By 5M

URSPRUNG UND SIEG

DER

ALTBYZANTINISCHEN KUNST.

BEITRÄGE

VON

DR. ERNST DIEZ UND DR. JOSEF QUITT

MIT EINER EINLEITUNG

VON

JOSEF STRZYGOWSKI.

VIER TAFELN UND 13 ABBILDUNGEN IM TEXT.

MIT UNTERSTÜTZUNG DES
K. K. MINISTERIUMS FÜR KULTUS UND UNTERRICHT.

FACULTÉ DES LETTRES DE LYON - BIBLIOTHÈQUE SALOMON REINACH

WIEN 1903.

DRUCK UND VERLAG DER MECHITHARISTEN-KONGREGATION IN WIEN.

Bibliothèque Maison de l'Orient
135986

Alle Rechte vorbehalten.

VORWORT.

Seit dem Erscheinen des zweiten Bandes der Byzantinischen Denkmäler sind zehn Jahre vergangen. Von den in der Einleitung zum ersten und zweiten Band in Aussicht genommenen Arbeiten wurden inzwischen, wie das Schriftenverzeichnis am Schlusse dieses Bandes darlegen wird, manche gefördert; jedenfalls ist der Unterzeichnete dem Plane einer Gesamtdarstellung der Geschichte der byzantinischen Kunst sehr wesentlich näher gerückt. — Die beiden nachfolgend veröffentlichten Monographien sind im kunsthistorischen Institute der Grazer Universität ausgeführt. Ich möchte auch an dieser Stelle *Heinrich Schenkl* und *Anton von Premerstein* danken für die freundliche Förderung, die ersterer den philologischen Anmerkungen und dem Gesamtinhalte der Arbeit von Quitt, letzterer der Einleitung zur Arbeit von Diez zuteil werden liess. Im eigenen, wie im Namen der hochwürdigen Mechitharisten-Kongregation habe ich dem hohen k. k. Unterrichtsministerium für die Bewilligung eines Druckkostenbeitrages zu danken; nur so wurde die Ausstattung mit den nötigsten Abbildungen möglich gemacht.

Graz, im Herbst 1902.

Josef Strzygowski.

Inhaltsverzeichnis.

Seite

I. Einleitung: Ursprung und Sieg der altbyzantinischen Kunst. Von *Josef Strzygowski* IX

1. Konstantinopel und der Nordkreis XI
2. Konstantinopel und der Südkreis XVI
3. Der Sieg im Gebiete des Mittelmeeres XX

II. Die Miniaturen des Wiener Dioskurides. Von *Ernst Diez* 1

1. Einleitung 3
   a) Herkunft und Datierung der Handschrift 3
   b) Historisches über die vierzehn Aerzte 11
   c) Ueber die Mandragora 15
2. Beschreibung der Miniaturen 17
3. Ikonographische Untersuchung 30
4. Stilkritische Untersuchung 62

III. Der Mosaiken-Zyklus von S. Vitale in Ravenna. Eine Apologie des Diophysitismus aus dem VI. Jahrhundert. Von *Josef Quitt* 71

1. Die bisherige Erklärung des Zyklus durch den römischen Messkanon 73
2. Die Schrift des Vigilius gegen die Monophysiten 83
3. Das Eingreifen Justinians 101

Anhang von *Heinrich Schenkl* 111

Schriftenverzeichnis von *Josef Strzygowski* 119

Register 123

Abbildungsverzeichnis.

Tafeln.

I. 1. Dioskurides Fol. 1 b: Zierblatt mit Pfau.
2. Dioskurides Fol. 391 b: Koralle und Personifikation des Meeres.

II. 1. Dioskurides Fol. 2 b: Die Chirongruppe.
2. Dioskurides Fol. 3 b: Die Galengruppe.

III. 1. Dioskurides Fol. 4 b: Erstes Mandragorabild (Dioskurides und Heuresis).
2. Dioskurides Fol. 5 b: Zweites Mandragorabild (Dioskurides, Epinoia und der Maler).

IV. 1. Dioskurides Fol. 6 b: Dedikationsblatt mit Juliana.
2. Berlin, Kaiser Friedrich-Museum: Silberschale aus Smyrna.

Abbildungen.

	Seite
1. Konstantinopel, kaiserl. ottom. Museum: Sarkophag aus Konia, Schmalseite	XII
2. Konstantinopel, kaiserl. ottom. Museum: Sarkophag aus Konia, Langseite	XIII
3. Konstantinopel, Chodscha Mustafa Dschami (sog. Andreaskirche)	XVI
4. Ostteil der Kirche des Schenuteklosters bei Sohag in Ober-Aegypten	XVII
5. Trier, Dom: Elfenbeinrelief mit einer auf das Jahr 552 bezüglichen Szene	XVIII
6. Berlin, Kaiser Friedrich-Museum: Kapitell aus Alt-Kairo	XIX
7. Ravenna, S. Vitale: Kapitell des Erdgeschosses mit dem Monogramm am Kämpfer	XXV
8. Ravenna, S. Vitale: Der Chorraum mit den Mosaiken, von der Südloggia aus gesehen	74
9. Ravenna, S. Vitale: Apsismosaik	88
10. Ravenna, S. Apollinare in Classe: Melchisedech, Abel und Abraham	91
11. Ravenna, S. Vitale: Die drei Engel bei Abraham und die Opferung Isaaks	94
12. Ravenna, S. Vitale: Justinian und sein Gefolge	101
13. Ravenna, S. Vitale: Theodora und ihr Gefolge	105

I.

EINLEITUNG.

Ursprung und Sieg der altbyzantinischen Kunst.

Von

Josef Strzygowski.

Die beiden nachfolgend veröffentlichten Monographien spiegeln in ihren Resultaten deutlich die Schicksale der altbyzantinischen Kunst wieder. In den Miniaturen des Wiener Dioskurides wird neuerdings tastbar, wie das byzantinische Stammland, Kleinasien, auf Konstantinopel übergreift und der ohnehin orientalisch durchsetzte Hellenismus im Gefolge des Christentums von einer neuen, vom Orient ausgehenden Flutwelle durchtränkt, zum Byzantinismus wird. Die zweite Arbeit aber, über die Mosaiken von S. Vitale, zeigt Konstantinopel in der Gestalt Justinians auf seinem Gipfel: der kaiserliche Wille diktiert der weströmischen Reichshauptstadt den Inhalt des figürlichen Schmuckes einer ihrer bedeutendsten Kirchen. Die Darstellung dieses Zufliessens einerseits und des Ausströmens in der Gegenrichtung andererseits wird den interessanten Inhalt jenes Abschnittes der Geschichte der byzantinischen Kunst bilden, die das Werden und ihre erste Blüte behandelt. Ich möchte hier einleitend einige Fäden sammeln, die diesen weltgeschichtlichen Prozess durchblicken lassen. Es wird noch vieler Arbeit bedürfen, um darin völlige Klarheit zu schaffen.

1. Konstantinopel und der Nordkreis.

Man denkt sich das Emporkommen der neuen Hauptstadt am Bosporus gern so, als wenn diese *Νέα Ρώμη*, wie sie auch genannt wurde, nichts anderes als eine Neuauflage der Roma aeterna gewesen wäre und Konstantin lediglich einen Ableger lateinischen Wesens auf den griechischen Boden verpflanzt hätte. Die Ansiedlung römischer Patrizierfamilien, die Einteilung der Stadt nach dem Muster Roms u. dgl. m. soll auch als Signatur des Werdens der byzantinischen Kunst gelten, und es ist nur zu begreiflich, wenn man heute noch gern bei der Hand ist, „spätrömisch“ zu nennen, was altbyzantinisch ist. In Wirklichkeit liegt der Fall etwas anders. Konstantin hat den Ort zur Gründung des neuen Reichszentrums nicht gewählt, weil er das Bedürfnis hatte, Rom in den Orient zu übertragen; im Gegenteil, er wollte sich von Rom frei machen. Dazu kam als zweiter Hauptgrund: der Orient begann allmählich wieder so sehr gegen den Westen zu überwiegen, dass Rom anfing, ausserhalb der eigentlichen Bewegungssphäre der damaligen Welt zu liegen. Die Gegend, wo Vorderasien mit dem anhängenden Aegypten unmittelbar an den Balkan stösst und die nordischen Reichsgrenzen

ungefähr gleich weit entfernt liegen wie die östlichen, diese ganz einzig, zu Wasser und zu Lande unvergleichlich günstig gelegene und reich gegliederte Gegend bot sich als natürlicher Brennpunkt ohne weiteres dar. Schon Diokletian hatte sich in Nikomedeia niedergelassen, Konstantin wollte zuerst den Ruhm Ilions als Nimbus auf seine neue Residenz herübernehmen und ging dann über Chalkedon nach Byzanz. Dieses Herumziehen um ein und dasselbe Zentrum, das Marmarameer, zeigt, wie sehr Konstantin damit rechnete, bodenständige Elemente zu Grundpfeilern der neuen Gründung zu machen. Gerade das

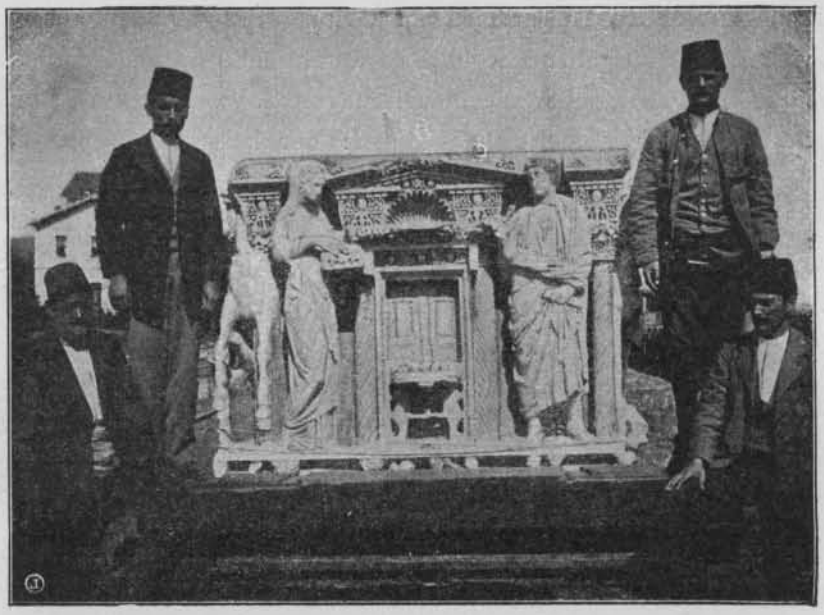


Abb. 1. Konstantinopel, kaiserl. ottom. Museum: Sarkophag aus Konia, Schmalseite.

bedeutendste, ja zur raschen Befriedigung seiner Baugedanken entscheidende Bedürfnis, ergiebige Steinbrüche und geschulte Arbeiter, fand er dort vor. Der alte Stappelplatz für den prokonnesischen Marmor, Kyzikos, hat ihn offenbar nicht minder gelockt, wie die allgemein glückliche Lage der nahen Ufer. Nach dem, was ich kürzlich gelegentlich eines aus Konstantinopel nach Berlin gelangten Christusreliefs über die kleinasiatische Bildhauerschule sagen konnte,[1] wird wohl niemand mehr annehmen, dass Konstantin auf Steinmetzen angewiesen war, die er aus Rom mitbrachte. Kleinasien hat in der späten Kaiserzeit geradeso Bildwerke nach Rom exportiert, wie vorher. Die Sarkophage, die ich um das Christusrelief

[1] Orient oder Rom, S. 40 f.

gruppieren konnte,[1] erwecken alle zusammen den Eindruck, aus ein und derselben durch Jahrhunderte wirksamen Schule hervorgegangen zu sein. Nach dem Marmor zu urteilen, war es wohl die kyzikenische. Dass Konstantin an diese anknüpfte, wird bewiesen durch Merkmale, die, wie der zackig geschnittene Akanthos, auch im neuen Byzanz heimisch, ja dominierend geblieben sind. Um eine Vorstellung dieser in einem reichen dekorativen Stil arbeitenden Schule zu geben, bilde ich hier zwei Seiten des erst nach dem Erscheinen von Orient oder Rom bei Konia gefundenen, grossen Sarkophages ab, der sich heute im



Abb. 2. Konstantinopel, kaiserl. ottom. Museum: Sarkophag aus Konia, Langseite.

kaiserl. ottomanischen Museum befindet.[2] Abb. 1 zeigt die eine Schmalseite: Vor einer durchgehenden Säulenstellung mit den für Kleinasien bezeichnenden Kämpferaufsätzen steht ein Paar, das sich einer mittleren, unter Giebel und Muschelnische hervortretenden Tür zuwendet. Die Frau trägt Früchte als Spende für den Opfertisch, der vorne steht. Auf der Abb. 2 gegebenen Langseite sieht man vor drei Säulentabernakeln, in denen seitlich die Dioskuren auftreten, in der Mitte einen Mann erhöht auf einem Podium sitzen. Ihn begleiten zwei Frauengestalten. Der Typus ist nicht vereinzelt; ich habe weitere Belege bereits

[1] Vgl. dazu meine Nachträge, Byz. Zeitschrift X (1901), S. 726.

[2] Vgl. B. Graef, Der Sarkophag aus Konia. Die weite Welt XXI, Nr. 34, S. 1175 f.

Orient oder Rom S. 47 f, gegeben und es wird unten in der Arbeit von Diez, S. 39 f, von dieser Art „Autorenbild" noch die Rede sein. Ob dieser Sarkophag in der Gegend seines Fundortes entstanden oder, wie ich vermute, aus Kyzikos bezogen wurde, müssen genauere Untersuchungen lehren. So viel ist sicher, dass in der kleinasiatischen Sarkophagplastik deutliche Vorstufen der späteren byzantinischen Dekorationsart zu finden sind.

Was nun diese eine Denkmälergruppe ergeben hat, das gilt, wie ich immer deutlicher sehe, ganz allgemein: Kleinasien ist der Körper der byzantinischen Kunst; diesem wird in Konstantinopel durch die aus dem hellenistischen Süden, Syrien und Aegypten sowohl, wie aus dem persisch-ostasiatischen Orient selbst zuströmenden Züge ein neues, das byzantinische Kleid angelegt. Rom bleibt, so viel ich sehe, so gut wie ganz aus dem Spiele. Es ist passiv geworden, übernimmt nur, gibt nicht mehr. Konstantinopel erwächst so auf dem Gebiete der bildenden Künste zu einer völlig unrömischen, durch und durch hellenistisch-orientalischen Grossmacht. Wäre das auf allen Gebieten der Fall gewesen, hätten die Kaiser, vor allen Justinian selbst, nicht mit dem römischen Nimbus politisch und kirchlich geliebäugelt, hätten sie, wie es die grosse Theodora wollte, dem Orient völlig die Oberhand gelassen, so würde das Reich, statt nach Justinian allmählich zu verfallen, einen Ueberschuss innervierender Kräfte gewonnen haben, die ihm später über alle Völkerstürme hinweggeholfen hätten.[1] Dadurch, dass man Kleinasien, Syrien und Aegypten zurückdrängte und im Besitz Italiens das Heil suchte, grub man sich am Bosporos, wie später ähnlich in Deutschland, das eigene Grab. Die byzantinische Kunst aber hat alles Verderben überdauert, sie war im Mittelalter die Stütze des Abendlandes und wird heute noch in den griechisch-orthodoxen Klöstern gepflegt: sie war und blieb eben von allem Anfang an unbeugsam griechisch-orientalisch.

Das hat sich mir in den letzten Monaten neuerdings erschlossen, als ich eine Arbeit über den kleinasiatischen Kirchenbau fertig zu machen hatte. Was ist uns nicht alles über den römischen Ursprung der Basilika, über die in Rom vollzogene Entwicklung des Kuppelbaues, die italischen Vorläufer vor allem der Sophienkirche vordoziert worden! Ist ja alles nicht wahr! Die Basilika, der reine Zentralbau, die Kuppelbasilika und die Kreuzkuppelkirche: das alles ist im hellenistischen Oriente zu Hause.[2] Eine von römischer Art völlig unbeleckte Art

---

[1] Vgl. meine Rezension von Diehl, Justinien in der Hist. Vierteljahrsschrift, 1902, S. 245 f.

[2] Darüber ausführlich in einem eben bei J. C. Hinrichs in Leipzig erscheinenden Buche: Kleinasien, ein Neuland der Kunstgeschichte: Kirchenbauten bis auf Justinian.

der Basilika in Quadermaterial finden wir in der kleinasiatischen und syrischen Hinterlandkunst. Reine Rund- und Oktogonalbauten mit innerer Stützenstellung sind heute noch im Orient fast im Dutzend aus altchristlicher Zeit nachweisbar. Es scheinen die hellenistischen Grossstädte sowohl wie die Hinterlande gewesen zu sein, die diesen Typus, lange bevor er dann auch in Italien auftaucht, pflegten. Aehnlich war es mit der Kuppelbasilika, die überhaupt nie nach Italien vorgedrungen sein dürfte, ähnlich auch mit der Kreuzkuppelkirche, die erst durch Nachahmungen der Apostelkirche von Konstantinopel in S. Nazaro in Mailand und S. Marco in Venedig, soweit wir das heute noch feststellen können, nach dem Abendlande kam. Man hat ja gar keine Ahnung davon, was der hellenistische Orient in der Zeit, wo aller Augen auf Rom als dem politischen Zentrum der Welt gerichtet waren — und leider von Seiten der Kunstwissenschaft immer noch gerichtet sind — auf dem Gebiete der bildenden Kunst geleistet hat. Und doch steht die Sophienkirche da und flammt den Forschern in ihrer hellenistisch-orientalischen Monumentalität und Pracht ein „Blick auf!" entgegen.

Auf dem Gebiete der Malerei wären die Nachrichten, die Asterios von Amaseia († um 410) liefert, allein genügend, um ein Bild ihrer bedeutenden Entwicklung im christlichen Kleinasien zu geben.[1] Die Auffindung der Matthäusfragmente in Sinope und die Uebereinstimmung einzelner Bilder des mit diesen Fragmenten völlig gleichen Codex Rossanensis mit solchen, die der Bischof von Amaseia beschreibt, das ergibt eine neue Kette, die für Kleinasien spricht. Ich meine nun, auch die Dioskurides-Miniaturen fussen auf dem kleinasiatischen Kunstkreis in Typen wie dem Autorenbild, das sich in Byzanz — gewiss nicht von Syrien oder Aegypten her — im Typus der Evangelisten festsetzt. Das Hellenistische der Dioskuridesbilder und das fast rein Orientalische ihrer Rahmen und der Juliana-Miniatur liegen so unausgeglichen nebeneinander, dass weder ein syrischer noch ein ägyptischer[2] Maler in Betracht kommt. Es bleibt nur der Norden und dieser deckt sich im wesentlichen mit Kleinasien. Thessalonike gehörte zum anatolischen Kunstkreis ebensogut, wie Ephesos und das so rasch über beide hinauswachsende Konstantinopel. Wenn nun die Titelminiaturen des Dioskurides aus den Händen eines Angehörigen dieses Nordkreises hervorgegangen und in Konstantinopel entstanden sind, dann begreife ich auch das noch fast unvermischte Nebeneinander verschiedener Kunstströme, die sie auf-

[1] Orient oder Rom, S. 115 f. und 118 f.

[2] Wie Ainalov (Die hellenistischen Grundlagen der byzantinischen Kunst) annahm. Vgl. den Bericht von O. Wulff, Repertorium f. Kunstw. XXVI, S. 38.

weisen. Ich kenne keine Bilderfolge, die den Orient so deutlich an der Arbeit zeigte, aus dem Hellenistischen das Byzantinische zu formen. War dieser Prozess im Inneren Kleinasiens nicht vorgeschrittener als an der Küste und in Konstantinopel, so müssen die Pariser Fragmente und der Rossanensis, in welchen die Mischung bereits durchaus vollzogen ist, weit jünger sein als der Dioskurides, oder sie gehören eben überhaupt einem mehr einheitlich orientalischen Hinterlande an.

2. Konstantinopel und der Südkreis.

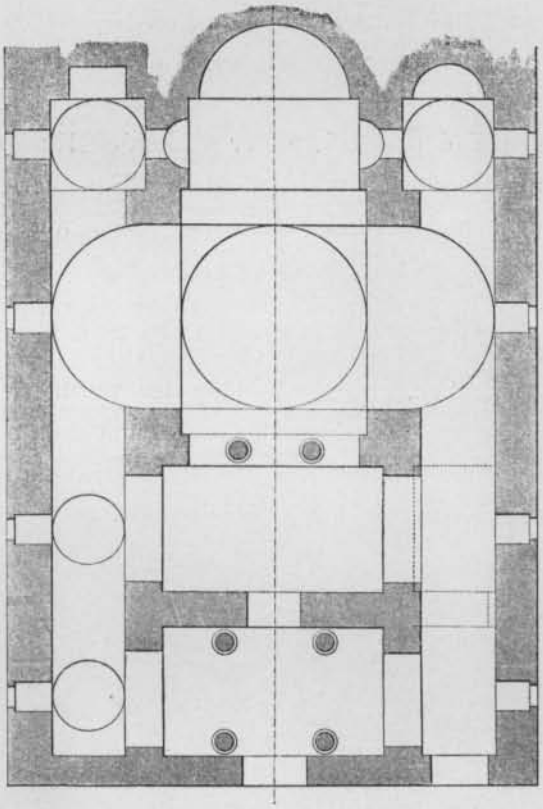


Abb. 3. Konstantinopel, Chodscha Mustafa Dschami (sog. Andreaskirche).

(Nach Pulgher.)

Kleinasien und das griechische Europa — ich nenne beide zusammen den Nordkreis der hellenistischen Kunst n. Chr. — bilden das Stammland von Byzanz. Trotzdem hat der Geschmack des syro-ägyptischen Südkreises ausschlaggebend Einfluss geübt auf die Umbildung der hellenistischen zur byzantinischen Kunst. Ich habe im zweiten Bande der Byzantinischen Denkmäler ein überzeugendes Beispiel dafür auf dem Gebiete jener Bauten geben können, die der Wasserversorgung dienten. Es ist nicht das System der Römer, das bei Anlage und Erweiterung der neuen Residenz in Anwendung gebracht wurde. Man führte eine gemischte Art ein: grosse offene Teiche neben geschlossenen, von Säulen gestützten Behältern. Die erstere Art ist die typisch syrische, die letztere die typisch alexandrinische. Die Bin bir dirék mit ihren zwei, durch eine einfache Kuppelung verbundenen Säulen übereinander, könnte ebensogut in Alexandreia stehen, wenn nicht Kleinasiaten das Stützensystem in kühnster Art, wie etwa gleichzeitig bei der Sophienkirche, byzantinisch umgebildet hätten. Aus solcher Mischung heraus entsteht eben der neue Stil.

Eine syro-ägyptische, den Kleinasiaten unbekannte Form scheint auch ein Kirchentypus, der in Konstantinopel in seiner originellen Grundform in der Chodscha Mustafa Dschami (Abb. 3), der sog Andreaskirche, in der von Kleinasiaten vorgenommenen byzantinischen Umbildung aber in der Sophienkirche vorliegt. Bezeichnend für das Prototyp ist das Kuppelquerschiff, wie ich es nennen möchte, ein Querschiff, das aus einer zentralen Kuppel und zwei seitlichen, in voller Kuppelbreite ansetzenden Apsiden besteht. Ist dann auch noch die Hauptapsis innen halbrund, so entsteht im Grundriss ein kleeblattförmiger Ostteil mit zentraler Kuppel. Dieser Typus ist in den ägyptischen Klöstern beliebt, er lässt sich schon in der ersten Hälfte des V. Jahrhunderts an dem grossen Schenutekloster bei Sohag (Abb. 4), dann beim benachbarten Bischoikloster, ferner im Süden an Deir Siman bei Assuan und im Norden in den Kirchen der sketischen Wüste nachweisen. Ich stelle dieser einen Tatsache gleich die andere an die Seite, dass dieser Typus auch noch in den Kirchenbauten des Berges Athos vorherrscht; er wird also wohl mit der Wanderung des Klosterlebens von Aegypten aus über Syrien — wo ich sehr bald beachtenswerte Vertreter nachzuweisen haben werde — nach dem Norden gezogen sein. Auch Anthemios von Tralles verwendet das Kuppelschiff bei der Sophia; aber er legt die grossen Halbkuppeln nicht nördlich und südlich, sondern im Hauptschiff selbst nach Osten und Westen neben die Hauptkuppel. So entsteht seine byzantinische Umbildung der hellenistisch-orientalischen Kuppelbasilika.

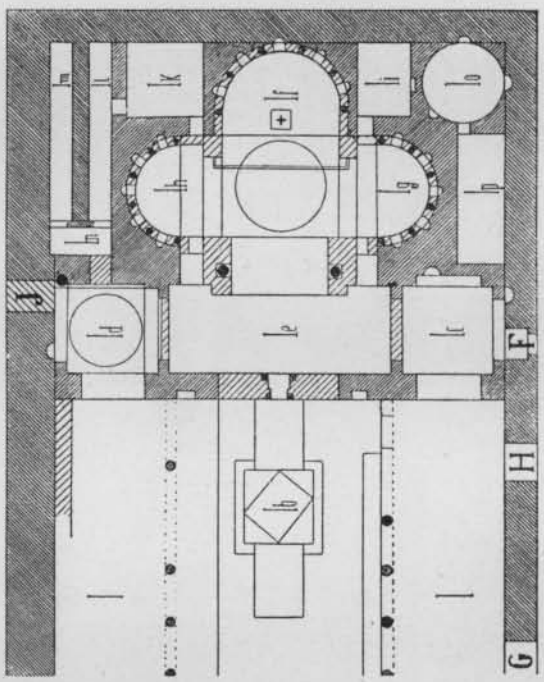


Abb. 4. Ostteil der Kirche des Schenuteklosters bei Sohag in Ober-Aegypten.

(Nach de Bock.)

Auf dem Gebiete der Plastik liegt, wie ich kürzlich gezeigt habe,[1] ein deutlicher Beleg dafür, wie das Koptisch-Alexandrinische nach Byzanz über-

[1] Orient oder Rom, S. 85 f.

tragen wird, noch aus dem Jahre 552 vor. Wir finden ihn auf der bekannten Elfenbeinschnitzerei des Domes zu Trier. Darauf ist dargestellt (Abb. 5), wie Justinian die neu in Sycae erbaute Irenenkirche einweiht. Der byzantinische Hof tritt hier in einer Umrahmung auf, die, wie ich gezeigt habe, im Typus aus Aegypten importiert ist. Die Erklärung ist darin zu suchen, dass die auf dem Wagen mit den Reliquien daherkommenden Patriarchen Menas von Konstantinopel und Apollinarios von Alexandreia beide Aegypter sind und zur Ausführung des Schnitzwerkes wahrscheinlich ein ägyptischer Künstler herangezogen wurde.

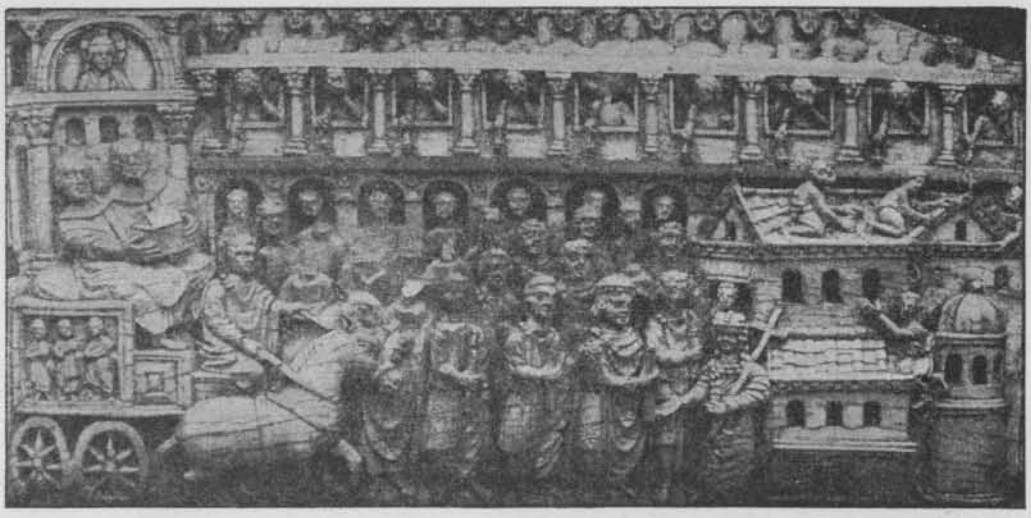


Abb. 5. Trier, Dom: Elfenbeinrelief mit einer auf das Jahr 552 bezüglichen Szene. Höhe 0·13; Breite 0·26 Cm.

