

# ERSTE ABTEILUNG

## AUFSÄTZE

### ERBE CHRISTLICHER ANTIKE IM BILDSCHMUCK EINES ARABISCHEN EVANGELIENBUCHES DES 14. JAHRHUNDERTS

VON

Prof. ANTON BAUMSTARK

JOSEF STRZYGOWSKI  
als Willkommgruß  
im einen Deutschen Reiche  
Germanischer Nation

Eine der drei Hss., auf Grund deren C. Peters<sup>1</sup> einen denselben mindestens noch mit einer gleichen Zahl weiterer Überlieferungszeugen<sup>2</sup> gemeinsamen arabischen Evangelientext in die sich um das „Diatessaron“-Problem bewegende Forschung eingeführt hat, *Arab. 2377* (*Sign. 1571*) der Universitätsbibliothek in Leiden, ist nicht nur vermöge jenes — gerade von ihm besonders gut — überlieferten Textes, sondern vielleicht noch mehr wegen eines ihm zuteil gewordenen bildlichen Schmuckes der Beachtung würdig.

Die Papier-Hs. von 210 Blatt im Format von durchschnittlich  $0,25 \times 0,18$  wurde nach der Bl. 198 v<sup>0</sup> auf den Evangelientext folgenden Subscriptio von einem Elias, Sohn eines Petrus, bekannt unter dem Beinamen al-<sup>ʿ</sup>arif (إلياس ابن بطرس المعروف بالعرف) geschrieben und am 12. Kanūn al-awwal (Dezember) 1331 „der göttlichen Ikarnation“ vollendet. Schon diese Datierungsweise würde ihre Herkunft aus melchitischen Kreisen sichern. Nicht minder tun dies der Charakter des fraglichen Evangelientextes, die dem byzantinischen Ritus folgenden Perikopenvermerke und der Umstand, daß an der Spitze einer Dreizahl von Texten mariologischer liturgischer Poesie, die sich weiterhin noch anschließen<sup>3</sup>, von der Hand desselben

<sup>1</sup> *Proben eines bedeutsamen arabischen Evangelientextes*, in dieser Zeitschrift *Dritte Serie* XI S. 188—211.

<sup>2</sup> Außer den schon von Peters S. 118 weiter namhaft gemachten beiden Hss., *Vat. Borg. arab. 71* (früher *Mus. Borgiano K. II 6*) und *Vat. arab. 467* gehört zu den Vertreterinnen dieses Textes, wie mir Herr Kollege G. Graf mitzuteilen die Güte hatte, auch noch *Bodl. arab. christ. Nicoll 15* (*Bodl. 299*) aus dem Jahre 1564.

<sup>3</sup> Es sind dies außer dem Bl. 200r<sup>0</sup>—204v<sup>0</sup> füllenden Text der Ἀκάθιστος-Übersetzung auf Bl. 203r<sup>0</sup>, v<sup>0</sup> noch immer von der Hand des Elias, ein etwas umfangreicherer Text *Inc. أمي مدح أمدح أقوى* (Mit welchem Lobe zu loben vermag ich) und auf Bl. 206v<sup>0</sup>—210v<sup>0</sup>, von anderer Hand, eine Folge von 48 kurzen, als مسلات السيدة

Elias eine — zu Anfang infolge Blattverlustes unvollständige — arabische Übersetzung des Ἀκάθιστος ὕμνος steht, der über den Bereich der byzantinischen Orthodoxie hinaus eine Verbreitung niemals gefunden hat.

Die bildliche Ausstattung der Hs. zeigt von der technischen Seite her eine gewisse Merkwürdigkeit. Die Darstellungen, jeweils von einem durchschnittlich 0,006—0,009 breiten einfarbigen Rahmen umschlossen<sup>1</sup>, sind nämlich nicht auf den Schreibstoff selbst gemalt, sondern, hart an jenem Rande ausgeschnitten und in einen für sie freigehaltenen Raum aufgeklebt. Ob sie dabei mechanisch aus einer älteren Papier-Hs. übertragen oder zum Zweck dieser eigentümlichen Art der Anbringung neu hergestellt wurden, muß dahingestellt bleiben. Über die Absonderlichkeit derselben hinaus könnte auf den ersten Blick das hier Vorliegende wie nach Umfang, so auch nach Beschaffenheit ein ernsteres kunstgeschichtliches Interesse kaum zu verdienen scheinen. Von den — ursprünglich naturgemäß sämtlich vorhanden gewesen — vier Evangelistenbildern ist zu Anfang dasjenige des Matthäus verloren gegangen. Zu den drei erhaltenen gesellen sich nur noch vier weitere Darstellungen, von denen eine gleich ihnen eine ganz freigebliebene Seite einnimmt, und neben denen wiederum eine fünfte, wie sich zeigen wird, verlorengegangen ist. Der Erhaltungszustand ist bis auf zwei der erhaltenen Darstellungen als ein mehr oder weniger schlechter zu bezeichnen. Das Können des ausführenden „Künstlers“, der eher von dem Schreiber Elias verschieden, als mit ihm identisch gewesen sein dürfte<sup>2</sup>, war kein allzu hohes, ebensowenig allerdings ein besonders tief stehendes. Wohl aber zeigen, abgesehen von zweien, seine bescheidenen Arbeiten — und dies ist, was ihnen nun doch eine ungeahnte Bedeutung verleiht, — ikonographische Züge, die letzten Endes über das Schreibalter der Hs. um rund acht oder sogar neun Jahrhunderte hinaufweisen dürften. Eine genaue Beschreibung des Befundes mag für die Begründung dieses Urteils die Unterlage schaffen.

Ich beginne mit den drei Evangelistenbildern. Sie befinden sich je neben dem Anfang des Textes des betreffenden Evangeliums auf dem v<sup>0</sup> eines Blattes, dessen r<sup>0</sup> unbeschrieben geblieben ist, und weisen zunächst den folgenden gemeinsamen Befund auf:

(Bitten [zu] der Madonna) bezeichneten Theotokia, denen noch die Überschrift einer nicht mehr ausgeschriebenen Nr. 49 folgt. Nr. 1 Inc. للذی هی فوق کل سبع (Derjenigen, die über alle Verherrlichung erhaben ist).

<sup>1</sup> Nur eine ungefähre Angabe von Dimensionen ist durchweg deshalb möglich, weil die Ausführung eine so unregelmäßige ist, daß der Rahmen niemals streng genau seine Breite wahrt bzw. die Bildflächen niemals absolut genaue Rechtecke darstellen.

<sup>2</sup> Der Schreiber einer Hs. würde doch schwerlich auch von ihm persönlich ausgeführte Bilder auf anderem Papier ausgeführt, ausgeschnitten und der Hs. eingeklebt haben. Dagegen wird das seltsame Verfahren, wenn es sich nicht um Ausschnitte aus einer älteren Hs. handelt, am ehesten begreiflich, falls „Maler“ und Schreiber gleichzeitig an der Arbeit waren. Jener konnte dann nur den nötigen Raum für die notwendig in dieser Weise zu behandelnden „malerischen“ Arbeiten aussparen.

Format durchschnittlich  $0,165 \times 0,14$ . — Rahmen rot. Hintergrund blau. Der Evangelist sitzt auf einer Bank, auf der ein rotes Kissen liegt; über dieses fällt, so daß beiderseits nur noch seine Enden sichtbar bleiben, bis zum Boden ein gegen unten mit drei schwarzen Schmucklinien versehenes weißes Tuch. Die Haltung der sitzenden Gestalt ist, wenigstens was den Körper betrifft, streng frontal. Die nackten Füße ruhen auf einem zweiten roten Kissen. Das Haupt umgibt ein mächtiger Nimbus. Dieser und der Einband eines von dem Evangelisten gehaltenen geschlossenen Buches ist von plastisch hervortretenden Punkten belebt, die anscheinend durch Eindruck von der Rückseite des aufgeklebten Papiers her erzeugt sind, auf welchem die Darstellung ausgeführt ist.

Zu erwähnen sind alsdann für die verschiedenen Nrn. die folgenden Einzelheiten.

Bl. 56 v<sup>0</sup>: Markus (Taf. I 2).

Bekleidet mit violetter Tunika und rotem Pallium. Das stark beschädigte Gesicht wird von dunkelbraunem Haar und hellem braunem Bart umrahmt. Die Andeutung einer leisen Wendung des Kopfes nach rechts — wie immer, abgesehen von den Körperteilen, vom Beschauer aus — wird fühlbar. Der Nimbus ist gelb, ebenso der Einband eines Kodex-Buches, das die Linke des Evangelisten hält. Mit der Rechten führt er einen Redegestus aus, der in einem Zusammenlegen von Daumen und Ringfinger unter Erhebung der drei übrigen Finger besteht.

Bl. 89 v<sup>0</sup>: Lukas (Taf. I 3).

Bekleidet mit violetter Tunika und blauem Pallium. Das bärtige Gesicht ist beinahe vollständig zerstört. Es war noch stärker nach rechts gewandt. Die erkennbar gebliebenen Reste des Haupthaars sind dunkelbraun. Die gelbe Farbe des Nimbus und eines kleineren mit der Rechten wohl nicht aufrecht, sondern weit eher waagrecht gehaltenen Kodex-Buches ist fast gänzlich geschwunden. Anscheinend der gleiche Redegestus wird mit der Linken ausgeführt.

Bl. 151 v<sup>0</sup>: Johannes (Taf. II 1).

Bekleidet mit blauer Tunika und violetter Pallium. Das streng frontal gehaltene Gesicht umrahmen graues Haar und ein längerer, spitz endender Bart von derselben Farbe. Das Kodex-Buch wird mit beiden Händen sehr deutlich waagrecht in der Weise gehalten, daß die Rechte am unteren Teile des Einbandrückens, die Linke mit unterstützendem Gegendruck gegen die untere Ecke des Schnittes hin anfaßt.

Dazu kommen zunächst zwei je den unteren Teil einer Textseite einnehmende Illustrationen der evangelischen Erzählung:

Bl. 2 v, unter Mt. 2, 11 am Ende des Textes der Seite (Taf. II 2):

Format durchschnittlich  $0,065 \times 0,135$ . — Rand blau. Hintergrund rot. Von dem Dargestellten sind im allgemeinen nur mehr die in gelber Farbe vorgezeichneten Konturen erhalten, während die ursprüngliche farbige Ausfüllung zerstört ist. Links sitzt, mit dem Körper nach links gewandt, aber nach rechts sich umschauend, auf einem Felsensitz eine Gestalt. Nur ihr bartloses braunes Jünglingsgesicht mit tiefschwarzem Haar und ausdrucksvollen Augen ist einigermaßen erhalten. Rechts stehen nebeneinander, d. h. perspektivisch hinter- bzw. übereinander sichtbar werdend, drei Pferde. An dem allein vollständig sichtbaren vordersten Tiere sind die Konturen auch des Sattelzeuges erkennbar. Nur das mittlere hat seine — schwarze — Farbe bewahrt. Mit Rücksicht auf das Verhältnis der Darstellung zum Text können nur die Pferde der Magier und ein Diener erkannt werden, der dieselben bewacht, während ihre Herren das göttliche Kind anbeten.

Bl. 91 v<sup>0</sup>, zwischen dem Text von Lk. 1, 35 und 36 über der letzten Textzeile der Seite: Mariä Verkündigung (Taf. II 3).

Format durchschnittlich  $0,07 \times 0,14$ . — Rahmen rot. Hintergrund in der perspektivischen Wiedergabe des Bodens grün, darüber blau. Rechts sitzt vor einem anscheinend von oben herabhängenden, oben roten, weiter nach unten violetten Teppich mit zwischen Grau und Lila schimmernder linearer Musterung Maria in blauer Tunika und purpurvioletttem Mantel, den purpurnen Faden spinnend. Ihr Sitz, dessen vier leicht geschweifte Füße ihre Farbe vollständig verloren haben, ist mit einem roten Kissen bedeckt. Vor ihr in der Bildmitte steht ein zwischen Braun und Violett schwankendes Gestell, in dem ein doppelseitiges Lesepult zu erkennen ist, dessen zwei Buchständer als Tierköpfe gebildet sind. Jenseits desselben schreitet von links her in stürmischer Bewegung Gabriel heran in grüner Tunika, über der ein scharlachrotes Pallium nach rückwärts flattert. Seine gewaltigen Flügel sind violett. Die linke Hand hält ein mächtiges Skeptron, dessen graue Farbe Silber wird andeuten sollen und das in einen großen schwarzen Kugelknauf ausläuft. Die rechte macht den Redegestus der Evangelisten Markus und Lukas. Beide Gestalten tragen schwarze Schuhe. Ihre gleich denen der Evangelisten ausgestatteten Nimben haben bis auf geringfügige Reste die gelbe Farbe eingeblüht.

Den oberen größeren Teil einer Seite nimmt eine letzte Darstellung einer evangelischen Szene ein:

Bl. 146 r<sup>0</sup> vor dem letzten Worte von Lk. 23, 34: Kreuzigung (Taf. II 4).

Format durchschnittlich  $0,147 \times 0,125$ . — Rahmen rot. Hintergrund wieder grün in der perspektivischen Wiedergabe des Bodens, darüber blau. Vielleicht im Zusammenhang mit der Legende, die es aus einer Dreizahl verschiedener Hölzer hergestellt sein läßt, zeigt das Kreuz vorwiegend violette, teilweise schwarze Farbe. Der Titulus ragt in den oberen Bildrand hinein. Christus hängt, die Füße auf ein mächtiges perspektivisch schief gestelltes Suppedaneum aufgestellt. Die vier Nägel, mit denen er angeheftet gedacht ist, scheinen nie deutlich wiedergegeben gewesen zu sein. Jedenfalls ist keine Spur von ihnen mehr wahrzunehmen. An der rechten Hand ist ein Rest aus der Nagelwunde fließenden Blutes sichtbar. Auch ein aus der Seitenwunde in hohem Bogen hervorschießender Blutstrahl ist teilweise erhalten. Die Arme sind in den Ellbogen-, die Beine in den Kniegelenken gebogen. Das Haupt ist tief auf die rechte Schulter gesenkt, das Gesicht aufs stärkste beschädigt, klar erkennbar aber noch das dunkle Braun des vollen, lang bis auf die Schultern herabwallenden Haares und eines spärlichen Vollbarts. Auch die Farbe des Oberkörpers ist zu einem guten Teil verschwunden, und nur noch Spuren bewahrt das Lendentuch von seiner ursprünglichen offenbar purpurnen Färbung. Am Fuße des Kreuzes liegt als ein fast dreieckiges hellbraunes Etwas mit einem einzigen kreisrunden schwarzen Loch der übliche Totenschädel Adams. Links vom Beschauer aus steht Maria, rechts Johannes, beide in wesentlich frontaler Auffassung und die Wange in die linke bzw. rechte Hand gestützt. Maria trägt blaues Kleid und über das Haupt geschlagenen violetten Mantel mit schwarzen Schatten und lila-grauem Saum und einer Andeutung auch anderer Schmuckelemente von gleicher Farbe. Ihre Füße sind zerstört. Johannes hat rötlichblondes, welliges Lockenhaar, das kurz gehalten ist. Seine Tunika ist violett, sein Pallium rot mit gleichem lila-grauem Saumdekor. Die Füße sind unbekleidet. Die rechte Hand der Mutter hängt senkrecht herab, die linke des Apostels weist eine eigentümlich unklare Haltung auf, die unverkennbar verraten dürfte, daß sie in einer — vielleicht schon mittelbaren — Vorlage noch das oft von Johannes in der Kreuzigungsdarstellung in der Form eines geschlossenen Kodex getragene Buch gehalten hat. Die Nimben aller drei Gestalten zeigen Gestaltung und Erhaltungszustand wie immer. Nur derjenige der Gottesmutter hat einen Rest seiner gelben Farbe bewahrt.

Ein repräsentatives Festbild ist schließlich die einzige Darstellung, für welche wieder eine ganze Seite freigehalten wurde, auf deren Rückseite der vorangehende Text so abbricht, daß der Raum von drei und einer halben Zeile unbeschrieben blieb:

Bl. 195 v<sup>0</sup>, zwischen Joh. 20, 17 und 18: Anastasis (Taf II 5).

Format durchschnittlich  $0,175 \times 0,14$ . — Der nur oben und im oberen Teile der beiden Seiten durchgeführte Rahmen rot. Hintergrund blau. In der Mitte schreitet Christus mit braunem Haar und spärlichem Bart, nach links zurückblickend, von links nach rechts aufwärts. Er trägt blaue Tunika und ein mit grau-lilafarbigem Saum geschmücktes Pallium und hält mit der Linken ein stabartig schlankes Doppelkreuz, dessen Grauweiß wieder Silber wird darstellen sollen, während die Rechte Adam nachzieht. Füße und Hände zeigen große runde Nagelwunden. Zu beiden Seiten öffnen sich Sarkophage mit brauner Musterung, oben durch drei graue Linien abgeschlossen, derjenige links violett, derjenige rechts rot. Aus dem ersteren erheben sich, nur eben mit den Armen aus ihm hervorragend, Adam mit grauem Haar und zweigeteiltem Bart von gleicher Farbe in blauer Tunika und purpurnem Pallium, Eva, deren von ihrem Mantel bedeckter Kopf über dem seinigen sichtbar wird, und noch weiter oben eine bis etwas unter Schulterhöhe sichtbare dritte Gestalt, jugendlich bartlos mit langem, beinahe schwarzem dunklem Haar in purpurner Tunika, welche die rechte Hand mit dem Gestus der Bitte erhebt. Aus dem anderen Sarkophag erheben sich, bis unter die Brust sichtbar, die beiden Könige David und Salomon, beide in blauer Tunika, die rechte Hand vor die Brust haltend: David mit weiß-grauem Haar und Spitzbart, unter einem violetten, der bartlose Salomon unter einem roten Feldherrnmantel den linken Arm verbergend. Die Kopfbedeckung des ersteren scheint ein sehr breites Diadem gewesen zu sein, während diejenige des letzteren die Form eines eigentümlichen, spitz zulaufenden Hutes aufweist. Die Farbe der einen wie der anderen ist so gut als völlig zerstört. Über den Königen erscheint der Kopf Johannes des Täufers mit rötlichbraunem Haar und Bart. Er und die Gesichter der Gestalten links sind, im Profil gesehen, Christus zugewandt. David ist rein frontal, Salomon mit einer wenigstens leichten Wendung nach links gegeben. Über beiden seitlichen Gestaltengruppen ragt je eine Felsenhöhe von rötlich-violetter Farbe auf. Unter den Füßen Christi kreuzen sich, weiß mit schwarzer Musterung, die zerbrochenen Tore der Unterwelt. Der Kreuznimbus Christi und die Nimben der übrigen Gestalten, von denen nur die beiden Könige solcher entbehren, sind wie gewöhnlich bis auf die Vorzeichnung und die erhöhten Punkte zerstört.

Verloren ist eine Darstellung der Magieranbetung, zu der die auf Bl. 2 v<sup>0</sup> erhaltene naturgemäß nur eine Ergänzung bilden konnte. Zwischen Bl. 2 und 3 des heutigen Bestandes der Hs. befindet sich nämlich noch ein schmaler Rest eines ausgeschnittenen Blattes, auf dem sie sich befunden haben muß, da auf Bl. 3 r<sup>0</sup> der Text mit Mt. 3, 1 beginnt, das fehlende Textstück 2, 12—23 aber nicht genügt haben würde, um volle zwei Seiten zu füllen. Man wird annehmen dürfen, daß jene Darstellung sich auf dem r<sup>0</sup> des ausgeschnittenen Blattes befunden haben dürfte, unmittelbar ihrer Fortsetzung durch die Szene des die Pferde bewachenden Dieners gegenübergestellt. Doch wird dabei mit Rücksicht auf den Umfang des zur Ausfüllung des übrigen Raumes zur Verfügung stehenden Textes wohl für sie eine etwas größere Höhe unterstellt werden müssen<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Schon aus diesem Grunde geht es nicht an — was einen Augenblick sich gewiß nahelegen könnte —, den Rest des Rahmens der verlorenen Hauptdarstellung in dem in Farbe

Eine ikonographische Bewertung des Erhaltenen mag bei dem Bild der Anastasis einsetzen<sup>1</sup>. Die Entwicklung ist hier, wie ich wiederholt zu betonen Gelegenheit hatte<sup>2</sup>, wesentlich bedingt durch einen Ausgleich zwischen zwei von vornherein unabhängig sich gegenüberstehenden, ja durch tiefsten inhaltlichen wie formalen Wesensgegensatz voneinander getrennten Größen: einer — mindestens ursprünglich — einseitigen Komposition mit absteigender und einer in frontaler Sicht dreigliedrig sich symmetrisch aufbauenden mit stärkster aufsteigender Bewegungsdominante der Christusgestalt. Jenes ist die in den Kapp. 18—24 des Nikodemusevangeliums<sup>3</sup> ihre innerchristliche literarische Grundlage besitzende, daneben wohl auch durch die altägyptische Legende vom Besuche des Setue Khamuas in Amenti mitbestimmten bildlichen Erzählung der im unterweltlichen Seelenreiche sich vollziehenden Restitution Adams durch die mit seiner Gottheit verbundene menschliche Seele Christi, dies eine durch den leibhaft Aufstehenden, umgeben von den ebenso leibhaft aus den Sarkophagen ihrer  $\mu\eta\mu\epsilon\acute{\iota}\alpha$  sich erhebenden Vertretern der  $\kappa\epsilon\kappa\omicron\iota\mu\eta\mu\acute{\epsilon}\nu\omicron\iota$   $\acute{\alpha}\gamma\iota\omicron\iota$  von Mt. 27, 52 gebildete repräsentativ-symbolische Idealdarstellung des:  $\text{Κατεπόθη ὁ θάνατος εἰς νίκος}$  von I. Kor. 15, 55, die in nächster Beziehung zu dem uralten<sup>4</sup> Ostertroparion steht:

und Höhe genau mit demjenigen der Miniatur auf Bl. 2 v<sup>0</sup> übereinstimmenden Schmalseitenbruchstück eines solchen zu erkennen, das auf den r<sup>0</sup> eines schmalen Streifens des ausgeschnittenen Blattes noch sichtbar ist. Außerdem war gewiß auch jene Darstellung der Magieranbetung eingeklebt. Den fraglichen Farbenrest trägt aber der Schreibstoff der Hs. unmittelbar. Es muß sich also um einen unter Einfluß von Feuchtigkeit entstandenen Abdruck der nebenanstehenden inneren Rahmenschmalseite handeln.

