



This is a reproduction of a book from the McGill University Library collection.

Title: Codex Purpureus Rossanensis : die Miniaturen der griechischen Evangelien-Handschrift in Rossano / nach photographischen Aufnahmen herausgegeben von Arthur Haseloff  
Author: Haseloff, Arthur, 1872-1955  
Publisher, year: Berlin : Giesecke & Devrient, 1898

The pages were digitized as they were. The original book may have contained pages with poor print. Marks, notations, and other marginalia present in the original volume may also appear. For wider or heavier books, a slight curvature to the text on the inside of pages may be noticeable.

ISBN of reproduction: 978-1-926810-79-9

This reproduction is intended for personal use only, and may not be reproduced, re-published, or re-distributed commercially. For further information on permission regarding the use of this reproduction contact McGill University Library.

McGill University Library  
[www.mcgill.ca/library](http://www.mcgill.ca/library)







CODEX  
PURPUREUS  
ROSSANENSIS  
HERAUSGEGEBEN VON  
ARTHUR HASELOFF  
GIESECKE & DEVRIENT  
LEIPZIG \* BERLIN  
VERLAG









Herrn Henry Gater Thompson  
in grösster Hochachtung  
überreicht

vom Vf.

Paris. 4. XII. 1898.

A. Harloff.



# CODEX PURPUREUS ROSSANENSIS

DIE MINIATUREN

DER GRIECHISCHEN EVANGELIEN-HANDSCHRIFT IN ROSSANO

NACH PHOTOGRAPHISCHEN AUFNAHMEN

HERAUSGEGEBEN

VON

ARTHUR HASELOFF

---

GIESECKE & DEVRIENT

BERLIN

LEIPZIG

1898

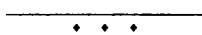
LEIPZIG U. BERLIN  
GIESECKE & DEVRIENT  
TYP. INST.

DEM ANDENKEN WEILAND  
S<sup>R</sup>. EMINENZ DES KARDINALS  
GUSTAV ADOLF PRINZEN ZU  
HOHENLOHE-SCHILLINGS-  
FÜRST ❀❀❀❀❀❀❀❀❀❀❀❀❀❀



# INHALTSVERZEICHNIS

	Seite
Einleitung . . . . .	VII
I Beschreibung der Handschrift . . . . .	I
II Beschreibung der Darstellungen . . . . .	15
III Stilkritische Charakteristik . . . . .	41
IV Ikonographische Charakteristik . . . . .	83
V Rückblick . . . . .	119
Anmerkungen . . . . .	133
Register . . . . .	149







# EINLEITUNG



Im Frühjahr 1879 entdeckten *Oskar von Gebhardt* und *Adolf Harnack* auf ihrer unteritalischen Forschungsreise die als «Codex Rossanensis» schnell berühmt gewordene Handschrift. Schon im Frühjahr 1880 veröffentlichten sie eine ausführliche Beschreibung und Würdigung nebst Durchzeichnungen der Bilder. Diese Ausgabe, welche begreiflicher Weise der kunsthistorischen Bedeutung des Codex nicht Genüge thun konnte, war nur als eine vorläufige gedacht. Aber die Hoffnungen, bald eine dem Werte der Miniaturen angemessene Veröffentlichung geben zu können, wurden vereitelt. Die Besitzer des Denkmals setzten dem unüberwindlichen Widerstand entgegen. So sind seit dem Erscheinen jener Umrisszeichnungen achtzehn Jahre verflossen, ohne dass dem immer und immer wieder geäußerten Wunsche nach einer getreuen Wiedergabe der Miniaturen, trotz der von vielen Seiten gemachten Versuche, Erfüllung gewährt wurde. Wenn der Herausgeber in der glücklichen Lage ist, die so lange ersehnte photographische Ausgabe zu veranstalten, so will

er nicht versäumen seiner Dankbarkeit denen gegenüber, welche ihm zu diesem Ziele verhelfen, Ausdruck zu geben.

Von Seiner Erlaucht dem Grafen zu *Erbach-Fürstenu* eingeladen, ihn auf einer Studienreise nach Unteritalien zu begleiten, fasste der Herausgeber den Gedanken, einen Versuch zur Erlangung von Photographien der Handschrift zu machen. Seine Erlaucht hatte die grosse Liebenswürdigeit, deren Oheim, weiland Seine Eminenz den Kardinal *Gustav Adolf Prinzen zu Hohenlohe-Schillingsfürst*, um dessen hohe Vermittelung zu bitten. Die Bitte wurde gern gewährt; Seine Eminenz zögerten nicht, sich brieflich bei Seiner Erzbischöflichen Gnaden, *Donato Dell' Olio*, Erzbischof von Rossano, zu verwenden. Derselbe empfing Seine Erlaucht und mich in liebenswürdigster Weise und binnen wenigen Stunden war mir vom Kapitel bereitwilligst die Erlaubnis erteilt, die Handschrift zu photographieren. Es ist mir eine besondere Genugthuung Seiner Erzbischöflichen Gnaden und dem ganzen hochwürdigen Kapitel an dieser Stelle meinen herzlichsten und ehrerbietigsten Dank öffentlich aussprechen zu können.

Seine Eminenz der Kardinal *Hohenlohe* ist inzwischen aus diesem Leben geschieden, das Buch kann nur noch in dankbarer Erinnerung Seinem Angedenken gewidmet werden!

---

• • •

So unbestritten die Einwirkung der griechischen Kunst auf die Ausbildung der römischen ist, so angezweifelt ist der Einfluss ihrer Nachfolgerin, der oströmisch-byzantinischen Kunst auf das Abendland. Aus der Reaktion gegen die kunstgeschichtliche Periode, welche alle abendländische Kunst bis zu den Zeiten der Gotik mit dem Namen der byzantinischen charakterisieren zu können glaubte, ist es vielleicht zu erklären, dass in Deutschland eine Strömung sich ausbreitete, welche mit unverkennbarer Tendenz die wesentliche Selbständigkeit und Unabhängigkeit der Kunst der romanischen und germanischen Völker behauptete und griechische Einflüsse von grösserer Tragweite leugnete.

*Anton Springer* ist der Vorkämpfer dieser Richtung gewesen. In allen seinen Arbeiten zur mittelalterlichen Kunst und Ikonographie vertritt er scharf den gekennzeichneten Standpunkt. Ein glänzendes Beispiel der tiefen historisch-psychologischen Grundlage, die er seinen Darlegungen zu geben suchte, sind seine Untersuchungen über die Psalterillustrationen im frühen Mittelalter. Spiegelt sich ihm doch in den Bildern des bekannten Utrechtspsalters das Leben und die Interessen eines naturfrischen nordischen Volkes, das leidenschaftlichem Empfinden zugethan, seiner Freude am Waffenlärm, an Kampf und Streit naiven Ausdruck gab. Und wie für den Utrechtspsalter, so ist *Springer* «für die abendländische Malerei im karolingischen Zeitalter, wenigstens was die Psalterillustration betrifft», die Möglichkeit eines byzantinischen Einflusses abgethan.

Wenige Jahre später hat *Adolph Goldschmidt* das Thema wieder aufgenommen, aber er vertritt nicht mehr den Standpunkt *Springer's*. Wo dieser ureigene Schöpfungen germanischen Geistes sah, erkennt jener Beziehungen zur byzantinischen Psalterillustration; was *Springer* originale Erfindung des abendländischen Malers schien, ist *Goldschmidt* Kopie einer viel älteren Vorlage. Ja soeben hat *Hans Graeven* den kühnen Schritt gewagt, für die Bildredaktion des Utrechtsalters griechischen Ursprung zu behaupten, weil sie auf dem griechischen, nicht lateinischen Texte beruhe.

Die Beurteilung des Utrechtsalters ist ein besonders charakteristisches, aber kein vereinzelt Beispiel für den Wandel der Anschauungen über das Verhältnis der abendländischen Kunst zur byzantinischen. Die Ursache dieses Frontwechsels der Kunstgeschichte liegt in der Erschliessung der byzantinischen Denkmäler, die den Forschungen einer Reihe hervorragender Gelehrter zu danken ist: ich nenne *Ch. Diehl*, *Ed. Dobbert*, *N. Kondakoff*, *J. Strzygowski*, *J. J. Tikkanen*: eine Auslese von Namen, welche den breiten, internationalen Boden dieses wissenschaftlichen Aufschwunges zeigt.

Entsprechend der steigenden Erkenntnis der byzantinischen Denkmäler hat sich ihre Beurteilung geändert, die Vorstellung ihrer starren Einförmigkeit und Gleichartigkeit hat sich verloren. Statt eines dauernden Verfalls zeigen sich Umriss einer Entwicklung, verschiedene Richtungen, die nebeneinander hergehen oder sich ablösen. Andererseits entschleiert sich mehr und mehr der Charakterzug byzantinischen Kunstwesens altererbte Ueberlieferungen treu zu bewahren. Ist uns doch in den Genesismosaiken der Markuskirche in

Venedig eine Nachbildung der Bilderfolge der Cottonbibel des sechsten(?) Jahrhunderts erhalten.

Unter diesen Gesichtspunkten bietet die Aufgabe ein hohes Interesse die Entwicklung der byzantinischen Kunst klarzustellen. Der Schwerpunkt liegt in der Erforschung der Anfänge, von hier aus sind die Fäden zu verfolgen, die im Osten selbst weiter gesponnen werden, und die zum Abendlande hinüberlaufen. Die Schwierigkeit des Problems ist eine ausserordentliche; ist für die spätere Zeit, das neunte und die folgenden Jahrhunderte, der Begriff des Byzantinischen in der Hauptsache klar, so verlieren wir beim Eintritt in die Erforschung der Frühzeit scheinbar jeden festen Halt. Nicht nur, dass sich die Anfänge christlicher Kunstübung im Osten und ihre Beziehungen zum Westen in Dunkel hüllen, selbst wenn wir den Blick nur auf das ost-römische Reich der Zeit Justinians richten, umspannt er ein ungeheures Gebiet. Nordafrika, Aegypten, Syrien, Kleinasien, Griechenland und weite Strecken italischen Gebietes gehörten dazu. Geistige Mittelpunkte wie Alexandrien, Antiochien, Karthago lagen darin. Haben sie auch für die christliche bildende Kunst Bedeutung erlangt? Haben sie neben der Residenz am Bosphorus, die doch in späterer Zeit dem einheitlichen Charakter der Reichskunst ihren Namen gegeben hat, Selbständigkeit bewahrt, ja vielleicht die verschiedenen Eigenschaften entwickelt, deren Aufsaugung und Verschmelzung der Stadt Konstantins vorbehalten war? Oder ist der Charakter der byzantinischen Reichskunst ein einheitlicher gewesen, ohne dass sich Lokalschulen von ausgeprägter Eigenart entwickelt hätten?

Zeit und Menschenhand haben unbarmherzig mit den Denkmälern aufgeräumt, die uns antworten sollten. Was uns von der Skulptur und Malerei des Ostens aus dieser Periode erhalten geblieben ist, reicht nicht aus, eine genügende Vorstellung zu geben. Die monumentale Kunst, die grosse Plastik und die Wandmalerei in Farben oder Mosaik sind uns fast ganz verloren. Die ravnatischen Denkmäler dürfen wir nur unter Vorbehalten zum Ersatz heranziehen, so sind wir für den Osten fast ausschliesslich auf die Kleinkunst angewiesen.

Die Miniaturen und Elfenbeinschnitzereien gewinnen so eine Wichtigkeit, welche den Aufwand an Arbeitskraft rechtfertigt, den die Kunstgeschichte in neuerer Zeit ihnen gewidmet hat. Gerade der Codex Rossanensis verdankt seine grösste Bedeutung dem Umstande, dass er uns von einer frühen Stufe der Monumentalmalerei des Ostens eine, wenn auch abgeschwächte, Vorstellung giebt: eine Bedeutung, die dadurch erhöht wird, dass der erhabenste Gegenstand christlicher Kunst, das Leben Christi, in ihm seine Wiedergabe fand. Der kunstgeschichtlichen Würdigung dieser Bilder im Kreise der Denkmäler ihrer Zeit und der folgenden Perioden ist der Text dieser Ausgabe gewidmet.

---

. . .



Dem Zweck dieser Neuausgabe, der möglichst getreuen Wiedergabe der Miniaturen, entsprechend sind meine Aufnahmen von 13×18 cm auf die Masse der Originale vergrößert worden; leider konnte ich das Bild der Wahl der Juden zwischen Christus und Pilatus nicht unretouchiert veröffentlichen, ein Plattenfehler, der einen Teil des Bildes nur verschleiert zeigte, musste beseitigt werden. Dieser Uebelstand dürfte in Hinblick auf den trefflichen Ausfall der Tafeln im allgemeinen nicht zu viel Gewicht haben. Dieselben sind in der That dazu angethan, ein vorzügliches Bild von den Originalen zu geben, wenn ja leider auch der Photographie eine Wiedergabe der leuchtenden Farbenpracht der Bilder versagt ist.

Der Text stützt sich im beschreibenden Teile grösstenteils auf die *Gebhardt-Harnack'sche* Ausgabe. Professor *Harnack* verpflichtete mich namentlich durch Ueberlassung seiner an Ort und Stelle gemachten Notizen. Ihnen sind grösstenteils die Farbenangaben entnommen: beschränkte Zeit und schlechtes Befinden erlaubten mir nicht den Aufenthalt in Rossano zu verlängern. Professor *von Gebhardt* verdanke ich die Entzifferung der Bildüberschriften und die im Text mitgeteilte paläographische Beurteilung des Codex und der Wiener Genesis.

Besonders wichtig erschien es mir, durch Vorführung von Abbildungsproben das Verhältnis des Rossanensis zur Wiener Genesis erläutern zu können. Für die Genehmigung der Wiedergabe einiger Bilder der Genesis sei Seiner Excellenz dem Geheimen Rat und Oberstkämmerer Grafen *Hugo Abensperg-Traun*, sowie für ihre Vermittelung Seiner Excellenz Herrn Sektionschef *von Hartel* und Professor *Franz Wickhoff* herzlichst gedankt.

Commendatore *Ad. Venturi* setzte mich in liebenswürdigster Weise durch Ueberlassung von Photographien der Säulen des Ciboriums von S. Marco in Venedig in stand, auch diese eingehend zu Vergleichen heranzuziehen und teilweise abzubilden.

Endlich drängt es mich, den Vorständen aller der Sammlungen und Bibliotheken, die ich für diese Arbeit benutzen konnte, sowie den Fachgenossen, die mir mit Rat und That behilflich waren, meinen aufrichtigsten Dank abzustatten. Namentlich den Herren Professoren *Ed. Dobbert* und *J. J. Tikkanen* fühle ich mich tief verpflichtet.

Die treffliche Ausstattung dieses Buches ist das Werk der Verlagsanstalt. Möge sie die gebührende Anerkennung finden.

*Friedenau bei Berlin*, im Juni 1898.

ARTHUR HASELOFF

Dr. phil.

# I

## BESCHREIBUNG DER HANDSCHRIFT



Der Schilderung der Handschrift, welcher dieses Buch gewidmet ist, lassen wir billiger Weise eine Uebersicht der Litteratur vorangehen, welche sie seit ihrer Entdeckung hervorgerufen hat. Grundlegend ist die Veröffentlichung, welche *Oskar von Gebhardt* und *Adolf Harnack* ihrem Funde angedeihen liessen: *Evangeliorum codex graecus purpureus Rossanensis* (Σ) litteris argenteis sexto ut videtur saeculo scriptus picturisque ornatus. Seine Entdeckung, sein wissenschaftlicher und künstlerischer Wert dargestellt von *Oskar von Gebhardt* (Göttingen) und *Adolf Harnack* (Giessen). Leipzig 1880. Auf den dieser Ausgabe beigefügten 17 Umrisszeichnungen beruhen bis heute alle Abbildungen, die sich in zahlreichen Handbüchern und Abhandlungen finden.

In ihren Besprechungen dieser Ausgabe gaben *Zucker* (Göttingische gelehrte Anzeigen. 1881. II. S. 938ff.) und *Lamprecht* (Bonner Jahrbücher. Heft LXIX. 1880. S. 90ff.) viele wertvolle Beobachtungen über die Miniaturen; wandte ersterer sich mehr der stilistischen Würdigung zu, so beschäftigte letzteren vorwiegend die inhaltliche Seite der Bilder. Schon bald darauf erschien eine auf die *Gebhardt-Harnack'sche* Veröffentlichung aufgebaute umfangreiche Untersuchung der Miniaturen, von Seiten eines russischen Gelehrten: «Миниатюры къ греческому кодексу Евангелія VI вѣка, открытому въ Россано.» С. А. Усова. «Древности». Труды императорскаго Московскаго археологическаго общества. IX. 1881; ihr Titel lautet in deutscher Uebersetzung: S. A. *Ussoff*, «Die Miniaturen zu der in Rossano entdeckten griechischen Evangelienhandschrift des VI. Jahrhunderts.» «Altertümer». Arbeiten der kaiserlichen Moskauer archäologischen Gesellschaft. IX. 1881. S. 37—78.

Mit den genannten Abhandlungen konnte sich *von Gebhardt* schon beschäftigen, als er zur Veröffentlichung des Textes des Codex Rossanensis schritt, der in den «Texten und Untersuchungen zur Geschichte der altchristlichen Litteratur von *O. von Gebhardt* und *Ad. Harnack*» I. Band. Heft 4 erschien: «Die Evangelien des Matthäus und des Markus aus dem Codex purpureus Rossanensis, herausgegeben von *Oskar von Gebhardt*.» Leipzig 1883. In den Prolegomena dieser Arbeit (S. VII—LIV) nimmt *O. von Gebhardt* zu allen Fragen, die hinsichtlich des ursprünglichen Zustandes, der Erhaltung, der Entstehungszeit und Herkunft des Codex aufgeworfen waren, von neuem Stellung.

Von kunsthistorischer Seite erfuhr der Codex Rossanensis eine eingehende Würdigung in *Kondakoff's* «Histoire de l'art byzantin considéré principalement dans les miniatures.» Paris und London, 1886. 1891. Durch *Kondakoff* scheinen *Ussoff's* Gedanken weitere Verbreitung, namentlich auch in Deutschland, gefunden zu haben, während in Russland *N. Pokrowski* die Handschrift besonders nach der ikonographischen Seite hin einer eingehenden Untersuchung unterzog, in der er sich vielfach gegen *Ussoff* wandte. Der Titel des umfangreichen Werkes lautet russisch und in deutscher Uebersetzung: «Евангеліе въ памятникахъ иконографіи преимущественно византійскихъ и русскихъ.» *Н. Покровскаго. Труды восьмага археологическаго съезда въ Москвѣ 1890. I.* «Das Evangelium in den Denkmälern der Ikonographie, vorzüglich den byzantinischen und den russischen»; Verhandlungen des 8. archäologischen Kongresses zu Moskau 1890. St. Petersburg 1892.

Neuerdings hat man sich wieder auf deutscher Seite mehrfach mit den Miniaturen des Rossanensis abgegeben. Eine eingehende Besprechung widmet ihnen *Franz Xaver Kraus* in seiner «Geschichte der christlichen Kunst» Band I. Freiburg im Breisgau, 1895. 1896. Kommt *Kraus* nicht zu Schlüssen, welche von der Meinung seiner Vorgänger in der Beurteilung der Bilder erheblich abweichen, so hat bald nach ihm *F. X. von Funk* einen unserer Meinung nach verfehlten Versuch gemacht, für die Handschrift, bezw. ihre Miniaturen wesentlich jüngeren Ursprung nachzuweisen, als bisher angenommen wurde. Sein Aufsatz «Die Zeit des Codex Rossanensis» erschien im «Historischen Jahrbuch» (der Görresgesellschaft) XVII. 1896. Es ist dies meines Wissens die letzte sich eingehend mit dem Rossanensis beschäftigende Arbeit; die zahlreichen Abhandlungen, die gelegentlich auf ihn zu sprechen kommen, hier

aufzuzählen wäre nutzlos, nur eine Dissertation, die, wenn sie auch nicht den Rossanensis selbst zum Gegenstand der Untersuchung hat, doch uns in unseren Ausführungen oft beschäftigen wird, will hier noch genannt sein; es sind die «Untersuchungen zu den Miniaturen der Wiener Genesis» von *Willy Lüdtkke*. Dissertation. Greifswald 1897.

• • •

Der Codex Rossanensis gehört zum unveräusserlichen Besitz der Kathedrale zu Rossano. Keine Ueberlieferung giebt Aufschluss, wie er dorthin kam. *Kraus*'<sup>1</sup> Angabe, er stamme aus dem Basilianerkloster S. Maria zwischen Rossano und Corigliano in Calabrien, beruht auf einem Irrtum. Wohl suchten *von Gebhardt* und *Harnack* auf ihrer unteritalischen Forschungsreise nach den Schätzen, die einst die Bibliothek des Klosters S. Maria de lo Patire enthielt; aber dass unsere Handschrift einst ihr gehört habe, darüber fehlt jede Nachricht.

Der Codex Rossanensis ist eine unvollständige, mit Silberschrift auf Purpurpergament geschriebene Handschrift der Evangelien. Goldbuchstaben sind nur für die ersten drei Zeilen beider Kolumnen zu Anfang eines jeden Evangeliums verwandt. Der Codex zählt 188 Pergamentblätter, deren Grösse in ihrem jetzigen stark beschnittenen Zustande 26×30,7 Centimeter beträgt. Ueber die Verteilung des textlichen Inhalts und der Bilder wird die nachstehende Uebersicht Klarheit geben:

- Fol. 1<sup>a</sup>. Obere Hälfte: Darstellung der Auferweckung des Lazarus.  
Untere Hälfte: Vier Prophetenbrustbilder über Schriftfeldern: David, Hosea, David, Jesaias.
- Fol. 1<sup>b</sup>. Obere Hälfte: Darstellung des Einzuges Christi in Jerusalem.  
Untere Hälfte: Wie 1<sup>a</sup>, die Propheten und ihre hier vollkommen lesbaren Sprüche sind: David (Ps. 118, 26), Sachariah (9, 9), David (Ps. 8, 3), Maleachi (die Namensbeischrift verbessert in David, der Spruch aber aus Sachariah 14, 9).
- Fol. 2<sup>a</sup>. Obere Hälfte: Darstellung der Austreibung der Verkäufer aus dem Tempel.  
Untere Hälfte: Wie 1<sup>a</sup>, David, Hosea, David, Jesaias.

- Fol. 2<sup>b</sup>. Obere Hälfte: Darstellung der Parabel von den klugen und thörichten Jungfrauen.  
Untere Hälfte: Wie 1<sup>a</sup>, David, David, David, Hosea.
- Fol. 3<sup>a</sup>. Obere Hälfte: Darstellung des Abendmahles und der Fusswaschung.  
Untere Hälfte: Wie 1<sup>a</sup>, David, David, David, Zephanjah.
- Fol. 3<sup>b</sup>. Obere Hälfte: Darstellung der Austeilung des Brodes.  
Untere Hälfte: Wie 1<sup>a</sup>, David, Moses, David, Jesaias.
- Fol. 4<sup>a</sup>. Obere Hälfte: Darstellung der Spendung des Kelches.  
Untere Hälfte: Wie 1<sup>a</sup>, Moses, David, David, Salomo.
- Fol. 4<sup>b</sup>. Obere Hälfte: Darstellung des Gebetes Christi in Gethsemane.  
Untere Hälfte: Wie 1<sup>a</sup>, David, David, Jonas, Micha.
- Fol. 5<sup>a</sup>. Zierseite. Titelblatt, inmitten eines ornamentierten, mit Medaillons mit den Brustbildern der vier Evangelisten belegten Kreises die Inschrift:

ΥΠΟΘΕ  
 ΣΙΚΚΑΝΟΝΟΣ  
 ΤΗΤΩΝΕΥ  
 ΑΓΓΕΛΙΣΤΩΝ  
 ΣΥΜΦΩΝΙ  
 ΧϞ

- Fol. 5<sup>b</sup> ist leer gelassen.
- Fol. 6<sup>a</sup> desgl.
- Fol. 6<sup>b</sup>. Zierseite mit dem Anfang der Epistula Eusebii ad Carpianum.
- Fol. 7<sup>a</sup>. Obere Hälfte: Darstellung der Heilung des Blindgeborenen.  
Untere Hälfte: Wie 1<sup>a</sup>, David, Sirach, David, Jesaias.
- Fol. 7<sup>b</sup>. Obere Hälfte: Darstellung der Parabel vom barmherzigen Samariter.  
Untere Hälfte: Wie 1<sup>a</sup>, David, Micha, David, Sirach.
- Fol. 8<sup>a</sup>. Oben: Darstellung der Vorführung Christi vor Pilatus.  
Unten: Links, Darstellung der Rückgabe des Blutgeldes an die Hohenpriester, rechts, des Todes des Judas.
- Fol. 8<sup>b</sup>. Ganzseitige Darstellung: Pilatus stellt den Juden die Wahl zwischen Freigabe Christi oder des Barabbas.
- Fol. 9. Kapitelübersicht zu Matthäus.



- Fol. 10—118. Text des Evangeliums Matthäi.
- Fol. 119. Kapitelübersicht zu Markus.
- Fol. 120 ist leer gelassen.
- Fol. 121<sup>a</sup>. Darstellung des Evangelisten Markus.
- Fol. 122—188. Text des Evangeliums des Markus bis XVI, 14 (Mitte).

#### Erhaltung und ursprünglicher Zustand der Handschrift:

Die vorstehende Uebersicht giebt den gegenwärtigen Zustand der Handschrift an, augenscheinlich ist er nicht der ursprüngliche. Zunächst ist der Text unvollständig, das Ende des Markusevangeliums und die ganzen Evangelien des Lukas und Johannes fehlen. Von den über 400 Blatt, welche die Handschrift einst gezählt haben muss, sind nicht die Hälfte erhalten<sup>2</sup>; von *Gebhardt* und *Harnack* nehmen an, dass keine Hoffnung vorhanden ist, die fehlenden Teile aufzufinden, sie weisen darauf hin, dass die letzten zehn Blätter des erhaltenen Codex sehr schadhafte sind, anscheinend ist das Pergament durch Feuchtigkeit angegriffen, die Blätter sind dünn, die Buchstaben dunkel geworden, ja teilweise ausgebrochen. Es ist freilich damit noch nicht gesagt, dass notwendigerweise der fehlende Rest der Handschrift zerstört sein müsse, nimmt man eine Teilung der Handschrift in früher Zeit an, so mag der Schaden nur den uns vorliegenden Teil betroffen haben. Dass ausser dem feuchten Element auch Menschenhände an der Zerstörung der Handschrift mitgewirkt haben, macht leider ein Blick auf die in Betracht des hohen Alters ausserordentlich gut erhalten zu nennenden Teile zu Anfang des Codex zur Gewissheit. Von kleinen Schäden wie ausgebesserten Rissen auf Fol. 2 abgesehen, sind hier eine grössere Anzahl von Blättern ganz verloren gegangen, so fehlt die Fortsetzung des Briefes des Eusebius an Carpianus; sodann setzt das Titelblatt<sup>3</sup> (Fol. 5<sup>a</sup>) das ehemalige Vorhandensein der Eusebianischen Canonestafel voraus, welches auch durch den Umstand wahrscheinlich gemacht wird, dass die sogenannten Ammonischen Sectionszahlen nebst den Ziffern der betreffenden Eusebianischen Canones dem Text am Rande beigefügt sind.

Der Verlust der Canonestafel ist um so beklagenswerter als wir mit grosser Wahrscheinlichkeit annehmen dürfen, dass sie eine reiche künstlerische Ausstattung erfahren hatte. Was wir dann weiter noch über verlorene Blätter mutmassen können, gehört dem künstlerischen Teil an. Offenbar fehlt das dem Evangelisten Markus (Fol. 121) entsprechende Titelbild zum Matthäusevangelium. Endlich ist der Cyklus der Bilder aus dem Leben Christi nicht nur in unrichtiger Reihenfolge, sondern sicherlich auch unvollständig. *von Gebhardt* und *Harnack* haben ausgeführt, dass die Ordnung der Blätter und damit der Bilder die folgende gewesen sein muss.

\*

Fol. 7. Blindenheilung.  
Parabel vom barmherzigen Samariter.

\*

Fol. 1. Auferweckung des Lazarus.  
Einzug in Jerusalem.  
Fol. 2. Austreibung der Verkäufer aus dem Tempel.  
Kluge und thörichte Jungfrauen.  
Fol. 3. Abendmahl.  
Austeilung des Brodes.  
Fol. 4. Spendung des Kelches.  
Christus in Gethsemane.

\*

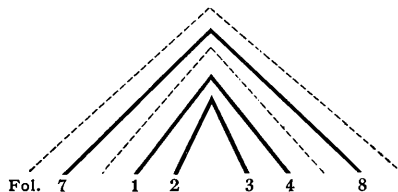
Fol. 8. Christus vor Pilatus.  
Judas vor den Hohenpriestern mit dem Blutgeld.  
Tod des Judas.  
Juden vor Pilatus.  
Jesus und Barabbas.

\*

An den Stellen, wo in die Bildfolge ein Stern gesetzt ist, vermuten *von Gebhardt* und *Harnack* Lücken im Cyklus. Wir werden ohne Bedenken ihnen beistimmen müssen, soweit es sich um Anfang und Ende handelt. Weder ist es wahrscheinlich, dass eine so reiche Bilderfolge mit der Blindenheilung begann, noch ist anzunehmen, dass sie mit der Gegenüberstellung von Jesus und Barabbas endete. Ebenso leuchtet ein, dass zwischen dem Bilde des in Gethsemane betenden Christus und der Darstellung der Vorführung vor Pilatus eine Lücke sein muss, nicht so zwingend notwendig, aber

in Anbetracht des Reichtums der Bildfolge doch sehr wahrscheinlich scheint die Annahme eines Fehlens von Bildern zwischen dem Gleichnis vom barmherzigen Samariter und der Auferweckung des Lazarus.

Wir gewinnen den Eindruck, dass uns nur ein Fragment eines Lebens Christi in Bildern vorliegt. Die Handschrift bietet keinen Anhalt zur Feststellung, wieviel Blätter hier verloren gegangen sind. Die Quinternenzählung der Handschrift übergeht die Fol. 1—9 und 119—121, augenscheinlich wurden die Bildseiten und sonstigen Vorsatzstücke der Evangelien getrennt ausgeführt. Der Umstand, dass die Kapitelübersichten ebenfalls auf diesen eingeschalteten Blättern enthalten sind, bewahrt davor, auf Grund der verschiedenen Zählung der Blattlagen eine Nichtzusammengehörigkeit der Bilder und des Textes behaupten zu wollen. Vielleicht waren auch die Miniaturen auf Lagen von fünf Blättern gemalt; von *Gebhardt*<sup>4</sup> hat ausgeführt, wie bei Zugrundelegung der von *Harnack* gegebenen Umstellung der Bildseiten und Annahme der gedachten Lücken die erhaltenen Bildseiten sehr wohl der Rest einer solchen Lage sein könnten. Wir erhalten das Schema:



Weitere fünf Doppelblätter mögen dann der Lage, deren Reste uns erhalten sind, vorausgegangen sein.

Diese von mir im Anschluss an *von Gebhardt* und *Harnack* vortragene Ansicht, dass uns in den Miniaturen zu Anfang des Codex Rossanensis nur ein Teil eines Lebens Christi in Bildern erhalten sei, ist von *Ussoff* bezweifelt worden. Letzterer hat die Behauptung aufgestellt, dass die Absicht des Künstlers nur gewesen sei, das Leiden Christi darzustellen. Er habe sich dabei eng an den ersten Teil des sogenannten Nikodemusevangeliums, die Gesta Pilati, angeschlossen, Szenen wie die Blindenheilung, die Parabel von den klugen und thörichten Jungfrauen, die Auferweckung des Lazarus seien nur aufgenommen worden, weil sie in der genannten apokryphen Quelle in Verbindung mit dem Prozesse Christi erwähnt würden. Die Kreuzigung

fehle, weil die Scheu, das Leiden des Herrn darzustellen, zur Zeit der Entstehung der Bilder noch vorgewaltet habe. Kurzum: Der Bildschmuck der Handschrift sei wahrscheinlich vollzählig erhalten. Weiterhin versucht *Ussoff* nachzuweisen, dass, wenn Fol. 5—7 vor Fol. 1 gestellt würden, die Reihenfolge der Bilder der griechischen Liturgie entspreche. Diese Ansicht scheint *Kondakoff*<sup>5</sup> in seiner Geschichte der byzantinischen Kunst aufgenommen zu haben, wenn er behauptet, «diese erste Illustration der Passion Christi sei vollständig den griechischen liturgischen Riten der heiligen Woche entsprechend». Darauf beruht dann wohl die von *F. X. Kraus*<sup>6</sup> ohne Erklärung oder Begründung ausgesprochene Behauptung: «Der nähere intimere Anschluss der Komposition an die Liturgie der griechisch-alexandrinischen Kirche in der Karwoche scheint evident.»

Allen diesen Auslassungen gegenüber ist wohl gut, zunächst wieder an den thatsächlichen Bestand zu erinnern. Die Reihenfolge der ersten Blätter der Handschrift ist auf keinen Fall die ursprüngliche. Blatt 5 und 6 mit dem Titelblatt der fehlenden (sic!) Canonestafeln und dem Anfange des Briefes des Eusebius an den Carpianus gehören, wie jedermann zugeben muss, nicht in die Mitte der Bildfolge! Warum sollen aber, wenn einmal die Ordnung verändert worden ist, einmal Stücke wie die Canonestafeln, die Fortsetzung des Eusebiusbriefes — wegen deren Fehlen *Ussoff*<sup>7</sup> die Handschrift für unvollendet erklären will!<sup>8</sup> — verloren gegangen sind, warum sollen dann die erhaltenen Bilder vollzählig sein? Der von *Ussoff* vorgetragene Hinweis auf die Auswahl von Szenen, die in den Gesta Pilati erwähnt sind, ist doch gewiss nicht stichhaltig; zunächst stimmt er nicht für alle Szenen, denn die Vertreibung aus dem Tempel und die Parabel vom barmherzigen Samariter sind im Nikodemusevangelium nicht herangezogen. Und dann, ich bestreite, dass sich ein Einfluss des Nikodemusevangeliums auf irgend eine Szene des Codex nachweisen lässt. Gewiss sind Beziehungen zwischen der Schilderung der Verhandlung vor Pilatus in dem apokryphen Evangelium mit unseren Bildern da, aber die ausschlaggebenden Momente fehlen. Wir werden später Gelegenheit haben, die Darstellungen des Prozesses auf den Säulen des Ciboriums des Hauptaltars von S. Marco in Venedig zu vergleichen, denen eine gewisse Verwandtschaft<sup>9</sup> mit den betreffenden Miniaturen des Rossanensis nicht abzustreiten ist: Nur dass dort wirklich Momente aus der Erzählung der Gesta Pilati in die Darstellungen aufgenommen sind. Wir können also eine Auswahl der Bilder unserer

Handschrift auf Grund der *Gesta Pilati* nicht anerkennen. Schwieriger zu beantworten ist die Frage nach der Beziehung zur griechischen Liturgie. Ich stütze mich hier auf die Autorität *Pokrowski's*<sup>10</sup>, der den Ausführungen *Ussoff's* gegenüber seine ablehnende Stellung begründet hat. Seine Ansicht stützt sich darauf, dass zunächst unbekannt sei, wie die Liturgie am Herstellungsorte des Codex zu deren Zeit gewesen sei. Ueberdies hat *Ussoff* nur durch sehr kühne weder *Pokrowski* noch mir einleuchtende Annahmen den Zusammenhang mit der Liturgie herstellen können. Und noch eines: Wenn der Künstler wirklich nur die Passion im Bilde wiedergeben wollte, warum schloss er mit der Freigabe des Barabbas? Die Darstellung der Kreuzigung wäre doch jedenfalls zu erwarten gewesen, sie ist im sechsten Jahrhundert, in das *Ussoff* den Codex setzt, keineswegs ohne Gleichen. Wenn man auch der Schilderung, die uns Constantinus Rhodius<sup>11</sup> von den Mosaiken der Apostelkirche in Konstantinopel hinterlassen hat, weniger Gewicht beilegen will, da der Dichter erst im zehnten Jahrhundert lebte, wenn man ferner die Miniatur der syrischen Evangelienhandschrift in der Laurentiana zu Florenz, welche der Maler Rabulas 586 mit Bildern schmückte, für einen späteren Zusatz halten will<sup>12</sup> —, es bleiben genug Denkmäler mit Darstellungen der Kreuzigung, deren etwa gleich hohes oder höheres Alter niemand anzweifeln wird. Ich nenne hier nur die bekannte Elfenbeintafel im Britischen Museum<sup>13</sup>, die Schnitzerei der Holzthüren von S. Sabina<sup>14</sup> und die Schilderung des Choricus von Gaza<sup>15</sup> von der Wandmalerei der Sergiuskirche zu Gaza. Und hätte der Maler dennoch daran Anstoss genommen, Christus am Kreuze darzustellen, so bot sich ihm der von anderen eingeschlagene Ausweg, zwischen den gekreuzigten Schächern das Kreuz mit dem Lamm Gottes im Kreise, wie auf den schon erwähnten Säulen von S. Marco<sup>16</sup>, oder das Kreuz und darüber das Brustbild Christi zu geben, wie auf den Oelfläschchen in Monza<sup>17</sup>. Jedenfalls eine Ursache, den Bildercyklus aus der Passion Christi mit der Freigabe des Barabbas abschliessen zu lassen, lag nicht vor. Wir können also mit *von Gebhardt* und *Harnack* und *Pokrowski* den Bildschmuck des Codex Rossanensis nicht für vollständig erhalten ansehen, nicht nur die Passion war dargestellt, sondern ein Leben Christi.

Eine ausführliche paläographische Würdigung sollte der Veröffentlichung eines Denkmals wie des Codex Rossanensis nicht fehlen. Da mir die Spezialkenntnisse fehlen, in einer so schwierigen Frage eine eigene Meinung zu begründen, so beschränke ich mich darauf, die Ansicht eines so

vortrefflichen Kenners, wie *von Gebhardt's*, im Auszuge wiederzugeben. Er kommt in seiner Prüfung der für den Text verwandten Schrift zu dem Ergebnis (S. XIII), dass der *Rossanensis* zwischen dem Ende des fünften und dem Anfange des siebenten Jahrhunderts geschrieben sein müsse, die grössere Wahrscheinlichkeit spräche für die erste Hälfte des sechsten. Völlig abweichend aber, obwohl sie doch wahrscheinlich von derselben Hand herrührt, erscheint ihm die Schrift aller Beigaben zum Text der Evangelien, nämlich der *Epistula Eusebii ad Carpianum*, der Verzeichnisse der κεφάλαια, der Inhaltsangaben über dem Texte, der Schriftstellen unterhalb der Prophetenbilder, der Unterschrift des Evangeliums Matthäi und einiger nachträglich an den Rand geschriebener Wörter. Diese kleinere Schrift erinnert *von Gebhardt* «auffallend» an die des Züricher Purpurpsalters, welchen *Tischendorf* dem siebenten Jahrhundert zuweist. Trotzdem glaubt er mit dem *Rossanensis* nicht über das sechste Jahrhundert hinabgehen zu müssen, denn ihm scheint «die Annahme einen hohen Grad von Wahrscheinlichkeit zu haben, dass eine Schriftgattung, die im siebenten Jahrhundert in allgemeinen Gebrauch übergang, vorher schon durch eine Reihe von Jahrzehnten bekannt und in Uebung war, nur dass sie zunächst nicht sowohl für den eigentlichen Text der Bücher, als vielmehr für allerhand Beigaben zu demselben, wie Indices, Catenen, Unterschriften, Randbemerkungen und dergleichen verwandt wurde. Strikte Beweise lassen sich dafür nicht beibringen, da uns aus jener Zeit datierte Handschriften überhaupt nicht erhalten sind.»

An dieser Datierung in das sechste Jahrhundert, die aber auch den Anfang des siebenten nicht ausschliesst, hält *von Gebhardt* auch in den «Texten und Untersuchungen» (S. XXVII) fest. *von Funk*<sup>18</sup>, der aus anderen, später zu widerlegenden Gründen das hohe Alter des *Codex Rossanensis* anführt, ist bemüht, auch die Möglichkeit einer späteren Entstehung der Schrift nachzuweisen. Er legt starkes Gewicht auf die Momente, welche schon *von Gebhardt* bestimmten eine Anfertigung im siebenten Jahrhundert für möglich zu halten. Ob man ihm folgen dürfen, wenn er behauptet<sup>19</sup>, die Paläographie gestatte, ins achte und allenfalls auch noch in den Anfang des neunten Jahrhunderts herabzugehen, erscheint mir sehr bedenklich. Gewiss ist der Satz zuzugeben, «Prachtexemplare fügen sich nicht so in die Entwicklung der Schrift ein wie die gewöhnlichen Bücher. Bei ihnen erhält und bewahrt sich die alte Weise länger.» Indessen würde *von Funk* diesen

Erwägungen wohl selbst viel weniger nachgeben, wenn er nicht aus anderen Gründen den jüngeren Ursprung der Handschrift für feststehend ansähe. Diese werden wir aber in der ikonographischen Betrachtung der Spendung von Brot und Wein widerlegen. Somit erlaubt uns die Paläographie eine Ansetzung der Handschrift in das sechste oder siebente Jahrhundert; kunsthistorische Erwägungen werden für eine nähere Bestimmung des Datums massgebend sein, solange nicht die Paläographie zu einer genaueren Festlegung gelangt. Vielleicht trägt die Veröffentlichung einer Textseite (Fol. 113, Matth. XIII, 49—54), die wir in Tafel XV geben, dazu bei.

---

• • •





## II

# BESCHREIBUNG DER DARSTELLUNGEN



## DIE AUFERWECKUNG DES LAZARUS

### Tafel I

Die Darstellung ist in freiem Anschluss an die Erzählung bei Johannes (XI, 1—45) geschaffen. Verschiedene zeitlich aufeinanderfolgende Augenblicke sind zu einem Bilde verarbeitet. Christus steht links<sup>20</sup> von der Mitte des Bildes, er ist hier wie in allen Bildern mit Sandalen, einem blauen («purpurblauen») Aermelgewande und einem goldenen über die linke Schulter gezogenen Mantel bekleidet. Ein goldener Streif zieht sich über die rechte Schulter herab, *Harnack* sieht irrtümlicher Weise eine Spange in ihm, die den Mantel halten solle; es handelt sich hier, wie schon *Ussoff*<sup>21</sup> bemerkt hat, um die gebräuchlichen senkrechten Streifen der Gewandverzierung. Wenigstens sehen wir auf den Bildern der Vorführung Christi vor Pilatus und der Gegenüberstellung mit Barabbas, zwei solche Streifen am unteren Ende des Gewandes, wo es unter dem Mantel wieder zum Vorschein kommt. Fehlen sie an dieser Stelle in den übrigen Bildern, so dürfen wir vielleicht in einem Versehen des Malers eine ausreichende Erklärung finden. Das Haupt Christi hat volles braunes Haar und einen schwärzlichen leicht geteilten Voll- und Schnurrbart. Ein breiter goldener Nimbus mit geschwungenem griechischen Kreuz darin fehlt nie. So — und diese Schilderung gilt, wie gesagt, für alle Bilder — schreitet Christus hier von links heran, die Linke ist unter dem Mantel verborgen, die Rechte mit dem sogenannten Redegestus erhoben, wir sehen den zweiten, dritten und fünften Finger ausgestreckt (der erste scheint mir im Gegensatz zu *Harnack's* Angabe unsichtbar), den vierten umgeschlagen. Christo folgt Petrus: ein greiser bärtiger Mann ohne Nimbus, angethan mit Sandalen, dem langen mit den beiden schon

bei Christus erwähnten senkrechten Farbstreifen verzierten Gewande und dem umgeworfenen Mantel, wie wir ihn ebenfalls schon bei Christus kennen gelernt haben. Die Kleidung ist von weisser Farbe, fällt aber in den Schatten ins Bläuliche. So er und alle Apostel.

Der neben Petrus im Hintergrunde sichtbare Kopf gehört wohl dem Apostel Andreas an. Links davon eine Gruppe Volks; es sind Männer verschiedenen Alters, ihre Gewandung ist durchaus andersartig, hohe Schuhe, ein mit den Längsstreifen und ungefähr in Kniehöhe mit Kreisen verziertes Gewand und ein Pänula-ähnliches Obergewand, das, glockenförmig übergezogen und spitz zulaufend bis über den Saum des Gewandes herabreicht, jedoch so hochgezogen ist, dass es beide Arme frei lässt. Sehr häufig treffen wir auf diesem merkwürdigen Gewandstück, das nicht immer spitzen Schnitt hat, um den Halsausschnitt einen nach unten spitz zulaufenden breiten Besatz oder — zum Teil auch über diesem — einen schmalen Kragen von heller Farbe, mit dem die hellen Kapuzen, die verschiedene Gestalten auf diesem und anderen Bildern tragen, zusammenzuhängen scheinen.

Doch kehren wir zur Mittelgruppe zurück. Vor dem heranschreitenden Christus haben sich die zwei Frauen, Maria und Martha, zur Erde geworfen, beide sind ganz in die Gewandung eingehüllt, die nur das Gesicht frei lässt. Gedacht ist sie wohl als langes Gewand und weiter Mantel — bei einer dunkelbraun, bei der andern grünlich —, eine Scheidung verschiedener Stücke ist nicht möglich, ziegelrote Schuhe sind als schmale Linie bemerkbar. Die vordere streckt beide Hände unter dem Mantel vor, es ist der bekannte Gestus des Anbetens oder Anflehens. Die Szene ist deutlich verständlich, wenn sie auch nicht der Erzählung des Evangeliums treu entspricht: die Schwestern flehen Christus um Hilfe an. Bei Johannes heisst es, dass Martha Christus entgegengieht und dann, nachdem sie ihn gesprochen, zurückkehrt, um Maria zu holen, von der alsdann gesagt ist, dass sie sich Christus zu Füssen wirft. Ist soweit die Darstellung mit Annahme einer Zusammenziehung verschiedener Momente der Erzählung zu erklären, so liegt eine solche für die rechte Bildhälfte in noch höherem Masse vor. Dem Evangelium zufolge begiebt sich Christus nach der Begegnung mit den Frauen zum Grabe und vollführt die Auferweckung. Hier ist diese zweite Szene mit der ersten vereinigt, die Ueberleitung bildet eine Gruppe von Juden hinter den Frauen, ein junger Mann in hellblauem Untergewand und violetter Pänula blickt, die Rechte flach

erhebend, auf Christus, die Gruppe neben ihm, voran zwei bärtige Männer, deren einer eine weisse («nubische») Kapuze trägt, blicken dagegen nach rechts, nach dem Grabe des Lazarus. So leitet diese Gruppe über, zu dem Vorgange, der sich rechts abspielt.

Da steht unter einem Erdhügel in einer Art Höhle aufrecht der in weiss-blaue Tücher gehüllte Lazarus, von dem nur das Gesicht frei ist. Ein Diener in rotem Knierock und halbhoher violetten Schnürstiefeln hält Lazarus mit der linken Hand, während die Rechte ausgestreckt ist, als wollte sie, wie in so vielen anderen Bildern des Gegenstandes, nach dem Ende der Leichentücher greifen, um sie aufzuwickeln. Der Diener hat sein Gewand hochgezogen und verbirgt sein Gesicht bis unter die Augen darunter, ein Motiv, das *Harnack* unverständlich geblieben ist, er nimmt an, das Bild sei hier schadhaft; offenbar ist es der von der Leiche ausgehende Geruch, der diese Bewegung begründet, der Diener schützt Mund und Nase gegen ihn. Der Raum zwischen dieser Gestalt und den kauern den Frauen wird durch zwei weitere Diener eingenommen, die vom Grabe herkommend vornübergebeugt sich Christus nähern. Der hintere — in blauem Knierock — blickt zurück und breitet entsetzt beide Hände aus, während der vordere — in braunem Knierock, halbhoher dunkelbraunen, mit blauen Bändern besetzten Schnürstiefeln — trauernd die Rechte an die Stirn legt und die Linke vorstreckt.

Das Bild ist so eine kühne Zusammenziehung der Darstellungen zweier verschiedener Szenen, die Mittelgruppe, Christus und die Frauen, ist in sich geschlossen, eine Beziehung zwischen Christus und Lazarus nicht offen angedeutet, der Blick Christi richtet sich abwärts an die Frauen und doch ist in geschicktester Weise die Verbindung mit der Szene rechts hergestellt, nicht nur dass die Judengruppe im Hintergrunde in der Mitte gewissermassen nach beiden Seiten blickt, von den beiden Dienern, die in der Linie der Haltung den Frauen entsprechen, weist der eine auch im Motiv, dem Trauern, auf sie zurück, der andere ist in seinem Entsetzen über das Wunder zur Szene rechts gehörig, beide ordnen sich aber, wie Maria und Martha, so trefflich zwischen Christus und Lazarus ein, dass letztere die unverkennbaren Höhepunkte der Komposition bleiben; es ist also dem Maler voll und ganz geglückt, die verschiedenen Momente der Erzählung zu einer dramatischen Komposition zusammenzufassen.

## DER EINZUG IN JERUSALEM

### Tafel II

Von links her schreitet die Eselin, auf der ein Gewandstück oder eine Decke Christus als Sattel dient. Er sitzt seitlich — nach Damenart —, nach rechts blickend, die Rechte im Redegestus (anscheinend wie oben) vor der Brust erhoben, in der Linken die Buchrolle und vielleicht die Zügel, deren Ende nicht abzusehen ist. Christus folgen zwei Jünger, der jugendliche blickt sich zu seinem greisen Gefährten um. Zwischen ihnen und Christus gewahren wir im Hintergrunde einen Baum mit einer Laubkrone. Ein Kind in rotem Röckchen sitzt darin und bricht Zweige ab, ein zweites in blauem Gewand schwingt sich am Stamm in die Höhe. Vor Christus die Volksmenge, zwei Jünglinge in hohen schwarzen Stiefeln und Knieröcken breiten — sich tief vornüberbeugend — Gewänder auf den Boden. Eine grosse Gruppe von Männern verschiedenen Alters steht hinter ihnen, alle halten Palmzweige. Ihre Kleidung scheint vorwiegend die oben geschilderte mit der Pänula als Obergewand. Rechts von dieser Menschenmenge erblicken wir die Stadt Jerusalem, wir sehen die Stadtmauern mit ihren Zinnen, Festungstürmen und einem grossen rundbogigen Thor, im Innern gewahren wir Häuser und Türme. Vier blonde Kinder in weissen Röckchen, die mit dunkeln Streifen (bemerkenswert solche von der Schulter zur Brust herab) und Kreisen besetzt sind, kommen Palmzweige schwingend zum Thor hervorgeeilt, vier weitere werden über dem Thor und an Fenstern der Häuser sichtbar.

Die Darstellung ist nicht aus dem Anschluss an den Text eines Evangeliums zu erklären. *Lamprecht*<sup>22</sup> sah in ihm ein Bild der Schilderung des Lukas mit starken Reminiscenzen aus Matthäus; die beiden Christus folgenden Gestalten mit ihrer lebhaften Bewegung seien die von Lukas erwähnten lobpreisenden Jünger (XIX, 37—38). Lukas kennt indessen das Motiv des Palmtragens nicht, unser Bild entspricht darin deutlich dem Johannesevangelium (XII, 12—13), welches die Menge dem Herrn aus

Jerusalem mit Palmzweigen entgegeneilen lässt. Das Ausbreiten der Kleider auf den Weg ist nur von den Synoptikern erzählt. Gegen Zugrundelegung des Matthäustextes spricht das Fehlen des Eselsfüllen, dagegen ist ihm<sup>23</sup> das Pflücken der Zweige von den Bäumen (XXI, 8) eigentümlich, und nur aus Matthäus lässt sich, wie schon *Lamprecht* bemerkt, die Anwesenheit der Kinder erklären. Dort (XXI, 15—16) ist unmittelbar nach dem Einzuge von schreienden und Hosianna rufenden Kindern die Rede. Christus antwortet den Juden, die ihn darüber zur Rede stellen mit dem Psalmverse: «Aus dem Munde der Unmündigen und Säuglinge hast Du Lob zugerichtet.» Es erscheint mir nicht nötig, wie *Ussoff*<sup>24</sup>, zur Erklärung die Stelle der Gesta Pilati heranzuziehen, wo der Cursor dem Pilatus vom Einzuge erzählt und dabei der Kinder Erwähnung thut.<sup>25</sup> Wir haben also zur Erklärung des Bildes eine freie Benutzung der Schilderung der Evangelien vorauszusetzen, es fällt auf, welch reiches Leben der Künstler in die Szene zu legen gewusst hat, *Harnack* bemerkt mit Recht, wie Alles Heiterkeit und Festfreude atmet, gerade genrehafte Einzelheiten, wie die Zweige pflückenden Kinder, helfen diesen Ausdruck hervorbringen.