Klischee aus Strzygowski, Orient oder Rom, S. 85.

Eine recht bezeichnende Ueberraschung steht dem bevor, der aus dem altbyzantinischen Kreise unvermittelt in den koptischen gerät. Er wird den Nil entlang Kapitellformen finden, die den byzantinischen in Werkform wie Schmuck so nahe stehen, dass zur Erklärung nur die Wahl bleibt: entweder Aegypten hat von Byzanz oder Byzanz von Aegypten übernommen. Es handelt sich dabei in erster Linie um die in Justinians Zeit in Byzanz so beliebte Form des Kämpferkapitells und den Schmuck mit Gittermotiven, beziehungsweise einem wedelartigen Blattwerk. Nun ist Tatsache, dass wenigstens die letztgenannte Schmuckform in Aegypten schon auf Bildwerken mit antiken Reliefdarstellungen vorkommt, die allem Anscheine nach im III. oder IV. Jahrhundert entstanden sind. Das Trichterkapitell lässt sich öfter nachweisen; ich bilde hier (Abb. 6) ein Beispiel ab, das ich in Alt-Kairo für das Kaiser Friedrich-Museum in Berlin er-

worben habe.[1] Man wird sich des Ediktes vom Jahre 334 (Cod. Theod. XIII, 4, 1) erinnern, worin Konstantin verlangt, es seien in den afrikanischen Provinzen junge Leute zum Studium zu ermuntern, es fehle ihm an Baumeistern. Also wird dort wohl ein guter Stamm vorhanden gewesen sein. Die in Betracht kommenden Kapitelle sind denn auch alle in ägyptischem Kalkstein gearbeitet, während der byzantinische Import sich sofort durch den prokonnesischen Marmor verrät. Nach alldem liegt es entschieden näher, anzunehmen, die aus Aegypten nach der Prokonnesos und Konstantinopel einwandernden Steinmetzen hätten dort die ihnen geläufigen koptischen Formen eingebürgert, als umgekehrt. Die Byzantiner haben sie dann ohnehin nicht tale quale übernommen, sondern in ihrem mehr konstruktiv-einheitlichen Geschmack umgebildet. Davon an anderer Stelle.[2]

Was nun endlich das Gebiet der Malerei und der rein dekorativen Künste anbelangt, so sind das jene Gebiete, auf denen schon in der römischen Kaiserzeit und, neuerdings orientalisch verstärkt, besonders seit dem IV. Jahrhundert hauptsächlich der zweite Brennpunkt des Südkreises, Antiocheia und Syrien, zur Herrschaft gelangen.



Abb. 6. Berlin, Kaiser Friedrich-Museum: Kapitell aus Alt-Kairo.

Wer die antiochenische Dekorationskunst des V. Jahrhunderts studieren will,[3] der mag ruhig mit den dieser Zeit angehörigen Denkmälern Ravennas beginnen. Die von dem Antiochener Apollinaris eingeführte und wohl von allen seinen Nachfolgern auf dem bischöflichen Stuhle — sie waren über Ursus hinaus bis auf Petrus I. Syrer — festgehaltene syrische Tradition war dort neben der aufkommenden byzantinischen Richtung bis ins VI. Jahrhundert vorherrschend. Davon wird gelegentlich monographisch zu handeln sein. Salonik vertritt diesen vom Südkreis auf uns gekommenen Zeugen gegenüber mehr den Geschmack des Nordkreises, der, obzwar ebenfalls von Antiocheia abhängig, doch entschieden selbständiger ist, daher nichts ohne mehr oder weniger weitgehende Umbildung übernommen hat.

---

[1] Nr. 1126 meines Inventars. Weitere Belege in meinem Buche: „Kleinasien, ein Neuland der Kunstgeschichte".

[2] Vgl. auch Byz. Denkmäler, II. S. 212 f.

[3] Für die Plastik ist zu vergleichen mein Aufsatz „Antiochenische Kunst", Oriens christianus II, S. 421 f.

Zu diesen aus den hellenistischen Metropolen und den ägyptischen und syrischen Hinterlanden nach Konstantinopel vordringenden hellenistischen Kunstströmen mit ihrem ohnehin stark orientalischen Beisatz gesellt sich noch ein unmittelbar von Persien ausgehender Impuls, der nicht nur die Ueberlieferungen des eigentlichen Orients im nachalexandrinischen Hellenismus auffrischt und zu neuer Triebkraft bringt, sondern im Wege des Transithandels auch die indischen und ostasiatischen Märkte für Byzanz öffnet. Dieses ganze, ungeheure Gebiet sei hier nur gestreift; ich will nicht gar zu weit vorgreifen.[1]

3. Der Sieg im Gebiete des Mittelmeeres.

Schon während der Zeit, in der Byzanz noch von allen Seiten Kräfte an sich zog, im V. Jahrhundert, beginnt es auch seine eigene Kunstware überallhin zu exportieren und seinen Einfluss auf künstlerischem Gebiete geltend zu machen. Es ist natürlich, dass die neue Metropole als Erbin der prokonnesischen Steinbrüche auch den kyzikenischen Export von Marmormaterial übernimmt und flott fortsetzt. Darf es da Wunder nehmen, wenn man im ganzen weiten Gebiete des Mittelmeeres Säulen findet, die nicht nur dem Material, sondern auch den Werk- und Schmuckformen nach auf Konstantinopel als Entstehungsort zurückweisen? Dieser Export nimmt im V. und VI. Jahrhundert solche Dimensionen an, dass fast keine Kirche die eigentliche Küste entlang gebaut wurde, bei der nicht byzantinische Säulen zur Anwendung gekommen wären. Ich will hier keinen Katalog geben; Verweise auf Salonik, Parenzo, Ravenna, auf die aus christlichem Material erbaute Moschee in Kairawan, auf jene Kapitelle in Aegypten, die man der alexandrinischen Markuskirche zuweist und weiter auf die Funde im Gebiete von Kertsch dürften genügen. Aber auch landeinwärts ging der Transport, so nach dem heutigen Tirnowo in Bulgarien, nach Jerusalem, wo beim sogenannten Kettendom prachtvolle byzantinische Kapitelle wiederverwendet sind und nach Ahnas am Rande des Fajum, wo Naville eine Kirche mit byzantinischem Säulenmaterial ausgegraben hat. In dieser Kirche lernt man beurteilen, was es eigentlich war, das der byzantinischen Ware überall Eingang verschaffte. Gewiss nicht allein der fabriksmässige Grossbetrieb, der jede Konkurrenz aus dem Felde schlug, sondern in erster Linie die Solidität

---

[1] Vgl. meinen Aufsatz: Seidenstoffe aus Aegypten im Kaiser Friedrich-Museum, Wechselwirkungen zwischen China, Persien und Syrien in spätantiker Zeit. Jahrbuch der kgl. preuss. Kunstsammlungen 1903.

des altberühmten Steines und die Gefälligkeit der Formen. In der Kirche zu Ahnas waren nur die konstruktiv wichtigsten Schmuckstücke, die Säulen, byzantinisch. Der gesamte übrige, überreiche Schmuck war in dem einheimischen, weichen Kalkstein hergestellt.[1] Granit scheint man im V. und VI. Jahrhundert in Aegypten nicht mehr in grösserem Ausmasse verwendet zu haben und die in Oberägypten gebrochenen Sandsteinsäulen waren zu plump und schwerfällig. In Nordafrika half man sich mit doppelt nebeneinander gestellten Säulen, im Innern Syriens mit kurzen, dicken Stämmen oder Pfeilern, im zentralen Kleinasien ganz typisch mit einer später auch im Abendlande zur Anwendung gekommenen Form: Pfeilern mit angearbeiteten Halbsäulen. In Rom erscheint byzantinischer Import vereinzelt; dort half man sich gern mit Material aus antiken Ruinen.

Byzantinischer Export von Marmor ist schon im IV. Jahrhundert nachweisbar. Bekannt ist die Geschichte von dem Presbyter aus Thasos, der beauftragt war, in Konstantinopel prokonnesische Marmortafeln für seine Kirche zu kaufen und das Geld unterschlug.[2] Gregor von Nyssa nimmt für die Erbauung seines Oktogons prokonnesische Säulen in Aussicht.[3] Was der byzantinische Kaufmann angesponnen hatte, das wurde von Seiten des byzantinischen Hofes nachdrücklich unterstützt. Bezeichnend ist u. a. das Vorgehen der Kaiserin Eudoxia bei Erbauung einer Kirche an Stelle des im Jahre 400 zerstörten Marnions in Gaza. Sie sendet nicht nur den Bauplan, sondern auch dreissig Säulen. Zwei von diesen, wohl für eine besonders zu verzierende Stelle, waren aus karystischem Marmor, die anderen achtundzwanzig stammten wahrscheinlich aus den prokonnesischen Steinbrüchen.[4]

Den Höhepunkt erreichen diese Verhältnisse zu Justinians Zeit im Gefolge der inzwischen siegreich vorgedrungenen politischen Macht und durch Justinians persönliches Eingreifen. Prokopios gibt einen Ueberblick über die ungeheure Bautätigkeit der Regierung in seiner Zeit. Wenn auch nicht alles, wie es der Panegyriker darstellt, auf den Kaiser selbst zurückzuführen ist, so liegen doch sowohl bei Prokop selbst, wie in Inschriften Zeugnisse eines unmittelbaren Eingreifens von Seiten Justinians vor. Auf diesen Nachweis kommt es hier mit Rücksicht auf die zweite, in diesem Bande veröffentlichte Monographie an. In

[1] Darüber ausführlich in meinem Teil des Catalogue générale des antiquités égyptiennes du musée du Caire unter Nr. 7302f, 7346f und 7350.

[2] Gregor v. Naz. Poem. de se ipso v. 875 f. (bei Migne XXXVII, Sp. 1089).

[3] Vgl. darüber ausführlich mein „Kleinasien, ein Neuland der Kunstgeschichte".

[4] Vita Porphyrii, Acta SS, Febr. XXVI, p. 658.

erster Linie standen die Grenzbefestigungen, die das Hinterland der Küsten gegen die feindlichen Nachbarn schützen sollten. Sie bildeten zugleich die engere Mauer, innerhalb deren der byzantinische Einfluss unbeschränkt zur Geltung kam. Man nehme das Beispiel von Dara an der persischen Grenze. Ein Nebenfluss des Euphrat belästigte die Stadt. Auf die Klagen der Einwohner setzte Justinian persönlich seine berühmten Baumeister Anthemios und Isidoros in Bewegung, die zusammen mit dem aus Alexandreia gebürtigen Ingenieur Chryses Abhilfe schaffen mussten.[1] In Zenobia arbeiteten im kaiserlichen Auftrage zwei junge Künstler, Johannes von Milet und der in Byzanz geborene Isidoros, ein Verwandter des Obengenannten gleichen Namens.[2] Neuerdings hat Legationsrat Freiherr v. Oppenheim im syrischen Chalkis Inschriften gefunden, die den hoch in Ehren stehenden Isidoros als Bauleiter im Auftrage Justinians tätig nennen.[3] Prokop (II, 11) berichtet nur kurz von der Herstellung der Mauern dieser Stadt.

Justinian hat überall seine Hand womöglich unmittelbar im Spiel. Einen der bezeichnendsten Belege dafür bietet der Bericht des Prokopios über die Erbauung der Marienkirche zu Jerusalem.[4] Wie einst Konstantin bei Errichtung der Grabeskirche, oder die Kaiserin Eudoxia bei Erbauung der Kirche an Stelle des Marnions in Gaza, so kümmert sich jetzt Justinian bis ins Einzelne um die Bauführung. Er sucht den Ort aus und bestimmt Länge und Breite der Kirche. Seine Macht ermöglicht den findigen Baumeistern die Schaffung einer künstlichen Terrasse, auf seinen Befehl werden vierzig Ochsen ausgesucht, welche die zu diesem Unterbau nötigen Riesensteine aus den umliegenden Bergen herbeischaffen sollten. Nachdem man die Kirche der Länge nach, „dem Willen des Kaisers entsprechend", aufgerichtet hatte, suchte man im ganzen Lande Zedern für das Dach und deckte den Bau damit ein. „*Ταῦτα μὲν οὖν δυνάμει τε ἀνθρωπείᾳ καὶ τέχνῃ βασιλεὺς Ἰουστινιανὸς ἐξειργάσατο. ἐπέδωκε δὲ καὶ ἡ τῆς εὐσεβείας ἐλπὶς ἀμειβομένη αὐτὸν τῇ τιμῇ, καὶ ξυνεπιλαμβάνουσα τὸ σπούδασμα τοῦτο.*" Dann waren die Säulen zu beschaffen. Prokop macht da die bezeichnende Bemerkung, jene Gegend (Jerusalem) läge landeinwärts, weitab von der See, was wohl zu ergänzen ist, sonst wäre es leicht gewesen, das Säulenmaterial aus Konstantinopel zu importieren. „Während diese Schwierigkeit den Kaiser beunruhigte", tat Gott ein Wunder; man fand Marmor in der Nähe u. s. f. Schliesslich baut

---

[1] Prokopios, de aed. II, 3 ed. Bonn., p. 217.

[2] Ebenda II, 8 ed. Bonn., p. 234.

[3] Nach dem Manuskript von H. Lucas.

[4] De aed. V, 6 ed. Bonn., p. 321 f.

Justinian noch bei der Kirche zwei Hospitäler und beschenkt seine Schöpfung jährlich mit grossen Gaben.

Ich glaube nicht, dass Prokop alle diese Dinge aus der Luft greift und eine etwa aus Staatsmitteln geschaffene Anlage als echter Panegyriker zur höchsteigenen Tat des Kaisers aufbauscht. Er ist sonst bei seinen Zuweisungen an Justinian ziemlich wortkarg. Wenn er sich das eine Mal bei der Marienkirche in Jerusalem gehen lässt, so beruht das gewiss auf einem triftigen Anlass und guten Informationen, wie er sich denn überhaupt bezüglich der eigenen Heimat Palästina und in Syrien am besten ausserhalb Konstantinopels unterrichtet zeigt. Je weiter er dagegen nach Westen vorschreitet, desto spärlicher werden seine Angaben, über die Denkmäler Italiens weiss er garnichts zu berichten. Wäre es sonst denkbar, dass eine Kirche wie S. Vitale in Ravenna, an deren hervorragendster Stelle — zu Seiten des Altars im Presbyterium — Mosaiken Justinian und Theodora verherrlichen (vgl. Abb. 12 und 13) von ihm garnicht erwähnt wird?

Diese Unterlassungssünde trägt böse Früchte. Hätten wir eine auf S. Vitale bezügliche Prokopstelle, so wäre es nie dahin gekommen, wo die Kunstgeschichte heute steht: „Man sollte ... doch endlich einmal aufhören, S. Vitale als die eigenste Schöpfung des byzantinischen Hofes zu proklamieren und daraus den Schluss zu ziehen, dass wir in seiner Architektur und seinen Mosaiken die echtesten Zeugnisse byzantinischer Kunst vor uns haben". So sangen die Alten,[1] so zwitschern die Jungen. Rom oder Ravenna sollen den Bau gezeitigt haben, der Orient soviel als irgend möglich ausgeschlossen sein. Und doch ist S. Vitale die einzige Schöpfung auf italischem Boden, die heute noch einen klaren Massstab geben kann für die wunderbare Blüte der christlichen Kunst des Orients in der Zeit von Konstantin bis Justinian.

Der Architektur nach könnte die Kirche besser im IV. als im VI. Jahrhundert entstanden sein. Will man genaue Analogien, so lese man die Beschreibungen des Eusebios über das Oktogon, das Konstantin in Antiocheia erbaute, oder die Schilderungen, welche die beiden kappadokischen Gregore von ihren Oktogonalbauten geben. Dort in der nordsyrisch-kleinasiatischen Ecke wird man diese Bauform auch später heimisch finden. Wiranschehr in Mesopotamien, Soasa, Binbirkilisse, Isaura und Derbe im zentralen Kleinasien, das ist die heute noch erhaltene, aber unbeachtet gebliebene Ruinenkette,[2] die auf Konstantinopel führt, wo die

[1] F. X. Kraus, Gesch. d. christl. Kunst, I, S. 440.

[2] Näheres über all das in meinem oben zitierten Buche über Kleinasien, ein Neuland der Kunstgeschichte.

Johanneskirche im Hebdomon und die Michaelskirche am Anaplus Vertreter des Typus waren. Man braucht also garnicht, wie es bisher immer geschah, von der Sergios- und Bakchoskirche in Konstantinopel oder den Bauten in Bosra und Ezra zurück auf S. Vitale zu schliessen. Danken wir den germanischen Barbaren, dass sie im Abendlande nicht ähnlich wüsteten, wie die Mohamedaner im Osten: nur so ist wenigstens das eine Oktogon späthellenistisch-frühbyzantinischer Kunst, S. Vitale, zum Teil wenigstens in seinem alten Glanze erhalten geblieben.

Es gibt Anzeichen, die dafür sprechen, dass S. Vitale keine vollkommene Neuschöpfung des VI. Jahrhunderts ist. In den Schriftquellen hat sich darüber freilich nichts erhalten;[1] aber das Denkmal selbst weist Spuren auf, die zum mindesten auf keine einheitliche Bauführung schliessen lassen. Da ist einmal im Grundriss die allem damaligen Brauch hohnsprechende asymmetrische Art, in welcher der Narthex angefügt ist. Er liegt nicht in der Hauptachse dem Chor gegenüber, sondern schneidet schräg eine Ecke an. Dass dies nicht geschah, um die Treppentürme in die Zwickel bringen zu können, ist klar, denn diese hätten auch bei der achsialen Anordnung Platz. Ferner hat man neuerdings gefunden, dass die Gewölbe des unteren Umganges nicht die ursprünglichen sind.[2] Ich greife diese Tatsachen hier auf, weil sie vielleicht Bedeutung gewinnen könnten im Zusammenhange mit einem dritten, dem auffälligsten Rätsel, das S. Vitale aufgibt.

Agnellus, der im IX. Jahrhundert eine Geschichte der ravennatischen Bischöfe schrieb, teilt noch zwei Inschriften mit: Danach übergab Ecclesius (nach 526) einem Julianus Argentarius den Bau, der ihn dann auch vollendet und geschmückt hat, bis ihn 547 Maximianus weihte. Nun finden sich allerdings, wie das damals üblich war, im Innern der Kirche Monogramme, von denen diejenigen, die man geritzt an den Kapitellkämpfern der Loggia rechts über dem Chor sieht, den Namen des Julianus griechisch, andere in den Marmor-Intarsien an den Wänden des Erdgeschosses denselben Namen lateinisch zeigen. In der Hauptsache jedoch herrscht ein sehr auffällig in Relief ausgeführtes Monogramm vor — an allen Kapitellkämpfern des Untergeschosses, und zwar sowohl an der Innen-, wie an der Umgangsseite, dann oben an der Emporenloggia links über dem Chor — das, so viel ich weiss, bis heute noch niemand gelesen hat. Zwar kann man oft gesagt finden, dass es Justinian und Theodora, oder Ecclesius episcopus oder endlich Narses heissen „soll", aber das Monogramm verharrt all diesen frommen Wünschen gegenüber offenbar in seinem

[1] Ausser etwa bei Rubeus, Hist. Rav. III ad ann. DXLI ed. 1589, p. 153.

[2] Rivoira, le origini della architettura lombarda I, p. 57.

Schweigen. Das sind alles Namen, die man mit der Erbauung von S. Vitale nach Agnellus oder der eigenen Phantasie in Verbindung bringen kann, aber nicht Lösungen, die das Monogramm fordert. Ich habe mich nun gerade mit dem Monogramm selbst abgemüht und bringe nichts anderes heraus, als einen Inhalt, der weder nach Agnellus, noch nach Rubeus, noch sonst irgendwie im Zusammenhange mit S. Vitale auftauchen könnte, den Namen eines ravennatischen Bischofs nämlich, der mehr als um ein halbes Jahrhundert vor der bezeugten Bauzeit von S. Vitale lebte und dem wir wertvolle Kunstschöpfungen verdanken.



Abb. 7. Ravenna, S. Vitale: Kapitell des Erdgeschosses mit dem Monogramm am Kämpfer.

(Nach Ricci.)

Ich löse das Monogramm (Abb. 7) auf in Neon $\overline{\text{eps}}$; dazu gesellt sich das Kreuz. Was nun Neon (um 449 bis 458) mit S. Vitale zu tun hat, das weiss ich nicht. Ich sehe nur, dass die Bauführung nicht so einfach liegt, als sie Agnellus darstellt. Wenn ich aber das Hereinspielen einer älteren späthellenistischen Anlage in den byzantinischen Neubau des Julianus Argentarius annehme, dann erklärt sich mir mancher Widerspruch auch im Nebeneinander des Säulenmaterials, z. B. dass auf einer der Säulen, die zwischen der Vorhalle und dem Umgange vermitteln, ein Kompositkapitell mit typisch theodosianischen Schmuckformen sitzt. In einem anderen Zusammenhange rätselhaft ist auch die Person des Julianus. In der einen Inschrift heisst es von ihm: a fundamentis aedificavit, ornavit atque dedicavit, in der anderen sibi commissum mire perfecit opus, in der dritten istam basilicam a fundamentis perfecit. Agnellus sagt: ecclesia a Juliano una cum ipso praesule (Ecclesio) fundata est, dann wieder incoatio aedificationis parata est ab Juliano oder ecclesia constructa est, einmal, wo von den

Kosten, die auf Julians Grabstein (?) standen, die Rede ist, wird er auch direct fundator genannt. Fast immer ist seinem Namen der Zusatz „argentarius" angehängt. Dass es sich nicht um einen Silberschmied handelt, den man für die in den Mosaiken von S. Vitale verwendeten „höchst wichtigen" Silberwürfel verantwortlich machen kann,[1] liegt wohl auf der Hand. Möglich, dass er Schatzmeister der ravennatischen Kirche war. Aber es scheint, dass er nicht nur bei Beschaffung der Mittel in Betracht kommt, sondern auch direkt als Architekt eingriff. Doch das will ich hier nicht betonen. Von dieser rätselhaften Persönlichkeit erzählt Rubeus,[2] dass Justinian in seiner Kindheit bei ihr Zuflucht gefunden und damals den Bau der Kirche gelobt habe. Wäre das richtig — die Legende gibt vielleicht nur einem irgendwie auf Wahrheit beruhenden Gerüchte Ausdruck — dann würde Julianus der vorgeschobene Vertreter Justinians sein und es fände so seine Erklärung, warum in den Mosaiken sowohl die Bischöfe Ecclesius und Maximianus, dann vor allem Justinian und Theodora, nicht aber die Hauptperson bei Agnellus und in den von diesem mitgeteilten Inschriften Julianus irgendwo im Porträt genannt ist. Die Mosaikdarstellungen des byzantinischen Hofes scheinen eben nicht, wie man ausweichend annahm, aus der Liebedienerei Maximians, der ein Günstling Justinians war, hervorgegangen, sondern bringen nur zum Ausdruck, was schon die Person des Julianus Argentarius ahnen lässt. Auch bei dem Silberciborium, das der Vorgänger Maximians und der erste Bischof der byzantinischen Zeit, Viktor, der Kathedrale widmete, behaupteten einige trotz eines inschriftlichen Zeugnisses, Justinian habe, den Bitten des Bischofs nachgebend, ihm die ganze Jahressteuer Italiens (!) dafür überlassen.

An diesem Punkt setzt nun die zweite, nachfolgend veröffentlichte Monographie ein. Was Quitt nachweist, schiebt dem Hin- und Herreden über den römischen Ursprung von S. Vitale endlich einmal einen Riegel vor. Man wird wenigstens für die Mosaiken in Zukunft zugeben müssen, dass sie inhaltlich ein unwiderlegliches Zeugnis des Sieges byzantinischer Kunstauffassung auf italischem Boden sind. Von da zur Anerkennung des orientalischen Ursprunges der Kunstformen selbst wird der Weg dann wohl nicht mehr schwer zu finden sein. Für das Säulenmaterial ist das längst anerkannt, für die Bauform dürfte mein Buch über Kleinasien überzeugende Beweise genug liefern.

Was H. Schenkl im Anhange vorbringt, das dürfte manchem klar machen, was ich längst sah, dass Oberitalien unmittelbar mit dem Oriente, nicht mit

---

[1] Kurth, Die Mosaiken der christlichen Aera I, S. 89.

[2] A. a. O., lib. III ad. ann. DXXVI, p. 144 f.

Rom geht.[1] S. Nazaro spricht deutlich genug, und S. Lorenzo wird auch verständlicher, wenn man die grossen kleinasiatisch-syrischen Zentralbauten der Zeit von Konstantin bis Justinian dazu hält.

Der Mosaikenzyklus von S. Vitale ist eine Manifestation des byzantinischen Geistes in Ravenna ebenso wie die Mosaiken am Triumphbogen von S. Maria Maggiore in Rom eine solche von Dogmen des christlichen Orients sind. Dazu gesellt sich für das IV. Jahrhundert der Mosaikenzyklus von S. Costanza, in dessen dekorativen Typen der syro-ägyptische Geschmack Feste auf römischen Boden feiert.[2] Die Zeit vor Konstantin anlangend, habe ich kürzlich in einem Aufsatze über Christus in hellenistischer und orientalischer Auffassung versucht, Fingerzeige für das Verhältnis zwischen Rom und dem Oriente zu geben.[3] Man kann darüber uneinig sein, ob der Hellenismus allein die in Rom zu beobachtende Blüte der beginnenden Kaiserzeit gezeitigt hat; über Ursprung und Wesen der byzantinischen Kunst aber ist ein Schwanken ausgeschlossen. Ich bin begierig, wie lange noch die alte Voreingenommenheit für Rom und die Antike der vollen Erkenntnis der Wahrheit entgegenstehen wird: dass es der Orient war, der den neuen Stil gezeitigt hat und dass die christliche Kunst, wo immer sie auftreten mag, vor allem auch in Rom und Italien, bald Träger dieser neuen, geradezu unantiken, aber deshalb nicht minder bedeutenden, ja grossartigen und überaus fruchtbaren Bewegung ist.

