagsliturgie (Papadopoulos-Kerameus, *Ἀνάλεκτα Ἱεροσολυμιτικῆς Σταχυολογίας* II, S. 132, Z. 12f., S. 135, Z. 14f.) und in syrischen Hymnen eines jakobitischen Ritus der Adoratio crucis (St. Borgia, *De cruce Vaticana* usw., Rom 1779, S. XII f. bzw. XXXVIII f.). Schon die frühchristliche Kunst Palästina-Syriens muß es also zur Ausbildung gebracht haben. Bei einer russischen Ikon der Galerie Tretjakow in Moskau (Abb. 76) wird S. 176 f. mit keinem Worte auf das Problem eingegangen, das hier die Herzuführung der Kirche und die Hinwegweisung der Synagoge durch je einen weiteren Engel darstellt. Man wäre zunächst geneigt das Motiv hier wie in der Kirchenmalerei des Athos auf abendländischen Einfluß zurückzuführen. Allein die Sache kompliziert sich dadurch, daß es nicht nur in der serbischen Psalterillustration (Strzygowski, Taf. X, 24; Millet, *Recherches sur l'Iconogr. de l'Év.*, S. 419, Fig. 444), sondern schon in einer Miniatur des zwischen 1216 und 1220 entstandenen syrischen Evangeliars, Brit. Mus. XXVI (Rich. 7170) Bl. 141, wiederkehrt. Ist also etwa doch auch es letzten Endes palästinensisch-syrischen Ursprungs und umgekehrt auch in die Kunst des Abendlandes aus dem Osten gekommen oder hat schon die Kreuzfahrerzeit, aus der ein Fresko in Abū Gōš bei Jerusalem Kirche und Synagoge im Kreuzigungsbild bietet, den Zug vom Westen her nach dem Osten gebracht? — An unmittelbar abendländische Beeinflussung der russischen Ikon des 15. Jhs und der betreffenden Athos-Fresken ist jedenfalls nicht mehr zu denken.

Das Gebiet des Verhältnisses von Kunst und Liturgie berührt wenigstens A. in fruchtbarer Weise, wenn er mit zusammenfassenden Ausführungen über „das Wesen der russischen Ikonenmalerei“ (S. 207 bis 215) von der grundlegenden Bedeutung seines Zusammenhangs mit der Entwicklung der Ikonostase ausgeht, die er dabei durch wertvolle historische Daten beleuchtet. Aber es ist auch hier eben nur die stilistische Seite jenes Wesens, die von einer fundamentalen Erscheinung liturgischen Brauches her Beleuchtung erfährt. Wie wertvoll bei Behandlung des Ikonographischen die Beziehung des liturgischen Textes namentlich poetischer Natur ist, dafür bieten etwa die Engel des Kreuzigungsbildes einen Beleg. Aber schon nach dieser Richtung bleibt das Ikonenwerk merklich hinter der Haltung zurück, die bereits H. Brockhaus in seinem Buche über *Die Kunst in den Athos-Klöstern* oder neuerdings G. Millet in seinen unschätzbaren *Recherches sur l'Iconographie de l'Évangile aux XIV^e, XV^e et XVI^e siècles* einnimmt. Vollends gegenüber dem Problem des spezifisch religiösen Gehalts der Ikonen und seines Zusammenhangs mit der Liturgie und deren poetischen Textelementen hat nicht nur der Protestant W., sondern merkwürdigerweise auch der Orthodoxe A. völlig versagt. Worum es sich hier handeln würde, hat Neuß in einem Essay gezeigt, den er im *Hochland* dem Ikonenwerke widmete. Ich habe seinen lichtvollen Ausführungen kein Wort hinzuzufügen.

3. Eine Folge von 44 auf acht losen Doppelblättern geschmackvoll angeordneten Abbildungen und drei eigentliche Tafeln, wovon eine in Farben, bilden das durchweg ganz vorzügliche Illustrationsmaterial, das in einer mit dem rückwärtigen Umschlag verbundenen Mappe dem Buche des Redemptoristen L. H. Henze beigegeben ist. Bei diesem handelt es sich um möglichst allseitige pietätvolle Würdigung einer einzelnen von seinem Orden als Palladium verehrten Marien-Ikon: des in der römischen Mutterkirche S. Alfonso auf dem Esquilin aufbewahrten Gnadenbildes der Madonna del Perpetuo Soccorso, dessen Kopien heute, durch die ganze katholische Welt verbreitet, Gegenstand frommer Andacht sind.