## DIE AUSTREIBUNG AUS DEM TEMPEL

### Tafel III

Ganz links im Vordergrund ein Thor<sup>26</sup> des Tempels mit ziegelgedecktem Giebeldach, von dem ein kleiner, roter, gemusterter Vorhang herabhängt. Vom Thor nach rechts zieht sich eine Säulenhalle, d. h. drei Säulen, eine davon deutlich mit korinthischem Kapitäl, auf denen ein Ziegelgiebeldach entlangläuft. Links spricht Christus mit zwei greisen Gestalten, die ganz nach Art der Apostel und der Hohenpriester in den später zu besprechenden Bildern gekleidet sind. Der eine erhebt redend die Rechte (der Gestus ist undeutlich), der andere legt nachdenklich die Hand an den Bart. Christus

steht vor ihnen, die Rechte erhoben, es scheinen der erste, zweite, dritte und fünfte Finger ausgestreckt, der vierte eingezogen, die Linke am Mantel. *Harnack* erklärt die beiden Greise für die Hohenpriester, wohl im Gedanken an die Schilderung des Matthäusevangeliums, wo (XXI, 12—16) Christus unmittelbar nach Austreibung der Händler mit den Hohenpriestern und Schriftgelehrten das bei Gelegenheit des Einzuges erwähnte Gespräch hat. Johannes (II, 14—22), der die Disputation über Zerstörung und Wiederaufbau des Tempels in drei Tagen auf die Austreibung folgen lässt, spricht nur von Juden. *Ussoff*<sup>27</sup> entscheidet sich für die letztere Stelle, weil sie auch in den *Gesta Pilati*<sup>28</sup> erwähnt wird, deren Einfluss er auch hier im Spiele sieht. Das Bild lässt indessen keinen Zweifel, dass wirklich die Hohenpriester gemeint sind, also wird man als Gegenstand des Gesprächs die Anfrage über das Gebahren der Kinder anzusehen haben. *Lamprecht*<sup>29</sup> nimmt an, Christus mache den Priestern (statt den Verkäufern) die Vorwürfe, wie sie Lukas (XIX, 46) berichtet, denn nur diesem Evangelisten entspreche es, dass die eigentliche Thätigkeit Christi bei der Austreibung der Händler weder in seinen Worten, noch im Umwerfen der Tische (Matth. XXI, 12, Mark. XI, 15—17, Joh. II, 15), und noch viel weniger als Vertreibung mit der Peitsche (Joh. II, 15) zum Ausdruck gebracht sei. Indessen müsste doch auch bei Zugrundelegung des Lukastextes die Austreibung dargestellt sein, wenn der Künstler sie überhaupt geben wollte. Wir sehen nur die Folgen von Christi Einschreiten. Die ganze rechte Bildhälfte ist von den abziehenden Verkäufern in Anspruch genommen. Da ist zunächst der Mitte ein alter bärtiger Mann in Knierock und hohen Stiefeln, der, sich scheu umblickend, sich über seinen Wechseltisch beugt, um ihn fortzutragen. Eine Schale mit Geld und ein unerklärlicher Gegenstand liegen am Boden. Ein anderer bärtiger Mann steht dabei mit einem grossen Gefäss, ein jugendlicher — in einer Art Hirtentracht, barfuss mit ärmellosem kurzem Rock — sucht einen widerpenstigen Ziegenbock wegzuzerren. Hinter ihm ein im Wegeilen zurückblickender Mann mit einem Vogelbauer mit einer Taube, seine Rechte weist vorwurfsvoll in die Höhe, wo eine andere Taube in die Lüfte entfliegt. Ein fünfter Mann treibt mit dem Stabe zwei langsam schreitende bucklige, gehörnte Rinder hinweg, vor denen zwei Schafe und eine Ziege herlaufen.



## DIE KLUGEN UND THÖRICHTEN JUNGFRAUEN

### Tafel IV

Etwa die Mitte des Bildes nimmt das schräg gesehene, zweiflügelige geschnitzte Thor ein, links vor ihm stehen in bunten Gewändern die fünf thörichten Jungfrauen, die vorderste klopft an das Thor, Einlass begehend, die beiden nächsten — die eine wendet sich um — halten in der Rechten die verglimmenden Fackeln, in der Linken das leere Oelgefäss; die vierte steht im Hintergrunde, wenig sichtbar, die letzte endlich hat ihre ausgebrannte Fackel zu Boden geworfen, die Rechte greift mit kummervollem Gestus am Hals an den Mantel, während die Linke noch das leere (auf der *von Gebhardt* und *Harnack'schen* Pause vergessene) Oelgefäss hält.

Das Innere des Hauses dagegen ist mit kühner Hereinziehung der Deutung der Parabel (Matth. XXV, 1—12) als Paradies dargestellt. Dicht am Thor, nur durch einen Strauch getrennt, steht der Sponsus in Gestalt Christi, die Linke unter dem Mantel, die Rechte erhoben mit dem bereits erwähnten Gestus, bei dem der zweite, dritte und fünfte Finger ausgestreckt sind, der vierte eingeschlagen und der Daumen zwar ausgestreckt, aber der Handfläche zugerichtet ist. Rechts von dem Bräutigam, nach rechts schreitend, die fünf klugen Jungfrauen in weissen, mit Längsstreifen gezierten Gewändern und weissen über den Kopf gezogenen Mänteln, in der Rechten alle die brennende Fackel, in der Linken, soweit sichtbar, das blaue Oelgefäss mit goldgelbem Oel halbgefüllt. Sie stehen vor einem Walde von Bäumen, aus deren Kronen helle Früchte glänzen. Aus einem Hügel rechts lassen vier Quellen ihre blauen Wasser herabsprudeln, die sich zum Strome des Paradieses vereinigen.

## ABENDMAHL UND FUSSWASCHUNG

Tafel V

Ueberschrift: AMHN ΛΕΓΩ [ΥΜΙΝ ΟΤΙ ΕΙC]

ΕΞ ΥΜΩΝ ΠΑΡΑΔ[ΩCΕΙ ΜΕ]<sup>30</sup>

Die beiden Szenen sind getrennt, aber auf einer Bildseite dargestellt, links das Abendmahl, rechts die Fusswaschung.

Das Abendmahl wird um einen halbkreis-(Sigma-)förmigen Tisch eingenommen, um den sich das in zwölf Plätze (zehn Teilungen sichtbar) geteilte bläulich-weiße Polster zieht. Die Teilungslinien sind blau, jeder Platz ist mit roten Punkten verziert. Tischplatte und Polster ruhen auf einer Art goldenen Unterbaues, dessen Vorderseite in drei Felder geteilt ist, jedes davon ist mit einer schwarzen Taube mit roten Füßen und flatterndem roten Halsband verziert. Die Oberfläche des Tisches ist mit einer eigentümlichen unklaren Musterung versehen, gleich als ob sie «mit weissen Fischen ganz bedeckt» wäre, an solche ist indessen, darin stimme ich mit *Ussoff* überein<sup>31</sup>, nicht zu denken, es soll durch die Zeichnung wohl der Eindruck einer Marmortafel hervorgerufen werden. Eine grosse kelchartige goldene Schüssel steht in der Mitte, daneben liegen zwei C-förmige Brote.

Christus lagert am linken Ende der Tafel, die Rechte über den Tisch vorstreckend, der (undeutliche) Gestus scheint der mehrfach besprochene zu sein. Rings um den Tisch die zwölf Apostel, ein Greis (Johannes) neben Christus, ein zweiter (Andreas) an dritter Stelle, ein dritter (Petrus) am Ende Christus gegenüber, die übrigen Jünger scheinen mit Ausnahme des an zweiter Stelle bartlos. Nur der Jünger am Ende der Tafel ist in ganzer Figur gesehen, er kehrt dem Beschauer den Rücken zu. Von den übrigen gewahren wir nur Kopf und Schultern und bei zweien den rechten Arm, der den Kopf stützt. Der jugendliche Judas — der siebente, also genau in der Mitte der dreizehn lagernden Gestalten — greift in die erwähnte grosse

Schüssel. Von den übrigen Aposteln hat *Harnack* die drei Greise in der Reihenfolge von links nach rechts als Johannes, Jakobus und Petrus benennen zu dürfen geglaubt, Johannes und Petrus gewiss mit Recht, wie nicht nur die Vergleichung der Fusswaschung und des Titelbildes zeigt, sondern auch die Vergleichung anderer Abendmahlsbilder; in dem «Jakobus» müssen wir dagegen den der bildenden Kunst späterhin so geläufigen greisen Andreas sehen.

Die Darstellung beruht auf der Schilderung des Matthäusevangeliums (XXVI, 20—30; s. u.).

Die Fusswaschung: Petrus sitzt auf einfachem Stuhle, seine Füße stehen in einer wassergefüllten Schüssel, beide Hände sind in lebhafter Bewegung vorgestreckt, vielleicht um seine Worte (Joh. XIII, 9) zur Darstellung zu bringen: «Herr (wasche mir), nicht nur die Füße, sondern auch die Hände und den Kopf.» Christus steht tief gebückt vor ihm, ein Handtuch um den Leib gebunden, mit den Händen Wasser über Petri Füße schüttend. Im Hintergrunde die gedrängte Gruppe der elf<sup>32</sup> Apostel, Johannes mit dem Ausdruck der lebhaften Erregung die Hand vorstreckend, Andreas nachdenklich die Rechte an das Kinn legend.

Das Bild schliesst sich frei an die Angaben des Johannesevangeliums (XIII, 4—11) an.

## DIE SPENDUNG DES BROTES

### Tafel VI

Ueberschrift: ΛΑΒΩΝ ΑΡΤΟΝ ΕΥΧΑΡΙΣΤΗCΑC ΕΔΩΚΕΝ ΑΥΤΟΙC  
[ΛΕΓΩΝ] ΤΟΥΤΟ ΕCΤΙΝ ΤΟ CΩΜΑ ΜΟΥ

Auf einem Erdbodenstreif steht links Christus, das Brot in der Linken, die Rechte mit der Fläche nach unten vorgestreckt. Ein jugendlicher Apostel beugt sich tief auf die Hand herab, er hat beide Hände kreuzweise<sup>33</sup> vorgestreckt, so dass die Rechte quer auf der Linken ruht; zwischen Daumen

und Zeigefinger wird sie sichtbar. So bilden die Hände eine sichere Unterlage zum Empfang des Brotes, durch die nichts zur Erde fallen kann, und schon ist der Apostel mit dem Munde dicht dabei, wohl nicht um Christi Hand zu küssen, wie es scheinen möchte, sondern um den Bissen zu nehmen. Ein zweiter jugendlicher Apostel hinter ihm erhebt betend die Hände zum Himmel, der dritte — bärtige — hat seinen Mantel über beide Schultern gezogen und streckt unter ihm die Hände vor, der vierte und fünfte — beide wie auch der letzte jugendlich — schreiten heran, je die Rechte abwärts vorstreckend, während die Linke am Mantel ruht. Der letzte endlich — *Harnack* will Judas in ihm erkennen — streckt ruhig stehend beide Hände vor. Allen gemeinsam — mit Ausnahme des Betenden — ist eine ehrfürchtige Vorneigung des Kopfes und Oberkörpers.

## DIE SPENDUNG DES KELCHES

### Tafel VII

Ueberschrift: ΛΑΒΩΝ ΠΟΤΗΡΙΟΝ ΕΥΧΑΡ[ΙΣΤ]ΗCΑC ΕΔ[ΩΚΕΝ] ΑΥΤΟΙC  
ΛΕΓΩ[N] ΤΟΥΤΟ Ε[ΣΤΙ]Ν ΤΟ ΑΙΜΑ ΜΟΥ

Die Komposition entspricht der vorhergehenden, Christus steht rechts am Ende in den Händen den Kelch, aus dem der greise Petrus tief gebeugt trinkt, wobei er eine Hand vorstreckt. Halb durch ihn verdeckt steht ein jugendlicher Apostel, die Rechte vorstreckend, augenscheinlich noch auf die Gewährung des Kelches wartend. Es folgt ein Jünger — wieder jugendlich —, der beide Hände unter dem Mantel birgt, und weiterhin — ganz in derselben Haltung: beide Hände ein wenig vorstreckend, den Oberkörper, wie auch die vorigen ein wenig vorneigend — die beiden Greise Johannes und Andreas und ein leicht bärtiger jüngerer Apostel.

## CHRISTUS IN GETHSEMANE

### Tafel VIII

Am leuchtend blauen Himmelsstreifen schimmern Mond und streng symmetrisch angeordnete Sterne, darunter bis an die Gestalten und die Landschaft heran deckt schwarze Nacht den Grund. Wild aufgetürmte, dunkelgrüne Felsblöcke gemahnen eher an eine Wüste als an den Garten Gethsemane, aber sie entsprechen der düsteren, nächtlichen Stimmung des Bildes. Rechts liegt zur Erde geworfen, auf Knien und Ellbogen ruhend, mit vorgestreckten Händen im Gebete ringend Christus, links rüttelt er, hinter Felsen vorkommend, mit ausgestreckter Rechten einen der drei unbekümmert schlafenden Jünger auf. Soweit das hier schadhafte Bild ein richtiges Urteil zulässt, scheinen Petrus und Johannes als Greise in ihren Typen gegeben zu sein, der wenig sichtbare Jakobus jugendlich.

Die Darstellung entspricht den Schilderungen des Matthäus (XXVI, 36—46) und Markus (XIV, 32—42). Gewiss mit Unrecht will *Lamprecht*<sup>34</sup> eine Darstellung der Schilderung des Lukas (XXII, 39—46) sehen, gerade Lukas fehlt der bezeichnende Zug der Auswahl der drei Apostel, dagegen ist ihm die Einführung des Engels eigen, die im Bilde fehlt. Auch auf die Wiedergabe der Landschaft kann das Lukasevangelium schwerlich gewirkt haben, wenigstens wäre der Ausdruck ὄρος τῶν ἐλαιῶν doch nur sehr unvollständig, nur als Berg zur Darstellung gekommen.

## DIE HEILUNG DES BLINDGEBORENEN

### Tafel IX

Christus, dem zwei Apostel — ein greiser (Andreas) und ein jugendlicher — folgen, steht etwa in der Mitte des Bildes und bestreicht mit der Rechten das Auge des Blindgeborenen, der in einem bis über die Knie herabreichenden Rocke mit kurzen, weiten Ärmeln tiefgebeugt nach den Händen

Christi tastet. Gegen seine Brust lehnt sein Stab. Weiter rechts sehen wir dieselbe Gestalt nochmals vor einem weissen Kasten mit himmelblauem, gekräuseltem Inhalt, der die Wasser des Teiches (κολυμβήθρα) Siloah darstellen soll; das rechte Auge des Blindgeborenen ist bereits sehend, während er noch das linke wäscht. Hinter dem Teiche eine gedrängte Menge von Zuschauern, darunter anscheinend mehrere Frauen mit Kopftüchern und Männer verschiedenen Alters in der geschilderten Pänula. Einige geben durch Ausstrecken der Hand ihrem Erstaunen Ausdruck.

Die Darstellung entspricht der Schilderung des Johannes (IX, 1—7).

## DER BARMHERZIGE SAMARITER

Tafel X

Ueberschrift: ΠΕΡΙ ΤΟΥ ΕΜΠΕCONTOC ΕΙC ΤΟΥC ΑΗCTΑC

Links erblicken wir Stadtmauern mit Türmen und einem grossen rundbogigen Thor, im Innern Häuser, überragt von einem Turm und einer grossen blauen Kuppel. Hinter der Stadt, in der wir Jerusalem<sup>35</sup> zu erkennen haben, ist ein Palmenwald<sup>36</sup> angedeutet. Unfern liegt ein nackter, blutender Mann am Boden, der Arm dient dem Kopfe als Unterlage. Christus (links) beugt sich tief über ihn herab, um ihn aufzurichten; ein Engel (rechts) — in weissem Gewande und Mantel, mit goldenem Nimbus, blau und schwarzen (silbernen??) Flügeln, einem Band im Haar, einem weissen Tuche (oder dem Mantelende?) über den Händen — reicht ihm eine goldene Schale dar, die wohl Oel oder Wein enthalten soll. Weiterhin sehen wir den Verwundeten mit einem Tuche verbunden, seitlich auf dem Maultiere sitzend davonreiten, Christus geht voran und giebt dem greisen Wirte (in weissem Gewande) das Pflegegeld.<sup>37</sup>

Die Darstellung beruht auf der Erzählung bei Lukas (X, 30—35), ist aber in derselben Art wie die Parabel von den klugen und thörichten Jungfrauen

in starker Umänderung wiedergegeben. Für den barmherzigen Samariter, nach dem wir die Parabel nennen, ist Christus eingesetzt. Diese Erklärung findet sich schon bei Irenäus<sup>38</sup>. Ganz fremd dem Evangelium ist die Einführung des Engels. Nach *Stuhlfauth* «fungiert er als Christi Diener, als der dem Herrn der Geister zukommende und nachfolgende Diakon.»<sup>39</sup>

## DIE PROPHETENGESTALTEN

### Tafel I—X

Unter den zehn beschriebenen Bildern finden sich je vier Prophetenhalbfiguren. Die Auffassung ist immer die gleiche. Das Schriftfeld ist gleichsam als Rednertribüne gedacht, die Linke des Propheten ruht auf ihr, während die Rechte bis zur Kopfhöhe erhoben ist. Die Propheten sind alle der Mitte zugewandt, die Gesichter in Dreiviertelprofil gesehen, die Körper von vorn; der erhobene rechte Arm ist stets der Mitte zugekehrt, also bei den zwei Propheten links immer an der Gestalt vorbeigestreckt. Der Gestus ist bei allen derselbe, wenn er auch im einzelnen zuweilen etwas verschieden gezeichnet scheint. *Harnack* glaubt die Unterscheidung zu beobachten, dass die beiden Propheten links den ersten, zweiten und dritten Finger ausstreckten, den vierten und fünften aber einzögen, während die Propheten rechts den zweiten, dritten und fünften erhöhen. Indessen ist der Gestus, wenn wir berücksichtigen, dass wir bei den Propheten links den Handrücken, bei denen rechts immer die Handfläche sehen, der so oft erwähnte: der erste, zweite, dritte und fünfte Finger sind ausgestreckt, der vierte umgeschlagen, der fünfte (kleine) Finger steht bei der Ansicht vom Handrücken aus unnatürlich seitlich ab, während der Daumen auf die Handfläche zugerichtet ist und sich somit dem vierten Finger nähert. Bei den Gestalten links ist natürlich der Daumen nie zu sehen, da ihn die Handfläche verdeckt.

Die Gewandung der nicht königlichen Propheten ist das lange weisse, in den Schatten und den gewöhnlichen Streifenverzierungen blaue Aermelgewand, über das ein weisser Mantel geschlungen wird. In einigen Fällen

lässt die Zeichnung des Gewandes den Gedanken aufkommen, dass das Obergewand nur mit weiten Armöffnungen an der Schulter gedacht sei, die Ärmel selbst aber einem Hemde darunter angehören. An anderen Stellen ist aber die Einheitlichkeit des Gewandes und der Ärmel ausser Zweifel.

Die Tracht der königlichen Propheten ist wesentlich reicher. Das Gewand, bzw. das Hemd, hat zwar immer die manschettenähnlichen, blauen Armstreifen, aber nur vereinzelt (Fol. 7<sup>b</sup>) den langen, senkrechten Streif, dafür tritt ein kreisförmiger, einmal (Fol. 3<sup>b</sup>) viereckiger, von Punkten umgebener Besatz an der Schulter auf, der nur bei der Armbewegung, wie sie die Propheten links machen, sichtbar wird. *Harnack* scheint irrtümlich eine Halsstickerei in ihm gesehen zu haben. An Stelle des weissen Umwurfes tritt dann ein purpurblauer, auf der rechten Schulter durch eine Binde gehaltener Mantel, der einen grossen goldenen Besatz (*clavus*) trägt. Letzteren hält *Harnack*, was schon *Ussoff*<sup>40</sup> berichtigt, für ein Stück der Harfe, die also in Wirklichkeit nicht vorhanden ist. David und Salomo tragen dann endlich eine länglich breite Krone, die mit drei Edelsteinen (der mittlere rot) besetzt ist.

Die Kopftypen der Propheten — alle haben den grossen goldenen, schwarz umzeichneten Nimbus — sind schwankend, eine Individualisierung hat der Maler nicht versucht. Für David und Salomo ist nur ein Typus verwandt, gelocktes, dunkelblondes Haar und ein kurzer, runder, kastanienbrauner Vollbart kennzeichnen ihn. Die übrigen Propheten teilen sich in drei Typen, den jugendlich bartlosen, den des kräftigen Mannes mit kastanienbraunem Vollbart, und den des Greises mit grauem, kurzem, etwas gelocktem Haupthaar und grauweissem Vollbart. Die Zuteilung der Typen an die einzelnen Propheten ist vollkommen willkürlich, derselbe Prophet erscheint unter verschiedenen Typen; *Harnack* möchte daraus schliessen, die Bilder seien vor Einzeichnung der Sprüche gemalt und bei dieser die Auswahl geändert, aber ein Blick auf die ganz richtige, regelmässige Verteilung des Königstypus widerlegt die Auffassung. Der Künstler wollte keine Individualisierung.



## CHRISTUS VOR PILATUS

Tafel XI

Ueberschrift: ΚΑΙ ΔΗΚΑΝΤΕΣ ΑΥΤΟΝ ΑΠΗ  
ΓΑΓΟΝ ΚΑΙ ΠΑΡΕΔΩΚΑΝ  
ΠΙΛΑΤΩ ΤΩ ΗΓΕ  
ΜΟΝΗ<sup>41</sup>

Das Bild ist von einer blauen Halbkreislinie umzogen, den Boden bildet ein grünlich-grauer Erdstreif; die Mitte nimmt der thronende Pilatus ein. Sein Sitz ist eine mit weissen Tüchern behangene und mit einer hohen, weiss überzogenen Rückenlehne versehene Sella, auf der ein dickes rotes Polster ruht. Vor ihr liegen das Tintenfass und drei Schreibrohre auf einem Tisch, der mit einem weissen, befransten, mit zwei Kaiserbrustbildern geschmückten Tuche verhängt ist. Auf einem (unsichtbaren) Podium hinter dem Sellaufbau stehen zwei jugendliche Diener mit goldenen Halsketten, je eine Art Labarum haltend. Es sind goldene Schäfte, in die nahe dem oberen Ende ein goldener, viereckiger Rahmen eingelassen ist. Letzterer umspannt ein Purpurfeld mit zwei Kaiserbrustbildern.

Soweit der äussere Aufbau der Szene. Der thronende Pilatus — ein Greis mit weissem, ziemlich kurz gehaltenen Barte, hoher, kahler Stirn — ist mit einem weissen Aermelgewande und einem kastanienbraunen Mantel bekleidet. Letzteren hält eine grosse goldene Binde auf der rechten Schulter, vor der Brust ziirt ihn ein purpurblauer Einsatz (clavus). Das Kinn nachdenklich auf die Rolle in seiner Rechten stützend — seine Linke ruht unter dem Mantel auf dem Knie — blickt Pilatus ernst und prüfend auf Christus, der beide Hände unter dem Mantel verbergend, langsam und feierlich von links heranschreitet und den Blick auf seine Ankläger richtet. Diese sind, wie *Harnack* mit Recht annimmt, die beiden Hohenpriester, nicht zwei mit der Anklage beauftragte Schreiber, wie *Kondakoff*<sup>42</sup> will. Das widerlegt schon ihre Tracht, die von der der anwesenden Römer völlig verschieden ist, zudem stimmen ihre Typen in der Hauptsache mit den auf derselben Bildseite

dargestellten Hohenpriestern überein, und schliesslich wird ihre Anwesenheit durch den Text der Evangelien (Matth. XXVII, 12; Mark. XV, 3; Luk. XXIII, 10) geradezu gefordert. Es sind ein Greis mit weissem Barte und Haupthaar, der sich mit finsternem Blick zu Christus umwendet und die Rechte ein wenig vorstreckt, und ein bärtiger Mann in mittleren Jahren, der zu Pilatus aufblickt und die Rechte anklagend hoch erhebt. Die Linke ist bei beiden unter dem Mantel verborgen.

Die Handlung des Bildes, die mit bewunderungswürdiger Sicherheit in den Einzelzügen zum Ausdruck gebracht ist, geht ganz auf der linken Bildhälfte vor sich. Gegenüber rechts hat sich die Umgebung des Pilatus versammelt, fünf Männer verschiedenen Alters, alle unverwandt den gespannten Blick auf Christus richtend. Ihre Kleidung besteht aus Schuhen, einem bis auf die Knie reichenden Aermelgewand, das wenigstens bei dem ersten sichtbar ist, und dem langen, mit der Schulterbinde gehaltenen und dem purpurfarbigen Clavus besetzten Mantel. In ihrer Stellung offenbaren sie dieselbe ruhige Sammlung wie Christus, alle Hände sind unter den Mänteln verborgen.

## REUE UND TOD DES JUDAS

Tafel XI

Unterschrift:

ΙΔΩΝ ΔΕ ΙΟΥΔΑΣ ΟΤΙ ΚΑΤΕΚΡΙΘΗ ΜΕΤΑΜΕΛΗΘΕΙΣ ΑΠΕΣΤΡΕΨΕΝ ΤΑ Λ· [ΑΡΓΥΡΙΑ]  
ΤΟΙΣ ΑΡΧΙΕΡΕΥΣΙΝ ΛΕΓΩΝ ΗΜΑΡΤΟΝ ΠΑΡΑΔΟΥΣ ΑΙΜΑ ΑΘΩΟΝ ΟΙ [ΔΕ ΕΙΠΟΝ]  
ΤΙ ΠΡΟΣ ΗΜΑΣ ΚΑΙ ΑΠΕΛΘΩΝ [ΑΠΗΓΞΑΤΟ]<sup>43</sup>

Die linke Bildhälfte ist der Rückgabe des Verrätergeldes gewidmet. Die Hohenpriester thronen — die Handlung geht im Tempel vor sich — unter einer Art Baldachin; auf vier farbigen Säulen mit einfachen Basen und goldenen blättergeschmückten Kapitälern erhebt sich eine blaue Kuppel, aussen ziegelartig gedeckt, innen mit geschnitzten Kreisen und Vierecken verziert.

Die beiden Hohenpriester sitzen in einem geflochtenen Lehnstuhl mit hoher Rückenlehne. Der jüngere, halb verdeckt sitzende ist hier der ruhigere, er erhebt nur die Hand; in der Gestalt des anderen kommt dagegen die wilde Leidenschaft zum Ausdruck, beide Hände streckt er flach abwehrend Judas entgegen, sich weit zurücklehnd wendet er den Kopf ab, während die Augen doch auf Judas gerichtet sind. Der Verräter ist flehend, gebeugt, vor sie getreten; beide Hände streckt er unter dem Mantel vor, auf dem die Silberlinge liegen; abgewiesen packt ihn die Verzweiflung, und er schleudert ihnen mit einer Handbewegung das Geld zu Füßen.

Rechts sehen wir die Folgen seiner Verzweiflung, da steht ein verästelter Baum mit kärglichem Blätterschmuck, an einem Aste hat sich Judas (sein Kopf ist leider schlecht erhalten) an einem Stricke erhängt. Die Arme hängen schlaff herab, der Mantel ist von der Schulter herabgeglitten.

Beide Szenen folgen Matth. XXVII, 3—5.

## PILATUS STELLT DEN JUDEN CHRISTUS UND BARABBAS ZUR WAHL

Tafel XII<sup>44</sup>

Ueberschrift:

ΜΑΘΩΝ ΔΕ ΠΙΛΑΤΟΣ ΟΤΙ ΕΚ ΤΗΣ ΕΞΟΥΣΙΑΣ ΗΡΩΔΟΥ ΕΣΤΙΝ ΑΝΕΠΤΕΜΨΕΝ ΑΥΤΟ[Ν]  
ΠΡΟΣ ΗΡΩΔΗΝ ΟΝΤΑ ΚΑΙ ΑΥΤΟΝ ΕΝ ΙΕ[ΡΟ]ΛΥΜΟΙΣ ΕΝ ΤΑΥΤΑΙΣ ΤΑΙΣ ΗΜΕΡΑΙΣ<sup>45</sup>

Wir sind in der Deutung dieses Bildes anderer Ansicht als *Harnack*. Die Begründung werden wir nach der Beschreibung geben.

Die Komposition ist ähnlich wie die vorhergehende eingerahmt. Der Thronaufbau des Pilatus ist derselbe; die Diener mit den Fahnen haben hier weisse, statt farbige Gewänder. Grundverschieden ist die Haltung des Pilatus, die Rechte ist seitlich offen ausgebreitet, die Linke stützt die Rolle auf das

Knie, der Blick ist ruhig auf die stürmische Menschenmenge gerichtet. Neben der Sella steht ein jugendlicher Beamter, bekleidet nach Art der oben geschilderten (schwarze hohe Stiefel, bunter Knierock, weisser Mantel mit dem Clavus). Er schreibt mit blauem Metallstift auf ein holzgerahmtes Diptychon, zu seinen Füßen liegen zwei Rollen.

Die beiden Seiten in einiger Entfernung von der Sella füllt die Menge des Volkes. Es sind Männer jeden Alters und sehr verschiedener Tracht, teils haben sie den bis über die Knie reichenden Rock und die Pänula an, teils Gewand und Mantel, wie wir sie bei Christus, Aposteln und Hohenpriestern fanden. Ob die letzteren anwesend gedacht sind, ist schwer zu bestimmen. *Harnack* vermutet sie nicht ohne Grund unter den Gestalten rechts in weissen Gewändern. In der ganzen Menge ist ein einheitlich lebhafter Ausdruck, die vielen verlangend vorgestreckten Arme bezeugen ihre leidenschaftliche Erregung.

Was sie begehren, zeigt der untere Bildstreif, der den Vorderplan des Bildes oben abgiebt, darstellt, was vor der Sella und dem Amtstisch geschieht. Da sind Christus und Barabbas einander gegenübergestellt worden, über deren Leben oder Tod die Wahl der versammelten Juden entscheiden soll. Die Gruppe ist nicht nur der beste Teil dieses Bildes, sondern wohl der ganzen Folge. Links Christus zwischen zwei Beamten des Gerichtshofes, rechts Barabbas zwischen zwei Häschern. Den Grund, auf dem sie stehen, geben grünliche Schollen ab, auf der höchsten, daher in der ganzen Gruppe vorherrschend steht Christus. Ernst und würdevoll, unerschüttert in seiner Seelenruhe in diesem Augenblicke tiefster Erniedrigung, wo er dem Räuber gleich gestellt wird, steht Christus da, wie vorhin sind seine Hände unter dem Mantel verborgen. Zu beiden Seiten, ihn fest anblickend, je ein römischer Beamter. Der links, mit der mehrfach geschilderten Beamtracht angethan, hält ein Bündel Ruten in der Rechten; von der Gestalt rechts sehen wir fast nur den Rücken, vom Gesicht nur das verlorene Profil, wie er auf Christus blickt. Seine Kleidung ist der des Pilatus ganz entsprechend: weisser Rock und kastanienbrauner Mantel mit Purpurbesatz, doch ist er jung und hat blondes Haar. Die Gestalt nimmt die Mitte des Planes ein. Wie trefflich wusste der Maler zu verhindern, dass sie als die Hauptperson erscheine, indem er sie ganz vom Rücken zeigte. Dasselbe meisterhafte Kompositionstalent offenbart sich in der rechten Seite des Planes. Barabbas und seinen

beiden Häschern ist nur ein schmalerer Raum gegeben als Christus und den beiden Beamten. Und wie ist die Gegenüberstellung von Christus und Barabbas durchgeführt: dort ein Mann voll ruhiger Würde und Hoheit, hier ein Ungeheuer, das sich unter seinen Fesseln windet. Barabbas, dessen Name rechts steht, ist eine Hünengestalt von riesigem Körperbau, welcher, da die Bekleidung sich auf einen Schurz beschränkt, um so mehr zur Geltung kommt. Haar und Bart sind wild und struppig, die Hände sind auf dem Rücken gebunden, auch die Füße zeigen Fesseln. Ein Diener, der halb durch den Verbrecher verdeckt wird, hält ihn fest, er scheint auf Christus zu blicken, während sein Genosse, der Barabbas mittelst eines um den Hals geschlungenen Strickes niederzieht, hinauf zu Pilatus sieht. Beide sind nur mit kurzen, bis zur Mitte des Oberschenkels reichenden Röcken — bei dem einen rot, dem andern schwarz — bekleidet, ihre Beine und Füße aber, soweit sichtbar, nackt.

Dies die Beschreibung des Bildes, dessen hoher künstlerischer Wert ein Verweilen gewiss rechtfertigt. Der Unterschied meiner Deutung von der *Harnack's* beruht darauf, dass ich die ganze Seite als einheitliches Bild fasse, während *Harnack* die beiden Streifen trennte und dementsprechend auch die Pausen auf verschiedenen Tafeln abbildete, so dass die Einheitlichkeit bis jetzt unbemerkt bleiben konnte. *Harnack's* Deutung beruht auf den Beischriften, oben glaubt er dem darüber geschriebenen Verse des Lukasevangeliums (XXIII, 7) entsprechend zu erkennen, wie Pilatus den Brief an Herodes diktiert, das untere Bild ist ihm «nur in den Hauptzügen durchsichtig»<sup>46</sup>, er nennt es «Christus und Barabbas». Es unterliegt keinem Zweifel, dass die letztere Szene, von der oberen losgerissen, keinen befriedigenden Sinn giebt, und ebensowenig lässt sich die obere Darstellung mit der Ueberschrift in Einklang bringen. *Harnack*<sup>47</sup> fasst seine Erklärung darum auch so, dass der Brief an Herodes als eine Nebenhandlung erscheint. Er findet in der ganzen Haltung des Pilatus «das Urteil ausgeprägt: ich finde keine Schuld an diesem Menschen. Schon beginnt er zwar dem ihm zur Seite stehenden Sekretär den Brief an Herodes zu diktieren — denn so ist wohl sein Blick auf die schreibende Gestalt rechts zu deuten —, aber noch beherrscht das ausgesprochene Urteil seine Stimmung.» Das einzige Moment aus dem Bilde selbst, welches für diese Deutung angeführt wird, muss ich bestreiten: der Blick Pilati richtet sich nicht auf den Schreiber, sondern auf die Menge.

Um wie viel besser verständlich wird dagegen die Szene, wenn wir die ganze Seite als einheitliches Bild fassen und die künstlichen Deutungen mit Hineinziehung der Ueberschrift aufgeben. Doch zunächst sei dem Einwand begegnet, dass die teilende Bodenlinie einer einheitlichen Fassung der beiden Gründe im Wege stehe. Ich verweise auf ein anderes Denkmal ähnlichen Inhalts, das dieselbe Schwierigkeit bietet. Es ist das bekannte Probianusdiptychon in der Königlichen Bibliothek zu Berlin. Da haben wir wieder eine quergeteilte Fläche, im oberen Felde thront Probianus zwischen zwei Schreibern, im unteren stehen zu Seiten des Amtstintenfasses zwei Patrizier. Gerade von dieser Szene hat Graeven<sup>48</sup> neuerdings ausgesprochen, dass die verschiedenen Gestalten auf demselben Niveau zu denken sind. Graeven selbst zieht dieses Denkmal zum Vergleich für eine christliche Diptychontafel heran: die Platte mit dem Besuche der Frauen am Grabe im Besitze des Principe Trivulzi in Mailand.<sup>49</sup> Ein Ornamentstreif scheidet hier den oberen Teil des Grabmals von dem unteren, im oberen Felde, auf dem Dache des Unterbaues schlafen zwei Wächter, in Wolken erscheinen zwei Evangelistensymbole.

Und fehlte es auch an Vergleichsstücken, so wird ein Umstand gewiss den Ausschlag geben. Beide Szenen unseres Bildes sind von einem einheitlichen Streifen umrahmt, der Bogen wölbt sich nicht nur über der Pilatusszene, er reicht hinab bis zum Bodenstreif des Barabbasbildes. Wenn wir noch dazu berücksichtigen, dass einer der Henkersknechte unten hinaufblickt zu Pilatus, so bleibt kein Raum zu Zweifeln. Harnack sah eben mit vollem Recht in der Gestalt Pilati so ganz und gar die verneinende Beantwortung der Schuldfrage ausgeprägt, der gegenüber die tosende Judenmenge um so heftiger verlangt, dass Barabbas freigegeben, Jesus aber gekreuzigt werde. Der Schreiber mag die Entscheidung Pilati niederschreiben, grosses Gewicht ist der Gestalt nicht beigelegt.

Nur so gelangen wir zum vollen Verständnisse dieser Darstellung, die als ein Meisterwerk der Komposition Bewunderung erheischt. Wahrscheinlich schloss mit ihr die Bildfolge nicht ab, vielleicht folgte auf einem anderen Blatte die sonst so beliebte Szene der Händewaschung und die Verhaftung Christi, dessen letzten freien Augenblick unser Bild giebt.

## DAS TITELBILD

### Tafel XIII

Das kreisförmige Schriftfeld des Titels ist von einem Rande umgeben, den zwei sich an vier entsprechenden Stellen zu Kreisen verschlingende goldene Bänder bilden. Der Raum von Kreis zu Kreis zwischen den beiden Goldstreifen ist mit schuppenförmig übereinander gelegten, halbkreisförmigen bunten Scheiben ausgefüllt; die Aufeinanderfolge der Farben ist rosa, schwarz, ziegelrot, blau. Die Scheiben sind mit weissen Linien gefasst und von weissen Punktreihen umgeben.

Das Mittelfeld enthält die oben wiedergegebene Inschrift, die vier kleineren Kreise zeigen die vier Evangelisten-Brustbilder, die Namen sind am Rande abgekürzt beigeschrieben. Ihre Zusammenstellung ist:

Matthäus

Markus

Lukas

Johannes

Die ersten drei sind als bärtige Männer auf der Höhe des Lebens aufgefasst, nur Johannes ist als Greis gegeben, er zeigt einen ähnlichen Typus wie in den Szenenbildern, die Stirn ist jedoch hier nicht ganz kahl.

Alle vier haben ein weisses Gewand, einen goldenen Nimbus um das Haupt und ein goldenes Buch in der Linken. Die Rechte ist bei allen vor die Brust erhoben und zwar sind Daumen, Zeige- und Mittelfinger ausgestreckt, der Ring- und kleine Finger dagegen nach innen gebogen und auf den Daumen zugestreckt.

## DER EVANGELIST MARKUS

### Tafel XIV

Der Evangelist sitzt unter einem architektonischen Aufbau. Auf dreiteiligen Basen erheben sich purpurblaue Säulen, etwa in halber Höhe sind sie mit einem goldenen, doppelten Ornament umschnürt, sie tragen goldene, undeutlich verzierte Kapitäle. Auf dem goldenen Architrav erheben sich an den Seiten zwei spitze, in goldene Kugeln auslaufende Giebel, in der Mitte eine grosse, buntfarbige, von einer goldenen Leiste umspannte Concha. Gerade unter ihr befindet sich ein dreiteiliges, teilweise durch Vorhänge verhängtes Fenster.

Markus sitzt von der Seite gesehen, nach rechts gewandt, in einem grossen Lehnstuhl in der Art dessen, den die Hohenpriester benutzen. Er ist nach der Musterung aus Geflecht zu denken. Der Evangelist schreibt auf einen langen Streifen die ersten Worte des Evangeliums: αρχη ευαγγελιου ιω χου υιου του θεου. Das Ende der Rolle ist auf einem Tische aufliegend gedacht, den wir nicht sehen; auf ihm muss auch das goldene Tintenfass stehen, in dem drei Schreibstifte stecken, und dessen Deckel an einer Schnur herabhängt.

Markus ist wiederum als kräftiger bärtiger Mann gegeben, das Haupt umgiebt eine blaue Kreislinie, die den vollen Nimbus ersetzt. Er trägt das lange Gewand mit den oft genannten senkrechten Streifen, kurzen und weiten Ärmeln, darüber den Mantel und dazu Sandalen.

Vor dem Evangelisten steht — die Rechte auf die Rolle legend, also offenbar diktierend — eine hohe weibliche Gestalt, ein hellblauer Mantel umzieht das Haupt und fliesst um die Gestalt so herab, dass vom Gewande kaum etwas sichtbar wird. Das Haupt umgiebt die blaue Nimbuslinie.<sup>50</sup>

Wer ist diese Gestalt? Ihre Deutung ist ungewiss, verschiedene Vorschläge sind laut geworden. Den Gedanken an Maria, der sich zunächst aufdrängt, hat *Harnack* zurückgewiesen, er vermutet die Weisheit oder die Kirche und möchte sich auf Grund einer Beziehung auf die Darstellung der Austreibung aus dem Paradiese in der Wiener Genesis, wo Adam und Eva eine von ihm als Kirche angesprochene Frau begleitet, für letztere entscheiden. Er weist ferner darauf hin, dass schon im Hirten



des Hermas die Kirche als Greisin, dann als Matrone und endlich als hohe, jugendliche Gestalt aufzetrete; zugleich diktiere sie dem Hermas Offenbarungen, erscheine also als Vermittlerin schriftlich zu fixierender Inspirationen Gottes.<sup>51</sup> *Kondakoff*<sup>52</sup> ist in seinem Urteil unbestimmter, er sieht in der Gestalt die Personifikation der Inspiration und erinnert an die «*Εύρασις*» und «*Φρόνησις*» der Wiener Dioscorideshandschrift, das «*Exil*»<sup>53</sup> der Wiener Genesis, so deutet er die von *Harnack* für die «*Kirche*» erklärte Frau, und die «*Melodie*» des Psalters Ms. grec. 139 der Pariser Nationalbibliothek. *Zucker*<sup>54</sup> dagegen nimmt den schon von *Harnack* geäußerten Gedanken auf, die göttliche Weisheit in der Gestalt zu sehen. Ebenso, nur mit neuen Gründen *F. X. Kraus*. Ich lasse seine Ausführungen im Wortlaute folgen<sup>55</sup>: «*Von Gregorius Thaumaturgos erzählt Gregor von Nyssa, es sei ihm bei Abfassung seiner ‚Auseinandersetzung des Glaubens‘ (Ἐκθεσις πίστεως), und zwar bei Betrachtung des Geheimnisses der Dreifaltigkeit, in nächtlicher Vision ein ehrwürdiger Greis in Begleitung einer von Licht umflossenen Frauengestalt erschienen, welcher ihn auf Geheiß der letzteren über das Mysterium unterrichtete. Aus dem Texte erhellt mit Deutlichkeit, dass die hehre Frau hier die Muttergottes, aber als Vertreterin der Weisheit (die ὑπερστώς Σοφία), darstellt. Dieser Auffassung begegnen wir auch in der ersten der O-Antiphonen, die zum Magnificat vor Weihnachten im Officium gebetet werden: O sapientia . . . veni ad docendum nos viam prudentiae. Dementsprechend erklären wir auch das Titelblatt<sup>56</sup> des Codex Rossanensis (sechstes Jahrhundert), wo Markus . . . offenbar die Inspiration empfängt von einer edlen weiblichen Gestalt. . . . Mit Rücksicht auf die Visionen des Hermas haben die Herausgeber der Handschrift von Rossano hier die Kirche gesehen, während unzweifelhaft die göttliche Σοφία in der Gestalt zu erblicken ist, wie auch auf einer Miniatur<sup>57</sup> des zehnten Jahrhunderts, wo zu zwei rechts und links von David stehenden Gestalten die Beischriften COΦΙΑ und ΠΡΟΦΗΤΙΑ gelesen werden.»*

Schon vorher hatten sich verschiedene russische Forscher für die Deutung auf die göttliche Weisheit ausgesprochen und sie mit einem sehr umfassenden Beweismaterial begründet. Schon *Ussoff* sah in der Frau die Sophia in Gestalt Mariä und wies auf das Apsismosaik der Sophienkirche zu Kijew zum Vergleich hin. *Pokrowski*<sup>58</sup> war es vorbehalten eine Reihe verwandter Evangelistenbilder heranzuziehen. Wir lassen ihrer Wichtigkeit wegen auch seine Ausführungen im Wortlaute folgen: «*In der That findet man in*

Denkmälern der byzantinischen und slawonisch-russischen Ikonographie bei den Darstellungen der Evangelisten die Personifikation der Sophia. So in dem serbischen Evangelium aus der ersten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts mit Zeichnungen, welche von *Prochoroff*<sup>59</sup> herausgegeben sind, wo die Allweisheit bei allen vier Evangelisten dargestellt ist in der Gestalt einer Frau, bald mit einem achteckigen Nimbus (Matthäus und Lukas), bald mit einem runden Nimbus (Markus und Johannes). Sie stützt sich auf die Schulter des Evangelisten und flüstert scheinbar ihm ins Ohr. Markus aber wendet sein Gesicht zu ihr und horcht auf ihre Worte. Dieselbe Figur findet man bei den Evangelisten (mit Ausnahme des dem Prochor diktierenden Johannes) in den Gewölbezwickeln der Kirche zum Entschlafen der Maria des Dorfes Wolotowo<sup>60</sup> bei Nowgorod.<sup>61</sup> Mit voller Klarheit tritt ihre Bedeutung in dem Evangelium<sup>62</sup> auf dem Athos in dem Chilandari-Kloster aus dem vierzehnten Jahrhundert (No. 572) hervor. Die weibliche Figur (bei den ersten drei Evangelisten) hat ein Band im Haar und die Beischrift ‚Allweisheit‘. In einigen späteren slawonischen Evangelien ist diese Figur schon in einen Engel mit Flügeln verwandelt.»

Damit dürfte die Frage mit grösster Wahrscheinlichkeit gelöst sein; wir haben in der inspirierenden Frau also die göttliche Weisheit zu sehen.

## DIE ZIERSEITE

Die Seite, welche den Anfang des Briefes des Eusebius an Carpianus enthält, ist durch einfachen Schmuck in eine Zierseite verwandelt. Die Schrift wird von einer etwa 2 cm breiten goldenen Leiste eingefasst, auf dieser finden einige kleine Malereien Platz. Oben und unten sind es je eine rote Blume zwischen einem Paar Tauben, bezw. Enten. An den Mitten der Seitenleisten finden wir ähnliche rote Blumen, aber darüber und darunter rankende Laubzweige mit roten Blüten. Die vier Ecken endlich nehmen eine Art Blumenvasen ein: «kleine, feingeflochtene stählerne Körbe mit einem roten Inhalt, der flammenartig über den Rand emporragt.»

• • •

### III

## STILKRITISCHE CHARAKTERISTIK



Der Codex Rossanensis ist die einzige erhaltene und bekannte griechische illustrierte Evangelienhandschrift vor dem achten Jahrhundert. Nur ein Fragment im Britischen Museum<sup>63</sup> dürfte noch von einer solchen herrühren. Es sind Reste der Canonestafeln und ein Stück des Briefes des Eusebius an Carpianus. Ihr figürlicher Schmuck beschränkt sich auf einige Brustbilder; ihnen zugefügt ist ein jüngeres Evangelistenbild, den nachdenkenden Matthäus darstellend. Beziehungen der älteren, auf Goldgrund ausgeführten Blätter, von denen wir zwei Seiten in Abbildungen (1 und 2) vorführen, zum Codex Rossanensis sind, soweit eine Vergleichung stattfinden kann, nicht abzusehen. Rein ornamentalen Charakters sind die Zierseiten und Canonestafeln, welche uns die drei erhaltenen Blätter eines griechischen Evangeliariums des sechsten Jahrhunderts in der Wiener Hofbibliothek<sup>64</sup> bieten.

Das Fehlen anderer griechischer illustrierter Evangelienhandschriften aus dem genannten Zeitraum, für die uns syrische nur teilweise Ersatz bieten, ist für unsere Untersuchungen sehr erschwerend. Wir müssen es dagegen als einen glücklichen Zufall betrachten, dass sich unter den wenigen sonstigen erhaltenen griechischen Bilderhandschriften der angegebenen Zeit eine findet, deren Miniaturen denen des Rossanensis eng verwandt sind und uns darum im folgenden viel beschäftigen werden. Es ist die Wiener Genesis, jene herrliche bildgeschmückte Purpurhandschrift, die gewöhnlich dem sechsten, neuerdings in der glänzenden von *W. von Hartel* und *Fr. Wickhoff* besorgten

Neuausgabe<sup>65</sup> wieder dem vierten Jahrhundert zugewiesen wird: eine Ansetzung, auf die wir noch zurückkommen werden.

Die Wiener Genesis ist keine einheitliche Arbeit; *Waagen*<sup>66</sup> glaubte ihre Bilder auf zwei Hände verteilen zu können. *Kondakoff*<sup>67</sup> ist ihm hier, wie an anderen Stellen, wo *Waagen* solche Scheidungsversuche angestellt hat, mit grosser Schärfe entgegengetreten; er erklärt es rundweg für eine fixe Idee, eine doppelte Arbeit in einem Werke finden zu wollen, in dem in Manier und Stil gar kein Unterschied vorhanden sei, sondern ausschliesslich in der Güte der Ausführung, und an dem mehrere Künstler zusammen gearbeitet hätten; diese fixe Idee sei gerade in dem Falle, der uns beschäftigt, so falsch wie nur möglich. *Wickhoff* ist in seiner Neuausgabe der Genesis zu einer ganz anderen Fassung des Problems gekommen<sup>68</sup>, er sieht in der Genesis das Werk fünf verschiedener Maler mit ihren Gehilfen, er charakterisiert den ersten



Abbildung 1.

London. Britisches Museum. Add. 5111. Fol. 10<sup>a</sup>.

als den Miniaturisten, den zweiten als den Koloristen, die letzten drei als Illusionisten. Dabei ergibt sich wieder eine Zweiteilung dieser fünf Hände, die ersten beiden stehen sich ebenso nahe, wie die letzten drei unter sich. Zieht man dazu in Betracht, dass die «Illusionisten» durchweg auf einer sehr viel

geringeren Höhe stehen<sup>69</sup> — *Kondakoff* nennt die Arbeiten der letzten beiden Hände kurzweg eine Schmiererei<sup>70</sup> —, so kommt man äusserlich wieder auf eine Zweiteilung zurück, jedoch zwei Künstlergruppen annehmend, die besser und die schlechter arbeitende. Es erscheint ganz begreiflich, warum gerade



Abbildung 2.

London. Britisches Museum. Add. 5111. Fol. 11<sup>a</sup>.

die erste und zweite Hand am Anfange, die übrigen am Ende der Handschrift arbeiten, nur ein Blatt<sup>71</sup> ist von dem «Miniaturisten» gezeichnet oder disponiert, aber erst von dem zweiten «Illusionisten» vollendet worden. Die Gegenüberstellung zweier Malergruppen beruht hier keineswegs, wie *Kondakoff Waagen* vorwirft, nur auf der Güte der Ausführung: von den Unterschieden der Technik und Auffassung, deren Erklärung der *Wickhoff'sche* weit ausgreifende Text gewidmet ist, ganz abgesehen, glaubte *Ussoff*<sup>72</sup>, ohne das Original oder die neue treffliche Veröffentlichung kennen gelernt zu haben, schon auf Grund der alten Abbildungen feststellen zu können, dass den Künstlern einer bestimmten Blattfolge

eine andere Umgebung geläufig war als den übrigen, und sehr bemerkenswerter Weise deckt sich dieser Wechsel mit dem Wechsel der Malergruppen!

Es sind die Bilder des «Miniaturisten» und des «Koloristen», die, nachdem *Harnack* schon auf viele Aehnlichkeiten hingewiesen hatte, *Ussoff*

eingehend mit dem Rossanensis verglichen hat, und in der That finden wir in ihnen die grösste Uebereinstimmung im Beiwerk, wie in der technisch-stilistischen Behandlung.

Soviel sei zur Begründung vorausgeschickt, wenn wir in der folgenden Schilderung des Rossanensis der Vergleichung mit der Genesis den breitesten Raum gewähren. Gehen wir von der Ausstattung im allgemeinen aus, beide sind Purpurhandschriften, mit Silberbuchstaben geschrieben. Verschieden ist die Verteilung der Bilder, in der Genesis begleiten sie ein fortlaufender Strom den Text, im Rossanensis gehen sie ihm voran. In der Form dagegen wieder grosse Aehnlichkeit, es sind breite Streifenbilder; selbst da, wo in unserer Handschrift eine Darstellung die volle Seite in Anspruch nimmt (Fol. 8<sup>b</sup> nach unserer Deutung), ist die Komposition in zwei Breitstreifen geteilt, sind die verschiedenen Gründe also übereinander vorgeführt. Der erste Teil der Genesis bietet oft zwei übereinander liegende Streifen fortlaufender Darstellung. *Lüdike*<sup>73</sup> denkt daran, der Maler habe eine Vorlage, die mehr Figuren nebeneinander bot, — etwa eine Rolle — gehabt. Aus diesem Umstande könnte man sich sehr wohl erklären, dass die Nachahmung auf den schmalen Blättern einer Handschrift zur streifenweisen Bildanordnung führte.

Bei dem Maler unserer Evangelienhandschrift wie bei den Künstlern der Genesis finden wir Bilder in kontinuierlicher Darstellungsart.<sup>74</sup> Was uns auf derselben Bildseite, auf demselben Bodenstreif vorgeführt wird, ist nicht ein einzelner Moment der Erzählung, sondern das Bild illustriert fortlaufend deren Inhalt. So sehen wir in einem Bildstreifen, wie der barmherzige Samariter den von den Räubern verwundeten Reisenden auffindet, wie dieser verbunden nach der Herberge reitet, und wie der Samariter dem Wirte das Pflegegeld bezahlt! Deuten wir die Stadt links auf dem Ausgangsort des Reisenden, so haben wir in einem Bilde vier zeitlich und örtlich getrennte Augenblicke vereinigt. Auf dem Bilde der Blindenheilung steht der Blinde zweimal unmittelbar nebeneinander, dort wie er die heilende Berührung erfährt, hier wie er das Auge wäscht, obgleich die Szenen zeitlich und örtlich auseinander liegen. Das auffälligste Beispiel ist vielleicht die Szene in Gethsemane, in derselben grossen Felslandschaft Christus zweimal, dort betend, hier die Jünger weckend.

Die Bilder des Rossanensis sind auf das Purpurpergament gemalt, ohne jede ornamentale Rahmung, wie sie der mittelalterlichen Malerei fast durchweg



eigen ist. Die Mehrzahl der Bilder ist nur nach unten durch die Bodenlinie abgegrenzt. Vereinzelt steht die Szene in Gethsemane mit ihrem oberen Abschluss, welchen die Darstellung der Atmosphäre hier erreichte. Im Markusbilde dient die Architektur als Einrahmung. Vielleicht ist auch der blaue Streif um die Pilatusbilder so zu fassen. Indessen finden wir solch einfache breite Linie mehrfach in der Genesis als Bildrand.

Die Mehrzahl der Bilder der Genesis hat jedoch die Rahmenlosigkeit, aber nur ein Teil ihrer Miniaturen das Fehlen des Hintergrundes der Bilder mit dem Rossanensis gemeinsam. Erst der zweite und der dritte «Illusionist» — der zweite auch in dem von ihm für den Miniaturisten ausgeführten Blatte — geben einen vollen atmosphärischen Hintergrund, der die Bildfläche rechteckig geschlossen erscheinen lässt, der erste der Illusionisten schliesst sich ihnen nur in einem Bilde (Fol. XVII, 34) an. Dem Miniaturisten wie dem Koloristen ist solche Wiedergabe der Atmosphäre fremd, ersterer giebt uns aber im Bilde der Sündflut (Fol. II, 3; Abb. 3) ein vollständiges Gegenstück zum Gethsemanebilde. Wieder die Dreiteilung zwischen Himmelsfeste<sup>75</sup>, aus der der Regen quillt, Luft, hier regenerfüllt, und Erde, die hier von den Wasserfluten überschwemmt wird.