Nachschrift. Nach Abschluss des Druckes dieser Einleitung hatte ich Gelegenheit, Corrado Ricci bezüglich der oben S. XXIV erwähnten Unregelmässigkeiten am Bau von S. Vitale zu sprechen. Er nimmt an, die Schrägstellung des Narthex sei aus rein ästhetischen Gründen erfolgt. In diesen Tagen (März 1903) wurden in grosser Tiefe die Reste eines vorgelegten Atriums entdeckt. Von dessen Seitenhallen führten zwei Türen in die Kirche, eine dritte, durch zwei Fenster flankiert und durch zwei Säulen gegliedert, öffnete sich in der Mitte. Ueber dem oben horizontal abschliessenden Vorbau erhoben sich die beiden Giebel der dahinter liegenden und bis zur Narthexflucht erweiterten Achteckseiten mit den zu den Emporen führenden runden Treppentürmen an der Seite. Ricci meint nun, diesem ganzen, breiten Apparat entspräche eine Ansicht der Kuppel, wobei man vier Seiten sähe, besser, als eine solche, wo nur drei Seiten sichtbar würden. Das ist gewiss überzeugend, besonders wenn ich dazu halte die

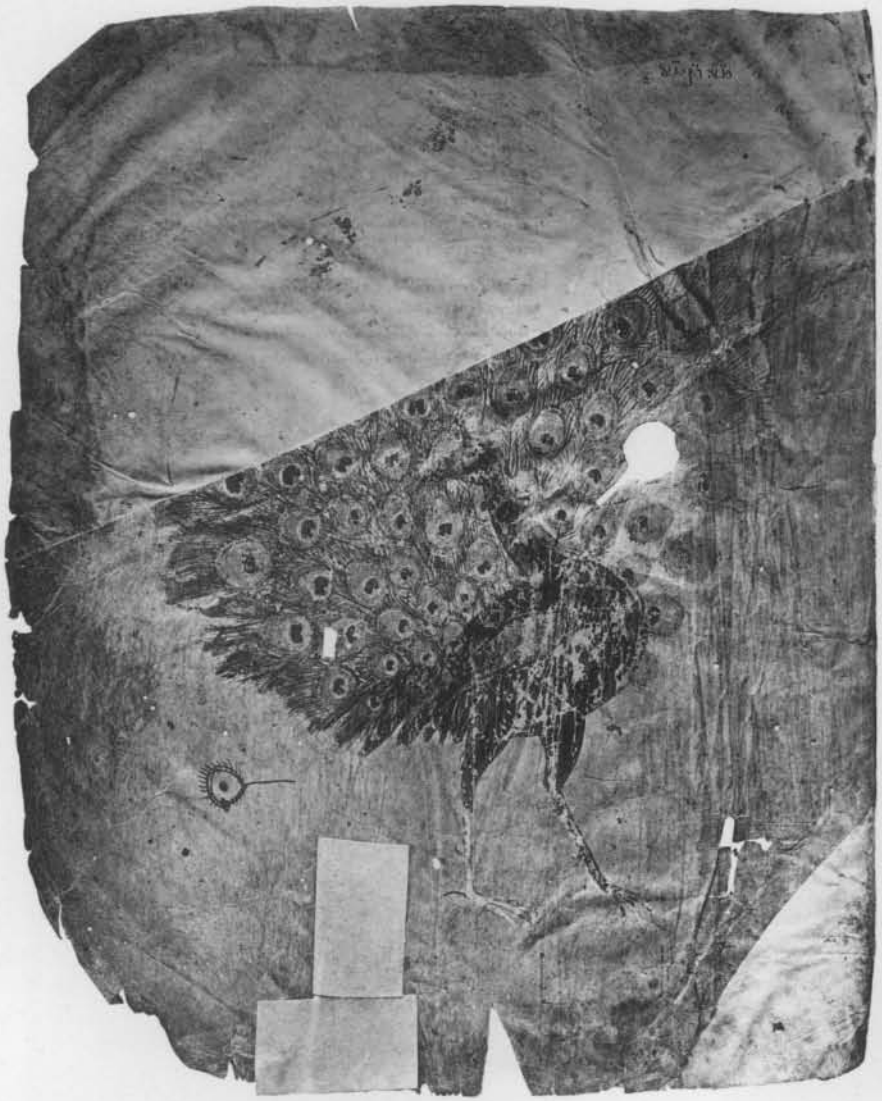
[1] Vgl. dazu Usener, Rhein. Museum 57 (1902), S. 187.

[2] Vgl. Jahrbuch der kgl. preuss. Kunstsammlungen 1903, in dem Aufsatze über ägyptische Seidenstoffe.

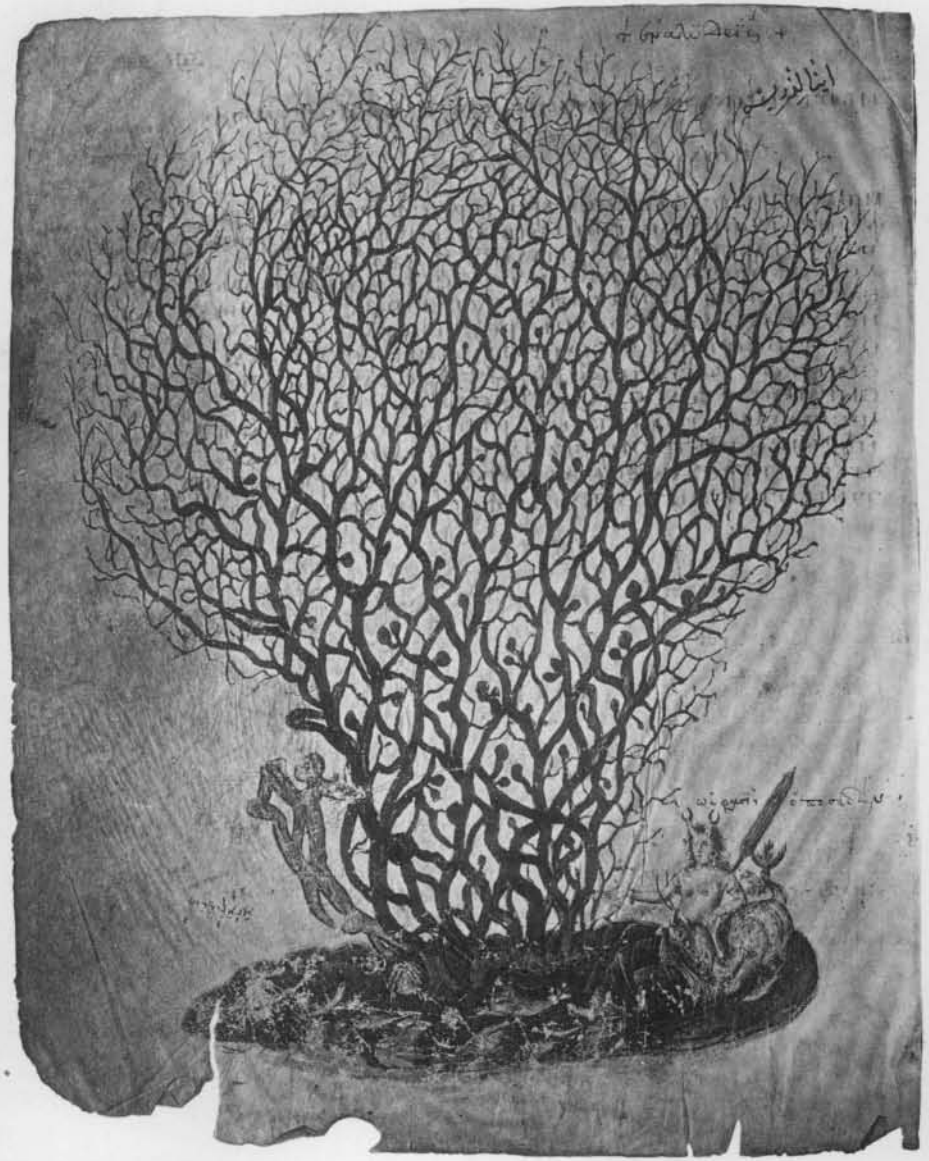
[3] Beilage zur Münchner Allg. Zeitung Nr. 14 vom 19. Jänner 1903.

an einem kleinasiatischen Oktogon [1] unerhört willkürliche Verwendung des Motivs der Uebereckstellung, das sich damit als ein dem Orient geläufiger Brauch dokumentiert. Auch für die spätere Einfügung der Gewölbe des Umganges hat Ricci eine Erklärung, die diesen Umbau mit der durch Agnellus bezeugten Bauzeit in Einklang brächte. Der Bau wäre danach zunächst vor dem Einzuge der Byzantiner im Umgange mit Holz gedeckt gewesen und erst nach 539 wären, den byzantinischen Vorschriften entsprechend, die Gewölbe eingezogen worden. Ueber all das wird eine erneute Untersuchung unter dem oben aufgestellten Gesichtspunkte der Anknüpfung an eine ältere Bauanlage Klarheit schaffen müssen.

[1] Kleinasien, ein Neuland der Kunstgeschichte, S. 25, das Oktogon von Binbirkilisse.



1. Dioskurides Fol. 1 b: Zierblatt mit Pfau.



2. Dioskurides Fol. 391 b: Koralle und Personification des Meeres.

Lichtdruck v. Max Jaffé, Wien.



1. Dioskurides Fol. 2 b: Die Chirongruppe.



2. Dioskurides Fol. 3 b: Die Galengruppe.

Lichtdruck von Max Jaffé, Wien.



1. Dioskurides Fol. 4 b: Erstes Mandragorabild (Dioskurides und Heuresis).



2. Dioskurides Fol. 5 b: Zweites Mandragorabild (Dioskurides, Epinoia und der Maler).

Lichtdruck v. Max Jaffé, Wien.



1. Dioskurides Fol. 6 b: Dedicationsblatt mit Juliana.



2. Berlin, Kaiser Friedrich-Museum:
Silberschale aus Smyrna mit den Buchstaben CΗΤΚΥC

Lichtdruck v. Max Jaffé, Wien.

II.

Die Miniaturen des Wiener Dioskurides.

Von

Dr. Ernst Diez.

1. Einleitung.

a) Herkunft und Datierung der Handschrift.

Die unter dem Namen „Wiener Dioskurides" in der Wissenschaft bekannte Folio-Handschrift botanisch-medizinischen Inhalts befindet sich als Med. graec. 1[1] im Besitze der Wiener Hofbibliothek. Der Kodex ist 38 *cm* hoch und 33 *cm* breit. Die Buchdeckel bestehen aus mehr als centimeterdicken Holzplatten, die mit braunem Leder überzogen sind. Der Einband ist später verfertigt worden; man kann annehmen, dass die Handschrift, ihrer fürstlichen Widmung entsprechend, zuerst in einem prächtigeren Kleid erschienen sei. Davon später.

Der Kodex enthält 491 Pergamentblätter[2] und zwei leere Zusatzblätter, die noch neu aussehen, also jedenfalls später eingefügt wurden. Das Pergament ist an einzelnen Stellen sehr abgegriffen, kleine Stücke einzelner Blätter fehlen, andere sind in neuerer Zeit angestückelt. In Folgendem sei eine Uebersicht über den Inhalt der Handschrift gegeben:

F. 1*b* bis 7*b* Miniaturen;

F. 4*a* bis 7*a* eine später geschriebene Wiederholung des Inhaltsverzeichnisses;

F. 8*a* bis 10*b* das Inhaltsverzeichnis in Majuskeln, mit roter und schwarzer Tinte ausgeführt;

F. 10*b* bis 11*a* die Inschrift des Titelblattes wiederholt;

F. 11*b* bis 12*a* unbeschrieben;

F. 12*b* bis 387*a* die Pflanzenkunde (*περὶ ὕλης*) des Dioskurides;

F. 387*b* leer;

F. 388*a* bis 392*a* Anonymus, de viribus herbarum deo alicui consecratarum[3];

F. 391*b* Miniatur der *ἐναλία ὁρῦς* mit der Wassergottheit;

F. 393*a* bis 437*b* Paraphrase des Euteknius von Nikanders Theriaka;

[1] Nach Nessel; med. gr. 5 nach Lambecius-Kollar.

[2] Bezüglich der dabei mitgezählten Papierblätter F. 287—289 vgl. unten.

[3] Nach v. Premerstein ist der Text hgg. von M. Haupt, Opuscula II, p. 475—489.

F. 438*b* bis 459*b* Paraphrase des Euteknius von Nikanders Alexipharmaka;

F. 460*a* bis 473*a* Paraphrase des Euteknius von Oppians Halieutika (Buch IV und V);

F. 474*a* bis 485*b* Paraphrase des Euteknius von Oppians Ixeutika, womit die alte Handschrift aufhört. Zugebunden ist:

F. 486*a* bis 491*b* Fragment der Vita des hl. Antonius von Athanasius, aus einer anderen Handschrift des XI. Jahrhunderts stammend.

Die Pflanzenkunde des Dioskurides, sowie die Paraphrasen zu Nikander und Oppian sind von farbigen Pflanzen- und Tierminiaturen begleitet. Ausserdem sei noch erwähnt, dass zwischen F. 286 und 290 drei Papierblätter eingefügt sind, welche eine Abhandlung über die Mandragorawurzel enthalten. Die Aufschrift lautet: † *περὶ μανδραγόρα.* Die Abhandlung ist in kalligraphisch sorgfältiger Weise geschrieben und dürfte als eine Nachbildung einer archaischen Vorlage aus dem X. Jahrhundert im XV. Jahrhundert geschrieben und eingefügt worden sein. Am Schluss dieser Abhandlung befindet sich eine Zeichnung der Mandragorawurzel in Tinte. Endlich finden sich auf F. 1*a* zwei in griechischer Kursive des XV. Jahrhunderts geschriebene Aufsätze, deren einer Bemerkungen botanischen Inhalts gibt, die hier nicht erwähnt zu werden brauchen, während der andere folgenden Wortlaut hat:

Τὸ παρὸν βιβλίον, τὸν Διοσκουρίδην, παντάπασι παλαιωθέντα καὶ κινδυνεύοντα τελείως διαφθαρῆναι εὐστάχωσεν ὁ Χορτασμένος Ἰωάννης προτροπῇ καὶ ἐξόδῳ τοῦ τιμιωτάτου ἐν μοναχοῖς κυρίου Ναθαναήλ, νοσοκόμου τηνικαῦτα τυγχάνοντος ἐν τῷ ξενῶνι τοῦ Κράλη, ἔτους ϛϑιδ μηνὸς Ἰουλίου.

Daraus geht hervor, dass die Handschrift im Jahre 1406 von einem gewissen Johannes auf Kosten des unter den Mönchen hochverehrten Herrn Nathanael restauriert[1] worden ist. Von eben diesem Restaurator dürften vielleicht sämtliche späteren Aufschriften auf den Miniaturen herstammen, ebenso dürfte er es gewesen sein, der die Abhandlung über die Mandragora angesichts ihres Vorkommens in den Miniaturen und das Fragment des Athanasius rückwärts hinzugefügt hat. Was die Zusammenfügung der Handschrift anbelangt, so bildet die erste Lage einen Quaternio aus stärkerem Pergament. Die ersten sieben Blätter desselben enthalten die sieben einleitenden Miniaturen, das achte Blatt ist dagegen bis auf einen schmalen Rand herausgeschnitten. Unmittelbar darauf folgt, wie aus obiger Uebersicht hervorgeht, das Inhaltsverzeichnis, das bereits

[1] Dr. v. Premerstein übersetzt *εὐστάχωσεν* mit „hat gebunden" (vgl. Wattenbach, Schriftwesen im Mittelalter, S. 387 mit A. 2).

der zweiten Pergamentlage angehört. Diese zweite Lage enthält nur vier, und zwar etwas dünnere Pergamentblätter, ist also mit Inhaltsverzeichnis und Titel (F. 8*a* bis 11*a*) gerade vollständig beschrieben. Dann folgt die dritte Lage mit der Pflanzenkunde des Dioskurides, die auf F. 12*b* beginnt. Diese und die folgenden Lagen enthalten durchschnittlich je 16 Blätter.

Aus der gegebenen Beschreibung gewinnt man folgendes Bild über die Anlage der Handschrift. Aus den Tatsachen, dass für die sieben einleitenden Miniaturen ein eigener Quaternio aus stärkerem Pergament verwendet wurde, dass ferner der Titel zu dem Werk des Dioskurides zweimal geschrieben ist, und dass endlich eine Abhandlung über die Mandragora, deren wunderbarer Heilkraft zwei Miniaturen gewidmet sind, in dem heutigen Manuskript gar nicht, wohl aber im Inhaltsverzeichnis F. 9*a* vorkommt[1] — aus diesen Tatsachen geht vielleicht hervor, dass die einleitenden Miniaturen eigens, und zwar ohne besondere Rücksicht auf das darauffolgende Manuskript angefertigt und sodann der Handschrift vorgeheftet wurden. In dem künstlerisch ausgestatteten Titelblatt wurde der Titel, mit dem die Handschrift ohnedies bereits versehen war, nochmals aufgenommen. Das achte Blatt des Quaternio blieb unbeschrieben und wurde später ausgeschnitten.

Aehnliches ergibt sich, damit auch darauf kurz hingewiesen sei, hinsichtlich der Pflanzenabbildungen der Handschrift. Darüber hat bereits M. Wellmann (Stettin) in den Abhandlungen der königlichen Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen (phil.-histor. Cl.; Neue Folge B. 2, Nr. 1) in einem „Krateuas" betitelten Aufsatze gehandelt. Wellmann kommt darin aus hier nicht anzuführenden Gründen zu dem Resultat (S. 25 ff.), „dass die Pflanzenbilder das Gegebene waren, und dass der dioskurideische Text nach ihnen umgearbeitet worden sei". Es ist nur eine geringe Anzahl von Pflanzen illustriert worden, ferner „fällt ins Gewicht, dass mehrere der mit Abbildungen versehenen Pflanzen im Dioskurides vollständig fehlen, und dass ihre Beschreibungen aus anderen Quellen entlehnt werden mussten, die dann später in den Text des Dioskurides interpoliert worden sind". Es sei endlich noch gesagt, dass Wellmann nach Anführung anderer Gründe zu dem Schluss kommt, dass die Illustrationen des Konstantinopolitanus (unter welchen Rufnamen die Handschrift von den Philologen im Gegensatz zu

[1] Im Texte unter dem Buchstaben *M* ist der vom Restaurator mit $\varkappa\overline{\vartheta}$ (= 29) bezeichnete Quaternio (F. 226–230, also 5 Blätter), ebenso der nächste $\overline{\lambda}$ (F. 231—237, 6 Blätter) *unvollständig*; die im Inhaltsverzeichnisse angeführten Artikel *μανδραγόρας ἄρρεν* und *μ. θῆλυ* sind dabei mit anderen durch Verlust (oder wahrscheinlicher durch Herausschneiden) von Blättern verloren gegangen. (Premerstein.)

der zweiten Wiener Handschrift des Dioskurides, dem Neapolitanus citiert wird), auf eine Kopie der Illustrationen zu dem illustrierten ῥιζοτομικόν des Krateuas zurückgehe. — Die Pflanzenabbildungen sind auch mit arabischen Namen betitelt, was nahelegt, dass die Handschrift eine zeitlang in arabischen Händen gewesen sei, ein Schicksal, das übrigens den meisten im Orient entstandenen, profanen Handschriften wiederfahren ist. Z. B. begegnen wir der gleichen Erscheinung im Pariser Dioskurides Nr. 2179 (Bordier, Manuscrits grècs de la Bibliothèque nationale S. 92).

Ueber die Herkunft und Geschichte unserer Handschrift handelt Lambecius,[1] welcher im 7. Kapitel des II. Buches seines breitangelegten Kataloges der Wiener Handschriftensammlung eine umfangreiche Abhandlung über den Dioskurides bietet. Lambecius führt Augerius Gislenius Busbequius, den Gesandten des kaiserlichen Hofes, der im Jahre 1555 u. ff. in dieser Eigenschaft Reisen nach dem Orient zu machen hatte, als den Entdecker der Dioskurides-Handschrift an. Dies folgt aus einem Briefe des Busbequius, der zu Frankfurt a. M. am 16. Dezember 1562 geschrieben wurde (gedruckt zu Frankfurt 1595) und in welchem dieser mitteilt, dass er ungefähr 240 griechische Handschriften von Konstantinopel nach Venedig geschickt habe, damit sie von hier aus weiter nach Wien befördert würden. Eine Handschrift aber würdigt er besonderer Erwähnung: „Unum reliqui Constantinopoli decrepitae vetustatis, totum descriptum litera majuscula, Dioscuridem cum depictis plantarum figuris, in quo sunt pauca quaedam, ni fallor, Cratevae, libellus de avibus. Is est penes Judaeum, Hamonis, dum viveret, Suleimani Medici filium, quem ego emptum cupivissem, sed me deterruit pretium. Nam centum ducatis indicabatur; summa Caesarei non mei marsupij. Ego instare non desinam, donec Caesarem impulero, ut tam praeclarum Autorem ex illa servitute redimat. Est vetustatis injuria pessime habitus ita extrinsecus a vermibus corrosus, ut in via repertum, vix aliquis curet tollere". Der Kodex dürfte demnach, wie Lambecius meint, von Kaiser Maximilian II. erworben worden sein und kam so in die kaiserliche Bibliothek.

Die ältesten ausführlichen Besprechungen über den Wiener Dioskurides geben Lambecius[2] und Nessel[3] in ihren Kommentaren über die Handschriften der Wiener Hofbibliothek. Lambecius liefert eine sehr beachtenswerte, aus-

[1] In dem gleich zu zitierenden Werke.

[2] Petri Lambecii commentariorum bibl. c. vind. liber secundus. Wien 1669, S. 519–608; und liber sextus, S. 294–302. Ausgabe von Kollar II, col. 119 f.

[3] Daniel Nessel, Catalogus sive recensio specialis omnium codd mss. Graec. etc. Wien 1690.

führliche Beschreibung der einzelnen Miniaturen und befasst sich besonders auch sehr eingehend mit dem Stammbaum der Juliana Anicia, die auf dem Dedikationsblatt abgebildet ist. (Er lässt unter anderem das Geschlecht der Habsburger aus ihr hervorgehen.) Wir werden des öfteren Gelegenheit haben, auf seine Ausführungen zurück zu kommen. Die sieben Miniaturen, welche den Kodex einleiten, ausserdem die Tierbilder, sowie das Bild der Wassergottheit sind bei Lambecius in allerdings unzuverlässigen Kupferstichen, und zwar in Originalgrösse wiedergegeben. Nessel bringt im Wesen nichts Neues. Eine Zusammenfassung der Beschreibung des Lambecius gibt Montfaucon[1] in seiner Paléographie grècque und eine zweite Fabricius[2] in seiner Bibliotheca graeca. Beide heben den grossen Wert der Handschrift hervor. Passeri publizierte das Dedikationsbild mit dem Bildnis der Juliana Anicia.[3]

Visconti[4] interessierte sich für die Handschrift vom ikonographischen Standpunkte und publizierte die beiden Aerztebilder, sowie das zweite Heuresisbild. Er gibt kurze Monographien über die vierzehn Aerzte und Naturforscher und tritt für ihren Bildnischarakter ein. Kürzere Abhandlungen über die Miniaturen unserer Handschrift bringen D'Agincourt,[5] Labarte[6] und Waagen.[7] Schnaase ferner würdigt die Miniaturen der Handschrift in seiner Geschichte der bildenden Künste im Mittelalter (2. Aufl. 1869, I, 237 f.) durch eine kurze, treffliche Beschreibung und weist ihnen den richtigen Platz in der Entwicklungsgeschichte der Miniaturmalerei an, indem er hervorhebt, dass wir damit zum erstenmal auf eigentlich byzantinischen Boden übergetre'en sind, was in technischer Beziehung aus der wiederholten Anwendung des Goldgrundes, in geistiger aus der Häufung allegorischer Figuren, in stilistischer aus dem Unterschiede im Faltenwurfe der Gewänder, welche Juliana und die Personifikationen tragen, hervorgehe. Am ausführlichsten hat sich bisher in kunstgeschichtlicher

[1] Montfaucon, Paléographie grècque liv. III, c. 2. S. 195 ff. (Paris 1708.)

[2] Fabricius, Bibliotheca graeca, nouv. edit t. IV, S. 683 ff.

[3] Gori, Thesaurus vet. dipt. vol. IV Expositio in monum., S. 60, tab. 90.

[4] Iconographie grècque par E. Q. Visconti; tome I (Paris 1811); § 6, S. 289 314, und Taf. 34 – 36.

[5] D'Agincourt, Histoire de l'art depuis la decadence jusque à son renouvellment par les monuments (Paris 1826); drei Abb. auf pl. 28 des Tafelwerkes; Text in der ital. Ausgabe von 1829 im VI. B., S. 89 – 92.

[6] Labarte, Histoire des arts industriels au moyen âge et à l'époque de la renaissance (Paris 1873); deux. edit. tome II, S. 163 u. 466. Farb. Tafel XLIII (des Dedikationsbildes).

[7] Waagen, Kunstdenkmäler in Wien, II.

Hinsicht Kondakoff[1] mit der Handschrift beschäftigt. Er fasst den Wiener Dioskurides, den Rossanensis, die Rabulashandschrift und den vatikanischen Kosmas unter den Titel des „goldenen Zeitalters der byzantinischen Miniaturenmalerei" zusammen, wobei allerdings der Begriff des Byzantinischen zu weit und unsicher genommen ist. Er stellt die Miniaturen als eine vollendete Probe der unter der Sonne von Byzanz wiedererstandenen antiken Kunst hin; verweist ferner auf das starke Hervortreten des koloristischen Elementes oft auf Kosten der Zeichnung und hebt das Losgehen auf Charakteristik hervor. Endlich macht er auf den neuen Stil, der in der Ornamentik zur Geltung käme, aufmerksam. Jedoch kommt auch er zu keinem klaren, befriedigenden Schluss, da ihm die Scheidung zwischen Hellenistisch und Orientalisch, die in den Miniaturen stark hervortritt und mit dem byzantinischen Element nicht ohneweiters vermengt werden darf, verborgen blieb. Kraus[2] polemisiert in ziemlich unglücklicher Weise gegen Kondakoff und will von einem byzantinischen Charakter der Miniaturen nichts wissen. Ausserdem findet man in den Handbüchern von Woltmann, Frantz, Kuhn, Venturi etc. mehr oder weniger kurze Erwähnungen der Miniaturen. Zuletzt hat darüber wohl J. J. Bernoulli[3] in seiner griechischen Ikonographie ausführlicher gehandelt. Bei dieser Gelegenheit wurden auch die beiden Aerztebilder und das zweite Heuresisbild zum erstenmale in würdiger Weise durch Lichtdrucktafeln reproduziert. Im Gegensatz zu Visconti ist für Bernoulli der Bildnischarakter der einzelnen Aerzte und Naturforscher nicht überzeugend. Wir kommen auf seine Ausführungen noch eingehend zurück. Endlich bietet Rudolf Beer (Wien) in seinem Aufsatze „Die Miniaturenausstellung der k. k. Hofbibliothek I" (Kunst und Kunsthandwerk, V, 5) eine entsprechende Würdigung der Handschrift.

Ein paläographisches Faksimile aus dem Wiener Dioskurides findet sich in der Palaeographical society (I series, parts XI, t. 177).[4]

---

[1] Kondakoff, Histoire de l'art Byzantin considéré principalement dans les miniatures; ed. franc. par Trawinski, 2 Bde.; Paris 1891; S. 107—111.

[2] F. X. Kraus, Geschichte der christlichen Kunst, I, 2, S. 460 f.

[3] J. J. Bernoulli, Griechische Ikonographie mit Ausschluss Alexanders und der Diadochen, II, S. 214—223.

[4] The palaeographical society; facsimiles of ancient manuscripts etc.; edited by E. A. Bond and E. M. Thompson, London. — Die gegebene Literaturübersicht erhebt nicht den Anspruch auf völlige Lückenlosigkeit. Es existieren ausserdem noch eine grössere Anzahl von Erwähnungen der Miniaturen von verschiedenen Gesichtspunkten, teilweise mit schlechten Abbildungen versehen. Doch wäre eine vollständige Aufzählung belanglos.

Der auf dem Dedikationsblatt durch die acht in Kreisform gestellten Buchstaben sich ergebende Name *IOYΛIANA* hat bereits Lambecius darauf gebracht, die in der Mitte des Bildes thronende Frau als Juliana Anicia, die Tochter des Senators Flavius Anicius Olybrius, der im Jahre 472 für kurze Zeit Kaiser des Westens gewesen, und der Placidia, einer Tochter Valentinians III. zu erkennen. Die gesamte seither erschienene Literatur hat denn auch diese Annahme für unumstössliche Gewissheit genommen, obwohl ihr ohne weiteren Beweis nur eine — allerdings hohe — Wahrscheinlichkeit innewohnte. Die Richtigkeit dieser Annahme konnte jedoch erst jetzt unumstösslich festgestellt werden, nachdem es durch sorgfältiges Studium der Originalminiatur gelungen ist, eine teilweise Entzifferung der auf den schwarzen Innenrändern des durch zwei Quadrate gebildeten inneren Achtecks zu bewerkstelligen, ein Versuch, der meines Wissens noch nicht gemacht worden ist. Die Buchstaben sind in Weiss aufgesetzt; jedoch ist die Farbe an vielen Stellen abgesprungen oder verblasst, wo sie deutlicher hervortritt, scheint sie später — wohl nicht immer richtig — erneuert worden zu sein. Jedem der in die Zwickel gesetzten grossen, chrysographen Buchstaben des Namens *IOYΛIANA* entspricht eine Schriftzeile, die mit ebendemselben Buchstaben beginnt; das Ganze ist also ein achtzeiliges Akrostichon in zum Teil akzentuierenden Versen, die nach dem Schema vierfüssiger Jamben gebaut sind, auf den Namen Juliana.