In der Latinität internationaler theologischer Literatur und in einer die scholastische Bildung des Verfassers verratenden straffen Gliederung nach Kapiteln, §§ und gelegentlichen Scholia ist alles nur irgendwie zum Gegenstande in Beziehung Stehende mit höchstem Fleiß und sichtlicher Akribie erörtert. Die Kapp. V—X behandeln die Geschichte des Bildes seit seiner Übertragung von Kreta nach Rom: jene Übertragung selbst, die laut dem umfangreichen Text einer seit dem 17. Jh. untergegangenen Inschrifttafel im J. 1499 erfolgte, einschließlich der Frage nach der Glaubwürdigkeit dieser Inschrift (S. 32—46), die Verehrung des Bildes in der Kirche des Apostels Matthäus in Merulana während der Jhdte. von 1499—1798 (S. 47—52), seinen Verbleib seit der Zerstörung jener Kirche (S. 53 ff.), die Erneuerung seiner Verehrung und seine durch Pius IX. im J. 1865 erfolgte Schenkung an die Redemp-

toristen von S. Alfonso (S. 55—60), den seither immer wachsenden Glanz seines Kultes (S. 56—68) und die Verbreitung der auf die Kopien übertragenen Verehrung über die ganze Erde (S. 69—86). In Kap. XII (S. 90—107) beschäftigt sich der Theologe sogar mit den *Divinae Providentiae de prodigiosa Icone consilia*, wobei ihm u. a. eine Förderung der Unionsbewegung in Betracht zu kommen scheint. Von nicht weniger als sieben Anhängen, die beinahe ein Drittel des Buches bilden, bringt Nr. III (S. 120 bis 125) eine Zusammenstellung aller bis zum Ende des 18. Jhs über das Bild handelnden Texte, IV (S. 126f.) einige historische Notizen über die Insel Kreta; V (S. 128 bis 131) handelt über die antiken und christlichen Erinnerungen des Esquilins im allgemeinen, VI (S. 132—145) speziell über die Geschichte der Matthäuskirche in Merulana und des mit ihr verbundenen Klosters; in VII endlich (S. 145f.) sind vier Hymnen auf die Gottesmutter von der Immerwährenden Hilfe abgedruckt. Von Zusätzen (S. 147—150) giebt der erste und größte die Ausführung des Werkes von Wulff und Alpatoff über den Typus des Bildes von S. Alfonso wieder. Ein gutes Register (S. 151—155) war bei dem ebenso mannigfachen als reichen Inhalt des Buches doppelt erwünscht. Was diesem von der ersten bis zur letzten Seite das Gepräge verleiht, ist noch mehr als ein stattliches Maß solider Gelehrsamkeit das Fühlen eines frommgläubigen Ordensmanns. Mit Stolz wird und darf sich desselben denn in erster Linie der Orden des hl. Alfons Maria Liguori freuen.

Christlich-orientalische Kunstforschung ist interessiert an den Kapp. I. *De Hodegetria nostrae Iconis quadamtenus archetypo* (S. 1—6), II. *Inclytæ Imaginis de Perp. Succ. descriptio* (S. 7—16), III. *Quomodo nostra imago se habeat ad alias pares vel similes icones vetustas* (S. 17 bis 24), III. *Quando, ubi, a quo verisimiliter prodigiosa nostra Icon picta sit*, sowie die beiden ersten Anhänge, von denen der eine (S. 109 bis 112) über den Typus der Hodegetria hinaus *De Byzantinarum imaginum Deiparae typis praecipuis* handelt, während der andere (S. 113—119) die *Praecipua Graecorum de Hodegetria testimonia* zusammenstellt.

Das Muttergottesbild von S. Alfonso ist unmittelbar ein Exemplar des bei Wulff-Alpatoff im Anschluß an russische Terminologie als Passionsmadonna bezeichneten Typus. Seine Herkunft aus Kreta bezeugte ausdrücklich die seit dem 17. Jh. verlorene Inschrift, und wenn von den weiteren Exemplaren des gleichen Typus zwei (in Fiesole und Parma) als Werke des Kandioten Andrea Riccio signiert sind, so ist dadurch gewiß nicht dieser als Schöpfer auch des römischen Exemplars erwiesen, wohl aber kann ein Zweifel daran nicht bestehen, daß der Typus eine Schöpfung der kretischen Schule darstellt. Daß derselbe von H. mit Recht letzten Endes als Weiterbildung der ursprünglichen Brustbildfassung desjenigen der Hodegetria gefaßt wird, läßt sich aus dem Abbildungsmaterial ohne weiteres ablesen. Treffend wird von H. auch am Bilde und aus griechischer Liturgie das artbildende Moment des neuen Sondertyps erläutert, das in der Verknüpfung mit dem Passionsgedanken besteht und durch die Beifügung der die Leidenswerkzeuge tragenden Erzengel Michael und Gabriel zum Ausdruck gebracht wird. Das letztere Ausdrucksmittel ist dabei nicht neu erfunden worden,

