

F. van der Meer, *Maiestas Domini. Théophanies de l'Apocalypse dans l'art chrétien. Étude sur les origines d'une iconographie spéciale du Christ. (Studi di antichità cristiana pubblicati per cura del Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana)*. Città del Vaticano-Rom-Paris 1938. — 546 S. 8°.

Karl Nordenfalk, *Die spätantiken Kanontafeln. Kunstgeschichtliche Studien über die eusebianische Evangelien-Konkordanz in den vier ersten Jahrhunderten ihrer Geschichte*. Göteborg 1938. — Textband: 320 S. und 3 Beilagen. Tafelband: 168 Tafeln. 8°.

Zwei Veröffentlichungen sollen hier eine ihrer Bedeutung entsprechend eingehende Würdigung erfahren, die eine solche nicht zuletzt auch vom Standpunkt dieser Zeitschrift aus verdienen, obgleich ihr Gegenstand über den engeren Interessenkreis derselben weit hinausgreift, und denen es gemeinsam ist, mindestens teilweise von Schöpfungen unmittelbar erst späterer Jahrhunderte in die Welt altchristlicher Kunst vorstoßen zu müssen.

1. Ein Zusammenhang mittelalterlicher Illustration der Apokalypse mit der christlichen Antike ist zuerst durch Janitschek mit Bezug auf die Redaktion der dem 11. Jahrh. entstammenden Hs. Nr. 3 der Stadtbibliothek in Trier erkannt und dann vor allem von Spanien und seinen *Beatus*-Hss. her durch W. Neuß erhärtet, mit abweichender Einzeldeutung der Befunde nicht minder auch durch Montague Rhodes James in Rechnung gestellt worden. Abgesehen von einer vollständigen Illustration des Buches und den Resten mit einer solchen zusammenhängender Freskenzyklen führt nun die in jedem Falle wertvolle und anregende und durch eine reiche Bebilderung sich auszeichnende Arbeit von F. van der Meer auf den Einfluß der Apokalypse geradezu alles zurück, was an unmittelbaren oder symbolisch verhüllten Darstellungen des erhöhten Christus in der Kunst des christlichen Altertums entgegentritt oder als Erbe derselben in derjenigen des Mittelalters fortlebt.

Von vier Abschnitten einer gehaltvollen *Introduction* (S. 5—26) ist der erste und umfangreichste (S. 5—20) der Apokalypsenillustration und der dieser zugewandten bisherigen Forschung gewidmet. Das erste der vier Kapitel, in welche der Hauptteil des Werkes zerfällt (S. 27—174) behandelt in vier Abschnitten die „*Théophanie voilée*“ des göttlichen Lammes. Ausgehend von 14, 1—5 bzw. 7, 4 und 9, 14 von 9, 9; 22, 1f.; 2, 7; 7, 16f. und von 21, 9—14, 18—25 werden hier in einem ersten Abschnitt (S. 32—81) als solche des „Paradieses des Lammes“ die Darstellungen des auf dem Berge stehenden Lammes (S. 43—63), der mit seiner Hochzeit in Verbindung stehenden Motive des Stromes des Lebenswassers und des Lebensbaumes (S. 64—70) und der Stadt des Lammes (S. 71—81) behandelt. Der zweite Abschnitt (S. 82—133) hat die 5, 1—14 geschilderte Erhöhung des Lammes zum Gegenstand (S. 82—133), wobei an die Erörterung der Darstellungen dieser Anbetungsszene selbst (S. 89—125) diejenige von solchen des erhöhten Lammes allein, der „*majesté de l'Agneau*“, (S. 125—133) sich anschließt. Der dritte Abschnitt (S. 134—145) hat das geschlachtete Lamm von 5, 6; 13, 8 zum Gegenstand, während endlich der vierte (S. 146—170) die in den Apokalypsenillustrationen und verwandten Freskenresten vorliegenden Darstellungen der einzelnen Handlungen des apokalyptischen Lammes verfolgt. Von den beiden folgenden, sich mit den Hauptformen von Darstellungen einer „*Théophanie sans voile*“ beschäftigenden Kapiteln behandelt das eine (S. 175—291) in drei Abschnitten (S. 179—198) den mit den Wolken des Himmels kommenden Menschensohn von 1, 7, (S. 199—213) den zwischen den sieben Leuchtern erscheinenden von 1, 12—19 und (S. 214—219) den gekrönten mit der Sichel in der Hand von 14, 14—20. Das andere (S. 220—398) ist der an 4, 1—11 angeknüpften Entwicklung des Bildtyps der *Maiestas Do-*

mini gewidmet und wird durch den Obertitel des Buches als dessen eigentliches Zentralstück charakterisiert. Seine sechs Abschnitte betreffen der Reihe nach (S. 223–230) die in der Deutung der erstmals von Irenäus mit den Evangelisten in Verbindung gebrachten vier apokalyptischen „Lebewesen“, des himmlischen Thrones und des auf ihm sitzenden Ungenannten gegebenen Voraussetzungen jener Entwicklung, (S. 231–254) die vom Verfasser als solche der apokalyptischen Thronvision gewerteten frühchristlichen Mosaikdarstellungen, (S. 255–281) die von ihm als „*Théophanie du Trisagion*“ bezeichnete ikonographische Formel des Orients, (S. 282–314) die Wiedergabe des ungenannten Thronenden in den Bildzyklen der Buch- und Wandmalerei, (S. 315–382) die abendländische *Maiestas* in vorkarolingischer, karolingischer und ottonischer Kunst (S. 315–323 bzw. 323–351), der Monumentalmalerei (S. 351–366) und der monumentalen Skulptur (S. 366–379) der Folgezeit, endlich (S. 383–397) den Ausklang der Entwicklung in der Rivalität zwischen bloßer *Maiestas* und Weltgerichtsbild und dem Sieg des letzteren über die erstere. Das vierte und letzte Kapitel (S. 401–434) behandelt als solche apokalyptischer „*Théophanies secondaires*“ die Darstellungen (S. 403–419) des göttlichen Reiters in seiner doppelten Gestalt als des Bogenschützen von 6, 2 (S. 405–412) und des „Königs der Könige“ von 19, 11–16 (S. 413–419) und (S. 420–431) des Sohnes des Weibes von 12, 5, um (S. 432ff.) mit Bemerkungen über die symbolischen Bezeichnungen des Morgensterns von 22, 16 bzw. 3, 28 und das A und Ω von 1, 8; 21, 16; 22, 13 sowie den starken Engel von 10, 1 zu schließen, der wenigstens gelegentlich in den Bildzyklen auftritt, während von den beiden anderen Motiven das Buchstabenpaar vielfach die *Maiestas*-Darstellung begleitet, vorzugsweise aber doch dem Gebiete der Epigraphik angehört. Ein *Epilogue* (S. 435–465) würdigt das bisher vor allem unter dem ideengeschichtlichen Gesichtspunkt geschaute ikonographische Material zusammenfassend vom Standpunkt kunstwissenschaftlicher Forschung. Von zwei Exkursen behandelt der erste (S. 187–479) „*la lecture liturgique de l'Apocalypse*“, während der zweite (S. 480–482) ein „*classement des cycles principaux*“ mit Angabe der Hss.-Bezeichnungen zu den ebenso dankenswerten als umfangreichen Indices herüberführt, die bequem den reichen Inhalt des Buches erschließen: einer *Table des illustrations* (S. 485–488), einem *Index bibliographique* (S. 489–494), einem *Index géographique des œuvres d'art citées* (S. 495–516), dem *Index des noms propres et des auteurs cités* (S. 517–523), einem Verzeichnis der *Références aux textes de l'écriture* (S. 524f.) und dem als *Index analytique* bezeichneten Sachregister (S. 526–539).

Schon eine so rohe Inhaltsangabe, wie sie hier geboten werden konnte, genügt, um einen Eindruck davon zu vermitteln, welcher in der Tat fast überfließende Reichtum monumentalen Stoffes von der christlichen Antike bis zu den Stichen Dürers durch den Verfasser herangezogen wurde. Dabei fällt freilich der größte Teil dieses Stoffes, weil dem Abendland angehörend, bzw. dessen Behandlung nicht in das unmittelbare Interessengebiet dieser Zeitschrift. Aber auch dem christlichen Osten ist grundsätzlich alle ihm gebührende Aufmerksamkeit geschenkt. Ich verweise außer dem dritten Hauptabschnitt des dritten Kapitels auf das S. 21ff. über die Stellung des Ostens zur Apokalypse und S. 168f. über die Verpönung der Lammsymbolik durch das Trullanum und deren Folgen Gesagte, auf Bemerkungen über die sich als von Dürer abhängig erweisenden Apokalypsenzyklen in der Wandmalerei des Athos und russischer Kirchen des Wolgabietes zu Jaroslawl, Kostroma und Rostow (S. 170) und über das Nachwirken der von Irenäus vollzogenen Bewertung der apokalyptischen Lebewesen als Evangelistensymbole auch im Orient (S. 238f.), auf Ausführungen über die Hetimasie (S. 328–342) und den genetischen Zusammenhang der abendländischen *Maiestas* mit dem Osten (S. 315f.), besonders schließlich auf Äußerungen über das byzantinische Weltgerichtsbild und eine von vornherein ihm gegenüber bestehende Abhängigkeit des abendländischen (S. 385–388). Immerhin bleiben

die Darlegungen v. d. M.s vom Orientalischen her doch einzelner Ergänzungen und Berichtigungen fähig.