<sup>1</sup> Vgl. zu dem ikonographischen Thema besonders etwa C. R. Morey, *East Christian Paintings in the Freer Collection* New York 1914 S. 45—53, mit Angabe älterer Literatur S. 48 Ak. 3 und einer — allerdings nur für eine allererste Orientierung völlig ausreichenden — tabellarischen Zusammenstellung über die Verbreitung der einzelnen Elemente und Motive der Darstellung S. 46f. Die fragliche Literaturangabe ist zu vermehren um O. M. Dalton, *Byzantine Art and Archaeology*. Oxford 1911 S. 662 und Th. Wiegand, *Der Latmos (Milet, Ergebnisse der Ausgrabungen und Untersuchungen seit dem Jahre 1899. III. 1)*, Berlin 1913 S. 219f. bzw. einiges hier erwähnte, aber bei Morey gleichfalls fehlende Ältere. Hinzu kam dann vor allem noch, auch den Osten berücksichtigend, vom Abendländischen her P. Clemen, *Die romanische Monumentalmalerei in den Rheinlanden*. Düsseldorf 1916 S. 209—219: *Zur Ikonographie der Anastasis* mit Nachweis noch weiterer älterer Literatur S. 209ff. Ak. 6 und zuletzt A. Grabar, *L'Empereur dans l'Art Byzantin. Recherches sur l'Art officiel de l'Empire d'Orient*. Paris 1936. S. 245 bis 249: *La Descente aux Limbes*.

<sup>2</sup> *Monatshefte für Kunstwissenschaft* IV S. 256 in dem Aufsatz über *Eine Gruppe illustrierter armenischer Evangelienbücher des XVII. und XVIII. Jahrhunderts in Jerusalem*, und in dieser Zeitschrift *Neue Serie VII/VIII* S. 164f. in einer Besprechung des Clemenschen Werkes, bzw. *Dritte Serie I* S. 186 in einer solchen der Arbeit Moreys.

<sup>3</sup> Insbesondere 18, 1:  $\text{Οὕτω τοῦ Ἰαῖδου διαλεγομένου τῷ σατανᾷ ἠπλώσεν ὁ βασιλεὺς τῆς δόξης τὴν δεξιὰν αὐτοῦ χεῖρα καὶ ἐκράτησε καὶ ἤγειρε τὸν προπάτορα Ἀδὰμ.}$

<sup>4</sup> In die vorchalkedonensische oder doch in die Zeit noch vor dem endgültigen Auseinanderbruch des koptisch-monophysitischen und des griechisch-orthodoxen kirchlichen Lebens in Ägypten wird die Entstehung des Troparions durch die Tatsache verwiesen,

Χριστὸς ἀνέστη ἐκ νεκρῶν θανάτῳ θάνατον πατήσας  
καὶ τοῖς ἐν τοῖς μνήμασι ζωὴν χαρισάμενος<sup>1</sup>,

— liturgisch gesprochen — jenes ein Karsamstags-, dies ein Osterbild, *Descensus* und eigentliche Ἀνάστασις. In ihrem wohl ursprünglichen, jedenfalls für alle Zukunft unverrückbar gebliebenen Mindestbestand zeigt die letztere Komposition an der Schwelle des 11. Jahrh.s das Mosaik von Hosios Lukas<sup>2</sup>, in strengster Symmetrie sich beschränkend auf die beiden Paare der Stammeltern Adam und Eva und der Könige David und Salomon, die durch das mächtige Flattern seines Mantels als in geradezu stürmischer Aufwärtsbewegung bezeichnete Gestalt Christi, das, die Gesamtdarstellung beherrschend, von ihm erhobene — schon hier in der Form des aus der Betonung des Titulus hervorgegangenen charakteristisch byzantinischen Doppelkreuzes gegebene — Siegeszeichen seines Erlösertodes und unter seinen Füßen als Sinnbild der von ihm überwundenen Todesmacht die von ihm erbrochenen Torflügel des Totenreiches.

An diesem Denkmal gemessen, erweist sich die Darstellung der arabischen Evangelienhs. als eine über dieselbe in zweifacher Beziehung fortgeschrittene, aber doch noch immer wesentlich verhältnismäßig reine und dadurch altertümliche Vertreterin des eigentlichen Ἀνάστασις-Typus. Noch fehlt in ihr die vermutlich letzten Endes mit der Legende von Setue

daß es auch in ritusmäßig „koptischer“ Überlieferung begegnet. Vgl. meine Notiz über *Saidische und griechische Liturgiedenkmäler* in dieser Zeitschrift *Dritte Serie* II S. 379f.

<sup>1</sup> Ich habe mich zunächst *Neue Serie* dieser Zeitschrift III S. 124 Ak. 1 in dem Aufsatz über *Spätbyzantinisches und frühchristlich-syrisches Weihnachtsbild* (ebenda S. 115 bis 127) für die Annahme ausgesprochen, daß näherhin auch hier wie anderwärts der liturgische Gesangstext eine poetische ἔκφρασις des Bildtypus darstelle, bin dann aber von dieser Auffassung schon in der Einleitung des Aufsatzes über *Bild und Lied des christlichen Orients* in der *Festschrift zum sechzigsten Geburtstage von Paul Clemen* 31. Oktober 1926. Bonn 1926 S. 118 abgerückt. Angesichts des heute feststehenden hohen Alters des Troparions scheint mir endgültig nur das entgegengesetzte Verhältnis denkbar, daß der Bildtypus Wort für Wort dem Stück liturgischer Poesie folge. Insbesondere wäre es ohne dessen τοῖς ἐν τοῖς μνήμασι nur von Mt. 27, 52 her zu dem dann frühe sinnwidrig auch in dem *Descensus*-Typus übertragenen Motiv der Sarkophage wohl nie gekommen.

<sup>2</sup> *Fondation Eugène Piot. Monuments et Mémoires*. III Taf. XXIV zu Ch. Diehl, *Mosaïques byzantines de Saint Luc* (ebenda S. 231—246). Andere Abbildungen bei G. Schlumberger, *L'époque byzantine à la fin du X<sup>e</sup> siècle*. II. Paris 1890 S. 548, R. W. Schultze-S. A. Barnsley, *The Monastery of Saint Luke of Stiris in Phocis* usw. London 1901 S. 46 (Fig. 34), Ch. Diehl, *Manuel d'Art Byzantin*. Paris 1910 S. 478 (Fig. 232). <sup>2</sup>. Paris 1926 S. 511 (Fig. 245), P. Clemen a. a. O. S. 211 (Fig. 166). Diese einfachste Form des Typus wurde auch sonst anscheinend nicht ganz vereinzelt bewahrt, so beispielsweise in der Quartach-Kilisse in Kappadokien (G. de Jerphanion, *Une nouvelle Province de l'Art Byzantin. Les Églises rupestres de Cappadoce*. Paris 1925., Taf. 199, 2) und in dem Evangelion und Menologion des 12. Jahrh.s *Vat. Gr. 1156* (*Collection Chrétienne et Byzantine des Hautes Études* B 99), wo die Anastasis eine Serie auf einer Seite vereinigter Passionsdarstellungen abschließt. Hierher gehört anscheinend auch die Anastasisdarstellung der von Morey behandelten Blätter einer reich geschmückten Evangelienhs. der Komnenenzeit (a. a. O. Taf. VII), obgleich das betreffende Blatt gerade dort defekt ist, wo zur Not über den beiden Königen Johannes der Täufer sichtbar geworden sein könnte.

Khamuas in Zusammenhang stehende<sup>1</sup> Gestalt des von Christus mit Füßen getretenen Hades oder Satan, die von Hause aus im Rahmen des *Descensus*-Typus den zerbrochenen Türflügeln entspricht<sup>2</sup> und seit Werken wie den Mosaiken von Torcello<sup>3</sup> und San Marco in Venedig<sup>4</sup> sich mit ihnen zu verbinden liebt. Noch fehlt jede Andeutung der im Sinne des *Descensus* erfolgenden Umwandlung des Bewegungsmotivs der Christusgestalt selbst, durch die in Verbindung mit jener Doppelung schon vor Ende des 11. Jahrh.s in dem Mosaik von Daphni<sup>5</sup> ein recht eigentlicher Mischtypus geschaffen ist.

Diesem negativen Befund stehen als die beiden nun doch positiv über das Schema von Hosios Lukas hinausführenden Elemente der arabischen Darstellung gegenüber die seitlich den Hintergrund abschließenden Felshöhen und die Erweiterung der seitlichen Gestaltenpaare zu je vielmehr einer Dreizahl durch die Einführung des Täufers und der ihm auf der Seite der Voreltern entsprechenden Jünglingsgestalt, wobei in der letzteren wohl Abel zu erkennen sein dürfte, der δίκαιος schlechthin, der im An-

<sup>1</sup> So J. Strzygowski, *Koptische Kunst (Catalogue Général des Antiquités Égyptiennes du Musée du Caire. Nro. 7001—7394 et 8742—9200)*. Wien 1904 S. XVIII f. Vgl. auch P. D. Scott-Mongrieff, *Gnosticism and Early Christianity in Egypt, Church. Quarterly Review*, LXIX S. 64—84.

<sup>2</sup> Das Motiv zeigte anscheinend seine später kanonische Gestalt schon in dem uns nur noch durch die Zeichnung Grimaldis bekannten Mosaik in der am 21. März 701 konsekrierten Kapelle Papst Johannes' VII. in Alt-St. Peter, das den *Descensus*-Typus in vollster Reinheit bot: Garrucci IV Taf. 280, 8 bzw. W. de Grüneisen, *Sainte Marie Antique*. Rom 1911 Taf. LXVI und Abb. 231A. In einer von der ägyptischen Legende noch unabhängigen, eher mit der klassischen Antike sich berührenden Form erscheint die Hadesgestalt noch früher in den *Descensus* einer der wohl im 6. Jahrh. in Palästina entstandenen und von dort im Zeitalter der Kreuzzüge nach Venedig geschafften Ciboriumssäulen von San Marco: Venturi, *Storia dell'Arte Italiana*. I. S. 279 (Fig. 266). Wo späterhin mehr oder weniger rein der Typus des Hinabsteigens gegeben wird, fehlt der Zug nur ganz ausnahmsweise infolge einer Flüchtigkeit oder unter dem Einfluß des eigentlichen 'Ανάστασις-Typus. Möglicherweise schon im Rahmen einer im übrigen diesen letzteren wiedergebenden Darstellung hat ihn bereits Johannes von Damaskus gekannt, wenn er in seiner an Konstantinos Kabalinos gerichteten Streitschrift zugunsten der Bilderverehrung (Migne, *PG*. XLV Sp. 316 A) gegen Mitte des 8. Jahrh.s unter den Gegenständen bildlichen Kirchenschmuckes aufzählt: τὴν ἀνάστασις, τὴν κόσμος χαράν, πῶς ὁ Χριστὸς πατεῖ τὸν Ἄϊδη καὶ ἐγείρει τὸν Ἀδάμ.

<sup>3</sup> Abbildung z. B. bei A. Colassanti, *L'Art Byzantin en Italie*. Mailand [1912], Taf. 92, O. M. Dalton a. a. O. S. 675 (Fig. 427) und entsprechend weniger befriedigend in Gesamtabbildungen des grandiosen Mosaikschmuckes der Türwand, in dem die Anastasis hier das Weltgerichtsbild krönt, am besten bei A. Grabar a. a. O. Taf. XXXIX.

<sup>4</sup> O. Demus, *Die Mosaiken von San Marco in Venedig*. Baden bei Wien 1935. Taf. 16. Andere Abbildungen z. B. bei Ch. Diehl a. a. O. S. 506 (Fig. 245)<sup>2</sup>. S. 540 (Fig. 256), Morey a. a. O. S. 52 (Fig. 23) und *Notes on East Christian Miniatures (The Art Bulletin XI S. 1—103)* Fig. 66.

<sup>5</sup> *Fondation Eugène Piot. Monuments et Mémoires*. II. Taf. XXV zu G. Millet, *Mosaïques de Daphni* (ebenda S. 197—214). Andere Abbildungen z. B. bei Strzygowski a. a. O. S. XVIII, Clemen S. 209 (Fig. 164), Morey, *East Christian Paintings* S. 51 (Fig. 24) und *Notes* Fig. 64, Grabar Taf. XXXVII.

schluß an Mt. 23, 35 sich als Vertreter der Gesamtheit alttestamentlicher Gerechter empfahl<sup>1</sup>. Was das erstere Motiv anlangt, so scheint es im 12. Jahrh. seinen Einzug in Kompositionen mehr des *Descensus*- als in solche des eigentlichen Ἀνάστασις-Typus zu halten<sup>2</sup>, wie es denn von vornherein ebensowohl als Andeutung der Schauer einer Unterweltlandschaft sich verstehen, als auf die nach Mt. 27, 52 beim Tode Jesu sich spaltenden πέτραι beziehen ließe, an die der Gedanke von den aus ihren Gräbern hervorgehenden und nach seiner Auferstehung in Jerusalem vielen erscheinenden „Heiligen“ der beiden folgenden Verse her sich leicht nahelegen konnte. Zweifellos in einer reicher entwickelten Gestalt wieder der *Descensus*-Komposition ist die Darstellung einer größeren Zahl alttestamentlicher Persönlichkeiten heimisch, die in einer solchen, lange vor den monumentalen Schöpfungen von Venedig, Torcello und Daphni die betreffende Miniatur der den *Petropolitanus* 21 bildenden, durch die Unziale ihres Textes an die Wende vom 7. zum 8. Jahrh. verwiesenen Blätter bietet<sup>3</sup>. Insbesondere gilt dies von der aus der Erzählung des Nikodemus-Evangeliums stammenden Figur des auch in der Unterwelt die Ankunft des Erlösers ankündenden Täufers, für welche diese ihre ursprüngliche literarische Bedeutung in jenen drei Monumentalschöpfungen des zweiten Jahrtausends übereinstimmend noch sehr deutlich zum Ausdruck gebracht wird. Wenigstens gerade sie — und dann auf der Seite der Könige — in den Bestand von Hosios Lukas einzufügen, ist alsdann unter dem Einfluß der Bedeutung des dem Πρόδρομος gewidmeten Kultes ein wiederum seit dem 12. Jahrh. in weitestem Umfang beliebtes Verfahren. Einer auf der anderen Seite der neuen Dreizahl entsprechenden bloßen Darstellung der Voreltern gegenüber ergab sich dabei eine Zerstörung der alten Symmetrie, für welche folgende charakteristische und auch im übrigen der arabischen Miniatur nahe verwandte Beispiele sich anführen lassen: die, wenn auch nicht schon dem 9. oder 10., so doch wohl noch dem Anfang des 12. Jahrh.s entstammende Darstellung über dem Autorenbild des seinem Schüler Prochoros diktierenden Evangelisten Johannes in dem griechischen Tetraevangelion *Marc. I* 8<sup>4</sup>, die auf einer zweifellos älteren

<sup>1</sup> Ausdrücklich gefordert wird die Darstellung gerade des δίκαιος Ἄβελ auch für eine figurenreichste Komposition noch durch das Malerbuch vom Athos II § 252 (Ausgabe von A. Konstantinides. Athen 1885 S. 138).

<sup>2</sup> Für die letztere sei beispielsweise noch einmal auf *Vat. gr. 1156*, für die erstere auf die „Anastasis“-szene verwiesen, die in dem etwa gleichaltrigen Tetraevangelion *Iviron* 5 (*Coll. chrét. et byz. des Hautes Études* B 67) vor Jo. 1, 14 in den Text eingeschoben ist.

<sup>3</sup> Abgebildet bei Morey, *Notes* Fig. 63. — Der wesentliche *Descensus*-Charakter der schon äußerst figurenreichen Darstellung ist unverkennbar. Nur entsteigt — im jenseitigen Totenreich unsinnig! — Adam bereits einer Art niedrigen Sarkophags, der aufs unmittelbarste an denjenigen einer etwa gleichaltrigen *Descensus*-Darstellung in Santa Maria Antiqua in Rom erinnert: W. de Grüneisen a. a. O. S. 118 (Fig. 94) bzw. Morey, *East Christian Paintings* S. 58 (Fig. 23).

<sup>4</sup> Abgebildet *Monatshefte für Kunstwissenschaft* VIII Taf. 29, 2 zu meinem Aufsatz über *Eine antike Bildkomposition in christlich-orientalischen Umdeutungen*, ebenda S. 111

Vorlage beruhende des syrischen Evangelien-Lektionars vom Jahre 1222 im jakobitischen Markus-Kloster in Jerusalem<sup>1</sup>, die Anastasis-Szenen der wohl 1214 als Spolien aus Konstantinopel nach Venedig gelangten Herrenfestbilder anscheinend ursprünglich einer Ikonostase in der Pala d'Oro<sup>2</sup> und eines Paares dem 11. bis 12. Jahrh. zuzuweisender Specksteindiptycha der Herren- und Marienfeste<sup>3</sup>, sowie das daneben auch schon Felsberge und Hades-Satan einführende, dem 12. Jahrh. angehörende Fresko der Christushöhle bei Herakleia am Latos<sup>4</sup>. Einer Wiederherstellung der Symmetrie diene alsdann die in unserer Darstellung vollzogene Einführung des „Abel“, die ebenso, und zwar gleichfalls in Verbindung mit dem Hintergrundmotiv der Felsenhöhen in einem Fresko der Christus-Höhle beim Jediler-Kloster des Latmos vorliegt, das etwa in der ersten Hälfte des

bis 123. — Hierher gehört beispielsweise ferner noch die in gleicher Verwendung entgegengesetzte Darstellung eines Tetraevangelions wohl noch des 11. Jahrh.s, *Marc. gr.* 540 (*Collection des Hautes Études* C 560).

<sup>1</sup> W. H. K. Hatch, *Greek and Syrian Miniatures in Jerusalem*, Cambridge Mass. 1931 Taf. LXVIII. — Ein Amerikaner hat hier schließlich, ohne mich nur zu nennen, die von mir im Winter 1904/5 entdeckten bedeutsamen Miniaturen dieser Hs. ohne die leiseste Spur eines Versuches ihrer näheren Würdigung und kunstgeschichtlichen Einordnung publiziert, nachdem der deutsche Volksgenosse J. Reil durch seinen frechen Raubbau eine von mir sofort und mehrfach angekündigte und unter schwierigsten äußeren Verhältnissen in hingebender Arbeit vorbereitete wirkliche Publikation großen Stils faktisch sabotiert hatte. Vgl. zu diesem, in der deutschen Wissenschaft, Gott sei Dank, nicht allzu häufig seinesgleichen findenden traurigen Fall noch immer meine Notiz *Zum illustrierten syrischen Evangeliar des jakobitischen Markusklosters in Jerusalem* in dieser Zeitschrift *Neue Serie* I S. 14ff. und zu der Publikationsmethode des Herrn Hatch meine Besprechung seines Buches *Orientalistische Literaturzeitung* XXXVII Sp. 306–311.