wird vielmehr auch auf einer Ikon der als Höllenfahrt gefaßten Anastasis (Abb. 81) und in dem Fresko des ΑΜΝΟΣ ΤΟΥ ΘΕΟΥ der Kreuzklosterkirche bei Jerusalem, dessen Aufnahme ich H. zur Verfügung stellte, (Abb. 17) nachgewiesen. Eine der Idee entsprechende Bezeichnung des Typus erscheint erst auf russischem Boden. Der inschriftlich schon für das J. 1579 belegte Titel des römischen Bildes als der DEIPARA SUCCVRSUS PERPETUI bildet eine solche ebensowenig als das griechische Ἡ κυρία τῶν Ἀγγέλων oder Η ΑΜΟΑΥΝΤΟΣ eines noch heute auf Kreta verehrten bzw. eines von Lichatscheff veröffentlichten Parallelexemplars (Abb. 22). Immerhin könnte das Letztere möglicherweise die Beischrift des kretischen Schöpfungswerkes gewesen sein, auf welches der Typus zurückgeht, da es nach S. 21 auf einem der vier venetianischen Exemplare desselben wiederkehrt.

H. hätte allenfalls noch auf die — recht weiten — ikonographischen Perspektiven eingehen können, die sich von dem Motiv der die Leidenswerkzeuge tragenden Erzengel aus eröffnen. Einerseits steht dieses nämlich unverkennbar im nächsten Zusammenhang mit ihrer oben S. 198 auf die frühchristlich-palästinensische Kunst zurückgeführten Darstellung als himmlischer Zeugen der Kreuzigung, und diese wieder hat eine Parallele in derjenigen einer Darstellung zweier Engel als Zeugen auch der Jordantaufe, die gleichfalls in griechischer liturgischer Poesie ein Echo findet und in ihrer ursprünglichsten Fassung auf der betreffenden Miniatur einer Folge alter armenischer Bildblätter der Wiener Mechitharistenbibliothek (Macler, *Miniatures arméniennes*, Taf. VII, Fig. 14) erscheint. Andererseits bedeutete die Verknüpfung des Motivs gerade mit dem Brustbild der Hodegetria nur die umbildende Spezifizierung einer Flankierung dieses Bildes durch ein adorierendes Engelpaar wie es z. B. eine Ikon aus Smolensk (Abb. 1) zeigt. Dürfte man, was freilich sich nicht beweisen läßt, diesen Typus für das S. 4 berührte Schöpfungswerk der Gottesmutter zwischen zwei Engeln des Mönches Lazzaros im Altarraum der Hagia Sophia unterstellen, so wäre dieses noch unmittelbarer als das angebliche Lukasbild in der von Pulcheria erbauten Kirche τῶν Ὁδηγῶν als Ahne der kretischen Passionsmadonna anzusprechen. Die wie immer gestaltete Verbindung der ihr göttliches Kind tragenden Theotokos mit flankierenden Engeln geht dann aber letzten Endes wieder auf die frühchristliche Kunst Palästinas zurück, in der die thronende zwischen Engel-Assistenten nach dem S. 194 erwähnten Goldenkolpium das Fassadenmosaik der Geburtskirche in Bethlehem aufwies. Das Motiv ist mit besonderer Vorliebe von der koptischen Kunst aufgegriffen worden, wo die beiden Assistenten gerne wie in der S. 198 angezogenen Ikon Herzog Johann Georgs in Vollgestalt neben dem Madonnenbrustbild des Hodegetria-Typs gegeben und nicht selten gleichfalls ausdrücklich als die beiden Erzengel bezeichnet werden. Was schließlich den gedanklich am nächsten an denjenigen der Passionsmadonna heranführenden Typ des „Gotteslammes“ der Kreuzkirche betrifft, so liegt er in etwas veränderter Fassung bzw. mit Weglassung des einen Erzengels auch in zwei Athosfresken von Protaton und Xenophontos vor (Millet, *Monumento de l'Athos*, Taf. 30, 1 bzw. 50f. und 180).

Prof. A. BAUMSTARK.