So ist vor allem das Verhältnis der abendländischen *Maiestas* zum Orient wohl ein noch engeres und spezielleres, als dies von ihm erkannt wurde. Ich habe bereits im vorigen Bande dieser Zeitschrift S. 222 in der Mitteilung *Der Bildschmuck eines armenischen Evangelienbuches vom Jahre 1305* scharf betont, daß er über die Schwankungen, welche die Anordnung der zu Evangelistensymbolen gewordenen apokalyptischen „Lebewesen“ um den Christus der *Maiestas* aufweist, allzu leichten Fußes hinweggeht, und ausgesprochen, daß in jenen Schwankungen der Einfluß zweier verschiedener Formen evangelischer *lectio continua* morgenländischer Liturgie zum Ausdruck kommt. Ich werde die dort als wünschenswert bezeichnete systematische Behandlung dieser Dinge in Angriff zu nehmen haben, wenn es mir vergönnt sein sollte, bevor dem Abend des Lebens die Nacht folgt, durch ein geplantes Buch über *Muhammed und das christliche Bild* eine alte Schuld einzulösen. Dabei wird dann erneut eingehend auf zwei Erscheinungen einzugehen sein, die im Umkreis der *Maiestas* von besonderer Bedeutung sind, durch v. d. M. aber kaum berührt werden, obgleich sie ihm aus meinen von ihm S. 269 Ak. 1, S. 316 Ak. von S. 315 bzw. S. 489 ausdrücklich zitierten Aufsatz über *Die karolingisch-romanische Maiestas Domini und ihre orientalischen Parallelen* (Dritte Serie dieser Zeitschrift I S. 242–260) bekannt waren: die durch einen vorislamischen arabischen Dichter literarisch bezeugte noch der ausgehenden christlichen Antike angehörende Darstellung eines erhöhten Christus, dessen Füße auf je einem Paar der vier „Lebewesen“ ruhten, und eine unmittelbar erst im armenischen Evangelienbuchschmuck des zweiten Jahrtausends als Bestandteil oder bloßes Rudiment eines Weltgerichtsbildes auftretende Δεσις-Gruppe, in der die als Evangelistensymbole charakterisierten den Thron ihres Christus bilden bzw. tragen, der dabei mindestens gelegentlich durch die weiße Farbe seines Haares und Bartes sich als der seinerseits mit dem „Alten der Tage“ Daniels identifizierte apokalyptische Ungenannte von 4, 1ff. erweist.

Nachzutragen ist ferner zu dem Exkurs über die Verwendung der Apokalypse als Gegenstand liturgischer Lesung die wichtige Tatsache, daß eine Vorlesung des ganzen Buches einen charakteristischen Bestandteil der koptischen Osterfeier bildet, worüber abgesehen von den Hss. bzw. den modernen Drucken der liturgischen Bücher des koptischen Ritus auf das Zeugnis Abū-l-Barakāts bei L. Villecourt, *Les Observances liturgiques et la Discipline du jeûne dans l'Eglise copte: Le Muséon XXXVIII* S. 295f. zu verweisen ist. Zu den späten Denkmälern östlicher Apokalypsenillustration gesellt sich heute die nicht weniger als 62 Nummern umfassende Miniaturenfolge der neugriechischen Hs. des Peloponnesiers Maximos Nr. 931 der Universitätsbibliothek von Chicago, wohl des 17. Jahrh.s, veröffentlicht von H. R. Willoughby, *The Elizabeth Day McCornick Apocalypse. Vol. I. A Greek Corpus of Revelation Iconography*. Chicago 1939. Vgl. auch derselbe, *A unique miniatures Greek Apocalypse: Byzantion XIV* S. 155–178.

Ein mißverständlicher Ausdruck ist es, wenn S. 22 Ak. 3 gesagt wird, daß Photios die Apokalypse „*du Nomocanon*“ ausgeschlossen habe. Zu Unrecht wird S. 23 behauptet, daß als einzige die eucharistische Liturgie Ägyptens die vier apokalyptischen „Lebewesen“ in der Trishagions-Einleitung „nenne“ und dies S. 268 näherhin in dem Sinne erklärt, daß sie an dieser Stelle durch die Markus- bzw. Kyrillosliturgie mit den Seraphim und Cherubim und diese selbst miteinander identifiziert würden. Denn die betreffende Textstelle: σοι <γάρ> παραστήκουσι τὰ δύο τιμιώτατά <σου> ζῶα, τὰ πολυόμματα χερουβὶμ καὶ τὰ ἑξαπτέρυγα σεραφὶμ lehrt höchst eindeutig, daß hier nicht von den vier Einzel-Lebewesen der Apokalypse, sondern von den zwei — also auch voneinander sehr wohl unterschiedenen — Lebewesen-Gattungen der Cherubim und Seraphim die Rede ist. Es war die altchristliche Kunst Ägyptens, die unabhängig von der Liturgie aus einem hellenistischen spezifisch künstlerischen Empfinden heraus die hybride Bildung altorientalischer Phantasie, die formal die heteromorphen Cherube Ezechiels darstellen, durch die nur noch mit deren

vielängigen Fittichen ausgestatteten „Lebewesen“ der Apokalypse ersetzt, die ja ihre eigene Existenz unverkennbar einem entsprechenden älteren literarischen Vorgang verdanken und als Sänger des Trishagions 4, 8 unmittelbar eingeführt sind. Ein sekundärer Einfluß der Liturgie wird nachweislich erst in den Gemäldebeischriften der kappadokischen Felsenkirchen. Daß dabei einmal statt des zu erwartenden Textes der Basileios-Liturgie derjenige der Markus-Liturgie erscheint, ist zweifellos interessant, braucht aber keineswegs, wie es S. 275 geschieht, mit der ägyptischen Herkunft des ikonographischen Typus in Verbindung gebracht zu werden, sondern beleuchtet nur den innigen Zusammenhang, der zwischen dem kappadokischen und dem ägyptischen Mönchtum bestand. Daß auf Grund dieses Zusammenhangs offenbar auch die ägyptische Markusliturgie in den Felsenkirchen Kappadokiens gefeiert wurde, ist dabei nur das Gegenstück der Tatsache, daß eine —, wie H. Engberding erwies, besonders altertümliche — Gestalt des eucharistischen Formulars dieses Kappadokiens unter dem Namen des großen Basileios dank dem Einfluß des Mönchtums umgekehrt geradezu zur Normalanaphora der koptischen Kirche geworden ist.

Soll es gestattet sein, über die auf Orientalisches bezügliche Partien desselben hinaus an dieser Stelle ein Urteil über das Buch v. d. M.s auszusprechen, so muß dasselbe wohl dahin lauten, daß der Verfasser der Gefahr nicht entgangen ist, den Radius eines von der Apokalypse oder wenigstens allgemein vom Gedanken der Parusie ausgeübten grundlegenden Einflusses im Raume frühchristlicher Kunstschöpfung denn doch allzu weit zu spannen.

Dies gilt zunächst vom Gebiet der Lammsymbolik. S. 30 wird mit eindeutiger Bestimmtheit die gegenüber Stellen wie Jo. 1, 29 und 36, I. Kor. 5, 7 selbstverständliche Wahrheit ausgesprochen, daß „*un agneau caractérisé expressément comme Agneau de Dieu par un nimbe, une inscription ne saurait faire penser nécessairement à l'apocalypse*“. Entsprechend behandelt ein „*Le prélude*“ überschriebener erster Unterabschnitt der dem „*Paradis de l'Agneau*“ gewidmeten Ausführungen (S. 34—43) in höchst ansprechender Weise und als keineswegs durch die Apokalypse bestimmt den Übergang von der Darstellung des Guten Hirten zwischen seinen Schafen zu derjenigen des Gotteslammes zwischen Lämmern, wobei treffend ein Zusammenhang der letzteren mit dem Kreis baptismaler Symbolik unterstrichen wird. In deren Richtung weist es aber, was S. 48 ausdrücklich anerkannt wird, auch, wenn auf dem Boden eines Goldglases (Garrucci, *Vetri* X 8, 9c (Fig. 4 auf S. 42) über dem auf dem Berge mit den vier Quellflüssen stehendem Lamm offenbar mit Bezug auf einen weggebrochenen einzigen Strom, zu dem diese sich vereinigen, die Beischrift IORDANES erscheint. Jene Quellströme ihrerseits sind dabei allerdings paradisischen Charakters, aber ohne jedes Mitsprechen der Apokalypse eben die vier Paradiesesströme der Gen.-Stelle 2, 10—14. Wie wenig sowohl für sie als auch für der „Jordan“, zu dem sie sich vereinigen, der Wert eines spezifisch apokalyptischen Motivs in Betracht kommt, wird jedenfalls dadurch beleuchtet; daß in der Apokalypsenillustration bei der Darstellung des Lammes auf dem Berge Sion beide Elemente fehlen. Der Berg selbst als Standort des Gotteslammes wird allerdings auch außerhalb dieser Illustration von Apok. 14, 1 nicht zu trennen sein, wenn anders die frühesten in Betracht kommenden Darstellungen, was sich kaum wird in Zweifel ziehen lassen, älter sind als die Hieronymus-Übersetzung von Is. 16, 1: „*Emitte agnum, Domine, dominatorem terrae de petra deserti ad montem filiae Sion*.“ Daß aber die von beiden Seiten herantretenden zweimal sechs Apostellämmer bzw. durch Raumverhältnisse bedingte zahlenmäßige Abkürzungen dieses Motivs gleichzeitig, wie es S. 48 behauptet wird, auf die 144000 „Bezeichneten“ von Apok. 7, 4 hinweisen sollen, daß gar, wie wir S. 76 hören, von den beiden als Symbole der Juden- und Heidenkirche regelmäßig die Szene der grundsätzlich dreizehn Lämmer abschließenden Städten Jerusalem und Bethlehem die erstere nur „*au moyen de l'apocalypse*“ sich erklären lasse, die andere von Hause aus lediglich „*par extension symétrique*“ hinzugefügt sei, sind nun willkürliche Unterstellungen, für welche die vorgefaßte Meinung von einem apokalyptischen Charakter