Dr. A. v. Premerstein, der eben eine grössere Arbeit über das Julianabild für das Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerh. Kaiserhauses abgeschlossen hat, teilt mir freundlich den Wortlaut seiner Lesung und Ergänzung der Verse mit:

Ἰοῦ· δοξαισ ∪ — ∪ —
[Ὀ]νωρ[ᾶ]τ[οι?] ἀ[γα]θ[αῖ]ς π[άσαις]
Ὑμνοῦσιν κ(αὶ) δο[ξά]ζου[σιν].
Λαλ(ῆ)σαι γὰρ εἰς πᾶσα[ν] γῆν
[Ἰ]ησ' ἡ μεγαλοψυχία
Ἀνικήω[ν], ὧν γένος πέλεις,
Να[ὸν] γὰρ κυρίου ἤγι[ρ]ας (= ἤγειρας)
Ἄνω [προυχβ]άντα καὶ καλῶς.

Aus dem Akrostichon können wir mit Sicherheit zum mindesten entnehmen, dass darin die Juliana aus dem Geschlecht der Anikier besungen wird (Z. 6), und dass, wie aus den teilweise ergänzten Worten *Ὀνωρᾶτοι* (Z. 2) und *ναόν* (Z. 7) hervorgeht, höchstwahrscheinlich auf die Kirche hingedeutet wird, welche Juliana

tatsächlich in dem ἐν τοῖς Ὀνωράτοις genannten Stadtteil von Konstantinopel erbaut hat (vor 512/3). Wir wissen von Juliana, dass sie die Gemahlin des Areobindus war, eines byzantinischen Vornehmen, der einmal zum Gegenkaiser des Anastasius Dikoros in Konstantinopel ausgerufen wurde und infolgedessen die Flucht ergriff.[1] Den verschiedenen Berichten zufolge fällt das Leben der Juliana in die Regierungszeit der drei Kaiser Anastasius Dikoros (491 bis 518), Justinus I. (518 bis 527) und Justinian (527 bis 565). Der Chronograph Theophanes[2] berichtet von ihr, dass sie beim Konzil von Chalcedon für die orthodoxe Kirche eingetreten sei, bekannt ist auch ein Brief von ihr an den Papst Hormisdas vom Jahre 519, in welchem sie ihn bittet, er möge die Gesandten, die er zur Befestigung des orthodoxen Glaubens nach Konstantinopel geschickt habe, nicht vorzeitig zurückberufen. Endlich erzählt der Bischof Gregor von Tours von einer Juliana, und meint wohl zweifelsohne auch Juliana Anicia. Er berichtet in seiner Märtyrergeschichte,[3] dass in Konstantinopel besonders der hl. Polyeuktos verehrt werde. Dieser war durch seine grosse Tugendhaftigkeit so sehr berühmt geworden, dass er selbst auf Verbrecher einen eigentümlichen, moralischen Zwang ausübte, so dass diese, in seine Kirche geführt, sofort Farbe bekannten. „Das Gewölbe dieser Basilika überzog eine gewisse Juliana, eine Matrone dieser Stadt, mit dem reinsten Golde auf folgende Weise." Nun folgt eine ausführliche Erzählung, dass Justinian von ihrem Reichtum hörte, zu ihr ging, um sich Geld zu „borgen", von ihr aber überlistet wurde, indem sie fast ihr ganzes Vermögen heimlich dazu verwendete, die Kirche des Polyeuktos in oben genannter Weise auszuschmücken. Als der Monarch kam, um ihre Schätze zu holen, führte Juliana ihn in die genannte Kirche und zeigte ihm die goldene Decke: „Beliebe den Raum dieses Gebäudes zu besichtigen, glorreicher Herrscher, und wisse hiemit, dass in diesem Werk mein Hab und Gut enthalten ist. Du kannst damit machen, was du willst; lasse es hinwegtragen; ich werde nichts dagegen tun". Justinian war ebenso erstaunt über die Pracht, als beschämt über seine Habgier und wollte sich, Juliana mit Lob überschüttend, entfernen. Diese aber gab ihm einen kostbaren Ring als Andenken mit, „damit er nicht ohne Geschenk fortgehe".[4]

---

[1] Chronicon paschale rec. Dindorf; Bonn 1832; Vol. I, p. 610.

[2] Vgl. Theophanis chronographia rec. C. de Boor I, p. 157 f.

[3] S. Gregorii episc. Turonensis libri de gloria martyrum cap. 113; nach Lambecius.

[4] Diese historischen Berichte aus dem Leben der Juliana hat bereits Lambecius in seinem Kommentar zusammengestellt. Ausführlicheres darüber wird man in dem zitierten Artikel von Dr. v. Premerstein finden.

Aus der Dedikations-Darstellung der thronenden Juliana, welcher ein Genius ein Buch hinaufreicht, geht mit Evidenz hervor, dass die Handschrift eben für Juliana Anicia verfertigt wurde — wahrscheinlich auf ihre Bestellung hin. Damit ist auch eine annähernd bestimmte Datierung der Handschrift gegeben: Sie dürfte im ersten Viertel des *sechsten* Jahrhunderts, und zwar in Konstantinopel entstanden sein. Möglicherweise auch erst nach 527. Jedenfalls darf man aber nicht viel weiter hinuntergehen, da kaum anzunehmen ist, dass Juliana noch eine grössere Anzahl der Regierungsjahre Justinians erlebt hat. Wir besitzen somit in dem Miniaturenzyklus ein Kunstdenkmal unmittelbar vorjustinianischer oder der ersten justinianischen Zeit. Diese durch die historischen Tatsachen gegebene Datierung stimmt, wie wir sehen werden, mit der aus dem Stilcharakter resultierenden überein.

b) Historisches zu den vierzehn Aerzten und der Mandragora.

Die zweite und dritte der sieben einleitenden Miniaturen geben je eine Versammlung von sieben Aerzten und Naturforschern. In der ersten Gruppe sieht man den Kentauren Chiron umgeben von sechs Berufsgenossen: Machaon, Nigros, Pamphilos, Herakleides, Xenokrates und Mantias.

Chiron, „der gerechteste der Kentauren," wie ihn Homer (Il. XI, 832) nennt, „der grosse Weise, erfahren eben so sehr in der Musik, wie in der Pflege der Gerechtigkeit und in der Arzneikunst", wie Pseudo-Plutarch (de mus. 40) sich ausdrückt, ist aus der antiken Sage zur Genüge bekannt. Er bildet den Uebergang aus der vorgeschichtlichen in die historische Zeit der medizinischen Wissenschaft und hat in dieser Eigenschaft hier einen wohlverdienten Ehrenplatz erhalten.

Machaon, der Sohn des Asklepios und Bruder des Podalirios, begleitete die Griechen nach Troja, woselbst er sich als Wundarzt hervortat (Il. IV, 218) und starb. Dass er allein und nicht auch sein Bruder Podalirios in die Versammlung aufgenommen ist, erklärt Bernoulli daraus, dass er allein tätig bei Homer auftritt.

Pamphilos dürfte der von Galen als Verfasser eines „Tractatus de herbis" erwähnte Arzt und Botaniker sein. (Galen de simplicium medicam. temperamentis lib. VI, prooemium c. XI.) [Hirsch IV, 473 [1]]

[1] Biographisches Lexikon der hervorragenden Aerzte aller Zeiten und Völker. Herausgegeben von Dr. Aug. Hirsch, Prof. d. Med. zu Berlin. Wien und Leipzig 1885.

Xenokrates von Aphrodisias lebte im I. Jahrhundert n. Chr., und ist ein Hauptrepräsentant jener halb abergläubischen, halb schwindelhaften Polypharmacie seines Zeitalters, mit Uebergang zur Anwendung ekelhafter Mittel. Eine Schrift von ihm (*περὶ τῆς ἀπ' ἐνυδρῶν τροφῆς*) ist erhalten und mehrfach ediert. Sein Buch *περὶ τῆς ἀπὸ τῶν ζώων τροφῆς* kennen wir durch die Erwähnung bei Galen. Die vielfache Anwendung von Stoffen aus dem Menschen rügt der Pergamener. (Hirsch VI, 1041.)

Sextius Niger, ein Schüler des Asklepiades von Prusa, wird von Galen neben Dioskurides, Herakleides und anderen zu den bedeutendsten Pharmakologen des Altertums gezählt. Er lebte in der Mitte des I. Jahrhunderts n. Chr. und ist der Verfasser eines unter dem Titel: *περὶ ὕλης* bekannten Sammelwerkes über die einfachen Arzneien, das wahrscheinlich von Dioskurides, jedenfalls von Plinius benützt wurde. (Hirsch IV, 373.)

Herakleides von Tarent, „zuerst Schüler des Mantias, später das Haupt der Empiriker (um 100 v. Chr.) wahrscheinlich in Alexandreia". (Bernoulli, Gr. Ik. II, 216.)

Mantias, der Schüler des berühmten alexandrinischen Arztes Herophilos (II. Jahrhundert v. Chr.), ist Verfasser eines während des Altertums und Mittelalters hochgeschätzten Lehrbuches der Heilmittellehre. Zumal Galen erwähnt seine Leistungen mit Anerkennung. (Hirsch IV, 120.)

Die zweite Gruppe der Aerzte besteht aus Galen, der hier den ersten Platz einnimmt, Krateuas, Apollonios, Andreas, Dioskurides, Nikander und Rufos.

Claudius Galenus, der grösste Arzt und gleichzeitig einer der literarisch fruchtbarsten Schriftsteller des Altertums, wurde in Pergamon im Jahre 131 n. Chr. geboren. Er studierte in mehreren grossen Städten. Im 28. Jahre wurde er Arzt an der Gladiatorenschule zu Pergamon. Schliesslich wirkte er unter Marc Aurel als Arzt in Rom am kaiserlichen Hof. Er starb bald nach 200 n. Chr. Von Galen existieren eine Menge wissenschaftlicher Werke. (Gesamtausgabe von Kühn, Leipzig 1821—33, in 20 Bdn.; Hirsch IV, 477.)

Krateuas, Leibarzt Mithridates VI. Eupator, schrieb ein Werk, das *Ῥιζοτομικον* (Wurzel- oder Kräuterbuch), das wahrscheinlich aus drei Büchern bestand. Dasselbe ist nicht zu verwechseln mit dem illustrierten Herbarium des Krateuas, das Plinius in seiner Naturgeschichte (XXV, 8) erwähnt, und auf welches, wie bereits oben (S. 5 f.) hingedeutet, die Pflanzenabbildungen des Dioskurides wahrscheinlich zurückgehen. (Wellmann, Krateuas a. a. O.)

Apollonios ist unbärtig gegeben, „daher nach Visconti der von Galen erwähnte Arzt von Memphis aus der zweiten Hälfte des III. Jahrhunderts v. Chr.

Indes werden wir die ägyptische Sitte des Rasierens nicht ohne weiteres auf die daselbst lebenden Griechen ausdehnen dürfen, wie umgekehrt in römischer Zeit sich auch andere Griechen rasierten. Es können noch verschiedene Aerzte dieses Namens für unsere Figur in Betracht kommen, z. B. der Herophileer Apollonios Mys, der am Ende des letzten Jahrhunderts v. Chr. in Alexandreia wirkte, oder Apollonios von Pergamon, dessen Lebenszeit etwa an den Anfang des II. Jahrhunderts n. Chr. zu setzen ist". (Bernoulli, Gr. Ik. 217 f.)

Andreas ist „ohne Zweifel der diesen Namen führende Leibarzt Ptolemäus IV. Philopator von Aegypten (222 bis 204). Er begleitete bekanntlich seinen Herrn in den Krieg gegen Antiochos III., wo er von dem Aetoler Theodoros bei Raphia statt des Königs ermordet wurde (217). Die ärztliche Kunst scheint von ihm nicht ohne eine gewisse Charlatanerie geübt worden zu sein". (Bernoulli, S. 218.)

Pedanius Dioskurides aus Anazarbus in Kilikien ist einer der bedeutendsten Botaniker und Pharmakologen des Altertums. Er lebte unter Nero und Vespasian als ein Zeitgenosse des älteren Plinius, der an vielen Stellen seiner Naturgeschichte in so auffallender Weise mit Dioskurides übereinstimmt, dass man eine Benützung des einen durch den anderen annehmen zu müssen glaubte. Doch erklärt sich diese Erscheinung vielleicht daraus, dass beide den gleichen Quellen (Jollas von Bithynien, Herakleides von Tarent, Krateuas, Andreas, Julius Bassus, Petronius, Sextus Niger und Diodotos) gefolgt sind. Von den Lebensumständen des Dioskurides ist weiter nichts bekannt, als dass er in seiner dienstlichen Stellung im römischen Heer, wahrscheinlich als Militärarzt, viele Länder zu sehen Gelegenheit hatte, so dass er die von ihm beschriebenen Pflanzen wohl grösstenteils aus eigener Anschauung kannte. Sein Werk, das aus fünf Büchern besteht, führt den Titel: *περὶ ὕλης* und ist einem nicht näher bekannten Arzte Areios, dem Günstling des Laecanius Bassus, der im Jahre 64 Konsul war und unter Vespasian am Karbunkel starb (circa 77 p. Chr. n.), gewidmet. Es handelt im ersten Buch von den Aromen, Oelen, Salben, Bäumen und den von ihnen herrührenden Säften (*ὀποί*), Harzen (*δάκρυα*) und Früchten; im zweiten von den Tieren, dem Honig, der Milch, dem Fett, ferner von den Getreidearten und Gemüsen, von Lauch, Zwiebeln und Senf; im dritten und vierten von den Wurzeln, den aus denselben bereiteten Säften (*χυλίσματα*), Kräutern und Samen; im fünften vom Weinstock, den Weinen und Mineralien. Dioskurides Werk war nach Galenos Urteil das vollständigste in seiner Art und genoss das ganze Mittelalter hindurch diesen wohlverdienten Ruf. „Eine methodische Anordnung und eine das Auffinden erleichternde, vor Verwechslung

sichere Beschreibung" der Pflanzen sind seine Hauptvorzüge. Ausserdem werden dem Dioskurides noch folgende Werke zugeschrieben:

a) *περὶ δηλητηρίων φαρμάκων καὶ τῆς αὐτῶν προφυλαχῆς καὶ θεραπείας* (über Gifte und Gegengifte);

b) *περὶ ἰοβόλων* (über den Biss giftiger Tiere);

c) *περὶ εὐπορίστων* (über Hausmittel) in zwei Büchern.

Von diesen werden die beiden ersten allgemein für unecht gehalten, das dritte dagegen von Meyer[1] dem Dioskurides selbst zugeschrieben. (vgl. Hirsch II, 189.)

Nikander aus Kolophon lebte vom Anfang des II. Jahrhunderts v. Chr. bis unter Attalos III. (138 bis 133 v. Chr.). „Er erscheint in der Gesellschaft der Mediziner mit Bezug auf seine noch erhaltenen *θηριακα* (958 Hexameter) und *Ἀλεξιφάρμακα*, in welchen er die Mittel gegen den Biss giftiger Tiere und gegen die Vergiftung durch Pflanzen etc. behandelt". (Bernoulli, S. 218.) Diese beiden Werke von ihm sind in Form der Paraphrasen des Euteknius unserer Handschrift einverleibt. (s. S. 3.) Bekanntlich enthält die Pariser Nationalbibliothek eine reich illustrierte Handschrift von Nikanders Theriaka aus dem XI. Jahrhundert, die auf einer alten Vorlage fusst. (Gazette archéologique 1875, p. 69 ff.)

Rouphos aus Ephesus, einer der bedeutendsten alexandrinischen Aerzte aus der nachchristlichen Periode, wahrscheinlich zu Zeiten Trajans lebend, ist der Verfasser zahlreicher, im Altertum hochgeschätzter medizinischer Schriften, von denen jedoch die meisten verloren gegangen, einige unvollständig, andere nur in Fragmenten bei späteren Autoren (besonders bei Oribasius) erhalten sind. Der Text unserer Handschrift von F. 388*a* bis 392*a* „de viribus herbarum deo alicui consecratarum" (s. S. 3) geht möglicherweise auf Rouphos zurück. (vgl. Hirsch V, 118.)

Dass gerade Dioskurides, Nikander und Rouphos, aus deren Werken die Handschrift zusammengesetzt ist, auf der Miniatur nebeneinander sitzend gegeben sind, ist auffallend, dürfte jedoch auf Zufall beruhen. Ich füge zum Schluss noch die chronologische Anordnung der Aerzte mit Ausnahme der beiden sagenhaften Persönlichkeiten Chiron und Machaon an, wie sie von Bernoulli (S. 218 f.) zusammengestellt wurde:

(Apollonios von Memphis, zweite Hälfte des III. Jahrhunderts v. Chr.)

Andreas, starb 217 v. Chr.

Nikander und Mantias, Mitte des II. Jahrhunderts v. Chr.

[1] Meyer, Geschichte der Botanik, II. Bd., S. 96 ff.

Herakleides, Schüler des Mantias, Ende des II. Jahrhunderts v. Chr.
Krateuas, erste Hälfte des letzten Jahrhunderts der Republik.
Sextius Niger, Ende der Republik.
Dioskurides von Anazarba, Mitte des I. Jahrhunderts n. Chr.
Xenokrates, Ende des I. Jahrhunderts n. Chr.
Apollonios von Pergamon (?), Anfang des II. Jahrhunderts n. Chr.
Rouphos unter Trajan.
Pamphilos, kurz vor Galen.
Galen, 130 bis circa 201.

Daraus ergibt sich als Terminus post quem für jede Art von Datierung das Jahr 200 n. Chr. etwa.

Anmerkung: Zur genaueren Orientierung über die Aerzte können noch dienen *E. Meyers* Geschichte der Botaniker, Königsberg 1855, 4 Bde., und Sprengels Versuch einer pragmatischen Geschichte der Arzneikunde.

c) Ueber die Mandragora.

Auf zweien der Titelminiaturen spielt eine Wunderpflanze, die Mandragora, eine grosse Rolle. Sie wird im Bilde von Dioskurides entdeckt, ihre Wirkung wird durch den sterbenden Hund angedeutet, sie wird ferner abgezeichnet und beschrieben. Es hat daher für uns ein Interesse über diese eigentümliche Pflanze Näheres zu erfahren. Dioskurides schreibt in seinem *Περὶ ὕλης ἰατρικῆς βιβλίον*[1] im 76. Kapitel des vierten Buches darüber. Seiner wissenschaftlichen Art zu arbeiten gemäss, führt er jedoch die Sagen, die sich an diese Pflanze knüpfen, nicht an; er empfiehlt sie lediglich zu allen möglichen Zwecken. Auch erwähnt er, dass Pythagoras die Wurzel *ἀνθρωπόμορφος* nennt, was auf die charakteristische, menschenähnliche Wurzelgestalt hinweist. Plinius schreibt darüber im l. XXV cap. 94 seiner hist. nat. und sagt unter anderem, das Ausgraben müsse geschehen, nachdem man sich überzeugt habe, dass kein Wind herrsche und nachdem man, das Gesicht gegen Westen gerichtet, mit einem Schwert drei Kreise gezogen habe. Den für uns interessantesten Bericht gibt Josephus Flavius.[2] Er erzählt, dass in dem Tal, von welchem der Staat Machaerus im Norden umgeben wird, sich ein Ort Baaras befinde, wo eine Wurzel desselben Namens wächst, welche einer Flamme an Farbe gleicht, gegen Abend mit einem glänzenden Licht leuchtet und denjenigen, welche sich ihr nähern und sie ausreissen wollen, dies schwer

[1] Ausgabe von C. Sprengel. Leipzig 1829. cap. 76. IV. B.

[2] l. 7 c. 23 de bello Judaico; nach Lambecius.

macht, indem sie solange zurückflieht, bis irgend wer weiblichen Urin oder Menstruationsblut über sie gegossen hat. Und auch dann noch ist, wenn sie jemand berührt, diesem der Tod sicher, er lasse denn die Wurzel von der Hand herabhängen. Sie wird übrigens auch in anderer Weise sicher angegriffen, z. B. folgendermassen: Man gräbt rund herum die Erde aus, so dass nur um die Wurzel etwas übrig bleibt. Hierauf bindet man einen Hund an, der die Wurzel dadurch, dass er wegzulaufen strebt, ausreisst; der Hund stirbt allerdings sogleich, gleichsam an Stelle dessen, der die Wurzel ausgegraben hat. Es ist der Mühe wert, das Kraut zu graben, denn es hat die Kraft, böse Geister, wenn sie auch nur in die Nähe Besessener gebracht werden, zu vertreiben.

Die in unserer Miniatur unterhalb des Rahmens stehenden, wohl von dem Restaurator hingesetzten Worte *Κύων ἀνάσπων τὸν μανδραγόραν ἔπειτ' ἀποδνήσκων*, deuten darauf hin, dass die Darstellung seit jeher in diesem oder einem ganz ähnlichen Sinne gedeutet worden ist. Der Hund trägt ein Halsband, was vielleicht darauf weist, dass er angebunden war.

Uebrigens ist die Mandragora eine auch heute in der Botanik bekannte Pflanze.[1] Es bestehen zwei Arten derselben, ganz wie Dioskurides und Plinius berichten, auch wird die Wurzel der M. officinarum in menschliche Form geschnitten und angekleidet als Alraun, Alraunmännchen für Zauberzwecke verwendet. Die Wurzel hat eben seit jeher in der Hexenküche eine grosse Rolle gespielt.

[1] Suerssen, Handb. d. syst. Bot. m. bes. Berücks. der Arzneipflanzen.

2. Beschreibung der Miniaturen.

Das Zierblatt (Pfau).

(Fol. 1*b*.)

Das Blatt ist an den Rändern stark beschädigt, das obere Drittel wurde entfernt und durch ein neues Stück ersetzt. Ueberdies sind aus dem erhaltenen Teil des Blattes Stücke herausgeschnitten. Dargestellt ist ein Pfau mit entfaltetem Federrad, dessen oberer Teil mit dem Blattstück weggefallen ist. Der Vogel ist in Schreitstellung nach rechts gegeben und der Kopf zurückgewendet. Möglicherweise soll dadurch, wie durch die starke Rundung von Brust und Bauch die notorische Eitelkeit des Tieres betont werden. Die Beine sind zu hoch geraten. Die Farbe des Körpers ist dunkelblau, ebenso die Stiele der Federn, während die kleinen Federchen einen rosafarbigen Ton haben. Die grossen Augen der Federn sind golden mit blauem Fleck in der Mitte. Wie weit sich der Maler an ein etwaiges Naturmodell, wie weit an das nächstbeste Beispiel der Kunst — Pfauen wurden häufig dargestellt — gehalten hat, wage ich nicht zu entscheiden. Abgesehen von einigen Ungenauigkeiten in der Farbennachahmung, sowie in den Formen macht das Tier nicht gerade einen steifen, unnatürlichen Eindruck.

Die beiden Aerztebilder.

Auf jedem der beiden Blätter sind je sieben durch die nebenstehenden Namen als Aerzte, Botaniker und Naturforscher gekennzeichnete Männer dargestellt. Die Blätter haben Goldgrund, von dem jedoch nicht mehr viel wahrzunehmen ist. Die Aerzte — der Kürze halber sei ein- für allemal dieses Schlagwort eingeführt — sind auf den Miniaturen zu zwei Gruppen zusammen geordnet. Der Art der Einführung nach muss man annehmen, dass sie der Maler in naiver Weise auf dem Boden herumsitzend geben wollte. Als Unterlagen dienen Steinblöcke (wie am Original deutlich zu sehen ist), nur Chiron sitzt auf blosser Erde und Galen hat einen Stuhl bekommen.

A. Die Chirongruppe.[1]

(Fol. 2*b*.)

Chiron (*Χείρων ὁ ἱπποκένταυρος*[2]), der heilwirkende Kentaur, ist mit eingezogenen Hinter- und ausgestreckten Vorderbeinen schief in die Bildfläche hineinsitzend gegeben. Er hält mit der Linken einen Mörser und mit der Rechten den dazugehörenden Stössel (am Original noch deutlich wahrnehmbar). Um die Schultern ist ein weisses zottiges Tierfell gebunden. Der stark verblasste Kopf lässt noch halb barbarische Züge erraten. Die Farbe des menschlichen Oberkörpers ist rotbraun, die des tierischen Unterkörpers schwarzviolett, jedoch anscheinend übermalt.

Links sitzt Machaon (*Μαχάων*).[3] Er hat das linke Bein eingezogen und mit der rechten Hand umfasst. Mit der Linken hält er eine Rolle und stützt das Kinn. Er trägt einen weissen Aermelchiton mit einem dunkeln Streifen über der rechten Schulter. Haupthaar und Vollbart sind braunschwarz. Eine gewisse Parallelstellung der Arme und Beine untereinander fällt hier wie bei den meisten übrigen Aerzten kompositionell angenehm auf.

Unterhalb oder eigentlich neben Machaon sitzt Pamphilos (*ΠΑΜΦΙΛΟC*). Er hat fast nackten Oberkörper von rotbraunem Inkarnat mit aufgesetzten rosafarbenen Lichtern. Der Unterkörper ist mit einem weissen Tuch umhüllt. Er hat seine Beine gekreuzt und hält mit beiden Händen eine Rolle.[4] Das Haupthaar ist spärlich, das Kinn wird von einem schwarzen Barte umrandet.

Neben ihm sitzt Xenokrates (*Ξ . . . . . THC*). Er sitzt auf der Erde, ist wie Pamphilos bekleidet, hält mit den Händen die beiden Enden einer Rolle und blickt nach aufwärts. Am Scheitel ist die Farbe in einer Weise abgeblättert, die in allen bisherigen Abhandlungen über die Miniatur, von der des Lambecius, welcher auch den Stich in diesem Sinne anfertigen liess, bis zu der letzterschienenen kurzen Beschreibung Bernoullis, eine Binde, die der Naturforscher angelegt haben sollte, vorgetäuscht hat. Eine genaue Besichtigung des Originales lässt von einer solchen nichts wahrnehmen.

---

[1] Ich folge in der Benennung der beiden Gruppen nach ihren schon kompositionell als solche gekennzeichneten Führern dem Beispiel Bernoullis. (Griech. Ikonogr. II, S. 214 ff.)

[2] Die ursprüngliche Majuskelschrift ist hier wie bei einigen folgenden Namen ganz oder teilweise verschwunden und durch eine Kursive des Restaurators vom Jahre 1406 (?) ersetzt.

[3] Die linke obere Ecke des Blattes ist ebenfalls neu ersetzt, dort auch der Name. Der gleiche Schriftcharakter mit den übrigen lässt auf seine Authentizität schliessen.

[4] Die bei Bernoulli öfter vorkommende Bezeichnung „Buch" ist unrichtig.

Rechts unten, dem Xenokrates gegenüber, sehen wir Mantias (*MANTIAC*). Er sitzt auf der Erde, ist wie Machaon in ein grünliches Untergewand mit weissem Obergewand gekleidet, hat die Beine an sich gezogen und wendet sich mit einem Sprechgestus der Rechten zu Xenokrates hinüber, während die auf den Schenkeln ruhende Linke eine Rolle hält. Haar- und Bartwuchs sind spärlich.

Oberhalb des Mantias sitzt Herakleides (*ΗΡΑΚΛΕΙΔΗC*). Auch er ist mit einem blauen Untergewand und weissen Obergewand angetan und stützt die eine Rolle haltende Rechte auf das eingezogene rechte Bein, während die auf dem linken Knie aufliegende Linke mit dem Zeigefinger nach vorwärts weist. Höchst individuell ist der runde Kopf gemalt, mit kurzgeschnittenem Haar, bartlosem Gesicht und mit lebhaften Augen. Herakleides unterhält sich offenbar mit Pamphilos, seinem Gegenüber.