Diese Darstellung der Atmosphäre bildet eine Eigentümlichkeit, die wir nur aus dem Zusammenhange mit der antiken Malerei erklären können. Schlagend ist die Aehnlichkeit mit der Sündflut der Genesis, aber — wohl bemerkt — in diesem Bilde «fällt der Miniaturist ganz aus seiner Weise», wie *Wickhoff*<sup>76</sup> ausführt. Schon ihm war diese Auffassung fremd geworden, und *Wickhoff* glaubt, dass «direkt eine Vorlage der grossen Malerei benutzt sei, ein Tafelbild vielleicht, das von einem Maler entworfen wurde, der noch der Kunstrichtung angehörte, die uns in dem Werke des Philostratus in so zahlreichen Beispielen beschrieben ist». Indessen wird man unsere atmosphärischen Bilder nicht überschätzen dürfen. Im Grunde genommen stehen sie in der Auffassung den übrigen doch nicht ganz fremd gegenüber. Gerade das Gethsemanebild zeigt ja recht deutlich, wie schematisch die Darstellung ist; der Künstler dachte nicht daran, die nächtliche Landschaft zu malen, wie sie ihm die Natur gezeigt haben würde: er giebt Andeutungen: oben den Sternenhimmel, unten die Erde, dazwischen(!) ist die Nacht ausgebreitet. Sternenhimmel, Nacht, Berg sind die drei Dinge, welche zur Wiedergabe gebracht sind, wie im Bilde der Sündflut Himmel, Regen und überschwemmte Erde.

Der grundlegende Unterschied ist nur darin begründet, dass eben die Symbole zu einer äusserlich raumumschlossenen Komposition zusammengearbeitet sind! Der Gedanke, den Raum wirklich durch die Malerei darzustellen, wie er sich dem Auge darbietet, lag dem Maler fern. «Alle von der Malerei erreichte Raumverwirklichung ist wieder aufgegeben und der Perspektive, der linearen wie der Luftperspektive Lebewohl gesagt.»<sup>77</sup>

Sehen wir von der Atmosphäre des Gethsemanebildes ab, so bietet der Codex Rossanensis denn auch in der Darstellung der Landschaft oder Architektur, in der die Handlung vor sich geht, nicht mehr, ja vielleicht weniger, als das Mittelalter hindurch wenigstens der byzantinischen Kunst geläufig war.<sup>78</sup> Der Genesis gegenüber zeigt sich zweifellos ein Rückschritt. Zwar werden die Anregungen zu der weiten landschaftlichen Anlage der so auffälligen Bilder 17—20 der Genesis aus bukolischen Szenen der späten antiken monumentalen Kunst entlehnt sein, wie *Wickhoff*<sup>79</sup> wahrscheinlich gemacht hat; zwar kann man einwenden, dass die neutestamentlichen Gegenstände der Darstellungen weit weniger zu solch reicher Ausstattung aufforderten: eine Strömung im Sinne der Unterdrückung alles Beiwerks zu Gunsten der Herausarbeitung der in den Hauptgestalten zum Ausdruck gebrachten Handlung ist unverkennbar.

Ein anderer Geist spricht aus den Miniaturen des Rossanensis zu uns. Niemand wird seine Bilder durchblättern, ohne an Denkmäler der Monumentalkunst erinnert zu werden; denken wir an die Mosaiken von S. Apollinare Nuovo in Ravenna, mit denen sie so oft verglichen worden sind. Dem entspricht ihr stilistischer Charakter. Es ist ein Streben nach dem Grossartig-Feierlichen, das sich überall offenbart, am stärksten vielleicht in den Bildern der Spendung von Kelch und Brot. Das Bild scheint aus gemalten «Statuen» zusammengesetzt, die mit der sie umgebenden Welt von dem Stück Boden abgesehen, auf dem sie «aufgestellt sind», nichts zu thun haben. *J. P. Richter*<sup>80</sup> hat diesen Charakter aus einem vorwiegenden Studium plastischer Werke zur Zeit der Entstehung der christlichen Monumentalkunst erklärt. Kam diese Entwicklung der in der grossen Kunst vorherrschenden Darstellung von Einzelgestalten unzweifelhaft zu gute, so entsprach sie nicht minder der Auffassung der historischen Szenen, dem unverkennbaren Streben nach einer klaren, erhaben-feierlichen Wiedergabe des Gegenstandes. Das Ergebnis ist gewissermassen eine Verlegung des Vorganges in eine Welt für sich, losgelöst

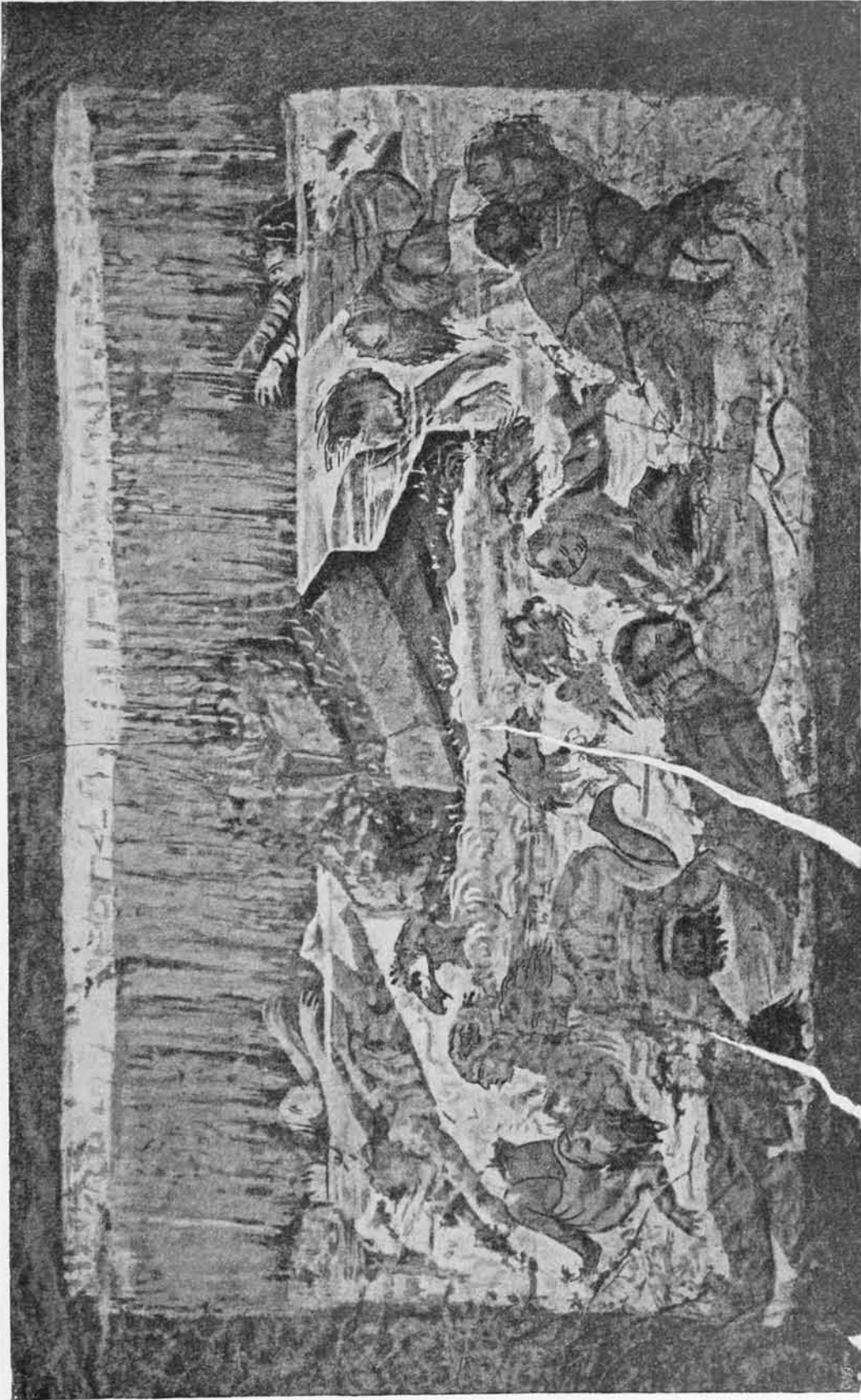


Abbildung 3. Wiener Genesis. Fol. II, 3. Die Sündflut.

von allem, was nicht unbedingt zum Verständnis der Szene nötig ist, was das Auge des Beschauers von der Hauptsache abziehen könnte, eine Welt, die von himmlischem Glanze erfüllt wird, wenn man den neutralen Grund in Gold erstrahlen lässt. Gewiss war dieser Stil für die Darstellung des Lebens Christi von höchster Wirkung; doch was man erreichte, erreichte man auf Kosten einer langen Entwicklung der Malerei. Es sollte fast ein Jahrtausend dauern, bis wieder die rückläufige Bewegung einsetzte, bis wieder Gestalten und die umgebende Welt im Bilde so erscheinen, wie sie die Betrachtung der Natur zeigt. —

Es liegt somit auf der Hand, dass die Gestalten in den Bildern das Element sind, dem sich Alles unterzuordnen hat. In der Genesis finden wir Bilder, in denen die Figuren der Umgebung einigermaßen angepasst sind; im Rossanensis kann man dies nirgends wahrnehmen. Selbst in der Gethsemanelandschaft würde der aufstehende Christus den Himmel überragen. In den Gestalten selbst ist dagegen im allgemeinen das natürliche Grössenverhältnis gewahrt, nicht eine Ausrichtung nach der jeweiligen Bildfläche versucht. Eine Ausnahme davon macht vielleicht der unter seinem Grabhügel etwas klein geratene Lazarus.

Wir haben in der Genesis keine Darstellung Christi, die Erscheinung Gott Vaters ist nur durch die aus dem Himmel ragende Hand zur Wiedergabe gebracht. Der Christustypus des Rossanensis ist oben beschrieben, es ist der der bildenden Kunst seit dem vierten Jahrhundert geläufige bärtige Typus. *Kondakoff*<sup>81</sup> hat zum Vergleich auf die Mosaiken von S. Apollinare Nuovo in Ravenna und S. Cosma e Damiano in Rom hingewiesen und in unserem Christustypus ein Mittelding zwischen diesen beiden gesehen. Die Miniaturmalerei bemächtigt sich nach seiner Auffassung des derbnaturalistischen<sup>82</sup> Christustyps der Schnitzereien der Thüren von S. Sabina in Rom. Der neugebildete Typus ist ihm von der Kunst des Orients geschaffen und ihr eigentümlich. *Kraus*<sup>83</sup> schliesst sich im wesentlichen *Kondakoff* an: «der historische Christustyp, den sich der Orient im Anschluss an die realen Verhältnisse geschaffen, ist, wie man sieht, jetzt fertig.» *Kondakoff's* Vergleichen sind zweifellos richtig, ich sehe die grösste Aehnlichkeit in dem bärtigen Christus von S. Apollinare Nuovo in Ravenna, doch steht ihm der in den Mosaiken von S. Cosma e Damiano nicht viel ferner. In der syrischen von Rabulas im Jahre 586 ausgemalten Handschrift der Laurentiana zu Florenz ist mir der



Abbildung 4. Wiener Genesis. Fol. II, 4. Noah geht aus der Arche und opfert.

Mangel eines festen Christustyps aufgefallen; ein solcher tritt uns da erst in den Bildern der Kreuzigung und Himmelfahrt entgegen, die neuerdings einer späteren Periode zugewiesen sind. Jedenfalls ist unser Christus noch weit von dem entfernt, der etwa der späteren byzantinischen Kunst eigen ist. Es sind noch nicht die bewusst veredelten Züge, die Behandlung von Haar und Bart ist eine schlichte, ungekünstelte. Ich mache besonders auf das Fehlen der später fast regelmässig von der Scheitelung aus in die Stirn fallenden Haare aufmerksam, die wir z. B. schon bei dem Christus der Vatikanischen Kosmashandschrift treffen. Der Eindruck wird durch den grossen Kreuznimbus gesteigert. Letzterer, an sich der Kunst seit dem sechsten Jahrhundert<sup>84</sup> bekannt, ist hier durch die doppelte Zeichnung und weite Schwingung der Kreuzarme eigentümlich.

Die übrigen Männergestalten sind in den drei schroff geschiedenen Altersstufen dargestellt: als Greise, Männer in der Vollkraft der Jahre oder bartlose Jünglinge. Die hervorragenden Greisentypen treten uns in dem Bilde der Vertreibung aus dem Tempel entgegen. Dem bedeutenden Eindrucke des vornanstehenden Hohenpriesters mit seinem mächtigen, langen, greisen Haupthaare und dem vollen, zweiteiligen Barte wird sich niemand entziehen können. Es ist das ein Typus, der, nur ohne die Teilung des Bartes, in der Genesis wiederkehrt als Abraham; trotz aller Beschädigungen des Bildes erkennen wir ihn deutlich auf Fol. IV, 7; ein wenig verloren gegangen ist vom Typus auf Fol. IV, 8, VI, 11 und 12, vgl. unsere Abbildungen 5 und 6. Alle diese Blätter sind nach *Wickhoff* von einem geringeren Gesellen des «Miniaturisten» ausgeführt. Weniger deutlich kehrt der Typus in späteren Bildern<sup>85</sup> (siehe Abbildung 10) wieder, er scheint durchgängig für die Erzväter verwendet.

Die übrigen Greisenköpfe, die uns der *Rossanensis* bietet, eignen sich wenig zu Vergleichen. Der zweite Hohepriester des Bildes der Tempelreinigung hat mit wenigen Veränderungen denselben Typus wie der erste. Wesentlich verschieden ist derjenige des greisen Hohenpriesters bei der Anklage Christi und der Rückgabe der Silberlinge, Haar und Bart sind kürzer und krauser. Aehnliche Typen treffen wir unter der Menge um Pilatus (Fol. 8<sup>b</sup>); zu vergleichen ist auch der Hosea auf Fol. 2<sup>a</sup>, während sonst ein Prophet mit auffallend stark lockigem, greisem Haare sich wiederholt (Fol. 2<sup>b</sup>, 3<sup>b</sup>, 4<sup>b</sup>, 7<sup>a</sup>, 7<sup>b</sup>). Ebenso lockig ist das ergrauende Haar eines Römers auf Fol. 8<sup>a</sup> und eines solchen auf Fol. 8<sup>b</sup>, auch von Gestalten in der Menge, wie auf Fol. 1<sup>a</sup>. Besondere





Abbildung 5. Wiener Genesis. Fol. IV, 8. Abraham wird grosse Nachkommenschaft verheissen.

Erwähnung verlangt Pilatus mit seiner hohen kahlen Stirn, an deren Seiten das weisse Haar sichtbar wird, und dem kurzen runden Vollbarte. Auch sein Abglanz findet sich in der Menge wieder, vgl. den Juden rechts vom Tribunal auf Fol. 8<sup>b</sup> und den Wechsler auf Fol. 2<sup>a</sup>.

Ganz ähnliche Köpfe haben einige Apostel. Kein Zweifel, Johannes ähnelt dem Pilatus bei Abendmahl, Fusswaschung und Spendung des Kelches; auf dem Bilde der vier Evangelisten ist sein Typus freilich erheblich verändert, über der hohen Stirn hat er hier noch stattlichen Haarwuchs. Diesen letzteren Kopftypus können wir allenfalls bei dem greisen Apostel, der Christus beim Einzug folgt, wiedererkennen. Johannes hat also noch keinen unabänderlich fest ausgebildeten Typus. Mit grösserer Sicherheit lässt sich ein Petrustypus durchverfolgen; vergleichen wir die Gestalt, die Christus beim Abendmahle gegenüber liegt, mit der, der Christus die Füsse wäscht, der er den Kelch reicht, und mit der, die ihm beim Lazaruswunder folgt, gewiss ist in allen Fällen Petrus gemeint, weisses in die Stirn gekämmtes Haar, das an den Schläfen tiefe Ecken freilässt, und ein ziemlich spitzer zweiteiliger Bart sind die Kennzeichen: aber Einzelheiten sind immer wieder verschieden. Nicht weniger bezeichnend ist der Typus des dritten greisen beim Abendmahl anwesenden Apostels, des Andreas; wir erkennen ihn bei Fusswaschung, Kelchspendung, Blindenheilung und Auferweckung des Lazarus wieder; er hat unruhiges, starkes, gescheiteltes, zurückgenommenes, aber im Nacken kurzes Haar, dazu einen kurzen, runden Vollbart.

Johannes, Petrus und Andreas haben also im Rossanensis in der Hauptsache feststehende Typen. Wie verhalten nun diese sich zur Entwicklung der Aposteltypen in der byzantinischen Kunst? Wir können diese Frage nicht in ihrem vollen Umfange beantworten. Es genügt nachzuweisen, dass alle drei Typen dort später zu belegen sind. Dass Johannes auf allen Bildern als Greis gemalt ist, ist gewiss auffällig; pflegt er doch sonst in den Szenen aus dem Leben Christi jugendlich zu erscheinen, doch finden sich Ausnahmen, z. B. auf der unten abgebildeten Miniatur der Fusswaschung in dem Evangeliarfragment der Kaiserlichen öffentlichen Bibliothek zu St. Petersburg Nr. XXI. Hier hat auch der Typus beträchtliche Aehnlichkeit mit unserem. Denselben giebt die byzantinische Kunst stets dem Evangelisten Johannes, nur dass er mehr und mehr übertrieben, ins Ungeheure übersetzt wird; die Greisenhaftigkeit, die hohe kahle Stirn, der weisse



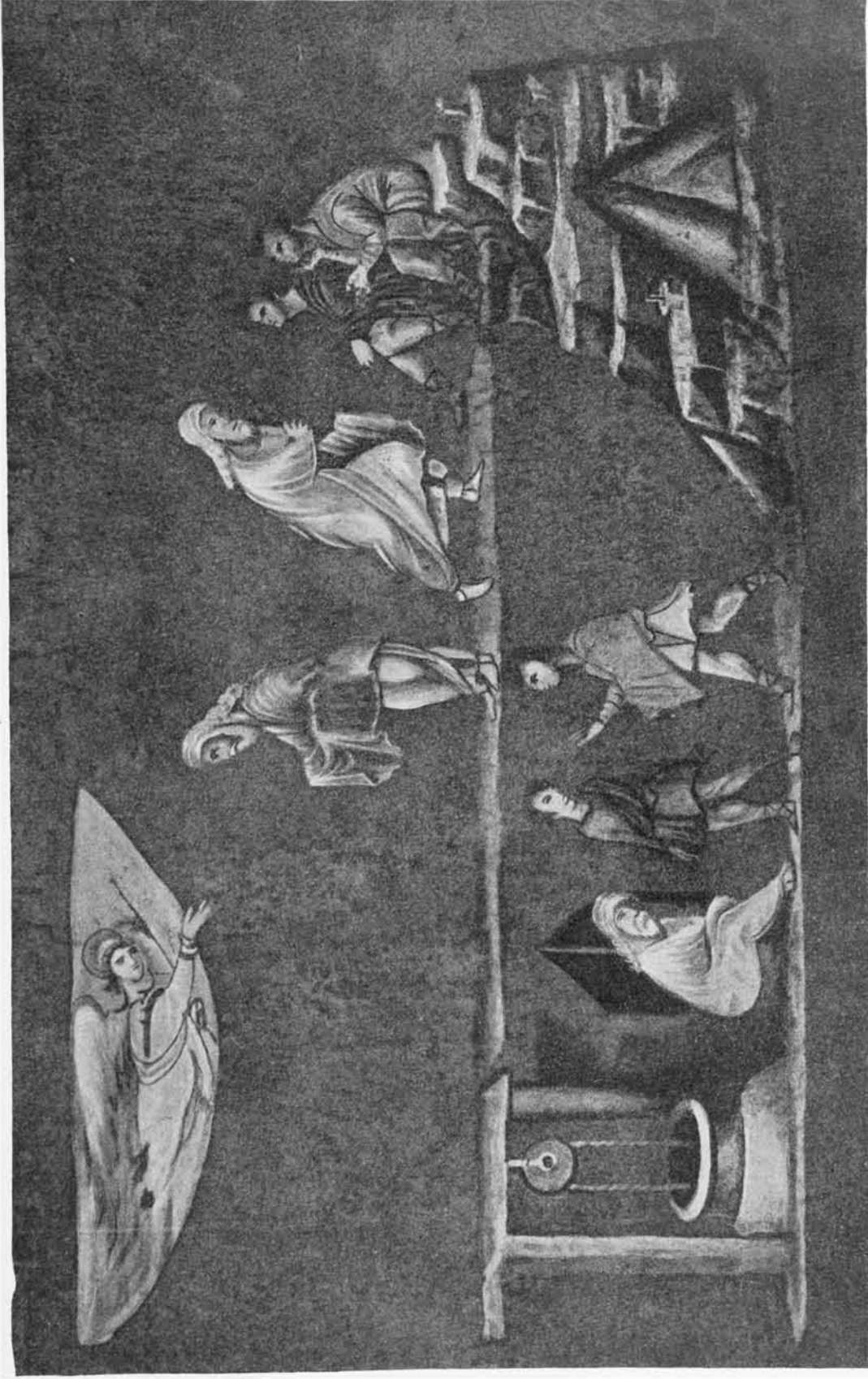


Abbildung 6. Wiener Genesis. Fol. VI, r. Abrahams Rückkehr von der versuchten Opferung Isaaks.

Bart, doch dieser nunmehr lang und voll, sind die ständig wiederkehrenden Züge.<sup>86</sup>

Auffälliger ist unser Petrustypus. Sind wir doch aus so zahllosen Denkmälern des Abend- wie des Morgenlandes gewöhnt, ihn uns mit stark lockigem Haupthaar und rundlichem Bart zu denken; hier aber das glatte, in die Stirn gekämmte Haar und der spitze Bart. Die Mosaiken von S. Apollinare Nuovo wird man kaum vergleichen können, ganz verschieden ist der Typus auf dem Berliner Elfenbeindiptichon des Maximian<sup>87</sup>, das der Kathedra in Ravenna so nahe steht. Ebenso giebt es zahlreiche spätere byzantinische Denkmäler, die den lockigen Typus zeigen, wie z. B. eine Elfenbeintafel des South Kensington Museums<sup>88</sup> oder das Mosaik des stehenden Apostels in der Martorana in Palermo. Wohl aber haben wir auch solche, die unseren Typus tragen: so das Elfenbeinrelief mit der Krönung eines Kaiser Leo im Berliner Museum<sup>89</sup>, ferner das Triptychon der Nationalbibliothek in Paris<sup>90</sup>, welches auf der Mitteltafel die Kreuzigung mit Konstantin und Helena darstellt, auf den Flügeln aber unter anderen Brustbildern das des Petrus bringt. Derselbe Typus dann auf dem Triptychon des Louvre, das einst der Sammlung Harbaville<sup>91</sup> angehörte. Unterhalb der Deesis stehen da fünf Apostel, in deren Mitte Petrus.

Leichter finden wir Parallelen zu unserem Andreastypus<sup>92</sup>, ist er doch überaus charakteristisch. Das halblange, im Nacken kurze, unruhige, gewissermassen zu Berge stehende Haar machen ihn unverkennbar. Der Typus, dessen Heimat der Orient<sup>93</sup> zu sein scheint, ist schon früh zu belegen, so auf der berühmten Pyxis des Berliner Museums<sup>94</sup>, auf einem der Fläschchen in Monza<sup>95</sup> und in einer Miniatur des Rabulas<sup>96</sup>; ferner in Mosaiken in Ravenna in der Kapelle des heiligen Petrus Chrysologus<sup>97</sup> und in S. Vitale<sup>98</sup>, in Rom in S. Agata in Subura (nur in Zeichnungen erhalten in der Vaticana, Cod. lat. 5407)<sup>99</sup>; von byzantinischen Elfenbeinskulpturen seien das Triptychon Harbaville, ein Kasten mit Brustbildern im Bargello und eine Tafel im South Kensington Museum genannt.<sup>100</sup>

Unter den Männern, die in der Vollkraft der Jahre gegeben sind, haben viele so geringen Bartwuchs, dass er kaum wahrzunehmen. Unter den Aposteln ist eigentlich nur einer — von den Greisen abgesehen — stark bärtig, es ist der bei der Brotausteilung an dritter Stelle stehende. Beim Abendmahl mögen wir ihn an zweiter Stelle wiedererkennen, wenn wir an dem düsteren Ausdruck

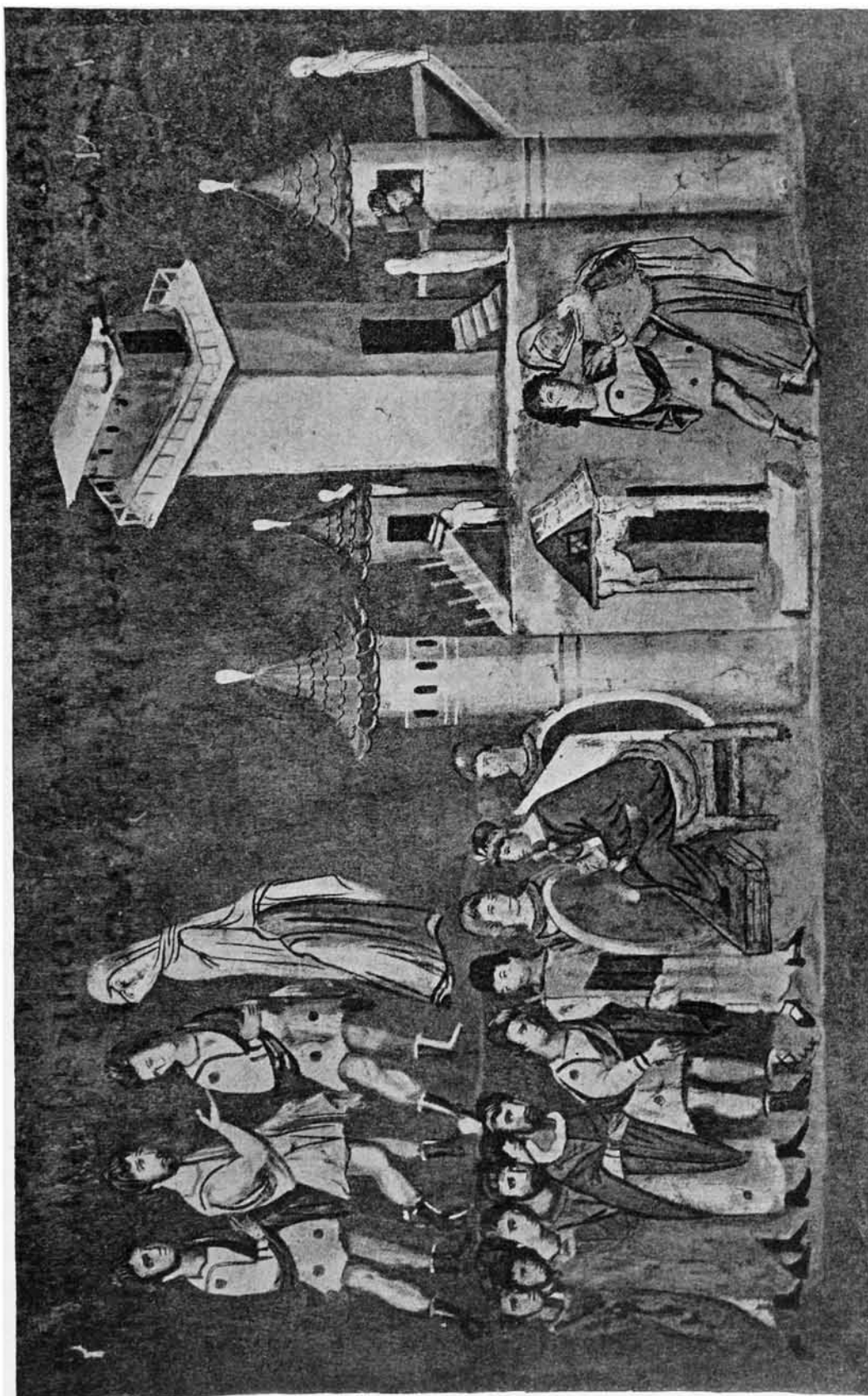


Abbildung 7. Wiener Genesis. Fol. VIII, 16. Isaak bei Melchisedek.

und der mehr viereckigen Kopfform nicht Anstoss nehmen. Letztere kehrt ganz so bei dem Moses (Fol. 3<sup>b</sup>) wieder, den Ausdruck teilt der schreibende Markus, nur dass dieser wieder einen länglichen Kopf hat. Ob wir den Ausdruck hier nur auf Rechnung der grösseren Ausführung zu setzen haben, oder eine Individualisierung beabsichtigt ist? Bedenklich macht, dass auf dem Bilde der vier Evangelisten Markus und Lukas sich gar so ähnlich sehen und auch Matthäus sich nur durch die höhere Stirn und etwas spitzeren Bart unterscheidet.

Die Aehnlichkeit dreier Evangelisten — über den greisen Johannes haben wir schon gehandelt — hat nichts Auffallendes, wenn wir bedenken, dass eine ganze Reihe altchristlicher Denkmäler alle vier gleich abbildet<sup>101</sup>, sei es als Greise wie die Mosaiken von S. Vitale in Ravenna<sup>102</sup>, sei es als Männer in der Vollkraft der Jahre wie die Mailänder fünfteiligen Elfenbeintafeln.<sup>103</sup> Mit Recht weist *Strzygowski* darauf hin, dass die unwandelbaren Typen der mittelbyzantinischen Kunst sich nicht aus diesen gleichen Typen entwickelt haben können. Ihre Wurzeln liegen vielmehr in Denkmälern, welche Abwechslung in die Evangelistentypen bringen, wie der Codex Rossanensis. Dass der Johannes in Rossano bereits der mittelbyzantinischen Typik entspricht, ist erwähnt, abweichend ist Matthäus, der später durchaus als Greis auftritt.<sup>104</sup> Am nächsten kommt den späteren Typen unser Markus, für den ich etwa auf das Bild im Cod. graec. 1522 der Vaticana zum Vergleich hinweisen möchte.<sup>105</sup> Unserem Lukas fehlt dagegen noch ganz der asketische Zug seiner mittelbyzantinischen Darstellungen. Von den verschiedenen Beispielen des Uebergangs zu den mittelbyzantinischen Typen, die *Strzygowski* aufzählt, steht das aus der Vatikanischen Kosmashandschrift<sup>106</sup> der folgenden Periode bereits viel näher als unseres; gar nicht zum Vergleich geeignet sind die Gestalten der Maximianskathedra, wenn sie überhaupt die vier Evangelisten darstellen<sup>107</sup>, des Etschmiadzin-Evangeliars<sup>108</sup> und der Lipsanothek in Brescia<sup>109</sup>, deren Deutung wieder zweifelhaft ist; eher könnte man von einer Aehnlichkeit der Evangelisten des Rabulas<sup>110</sup> sprechen, doch ist unter diesen Johannes jugendlich.

Doch zurück zu den Aposteln. Ausser den Greisen und dem Markus-ähnlichen sind bei Kelch- und Brotspendung noch drei mit geringem Bartanflug gegeben; derselbe ist so unbedeutend, dass es nicht verwundert, wenn wir ihn auf dem Abendmahlsbilde nie finden. Judas ist stets bartlos, wie auf so vielen altchristlichen Denkmälern.<sup>111</sup> Man beachte, dass unter den Aposteln noch

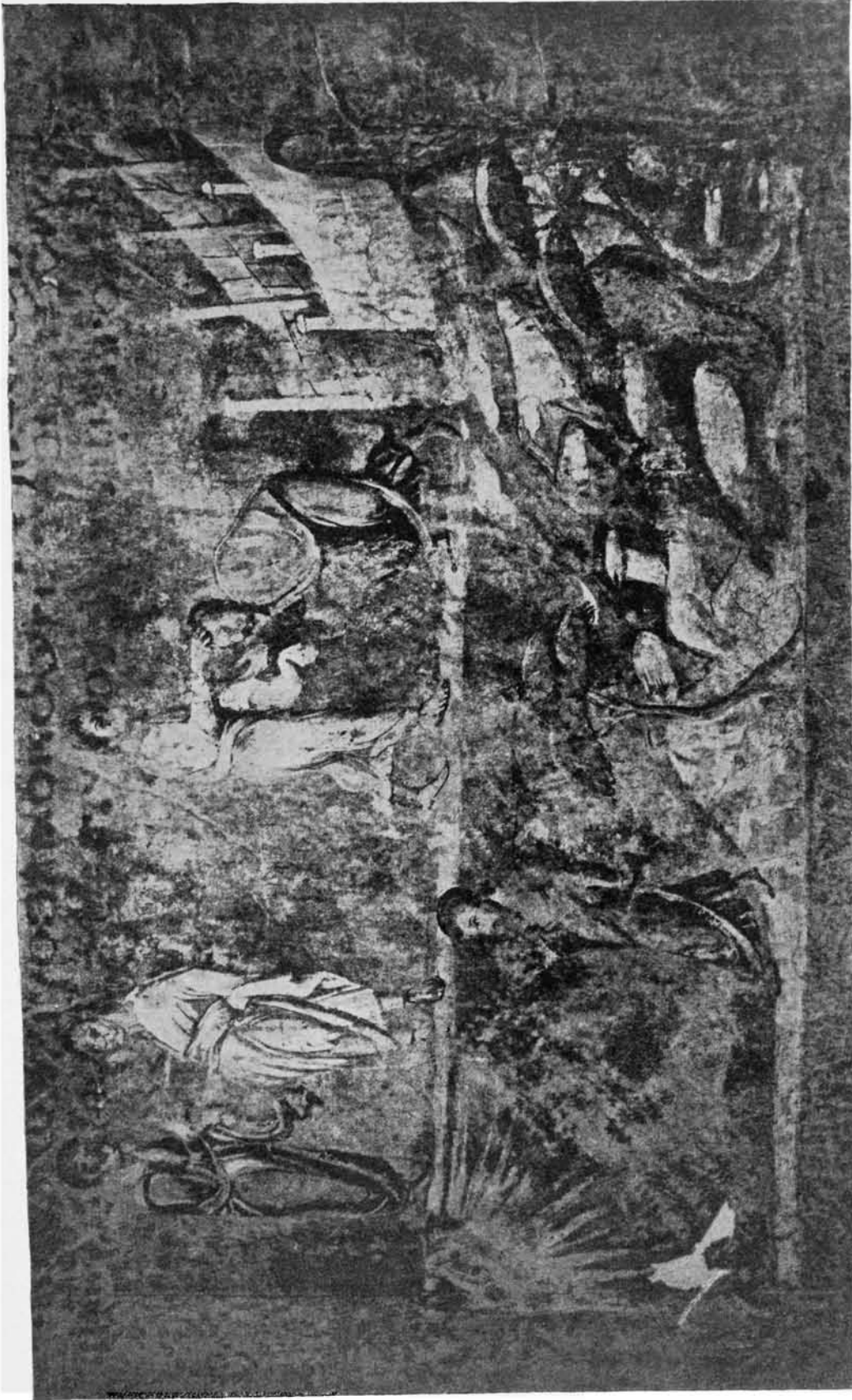


Abbildung 8. Wiener Genesis. Fol. XII, 24. Der Herr segnet Jakob vor Sonnenaufgang.

keiner (ausser den Greisen) lockiges Haar zeigt, kein Ansatz zu dem später so beliebten Bartholomäustypus. Diese Beobachtung ist um so beachtenswerter, als bei den sonstigen Gestalten es an lockigem Haar nicht fehlt. Der jüngere Hohepriester, dem Judas das Geld zurückbringen will, hat zwar den „Markustypus“, vor Pilatus aber hat er stark lockiges Haar; ähnliche Köpfe, aber mit runder gehaltenem Bart bemerken wir in der Menge bei der Auf-erweckung. Vielleicht ist ein Versuch der Charakteristik des jüdischen Volkstypus darin zu sehen.

Indessen bemerken wir das lockige Haar mehrfach im Gefolge des Pilatus. Es kommt auch bei jugendlich bartlosen Köpfen vor, so bei einem der Signiferi und in der Menge beim Einzug. Im allgemeinen sind sich die bartlosen Köpfe noch ähnlicher als die bärtigen, es hat dies in den oben angedeuteten Ursachen seinen Grund. Man vergleiche die Reihe der Apostel mit ihrem kurz anliegenden, dunklen Haar und den auffallend grossen Hinterköpfen, die bei ihnen weit mehr hervortreten als bei bärtigen Gestalten. Keine Spur einer Individualisierung, kein einziger mit gekräuseltem oder gar stark gelocktem Haar. Sie rufen wieder lebhaft die Genesis ins Gedächtnis, auch da die grossen Hinterköpfe! Man beachte Gestalten auf Fol. II, 4, III, 5. 6 u. v. a., vgl. die Abbildungen 4 und 10. Daneben bietet die Genesis aber auch reiches Vergleichsmaterial für jugendliche Köpfe mit dem gewellten halblangen Haar, wie wir es in der Umgebung des Pilatus finden, vgl. etwa Fol. VIII, 16 und XVI, 32 (Abbildungen 7 und 9). Wir betonten die eigentümliche Schädelbildung, wie sie uns Rossanensis und Genesis bieten. Nicht minder auffällig ist, wieviel von der Oberfläche der Köpfe gezeigt wird. In der Genesis hat dies zum Teil in einer eigentümlichen Frisur seinen Grund, die in etwas verschiedener Form bei Männern und Frauen vorkommt, vgl. dazu die Trabanten Pharaos (Fol. XVIII, 36) und einige Frauen der Umgebung der Frau Putiphars (Fol. XVI, 32, Abbildung 9).<sup>112</sup>

Die Frauen im Rossanensis bieten uns keine Gegenstücke dazu. Sie sind mit Ausnahme der Frau am Teiche Siloah, deren lockiges Haar unter dem Kopftuche vorquillt, durchaus gleichmässig behandelt, eine Einförmigkeit, die mit ihnen fast die ganze Reihe der heiligen Frauen für Jahrhunderte künstlerischer Darstellung teilen muss. Zwischen klugen und thörichten Jungfrauen, den Schwestern des Lazarus und der «göttlichen Weisheit» ist im Typus kein Unterschied, aber trotz oder vielleicht gerade infolge dieses Mangels



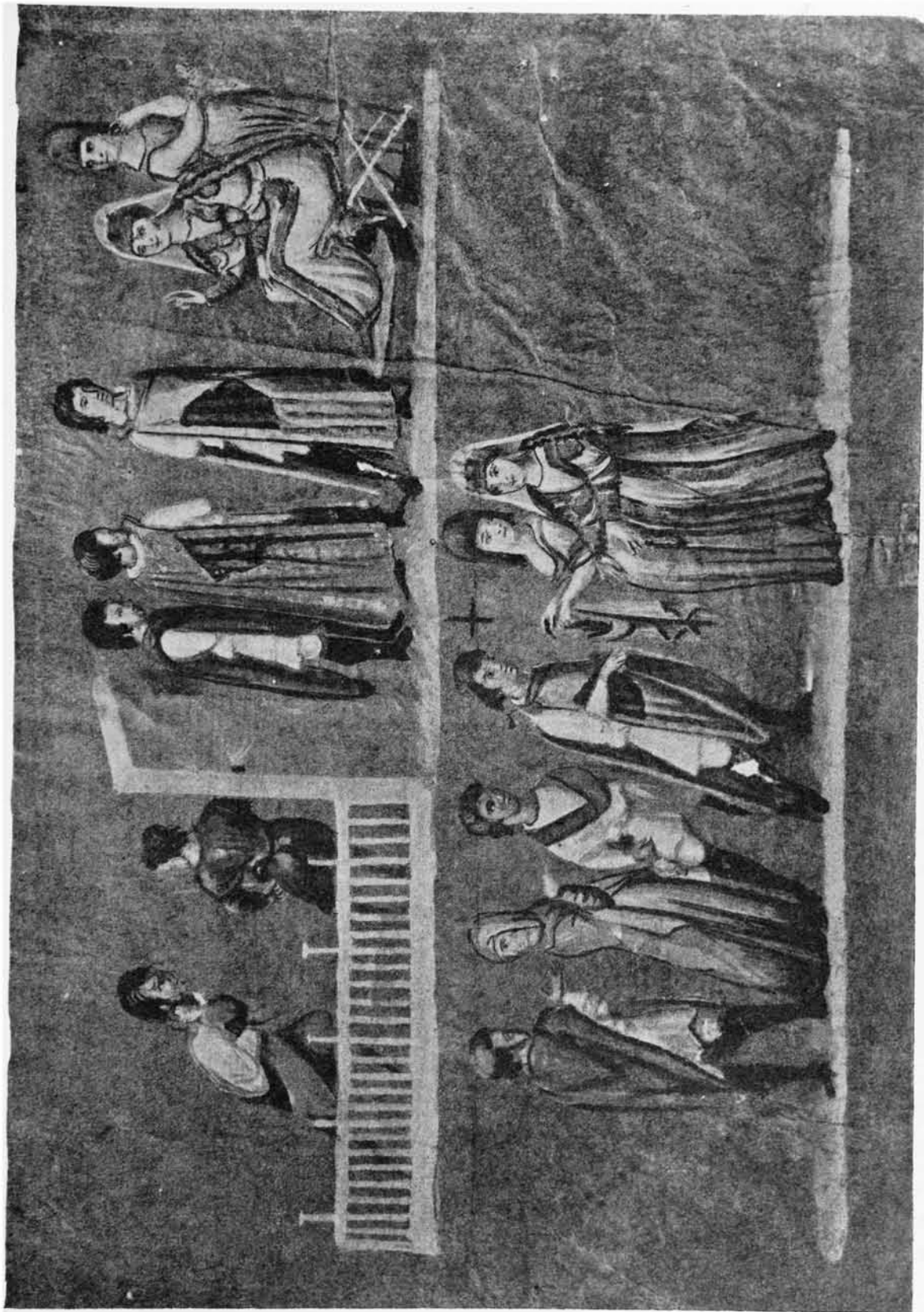


Abbildung 9. Wiener Genesis. Fol. XVI, 32. Joseph wird fälschlich beschuldigt.

jeder Individualität, der die allgemeine Behandlung so deutlich erkennen lässt, fällt die enge Verwandtschaft mit Frauen der Genesis so sehr auf, vgl. etwa Fol. VIII, 16, II, 4, V, 9, 10, VII, 14, XI, 21 u. a. (Abbildungen 4 und 7).

Zuletzt sei auf die Aehnlichkeit des Engelstypus der Genesis mit dem des Rossanensis hingewiesen, dieselbe Kopfform, das kurzlockige, an der Stirn unter dem Bande vorquellende und im Nacken in halblangen Locken herabfallende Haar dort und hier, vgl. Fol. V, 9, VI, 11 und XI, 21 (Abbildung 6). —

Jede Vergleichung der Typen der Wiener Genesis und des Codex Rossanensis muss die erstaunliche Aehnlichkeit der technischen Behandlung klarlegen. Die Art der Anlage von Auge, Mund und Nase mit wenigen kurzen dunklen Strichen ist durchaus dieselbe, es ist da keine bewusste Künstelung, kein Streben nach einem bestimmten Schönheitsideal. In den Männerköpfen ist das im allgemeinen nicht so deutlich, sie haben viel mehr Charakter, infolgedessen eine reichere farbige Modellierung. Und dennoch, man sehe den Christuskopf, dieselbe schlichte Behandlung auch in ihm. Und selbst in Köpfen wie dem des Pilatus mit seiner tiefgefurchten Stirn oder dem seiner Trabanten oder der Apostel oder Propheten, so reich auch Lichter- und Schattenspiel wird, die klare, einfache Angabe der Hauptlinien bleibt gewahrt; ganz ähnlich ist die Ausführung der Genesis, — wenigstens so weit sie vom «Miniaturisten» und «Koloristen» herrührt, und selbst in den Bildern der Illusionisten ist noch viel Verwandtes zu finden.

Die Gesichtsfarbe ist im Rossanensis gewöhnlich eine bräunliche, nur bei Christus rötliche. Ein weisser Ton herrscht im Bilde der klugen und thörichten Jungfrauen vor. Weissliche Tupfen finden sich hie und da in den Gesichtern, zuweilen rote Striche an Mund und Nase. Wie breit malerisch die Licht- und Schattenflächen nebeneinander gesetzt sind, lassen die Abbildungen deutlich erkennen. Die Haare sind schwarz oder braun, bei Greisen weiss, zu dem mehrfach blau oder violett tritt. Christi Haare sind, wie gesagt, braun, der Bart schwärzlich.

Eine feste Umzeichnung der Gesichter im Sinne abendländischer mittelalterlicher Kunst fehlt natürlich, an der Gewandung sind die Umriss zuweilen mit hellen oder dunklen Strichen umzogen. Die Modellierung der Gewänder geschieht mit kräftigen Farbenstrichen, die höchsten Lichter werden in Weiss aufgesetzt. Teilweise treffen wir auch eine feinere, schwarze Zeichnung, so stets auf dem goldenen Mantel Christi. *Kondakoff*<sup>113</sup> bemerkt bei Besprechung





Abbildung 10. Wiener Genesis. Fol. XX, 40. Ruben will Benjamin mit auf die Reise nehmen.

der Genesis, dass in ihr die Gewandfalten ausser in dunklen Farbentönen durch derbe schwarze Striche angegeben seien, ebenso wie Haare und Augenbrauen: «ein recht derbes und für das Auge unerfreuliches Verfahren, das im vierten Jahrhundert oft angewandt ist, aber selten in byzantinischen Miniaturen, aus denen es vollkommen verschwindet.» Die Art der Behandlung des Rossanensis gleicht in der That völlig der der Genesis, dort dieselbe Art der Modellierung mit dünnen dunklen Linien oder dickeren Farbenstrichen, die aber ohne allen Schematismus flott und geschickt aufgesetzt werden. Um die Aehnlichkeit schnell zu erkennen, vergleiche man die Rebekka der Genesis (Fol. VIII, 16) mit unserer göttlichen Weisheit oder den Putiphar (Fol. XVI, 32) mit der voranstehenden Gestalt im Gefolge Pilati bei der Vorführung Christi und dem Beamten links von Christus bei der Gegenüberstellung mit Barabbas, oder endlich den Abraham (Fol. IV, 8 und VI, 11) mit den an dritter Stelle stehenden Apostelgestalten der Brot- und Kelchspendung. Wir führen die genannten Beispiele in unseren Abbildungen 7, 9, 4, 5 vor: die Behandlung ist so schlagend ähnlich, dass es keiner weiteren Ausführungen bedarf.

Diese Beispiele geben uns mehr als den Beweis der technischen Aehnlichkeit: der Gewandstil ist in beiden Handschriften ganz derselbe. Wenn man die Genesis viel malerischer als den Codex von Rossano genannt hat, so giebt weder die technische noch die stilistische Behandlung des Einzelnen dem Recht; wie viel feierlicher auch die Kompositionen hier sind, so ähnlich sind doch die Einzelgestalten. Sie stecken so ganz in derselben Art und Weise in ihrer Gewandung, die Umrisse sind eigentümlich einfache, mit wenigen Zügen gegebene. Hier und da macht sich bei herabhängenden Enden eine Neigung zu archaischer, zickzackmässiger Faltenlegung geltend. Wo es der Schnitt mit sich brachte, wie bei den durch die Schulterspanne gehaltenen Mänteln, ist eine Geradlinigkeit der Umrisse auffällig, der nur die Schlichtheit entspricht, mit der auch da die Mäntel behandelt sind, wo eine reichere Drapierung zu erwarten gewesen wäre. Der Stil ist durchaus weich und trotz der statuarischen Ruhe malerisch zu nennen. Mit jenem harten, scharfbrüchigen Stil, der im Verlauf der byzantinischen Kunstgeschichte eine so grosse Bedeutung gewinnen sollte, den schon die Josuarolle und der Vatikanische Kosmas bieten, mit jenem Stil haben Genesis und Rossanensis keine Verwandtschaft. Aus der Monumentalkunst eignen sich am besten die Mosaiken der neutestamentlichen Szenen in S. Apollinare Nuovo in Ravenna und der

Justiniansbilder in S. Vitale zur Vergleichung. Der Stilgegensatz dieser Denkmäler ist kein grösserer, als sie der Rossanensis in sich vereint. Nennt *J. P. Richter*<sup>114</sup> die Zeichnung der Gewandung in den Kaisermosaiken «ohne jedes antike Gefühl», so gilt das auch von den Gestalten in Beamentracht unserer Pilatusbilder, ohne dass darum jemand den Figuren Christi und der Apostel den hochgradig antikisierenden Charakter des Faltenwurfs wird bestreiten wollen.

Die grosse Aehnlichkeit der Gewandbehandlung in Genesis und Rossanensis wäre nicht möglich, wenn nicht die Bestandteile der Kleidung auf beiden Denkmälern in so vielen Fällen dieselben wären. Allerdings brachte die Verschiedenartigkeit des Darstellungstoffes gewisse und nicht unbeträchtliche Unterschiede mit sich. Soweit im Rossanensis Christus, die Apostel, die Hohenpriester und die nicht königlichen Propheten auftreten, sehen wir nur die vom Altertum an Christus und den Aposteln eigene, aus Gewand und Mantel bestehende Tracht. Das Gewand lang, bis nahe an die Knöchel herabreichend, als einziger Schmuck ein paar von den Schultern bis zum Saum herablaufender Farbstreifen, darüber der Mantel, der um Leib und Schultern geschlungen und durch diese Anordnung gehalten, nie mit einer Spange gefestigt wird. Die Kleidung der Apostel ist weiss, bläulich schattiert, Christi Gewand blau, während sein Mantel durchweg golden ist, golden sind auch die — seltenen — Streifen seines Gewandes. Christus wie Apostel tragen Sandalen. Die geschilderte Tracht kommt in der Genesis ebenfalls vor, nur, da Christus, Apostel und Propheten dort nicht auftreten, sehr viel seltener, sie ist den Gestalten wie Abraham vorbehalten. Nur ihnen kommen in der Genesis die Sandalen<sup>115</sup> zu, wenn sie auch nicht durchweg verwandt zu sein scheinen.

Es hat nichts Auffälliges, dass Genesis wie Rossanensis die Tracht auch den Engeln geben; es entspricht das ganz dem mittelalterlichen Brauche. Auffallender ist es vielleicht, dass auch die Hohenpriester sie bekommen haben, als solche oder Schriftgelehrte werden wir denn auch einige Gestalten in der Menge der Juden um Pilatus aufzufassen haben. Freilich kann man über ihre Bekleidung nicht ganz sicher urteilen; es kommt noch ein anderer langer Rock vor, der am Aermel mit Streifen geschmückt, etwa an den Knien mit kreisförmigen Zierraten besetzt ist. So finden wir ihn bei Juden zu beiden Seiten Pilati, in der Menge bei der Auferweckung des Lazarus. Als Obergewand

wird dazu eine farbige Pänula getragen. Ihr Schnitt wechselt, gelegentlich mehr glockenförmig, wie in der Pilatusszene, scheint sie in anderen Bildern lang und spitz zu verlaufen. Um den Hals ist sie tief ausgeschnitten, es kommen da zwei oder drei verschiedene Arten des Besatzes vor, zunächst ein grosser vor der Brust spitz zugeschnittener, die Schultern mit überziehender Kragen, der auf dem Bilde des Einzuges am deutlichsten ist. Ueber ihm, um den Halsausschnitt finden wir dann mehrfach einen schmalen hellen Einsatz, so bei der Gestalt an der Spitze der Palmträger beim Einzug, bei der Gestalt ganz links bei der Auferweckung. Dieser letzte schmale Kragen, der sicher nicht zum Gewand, sondern zur Pänula gehört, ist vielleicht derselbe, wie ein breiterer, heller Kragen von weniger scharfer Form, den wir in der Menge bei der Auferweckung und Blindenheilung bemerken. Ob dieses Stück wirklich mit der Pänula zusammenhängt, lasse ich dahingestellt; vielleicht dürfte es mit den mehrfach zu belegenden Kapuzen in Verbindung zu bringen sein.