<sup>2</sup> Giov. Bellomo, *La pala d'oro di S. Marco*. Venedig 1847 Taf. 2. Deutlich erkennbar auch in der Abbildung bei G. Schlumberger a. a. O. III. Paris 1905 S. 812.

<sup>3</sup> Im Domschatz von Toledo (Schlumberger a. a. O. I Paris S. 465) und im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin, früher im Privatbesitz Barberini in Rom. (O. Wulff, *Altchristliche und mittelalterliche byzantinische und italienische Bildwerke. II. Mittelalterliche Bildwerke*. Berlin 1911. Taf. IV.)

<sup>4</sup> Th. Wiegand a. a. O. Taf. VII 2. — Alles dies durchaus beispielsweise! Weitere Belege würden insbesondere auf dem Gebiete der Kleinkunst noch in nicht geringer Zahl beizubringen sein. Zwei besonders alte Beispiele mögen etwa noch genannt werden. Das eine ist die Darstellung in einem weiteren Zyklus der Herrenfeste auf dem Rahmen der georgischen Muttergottesikon von Šemokmedi, in bequemer zugänglicher guter Abbildung bei G. Millet, *Recherches sur l'icônographie de l'Évangile aux XIV<sup>e</sup>, XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont Athos*. Paris 1906. Fig. 3 auf Tafel neben S. 22, wo aber bereits die Aufnahme der Hadesgestalt über das Schema der arabischen Miniatur herabführt. Das andere Beispiel bildet eine Elfenbeinplatte in englischem Privatbesitz (Sammlung der Lady Ludlow): Ad. Goldschmidt-K. Weitzmann, *Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X.–XI. Jahrhunderts. II. Reliefs*. Berlin 1934. Taf. LXVIII: 209. Beide führen bis in das 11. Jahrh. hinauf. Anscheinend kein Gegenstück hatte der Täufer andererseits auch noch in der stark beschädigten Anastasis-Miniatur des unter Michaël Palaiologos (1251–1282) entstandenen reich illustrierten Rockfeller McCormick-Exemplars des griechischen NTs: H. R. Willoughby, *Codex 2400 and its Miniatures* (*The Art Bulletin* XV S. 1–74) Fig. 50.

13. Jahrh.s entstanden sein dürfte<sup>1</sup>. Doch ist die untere Hälfte dieses Gemäldes zerstört, und es muß somit dahingestellt bleiben, ob nicht auch es über unsere Miniatur durch Einführung auch des Hades-Satan bereits in der ikonographischen Weiterbildung des eigentlichen 'Ανάστασις-Typus hinausging. Ohne dieses Motiv des *Descensus*-Typus, wie noch ohne dasjenige der Felsenhöhen zeigt wenigstens die neue Symmetrie der jederseits drei Seitengestalten aber auch schon ein dem 11. Jahrh. zugewiesenes byzantinisches Elfenbeinrelief der Bayrischen Staatsbibliothek in München<sup>2</sup>. Zusammenfassend darf somit gesagt werden, daß in jedem Falle schon die Anastasis der arabischen Hs. vom Jahre 1331 eine bis in die letzten Einzelheiten der Darstellung mindestens rund um ein Jahrhundert früher erreichte, in deren großen Richtlinien wesentlich noch ältere, wenn auch in ihnen doch wohl erst dem zweiten Jahrtausend angehörende Stufe ikonographischer Entwicklung vertritt.

Damit ist nichts für die übrigen Bestandteile ihres Bildschmuckes ausgemacht. Dem liturgisch bedingten Festbilderzyklus angehörend, hat die Anastasisdarstellung im Rahmen des bildlichen Evangelienbuchs Schmuckes ihre ursprüngliche und organische Stelle in jener am klarsten auf syrischem und armenischem Boden erhaltenen Folge ganzseitiger Vorsatzbilder<sup>3</sup>, die in seiner Bedeutung als liturgischem Lesebuch zunächst dem Vier-evangelienbuch als Ganzem vorausgestellt wurde und erst weiterhin eine Verteilung auf die einzelnen Evangelien erfuhr<sup>4</sup>. Eine letzte Abkürzung

<sup>1</sup> Ebenda Taf. IX 4. Allerdings auch schon die beiden Könige zerstört, aber mit Sicherheit zu ergänzen. Zur Datierung vgl. S. 227. Jünger sind Beispiele des gleichen Schemas in armenischem Evangelienbuchs Schmuck, z. B. *Bibl. Nat. Armén. 18* vom Jahre 1456 bei F. Macler, *Miniatures Arméniennes. Vies du Christ. Peintures ornamentales (XI<sup>e</sup> au XVII<sup>e</sup> siècle)*. Paris 1913 Taf. XVIII. Fig. 39 — Auch im Rahmen des *Descensus*-Schemas wurde diese neue Drei-Gestalten-Symmetrie gelegentlich durchgeführt, so in dem Frontispiz der Osterpredigt Gregors von Nazianz in der noch dem 12. Jahrh. angehörenden Hs. *Sinait. 339* der Auswahl von 16 seiner Reden (*Coll. des Hautes Études B 162*), in den Einzelheiten nicht gut erkennbar bei Dalton a. a. O. S. 642 Fig. 407.

<sup>2</sup> Ad. Goldschmidt-K. Weitzmann a. a. O. Taf. VI: 22 b.

<sup>3</sup> Vgl. über diese meinen oben S. 6 Ak. 2 angeführten Aufsatz. — Ein reiches Material weiterer Beispiele dieses armenischen Vorsatzbilderzyklus jetzt bei Fr. Macler, a. a. O. und *Documents d'Art Arméniens*. Paris 1924. Zahlreiche Einzelbilder aus entsprechenden Serien sind ferner abgebildet bei A. Tchobanian, *La Roseaie d'Arménie*. 3 Bände. Paris 1923—1929. Eines der ältesten Beispiele des späteren Normalbestandes sind die bloßen Bildblätter *Bibl. Nat. Syr. 344*, bei Macler, *Miniatures*, Taf. XXII bis XXIII, mit zweisprachiger, syrischer und armenischer Beschriftung.

<sup>4</sup> So in dem griechischen Tetraevangelion, dem die von Morey, *East Christian Paintings*, S. 31—62, behandelten Blätter der *Freer Collection* entstammen. Das Zurückgehen auf eine einheitliche Serie von Vorsatzbildern am Anfang des ganzen Buches wird hier noch sehr deutlich, wenn die Vorsatzbilder zum vierten Evangelium mit einer Darstellung der Gottesmutter zwischen zwei Heiligen (Taf. X) schließen, das den Typus des ursprünglich auf jene Serie erzählender Vorsatzbilder folgenden „Widmungsbildes“ vertritt, den schon das Rabbula-, das Etschmiadzin-Evangeliar und dessen jüngere Replik kennen lehren, wozu in meinem in dieser Zeitschrift, *Neue Serie XII/XIV* S. 163—179 veröffentlichten

dieser Verwendung, bei welcher mit dem gesamten letzten Teil der ursprünglichen Serie auch die Anastasis dem Johannesevangelium zufiel, bedeutete es alsdann, wenn in griechischen Hss. nur mehr eine einzige Szene mit dem Anfang je eines Evangeliums, sei es als ganzseitiges Titelbild<sup>1</sup>, sei es oberhalb des betreffenden Evangelistenbildes<sup>2</sup>, verbunden wurde und dabei diejenige der „Auferstehung“ dem vierten Evangelium zufiel. Zu einer Einschaltung in den Text ist die Darstellung, weil nicht irgendeinem in den Evangelien erzählten Vorgang gewidmet, für Tetraevangelien im Gegensatz zum Evangelien-Lektionar, wo sie den naturgemäßen Bildschmuck der Osterperikope bildete<sup>3</sup>, wesentlich ungeeignet. Sie stellt also ein seiner Natur nach sekundäres Element im Bildschmuck unseres arabischen Vierevangelienbuches dar. Von dem Alter des hier von ihm aufgewiesenen ikonographischen Charakters ist deshalb die Frage nach demjenigen des ikonographischen Charakters seiner Evangelistenbilder und der anderen szenischen Darstellungen vollkommen unabhängig.

Immerhin wird wesentlich ebenso wie über die Anastasis der arabischen Hs. wenigstens über deren Kreuzigung zu urteilen sein. Obwohl für diese nicht gleichfalls eine volle Seite freigelassen wurde, wird auch sie mit der liturgisch bedingten Folge seitengroßer Vorsatzbilder des Vierevangelien-

Aufsatz über *Die frühchristlich-aramäische Kunst und die Konkordanz der Testamente* S. 171f. zu vergleichen ist.

<sup>1</sup> So z. B. in dem die höfische Kunst der Komnenenzeit vertretenden *Urbin. 2* der Vaticana aus dem Jahre 1128 (*Coll. des Hautes Études* C 479—489).

<sup>2</sup> So in *Marc. gr. 540* und *I 8*.

<sup>3</sup> Auch das Evangelienlektionar wies ursprünglich die geschlossene Reihe der Vorsatzbilder zu Anfang des Buches auf Beispiele, dafür sind noch die syrischen Exemplare *Brit. Mus. Rich. 7169* des 12. Jahrh.s, über das ich näheren Aufschluß einer gütigen brieflichen Mitteilung von W. E. Crum vom 30. Juli 1909 verdanke, und *Bibl. Nat. Syr. 355*, dessen erhaltene Bilder *Fondation Eugène Piot. Monuments et Mémoires. XIX* Taf. XII—XX veröffentlicht sind mit Text von H. Omont, *Peintures d'un évangeliaire syriaque du XII<sup>e</sup> ou XIII<sup>e</sup> siècle*, ebenda S. 201—210. Die Verwendung als Einschaltbild vertreten z. B. auf griechischem Boden *Iviron 1* des 11. Jahrh.s (*Coll. des Hautes Études* C 102f.), auf dem syrischen die Bilderhs. des jakobitischen Markusklosters in Jerusalem. Unter dem Einfluß in dieser Weise geschmückter Evangelienlektionare steht es dann wieder, wenn wie in *Iviron 5* (vgl. oben S. 9 Ak. 2) die Festbilder dem fortlaufenden Volltext eines Tetraevangelions innerhalb der ihnen entsprechenden liturgischen Perikope eingefügt werden: also die Anastasis in dem am Ostersonntag verlesenen Johannes-Prolog. Einschaltung von Festbildern in Vierevangelienbücher alsdann später auch auf armenischem Boden, z. B. in einem Exemplar der Jakobuskathedrale in Jerusalem vom Jahre 1649 (vgl. meine *Palaestinensia. Ein vorläufiger Bericht*. Rom 1906. S. 57 = *Röm. Quartalschrift für Christl. Altertumskunde u. f. Kirchengeschichte* XX S. 165 mit Abb. Taf. IX 5), *Arm. 21 (Or. Quart. 337)* der Staatsbibliothek in Berlin, 1707 in Gori in Georgien hergestellt (*Die Handschriftenverzeichnisse der Königl. Bibliothek zu Berlin. X.*: N. Karabiananz, *Die armenischen Handschriften* S. 14 mit Abb. Taf. IV Abb. 14), *Ma XIII 3* und *4* der Universitätsbibliothek in Tübingen und *Bib. Nat. Armén. 25* des 17. Jahrh.s (Macler, *Miniatures* S. 33f. mit Proben Taf. LII Fig. 136f.). Schon der ikonographische Befund ist bezeichnenderweise in diesen Hss. vielfach ein ganz junger und unter europäischem Einfluß stehender.

buches in Zusammenhang gebracht werden dürfen, auf die letzten Endes die andere Darstellung zurückweist. Die ikonographische Entwicklung ist hier durch Sonderarbeiten wie diejenigen von L. Bréhier<sup>1</sup>, J. Reil<sup>2</sup>, G. Schönermark<sup>3</sup> und B. Lazar<sup>4</sup> und die einschlägigen Ausführungen G. Millets mit ihrer so ungemein reichen Dokumentation<sup>5</sup> klar gestellt. Es erübrigt, dem Rahmen derselben den vorliegenden Befund einzuordnen.

Die Beschränkung des Kompositionsbestandes auf die Gestalten von Jo. 19, 20f. wird schon am Ende der frühchristlichen Entwicklungsstufe auf stadtrömischem Boden unmittelbar durch eine Zweizahl auf syropalästinensischer Überlieferung ruhender Schöpfungen, das Fresko der Valentinuskatakombe<sup>6</sup> und die Darstellung der *umbella* Johannes' VII<sup>7</sup> vertreten<sup>8</sup>. Im Osten selbst ist dieses Dreifigureschema der Kreuzigung in dem Raume monumentalen Schaffens etwa in der schlichten Größe des Beispiels von Daphni<sup>9</sup> entgegnetretend, naturgemäß vor allem in denjenigen der Kleinkunst herrschend geworden<sup>10</sup> und insbesondere auf dem

<sup>1</sup> *Les Origines du Crucifix dans l'art religieux*. Paris 1904. <sup>3</sup>. 1908.

<sup>2</sup> *Die frühchristlichen Darstellungen der Kreuzigung Christi (Studien über christliche Denkmäler* hggeg. v. J. Ficker. II). Straßburg 1904.

<sup>3</sup> *Der Kruzifixus in der bildenden Kunst*. Straßburg 1908.

<sup>4</sup> *Die beiden Wurzeln der Kruzifixdarstellung*. Straßburg 1912.

<sup>5</sup> *Recherches* S. 396—460: *Livre III. Chapitre VII Le Crucifiement*.

<sup>6</sup> Die erhaltenen Reste erstmals bei O. Marucchi, *Il cimiterio e la basilica di S. Valentino*. Rom 1890, Taf. III. Die beiden Wiedergaben des ehemaligen Ganzen sich gegenübergestellt bei W. de Grüneisen, *Sainte-Marie-Antique*. S. 330, Fig. 271f. Die sonstigen Abbildungen dieser und der erhaltenen Reste bei Reil a. a. O. S. 71. Akk. 2ff.

<sup>7</sup> Bekannt durch die Skizze Grimaldis, abgebildet von E. Müntz, *Revue de l'Art Chrétien* XLIII S. 20 in dem Aufsatz *Une broderie inédite exécutée par le pape Jean VII*. ebenda S. 18—21.

<sup>8</sup> Dazu kommt noch das mit völliger Sicherheit in diesem Sinne zu ergänzende grandiose Gemälde über der Apsis von S. Maria Antiqua: Rekonstruktion bei M. de Grüneisen a. a. O. Taf. L.

<sup>9</sup> *Fondation Eugène Piot. Monuments et Mémoires* II Taf. XVI. Andere gute Abbildung bei O. Dalton a. a. O. S. 659. Fig. 418.

<sup>10</sup> Es ist in dieser Richtung lehrreich etwa das zahlenmäßige Verhältnis zu beobachten, in welchem auf dem Gebiet der Elfenbeinplastik das Dreifigureschema zu anderen ikonographischen Typen der Kreuzigung steht. Abgesehen von der sehr häufigen Hinzufügung über den Querarmen des Kreuzes erscheinender Engel ist es in voller Reinheit vertreten bei Ad. Goldschmidt-K. Weitzmann a. a. O., Berlin 1934 durch die Nrn. 25—29, 38, 40, 42, 83, 101—108, 155a, 156—171, 194, 211a, 227—233 (auf den Taff. VII, IX, XV, XVIII., XXIII, XL, LIV—LVIII, LXIV, LXIX, LXXIVf.). Dazu kommen je ein Fall der Einfügung von Konstantin und Helena zwischen dem Kreuz und den normalen Seitenfiguren und unter den bloßen Brustbildern der letzteren einer Hinzufügung zweier anderer Heiliger: Taf. XVI 39 bzw. XXXVI 22 und die merkwürdige Darstellung des Metropolitan Museums in New York mit Hinzufügung der Szene der Kleiderverteilung und dem Motiv, daß das Kreuz (laut Beischrift: Ο ΤΥΡΟΣ ΕΜΠΑΓΗC ΕΝ ΤΗ ΚΟΙΛΙΑ ΤΟΥ ΑΔΑΜ) durch den Unterleib des Hades (nicht Adams, wie a. a. O. Textband S. 26 behauptet wird!) gerammt ist: Taf. II 6. Grundsätzlich figurenreichere Kreuzigungs-kompositionen finden sich selbständig a. a. O. nur Taf. VI 22, VII 23, XXVIII 72a,

Gebiete der Buchmalerei die in den Vorsatzbilderfolgen armenischen Evangelienbuchschruckes des zweiten Jahrtausends am meisten vertretene Fassung des Themas<sup>1</sup>. Doch weist der aus der Seite des Gekreuzigten hervorschießende Blutstrahl, wo immer er, wie in unserer arabischen Miniatur auftritt, auf eine figurenreichere Komposition zurück, in der zwischen dem Kreuz und den beiden Seitengestalten des Dreifigureschemas der den Lanzenstoß ausführende und der Soldat mit dem auf dem Hysoprohr getragenen Schwamm sich einfügten, wie es auf dem Kreuzigungsgemälde des Primicerius Theodotus in S. Maria Antiqua<sup>2</sup> der Fall ist und in dem Mosaikschmuck der Kapelle Johannes' VII. in Alt-St. Peter der Fall war: In der ersteren dieser beiden Schöpfungen wie in den Resten der Darstellung der Valentinuskatakombe sehen wir auch bereits von Johannes den geschlossenen Kodex getragen, an den die Haltung seiner linken Hand in der arabischen Miniatur wenigstens noch zu erinnern scheint. Daß mit diesem Motiv statt des ursprünglichen Redegestus der Rechten dasjenige des in sie Aufstützens der Wange schon in der Darstellung der *umbrella* sich verbunden habe, wie es weiterhin in West und Ost nicht selten geschieht<sup>3</sup>, ist keineswegs ohne weiteres unglaublich<sup>4</sup>. Die symme-

XXXVIII 99, XLIV 112, LXIV 196, LXVI 201, LXIX 215 und in den Festbilderzyklen Taf. XLV 122, LXXII 222f.

<sup>1</sup> Vgl. F. Macler, *Miniatures* Taf. XVII Fig. 37, XXXVII Fig. 90, LV Fig. 149. Ders. *Documents* Taf. XXIII Fig. 52, XLIX Fig. 107, LXX Fig. 162. Das Dreifigureschema liegt, abgesehen von einer, in welcher das Kreuzigungsbild nicht zur Ausführung gelangte, auch in den Jerusalemer Hss. vor, die meinem S. 6 Ak. 2 angeführten Aufsatz zugrunde liegen, und in einer weiteren dortigen im Jahre 1652/53 neugebundenen Hs. vielleicht schon des 15. Jahrh.s. Dazu Einschaltbilder des gleichen Typus bei Macler, *Miniatures* Taf. XLVIII Fig. 118, *Documents* Taf. LXXXVI Fig. 198. Vgl. ferner A. Tchobanian a. a. O. I Taf. neben S. 60 (aus einer Hs. des 18. Jahrh.s), neben S. 106 (aus einer solchen des 15. Jahrh.s? — Mit Hinzufügung — wie in der Jerusalemer Hs. vom Jahre 1415/16 — einer weiteren Frau hinter der Gottesmutter). Demgegenüber eine figurenreichere Komposition mit Maria und Johannes aus dem für die Gemahlin des kleinarmenischen Königs Levon III. (1301—1302) hergestellten Evangelienbuch Nr. 2563 der armenischen Patriarchatsbibliothek in Jerusalem bei Tchobanian II Taf. neben S. 252 und eine Darstellung nur mit Lanzenstich, Schwammhalter und den beiden Schächern bei Macler, *Miniatures* Taf. XXIV Fig. 53.

<sup>2</sup> W. de Grüneisen a. a. O. Taf. XXXIX bzw. LX 2. Andere Abbildungen z. B. bei Reil a. a. O. Taf. III, A. de Waael, *Roma Sacra. Die ewige Stadt in ihren christlichen Denkmälern und Erinnerungen alter und neuer Zeit*. München o. J. S. 663 und mit der ganzen Wand bei Dalton a. a. O. S. 306 Fig. 187. Über weitere ältere und die Literatur vgl. Reil S. 45 Ak. 4.

<sup>3</sup> So beispielsweise in den byzantinischen Elfenbeinwerken Taf. LVIII 172, LXIX 211e, LXXV 228 bei Goldschmidt-Weitzmann a. a. O., auf den alsbald zu erwähnenden italienischen Diptychon von Rambona und der unten S. 15 Ak. 4 genannten weiteren abendländischen Nr. Kodex-Motiv und die verwandte Haltung des Stützens des Kinns mit der Rechten verbinden z. B. die byzantinischen Elfenbeine bei Goldschmidt-Weitzmann a. a. O. Taf. LIV 155a, 156f.; LV 158, 160f.; LVIII 169.