der Gesamtdarstellung in echtestem *circulus vitiosus* die Voraussetzung bildet. Nicht ein solcher grundsätzlicher Gesamtcharakter, sondern nur die Verwendung eines einzigen apokalyptischen Motivs neben so und so vielen Motiven anderer Herkunft kommt für den Typus des „*Agneau sur la montagne*“ also in Frage. Durch nichts zu erhärten ist es weiterhin, daß in dem von einem Kranze umgebenen Gotteslamm altchristlicher Mosaik- und Elfenbeinplastik gerade das erhöhte Lamm der Apokalypse zu erblicken sein müsse. Lokale Nähe der „Lebewesen“ genügt in diesem Sinne keineswegs, wenn man beachtet, daß diese in San Vitale in Ravenna vielmehr aufs allerengste als deren Symbole mit den Autorenbildern der Evangelisten verbunden sind und daß die Mailänder Hälfte eines Diptychons (Fig. 30 auf S. 127) — gewiß in gleicher Bewertung — nur Mensch und Rind bietet, während auf der anderen Löwe und Adler sich mit einer anderen Zentraldarstellung verbunden haben werden.

Sicher mit Unrecht wird S. 69f. die Darstellung eines auf dem Berge mit den Paradiesesströmen aufragenden Kreuzes als eine symbolische Weiterbildung des apokalyptischen Lebensbaumes von 2, 7 bzw. 7, 17 gewertet. Die Form des Kreuzes ist hier — am markantesten auf der sassanidischen Stroganow-Schüssel — sehr deutlich diejenige des Prachtkreuzes, das im Rahmen der konstantinischen Bauten am Heiligen Grabe die traditionelle Stelle der Kreuzigung bezeichnete, und die beiden Szepter tragenden Engel-Parastaten, die es auf jener Silberschüssel flankieren, dürften mit den Diakonen in Zusammenhang stehen, die nach der *Peregrinatio* der Aetheria während der vorbyzantinischen Karfreitagliturgie Jerusalems zu beiden Seiten der zur Verehrung ausgesetzten Kreuzesreliquie Platz nahmen. In dem Berge ist hier folgerichtig zweifellos der *monticulus Golgothae* zu erblicken, auf dem sich jenes Prachtkreuz erhob und vor dem der liturgische Verehrungsakt sich abspielte. Die vier Paradiesesflüsse lassen dabei das Kreuz wohl nicht so sehr als unmittelbaren Lebensbaum, als vielmehr in antithetischem Zusammenhang mit dem Baume der Erkenntnis des Guten und Bösen erscheinen im Sinne der Worte der späteren Kreuzpräfation: „*ut unde mors oriebatur, inde vita resurgeret et, qui in ligno vincebat, in ligno quoque vinceretur.*“ Sie sind gerade unter diesem Gesichtspunkt hier so sinnvoll, daß die Vermutung sich aufdrängt, daß das Motiv erst aus der Kreuzesdarstellung in diejenige des Lammes auf dem Berge übertragen worden sei, dies um so mehr, wenn, was zu bezweifeln eigentlich kein Grund abzusehen ist, die erstere, obschon etwa noch nicht ganz in der ihr durch die Restauration Papst Nikolaus' IV. gegebenen Gestalt, einen ursprünglichen Bestandteil schon des ältesten Apsismosaiks der Lateranbasilika bildete.

Auch als Darstellungen allgemein einer eschatologischen oder geradezu im engeren Sinne apokalyptischen „*Théophanie sans voile*“ werden Denkmäler angesprochen, die überhaupt oder doch mindestens in ihrem ikonographischen Gesamtbestand eine solche Bewertung nicht rechtfertigen. Hierher gehört vor allem das S. 252ff. als voll apokalyptisch besprochene Apsismosaik von San Vitale in Ravenna mit seinem im orientalischen Emmanuel-Typus zwischen zwei Engeln auf der Weltkugel thronenden Christus, der die Krönung des von dem einen Engel herangeleiteten Titular-Märtyrers der Kirche vollzieht. Daß das von ihm auf das linke Knie aufgestützte Rollenbuch nach guter antiker Tradition mit einem Bande sorglich umwunden ist, genügt wahrhaftig nicht, um in ihm die mit sieben Siegeln verschlossene Schrift von Apok. 5, 1; 6, 8, 1 erkennen zu lassen, und der Berg mit den Paradiesesströmen, auf dem — in höchst hybrider Weise — die Weltkugel ruht, könnte auch nur als ein echt apokalyptischer Einzelzug der Darstellung bloß angesprochen werden, wenn das Motiv selbst rein der Apokalypse entstammte. Nicht günstiger ist es zu beurteilen, wenn S. 180—184 wenigstens eine „*parousie abstraite*“ in der Komposition der *traditio legis* erblickt werden will. Man wird hier wie in dem Apsismosaik der alten vatikanischen Basilika allenfalls mit Bezug auf die zwei Lebensbäume von 22, 2 als ein apokalyptisches Einzelmotiv die beiden Bäume gelten lassen können, die gelegentlich die Szene abschließen. In bedingtem Sinne gilt gleiches von dem Stehen des Herrn auf dem Berge mit den Paradiesesflüssen. Doch ist hervorzuheben, daß auch dieses Motiv keineswegs zum unveräußerlich festen Bestand der Komposition gehört. Abgesehen von