Ueber Herakleides sitzt endlich Nigros (*ΝΙΓΡΟC*). Er ist mit einem weiss-bläulichen Mantel bekleidet, der die rechte Schulter und den Arm freilässt, während die linke darunter verborgen ist. Mit der rechten Hand hält er eine Rolle vor der Brust. Die Körperfarbe ist wie bei allen rotbraun. Er hat kräftigen schwarzen Haar- und Bartwuchs, braun mit aufgesetzten Strichen,[1] und blickt zu Chiron hinüber.

Im Gegensatz zu den übrigen Miniaturen (mit Ausnahme des Titelblattes) ist der Gesamteindruck dieser ein besonders günstiger, originell-frischer. Gewiss blieb dieses Blatt am meisten von der restaurierenden Uebermalung verschont.

B. Die Galengruppe.

(Fol. 3 *b.*)

Wie auf dem ersten Bild Chiron, nimmt hier Galen (*ΓΑΛΗΝΟC*) den Ehrenplatz in der Versammlung ein. Er sitzt in einem Lehnstuhl, der schief in der Bildfläche steht und hat seine Füsse auf einen kastenartigen Schemel gestellt, dessen Achsen in Beziehung zu denen des Stuhles wieder gedreht sind. Der Lehnstuhl hat ein Untergestell aus gekreuzten Beinen, eine oben gerundete Rückenlehne und wellig gebogene Leisten als Seitenlehnen.

Der berühmte greise Arzt ist in ein weiss-bläuliches Obergewand gehüllt, lehnt sich mit der Linken, in welcher er — als der Einzige — einen Kodex hält[2], an die Seitenlehne, während er sich mit einem Sprechgestus der rechten Hand

[1] Was wohl *Ergrauung* andeuten soll?

[2] Wenigstens sehe ich es so im Gegensatz zu Bernoulli, der von Galen sagt: „Er unterscheidet sich von allen übrigen dadurch, dass er kein Buch oder sonstiges Attribut in den Händen hält — —“ a. a. O. S. 217.

leicht gegen den nebensitzenden Dioskurides hinwendet. Das Gesicht hat greisenhafte Züge und ist von einem starken, schwarzen Vollbart umrahmt; noch reichlicher ist das ebenfalls schwarze Haupthaar, das rückwärts mähnenartig hinabfällt, doch sind von der schwarzen Farbe nur mehr Reste vorhanden.

Links neben Galen sitzt Krateuas (. . . . ЄVAC). Er hat einen etwas höheren Sitz als die Uebrigen, sitzt, mit einem weiss-gelblichen Mantel, der die rechte Schulter freilässt, bekleidet, ziemlich breitspurig da und macht mit der Rechten einen Sprechgestus gegen Dioskurides hin, während die Linke eine auf dem Knie aufgestellte Rolle hält. Der Kopf hat schwarzes Haar und Vollbart, der Blick ist auf Galen gerichtet.

Als Nächsten sehen wir Apollonios (ΑΠΟΛΛΩΝΙΟC), in ein weisses Untergewand und wie Galen in ein braunes Himation gehüllt, aus welchem die rechte Hand mit einem Sprechgestus hervorschaut.. Die verhüllte Linke hält eine Rolle. Das Gesicht ist bartlos,[1] das Haar braun. — Der Nächste, Andreas (ΑΝΔΡЄΑC), sitzt auf der Erde oder zum mindesten auf einem Sitz von kaum merkbarer Erhöhung, wie auch der ihm gegenübersitzende Rouphos und die beiden zu unterst sitzenden Aerzte auf dem vorhergehenden Blatt, was wohl nur aus dem Platzmangel erklärbar ist. Er ist mit einem weiss-bläulichen Obergewand bekleidet, das die rechte Schulter freilässt und hält in der Rechten eine Rolle, während er in die Linke sein Kinn stützt. Er hat schwarzes Haar. Offenbar hört er den gelehrten Gesprächen der anderen zu.

Ihm gegenüber sitzt Rouphos am Boden (*ΡΟΥΦΟC*). Er ist mit einem blauen Untergewand und einem hellbraunen Obergewand mit dunklen Längsstreifen bekleidet (die ungewohnte Farbe dürfte bei ihm wie bei Apollonios auf eine Uebermalung zurückzuführen sein), hält in der Linken eine Rolle und hat seinen rechten Ellenbogen auf das Knie gestützt, um mit dem ausgestreckten Zeigefinger — eine Haltung, die geziert erscheint — sein Kinn zu berühren. Der Künstler wollte ihn wohl in nachdenklicher Stellung geben; es dürfte kaum richtig sein, sein Aufwärtsblicken als „Teilnahme an der eben stattfindenden Unterhaltung" zu deuten, wie es Bernoulli tut.[2] Denn wie bereits angedeutet, hat der Künstler die Aerzte in der Horizontal-Projektion gegeben, nur vermochte er es nicht, seinen Plan mit strenger Logik durchzuführen. Wir kommen später auf diese Darstellungsart zurück. Er trägt Vollbart; Haar braun, mit aufgesetzten grauen Strichen durchzogen.

---

[1] Nach der Mode der Diadochenzeit. (Premerstein.)

[2] a. a. O., S. 218.

Oberhalb des Rouphos sitzt Nikander (*NIKANΔPOC*). Er ist mit einem ebenfalls übermalten bräunlichen Obergewand bekleidet. In der Linken hält er die gewohnte Rolle, in der ausgestreckten Rechten einen Stab, mit dem er in den Rachen einer geringelten Schlange sticht, womit auf seine Werke gegen Schlangenbiss hingedeutet ist. Vom Kopf ist wenig mehr zu erkennen, Haar und Bart sind tiefschwarz.

Zwischen Nikander und Galen endlich sitzt Dioskurides (*ΔIOCKOΥPIΔHC*). Er trägt einen violett übermalten Aermelchiton, hält in der Linken eine Rolle und wendet sich mit der Rechten, die einen Sprechgestus macht, gegen Galen, dem auch sein Gesicht zugewendet ist, so dass es in reiner Profilansicht erscheint. Sein Kopf weist langes, schwarzes Haar und Vollbart auf. Das Profil ist gerade. Wir werden ihm auf den beiden nächsten Miniaturen wieder begegnen.

Anschliessend ein paar Worte über die Sprechgesten, die wir auf dieser Miniatur viermal beobachten konnten. Die des Galen und des Krateuas scheinen analog gebildet zu sein: Daumen und Ringfinger sind eingebogen, die drei übrigen halb ausgestreckt, doch immerhin etwas gerundet. Auch der des Apollonios scheint in dieser Weise gebildet zu sein, nur in roherer Ausführung, vielleicht infolge der Uebermalung. Damit wäre der bekannte Typus der in der christlichen Kunst als „griechischer" Sprechgestus bekannten Handhaltung gegeben. Wir kommen darauf zurück. Dioskurides streckt, im Gegensatz zu Galen, Daumen, Zeige- und Mittelfinger aus, und Krateuas hat die zwei letzten Finger seiner rechten Hand eingezogen; doch kommt sein Redegestus kaum als Typus in Betracht, da er die Handfläche nach oben gekehrt hat.

Der Gesamteindruck dieser Miniatur ist bei weitem nicht so günstig, wie bei der ersten. Sie hat entschieden sehr durch Uebermalung gelitten und dadurch viel von ihrer ursprünglichen Frische verloren.

Die beiden Mandragorabilder.

Die beiden Miniaturen, auf welchen die Entdeckung der Mandragora mit Hilfe der Heuresis, sowie die darauffolgende wissenschaftliche Ausbeutung der Pflanze geschildert ist, gehören inhaltlich wie ikonographisch zusammen. Ich nehme sie daher unter obigem Titel vor, wenn derselbe auch nicht als unbedingt treffend bezeichnet werden kann. Es dürfte jedoch schwer fallen, einen völlig passenden zu finden.

A. Dioskurides und Heuresis.

(Fol. 4 *b*.)

Die Miniatur enthält die Darstellung des in einem Lehnstuhl sitzenden Arztes und Botanikers, welchem Heuresis gegenübersteht und eine Pflanze zeigt.

Dioskurides ist als solcher durch die in Weiss ausgeführte Ueberschrift über seinem Kopf (ΔΙΟCΚΟΡΙΔΗC) und die spätere Kursivschrift über dem Rahmen (διοσκουρίδης) bezeichnet. Er sitzt in aufrechter Haltung, die Füsse auf einen Schemel gestellt. Sein Aermelchiton hat weiss-bläuliche Farbe. Die Füsse sind mit Sandalen bekleidet. Er hat die Rechte (die Hand ist nicht mehr zu sehen) gegen die durch die mittelalterliche Kursivschrift (μανδραγόρας) als Mandragorawurzel gekennzeichnete Pflanze ausgestreckt, die Linke ruht auf dem oberen Rande eines auf dem Oberschenkel aufgestellten Buches. Das Gesicht ist in pastoser rotbrauner Färbung mit aufgesetzten, rosafarbenen Lichtern gemalt; es zeigt die Züge eines in noch rüstigem Alter stehenden Mannes, die Stirne hat eine Denkerfalte. Haar und Vollbart sind schwarzbraun. Der Lehnstuhl gleicht in der Form dem bei Galen beschriebenen. Er hat braune Farbe und ist durchweg vergoldet. Desgleichen der Schemel. Die gegenüberstehende Frauengestalt, durch die Ueberschrift (ЄYPЄCIC) als Heuresis bezeichnet (die Kursivüberschrift des Restaurators lautet ἡ σοφία), steht leicht seitlich gegen Dioskurides hin gewendet da, trägt ein bis zu den Fusssohlen herabwallendes, wie goldfarbig aussehendes, ärmelloses Gewand, das um die Mitte gegürtet ist, ferner einen roten Ueberwurf, der über den Rücken gelegt und über den linken Unterarm gezogen ist. Sie hält mit der Rechten die Mandragorapflanze, ein braunschwarz gemaltes Gewächs mit Blattkrone, roten Blüten und sehr langer Wurzel von menschenkörperähnlicher Form, während die Linke mit ausgestrecktem Zeigefinger auf den nach rückwärts taumelnden Hund deutet. Das Gesicht der Heuresis ist in flüchtig impressionistischer Art gemalt, Augen, Nase, Mund mehr angedeutet als ausgeführt. Das gescheitelte Haupthaar ist blond. Das linke Ohr trägt einen grossen (scheinbar mit Tinte vorgezeichneten) Ohrring, der linke Oberarm ist mit einem goldenen Reifen geschmückt. Endlich sieht man unten die rote Spitze eines Schuhes.

Zwischen Dioskurides und Heuresis hockt am Boden ein Hund, der sich überschlägt. Die vier Beine lassen krampfartige Zuckungen erraten, der Rücken ist stark gekrümmt, um den Hals ist ein ziemlich breites Band gelegt. Der Kopf ist vollständig nach oben gerichtet, das eidechsenartig gezeichnete Maul weit geöffnet, das zu sehende linke Auge verdreht. Die Ohren sind kurz. Rechts unter dem unteren Bildrahmen hat der mittelalterliche Restaurator die erklärenden Worte hingeschrieben: *Κύων ἀνάσπων τὸν μανδραγόραν, ἔπειτ' ἀποθνήσκων.*[1] Man muss zugeben, dass sich der Künstler redlich bemüht hat,

[1] Bernoulli a. a. O. S. 215, setzt die Frage hinzu: „Ob ein verdorbener Hexameter?"

einen möglichst lebensvollen Eindruck des verendenden Hundes zu geben. Der Hintergrund ist als blaue Fläche gegeben, in welche mit violetter Farbe in impressionistischer Weise die Architekturumrisse eines Baues links hineingemalt sind, so dass dieser Rahmen dem Dioskurides als Folie dient. Detailformen lassen sich nicht konstatieren.

B. Dioskurides, Epinoia und der Maler.

(Fol. 5*b*.)

In der Mitte des Bildes steht die durch die noch ziemlich deutlich links neben ihrem Kopfe erhaltene Beischrift ЄΠΙΝΟΙΑ gekennzeichnete Epinoia[1] (der mittelalterliche Restaurator hat wieder den Namen *ἡ σοφία* über den Rahmen gesetzt). Sie hat sich leicht nach links gegen den Maler gewendet, um ihm die Mandragora zu zeigen und ist mit einem um die Mitte gegürteten, lang herabwallenden goldfarbigen Aermelchiton und einem blauen Ueberwurf bekleidet, der über den linken Unterarm gezogen ist. Der Chiton hat in Brusthöhe drei kleine rote Orbiculi eingewebt. Unter dem Gewand schaut wieder eine rote Pantoffelspitze hervor. Sie trägt goldene Ringe in den Ohren und ein Goldband im Haare. Der Maler sitzt mit dem Rücken gegen den Beschauer auf einem Gurtenklappstuhl vor einer grossen Staffelei, auf deren Brett mit Nägeln ein Blatt befestigt ist, auf dem die sagenhafte Pflanze bereits gemalt erscheint. Der Maler scheint noch die letzten Striche zu machen; er streicht die Form mit dem Pinsel hin und blickt auf die Pflanze zurück, so dass sein Gesicht im verlorenen Profil zu sehen ist; die Linke hält eine Palette. Seine Kleidung besteht aus einem rosafarbenen, kurzen, um die Mitte gegürteten Arbeitskittel, weissen anliegenden Beinkleidern und schwarzen Strümpfen mit roten Bändern um die Knie. Vor ihm steht ein langer Schemel, auf welchem mehrere Farbmuscheln liegen. Die gelbbraun angestrichene Staffelei ist ein primitives dreibeiniges Gestell, das oben in ein Stück endet, welches entweder mit gekerbten Ringen oder mit Umschnürung versehen zu sein scheint. Rechts sitzt Dioskurides (ΔΙΟCΚΟΥΡΙΔΗC *Διοσκουρίδης*) auf einem lehnenlosen Stuhl mit vier gedrechselten Beinen, die mit Querhölzern untereinander verbunden und mit Goldfarbe angestrichen sind. Auf diesem Stuhl liegt ein rosafarbener Polster. Der Gelehrte erscheint diesmal wieder in Profilstellung. Er lässt die Füsse auf einem ziemlich hohen Schemel ruhen, um leichter in dem auf seinen Knien liegenden auf-

[1] d. h. „Ueberlegung, Studium". Die Lesung bei Lambecius etc. ЄΥΡЄCIC ist *falsch*. Ich danke diese Aufklärung Dr. v. Premerstein.

geschlagenen Kodex schreiben zu können. Er hält ihn mit der Linken und macht auf dem rechtsseitigen Blatt Aufzeichnungen. Bekleidet ist er mit einem blau-weissen Aermelchiton und einem über die Knie gezogenen Obergewande (gelblich). Der Kopf zeigt das uns schon bekannte gerade Profil, schwarzes Haar und braunen Vollbart. Vor ihm steht ein aus Brettern einfach zusammengesetztes Pult, auf welchem sich eine Schale mit der Schreibflüssigkeit befindet. Den architektonischen Hintergrund bildet ein Portikus mit je drei korinthischen Säulen rechts und links und einer halbzylindrischen Nische, die in der Mitte bis zur Säulenflucht vorgerückt gedacht werden muss.

Die massive Mauer ist aus Quadern aufgebaut, wie durch die quergezogenen Striche angedeutet ist. Ihre farbige Ausstattung ist in violetter Farbe durchgeführt. In die Nische ist oben eine umgekehrte braun-goldene Muschel eingesetzt. Ebenso braun-gold ist auch die Kassettendecke bemalt, welche die Säulen mit der Wand verbindet. Die Säulen haben eine schmutzig grün-blaue Farbe, die Kapitäle sind weiss. Die Kassettendecke ist in zu starker Unteransicht gezeichnet; die Striche, welche die Kassetten andeuten, sind zum Text schräg gerichtet, was auf perspektivische Regungen des Malers hindeutet. Das Gesimse weist ein Zahnschnittmuster auf. Die Nische ist mit einem Giebel, die beiden Säulenreihen sind durch rot bemalte Voluten gekrönt. Die darüber leer gebliebenen Flächen sind blau; vom Rahmen hängen dunkelgrüne Guirlanden herein.

Das Dedikationsblatt.

(Fol. 6*b*.)

Dieses im Gegensatz zu den anderen ganz eigenartige Blatt gibt eine Art Verherrlichung der Stifterin Juliana, der gleichzeitig die Handschrift überreicht wird. Die Einteilung des Bildes ist durch den reichverschlungenen Rahmen bedingt, der es durchkreuzt und umgibt. Goldene Flechtbänder auf schwarzem Grund sind in zwei Quadrate gelegt, die sich in einem halben rechten Winkel gegenseitig durchkreuzen und an den Ecken in runde Schlingen umgebildet sind, durch welche ein alles umfassendes kreisrundes Band zieht. So entsteht ein grosses Mittelfeld und acht kleinere, sowie acht grössere dreieckige Felder. Das grosse Mittelfeld, sowie die acht grösseren Dreiecksfelder sind mit Figurendarstellungen gefüllt; in die acht kleinen Felder sind die Buchstaben des Namens IOYΛIANA geschrieben. Das Mittelfeld zeigt eine Gruppe von drei Frauen, deren mittlere thront, während die beiden anderen zuseiten des Thrones stehen. Die mittlere, welche durch die Umschrift als Juliana gekennzeichnet ist, sitzt in voller Vorderansicht

steif auf ihrem Thron, gerade vor sich hinblickend, die Arme sind mit Würde seitlich etwas erhoben, indem die Rechte auf einen geöffneten Kodex deutet, den ein Putto heraufreicht, während die Linke einen auf das Knie gestellten, geschlossenen Kodex hält. Juliana sitzt auf einem purpurnen Kissen, das auf der Thronplatte liegt und dessen Enden zu sehen sind. Die Füsse des Thrones sind als Adler geschnitzt. Als Unterlage der Füsse, bezw. des Thrones dient ein breites Podium. Die steife Bekleidung besteht aus einer blauvioletten Untergewandung, einer goldgewirkten, blaugeränderten Schulterbinde und einem golddurchwirkten Oberkleid mit blauem Rand. Jedoch sind die einzelnen Gewandteile nicht klar von einander zu scheiden[1]. Das Unterkleid hat Aermel, welche bis zu den Handgelenken reichen. Die Schulterbinde besteht aus einem breiten Stoffstreifen, der in irgend einer hier am wenigsten bestimmbaren Weise um die Schultern gelegt, dann vorne auf der Brust gekreuzt ist und unter dem Obergewand bis zu den Füssen hinabreicht, wo er wieder sichtbar wird. Der übrige Teil des Gewandes bliebe für das Oberkleid. Wie dasselbe um den Körper gelegt ist, lässt sich nicht genau bestimmen. Auf dem Schemel bemerkt man die roten Pantoffel. Als Halsschmuck trägt Juliana ein Perlenhalsband. Vom Haar ist nichts zu sehen, dasselbe ist von einer unteren schwarzen und einer oberen roten Haube überdeckt, wie wir mit Molinier[2] diesen Kopfputz erklären müssen. Das Gesicht wird dadurch wulstartig umrahmt. Die schwarze (untere) Haube hat in der Mitte einen goldenen, schildartigen Fortsatz.[3] Die Ohren sind mit prächtigen, kugelförmigen Behängen (Perlen?) geschmückt.

Das Gesicht scheint einen vornehmen, jugendlichen Typus gezeigt zu haben, jedoch ist mit Ausnahme der Augen und dem oberen Teil der Nase die Zeichnung verschwunden.

Links hinter der thronenden Juliana steht die Personifikation der Megalopsychia (MЄΓΑΛ . . . ΧΙΑ *μεγαλοψυχία*), der Grossmut: eine jugendliche Frau, die mit einem weissen Aermeluntergewand bekleidet ist, darauf ein goldener Streifen, der über die rechte Schulter läuft. Als Obergewand trägt sie einen grünen mantelartigen Ueberwurf, der jedoch die rechte Schulter freilässt. Mit diesem

[1] Eine andere Auffassung des Obergewandes wird Dr. v. Premerstein in seinem öfter zitierten Aufsatze begründen.

[2] Émile Molinier, La coiffure des femmes dans quelques monuments byzantins en: Études d'histoire du moyen âge dédiées à Gabriel Monod (Paris 1896), p. 61 ff.

[3] Hinter dem Kopf der Juliana sind durch Wegfallen der Farbe ein paar zufällig nicht formlose Flecken entstanden. Dieselben erschienen auf den meisten bisherigen Reproduktionen fälschlich als eine Art von Kopfputz.

bildet sie mittels der darunter gelegten Hände einen Bausch, in dem ein Haufen von Goldstücken erglänzt. Das dunkle Haar ist gescheitelt und mit einem goldenen Bande geschmückt. Die Ohren tragen Ringe. Auch die Megalopsychia steht in Vorderansicht da, doch hat sie den Kopf nach links gewendet. Die Augenbrauen sind nach aufwärts gezogen, wodurch das Gesicht einen mitleidigen Ausdruck bekommt. Rechts von Juliana steht die Personifikation der Phronesis (ΦΡΟΝΗCΙC *φρόνησις*), des Verstandes. Sie ist kaum merklich nach rechts gewendet und hat das linke Bein auf einen ziemlich hohen Schemel gesetzt, der von rechts in die Bildfläche hereingeschoben ist. Sie ist bekleidet mit einem weissen, weich herabfliessenden, schleierartigen Chiton, der mit einem Goldstreifen geziert ist, und einem über die rechte Schulter gelegten, rosafarbigen Mantel. Mit der Linken hält sie einen auf dem Knie aufgestellten Kodex, während die Rechte mit ausgestrecktem Zeigefinger nach rechts oben weist. Ihr freundliches Gesicht zeigt ein paar hell aufleuchtende Augen. Ihre Haartracht ist ähnlich der ihrer Schwester, doch ist ihr Haar etwas reichlicher, auch trägt sie Ohrgehänge wie Juliana.

Links unten neben dem Thron steht ein nackter geflügelter Putto, der ein aufgeschlagenes Buch zu Juliana emporhält. Ueber seinem Kopfe stehen die Worte: ΠΟΘΟC ΤΗC ΦΙΛΟΚΤΙCΤΟΥ, was in freier Uebersetzung als „Wunsch der baulustigen Fürstin" verstanden werden kann. (Der mittelalterliche Restaurator hat dieselben in *πόθος τῆς σοφίας* umgewandelt, vielleicht in Uebereinstimmung mit der Ueberschrift *σοφία*, welchen Namen er Juliana beilegt.)[1] Zu Füssen des Putto liegt in adorierender Stellung eine vollständig in ein weisses Gewand gehüllte Gestalt vor Juliana, über deren Fussspitze gebeugt. Sie ist im Vergleich zu den anderen Personen in bedeutend kleinerem Massstabe gezeichnet. Die roten Pantoffelspitzen sind wieder sichtbar. Die Gestalt bringt der Juliana die „Danksagung der Künste" (ΘΥΧΑΡΙCΤΙΑ ΤΘΧΝΩΝ). Vor dem Schemel des Thrones stehen zwei zylindrische Behälter, die zur Aufnahme von Schriftrollen dienen. Der Grund dieses Feldes ist blau bemalt. Der Inhalt des Akrostichons, das auf die acht Innenränder des Rahmens geschrieben ist, wurde bereits in der Einleitung besprochen. Die acht kleinen Dreiecke, in welchen die Buchstaben von Julianas Namen stehen, sind rot, die acht äusseren graublau grundiert. In jedem dieser äusseren Dreiecke ist eine kleine Genreszene in natürlichen Farben gemalt. Die Beschäftigten sind jedoch Putti, wodurch das Ganze von vornherein einen mehr ideal-dekorativen Eindruck macht.

[1] Wir kommen später auf die genaue Deutung zurück.

Die nachfolgende, kurze Beschreibung der noch teilweise zu erkennenden Vorgänge beginnt rechts oben und geht rechts herum:

1. Die Wand eines Hauses, davor drei Putti, von welchen einer die Wand bemalt, der zweite ihm scheinbar hilft, der dritte mit Farbtöpfen manipuliert.

2. Zwei Putti, welche ein Brett durchsägen. Der eine steht auf einem Holzgestell, der andere am Boden. Die beiden benützen eine Säge, wie sie heute noch die Zimmerleute für Längsdurchsägungen von Brettern gebrauchen: im Schema ein hölzernes Rechteck und als Mittelachse die eingespannte Säge.

3. Sehr zerstört.

4. Vier Putti drehen eine Winde, die etwas von links her heranzuziehen scheint.[1]

5. Drei Putti, die mit einem grossen Stück manipulieren.

6. Zwei Putti, die Tischlerarbeit betreiben; der eine hobelt, der andere ist mit Ausstemmen o. dgl. beschäftigt.

7. Putto vor einer Büste.

8. Zwei Putti, deren einer an einer Staffelei steht und ein Porträt malt, während der andere Farben mischt.

Das Titelblatt.

(Fol. 7 *b*.)

Der Titel der Handschrift ist mit goldenen Majuskeln auf blauem Grund in eine kreisförmige Fläche komponiert, die von einem ornamentierten Rahmen umschlossen ist. Er lautet in Transkription:

†
τάδε ἔνε-
στιν · Πεδανίου
Διοσκουρίδου Ἀνα-
ζ[αρβ]έως περὶ βοτα-
[ν]ῶ[ν] καὶ ῥιζῶν κ(αὶ) χυλι-
σμάτων κ(αὶ) σπερμάτω(ν)
συνφύλλων τε κ(αὶ) φαρ-
μάκωδῶν · ἀρξωμε-
θα τοίνυν ἀκολού-
θως ἀπὸ τοῦ
ἄλφα

[1] Bei einem Putto kommt die Vorzeichnung heraus.

Die Wassergottheit.

(Fol. 391*b*.)

In dem Texte des Anonymus *περὶ βοτανῶν* (de viribus herbarum) befindet sich als einzige Miniatur auf F. 391*b* der Handschrift eine *ἐναλία ὁρῦς* (ein Korallengewächs), die aus einem mit Fischen, anderen Seetieren und einer weiblichen Wassergottheit belebten Wasser emporwächst. Die Wassergöttin ist in sitzender Stellung gegeben, hat nackten Oberkörper, den untern Teil des Körpers mit einem blauen Tuch umwunden, das oben und unten umgeschlagen ist und das goldene Futter zeigt. Sie schwimmt an der Seite eines Seeungeheuers daher, auf dessen Rücken sie sich mit dem linken Ellenbogen stützt. Ihre Arme sind mit Armspangen geschmückt; der rechte ist seitlich ausgestreckt mit einer Geberde, durch welche ihre Würde betont werden soll; in der Linken hält sie ein braun-golden bemaltes Ruder, das, an der Achsel lehnend, emporragt. Der Kopf hat lang herabflutendes graugrünes Haar; auf dem Haupte bemerkt man zwei rote hornartige Ansätze, die typischen Krebsscheren; die Ohren sind mit kostbaren Behängen geschmückt. Das nebenher schwimmende Ungeheuer hat ein drachenartiges Aussehen, mit gewaltigem Rachen und zwei langen Fühlhörnern (?). Vor der Frau schwimmt ein Delphin. Im Wasser, das durch einen elliptischen blauen Fleck gegeben ist, tummeln sich noch andere Fische und eine Qualle. Ueber den Kopf der Personifikation des Meeres, als welche wir die Gottheit wohl erkennen müssen, schrieb der mittelalterliche Restaurator: *ὡς φασὶν ὁ ποσειδῶν* (angeblich Poseidon).

Die Ornamentik.

Die Ornamentik der Dioskurides-Handschrift beschränkt sich auf die Umrahmung von sechs Miniaturen: der zwei Aerztebilder, der zwei Mandragorabilder, des Dedikationsblattes und des Titelblattes. Bevor wir auf diese Rahmungen beschreibend näher eingehen, sei noch kurz, obwohl sie von nebensächlichem Interesse sind, auf die Anfänge von Initial-Ornamentik hingewiesen, welche die Handschrift ebenfalls bietet. Das alphabetische Pflanzenverzeichnis, welches dem Titelblatt folgt, hat die Anfangsbuchstaben, mit denen je eine Reihe von Pflanzen anlauten, immer über diese Reihe in grösserem Massstab hingesetzt. Die Buchstaben sind in sehr einfacher Weise verziert: die Hasten wurden mit der gewöhnlichen braunen Tinte, welche auch sonst verwendet ist, in sorgfältiger Weise breit oder schmal gezeichnet und rund herum mit roten Punkten umrändert, die sich zuweilen auch zu kleinen Konfigurationen vereinigen. Der eigentliche Text enthält nichts in dieser Art.