<sup>4</sup> Das „sicherlich fälschlich“, mit dem Reil S. 74 das Zeugnis der Skizze Grimaldis glaubt abtun zu können, ist eine jener billigen Kathedralentscheidungen, die mit beneidenswertem

trische Anwendung des letzteren Motivs bei beiden Seitengestalten hat Millet<sup>1</sup> im Osten von der archaischen Ikonographie der Ausmalung der kappadokischen Höhlenkirchen bis in die russische Kunst des 16. und 17. Jahrh.s verfolgt, und man wird ihm nur zustimmen können, wenn er in ihr etwas erblickt, was „sehr wahrscheinlich“ der eigentliche „Orient geschaffen“ habe<sup>2</sup>. Die Rechte der Gottesmutter pflegt dabei in dem Schmerzesgestus pathetischer Rede erhoben zu sein. Ihr untätiges Herabhängen bedeutet demgegenüber offensichtlich eine die Strenge der Symmetrie bis ins Letzte durchführende Angleichung an die Haltung der Linken des Apostels, die sich nach Aufgabe des Kodexmotivs ergab. Als unmittelbare Vorstufe der so gewordenen Gesamtfassung unserer Miniatur erweist sich etwa diejenige des vatikanischen Elfenbeindiptychons von Rambona<sup>3</sup>, das sich trotz lateinischer Beischriften und der zu Füßen des Kreuzes die Zwillingsöhne des Mars stillenden Wölfin vom Osten nicht völlig trennen und mit Bestimmtheit auf die Wende vom 9. zum 10. Jahrh. datieren läßt<sup>4</sup>. Hier ist die Rechte Marias noch erhoben und die Linke des Johannes hält noch den geschlossenen Kodex.

In der Gestaltung des Gekreuzigten selbst vertritt die Darstellung der arabischen Hs. eine andere Eigentümlichkeit, die Millet<sup>5</sup> zutreffend gleichfalls als einen spezifisch orientalischen Zug bewertet, der sich erst gegen Anfang des 13. Jahrh.s vollständig Bahn breche, bis zu einem gewissen Grade aber schon auf erheblich älteren Denkmälern armenischer Buchmalerei sich ankünde<sup>6</sup>. Es ist ein von Ellbogen und Knien gebildeter mehr oder weniger scharfer Winkel, der in Verbindung mit einer kaum fühlbaren Ausbeugung des Rumpfes einen sehr deutlichen Gegensatz zu der Steigerung nur des Ausbeugungsmotivs darstellt, die der späteren byzan-

Selbstvertrauen, kurzer Hand den Anspruch der Unfehlbarkeit erhebend, dem Leser hingeworfen, diesen einen Augenblick, aber auch nicht länger zu verblüffen vermögen.

<sup>1</sup> *Recherches* S. 402f.

<sup>2</sup> A. a. O. S. 402: „(Et ce type . . .) Il est très vraisemblable que l'Orient l'a créé.“

<sup>3</sup> Ad. Goldschmidt, *Elfenbeinskulpturen (Denkmäler der deutschen Kunst. Herausgegeben vom Deutschen Verein für Kunstwissenschaft)*. I. Taf. LXXXIV 181. Frühere Abbildungen verzeichnet von Millet a. a. O. Ak. 8.

<sup>4</sup> Die Herstellung des Diptychons wurde nach der Beischrift in barbarischem Latein in Auftrag gegeben durch Odelricus, den ersten Abt des Klosters Rambona, das von Ageltrude, seit 894 Witwe des als römischer Kaiser verstorbenen ursprünglichen Herzogs Guido, gestiftet wurde und als bereits bestehend erstmals durch eine Urkunde aus dem Jahre 896 erwähnt wird. Vgl. Venturi, *Storia dell'Arte Italiana* II. Mailand 1902, S. 214, und Goldschmidt a. a. O., Textband S. 86. — Noch etwas ferner steht dem orientalischen Typus unserer Hs. die dem 10. Jahrh. zugewiesene Elfenbeindarstellung der Kreuzigung *Inv. Nr. 2393* des Kaiser-Friedrich-Museums (Goldschmidt a. a. O. Taf. XXXIX 102), die bezüglich des Johannes mit dem Diptychon von Rambona übereinstimmt, die Muttergottes aber ihre mit dem Gewand verhüllte Linke erst gegen das Kinn erheben läßt.

<sup>5</sup> A. a. O. S. 413f.

<sup>6</sup> In den als Nr. 697 der Mechitharistenbibliothek in Wien gezählten Blättern des 9. oder 10. Jahrh.s und der Hs. 362G vom Jahre 1057 in Etschmiadzin: Macler, *Miniatures* Taf. VIII Fig. 15; XII Fig. 24.

tinischen Kunst eigentümlich ist und unter deren Einfluß auch auf dem abendländischen Boden des 13. Jahrh.s in Deutschland und Italien auftritt. Nächste Berührung besteht hier mit dem Kreuzigungsbild wieder der syrischen Hs. von 1222 in Jerusalem<sup>1</sup>, doch scheint dieses schon eine leise Verstärkung in der Durchführung des Motivs zu verraten. Das gleichfalls diesen beiden Hss. gemeinsame Motiv des Adamsschädels beruht in Verbindung mit dem *κρανίου τόπος* von Mt. 27, 33; Mk. 15, 22 auf uralter palästinensischer Lokaltradition<sup>2</sup>, und erscheint im Osten bereits in der auf die bilderfreundlichen Mönchskreise des Zeitalters des zweiten Bildersturms zurückgehenden Randillustration des Psalters<sup>3</sup> und einer armenischen Kreuzigungsdarstellung des 9. oder 10. Jahrh.s<sup>4</sup>. Doch bleibt der Zug in der Folgezeit so weitverbreitet, daß er weit davon entfernt ist, als ikonographisches Alterskriterium gewertet werden zu können. Dagegen verdient gegenüber dem von der syrischen Hs. mit der byzantinischen und der landläufigen abendländischen geteilten Weiß des damit als ein leinenes charakterisierten Lententuches endlich als ein Zug besonderer Altertümlichkeit die ursprüngliche Purpurfarbe desselben Hervorhebung. Denn diese geht natürlich auf das Kolobium altchristlicher Kreuzigungsdarstellung zurück, das hier nachwirkend zu finden um so weniger überraschen kann, als der rohe, dafür aber ikonographisch um so bedeutsamere bildliche „Schmuck“ des dem 12. Jahrh. angehörenden syrischen Evangelienbuches *Brit. Mus. Add. 7169* den Gekreuzigten noch in voller reich verbrämter Ärmeltunika darstellt<sup>5</sup>.

Im Gegensatz zu den Darstellungen von Anastasis und Kreuzigung weisen nun aber zunächst und jedenfalls die Evangelistenbilder unserer Hs. ganz unvergleichlich weiter als in das frühe 13. oder spätere 12. Jahrh. hinauf. Nichts Geringeres als das denkbar ungebrochenste Fortleben antiker Tradition ist in ihnen nicht zu verkennen.

<sup>1</sup> M. H. P. Hatch a. a. O. Taf. LXII.

<sup>2</sup> Vgl. über diese G. Klameth, *Die neutestamentlichen Lokaltraditionen Palästinas. I. (Neutestamentl. Abhandlungen V. 1)*. Münster i. W. 1914. S. 106–114: III. *Golgathatraditionen. 2. Das Adamgrab im Golgathafelsen* und J. Jeremias, *Golgotha*. Leipzig 1926. S. 34–40: *Adamsüberlieferungen*.

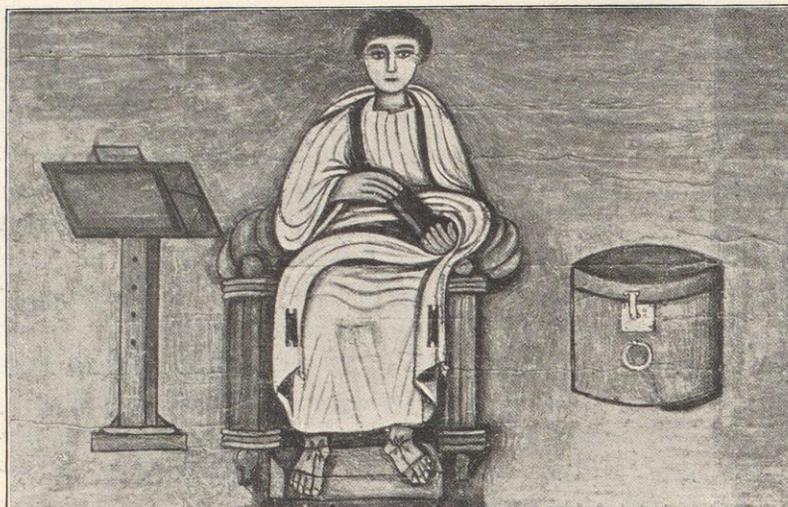
<sup>3</sup> Vgl. z. B. Millet, *Recherches* S. 433, Fig. 466f. und Fig. 463 neben S. 436.

<sup>4</sup> Derjenigen der soeben S. 15 Ak. 6 angeführten Wiener Blätter.

<sup>5</sup> Millet a. a. O. S. 424, Fig. 447 (in Nachzeichnung). — Wenigstens der eigentümliche Zug eines dunkelfarbigem und dann gewiß grundsätzlich purpurnen Lententuchs kehrt noch wiederholt in Kreuzigungsbildern spezifisch orientalischer Sphäre wieder, so vor allem in denjenigen des illustrierten koptischen Vierevangelienbuches der Bibliothèque Nationale in Paris: Millet, *Recherches* Fig. 453 neben S. 432, bzw. schon vorher in meinem Aufsatz *Ein frühbyzantinisches Kreuzigungsmosaik in koptischer Replik (Neue Serie dieser Zeitschrift VI S. 269–287) S. 274*. Weitere Beispiele bilden die armenischen Darstellungen der Etschmiadziner Hs. vom Jahre 1057 und noch der weit jüngeren Vierevangelienbücher mit Serien ganzseitiger Vorsatzbilder, deren Kreuzigungsdarstellungen oben S. 14 Ak. I aus Macler, *Documents* und Tchobanian I Taf. neben S. 60 angeführt wurden. Vgl. zu dem Zusammenhang mit den Kolobium meine Bemerkungen a. a. O. S. 275f.



# Tafel I



1. Nach Th. Birt, *Die Buchrolle in der Kunst*. Abb. 112.



2.



3.

(Aufnahmen: Perpetua Baumstark)

Tafel II



1.



2.



3.



4.



5.

(Aufnahmen: Perpetua Baumstark)



Der griechischen Plastik war für das in Vollgestalt gegebene Porträt literarischer Persönlichkeiten neben dem durch Werke wie den lateranensischen Sophokles, den vatikanischen Demosthenes und den Aischines des Museo Nazionale in Neapel vertretenen stehenden ein sitzender Typus geläufig, für den auf die beiden als Poseidippos und Menandros bezeichneten lebensgroßen Gestalten der vatikanischen Galleria delle Statue<sup>1</sup> und auf die Statuetten des angeblichen Simondes und des als solcher inschriftlich beglaubigten ΜΟΞΙΩΝ, Nr. 6237 und 6238 des Portico dei Balbi in Neapel<sup>2</sup>, eine solche des Aisopos aus den vatikanischen Gärten<sup>3</sup>, oder diejenige eines Sophisten im British Museum<sup>4</sup> verwiesen sei. Mindestens monumentale Schöpfungen dieses zweiten wie des ersten Typus waren naturgemäß wesentlich bestimmt, frontal betrachtet zu werden. Es bezeichnete lediglich die Einfangung bei solcher Betrachtung sich bietenden Eindrucks in die Zweidimensionalität der Fläche, wenn in bildlichem Buchschmuck eine Darstellung des Autors diesen in strenger Frontalität sitzend gab. In nicht weniger als drei wesenhaft identischen Ausführungen<sup>5</sup> weist der *Vaticanus Lat. 3817* des 5. Jahrh.s in dieser Auffassung das Bild Vergils auf<sup>6</sup>, das nach Martialis XIV 186 schon vor Ende des ersten die *prima pagella* einer das gewaltige Werk des Dichters umfassenden *brevis membrana* einnahm. In drei verschiedenen Abwandlungen bringt diesen Typus des Autorenbildes des *Palat. Lat. 1564* des Korpus der römischen Agrimensoren<sup>7</sup>. Nicht minder ist er in der die Versammlung präsidierenden Gestalt des Neapler Philosophenmosaiks<sup>8</sup> zu erkennen. Auch liegt wohl schon seine Übertragung vom dramatischen Dichter her der Darstellung des sitzenden Schauspielers in einem auf ein

<sup>1</sup> Abbildung der einen u. a. bei Th. Birt, *Die Buchrolle in der Kunst. Archäologisch-antiquarische Untersuchungen zum antiken Buchwesen.* Leipzig 1907. S. 187 Anm. 122. Beide und die genannten drei Beispiele des stehenden Typus bequem vereinigt bei M. Christ, *Geschichte der griechischen Literatur bis auf die Zeit Justinians*<sup>3</sup>. München 1898. Tafelanhang S. [2] bzw. S. [5, 10f.].

<sup>2</sup> Bei Birt a. a. O. S. 87 Abb. 46.

<sup>3</sup> *Monumenti inediti publicati dall istituto di corrispondenza archeologica.* III. Taf. 14, 1.

<sup>4</sup> Katalog Nr. 849, abgebildet bei A. M. Friend, *Art Studies* 1929, Taf. IV, 8 in der unten zu nennenden Arbeit.

<sup>5</sup> Fol. 3 x<sup>o</sup>, 9 x<sup>o</sup> und 11 r<sup>o</sup> nach St. Beissel, *Vaticanische Miniaturen*, Freiburg i. B. 1893. S. 3.

<sup>6</sup> Taf. I 1 nach Birt a. a. O. S. 178. Abb. 112. Ältere Abbildungen *Virgilio Picturae Antiquae ex codicibus Vaticanis.* Rom 1835. Taf. I; Beissel a. a. O. Taf. II 6.

<sup>7</sup> C. Thullin, *Die Handschriften des Corpus Agrimensorum Romanorum.* Berlin 1911. Taf. Vf. Die zweite der betreffenden Darstellungen bei Ad. Goldschmidt, *Die deutsche Buchmalerei.* München o. J. I Taf. 16b. — Dazu etwa noch die wenigstens ähnlich unmittelbar mittelalterliche Replik eines Autorenbildes des gleichen Typus in dem Herbarium angeblich des Apuleius und Antonius Musa, *Ms. Phys. fol. 610* in der Landesbibliothek in Kassel, bei Goldschmidt a. a. O. Taf. 20b.

<sup>8</sup> Abbildungen z. B. bei Birt S. 103 Abb. 59; M. van Berchen-E. Clouzot, *Mosaïques chrétiennes du V<sup>me</sup> au X<sup>me</sup> siècle.* Genf 1924. S. XIII Abb. 11.

hellenistisches Schauspielervotivbild zurückgehendes Fresko aus Herculaneum<sup>1</sup> zugrunde.

Das Schema gestattete in einzelnen verschiedenste Formen der Behandlung. So konnte der Autor mit einem ihn am naturgemähesten als solchen charakterisierendes Rollenbuch in irgendeinem der zahlreichen, von Th. Birt<sup>2</sup> nachgewiesenen Motive beschäftigt werden, und es konnte, wenn nicht gerade das Motiv eines Haltens der Rolle mit beiden Händen gewählt wurde, die etwa freibleibende Rechte ebensogut in nachdenklicher Haltung Kinn oder Wange stützen, als — was sich etwa für Philosophen oder Rhetoren besonders nahelegen mochte — in einem dozierenden Redegestus erhoben sein. Tatsächlich sind jedenfalls so gut als alle angedeuteten Möglichkeiten in dem verhältnismäßig so kleinen Kreis der erhaltenen einschlägigen Darstellungen ausgeschöpft. Dem Nachhall solcher Ausschöpfung begegnen wir denn auch in der Anwendung, die der antike Bildtypus des frontal sitzenden Autors auf christlichem Boden vor allem für das Evangelistenbild erfahren hat.

Ein noch so stark von klassischem Geist durchhauchte Erscheinung wie der allein erhaltene Lukas des angeblichen Augustinus-Evangeliums in Canterbury<sup>3</sup> steht zeitlich wie sachlich an der Spitze. Irische, angelsächsische und karolingische Evangelienbücher schließen sich im Abendland mit Beispielen an, die von einer Umstilisierung der menschlichen Gestalt ins Ornamentale bis zu Schöpfungen reichen, die an antikisierender Schönheit hinter der ältesten nicht zurückstehen. Aber auch noch die ottonische Renaissance zeigt sich mit dem Typus vertraut. Ja noch weiterhin begegnen wir ihm nicht nur beispielsweise in dem Evangeliar der Uta von Kirchberg, Äbtissin des Stifts Neumünster in Regensburg (1002—1025)<sup>4</sup>, dem ihn mit einer merkwürdigen Verzerrung barocker Bewegungsmotive behandelnden Kaiser Heinrichs II., *Vat. Ottob. Lat. 24*<sup>5</sup>, und dem Echterbacher Codex Aureus Kaiser Heinrichs III. im Escorial mit Verwandten<sup>6</sup>, sondern sogar noch um die Mitte des 12. Jahrh.s in dem aus einem Salzburger Scriptorium hervorgegangenen Evangeliar eines Lutold von Mondsee in Wien<sup>7</sup>. Außer auf die Evangelisten ist er im frühmittelalter-

<sup>1</sup> M. Bieber, *Die Denkmäler zum Theaterwesen im Altertum*. Berlin-Leipzig 1920. Taf. 55. Daraus wiederholt bei E. Bethe, *Die Griechische Dichtung* (in O. Walzel's *Handbuch der Literaturwissenschaft*) S. 3 Abb. 2.

<sup>2</sup> A. a. O. S. 40—196.

<sup>3</sup> Farbige Abbildung bei J. O. Westwood, *Palaeographia Sacra Pictoria*. London 1843/45. Bequem zugänglich die Abbildung bei St. Beissel, *Geschichte der Evangelienbücher in der ersten Hälfte des Mittelalters*. Freiburg i. B. 1906. S. 88. Bild 21.

<sup>4</sup> Den Typus vertreten hier Matthäus, Markus und Lukas: G. Swarzenski, *Denkmäler der süddeutschen Malerei des frühen Mittelalters. I. Die Regensburger Buchmalerei*. Leipzig 1900. Taf. XIV Nr. 32f. XV Nr. 34.

<sup>5</sup> Markus und Lukas: Swarzenski a. a. O. Taf. XX Nr. 50. XXI Nr. 52.

<sup>6</sup> Markus: A. Boeckler, *Das goldene Evangelienbuch Heinrichs III.* Berlin 1933. Taf. bzw. Abb. 74 und Abb. 191, 202.

<sup>7</sup> Lukas: G. Swarzenski, *Denkmäler der süddeutschen Malerei des frühen Mittelalters. II. Die Salzburger Malerei von den ersten Anfängen bis zur Blüte des romanischen Stils*.

lichen Abendland gelegentlich im Epistolar auf die beiden Apostelfürsten<sup>1</sup>, in der Psalterillustration<sup>2</sup> auf den Zither spielenden David und im Schmuck liturgischer Bücher auf Gregor d. Gr. angewandt worden. Eine in gleicher Frontalität sitzende, Evangelisten schreibend darstellende Variante, die neben ihm namentlich in Hss. der karolingischen Epoche immer größere Bedeutung gewinnt<sup>3</sup>, zeigt, wenn nicht etwa auch sie schon auf antiker

Leipzig [1913]. Taf. LXXX. Abb. 266. Der nur für diesen einen Evangelisten angewandte Typus ist hier allerdings in einer schon degenerierten Weise abgewandelt, indem das in ihm sonst mit der Linken gehaltene Buch neben dem Autor auf einem Lesepult liegt und mit dem normalen Redegestus der Rechten ein eigentümliches Gestikulieren auch der Linken sich verbindet.

<sup>1</sup> In demjenigen des Erzbischofs Everger von Köln (985—999) mit den merkwürdigen Beischriften: ΑΓΙΟC ΠΗΘΡΟC und ΑΓΙΟC ΠΑΥΛΟC: Goldschmidt II Taf. 80 b.

<sup>2</sup> So schon in dem den lateinischen Text mit einer angelsächsischen Interlinearversion begleitenden Augustinus-Psalter des British Museum *Cotton Vespasian A 1*: H. Zimmermann, *Vorkarolingische Miniaturen*. Berlin 1916. Taf. 286 a. G. R. Benson, *New Light of the Origin of the Utrecht Psalt (The Art Bulletin XIII S. 13—79)* Abb. 71. Späterhin beispielsweise im karolingischen Lothar-Psalter: A. Boinet, *La Miniature Carolingienne. Ses origines. Son développement*. Paris 1913. Taf. LXXIV. B.