den in der Sarkophagskulptur auftretenden Darstellungen mit thronendem Christus ist auf die einschlägigen Reste des Mosaikdekors des Baptisteriums in Neapel (J. Wilpert, *Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV. — XIII. Jahrhundert*. Freiburg i. B. 1916, Taf. 32) zu verweisen, wo Christus vielmehr auf der Weltkugel steht. Zu dem inhaltlichen Wesen der Komposition hat dabei weder das eine noch das andere Motiv engere Beziehung, und jenes inhaltliche Wesen selbst ist aus der Apokalypse gewiß nicht herzuleiten. Daran ändern auch die im Mosaik von Santa Costanza gegebenen und nach Mosaik oder Malerei einmal auch auf einem Sarkophag angedeuteten illusionistischen Wolken nichts, die hier wie in dem S. 184 mit besonderem Nachdruck in gleichem Sinne behandelten Apsismosaik von Santi Cosma e Damiano den erhöhten Herrn als den mit oder auf den Wolken des Himmels kommenden Menschensohn charakterisieren sollen. Mit Bezug auf dieses Wolkenmotiv muß v. d. M. selbst S. 171f. zugestehen, daß es, wenn ihm der vorausgesetzte tiefere inhaltliche Sinn wirklich eignet, ebensogut auf Mt. 24, 30; 26, 64, Mk. 14, 62 als auf Apok. 1, 7 zurückgehen kann. Aber sogar das tatsächliche Vorhandensein jenes Sinnes steht keinesfalls fraglos fest. Es ist durchaus denkbar, daß es sich hier um ein im letzten Grunde rein formales Motiv von ausschließlich künstlerischem Wert handelt. Unser Gewölke hat allerdings in der vor- und außerchristlichen Antike anscheinend keine vollständige Entsprechung. Immerhin ist es bezeichnend, daß mit genau derselben koloristischen Wirkung, mit welcher in der Forumskirche der Anargyroi und dem Neapler Fragment einer Gesetzesübergabe das von Gold durchlichtete Rot der Wolkenbänke sich vom tiefen Blau des Himmels abhebt, mit diesem in dem Ikaros-Gemälde bei E. Pfuhl, *Malerei und Zeichnung der Griechen*. München 1923. III S. 335 Abb. 722a ein am Horizont aufsteigender breiter roter Dunstkreis kontrastiert. Im frühchristlichen Mosaik selbst aber erscheint dieselbe *rutila nubes*, von welcher dann auch der S. 181 ohne genaues Zitat angezogene Titulus redet, zwar mindestens vorwiegend als Begleiterscheinung einer „*sans voile*“ dargestellten oder nur durch das Symbol der Gotteshand angedeuteten Theophanie, aber doch in einem Umfang, der sich kaum von einer der genannten Bibelstellen oder selbst von ihrer Gesamtheit her begreifen läßt. So begegnet das Motiv, wie v. d. M. selbst a. a. O. Ak. I vermerkt, in den Langhausmosaiken von S. Maria Maggiore. Vgl. Wilpert a. a. O. Taf. 8, 10, 19. 1, 26, 27 und einmal sogar auf Goldgrund: Taf. 17. So kehrt es in S. Vitale zu Häupten des — also gewiß nicht auf diesen Wolken kommenden — ruhig thronenden Christus wieder. Verwandte Wolkenmotive begegnen hier im Hintergrund der Evangelisten und Evangelistensymbole und weiterhin auf ravennatischem Boden an den Triumphbögen von S. Apollinare in Classe und S. Michele in Afrisco, als das Element, aus dem im Grabmal der Galla Placidia und in der Kapelle des erzbischöflichen Palastes die vier „Lebewesen“ auftauchen, und zu beiden Seiten der Fenster des ersten. Überzogen ist endlich mit einem mehr demjenigen von S. Costanza entsprechenden etwas andersartigen illusionistischen Gewölk in dem Apsismosaik von S. Pudenziana der ganze Himmel, eine Behandlung desselben, auf die unmittelbar dann auch schon das Kentaurenmosaik der Villa Hadriana in den Staatl. Museen zu Berlin hinzuführen scheint. Vgl. E. Pfuhl a. a. O. III S. 306 Abb. 362, Ders., *Meisterwerke griechischer Zeichnung und Malerei*. München 1924, S. 119 Abb. 153, G. E. Rizzo, *La pittura Ellenistico-Romana*. Mailand 1929, Tav. CLXXXV. Nun wird freilich S. 247—250 sogar das Pudenzianamosaik als eine wesenhaft dem Bannkreis der Apokalypse angehörende Komposition angesprochen, und dieser entstammen tatsächlich in ihm ja auch die aus jenem Gewölke auftauchenden vier „Lebewesen“ und der Begriff des himmlischen Jerusalems, an das die Staffage der Darstellung des irdischen mit seinen christlichen Sakralbauten und dem vom konstantinischen Prachtkreuz gekrönten *monticulus Golgothae* naturgemäß erinnert und gewiß erinnern soll. Aber diese Staffage selbst und die nächst mit den Apostoli piccoli und Apostoli grandi von S. Domitilla sich berührende und diesen Katakombengemälden gegenüber nur um die Titelheilige der Kirche und deren Schwester bereicherte figurale Komposition des lehrend im Apostelkreise thronenden Christus gehören doch einer ganz anderen Welt an. Lediglich Verwendung

bestimmter apokalyptischer Einzelmotive, nicht eine ausschließlich apokalyptische Inspiration des Ganzen liegt auch in diesem Falle wieder vor. Man wird überhaupt — und hier liegt die tiefste Fehlerhaftigkeit der Betrachtungsweise v. d. M.s — dem künstlerischen Schaffen der christlichen Antike nicht gerecht, wenn man seine großen Bildkompositionen als mehr oder minder sklavische einheitliche Reflexe gewisser biblischer Texte verstehen zu können glaubt. Jenes Schaffen war noch frei und eben echt antik und wirklich künstlerisch genug, um unter Benutzung von Elementen verschiedenster Herkunft selbständig kompositionell Neues und Lebensvolles von eigenständiger Wirkungskraft zu erzeugen.

2. Im Gegensatz zu demjenigen einer Illustration der Apokalypse hat sich auf dem von C. Nordenfalk behandelten Gebiet buchkünstlerischen Schmuckes der eusebianischen Evangelienkanones eine Reihe originaler Denkmäler noch der christlichen Spätantike selbst unmittelbar erhalten. Für den in Verbindung mit dem Brief an Karpianos den Evangelien vorangestellten Volltext der Kanones gehören hierher außer dem bekanntesten und am reichsten ausgestatteten Beispiel des Rabbula-Kodex vom Jahre 586 (Taf. 129—148) und den vier weiteren mehr oder weniger lückenhaft bzw. geradezu fragmentarisch erhaltenen syrischen Exemplaren der Hss. *Bibl. Nat. Syr. 33* (Taf. 114—125), *Berlin Phillipps 1388* (Taf. 149—159), *Brit. Mus. Add. 17219* (Beispiel Abb. 27 auf S. 226) gleichfalls des 6. und *Brit. Mus. Add. 14450* (Beispiele Taf. 152a b) des 7. Jahrh.s zwei griechische Bruchstücke, von denen das eine (Taf. 40—46), einem italo-byzantinischen Scriptorium des 6. Jahrh.s entstammend, in der Hs. *Lat. 847 (theol. 682)* der Nationalbibliothek in Wien mit der Schrift des Rufinus *In caput Geneseos de benedictionibus duodecim patriarcharum* verbunden ist, das andere (Taf. 1—4), wohl im 7. Jahrh. in Konstantinopel entstanden, heute die Blätter 10f. des Evangelienbuches *Brit. Mus. Add. 5111* bildet, und, beide wiederum dem 6. Jahrh. angehörend, ein in *Vat. Lat. 3806* mit einem aus Fulda stammenden Sakramentar verbundenes lateinisches Bruchstück (Taf. 48—51) und das vollständige Exemplar des Evangeliums *Brit. Mus. Harl. 1775* (Taf. 84—101). Von unter den Evangelientext gesetzten Marginalkanones gesellen sich zu denjenigen des gotischen *Codex Argenteus* in Uppsala (Beispiel Taf. 160a) diejenigen des auf eine gotisch-lateinische *bilinguis* zurückgehenden Altlateiners der *Biblioteca civica Queriniana* in Brescia (Beispiel Taf. 160b). Doch vertreten — wenigstens für das griechische und lateinische Sprachgebiet — gerade diese Originaldenkmäler frühchristlichen Buchschmucks, wie N. zeigt, nicht die ältesten Formen einer Gestaltung des Textes der eusebianischen Kanones und ihrer Ausschmückung. Zu diesen ist er vielmehr doch von erst mittelalterlichen Nachbildungen vorgestoßen, wobei sich als besonders wertvoll eine die griechische ergänzende armenische Überlieferung herausstellte.

Seinen methodisch vorbildlichen Untersuchungen bis in alle ihre einzelnen Verzweigungen nachzugehen, ist naturgemäß im Raum einer Buchbesprechung nicht möglich. Nur die hs.lichen Grundlagen derselben und ihre entscheidenden Ergebnisse lassen sich im Rahmen einer gedrängten Inhaltsangabe kenntlich machen. Schon das sich an das *Vorwort* (S. 13 bis 17) anschließende Verzeichnis der berücksichtigten Literatur (S. 19—42) läßt durch seinen Umfang die Gründlichkeit erkennen, mit welcher hier zu Werke gegangen wurde. Die zielsichere Klarheit, mit welcher es geschah, bekundet sofort die *Einleitung* (S. 42—45), die vom Diatessaron Tatians über die sich an Mt. anlehrende Synopse des Ammonios zu der Arbeit des Eusebios, von deren Text zu ihrer künstlerischen Ausstattung führt, die der letzteren gestellten Probleme und die Aufgaben präzisiert, die sich für die folgenden Untersuchungen ergeben. Das alsdann *Die griechischen Kanontafeln* behandelnde und mehr als