Die Aerzte- und Mandragorabilder haben annähernd quadratische Rahmen. Diese bestehen aus je einem breiten ornamentierten Hauptstreifen, an welchen sich beiderseits je zwei schmale einfache Farbstreifen legen. Die an die Hauptstreifen grenzenden inneren sind durchwegs golden, die äusseren (der Reihenfolge der Miniaturen nach aufgezählt) blau-rot, rot-blau, schwarz-blau, schwarz-rot. Die vier Hauptstreifen weisen folgende Ornamentik auf:

Erstes Aerztebild: Ein buschiger Lorbeerkranz ist von einem rosafarbenen Band umwunden und dadurch in Felder zerlegt, in welchen die Blätter abwechselnd grün und blaugrün bemalt sind. Die Ecken werden durch goldene Hülsen, die plastisch gerundet sind und metallartiges Aussehen haben, gefüllt. In diese sind wieder durch Striche und Punkte Ornamente eingezeichnet.

Zweites Aerztebild: Vier lanzettförmige Blättchen berühren sich vierkleeartig mit den Spitzen. Durch Aneinanderreihung dieses Vierblattmotivs entstehen schwarze, rautenförmige Felder mit goldenen Rauten im Zentrum. Je zwei gegenüberstehende Blättchen sind blau, die anderen rot, und zwar von licht in dunkel übergehend, bemalt. Es entsteht dadurch ein farbenschillerndes, mosaikartiges Muster.

Erstes Mandragorabild: Rautenreihen ineinandergreifend gereiht und irisierend so bemalt, dass jede Reihe eine andere Farbnuance aufweist von dunkelrot über weiss nach dunkelgrün.

Zweites Mandragorabild: Eine grüne Akanthuswellenranke mit blauen Blüten auf rotem Grund; in den Ecken wieder vier Metallhülsen mit eingezeichneter Ornamentik. Die Akanthusranke dürfte ursprünglich sehr sorgfältige Zeichnung aufgewiesen haben, wie man noch an einzelnen Stellen wahrnehmen kann; doch ist durch Uebermalung viel verdorben.

Das Rahmenwerk des Dedikationsblattes wurde bereits beschrieben.

Der Rahmen des Titelblattes ist kreisförmig. Er besteht aus vier Streifen. Die beiden äusseren sind schwarz und rot. Der dritte, breite, hat schwarzen Grund und als Ornament einen goldenen Lorbeerkranz, welcher aus einer zylindrischen Metallhülse beiderseits herausspriesst, während das Zusammentreffen der beiden Aeste oben durch ein kreisförmiges Feld mit einem aus acht Hasten bestehenden Kreuz verhütet wird. Der schmale, vierte Farbstreifen ist rot.

3. Ikonographische Untersuchung.

Der Pfau.

Der Pfau wurde sowohl in der heidnisch-antiken, als auch in der altchristlichen Kunst mit Vorliebe dargestellt, ein Umstand, der von vornherein auf die mehrfache symbolische Bedeutung hinweist, die man diesem Prunkvogel zugeschrieben hat.

Es ist auch kaum anzunehmen, dass der Maler der Dioskurides-Miniaturen dem Vogel nur um seiner selbst willen, als harmlosem Schmuck eine volle Seite gewidmet habe. Dies liegt ganz und gar nicht in der Kunsttendenz von damals, welche, wo immer es möglich war, dem Symbolisieren huldigte. Auch spricht in diesem Falle der völlige Mangel an sonstiger dekorativer Ausschmückung des Kodex (die Versuche künstlerischer Initialenornamentik kommen wohl nicht in Betracht) entschieden gegen eine solche Annahme. Tatsächlich kann denn auch der Pfau in mehrfacher Hinsicht in symbolischen Zusammenhang mit den übrigen Miniaturen der Handschrift gebracht werden.

Schon Lambecius ist in seinem Kommentar[1] für die Berechtigung der bevorzugten Stellung, welche der Pfau in unserer Handschrift einnimmt, eingetreten. Er erklärt dieselbe daraus, „quod cauda huius avis symbolum sit annuae vicissitudinis arborum. Decidentibus enim arborum foliis, decrescit etiam pavonis cauda iisdemque renascentibus et illa renascitur". Und zwar beruft sich Lambecius auf das Zeugnis des Plinius, der im zehnten Buch seiner Naturgeschichte (cap. 20) darüber handelt. Wir können daraus ersehen, dass den Alten diese Parallele zwischen dem Vogel und der grünenden Natur geläufig war. Der Pfau wäre in diesem Falle ein Symbol des Frühlings und es kann nicht geleugnet werden, dass seine Stellung am Anfange eines Pflanzenbuches schon nach dieser Erklärung eine gewisse Berechtigung hätte. Eine viel wahrscheinlichere Deutung gibt jedoch Montfaucon.[2] In absichtlichem Gegensatz zu Lambecius sagt er: „Ego vero potius crederem, ideo medicorum imaginibus, et

[1] Lambecius a. a. O., S. 524.

[2] Montfaucon a. a. O., S. 197.

medicinae libro praefigi pavonem, quia teste Aristophane, est μηδικὸς ὄρνις (medica avis), Suidas vero de pavone ait, ὁ μηδικὸς καὶ χρυσόπτερος, καὶ ἀλαζονικὸς ὄρνις (medica, aureis alis, jactabunda avis): sic dicta, ut videtur, quod cauda sua arborum et plantarum vicissitudinem adumbret, ut innuit Plinius supra allatus. Arbores autem et plantae ὕλη ἰατρική sive materia medica sunt". Neben dieser am meisten befriedigenden symbolischen Auslegung käme freilich noch die zweite des Lambecius in Betracht, der zufolge das Tier in Beziehung zur Fürstin Juliana gebracht wird, analog einem alten römischen Münztypus, welcher das Porträt einer Kaiserin und auf der Reversseite einen Pfau mit der Umschrift: consecratio s. c. aufwies.[1] Auf diesen Münzen war der Pfau als das heilige Tier der Juno abgebildet. Jedoch mangelt es auch dieser Deutung des Lambecius im Vergleich zu der Montfaucons an Wahrscheinlichkeit. Mehrere Beispiele der Darstellung des Pfaus in der Bedeutung als medica avis beizubringen, ist mir zur Zeit nicht möglich. Erst eine genaue Durchsicht einer grösseren Anzahl medizinischer Bilderhandschriften könnte hier zu einem Resultat führen. Im übrigen findet man diesen Vogel sowohl mit geschlossenem als auch mit offenem Federrad besonders auf Coemeterialmalereien, ferner auf Mosaiken und Sarkophagen dargestellt; er bildet bekanntlich öfters einen beliebten Schmuck der ravennatischen Sarkophage. Seine häufige Verwendung in der christlichen Kunst dürfte auf den Volksglauben an die Nichtverwesung des Pfauenfleisches (Augustinus, de civ. XXI, 4) zurückzuführen sein, doch beweist der Umstand, dass dieser Vogel z. B. auf der Maximianskathedra in Gesellschaft einer grossen Anzahl von verschiedenen anderen Tieren gegeben ist, dass er überhaupt als beliebtes Schmuckstück verwendet wurde, ohne dass man überall seine symbolische Bedeutung besonders berücksichtigte.

Die beiden Aerztebilder.

Das Kompositionsschema, das uns auf den zwei Aerztebildern entgegentritt, hat etwas Typisches an sich. Die Art und Weise, Versammlungen einer nicht allzugrossen Anzahl von Leuten so zu verbildlichen, dass mit Verzicht auf jegliche perspektivische Andeutung eine Draufsicht, eine Ansicht von oben gegeben wird, finden wir bereits in der klassisch-griechischen Reliefkunst, wie das ein Relief der Sammlung Sabouroff[2] lehrt. Es ist dies ein Votivrelief des Wasserdämons

[1] Lambecius gibt die Abbildung einer solchen Münze.

[2] Die Sammlung Sabouroff, Kunstdenkmäler aus Griechenland, herausgegeben von A. Furtwängler; 2 Bde.; t. XXVII.

Acheloos, das aus Megara stammt und von Furtwängler an den Anfang des IV. Jahrhunderts gesetzt wird. Sieben Götter und Göttinnen sitzen und stehen im Halbkreis um die in der Mitte aufgestellte Maske und den Opfertisch des Gottes. Natürlich war diese Art, eine Versammlung zu geben, nicht der einzige Kanon, den die Antike kannte Ein anderes derartiges Votivrelief der Marmorgrotte von Paros [1], auf welches auch Furtwängler hinweist, bietet eine ganz andere Komposition. Infolge der Menge von Figuren war die obige Darstellungsweise schwer möglich; man stellte daher die Figuren nebeneinander auf, drängte sie möglichst zusammen und benützte zwei Reihen übereinander: eine Anordnung, welche über die kindlich erzählende Reliefplastik der alten Aegypter wenig hinausreicht. Der Eindruck einer Versammlung ist jedoch damit verschwunden. Die künstlerisch beste Lösung ohne Anwendung von Perspektive, war doch die — wenn auch naive — der Daraufsicht.

Wir finden sie zunächst in einer zweiten Handschrift in auffällig ähnlicher Weise durchgeführt: In zwei Versammlungen von Feldmessern der Agrimensoren-Handschrift im Vatikan (cod. pal. lat. 1564). [2] Die Handschrift enthält nach Beissel verschiedene Werke alter Schriftsteller über die Feldmesskunst und ist im VIII. oder IX. Jahrhundert zu Fulda nach einer vielleicht aus dem IV. Jahrhundert stammenden Vorlage kopiert worden. Die ersten vier Seiten enthalten ihre wichtigsten Miniaturen (die übrigen Zeichnungen sind wie im Dioskurides rein sachlicher Art) und zwar ist dargestellt: 1. Ein Porträt des Kaisers, darunter ein zweites unvollendetes Bildnis; 2. eine Versammlung von neun Agrimensoren, die im Kreise sitzen; 3. eine zweite derartige Versammlung; 4. der Kaiser mit seinem Berichterstatter. Die charakteristischen Gesten des Redens, Zuhörens oder Nachdenkens zeigen grosse Verwandtschaft mit den auf unseren Miniaturen beobachteten. Wenn jedoch die beiden Versammlungsbilder die Art ihrer Anordnung, wie wir noch sehen werden, dem Osten verdanken, lässt sich dies von der Miniatur, welche den Kaiser und seinen Berichterstatter gibt, nicht behaupten. Es liegt anscheinend auch in den einleitenden Miniaturen der Agrimensoren-Handschrift der gleiche Fall vor, wie im Wiener Dioskurides, dass jede Miniatur aus einem andern Kunstkreis herausgewachsen ist.

Zu einem eigenen Typus prägte sich diese Darstellungsart, eine Obenansicht der Szene zu geben, in der syrischen Kunst aus. Speziell an Versammlungs-

[1] Müller-Wieseler, Denkmäler alter Kunst, II 814; Annali d. I. 1863, p. 314, 328.

[2] Einen kurzen Bericht über diese gibt Beissel, Vatikanische Miniaturen, S. 3 f. Mir liegen Bleistiftkopien in kleinerem Massstab vor, die von H. v. Allesch (Graz) in der Vat. für das kunsthist. Institut d. Universität Graz angefertigt wurden. Vgl. Clemen, Rep. f. Kunstw. XIII, S. 132.

bildern bietet allerdings nur die Matthäuswahl der Rabulashandschrift[1] ein analoges Beispiel. Auf dieser Miniatur sind dreizehn im Kreis sitzende und stehende Männer gegeben und ist der Erdboden nach syrischer Art durch Blumen angedeutet. Wenn es nun eine Eigenart der syrischen Kunst ist, zu jeder dargestellten Person und zu jedem Tier einen Zweig zu legen[2], so muss auch die Miniatur des vatikanischen Virgil (Cod. vat. lat. 3867), die eine Hirtenszene zu des Dichters Eclogen gibt[3], als dem syrischen Kunstkreis entsprungen erklärt werden. Unsere Kompositionsart findet sich hier wieder. In gleicher Weise ist sie wiederholt auf dem Orpheus-Mosaik, das kürzlich (März 1901) in Jerusalem in der Judenkolonie vor dem Damaskus-Tor freigelegt wurde[4]. Dargestellt ist der harfenspielende Orpheus mitten unter Tieren, einem Kentauren und einem Faun. Es ist ein Fussbodenmosaik und Strzygowski macht aufmerksam, dass es den Eindruck eines in Mosaik umgewandelten antiken Teppichs gebe. Hier schliesst sich nun der Kreis: Die beiden Miniaturen des Dioskurides dürften aus derartigen Pavimentmosaiken geschöpft haben, für welche allein auch die künstlerische Berechtigung zu einer solchen Komposition vorhanden ist; ja diese Komposition ist — sobald figurale Darstellungen gegeben sind — sogar die einzig zulässige, denn die geringste perspektivische Andeutung wäre bei Fussbodenmosaiken lächerlich. Sehr wohl kann man sich auch denken, dass hier die antiken Teppiche typenbildend vorausgegangen sind, und dass die späteren Mosaiken ihnen ihren rein dekorativen Charakter verdanken. Bezeichnend ist es, dass wir in der weströmischen Kunst derartige Kompositionen nicht vorfinden, während dieselben der von vorneherein im dekorativen Fahrwasser segelnden Kunst des Ostens so geläufig geworden sind, dass sie von den Teppichen und Mosaiken ausgehend, sich auch in den Miniaturen durchgesetzt haben, wo sie allerdings nicht am Platze sind und besonders dem Uneingeweihten einen höchst sonderbaren Eindruck machen müssen. Der Maler der Dioskurides-Miniaturen schöpfte für die Aerztebilder gewiss aus dieser Quelle, doch hatte er genug Geschmack, nichts Unnötiges hinzuzufügen, so dass uns die Miniaturen, vom richtigen Standpunkt gesehen, nicht unnatürlich erscheinen. Das Gegenteil macht sich bei Betrachtung der oben erwähnten Matthäuswahl geltend. Denn dadurch, dass der Künstler

[1] Garucci T. 128.

[2] S. darüber Strzygowski, Das Etschmiadsin-Evang., S. 56 ff.

[3] Abb. bei Hartel-Wickhoff, Die Wiener Genesis, t. D.

[4] Publ. in der Revue biblique X (1901, pag. 434–436 v. Vincent); ferner v. J. Strzygowski, Das neugefundene Orpheus-Mosaik in Jerusalem in der Zeitschrift des Deutschen Palästina-Vereines XXIV, H. 4, pag. 139—171.

über die Versammlung einen Giebelaufbau setzte, also auf den Canones-Typus nicht Verzicht leistete, ist der naive künstlerische Reiz verlorengegangen: Wir haben nicht mehr den Eindruck, dass die Leute auf dem Boden sitzen, sondern es scheint, als ob sie übereinander gesetzt wären. Aehnliches gilt auch von dem „Lebensbrunnen" des Godescalc-Evangeliars, auf dessen syrischen Ursprung bereits Strzygowski[1] hingewiesen hat.

Diesem Auflösen des Hintereinanders in ein scheinbares Uebereinander ist die orientalisch-christliche Kunst auch treu geblieben im Gegensatz zur römischen. Der ältere vatikanische Virgil (cod. Vat. lat. 3225) zeigt uns in seinen Miniaturen am besten, wie gut es damalige Künstler vermochten, den Eindruck des Hintereinanders zu geben. Man wird dort nie Lösungen so naiv-dekorativer Natur finden, wie z. B. die schon erwähnte Hirtenszene des jüngeren Romanus 3867 sie bietet, der, im übrigen auch dem okzidentalen Kunstkreise angehörend, durch ein zufälliges fremdes Vorbild zu dieser Miniatur gekommen sein mag. Wir finden diese Art in der Rabulashandschrift, im Rossanensis[2] und auf der barberinischen Terracotta.[3]

Es ist für uns daher von doppeltem Interesse, einem Mosaik näher zu treten, das hellenistisch-römischen Ursprungs ist und — wie unsere Miniaturen — eine Versammlung von sieben Gelehrten gibt. Dasselbe gibt Gelegenheit, die zweite Möglichkeit der Komposition, die natürlicher aber weniger dekorativ ist, kennen zu lernen, sowie von der immer wiederkehrenden Siebenzahl zu sprechen. Die übrigens viel umstrittene Mosaikdarstellung liegt in zwei Exemplaren vor, von denen sich das eine in der Villa Albani zu Rom befindet, während das zweite vor einigen Jahren in Torre Annunziata bei Pompei entdeckt wurde.[4] Beide Mosaiken stimmen fast überein und gehen wohl auf ein gemeinsames Original zurück. Dargestellt ist eine Versammlung von sieben Männern, teils sitzend, teils stehend, in einer Landschaft. Die Komposition macht — mit den damaligen Mitteln gemessen — einen völlig natürlichen Eindruck. Ueber den Inhalt dieser Mosaiken hat sich ein grosser Streit entsponnen. Sogliano, Petersen und andere glauben, es sei eine Versammlung der platonischen Akademie gegeben,[5] während Chiaparelli und Stein die Meinung vertreten, es seien die

---

[1] Strzygowski, Etschmiadsin-Evang., S. 56 ff

[2] Haseloff t. XII.

[3] Abb. Kraus I, 1, 203.

[4] Helbig, Führer durch die Sammlungen klassischer Altertümer in Rom, II, 82 ff.; daselbst auch die Literatur.

[5] Mitteil. des röm. Inst., XII, 328.

Hauptvertreter der griechischen Philosophie, und zwar Zeno, Aristoteles, Pythagoras, Epikur, Plato, Sokrates und Theophrast (oder Arkesilas) vereinigt.[1] Petersen[2] und Diels[3] halten dies schon deshalb nicht für wahrscheinlich, weil es in der antiken Kunst mit Ausnahme von Szenen aus der Unterwelt kein Beispiel gäbe, das eine Vereinigung von Personen verschiedener Zeiten biete. Trotzdem können für die verschiedensten Thesen Gründe für und wider ins Treffen geführt werden. Da Inschriften fehlen, wird man kaum je vollständige Gewissheit erlangen. Ebensogut wie die platonische Akademie oder die sieben Philosophen, können hier auch sieben Aerzte versammelt sein, eine Ansicht, die durch Winkelmann[4] und De Laborde[5] vertreten wird. Anlass dazu gibt das albanische Mosaik, auf welchem der erste Gelehrte links anscheinend eine Schlange in der Rechten hält. Auch Helbig führt dies ausdrücklich an. Petersen und nach ihm Diels halten diesen Gegenstand für einen krummen Stab.[6] Die Deutung auf eine Schlange ist jedoch gar nicht unwahrscheinlich, angesichts des Nikander auf dem zweiten Aerztebild, dem ebenfalls eine Schlange beigegeben ist. Ausserdem trägt derselbe Mann im Mosaik eine Kopfbinde und wird dadurch wohl direkt als ein der Familie des Asklepios Angehöriger bezeichnet. Winkelmann bezeichnet den Mann mit der Schlange denn auch als Nikander. Visconti meint dagegen allerdings, dass dieses Attribut allen Aerzten gemeinsam gewesen sei.[7] Zur These Winkelmanns passt ferner der auf beiden Mosaiken in der Mitte stehende Himmelsglobus. Ja, die Deutung gewinnt gerade dadurch an Wahrscheinlichkeit. Denn die antiken Aerzte beschäftigten sich eingehend mit Astrologie, unter anderem z. B. zu dem Zweck, um den Planeten ausfindig zu machen, der zu der Stunde herrschte, in welcher irgend eine Krankheit begonnen hatte. Da dieser Himmelsglobus das einzige Attribut ist, welches den versammelten Männern beigegeben wurde, muss man wohl annehmen, dass es auf alle in gleicher Weise Bezug habe. Im Falle man einer der beiden ersten Thesen zustimmt, hätte die zentrale Lage des Globus geringere Berechtigung.[8]

[1] Arch. f. Gesch. d. Phil., XI, 171.

[2] s. a. a. O. S. 332, Anm. 2.

[3] Jahrbuch d. kaiserl. deutschen arch. Inst., XIII; Arch. Anz. 120 ff.

[4] Mon. ant. ined. T. 185, II, p. 242.

[5] Descripcion de un pavimento en mosayico desc. en Italica, Paris 1806.

[6] Es war mir leider bisher nicht möglich, selbst das Original daraufhin zu besichtigen.

[7] Visconti, Iconogr. grècque, Part. I.

[8] Neuerdings handelt über diese Mosaiken Bernoulli in seiner Griech. Ikonographie II, S. 34–38, ohne übrigens zu einem bestimmten Resultate zu kommen.

Wie schon erwähnt, muss die Siebenzahl der Versammelten auffallen, die sowohl auf unseren Miniaturen, wie auf den besprochenen Mosaiken, genau eingehalten ist. Wir konnten sie bereits auf dem Relief der Sammlung Sabouroff beobachten. Dass diese Zahl schon im alten Orient eine bevorzugte Rolle gespielt und besonders bei gottesdienstlichen Verrichtungen der verschiedensten Kulte immer Anwendung gefunden hat, ist bekannt und brauche ich an dieser Stelle nicht näher darauf einzugehen. In die Literatur mag sie ihren Eingang gefunden haben durch das „tragische Siebengestirn", die Pleias, zu welcher die Literarhistoriker der späteren Alexandriner-Zeit die besten tragischen Dichter der Ptolomäer-Regierung zusammenstellten.[1] Vielleicht folgte M. Terentius Varro dem Beispiele dieser, als er in seiner Elogia (metrische Lobsprüche zu 700 Bildnissen berühmter Römer und Griechen) je sieben zu einer Gruppe vereinigte, die unter dem Namen der Hebdomaden bekannt wurden. Wenigstens hegt H. Brunn keinen Zweifel, dass unserem Künstler die Tradition der Varronischen Hebdomaden bei der Konzeption der Miniaturen vorgeschwebt habe. Er lässt sich darüber in einem Brief an Rietschl aus dem Jahr 1856 aus[2], wo es u. a. heisst: „Dass die Erfindung nachvarronisch ist, zeigen auf den ersten Blick Galen und Dioskurides, sowie die Vermischung von Griechen und Römern. Aber auf die Frage, wie verfiel man auf eine solche, doch gewiss nicht zufällige Anordnung, ist gewiss die einfachste Antwort: Durch das Beispiel des Varro. Und umgekehrt weiss ich nicht, was man von den Varronischen Bildern anders verlangen soll, als uns diese in ihrer späten Ausführung immer noch hinlänglich charaktervollen Figuren bieten".

Sehr bezeichnend für den synkretistischen Charakter der spezifisch christlichen Kunst jener Zeit ist es jedoch, dass diese Präponderanz der Siebenzahl auch bei ihr weiter zu verfolgen ist. So sitzt auf der bereits erwähnten barberinischen Terracotta Christus inmitten von sechs Jüngern, und eben diese Siebenzahl finden wir auf der Lipsanothek von Brescia in der Szene, die nach Kraus: „Jesus mit der Gesetzesrolle unter den Lehrern" gibt. Auf vielen Goldgläsern[3] waren solche Versammlungen dargestellt. Am auffälligsten ist in dieser Hinsicht das Pfingstfest im Egbert-Kodex[4]. Die Zahl der Zwölf ist mit Gewalt auf scheinbar sieben Teilnehmer reduziert, indem die andern möglichst beiseite

---

[1] Susemihl, Geschichte der griechischen Literatur in der Alexandriner-Zeit I, 269 ff.

[2] Rietschls opuscula phil.; Teubner 1877; XV; Ueber des Marcus Terentius Varro Imaginum sive hebdomadum libri, S. 580.

[3] Garr. 187 ff.

[4] Kraus, Egbert-Kodex, T. LX.

geschoben sind und man nicht viel mehr als ihre Köpfe hinter den sieben bequem Sitzenden hervorgucken sieht.

Was endlich die Frage nach dem Bildnischarakter der Aerzte anbelangt, sei konstatiert, dass dieselbe bereits von Visconti[1] und neuestens von Bernoulli in ihren griechischen Ikonographien eingehend behandelt wurde. Visconti ist der Ueberzeugung, dass wir in den Aerzten porträtgetreue Figuren erblicken müssen. Er verweist auf den damals allgemein üblichen Brauch, kostbare Handschriften mit den Porträts der Verfasser zu versehen, ein Brauch, der auf die Attaliden und Ptolomäer zurückgehe, die ihre Bibliotheken mit Porträtbüsten der Gelehrten schmückten. Darin, dass der Brauch, Handschriften mit den Porträts der Verfasser zu schmücken, sich einer grossen Verbreitung erfreute, dürfte Visconti allerdings Recht haben. Denn es ist immerhin sehr bezeichnend, dass selbst eine arabische Handschrift des XIII. Jahrhunderts der Wiener Hofbibliothek, die eine arabische Bearbeitung des ersten Buches von dem Werke des Galenus über die Latwergen, vorzüglich über den Theriak, nach der Uebersetzung des Grammatikers Johannes aus Alexandrien zum Inhalt hat, die neun Aerzte, die den Theriak bearbeitet haben, in Miniaturen darstellt. Sie sitzen nach orientalischer Art da, einer neben dem andern, und zwar jeder in einem eigens abgegrenzten Feld. Flügel[2] führt die Namen der von Johannes bezeichneten Aerzte an. Es sind deren neun, Andromachus, Pherekydes, der Lehrer des Pythagoras, Pylagoras, Perikles, Pythagoras, Morinus, der spätere Andromachus, Magnes aus Emessa und Galenus. Das Bild des Galenus weist jedoch mit Ausnahme des Alters wenig Aehnlichkeit mit unserem auf. Bernoulli, auf dessen Auseinandersetzung ich verweise, tritt der Angelegenheit viel skeptischer gegenüber als sein Vorgänger und kommt zu dem Schluss, dass sich trotz der individuell scheinenden Gesichter der einzelnen Aerzte, mit Sicherheit Bildnischarakter nicht nachweisen lasse. „Mit all dem — meint er — soll nicht behauptet werden, dass sich in den Miniaturen unmöglich Porträtzüge können erhalten haben, sondern nur soviel, dass sich aus ihnen nichts Positives für die Entscheidung der Frage entnehmen lässt. Sollte etwas Authentisches zugrunde liegen, so ist es für uns wertlos, weil wir es nicht mehr aus dem willkürlich Erfundenen herauszuschälen vermögen.“[3] Man wird annehmen müssen, dass die seit den Attaliden und Ptolomäern, sowie durch Varros Hebdomaden ein-

[1] Visconti, Iconographie grècque, Paris, Didot 1809, I, 289 ff; dazu Atlas T. 34 u. 35.

[2] Flügel, Die arabischen, persischen und türkischen Handschriften der k. k. Hofbibliothek, II. Bd. S. 530.

[3] Bernoulli, a. a. O. S. 222.

gebürgerte Gewohnheit, Handschriften mit den Bildnissen der Verfasser zu schmücken, späteren Zeiten geblieben ist, dass man jedoch selten in der Lage war, authentische Vorbilder zu benützen und sich infolge dessen nur an gewisse mehr oder weniger bestimmte Traditionen halten konnte. Wären die Galen, Dioskurides u. s. w. so häufig dargestellt worden, wie etwa die Evangelisten, so hätten sich aller Wahrscheinlichkeit nach auch für sie Typen gebildet, die mit dem ursprünglichen Aussehen der Männer nichts zu tun gehabt hätten.

Die beiden Mandragorabilder.

Wenn ich die zwei Miniaturen, auf welchen dargestellt ist, wie Dioskurides die Mandragorawurzel kennen lernt und sich beeilt, diese wundertätige Pflanze wissenschaftlich auszubeuten, hier unter obigem Titel zusammenfasse, geschieht dies deshalb, weil die beiden Miniaturen, ebenso wie die beiden vorhergehenden mit den vierzehn Aerzten inhaltlich sowohl, wie ikonographisch zusammengehören.