<sup>3</sup> Hierher gehören außer einigen weiteren noch beiläufig gesondert zu nennenden Beispielen zunächst aus dem karolingischen Kreis Markus und Johannes des Ebbon-Evangeliums: Boinet, Taf. LXVIII b, LXIX b, der Matthäus des Berliner Evangeliars *Theol. lat. fol. 730* aus Prüm: ebenda Taf. XXXII und des aus St. Thierry stammenden in Reims: ebenda Taf. LXXVIII A, der Markus des karolingischen Evangeliars aus Cleve: ebenda Taf. LXX B; Goldschmidt I. Taf. 24, eines solchen aus Blois: Boinet, Taf. LXXII C und des „*de Sant Frambourg*“ genannten aus Senlis: ebenda Taf. LXXXII B, der Lukas des Colbert-Evangeliars: ebenda Taf. CXXXIX C, der Hs. *Brit. Mus. Add. 11848*: H. Köhler, *Die karolingischen Miniaturen*. I. Berlin 1933, Taf. 25 a und des Evangeliars des Presbyters Samuhel in Quedlinburg: Goldschmidt a. a. O. Taf. 65, der Johannes der Lorscher Hs. *Vat. Palat. Lat. 50*: Boinet Taf. XVII B und von *Bibl. Nat. Nouv. Acquis. 257*: ebenda Taf. XCIX A, der Markus von *Mp. theol. fol. 60* in Würzburg: A. Boeckler, *Der Codex Wittekindeus. Im Auftrag der Preußischen Staatsbibliothek bearbeitet*. Leipzig 1938. Taf. XXVII b. Das Zeitalter der Ottonen vertreten vor allem der Matthäus des Otto-Evangeliars in Aachen: St. Beissel, *Die Bilder der Handschrift des Kaisers Otto im Münster zu Aachen*. Aachen 1886, Taf. IV, der Johannes des Trierer Egbert-Kodex: F. X. Kraus, *Die Miniaturen des Codex Egberti*. Freiburg i. B. 1884 Taf. VI, der Lukas von *Bibl. Nat. Lat. 8851*: Goldschmidt II. Taf. 10 und die Päpste Gregor d. Gr. und Gelasius in den auf Fulda zurückgehenden illustrierten Exemplaren des deutschen Reichssakramentars der Epoche: G. Richter-A. Schönfelder, *Sacramentarium Fuldense saeculi X. Cod. theol. 231 der K. Universitätsbibliothek zu Göttingen. Text und Bilderkreis (Quellen und Abhandlungen zur Geschichte der Abtei und der Diözese Fulda. IX)*. Fulda 1912, Taf. 1 nach dieser, 2 nach der Bamberger Hs. *A. II. 52* bzw. nach der ersteren bei Boeckler a. a. O. Taf. XXIX a. Es reihen sich aus dem 10. Jahrh. an, aus St. Gallen stammend, der Lukas in Nr. 17 der Stiftsbibliothek in Einsiedeln: Ad. Merton, *Die Buchmalerei in St. Gallen vom 9. bis zum 11. Jahrh.* Leipzig 1912, Taf. XXXV Nr. 1 und der Markus in *Clm. 2234*: ebenda Taf. XXXV Nr. 2, aus einer St. Galler Zweigschule, vielleicht Mainz, der Lukas von *Clm. 11019*: ebenda Taf. XXXIX Nr. 2 und aus Trier der vor 983 entstandene Markus von *Bibl. Nat. Lat. 8851*: Goldschmidt II Taf. 10. An der Jahrtausendwende steht derjenige des Hildesheimer Bernward-Evangeliars Domschatz Nr. 18: ebenda Taf. 99. Es folgen aus dem 11. Jahrh. die Darstellungen desselben Evangelisten in dem zwischen 1002 und 1004 auf

Tradition beruhen sollte<sup>1</sup>, wie stark die Frontaldarstellung sich dem unter byzantinischen Einfluß vordringenden Typus des im Profil dargestellten schreibenden Evangelisten widersetzte, dem schließlich auch im Westen die Zukunft gehört hat<sup>2</sup>.

Aus der Buchmalerei des christlichen Abendlandes ist endlich die frontal sitzende Evangelistengestalt auch in seine Elfenbeinplastik übergegangen. Auf alle vier Evangelisten angewandt zeigt hier das Schema die dem 9. Jahrh. angehörende Tafel *E 2686* das *Cabinet des Médailles*<sup>3</sup>, auf die drei außer Lukas ein um 1100 entstandener Tragaltar des Hessischen

der Reichenau geschriebenen *Clm. 4452*: ebenda Taf. 35b und dem Kölner Evangeliar *A. E. 679* des Landesmuseums in Darmstadt: ebenda Taf. 90b, der Matthäus einer zweiten, aus St. Gereon stammenden Kölner Hs., *Cod. Bibl. Fol. 21* der Stuttgarter Landesbibliothek: ebenda Taf. 94b, der Regensburger Lukas des Uta-Evangeliars: Swarzenski, *Regensburger Buchmalerei*, Taf. XII Nr. 36, sowie Matthäus und Johannes des vielleicht in Bremen beheimateten *Clm. 9475*: Goldschmidt II Taf. 97. Abschließend sind der Lukas des Echternacher Evangeliars in Upsala: ebenda Taf. 65, Markus und Johannes des aus Passau stammenden *Clm. 16003*: Swarzenski, *Salzburger Malerei*, Taf. LXII Abb. 212f. und Matthäus und Markus des Lutold-Evangeliars zu nennen. — Es ist der arabischen Hs. gegenüber bezeichnend, wie stark der ihr fremde, wesentlich doch jedenfalls als sekundär zu bewertende Typus im Abendland vertreten ist.

<sup>1</sup> Über die Darstellung des Schreibens auf antiken Denkmälern vgl. Birt a. a. O. S. 197—209. — Auf eine im Osten und Westen nachwirkende mindestens also noch frühchristliche Tradition könnte schon die der frontalen sich nähernde Haltung des schreibenden Evangelisten Johannes im Rabbula-Evangeliar hinzuweisen scheinen. Beste Abbildung jetzt bei A. M. Friend, *Art Studies* 1929. Taf. I 1 und S. Der Nersessian, *The Date of the Initial Miniatures of the Etschmindzin Gospel (The Art Bulletin XV S. 327—360)*, Fig. 34. Noch bemerkenswerter ist in gleichem Sinne die starke Berührung, die mit der verbreitetsten Fassung des abendländischen frontal schreibenden Evangelisten der Johannes eines georgischen Vierevangelienbuches des 14. Jahrh.s Nr. 3624 der Bibliothek der „Gesellschaft für Bildung“ in Tiflis, aufweist. Vgl. in meinem Bericht über *Eine Wanderausstellung georgischer Kunst (Dritte Serie dieser Zeitschrift III S. 239—242)* S. 241.

<sup>2</sup> Mehrfach macht doch, wie immer man sich in der Frage nach dem Nachwirken eines frontal schreibenden Autorenbildes auch schon der Antike entscheide, in den abendländischen Darstellungen unverkennbar die bloße Modifizierung des normalen Typus des frontal sitzenden Autors durch denjenigen des im Profil schreibenden byzantinischer Prägung sich geltend. Vgl. beispielsweise die unten S. 29 zu berührende Art einer Haltung des Kalamus in der rechten Hand. Daneben verrät der sekundäre Charakter des Schreibmotivs sich nicht selten dadurch, daß mit ihm eine Art der Haltung des geöffneten Kodex durch die Linke sich verbindet, die weit eher den unten S. 26f., 29 zur Erörterung stehenden ostentativen Charakter zeigt, als daß sie geeignet wäre, ein Schreiben in denselben zu ermöglichen. Es sei beispielshalber nur auf den Markus der Ada-Hs. verwiesen. Vgl. unten S. 24 Ak. 1. Zu nennen ist hier sodann vor allem auch schon der Lukas des Mac-Regol-Evangeliars: Zimmermann a. a. O. Taf. 199. Das Sinnloseste ist es vollends, wenn der Matthäus der Elfenbeintafel des Cabinet des Médailles mit der Rechten den Kalamus in den Schreibstoff taucht, während die Linke einen geschlossenen Kodex gegen den Oberschenkel stemmt.

<sup>3</sup> Goldschmidt, *Elfenbeinskulpturen* I Taf. XI 19. — Die Evangelisten, oben Matthäus und Johannes, unten Markus und Lukas sitzen hier gleichmäßig je unter einer Bogenarkade. Keiner ist schreibend dargestellt.

Landesmuseums in Darmstadt<sup>1</sup>, auf Matthäus und Johannes das eine von zwei zusammengehörenden Paaren von Tafeln des Louvre, rheinische oder belgische Arbeit der zweiten Hälfte des 12. Jahrh.s<sup>2</sup>. In anderen Fällen ist wenigstens vereinzelt noch eine Erinnerung an den alten Typus fühlbar<sup>3</sup>.

Das Fortleben des antiken Schemas des frontal sitzenden Autors ist nun aber keineswegs von vornherein auf das Abendland beschränkt gewesen. Dahingestellt bleiben muß es zwar, ob an italienische oder orientalische Überlieferung die Mosaizisten Justinians angeknüpft haben, die zwischen 526 und 547 in San Vitale in Ravenna neben dem schreibenden Matthäus die drei übrigen Evangelisten in dem Typus jenes Autorenbildes in die merkwürdige Umgebung einer Felsenlandschaft hineinkomponierten, deren Strenge zweimal durch das stark alexandrinisch berührende Motiv an bewegtem Wasser sich entfaltenden Pflanzen- und Tierlebens erheitert wird<sup>4</sup>. Die — übrigens recht lose — Verbindung mit den aus Apok. 4, 7 stammenden Symbolen müßte die erstere Annahme nahelegen, wenn es wirklich feststünde, daß ihre Darstellung der frühchristlichen Kunst des Ostens völlig fremd gewesen sei<sup>5</sup>. Für die andere würde sehr entschieden

<sup>1</sup> Goldschmidt a. a. O. II. Berlin. Taf. XXXVIII 128a b. Markus als Seitenstück zu dem als solche auch im Profil gegebenen Lukas ist hier Schreibefigur. Die beiden sich entsprechenden Apostelevangelisten vertreten den einfachen sitzenden Frontaltypus ohne das Motiv des Schreibens.

<sup>2</sup> Goldschmidt a. a. O. III Berlin 1823, Taf. X 43. 44.

<sup>3</sup> Hierher gehören beispielsweise der Matthäus einer um die Jahrtausendwende anzusetzenden Kölner Platte mit der Maiestas Domini als Hauptgegenstand und der Markus der Nr. 220 C. des Victoria and Albert-Museums in London: Goldschmidt a. a. O. II Taf. XXIV 72, XXX 99. Hier wie bei dem Lukas des Tragaltars liegt näherhin die Variante des frontal schreibenden sitzenden Autors vor bzw. zugrunde.

<sup>4</sup> Abbildungen beispielshalber des Markus bei J. Kurth, *Die Mosaiken von Ravenna*. 2. München [1912], Taf. XVII und mit Matthäus zusammen bei M. van Berchem-E. Clouzot a. a. O. S. 149 Abb. 189, des Lukas und Johannes hier S. 148 Abb. 180 und 187 und bei A. Colassanti, *L'Art Byzantin en Italie*, Taf. 13, des Matthäus und Markus bei Colassanti, Taf. 14.

<sup>5</sup> Die höchst temperamentvollen Ausführungen, mit denen E. W[eigand] in der *Byz. Zeitschrift* XXXVII S. 261—266 auf meinen Aufsatz *Abendländischer Einfluß in armenischer Buchmalerei des 10. Jahrhunderts?*, Dritte Serie dieser Zeitschrift XI S. 26—53 geantwortet hat, vermögen mich davon keineswegs zu überzeugen. Sie sind bezüglich dieser Frage ein Schulbeispiel methodisch unzulässigen Zirkelschlusses. Weil — außer den Darstellungen des armenischen Mlke-Evangeliars — im Osten sichere monumentale (!) Belege einer Auffassung der apokalyptischen ζῶα als Evangelistensymbole vor dem 11. Jahrh. nicht nachweislich sind, soll jene Auffassung spezifisch abendländisch sein, und weil sie spezifisch abendländisch sei, soll jener ihr urkundlichster orientalischer Beleg auf Entlehnung aus dem Abendland beruhen müssen. Es ist das alte *Sic volo, si iubeo* romzentrischer Kunstgeschichtsklitterung, das wir da zu vernehmen bekommen, ohne daß an die ganz anderen Verhältnisse der Denkmälererhaltung in West und Ost, an die unerhörte Zäsur des Bildersturmes und den Untergang des christlichen Alexandria und Antiocheia, ja für das monumentale Mosaik und die Monumentalmalerei faktisch so gut als auch des christlichen Konstantinopels auch nur einen Augenblick sich zu erinnern den Diktatoren dieser wirklich streng autoritären Betrachtungsweise der Dinge beifiele.

die tiefe Verschiedenheit des stilistischen Ethos sprechen, welche die Dynamik dieser mehr oder weniger in erregter Bewegung befindlichen Gestalten von der statischen Ruhe des römischen Vergil oder des Lukas von Canterbury trennt. Sollten aber tatsächlich hier Evangelistenbilder griechischer Hss. Ägyptens oder Konstantinopels zugrunde liegen, so würde allerdings jener Gegensatz von einer weitgehenden Zersetzung Zeugnis ablegen, welche der antike Bildtyp seiner inneren Haltung und deren stilistischem Ausdruck nach im Osten bereits in der ersten Hälfte des 6. Jahrh.s erfahren gehabt hätte.

In engstem Anschluß an die antike Tradition vor allem mit Gestalten der Agrimensorenversammlung sich berührend, hat dagegen jedenfalls Rabbula im Jahre 586 im entlegenen mesopotamischen Zagba das Schema des frontalen Sitzenden auf seinen Matthäus angewandt<sup>1</sup>. Aber dieser bezeichnet nicht wie der Lukas von Canterbury den Anfang einer reichen weiteren Entwicklung, sondern weit eher schon ein Ende. Wir übersehen heute dank einer von A. Friend<sup>2</sup> mit peinlicher Sorgfalt durchgeführten Sammlung und Sichtung des Materials die Entwicklung des Evangelistenbildes griechischer Hss. in einem selten für einen Gegenstand erreichten Maße von Vollständigkeit, und es ist festzustellen, daß sich hier weiterhin auch nicht eine einzige Darstellung findet, die unseren antiken Typus des Autorenbildes mit solcher Treue wiedergäbe, wie es die syrische Miniatur des späten 6. Jahrh.s tut. Im allgemeinen ist derselbe der im engeren Wortsinn byzantinischen Kunst überhaupt verloren gegangen, und schlechthin gilt dies vom späteren syrischen und von allem uns bekannten armenischen Evangelienbuchschnuck. Nur zwei griechische Tetraevangelia, die in ihren Evangelistenbildern überhaupt einen besonders engen Zusammenhang mit der Antike wahren, Nr. 43 von Stauronikita auf dem Athos<sup>3</sup> und der *Coisl. 195* der Bibliothèque Nationale in Paris<sup>4</sup>, stellen den greisen Johannes in einer Haltung dar, die sich eng mit derjenigen speziell des Praeses des Neapler Philosophenmosaiks und des Lukas von Canterbury berührt, von einer wirklich strengen Frontalität aber noch immer weit entfernt bleibt. Es hat allen Anschein, als ob der provinziale syrische Miniator am Ufer des Euphrats mit dem ihm in formaler wie in inhaltlicher Beziehung eigenen Stoffhunger für seinen ersten Evangelisten einen Darstellungstypus eben noch erhascht habe, dessen Aussterben für den Osten bereits besiegelt war. Es ist die christliche Antike vorjustinianischer

Was einem in der Seele wehe tun kann, ist nur, diese Verdikte jetzt ausgerechnet in der *Bibliographie der Byz. Zeitschrift* über sich ergehen lassen zu müssen, wo in den Tagen der ursprünglichen Größe des Organs K. Krumbachers einst J. Strzygowski redete.

<sup>1</sup> Gute Abbildungen bei A. M. Friend, *Art Studies* 1929. Taf. IV 7 und mit Johannes zusammen an den oben S. 20 Ak. 1 genannten Stellen.

<sup>2</sup> *The Portraits of the Evangelists in Greek and Latin Manuscripts. Art Studies* 1927. S. 115—147. 1929, S. 3—29.

<sup>3</sup> Bei A. M. Friend, *Art Studies* 1927. Taf. VIII, 98.

<sup>4</sup> Ebenda Taf. XI, 110.

Zeit, bis in welche das arabische Evangelienbuch von 1331 uns hinaufweist, wenn es mit einemmal diesen Typus sonst späterhin nurmehr frühmittelalterlich-abendländischer Kunst auf orientalischem Boden in einer geradezu überraschenden Reinheit aufleben läßt.

Von entscheidender Bedeutung ist nun nämlich, daß die Evangelistenbilder des Leidener *Arab. 2377* nicht nur überhaupt einen noch altchristlichen ikonographischen Typus vertreten, der im Gegensatz zu seiner abendländischen Verbreitung bisher für den Osten rein und mit Sicherheit nur durch die syrische Miniatur von 586 zu belegen war und seit dem 9. Jahrh. auch im Westen sichtlich hinter demjenigen des in frontaler Haltung Schreibenden zurückbleibt, sondern daß sie sogar in den Einzelheiten der Durchführung dieses Typus sich in die Reihe der treuesten Zeugen seines antiken Urbestandes stellen.

Das gilt einmal in sehr auffallender Weise schon von dem durch den Autor eingenommenen Sitz. Dieser ist bei Vergil ein ziemlich breiter Stuhl von kunstreicher Ausführung, aber anscheinend ohne oder höchstensfalls mit nur niedriger und deshalb hinter dem Rücken des frontal Sitzenden sich verbergenden Lehne. Dem entspricht ein lehlenloser Stuhl der Rabbula-Miniatur und in der einschlägigen Denkmälerwelt des abendländischen Frühmittelalters, besonders deutlich etwa in dem Johannesbild des irischen Evangelienbuches von Lindisfarne<sup>1</sup> vorgeführt, von Hause aus eine lehlenlose Bank von der Art derjenigen, auf welcher das Verkündigungsbild der arabischen Hs. Maria sitzen läßt. Demgegenüber bietet schon die Lukasminiatur des „Augustinus“-Evangeliiars vielmehr einen thronartigen Sitz mit hoher Lehne. Auf einem solchen sitzen dann weiterhin in dem einfachen strengen Frontaltypus gegebene Evangelisten dreier irischer Hss., der Nr. 51 der Stiftsbibliothek in St. Gallen<sup>2</sup>, des Dimma-<sup>3</sup> und des Mac-Regol-Evangeliiars<sup>4</sup>, sowie des angelsächsischen Codex Aureus in Stockholm<sup>5</sup>. Es tun es ebenso Evangelisten des Trierer Ada-Kodex<sup>6</sup> und seiner Verwandten<sup>7</sup> einschließlich der auch hier beson-

<sup>1</sup> R. Zimmermann a. a. O. Taf. 226; E. G. Müller, *The Lindisfarne Gospels*. London 1923. Taf. XXXIII. K. Pfister, *Irische Buchmalerei. Nordeuropa und Christentum in der Kunst des frühen Mittelalters*. Potsdam 1927. Taf. 34.

<sup>2</sup> Matthäus und Lukas: Zimmermann, Taf. 189 a, b, der letztere allein bei A. L. Mayer, *Expressionistische Miniaturen des deutschen Mittelalters*. München [1918], Taf. 2. Über die Gleichartigkeit der Darstellungen aller vier Evangelisten Zimmermann, Textband S. 240ff.

<sup>3</sup> Markus: Zimmermann Taf. 195a.

<sup>4</sup> Lukas: Zimmermann Taf. 199.

<sup>5</sup> Matthäus und Johannes: Zimmermann Taf. 282f.

<sup>6</sup> In Betracht kommen für unseren Typus in seiner reinen Form Lukas und Johannes: A. Menzel-K. Corssen-H. Janitschek-A. Schnütgen-F. Hettner-K. Lamprecht, *Die Trierer Ada-Handschrift*. Leipzig 1889. Taf. 16f.