ein Drittel des Buches umfassende *Erste Kapitel* (S. 55–164) stellt zunächst *Zur Einführung* (S. 57–64) einer in der kaum übersehbaren Masse späterer Hss. vorliegenden größeren griechischen „Kanonfolge“ von zehn Seiten eine grundsätzlich sich auf nur sieben Seiten beschränkende gegenüber. Die erstere hat ihre ältesten Vertreterinnen an den kurz vor der Jahrtausendwende oder um dieselbe in Konstantinopel entstandene Hss. Nr. 56 der Nationalbibliothek in Athen, 43 der Klosterbibliothek von Stauronikita auf dem Athos, *Bibl. Nat. Suppl. gr. 75*, *Vat. Gr. 364* und *Suppl. gr. 50* der Nationalbibliothek in Wien und dürfte, selbst nicht wesentlich älter, eine „Neuredaktion der konstantinopolitanischen Illuminatoren-schule“ des 10. Jahrh.s darstellen. Einen spätantiken Ursprung erharteten dagegen ihre Beziehungen zu dem Fragment *Brit. Mus. Add. 5111* fol. 10f. für die kürzere Folge. Als deren Hauptvertreterinnen erscheinen die griechischen Hss. *Hamilton 246* der Preußischen Staatsbibliothek in Berlin (Taf. 5ff.) und Athos, *Laura A 23* (Beispiel Taf. 161) vermutlich noch des 9., *Bibl. Nat. Gr. 70*, und *Coisl. gr. 20*, *Vat. Gr. 220*, *Marc. Gr. I 8* und *Theol. gr. 240* der Wiener Nationalbibliothek (Beispiele Taf. 12a 11, 13f., 9f., 12b), an armenischen das Evangelienbuch der Königin Mlke aus dem Anfang des 9. Jahrh.s (Beispiele Taf. 34f), das bekannte Etschmiadzin-Evangeliar vom Jahre 989 (Taf. 15–23), die ihm verwandte Nr. 2555 der armenischen Patriarchatsbibliothek in Jerusalem (Taf. 25 bis 30, 33b) und die Blätter Nr. 697 der Bibliothek der Mechitaristen in Wien (Beispiele Taf. 31f. 33a) des 11. Jahrh.s, ein im Kunsthandel aufgetauchtes äthiopisches vom Jahre 1402 (Beispiele Taf. 36f.) und das im Jahre 999 geschriebene georgische Tetraevangelium von Adysch (Beispiele Abb. 4f. auf S. 114f.). Nach Umfang und inhaltlicher Bedeutung stellt der erste Hauptabschnitt des ersten Kapitels (S. 65–116) das eigentliche Kernstück der Untersuchungen dar, in dem auf Grund dieses hs.lichen Materials *Der eusebianische Archetypus* der Kanones und ihres Buchschmuckes wiedergewonnen werden will. Von drei verschiedenen Gestaltungen der Grundrißform der künstlerischen Rahmung einer Textseite, ihrer Überwölbung durch nur einen einzigen Gesamtbogen, derjenigen einzelner Textkolumnen durch ebenso viele Sonderbogen und derjenigen dieser letzteren durch einen Umfassungsbogen, von N. als n-, m- und m-n-Typus bezeichnet, erweist sich die mittlere, es erweist sich gegenüber dem reinen Rundbogen der schon auf palästinensischen Bleisarkophagen des 2. oder 3. Jahrh.s auftretende Hufeisenbogen, und es erweisen sich gegenüber den gelegentlich zu schlankerem Gestaltung neigenden Säulenschäften von einheitlicher Breite der griechischen die massigen, nach oben sich verjüngenden Säulen der armenischen Hss. als jenem Archetypus eigentümlich. Den treuesten Überlieferungszeugen, wenn auch nicht seiner Textverteilung, so doch seiner Rahmenbildung, stellt das Etschmiadzin-Evangeliar dar. Auf ihn zurückzuführen ist auch schon das Motiv einer Füllung der Schlußseite durch das entsprechend in frühkarolingischer Buchmalerei wiederkehrende Tempietto (Taf. 24, 33, 38f., Abb. 2 auf S. 104 und 5 auf S. 115), das derjenigen von Etschmiadzin mit den beiden anderen armenischen Hss. von Jerusalem und Wien, *Marc. gr. I 8*, dem äthiopischen und dem georgischen Evangelienbuch gemeinsam ist und S. 107f. wohl zu zaghaft mit der konstantinischen Aedicula des Hl. Grabes und deren Darstellung auf den Monzeser Ampullen in Zusammenhang gebracht wird. Ein zweiter Abschnitt des Kapitels (S. 117–126) erörtert *Die Entstehung des Kanonbogens* mit dem Ergebnis, daß derselbe, bedeutsam als „die älteste uns bekannte Buchornamentik großen Stiles“ „offenbar“ über „malerische Vorbilder“ auf das Arkadenmotiv der „Monumentalarchitektur“ zurückgeht, das in „einer folgerichtigen Verwendung“ heute erstmals durch „das von Septimius Severus (193–211) erbaute Forum von Leptis Magna“ vertreten wird. Gegenstand der beiden letzten Abschnitte sind endlich (S. 127–146) *Das Londoner Fragment*, in welchem der Rest eines denkbar glanzvollsten Hauptstückes der Buchmalerei Konstantinopels im 7. Jahrh. erblickt wird, der durch eine „vollständige Entwertung des Plastisch-Struktiven zugunsten der Füllornamentik und durch“ eine „starke Polychromisierung der Farbbehandlung in offenbaren Gegensatz“ „zum eusebianischen Archetypus“ tretenden Umrahmung einer auch textlichen „Revision der eusebianischen Kanones“, „die in einer reicheren Sektionseinteilung resultierte“, und (S. 147

bis 164) *Das Wiener Fragment*. Dieses letztere muß einer durch eine eigentümliche Zierseite mit Kreuz im Kranz eröffnete unmittelbar elfseitige Rezension entstammen, einer Schöpfung wohl noch des 6. Jahrh.s, der eine vielmehr nur achtseitige Weiterbildung des eusebianischen Archetypus zugrundeliegt, wie solche in verschiedenen Fassungen in den griechischen Hss. *Lavra A 23*, *Marc. gr. I 8* und *Vat. Pal. gr. 220*, der armenischen von Jerusalem und dem eine ravennatische Vorlage aus der Zeit des Bischofs Ecclesius (521—534) wiedergebenden lateinischen Exemplar *Clm. 6212* des 9. Jahrh.s erhalten sind. Entsprechend werden im *Zweiten Kapitel* (S. 164—220) *Die lateinischen Kanontafeln* behandelt, bezüglich deren *Zur Einführung* (S. 167ff.) zwischen einer kleineren Folge von zwölf, einer ersten und einer zweiten größeren von jeweils sechzehn Seiten unterschieden wird, wobei jedoch von den beiden letzteren die zweite im folgenden unberücksichtigt bleibt, weil „nicht anzunehmen“ sei, „daß sie auf spätantike Zeit zurückgeht“. Die kleinere Folge (S. 171—207) wird in charakteristischer Verschiedenheit des oberen Abschlusses ihrer Säulenstellung durch einen Bogentypus (S. 174—194) und einen Gebälktypus (S. 195—207) vertreten. Ersterer, bereits in dem vatikanischen Fragment, vermutlich einem „Werk der römischen Buchmalerei“ des 6. Jahrh.s, vorliegend, wird weiter durch folgende Hss. geboten: die um 700 wohl in Fleury entstandene *Bibl. Nat. Lat. 256* (Beispiel Taf. 59), die als *Cod. 61/143* gezählte der Trierer Dombibliothek von der Hand eines insularen Schreibers Thomas aus der Mitte des 8. (Taf. 74—83), *Vat. lat. 5465* von der Wende des 8. zum 9. Jahrh. (Beispiel Taf. 58), den zum Osterfest des Jahres 827 von Ludwig dem Frommen dem Abt Angilbert überreichten *Codex Aureus* aus St. Medard in Soissons *Bibl. Nat. lat. 8850* (Beispiele Taf. 72f.), zwei den Vulgata-Text Theodulfs von Orléans aus dem Anfang des 9. Jahrh.s enthaltende, nämlich die Bibel der Kapitelsbibliothek von Le Puy (Beispiele Taf. 60f.) und das Evangeliar *Bibl. Nat. Lat. 9380* (Beispiele Taf. 62f.), sowie die dem ersten Drittel desselben Jahrhunderts angehörende *Brit. Mus. Harl. 2795* (Taf. 64—71). Hierher gehört endlich trotz der eigenartigen Unregelmäßigkeiten ihrer Textverteilung auch die nach der künstlerischen Seite dem vatikanischen Fragment sogar besonders nahestehende Hs. *Brit. Mus. Add. 5463*, die, wie man anzunehmen pflegt, auf Geheiß eines Abtes Ato von einem Mönch des Klosters S. Vincenzo al Volturno (736—760) hergestellt wurde. Der Typus wäre nach N. (S. 193f.) von der stadtrömischen Illuminatorenschule der ersten Hälfte des 6. Jahrh.s geschaffen worden. Dagegen wäre die Urform des der hieronymianischen Übersetzung der Kanones gegebenen Buchschmuckes in dem Gebälktypus zu erblicken, in seinen engsten Beziehungen zu paganer Antike einer Schöpfung „jener großen Renaissance-Bewegung, welche die römische Malerei und Plastik unter Theodosius I. (378—395) und Honorius (395—423) kennzeichnet“. Ein spätantikes Exemplar dieser Schöpfung, hätte in Reims gelegen und wäre zur Grundlage einer stattlichen Reihe von Reproduktionen des karolingischen und noch des ottonischen Zeitalters geworden, von denen durch N. das karolingische Evangeliar der Domschatzkammer in Aachen (Beispiele Taf. 162f.), *Bibl. Nat. Lat. 17969* (Beispiele Taf. 168), der Reichenauer Hillinus-Kodex Nr. 12 der Kölner Dombibliothek (Beispiele Taf. 167) und ein die Kanones in bloßen Federzeichnungen aufweisendes Evangeliar der John Rylands Library in Manchester (Beispiele Taf. 164ff.) herangezogen werden. Die erste größere lateinische Kanonfolge (S. 208—222) hat für zwei nur durch eine Einzelheit sich unterscheidende Spielarten ihre ältesten Vertreter an dem *Book of Lindisfarne* und dem Krönungsevangeliar angeblich Karls d. Gr. Ihr Zusammenhang mit der Spätantike wird durch die Tatsache erhärtet, daß eine Erweiterung ihres Bestandes auf achtzehn Seiten bereits durch *Brit. Mus. Harl. 1775* wie unabhängig davon durch das um 800 in St. Omer entstandene Livinus-Evangeliar des Cathedralarchivs von St. Babo in Gent (Taf. 103—113) vertreten wird, wobei in dieser letzteren Hs. die strukturelle Gestaltung und dekorative Ausstattung des Rahmenwerkes am treuesten die Züge des vermutlich ravennatischen Archetypus wiederum noch des 6. Jahrh.s bewahrt hat. In dem *Die syrischen Kanontafeln* behandelnden *Dritten Kapitel* (S. 221—260) treten sich nach einer *Zur Einführung* (S. 223—227) gebotenen Übersicht der Hss. in zwei Abschnitten (S. 228—254) *Der Archetypus*, wie ihn die Mehrzahl derselben mit ihrem altertümlichen