Die Genesis bietet hier wenig zu vergleichende Gestalten, nur eine von schlagender Aehnlichkeit. Es ist der Mann, der im Bilde Isaaks vor Abimelech (Fol. VIII, 16; Abb. 7) hinter Isaak steht, er hat denselben Rock mit den kreisrunden Zierstücken und die Pänula mit dem Kragen. Die Aehnlichkeit mit der Bischofstracht späterer Zeit ist schon *Wickhoff*<sup>116</sup> aufgefallen; *Lüdtkke*<sup>117</sup> nennt die Gestalt kurzweg einen Bischof und zieht zum Vergleich das Justinian-Mosaik in S. Vitale in Ravenna heran; dort sei eine weisse Schulterbinde zur Bischofstracht hinzugekommen, die Tracht der Genesis weise also auf vorjustinianische Zeit. Wir müssen demgegenüber den volkstümlichen Charakter dieses Kleidungsstückes im Rossanensis betonen. Darstellungen ähnlicher Trachten begegnen uns nicht sehr häufig, an sich ist ja die Pänula ein in der Antike bekanntes und verbreitetes Kleidungsstück.<sup>118</sup> Um einige Beispiele aus der altchristlichen Kunst zu nennen, verweise ich auf den bärtigen Oranten eines bei *Garrucci*<sup>119</sup> abgebildeten Katakombengemäldes, auf die zweite Gestalt rechts vom heiligen Menas auf der Menaspyxis aus der Sammlung Nesbitt im Britischen Museum<sup>120</sup>, auf verschiedene Gestalten der vorderen Säulen, die das Ciborium des Hauptaltars in S. Marco in Venedig tragen<sup>121</sup>, auf mehrere Figuren der Pyxis des Museo Civico in Bologna.<sup>122</sup> In manchen Fällen, namentlich bei dem letzten Beispiel, kann man sich über den Charakter des Kleidungsstückes zweifelhaft sein;

im Ashburnham-Pentateuch<sup>123</sup> scheinen viele Gestalten mit einer Pänula bekleidet zu sein, doch dürfte es sich da meist nur um eine mangelhafte und missverständliche Darstellung des auf der rechten Schulter mit der Spange gehaltenen Mantels handeln. Einige ganz deutliche Beispiele der Pänula, die auch die dem Rossanensis geläufigen Kragenformen und einen vielleicht noch durch einen senkrechten Streifen bereicherten Besatz aufweist, bieten die Holzthüren von S. Sabina in Rom. Zunächst sehen wir sie als Tracht des Blinden in der Blindenheilung.<sup>124</sup> Erklärt sie sich hier als ein wetterfestes Kleidungsstück, so ist ihre Anwendung bei drei Gestalten im untersten Streifen des Feldes, welches oben die Verkündigung an Zacharias enthält, schwerer zu verstehen.<sup>125</sup> *Berthier* scheint sie eine hierarchische Rangstufe anzudeuten. Endlich finden wir sie auch bei den fünf Männern, welche Christus vor Kaiphas geführt haben.<sup>126</sup> Im Mittelalter scheint die Pänula, welche in der geistlichen Tracht beibehalten wird, aus dem Kreise der Volkskleidungsstücke zu verschwinden. Nur in der byzantinischen Kunst hat sie in der bildlichen Darstellung ein Nachleben. Eine Reihe möglichst deutlicher Beispiele sei hier zusammengestellt, freilich ist nicht ausgeschlossen, dass es sich in dem einen oder anderen Falle um einen weiten, um beide Schultern geschlagenen Mantel, nicht aber die glockenförmige Pänula handelt. Deutlich trägt die letztere, wie mir scheint, einer der wider Moses murrenden Juden in einer Miniatur (zu Psalm 77) des Chludoffpsalters<sup>127</sup> aus dem neunten Jahrhundert in dem unierten Mönchskloster des heiligen Nikolaus in der Präobraschenschen Vorstadt zu Moskau (Bibl.-Nr. 129). Ebenso unverkennbar ist die Pänula auf einer aus der Sammlung *Heckscher* in den Besitz des Königlichen Museums in Berlin übergegangenen Elfenbeinschnitzerei des Einzuges Christi: dort trägt sie der an der Spitze der Menge Christus entgegenkommende Mann. In vielen Fällen, namentlich bei älteren Männern, treffen wir in Verbindung mit der Pänula, die übrigens immer über dem langen Rock getragen wird, eine Art breites Halstuch, welches zuweilen kapuzenartig um den Kopf geschlungen wird. Als erstes Beispiel nenne ich die Niniviten auf dem Jonasbilde des berühmten Pariser Psalters (gr. 139).<sup>128</sup> *Kondakoff*<sup>129</sup> sieht in ihrer Kleidung, in den weissen Halstüchern («épaulettes») und schwarzen Stiefeln Zeichen ihrer syrischen Herkunft. Als jüdische Tracht können wir sie mit um den Kopf geschlungenem Tuch<sup>130</sup> auf dem Kuppelmosaik<sup>131</sup> von S. Marco in Venedig belegen, auf dem die Ausgiessung des

heiligen Geistes dargestellt ist. Unter den Volksgruppen tragen sie die als «Judei» bezeichneten Männer, während die «Judaea» benannte Gruppe mit Spangen auf der Schulter gehaltene Mäntel und Mützen tragen (ob unter abendländischem Einfluss?). Ferner treffen wir die in Rede stehende Kleidung oft in neutestamentlichen Szenen, so in dem berühmten Pariser Gregor von Nazianz (gr. 510) beim Einzuge Christi.<sup>132</sup> Aus dem Pariser Evangeliencodex (gr. 74) verweise ich auf die Juden in den Szenen des Einzuges in Jerusalem (Fol. 41<sup>a</sup>)<sup>133</sup>, der Führung Christi zum Kreuz (Fol. 161<sup>a</sup>), der Kreuztragung (Fol. 206<sup>b</sup>), der Verleugnung Petri<sup>134</sup> u. a. Endlich noch ein Beispiel aus der Monumentalkunst: das Mosaik des Einzuges Christi in der Cappella Palatina in Palermo.

Soviel geht aus diesen Ausführungen hervor, die byzantinische Kunst kennt und verwendet die Pänula als Volkstracht der Juden. Eine sehr grosse Aehnlichkeit mit unseren Darstellungen ist allerdings nicht abzusehen, namentlich den eigentümlichen Besatz weiss ich nicht wieder zu belegen. Immerhin wird man bei der häufigen Verwendung der Pänula im Rossanensis die Möglichkeit der Absicht der Wiedergabe syrischer, bzw. jüdischer Tracht in Erwägung ziehen müssen.

In Rossanensis wie in Genesis wird unter der Pänula ein langer Rock mit kreisrunden Besatzstücken getragen. Beide Denkmäler kennen daneben den kurzen, nur bis zu den Knien reichenden Rock. Ihn tragen vielfach jugendliche Gestalten, wir sehen so beim Einzuge die Kinder. Der Besatz ist da ein sehr reicher: über die Schulter herablaufende Streifen, solche am Aermelende und Kreisstücke auf Schultern und oberhalb der Kniee; ganz ähnlich sind in der Genesis die Kinder Ephraim und Manasse (Fol. XXIII, 45), und Isaak (Fol. VIII, 16; Abb. 7) gekleidet, während Joseph gleichen Besatz an einem längeren Gewande trägt (Fol. XVI, 31. XVIII, 35. 36). Dieselben Schmuckstücke treffen wir denn auch in der Vatikanischen Kosmashandschrift auf dem Bilde der Steinigung Stephani.<sup>135</sup>

Den Knierock tragen denn auch die Verkäufer im Tempel, die Diener(?) bei der Auferweckung. Einer der Verkäufer — der die Ziege zerzt — trägt ihn ärmellos, wie das auch mehrfach in der Genesis vorkommt (vgl. Fol. III, 6. IX, 17. X, 19. XIII, 25 u. a. m.). Es ist das eine Hirtentracht. Bemerkenswert ist endlich der lange Rock des Blindgeborenen mit kurzen, weiten Aermeln.

Der Knierock ist zugleich Tracht der Beamten. Das Gefolge Pilati, wie der Schreiber oder Sekretär und der Liktor(?) neben Christus, tragen helle bis zu den Knien reichende und, soweit sichtbar, schmucklose gegürtete Aermelröcke. Dazu kommt der lange, fast bis zu den Füßen herabreichende Mantel, der auf der rechten Schulter durch eine Spange gehalten ist. Regelmässiges Schmuckstück ist ein grosser Besatz (Clavus) vor der Brust von etwa abgeflacht halbkreisförmiger Gestalt, die andere Hälfte dieses Besatzes sitzt an der im Rücken herabfallenden Schnittfläche des Mantels, wie wir aus der Rückenfigur bei der Vorführung Christi und des Barabbas und ähnlichen Gestalten der Genesis (Fol. XVI, 32. XVIII, 35; Abb. 9) ersehen.

Die Form des Clavus unterliegt in der Umgebung Pilati keinen Schwankungen. In allen Fällen scheint die abgeflachte Halbkreisform eingehalten. Zweifeln kann man nur beim Sekretär Pilati, der Mantel ist hochgezogen, der Clavus sieht rechteckig aus, soweit er sichtbar ist. Könnte man aber bei dieser Gestalt nur an einen durch die Clavusform angedeuteten niedrigeren Rang denken, so muss bei den königlichen Propheten, deren Clavus durch die Borde schon an sich verschieden ist, die scharf eckige Form — sie ist so deutlich ausgeprägt, dass, wie gesagt, *Harnack* den Clavus mit einer Harfe verwechseln konnte — gerade die höchste Stufe der Ränge bezeichnen. Dazu stimmt, dass nur die Könige goldene Besatzstücke haben, wie auf dem Justinian-Mosaik in Ravenna der Kaiser einen solchen Clavus hat. In der Genesis hat Pharao auf violetter Mantel einen gelben Clavus(?), der ersichtlich einen goldenen ersetzen soll (Fol. XVIII, 35); mit Gold ausgeführt ist er bei dem Vizekönig Joseph auf purpurnem Mantel (Fol. XIX, 37 und wohl auch XXIII, 46. XXIV, 47). Bei Pilatus und seinem Gefolge sind die Clavi dagegen von Purpur (nach meinen Notizen violett, nur für den Sekretär und die Gestalt links auf dem Barabbasbilde fehlen mir Farbenangaben). Pilatus hat übrigens auch die braune Mantelfarbe mit Justinian gemeinsam, doch teilt sie mit ihm die Mittelfigur des Barabbasstreifs. In der Genesis hat Putiphar (Fol. XVI, 32; Abb. 9) einen gelbbraunen Mantel mit violetterm Einsatz. Gelblich und Helllila sind die Farben bei einem der Hofbeamten des Abimelech (Fol. VIII, 16; Abb. 7). Die Form des Clavus ist in der Genesis schwankend. Wie Justinian und sein Gefolge auf dem Mosaik, so haben Pharao, der Vizekönig Joseph und der Hofbeamte des Abimelech den rechteckigen Clavus, Putiphar hat dagegen den halbkreisförmigen.

Die Kleidung der Könige des Rossanensis ist, vom Mantel abgesehen, durch den Besatz des Gewandes auf den Schultern von der aller übrigen Gestalten verschieden. Der Clavus am Mantel ist abgesehen von der Form dadurch eigenartig, dass ihm die Streifen fehlen, die sonst zu bemerken sind. Bei diesen Streifen scheint freilich an solche eigentlich gar nicht gedacht; beabsichtigt ist wohl nur die Andeutung der tiefen, dunkeln Falten, die der schwere Mantel und mit ihm der Clavus werfen, nur so vermag ich mir das Durchgehen der Streifen durch Mantel und Besatz zu erklären. Die malerische Technik brachte es mit sich, dass, wo dunkler Clavus auf hellem Mantel sitzt, die Falte in Clavus und Mantel sehr verschieden angedeutet sein muss. Dem Goldclavus fehlen die Falten — in Rossanensis wie in Genesis —, wohl um die Schwere und Steifheit des Besatzes anzudeuten.

Sandalen sind Christus und den mit ihm in der konventionellen Tracht gegebenen Gestalten vorbehalten. Die Beamten und ein Teil des Volkes tragen eine bis zu den Knien heraufgehende, schwarze Fussbekleidung, daneben kommen kürzere, halbhohe Schnürstiefel vor. Alle Arten von Schuhwerk sind auch in der Genesis zu belegen, man vergleiche z. B. die Fussbekleidung der Gestalten Isaaks und der ihn begleitenden Leute auf Fol. VIII, 16 (Abb. 7), und man wird die schlagende Aehnlichkeit des Schuhwerks (vgl. besonders Isaak der oberen Reihe mit unseren sogenannten Dienern des Lazarusbildes) sofort wahrnehmen (vgl. auch Fol. XVI, 32; Abb. 9. Fol. XIX, 37).

Kopfbedeckungen sind bei Männern so gut wie gar nicht vorhanden, die wenigen sind aber sehr auffällig. Es sind ziemlich eng anliegende Kappen, *Harnack* nennt sie nubische Kapuzen. Vielleicht stehen sie in Zusammenhang mit den Pänulen. Solche waren im Altertum sehr oft mit Kapuzen versehen.<sup>136</sup> Wir sehen die Kapuzen nur bei etwas im Hintergrunde stehenden Gestalten in der Menge bei der Auferweckung des Lazarus und der Blindenheilung, in beiden Szenen ist die Pänula nicht zu verkennen. Man darf daher einen Zusammenhang zwischen dem hellen Kragen der Pänula und den Kapuzen vermuten, doch muss dabei dahingestellt bleiben, ob in diesem Falle die Kapuze mit dem Kragen an der Pänula sitzt oder als weiteres Stück nur darübergezogen ist. Bemerkenswert ist, dass die Genesis, welche nur in einem Bilde die Pänula bringt, die Kapuze nicht kennt.



Kaum in der Reihe der Kopfbedeckungen nennen werden wir die Kronen der Könige, deren Form, ein breiter, edelsteinbesetzter Reif, die denkbar einfachste ist.

Beachtenswert sind endlich die goldenen Kragen der Signiferi, sie sind augenscheinlich ein Uniformstück. Ganz ähnlich finden wir goldenen Streifenbesatz um den Hals bei den Trabanten Abimelechs in der Genesis (Fol. VIII, 16; Abb. 7), reicher ist das Halsband der Krieger Julians im Pariser Gregor (Ms. gr. 510. Fol. 374).<sup>137</sup> Ein ähnliches Abzeichen trägt der Vizekönig Joseph der Genesis<sup>138</sup> Fol. XXIII, 45. 46. XXIV, 47.

Ueber die Frauentracht ist wenig zu sagen. Die klugen und thörichten Jungfrauen wie die Schwestern des Lazarus tragen das lange, teilweise mit den beiden Parallelstreifen verzierte Gewand und darüber den weiten, über den Kopf gezogenen und bis zu den Füßen herabreichenden Mantel. Für die klugen Jungfrauen ist die weisse Farbe bezeichnend. Die Frauengestalten in der Menge (wenn überhaupt solche gemeint sind) scheinen sich in ihrer Tracht nicht von den Männern in Pänula und Kappe zu unterscheiden. Zur Frauenkleidung gehören natürlich Schuhe. Um auf die Kappe zurückzukommen, so bietet die Genesis dafür wie bei den Männern kein Beispiel, doch kennt sie, von anderen ihr eigenen Frauenkleidungen abgesehen, ein eigenes helles Kopftuch, welches bis zu den Schultern herabfällt, siehe z. B. die Rebekka am Brunnen (Fol. VII, 13). —

Wir berührten bereits die allgemeine Verwandtschaft der Gewandbehandlung in Genesis und Rossanensis sowohl in technischer wie in stilistischer Hinsicht und bemerkten, wie die Gestalten so ganz ähnlich in der Gewandung stecken. Wir kommen darauf zurück, wenn wir den Ausdruck inneren und äusseren Lebens ins Auge fassen. Gelegentlich der Bildbeschreibungen haben wir schon auf ihn unser Augenmerk gerichtet. Ich erinnere nochmals daran, wie grossartig der Gegensatz zwischen Christus und Barabbas zum Ausdruck gebracht worden ist, wie reich das Spiel der Empfindungen und Regungen im Bilde der Auferweckung des Lazarus ist, wie packend die leidenschaftliche Aufwallung des greisen Hohenpriesters, der das Sündengeld zurückweist, wiedergegeben ist. Wenn wir zum Vergleich den Blick auf die Darstellungen des Mittelalters richten, müssen wir dem Codex Rossanensis eine wesentlich höhere Ausdrucksfähigkeit der Gesichter nachrühmen. Wie viele der Gestalten geben nicht durch ihren Blick

unzweideutig die Art ihrer Anteilnahme an der Handlung zu erkennen, sei er hasserfüllt, wie bei dem greisen Ankläger Christi, ernst und forschend wie bei Pilatus und seinem Gefolge oder staunend wie bei den Zuschauern der Auferweckung. Die Lebhaftigkeit des Augenspiels hat aber nicht die Manieriertheit des späteren, abendländischen Mittelalters, wenngleich auch hier schon in die Augen der grösste Teil des Gesichtsausdrucks verlegt wird. Am lebhaftesten kommt der Schmerz in den Zügen zur Darstellung. Das seit der Antike nie verloren gegangene Motiv des Schräghochziehens der Augenbrauen ist bei den Schwestern des Lazarus und den thörichten Jungfrauen unverkennbar.<sup>139</sup>

Um noch eine Parallele mit dem abendländischen Mittelalter zu ziehen, wie ruhig und würdevoll ist das Spiel der Hände im Rossanensis! Wie wenig bedarf der Maler ihrer Gestikulation, die in Zeiten, wo in sie gewissermassen sich das ganze Ausdrucksleben flüchtete, eine so übertriebene und unschöne Ausdehnung erfuhr. Wie wirkungsvoll ist nicht die Gestalt Christi vor Pilatus und gegenüber Barabbas, ohne dass in dem einen oder anderen Falle auch nur eine Hand zu sehen wäre! Die gleiche Stellung kehrt auch bei dem Gefolge Pilati und Gestalten in der Menge hinter Christus auf dem Lazarusbilde wieder, in der Genesis nimmt sie Putiphar, vielleicht auch sein Gefolge, ein, wie er die Anklagen seiner Frau anhört (Fol. XVI, 32; Abb. 9). Offenbar hat diese Stellung, an der das Verbergen der Hände so charakteristisch ist, eine bestimmte Ursache. Zur Erklärung trägt vielleicht bei, dass sie bei Gestalten im Gefolge Justinians und Theodoras in den Mosaiken von S. Vitale und bei dem neben dem thronenden David stehenden Salomon in der Vatikanischen Kosmashandschrift<sup>140</sup> wiederkehrt. Sollte nicht das byzantinische Hofceremoniell sich hier fühlbar machen? Das Verbergen der Hände war ein Zeichen der ergebenen Verehrung, unbedingt erforderlich beim Ueberreichen oder Entgegennehmen von Gegenständen. So finden wir es bei dem dritten Apostel der Kelch- oder Brotspende, und so reicht der Engel dem Christus den Kelch, Judas den Hohenpriestern das Geld, so flehen die Schwestern des Lazarus den Herrn an.<sup>141</sup>

Bei den Gestalten in der sogenannten Aposteltracht bemerken wir oft eine der Antike entstammende Haltung, welche eine Hand knapp aus dem Mantel vorragen lässt, bzw. werden die Ellbogen weit zurückgezogen, so dass die Hand nur wenig vorsteht. Ein richtiges Erheben oder Vorstrecken der

Hände findet eigentlich nur da statt, wo es durch die Handlung bedingt ist, jedenfalls einen bestimmten Sinn hat. So kommt in der erhobenen Hand des Hohenpriesters vor Pilatus die Anklage, oder der Juden bei der Zurwahlstellung Christi und des Barabbas die Forderung zum Ausdruck. Die erhobenen Hände des zweiten Jüngers bei der Brotspende bieten den Gestus des Betens, die flach dem Judas entgegengestreckten Hände des Hohenpriesters drücken die Abweisung, die flach erhobenen oder vorgestreckten Hände der Gestalten beim Lazaruswunder das Staunen oder Entsetzen aus, während ebenda die an den Kopf gelegte Hand eines der Diener wohl die Trauer bezeichnen soll.

Der häufigste Gestus ist derjenige, den wir als den der Anrede oder des Segens bezeichnen. Wenn es noch irgend welchen Beweises dafür bedarf, wie wenig zutreffend für die Frühzeit die letztere Benennung ist, so sei auf unsere Propheten hingewiesen, sie alle erheben die Hand mit dem in Rede stehenden Gestus, und segnen will doch keiner von ihnen. Wir haben in den Bildbeschreibungen die Form des Gestus im Gegensatz zu den Angaben *Harnack's* auf Grund unserer Photographien wiederholt anders auflösen müssen. Nach unserer Erklärung liegt meist der sogenannte griechische Segensgestus in der Form vor, dass der zweite, dritte und fünfte Finger ausgestreckt sind, der vierte eingezogen und der Daumen zwar ausgestreckt, aber etwas mehr nach der Handfläche zugekehrt ist. Den «griechischen Segensgestus» macht die Hand Gottes der Genesis (Fol. I, r. III, 5)<sup>142</sup>, wir finden ihn bei dem Markus des Rabulas-Evangeliars<sup>143</sup> bei der Hand Gottes und dem thronenden Christus der Vatikanischen Kosmashandschrift<sup>144</sup>, beim Josua der Vatikanischen Josuarolle<sup>145</sup>, beim Christus, der zur Samariterin spricht, auf der Maximianskathedra<sup>146</sup>, und um dieser Beispielauslese eines aus der späteren byzantinischen Kunst zuzufügen, bei dem Pantokrator der Martorana in Palermo.<sup>147</sup> Die andere Form<sup>148</sup> des griechischen Segensgestus, bei der sich der Daumen den eingezogenen beiden letzten Fingern nähert, der Mittel- aber den Zeigefinger kreuzt, scheint dem Codex Rossanensis ganz unbekannt zu sein. Dagegen kennt er den gewöhnlichen lateinischen Segensgestus auf dem Titelbilde der vier Evangelisten.

Von den Stand- und Bewegungsmotiven erheischt nur eines besondere Beachtung. Eigentümlich ist, wie heranschreitende Gestalten das zurückstehende Bein setzen, das Knie ist stark gebogen, der Fuss ruht auf den

Zehen.<sup>149</sup> Das Auffällige liegt in der Häufigkeit und der Uebertreibung des Motivs; wir finden es ganz so wieder in den Mosaiken von S. Apollinare Nuovo und in Miniaturen der Genesis (vgl. die Abbildungen 6 und 7). Darauf beruht zum guten Teil die von *Harnack* hervorgehobene «frappante» Ähnlichkeit des den Segen empfangenden Jakob (Abbildung 8) mit dem Jünger, dem Christus das Brot reicht.

Zuletzt sei der Gruppenbildung gedacht. In ihnen sind nur die voranstehenden Gestalten ganz gesehen, bei den dahinter befindlichen sind die Füße nicht angegeben, ja meist ist ihre Anwesenheit nur aus den nebeneinander und mit teilweiser Verdeckung übereinander gestellten Köpfen zu ersehen, wie das ja auch in der Genesis der Fall ist, vgl. Fol. II, 4; VIII, 16; XX, 40; Abb. 4, 7, 10. So auch die Mosaiken von S. Apollinare Nuovo und S. Vitale.<sup>150</sup>

Die Architekturen des Rossanensis sind nur Andeutungen, die die Vorstellung wachrufen sollen. Da sind zwei Stadtbilder — Jerusalem auf dem Bilde des Einzuges, eine Stadt, deren Benennung ungewiss, auf dem Bilde der Parabel vom barmherzigen Samariter. Wir sehen die zinnenbekrönten Stadtmauern mit dem rundbogigen Thor, in Abständen darauf viereckige Türme, die mit einer glatten, dunklen Fläche oben abschliessen und nur dicht unter der Höhe Fenster tragen. Innen sind Häuser mit Fenstern und ziegelgedeckte Dächer, einzelne Türme bekrönt ein kuppelförmiges Dach, in der unbekanntnen Stadt überdies eine grosse Kuppel.

Die Städte der Genesis<sup>151</sup> sind sehr ähnlich, dieselben Mauerquadern, die viereckigen Türme mit dem gleichen bezeichnenden Abschlusse, innen die ziegelgedeckten Giebeldächer, aber statt der Türme mehrfach andere merkwürdige, säulenreiche Gebäude, für welche die Genesis ja auch sonst Analogieen bietet. Auffallend ist ein durchgehender Unterschied, alle Städte der Genesis — auch die Illusionisten geben sie so — sind gewissermassen aus der Vogelperspektive gesehen, keiner der Maler versagt es sich, anzudeuten, dass die Stadt Mauern-umzogen ist, so sehen wir ihren Kranz mit den Türmen, das Innere schwindet dagegen zusammen.<sup>152</sup>

Sind die Städte des Rossanensis als Ganzes gefasst, so besteht der Tempel bei der Austreibung der Händler aus aneinander gereihten Einzelheiten. Im Hintergrunde zunächst eine Säulenhalle, wieder von dem charakteristischen Ziegeldach überdeckt, deutlich ausgeführt ist die erste Säule rechts mit dem

breiten Blätterkapitäl und dem kanellierten Schaft. Die Halle mag den Hof des Tempels vorstellen. Links erhebt sich ein Giebelthor, wieder ziegelgedeckt, etwa die obere Hälfte füllt ein kleiner Vorhang. *Harnack* nimmt den Bau für eine Andeutung des Allerheiligsten. Ein Vergleich mit der Darstellung des Königspalastes des Abimelech in der Genesis (Fol. VIII, 16; Abb. 7) dürfte die Deutung auf einen Eingang wahrscheinlich machen, es wäre dann ein Tempelthor. Freilich ist der Vorhang dort verschieden, ganz wie im *Rossanensis* finden wir ihn dort an dem Ciborium bei der Begegnung Abrahams und Melchisedeks (Fol. IV, 7). Dies Ciborium bietet uns eine schlagende Aehnlichkeit zu dem Aufbau über dem Throne der Hohenpriester bei der Rückgabe der Silberlinge. Freilich sind Einzelheiten verschieden, wie die Musterung der Säulen und der Innendecke, welche im *Rossanensis* Kassetten- und Kreismotive vereinigt, die in der Genesis getrennt an Paradiesesthür (Fol. I, 2) und Ciborium zu belegen sind, — Einzelheiten, die den Gesamteindruck nicht wesentlich verändern. Das Ciborium scheint breiter als tief gedacht, die Schmalseite dient im *Rossanensis* als Front, nur das bogenförmige Ausschneiden der Kuppel auch über den Schmalseiten ermöglichte die Verwendung in dieser Weise.

Es bleibt die Markusbild-Architektur zu besprechen, es ist ein Innenraum gedacht, der durch ein grosses teilweise verhängtes Fenster sein Licht empfängt. Ein Beispiel eines Innenraumes mit einem Fenster bietet die Genesis auf Fol. III, 6, für die Verhängung mit Vorhängen sei auf ein Bild der *Notitia dignitatum* hingewiesen.<sup>153</sup> Der obere Abschluss ist ein rein dekorativer, eine Concha zwischen zwei pyramidenähnlichen Aufsätzen. Die Genesis bietet keine Gelegenheit zu Vergleichen, wehn wir nicht die rosettenähnlich verzierte Rückenlehne des Stuhles Jakobs (Fol. XV, 30) heranziehen wollen. Auffallend übereinstimmend ist die Behandlung der Säulenkapitäle auf dem Markusbilde mit denen des genannten Ciboriums der Genesis: dort und hier dieselben unbestimmten Schnörkel. Am Ciborium des *Rossanensis* geben solche deutlich Blattwerk wieder. Sehr bemerkenswert ist die Umziehung der Säulen im Markusbilde durch ein ornamentiertes Band in halber Höhe. *Zucker*<sup>154</sup> macht darauf aufmerksam, dass dieses Motiv hier zum ersten Male nachweisbar sei.

Endlich ist noch der kassettierten Paradiesesthür zu gedenken. Die Verwendung einer schräg gesehenen Thür mit Pfosten und Thürsturz ohne

allen baulichen Zusammenhang findet sich ganz in gleicher Weise mehrfach in der Genesis, vgl. Fol. I, 2. IV, 8 (Abb. 5). XVI, 31. XIX, 37. Auch die Kassettierung kehrt dort ganz ähnlich wieder.

Unter den Geräten fallen die grossen Lehnstühle ins Auge. Die Form kehrt in der Genesis (Fol. XIX, 38) ganz so wieder, ebendort die grosse, flache, viereckige Fussbank. Die Andeutung des Stuhlgeflechtes ist bei der flüchtigen Ausführung des Genesisbildes nicht so deutlich zum Ausdruck gekommen. Aehnlichen Stühlen begegnen wir mehrfach auf Sarkophagen u. ö.<sup>155</sup>

Von den sonstigen Geräten sei nur die Ausstattung der Pilatusszenen hervorgehoben. Die Art und Weise, wie das Tribunal dargestellt ist, hat keine Aehnlichkeit mit den entsprechenden Sarkophagskulpturen. Gemeinsam ist ihnen freilich der erhöhte Sitz, aber das Uebrige verschieden. Die dort mit soviel Breite geschilderte Urne auf dem Dreifuss zum Aufnehmen der Stimmen fehlt in unserer Miniatur. Während dort Pilatus auf einem Faltstuhl zu sitzen pflegt, dient ihm hier der hohe Thronaufbau. Wir sehen den behängten Stuhl, das riesige Polster und darüber die stoffüberzogene, gerade Rücklehne. Parallelen zu einer derartigen Rückwand hat *Graeven*<sup>156</sup> zusammengestellt, von Pilatusszenen kommen ein Elfenbeinrelief im Britischen Museum<sup>157</sup> und die Skulpturen der Ciboriumssäulen von S. Marco in Venedig<sup>158</sup> in Betracht, deren eine Pilatusszene wir nach den uns von Commendatore *Venturi* gütigst zur Verfügung gestellten Photographien der Säulen abzubilden (Abbildung 11—13) in der Lage sind. Anderer — geschweiffter — Form, aber wieder mit weissen Tüchern verhängt, ist die Rückenlehne am Throne Pilati in den Mosaiken von S. Apollinare Nuovo.<sup>159</sup> Hier und mehr noch in der entsprechenden Miniatur der Rabulashandschrift<sup>160</sup> bietet sich dagegen das unförmig grosse Polster zum Vergleich dar.

Der zeugbehängene Tisch mit dem Tintenfass, Federhaltern und den eingewirkten Kaiserbildern kommt mit Ausnahme der letzteren Eigentümlichkeit auf der Venezianischen Säule und auch ohne die Geräte in der syrischen Handschrift wieder so vor; erinnert sei daran, wie häufig der behängene Tisch in der *Notitia dignitatum*<sup>161</sup> ist.

Wie zwei Trabanten sind dem Pilatus die Träger der Standarten beigegeben. Zwei Gestalten mit ähnlichen Abzeichen bietet die Venezianische Säule. Es ist eine Art Labaron, was sie halten, nur ohne Monogramm Christi, dafür eigenartiger Weise mit den Herrscherbildern.

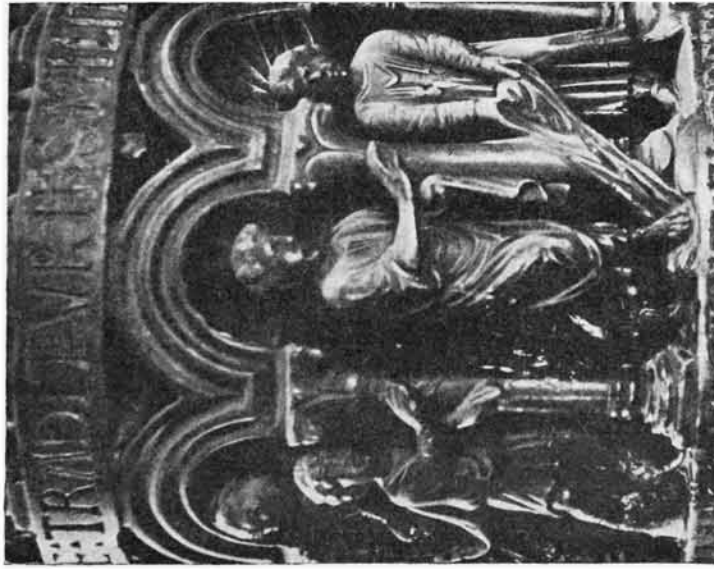


Abbildung 11.

Reliefs der Vorführung Christi und der Händewaschung des Pilatus auf den Säulen des Ciboriums des Hauptaltars von S. Marco in Venedig.



Abbildung 12.



Abbildung 13.

Die Aufstellung der Herrscherbilder bei öffentlichen Handlungen ist ja an sich eine nicht ungewöhnliche Erscheinung<sup>162</sup>, Denkmäler, wie die *Notitia dignitatum*<sup>163</sup> und das *Probianusdiptychon*<sup>164</sup> bieten uns ja deutliche Beispiele der eigentümlichen auf Dreifüssen aufgesteckten Bildertafeln, die man zu diesem Zwecke aufrichtete. Ihre Form hat indessen mit unseren *Signa* nichts gemein. Ganz ähnlich den unsrigen sind sie auf den *Ciboriumssäulen* von S. Marco in der Szene der Vorführung Christi vor Pilatus (Abbildung 11—13), nur fehlen die Bildnisse. Indessen sind dieselben möglicher Weise in Malerei vorhanden gewesen. Ich urteile, ohne das Original daraufhin angesehen zu haben. Ihr Fehlen wäre sehr auffällig an dieser Stelle, denn die Szene ist durch das *Nikodemusevangelium* beeinflusst, wie *de Waal*<sup>165</sup> nachgewiesen hat; wahrscheinlich soll die schiefe Stellung der *Signa* — der vordere *Signifer* scheint seines mit Anstrengung zu halten — die Verehrung Christi durch sie darstellen. Nun sind aber die *Signa* in den *Gesta Pilati* auch *προτομαί*, *vultus* genannt; wir vermissen also in der offenbar von dem apokryphen *Evangelium* abhängigen Skulptur die Bildnisse. Die von Graf *Erbach-Fürstenau* veröffentlichte illustrierte Handschrift des *Nikodemusevangeliums* der Nationalbibliothek zu Madrid (No. 34—42) vom Ende des dreizehnten Jahrhunderts giebt den *Signa* an der betreffenden Stelle die Gestalt eines Stabes mit einem Kopf darauf.<sup>166</sup> Sie erinnern an die mit Kaiserbildern geschmückten Szepter auf zahlreichen *Konsulardiptychen*. Doch lassen letztere sich nicht gut den *Signa* des *Rossanensis* vergleichen. Es ist mir nicht gelungen, ein ähnliches Denkmal zu finden. Eine Art Fahne mit einem Brustbild kommt zwar auf dem *Clementinusdiptychon*<sup>167</sup> vor, aber sie ist ganz verschieden. Gegen die Annahme einer Einführung der Bildnisse auf den *Signa* auf Grund des *Nikodemusevangeliums* spricht endlich die statistenmässige Aufstellung der *Signiferi*, in welcher die Erzählung des apokryphen *Evangeliums* nicht im entferntesten angedeutet ist. Wahrscheinlich wollte der Maler nur die Gegenwart der Kaiserbilder bei der Amtshandlung darstellen, die er ja zum Ueberfluss auch noch auf den Tischdecken anbrachte.

Aus den Kaiserbildern auf Standarten und Tischtuch hat *Ussoff*<sup>168</sup> den — man möchte sagen — verwegenen Beweis ableiten wollen, der *Codex Rossanensis* müsse in den wenigen Monaten der Zusammenherrschaft der Kaiser Justinian und Justin im Jahre 527 ausgeführt sein. Wahrlich ein kühner Gedanke, wenn man bedenkt, auf welche feine Einzelheiten der von



*Gebhardt* und *Harnack* veröffentlichten Pausen sich *Ussoff* stützt: beide Bildnisse sind gleichartig und bartlos, beide tragen die Zackenkrone, können also nur zwei Kaiser — nicht etwa eine Kaiserin und einen Kaiser oder Kaiser und Sohn — darstellen. Der Gang des Beweises ist folgender: die Zackenkrone findet sich in der byzantinischen Kunst nur auf einer Münze<sup>169</sup> und zwar Justins, zwei Kaiser, auf welche die oben gegebenen Eigentümlichkeiten passen, haben in der Zeit von 395 bis zum zehnten Jahrhundert nur einmal zusammen regiert und zwar Justinian und Justin von April bis August 527. *von Gebhardt*<sup>170</sup> hat sich die Mühe gegeben, *Ussoff*'s Behauptungen genau nachzuprüfen, er geht die zahlreichen Doppelregierungen zwischen 395 und der Mitte des siebenten Jahrhunderts durch. Wir wollen, um diese lange Untersuchung thunlichst abzukürzen, nur angeben, dass drei Fälle, die *Ussoff* übersehen, zu allen seinen Voraussetzungen stimmen: Justin II. und Tiberius, welche vom 26. September bis zum 14. November 578 zusammen regierten, dann Heraclius I. und sein Sohn Heraclius Constantin, der noch nicht jährig 613 zum Mitkaiser ernannt wurde und als solcher noch vor Ernennung des zweiten Mitkaisers Heracleonas (638) zum Manne heranwuchs, — auf Münzen<sup>171</sup> sind beide aber bärtig dargestellt —, endlich Heraclius II. und Heracleonas, welche vom 13. März bis 23. Juni 641 zusammen regierten und auf Münzen beide bartlos und z. T. ohne Grössenunterschied erscheinen.<sup>172</sup> Als ausschlaggebendes Moment für *Ussoff*'s Ansicht bliebe also nur die Zackenkrone!

Wie steht es nun um diese? Es handelt sich um eine einzige Münze, deren Zuweisung an Justin I. unhaltbar scheint, da sie in Karthago geprägt ist, das erst sieben Jahre nach dem Tode Justins I. dem byzantinischen Reiche erobert wurde!<sup>173</sup> Ueberdies liegt der Zackenkrone auf der Zeichnung bei *Sabatier* vielleicht nur missverstandenes Haar zu Grunde. Hingewiesen sei ferner darauf, dass auf Münzen Constantins VI. und seiner Mutter Irene (780—790) letztere eine Art Zackenkrone<sup>174</sup> — freilich sehr veränderter Form, sie ist mit einem Kreuz verziert — trägt. Die Verbindung von Zacken und dem Kreuze auf der Krone findet sich schon auf Münzen der Licinia Eudoxia.<sup>175</sup> Und endlich, blicken wir auf unsere Photographien, so zeigt sich, dass da von einer Zackenkrone der schematischen Form, wie sie ihr der Zeichner gab, gar nicht die Rede sein kann. Ueberdies scheint die Gleichartigkeit der Köpfe namentlich auf Fol. 8<sup>a</sup> sehr zweifelhaft. Sind doch

überhaupt diese Kaiserbildnisse so andeutungsweise behandelt, dass es unbedingt als bedenklich bezeichnet werden muss, wenn man auf sie Beweise aufbauen will. Ob Kaiser und Kaiser oder Kaiser und Sohn oder Kaiser und Kaiserin gemeint, dürfte schwerlich zu entscheiden sein, und für den Gedanken an Justinian und Theodora, den *von Gebhardt* mit allen Vorbehalten vorbringt, lässt sich, so ansprechend er ist, kein Beweis bringen. —

Die Landschaft ist stiefmütterlich behandelt, trotzdem hat der Künstler fast auf jedem Bilde einen Bodenstreifen gegeben. Offenbar darf man aus seiner Anwendung keine Schlüsse auf eine Absicht des Künstlers ziehen, die Handlung unter freiem Himmel vorgehen zu lassen. Missverständliche Anwendung des Erdbodensymbols, die im späteren Mittelalter so häufig wird, ist schon hier wie in den Mosaiken von S. Apollinare Nuovo<sup>176</sup> im Bereich der Möglichkeiten. Der Boden des Paradieses ist ein Schollenhügel, aus dem die vier Flüsse hervorkommen. Charakteristisch sind der Grabhügel des Lazarus, für den die Grabhöhle auf dem Mosaik der Teufelaustreibung in S. Apollinare Nuovo<sup>177</sup> zu vergleichen ist, und namentlich die Gethsemanlandschaft. Es sind die kahlen Berge der byzantinischen Landschaft<sup>178</sup>, die uns da entgegenstarren, flache, terrassenförmig übereinander liegende Blöcke mit scharf abgerissenen, eckigen, grellen, harten Lichtern längs der Kanten. Dazu — eine weniger gewöhnliche Form — einzelne hochaufragende Felsenkuppen. *Ussoff*<sup>179</sup> sieht darin das Bild der Wüste, aber es ist nur die Berglandschaft, die für ein Jahrtausend in der byzantinischen Kunst herrscht, nur dass dort vielfach der aus schroffen Blöcken gebildete Boden sich zu grossen Hügeln auftürmt: das Symbol einer wild-grossartig gedachten Landschaft, die doch für unser Auge so wunderlich erscheint, wenn die Gestalten ohne die geringste Rücksicht auf die natürlichen Grössenverhältnisse dazwischen gesetzt sind. Dieselbe Vorstufe der Entwicklung der byzantinischen Landschaft liegt in Rossanensis und Genesis vor, man vergleiche den Berg Ararat (Fol. II, 4; Abb. 4), auf dem die Arche Noahs landet, den Berg, den Abraham bestiegen hat, als er seinen Sohn opfern will (Fol. VI, 11; Abb. 6) u. v. a. Um sich von der phantastisch-ungeheuerlichen Ausbildung der Landschaft in der byzantinischen Kunst eine Vorstellung zu machen, erinnere man sich eines Bildes wie der Uebergabe der Gesetzestafeln in dem vielgenannten Pariser Psalter (gr. 139).<sup>180</sup> Was in diesem Bilde oder mehr

noch in den verwandten Darstellungen, bezw. Wiederholungen der Vaticana (Cod. Reg. graec. 1 und Pal. graec. 381) erreicht wird, erhebt sich allerdings weit über das Gewöhnliche.

Weitere landschaftliche Elemente so charakteristisch wie die Felsenberge besitzt der Rossanensis nicht. Anstatt des Teiches (κολυμβήθρα) Siloah giebt der Maler nur einen Brunnen, der Hain des Paradieses erlaubt kein näheres Eingehen auf die einzelnen Bäume mit ihren glänzenden Früchten. Deutlicher ist der Baum beim Einzuge in Jerusalem gegeben, es ist auffallend, dass wir dort nicht die Palme finden, die sich — sicherlich auf Grund sehr alter Tradition — im Mittelalter selbst im Norden oft an dieser Stelle wiederholt. Palmzweige haben die Leute beim Einzuge in den Händen. *Ussoff* erkennt in ihnen Zweige der *Phoenix dactylifera*, die in Palästina und ganz Nordafrika vorkomme, aber auch schon sehr früh in Europa bekannt geworden sei.

Die *Phoenix dactylifera* erkennt *Dr. Goeze*, der für *Lüdtke* die Bäume der Genesis bestimmte, auch dort wieder, sonst bietet der Pflanzenwuchs nicht viel Anhalt zu Vergleichen mit der Genesis, hervorzuheben ist vielleicht, dass die in den Bildern der ersten beiden Hände so häufigen Bäume, die schon ganz die Form tragen, die wir in der mittelalterlichen Kunst den «Pilzbaum» nennen, vgl. Fol. IV, 8 (Abb. 5). XI, 22, dem Rossanensis fehlen. Der Rossanensis stattet ja überhaupt das landschaftliche Beiwerk sehr viel kümmerlicher aus als die Genesis. Es ist darum ein glücklicher Zufall, dass das Bild der Austreibung aus dem Tempel dem Künstler Veranlassung bot, eine Reihe von Tieren darzustellen, die für die kunsthistorische Bearbeitung Wichtigkeit erlangen sollten. Es handelt sich um die Ziegenböcke und Buckelochsen. Ich glaube mich hier sehr kurz fassen zu dürfen, da die Frage von *Ussoff*<sup>181</sup> nur im Zusammenhange mit der Genesis (vgl. Abbildung 4 und 5) behandelt worden ist, und *Lüdtke*<sup>182</sup> ihm mit einer längeren Erwiderung entgegengetreten ist, der ich nichts Neues zuzusetzen vermag. *Ussoff*<sup>181</sup> sieht also in den Ziegen nicht die *Capra mambrica* (Syrien) oder *Capra thebaica* (Oberägypten), sondern eine der drei nach *Hamilton Smith* in Unter- und Mittelägypten vorkommenden Mischrassen und in dem Buckelrind den sudanischen Zebu (*Bos africanus*). Diese Tiere, zusammen mit der *Hyphaena thebaica*, die *Ussoff* in einigen Bäumen der Genesis zu erkennen glaubt, was *Lüdtke* mit dem Hinweise auf ihren ganz schematischen Charakter bestreitet, könnten nur in Unterägypten vorkommen. *Lüdtke* wendet sich mit Entschiedenheit

gegen diese Ergebnisse *Ussoff's*. Mit Unrecht habe sich letzterer über die Angabe des Plinius, dass der Zebu in Syrien vorkomme, hinweggesetzt, ihr ehemaliges Vorkommen dort sei auch in den Denkmälern nachgewiesen<sup>183</sup>; der sudanische Sanga aber komme nicht in Unterägypten, sondern in Innerafrika vor und sei überdies von den Buckelochsen des *Rossanensis* und der *Genesis* verschieden. «Wir werden also durch die Buckelochsen nach Syrien und Kleinasien gewiesen; Aegypten ist ausgeschlossen.» Eine Bestätigung seiner Ansicht findet *Lüdtke* in dem Vorkommen des indischen Elefanten in der *Genesis* (Fol. II, 4; Abb. 4); zwischen Syrien und Kleinasien wagt er nicht zu scheiden, da auch die Fettschwanzschafe (*Ovis laticaudata*) und langohrigen syrischen Mamberziegen, wenn wir solche feststellten, in beiden Ländern vorkämen.

*Lüdtke's* Ausführungen sind gewiss überzeugend genug, um *Ussoff's* Ansicht, *Genesis* und *Rossanensis* müssten um der Tier- und Pflanzenwelt willen unterägyptisch sein, zu erschüttern. Eine endgültige Entscheidung der Frage, auf welche Gegend die Tiere weisen, muss wohl Fachgelehrten überlassen werden. Jedenfalls, das steht ausser Zweifel, sind die Buckelochsen und Ziegenböcke orientalisches, und wer da annimmt — wie das geschehen ist — *Genesis* oder *Rossanensis* seien in Italien ausgemalt, muss sie für Kopie, ja genaue Kopie einer orientalischen Vorlage halten.

Die ornamentale Ausstattung des *Rossanensis* nimmt keinen breiten Raum ein, die Vogel- und Pflanzenmotive auf Fol. 6<sup>b</sup> bieten nichts Besonderes. Die Anordnung des Titelbildes, die Verschlingung zweier Bänder zur Aufnahme von Medaillons ist in der byzantinischen Kunst Gewöhnliches. Verwandte Motive finden sich schon auf dem konstantinopolitanischen Konsulardiptychon<sup>184</sup> des Philoxenus vom Jahre 525, aus späterer Zeit bietet ein schönes Beispiel die Elfenbeintafel des South Kensington Museums<sup>185</sup> mit fünf Brustbildern. Aus der Miniaturmalerei sei etwa auf das Titelbild des Wiener Dioskorides hingewiesen. Endlich ist das scheibenförmige Ornament des Titelbildes in der Rabulashandschrift<sup>186</sup> zu belegen.

• • •

## IV

# IKONOGRAPHISCHE CHARAKTERISTIK



Welche ikonographische Bedeutung dem Codex Rossanensis zukommt, erhellt aus der Thatsache, dass er die einzige erhaltene und bekannte griechische Evangelienhandschrift mit Bildern aus dem Leben Christi vor dem achten bis neunten Jahrhundert ist; syrische hat uns ein günstigeres Geschick mehrere erhalten. So reiches Material wir für die byzantinische Ikonographie der Folgezeit haben, so spärlich liegt es für die Frühzeit. Ich sage für die «byzantinische Ikonographie», wobei ich unter Byzantinisch natürlich nicht nur das Konstantinopolitanische verstehe. Dass die Bilder der Handschrift von Rossano in den Bereich der byzantinischen Kunst gehören, wird aus fast allen der folgenden Betrachtungen hervorgehen. *Harnack's* ikonographische Vergleichen mit im wesentlichen altchristlichen und abendländischen Denkmälern sind grossenteils erfolglos geblieben, nur für wenige Darstellungen sind da Beziehungen und auch dann meist allgemeinsten Art aufzufinden. Die Versuche, auf dieser Basis ein hinlängliches Vergleichsmaterial zusammenzubringen, sind eben vergeblich. Das, was uns von der altchristlichen Kunst des oströmischen Reichs — etwa vor dem Jahre 600 — erhalten oder wenigstens bis jetzt bekannt ist, reicht zu einer Würdigung unserer Szenen nicht aus. Ueberdies sind es vorwiegend Erzeugnisse der Kleinkunst, während wir guten Grund haben, anzunehmen, dass die Typen des Rossanensis sich in der Monumentalkunst ausgebildet haben. Auch die Hinzunahme der mit der griechischen Kunstwelt in so engen Beziehungen stehenden ravennatischen Denkmäler<sup>187</sup> hilft uns über die Schwierigkeit nicht

hinweg. Die Aufgabe muss die sein, die fernere Entwicklung der Ikonographie im byzantinischen Reiche ins Auge zu fassen und zu prüfen, inwieweit die ihr eigentümlichen Züge schon in unserer Handschrift zu belegen sind. So zeigen sich einfach und sicher die Ergebnisse, die einer Vergleichung, welche die spätere byzantinische Kunst nicht mit berücksichtigt, nur undeutlich, stückweise und zusammenhanglos erscheinen können.

An dem byzantinischen Ursprunge des Codex Rossanensis ist nur von wenigen Seiten gezweifelt worden, vorherrschend ist wohl bis heute die von *Ussoff*, *Kondakoff* und neuerdings noch von *Kraus* vertretene Ansicht der Lokalisierung innerhalb des byzantinischen Reiches auf Alexandria. Die ikonographische Betrachtung führt wie gesagt zur Bestätigung der Annahme byzantinischer Herkunft. Und wenn *Gradmann*<sup>188</sup> neuerdings für unteritalischen Ursprung eingetreten ist, wenn er «eine stetige Kunstüberlieferung vom Codex von Rossano aus der Zeit Justinians bis zu den Mosaiken der Normannenzeit in Sizilien und Italien» wahrnehmen will, so wäre, wenn wir diese Anschauung annehmen wollten, doch wohl die Frage berechtigt, ob diese unteritalische Kunst nicht eben als byzantinische Provinzialkunst mit Beimischung lokaler Elemente erschöpfend charakterisiert wäre? Um von den sizilischen Mosaiken, deren byzantinischen Charakter niemand bezweifelt, ganz zu geschweigen, so sind doch selbst die Wandmalereien der vom Abte Desiderius von Monte Cassino gestifteten Kirche in S. Angelo in Formis im wesentlichen byzantinisch. Mag man in ihnen die Arbeit griechischer Maler oder von solchen ausgebildeter einheimischer Kräfte sehen, — sie gehören in den Rahmen der byzantinischen Kunst. Es ist das von *Dobbert*<sup>189</sup> so glänzend nachgewiesen worden, dass *Kraus*<sup>190</sup> neuerdings vorgetragene Weigerung dieses Ergebnis anzunehmen auf sich beruhen muss. Der ikonographische Charakter unseres Bilderkreises ist von niemand besser gekennzeichnet als von dem durch seine ikonographischen Werke so verdienstvollen russischen Forscher *N. Pokrowski*. Er sieht die grosse kunstgeschichtliche Bedeutung der Handschrift gerade darin, dass ihre Miniaturen die ältesten (bisher bekannten) Beispiele für eine Anzahl von Darstellungen aus dem Leben Jesu in der ikonographisch festgelegten byzantinischen Weise bilden.<sup>191</sup>



## DIE AUFERWECKUNG DES LAZARUS

Keine der im Neuen Testament berichteten Totenauferweckungen hat in der bildenden Kunst so häufig ihre Darstellung erfahren wie die Auferweckung des Lazarus. Ihre Bilder sind schon in der altchristlichen Kunst ungemein zahlreich, und sie bleiben es das ganze Mittelalter hindurch. Eine eingehende Vergleichung der auf Sarkophagen, Katakombenmalereien, Goldgläsern und anderen Gruppen altchristlicher Denkmäler vorkommenden Lazarusdarstellungen mit unserem Bilde können wir unterlassen. Sie würde zu keinem für unsere Zwecke brauchbaren Ergebnisse führen.<sup>192</sup> Es genügt daran zu erinnern, dass eine grosse Anzahl der frühen Darstellungen sich begnügt, Lazarus mumienhaft eingehüllt unter einem Grabbau stehend zu geben und vor ihm Christus, der meist die Hand oder den Stab nach dem Toten ausstreckt. Erst auf Sarkophagen werden Bereicherungen des Typus allgemeiner, häufig treffen wir die knieende Schwester und vereinzelt auch schon die zweite (stehende) Schwester und Jünger als Gefolge Christi. Von solchen Darstellungen, wie sie uns beispielsweise ein im Vatikan gefundener Sarkophag<sup>193</sup> bietet, ist kein allzuweiter Schritt mehr zum Typus des Rossanensis, wo die Szene «jene freiere dramatische Ausgestaltung erhält, welche man als die Grundlage der späteren Darstellungen betrachten darf.»<sup>194</sup> Die entscheidenden Veränderungen sind die lebhaftere Beziehung der Frauen in die Handlung, die nunmehr beide vor Christus knieen, die Einführung der dem Lazarus aus dem Grabe verhelfenden Gestalt, die unter dem Geruch der Leiche zu leiden hat, und der Menge, die, wie oben ausgeführt, in sehr verschiedener Weise ihre Anteilnahme äussert. Es sind damit in der That in unserem Bilde alle Züge wenigstens im Keime vorhanden, aus denen die mittelalterlichen Darstellungen im Osten wie im Westen zusammengesetzt sind.

Es wäre dennoch verkehrt, wollte man bei der angegebenen Lage der Dinge glauben, dass die Entwicklung im byzantinischen Reiche dieselbe gewesen wäre wie im Abendlande. Sind auch durch die Darstellung des Rossanensis oder seine Vorbilder gewissermassen alle Momente der biblischen

Erzählung entnommen, die überhaupt zur bildlichen Wiedergabe kommen, so ist damit keineswegs gesagt, dass ihre Verwendung und Darstellung immer hätte die gleiche sein müssen. So wie der Rossanensis die Szene giebt, ist sie in den Hauptzügen wieder und wieder in der byzantinischen Kunst wiederholt worden. Freilich ist auch in dieser der Typus steten Schwankungen unterworfen, von einem schablonenhaften Nachahmen ist keine Rede. Die bezeichnenden Einzelheiten sind folgende. Die beiden Frauen knien vor Christus, freilich ist die stark kauernde Haltung, die der Rossanensis beiden giebt, meist nur einer beigelegt, die andere richtet sich halb auf oder blickt sich um. Weiter ist auf den Teil des Bildes um Lazarus hinzuweisen, das Grab ist hier als Höhle ohne jeden Ein- oder Anbau aufgefasst. Diese Wiedergabe in Form einer wirklichen Höhle «entspricht allerdings der ausdrücklichen Angabe des Evangeliums, widerspricht jedoch der gesamten künstlerischen Tradition, die im Abendlande und in Byzanz sich fortgesetzt hatte»<sup>195</sup>, behauptet *Stuhlfauth*, wie er das Auftreten der Höhle in seiner «Schule des Muraneser Buchdeckels» («Monzese Schule»), auf einer Pyxis im Provinzialmuseum in Bonn<sup>196</sup>, bespricht. *Stuhlfauth* wirft die Frage auf, von woher die Höhle der gedachten Schule zugeflossen sein könnte, und bringt eine Anzahl von Beispielen der Lazarusdarstellung mit der Höhle aus dem römischen Kunstkreise an. Unter ihnen befindet sich ein einziges Katakombengemälde (in dem Coemeterium S. Ermete ad clivum cucumeris)<sup>197</sup>, mehrere Goldgläser<sup>198</sup> und ein Ring<sup>199</sup>, denen gegenüber die Menge der übrigen Denkmäler nur die Aedicula kennt. Einen Einfluss dieser «isoliert gebliebenen» Beispiele lehnt *Stuhlfauth* ab, ebenso den der Miniatur «des im sechsten Jahrhundert wahrscheinlich in Unteritalien selbst entstandenen Codex Rossanensis».<sup>200</sup> Er scheint vielmehr an syrisch-palästinensischen Einfluss zu denken und glaubt auf dem von *Strzygowski* veröffentlichten Goldenkulpion aus Adana (in Kilikien) im kaiserlich ottomanischen Museum zu Konstantinopel eine ähnliche Höhle<sup>201</sup> zu sehen, einem Denkmale, das sich *Strzygowski* um 600 «in Palästina oder einem benachbarten Kunstkreise entstanden» denkt.