<sup>7</sup> Mindestens von dem normalen nicht schreibenden Typus kommt der merkwürdige Lukas von *Bibl. Nat. Nouv. Acquis. 1203* her, wenn er in der auf ein Lesepult mit geöffnetem Kodex sich aufstützenden Linken den Rest einer nicht mehr verstandenen Rolle hält und mit

ders zahlreichen Beispiele der Variante des in voller Frontalität Schreibenden<sup>1</sup>. Aus dem karolingischen Zeitalter schließen sich weiter Markus und Johannes des Wiener Krönungsevangeliers<sup>2</sup>, drei der vier Evangelistenbilder des St. Medardus-Evangeliers aus Soissons<sup>3</sup>, der Johannes des Arnaldus-Evangeliers in Nancy<sup>4</sup> und Matthäus und Johannes des aus Enger stammenden „Widukind“-Evangeliers<sup>5</sup> und der Johannes des Evangeliums Nr. 141 der Universitätsbibliothek in Erlangen<sup>6</sup>, aus dem ottonischen der Markus und Lukas im Evangelienbuch Kaiser Ottos zu Aachen<sup>7</sup> an. Für den königlichen Zitherspieler David eines angelsächsischen Psalters war der thronartige Sitz vollends das sich besonders nahe Legende. Nimmt man auf der anderen Seite Fälle hinzu, in denen abendländische Beispiele unseres Frontaltypus der Evangelistendarstellung die Gestalt des Sitzes nicht deutlich erkennen lassen<sup>8</sup> und einen, in welchem der Sitzende geradezu in der Luft zu schweben scheint<sup>9</sup>, so ergibt sich, wie stark schon in dem so unzweideutigen allgemeinen Charakter des von ihnen den Evangelisten gegebenen Sitzes die arabischen Miniaturen über einen Großteil der abendländischen Überlieferung hinaufführen.

der Rechten, zwischen deren Finger unnatürlich ein Kalamus geklemmt ist, vor der Brust eigentlich den Redegestus ausführt: Goldschmidt, *Die deutsche Buchmalerei* I Taf. 27. In den Kreis der Ada-Gruppe gehören ferner auch die Evangelisten der S. 20 angeführten Elfenbeinplatte des Cabinet des Médailles, von denen Johannes und Markus auf hochlehnigem Thronstuhl dargestellt sind.

<sup>1</sup> Vgl. den Markus des Ada-Evangeliers selbst: Taf. 15 bzw. bei Boinet, Taf. VIII und farbig bei K. Woermann, *Geschichte der Kunst aller Völker und Zeiten*. III. Leipzig-Wien 1918. Taf. 23, den Johannes des Gotschalk-Evangeliers: *Die Trierer Ada-Handschrift* Taf. 25, den Matthäus und Markus des Evangelienbuches von Abbeville: Goldschmidt a. a. O. I Taf. 42f., den letzteren auch *Ada-Handschrift* Taf. 29, den Lukas von I. 21 der Landesbibliothek in Gotha: Goldschmidt I Taf. 46 und aus *Harley. 2788* des British Museum Matthäus und Johannes: ebenda Taf. 36f., Markus: *Ada-Handschrift* Taf. 26 und den Lukas und Johannes von *Bibl. Nat. Lat. 8850*: ebenda Taf. 33.

<sup>2</sup> Boinet Taf. LVIII B. LIX B, ersterer auch Goldschmidt I Taf. 22.

<sup>3</sup> A. Boinet a. a. O. Taf. XXI B. XXII, XXIV B.

<sup>4</sup> H. Köhler a. a. O. Taf. 37d.

<sup>5</sup> Boeckler, *Codex Wittekindicus* Taf. XVIII, XXIV; Boinet a. a. O. Taf. XXV. Vielmehr auf Bank der gleichfalls frontal schreibende Lukas: Boeckler Taf. XXII.

<sup>6</sup> Boinet Taf. XXIV B.

<sup>7</sup> St. Beissel, *Die Bilder der Handschrift des Kaisers Otto im Münster zu Aachen*. Taf. XII und XVIII.

<sup>8</sup> So die Lukasdarstellung des Mac-Regol-Evangeliers (Zimmermann Taf. 199) und der später zu erwähnende Johannes des Cuthbrecht-Evangeliers und an Elfenbeinskulpturen Matthäus und Lukas der Tafel des Cabinet des Médailles und die Figuren des Tragaltars. Doch ist hier überall der hochlehnige Thronstuhl jedenfalls ausgeschlossen. Geradezu zweifeln kann man, ob wirklich sitzende oder nicht stehende Gestalten gegeben sind, bei Markus und Johannes von St. Gallen 51 (Zimmermann Taf. 190a, 191a) und den gleichfalls noch näher zu berührenden Evangelisten des irischen Mac-Durnan-Evangeliers.

<sup>9</sup> Der Johannes des karolingischen Evangelienbuches *II 40* der Landesbibliothek in Stuttgart: H. Köhler a. a. O. Taf. 22b.

Im einzelnen ist ihr Sitzkissen ihnen schon mit Vergil und dem Lukas von Canterbury, allerdings dann auch mit der großen Masse der späteren abendländischen Darstellungen gemeinsam. Immerhin begegnet auch eine Auslassung dieses Motivs bei sonstiger klarer Wiedergabe des Sitzes nicht nur in dem Evangelienbuch der Uta<sup>1</sup>, sondern schon in zwei irischen Hss., dem Dimma-<sup>2</sup> und Mac-Regol-Evangeliar<sup>3</sup>, so daß auch hier durch die arabische ein besonders treues Festhalten an ursprünglichem Bestand vertreten wird. Besonders stark ist das sodann bezüglich des in ihr über das Sitzkissen gelegten Tuches der Fall, das ohne Kissen deutlich auch in der syrischen Miniatur von 586 zu erkennen ist. Weiß und blau gestreift tritt es nicht minder in der frühchristlich-abendländischen Lukas-Miniatur auf, kehrt dann aber, abgesehen von den frontal schreibend dargestellten Evangelisten einer angelsächsischen Hs. der zweiten Hälfte des 8. Jahrh.s<sup>4</sup>, erst in dem Markusbild des Aureus des Escorial<sup>5</sup> und dessen Replik in einer aus Goslar stammenden Hs. der Universitätsbibliothek von Upsala<sup>6</sup> wieder. Daß, abgesehen von dem angelsächsischen Beispiel, hier überall das Tuch vielmehr zwischen Sitz und Kissen durchgezogen ist, bedeutet eine nicht allzu belangreiche Variante, in der immerhin die abendländischen Darstellungen das Echte bewahrt haben könnten.

Es bleibt das Kissen, auf das die arabischen Evangelisten ihre Füße aufstellen. Ihm entspricht bei dem Lukas der Hs. von Canterbury ein etwa quadratischer, in dunklerem Ton umrandeter purpur-violetter Teppich, bei dem Matthäus des Rabbula ein anscheinend mit eingelegter Arbeit geschmücktes ὑποπόδιον, das — häufig in ähnlicher Ausstattung — in den frühmittelalterlich-abendländischen Evangelistenbildern wiederzukehren liebt<sup>7</sup>. Ob ein solches oder nicht vielmehr, wie es mir scheinen möchte, geradezu ein Kissen in den Vergilminiaturen gegeben und ob und in welchem Umfang — so einen Übergang zum einfachen Kissen bezeichnend — das *Scabellum* als gepolstert dargestellt ist, ließe sich nur auf Grund einer Kenntnis der Farben entscheiden. Aber auch wenn weder das eine noch das andere der Fall sein sollte, könnte die dritte Variante des Fußkissens neben den beiden anderen des Teppichs und des Schemels füglich auf gleich alter Überlieferung beruhen.

Entsprechend liegen die Dinge bezüglich der Haltung des Autors beziehungsweise der Gestalt des ihn bezeichnenden Buches. Das letztere ist bei Vergil eine Rolle, die er von unten mit der linken Hand hält und gleich-

<sup>1</sup> Vgl. oben S. 18 Ak. 4.

<sup>2</sup> Markus: vgl. oben S. 23 Ak. 3.

<sup>3</sup> Markus; Zimmermann Taf. 202 a.

<sup>4</sup> *Vat. Barberin. Lat. 570*: Zimmermann, Taf. 213 f.

<sup>5</sup> Abb. bzw. Taf. 74 der Publikation von Boeckler.

<sup>6</sup> Ebenda Abb. 102.

<sup>7</sup> Daneben kommt hier noch die augenscheinlich sekundäre Variante des Fehlens irgendwelcher Unterlage der Füße vor.

zeitig von oben mit der rechten berührt. Ein einzigesmal wirkt das aufs unverkennbarste in der abendländischen Evangelistendarstellung nach. Der Johannes des um 700 in Südengland entstandenen Cuthbrecht-Evangeliars in Wien<sup>1</sup>, berührt genau ebenso von oben her mit der Rechten eine von ihm mit der Linken allerdings etwa an ihrer Mitte gehaltene Rolle<sup>2</sup>. Von dem Markus des Evangeliars Heinrichs II. in Rom<sup>3</sup> wird in wenigstens durchaus unantiker, von Markus und Lukas desjenigen Ottos III. in Aachen<sup>4</sup> wird in geradezu unmöglicher, rein phantastischer Weise mit beiden Händen vielmehr eine weit geöffnete Rolle gehalten. Besser zeigen dieses Motiv der Lukas des aus Reichenau stammenden Trierer Egbert-Kodex<sup>5</sup> und schon früher derjenige des aus der zweiten Hälfte des 8. Jahrh.s stammenden, vielleicht alemannischen Evangeliars Nr. 484 der Universitätsbibliothek in Innsbruck<sup>6</sup>, sowie in der Elfenbeinplastik noch Matthäus und Johannes des um die Wende vom 11. zum 12. Jahrh. entstandenen Tragaltars. So oder so handelt es sich hier nun aber offenbar um eine Vermischung des Rollenmotivs mit dem Motiv eines mit beiden Händen gehaltenen geöffneten Kodex, dessen beide sich dem Blick darbietenden Seiten den Namen des Evangelisten, Titel oder den Anfang seines Evangeliums aufnehmen können. Den Übergang von der bei Vergil gegebenen lebensnahen Gestaltung des Rollenmotivs her bezeichnet der Johannes von San Vitale, wenn der mächtige geöffnete Kodex mit seinem **ΣΕΥΝΔῪ ΙΟΗΑΝΝΕΜ** von ihm mit der Linken in der Weise eines Buches gehalten wird, in welchem er tatsächlich lesen könnte, während die Rechte, in ihm leicht blätternnd, gleichfalls in Beziehung zu ihm gesetzt ist. Das voll ausgebildete neue Motiv zeigen Lukas und Johannes der Ada-Hs.<sup>7</sup>, der Johannes des St. Medardus-, des Arnaldus- und des Evangeliars *Bibl. Nat. Lat. 8850*<sup>8</sup> und derjenige der Elfenbeinplatte des Cabinet des Médailles. Nichts kann unantiker sein als die Art, wie, gelegentlich infolge der dem Kodex gegebenen riesigen Dimensionen mit besonders grotesker Wirkung, das Buch, in dem nicht der es Haltende, sondern nur der Beschauer des Bildes lesen soll und kann, formal schildartig, sachlich wie eine riesenhafte Visitenkarte vor die Brust gepflanzt wird. Ledig-

<sup>1</sup> Zimmermann, Taf. 300.

<sup>2</sup> Dazu, schon erheblich weiter vom antiken Urbild sich entfernend, der ebenso vereinzelt Lukas des Loisel-Evangeliars *Bibl. Nat. Lat. 17968*, der sich mit beiden Händen gegen das obere Ende einer auf dem linken Oberschenkel aufstehenden geschlossenen Rolle stemmt: Boinet, Taf. LXXIV.

<sup>3</sup> Swarzenski, *Regensburger Buchmalerei* Tafel XX. Nr. 50.

<sup>4</sup> Vgl. oben S. 24 Ak. 7. — Die mit der einen Hand gehaltene Rolle legt sich, fast vollständig geöffnet, hier in einem mächtigen Bogen um das Haupt des Evangelisten, um mit der anderen wieder aufgefangen werden zu können.

<sup>5</sup> F. X. Kraus a. a. O. Taf. V.

<sup>6</sup> Goldschmidt I Taf. 52.

<sup>7</sup> Vgl. oben S. 23 Ak. 3.

<sup>8</sup> Boinet, Taf. XXII, Köhler, Taf. 37d und Goldschmidt I, Taf. 22.

lich die Ersetzung des geschlossenen Rollenbuches durch das geschlossene Kodexbuch liegt dagegen in einigen irischen Evangelistenbildern vor, und sogar noch der unmittelbarste Zusammenhang mit dem Haltungsmotiv des Vergilius ist nicht zu verkennen, wenn der Markus oder Lukas des *Book of Kells*<sup>1</sup> gleichfalls seinen Kodex von unten mit der Linken wirklich hält und von oben mit der Rechten nur stützend berührt<sup>2</sup>. Hier schließt nun aber ebenso unmittelbar der Johannes der arabischen Hs. an. Denn die Art, wie er den Kodex hält, ist eine wesenhaft entsprechende. Nur die Aufgabe der beiden Hände ist — einmal mit einer zweifellosen sekundären Verballhornung auf seiner Seite — vertauscht. Selbst der merkwürdige Zug, daß der Kodex nicht aufrecht, sondern quer liegend gehalten wird, kehrt — gewiß nicht zufällig — dort ohne das Motiv einer verschiedenen Beschäftigung der Hände, auf irischem Boden am klarsten bei dem Markus des Dimma-Evangeliars wieder<sup>3</sup>. Nur eine noch in die christliche Antike zurückgehende Überlieferung, die in einem fast waagerechten Halten des geschlossenen Rollenbuches des Vergil-Motivs ihr letztes Urbild hatte, kann der auffallenden Übereinstimmung der irischen und der arabischen Darstellungsweise zugrunde liegen. Grundsätzlich von ihm, nur durch die Änderung der Buchart getrennt, steht jenem Urbild die letztere somit unvergleichlich näher als alles, was sich außerhalb Irlands an abendländischen Evangelisten mit dem arabischen Johannes vergleichen läßt. Sein zutiefst antiker Charakter wird geradezu zum Erlebnis, wenn man ihm etwa eine echt nordische Variante des frontal sitzend mit beiden Händen etwas haltenden Autors der Reichenauer Buchmalerei schon des ausgehenden 10. Jahrh.s gegenüberstellt<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> E. Sullivan Bart, *The Book of Kells*. London 1914. Taf. VII. Abbildung auch bei Beissel, *Geschichte der Evangelienbücher* S. 110, Bild 28.

<sup>2</sup> Ebenso bei dem doch wohl deutlich stehenden Matthäus des Mac-Regol-Evangeliars: Zimmermann Taf. 195b. Ein waagrecht auf dem linken Arm ruhender geschlossener Kodex der entsprechend von der Seite her mit der rechten Hand gestützt wird, ist wohl zu erkennen bei sämtlichen Evangelisten der Nr. 51 der Stiftsbibliothek in St. Gallen und dem Markus des Mac-Regol-Evangeliars: ebenda Taf. 189, 190a, 191a, 202a. <sup>3</sup> Vgl. oben S. 23 Ak. 3.

<sup>4</sup> In *Clm. 4433*: Goldschmidt II Taf. 25f. In den Himmel hineingreifend halten hier mit hochgereckten Armen die mit ihrem starren Blick fast gespenstig wirkenden verzückten Erscheinungen des Matthäus und Lukas über sich phantastisch gestaltete Riesenmedaillons mit ihrem Symbol- $\zeta\phi\omicron\nu$  und Brustbildern von Engeln, Propheten und Ahnen des Erlösers. So offenbar grundsätzlich, tatsächlich auch bei Lukas. Bei Matthäus ist mit einer wenig glücklichen Weiterbildung des Typus das Medaillon in zwei Hälften aufgelöst und zwischen diese der thronende Evangelist in einer kreisrunden Gloriole eingefügt, die seine jetzt, ohne mehr etwas zu tragen, aufgereckten Hände eben berühren. Noch mit dem Lukas von *Clm. 4433* stimmt dagegen um die Jahrtausendwende wesenhaft der Johannes von *Vat. Barb. Lat. 711* überein: ebenda Taf. 32. Zur Würdigung des merkwürdigen Typus vgl. A. Boeckler, *Die Reichenauer Buchmalerei* bei K. Beyerle, *Die Kultur der Abtei Reichenau. Erinnerungsschrift zur zwölfhundertsten Wiederkehr des Gründungsjahres des Inselklosters 724—1924*. München 1925 (II) S. 993. Ebenda S. 990 auch eine Abbildung des Lukas. Nur gleiches Recken der Arme auch im

Die Haltung des arabischen Markus zeigen auf antikem Boden in den Agrimensorenversammlungen des *Palat. Lat. 1564* drei mit der Rechten einen Redegestus ausführende frontale Sitzfiguren, auf Bl. 2 r<sup>0</sup> der mit der Linken eine völlig geschlossene Rolle haltende „*Preses consilij*“ und die Gestalt rechts unten, deren Rolle die wohl eher letzte als erste Spalte geöffnet zeigt, auf Bl. 3 r<sup>0</sup> die als „*Preses*“ schlechthin bezeichnete links oben, deren Redegestus, deutlich erkennbar, genau derjenige des arabischen Evangelisten ist, während ihre Linke ein geöffnetes, verhältnismäßig kleines Buch von Kodexform hält<sup>1</sup>. Durch Erheben von Daumen und Zeigefinger ausgeführt, kehrt alsdann die Bewegung des dozierend Redenden beim Matthäus des Rabbula wieder. Mit gleicher oder ähnlicher Treue wie der Evangelist der arabischen Miniatur bewahren den antiken Redegestus im Kreise christlich-abendländischer streng frontal sitzender Autoren mit Buch in der Linken wenigstens Matthäus und Johannes des Stockholmer Aureus<sup>2</sup>, je der Johannes des karolingischen Evangeliars *II 40* der Landesbibliothek in Stuttgart<sup>3</sup> und des in St. Gallen beheimateten Evangelienbuches Nr. 17 der Stiftsbibliothek in Einsiedeln<sup>4</sup>, ein Echternach eigentümlicher als Bischof gegebener Markus<sup>5</sup>, Matthäus und Lukas der in Köln in der ersten Hälfte des 11. Jahrh.s entstandenen Hs. *Ambros. G. 53 sup.* in Mailand<sup>6</sup>, der Paulus des Epistolars des Erzbischofs Everger<sup>7</sup> sowie der Gregor d. Gr. eines Sakramentars von Marmoutier<sup>8</sup> und des Ragnaldus-Sakramentars in Autun<sup>9</sup> und einige Evangelistengestalten der Elfenbeinskulptur<sup>10</sup>. Schon in San Vitale steht dagegen dem durch Anlegen von Mittel- und Ringfinger an den Daumen gebildeten Redegestus des Lukas bei Markus ein bloßes Ausstrecken der flachen geöffneten Hand gegenüber<sup>11</sup>. Selbst über die vor Mitte des 6. Jahrh.s entstandenen ravennatischen Mosaiken führt an diesem Punkte hier also ganz unmittel-

11. Jahrh. bei Lukas und Johannes in *Clm. 4454*: ebenda Taf. 40, Verbindung des ursprünglichen Motivs mit demjenigen einer mit beiden Händen gehaltenen Rolle bei Johannes der Hs. 218 der Kölner Dombibliothek: ebenda Taf. 41.

<sup>1</sup> Dazu noch der Autor des Herbariums. Vgl. S. 17 Ak. 7.

<sup>2</sup> Vgl. oben S. 23 Ak. 5.

<sup>3</sup> Vgl. oben S. 24 Ak. 9.

<sup>4</sup> Ad. Merton a. a. O. Taf. XXXII Nr. 2.

<sup>5</sup> Außer dem Aureus im Escorial und der Hs. in Upsala (vgl. oben S. 18 Ak. 6 bzw. 25 Ak. 6) schon in dem Aureus von Gotha: Goldschmidt, II Taf. 40B und *Bibl. Nat. Nouv. Acquis. 2196*: ebenda Taf. 50.

<sup>6</sup> Goldschmidt, II Taf. 83.

<sup>7</sup> Boinet, Taf. XII B.

<sup>8</sup> Aus der Mitte des 9. Jahrh.s: Boinet Taf. XL B.

<sup>9</sup> Köhler, Taf. 62a.

<sup>10</sup> Markus und Lukas der Tafel des Cabinet des Médailles und noch der Matthäus der vier Elfenbeintafeln der zweiten Hälfte des 12. Jahrh.s im Louvre, dessen Linke, wie diejenige des zugehörigen Johannes ein Kodex-Buch, das neben dem Evangelisten auf einem gleichfalls streng frontal gesehenen Leseputl aufgeschlagen liegt, nurmehr berührt.