„m-Typus“ ihren Hufeisenbogen und ihren zu stabartigen Trägern entmaterialisierten Säulen zu erschließen gestattet, und (S. 255–260) *Das Rabula-Evangeliar* gegenüber, dessen reichst entwickeltes Rahmenwerk eine unter byzantinischem Einfluß vor allem durch Einführung von Umfassungsbogen erfolgte Weiterbildung desjenigen jener syrischen Urform bezeichnet, eine Weiterbildung die mit der Redaktion des Pëšittā-Textes der Evangelien durch Rabbula von Edessa in Zusammenhang zu bringen sich nahelegt. Die Randminiaturen der Florentiner Hs. und der wohl noch älteren *Bibl. Nat. Syr. 33* sind Gegenstand eines eigenen Unterabschnittes (S. 231–254), auf dessen Ergebnisse noch zurückzukommen sein wird. *Die gotischen Kanontafeln* der Hss. in Uppsala und Brescia bilden denjenigen des *Vierten Kapitels* (S. 261–270). Ein *Rückblick auf die Ergebnisse* (S. 271–298) skizziert (S. 273–287), Zusammenfassung und Ergänzungen verbindend, in einem einheitlichen Gesamtbild *Die Entwicklung der spätantiken Kanontafeln* und grenzt (S. 288–298) *Die Eigenart der spätantiken Kanontafeln* gegenüber derjenigen der echt mittelalterlichen ab. Eine Achtzahl mit dem guten deutschen Worte Verzeichnisse bezeichneter gediegener Register (S. 299–319) atmet in ihrer mustergültigen Stoffgliederung noch einmal so recht den klaren und bestimmten Geist des Ganzen.

Was die Arbeit N.s in erfreulichstem Maße auszeichnet, ist, wie gesagt, die in diesem Geiste begründete methodische Sicherheit seines Vorgehens. Nach einer Art festen Schemas werden mit tiefeschürfender Gründlichkeit die textliche Verteilung der Kanones (S. 65–92. 148–152), die Kanontafeln als Grundrißform (S. 74–80) und Aufrißform (S. 83ff.), die ornamentale Gestaltung des Rahmenwerkes (S. 85–92), das Besatzornament (S. 86f.) und Füllornament (S. 88–92), die sich in diesem ornamentalen Gesamtbestand vereinigen, erörtert. Vorsichtig werden (z. B. S. 73) von vornherein verschiedene Möglichkeiten eines Befundes ins Auge gefaßt. Kaum irgendein Gesichtspunkt ist denkbar, unter dem der Stoff nicht gewertet worden wäre. Verschweigen zu wollen, daß gleichwohl selbst eine so ausgezeichnete Arbeit einen gewissen Raum für Ausstellungen, Ergänzungen und Berichtigungen übrig läßt, würde sich indessen nicht rechtfertigen lassen.

Unbillig würde es zwar natürlich sein, bei Äußerlichkeiten sich aufzuhalten wie einzelnen von dem Druckfehlerverzeichnis S. 320 nicht erfaßten Errata z. B. S. 47 ἀριθμοί statt ἐριθμοί, S. 30 Ak. 1 *St. Maximum* statt *St. Maximin*, S. 117 Πρόκειροι statt Πρόχειροι, dem wiederholten „Pamphilus“ statt „Pamphilus“ auf S. 49f., einem „Konzil von Nicäa (431)“ statt „von Ephesus“ auf S. 227 oder gegenüber dem im allgemeinen ausgezeichneten Deutsch des schwedischen Gelehrten einer vereinzelt Sprachwidrigkeit wie S. 67 „verunklärt“. Ausgesprochen werden muß aber schon, daß hin und wieder zum Schaden der Sache sogar der Umsicht N.s etwas an neuerer Literatur entgangen ist. So vermisste ich bezüglich der armenischen Hss. von Etschmiadzin (= E), Jerusalem (= J) und Wien (= W) eine Beziehung meines Aufsatzes über *Die frühchristlich-aramäische Kunst und die Konkordanz der Testamente* in dieser Zeitschrift *Neue Serie XII/XIV* S. 162–179, in dem ich bereits von anderer Seite her die nun auch von derjenigen der Kanonestafteln ins Licht tretende enge Zusammengehörigkeit jener Trias und ihr Zurückgehen auf einen Archetypus etwa der Mitte des 5. Jahrh.s erwiesen hatte. Umgekehrt hätte N. wohl kaum über die Herkunft des Purpurkodex von Rossano so, wie es im Sinne einer stadtkonstantinopolitanischen S. 162f. geschieht, sich äußern können, wenn ihm der — ich möchte sagen: beinahe mathematische — Beweis der antiochenischen bekannt geworden wäre, den ich unter dem Titel *Bild und Liturgie im antiochenischen Evangelienbuchschnuck des 6. Jahrhunderts (Die Heimat des Codex purpureus Rossanensis im Lichte der Liturgiegeschichte)* in der *Ehrendarstellung deutscher Wissenschaft dargeboten von katholischen Gelehrten*. Freiburg i. B. 1920 S. 233 bis 252 erbracht habe.

Er hat sodann zwar S. 67 Ak. 2 vermerkt, daß „die gleiche Kanonverteilung“, wie sie bis Kanon VII einschließlich für den eusebianischen Archetypus erschlossen werden muß,

auch noch „das armenische Evangeliar S. Lazzaro 196“ bei S. der Nersessian, *Manuscripts armenièns illustrés*. Paris 1937 Taf. I—V „zeigt“, und diese Hs. des 12. Jahrh.s denn auch weiterhin wenigstens in Fußnoten noch herangezogen. Übersehen oder unberücksichtigt gelassen hat er dagegen die Tatsache, daß eine der siebenseitigen jenes Archetypus mehr oder weniger nahestehende achtseitige Folge von Kanontafeln auf armenischem Boden nicht nur durch J vertreten wird, sondern hier bis in das 17. Jahrh. herab herrschend bleibt. Vollständige Übereinstimmung mit J wahren dabei im Kreise des heute erschlossenen Materials, so weit sie reichen, die Bruchstücke *Sevadjian 5* des 10. Jahrh.s bei Fr. Macler, *Documents d'art armèniens*. Paris 1921 Taf. I—V. Vielmehr mit W stimmen bis Kanon IX die Hss. *San Lazzaro 16* vom Jahre 1331 bei S. der Nersessian a. a. O. Taf. LXVIII—LXXV und *Sevadjian 3* des 17. Jahrh.s bei Fr. Macler a. a. O. Taf. LXXXIX ff. überein, um alsdann auf die beiden letzten Seiten Kanon X für Mt. bzw. für die drei übrigen Evangelien zu verteilen. Engste Beziehungen zu E verraten bis Kanon VIII unter Verteilung vielmehr von IX und X für Mt. und Mk. bzw. X für Lk. und Jo. auf die beiden letzten Seiten *San Lazzaro 1635* vom Jahre 1193 und *1917* vom Jahre 1307, bei S. der Nersessian Taf. XVIII—XXIII, *Sevadjian 2* des 15. und *11* des 16. Jahrh.s bei F. Macler a. a. O. Taf. XXII ff. bzw. XXX—XXXIII sowie *Bibl. Nat. Armén. 21* des 16. oder 17. Jahrh.s bei demselben *Miniatures Armèniennes*. Paris 1913 Taf. LVIII ff. Stärkere Abweichungen von allen drei ältesten armenischen Denkmälern weisen nur die Bibel *San Lazzaro 1319* vom Jahre 1319 bei S. der Nersessian Taf. XCVIII—CI, ein Tetraevangelium von Khorotik des 16. und *Sevadjian 4* des 17. Jahrh.s bei Macler, *Documents* Taf. LIII ff. auf. Was sich aus dieser Sachlage mit vollster Sicherheit ergeben dürfte, ist, daß die eusebianischen Kanones der armenischen Welt in der ursprünglichen siebenseitigen Fassung bekannt geworden und erst innerhalb derselben und, nachdem jene Fassung bereits im einzelnen gewisse Veränderungen erfahren hatte, verschiedenen unabhängig voneinander erfolgten Umgestaltungen im Sinne einer achtseitigen Redaktion unterlegen sind. Übersehen hat nun jedoch N. auch die zweite, meines Erachtens höchst wichtige Tatsache, daß zu der von ihm S. 157—161 behandelten einleitenden Zierseite des spätantiken Wiener Bruchstückes und der beiden eine achtseitige Folge bietenden griechischen Hss. *Lawra A 23*, *Bibl. Nat. gr. 220* ein — und zwar wohl altertümlicheres, weil klarer die Gestalt des hierosolymitanischen Golgothaprachtkreuzes hervortreten lassendes — Gegenstück auf Bl. 1 r^o in J vorliegt, abgeb. bei J. Strzygowski, *Ein zweites Etschmiadsin-Evangeliar* (*Hussardzan. Festschrift aus Anlaß des 100jährigen Bestandes der Mechitharisten-Kongregation in Wien* usw. Wien 1911 S. 345—352) Taf. I 1. Hat sich aber der Übergang von der siebenseitigen zu einer achtseitigen Fassung für Armenien in innerarmenischer Entwicklung vollzogen, so kann das Auftreten des Motivs in J nicht von der griechischen Überlieferung einer solchen Fassung her erklärt werden. Es muß vielmehr gleich der abschließenden Tempiettoseite auch die eröffnende Kreuzzierseite, die N. als eine Erweiterung erst des 6. Jahrh.s bewertet, zu dem — hier nur von J, dem alten Wiener Bruchstück und den zwei späteren griechischen Hss. bewahrten — Bestand schon des eusebianischen Archetypus gehört haben. Wenn dabei dem einleitenden und abschließenden Ornament offensichtlich an dem die traditionelle Kreuzigungsstelle bezeichnenden Prachtkreuz und der Aedicula des Hl. Grabes die beiden Hauptsanctuarien der Konstantinsbauten auf dem Golgothareal zugrundeliegen, so ergibt sich daraus einmal ein wertvoller Fingerzeig für die Entstehungszeit der Kanones. Diese kam nämlich erst nach, wird aber vielleicht in der Nähe der am 13. September 336 erfolgten Konsekration jener Bauten, also in den letzten Lebensjahren des Eusebios liegen. Dann aber wird von hier aus noch eine zweite Auffassung N.s zu berichtigen sein. In einem die Prologseiten der kleineren griechischen Kanonfolge bzw. des eusebianischen Archetypus behandelnden Abschnitt (S. 94—101) vertritt er nämlich die Anschauung, daß in jenem der Text des Briefes an Karpianos wie in E, J, *San Lazzaro 196* und der völlig vereinzelt Wiener griechischen Hs. *Theol. gr. 240* nur zwei, nicht wie in den sonstigen in Betracht kommenden Überlieferungszeugen drei Seiten eingenommen habe. Nun muß das abschließende Tempietto naturgemäß ursprünglich auf einer v^o-Seite