Wir müssen *Stuhlfauth's* Voraussetzungen entgentreten. Dass die Angabe der Höhle der künstlerischen Tradition widerspreche, die sich in Byzanz festgesetzt hatte, ist sehr zu bezweifeln. Allerdings kennt auch die byzantinische Kunst den Typus mit der Aedicula, ebenso bringt ihn die ravennatische Kunst, z. B. das Mosaik in S. Apollinare Nuovo.<sup>202</sup> Indessen zieht Byzanz in späterer

Zeit dem Aediculatus den Höhlentypus vor. Freilich nimmt dieser nicht ganz dieselbe Gestalt wie im Rossanensis an, vielmehr ist meist der eckig oder rundbogig ausgehauene Grabeingang zugefügt, der auch für das Grabmal Christi<sup>203</sup> verwendet wird. Heranzuziehen ist hier vor allem die Darstellung der Pariser Handschrift der Homilien des Gregor von Nazianz, die zwischen 880 und 885 gearbeitet worden sein muss.<sup>204</sup> Wir haben da die Felslandschaft mit der Grabesthür, unter der Lazarus steht, rechts davon Christus, vor dem die beiden Frauen kauern. Nur einige spätere Beispiele, um zu zeigen, dass das Bild nicht vereinzelt in der byzantinischen Kunst dasteht: man vergleiche eine Elfenbeintafel des South Kensington Museums<sup>205</sup>, die Miniaturen der Vaticana im Cod. graec. 752 Fol. 18<sup>b</sup>, des Kupferstichkabinetts in Berlin im griechisch-lateinischen Psalter der Hamilton-Sammlung No. 119 Fol. 79<sup>r</sup>, und das Mosaik der bekannten Tafel im Dommuseum zu Florenz.<sup>206</sup> Daneben kommen freilich auch Beispiele mit einem Grabgebäude (ohne jede Berglandschaft) vor, so in den Miniaturen der verwandten Psalterien im Britischen Museum vom Jahre 1066 (Add. 19352, Fol. 31<sup>b</sup>) und in der Barberina (Cod. III. 91, Fol. 44<sup>a</sup>).

Ist also der Höhlentypus der byzantinischen Kunst jedenfalls seit dem neunten Jahrhundert geläufig, so bleibt zu erörtern, ob für die frühere Zeit ein Unterschied zwischen einem syrisch-palästinensischen und einem byzantinischen Typus in engerem Sinne nachzuweisen ist. Wenn *Stuhlfauth* die Heimat des Höhlentypus in Syrien-Palästina sieht, so hat er sich merkwürdiger Weise des besten Beweismaterials nicht bedient, nicht den Codex Rossanensis, für den doch schon lange ägyptischer Ursprung behauptet ist, herangezogen, sondern nur das genannte Enkolpion, auf dem *Strzygowski's* Abbildung und Beschreibung viel eher eine Aedicula als eine Höhle erkennen lassen. Endlich muss die Bonner Pyxis selbst in diesem Zusammenhange verwertet werden, denn die Schule des Muraneser Buchdeckels hatte ihren Sitz nicht in Monza, sondern höchstwahrscheinlich in Syrien-Aegypten. Es ist das Verdienst *Strzygowski's*<sup>207</sup> dies überzeugend nachgewiesen zu haben. Schon von verschiedenen Seiten war für einzelne Stücke die Frage orientalischen Ursprungs aufgeworfen worden, so von *Tikkanen*<sup>208</sup> bei Besprechung des von *Strzygowski* veröffentlichten fünfteiligen Diptychons in Etschmiadzin, von *Graeven*<sup>209</sup> in seiner Besprechung des *Stuhlfauth's*chen Buches; nur schüchtern angedeutet hat *O. Mitius*<sup>210</sup> die Möglichkeit syrischen Ursprungs für eine der *Basilewsky's*chen

Pyxiden, endlich hat *F. Hermanin*<sup>211</sup> soeben die Muraneser fünfteilige Tafel und das in der Sammlung des Grafen *Stroganoff* in Rom befindliche Unterteil ihres Gegenstücks für syrisch erklärt. Ist somit der orientalische Ursprung der Bonner Pyxis nachgewiesen, so ist darum noch keineswegs die Annahme der Entstehung des Höhlentypus ebendort gesichert, so wahrscheinlich sie auch an sich ist. Die syrisch-ägyptischen Elfenbeinschnitzereien bringen meist den Aediculatypus, so auch der in Kairo (Gîzeh, Museum) befindliche Kamm aus Antinoë.<sup>212</sup> Dagegen finden wir das Höhlengrab nicht nur in der späteren byzantinischen Kunst, sondern in ganz ähnlicher Form wie in unserem Bilde schon auf dem Mosaik der Teufelsaustreibung in S. Apollinare Nuovo in Ravenna. Für syrischen Ursprung des Rossanensis kann also diese Eigentümlichkeit nicht als zwingender Beweis angeführt werden.

Ein letzter bezeichnender Zug byzantinischer Darstellungen ist das Loswickeln der Mumie des Lazarus, wobei die damit beschäftigte Gestalt gewöhnlich sich durch Zuhalten von Mund und Nase gegen den Leichengeruch zu schützen sucht. Ich glaube in unserem Bilde schon beide Züge an der einen Gestalt vereinigt sehen zu müssen, das Hochziehen des Gewandes über Mund und Nase ist unverkennbar, unklar bleibt der Zweck der quer ausgestreckten rechten Hand des Mannes. Soll das Greifen nach dem Ende des Leichentuches ausgedrückt sein, oder liegt vielleicht ein Versehen des Malers vor, der aus seiner Vorlage den Tuchzipfel mit zu übernehmen vergass und so nur die leere Hand malte? Ich habe keine ganz übereinstimmende Gestalt finden können, das Motiv des Hochziehens des Gewandes kenne ich nur noch in der zerstörten Wandmalerei der Kirche S. Sebastiano in Pallara (alla Polveriera) in Rom<sup>213</sup> und in dem Relief der Säulen des Ciboriums von S. Marco, doch halten in dem letztgenannten Beispiel die Diener das Gewand mit der Hand hoch.

Auf die Entwicklung der Ikonographie der Lazarusauferweckung im Abendlande einzugehen ist hier nicht der Ort, der Hauptunterschied beruht auf der Art der Andeutung des Grabes. Einesteils finden wir ein Nachleben des Aediculatypus, indem der Tote unter einem Grabbau steht, anderenteils greift das Abendland mit Vorliebe die ihm geläufige Begräbnisform in einem Sarkophage auf und lässt Lazarus aus einem solchen — zuweilen unter dem Grabbau<sup>214</sup> — auferstehen. Die byzantinische Kunst scheint nur in wenigen vereinzelt Fällen, vielleicht unter abendländischem Einfluss, den Sarg zu

bringen, so auf der schon genannten Mosaiktafel des Dommuseums in Florenz. Aber es ist nicht das Aufgreifen des Sargmotives allein, welches die abendländischen Darstellungen von den byzantinischen unterscheidet, der Occident zeigt sich viel willkürlicher, unbestimmter in der Darstellung der einzelnen Motive, z. B. der Anbringung der Frauen.<sup>215</sup> Wo immer eine derartige Uebereinstimmung eines abendländischen Bildes mit dem byzantinischen Typus, bzw. den Typen, aus denen der griechische Maler sein Bild schuf, vorliegt, wie in dem Wandgemälde von S. Angelo in Formis<sup>216</sup>, da liegt wenigstens hochgradiger byzantinischer Einfluss vor.<sup>217</sup>

## DER EINZUG IN JERUSALEM

Es giebt nur wenige Szenen in der neutestamentlichen Ikonographie, deren abendländische und morgenländische Darstellungen in der Komposition stets sich so ähnlich, und doch in bestimmten Zügen stets so verschieden sind, wie die des Einzuges Christi. Schon die altchristliche Sarkophagplastik bietet die Grundzüge der mittelalterlichen Darstellungen von Ost und West, nur um Einzelheiten ist der Typus bereichert worden, nur in Einzelheiten ist eine Scheidung zwischen griechischer und lateinischer Darstellungsweise erfolgt.

Betrachten wir die Elemente unseres Bildes: da haben wir den auf dem Esel reitenden Christus, dem zwei Apostel folgen, einen Baum, auf dem ein Knabe, ein anderer klettert hinauf; die Volksmenge — dabei zahlreiche Kinder — breitet Gewänder auf den Weg oder hält Palmzweige; rechts endlich die Stadt Jerusalem. Es sind das alles Dinge, die schon auf Sarkophagdarstellungen zu belegen sind, freilich finden wir dort nicht solche Fülle von Motiven in einer Darstellung. Etwas Neues und Eigentümliches bietet also unser Bild nicht, es unterscheidet sich nur durch eine reichere Ausgestaltung der von den Evangelien gebotenen Motive. Trotzdem trägt das Bild voll und ganz den für die Kunst des Ostreichs bezeichnenden Typus. Das ausschlaggebende

Moment ist die Sitzart Christi. «Während Christus auf den Sarkophagen immer so sass, dass er den Esel zwischen den Beinen hatte, sitzt er jetzt einseitig, d. h. mit beiden Beinen nach vorn. Man mag byzantinische Kunstwerke welcher Zeit immer hernehmen, noch die Neugriechen und Russen bilden Christus immer so reitend.»<sup>218</sup> So finden wir ihn denn schon in der sehr knapp gehaltenen Darstellung des Rabulas-Codex<sup>219</sup>, auf der Kathedra des Maximian in Ravenna<sup>220</sup> und den fünfteiligen Elfenbeindiptychen des Ms. lat. 9384 der Nationalbibliothek in Paris<sup>221</sup> und des von *Strzygowski*<sup>222</sup> publizierten Evangeliars in Etschmiadzin. Die letztgenannten drei Elfenbeinwerke gehören zu einer Schule, deren Sitz *Strzygowski* nach *Ficker's*<sup>223</sup> Vorgang in Ravenna sah. Ihm hat sich *Stuhlfauth* angeschlossen. *Tikkanen*<sup>224</sup> dagegen und *Kraus*<sup>225</sup> haben gegen die angegebene Lokalisierung, bezw. Gruppenbildung Bedenken geltend gemacht. Beide kommen freilich zu ganz verschiedenen Ergebnissen, während es *Kraus* darauf ankommt, wahrscheinlich zu machen, dass die «neuen Rom fremden Elemente» der ravennatischen Schule ihr nicht «von Konstantinopel aus zugeführt sein müssten», gehen *Tikkanen's* Ausführungen darauf aus, die Möglichkeit orientalischen Ursprungs in Erwägung zu rücken. Könnte doch selbst der Elfenbeinthron des Maximian auf seine Bestellung oder als Geschenk für ihn im Orient gearbeitet oder in Ravenna durch Künstler aus dem byzantinischen Reiche verfertigt sein. Auch auf diesen Teil der orientalischen Frage ist *Strzygowski*<sup>226</sup> neuerdings zurückgekommen. Indem er die *Menaspyxis*<sup>227</sup> im Britischen Museum (einst im Besitze von *Alexander Nesbitt*) für Aegypten in Anspruch zu nehmen geneigt ist, welche doch der Maximianskathedra eng verwandt ist, ist die Frage orientalischen Ursprunges auch für letztere wieder aufgerollt. Weitere Ausführungen darüber sind in Aussicht gestellt. In der ikonographischen Frage, die uns hier beschäftigt, zeigt sich jedenfalls der enge Zusammenhang der Kathedra und der verwandten Monumente mit dem Orient<sup>228</sup>, mögen sie nun Zeugnisse einer frühen Phase der Kunst des Orients selbst oder nur unter ihrem Einfluss entstanden sein. Das eine oder andere ist der Fall. Der ravennatischen Kunst etwa die Schöpfung eines Typus zuzuschreiben, der fortan im ganzen Orient und nur dort dauernde Nachahmung gefunden hätte, ist eine Unmöglichkeit.

Im übrigen sind die angezogenen Denkmäler wenig zur Vergleichung mit unserem Bilde geeignet. Die Darstellung der syrischen Handschrift ist zu knapp gehalten, die genannten Elfenbeinskulpturen sind wesentlich verschieden.

Nicht viel Gewicht möchte ich der von *Strzygowski* beobachteten Aehnlichkeit des Esels mit dem auf dem Holzrelief des Einzuges von al-Mu'allaka in Kasr es-Samaa (bei Altkairo)<sup>229</sup> beilegen. *Strzygowski* rechnet diese Skulptur zur Schule des Muraneser Deckels. Die Aehnlichkeit der Eselsgestalten ist unleugbar, aber es ist zu beachten, wie typisch sie sind; ist doch das Reittier des verwundeten Reisenden in unserem Bilde des barmherzigen Samariters fast ganz übereinstimmend und scheint mir doch der Esel der Pariser zur «ravennatischen» Schule gehörigen fünfteiligen Tafel unserem nicht weniger ähnlich als der des Holzreliefs. Das Bild des Rossanensis enthält alle diejenigen Züge, welche wir in den Darstellungen dieses Gegenstandes in der byzantinischen Malerei des hohen Mittelalters in zahllosen Variationen wieder und wieder treffen. Mit vollem Rechte zieht *Kraus*<sup>230</sup> das Mosaik der Cappella Palatina in Palermo zur Vergleichung heran. An geeigneten Beispielen aus der Zeit vor dem neunten Jahrhundert gebricht es leider, zu verweisen ist auf die Miniatur des Pariser Gregor von Nazianz (Ms. gr. 510).<sup>231</sup> Die Darstellung ist in vielen Punkten von unserem Bilde verschieden, wie denn überhaupt sich die byzantinische Kunst eine grosse Freiheit in der Anordnung und Ausgestaltung dieser Szene bewahrt hat, ohne dass ganz neue Motive eingeführt würden. Bezeichnend für den Charakter aller hierher gehörenden Denkmäler ist eine grosse Vorliebe für genrehafte Behandlung des Gegenstandes. Eine solche ist in gewissem Masse ja schon auf den Sarkophagreliefs nicht zu verkennen, gesteigert im Rossanensis und am reichsten ausgebildet in Beispielen, wie dem Palermitaner Mosaik oder Miniaturen, wie in der Berliner Evangelienhandschrift (Ms. graec. 4°. 66. Fol. 65<sup>b</sup>).<sup>232</sup> In der letztgenannten Darstellung nehmen die Kinder einen besonders breiten Raum ein, im Vordergrund ein Getümmel von weissen und Mohrenknaben. Kinder in einer Tracht, für die wir aus der Genesis Analogien beibrachten, sind in unserer Darstellung mit Vorliebe geschildert. *Dobbert* will in ihnen ein der Sitzart Christi gleichwertiges Charakteristikum der byzantinischen Darstellungen sehen. Ich habe mich an anderer Stelle<sup>233</sup> dahin ausgesprochen, dass nicht ihre Anbringung, sondern nur die stilistische Eigentümlichkeit und die breit genrehafte Ausführung in den byzantinischen Darstellungen sie so auffallen lassen, während sie im Abendlande meist kaum als Kinder kenntlich sind und nur zum Pflücken und Werfen der Zweige und Ausbreiten der Gewänder benutzt werden.

Wenn in der angezogenen Pariser Miniatur der Baum und somit das Motiv des Pflückens der Zweige fehlt, so ist dies eine seltene Ausnahme. Es ist bemerkenswert, dass der Rossanensis das Palmtragen (nach Johannes) und das Zweigepflücken (nach Matthäus) auseinanderhält, obgleich beide Züge sich in der Darstellung finden: eine Scheidung, die auch Constantinus Rhodius in seiner Schilderung des Mosaiks der Apostelkirche in Konstantinopel macht.<sup>234</sup> In vielen Beispielen hat sich dieser Unterschied verwischt, der Baum, von dem die Zweige gepflückt werden, wird zur Palme, und so tritt denn in Bildern des Einzuges selbst in Denkmälern des Nordens die Palme auf, die mit dem Bildtypus dorthin gewandert ist.

## DIE AUSTREIBUNG DER HÄNDLER AUS DEM TEMPEL

In dem Bilde der Austreibung sind zwei nach der biblischen Erzählung nicht innerlich zusammengehörige Elemente zusammengearbeitet; die Disputation hat mit der Austreibung nichts zu thun. Die Ursache liegt wohl, wie *Harnack* richtig hervorhebt, in der Scheu, die gewaltsame Thätigkeit Christi bei der Austreibung im Bilde darzustellen. Erreicht hat der Künstler seinen Zweck ja auch so; die verwirrt abziehende, sich erregt umblickende Menge der Händler und Wechsler lassen den Vorgang unverkennbar erscheinen. Weitere Darstellungen in dieser Auffassung bieten eine griechische und eine koptische Handschrift der Pariser Nationalbibliothek<sup>235</sup> (Ms. grec. 115. Fol. 375 und Ms. copte 13. Fol. 59): in beiden fehlt die Gestalt Christi, nur die abziehenden Händler sind gegeben. Es sind dies Ausnahmen, weitaus häufiger in der byzantinischen Kunst sind die Bilder der wirklichen Austreibung, in denen Christus die Peitsche schwingt: so schon im Chludoffpsalter<sup>236</sup> in dem unierten Mönchskloster des heiligen Nikolaus in der Präobraschenschen Vorstadt in Moskau (Nr. 129, saec. IX); von anderen Psalterien der mönchisch-theologischen Redaktion bringen diejenigen im Athoskloster Pantokratoros (Nr. 61)<sup>237</sup> und im Kupferstichkabinett in Berlin



(Hamilton-Erwerbung 119) und wahrscheinlich andere<sup>238</sup> mehr ähnliche Bilder. Von Beispielen ausserhalb dieser Psaltergruppe sei auf die Darstellung der Pariser Evangelienhandschrift (gr. 74)<sup>239</sup> hingewiesen.

Die Wiedergabe der gewaltsamen Austreibung findet sich wohl auf den Ciboriumssäulen von S. Marco in Venedig zum ersten Male. Späterhin tritt sie auch im Abendlande häufig auf. Sie bieten die Reliefs auf dem Antependium des Hauptaltars von S. Ambrogio in Mailand<sup>240</sup> und dem Deckel des Codex aureus aus St. Emmeran in Regensburg, jetzt in der Hof- und Staatsbibliothek in München<sup>241</sup> (Cim. 55), Miniaturen wie die des Codex Egberti<sup>242</sup>, des Aachener Ottonencodex<sup>243</sup> und der gleichfalls ottonischen Evangelienhandschrift in München<sup>244</sup> (Clm. 4453. Cim. 58).

## DIE KLUGEN UND THÖRICHTEN JUNGFRAUEN

Die Parabel von den klugen und thörichten Jungfrauen hat schon in der Katakombenmalerei — freilich nicht sehr häufig — ihre Darstellung gefunden. Die symbolische Auslegung der Parabel, welche Christus für den Bräutigam einsetzt, treffen wir schon in einer Malerei des Coemeteriums der S. Cyriaca.<sup>245</sup> Auch die byzantinische Kunst scheint den Gegenstand nicht häufig zu bringen. Die Darstellung in der Pariser Evangelienhandschrift des elften bis zwölften Jahrhunderts (Ms. gr. 74)<sup>246</sup> hat keine Aehnlichkeit mit unserem Bilde, wir sehen da einmal Christus mit zwei Aposteln vor einem Bau mit offenen(?) Thüren die fünf klugen Jungfrauen bewillkommen, ein ander Mal ihn die thörichten zurückweisen, die Szene ist wenig verändert, ein Bau mit einer geschlossenen Thüre an Stelle des mit der offenen getreten. Wesentlich verschieden, aber dem Rossanensis noch ferner stehend ist die Darstellung der Pariser Evangelienhandschrift des dreizehnten Jahrhunderts (graec. 54)<sup>247</sup>, die Christus in der Mitte der Komposition in einer Glorie zwischen zwei Engeln zeigt, links die fünf klugen Jungfrauen mit erhobenen, rechts die thörichten mit gesenkten Fackeln. Den Hintergrund bildet

Architektur. Ebenso wenig vermag ich mit den mir nur aus *Pokrowski's* Beschreibungen<sup>248</sup> bekannten Miniaturen der Vaticana (Cod. gr. 752), Laurentiana (Plut. VI. Cod. 23) und der Pariser Nationalbibliothek (Suppl. gr. 27) eine Aehnlichkeit abzusehen. Eher liesse sich zur Vergleichung die Anweisung des Malerbuches<sup>249</sup> heranziehen, Christus soll da im Paradiese dargestellt sein mit den klugen Jungfrauen mit angezündeten Lampen. An das Thor schlugen die thörichten mit verlöschten Lampen, Christus verweigert ihnen aber den Einlass. Verbunden mit der Szene ist eine Auferstehung der zehn Jungfrauen auf den Trompetenruf eines Engels. Eine Schilderung des Paradieses als Garten mit den Flüssen, die unser Bild so eigenartig macht, ist auch hier nicht abzusehen. Sie entspricht dem, was uns aus der Wiener Genesis und der Sarkophagplastik bekannt ist. Bemerkenswert ist, dass die matronenhafte Kleidung unserer Jungfrauen in den späteren byzantinischen Beispielen unbekannt ist.

Im Abendland hat der Gegenstand anscheinend erst im höheren Mittelalter seine Beliebtheit erhalten, die uns die zahllosen Darstellungen in der Plastik bezeugen. Aus karolingischer Zeit weiss ich nur von einem in den Quellen erwähnten Bilde der fünf klugen Jungfrauen.<sup>250</sup>

## DAS ABENDMAHL

Für das Bild des Abendmahls ist uns die ikonographische Vergleichung durch *Dobbert's*<sup>251</sup> Abhandlungen über die Darstellung des Abendmahls sehr erleichtert. Vom Formalen zunächst ganz abgesehen, neigt der Codex Rossanensis der byzantinischen Auffassung zu, denn in ihm ist die Ankündigung des Verrates nach dem Matthäusevangelium zum Ausgangspunkt der Darstellung genommen, wie dies in der byzantinischen Kunst seit dem neunten Jahrhundert — wenn wir den Rossanensis nicht dazu rechnen — immer und immer wieder geschah.<sup>252</sup> Freilich ist der byzantinische Typus durchaus nicht etwa als eine wörtliche Illustration des Matthäustextes zu fassen, denn

ein gleichzeitiges Berühren der Schüssel durch Christus und Judas, wie wir es in diesem Falle zu erwarten hätten, ist dort niemals zu belegen.<sup>253</sup> Merkwürdiger Weise sind *Dobbert's* Ausführungen über diesen Punkt missverstanden worden. *Kraus*<sup>254</sup>, wie er *Dobbert's* Ansicht wiedergeben will, behauptet, dass «das gemeinsame Zugreifen nach der Schüssel (nach Johannes) der byzantinischen Kunst fernlag», und *Gradmann*<sup>255</sup> lässt geradezu den Judas «nach dem Johannestext» in die Schüssel greifen. Johannes kennt ja aber den Zug des In-die-Schüssel-Greifens überhaupt nicht, und *Dobbert* hat nur behauptet, dass die byzantinische Kunst die betreffende Stelle des Matthäusevangeliums ungenau zur Darstellung brachte. Das Schema kann in der That auf keine andere Bibelstelle zurückgeführt werden. *Lamprecht's*<sup>256</sup> Gedanke an Lukas XXII, 21: «Πλὴν ἰδοὺ ἡ χεὶρ τοῦ παραδιδόντος με μετ' ἐμοῦ ἐπὶ τῆς τραπέζης» ist darum zurückzuweisen, weil Lukas wie Johannes das Motiv des In-die-Schüssel-Greifens nicht kennt. Dagegen tritt in unser Schema eine Erweiterung der Auffassung ein, indem aus dem Johannes-evangelium der Zug entlehnt wird, dass Johannes eine bevorzugte Stellung neben Christus einnimmt.<sup>257</sup> *Dobbert* sieht diese Entlehnung aus Johannes zuerst in dem Wandgemälde in Ferentillo, in dessen Resten er das byzantinische Schema wiedererkennt.<sup>258</sup> Die frühe Datierung dieser Malereien — *Dobbert* ist geneigt, sie wie *de Rossi* dem achten Jahrhundert zuzuweisen — dürfte indessen unrichtig sein, denn *Dr. Ad. Goldschmidt*, dessen Urteil ich hier wiedergeben darf, setzt sie erst ins zwölfte Jahrhundert. Zweifellos dürfen wir den ersten Einfluss des Johannestextes schon in unserer Darstellung sehen, wo wir mit *Harnack*<sup>259</sup> in dem Jünger neben Christus Johannes erkannt haben.

Eine gewisse Freiheit den evangelischen Texten gegenüber ist also in diesem Bilde wie in anderen unverkennbar und darum keineswegs verwunderlich; die Art der Auffassung entspricht eben ganz und gar der später in der byzantinischen Kunst üblichen. Entscheidend für die Vergleichung müssen also formale Elemente werden. Nun ist aber das Schema unseres Bildes, die Anordnung der Gestalten um einen halbkreis-(Sigma-)förmigen Tisch, so dass Christus am linken Ende, Johannes neben ihm, Judas gewöhnlich in der Mitte der Apostel und oft Petrus am rechten Ende sich befinden, für die byzantinische Kunst bezeichnend und im Abendlande nur unter byzantinischem Einflusse aufgenommen. Indessen bleibt trotz alledem auch in Byzanz eine

gewisse Mannigfaltigkeit vorhanden, ja ein Durchsehen der von *Dobbert* zusammengestellten Abendmahlsbilder zeigt, wie selten eigentlich der Typus in derselben Ausgestaltung wie im *Rossanensis* auftritt. *Dobbert* bringt noch zwei, allerdings in ihrer Datierung anfechtbare, Beispiele der Zeit bis zum neunten Jahrhundert bei, die Miniatur des Evangelienfragments der Kaiserlichen öffentlichen Bibliothek zu St. Petersburg Nr. 21<sup>260</sup> und die unter byzantinischem Einfluss entstandene Wandmalerei der Kirche S. Sebastiano alla Polveriera in Rom<sup>261</sup>, die uns in Aquarellkopie erhalten ist. Ihre Entstehung dürfte aber, wie mir *Dr. Goldschmidt* mitzuteilen erlaubt, seines Erachtens erst in die zweite Hälfte des elften Jahrhunderts fallen. Beide zeigen bereits erhebliche Abänderungen des Typus: Judas sitzt in beiden Fällen vor der Tafel und in der Wandmalerei ist das Motiv des Lagerens um den Tisch völlig aufgegeben. Beide Züge sind auffallend, ist der erstere in der byzantinischen Kunst selten, so ist der letztere nahezu zur Regel geworden, man lässt die Apostel um den Tisch sitzen und giebt nur Christus ein Polster nach Art der für Maria in den Geburtsbildern üblichen, so in der Wandmalerei auf der Empore der Sophienkirche zu Kijew (erste Hälfte des elften Jahrhunderts)<sup>262</sup>, in dem grusinischen Tetraevangelon des Klosters Gelati (saec. XI)<sup>263</sup>, dem Psalter der Königin Melisenda im Britischen Museum (Egerton 1139)<sup>264</sup> und dem griechisch-lateinischen Evangelien der Nationalbibliothek in Paris (gr. 54).

Das Motiv des Zutischeliegens ist naturgemäss das ältere und, wie es scheint, allmählich ausser Gebrauch kommende, indessen finden wir es noch verhältnismässig spät, im Psalter vom Jahre 1066 im Britischen Museum (Add. 19352)<sup>265</sup> und im Psalter der Barberina<sup>266</sup> (III, 91, Fol. 68<sup>a</sup>) saec. XII. Das Wandgemälde von S. Angelo in Formis<sup>267</sup> schliesst sich, wie *Dobbert*<sup>268</sup> ausgeführt hat, dem letzteren Typus an, auffällig ist nur, dass es vor dem ersten lagernden Apostel rechts einen sitzenden (Petrus) anbringt, also gewissermassen beide Sitzweisen vereinigt.

Können wir also Abendmahlsbilder mit dem Zutischeliegen und der Ankündigung des Verrates nur im elften und zwölften Jahrhundert in byzantinischen und von Byzanz abhängigen Denkmälern nachweisen, so bieten uns für das erste Moment zwei altchristliche Denkmäler Analogien. Das Mosaik von S. Apollinare Nuovo in Ravenna<sup>269</sup> stimmt eng mit dem *Rossanensis* überein, man vergleiche die Anordnung von Tisch und Polster

mit dem hohen gemusterten, den Tisch umziehenden Rande. Die Auffassung ist freilich eine ganz andere, es sind nur elf Apostel, also fehlt Judas wohl schon, in der Schüssel liegen zwei — aus der eucharistischen Deutung des ἰχθύς zu erklärende — Fische. *Dobbert*<sup>270</sup> denkt an die Möglichkeit einer Darstellung der Einsetzung des Abendmahls nach dem Fortgange des Judas; vielleicht fehlte dem Künstler der Gedanke an einen bestimmten Moment. Ebenso wenig wird man auf der Elfenbeinplatte des Mailänder Domschatzes<sup>271</sup> mit Sicherheit die Darstellung eines bestimmten Momentes erkennen können. Die Fische kehren wieder, aber es sind nur drei Jünger anwesend, Raumangel verbot mehr zu geben. Dagegen sind Tisch und Polster und die Art des Liegens dem Rossanensis wieder ähnlich.

*Dobbert*<sup>272</sup> setzt das Mailänder Elfenbeintafelpaar nach Byzanz und sieht somit in diesem Abendmahl das erste Beispiel aus der oströmischen Kunst. *Max Schmid*<sup>273</sup> hat dagegen die Vermutung mailändischer Herkunft ausgesprochen und als Hauptstücke mailändischer Elfenbeinplastik verwertet sie neuerdings *Stuhlfauth*.<sup>274</sup> Aus dem Abendmahlsbilde wird man Schlüsse über den Entstehungsort schwerlich ableiten können, die byzantinischen Eigentümlichkeiten fehlen meist, das Zutischeliegen kann mit Hinblick auf die antike Sitte und das hohe Alter der Elfenbeintafel nicht als Beweismittel aufgeführt werden, wenngleich zu bemerken ist, dass es sich in rein abendländischen Denkmälern nie findet.

Das Ergebnis ist also, dass das Abendmahlsbild des Rossanensis die erste Darstellung ist, welche über das in S. Apollinare Nuovo in altchristlich-byzantinischer oder byzantinisierender Form vorliegende Schema hinaus im Sinne der späteren byzantinischen Kunst weiterentwickelt ist. Dass solche Bilder schon im sechsten Jahrhundert vorkamen, scheint die Schilderung des Choricus von Gaza vom Wandgemälde der Sergiuskirche in Gaza zu beweisen, in dem nach *Dobbert's*<sup>275</sup> Vermutung schon die Ankündigung des Verrates dargestellt war.

## DIE FUSSWASCHUNG

Unsere Darstellung der Fusswaschung wird man für die ikonographische Vergleichung nur mit einiger Vorsicht heranziehen dürfen, da ihr nur der schmale Raum neben dem Abendmahlsbilde gewährt ist. Trotzdem hat der Künstler in gedrängtester Gruppe alle zwölf (nicht nur elf) Apostel dargestellt.

Ein reiches Material zur Vergleichung aus altchristlicher Zeit besitzen wir nicht. In Betracht kommen vor allem drei Sarkophagreliefs. Petrus sitzt da immer links auf einer Erhöhung, Christus steht vor ihm, nur einmal ist noch ein Jünger im Hintergrunde zu sehen. In dem einen Beispiele<sup>276</sup> streckt Petrus beide Hände vor, so dass von der einen der Rücken gesehen wird, in den beiden anderen<sup>277</sup> breitet er sie flach aus. Damit ist ein Typus geschaffen, der im Abendlande eine weite Verbreitung erfahren hat. Er liegt vor auf dem Elfenbeindiptychon in Mailand<sup>278</sup>, für das karolingischer Ursprung neuerdings von *Stuhlfauth*<sup>279</sup> behauptet, von *Graeven*<sup>280</sup> aber wieder bestritten worden ist. Eng verwandt ist die Elfenbeinsitula Ottos III (?)<sup>281</sup>, denselben Typus zeigen endlich der Reliquienkasten Heinrichs I. in Quedlinburg<sup>282</sup>, die (zerstörten) Wandgemälde von S. Sebastiano alla Polveriera (vgl. S. 98) u. a. m.<sup>283</sup>

Ein mehr oder weniger verschiedener Gestus Petri liegt in dem Relief der mehrgenannten Ciboriumssäule von S. Marco in Venedig<sup>284</sup> vor, die rechte (abgebrochene) Hand war wohl erhoben, die Linke scheint auf den Fuss zu weisen. In anderen Darstellungen scheint der auf dem erstgenannten Sarkophage zuerst zu belegende Typus nachzuleben, so in der Miniatur des Evangeliums im Corpus Christi College (No. 286) in Cambridge, von dem so oft behauptet worden ist, es sei eine der Handschriften, welche Gregor der Grosse dem Erzbischof Augustin sandte, das nach *Bond* und *Thompson*<sup>285</sup> aber erst in der zweiten Hälfte des siebenten Jahrhunderts auf dem Kontinent geschrieben ist, ferner auf der goldenen Altartafel Ottos III. in Aachen<sup>286</sup> und ebendort in dem Evangelienbuche Kaiser Ottos.<sup>287</sup>

Diesem Typus steht entschieden die Miniatur des Rossanensis nahe, wenn auch keine vollständige Uebereinstimmung statthat, denn können die

verschiedenen im vorstehenden geschilderten Gesten als Staunen, Entrüstung ausgelegt werden, so möchte ich im Rossanensis eine deutliche Anspielung auf die Worte Petri bei Johannes (XIII, 9) sehen: «Κύριε, μή τοὺς πόδας μου μόνον, ἀλλὰ καὶ τὰς χεῖρας καὶ τὴν κεφαλὴν.» Das Motiv steht in dieser Ausgestaltung, soweit ich die Denkmäler übersehe, im Osten so vereinzelt wie



Abbildung 14. Die Fusswaschung. Miniatur in dem Evangeliarfragment der Kaiserlichen öffentlichen Bibliothek zu St. Petersburg. Nr. XXI.

im Westen. Ein fester Typus, verschieden von dem des Abendlandes, scheint sich dort bis gegen Ende des ersten Jahrtausends nicht gebildet zu haben, die Miniatur des schon erwähnten Petersburger Evangeliarfragments (Nr. XXI der Kaiserlichen öffentlichen Bibliothek) bringt bei grosser allgemeiner Aehnlichkeit der Komposition mit unserer das zuerst besprochene, aus der Zeit der Sarkophagplastik stammende Motiv. Der Liebenswürdigkeit Prof. *Tikkanen's* verdanke ich die Photographie, welche wir in Abbildung 14 wiedergeben.

Für die spätere Zeit liegt in der byzantinischen Kunst ein festes Schema vor, in dem Petrus eine Hand an den Kopf erhebt. *Pokrowski*<sup>288</sup> will darin einen Ausdruck des Staunens, *Voege*<sup>289</sup> einen solchen des Unwillens oder Schreckens sehen, *Didron*<sup>290</sup> und *Dobbert*<sup>291</sup> dagegen beziehen die Bewegung auf die letzten Worte des genannten Verses bei Johannes. So unbedingt herrschend dieser Typus für die Folgezeit geworden ist, ältere Beispiele sind spärlich: weder *Waagen*<sup>292</sup> noch *Voege*<sup>293</sup> kennen ein solches vor dem elften Jahrhundert. Indessen bietet uns die Darstellung des Chludoffpsalters<sup>294</sup> den Beweis, dass der Typus sich wenigstens schon im neunten Jahrhundert gebildet hatte. Ist in diesem Beispiele Christus redend, nicht waschend gegeben, so scheint sonst das letztere Motiv in der byzantinischen Kunst vorzuherrschen. Die Szene erfährt dort in den jüngeren Beispielen eine weit über den Rossanensis hinausgehende Ausgestaltung, die Menge der Apostel wird vorgeführt, einer oder mehrere sind mit dem Binden ihrer Sandalen beschäftigt. So finden wir sie auf einem Elfenbeinrelief des Berliner Museums<sup>295</sup>, in Miniaturen in Paris (Ms. graec. 74)<sup>296</sup>, Berlin (Kgl. Bibl. Ms. graec. 4<sup>o</sup>. 66. Fol. 314<sup>a</sup>; Kupferstichkabinett, Hamilton-Erwerbung 119, Fol. 113<sup>a</sup>), Rom (Barberina, Cod. III, 91, Fol. 83<sup>a</sup>) und vielen anderen Beispielen.<sup>297</sup>

## DIE SPENDUNG VON KELCH UND BROT

Die Bilder der Einsetzung des Abendmahls, sind nicht wie die vorhergehenden historisch aufgefasst, sondern die Handlung geht vor sich, wie sie zur Zeit der Entstehung des Bildtypus in der Kirche gefeiert wurde, nur dass an Stelle des Priesters oder Diakon Christus, an Stelle der Gemeinde die Apostel getreten sind.

*Harnack*<sup>298</sup> schienen unsere Darstellungen nicht ihresgleichen zu haben. *Kraus*<sup>299</sup> dagegen wies auf ein Bild zu Seiten der Canonestafeln der Rabulashandschrift hin, wo wir «ganz die nämliche Disposition» hätten. Indessen sind die Bilder des Rossanensis von der syrischen Miniatur sehr verschieden.



Will man unsere Komposition wiederfinden, so muss man schon um einige Jahrhunderte in der byzantinischen Tradition herabgehen und da wird man allerdings erkennen, dass uns im Rossanensis das früheste erhaltene Beispiel einer für Byzanz charakteristischen und dort unendlich oft wiederholten Komposition vorliegt.

Der syrische Codex<sup>300</sup> kann kaum zum Vergleich herangezogen werden, der Maler musste sich dort mit einem schmalen Hochbilde begnügen, links die gedrängte Gruppe der (elf) Apostel, der erste verneigt sich demutsvoll, Christus, rechts etwas höher auf natürlichem Boden (wie im Rossanensis) stehend, reicht ihm mit der Rechten das Brot, in der Linken die Schale haltend. *Dobbert*<sup>301</sup> vermutet, der gereichte Bissen sei vorher in den Wein getaucht, «im Hinblick auf einen alten Gebrauch der orientalischen Kirche, wonach Brot und Wein durch das Eintauchen des ersteren in den letzteren gemeinsam genossen wurden.» Ich stelle zu bedenken, ob das Bild sich nicht auch als eine Zusammenziehung des Typus des Rossanensis auf den schmalen Raum erklären lässt.

Wie dem auch sei, den ausgesprochenen Typus des Rossanensis hat die Rabulashandschrift nicht. Seine Entstehung haben wir vielmehr, wie *Dobbert* ausgeführt hat, in der monumentalen Kunst zu suchen, auf welche ja der Charakter unserer Bilder unverkennbar hinweist. Ist doch auch die Szene in den Apsiden späterer byzantinischer Kirchen wieder und wieder anzutreffen.<sup>302</sup> Es kann hier nicht unsere Aufgabe sein, die ganze Fülle der Darstellungen in der späteren byzantinischen Kunst durchzugehen. Einige allgemeinere Betrachtungen erleichtern uns die Aufgabe. Wir berührten schon einen der Hauptpunkte: der Rossanensis reisst die Handlung, das Austeilen von Brot und Wein an die zwölf Apostel, auseinander, er halbiert gewissermassen die einheitliche Komposition und lässt Christus einmal an sechs Apostel Brot, das andere Mal an die übrigen den Wein überreichen; wohl um den Anschein einer Verdoppelung Christi zu vermeiden, sind die beiden Bilder so aneinander gestellt, dass Christus jedesmal am äusseren Rande der Bildseite, also so weit entfernt als möglich von sich selbst steht.

Dieselbe Schwierigkeit, die man in der Wandmalerei der Apsiden nicht empfunden zu haben scheint, macht sich in den Miniaturen oftmals fühlbar, eine ganze Reihe von Darstellungen half sich kurz darüber hinweg und liess den Gedanken der Austeilung des Kelches ganz fallen, so dass Christus einem

Apostel das Brot reicht, der erste gegenüberstehende aber selbst den Kelch in Händen hält. Das älteste Beispiel dieser Art finden wir im sogenannten Chludoffpsalter<sup>303</sup>, ähnlich kehrt das Bild in den verwandten Handschriften der Klosterbibliothek (Nr. 61) von Pantokratoros<sup>304</sup> auf dem Athos, des Britischen Museums (Add. 19352) und der Barberina (III, 91) wieder.

Das Malerbuch<sup>305</sup> vom Berge Athos giebt einen anderen Ausweg, es lässt Christus mit der Rechten das Brot, mit der Linken den Kelch austeilen. Wie weit sich dieser Typus zurückverfolgen lässt, vermag ich nicht anzugeben. Häufiger in früherer Zeit zu belegen ist jedenfalls der Typus mit der Verdoppelung der Christusgestalt, so finden wir sie in dem Evangelienbuch der Pariser Nationalbibliothek (gr. 74)<sup>306</sup>, in den Mosaiken der Sophienkathedrale in Kijew<sup>307</sup> (saec. XI) u. ö. Wenn auf der berühmten Kaiserdalmatica in S. Peter in Rom<sup>308</sup> die Szene wiederum in zwei Bilder zerlegt ist, Christus also in getrennten Bildern je sechs (drei von jeder Seite) Aposteln Kelch oder Brot spendet, so kommt das Bild darin wieder dem Rossanensis nahe. Indessen hat die Dalmatica sonst mit den späteren byzantinischen Darstellungen die grösste Uebereinstimmung, namentlich zeigt sich das in der Einführung des Altars, hinter dem Christus steht. Die Mehrzahl der rituellen byzantinischen Darstellungen geht darin ja freilich noch weiter, indem sie über dem Altar noch ein Ciborium giebt, also die Handlung deutlich in eine Kirche versetzt. So schon im Chludoffpsalter aus dem neunten Jahrhundert.

Wir erkennen also, dass im Rossanensis ein früher, höchstwahrscheinlich der monumentalen Kunst entnommener Typus der byzantinischen Darstellungsweise der Einsetzung des Abendmahls vorliegt. Die Andeutung des Bodens durch Erdschollen, das Fehlen von Altar und Ciborium sprechen für ein hohes Alter. Und doch ist neuerdings von *Funk* gerade wegen der Darstellung der Brotausteilung die bisherige Datierung des Codex Rossanensis in Frage gestellt worden. Der Ausgangspunkt der Betrachtungen von *Funk's*, der die Handschrift nur aus der *Gebhardt-Harnack'schen* Publikation kennt, ist die Frage, ob Christus dem sich verbeugenden Apostel das Brod in den Mund legt. von *Funk* «drängt sich diese Auffassung mit Entschiedenheit auf.» «Ich (von *Funk*)<sup>309</sup> habe das Bild stets so angesehen und denselben Eindruck werden wohl alle gehabt haben, die es näher betrachteten.» Dies die Voraussetzung von *Funk's*, nachstehend

seine Folgerungen. Da die Art der Austeilung des Brotes dem altchristlichen Ritus, wonach das Brot dem Gläubigen in die Hand gegeben wurde, nicht folgt, der «in Betracht kommende Wechsel des Kommunionritus aber nicht vor dem achten Jahrhundert begann, so kann die Handschrift von Rossano nicht über das achte Jahrhundert zurückgehen. Unter Umständen fällt sie noch etwas in das neunte Jahrhundert hinein.» — Wir können die Schlüsse von *Funk's* auf sich beruhen lassen, da wir hinsichtlich der Voraussetzung, auf der seine Hypothese ausschliesslich beruht, nicht seiner Ansicht sind. Schon die alte Publikation lässt mich nicht zu *Funk's* Auffassung kommen, geschweige denn die Photographie. Es haben denn auch nicht alle aufmerksamen Betrachter denselben Eindruck wie von *Funk* gehabt. Die richtige Erklärung ist vielmehr inzwischen bereits von anderer Seite gegeben. *Willy Lüdtke*<sup>310</sup> erläutert das Bild durch eine schon von *Rohault de Fleury*<sup>311</sup> und *Dobbert*<sup>312</sup> für andere Abendmahlsbilder herangezogene Stelle aus *Cyrril* von Jerusalem (Catech. XXIII, 21. P. G. 33): Προσιῶν οὖν μὴ τεταμένους τοῖς τῶν χειρῶν καρποῖς προσέρχου μηδὲ διηρημένοις τοῖς δακτύλοις, ἀλλὰ τὴν ἀριστερὰν θρόνον ποιήσας τῇ δεξιᾷ ὡς μελλούσῃ βασιλέα ὑποδέχεσθαι καὶ κοιλάνας τὴν παλάμην θέγου τὸ σῶμα τοῦ Χριστοῦ ἐπιλέγων τὸ Ἄμην.

Nun hat freilich *Dobbert* auf Grund der alten Durchzeichnung diesen Gestus nicht in dem Bilde sehen wollen, aber die photographische Wiedergabe lässt keinen Zweifel daran, dass *Lüdtke's* Hinweis richtig ist: offenbar sind die Hände gekreuzt, und zwar dient die linke der rechten zur Unterlage; zwischen Daumen und Zeigefinger der linken Hand bemerken wir einen Finger der rechten oder den Bissen Brot. Ich möchte mich für ersteres entscheiden. Christi Hand ist deutlich abwärts gerichtet, die Finger sind nicht zu sehen. Alles deutet darauf hin, dass er dem Apostel das Brot in die Hand legt. Wäre dem nicht so, so müsste man darauf schliessen, dass er es ihm auf den Fingerrücken reichte, eine Annahme, deren Unwahrscheinlichkeit einleuchtet. Die vorgebeugte Haltung des Apostels erklärt sich vollauf aus seinem Eifer, den Bissen zu empfangen, ohne dass wir an einen Handkuss<sup>313</sup> zu denken haben. Jedenfalls scheinen mir die Worte *Cyrril's* von Jerusalem völlig ausreichend zur Erklärung der Szene. Dieselbe Vorschrift bietet übrigens auch der von *Funk*<sup>314</sup> angezogene Kanon 101 der trullanischen Synode von 692.<sup>315</sup>

Die bewusste Handhaltung ist in den byzantinischen rituellen Darstellungen des Abendmahls etwas durchaus geläufiges. Zwar finden wir

sie noch nicht im Rabulascodex, aber bereits im Chludoffpsalter, in dem genannten Psalter in Pantokratoros, dem Mosaik der Sophienkirche in Kijew u. ö. Ausserdem finden wir den Gestus in ein historisches Abendmahlsbild aufgenommen in dem angezogenen Evangeliarfragment der Kaiserlichen öffentlichen Bibliothek zu St. Petersburg (Nr. XXI). Jedenfalls also können wir die geschilderte Art des Brotempfanges etwa im neunten und den folgenden Jahrhunderten in der byzantinischen Kunst belegen, der Rossanensis bietet also auch für diese Einzelheit das älteste Beispiel. Damit erklärt sich wohl auch, dass die Händekreuzung in ihm weniger schematisch und damit auch weniger deutlich zum Ausdruck gebracht ist, als in den späteren Beispielen.

## DAS GEBET CHRISTI IN GETHSEMANE

Das Bild des Gebetes Christi im Garten Gethsemane ist das merkwürdigste und — wie *Harnack* will — das schwächste unseres Künstlers. Wir werden das harte Urteil kaum teilen dürfen. Was die Darstellung von den übrigen abhebt, die Ausgestaltung zu einem raumumschlossenen Bilde, ist oben bereits gewürdigt worden. Es scheint, dass der Gedanke, landschaftliche Stimmung in das Bild zu bringen, den Maler bewegt hat. Daher die wilde Felslandschaft, über der die schwarze Nacht lastet, welche Mondsichel und Sterne mit ihren Strahlen nicht zu erhellen vermögen.

Der Versuch ist, soviel ich absehe, im Mittelalter nie wieder gemacht worden. Wohl finden wir in byzantinischen Bildern den Berg mit der dort üblichen Breite geschildert, aber es ist doch nie mehr als das Symbol auf dem neutralen Grunde, mag der nun in Farbe oder in Gold glänzen. Die Vereinigung der zwei Momente der Handlung pflegt dagegen beibehalten zu werden. Sie tritt mit dem Codex Rossanensis in die Kunstgeschichte ein<sup>316</sup>, auf den Säulen von S. Marco<sup>317</sup> sind beide Szenen nebeneinander dargestellt, aber nicht zu einer verbunden; das Mosaik von S. Apollinare Nuovo in Ravenna<sup>318</sup> ist ganz verschieden, dort steht Christus im Hintergrunde, während

vorn elf Apostel sitzen. Die byzantinische Kunst bringt die Doppelszene, freilich im einzelnen mit vielerlei Abweichungen vom Rossanensis. Wiederkehrend ist die Stellung Christi, wie man sich durch Vergleich etwa der Miniaturen der Handschriften in Berlin (Ms. graec. 4°. 66. Fol. 87<sup>b</sup>) und in der Vaticana (graec. 1156)<sup>319</sup> leicht überzeugen kann; dagegen pflegt die Szene des Gebets um die Hand Gottes oder einen Engel oder wenigstens Strahlen vom Himmel bereichert zu sein. An die Stelle der Gruppe der drei Jünger tritt gewöhnlich, wie in den letztangezogenen Beispielen, die gedrängte Menge der elf schlafenden Apostel.<sup>320</sup>

Uebrigens ist die Uebereinstimmung abendländischer Darstellungen mit den byzantinischen eine sehr weit gehende. Die Doppelszene ist auch hier häufig, so schon in dem lateinischen Evangeliarium der Bibliothek des Corpus Christi College in Cambridge (Nr. 286).<sup>321</sup> Der Gegenstand ist indessen im Abendlande im Mittelalter zu keiner grossen Beliebtheit gelangt, die Darstellungen sind in Anordnung und Auffassung schwankend oder, wie das Wandgemälde in S. Angelo in Formis<sup>322</sup> und die Miniatur der Herrad von Landsberg<sup>323</sup>, von byzantinischen Vorlagen abhängig. Aus unserer Darstellung werden wir nur die Art des Liegens Christi als ein Charakteristikum heranziehen können, das nur in den byzantinischen und den von Byzanz abhängigen Bildern wiederkehrt.

## DIE HEILUNG DES BLINDGEBORENEN

Die Blindenheilungen gehören zu den Lieblingsgegenständen der altchristlichen Kunst, doch kann die Heilung des Blindgeborenen nur in einer sehr kleinen Anzahl Darstellungen erkannt werden.<sup>324</sup> *Strzygowski*<sup>325</sup> versucht zwei Typen der Darstellung nachzuweisen, einen älteren, der den Blinden ohne Stab auftreten lässt, und einen jüngeren, der ihm einen solchen in die Hand giebt. Beispiele des letzteren Typus sind ihm einige Sarkophage, die ravnatischen Elfenbeinskulpturen, das Mosaik von S. Apollinare Nuovo und

ein Goldenkolpion im Kaiserlichen ottomanischen Museum in Konstantinopel. Wenn sich auf das von *Strzygowski* hervorgehobene Moment wirklich eine Datierung der Typen begründen lässt, so gehört unser Bild dem jüngeren zu. Wir können die Frage auf sich beruhen lassen, da der *Rossanensis* einen Typus der Heilung des Blindgeborenen bringt, der über alle die angezogenen Denkmäler hinausführt; er zeigt bereits und vielleicht zum ersten Male im Kreise der erhaltenen Denkmäler die Waschung im Teiche Siloah, wobei die Gestalt des Blinden wiederholt ist. «Die doppelte Handlung ist zu einem immer wieder in der byzantinischen Kunst anzutreffenden Schema geworden.»<sup>326</sup> Zunächst in Vergleich zu stellen ist das Bild im Pariser *Gregor von Nazianz* (Ms. gr. 510).<sup>327</sup> Die Komposition ist bei knappem Raum auf die notwendigsten Figuren beschränkt: Christus und zweimal der Blinde. Die Bewegungsmotive sind im einzelnen verschieden, Christi Hand berührt das Auge des Blinden noch nicht, letzterer hat eine Hand erhoben, die andere hält den Stab. Die Haltung ist keine so gebeugte wie im *Rossanensis*. Der Teich ist als kreuzförmiger Kasten mit Wasserfüllung gegeben, in beiden Darstellungen wäscht die Linke das linke Auge, im Pariser Beispiel ist die rechte Hand nicht ebenfalls am Gesicht, sondern umklammert den linken Arm. In ähnlicher Darstellungsweise finden wir die Heilung des Blindgeborenen in der Berliner Evangelienhandschrift (Ms. graec. 4°. 66. Fol. 278<sup>a</sup>), auf dem Mosaik von S. Marco in Venedig<sup>328</sup> und der Wandmalerei von S. Angelo in Formis.<sup>329</sup> Einzelheiten in Zahl und Stellung der Gestalten, die Form des Brunnens wechseln, aber die Komposition als Ganzes ist unverkennbar dieselbe.

Unser Bild entspricht also dem Typus, der sich in der byzantinischen Kunst in zahlreichen Beispielen und ebensovielen Varianten nachweisen lässt. Eine in sich zusammenhängende abweichende Entwicklung hat das Abendland dem nicht gegenüberzustellen. Beispiele des byzantinischen Schemas auf italischem Boden lernten wir schon kennen, ihnen dürfte schon das Relief der oftgenannten Ciboriumssäulen von S. Marco<sup>330</sup> zuzurechnen sein: auch hier die doppelte Handlung, also etwa zur Zeit des *Codex Rossanensis*, vielleicht sogar etwas früher. Auch später finden wir im Abendlande die zwei Momente in einer Darstellung vereinigt, aber wie verschieden die Auffassung in den einzelnen Beispielen ist, lehrt eine Vergleichung von drei Denkmälern, die alle noch dem ersten Jahrtausend angehören. Es

sind das Relief des Altarvorsatzes von S. Ambrogio in Mailand<sup>331</sup>, das Relief auf dem Deckel des Codex aureus aus St. Emmeran in der Münchener Hof- und Staatsbibliothek<sup>332</sup> und endlich das Wandgemälde in der Georgskirche zu Oberzell auf der Reichenau.<sup>333</sup> Im Codex Egberti<sup>334</sup> fehlt die Wiederholung des Blindgeborenen, obgleich der «aqueductus Syloae» — in der wunderlichen Form eines Pfauen, der von einem hohen Pfeiler in ein turmartiges Becken Wasser speit — zur Darstellung gekommen ist.