<sup>11</sup> Das Gleiche wieder bei dem Johannes eines Reichenauer Evangelienlektionars des späten 10. Jahrh.s: O. Lerche, *Das Reichenauer Lektionar der Herzog-August-Bibliothek zu Wolfenbüttel*. Leipzig 1928. Taf. 3.

bar die arabische Darstellung hinauf, nicht nur über spätere abendländische, in denen, bei dem Johannes des Lindisfarne-Evangeliiars<sup>1</sup> und Gregor d. Gr. in einem St. Galler Tropar und Graduale der Mitte des 11. Jahrh.s<sup>2</sup> die rechte Hand flach vor die Brust oder, wie es die karolingische Epoche liebt, in die erhobene Rechte des Evangelisten, der Kalamus gelegt wird<sup>3</sup>, wobei gelegentlich noch sehr klar der ursprünglich von ihm nach Art der antiken Agrimensoren ausgeführte Redegestus durchschimmert<sup>4</sup>. Wie der Agri-mensor auf Bl. 3 des *Palat. Lat. 1564* verbindet mit dem Redegestus der Rechten der syrische Matthäus das Halten eines geöffneten Kodexbuches mit der Linken. Dieses, auf seinen Knien ruhend, ist dabei noch in natürlicher Weise als zur Lektüre durch ihn bestimmt dargestellt. Die Linke der beiden ravennatischen Evangelisten hält es bereits in der unantiken Art aufgerichtet vielmehr dem Betrachter der bildlichen Darstellung entgegen, die zunächst bei dem mit beiden Händen gehaltenen geöffneten Kodex späterer abendländischer Hss. zu beobachten war<sup>5</sup>. In solchen ist denn auch für das mit der Linken gehaltene Buch diese — dabei vielfach bis zu einer Unmöglichkeit der praktischen Ausführung unnatürliche —

<sup>1</sup> Vgl. oben S. 23 Ak. 1.

<sup>2</sup> Merton a. a. O. Taf. XXXIII Nr. 1.

<sup>3</sup> So bei Lukas und Johannes der Trierer Ada-, Matthäus und Johannes der Uta-Hs.: Swarzenski, Taf. XIV Nr. 32f., dem Johannes des St. Medardus-Evangeliiars von Soissons: Boinet, Taf. XXXIVB und demjenigen des karolingischen Krönungsevangeliiars in Wien: Boinet, Taf. LIXB, dem Markus des Egmond-Evangeliiars: ebenda Taf. CXC, dem Matthäus des der Ada-Gruppe angehörenden in Karlsburg (Rumänien) und der nächstverwandten Reichenauer Nr. 1948 der Landesbibliothek in Darmstadt: Goldschmidt, I Taf. 40 bzw. II Taf. 18a und II Taf. 18b, dem Johannes von *I.21* der Landesbibliothek in Gotha: ebenda I Taf. 47, und von Nr. 141 der Universitätsbibliothek in Erlangen: ebenda I Taf. 58, dem Matthäus des von Gutbald im Jahre 1011 für Bischof Bernward geschriebenen und dem Johannes eines noch etwas jüngeren Hildesheimer Evangeliiars, Domschatz Nr. 23 bzw. 34: ebenda II Taf. 103 und 105 und demjenigen einer Kölner Hs. des frühen 11. Jahrh.s: ebenda II Taf. 82b. Aus der Elfenbeinplastik gehört hierher sodann noch der Johannes der Evangelistentafeln des Louvre.

<sup>4</sup> Besonders deutlich bei dem Johannes des *Évangile de saint Frambourg* aus Senlis: Boinet, Taf. LXXXIII. Mehr oder weniger ist diese hybride Verbindung des Kalamus mit ursprünglichem Redegestus auch bei einzelnen der ebengenannten anderen Beispiele erkennbar. — Das dem Lukas von Canterbury mit dem frontal Sitzenden des Neapler Philosophenmosaiks gemeinsame und bei dem Johannes von Stauronikita 43 und *Coisl. 195* wiederkehrende Aufstütze-Motiv verbindet wenig glücklich mit dem Halten des Kalamus der Johannes eines karolingischen Evangeliiars von Noailles (Boinet, Taf. CXXXIIB). Daneben dann noch ein Übertragen des alten Motivs eines Stützens des Gesichtes auf die linke Hand bei dem Markus des Aureus von St. Emmeram in Regensburg: Boinet, Taf. CXVIII B, dem Gregor d. Gr. zweier in das Reichenauer Evangeliiar Nr. 190 der Leipziger Universitätsbibliothek verbundenen Sakramentarblätter: Goldschmidt, I Taf. 84 und dem Johannes des Hildesheimer Bernward-Evangeliiars, Domschatz Nr. 18: ebenda II Taf. 100.

<sup>5</sup> Es braucht deshalb noch nicht erst der unmittelbar vorliegenden mittelalterlichen Replik anzugehören, wenn dieses Motiv auch in dem oben S. 17 Ak. 7 angeführten Autorenbild des Herbariums des Apuleius und Antonius Musa erscheint.

Gestaltung die eigentlich herrschende<sup>1</sup>. Das vereinzelte entsprechende Halten einer geöffneten Rolle vor allem durch den Johannes von Lindisfarne<sup>2</sup>, den Matthäus des Stockholmer Aureus<sup>3</sup> und diese beiden Evangelisten der Uta-Hs.<sup>4</sup> nimmt zwar keine so groteske Form an, wie es deren Halten mit beiden Händen im Aachener Otto-Evangeliar tut, verrät aber doch jedenfalls eine antikem Geist entsprungene Gestaltung keineswegs: Man wird auch hier als eine der Antike ungleich näher stehende, weil durch bloße Substituierung des Kodex aus dem Schema des Agriensors mit geschlossener Rolle<sup>5</sup> hervorgegangene Fassung diejenige mit geschlossenem Kodexbuch in der Linken zu bewerten haben. Diese aber teilen mit der arabischen Markus-Miniatur im frühmittelalterlichen Westen nur die drei erwähnten Gregordarstellungen, beide Apostelfürsten des Everger-Epistolars<sup>6</sup>, die gleichfalls Kölnischen Evangelisten in Mailand<sup>7</sup>, der charakteristische Echternacher Markus<sup>8</sup>, als einziges Beispiel der Elfenbeinskulptur der Markus der Tafel des Cabinet des Médailles und, andererseits durch einen mit der Rechten gehaltenen Krumstab sich besonders weit von antiker Tradition entfernend, mindestens der Matthäus des irischen Mac-Durnan-Evangeliiars im Lambeth-Palace<sup>9</sup>.

Gegenüber dem mithin gleichfalls in engstem Zusammenhang mit der Antike stehenden Markus der arabischen Hs. ließe sich ihr Lukas ohne weiteres als eine lediglich auf sinnwidriger Vertauschung von rechts und links mißglückte Abwandlung des gleichen Schemas begreifen. Immerhin

<sup>1</sup> Hierher gehören von Darstellungen ohne das Schreibmotiv der Johannes des Stockholmer Aureus, Lukas und Johannes der Ada-Hs., der Johannes des Evangeliiars *II 40* der Landesbibliothek in Stuttgart, der Lukas von Nr. 17 der Stiftsbibliothek in Einsiedeln (Merton, Taf. XXXVI Nr. 1) und auf der Grenze nach der Schreibvariante hin die große Masse der Vertreter des Kalamus-Motivs, sowie aus der Elfenbeinplastik der Lukas der Tafel des Cabinet des Médailles.

<sup>2</sup> Vgl. oben S. 23 Ak. 1.

<sup>3</sup> Zimmermann Taf. 282.

<sup>4</sup> Swarzenski, *Regensburger Buchmalerei*, Taf. XII Nr. 32f. — Hierher gehört ferner noch beispielsweise der Johannes des Reichenauer Evangelienlektionars: oben S. 28 Ak. 11.

<sup>5</sup> Dieser selbst vertritt, was die mit der linken Hand allein gehaltene geschlossene Rolle betrifft, unter gleichzeitigem Aufstützen der rechten auf das Knie in der christlichen Kunst des mittelalterlichen Abendlandes der darin merkwürdig archaisierende späte Markus der Uta-Hs.: Swarzenski, *Regensburger Buchmalerei* Taf. XV: Nr. 34.

<sup>6</sup> Vgl. oben S. 19 Ak. 2.

<sup>7</sup> Vgl. oben S. 28 Ak. 6.

<sup>8</sup> Vgl. oben S. 28 Ak. 5.

<sup>9</sup> Zimmermann, Taf. 205a. Nach Textband S. 250 wären anscheinend in gleicher Weise auch die übrigen Evangelisten dieser Hs. dargestellt. Doch weicht der bei W. Lübke-M. Semrau, *Grundriß der Kunstgeschichte*, II<sup>14</sup>. Eßlingen 1910. S. 120. Abb. 133 gebotene Johannes von Matthäus nicht unwesentlich ab. — Eine von hier ausgegangene vereinzelt gebliebene Variante ist es endlich, wenn der Johannes eines Kölner Evangeliiars des beginnenden 11. Jahrh.s aus St. Gereon, Nr. 312 des Stadtarchivs, sich mit der Linken auf einen geschlossenen Kodex aufstützt, während die Rechte wieder einmal den Kalamus emporhebt: Goldschmidt, II Taf. 82b.

muß eine andere Möglichkeit auch ins Auge gefaßt werden. Die hinter dem Typus des streng frontal sitzenden Autorbildes antiker Buchmalerei stehenden Werke der Plastik pflegten in der Tat die geschlossene Buchrolle mit der Rechten zu halten<sup>1</sup>. Daß auch das von einer Variante jenes Typus übernommen worden sein sollte, ist von vornherein im höchsten Grade wahrscheinlich. Aus dieser könnte dann unter dem üblichen Ersatz der Rolle durch den Kodex das arabische Lukasbild dadurch sich ergeben haben, daß eine der Linken mehr als der Redegesten gemäßen Haltungsmotiv mißverständlich in denselben umgewandelt worden wäre. Positiv wäre zugunsten dieser letzteren Erklärung vielleicht die Tatsache geltend zu machen, daß die anscheinend wieder waagerechte Lage des Kodex in der Rechten unseres Lukas, mit welcher zugleich diejenige des mit der Linken gehaltenen der Evangelisten im Mac-Durnan-Evangeliar und des Johannes einer Kölner Hs. des frühen 11. Jahrh.s<sup>2</sup> genau übereinstimmt, der Art entspricht, in der von jenen Denkmälern der Skulptur die Rolle gehalten wird. Besonders beachtlich ist es vollends, daß — wieder mit einer Neigung zu dem Spezialmotiv waagerechter Haltung — auch das mit der Linken gehaltene geschlossene oder nur halb geöffnete Kodex-Buch wenigstens an zwei Stellen auf abendländischem Boden wiederkehrt: bei dem diktierenden Papst einer Trierer Hs. des *Registrum Gregorii*<sup>3</sup> und bei einem — allerdings einer mehr oder weniger fühlbar werdenden Abwandlung nach der Profilfigur hin unterliegenden — wieder Echter nach eigentümlichen Evangelisten Johannes<sup>4</sup>.

In die Welt der christlichen Antike, der die Typen der Evangelisten des Leidener *Arab. 2377* entstammen, sehen wir uns nicht minder schließlich auch durch seine beiden weiteren Darstellungen zuzüglich der als Ergänzung der ersten zu unterstellenden Magieranbetung geführt. Sie erweisen sich auf den ersten Blick als Ausschnitte aus einem jener friesartig unter, über dem Text oder zwischen dessen Zeilen herlaufenden Evangelienillustrationen, wie sie in dem *Parisin. Gr. 115* noch des 10. Jahrh.s<sup>5</sup>, dem

<sup>1</sup> Vgl. Th. Birt a. a. O. S. 86ff. und die Abbildungen.

<sup>2</sup> *Cod. Bibl. 4<sup>o</sup>. 2* in Stuttgart: Goldschmidt, II Taf. 1.

<sup>3</sup> Goldschmidt, II Taf. 7. — Der geschlossene Kodex hat dabei waagerechte Lage und die Linke des Papstes berührt einen neben ihm auf dem Leseputz liegenden geöffneten Kodex.

<sup>4</sup> Aureus von Gotha: Goldschmidt II Taf. 45, vom Escorial: Boeckler Taf. 135; Goldschmidt II Taf. 59, Evangeliar in Upsala: Goldschmidt II Taf. 66, *Bibl. Nat. Lat. 8850* aus Trier, vor 983 entstanden: ebenda Taf. 10. — Die Linke pflegt flach geöffnet unter Beugung des Ellbogengelenkes erhoben zu sein. Die grundsätzliche Frontalität ist nur in der letztgenannten Hs. bis zu einem Dreiviertelsprofil geopfert. Der Kodex ist durchweg halb geöffnet.

<sup>5</sup> Zu dieser Hs. wie zu den beiden folgenden griechischen und der koptischen vgl. die grundlegenden Ausführungen von G. Millet, *Recherches* S. 8—14. Hier auch Fig. 240 und 269 Proben aus *Parisin. Gr. 115*. Die sämtlichen Miniaturen des wohl schon dem 12. Jahrh. angehörenden *Parisin. Gr. 74*. H. Omont, *Evangiles avec miniatures byzantines du XI. siècle*. Paris 1908.

*Parisin. Gr. 74* und seinen slavischen Verwandten<sup>1</sup>, dem *Laur. VI 23*<sup>2</sup>, und einer armenischen Evangelienhs. von Sarkis Bidzak, dem Hofmaler des kleinarmenischen Königs Levon IV. (1320—1342), ausgemalten armenischen Evangelienhs. in Now Nakhitchevan<sup>3</sup> vorliegen. Hinter diesen aber steht wie hinter einer Reihe weiterer Erscheinungen, dem Pariser illustrierten koptischen Tetraevangelion Nr. 13 aus dem Jahre 1179<sup>4</sup>, den Illustrationen des für König Gagik (1029—1064) hergestellten armenischen Evangeliums von Kars<sup>5</sup> und der etwa aus dem 14. Jahrh. stammenden Nr. 242; der Bibliothek der Mechitharisten in Wien<sup>6</sup>, dem von mir<sup>7</sup> beschriebenen georgischen Bilderschmuck eines Matthäus- und eines Markustextes und dem in seiten-große Vorsatzbilder aufgeteilten bzw. umgebrochenen Material, dreier weiterer armenischer Evangelienhss., der 1057 in Melitene geschriebenen Nr. 302 in Etschmiadzin<sup>8</sup>, einer von mir in der armenischen Jakobuskathedrale in Jerusalem gesehenen, seither anscheinend verschwundenen vom Jahre 1415/16<sup>9</sup> und deren Schwester *Armen. 6 (Ms. or. minut. 291)*

<sup>1</sup> Über die letzteren vgl. S. Der Nersessian, *Two Slavonic Parallels of the Greek Tetraevangelion: Paris. Gr. 74, The Art Bulletin IX* S. 223—274.

<sup>2</sup> Abbildungen aus dieser Hs. in großer Zahl bei G. Millet a. a. O. Fig. 78f., 85f., 164ff., 169f., 198f., 225f., 236f., 265f., 334f., 368, 373, 389, 403, 453f., 494, 526ff., 592ff., 599f., 601, 606, 611f., 636, 641f., 649, 650f., 656, 663.

<sup>3</sup> Vgl. A. Tchobanian, *La Roseaie d'Arménie III* S. 284 unter Nr. 177. Proben ebenda auf den Taf. neben S. 216 und 230.

<sup>4</sup> Vgl. meine oben S. 16 Ak. 5 zitierte Publikation der Kreuzigungsdarstellung dieser Hs. Zahlreiche weitere Miniaturen derselben nunmehr (teilweise allerdings nur in Umrißzeichnungen) abgebildet bei G. Millet a. a. O. Fig. 10, 80, 82f., 118, 123, 186, 227, 267, 313, 340, 369, 455, 486, 488, 493, 565, 609, 631. Für das Alter der zugrundelegenden Redaktion des Rollenbilderbuches ist es bezeichnend, daß die Verklärungsdarstellung (jetzt hier S. 222 Fig. 180) die drei altchristlichen Basiliken wiedergibt, die sich nach dem Itinerar des Pilgers von Piacenza Kap. 6 (P. Geyer, *Itinera Hierosolymitana saeculi IIII—VIII* S. 162 Z. 12) auf dem Tabor erhoben.

<sup>5</sup> Vgl. A. Tchobanian a. a. O. S. 268ff. unter Nr. 3 bzw. die zahlreichen von ihm gebotenen Proben. — Die Darstellungen gehen bezeichnenderweise gelegentlich noch ungerahmt durch die beiden Spalten des Textes hindurch, so von den abgebildeten S. 15: Bergpredigt, S. 24: Christus vor Pilatus, S. 240: Versuchung nach Mt. Eine andere Versuchungsdarstellung (S. 132) und die Gethsemaneszene (S. 5) zeigen noch sehr deutlich den Charakter kontinuierender bildlicher Erzählung.

<sup>6</sup> Vgl. meine Mitteilung über *Eine griechisch-armenische Evangelienillustration* in dieser Zeitschrift *Dritte Serie II* S. 163—167.

<sup>7</sup> *Eine georgische Miniaturenfolge zum Matthäusevangelium* und *Eine georgische Miniaturenfolge zum Markusevangelium* in dieser Zeitschrift *Neue Serie V* S. 140—147 bzw. *VI* S. 152—161.

<sup>8</sup> Macler, *Miniatures*, Taf. X—XIII. In den Rahmen als geschlossene Folge dem Evangelienbuch vorangestellter Ganzseitenbilder ist hier die alte Streifenkomposition einer Rolle so umgebrochen, daß in dem den Bildern dieser Hs. eigentümlichen Breitformat meist zwei verschiedene Szenen ohne irgendeine Abgrenzung noch ganz in der fortlaufenden Weise jener Komposition nebeneinanderstehen.

<sup>9</sup> Vgl. meine erste Notiz über diese Hs. *Palaestinensia* S. 55f. (= *Römische Quartalschrift für christl. Altertumskunde u. Kirchengeschichte XX* S. 183f.). In dieser und der folgenden Hs. ist der Umbruch fortlaufender Streifenkomposition in das normale Hochformat der

der Staatsbibliothek in Berlin<sup>1</sup>, als letzter Generalnenner bildliche Erzählung der evangelischen Geschichte in der Form des altchristlichen Rollenbilderbuches<sup>2</sup>, dessen Typus unmittelbar noch durch die vatikanische Josuarolle greifbar wird. Wie weit wir damit in die christliche Antike hinaufgewiesen werden, erhellt daraus, daß dieser Typus des Rollenbilderbuches andererseits auch nicht nur hinter der Oktateuchillustration und den mit ihr verwandten Mosaiken von San Marco<sup>3</sup> wie hinter einzelnen Darstellungen des illustrierten Kosmas Indiopleustes<sup>4</sup> oder der „aristokratischen“ Psalterillustration<sup>5</sup>, sondern schon hinter der Cotton-Bibel und der Wiener Genesis aufsteigt<sup>6</sup>.

Zu einem solchen Alter ihrer letzten Quelle stimmt der ikonographische Einzelbefund der arabischen Darstellungen, die durch ihre offenbar grundsätzliche Stellung unter dem Text sich besonders nahe mit dem *Parisin.*

ganzseitigen Vorsatzbilder vielfach in zwei jetzt übereinanderstehenden Zonen erfolgt, deren Inhalt sich ursprünglich fortsetzte, wobei gelegentlich mit falscher Abtrennung eine Gestalt zu einer Szene gezogen wurde, zu der sie nicht gehörte. Solcher Umbruch ist auch anderweitig gelegentlich zu beobachten. Vgl. z. B. bei G. Millet a. a. O. Fig. 167f. neben S. 196 den Täuferzyklus aus dem Exemplar *Parisin. Gr. 543* der Illustration der Homilien Gregors von Nazianz.

<sup>1</sup> Vom Jahre 1450. Vgl. N. Karabiananz a. a. O. S. 4f. — Das Verhältnis der beiden Hss. beruht offensichtlich darauf, daß beide denselben noch reicheren Bestand auf die Bilderrolle als letzte Quelle zurückgehender Darstellungen — mehrfach in verschiedener Auswahl — abkürzten.

<sup>2</sup> Auf diese gleiche letzte Quelle geht schließlich wohl auch der Bilderschmuck noch eines zweiten koptischen Evangelienbuches zurück, der Nr. 1 der Hss. der Bibliothek des Institut Catholique in Paris. Vgl. meine Mitteilung über *Ein illustriertes koptisches Evangelienbuch vom Jahre 1250* in dieser Zeitschrift *Neue Serie* IV S. 341—344.

<sup>3</sup> Vgl. J. Strzygowski, *Der Bilderkreis des griechischen Physiologus* (*Byzantinisches Archiv* II). Leipzig 1899. S. 111—126; G. Millet, *L'octateuche byzantin*, *Revue d'Archéologie*. 1910. II S. 71—81.