gestanden und auf dem v^0 der Kreuz-Zierseite wird, wie noch tatsächlich in *Vat. Pal. gr. 220*, der Brieftext begonnen haben. Dazu paßt denn auch bei einem achtseitigen Umfang der Kanones selbst ein nur zweiseitiger des Briefes, und wenn in J bei solchem Umfang der beiden Teile gleichwohl das Tempietto sinnwidrig auf Bl. 7 r^0 zu stehen kommt, so liegt dies nur daran, daß in — wie schon von hier aus rückzuschließen wäre — sekundärerweise Bl. 1 v^0 unbenutzt gelassen wurde. Der für den eusebianischen Archetypus gesicherte siebenseitige Umfang der Kanones ist mit jener notwendig zu unterstellenden Anordnung nur unter der Voraussetzung eines dreiseitigen Umfangs des Briefes zu vereinbaren, und es werden geradezu die Verminderung des Umfangs des Briefes und die Vermehrung desjenigen der Kanones um je eine Seite als in einem gegenseitigen Kausalzusammenhang stehende Erscheinungen zu bewerten sein, wie denn tatsächlich bei allen späteren armenischen Hss. mit achtseitiger Kanonfolge die Beschränkung auf zwei Briefseiten unverbrüchliche Regel ist, der sich dann auch bei nur siebenseitigem Umfang der Kanones im 12. Jahrh. *San Lazzaro 196* anschließt. Ein ausnahmsweises Auftreten jener Beschränkung schon in den beiden alten armenischen Hss. J und E ist dabei durchaus verständlich. In J steht sie eben bereits im Zusammenhang mit der Erweiterung des Kanonesumfangs. In E wurde sie durch die Weglassung der Kreuz-Zierseite bedingt, wie denn in W die gleiche Weglassung bei Erhaltung des ursprünglichen dreiseitigen Briefumfangs wieder zu der Sinnwidrigkeit führte, daß das Abschluß-Tempietto auf eine r^0 -Seite zu stehen kommt.

Eine dritte Fehlentscheidung dürfte bei N.s Beurteilung der beiden Typen der kleineren lateinischen Folge vorliegen. Auch hier ist von ihm eine wohl ebenso bedeutsame als zunächst vielleicht unscheinbarste Tatsache übersehen worden. Sie besteht darin, daß abgesehen von den karolingischen Prachtss. *Bibl. Nat. 8850, 9380* und von Le Puy der Bogentypus jener Folge ebenso wie die Genter Livinus-Hs. die äußeren Glieder der über den einzelnen Zahlenspalten sich wölbenden Bogen nicht gemeinsam mit den Umfassungsbögen auf dem äußersten Säulenpaare aufliegen, sondern unorganisch sich an dem ersteren totlaufen läßt. Diese Härte ist füglich nur dahin zu erklären, daß es sich hier nicht um eine ursprüngliche von vornherein den „m-n-Typus“ vertretende Einheit, sondern um eine sekundäre Bildung handelt, bei welcher, wie auf den meisten Seiten des Rabbula-Evangeliiars nachträglich der Umfassungsbogen über eine ursprüngliche Bogenstellung des „m-Typus“ geschlagen wurde. In der Tat finden sich dann Beispiele dieses letzteren Typus noch mehrfach auf lateinisch-abendländischem Boden in Hss. sonst schon unantik-mittelalterlichen Gepräges wie dem Wiener Kutbercht.-Evangeliiar (Zimmermann, *Vorkarolingische Miniaturen*. Berlin 1916. Taf. 205—208), *Petersburg Lat. F. v. I N. 8* (ebenda Taf. 321 f.), einem angelsächsischen Evangelienbuch des Herzogs von Arenberg (St. Beissel, *Geschichte der Evangelienbücher in der ersten Hälfte des Mittelalters*. Freiburg i. B. 1906. S. 132 Bild 35) und in merowingischen Evangeliiaren wie dem vom Jahre 755 datierten des Gundovinus (Zimmermann a. a. O. Taf. 79), *Cambrai 470* (ebenda Taf. 329) und *Autun 4* (ebenda Taf. 330). Ja, das so gestaltete Arkadenmotiv ist hier von den eusebianischen Kanones auch auf andere Bereiche des Buchschmuckes übertragen worden, so beispielsweise auf dem Titel der Ambrosius-Hs. *Petersburg Lat. F. v. I N. 6* (Zimmermann Taf. 117), und selbst der charakteristische Hufeisenbogen des eusebianischen Archetypus taucht in bezeichnender Übereinstimmung wieder mit der syrischen Überlieferung in diesem Umkreis auf. Steht aber hinter dem Bogentypus der kleineren — wie nach Ausweis des Livinus-Evangeliiars hinter der ersten größeren — lateinischen Kanonfolge letzten Endes eine in ihrem Grundriß mit derjenigen des griechischen Urexemplars des Eusebios übereinstimmende Gestaltung, dann wird man diese und keine andere für das Urexemplar der lateinischen Bearbeitung des Hieronymus zu unterstellen haben. Der Gebälktypus bedeutet ihr gegenüber dann erst eine erste, etwa zu Anfang des 5. Jahrh.s im Geiste antikisierenden Zeitgeschmacks erfolgte Neuredaktion, der alsdann im 6. Jahrh. unter östlichem Einfluß diejenige folgte, welche die ursprüngliche Arkadenreihe unter dem Umfassungsbogen zusammenschloß, der, wie N. (S. 131, 193 f.) zutreffend betont, sein Vorbild in dem erst in diesem Jahrhundert auftretenden übergreifenden Bogen der Architektur hat.