## DAS GLEICHNIS VOM BARMHERZIGEN SAMARITER

Von der Parabel vom barmherzigen Samariter ist uns aus der altchristlichen Kunst keine weitere bildliche Wiedergabe bekannt geworden. Wir müssen weit herabgehen, um Vergleichspunkte zu finden. Die beiden bemerkenswertesten Eigentümlichkeiten unseres Bildes sind die Einführung der Gestalt Christi für den barmherzigen Samariter und des Engels als Dieners Christi. Ist letztere ein meines Wissens ganz vereinzelt stehender Zug, so hat *Harnack* für den ersteren die Belege aus der altchristlichen Litteratur gegeben, dass solche Auffassung nichts Ungewöhnliches war. In der bildenden Kunst ist sie keineswegs herrschend geworden, nur in byzantinischen oder von Byzanz abhängigen Denkmälern ist sie nachzuweisen. So in der oftgenannten Handschrift der Homilien des Gregor von Nazianz in Paris (Ms. gr. 510); sonst ist die betreffende Miniatur — richtiger sind es vier Bilder — wenig zur Vergleichung geeignet. Ich wiederhole die von *Dobbert*<sup>335</sup> gegebene Beschreibung: «Nicht weniger als viermal kommt der Unglückliche vor: zuerst zwischen den beiden Städten auf einem Esel reitend, dann wie er von den Räubern geschlagen wird, wie der Priester und der Levit teilnahmslos an dem Verwundeten vorübergehen und wie der Samariter (Christus) den auf das Tier Gesetzten unterstützt.» Grosse Aehnlichkeit mit unserem Bilde ist nach dieser Beschreibung nicht abzusehen. Ein fester Typus scheint sich in Byzanz nicht gebildet zu haben. Wenn im Gregorcodex durch die Einführung Christi

der Zusammenhang mit dem Rossanensis gegeben ist, so weicht gerade hierin das Bild in der Pariser Evangelienhandschrift (Bibl. Nat. Ms. gr. 74. Fol. 131<sup>b</sup>. 132<sup>a</sup>) ab. Es bringt eine ausführliche Schilderung des Gleichnisses, aber der Samariter ist nicht Christus, und sonstige Aehnlichkeiten der Komposition mit dem Rossanensis fehlen.

Wir müssen Ersatz suchen bei abendländischen Darstellungen, die unter byzantinischer Einwirkung entstanden sind. Die entsprechenden Bilder der Wandgemälde von S. Angelo in Formis<sup>336</sup> schliessen sich denn auch in dem ausschlaggebenden Punkte, der Einsetzung Christi für den barmherzigen Samariter, an die byzantinische Auffassungsweise an.

Der Fall steht im Abendlande, soweit ich das Material übersehe, vereinzelt da. Es ist auch hier recht spärlich, Voege<sup>337</sup> hat eine Zusammenstellung des ihm bekannt Gewordenen gegeben, neuerdings hat P. Weber<sup>338</sup> das Thema wieder aufgenommen, eine Entwicklung fester Typen im Abendlande ist nicht abzusehen, nur Eines, und es ist das für uns Ausschlaggebende, zeigt sich als unverrückbares Ergebnis: die symbolische Deutung, Christus als barmherziger Samariter, ist das Charakteristikum der byzantinischen Darstellungsweise. —

## DIE RÜCKGABE DER SILBERLINGE

Der Schritt, mit dem Judas seinen Verrat wieder gut zu machen sucht, hat in unserer Handschrift eine treffliche Wiedergabe gefunden — trefflich in der Charakteristik der beteiligten Personen. Ikonographisch eigenartig ist sie durch die reiche Ausstattung mit Lehnstuhl und Baldachin. Es sind das Einzelheiten, die auf den für die Vergleichung in Betracht kommenden Denkmälern nicht wiederkehren. Ganz verschieden ist das Mosaik in S. Apollinare Nuovo.<sup>339</sup> Vor dem Tempelgebäude steht da einer der Hohenpriester, von einigen Gestalten begleitet, Judas kommt von links und will ihm den Geldbeutel einhändigen. Ebenso wenig kann von irgendwelcher Aehnlichkeit der



Darstellung auf dem Mailänder Elfenbeindiptychon<sup>340</sup> die Rede sein, der Hohepriester macht wegeilend eine abwehrende Handbewegung, Judas trägt das Geld auf dem Mantel, dreht sich aber um, als wollte er den Hohenpriester nicht sehen. Ganz ähnlich ist wieder die Szene auf der ottonischen Elfenbeinsitula gegeben.<sup>341</sup>

Dagegen ist auf den Säulen in S. Marco<sup>342</sup> eine gewisse, wenn auch entfernte Beziehung abzusehen. Die beiden Hohenpriester sitzen unter den Bogenstellungen, die alle Figuren der Säule begleiten, links steht Judas (bärtig) und wirft ihnen das Geld vor die Füße. Einer der Hohenpriester streckt die Rechte abwehrend entgegen, der andere legt sie ans Gesicht.

Die Schilderung des Malerbuches<sup>343</sup> kann nur insoweit mit unserem Bilde verglichen werden, als auch sie die Hohenpriester im Tempel sitzend giebt.

## DER TOD DES JUDAS

Der Tod des Judas findet im Rossanensis in so einfacher Weise seine bildliche Wiedergabe, dass eine ikonographische Vergleichung kaum statthaben kann. Wenn wir daher die bekannte dem fünften Jahrhundert zugewiesene Londoner Elfenbeintafel<sup>344</sup> heranziehen, so dürfen wir der allgemeinen Aehnlichkeit der Anordnung kein besonderes Gewicht beilegen; die Haltung des Judas, dort in voller Vorderansicht mit hochgezogenem Kopf, weicht sehr von unserem Bilde ab. Aehnlich steht es um die betreffenden Skulpturen der Lipsanothek in Brescia<sup>345</sup> und des Mailänder Diptychons.<sup>346</sup> Näher kommt dem Rossanensis das Relief an der Ciboriumssäule von S. Marco in Venedig<sup>347</sup> (Abbildung 13). Judas hängt ähnlich wie in unserem Bilde, nur ist die (bärtige) Gestalt mehr gekrümmt. Noch grösser ist die Aehnlichkeit mit der Miniatur des syrischen Codex der Laurentiana<sup>348</sup>, Judas (jugendlich) ist dort etwas mehr von der Seite gesehen, auch fehlt das herabhängende Gewandende.

Auch viel jüngere Darstellungen, wie auf der dem bekannten Mailänder Elfenbeindiptychon verwandten ottonischen Situla<sup>349</sup>, bewahren noch die

einfache Komposition. Eine sehr bezeichnende Bereicherung ist dann im Londoner Psalter<sup>350</sup> vom Jahre 1066 (Add. 19352. Fol. 150<sup>a</sup>) und auf den Erzthüren von Benevent<sup>351</sup> die Einführung der Gestalt des Teufels, der den Verräter packt.

Eine gewisse Aehnlichkeit mit unserem Bilde liegt in der Anweisung des Malerbuches<sup>352</sup>, wenn es da heisst, der Baum neigt sich zur Erde, so dass die Zehen Judae den Boden berühren.

## CHRISTUS VOR PILATUS

Wir thun gut die ikonographische Charakteristik der beiden verbleibenden Bilder aus der Geschichte Christi zusammenzufassen. Vorweg sei der eigentümliche Charakter unserer Bilder betont: der hoch und feierlich, von den Trabanten umgeben, in der Mitte des Bildes thronende Pilatus hat nicht seinesgleichen. Für die Szene der Vorführung Christi vor Pilatus dürfen wir zwei Momente als besonders wichtig hervorheben: die Anklage durch die Hohenpriester und die persönliche Freiheit Christi. Die Szene ist mehrfach auf Sarkophagen zu belegen, doch nie scheint die Anklage durch die Hohenpriester angedeutet zu sein, dagegen wird Christus mehrfach durch Soldaten vorgeführt. Abgesehen von diesen Unterschieden der Auffassung, bleibt stets die gänzliche Verschiedenheit der Komposition. Schon *Harnack* bezeichnet den Versuch der Vergleichung als ergebnislos. Die meisten Sarkophagskulpturen, denen sich Darstellungen wie auf der Elfenbeinschnitzerei der Lipsanothek in Brescia im allgemeinen anschliessen, lieben es die Händewaschung Pilati oder wenigstens die Vorbereitungen dazu anzudeuten, einen Zug, den wir in unserem Bilde nicht erwarten dürfen, da ja die Verhandlung noch nicht abgeschlossen ist, ja vielleicht auch noch über das zweite Bild hinaus in der Darstellung ausgesponnen war. Das müssen wir im Auge behalten, wenn wir uns dem Mosaik in S. Apollinare Nuovo<sup>353</sup> zuwenden, auch hier ist die ganze Verhandlung in ein Bild gefasst, darum rechts der

thronende Pilatus, der sich die Hände wäscht, links aber Christus und ein Haufe Juden — voran eine hervorragende Greisengestalt, vielleicht einer der Hohenpriester —, die anscheinend erst die Anklage vorbringen. In diesem Motive und in der persönlichen Freiheit Christi liegt eine Beziehung zum *Rossanensis*, das Mosaik steht zwischen Sarkophagskulpturen und Miniatur, doch darf man den inneren Widerspruch der Komposition nicht, wie *J. P. Richter*<sup>354</sup>, daraus erklären wollen, dass die Händewaschung als ein beliebtes Motiv der Tradition in die neu aufgefasste Szene übernommen sei; der Gedanke, die Handlung eines einzelnen Augenblicks darzustellen, lag dem Künstler fern.

Die eigentliche Verhandlung ohne Darstellung der Anklage oder des Urteils haben wir nach *Stuhlfauth*<sup>355</sup> auf der fünfteiligen Elfenbeintafel in Mailand<sup>356</sup> zu sehen: auf hohem Thron, zu dem Stufen hinaufführen, sitzt Pilatus, Christus steht vor ihm, rechts sitzt ein Schreiber, ein anderer steht hinter ihm. Etwas näher kommt unseren Miniaturen die des *Rabulas*<sup>357</sup>, er begnügt sich mit einer sehr knappen Darstellung des Verhörs, die des Amtstisches wegen schon erwähnt wurde: Christus steht vor dem thronenden Pilatus, dem ein Diener das Gerät der Händewaschung reicht. Von einer wirklichen Aehnlichkeit mit unseren Bildern kann indessen erst bei den breiten Schilderungen des Verhöres auf den so oft herangezogenen Reliefs der Säulen des Ciboriums von S. Marco in Venedig gesprochen werden.

Die Säule von S. Marco scheidet wie der *Rossanensis* zwei Szenen, die erste<sup>358</sup> zeigt uns, wie Christus redend vor Pilatus steht, welcher hinter dem Amtstische sitzt; weiter links haben zwei bärtige Juden Platz gefunden, deren lebhafteste Gesten wohl die Anklage ausdrücken sollen, während rechts von der Mittelgruppe zwei Schreiber die Aussagen niederschreiben.<sup>359</sup>

Die zweite Szene<sup>360</sup> (Abbildung II—13), die das Ende der Verhandlung darstellen muss, ist wesentlich reicher. Zunächst sehen wir dort die Wiedervorführung Christi vor Pilatus, eine Szene, welche irrtümlich als Geißelung Christi ausgelegt wurde. Die richtige Erklärung haben *de Waal*<sup>361</sup> und Graf *Erbach-Fürstenau*<sup>362</sup> auf Grund des Nikodemusevangeliums gegeben. Der Cursor verehrt Christus durch Ausbreitung seines Gewandes (*faciale*).<sup>363</sup> Pilatus sitzt wieder am Tische und erhebt erregt die Rechte, über ihm erscheint der Kopf seiner Frau am Fenster. Weiter rechts, wo in der ersten Szene die Schreiber standen, finden wir zwei Signiferi mit Fahnen

ganz ähnlich denen des *Rossanensis*, nur ohne die Verlängerung der Stange über die Fahne hinaus und ohne die Brustbilder (vgl. S. 78). In der schrägen Stellung der Signa ist höchstwahrscheinlich eine Andeutung des im Nikodemusevangelium geschilderten Vorganges der Verehrung Christi durch dieselben zu sehen. Dass in dieser Szene das Urteil gefällt wird, erhellt aus der anschliessenden Gruppe rechts, ein Diener giesst dem stehenden Pilatus das Wasser zur Händewaschung ein. Die ganze Szene von der Verehrung durch den Cursor bis zur Händewaschung ist beiderseits eingefasst durch je zwei jugendliche Gestalten; rechts gehören sie der Tracht nach sicher zum Volke, links können sie auch Soldaten vorstellen, wie *Garrucci* meint.

Eine gewisse Verwandtschaft der Darstellungen des *Rossanensis* und der Ciboriumssäulen hat *Graeven*<sup>364</sup> gewiss mit Recht behauptet; man muss im Auge behalten, wie wenig die Anordnung der Gestalten auf der Säule zu einer grossen Uebereinstimmung mit Kompositionen, wie sie im *Rossanensis* vorliegen, kommen konnte. Dennoch ist hervorzuheben, dass die Beziehungen im wesentlichen auf der Verwendung reichen Beiwerks beruhen, das wir oben eingehend besprochen haben (siehe S. 77 ff.); die Schreiber, Signiferi, der Amtstisch sind die verbindenden Stücke, der innere Gehalt, die Auswahl der Momente stimmt in beiden Fällen nicht, wenn wir festhalten, wie im *Rossanensis* einmal die Anklage durch die Hohenpriester, das andere Mal die Zur-Wahlstellung Christi und des Barabbas deutlich zum Ausdruck gebracht sind. Wenigstens treten in der ersten Szene der Säulen die anklagenden Juden zurück gegen das Gespräch Christi mit Pilatus, überdies sind die Kompositionen ganz verschieden.

Endlich sind für die Reliefs ohne Zweifel die Schilderungen der Gesta Pilati benutzt worden, wie oben ausgeführt wurde. Im *Rossanensis* aber vermag ich dafür keinen zwingenden Grund abzusehen, denn die Signiferi sind hier nur Statisten und die Anwesenheit der Kaiserbilder an sich hat nichts Auffälliges, wenn auch die Anbringung auf den Labarum-ähnlichen Fahnen befremdlich ist.

Eine Weiterverfolgung der Ikonographie der Verhandlung vor Pilatus in der oströmischen Kunst bringt uns nur negative Ergebnisse. Das Material ist sehr spärlich. Aus dem ersten Jahrtausend kenne ich nur noch eine Miniatur des Chludoffpsalters<sup>365</sup> und auch für die Folgezeit bin ich fast ausschliesslich auf *Pokrowski's* Angaben<sup>366</sup> angewiesen. Soweit

sich darauf ein Urteil begründen lässt, scheint eine Verwandtschaft mit den Szenen im Rossanensis nicht abzusehen. Von besonderem Interesse muss uns die Miniatur im koptischen Evangeliar der Nationalbibliothek in Paris (Ms. copte. 13, Fol. 82<sup>b</sup>) sein, weil sie die einzige mir bekannte Darstellung mit Einführung des Barabbas ist. Ihre ausführliche Beschreibung verdanke ich Herrn Professor *Tikkanen*. Links thront da Pilatus, dem ein Diener Wasser über die Hände giesst. In der Mitte steht Christus, nur mit einem Gewand bekleidet, ohne Mantel, neben ihm Barabbas, der bis auf den Schurz nackt ist; rechts eine Gruppe von sieben Gestalten, die alle lebhaft gestikulieren, einer legt die Linke auf die Schulter des Barabbas und sucht mit der Rechten die Aufmerksamkeit Pilati zu erregen. Offenbar handelt es sich in diesem Bilde um dieselbe Szene, wie in unserer zweiten Pilatusdarstellung, nur dass in der koptischen Handschrift auch die Händewaschung in das Bild einbezogen ist. Letztere findet sich mehrfach in den späteren byzantinischen Miniaturen, z. B. in der Laurentiana (Plut. VI, cod. 23) und in dem Evangeliar in Gelati. Den eigentümlichen, altertümlichen Charakter der Darstellung des Rossanensis treffen wir aber nicht wieder, auch das Abendland hat dem nichts an die Seite zu stellen. So sind die ausführlichen Bilder des Wyschehrader Evangelienbuches in der Prager Universitätsbibliothek<sup>367</sup>, welche auch die Freigabe des Barabbas bringen, ganz verschieden.

## DAS EVANGELISTENBILD

Die Eigentümlichkeit unseres Evangelistenbildes beruht nicht auf der Ausstattung der Szene, nicht auf der Haltung und Thätigkeit des Markus, dem der Johannes der Rabulashandschrift<sup>368</sup> zu vergleichen ist, sondern auf der Einführung der Frauengestalt, einer Personifikation, über deren Deutung oben ausführlich gehandelt ist. Ich glaube nicht, dass man aus dem Abendlande ihr irgend etwas wird an die Seite stellen können. Alle Auslegungsversuche knüpfen daher auch an griechische Handschriften an, mag man an

die Wiener Genesis, an den Wiener Dioskorides oder Psalterhandschriften der sogenannten «aristokratischen Redaktion» denken, in denen wir das erwähnte Bild des Königs David zwischen Sophia und Prophetia antreffen.<sup>369</sup>

Das wichtigste Material zur Würdigung und Deutung des Bildes hat *Pokrowski* beigebracht, indem er auf spätbyzantinische und russische Kunstwerke hinwies, auf denen dem Evangelisten eine Personifikation erscheint. Die Verwandtschaft liegt, soweit die vorhandenen Abbildungen darüber urteilen lassen, nicht in der Komposition, sondern nur in der Einführung der Personifikation, denn in dem Bilde des serbisch-kirchenslavischen Tetraevangelions in Chilandari steht die Weisheit (πρεμυδροστ) hinter den schreibenden Evangelisten (Matthäus, Markus, Lukas) und in dem von *Prochoroff* veröffentlichten Codex ist die Personifikation durch den Evangelisten stark verdeckt; nur bei Johannes erscheint ihr Kopf vor, sonst hinter dem Evangelisten, Markus ist der Einzige, der sich zu ihr umblickt.

So verschieden wie die Anordnung, ist auch die Frauengestalt an sich. Im Rossanensis die Matrone, in nichts von Maria unterschieden, in der Athoshandschrift ein Mädchen mit langem Haar, einem langen, ärmellosen Gewand und einer bis zu den Hüften reichenden, ebenfalls ärmellosen Jacke darüber; ähnlich die Gestalt, welche in den von *Prochoroff* bekannt gemachten Evangelien dem Lukas und Johannes erscheint, während dort vor dem Markus ein Mädchen mit langem, lockigem Haare, weit ausgeschnittenem, mit einem Kragen besetztem Gewande steht. Sie hat den einfachen, diejenigen bei Matthäus und Lukas haben dagegen den achtspeitzigen Nimbus, während das Mädchen der Athoshandschrift unnimbiert ist.

Also die ikonographische Vergleichung der Evangelistenbilder ergibt recht geringe Ergebnisse; kein Wunder, liegt doch mehr als ein halbes Jahrtausend zwischen den zur Vergleichung kommenden Bildern. Nicht anders steht es, wenn wir sonstige Darstellungen der «Sophia» heranziehen. *F. X. Kraus*<sup>370</sup>, der sich die Wiener Genesis und den Codex Rossanensis in Alexandrien im fünften, bzw. fünften bis sechsten Jahrhundert entstanden denkt, setzt ebendorthin «um 320» die Entstehung der Vorlagen der Psalterminiaturen, wie sie uns in dem Pariser Codex des zehnten Jahrhunderts (gr. 139) vorliegen. Wäre diese Annahme *Kraus'* richtig, so würde eine Vergleichung der Gestalten der Sophia in den betreffenden Handschriften sich gewissermassen aufdrängen. Indessen beruht die von *Kraus* vorgetragene Meinung auf

kühnen Hypothesen: Wie wenig stichhaltig *Ussoff's* Beweise für den unter-ägyptischen Ursprung des *Rossanensis* sind, haben wir bereits erörtert; dass die gedachten Psalterillustrationen in Alexandrien entstanden seien, ist noch viel mehr eine kühne und unbewiesene Vermutung; überhaupt ist ja noch keineswegs der Nachweis gebracht, dass sie aus so früher Zeit stammen, *Tikkanen*<sup>371</sup>, dessen Urteil als das des Spezialforschers auf dem Gebiete der Psalterillustration um so schwerer ins Gewicht fällt, hat seine Bedenken gegen *Kraus'* Meinung geltend gemacht. Vergleichen wir aber unter der Annahme, *Kraus'* Hypothese sei richtig, die nach ihm auf alexandrinische Erfindung zurückgehende *Sophia* der bewussten Psaltergruppe mit der des *Rossanensis*, so zeigt sich eine gänzlich verschiedene Auffassung. Ist unsere, wie die biblischen Frauen, fast ganz in ihrem Mantel verhüllt, so tritt in den Psaltern uns eine blühende, ganz antiken Geist atmende Gestalt entgegen, sie trägt ein langes Gewand, ein Mantel ist um den Leib und über die linke Schulter gezogen — also wie bei Christus und den Aposteln unserer und so vieler anderer Miniaturen —, der rechte Arm tritt vom Ellbogen an nackt aus dem Gewand hervor, der linke presst ein Buch an die Seite, das volle lockige Haar, das tief im Nacken herabfällt, ist durch ein Diadem gehalten. So in allen den drei erwähnten Beispielen des betreffenden Bildes. Ein schärferer Kontrast der Auffassung zu unserer Frauengestalt ist kaum denkbar, dort die in Schönheit prangende Frau, hier die ehrwürdige, unter der schlichten Tracht verschwindende Matrone. Eine Personifikation in antikem Geiste wie jene ist sie nicht, sie unterscheidet sich durch nichts und wieder nichts von den biblischen Frauengestalten der Genesis oder des *Rossanensis*. Wäre auch nur eine Darstellung der Muttergottes in unserer Handschrift, so würde die Uebereinstimmung zu Tage treten.

Eher liessen sich Beziehungen zu der Gestalt absehen, die in der Genesis (Fol. I, 2) Adam und Eva aus dem Paradiese begleitet (vgl. S. 38f.). Die Deutung als göttliche Weisheit ist im Hinblick auf die von *Garrucci* und *Kraus* angezogenen Verse Weisheit Salomons X, 1—2 wahrscheinlich. Die Gestalt gleicht indessen, soweit die Abbildung ein Urteil zulässt, eher einem Engel als der «*Sophia*» des *Rossanensis*, jedenfalls fehlt die Verhüllung des Hauptes.

---

• • •





V

RÜCKBLICK



Wir haben unseren Untersuchungen eine Scheidung in einen stilkritischen und einen ikonographischen Abschnitt zu Grunde gelegt. Am Ende der Einzelbetrachtungen stehend, liegt es uns ob, einen zusammenfassenden Rückblick auf die gewonnenen Ergebnisse zu thun.

Durch alle Wendungen unserer stilkritischen Erörterungen begleitete uns die Frage nach der Stellung des Codex Rossanensis zur Wiener Genesis. Von welcher Seite wir das Problem auch betrachten mochten, es ergab sich eine enge Verwandtschaft der Malereien beider Handschriften, oder wenn wir es genauer fassen wollen, der Malereien unserer Handschrift mit denen, welche nach *Wickhoff's* Benennung und Verteilung der «Miniaturist» und der «Kolorist» in der Genesis ausführten. Die Uebereinstimmung trat schon in der Auffassung und technischen Ausführung der Bilder zu Tage. In beiden Denkmälern streifenförmig auf den purpurnen Pergamentgrund gesetzte Gemälde, in beiden — wenn wir aus der Genesis nur die Arbeiten der oben genannten Meister heranziehen — nur ein Bild mit dem Versuch einer atmosphärischen Darstellung. Dazu dann die grosse Verwandtschaft in der Gestaltenbildung, Kleidung und Gewandbehandlung, in landschaftlichem und baulichem Beiwerk. Wir gaben einige Vergleichungsproben in Abbildungen; niemand, der sie betrachtet, wird das enge Verhältnis beider Kunstwerke zu einander in Abrede stellen wollen, sei es, dass man auf die Uebereinstimmung von Kopftypen, die Gleichheit und gleiche Behandlung von Gewandstücken und Faltenwurf, wie sie uns bei Gestalten beiderlei Geschlechts, solchen in

herkömmlicher Tracht und solchen in der eigenartigen Pänula entgegen-  
trat, oder sei es endlich, dass man auf die Verwandtschaft des Beiwerks,  
der Städteansichten und Geräte wie der Baldachine, sowie der reichen  
orientalischen Tierwelt mit den uns so fremdartigen Höckerrindern und  
Böcken, mehr Gewicht legen will. Wie dem auch sei, die engen Beziehungen  
sind offenkundig.

Trotz aller Verwandtschaft wäre es voreilig, an den Gemälden beider  
Handschriften dieselben Hände thätig zu sehen. Grosse Unterschiede liegen  
ebenso auf der Hand wie die Aehnlichkeiten. Die Genesis ist unzweifelhaft  
reicher als der Rossanensis. Die kunsthistorische Stellung beider Bilderkreise  
ist eine wesentlich verschiedene. Die Genesis weist mit vielen Eigentümlich-  
keiten zurück auf die Vergangenheit, unter ihren Bildern — und zwar von  
der Hand des Koloristen — sind solche, die sich an viel ältere Vorbilder  
anschliessen (siehe S. 48). Ja, es ist neuerdings von *Lüdtke*<sup>372</sup> die Meinung  
vorgetragen worden, ein erheblicher Teil des Bildschmuckes gehe auf eine  
Vorlage zurück, die vielleicht Rollenform hatte. Ist diese Annahme richtig,  
so mag die Schöpfung der Typen von Rossanensis und Wiener Genesis  
so weit auseinanderliegen, dass erhebliche Unterschiede, selbst wenn die uns  
vorliegenden Ausführungen in derselben Werkstatt zeitlich nicht weit von  
einander hergestellt wurden, völlig ausreichend erklärt sind.

Aber mag man die Wiener Genesis auf eine Bilderrolle zurückführen  
oder nicht, ihre Darstellungen bleiben Buchillustration. Gerade darin liegt  
ein gewaltiger Unterschied vom Rossanensis, dessen Miniaturen nur in engem  
Zusammenhange mit den Schöpfungen der christlichen Monumentalkunst<sup>373</sup>  
verstanden werden können. Leider sind uns im Osten recht zum Vergleiche  
geeignete Denkmäler nicht erhalten; auch die neuerdings in Cypern gefundenen  
Mosaiken<sup>374</sup> füllen die Lücke nicht aus, so wertvoll an sich diese Bereicherung  
unserer Kenntnis ist. Wie viel klarer würden wir sehen, wenn uns etwa  
die Wandmalereien der Sergiuskirche in Gaza oder die Mosaiken der Apostel-  
kirche in Konstantinopel erhalten wären! Die Vergleiche mit den ravenna-  
tischen Mosaiken entschädigt uns nur teilweise. Immerhin zeigen uns die  
neutestamentlichen Szenen in S. Apollinare Nuovo die gleichen Grundzüge  
monumentaler Behandlung, wie die Miniaturen des Rossanensis. Es sind  
erhaben feierliche, wohl abgewogene Kompositionen auf neutralem Grunde,  
gemeinsam ist ihnen die Ruhe der Umriss, der grosse antikisierende, statuarische

Gewandstil; das Beiwerk ist gering, die Apostel (ohne Nimbus) sind durch einen aus ihrer Mitte neben Christus vertreten, die Menge, wo sie nötig war, durch eng geschlossene Gruppen. Landschaft und Baulichkeiten, Himmel, Luft und Erde sind als überflüssige Nebendinge auf das Notwendigste beschränkt.

So gross aber auch die Verwandtschaft der Auffassung ist, so warnen die stilistischen und noch viel mehr die ikonographischen Vergleichenungen davor, zu enge Beziehungen zwischen den Mosaiken von S. Apollinare Nuovo und den Miniaturen des Rossanensis anzunehmen. Zwar sind der Christustypus, soweit die Mosaiken ihn bärtig bringen, und manche Einzelheiten sehr ähnlich, aber der Rossanensis weist doch in den Pilatusszenen auch mannigfache Beziehungen zu den Mosaiken Justinians und Theodoras in S. Vitale auf.

Die Verfolgung der stilistischen Beziehungen zur byzantinischen Kunst, die gerade hier auch durch die Trachten bestätigt werden, ist durch die Lückenhaftigkeit des Materials, selbst im Bereiche der Miniaturmalerei, äusserst schwierig. Zunächst ist die technisch-stilistische Behandlung der Miniaturen des Rossanensis, welche weich und breit, durchaus malerisch genannt werden muss, verschieden von der der späteren byzantinischen Handschriften, obwohl die byzantinische Kunst doch, wenn wir sie der abendländischen gegenüberhalten, durch alle Zeiten hindurch einen malerischen Zug bewahrt hat. Von dem Gegensatz des Stils zu dem scharfbrüchig-eckigen, der schon in Josuarolle und Kosmashandschrift vertreten ist und in der byzantinischen Kunst mehr und mehr vorherrschend wird, sei ganz abgesehen. Den altertümlichen Charakter des Rossanensis, der trotzdem die Beziehungen zur späteren byzantinischen Kunst nicht verkennen lässt, bezeugen auch die übrigen Einzelbetrachtungen, sowohl die Beobachtungen über die Ausdrucksformen des inneren und des äusseren Lebens, als die Vergleichung der Kopftypen, der Landschaftselemente und anderes mehr. Ist der Christustypus den Mosaiken des sechsten Jahrhunderts verwandt, so stimmt dazu, dass die Ausbildung der Evangelistentypen zwar begonnen hat, aber noch nicht zu der in der mittelbyzantinischen Kunst feststehenden Typik gelangt ist, dass von den Aposteln erst Petrus, Johannes, Andreas und Judas bezeichnende Typen haben, deren Weiterentwicklung in Byzanz aufgewiesen werden konnte.

Die Untersuchung der ikonographischen Stellung der Bilder des Codex Rossanensis musste in der Hauptsache eine Darstellung ihrer Beziehungen zur byzantinischen Kunst sein; die Gründe dafür haben wir in den einleitenden Ausführungen zur ikonographischen Charakteristik gegeben. Ich denke, was dort vorweg über die Ergebnisse der Vergleichen gesagt ist, haben die Einzelbetrachtungen voll und ganz bestätigt.

Die Auferweckung des Lazarus bot im Gegensatz zu den zahlreichen altchristlichen Sarkophag- und Elfenbeindarstellungen zum ersten Male die reiche Komposition, welche sich das Mittelalter hindurch erhalten hat. Indessen erkannten wir schon die Züge, welche für den byzantinischen Typus bezeichnend werden; die Art der Verteilung der Gestalten, die Lage der Frauen, die Angabe der Grabhöhle kehrten dort so oder ähnlich wieder, während das Abendland in der Ausgestaltung derselben Erzählung wesentlich andere Bahnen einschlug.

Die Darstellungen des Einzuges Christi in Jerusalem haben, wie die der Auferweckung des Lazarus, in Ost und West eine gewisse Aehnlichkeit stets behalten. Trotzdem ist hier die Zugehörigkeit unseres Bildes zur byzantinischen Seite auf den ersten Blick einleuchtend. Nicht nur dass ein Einzelzug wie das Seitlich-Sitzen Christi daran keinen Zweifel lässt — von der Aehnlichkeit der Eselsfigur mit der auf dem Relief von al-Mu'allakah zu schweigen —, auch die Gesamtbehandlung des Gegenstandes in ihrer breiten Ausführlichkeit trägt so sehr den Stempel des byzantinischen Geistes, dass Kraus sich an das Mosaik der Cappella Palatina in Palermo erinnert fühlte.

Viel mehr Eigentümliches bietet das Bild der Austreibung der Händler aus dem Tempel. Christus disputiert nach der erfolgten Austreibung ruhig mit den Hohenpriestern, hinter seinem Rücken zieht entsetzt und verwirrt die Menge ab. Diese Auffassung scheint nur in vereinzelt Beispielen der mittelbyzantinischen Kunst nachzuleben, die Christus ganz fortlassen.

Die Parabel von den klugen und thörichten Jungfrauen ist in der altchristlichen und frühmittelalterlichen Kunst nur selten dargestellt worden. Wesentliche Ergebnisse waren daher durch Vergleichung nicht zu erzielen, die Einsetzung der Person Christi für den Bräutigam ist schon der Katakombenmalerei bekannt. Die Verlegung der Szene ins Paradies ist unserem

Bilde eigentümlich, auffallend die einfache, matronenhafte Kleidung der Jungfrauen, die sich, wie die der Sophia, von den späteren byzantinischen Darstellungen abhebt.

Wohl keine aller Szenen ist so voll und ganz byzantinisch wie das Abendmahl Christi. Es zeigt sich das sowohl in der Auffassung des Vorganges, der Darstellung der Ankündigung des Verrates nach dem Matthäusevangelium unter gleichzeitiger Hervorhebung des Johannes, wie sie im Johannesevangelium begründet liegt, als auch im Formalen, der Anordnung um den sigmaförmigen Tisch mit Christus am linken Ende der Tafel, Johannes neben ihm, Petrus gegenüber, Judas inmitten der Apostel. Die grösste Aehnlichkeit mit unserem Bilde besitzt das Mosaik in S. Apollinare Nuovo und doch ist in der Miniatur der Typus bereits viel weiter ausgebildet, sie gehört einer Stufe der Entwicklung an, die uns in keinem weiteren Beispiele vertreten ist.

Die Fusswaschung, welche auf derselben Bildseite wie das Abendmahl nebensächlich behandelt ist, hat im Typus im Abend- wie im Morgenlande Verwandte. Jedenfalls trägt unser Bild noch nicht den Typus der mittelbyzantinischen Kunst, der sich seit dem neunten Jahrhundert belegen lässt. Doch lehrt die Petersburger Miniatur, dass derselbe selbst gegen Ende des ersten Jahrtausends noch nicht ausschliesslich üblich war.

Die Spendung von Kelch und Brot zeigt uns eine Darstellung, die der byzantinischen Kunst voll und ganz eigentümlich ist. Die Szene ist in altchristlicher Zeit nur noch einmal, im syrischen Rabulascodex zu belegen, freilich bei engst beschränktem Raume ohne Aehnlichkeit mit unserem Bilde. Begegnet wir dem Typus, der anscheinend von der Monumentalkunst ausgebildet ist, in späteren byzantinischen Denkmälern wieder, so treten Veränderungen in der Anordnung und Bereicherungen in Einzelzügen auf, deren Fehlen wieder für ein hohes Alter unserer Darstellung spricht.

In der Darstellung des Gebetes Christi in Gethsemane hat der Künstler versucht, den nächtlichen Charakter der Szene wiederzugeben, ein Versuch, der bis zum Anbruch der Neuzeit nicht wieder gemacht worden ist. Von Einzelheiten der Komposition unseres Bildes ist nur die Haltung oder Lage Christi im Gebete bezeichnend. So kehrt sie in byzantinischen Bildern wieder, denen auch die Vereinigung der Momente des Betens und Weckens der Apostel dauernd bleibt.

Die Darstellung der Heilung des Blindgeborenen können wir in der gleichen Darstellungsweise wiederholt in Byzanz und der von Byzanz abhängigen Kunst belegen. So häufig auf Sarkophagen, Elfenbeinskulpturen und anderen Denkmälern Blindenheilungen dargestellt sind, der Typus des Rossanensis mit der Wiederholung des Blinden ist erst von der byzantinischen Kunst geschaffen worden, Haltung und Stellung der handelnden Gestalten und der Teich Siloah kehren dort ganz ähnlich wieder.

Die Parabel vom barmherzigen Samariter ist im Rossanensis kurz und knapp zur Darstellung gelangt, und doch bietet das Bild eine Eigentümlichkeit, die Einführung Christi als barmherzigen Samariters, welche in der bildenden Kunst nur in Byzanz aufgenommen ist.

Die Rückgabe der Silberlinge durch Judas ist im Codex Rossanensis mit ungewöhnlicher Lebendigkeit dargestellt. Eine gewisse Verwandtschaft zeigt sich mit der Darstellung auf der Ciboriumssäule von S. Marco in Venedig.

Der Selbstmord des Judas hat im Rossanensis dieselbe sehr einfache bildliche Wiedergabe gefunden wie auf anderen Denkmälern. Unter ihnen kommt unserem Bilde nächst der Miniatur des Rabulas wieder die Säule in S. Marco am nächsten.

Die Vorführung Christi vor Pilatus und die Wahl der Juden zwischen Christus und Barabbas sind gewiss die eigentümlichsten Bilder des Rossanensis. Der Unterschied von der Menge sonstiger Darstellungen liegt in der Auseinanderlegung der verschiedenen Momente und der reichen Ausstattung der Tribunalszenen im Rossanensis. Verwandt sind die Reliefs der Säulen des Ciboriums von S. Marco, freilich nur in Auffassung und Ausstattung; in der Auswahl der Momente und der Anordnung der Szenen sind sie dagegen verschieden. Ueberdies stehen sie deutlich unter dem Einfluss des Nikodemusevangeliums, den wir auf unsere Bilder anzunehmen nicht zwingende Ursache haben.

Das Evangelistenbild ist durch die Einführung der Sophia eigentümlich, ähnliche Personifikationen treten, soweit das Material ein Urteil zulässt, erst in der spätbyzantinischen Kunst den Evangelisten zur Seite. Die matronenhafte Gestaltung der göttlichen Weisheit unterscheidet sie von ihren zahlreichen sonstigen Darstellungen in der byzantinischen Kunst.

Die Ergebnisse der einzelnen Betrachtungen sind also verschiedener Art. Die Bilder des Abendmahls, der Austeilung von Brot und Kelch, der



Auferweckung des Lazarus, des Einzuges in Jerusalem, der Heilung des Blindgeborenen entsprechen in allen wesentlichen Zügen den für die byzantinische Kunst bezeichnenden Typen, dasselbe gilt hinsichtlich einzelner Punkte für das Gebet Christi in Gethsemane und die Parabel vom barmherzigen Samariter. Für letztere Darstellung hat sich vielleicht nie ein fester Typus entwickelt, für erstere liegt augenscheinlich eine Vorstufe des späteren vor, wie ja auch eine Reihe der oben genannten Bilder unverkennbar ein frühes Stadium im Leben der in den Hauptzügen schon ausgebildeten Typen vertreten. Daher befremdet es auch nicht zu beobachten, dass einzelne Gegenstände wie Fusswaschung und Austreibung in einer Art dargestellt werden, die später ausser Gebrauch kommt oder jedenfalls selten wird. Das gilt wohl auch von der Miniatur der Parabel von den zehn Jungfrauen, während für das Evangelistenbild vielleicht nur die Mittelglieder fehlen, um den Zusammenhang mit den spätbyzantinischen Bildern herzustellen. Es bleiben die beiden Szenen aus der Geschichte des Judas und die beiden Pilatusdarstellungen. Alle vier sind mit den entsprechenden Skulpturen der Ciboriumssäulen von S. Marco in Venedig zusammenzustellen; Beziehungen zu letzteren beobachten wir auch in Einzelzügen anderer Darstellungen unserer Miniaturen.

Sind diese Nachweise eines ikonographischen Zusammenhanges der Säulenreliefs mit unseren Miniaturen dazu angethan, den byzantinischen Charakter der letzteren in Frage zu stellen? Wo und wann sind die Säulen entstanden, welche ist ihre ikonographische Stellung? Die vier Säulen, welche das Ciborium des Hauptaltars von S. Marco tragen, galten lange Zeit für Arbeiten des Mittelalters, etwa des elften Jahrhunderts; *Dobbert*<sup>375</sup> erkannte Unterschiede zwischen den vorderen und den hinteren und wies die ersteren, die für uns in Frage kommen, der altchristlichen Kunst, spätestens dem sechsten Jahrhundert zu. Derselben Ansicht, in der Datierung zwischen dem fünften und sechsten Jahrhundert schwankend, sind denn auch Graf *Zorzi*, *de Waal*, *Tikkanen*, Graf *Erbach-Fürstenau* und *M. G. Zimmermann*.<sup>376</sup>

Die Frage der Herkunft der Säulen hat *Zorzi* ausführlich erörtert. Angeblich sollen sie aus der im sechsten Jahrhundert vom Bischof Maximian von Ravenna erbauten Kirche S. Maria Formosa oder di Canneto in Pola in Istrien stammen. *Zorzi* tritt für die Annahme italischen, möglicherweise ravennatischen Ursprungs ein. *Tikkanen* setzt, wie *Dobbert*, abendländischen Ursprung voraus, weist aber auf die Aehnlichkeit der Himmelfahrtsdarstellung

auf dem Holzrelief von al-Mu'allaka<sup>377</sup> in Kasr es-Samaa bei Kairo hin. Die Verwandtschaft ist nach *Strzygowski* «so auffallend<sup>378</sup>, dass es naheliegt irgend einen Zusammenhang zwischen den beiden Denkmälern zu suchen». Beziehungen zu einem sicher in Aegypten entstandenen Kunstwerk sind also schon von *Tikkanen* und *Strzygowski* beobachtet worden, weitere Ausführungen sind in des letzteren Buche über die christlichen Denkmäler Aegyptens zu erwarten, von dem mir erst der erste Teil vorliegt. Ich zweifle nicht, dass das Ergebnis sein wird, engen Zusammenhang mit der Kunst des Ostens nachzuweisen. Die Ikonographie drängt darauf hin: ich greife nur heraus, dass Christus beim Einzug in Jerusalem auf den Säulen nach orientalischer Art sitzt. Ein wichtiges Glied in der Kette dieser Beweise wird die Ähnlichkeit einiger Kompositionen mit denen des Rossanensis sein.

Sind also die Säulen von S. Marco in Italien entstanden, so geschah dies unter starker orientalischer Einwirkung: eine Annahme, die an sich nicht unwahrscheinlich ist; glaubte doch *Stuhlfauth*, dass eine Elfenbeinschnitzschule mit syrisch-palästinensischem Einflusse in Monza ihren Sitz gehabt habe. Nun ist freilich von *Strzygowski* das, was schon andere<sup>379</sup> vermutet hatten, bewiesen worden, dass eben diese «Monzeser» Elfenbeinschnitzereien im Oriente selbst entstanden sind. Und auch die ravennatische Kunst hat «einen neuen Stoss in der Richtung nach dem Orient bekommen», seit *Strzygowski* die von *Stuhlfauth* der Schule von Ravenna zugeteilte Pyxis einst im Besitze von *A. Nesbitt* für Aegypten in Anspruch nimmt; denn ihre nahe Verwandtschaft mit der Maximianskathedra ist unleugbar. Endlich weisen die ravennatischen Sarkophage, welche in erster Linie mit den venezianischen Säulen verglichen sein wollen, lebhaft Beziehungen zur oströmischen Kunst auf. Unter diesen Umständen muss die Frage etwaigen orientalischen Ursprungs der Säulen ernstlich geprüft werden, vielleicht giebt ihr Material darüber Aufschluss; die Uebertragung nach dem Abendlande könnte auf sehr verschiedene Weise erklärt werden; sei es, dass sie von den Venezianern als Beutestücke dorthin gebracht wurden, sei es, dass sie schon ursprünglich im Orient für das Abendland gearbeitet wurden. Ich erinnere daran, dass prokonnesischer Marmor für die ravennatischen Bauten benutzt ist.

Jedenfalls also hängen die vorderen Säulen des Ciboriums von S. Marco eng mit der orientalischen Kunst zusammen, und daraus erklären sich die Beziehungen zum Rossanensis. Auch die Säulen sind einzigartig, auch sie

führen uns ikonographisch über die ravennatischen Elfenbeinskulpturen und Mosaiken hinaus. Wenn man trotzdem an ihrer Entstehung im fünften bis sechsten Jahrhundert nicht zweifelt, so giebt uns das ein Recht, den Terminus post quem für die Entstehung des Codex Rossanensis nicht später anzusetzen. Freilich sind die zu vergleichenden Darstellungen meist aus sehr viel späterer Zeit, aber die Typen des neunten und der folgenden Jahrhunderte liegen doch im Rossanensis in einer sehr viel älteren Form vor. Die Erzeugnisse der Kleinkunst, etwa der ravennatischen(?) und der syrisch-ägyptischen (nach *Stuhlfauth Monzeser*) Elfenbeinschnitzschule dürfen uns in der Annahme höheren Alters nicht beirren. Die Ausbildung der Typen erfolgte gewiss in Werken der grossen Kunst und denen folgt unser Miniator. Andere Handschriften, wie z. B. das Etschmiadzinevangeliar, bieten entweder keine zum Vergleich geeigneten Szenen oder, wie der Rabulascodex zu knappe, auf schmalen Raum beschränkte Darstellungen. Aus dem Bereiche der Monumentalkunst selber ist uns endlich ja nur gar zu wenig erhalten. Immerhin wird man mit dem Codex Rossanensis nicht zu nahe an die, Szenen aus dem Neuen Testament darstellenden, Mosaiken von S. Apollinare Nuovo heranrücken wollen. Der ikonographische Abstand ist ein beträchtlicher, wieviel Gewicht dürfen wir ihm aber für die Datierung beilegen, wenn der Codex Rossanensis weitab im Orient entstanden ist?

Noch vorsichtiger müssen wir endlich sein, wenn wir den Codex aus ikonographischen Gründen genauer lokalisieren wollen. Da uns die grosse Kunst des Orients fast ganz verloren und die Kleinkunst der verschiedenen Gebiete, soweit ihre Erzeugnisse überhaupt nach dem Entstehungsort sich ordnen lassen, in sehr verschiedenem Grade bekannt ist, so dürfen wir einzelnen scheinbaren Ergebnissen nur mit grösster Vorsicht begegnen und müssen uns beschränken festzustellen, dass die Miniaturen des Rossanensis ikonographisch eine Vorstufe der späteren byzantinischen Kunst bedeuten.

Mit einer Ansetzung in die Zeit Justinians, die aber keineswegs einen noch etwas jüngeren Ursprung ausschliessen soll, lässt sich auch das Verhältnis zur Wiener Genesis in Einklang bringen. Freilich müssen wir deren Datierung ins vierte Jahrhundert aufgeben, die *Wickhoff* und *von Hartel* angenommen haben, und selbst *Lüdtke* geht vielleicht mit der Annahme der Entstehung in der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts zu weit zurück. Eine Prüfung seiner Beweise lässt recht erkennen, wie weit wir zur Stunde

von der Möglichkeit einer sicheren Datierung entfernt sind. Die Ansetzungen der Paläographen schwanken zwischen dem vierten und sechsten Jahrhundert, *Lambeck* und *von Hartel* sind auf jener, die Mehrzahl der übrigen auf dieser Seite und *von Gebhardt*, dessen Ansicht ich hier wiedergeben darf, hält selbst den Anfang des siebenten Jahrhunderts nicht für ausgeschlossen. Und nicht besser steht es um die kunstgeschichtlichen Argumente. «Dass die frischen Illustrationen der Wiener Genesis älter sind und der Antike näher stehen als die der Cottonbibel, wird von den Kunsthistorikern allgemein anerkannt: damit hätten wir das Jahr 500 ca. als die äusserste Grenze nach unten für unsere Genesis gewonnen.» So *Lüdtke*.<sup>380</sup> Ich kann dieser allgemeinen Behauptung nicht viel Beweiskraft beimessen, zumal da *Lüdtke* die Originalität eines Teiles der Genesis anzweifelt. *Lüdtke*<sup>381</sup> möchte die Cottonbibel nach Aegypten, die Genesis nach Syrien verlegen. Gilt für beide Länder dasselbe und ist etwa die Ansetzung der Cottonbibel über alle Zweifel erhaben? Im Gegenteil glaubt *Stuhlfauth*<sup>382</sup> sie dem dritten Viertel des sechsten Jahrhunderts zuweisen zu müssen, da die drei Männer, welche Abraham besuchen, geflügelt dargestellt sind, während ihnen in dem Mosaik von S. Vitale die Flügel noch fehlen: ein Grund, der mich von der Notwendigkeit der besagten Datierung freilich nicht überzeugen kann.

«Der Unterschied der beiden Handschriften tritt auch in der Darstellung der Engel hervor.» Nun gerade die Ausstattung der Engel in der Genesis zwingt *Stuhlfauth*<sup>383</sup> sie ins sechste Jahrhundert zu setzen. Die Aehnlichkeit der Trachten mit denen des Rossanensis und der Justiniansmosaiken in Ravenna giebt auch *Lüdtke*<sup>384</sup> zu; dass der Hinweis auf den vorjustinianischen Charakter der Tracht des angeblichen Bischofs neben Isaak verfehlt ist, haben wir schon bemerkt. Nicht zu folgen vermag ich *Lüdtke* in seiner Bestimmung des Alters aus den Diademformen der Genesis: auf allen den Münzen aus der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts, die er beibringt, handelt es sich nicht um ein Diadem, sondern einen Helm mit diademähnlichem Schmuck! Dagegen hätte er auf die Aehnlichkeit der Diademe auf Münzen<sup>385</sup> der Kaiser Tiberius Constantin, Mauricius Tiberius und selbst noch Heraclius II. und Heracleonas hinweisen können. Zu vergleichen wäre, von Konsulardptychen des sechsten Jahrhunderts abgesehen, auch die Krone des Königs Ezekias in einer Miniatur des Vatikanischen Kosmas.<sup>386</sup> Für unsere Zwecke sind auf diesem Wege also keine Ergebnisse zu erlangen.

Bemerkenswerte Ausführungen giebt *Lüdtk*e weiterhin über das Aufkommen des Bildschmucks in den heiligen Schriften, die Verbindung von Bilderreihen und Text geschah nach ihm erst im Laufe des fünften Jahrhunderts, während heidnische Schriftsteller<sup>387</sup> schon früher illustriert wurden. Für die Entstehung der Genesis vor 500 bringen aber auch diese Ausführungen keinen Beweis.

Unter diesen Umständen ist die Verwandtschaft der Genesis mit dem Codex Rossanensis für die zeitliche Festlegung beider von grosser Bedeutung. Wir können den letzteren nicht früher ansetzen als in die Zeit Justinians, jüngerer Ursprung, etwa in der zweiten Hälfte des sechsten Jahrhunderts oder auch im siebenten, ist keineswegs ausgeschlossen. Die Genesis mag etwas, jedenfalls nicht viel älter sein. —

*Wickhoff*<sup>388</sup> hat in seiner prächtigen Ausgabe der Wiener Genesis es abgelehnt, einen Versuch zur Lokalisierung zu machen, wenngleich er eine gewisse Neigung für Annahme unteritalischen Ursprungs zu haben scheint, da sich ja auf einem der Bilder eine Ansicht des Vesuvs zu finden schein. Mir ist wie *Lüdtk*e dieser Vulkan so zweifelhaft, dass er als ein erhebliches Glied in der Kette der Beweise nicht aufgeführt werden kann. *Lüdtk*e<sup>389</sup> giebt eine Zusammenstellung, wohin die Genesis von den verschiedenen Forschern gesetzt wird. *Garrucci* dachte an Kleinasien, *Strzygowski* an Konstantinopel<sup>390</sup>, *Ussoff* und *Kondakoff* an Unterägypten (bezw. Alexandria), ihnen folgt *Kraus*. *Portheim*<sup>391</sup> dagegen spricht sich mit Entschiedenheit für das Abendland aus. Für Antiochien oder eine andere grössere Stadt Kleinasiens entscheidet sich endlich *Lüdtk*e.

Unter seinen Beweisen nehmen den breitesten Raum die besprochenen Erörterungen über die Tier- und Pflanzenwelt ein. Sie führen ihn nach Syrien und Kleinasien, Europa und Aegypten sind ausgeschlossen. Gewiss sind diese Momente für die Annahme orientalischen Ursprungs ausschlaggebend. Ob man aber je zu einer genaueren Festlegung auf diesem Wege kommen wird, möchte ich bezweifeln. Nicht minder wichtig sind die Hinweise auf die Architekturen, deren Bedeutung schon *V. Schultze*<sup>392</sup> gewürdigt hat. Auch sie stimmen nach *Lüdtk*e<sup>393</sup> zu syrischer Entstehung.

In Anbetracht der engen Verwandtschaft des Codex Rossanensis mit der Genesis, denkt denn auch eine Reihe von Forschern an gleichen örtlichen Ursprung. Mit *Kondakoff* und *Ussoff*, denen sich wieder eine erhebliche

Anzahl deutscher Gelehrter, wie *Dobbert*, *Kraus*, *Strzygowski*<sup>394</sup> mehr oder minder bestimmt angeschlossen haben, müssen wir wieder nach Unterägypten oder Alexandrien. *von Gebhardt* hat dagegen an Konstantinopel gedacht. *Gradmann* verlegt die Handschrift, wie erwähnt, nach Unteritalien. Eine Entstehung in Italien hält auch *Beissel*<sup>395</sup> nicht für ausgeschlossen, und *Stuhlfauth*<sup>396</sup> lässt die Handschrift «wahrscheinlich» — ohne Anführung von Gründen — in Unteritalien selbst entstanden sein. Wenn endlich *Lüdtke* die Wiener Genesis nach Antiochien oder einer anderen grösseren Stadt Kleinasiens setzt, so müssen wir — dies zugeben — auch den Codex Rossanensis dort ausgemalt sein lassen.

Aus alledem erhellt nur Eines mit Gewissheit: dass man Wiener Genesis und Rossanensis nie hat der griechischen Kunstwelt abstreiten wollen. Freilich wie wenig ist man über den Teil des byzantinischen Reiches sich einig geworden, dem man die Denkmäler zuweisen möchte! Seine äussersten Gegensätze vereinigen die verschiedenen Anschauungen: von Alexandrien nach Konstantinopel, von Antiochien nach Unteritalien!

Zu einer genauen Festlegung haben auch unsere Untersuchungen nicht geführt; die stilistischen und ikonographischen Vergleiche knüpfen, ohne festere Ergebnisse zu liefern, einerseits an früh- und mittelbyzantinische (darunter vielfach syrische), andererseits an ravnatische Denkmäler an, welche letztere sich wieder in engen Beziehungen zur oströmischen Kunst zeigen.

Es bleibt so als ausschlaggebendes Moment die Verwandtschaft mit der Wiener Genesis und die Gemeinsamkeit der orientalischen Tierwelt in beiden Handschriften, die eine Entstehung in Europa — und wohl auch in Afrika — ausschliesst. Einer Lokalisierung in Kleinasien oder Syrien, für die vielleicht auch die Trachten Anhaltspunkte geben, scheint nichts zu widersprechen. Mit einer solchen Bestimmung können wir uns zufrieden geben. Liegt doch der kunstgeschichtliche Wert der Handschrift nicht darin, dass sie uns Zeugnis giebt von der Malerei irgend einer Lokalschule, sondern darin, dass sie uns eine Vorstufe der späteren byzantinischen Kunst kennen lehrt, die als solche in der gesamten griechischen Welt ein einheitliches künstlerisches Gepräge hat.