Ikonographisch bilden sie ein höchst interessantes Beispiel des Ueberganges aus der spätantiken in die typisch werdende, byzantinische Kunstauffassung. Noch fehlt der Typus: diesem Umstand verdanken wir es, dass der Künstler auf zwei Miniaturen in anregender Weise schildert, was die einleitenden Miniaturen der späteren illustrierten Handschriften mit einem stereotyp gewordenen Bild tun, das man kurzweg wird als Autorenbild [1] bezeichnen können.

Der Ausgangspunkt für das Autorenbild ist in der hellenistischen Reliefkunst zu suchen, die Anfänge desselben gehen jedoch bis auf die attischen Grabreliefs der Blütezeit zurück. Die für die feinsinnigen Griechen so bezeichnende Gewohnheit, auf den Grabreliefs die Verstorbenen in einer Weise zu geben, die auf eine ihrer Lieblingsbeschäftigungen hindeutet, hat den natürlichen Anstoss für das später entstehende Autorenbild gegeben, und zwar ebenso in inhaltlicher, wie in formaler Beziehung. Man gab die Frauen, wie sie sich aus einem Kästchen den Schmuck auswählen, die Männer in sinniges Schweigen vertieft oder in einer Unterredung begriffen. Oder aber man stellte sie in Lektüre vertieft dar, wie es ein in der Abtei von Grottaferrata befindliches Grabrelief [2] zeigt, das einen im Profil sitzenden Jüngling gibt, bekleidet mit einem Mantel, der den

---

[1] Swarzenski, Regensburger Buchmalereien, S. 49. Anm.; ders. Verf. kommt in seiner Studie „Mittelalterliche Kopien einer antiken medizin. Bilderhandschrift“ (Jahrb. d. kais. deutsch. arch. Inst. XVII, 2) auf das Vorkommen des Autorenbildes in lateinischen Bilderhschn. medizinischen Inhalts zu sprechen. Auch hier wird die Vorbildlichkeit der beiden Mandragorabilder evident.

[2] Conze, Die attischen Grabreliefs, T. 121 u. Nr. 622.

rechten Teil des Oberkörpers freilässt; unter dem Sessel liegt ein Hund, eine Kiste steht daneben. Offenbar ist es die Grabplatte eines jungen Philosophen. In formalkünstlerischer Beziehung war das antike Grabrelief grundlegend, weil es das Motiv der Gegenüberstellung eines sitzenden und eines stehenden Menschen zu klassischer Vollkommenheit ausbildete. Eine derartige Gegenüberstellung weist auch das erste Heuresisbild unserer Handschrift auf. Doch trennt unsere Miniatur von der klassischen Antike hauptsächlich ein Umstand, die Raumandeutung. Diese in die Reliefkunst, sowie in die Malerei hineingebracht zu haben, ist ein Verdienst der hellenistischen Kunst.

Die der demokratischen Gesinnung des alten Athen entsprechende Uebung, der zufolge auch der gemeine Mann, z. B. der Handwerker eine gemeisselte Platte sich auf sein Grab setzen liess, hörte mit dem Einsetzen der nach Alexander wieder zu Ehren gekommenen Despotie naturgemäss auf. Aber auch die Sarkophage, die jetzt in entsprechend geringerer Anzahl an die Stelle der früheren Grabplatten treten, bewahren die für letztere charakteristischen Darstellungen, indem sie dieselben in die Mitte der Wand rücken, während sich rechts und links andere Szenen anreihen. Ausserdem übernehmen die Reliefplatten der hellenistischen Zeit, welche der Hauptsache nach zum Schmuck der Wände dienten, diese Existenzdarstellungen der attischen Grabreliefs und gestalteten sie weiter dadurch aus, dass sie das Relief mit Raum durchsetzten. Als wichtige Vergleichsobjekte für das erste Heuresisbild seien von solchen hellenistischen Reliefbildern zwei hervorgehoben: das allerdings arg zerstörte Relief des kapitolinischen Museums, das nach Schreiber[1] Apelles und Pankaspe darstellt und die lateranische Platte mit dem sinnenden Philiskus (die für uns gleichgiltige Benennung des Dichters übernehme ich von Schreiber). Von dem Apellesrelief ist zwar nur noch die rechte obere Ecke mit dem Kopf des Malers und die linke untere mit den nackten Beinen und Gewandstücken der Pankaspe erhalten. Das Bildwerk ist bei Schreiber in der Weise ergänzt, dass Apelles sitzend dargestellt ist und eine erstaunte Geberde bei dem Anblick der vor ihm stehenden Pankaspe macht, die sich dem Meister in ihrer nackten Schönheit zeigt Natürlich können wir uns auf diese Ergänzung nicht weiter einlassen. Es sei nur konstatiert, dass das noch vorhandene Gesicht des Künstlers einen erstaunten Ausdruck zeigt; dies allein schon erinnert an den

[1] Theodor Schreiber, Die hellenistischen Reliefbilder; Leipzig, Engelmann 1894, Taf. 96 u. 84; bezüglich der Deutung des zweiten Reliefs desselben Verf. Die Wiener Brunnenreliefs, S. 8; ferner Bernoulli a. a. O. II, 103 ff.

sitzenden Dioskurides, dessen Antlitz angesichts der Mandragora ebenfalls ein Freudestrahl durchzuckt.

Von viel grösserer Wichtigkeit ist für uns das Philiskusrelief wegen seines noch tadellosen Zustandes. Hier ist nach der sehr wahrscheinlichen Deutung Schreibers der Augenblick gegeben, in welchem dem nachsinnenden Tragödiendichter seine Muse erscheint. Die Verwandtschaft mit dem Heuresisbilde fällt sofort auf. Die Muse ist soeben ins Zimmer getreten. Es ist unter anderem bezeichnend, dass hier wie dort — auf dem Heuresisbild — keine Eingangstüre vorhanden ist; auf dem Relief ist die Verbindung des Innenraumes mit dem Freien nur durch ein offenes Fenster gegeben, auf unserer Miniatur fehlt auch dieses. Die Muse und die Heuresis unterscheiden sich lediglich durch die Kleidung, sogar die Armstellungen sind ähnlich arrangiert.

Derselbe Typus tritt uns endlich in einem Londoner Sarkophagrelief entgegen.[1] Auf der Philiskusplatte steht zwischen dem auf einem Stuhl sitzenden Dichter und der Muse ein Tisch, auf dem zwei Schauspielermasken liegen, während der Dichter eine dritte auf seiner linken Hand hält. Auf dem Sarkophagrelief fehlt dieses trennende Mittelstück, die beiden dargestellten Personen sind knapp aneinandergerückt. Der auf einem Stuhle mit Löwenfüssen sitzende Mann hält in der rechten Hand eine geöffnete Rolle und blickt hinein. Rechts von ihm steht eine weibliche Gewandfigur und hält in der Rechten eine Maske. Ein dramatischer Dichter mit seiner Muse ist offenbar auch hier gegeben. Sehen wir von dem unsicheren Apelles-Relief ab, so haben wir immerhin zwei Beispiele, die kompositionell wie inhaltlich mit der Darstellung des ersten Heuresisbildes übereinstimmen. Während die Philiskusplatte der Blütezeit der hellenistischen Kunst angehört, ist das Londoner Sarkophagrelief, wie Strzygowski nachgewiesen hat, kleinasiatischen Ursprungs und zeitlich jedenfalls einige Jahrhunderte später entstanden. Dass uns in den angeführten Werken ein bestimmter Typus vorliegt, erhellt, wie gesagt, schon aus der äusserlichen Uebereinstimmung. Der enge Zusammenhang gewinnt noch an Evidenz, wenn wir die Werke auf ihren Inhalt hin untersuchen. Wie den beiden Dichtern auf den Reliefs, wird dem gelehrten Arzt in unserer Miniatur eine höhere Offenbarung zuteil durch die hinzutretende Muse — denn als solche können schliesslich auch Heuresis und Epinoia im übertragenen Sinne genommen werden.

Aus dem Gesagten geht hervor, dass das Autorenbild im Keim schon mit den antiken Grabreliefs geschaffen ist. Bewusster geht bereits die helleni-

[1] Strzygowski, Orient oder Rom, S. 51 ff., Abb. 19.

stische Zeit vor, indem sie es nicht an bezeichnenden Attributen fehlen lässt und vor dem dargestellten Schaffenden seine Muse hinstellt. Was wir auf dem genannten Londoner Sarkophagrelief gesehen haben, begegnet uns auf zahlreichen Sarkophagen, die, vielleicht vorrätig auf Lager je nach Wunsch mit Schilderungen aus dem heidnischen oder christlichen Mythen- und Legendenkreis ausgestattet, feilgeboten wurden. Eine Anzahl derartiger christlicher Sarkophage findet man bei Garucci[1] zusammengestellt. Verändert ist nur der Stil, der kaum mehr etwas von antiker Grösse und Schönheit aufweist. Die christliche Sarkophag-Plastik hat drei verschiedene Typen, die Toten im Porträt darzustellen. Der häufigste, weil einfachste, ist der, die Porträtbüste des Verstorbenen in ein Medaillon gerahmt zu geben. (Das Medaillon hat gewöhnlich Muschelform.) Häufig ist daneben eine Frau dargestellt, die zu dem Mann in nähere Beziehung gesetzt wird, etwa ihn umarmt. Dieses Medaillon befindet sich in der Mitte der Langseite und unterbricht die zwei Reihen mit Reliefs, die Szenen aus der Heiligen Schrift zeigen. Der zweite Typus gibt den Verstorbenen mit seiner Umgebung in ganzer Figur. Diese Szenen haben die grösste Aehnlichkeit mit den antiken Grabreliefs, rein inhaltlich natürlich. Der dritte Typus endlich zeigt zumeist einen sitzenden Mann, der in einer aufgerollten Schriftrolle liest oder eine Schriftrolle hält, und eine davorstehende Frau, die nicht in intime Beziehung zu dem Mann tritt, daher schwerlich als seine Gattin, wahrscheinlich wieder als Muse oder eine beliebige Personifikation aufgefasst werden muss. Hier hätten wir also die Autoren-Darstellung wieder.

Der vorgeführte Relief-Typus, der sich, wie wir gesehen haben, bis in die christliche Kunst hinein verfolgen lässt, wird nun zu dem ganz bestimmten Zweck von der Buchmalerei übernommen, den Autor des in der Handschrift veröffentlichten Werkes dem Leser vorzustellen, ihn dadurch zu ehren, wie dies heute noch häufig durch die Photographie des Verfassers zu geschehen pflegt. Man wird daher erst angesichts solcher Miniaturen von einem Autorenbild im eigentlichen Sinne des Wortes sprechen können.

Sinngemäss werden sich Autorenbilder auch nur in Handschriften finden, die, wenigstens zum grössten Teil, das Werk eines bestimmten Autors enthalten; womit allerdings nicht gesagt sein soll, dass sie hier regelmässig vorkommen. Es wird daher nicht auffallen, dass sie in solchen Bilder-Handschriften, wie dem Kalender des Chronographen vom Jahre 354, der Josua-Rolle, der Wiener Genesis, schliesslich auch den Agrimensoria des Vatikans, fehlen Die ältesten bekannten

[1] Garucci, Storia dell' arte christiana; Prato 1879; Tav. 357 ff., Tav. 369 ff., Tav. 370 f.

Handschriften mit Autorenbildern sind römischer Herkunft: Der vatikanische Virgil (cod. Vatic. lat. 3867),[1] der vatikanische und der Pariser Terenz. Virgil ist jugendlich, bartlos, auf einem mit Polster versehenen Stuhl sitzend, gegeben; zuseiten stehen ein Pult und eine Kiste. Das Bild des Terenz wird von zwei Schauspielern emporgehalten, ebenso in der vatikanischen wie in der Pariser Handschrift. Von dem später sich ausbildenden Typus ist also an diesen Beispielen nichts zu bemerken. Derselbe bildet sich im Osten aus und der Wiener Dioskurides gibt das früheste Beispiel dafür.

Das Autorenbild ist hier noch geteilt. Man kann das erste, wie das zweite Mandragorabild als solches bezeichnen. Während jedoch das erste Blatt, das den im Lehnstuhl sitzenden Dioskurides mit der vor ihm erscheinenden Heuresis darstellt, noch als ein letzter Ausläufer jener Serie bezeichnet werden muss, die wir in den spät-antiken Reliefbildern kennen gelernt haben, hat das zweite Blatt, das die wissenschaftliche Ausbeutung der Mandragorawurzel schildert, bereits wesentlichen byzantinischen Charakter an sich. Eine antike Malerei dieser Art ist uns ja leider nicht erhalten; jedoch gibt es auch auf den bekannten Reliefs keine Szene, die ähnlich einen Schreibenden darstellte. Die antike Kunst hat es offenbar umgangen, einen Menschen in einer derartig unbequemen und nach antiker Anschauung wenig würdevollen Stellung wiederzugeben. Denkt man sich nunmehr die beiden Szenen in der Weise zu einer zusammengezogen, dass die Heuresis mit der Mandragora vor dem schreibenden Dioskurides stünde, so hat man das für die christliche Buchmalerei typische Autorenbild gewonnen; dasselbe tritt uns im Markusbild des Rossanensis[2] zum erstenmal entgegen. Der Rossanensis ist allerdings eine der wenigen Handschriften, welche ein Autorenbild mit einer Personifikation aufweisen. Nur einige spät-byzantinische und russische Miniaturen bieten noch Analogien.[3] Im Allgemeinen verschwindet die Personifikation und der von nun an unwandelbare Typus des Autorenbildes in seiner Abstraktion ist gegeben durch die schreibende Gestalt des Autors, der gewöhnlich ein Evangelist ist. Dieser Typus wird auch von der karolingischen Buchmalerei übernommen und erhält sich bis in das späte Mittelalter.

Der Lehnstuhl, welchen Dioskurides auf dem ersten Heuresisbild benützt, hat seine Parallelen in den wichtigsten ungefähr gleichzeitigen Handschriften des östlichen Kunstkreises, ebenso wie wir ihn auf Diptychen finden. So in der

[1] Abb. bei Beissel, Vatikanische Miniaturen, T. II.

[2] Taf. XIV der Ausgabe von Haseloff.

[3] Das Nähere findet sich bei Haseloff a. a. O. S. 115 ff.

Wiener Genesis,[1] in der Rabulashandschrift[2] und in dem Rossanensis[3] (Markusbild). Und zwar kehrt er in den verschiedensten Varianten wieder. Aus der Plastik sei das Carrand'sche Diptychon[4] angeführt.

Hinsichtlich der Tracht sind die Personifikationen der Heuresis und Epinoia auf den beiden Mandragorabildern nur wenig verschieden. Die Personifikation auf dem zweiten Bilde trägt einen mit Aermeln versehenen Chiton, der um den Hals mit drei roten Flecken, den für die Zeit charakteristischen Orbiculi, verziert ist. Auch hierin bekundet sich die nahe Verwandtschaft in der Trachtauffassung mit den Miniaturen der Wiener Genesis und des Rossanensis. Die im Laufe der letzten Jahrzehnte zutage gekommenen koptischen Stoffe zeigen bekanntlich oft derartige eingewirkte oder aufgenähte Schmuckstücke. Der geschmackvoll über den Oberkörper gelegte Schleier ist ein beliebtes Stück antiker Frauenkleidung.

Interessant ist es, hinsichtlich der Gesten der Hand, die wir bei den beiden Personifikationen beobachten können, Vergleiche anzustellen. So natürlich auch die Armhaltung und der Handgestus der Linken der Heuresis zu sein scheint, fusst er doch nicht allein auf Naturbeobachtung. Dies beweist uns die gleiche Arm- und Handhaltung auf christlichen Denkmälern, wie der Saphira[5] auf der Lipsanothek von Brescia und der Samariterin[6] im Pariser Gregor-Kodex Nr. 510, wo die inhaltliche Begründung dazu fehlt. Noch viel typischer ist der Sprechgestus der Epinoia auf dem zweiten Blatt: die ersten drei Finger sind halb ausgestreckt, die zwei anderen eingezogen. Das Philiskusrelief lehrt uns, dass dieser Sprechgestus schon in der hellenistischen Kunst vorgebildet war. Sowohl die Linke der Muse, als auch die Rechte des Dichters weisen ähnliche Fingerhaltung auf. Durch den gleichen Gestus ist auch der Verkehr zwischen Markus und der Sophia auf dem Markusbild des Rossanensis angedeutet. Hier zeigt er sich bereits als reizloser Typus.

Bezüglich der Figuren auf dem ersten Mandragorabilde erübrigt noch, ein paar Worte über den sterbenden Hund zu sagen. Naturalistisch genommen, wäre es das Natürlichste, denselben auf dem Rücken am Boden liegend zu zeigen. Entschieden hat die in der Miniatur gegebene Art des Umfallens etwas Posenhaftes an sich. Der Grund gerade dieser Darstellungsweise liegt vielleicht

[1] Wickhoff-Hartel, T. XXX, XXXVIII, XL.

[2] Garr., T. 135.

[3] Haseloff, T. 14.

[4] Garr. 452.

[5] Garr., T. 444.

[6] Pokroffsky, Evangelium, S. 211.

abermals in der Tradition. Auf den Hinterfüssen stehende Hunde kommen auf hellenistischen Reliefs öfter vor.[1] Es würde sich auch da wieder die schon mehrfach beobachtete Tatsache ergeben, dass ein grosser Teil des Formenschatzes unserer beiden Miniaturen eng mit dem Hellenistischen verbunden ist.

Die linke Hälfte des zweiten Mandragorabildes zeigt eine Malszene. Wir finden solche in der hellenistischen Kunst öfters, ohne dass man von der Bildung eines Typus sprechen kann. Otto Jahn hat eine zusammenfassende Behandlung derselben in seinem Aufsatz: „Ueber Darstellungen des Handwerks und Handelsverkehres auf antiken Wandgemälden", hinterlassen.[2] Auf Jahn fussend hat Hugo Blümner im vierten Band seiner Technologie neuerdings eine Zusammenfassung bildlicher Darstellungen von Malern oder Malerinnen gebracht.[3] Für unsere Zwecke wäre lediglich das eine hervorzuheben, dass auf den meisten der bekannten Beispiele der Maler vor einer Staffelei sitzend oder stehend gegeben ist. Die Farben befinden sich entweder in Schalen (Muscheln) auf einen Schemel gelegt oder auf einer Palette; auf unserem Bild ist beides in Verwendung. Die verschiedenen Darstellungen solcher Atelierszenen stimmen der Hauptsache nach überein, sie sind eben aus der Wirklichkeit genommen. Die seinerzeit vorzunehmende Besprechung der Handwerksszenen auf dem Dedikationsblatt wird uns noch einmal auf derartige Malszenen zurückführen.

Die Bekleidung des Malers besteht aus einem kurzen, um die Mitte zusammengebundenen Arbeitskittel, weissen engen Beinkleidern und bis zu den Knien reichenden Fussbekleidungen. Es ist dies eine hauptsächlich von den unteren Klassen gebrauchte Tracht jener Zeiten. Wir begegnen ihr auch in der Wiener Genesis und im Rossanensis. Kurzen, gegürteten Chiton und bis zu den Knien reichende schwarze Fussbekleidung tragen im Rossanensis die gewandausbreitenden Männer auf dem Einzugsbild;[4] eine ähnliche Tracht hat der rechts untenstehende Knecht auf dem Pilatusbild.[5] Die männliche Jugend der Wiener Genesis trägt zumeist kurzen Rock und Schuhe, wogegen Beinkleider fehlen; Strümpfe tragen nur die Brüder Josephs auf dem Bild der Traumerzählung.[6] Beinkleider fehlen scheinbar auch hier. Doch waren in den nach-

---

[1] Vgl. bes. Schreiber a. a. O., T. XXII u. a.

[2] Abhandl. d. sächs. Gesellsch. d. Wissensch. 12; phil.-hist. Klasse, 5. Bd., S. 298 ff.

[3] Hugo Blümner, Technologie und Terminologie der Gewerbe und Künste bei Griechen und Römern, IV. Bd. S. 459 ff.

[4] Haseloff T. II.

[5] Haseloff T. XII.

[6] Wickhoff-Hartel T. XXIX.

christlichen Jahrhunderten Beinkleider schon allgemein üblich und das Tragen derselben jedenfalls vom Klima abhängig.[1]

Auf den beiden Mandragorabildern finden wir Hintergrundarchitekturen. Während jedoch der Portikus mit Nische auf dem zweiten Bild auch ikonographisch von grösstem Wert und Interesse ist, kommt die schon ursprünglich flüchtig gemalte Architektur, deren Spuren hinter dem sitzenden Dioskurides auf dem ersten Bild wahrzunehmen sind, kaum in Betracht. Der Maler hat sie in flüchtig illusionistischer Weise hingeworfen, ähnlich wie wir dies mehrmals in der Wiener Genesis[2] beobachten können. In der Genesis soll dadurch gewiss ein Innenraum angedeutet werden, in der gleichen Absicht dürfte der Maler auch auf unserer Miniatur die Architektur angebracht haben. Auf Detailformen dieses Türrahmens hat sich der Künstler nicht eingelassen. — Von unvergleichlich höherem Interesse ist, wie bemerkt, die Architektur des zweiten Blattes. Wie aus der Beschreibung hervorgeht, beabsichtigte der Künstler wahrscheinlich einen Portikus mit einer eingerückten Concha in der Mitte zu geben. Beispiele derartiger architektonischer Anlagen lassen sich in Syrien und Palmyra[3] nachweisen. Es ist auffallend, dass es dem Künstler nicht gelungen ist, die Architektur etwas klarer und luftiger zu gestalten, die Säulen deutlicher von der Hinterwand loszulösen. Man geht vielleicht nicht fehl, wenn man diesen Mangel dem grossen künstlerischen Einfluss der Elfenbeindiptychen zuschreibt, welche sehr häufig Hintergrundarchitekturen aufweisen und dieselben, was durch die Schwierigkeit der Technik eher erklärbar ist, in ähnlich schwerfälliger Weise geben.

Das architektonische Schema für die Diptychen ist in einfacher Weise durch zwei Pilaster und einen darüber gelegten Architrav oder Giebel gegeben. In das dreieckige Giebelfeld wird eine Concha eingesetzt; sie dient dem Kopf des Thronenden häufig als Gloriole. Diese Architektur hat nur den Zweck, als Folie zu dienen. Immerhin kann es kein Zufall sein, dass die Muschel ständig als Füllung des Giebels benützt wird. Raumvertiefung ist gar keine gegeben, infolgedessen auch die hohle Muschel möglichst plattgedrückt werden muss. Da dieselbe tektonisch nur dann zweckdienlich ist, wenn sie als oberer Abschluss einer halbzylindrischen Nische verwendet wird, dürfte die Annahme, dass die Verfertiger der Elfenbein-Diptychen auch tatsächlich Nischen angedeutet wissen wollten, nicht zu gewagt sein. Dies dürfte ferner aus der einfachen Tatsache resultieren, dass die antike Wand in den Exedren ihren betonten Mittelpunkt

[1] Weiss, Kostümkunde II, 73 ff.

[2] Vgl. Wickhoff-Hartel a. a. O. T. XL, XLI.

[3] Voyage pittoresque de la Syrie II, 3. Vgl. auch Vogüé, Frauberger u. a.

gefunden hat und derselbe sinngemäss bei offiziellen Darstellungen, wie sie die Diptychen boten, als würdiger Hintergrund angedeutet wurde. Auf diesem Weg mag die Nische auch in der christlichen Reliefplastik zu solchen Ehren gekommen sein. — Die Architektur auf unserem Bild weist rechts und links von der Nische Säulenstellungen auf. Auch für diese reichere Architektur gibt es Beispiele in der nachchristlichen Reliefkunst. Es sei auf das Asturius-Diptychon[1] vom Jahre 449, oder auf den Silberschild des Theodosius[2] in Madrid verwiesen. Von besonderem Interesse ist es jedoch, einige Miniaturen in unsere Betrachtung einzubeziehen. In den syrischen Miniaturen des Etschmiadzin-Evangeliars und im Rossanensis finden wir Architekturen, die in naher Beziehung untereinander, sowie zu der des Dioskurides stehen. Man vergleiche zu diesem Zweck die Miniatur, welche die Anbetung der Magier darstellt, auf Tafel 5 der Strzygowski'schen Ausgabe des Etschmiadzin-Evangeliars mit dem Markusbild des Rossanensis. Die syrische Miniatur zeigt ein Bauwerk, bestehend aus vier Säulen, von welchen die beiden mittleren eine halbrunde Nische mit Muschelabschluss flankieren. Die Archivolte über der Muschel schneidet kühn in ein Giebeldach ein, das über die Säulen gelegt ist und dessen beide dreieckigen Schnittflächen, in die Vorderansicht gerückt, als Bekrönungen der beiden äussern Intercolumnien fungieren. So wunderlich sich dieses architektonische Pasticcio auch ausnimmt, man errät wenigstens, was der Künstler geben wollte: Entsprechend der unten dargestellten Szene, einen Innenraum. Nimmt man darauf die Architektur auf dem Markusbilde des Rossanensis vor, so erscheint dieselbe fast als eine missverstandene Abart der syrischen. Der Maler verfährt hier mit den Architekturformen in einer willkürlichen Weise, die ihresgleichen sucht. Es ist ein reines Schema übrig geblieben, dessen Ursprung ohne Vergleich mit der Architektur des Etschmiadzin-Evangeliars nie klar werden würde. Und doch dürfte der Ursprung dieser Formen in derselben Richtung zu suchen sein. Da von einer Abhängigkeit der Miniaturen des Rossanensis von denen des Etschmiadzin-Evangeliars nicht die Rede sein kann, wird durch die dargelegten Beziehungen nur gezeigt, wie sehr verbreitet der Typus der Hintergrund-Architektur mit Säulen, Nische und Muschel im gesamten Bannkreise der östlichen Mittelmeerkunst gewesen ist und zu welch eigentümlichen Blüten er es gegebenen Falles gebracht hat.[3]

---

[1] Meyer, Zwei antike Elfenbeindypt. S. 63. Abb. Gori thesaurus diptychorun I, t. 3.

[2] Venturi a. a. O. S. 497.

[3] Als weiteres Beispiel verweise ich auf das von Gräven im XIII. Jahrg. d. röm. Quartalschr. publ. Mailänder Elfenbeinrelief (T. IX); ferner auf das Titelblatt des Ashburnham-Pentateuchs.

Auffallend sind die bekrönenden Voluten auf der Architektur unseres Blattes. Ihr Ursprung dürfte in der hellenistischen Architektur zu suchen sein, wie man aus Analogien auf hellenistischen Reliefs[1] schliessen kann. Zumal auf dem Wiener Relief mit dem Damhirschen (Schr. T. 67) lässt sich das ursprüngliche Aussehen des Motivs gut erkennen. Gegeben ist ein viereckiger Kasten (Altar?), dem als krönender Abschluss zwei in der Mitte zusammenstossende, an den vier Enden eingerollte Voluten aufgesetzt sind. Es leuchtet ein, dass der Ursprung dieser Formen im Polster des jonischen Kapitäls zu suchen ist oder dass er wenigstens mit diesem in engem Zusammenhang steht. Auf unserer Miniatur sind die Voluten bereits derart vereinfacht, dass dieser Ursprung kaum noch zu erkennen ist; die Einrollungen der Enden fehlen ganz.

Für die oben vom Rahmen in das Bild hereinhängenden Guirlanden fehlt es auch nicht an Analogien. Wir können z. B. das Gleiche am Asturius-Diptychon beobachten. Es ist kaum nötig, auf die überaus häufige Verwendung dieser Guirlanden in der alexandrinisch-hellenistischen Kunst hinzuweisen. Schreiber[2] erklärt die „Guirlandomanie" als spezifisch alexandrinisch. „Wo irgend sich Gelegenheit gibt, Blumengewinde anzubringen, wird sie gewiss nicht versäumt. Altäre und Votive, Hermen und Vasen, Baumheiligtümer und Wohnräume werden mit ihnen geschmückt, der siegreiche Dichter trägt sie um die Schultern, der schmausende Herakles um den Kopf, das Stadttor verzieren sie beim festlichen Einzug einer Pompa. Es sind Bilder aus dem genussfreudigen Leben der Blumenstadt Alexandrien, in welcher die Kranzwinderinnen ein Quartier für sich füllten und bei den öffentlichen Festen die seltensten Zierpflanzen in verschwenderischer Fülle verbraucht wurden . . ." Guirlanden finden wir sozusagen auf jedem dritten der heute bekannten hellenistischen Reliefs. Und wie ein letzter Wellenschlag aus jenen fröhlichen Zeiten mag sich diese Gewohnheit auch auf die Werke frühbyzantinischer Kunst herübergerettet haben.