Ablehnend muß ich mich schließlich nicht zuletzt gegenüber der Beurteilung verhalten, die durch N. die syrische Randillustration der Kanones erfährt. Nicht zu folgen vermag ich zunächst, wenn er (S. 247–251) im Gegensatz zu der ungleich reicheren des Rabbula-Evangeliars, die nun endlich in einer den modernen Ansprüchen genügenden Abbildung vollständig vorgelegt zu haben, allein schon ihm den wärmsten Dank sichern müßte, in derjenigen von *Bibl. Nat. Syr. 33* das Ursprünglichere und in deren pflanzlich-tierischen Dekorationsmotiven Elemente mindestens ursprünglich symbolischen Charakters erblicken will, die mit denjenigen szenischer Darstellung von Hause aus sich zu einem einheitlichen Ganzen verbunden hätten. Jene Elemente haben oder hatten in weitestem Umfang ihr Seitenstück auch im Rabbula-Kodex Bl. 3 v⁰, 4 r⁰, 5 v⁰ — 8 v⁰, 10 v⁰ — 12 v⁰ (Taf. 130f., 133–140, 144–148), und hier ist nun eine Bewertung in jenem Sinne vollkommen ausgeschlossen. Der gegenüber der anderen Hs. hier bestehende Unterschied aber ist von N. entschieden überschätzt worden. In dem Nebeneinander dieses rein dekorativen und des szenischen Teiles des Randschmucks kommt in beiden Hss. der Kampf zwischen iranisch-orientalischem und hellenistischem Geist zum Ausdruck. Beide Elemente sind in der Hs. zu Florenz reicher vertreten und gleichmäßiger angeordnet als in derjenigen zu Paris, in der beide einen durchaus rudimentären Eindruck machen, und so wird tatsächlich hier nur bereits das Ergebnis einer Schrumpfung dessen erkannt werden können, was in seinem ganzen ursprünglichen Reichtum das Werk des Mönchs Rabbula vom Jahre 586, wenn auch wahrscheinlich in einem unmittelbar jüngeren Exemplar einer abweichenden Rezension, erhalten hat. Wenn sodann (S. 252f.) die Quelle der szenischen Randminiaturen des Rabbula-Evangeliars eine dem 4. oder sogar noch 3. Jahrh. angehörende Illustration des „Diatessaron“ gewesen sein soll, dessen ursprünglich griechische Abfassung übrigens denn doch keineswegs, wie es nach S. 252 Ak. 2 scheinen könnte, nur von mir „bestritten“ wird, so widerspricht dem schon die Tatsache, daß die durch den Text der Kanones selbst ja in keiner Weise bedingte Reihenfolge derselben dem „Diatessaron“ nicht entspricht. Sie wie die Auswahl der dargestellten NT.lichen Szenen ist vielmehr durch ein liturgisches Lesesystem bedingt, wie ich dies in dem oben angeführten Aufsatz auch für die zugleich durch ihre Verbindung mit Prophetendarstellungen sich mit der syrischen Hs. berührenden entsprechenden Darstellungen größeren Formats im Rossanensis erwiesen habe. In allem Einzelnen kann darauf hier nicht eingegangen werden. Nur auf einen höchst seltsamen Zug sei hingewiesen, der nur bei der Annahme einer solchen liturgischen Bedingtheit erklärbar wird. Wenn auf Bl. 4 v⁰ (Taf. 132) der Bethlehemitische Kindermord in zwei Szenenhälften unter Geburt und Jordantaufer d. h. wesenhaft erst im Anschluß an die letztere dargestellt wird, so läßt sich das nur als Spiegelung eines Zustandes des kirchlichen Festjahres deuten, bei dem das neue Geburtsfest des 25. Dezember zwar schon eingeführt war und demgemäß die ältere Feier des 6. Januar den Charakter eines ausschließlichen Tauffestes angenommen hatte, das Gedächtnis des Kindermordes sich aber noch an sie anschloß, was ihrer ursprünglichen Beziehung auf die Geburt Christi entsprach, wie denn ja tatsächlich für den Kultus Jerusalems um die Mitte des 5. Jahrh.s durch das altarmenische Lektionar (F. C. Conybeare, *Rituale Armenorum*. Oxford 1905 S. 517) Mt. 2,13–23 als evangelische Perikope des 8. Januar bezeugt wird. Und eine Einzelheit noch neben diesem mehr oder weniger Grundsätzlichen! S. 253 Ak. 2 soll meine R.Qs. XXXI S. 5–20 gegebene Interpretation der „Darstellung“ des Myrophorenganges in *Bibl. Nat. Syr. 33* deshalb „nicht die einzig mögliche“ sein, weil es „durchaus denkbar“ wäre, „daß für die Auffassung des syrischen Malers der Kanonbogen die Darstellung der Grabesadica“ (nicht „ædicula“!) ersetzt hätten. Das letztere ist aber keinesfalls denkbar, weil hinter dem Engel sehr unzweideutig der Ansatz einer Darstellung des $\mu\eta\mu\epsilon\iota\omicron\nu$ als eines in dreieckigem Giebel abschließenden Baues einfachster Art sichtbar wird, und dementsprechend hatte es sich für mich gar nicht darum gehandelt, daß seine Darstellung überhaupt fehle, sondern daß sie eben in jener und noch nicht in der erstmals durch die Monzeser Ampullen bekannt werdenden prunkvollen Form der Aedica im Herzen der konstantinischen Anastasis-Rotunde geboten wird.

Ich möchte mit diesem doch etwas reichlich ausgefallenen Widerspruch nicht schließen, betone vielmehr noch nachdrücklich, daß N.s schöne und von einem so ungemein reichen und guten Abbildungsmaterial begleitete Arbeit weit über ihren unmittelbaren Gegenstand hinaus eine hervorragende methodologische Bedeutung besitzt, sofern sie so gründlich und mit solcher Durchschlagskraft, wie dies bisher wohl noch nie geschehen war, den Nachweis erbringt, wie wenig die chronologische Reihenfolge der Belege einer bestimmten monumentalen Entwicklung den zuverlässigen Leitfaden für deren Rekonstruktion abgibt. Man wird dieses eindrucksvollen Nachweises besonders bei ikonographischen Untersuchungen immer wieder kaum ernsthaft genug sich erinnern können.

Prof. A. BAUMSTARK

G. Rouillard et P. Collomp, *Actes de Lavra. Edition diplomatique d'après les descriptions, photographies et copies de Gabriel Millet et de Spyridon de Lavra. Ouvrage honoré d'une souscription de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. (Archives de l'Athos publiées sous la direction de Gabriel Millet, membre de l'Institut. I). Tome I^{er} (897—1176). Paris 1937. — XXIX, 249 S. 8^o. Album von 30 Tafeln. Fol.*

Das Erscheinen dieser ersten Lieferung eines weitausschauenden Unternehmens ist durch den zweifellos berufensten Beurteiler Fr. Dölger eingangs eines ihr gewidmeten tief schürfenden Aufsatzes *Zur Textgestaltung der Lavra-Urkunden und zu ihrer geschichtlichen Auswertung* (B. Z. XXXIX [1939] S. 23—66) als ein „Ereignis von hervorragender Bedeutung für die byzantinische Urkundenforschung“ begrüßt worden. In der Tat wird ein ungemein wertvolles Material hier in einer — jedenfalls aufs Ganze gesehen — vorzüglichen Art und Weise geboten.

Von den 58 Urkunden der Publikation gelangen nicht weniger als 35 überhaupt, 2 weitere wenigstens vollständig erstmals zur Veröffentlichung. Rund 41,5% des Gesamtbestandes wird durch Kaiserurkunden gebildet. Von diesen entfallen an für ihn gesichertem Gut 11 χρυσόβουλλα (Nr. 36/9, 41ff., 48, 50f., 53) auf Alexios Komnenos (1081—1118). Mit je einem solchen sind an den Nrn. 6 (v. J. 964), 7 (v. J. 978), 26 (v. J. 1052), 27 (v. J. 1057), 28 (v. J. 1060), 30 (v. J. 1074) der Reihe nach schon Nikephoros II. Phokas, Basileios II. und Konstantinos VIII., Konstantinos IX. Monomachos, Michael VI. Stratiotikos, Konstantinos X. Dukas, mit zweien ist an den Nrn. 31 und 34 (aus den J. 1079 bzw. 1081), Michael VII. Dukas, mit einer ἐπίλυσις (zitiert Nr. 57 Z. 18/27) noch Manuel I. Komnenos vertreten. Dazu kommen von Urkunden staatlicher Beamter die Nrn. 2 (v. J. 922?), 3ff. (aus den J. 941 und 943), 9 (v. J. 989), 11 (v. J. 993?), 40 (v. J. 1085) und 57 (v. J. 1162) und von kirchlichen zwei Patriarchats- und eine naturgemäß wieder besonders stattliche Reihe von Urkunden des Κοινόν des Athos (Nr. 8 [v. J. 989] und 58 [v. J. 1177/8] bzw. die Nrn. 10 [v. J. 991], 13 [v. J. 996?], 15 [v. J. 1000 oder 1012], 19 [v. J. 1027?], 21 [v. J. 1018/9?], 22 [v. J. 1021?], 24f. [aus den J. 1035 und 1037] und 52 [v. J. 1108]). Wie und vielfach noch mehr als diese letzteren gewähren manche instruktiven Einblick in das unmittelbare Kleinleben der Klösterwelt des Heiligen Berges endlich die Privaturkunden Nr. 1 (v. J. 897), 12 (v. J. 993), 14 (v. J. 1010 oder 1019?), 16 (v. J. 1008), 17f. (v. J. 1013 bzw. 1016?), 20 (v. J. 1018), 23 (v. J. 1030), 29 (v. J. 1065), 33 (v. J. 1080), 35 (v. J. 1081), 49 (v. J. 1101/2), 54 (v. J. 1141) und 56 (v. J. 1154).

Leider war allerdings das als Grundlage der Edition zur Verfügung stehende Quellenmaterial ein höchst ungleichmäßiges. Nur für die Nrn. 3, 9f., 10, 16, 26/29, 34, 36f., 51 Z. 1/75 und 53 konnten von den Originalen für 30f., 43, 50 und 51 Z. 76/110 von durch die kaiser-