• • •

## ANMERKUNGEN





<sup>1</sup> A. a. O. S. 465.

<sup>2</sup> von Gebhardt, die Evangelien. S. XV.

<sup>3</sup> Fol. 5<sup>a</sup> kann nicht als Titelbild der ganzen Handschrift gelten, wie Harnack annahm, sondern nur der Canonestafeln, vgl. Zucker, a. a. O. S. 941, von Gebhardt, die Evangelien. S. XVIII, Anm. 23.

<sup>4</sup> A. a. O. S. XVII.

<sup>5</sup> A. a. O. S. 120.

<sup>6</sup> A. a. O. S. 465.

<sup>7</sup> A. a. O. S. 60.

<sup>8</sup> Dass der Brief auf der Versoseite eines Blattes beginnt, hat nichts Auffälliges; sei es, dass die Seite ganz am Anfange des Codex stand, sei es, dass eine Miniatur voraufging, erklären Rücksichten der Schonung die Stellung, vgl. von Gebhardt, a. a. O. S. XIV.

<sup>9</sup> Darauf hingewiesen hat Graeven in seiner Besprechung des Buches von Stuhlfauth, die altchristliche Elfenbeinplastik. Göttingische gelehrte Anzeigen. 1897. S. 66.

<sup>10</sup> A. a. O. S. IXff.

<sup>11</sup> Herausgegeben von Emile Legrand mit Commentar von T. R., Revue des études grecques IX. 1896, vgl. v. 916—981. Die Apostelkirche wurde 536—546 erbaut und unter Justin II. 565—578 ausgeschmückt. Gleichzeitig erschien eine Veröffentlichung von russischer Seite: G. P. Begleri, der Tempel der heiligen Apostel und andere Denkmäler Konstantinopels nach der Beschreibung des Konstantinos von Rhodos. Odessa 1896. (Russ.) — Vgl. den Aufsatz von O. Wulff: «Die neun Wunder von Byzanz und die Apostelkirche.» Byzantinische Zeitschrift 1898, bes. S. 331, wie bei einer Verwertung der Angaben des Konstantinos für die Ikonographie auf die Restaurationen der Mosaiken der Apostelkirche Rücksicht zu nehmen ist.

<sup>12</sup> Plut. 1. Cod. 56. Abb. Garrucci, storia dell' arte cristiana. Prato 1873—1880. III, tav. 139 und öfter, auch Kraus, a. a. O. S. 175. Abb. 138. Die Zweifel an dem hohen Alter des Bildes hat Agostino Morini, Origini del Culto all' Addolorata (mir nicht zugänglich), ausgesprochen; vgl. Bullettino di archeologia cristiana. 1894. S. 59f. Kraus (a. a. O. II. S. 311, Anm. 1) neigt seiner Ansicht zu, Stuhlfauth (Die Engel in der altchristlichen Kunst.

Freiburg i.B., Leipzig und Tübingen 1897, S. 144, Anm. 5. 217f., Anm. 11) tritt mit Entschiedenheit für *Morini's* Anschauung ein. Ich habe seiner Zeit den Eindruck gewonnen, dass die Bildseiten mit Kreuzigung und Himmelfahrt in Technik und namentlich Farbgebung von den übrigen etwas verschieden seien.

<sup>13</sup> Abb. *Garrucci*, a. a. O. VI. tav. 446, 2; *Kraus*, a. a. O. I. Fig. 137. S. 174 u. ö.

<sup>14</sup> Abb. *Garrucci*, a. a. O. VI. tav. 499, 1. *Berthier*, la porte de Sainte-Sabine à Rome. Freiburg i.S. 1892. S. 23. *Kraus*, a. a. O. I. 174. Fig. 136 u. ö.

<sup>15</sup> *Choricii Gazaei orationes, declamationes, fragmenta*, ed. *Boissonade*. Paris 1846. S. 48. Vgl. *Stark*, Gaza und die philistäische Küste. Jena 1852. S. 629. Anm. 1.

<sup>16</sup> Abb. *Garrucci*, a. a. O. VI. tav. 497, 1.

<sup>17</sup> Abb. *Garrucci*, a. a. O. VI. tav. 433, 8; 434, 2. 5. 6. 7; 435, 1. Der stehende Christus statt des Crucifixus: 434, 4.

<sup>18</sup> A. a. O. S. 333.

<sup>19</sup> A. a. O. S. 342.

<sup>20</sup> Ich rechne hier wie immer vom Beschauer aus.

<sup>21</sup> A. a. O. S. 42.

<sup>22</sup> A. a. O. S. 95.

<sup>23</sup> Markus (XI, 8) ist doch im griechischen Texte nicht so zu verstehen.

<sup>24</sup> A. a. O. S. 43f.

<sup>25</sup> Vgl. *Haseloff*, Eine thüringisch-sächsische Malerschule des 13. Jahrhunderts. Strassburg i.E. 1897. S. 136.

<sup>26</sup> *Harnack* will das «Allerheiligste» darin sehen.

<sup>27</sup> A. a. O. S. 44f.

<sup>28</sup> *C. Tischendorf*, Evangelia apocrypha. 2. Aufl. Leipzig 1876. S. 231. 295. 349.

<sup>29</sup> A. a. O. S. 95.

<sup>30</sup> Matth. 26, 21. Mark. 14, 18. Die Ueberschriften sind nur bei denjenigen Bildern abgedruckt, wo sich zusammenhängende Worte entziffern liessen.

<sup>31</sup> A. a. O. S. 47.

<sup>32</sup> Auf der *Harnack'schen* Pause sind es versehentlich nur zehn.

<sup>33</sup> Ueber diesen Gestus vgl. die ikonographische Charakteristik.

<sup>34</sup> A. a. O. S. 95.

<sup>35</sup> So *Harnack*. *Kraus* (Geschichte, I. 467) möchte wegen der Verschiedenheit dieser Stadtansicht von der Jerusalems beim Einzuge Christi lieber an Jericho, das Ziel des Unglücklichen denken. Notwendig ist diese Annahme keinesfalls.

<sup>36</sup> Dieser Wald ist auf der *von Gebhardt-Harnack'schen* Pause sehr undeutlich zum Ausdruck gekommen, in ihrem Texte gar nicht erwähnt, doch enthalten *Harnack's* Originalnotizen den Vermerk: «Jerusalem kastellartig mit Palmen». Die Pause wurde von *Ussoff* (a. a. O. S. 50f.) missverstanden, der die Palmen für Feuer ansah und die Stadt brennend glaubte. Er sieht darin eine Anspielung auf das Schicksal der Stadt, welche die Apostel nicht aufnehmen würde (Matth. X, 15).

<sup>37</sup> *Harnack* bemerkt, dass der Künstler jedenfalls auch den Wirt, da er ihn in weissem Gewande malte, allegorisch ausgedeutet wissen will.

<sup>38</sup> (III, 18, 2 edit. *Harvey*), vgl. auch *Origenes*, hom. 34 in Luk., *Aphraates*, hom. 7 über die Busse (s. *Bickell*, Ausgewählte syr. KVV. in der Kemptener Bibliothek S. 87). *Theophylakt* u. s. w. — Nach *Harnack*, S. XLI, Anm. 1.

<sup>39</sup> *Stuhlfauth*, die Engel. S. 197.

<sup>40</sup> A. a. O. S. 41.

<sup>41</sup> Matth. 27, 2.

<sup>42</sup> A. a. O. S. 118.

<sup>43</sup> Nach Matth. 27, 3—5.

<sup>44</sup> Die Originalaufnahme konnte leider eines Plattenfehlers wegen nicht unretouchiert veröffentlicht werden. Die Retouche betrifft die Gestalt Christi und die umliegenden Partien des Grundes, sowie einen Streifen oberhalb der Gestalt Christi von den Umrissen der Gestalten links bis zu dem ersten Brustbilde auf dem Tischbehang.

<sup>45</sup> Nach Lukas XXIII, 7.

<sup>46</sup> Auch *Zucker's* Ausführungen (a. a. O. S. 950f.) führen zu keiner befriedigenden Deutung. *Lamprecht* (a. a. O. S. 95f.) hat das Richtige gefühlt, erkannt, dass die Ueberschrift keine befriedigende Deutung zulässt und eine Gestalt des unteren Streifens auf Pilatus blickt, zieht aber die nötigen Folgerungen nicht.

<sup>47</sup> S. XLIII.

<sup>48</sup> Göttingische gelehrte Anzeigen 1897. S. 75. — Beste Abbildungen bei *Wilh. Meyer*, Zwei antike Elfenbeintafeln der Kgl. Staatsbibl. zu München. Abhandl. der Kgl. Bayer. Akad. d. Wissenschaften. I. Kl. XV. Band. I. Abt. München 1879. Tafel II. *Molinier*, Histoire générale des arts appliqués à l'industrie. Les ivoires. Paris. Pl. IV.

<sup>49</sup> *Garrucci*, tav. 449, 2. — *Molinier*, a. a. O. Pl. VI. — *Stuhlfauth*, die altchristliche Elfenbeinplastik. Freiburg i/B. und Leipzig 1896. S. 159 ff. — *Graeven*, a. a. O. S. 72 ff.

<sup>50</sup> Auf der Pause der von *Gebhardt* und *Harnack's*chen Ausgabe ist die Nimbuslinie des Markus vergessen. *Harnack's* Notizen erwähnen jedoch die blauen Nimbuslinien bei beiden Gestalten.

<sup>51</sup> Vgl. Vis. I—IV, namentlich Vis. II und III.

<sup>52</sup> A. a. O. S. 119.

<sup>53</sup> Ueber die vorgeschlagenen Deutungen vgl. *Lüdtkke*, a. a. O. S. 20 ff., dazu *Tikkanen*, die Genesismosaiken in Venedig. Acta societatis scientiarum Fennicae. XVII. 1890. S. 348. Anm. 2. *Lüdtkke* möchte in der betreffenden Gruppe eine Heiratsszene erkennen, bereichert durch eine allegorisch-mythologische Figur, mag man sie als Juno Pronuba, Aphrodite, Peitho oder sonstwie deuten.

<sup>54</sup> Göttingische gelehrte Anzeigen 1881. II. S. 941.

<sup>55</sup> Geschichte der chr. Kunst I, 208f. Vgl. I, 453. 468.

<sup>56</sup> *Kraus* meint das Titelbild zum Markusevangelium.

<sup>57</sup> In dem Psalter der Nationalbibliothek in Paris, Ms. gr. 139.

<sup>58</sup> A. a. O. S. XXXV f. — Vgl. auch von demselben Verf.: *Очерки памятниковъ православной иконографии и искусства*. Umrisse der Denkmäler der rechtgläubigen Ikonographie und Kunst. St. Petersburg 1894. S. 166.

<sup>59</sup> «Христіанскія древности» В. Прохорова. «Christliche Altertümer». Mit allerhöchster Bewilligung herausgegeben von *W. Prochoroff*. St. Petersburg 1875. Abb. Tafel 18—21 zu S. 30.

<sup>60</sup> *Dobbert* erwähnt Repertorium für Kunstwissenschaft XV, 521 eine Abendmahlsdarstellung in dieser Kirche. «Um 1630». Anm. des Verf.

<sup>61</sup> Стѣнные росписи въ древнихъ храмахъ греческихъ и русскихъ. Н. В. Покровскаго. *Pokrowski*, Wandmalereien in alten griech. und russ. Kirchen. Arbeiten des 7. archäol. Kongresses in Jaroslaw 1887. Moskau 1890, I.

<sup>62</sup> Slavonisches Evangelium, aber die vortrefflichen Darstellungen der Evangelisten haben vollständig byzantinischen Charakter. — Anm. des Verf.: Nach *Brockhaus*, Die Kunst

in den Athosklöstern. Leipzig 1891. S. 234f. ist die Handschrift wahrscheinlich zwischen 1219 und 1236 entstanden. Das Matthäusbild abgeb. ebenda Tafel 28.

<sup>63</sup> Add. 5111. Abgeb. bei *Henry Shaw* (und *F. Madden*), illuminated ornaments selected from manuscripts and early printed books. London 1833. Pl. I—IV. Proben bei *H. N. Humphreys* (und *Owen Jones*), the illuminated books of the middle ages. London 1849. No. II I/II. — *W. R. Tymms* und *M. D. Wyatt*, the art of illuminating. London 1860. pl. 2. — Vgl. *Kondakoff*, a. a. O. S. 160. «VI—VII. Jahrhundert». — *Janitschek* in «Die Trierer Adahandschrift». Leipzig 1889. S. 70 und *Dobbert*, Repertorium für Kunstwissenschaft XX, 1897. S. 58 sind geneigt die Hs. noch dem VI. Jh. zuzuweisen.

<sup>64</sup> Cod. 847. Veröffentlicht von *Wickhoff* im Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses. XIV. 1893. S. 196ff.

<sup>65</sup> Die Wiener Genesis herausgegeben von *Wilhelm Ritter von Hartel* und *Franz Wickhoff*. Beilage zum XV. und XVI. Bande des Jahrbuches der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses. Wien (Prag, Leipzig) 1895. — Alle älteren Abbildungen sind natürlich durch diese Ausgabe wertlos geworden.

<sup>66</sup> Kunstwerke und Künstler in Wien. Wien 1866. 67. II, S. 7.

<sup>67</sup> A. a. O. S. 79.

<sup>68</sup> *Wickhoff*, a. a. O. S. 162ff.

<sup>69</sup> Derselbe, a. a. O. S. 165.

<sup>70</sup> A. a. O. S. 79.

<sup>71</sup> Fol. III, 5. Die Nummer der Tafel der Ausgabe entspricht hier wie immer der an zweiter Stelle genannten Ziffer. — *Wickhoff*, a. a. O. S. 163.

<sup>72</sup> A. a. O. S. 76ff.

<sup>73</sup> A. a. O. S. 24.

<sup>74</sup> Vgl. *Wickhoff*, a. a. O. S. 6ff.

<sup>75</sup> Ihre Andeutung ist auf der Abb. bei *Garrucci*, III, tav. 112 vergessen.

<sup>76</sup> A. a. O. S. 163.

<sup>77</sup> *Wickhoff*, a. a. O. S. 162.

<sup>78</sup> Für das Bild des Gebets in Gethsemane ist mir keine Nachahmung bekannt geworden; für die Sündflut wüsste ich nur auf das Mosaik der Vorhalle von S. Marco (Abb. bei *Ongania-Kreutz*, la basilica di S. Marco. Folio-Band. Tafel XVII) hinzuweisen, Mosaiken, deren Kompositionen ja, wie *Tikkanen* nachgewiesen hat, auf eine altchristliche Quelle zurückgehen. Vgl. *Tikkanen*, die Genesismosaiken in Venedig. S. 257. Acta societatis scientiarum Fennicae XVII. 1890.

<sup>79</sup> A. a. O. S. 163.

<sup>80</sup> Die Mosaiken von Ravenna. Wien 1878. S. 112ff. Vgl. *Zucker*, a. a. O. S. 943ff.

<sup>81</sup> A. a. O. S. 120.

<sup>82</sup> «Ce type naturaliste et grossier.»

<sup>83</sup> A. a. O. S. 465f.

<sup>84</sup> *Stuhlfauth*, Elfenbeinplastik. S. 14. 18. 74.

<sup>85</sup> Vgl. Fol. XIII, 26. XV, 29. 30. XIX, 38. XX, 39. 40. XXI, 41. 42. XXIII, 45ff.

<sup>86</sup> Vgl. *Tikkanen*, Genesismosaiken. S. 279. — *Strzygowski*, Cimabue u. Rom. Wien 1888. S. 71. — Derselbe, die altbyzant. Plastik der Blütezeit. Byzantinische Zeitschr. I. S. 586. — *Ficker*, die Darstellung der Apostel in der altchristlichen Kunst. Leipzig 1887. S. 152.

<sup>87</sup> *Garrucci*, tav. 451, 1. 2. — *Bode* u. *von Tschudi*, Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epoche. Berlin 1888. Nr. 428. 429. Abb. Taf. LV. — Ueber die Zuweisung des

- Diptychons an den Bischof Maximian vgl. *Graeven*, die Elfenbeinporträts der Königin Amalasintha, Jahrbuch der Kgl. Preuss. Kunstsammlungen. XIX. 1898. S. 83. Anm. 3.
- <sup>88</sup> *Westwood*, a descriptive catalogue of the fictile ivories. S. 68. '58. 162. Nr. 153. «Byzantinisch, 9.—10. Jahrh.»
- <sup>89</sup> Abb. bei *Schlumberger*, Mélanges d'archéologie byzantine I. Paris 1895. S. 112. — Wiederabdruck aus Gazette des Beaux Arts 1892.
- <sup>90</sup> *Westwood*, a. a. O. S. 83. '58, 25. Nr. 187. «Byzantinisch, 11. Jahrh.»
- <sup>91</sup> Vgl. *E. Molinier*, Catalogue des ivoires. Musée Nat. du Louvre; dort vollständige Litteratur-Nachweise. «Byzantinisch, X. Jahrh.» — Neuerdings wieder abgeb. bei *Molinier*, Histoire générale des arts appliqués à l'industrie. Les ivoires pl. IX und *Kraus*, a. a. O. I zu S. 559.
- <sup>92</sup> Vgl. *Ficker*, a. a. O. passim; bes. S. 132 Anm. 2; 125f. 139f. 152.
- <sup>93</sup> Vgl. *Garrucci*, IV, S. 33. 50. 69.
- <sup>94</sup> Ich meine den Apostel am weitesten links. *Garrucci*, tav. 440, 1. *Stuhlfauth*, Elfenbeinplastik, Tafel I, S. 18ff.; vgl. dazu *Graeven*, a. a. O. S. 61ff. *Strzygowski* in der Byzant. Zeitschr. VII. 1898. S. 195.
- <sup>95</sup> *Garrucci*, VI, tav. 434, 3. Vgl. *Ficker*, a. a. O. S. 139.
- <sup>96</sup> Derselbe, III, tav. 128, 1.
- <sup>97</sup> Derselbe, IV, tav. 224, 3.
- <sup>98</sup> Derselbe, IV, tav. 259.
- <sup>99</sup> Derselbe, IV, tav. 240, 2, 2.
- <sup>100</sup> *Westwood*, a. a. O. S. 85. '73, 44. Nr. 189. Abb. bei *W. Maskell*, ancient and mediaeval ivories in the South Kensington Museum. London 1872. Tafel zu S. 73.
- <sup>101</sup> *Strzygowski*, Byzant. Denkmäler I. Das Etschmiadzin-Evangeliar. Wien 1891. S. 74. — Altbyz. Plastik, Byz. Zeitschr. I. S. 586.
- <sup>102</sup> *Garrucci*, tav. 263, 3—6.
- <sup>103</sup> Derselbe, tav. 454. 455.
- <sup>104</sup> *Strzygowski*, Altbyz. Plastik. S. 586. — *Tikkanen*, Genesis-Mosaiken. S. 279.
- <sup>105</sup> Abb. bei *Beissel*, Vatikanische Miniaturen. 1893. Tafel IX.
- <sup>106</sup> *Garrucci*, III, tav. 151, 9—12.
- <sup>107</sup> Derselbe, VI, tav. 416, 2—5. *Molinier*, les ivoires pl. VII. Die beiden Gestalten links haben unzweifelhaft dieselben Typen wie Petrus und Paulus auf dem Berliner Diptychon.
- <sup>108</sup> *Strzygowski*, Byz. Denkm. I. Tafel III.
- <sup>109</sup> *Garrucci*, VI, tav. 441. — Die Deutung wieder bestritten von *Stuhlfauth*, die altchristliche Elfenbeinplastik. S. 46.
- <sup>110</sup> *Garrucci*, III, tav. 135, 2.
- <sup>111</sup> Vgl. *Ficker*, a. a. O. S. 103f. 125. 132. 134.
- <sup>112</sup> Vgl. auch Gestalten der Maximianskathedra. *Garrucci*, tav. 421, 3. 422, 1.
- <sup>113</sup> A. a. O. S. 80.
- <sup>114</sup> A. a. O. S. 124.
- <sup>115</sup> Vgl. *Harnack*, a. a. O. S. XXXV.
- <sup>116</sup> A. a. O. S. 151.
- <sup>117</sup> A. a. O. S. 35.
- <sup>118</sup> *H. Weiss*, Kostümkunde. Gesch. der Tracht und des Geräts. 2. Aufl. Stuttgart 1881. S. 436f.
- <sup>119</sup> II, tav. 69, 3.

- <sup>120</sup> *Garrucci*, tav. 440, 3. *Stuhlfauth*, Elfenbeinplastik. S. 92 f.
- <sup>121</sup> Ich verweise auf die beiden Gestalten jenseits der sog. Führung Christi zum Kreuz (richtiger wohl als Verspottung zu deuten), sowie die Figur rechts vom Brunnen bei der Heilung des Blindgeborenen u. a., vgl. die Abb. *Garrucci*, tav. 497, 1, 2. *Ongania-Kreutz*, La basilica di S. Marco. Venedig 1881. VII, tav. Z. 1 c und Z. 1 d.
- <sup>122</sup> Abb. bei *Stuhlfauth*, Elfenbeinplastik. Fig. 3 S. 30 und Abb. 2 Taf. I, S. 29 ff.
- <sup>123</sup> Herausgegeben von *von Gebhardt*, The miniatures of the Ashburnham Pentateuch. London 1883.
- <sup>124</sup> *Garrucci*, tav. 499. I. — *J. J. Berthier*, la porte de Sainte Sabine à Rome. Freiburg i. S. 1892. S. 31. Abb. S. 30.
- <sup>125</sup> *Garrucci*, tav. 500. VI. — *Berthier*, a. a. O. S. 56. Abb. S. 54.
- <sup>126</sup> Derselbe, tav. 499, 10. — *Berthier*, a. a. O. S. 86. Abb. S. 85.
- <sup>127</sup> Abgeb. bei *Tikkanen*, Die Psalterillustration im Mittelalter. Bd. I. H. 1. Helsingfors 1895. Tafel II, 1.
- <sup>128</sup> Abb. bei *Mitius*, Jonas auf den Denkmälern des christlichen Altertums. Archäol. Studien zum christl. Altertum und Mittelalter herausgegeben von *Joh. Ficker*. Heft IV. Freiburg i. B., Leipzig u. Tübingen 1897. Taf. II. S. 79 f. In derselben Handschrift scheint weniger deutlich dieselbe Tracht bei dem Volke auf dem Bilde der Gesetzgebung vertreten zu sein (Abb. bei *Zimmermann*, Allgemeine Kunstgeschichte, herausgegeben von *Knackfuss*. Bielefeld und Leipzig 1896. Bd. I. S. 376. Abb. 296); ähnlich auf der Kopie des Bildes in der Vaticana, Cod. Pal. graec. 381 und auf dem verwandten Bilde desselben Gegenstandes ebenda in Cod. Reg. graec. 1 (Phot. dieser beiden Darstellungen verdanke ich Herrn *Dr. Goldschmidt*).
- <sup>129</sup> A. a. O. II. S. 36. — *Mitius*, a. a. O. S. 80.
- <sup>130</sup> Ob das Tuch nur um den Hals oder auch um den Kopf geschlungen ist, macht schwerlich einen Unterschied.
- <sup>131</sup> Phot. Alinari 13742. Farbige Abb. bei *Ongania-Kreutz*, a. a. O. Tafel VI.
- <sup>132</sup> Abb. bei *Ouvaroff*, Album byzantin (Византийский альбомъ. Графа А. С. Уварова). Moskau 1890, pl. XVII. Danach bei *N. Pokrowski*, das Evangelium in den Denkmälern der Ikonographie. S. 260.
- <sup>133</sup> Abb. *Rohault de Fleury*, L'Évangile II. pl. 71, 3. Wieder bei *Pokrowski*, a. a. O. S. 261.
- <sup>134</sup> Abb. *Rohault de Fleury*, a. a. O. pl. LXXXVI, 3. *Pokrowski*, S. 309.
- <sup>135</sup> *Garrucci*, tav. 152, 1.
- <sup>136</sup> *Weiss*, a. a. O. S. 437.
- <sup>137</sup> Abb. bei *Bordier*, Description des peintures et autres ornements contenus dans les manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale. Paris 1883. Abb. 22. S. 85.
- <sup>138</sup> Vgl. *Lüdtke*, a. a. O. S. 34 f.
- <sup>139</sup> *Dobbert*, Zur byzantinischen Frage. Jahrbuch der Kgl. Preuss. Kunstsammlungen. 1894. S. 217.
- <sup>140</sup> *Garrucci*, tav. 146, 1.
- <sup>141</sup> Vgl. *Strzygowski*, Ikonographie der Taufe Christi. München 1885. S. 18. — *Graeven*, a. a. O. S. 57 f. — *Voegelé*, Eine deutsche Malerschule um die Wende des ersten Jahrtausends. Westdeutsche Zeitschrift für Geschichte und Kunst. Ergänzungsheft VII. Trier 1891. S. 304. — *Haseloff*, a. a. O. S. 304 f.
- <sup>142</sup> *Kondakoff*, a. a. O. I, 81 Anm.
- <sup>143</sup> *Garrucci*, III, tav. 136, 1.

- <sup>144</sup> *Garrucci*, III, tav. 142, 1. 148, 2.
- <sup>145</sup> Vgl. die beste Abb. bei *Wickhoff* und *von Hartel*, a. a. O. Tafel C.
- <sup>146</sup> *Garrucci*, tav. 419, 3.
- <sup>147</sup> Abb. bei *Ch. Diehl*, *L'art byzantin dans l'Italie méridionale*. Paris. S. 223.
- <sup>148</sup> Vgl. *Haseloff*, a. a. O. S. 299ff.
- <sup>149</sup> Vgl. *Dobbert*, a. a. O. S. 221.
- <sup>150</sup> *Garrucci*, tav. 250, 4. 252, 1. 261, 4. Vgl. *Dobbert*, Besprechung des Buches von *E. K. Redin*, «Die Mosaiken der Ravennatischen Kirchen» (Е. К. Рѣдинъ. Мозаики Равеннскихъ Церквей). *Repertorium für Kunstwissenschaft*. 1898. S. 106.
- <sup>151</sup> Vgl. Fol. V, 9. VI, 12. VII, 13. XIII, 25. 26. XIX, 38. XXII, 43.
- <sup>152</sup> Zu Vergleichen besonders geeignet sind die Städtebilder der *Notitia dignitatum*, vgl. *Böcking*, N. d., Bonn 1839. I. S. 112. II. S. 84. 85. 104; *Seeck*, N. d., Berlin 1876. S. 99. 173. 222. 224.
- <sup>153</sup> Ed. *Seeck*. Berlin 1876. S. 220; ed. *Böcking*, Bonn 1839. II. 123.
- <sup>154</sup> *Göttingische gelehrte Anzeigen* 1881. II. S. 941f.
- <sup>155</sup> *Z. B. Garrucci*, tav. 365, 2.
- <sup>156</sup> A. a. O. S. 65f.
- <sup>157</sup> *Garrucci*, tav. 446, 1; auch bei *Kraus*, a. a. O. I. S. 506. Fig. 391.
- <sup>158</sup> Derselbe, tav. 497.
- <sup>159</sup> Derselbe, tav. 251, 4. *J. P. Richter*, a. a. O. S. 57. Tafel III.
- <sup>160</sup> Derselbe, tav. 138, 2.
- <sup>161</sup> Ed. *O. Seeck*. Berlin 1876. S. 98 u. ö.; — ed. *Böcking*. Bonn 1839. S. 110 u. ö.
- <sup>162</sup> Vgl. *Wilh. Meyer*, *Zwei antike Elfenbeintafeln der K. Staatsbibl. zu München*. *Abhandl. der K. Bayer. Akad. d. Wissenschaften*. I. Kl. XV. Band. I. Abt. München 1879. S. 38.
- <sup>163</sup> Ed. *Seeck*, S. 98; *Böcking*, I. S. 110 u. ö.; vgl. auch die Tafel mit Bildnissen auf dem Amtstisch; *Seeck*, S. 11; *Böcking*, S. 17.
- <sup>164</sup> Abb. *Meyer*, a. a. O. Tafel II. *Molinier*, *les ivoires*. Tafel IV.
- <sup>165</sup> *Die Apokryphen in der altchristlichen Kunst*. Römische Quartalschrift. I. Rom 1887. S. 191f.
- <sup>166</sup> Abb. *Archivio Storico Dell'Arte*. Serie II. anno II. fasc. 3. fig. 3.
- <sup>167</sup> *Meyer*, a. a. O. Nr. 13. S. 66f. — *Molinier*, *les ivoires*. S. 23.
- <sup>168</sup> A. a. O. S. 66f.
- <sup>169</sup> *Sabatier*, *Description générale des monnaies byzantines*. Paris, London 1862. pl. X, 14.
- <sup>170</sup> *Prolegomena*. XXVIIff.
- <sup>171</sup> *Sabatier*, XXVIII, 1.
- <sup>172</sup> Derselbe, XXXI, 28—31.
- <sup>173</sup> Vgl. *Sabatier*, a. a. O. S. 165.
- <sup>174</sup> *Sabatier*, XLI, 7—9 und 11. In letzterem Beispiele fehlt auf der Abb. irrtümlich das Kreuz, vgl. *Graeven* im Jahrbuch der Kgl. Preuss. Kunstsamml. 1898. S. 87. Anm. 1.
- <sup>175</sup> *H. Cohen*, *Médailles impériales*. VI. Paris 1862. pl. XIX.
- <sup>176</sup> *J. P. Richter*, a. a. O. S. 61.
- <sup>177</sup> *Garrucci*, tav. 248, 2.
- <sup>178</sup> Vgl. *Tikkanen*, *die Genesismosaiken*. S. 282.
- <sup>179</sup> A. a. O. S. 50.
- <sup>180</sup> Abb. bei *Zimmermann*, a. a. O. S. 376. — Vgl. *Tikkanen*, *die Genesismosaiken*. S. 344 und 322 Anm. 5.

- <sup>181</sup> A. a. O. S. 64.
- <sup>182</sup> A. a. O. S. 42 ff.
- <sup>183</sup> O. Keller, Tiere des klassischen Altertums in kulturgeschichtlicher Beziehung. Innsbruck 1887. S. 66—72. Die Kreuzfahrer haben nach Keller in Syrien und Kleinasien keine Spur von Buckelrindern mehr gefunden.
- <sup>184</sup> Abb. bei Molinier, a. a. O. S. 30. No. 29.
- <sup>185</sup> Westwood, a. a. O. S. 85. No. 189. Abb. bei Maskell, a. a. O. Tafel zu S. 73.
- <sup>186</sup> Garrucci, tav. 136, 1.
- <sup>187</sup> Ueber das Verhältnis der ravennatischen Kunst zur byzantinischen vgl. Dobbert's Besprechung des Buches von E. K. Redin: «Die Mosaiken der Ravennatischen Kirchen» (Russ.). Repertorium für Kunstwissenschaft. 1898. S. 95 ff.
- <sup>188</sup> Christliches Kunstblatt 1896. S. 107f. Vgl. S. 87. Lüdtkke, a. a. O. S. 45, scheint G. missverstanden zu haben.
- <sup>189</sup> «Zur byzantinischen Frage». Jahrbuch der Kgl. Preuss. Kunstsammlungen. 1894. S. 125—159. 211—229.
- <sup>190</sup> Geschichte der christlichen Kunst. II. 66. — Neuerdings widerlegt von Dobbert, Repertorium XXI. 1898. S. 22 ff.
- <sup>191</sup> N. Pokrowski, Umriss der Denkmäler. S. 166 und 172. — Vgl. die Besprechung von Dobbert in der Byzantinischen Zeitschr. V. 1896. S. 587—600, bes. S. 593.
- <sup>192</sup> Man vergleiche die knappe Uebersicht der altchristlichen Typen der Lazarusdarstellungen bei Kraus, Gesch. d. christl. Kunst. I. 153 ff.; ausführlicher in desselben Verfassers Real-Encyclopädie. II. 286 ff.; s. a. Dobbert, a. a. O. 146 f. Strzygowski, Etschmiadzin-Evangeliar. 106 f. Stuhlfauth, die altchristl. Elfenbeinplastik. 124. 140 f. 144 f.
- <sup>193</sup> Abbildung bei Garrucci, tav. 307, 1. — Auch bei Kraus, Gesch. der christl. Kunst. I. 155. Fig. 104.
- <sup>194</sup> Kraus, Gesch. I. S. 155.
- <sup>195</sup> Elfenbeinplastik S. 140.
- <sup>196</sup> Garrucci, tav. 439, 2.
- <sup>197</sup> Derselbe, tav. 83, 2.
- <sup>198</sup> Derselbe, tav. 171, 2. 177, 1. 6. 8.
- <sup>199</sup> Derselbe, tav. 478, 33.
- <sup>200</sup> A. a. O. S. 141.
- <sup>201</sup> Strzygowski, Byzant. Denkmäler I; das Etschmiadzin-Evangeliar. S. 101. 107. 110. Abb. Tafel VII. Beschreibung und Abbildung lassen jedenfalls eher an eine Aedicula denken.
- <sup>202</sup> Abb. Garrucci, tav. 249, 1.
- <sup>203</sup> Man vergleiche Darstellungen wie die Miniaturen in Berlin, Ms. graec. 4<sup>o</sup>. 66. Fol. 334<sup>a</sup> und Paris, Ms. gr. 54. Fol. 108<sup>r</sup>.
- <sup>204</sup> Kondakoff, Histoire de l'art byzantin. II. S. 58 ff. Abb. der Szene bei Ouvaroff, Album byzantin. Tafel XVII; Rohault de Fleury, l'Evangile II, pl. 68, 3.
- <sup>205</sup> 295. '67. Westwood, a descriptive catalogue of the fictile ivories in the South Kensington Museum. '73, 50. (198.) S. 89.
- <sup>206</sup> Abb. von Kraus publiziert in der Ztschr. für christl. Kunst. IV. 1891. Tafel VIII.
- <sup>207</sup> «Die christlichen Denkmäler Aegyptens.» Der erste Teil erscheint in der römischen Quartalschrift. Ich verdanke Prof. Strzygowski eine Korrektur.
- <sup>208</sup> L'arte cristiana antica. Archivio storico dell' arte. IV. 1891. S. 376 ff.
- <sup>209</sup> Göttingische gelehrte Anzeigen. 1897. S. 76 f.



- <sup>210</sup> A. a. O. S. 76. Anm. 3.
- <sup>211</sup> L'Arte. I. 1898. S. 4.
- <sup>212</sup> Abb. *Strzygowski*, die christl. Denkmäler Aegyptens. Tafel I.
- <sup>213</sup> Nach einer mir gütigst zur Verfügung gestellten Photographie des Herrn *Dr. Goldschmidt* von den Kopieen der Wandgemälde im Cod. lat. 9071 der Vaticana.
- <sup>214</sup> So z. B. die Malerei in dem Diptychon in Brescia. Abb. *Garrucci*, III, tav. 156, 4; auch das Mosaik von S. Apollinare Nuovo scheint so zu verstehen zu sein.
- <sup>215</sup> Vgl. meine Ausführungen: Eine thüringisch-sächsische Malerschule. S. 131 ff.
- <sup>216</sup> Abb. Jahrbuch der K. Preussischen Kunstsammlungen. XIV. 1893. Tafel II.
- <sup>217</sup> *Dobbert*, a. a. O. S. 146 f.
- <sup>218</sup> *Strzygowski*, Etschmiadzin-Evangeliar. S. 38 f.
- <sup>219</sup> *Garrucci*, III, 137, 2.
- <sup>220</sup> Derselbe, VI, 418, 3. Photographische Abbildung der in der Sammlung des Grafen *Stroganoff* in Rom befindlichen Tafel, veröffentlicht von *Hermanin*, L'Arte. I. S. 3.
- <sup>221</sup> *Garrucci*, VI, 458, 2.
- <sup>222</sup> Etschmiadzin-Evangeliar. Tafel I.
- <sup>223</sup> A. a. O. S. 148 f.
- <sup>224</sup> L'arte cristiana antica. Archivio storico dell' arte. IV. 1891. 376 ff. S. 382.
- <sup>225</sup> Geschichte. I. 508.
- <sup>226</sup> Die christl. Denkmäler Aegyptens. S. 40 f.
- <sup>227</sup> *Garrucci*, tav. 440, 3. *Stuhlfauth*, Elfenbeinplastik. S. 92 f.
- <sup>228</sup> Dasselbe gilt von den Säulen in S. Marco, vgl. die Abb. *Garrucci*, tav. 496.
- <sup>229</sup> A. a. O. S. 13. Abb. Tafel II.
- <sup>230</sup> Geschichte. I. S. 466.
- <sup>231</sup> Abb. bei *Ouvaroff*, Album byzantin. Pl. XVII.
- <sup>232</sup> Nur teilweise abgeb. bei *Dobbert*, a. a. O. S. 150, Fig. 13.
- <sup>233</sup> Thüringisch-sächsische Malerschule. S. 136.
- <sup>234</sup> Vers 846, s. Revue des études grecques IX, S. 61.
- <sup>235</sup> Vgl. *Pokrowski*, a. a. O. S. 265. — Genauere Notizen über die koptische Hs. verdanke ich der Liebenswürdigkeit *Prof. Tikkanen's*.
- <sup>236</sup> Abb. Миниатюры греческой рукописи псалтири IX вѣка изъ собранія А. И. Хлудова въ Москвѣ. Н. Кондакова. Древности. Труды Московскаго археологическаго общества. VII. 1878. *N. Kondakoff*, die Miniaturen einer griech. Psalterhs. des IX. Jahrhunderts aus der Sammlung des *A. J. Chludoff*. In den «Altertümern» der Moskauer archäologischen Gesellschaft. VII. 1878. Tafel IV, 2 und Histoire de l'art byzantin. I, 169.
- <sup>237</sup> *Pokrowski*, a. a. O. S. 265.
- <sup>238</sup> *Tikkanen*, die Psalterillustration im Mittelalter. Helsingfors 1895. I. S. 51.
- <sup>239</sup> Abb. *Rohault de Fleury*, l'Évangile, pl. XLVII, 4.
- <sup>240</sup> Abb. *Seroux d'Agincourt*, Sculptur. tav. XXVIA, 7. — *M. G. Zimmermann*, oberital. Plastik im frühen und hohen Mittelalter. Leipzig 1897. Abb. 60, vgl. S. 186. *Zimmermann's* (S. 180) Ausführungen haben mich von einem jüngeren Ursprung des Reliefs nicht überzeugen können.
- <sup>241</sup> Abb. *Rohault de Fleury*, l'Évangile, pl. XLVII, 2. Irrtümlich hier als Elfenbeinrelief saec. XI bezeichnet.
- <sup>242</sup> Abb. *F. X. Kraus*, die Miniaturen des Codex Egberti. Freiburg i/B. 1884. Tafel XXXII.

- <sup>243</sup> Abb. *Beissel*, die Bilder der Handschrift des Kaisers Otto im Münster zu Aachen. A. 1886. Tafel XVII.
- <sup>244</sup> Abb. bei *Voege*, Eine deutsche Malerschule um die Wende des ersten Jahrtausends. Westdeutsche Zeitschrift für Geschichte und Kunst. Ergänzungsheft VII. Trier 1891. S. 56.
- <sup>245</sup> *Bulletino di archeologia cristiana*. 1863, 76. Abb. 58. Wiederabgeb. bei *Kraus*, Real-Encyclopädie. II. S. 83. — Geschichte I. S. 134. Fig. 70.
- <sup>246</sup> Abgebildet im Atlas zu: *Исторія византійскаго искусства и иконографіи по мініатюрамъ греческихъ рукописей Н. Кондакова*. *N. Kondakoff*, Planches pour servir à l'histoire de l'art byzantin et de l'iconographie d'après les miniatures des manuscrits grecs. Odessa 1877. Pl. XIV, 2.
- <sup>247</sup> Ebenda. Pl. XIV, 1.
- <sup>248</sup> A. a. O. S. 217 ff.
- <sup>249</sup> *G. Schäfer*, Das Handbuch der Malerei vom Berge Athos. Trier 1855. § 339. S. 222.
- <sup>250</sup> Titulus der Klosterkirche von Gorze. *J. von Schlosser*, Schriftquellen zur Geschichte der karolingischen Kunst. Quellenschriften für Kunstgesch. und Kunsttechnik. N. F. IV. Wien 1892. S. 313.
- <sup>251</sup> Das Abendmahl Christi in der bildenden Kunst. Repertorium für Kunstwissenschaft. XIII, 281—292. 363—381. 423—442. XIV, 175—203. 451—462. XV, 357—384. 506—527. XVIII, 336—379; vgl. auch den betr. Abschnitt seines Aufsatzes: Zur byzantinischen Frage. Jahrbuch der Kgl. Preuss. Kunstsammlungen. 1894. S. 130 f.
- <sup>252</sup> Repertorium XV, 381. Jahrbuch a. a. O. S. 130.
- <sup>253</sup> Repertorium XIV, 197.
- <sup>254</sup> Gesch. der christl. Kunst. II. S. 297.
- <sup>255</sup> Christliches Kunstblatt. 1896. S. 87.
- <sup>256</sup> A. a. O. S. 94.
- <sup>257</sup> Repertorium XV, 381.
- <sup>258</sup> Repertorium XIV, 192. XV, 381.
- <sup>259</sup> A. a. O. S. XXXVIII.
- <sup>260</sup> Repertorium XIV, 199. Fig. 23. *von Muralt*, Catalogue des manuscrits grecs de la bibliothèque impériale publique. St. Petersburg 1864. S. 13 setzt die Hs. ins siebente bis achte Jahrhundert. *Dobbert* und *Kondakoff* (*Histoire de l'art byzantin*. I. 193) weisen sie dem achten bis neunten Jahrhundert zu. *Tikkanen* bezeichnet die Photographien nach Bildern dieser Hs., welche er zur ersten Serie der Vereinigung zum Austausch von Photographien aus dem Gebiete mittelalterlicher Kunst (Nr. 70—71) zusteuerte, als saec. IX—X.
- <sup>261</sup> Repertorium XIV, 201. Fig. 24.
- <sup>262</sup> Repertorium XV. Fig. 44. S. 377.
- <sup>263</sup> Repertorium XV. Abb. 37. S. 368.
- <sup>264</sup> Repertorium XV. Abb. 34. S. 365.
- <sup>265</sup> Repertorium XV. Abb. 32. S. 363. *Tikkanen*, Psalterillustration. Abb. 67. S. 54.
- <sup>266</sup> Repertorium XV. Abb. 33. S. 364.
- <sup>267</sup> Abb. Jahrbuch d. Kgl. Preuss. Kunstsamml. XIV. 1893. Tafel II.
- <sup>268</sup> Jahrbuch d. Kgl. Preuss. Kunstsamml. 1894. 130 f.
- <sup>269</sup> *Garrucci*, tav. 250, 2. Repertorium XIV, 183 ff.
- <sup>270</sup> Repertorium XIV. S. 185.
- <sup>271</sup> *Garrucci*, tav. 455. Repertorium XIV, 182 f.
- <sup>272</sup> Repertorium VIII. 1885. S. 172 f.

- 273 Die Darstellung der Geburt Christi in der bildenden Kunst. Stuttgart 1890. S. 109ff.
- 274 Elfenbeinplastik. S. 66ff.
- 275 Repertorium XIV, 198.
- 276 *Garrucci*, tav. 335, 3.
- 277 Derselbe, tav. 335, 2. 4.
- 278 Derselbe, tav. 450, 1. 2.
- 279 Altchristl. Elfenbeinplastik. S. 156ff.
- 280 A. a. O. S. 77.
- 281 Abb. *Förster*, Denkmäler deutscher Baukunst, Bildnerei u. Malerei. Leipzig 1866. X. — *Westwood*, a. a. O. Nr. 762. S. 268ff. — *Graeven*, a. a. O. S. 77f. — Jetzt in der Eremitage in St. Petersburg.
- 282 Abb. *Steuerwaldt* und *Virgin*, Kunstschatze im Zitter zu Quedlinburg. Tafel 26.
- 283 Vgl. *Voege*, a. a. O. S. 264. Anm. 2.
- 284 *Garrucci*, tav. 496. *Ongania-Kreutz*, tav. Z. 1c.
- 285 The Palaeographical Society. Facsimiles of manuscripts and inscriptions edited by *E. A. Bond* and *E. M. Thompson*. London 1873—83. Serie I, Text zu Tafel 33. — Beste Abb. ebenda Tafel 34.
- 286 Abb. *E. aus'm Weerth*, Kunstdenkmäler des christlichen Mittelalters in den Rheinlanden. Bonn 1866. I. Tafel XXXIV, 1.
- 287 *Beissel*, a. a. O. Tafel XXVIII.
- 288 Das Evangelium in den Denkm. d. Ikonographie. S. 297.
- 289 A. a. O. S. 264. Anm. 1.
- 290 Das Handbuch der Malerei vom Berge Athos. Deutsche Ausgabe von *G. Schäfer*. Trier 1855. S. 199. Anm. 1.
- 291 Zur byzant. Frage. S. 151.
- 292 In *von Quast* und *Otte's* Ztschr. für christliche Archäologie und Kunst. I. S. 101.
- 293 A. a. O. S. 264. Anm. 1.
- 294 Abb. *Kondakoff*, Chludoffpsalter. Tafel VI, 4. — Histoire I, 169.
- 295 Geschenk des Herrn *Heckscher*. Aus der Sammlung *Spitzer*.
- 296 *Rohault de Fleury*, l'Évangile. II. Pl. LXXVI, 2.
- 297 Vgl. *Voege*, a. a. O. S. 264. Anm. 1.
- 298 A. a. O. S. 39.
- 299 A. a. O. I. 466.
- 300 Abb. *Garrucci*, tav. 137, 2. *Rohault de Fleury*, l'Évangile. II. Pl. LXXIII. *Dobbert*, Repertorium XIV, 453. Fig. 28.
- 301 Repertorium XIV. S. 452.
- 302 *Dobbert*, im Repertorium XIV. S. 455. — *Brockhaus*, a. a. O. S. 63. — Die Vorschrift des Malerbuches bei *Schäfer*, a. a. O. S. 399.
- 303 Abb. Repertorium XV, 507. Fig. 45.
- 304 Abb. Repertorium XV, 509. Fig. 46.
- 305 Deutsche Ausgabe. § 361. S. 236.
- 306 Abb. *Rohault de Fleury*, l'Évangile. II. Tafel 74, 1
- 307 Abb. Repertorium XV, 517. Fig. 50.
- 308 Repertorium XV, 514f.
- 309 A. a. O. S. 336.
- 310 A. a. O. S. 41.

- <sup>311</sup> L'Évangile. II. 191.
- <sup>312</sup> Repertorium XV, 508.
- <sup>313</sup> Den Gedanken hat *Dobbert* (Repertorium XIV, 455) ausgesprochen, auch *Harnack* hat, wie ich aus seinen Originalnotizen ersehe, diese Vorstellung erwogen.
- <sup>314</sup> A. a. O. S. 337.
- <sup>315</sup> Ueber andere Belegstellen vgl. *Peters*, «Communion» in *Kraus' Realencyclopädie der christlichen Altertümer*. I. S. 316. Vgl. auch *Rohault de Fleury*, l'Évangile. II. 191.
- <sup>316</sup> *Dobbert*, Zur byzant. Frage. S. 151 f. — *Gradmann* im christl. Kunstblatt 1896. S. 88. — *Kraus*, Gesch. d. christl. Kunst. II. S. 302.
- <sup>317</sup> Abb. *Garrucci*, tav. 496. *Ongania-Kreutz*, la basilica di S. Marco. tav. Z. 1c.
- <sup>318</sup> *Garrucci*, tav. 250, 3.
- <sup>319</sup> Abb. *d'Agincourt*, Tafel LVII.
- <sup>320</sup> Vgl. *Dobbert*, a. a. O. S. 151 f.
- <sup>321</sup> Abb. *Garrucci*, tav. 141, 2. *Palaeographical Society* I, pl. 34 u. ö.
- <sup>322</sup> Abb. Jahrbuch der Kgl. Preuss. Kunstsammlungen. XIV. 1893. Tafel II. Vgl. *Dobbert*, a. a. O. S. 152.
- <sup>323</sup> *Straub*, le hortus deliciarum. Strassburg. pl. XXXV.
- <sup>324</sup> *Kraus*, Realencyclopädie. I. 169.
- <sup>325</sup> Etschmiadzin-Evangeliar. S. 106.
- <sup>326</sup> *Dobbert*, a. a. O. S. 145.
- <sup>327</sup> Abbildung bei *Ouvaroff*, Album byzantin. Tafel XIX. *Dobbert*, a. a. O. S. 146. Fig. 11.
- <sup>328</sup> Abb. *Ongania-Kreutz*, a. a. O. III. tav. 31. *Rohault de Fleury*, l'Évangile. pl. LX, 1.
- <sup>329</sup> Abb. Jahrbuch d. Kgl. Preuss. Kunstsamml. XIV. 1893. Tafel II.
- <sup>330</sup> Abb. *Ongania-Kreutz*, a. a. O. tav. Z. 1b. Z. 1d.
- <sup>331</sup> Abb. *d'Agincourt*, tav. XXVIA. — *M. G. Zimmermann*, a. a. O. Abb. 60.
- <sup>332</sup> Abb. *Rohault de Fleury*, l'Évangile. pl. LX, 4. — Hier fälschlich als Elfenbeinrelief bezeichnet.
- <sup>333</sup> Abb. *Kraus*, die Wandgemälde in der Georgskirche zu Oberzell in der Reichenau. Freiburg i/B. 1884. Tafel X. Vgl. S. 11. 12. — Derselbe, Geschichte d. christl. Kunst. II. Fig. 35 zu S. 55.
- <sup>334</sup> *Kraus*, die Miniaturen des Codex Egberti. Freiburg i/B. 1884. Tafel XL.
- <sup>335</sup> A. a. O. S. 137.
- <sup>336</sup> Abb. Jahrbuch d. Kgl. Preuss. Kunstsamml. XIV. 1893. Tafel III.
- <sup>337</sup> A. a. O. S. 257 f. Anm.
- <sup>338</sup> Die Wandgemälde zu Burgfelden. Darmstadt 1896. S. 33 ff.
- <sup>339</sup> *Garrucci*, tav. 251.
- <sup>340</sup> Derselbe, tav. 450, 1.
- <sup>341</sup> Abb. *Förster*, Denkmäler deutscher Baukunst, Bildnerei u. Malerei. X. Leipzig 1866.
- <sup>342</sup> *Ongania-Kreutz*, a. a. O. tav. Z. 1c und Z. 1d. — *Garrucci*, tav. 497.
- <sup>343</sup> Deutsche Ausgabe von *Schäfer*. § 293. S. 202.
- <sup>344</sup> Abb. *Garrucci*, tav. 446, 2. Auch *Kraus*, Gesch. I. 174. Fig. 137.
- <sup>345</sup> Abb. *Garrucci*, tav. 444.
- <sup>346</sup> Abb. *Garrucci*, tav. 450, 1.
- <sup>347</sup> Abb. *Garrucci*, tav. 497. *Ongania-Kreutz*, a. a. O. tav. Z. 1d.
- <sup>348</sup> Abb. *Garrucci*, tav. 138, 1.
- <sup>349</sup> Abb. *Förster*, a. a. O. X.

- <sup>350</sup> O. Waagen in von Quast und Otte's Ztschr. für christl. Archäologie und Kunst. I. S. 105f.
- <sup>351</sup> Abb. *Joh. de Vita*, Thesaurus antiquitatum Beneventarum. II. Rom 1764.
- <sup>352</sup> Deutsche Ausgabe von Schäfer. § 293. S. 202.
- <sup>353</sup> *Garrucci*, tav. 251, 4. *J. P. Richter*, a. a. O. Tafel III.
- <sup>354</sup> Die Mosaiken von Ravenna. S. 58.
- <sup>355</sup> Altchristl. Elfenbeinplastik. S. 67.
- <sup>356</sup> *Garrucci*, tav. 454.
- <sup>357</sup> Derselbe, III. tav. 138, 2.
- <sup>358</sup> Abb. *Garrucci*, tav. 497, 3.
- <sup>359</sup> Der eine derselben hat in der Stellung Aehnlichkeit mit dem Schreiber des Rossanensis (im Gegensinn). Herr *Dr. Graeven* macht mich auf die Aehnlichkeit der Gestalt auf dem Probianusdiptychon aufmerksam.
- <sup>360</sup> Abb. *Garrucci*, tav. 497.
- <sup>361</sup> Römische Quartalschrift I. 1887. S. 191f.
- <sup>362</sup> Archivio storico. 2. Ser. II. 1896. S. 225ff.
- <sup>363</sup> Ich möchte fragen, ob die (spätere) Ueberschrift: «Traditur Jesus militibus flagellatus» nicht nur das Urteil (vgl. Matth. XXVII, 26) ausdrücken und gar nicht eine Erklärung der Cursorszene, als welche sie von *Garrucci* (VI, 177) aufgefasst ist, bedeuten soll. Der Verfertiger der Inschrift braucht in diesem Falle die Darstellung nicht missverstanden zu haben, wie Graf *Erbach* annimmt.
- <sup>364</sup> Göttingische gelehrte Anzeigen 1897. S. 66.
- <sup>365</sup> Abb. in *Kondakoff's* Abhandlung über den Chludoff-Psalter. «Древности». VII. 1878. Tafel VII, 1.
- <sup>366</sup> A. a. O. S. 301ff.
- <sup>367</sup> Vgl. *Beissel*, des hl. Bernward Evangelienbuch. Hildesheim 1894. S. 18f.
- <sup>368</sup> *Garrucci*, tav. 135, 2.
- <sup>369</sup> So in den Handschriften in Paris (Nat.-Bibl. Ms. grec. 139), Abb. bei *Kraus*, Geschichte. I, 454. Abb. 341; in St. Petersburg (Oeff. Bibl. Nr. 269), Abb. bei *Tikkanen*, Psalter-Illustration. I, 1. S. 1. Figur 1 und in Rom (Vaticana, Palat. Nr. 381), vgl. *Tikkanen*, a. a. O. I, 2. S. 129.
- <sup>370</sup> A. a. O. S. 453. 475.
- <sup>371</sup> Die Psalterillustration I, 2. S. 125.
- <sup>372</sup> A. a. O. S. 24. 29. 37.
- <sup>373</sup> Vgl. *Dobbert* im Repertorium für Kunstwissenschaft. XIV. S. 455, *Wickhoff* im Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses XIV. 1893. S. 199. *V. Schultze*, Archäologie der altchristlichen Kunst. München 1895. S. 193.
- <sup>374</sup> Veröffentlicht von *Smirnof* in der russischen «Byzantinischen Zeitschrift» (Вуζαντινὰ Χρονικὰ. Византійскій Временникъ) 1897. Heft 1 und 2.
- <sup>375</sup> Ueber den Stil *Niccolo Pisano's* und dessen Ursprung. München 1873. Anm. 100. S. 88. — Auch im Repertorium für Kunstwissenschaft. XVIII. 1895. S. 337f.
- <sup>376</sup> Graf *Zorzi*, im dritten Textbande des Werkes von *Ongania-Kreutz*, la basilica di S. Marco. S. 289f. und 297. Anm. 1 zu S. 294. *de Waal*, Römische Quartalschrift für christliche Alterthumskunde. I. 191. *Tikkanen*, Archivio storico dell' arte. IV. S. 384. Graf *Erbach-Fürstenau*, ebenda. Serie II. Anno II. fasc. III. *M. G. Zimmermann*, Allgemeine Kunstgeschichte von *H. Knackfuss* und *M. G. Z. Bielefeld* und Leipzig 1896. I. S. 348.