<sup>4</sup> Unverkennbar ist, wie etwa in der dem Opfer Abrahams gewidmeten Darstellung (C. Stornajolo, *Le Miniature della Topografia cristiana di Cosmas Indicopleustes*. Mailand 1908, Taf. 22; Ch. Diehl, *Manuel* S. 223. Fig. 109<sup>2</sup>. S. 239. Fig. 113) die Elemente der ursprünglichen kontinuierenden Darstellung einer Rolle über die quadratische Bildfläche verstreut sind.

<sup>5</sup> Man vergleiche nur die bei Diehl a. a. O. S. 569, Fig. 275. <sup>2</sup>. S. 609, Fig. 287 und S. 576, Fig. 280. <sup>2</sup>. S. 617, Fig. 293 nahe beieinander abgebildeten Darstellungen der Exodus-Szenen aus dem *Parisin. Gr. 139* und dem Oktateuch des Serails. Das Zugrundeliegen derselben, und zwar einer in ihrem Stil kontinuierender Darstellung auf das Rollenbilderbuch zurückweisenden Vorlage springt in die Augen.

<sup>6</sup> Vgl. bezüglich der letzteren zuletzt H. Gerstinger, *Die Wiener Genesis. Farbendruckfaksimile der griechischen Bilderbibel aus dem 6. Jahrh. n. Chr.* *Vindob. theol. graec.* 31, Wien [1931], Textband S. 162f. bzw. das ausgezeichnete Referat über die ältere einschlägige Literatur S. 15—23, aus der vor allem W. Lüdtke, *Untersuchungen zu den Miniaturen der Wiener Genesis*, Greifswald 1897, S. 24, hervorzuheben ist. Für die Cotton-Bibel wird die gleiche Herkunft ihres Bilderschmuckes durch ihr grundlegend von Tikanen, *Die Genesis-Mosaiken in Venedig und die Cotton-Bibl.*, Helsingfors 1889, beleuchtetes Verhältnis zu den entsprechenden Genesis-Mosaiken von San Murco erwiesen, da die letzteren noch mehrfach die alte kontinuierende Darstellung bewahrt haben.

*Gr. 115* und der armenischen Hs. des Sarkis Bidzak berühren, durchaus. Über die ikonographische Entwicklung der Verkündigungsszene hat zusammenfassend G. Millet<sup>1</sup> mit der ihm eigenen Gründlichkeit und Meisterschaft gehandelt. Der schon durch Choirikios für eine Kirche in Gaza beschriebene, an das apokryphe Jakobus-Evangelium sich anschließende Darstellungstypus der arabischen Miniatur ist ihm<sup>2</sup> eine „*vieille image*“, deren Wiederauftauchen in den „*ateliers de Constantinople*“ des 11. und 12. Jahrh.s überraschen muß. Von deren Werken ist es vor allem die Illustration der Marienfestpredigten des Jakobos von Kokkinobaphos<sup>3</sup>, wo schlagend die Haltung Marias, die Art der Bank, auf welcher sie sitzt, und das eilige Herzutreten des Engels wiederkehren, Einzelzüge, die also einer letzten gemeinsamen Quelle angehört haben müssen. Was dort und nach der Zusammenstellung Millets anscheinend überhaupt auf byzantinischem Boden fehlt, ist der die Bildmitte einnehmende eigentümlich gestaltete Leseputz. Aus ihm redet ein Geist liebevoller Kleinmalerei, der oft genug in der Wiener Genesis und der Oktateuchillustration fühlbar wird.

Der nämliche Geist hat die — um es sofort zu sagen, einzigartige — Szene des ihre Pferde bewachenden Dieners der Magier geschaffen. Wir besitzen für die Ikonographie der Magieranbetung die mit gewaltigem Fleiß durchgeführte Sammlung und Sichtung des Materials durch H. Kehler<sup>4</sup>, in der nichts streng Entsprechendes sich nachgewiesen findet. Erst in dem in der zweiten Hälfte des 12. Jahrh.s sich ausbildenden von Kehler so genannten „französischen Schauspiel-Typus“ und dessen außerfranzösischen Ausstrahlungen erscheinen hier hinter den anbetenden „heiligen drei Königen“ deren Rosse<sup>5</sup>, und selbst beritten neben denselben oder mit ihnen beschäftigt wird dann auch die Gestalt des Dieners eingeführt<sup>6</sup>, die uns

<sup>1</sup> A. a. O. S. 67—92.

<sup>2</sup> S. 72. — Für grundsätzlich älter hält er nur in der Darstellung der Spinnscene mit sitzender Maria einen vom *Parisin. Copt. 13* (Fig. 10 auf Taf. neben S. 70) vertretenen Typus, in welchem sie links, der Engel rechts gegeben wird. Aber die umgekehrte Anordnung unserer arabischen Miniatur und ihrer byzantinischen Parallelen erscheint — allerdings bei stehender Maria — schon in einem so alten Denkmal wie dem von Mardin stammenden *Parisin. syr. 33* (ebenda Fig. 9), und es ist wohl schlechterdings nicht abzusehen, weshalb für die Verteilung der Figuren das Sitzen oder Stehen der einen von ausschlaggebender Bedeutung hätte sein können.

<sup>3</sup> *Fondation Eugène Piot. Monuments et mémoires. XXIV* S. 116 Fig. 9 zu L. Bréhier, *Les Miniatures des „Homélies“ du moine Jaques et le théâtre religieux à Byzance* (ebenda S. 101—128) bzw. bei G. Millet a. a. O. Fig. 12 neben S. 72.

<sup>4</sup> *Die Heiligen drei Könige in Literatur und Kunst. Leipzig 1909. II.*

<sup>5</sup> Ältestes Beispiel wohl die drei Pferdeköpfe in den vor 1175 geschaffenen Skulpturen am Hauptportal von St. Trophime in Arles: Kehler a. a. O. II S. 131, Abb. 142.

<sup>6</sup> Beispiele bei Kehler II S. 182, Abb. 213: italienisches Ton-Relief des Meisters der Pellegrini-Kapelle mit einem reitenden Knappen, S. 183, Abb. 214: das Tympanon im Westportal der Ritter-Kapelle zu Haßfurt mit dem köstlich realistisch gegebenen Zug der Bemühung des einen zu Pferd sitzenden und eines zweiten stehenden Dieners, ein unruhig gewordenes Pferd zu bändigen; dahinter in der Zweizahl das alsbald zu berührende Motiv des Kamels und ein sogar dritter Diener.

Heutigen allerdings aus dem Repertoire der Dutzendware unserer Krippenfiguren geläufig genug ist. Aber das alles gehört einer völlig anderen als derjenigen Welt an, in welcher die Urbilder des arabischen Evangelienbuchs schmuckes von Jahre 1331 sich suchen lassen. Wohl begegnen dagegen die Reittiere der Magier allein, hier als Kamele gefaßt, neben ihren Herren wenigstens an einem Punkte auch schon der christlichen Antike: als ein alles eher als vereinzelt auftretendes Detail einschlägiger Darstellungen altchristlicher Sarkophagplastik<sup>1</sup>. In dieselbe Sphäre führt dabei, unmöglich zufällig, auch der Felsensitz des Dieners der arabischen Miniatur. An nichts könnte er unmittelbarer und stärker erinnern als an denjenigen, welchen auf Sarkophagen mit der Magierdarstellung gelegentlich die Gottesmutter einnimmt,<sup>2</sup> oder an die Felsen, auf denen der Elfenbeindeckel eines Evangeliums im Domschatz zu Mailand<sup>3</sup> und das Werdener Kästchen<sup>4</sup> sie und Joseph an der Krippe sich gegenüber sitzen lassen. Engste Beziehung des in der arabischen Hs. erhaltenen Bruchstücks einer Darstellung der Magieranbetung zu altertümlichsten Formen bildlicher Erzählung der Weihnachtsgeschichten wird von hier aus erfüllbar, und die bestimmte Vermutung drängt sich auf, daß in dem Schema der Sarkophagskulptur die verlorengegangene Hauptszene gestaltet war. Deren Kamele durch Pferde ersetzt zu sehen, macht gegen dieses Ergebnis keine Schwierigkeit. Die von der altchristlichen Kunst zunächst als persische Mithraspriester aufgefaßten μάγοι ἀπὸ ἀνατολῶν gleichzeitig sich als Kamelreiter des inneren Arabiens bzw. der syrisch-arabischen Steppe vorzustellen, veranlaßte die auf sie und ihre Gaben erfolgende Deutung von Ps. 71, 1, die, in der Liturgie vor allem dem Abendland geläufig<sup>5</sup>, auch die Vorstellung von

<sup>1</sup> G. Wilpert, *I sarcofagi cristiani antichi*. Rom 1929—1936, Taf. LXXXXVI, Sarkophag aus dem Lateran, CXXVI 9, Sarkophag aus dem Thermenmuseum, und die Fragmente Taf. CCXXI 4, 6, CCXXIII 1, CCXXIV 6, CCXXXIX 11, CCLXXXII 4, CCXC 1, Kehrer a. a. O. II S. 22, Abb. 14. Die Köpfe der drei Kamele werden hier stets neben denjenigen ihrer Herren sichtbar, als ob die Tiere — vom Beschauer aus gesehen — hinter denselben sie begleiteten. Ein einzelnes wirklich hinter den Magiern stehendes Kamel bei Kehrer S. 21 Abb. 13 beruht auf moderner und unglaublicher Ergänzung.

<sup>2</sup> Diese wird von Kehrer geradezu als „Felsen-Madonna“ bezeichnet. Beispiele bei Wilpert, Taf. CCI 5, CCXXIII 1.

<sup>3</sup> Garrucci, Taf. 454. — Weitere Abbildungen und Literatur verzeichnet bei M. Schmid, *Die Darstellung der Geburt Christi in der bildenden Kunst. Entwicklungsgeschichtliche Studie*. Stuttgart 1890. S. 34 unter Nr. 51.

<sup>4</sup> Garrucci, Taf. 447. Weiteres bei M. Schmid a. a. O. S. 35 unter Nr. 52.

<sup>5</sup> Zum erstenmal mit der Magieranbetung in Zusammenhang gebracht wird die Psalmstelle durch den Abendländer Tertullian *Adv. Iudaeos* 9 (Migne, PG., I Sp. 619 B); „*Nam de hoc auri munere etiam David dixit: dabitur illi ex auro Arabiae, et iterum: Reges Arabum et Saba munera offerent illi.*“ Der ganze Psalm wurde in der römischen Meßliturgie des 6. Januars nicht nur mit Vers 10 als responsorischem Element *ad offerendum*, sondern ursprünglich mit Vers 2, als solchem auch wieder *ad communionem* antiphonisch, gewiß nicht erst seit Gregor d. Gr., sondern seit der Einführung der beiden, gegenüber der durch Coelestinus I. geschaffenen *ad introitum* wohl älteren *antiphonae* der eucharistischen Feier gesungen. Vgl. R. J. Hesbert, *Antiphonale Missarum sextuplex*. Brüssel 1935, S. 24f.

ihrer königlichen Würde vorzugsweise hier sich einbürgern ließ<sup>1</sup>. Der Osten hat demgegenüber als Reittier der Magier von jeher nur das Pferd gekannt. Auf ihm läßt der von Kehrer<sup>2</sup> so genannte „syrisch-byzantinische Kollektivtypus“ des Weihnachtsbildes in einer Fassung sie heransprengen<sup>3</sup>, deren in der Berliner fragmentarischen syrischen Homiliarhs. *Sachau 220* ver selbstständigste *disiecta membra* mir den Schluß gestatteten, daß bereits der unter Kaiser Anastasios (491—518) aus Beirut nach Konstantinopel gekommene Romanos zu der machtvollen Einleitungstrophe seines Weihnachtskontakions Ἡ παρθένος σήμερον durch sie sich habe inspirieren lassen<sup>4</sup>. Nichts war also selbstverständlicher, als daß auch eine altchristliche Sonderdarstellung der Magieranbetung, in deren Rahmen wir im Abendland Kamele zu erwarten berechtigt wären, im Osten statt deren Pferde aufwies.

Auch, daß der in Verbindung mit den Kamelen der abendländischen Sarkophagplastik des 4. bis 5. Jahrh.s nicht vorkommende, die Reittiere der Magier bewachende Diener in gleichalterigen alexandrinischen oder antiochenischen Rollenbilderbüchern des Jesuslebens dargestellt gewesen wäre, hat nichts Überraschendes. Sein nächstes Seitenstück ist etwa der auf ein entsprechendes Rollenbilderbuch alttestamentlichen Inhalts zurückgehende jugendlich bartlose Diener, den die Oktateuchillustration, die Zügel eines Kamels haltend, dem Abschied des bärtigen Eliezer von Abraham beiwohnen und, während derselbe am Brunnen von Rebekka erquickt wird, bei seinen Kamelen, wenn auch nicht sitzend, Wache halten läßt<sup>5</sup>. Selbst die Einzelheit eines der allgemeinen Körperichtung ent-

<sup>1</sup> Als Motiv legendarischer Erzählung mag diese Auffassung zuerst im — näherhin syrisch-mesopotamischen — Osten aufgetreten sein. Vgl. Kehrer a. a. O. I S. 18—21. Vereinzelt findet sie auch in liturgischer Dichtung griechischer Sprache, so in einem Sticheron des Johannes von Damaskus zur Λιτή nach dem Μέγας Ἐσπερινός und der an ihn anschließenden Feier der Basileios-Liturgie am Vorabend von Weihnachten (Μηναῖα τοῦ ὄλου ἐνιαυτοῦ. II. Rom 1889, S. 659): Μάγοι Περσῶν βασιλεῖς. Aber volkstümlich wie im Abendland ist die Vorstellung vom Königtum der Magier im Orient nie geworden. Vor allem hat sie wohl kaum je in bodenständiger Kunst des Ostens Ausdruck gefunden. Denn in der armenischen, durchweg frühestens erst des späteren Zeitalters der Kreuzzüge, beruht die Darstellung der Magier mit Zackenkronen augenscheinlich auf abendländischem Einfluß.

<sup>2</sup> A. a. O. II S. 81—102.

<sup>3</sup> Das älteste Beispiel in einer tatsächlich erhaltenen Gesamtdarstellung bietet der *Parisin. Gr.* 74, bei Kehrer II S. 83 Abb. 69; Millet, *Recherches* Fig. 100 neben S. 150; Nersessian, *Two Slavonic Parallels* Fig. 20. Auch diese Hs. führt mit ihrer Vorlage mindestens in das erste Jahrtausend hinauf.

<sup>4</sup> In meinem oben S. 7 Ak. 1 zitierten Aufsatz über *Spätbyzantinisches und frühchristlich-syrisches Weihnachtsbild* S. 124f.

<sup>5</sup> Th. Uspenskij, *L'Octateuque de la bibliothèque du Serail à Constantinople*, Sofia 1907. Taf. XV: 49 (nur die Abschiedsszene); C. Hesselning, *Miniatures de l'Octateuque grec de Smyrne*. Leiden 1909. Taf. 28 Fig. 83 und 85. Die erste der beiden Szenen, aus *Vat. Gr.* 747 bei Gerstinger, *Die Wiener Genesis*. Textband Taf. XII 61, die zweite aus *Vat. Gr.* 476, ebenda 64.

gegengesetzten Sichumblickens nach den Tieren ist der letzteren Szene mit der arabischen Miniatur gemeinsam. In höchstem Grade beachtenswert ist dabei folgende Sachlage. Dieser jugendliche dienende Begleiter des „Knechtes Abrahams“ — wie derjenige der Magier ein nicht ausdrücklich im biblischen Text begründetes Motiv realistischer Kleinmalerei — erscheint zwar, hier sogar noch um die dritte Gestalt eines Eselsjungen vermehrt, schon in der ältesten unmittelbar erhaltenen Darstellung der Freifahrt Eliezers in einer der altchristlichen Grabkammern von al-Bagauat<sup>1</sup> und kehrt noch in den musiven Genesiszyklen der Capella Palatina in Palermo<sup>2</sup> und des Langhauses des Domes von Monreale wieder<sup>3</sup>, obwohl weder im einen noch im anderen Falle ein näherer ikonographischer Zusammenhang mit der Oktateuchillustration besteht. Er fehlt dagegen in den einen solchen Zusammenhang in stärkstem Maße bekundenden entsprechenden Darstellungen der Wiener Genesis<sup>4</sup>. Schon der Purpurkodex des 5. oder 6. Jahrh.s hat hier ein sachlich sehr naturgemäßes Element freier künstlerischer Ausgestaltung des durch den biblischen Bericht gegebenen, das die zugrundeliegende noch ältere Bilderrolle in Übereinstimmung mit einem allgemeinen Empfinden bot, in sekundärer Abkürzung beseitigt<sup>5</sup>. Da kann es nicht wundernehmen, wenn genau das gleiche Motiv in der Darstellung der Magieranbetung, einstmals von einer ähnlichen Bilderrolle gleich hohen Alters aufgewiesen, in der Folgezeit bis auf seine zufällige Erhaltung durch den bescheidenen Bilderschmuck einer späten arabischen Evangelienhs. völlig verschollen ist, um erst in der spezifisch abendländischen Kunst des Hoch- und Spätmittelalters eine völlig selbständige Wiedergeburt zu erleben.

Auf der ganzen Linie erweist sich, abgesehen von dem jüngeren Einschlag der Anastasis und der Kreuzigung, der dürftige Bestand meist schlecht erhaltener Bilder einer orientalischen Hs. aus der Zeit Timurtaschs und Ludwigs des Bayern als schätzbarster Zeuge altchristlicher Darstellungstypen in jedem Falle durchweg der vorjustinianischen Epoche. Einmal mehr bekundet sich an dem Beispiel dieses Befundes die ganze Ungeheuerlichkeit jener von allen guten Geistern verlassenen ikonogra-

<sup>1</sup> W. de Bock, *Matériaux pour servir à l'archéologie de l'Égypte chrétienne*. St. Petersburg 1904. Taf. X.

<sup>2</sup> D. lo Faso Pietrasanta Duca di Serradifalco, *Del Duomo di Monreale e di altre chiese sicole normanne*. Palermo 1827. Taf. X.

<sup>3</sup> D. B. Gravina, *Il duomo di Monreale*. Palermo 1859. Taf. 15 H (Brunnenszene und auch mit dem jugendlichen Diener die Szene der Heimkehr zu Abraham: „*Rebecca vadit cum servo Abrahæ*“).

<sup>4</sup> Gerstinger, Tafelband, Fol. VI, pag. 12. Fol. VII pag. 13; W. Ritter v. Hertel-F. Wickhoff, *Die Wiener Genesis*. Wien 1895, Taf. XIII f.

<sup>5</sup> Dazu ist die Tatsache zu vergleichen, daß eine andere Szene des Rebekka-Zyklus, das Gespräch zwischen Rebekka und Eliezer, Gen. 24, 23ff., in den Oktateuchen richtig wiedergegeben, in der Wiener Genesis dagegen im Sinne eines solchen zwischen Eliezer und Rebekkas Mutter mißverstanden ist. Vgl. hierüber Gerstinger, Textband S. 87f.

phischen „Forschung“ alten Stils, die das Bild des Lebensflusses einer aufzuhellenden Entwicklung durch die mechanische Aneinanderreihung von Feststellungen zu gewinnen wähnt, daß diese und diese Erscheinung — in dem oft so unendlich trümmerhaften Bestand des uns erhaltenen Materials!! — dann und dann aufzutreten beginne oder nachweisbar zu sein aufhöre.

Die ernste Lehre, die sich aus dem zwischen dem arabischen Evangelienbuch des 14. Jahrh.s und der christlichen Antike bestehenden Verhältnis ergibt, ist vielleicht von einem auch weiteren Interesse in einer Zeit, in der wir im Zeichen der großen Erneuerung nordischen Rassengefühls, um das Bild germanischer Urzeit und ihrer seelischen Werte wiederzugewinnen, uns darauf angewiesen sehen, die Stummheit der monumentalen Funde vorgeschichtlicher Forschung an skandinavischen Liedern und Sagas und an oft bis in die Gegenwart fortlebendem Brauchtum aus einem Material späterer Jahrhunderte zu ergänzen. Denn die Berechtigung eines solchen Verfahrens von anderen Gebieten her erhärtet zu sehen, sollte wohl nicht ohne eine gewisse Bedeutung sein. In diesem Sinne mag zum Nachweis dessen, daß neben dem unmittelbaren Ringen um die Lösung nächster wissenschaftlicher Aufgaben der weltgeschichtlichen Stunde auch die Fortführung einer einst unter dem Kampfruf „Orient oder Rom“ begonnenen wissenschaftlichen Arbeit einen gewissen Wert behalten dürfte, diese Untersuchung einen anspruchslosen Beitrag darstellen.