- 377 Abb. bei *Strzygowski*, die christlichen Denkmäler Aegyptens.
- 378 Ebenda. S. 21.
- 379 S. S. 89f.
- 380 A. a. O. S. 33.
- 381 A. a. O. S. 49 und 48.
- 382 Die Engel. S. 116. Vgl. S. 256. Anm. 5.
- 383 Die Engel. S. 256. Anm. 5.
- 384 A. a. O. S. 34f.
- 385 *Sabatier*, a. a. O. pl. XXIII, 13. XXIV, 19. XXVI, 3. XXXI, 29.
- 386 *Garrucci*, tav. 148, 1.
- 387 Ueber die illustrierten Handschriften klassischer Schriftsteller vgl. *G. Thiele*, de antiquorum libris pictis capita quattuor. Habilitationsschrift. Marburg i/Hessen 1897.
- 388 A. a. O. S. 91.
- 389 A. a. O. S. 40ff.
- 390 Byzantinische Zeitschrift. I. S. 71.
- 391 Ueber den dekorativen Stil in der altchristlichen Kunst. Stuttgart 1886. S. 24.
- 392 Christliches Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus. 1896. S. 35.
- 393 A. a. O. S. 48f.
- 394 Byzantinische Zeitschrift. I. S. 71.
- 395 Des hl. Bernward Evangelienbuch. S. 50.
- 396 Die altchristliche Elfenbeinplastik. S. 141.

---

• • •

**SACHREGISTER**  
**ORTSVERZEICHNIS DER DENKMÄLER**





- Abendmahl 24f. 96ff. 125. 126.  
 Aegypten 81f. 128. 130. 133.  
 Alexandria 10. 86. 116f. 131. 132.  
 Andreas 54. 56. 123.  
 Antiochien 131f.  
 Atmosphäre, Darstellung der 47f.  
 Auferweckung des Lazarus 17ff. 50. 87ff.  
     124. 127.  
 Ausdruck 71ff.  
 Bartholomäus 60.  
 Beamtenracht 69. 71.  
 Canonestafeln 7f. 10.  
 Choricus von Gaza 11. 99.  
 Christus in Gethsemane 27. 47f. 50. 106f. 125.  
     127. 138.  
 — vor Pilatus 31f. 33ff. 76ff. 112ff. 126. 127.  
 — Typus 17. 50f.  
 Constantin VI. 79.  
 Constantinus Rhodius 11. 94.  
 Corigliano 5.  
 Cyrill von Jerusalem 105.  
 Desiderius von Monte Cassino 86.  
 Diademe 130.  
 Disputation Christi 21. 22.  
 Drei Engel bei Abraham 130.  
 Einzug in Jerusalem 20f. 22. 81. 91ff. 124.  
     127. 128.  
 Engel 62. 130.  
 Evangelisten 37. 38ff. 58. 123. 126. 127.  
 Faltenwurf 64. 121ff.  
 Frauen am Grabe 36.  
 — Trachten 71.  
 Fusswaschung 25. 125. 127.  
 Geräte 76ff.  
 Gestaltenbildung 50ff.  
 Gesten 72f.  
 Göttliche Weisheit s. Sophia.  
 Gregorius Thaumaturgos 39.  
 Gregor von Nyssa 39.  
 Gruppenbildung 74.  
 Heilung des Blindgeborenen 27f. 107f. 126.  
     127.  
 Heracleonas 79. 130.  
 Heraclius I. 79.  
 Heraclius II. 79. 130.  
 Heraclius Constantin 79.  
 Hermas 39.  
 Himmelfahrt 52. 127f.  
 Hofceremoniell 72.  
 Irene 79.  
 Italien 82.  
 Johannes 54f. 123.  
 Judas 58. 123.  
 Jüdisch-syrische Trachten 67f. 132.  
 Justin I. 78. 79.  
 Justin II. 79.  
 Justinian 78. 80. 129.

Kaiserbilder 78 f.  
 Karthago 79.  
 Kleinasien 131. 132.  
 Königliche Trachten 69 f.  
 Konstantinopel 131. 132.  
 Konsulardiptychen 78. 82. 130.  
 Kontinuierende Darstellungsart 46.  
 Kreuzigung 11. 52.  
 Kreuz-Nimbus 52.  
  
 Landschaft 80 ff.  
 Licinia Eudoxia 79.  
  
**M**ailändische Schule 99.  
 Malerbuch 96. 104. 111. 112.  
 Markus 37. 38. 58. 60.  
 Mauricius Tiberius 130.  
 Maximian, Bischof von Ravenna 92. 127. 139.  
 Monumentalkunst 48 ff. 64. 85. 103 f. 122 f. 125.  
 Monzeser Schule 88 ff. 93. 128. 129.  
 Münzen 79. 130.  
  
 Nikodemus-Evangelium 9. 10 f. 21. 78. 113 f.  
     126.  
 Notitia dignitatum, Hss. der 75 ff. 78.  
 Nubische Kapuze 19.  
  
 Pänula 66 ff. 70. 122.  
 Parabel vom barmherzigen Samariter 28 f. 109 f.  
     126. 127.  
 — von den zehn Jungfrauen 23. 95 f. 124 f. 127.  
 Petrus 54. 56. 123.  
 Pflanzen 81 f. 131 f.  
 Philostratus 47.  
 Pola, S. Maria Formosa oder di Canneto 127.  
  
 Prokonnesischer Marmor 128.  
 Propheten 29 f. 52. 58.  
  
 Ravennatische Schule 92. 128. 129.  
 Rückgabe der Silberlinge 32 f. 110 f. 126. 127.  
  
 S. Maria de lo Patire 5.  
 Segensgestus 73.  
 Serbisches Evangeliar (Wo?) 40. 116.  
 Sophia, Personifikation der 38 ff. 116 f. 125. 126.  
 Spendung des Brodes 25 f. 102 ff. 125. 126.  
 Spendung des Kelches 26. 102 ff. 125. 126.  
 Städte-Ansichten 74.  
 Stellungen 73 f.  
 Stil, scharfbrüchiger 64. 123.  
 Sündflut 47. 138.  
 Syrien 82. 130. 131.  
 Syrisch-Palästinensische Schule 88 ff. 93. 128.  
     129.  
  
 Technik 62 ff. 123.  
 Tempelreinigung 21 f. 52. 81. 94 f. 124. 127.  
 Theodora 80.  
 Tiberius 79.  
 Tiberius Constantin 130.  
 Tierwelt 81 f. 131 f.  
 Titelbild 37.  
 Tod des Judas 32 f. 111 f. 126. 127.  
 Trachten 65 ff. 130.  
 Trullanische Synode 105.  
  
 Unteritalien 86. 132.  
  
 Vertreibung aus dem Paradiese 117.  
  
 Zierseite 40.

---

Aachen, Dom. Goldene Altartafel 100.  
 — Handschrift Kaiser Ottos 95. 100.  
  
 Benevent, Dom. Erzthüren 112.  
 Berlin, Kgl. Bibliothek. Ms. graec. 4<sup>o</sup>. 66. S. 93.  
     102. 107. 108.  
 — — — Probianus-Diptychon S. 36. 78.  
 — — Museen, altchristl. Pyxis S. 56.  
  
 Berlin, Kgl. Museen. Diptychon des Bischofs  
     Maximian S. 56.  
 — — — Elfenbeinrelief eines Kaiser Leo S. 56.  
 — — — Byz. Elfenbeinrelief des Einzuges  
     S. 67.  
 — — — — der Fusswaschung S. 102.  
 — — — Kupferstichkabinett. Hs. d. Hamilton-  
     Erwerbung 119. S. 89. 94. 102.

- Bologna, Museo Civico. Pyxis S. 66.  
 Bonn, Provinzial-Museum. Pyxis S. 88.  
 Brescia, Lipsanothek S. 58. 111. 112.
- Cambridge, Corpus Christi College. Hs. 286.  
 S. 100. 107.  
 Chilandari (Athos). Hs. 572. S. 40. 116.  
 Cypern, Mosaiken S. 122.
- Etschmiadzin, Diptychon S. 89. 92.  
 — Evangeliar S. 58. 129.
- Ferentillo. Wandmalereien S. 97.  
 Florenz. Bargello. Elfenbeinkasten S. 56.  
 — Dom-Museum. Mosaiktafeln S. 89. 91.  
 — Laurentiana. Plut. I. Cod. 56. (Rabulas-Hs.)  
 S. 50. 56. 58. 73. 76. 82. 92. 102f. 106. 111.  
 113. 115. 125. 126. 129.  
 — Plut. VI. Cod. 23. S. 96. 115.
- Gaza, Sergiuskirche, ehemalige Wandmalereien  
 S. 11. 99. 122.  
 Gelati, Evangeliar S. 98. 115.
- Kairo, Gizeh, Museum, Kamm aus Antioe S. 90.  
 Kasr es-Samaa, al-Mu'allaka, S. 93. 124. 128.  
 Kijew. Sophienkirche. Mosaiken S. 39. 98.  
 104. 105.  
 Konstantinopel, Apostelkirche, ehemalige Mo-  
 saiken S. 11. 94. 122.  
 — ottomanisches Museum. Enkolpion S. 88f.  
 108.
- London, Britisches Museum. Elfenbeinreliefs  
 S. 11. 76. 111.  
 — — Elfenbeinpyxis S. 66. 92. 128.  
 — — Handschriften: Add. 5111. S. 43ff.  
 — — — 19352. S. 89. 98. 104. 112.  
 — — Cottonbibel S. 130.  
 — — Egerton 1139. S. 98.  
 — South Kensington Museum. Elfenbeinreliefs  
 56. 82. 89.
- Madrid, Nat.-Bibl. Hs. 34—42. S. 78.  
 Mailand, Dom. Fünfteiliges Diptychon S. 58.  
 99. 113.
- Mailand, Dom. Diptychon S. 100. 111.  
 — Sammlung Trivulzi. Elfenbeinrelief S. 36.  
 — S. Ambrogio. Antependium S. 95. 109.  
 Monza. Oelfläschchen S. 11. 56.  
 Moskau, Bibl. des unierten Mönchsklosters  
 d. hl. Nikolaus in der Präobraschenschen  
 Vorstadt. — Chludoff Psalter (Nr. 129) S. 67.  
 94. 102. 104. 106. 114.  
 München, Hof- und Staatsbibl. Clm. 4453.  
 Cim. 58. S. 95.  
 — — Cim. 55. S. 95. 109.
- Palermo, Cappella Palatina. Mosaiken S. 66.  
 93. 124.  
 — Martorana. Mosaiken S. 56. 73.  
 Pantokratoros (Athos). Hs. 61. S. 94. 104. 106.  
 Paris, Louvre. Triptychon Harbaville S. 56.  
 — Nationalbibliothek. Triptychon S. 56.  
 — Mss.: Ashburnham-Pentateuch S. 67.  
 — — copte 13. S. 94. 115.  
 — — gr. 54. S. 95. 98.  
 — — — 74. S. 68. 95. 102. 104. 110.  
 — — — 115. S. 94.  
 — — — 139. S. 39. 67. 80. 116f. 147.  
 — — — 510. S. 68. 71. 89. 93. 108. 109.  
 — — lat. 9384. Deckel S. 92f.  
 — — Suppl. gr. 27. S. 96.  
 Prag, Univ.-Bibl. Wyschehrader Evangeliar  
 S. 115.
- Quedlinburg. Zitter. Elfenbeinkasten S. 100.
- Ravenna, Dom. Maximians-Kathedra S. 56.  
 58. 73. 139. vgl. S. 92. 143.  
 — Kapelle des hl. Petrus Chrysologus S. 56.  
 — Museum. Elfenbeintafel S. 90.  
 — S. Apollinare Nuovo. Mosaiken S. 48. 50.  
 56. 64. 74. 76. 80. 88. 90. 98f. 106. 107. 110.  
 112. 122. 125. 129. 143.  
 — S. Vitale. Mosaiken S. 56. 58. 64. 66. 69.  
 72. 74. 123. 130.  
 — Sarkophage S. 128.
- Reichenau, St. Georg. Wandgemälde S. 109.  
 Rom, Barberina. Cod. III. 91. S. 89. 98. 102.  
 104.  
 — Katakomben S. 66. 88. 95.

- Rom, Sammlung Stroganoff. Elfenbeinreliefs  
S. 90. 92. 143.
- S. Agata in Subura. Mosaiken S. 56.
- S. Cosma e Damiano. Mosaiken S. 50.
- S. Peter. Dalmatika S. 104.
- S. Sabina. Holzthür S. 11. 50. 67.
- S. Sebastiano in Pallara oder alla Polveriera.  
Wandgemälde S. 90. 98. 100.
- Sarkophag 87. 100.
- Vaticana. Josuarolle S. 64. 73. 123.
- — Kosmas-Hs. S. 58. 64. 68. 72. 73. 123. 130.
- — Ms. gr. 1. S. 81. 140.
- — — — 752. S. 89. 96.
- — — — 1156. S. 107.
- — — — 1522. S. 58.
- — — lat. 5407. S. 56.
- — — — 9071. S. 143.
- — — Pal. gr. 381. S. 140. 147.
- S. Angelo in Formis. Wandmalereien S. 86.  
91. 98. 107. 108. 110.
- St. Petersburg, Eremitage. Pyxis der Sammlung  
Basilewski 89.
- — ottonische Situla 100. 111.
- öff. Bibliothek. Hs. 21. S. 54. 98. 101. 106.  
125.
- — — Hs. 269. S. 147.
- Sicilien und Italien, Mosaiken in, S. 86.
- Strassburg, ehemals. Hortus deliciarum S. 107.
- Trier, Stadtbibl. Codex Egberti S. 95. 109.
- Venedig, S. Marco. Mosaiken S. 67. 108. 138.
- — Säulen des Ciboriums S. 10. 11. 66. 76ff.  
90. 95. 100. 106. 108. 111. 113f. 126ff.
- Wien, Hofbibl. Dioskorides S. 39. 82. 116.
- — Genesis S. 39. 43ff. 50. 60. 62. 64ff. 68ff.  
72ff. 81f. 96. 116f. 121ff. 129ff.
- — Hs. 847. S. 43.
- Wolotowo. Wandmalereien S. 40.
- Zürich. Purpurpsalter S. 12.

• • •







DER EINZUG IN JERUSALEM FOL. 1<sup>R</sup>

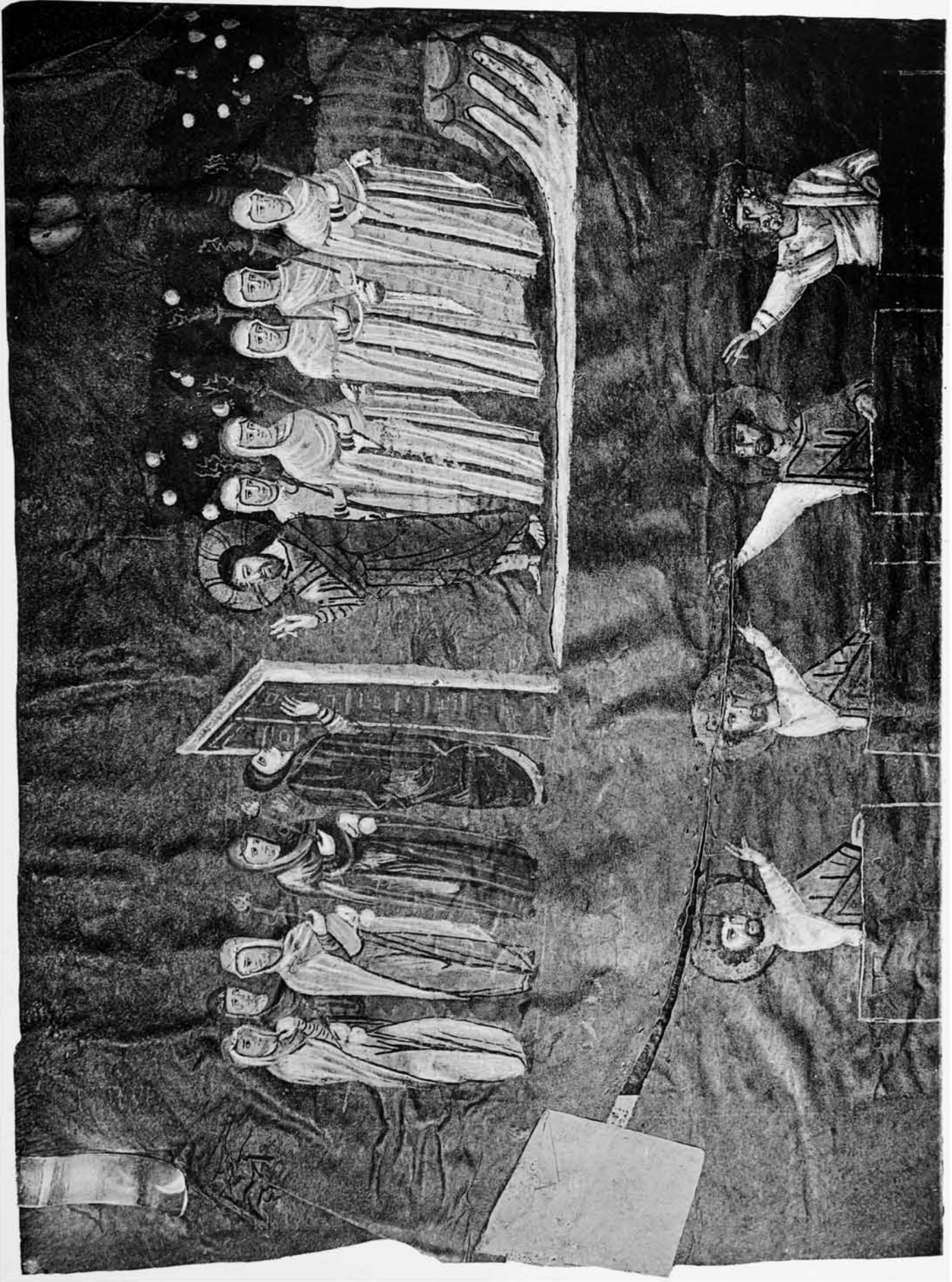






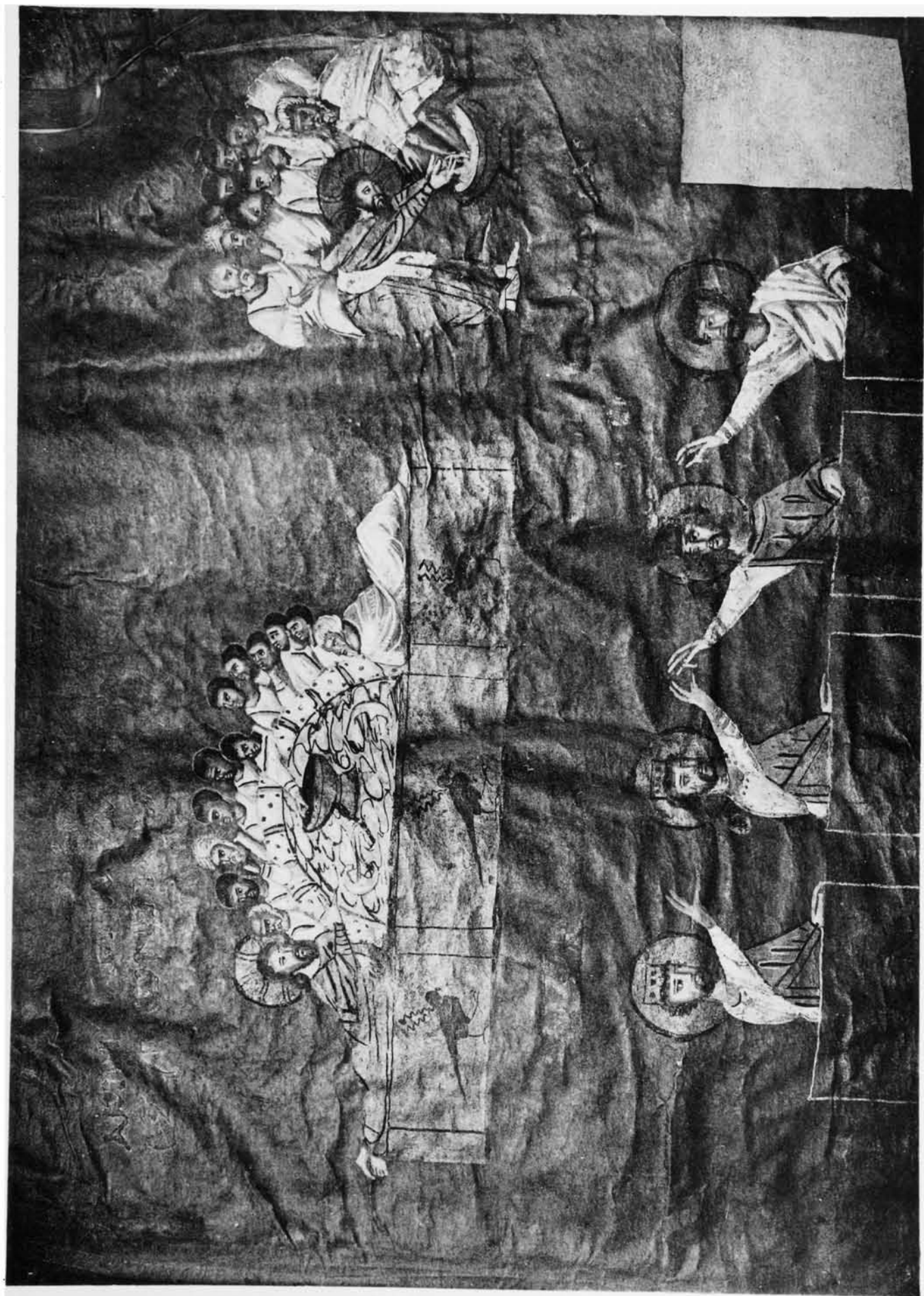
DIE AUSTREIBUNG DER VERKÄUFER AUS DEM TEMPEL FOL. IIA



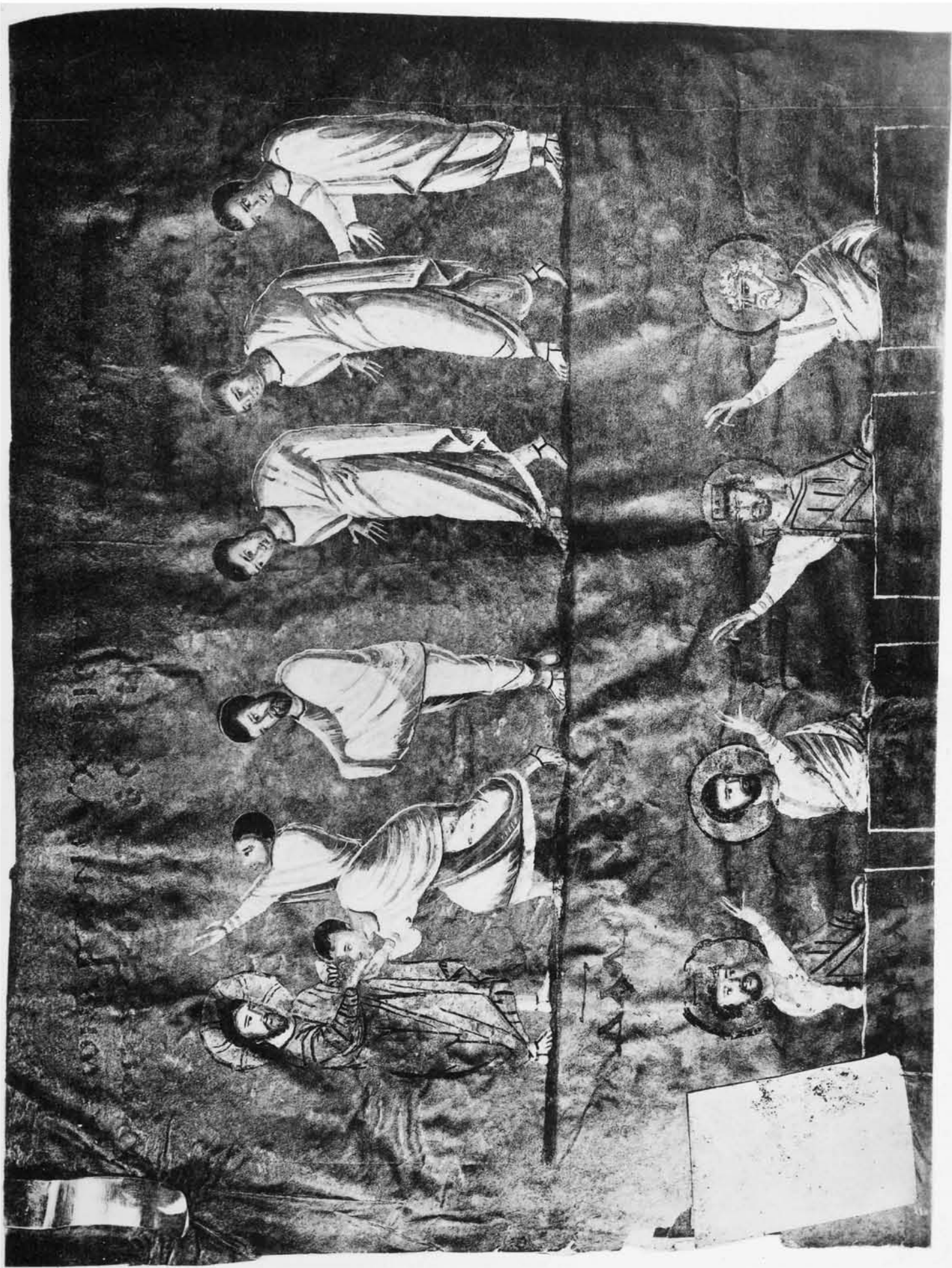
















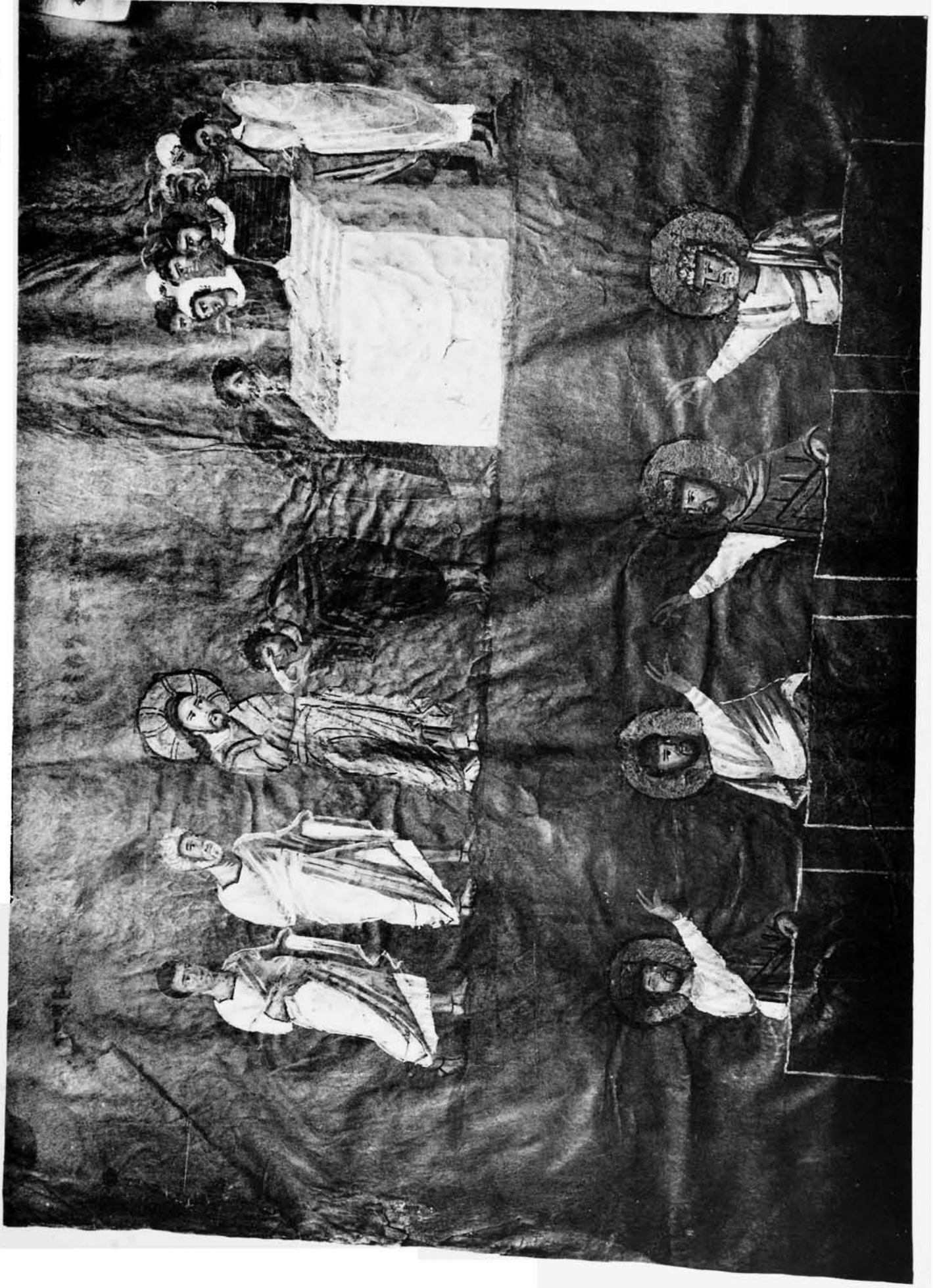




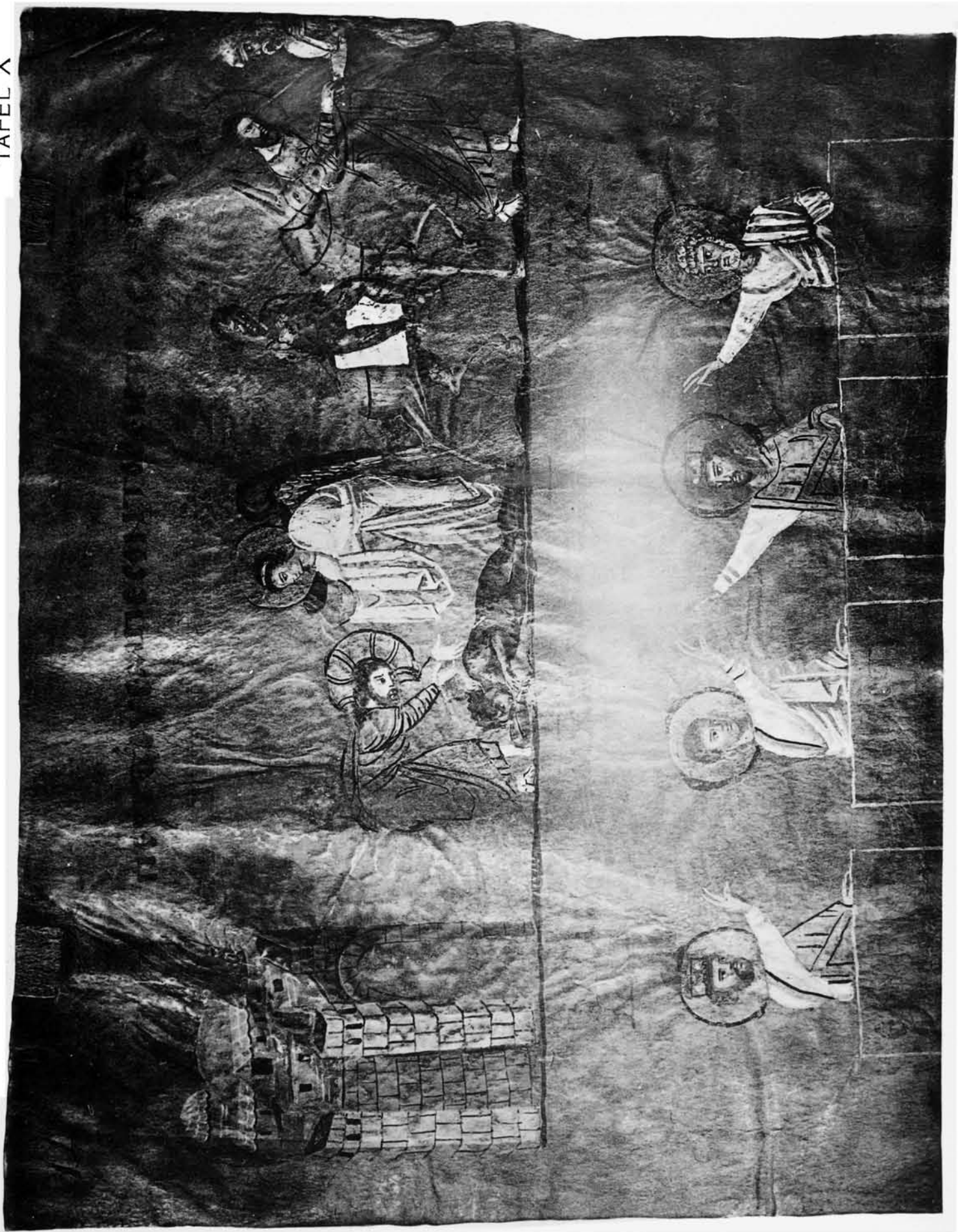










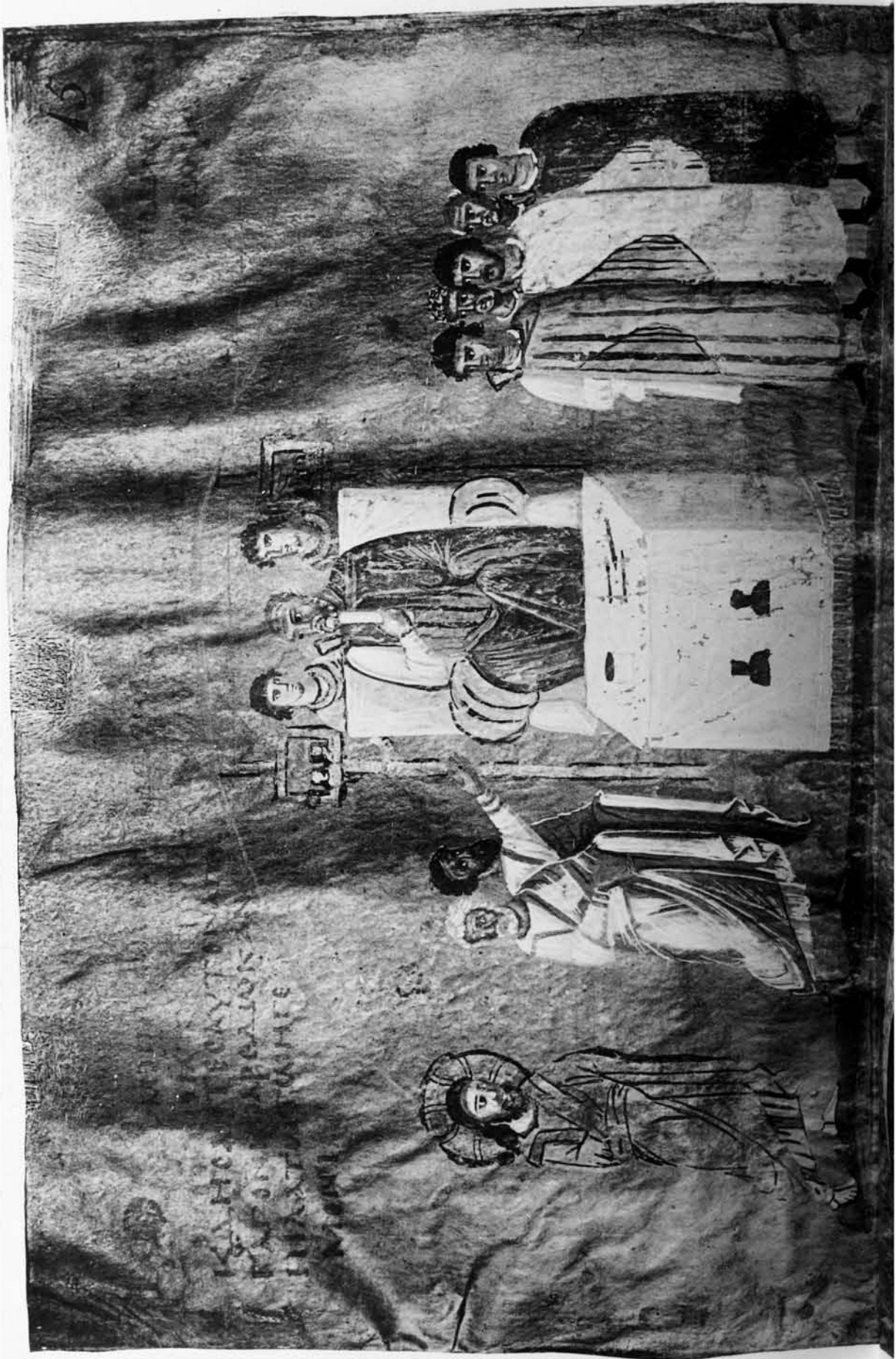


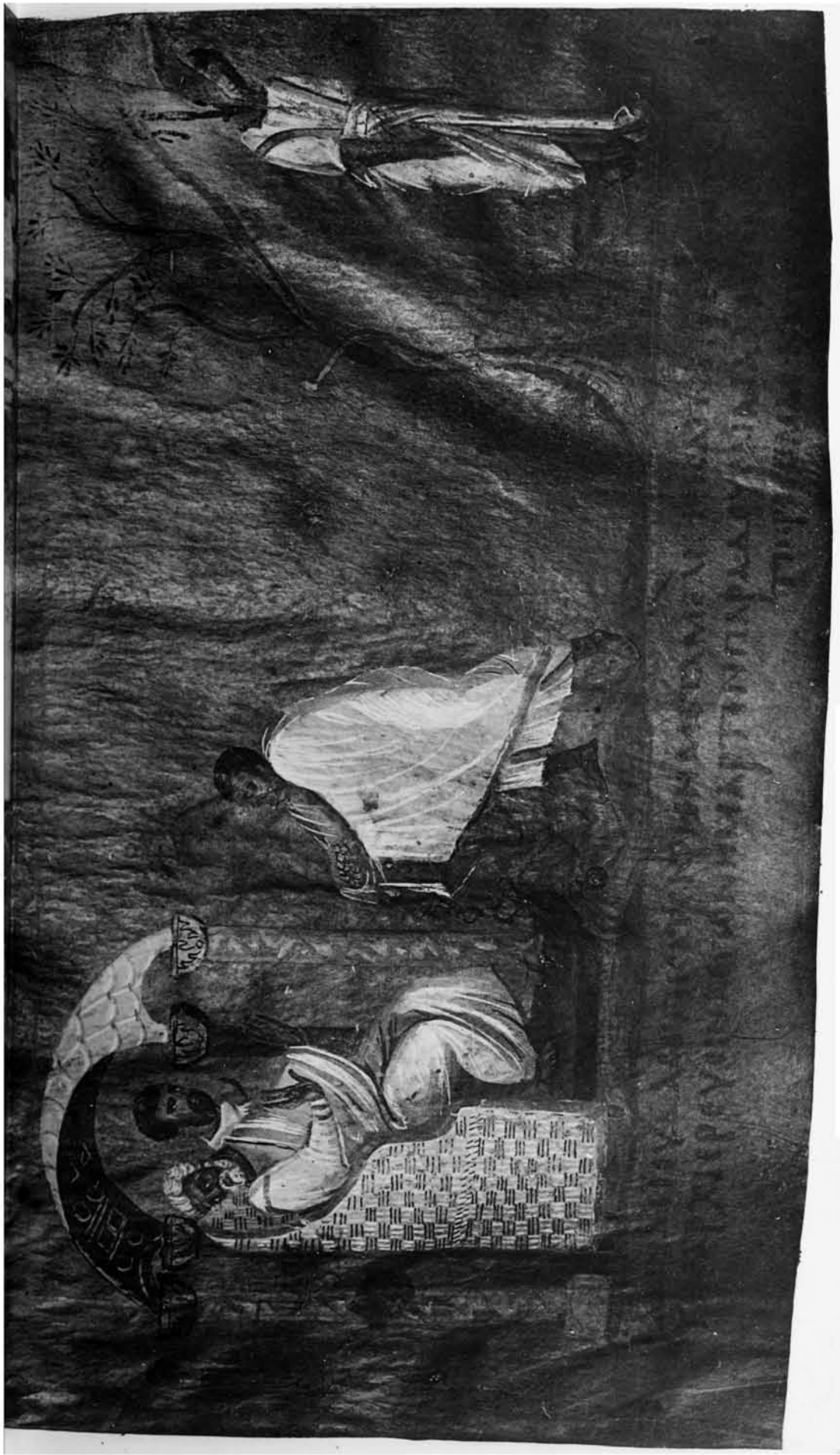






TAFEL XI



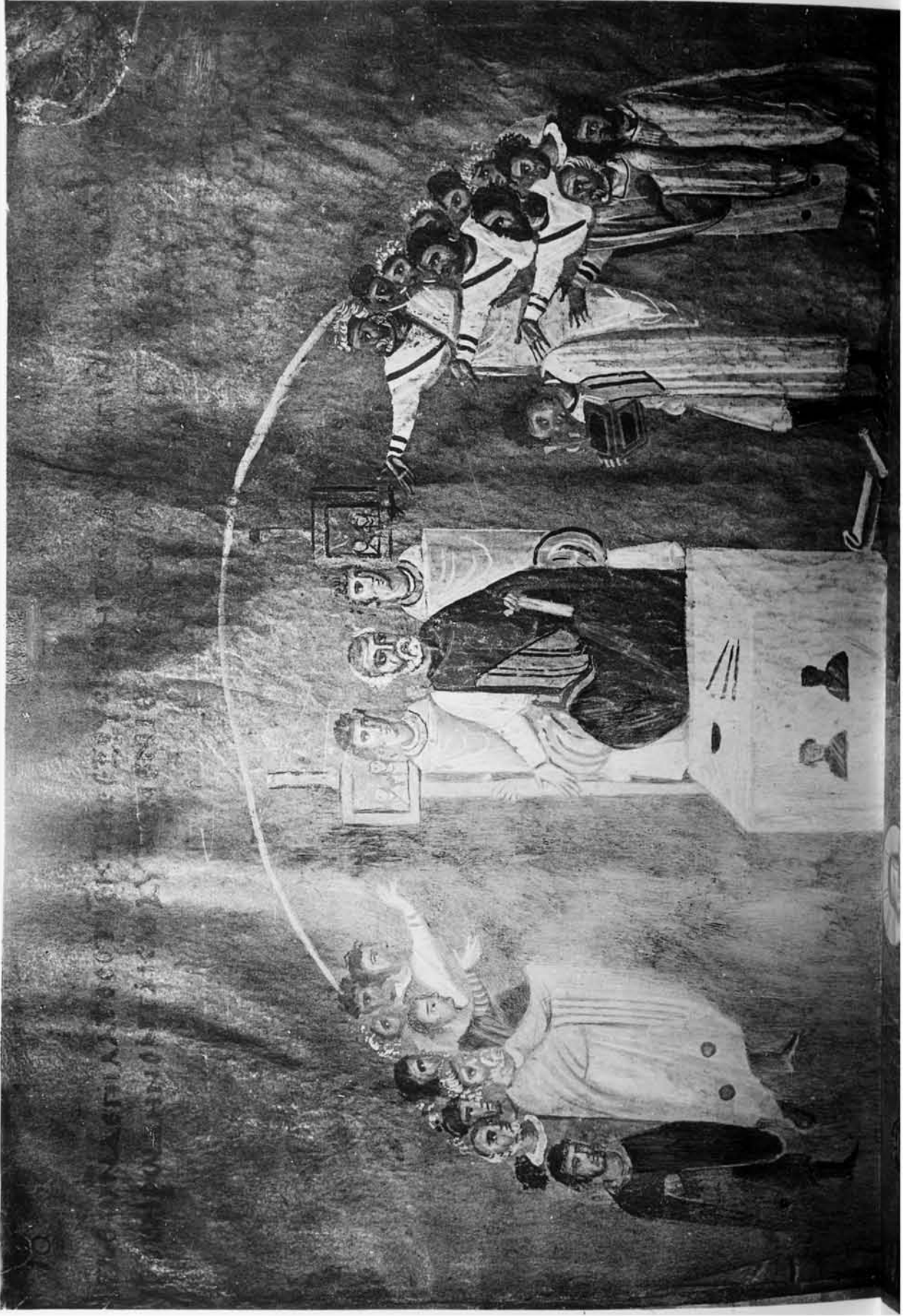


CHRISTUS VOR PILATUS — REUE UND TOD DES JUDAS FOL. VIII A

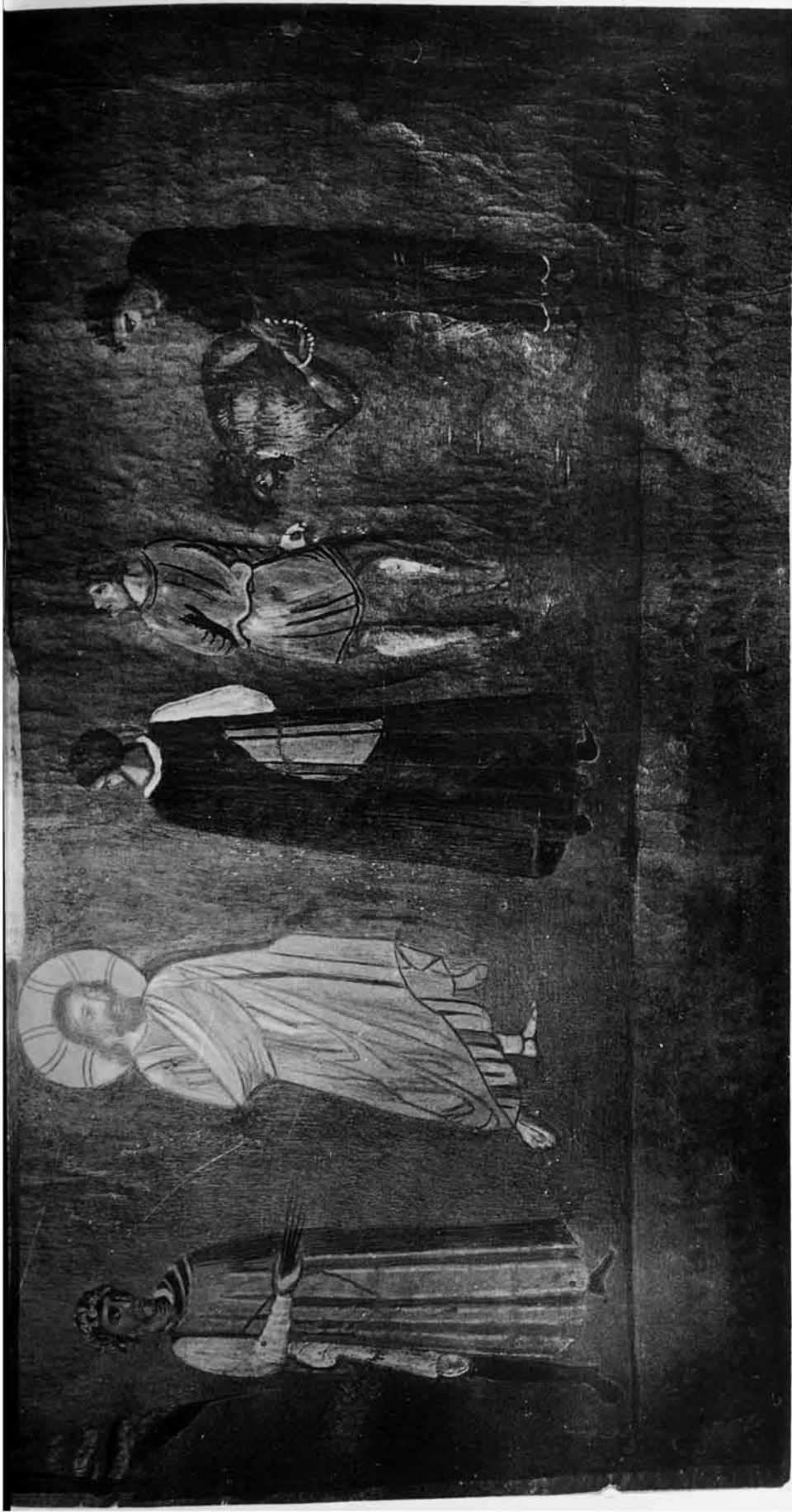




TAFEL XII



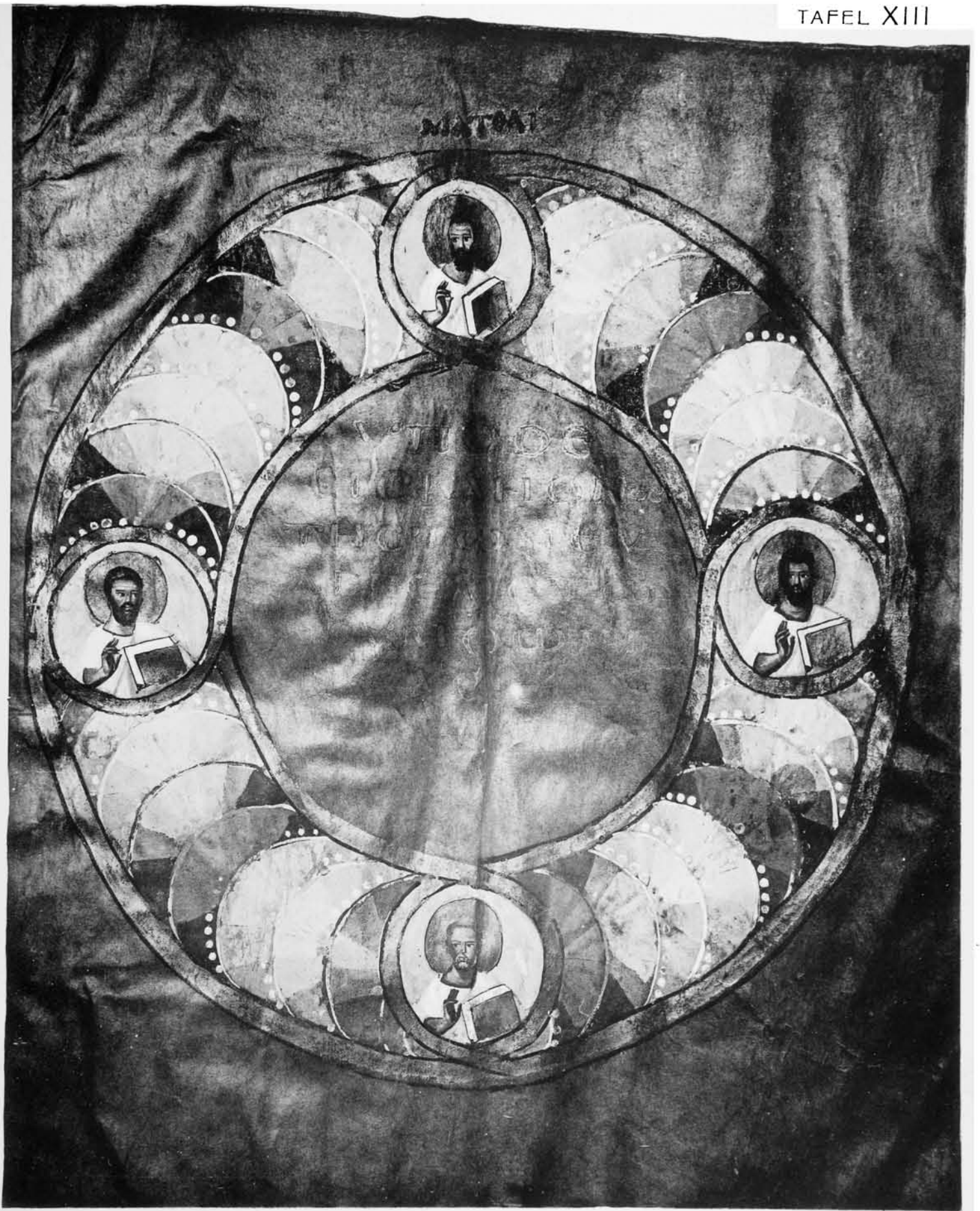




PILATUS STELLT DEN JUDEN CHRISTUS UND BARABBAS ZUR WAHL FOL. VIII<sup>B</sup>







TITELBILD. DIE VIER EVANGELISTEN FOL.VA





DER EVANGELIST MARKUS FOL. CXXIA







ТОУ СТОИ Н РОС  
 ЕК МЕСОУ ТИ  
 АИ МАДИ КАИ В  
 ДОУ СНАУ ТОУ  
 ЕИ СТИ И КАМИ  
 ПОИ ТОУ ТИ У РОС  
 ЕК ЕИ СТИ АИ  
 КАУ ОМО СКА  
 ОБРУ ГМО СТИ  
 АИ ОИ ОУ РАИ  
 ОИ ОИ ОУ СТИ  
 АИ ОИ ОУ СТИ  
 СТИ ОИ ОУ СТИ  
 ЕК В А А Е И Е К  
 ТОУ ОИ С А У РОС  
 АУ ТОУ КА И МА  
 КА И ТА А А А  
 КА И Е Р Е И Е О