Das Dedikationsbild.

Die Miniatur, die wir als Dedikationsbild bezeichnen können, ist gewiss die kunsthistorisch interessanteste unserer Handschrift. Sie nimmt in der Kunstwissenschaft gewissermassen einen populären Platz ein und ist in den meisten Handbüchern abgebildet zu finden. Orientalische, hellenistische und spezifisch byzantinische Elemente haben sich miteinander vereinigt, um dieses eigentümliche Gebilde hervorzubringen.

---

[1] Schreiber a. a. O. T. 52, 67, 83.

[2] Schreiber, Die Wiener Brunnenreliefs aus Palazzo Grimani. Leipzig 1888. S. 57.

Wir wollen zunächst die Hauptgruppe herausgreifen: Juliana zwischen den Personifikationen thronend. Das Kompositionsschema wurde bereits in der Antike angewendet und erfreute sich für repräsentative Darstellungen bis ins Mittelalter hinein einer grossen Beliebtheit. Um einige antike Beispiele anzuführen, sei auf die Gruppe des Kephisodotos und Xenophon verwiesen, die in Megalopolis stand und den thronenden Zeus Soter zwischen Artemis Soteira und der Stadtgöttin Megalopolis darstellte.[1] Ferner spricht Pausanias[2] von zwei derartigen Gruppen des Praxiteles, deren eine die thronende Hera zwischen Athene und Hebe, die andere Leto zwischen ihren Kindern (beide Gruppen in Mantinea) darstellte. Ein sehr interessantes Beispiel bietet uns die spätantike Kunst in dem Virgilsmosaik von Sousse (Hadrumetum),[3] das sich jetzt im Bardomuseum in Tunis befindet und das Gauckler in das I. Jahrhundert n. Chr. setzt. Der gealterte Virgil sitzt in einem Lehnstuhl zwischen zwei als Klio und Melpomene gedeuteten Personifikationen. Endlich gehört hieher die grosse Anzahl von Konsulardiptychen, welche zu seiten des Konsuls entweder zwei Leibwächter oder häufig auch die Stadtgöttinnen von Rom und Konstantinopel geben. Die christliche Kunst des Ostens sorgt sodann für das weitere Fortkommen des Typus. Wir finden ihn auf den Deckeln des Etschmiadzin-Evangeliars, sowie auf dessen syrischer Miniatur, darstellend Christus zwischen Petrus und Paulus.[4] Aus der späteren byzantinischen Kunst seien die Miniaturen des David zwischen Sophia und Prophetia (Psalter 139 der Par. Nat.-Bibl.) und des Kaisers Nikephoros Botaniates zwischen Aletheia und Dikaiosyne (Pariser Joh. Chrysostomus) angeführt.[5] Natürlich ist der Typus auch auf Münzen zu verfolgen.[6]

Die Personifikationen der Heuresis, der Epinoia, der Megalopsychia und der Phronesis, welche unsere Handschrift bietet, nötigen uns, einen kurzen Ueberblick über die Entwicklung der Personifikation in der byzantinischen Kunst zu geben, soweit dies innerhalb des Rahmens der Arbeit von Interesse ist. Ein Rückblick lehrt auch hier wieder die Macht des antiken Einflusses bis in das Mittelalter. Die Personifikationen sind fast so alt wie die griechische Kunst selbst,

---

[1] Paus. VIII, 30, 10; Brunn, Gesch. d. griech. Künstler, I, 188.

[2] Paus. VIII, 9, 1.

[3] Abb. im Jahrb. d. kais. d. arch. Inst. XIII; Arch. Anz., S. 114; in den Monuments Piot IV, T. XX, woselbst der Aufsatz v. Gauckler: Les mosaiques virgiliennes de Sousse, S. 233 ff.

[4] Strzygowski, Etschm.-Ev., T. I u. II; auf S. 31 ff. geht der Verfasser näher auf die Frage ein; auch Meyer a. a. O., S. 41, hat schon darauf hingewiesen.

[5] Abb. bei Kraus a. a. O. I, 2, S. 454 u. S. 577.

[6] Schlumberger, Sigillographie byzantine, S. 132.

eine Tatsache, die aus der durchaus anthropomorphisierenden Richtung der griechischen Mythologie erhellt. „Menschliche Verkörperung und Beseelung aller Gegenstände der sinnlichen und unsinnlichen Welt, was wir kurz Personifikationen nennen, ist daher das Lebenselement der griechischen Volksphantasie, der Dichtung und der Kunst."[1] Den fundamentalen Unterschied zwischen den Personifikationen der antiken und der modernen Kunst hebt Pottier in seinem Aufsatz „Les représentations allégoriques dans les peintures de vases grecs"[2] hervor: Ce n'est pas un simple vêtement dont la poésie ou l'art revêtent une idée immatérielle: sous ce vêtement il y a un corps vivant et agissant. Ce n'est pas une formule, c'est une personalité. L'allégorie grecque garde toujours un certain caractère *concret*, tandis que la nôtre est toujours conventionelle et abstraite". Diese konventionelle und abstrakte Bildung der Personifikationen ist ein Erzeugnis der in die byzantinische übergehenden hellenistischen Kunst. Die Antike bildet die Personifikationen möglichst persönlich. Bei Verkörperungen abstrakter Begriffe, soll der zu verkörpernde Begriff durch Stellung, Gesichtsausdruck u. s. w. zum Ausdruck gelangen. Da dies nicht immer möglich ist, bilden sich allerdings für gewisse Personifikationen schon frühzeitig Typen aus. Die Gewänder sind dem Alltagsleben entnommen, wenn sie auch zumeist leichter, duftiger Art sind. In der byzantinischen Kunst ändert sich dies insofern, als die Personifikationen ihre antiken Gewänder behalten und so gleichsam als historische Gestalten in Gegensatz gestellt werden zu den zeitgenössischen Erscheinungen in einem Kunstwerk. Dazu kommt noch, dass sie ihre Persönlichkeit immer mehr verlieren, bis sie endlich gleichgiltige Puppen werden, wie es die Aletheia und Dikaiosyne im erwähnten Pariser Johannes Chrisostomus sind, nur mehr bestimmbar durch die darüber geschriebenen Namen und die Attribute. Neben diesen historisch-antikisierenden Personifikationen der byzantinischen Kunst, bildet sich noch ein zweiter spezifisch christlicher Typus aus, wie ihn die Sophia auf dem Markusbild des Rossanensis zeigt: die vollständig eingehüllte, den asketischen Geist des Christentums verkörpernde Gestalt. Diese Sophia, die göttliche Weisheit, wurde denn auch die populärste Personifikation des christlichen Mittelalters. Der Restaurator der Dioskurides-Handschrift gibt uns den besten Beweis dafür, indem er die Heuresis und Epinoia einfach Sophia tauft. Doch hat auch dieser Typus seine heidnischen Vorläufer. Die dem Aeneas im Traume erscheinenden

[1] Baumeister, Denkmäler des klassischen Altertums; Kap. Personifikation II, S. 1273.

[2] In den Monuments grecs, publ. p. l'association pour l'encouragement des études grecques en France II, Nr. 17—18.

Penaten auf einer Miniatur des vatikanischen Virgil 3225 (T. 28 d. neuen vatikanischen Ausgabe) tragen ebensolche verhüllende Gewänder.

Fassen wir auf Grund dieser kurz angedeuteten Entwicklung die Personifikationen unserer Miniaturen ins Auge, so fühlen wir aus ihnen noch durchaus antiken Geist atmen. Sie haben Leben und Persönlichkeit. Heuresis und Epinoia erzählen dem Dioskurides und dem Maler von den Wundern der Mandragora, wenn dies auch in gewissen typischen Formen geschieht. Die Megalopsychia sowohl wie die Phronesis sind allerdings typische Gestalten. Die erste trägt einen Haufen von Goldmünzen in dem von den Händen gebildeten Bausch des Gewandes. Diese Art, etwas darzubringen, findet sich ebenfalls schon in der Antike. So trägt die Personifikation der Stadt Mostene auf dem Ehrendenkmal für Kaiser Tiberius von 14 kleinasiatischen Städten[1] Blumen und Früchte im Bausch ihres Gewandes. Sehr häufig wird anstatt des Gewandes ein Füllhorn zu diesem Zweck benützt. Hingewiesen sei auch auf die je ein Scheffel Korn in ihrem Gewandbausch tragenden personifizierten Provinzen Macedonien und Dacien.[2] Ebenfalls typisch antik ist die Stellung der Phronesis, das Aufstützen des rechten Beines. Dieselbe charakteristische Stellung zeigt eine Melpomene des vatikanischen Musensaales,[3] die man dem Stil nach auf ein Original des V. bis IV. Jahrhunderts v. Chr. zurückführen muss. Dasselbe Motiv, nur etwas gemässigter verwertet, weist die Victoria des Filocalus-Kalenders vom Jahre 354 auf,[4] um nur eine von den vielen derartigen Gestalten zu erwähnen, die insgesamt in den berühmten Statuen der Venus von Milo und der Capuaner Venus ihre Vorbilder haben.[5] Trotz alledem sind jedoch die beiden Personifikationen des Dedikationsblattes nicht ausschliesslich Typen. Selbst wenn die Namen fehlten, würde man sie ähnlich deuten müssen infolge ihres deutlich ausgeprägten Seelencharakters. Die „Grossmut" hat einen schmerzlichen, mitleidigen Gesichtsausdruck, hervorgebracht durch Hinaufziehen der inneren Augenwinkel. Man sieht dieser Frau das Erbarmen an, das sie bei dem Anblick menschlichen Elends fühlen mag. Den Körper der Phronesis der „vernünftigen Einsicht" dagegen durchzuckt ein Geistesblitz, ihre Augen leuchten auf. Ihre Gedanken äussern sich in der bezeichnenden Bewegung der rechten Hand. Charakteristisch für die Personifi-

---

[1] Abb. Baumeister, Denkmäler, S. 1297.

[2] Abb. Seeck, Notitia dignitatum, S. 9. Vgl. Bienkowski, de simulacris barbarorum gentium apud Romanos.

[3] Abb. Baumeister, Denkmäler, S. 971.

[4] Strzygowski a. a. O., T. VIII.

[5] Vgl. Studniczka, Die Siegesgöttin; Leipzig, Teubner 1898.

kationen der byzantinischen Kunst ist endlich die Haartracht. Das Haar ist gewöhnlich gescheitelt und mit einer Tänie geschmückt, die einen edlen Stein eingesetzt zeigt. Auch sonstiger Schmuck fehlt nicht. Und dieser Kopfschmuck ist es, den die dem christlichen Dogma entspringenden Engel der christlichen Kunst noch von der heidnischen Kunst übernehmen und der ihnen bis in die italienische Frührenaissance erhalten bleibt.[1]

Völlig antiker Art ist auch die Szene, welche dem Bilde den Namen verleiht, die Dedikation der Handschrift an Juliana. Das Buch überreicht ein nackter geflügelter Putto, wie wir ihn aus der antiken Kunst zur Genüge kennen. Er ist besonders seit der hellenistischen Periode beliebt gewesen. Als Parallele kann uns hier der Filocalus-Kalender dienen, der diese kleinen Flügelgestalten in ähnlicher Weise beschäftigt. So reicht auf dem Bilde der Constantinopolis[2] ein auf dem Rücken des anderen stehender Putto der Stadtgöttin eine Fackel hinauf. Jedenfalls ist es auffallend, dass das Buch nicht von dem Künstler selbst überreicht wird, wie dies in der byzantinischen Kunst später allgemein üblich wurde. Ein Beispiel dafür liegt in dem Dedikationsbild des allerdings dem X. Jahrhundert angehörigen Egbert-Kodex vor. Der Erzbischof sitzt in derselben steifen Haltung wie Juliana und lässt sich von zwei Schreibern Bücher überreichen. Die Dedikationsszene des Dioskurides bietet also in ähnlicher Weise, wie wir dies bei den beiden Mandragorabildern beobachtet haben, eine letzte Vorstufe der Entwicklung für die später typisch werdenden Dedikationsbilder der byzantinischen oder mit der byzantinischen Kunst in Zusammenhang stehenden Handschriften.

Die vor Juliana in Proskynese verharrende Gestalt des Künstlers, Baumeisters oder wie immer sie gedeutet werden mag, berührt uns inmitten ihrer antiken Umgebung eigentümlich. Sie hat nichts gemein mit den drei anderen Idealgestalten, welche die Umgebung Julianas bilden, sondern ist mitten aus dem damaligen Leben herausgegriffen. In ihrer demutsvollen, sklavischen Stellung gibt sie Zeugnis von dem Eindringen des spezifisch orientalischen Geistes in die Kunst, und zwar gehört dieses Beispiel der Proskynese eines Menschen vor einem andern, auf dem Gebiet der Miniaturenmalerei zu den frühesten. Die analogen Beispiele, welche die Josua-Rolle bietet (Venturi, Storia, I, S. 158 u. 161), finden ihre Erklärung in den entsprechenden Bibelworten, ausserdem ist die vor

---

[1] Vgl. darüber auch Strzygowski, Orient oder Rom: I. Eine Grabanlage in Palmyra, S. 25 ff.

[2] Strzygowski, Der Kalender des Chronographen v. J. 354, T. VI.

Gott oder dessen Boten stattfindende Proskynese nicht so auffallend. Am häufigsten finden wir in dieser Stellung Maria und Martha vor dem Herrn liegend, der die Auferweckung des Lazarus vornimmt. Die Szene wurde am häufigsten auf Sarkophagen dargestellt. Auch die entsprechende Miniatur des Rossanensis (Haseloff T. I) zeigt die eine der beiden Schwestern völlig auf dem Boden kauernd.

Mitten unter den symbolischen, im antiken Geschmack gegebenen Personen des Dedikationsbildes (wenn wir von der danksagenden absehen) sitzt als einzige zeitgenössische Persönlichkeit die Hauptfigur Juliana. Und zwar gilt dies nicht nur für das Dedikationsblatt — Juliana ist überhaupt die einzige Persönlichkeit, die, von allen auf den verschiedenen Miniaturen dargestellten, zur Zeit der Anfertigung der Handschrift gelebt hat. Denn sämtliche Aerzte, die ja neben ihr allein in Betracht kämen, gehörten damals schon der Geschichte an. Angesichts unseres Dedikationsblattes drängt sich unwillkürlich der Vergleich mit einer späteren Zeit gottähnlichen Herrschertums auf, die ebenfalls derartige Apotheosen liebte: Man denkt an Rubens und seine für Heinrich IV. und Maria von Medici gemalten pompösen Glorifikationen. Die Tracht der Juliana ist die byzantinische Hoftracht, wie sie ähnlich auch von den Konsuln und Kaisern getragen wurde. Jedenfalls war sie Personen hohen Ranges vorbehalten. Auf der Miniatur lassen sich deutlich die drei Gewänder unterscheiden: Die Tunica mit den engen, unten verzierten Aermeln, die darüber angezogene zweite Tunica und endlich die Trabea. Dieselbe ist nicht in der gewohnten Art um den Körper gelegt, sondern etwas abweichend. Es ist jedoch kaum möglich, die Bekleidungsweise genau zu analysieren.[1]

Hinsichtlich der eigentümlichen Frisur, welche Juliana trägt, gebührt, wie bereits erwähnt (S. 25), Emile Molinier das Verdienst, uns durch seine Untersuchung einigermassen Klarheit verschafft zu haben. Molinier zieht neben der Frisur der Juliana auch die der Serena[2] auf dem Monzaer Diptychon, ferner die verwandten Frisuren der Kaiserin Theodora und ihrer Begleiterinnen auf dem Mosaik von San Vitale in Ravenna u. a. in den Kreis seiner Betrachtung. Die Frisuren der Juliana und der Theodora stimmen insoferne überein, als der

---

[1] Bezüglich der Streitfrage über die Trabea sei auf die Ausführungen bei Meyer a. a. O. S. 23 ff, ferner bei Strzygowski, Kalenderbilder, S. 92 ff. und die Arbeit G. Wilperts: Un capitolo di storia del vestiario, Rom 1898, verwiesen. Dazu demnächst auch v. Premerstein.

[2] Diese Benennung anstatt der üblichen Bezeichnung der Fürstin als Galla Placida übernimmt M. von C. Jullian, Le diptyque de Stilicon au trésor de Monza, in den Mélanges d'archéologie et d'histoire publ. p. l'école franc de Rome, I. Bd., S. 5—35.

untere Haarwulst bei beiden schwarze Farbe zeigt, während der darüber befindliche Aufsatz von roter Farbe ist. Der Goldschmuck ist bei Theodora allerdings viel reicher. Die Frisur der Theodora unterscheidet sich auch durch die schwarz-rote Färbung von den blondgefärbten Frisuren ihrer Begleiterinnen. Angesichts der Uebereinstimmung der Frisuren Theodoras und Julianas meint Molinier: „On peut se demander si c'étaient là des teintes consacrées pour les femmes occupant un rang particulièrement élevé dans la hiérarchie byzantine, tandis que la teinte blonde que nous observons sur la tête des femmes de la suite de l'impératrice à Ravenne, aurait été réservée à un rang inférieur. Aucun texte ne nous autorise assurément à être affirmatif sur ce point; mais étant donnés les errements de l'étiquette byzantine, le fait n'aurait rien de surprenant." Der Pariser Gelehrte kommt endlich zu dem Schluss, dass wir in dieser Art byzantinischer Frauenhaartracht nichts anderes als Perücken sehen müssen und schlägt vor, dieselbe vorläufig, wegen ihrer Aehnlichkeit mit einer Krone, *στέμμα* zu nennen, bis es gelungen sein wird, den historischen Namen dafür ausfindig zu machen. Diese Haartracht lässt sich besonders auf den Denkmälern der byzantinischen Reliefkunst bis in das Mittelalter hinein verfolgen und findet sich auch in der römischen Kunst vereinzelt, wie es die Frisur der „Dido auf dem Scheiterhaufen" im vatikanischen Virgil, Nr. 3225, zeigt.[1] Endlich hat Juliana mit den meisten übrigen thronenden Gestalten der frühbyzantinischen Zeit die repräsentierende Handhaltung gemeinsam. Sie wird in der Folgezeit typisch für den thronenden Christus und Maria.

Die in den acht halbsphärischen Dreiecken der kreisrund umrahmten Miniatur dargestellten Handwerksszenen bewegen sich, wie schon augedeutet, wieder völlig im hellenistischen Fahrwasser. Die ersten Genredarstellungen bot in reicher Fülle die altägyptische Kunst. Und bei dem bekannten Spiel, das die hellenistische Kunst mit jener trieb und dem nie erloschenen Interesse der Alexandriner für ihre Vorfahren liegt die Annahme nahe, dass die Vorliebe der ägyptischen Kunst für Genreszenen auf die hellenistische gewirkt habe. Die Alexandriner verfertigten als die ersten in der Gesamtperiode der griechischen Kunst Statuetten, welche Volkstypen wiedergeben (Fischer, Marktweib etc.).[2] Dies in der Plastik. Auf dem Gebiet der Malerei machen wir die eigentümliche Beobachtung, dass in den Handwerksszenen fast durchgehends Eroten oder wohl auch Pygmäen verwendet wurden. Als klassisches Beispiel eines derartigen

[1] Neue vatik. Ausgabe, T. 40.

[2] Collignon, Geschichte der griech. Plastik II, 604 ff.

Zyklus von Darstellungen seien die Wandmalereien im Peristyl des Hauses der Vettier in Pompei[1] angeführt.

Unser Zyklus zeigt zwei Tischlerszenen. Es gibt dafür mehrere analoge Beispiele. So ist auf einer etruskischen Aschenurne[2] in Relief eine Tischlerwerkstätte gegeben, in welcher eine Szene wie hier die Längsdurchsägung eines Brettes zeigt. Der sittenbildlichen Auffassung gemäss sind die Arbeiter erwachsene Leute. Aehnliche Brettdurchsägungen finden wir auch auf einem pompeianischen Wandgemälde, auf dem ein Handwerkerfestzug gegeben ist, und auf einem zweiten, wo geflügelte Putten die Arbeit verrichten[3]. Die verschiedensten Schreinerszenen sind endlich auf einem altchristlichen Goldglas[4] vereinigt, und zwar ebenso kreisförmig angeordnet wie auf unserer Miniatur. Für zwei Szenen, welche ich zuerst dem Gebiet der Tuchfabrikation entnommen glaubte, konnte ich keine ganz ähnliche Parallele finden.[5] In zwei Feldern wird uns die Malerei vorgeführt, und zwar die Tafelmalerei wie die Wandmalerei. Darstellungen von Tafelmalerei begegnen wir auf den hellenistischen Wandgemälden häufig, eigentümlicherweise sind jedoch in den Malerateliers immer Pygmäen tätig, anstatt der gewohnten Eroten. Allerdings gibt es auch ernst aufgefasste Szenen dieser Art; man vergleiche dafür die Zusammenstellungen bei Jahn[6] und Blümner[7]. Das beste Beispiel bietet übrigens die Malszene auf dem zweiten Heuresisbild unserer Handschrift.

Höchst eigenartig und interessant ist die Gesamtanlage des Dedikationsblattes. Als Miniatur dürfte sie wohl einzig dastehen. Ein häufiges Vorkommen solcher Umrahmungskompositionen können wir auf Stoffen beobachten, und zwar mögen dafür die zahlreichst heute noch vorhandenen antiken Stoffe, die koptischen, als Vergleichsmaterial dienen.[8] Auf solchen Stoffresten sind die gewöhnlich runden, häufig auch vier- oder mehreckigen Zierstücke, von denen meist am unteren Rand des Gewandes und in Brusthöhe je zwei, beziehungsweise vier

---

[1] Mau, Pompei 310 ff. u. Mon. ant. VIII, 234 ff.

[2] Micali, ant. mon. tav. 49, 2 u. d. Abb. b. Baumeister, Denkmäler III, 1819.

[3] Abb. b. Jahn a. a. O. T. VI u. Baumeister III, 1820.

[4] Abb. b. Jahn T. XI u. Baumeister III, 1820.

[5] S. d. Kap. bei Blümner, Technologie der Künste bei Griechen und Römern I, 157 ff.; wos. mehrere Abb.

[6] Jahn T. V, 9.

[7] Blümner a. a. O., S. 459 ff.

[8] Unter den von Prof. Strzygowski für das Berliner Museum gelegentlich seiner letzten ägypt. Expedition (1900/1901) gekauften Stoffen finden sich derartige Stücke, sowie die unten angeführten Muster auf arabischen Fayencen.

oder mehr aufgenäht waren, unter andern auch in solcher Oktogonform anzutreffen. Die Heuresis auf unserem Malerbild trägt z. B. ein derart geschmücktes Gewand, wobei diese Zierstücke des kleinen Masstabes wegen wie immer nur als Kreise angedeutet sind. Grösser sehen wir ein solches Schmuckstück, und zwar von oktogonaler Form, auf dem Oberkleid der Begleiterin rechts von Theodora auf dem ravennatischen Mosaik.[1] Ferner finden sich geometrische Figuren dieser Art, Hexagone und Oktogone öfters auf dem Boden von schalenartigen Gefässen, sei es Tonwaren oder Metallschalen. Ein für uns besonders wertvolles Beispiel bietet eine Silberschale aus Smyrna[2] mit getriebenem Boden. Dargestellt ist ein aus zwei übers Kreuz gestellten Dreiecken gebildetes Hexagon, reichlich mit Ornamentik verziert, mit einzelnen griechischen Buchstaben in den sechs durch die Ueberschneidung gebildeten Dreiecken. Es ist dies das einzige Analogon zu unserer Miniatur hinsichtlich der Inschrift, das ich finden konnte. Namen in ähnlicher kreisrunder Buchstabenverteilung zu geben, war ja allerdings auf Münzen allgemein üblich[3] und wurde von diesen auch auf die Elfenbeindiptychen übernommen, wie es beispielsweise das Clementinusdiptychon v. J. 513 in Liverpool zeigt.[4]

Das Titelblatt.

Die kreisförmige Anordnung der Titel, umgeben von einem Rahmen, wie der Wiener Dioskurides einen solchen aufweist, war der byzantinischen Miniaturenmalerei sehr geläufig. Auf den Ursprung und die Beliebtheit dieses Buchschmuckes hat bereits Franz Wickhoff in seiner Studie „Die Ornamente eines altchristlichen Kodex der Hofbibliothek“[5] ausführlich hingewiesen. Wickhoff hebt das Vorkommen derartiger Kränze auf römischen Altären, ferner besonders häufig auf koptischen Grabplatten hervor, wodurch der Zusammenhang dieses Schmuckstückes byzantinischer Miniaturenmalerei mit der hellenistischen Kunst auch hier evident wird. Das Herauswachsen der beiden Kranzäste aus einer zylinderförmigen Hülse war ein allgemeiner Typus,[6] ebenso wie die oben durch

[1] Abb. in Goetz, Ravenna (Berühmte Kunststätten Nr. 10) S. 63.

[2] Angek. v. J. Strzygowski für das Kaiser Friedrichs-Museum in Berlin.

[3] S. d. zahlr. Beisp. bei Schlumberger a. a. O.

[4] Abb. Venturi S. 367. Auf eine ausführliche Untersuchung über die Herkunft der als salomonisches Siegel bekannten Konfiguration muss ich vorläufig wegen Mangel an einschlägigem Material verzichten.

[5] Im XIV. Bde. des Jahrbuches d. kunsthistorischen Sammlungen d. allerh. Kaiserhauses, S. 196–213.

[6] Wickhoff a. a. O., T. XIV.

einen kleinen Kreis hergestellte Verbindung der beiden Enden, die, rein ornamental gedacht, immerhin gangbar ist, aber auch gelegentlich naturalistischer Zeichnungen gedankenlos verwendet wurde, wie es das Bild der Constantinopolis im Filocalus-Kalender zeigt.[1] Wickhoff verweist auch auf die Münzen,[2] welche derartige, bei ihnen naturgemäss so angeordnete Inschriften in Unzahl auf ihren Reversseiten eingeprägt hatten. Man findet da Kränze mit christlichen Symbolen, Kreuzen, Monogrammen etc. Neben den Münzen kämen endlich noch die Inschriften auf Schilden in Betracht, welche häufig von Victorien eingezeichnet werden. Solche schreibende Victorien sieht man auf dem Konstantinsbogen, auf der Trajanssäule, im Filocalus-Kalender.[3] Das nächstliegende Analogon zu unserem Titel bietet das ähnlich angeordnete Titelblatt des Rossanensis.[4] Reicher ausgestattet und variiert treffen wir derartige Titelblätter in vielen späteren byzantinischen und syrischen Handschriften, während die Miniaturenmalerei der italienischen Renaissance zumal den einfachen, durch unsere Handschrift repräsentierten Typus übernimmt und überaus häufig verwendet.

Die Wassergottheit.

Von sämtlichen Pflanzenbildern der Handschrift gewinnt eine durch das ihr beigegebene landschaftliche Milieu mit figuraler Staffage kunsthistorische Bedeutung. Es ist die aus dem Wasser emporspriessende ἐναλία ὁρῦς auf Fol. 391*b*. Der entsprechende Text gehört dem in der Einleitung erwähnten anonymen Fragment „de viribus herbarum deo alicui consecratorum" an und erwähnt wohl Poseidon und die Göttin Selene, jedoch nicht Amphitrite oder Thalassa, die auf dem Wasser schwimmend dargestellt ist. Auch hier steht also die Darstellung in keiner engeren Verbindung mit dem Text. Die Personifikation des Meeres zeigt den der hellenistischen Kunst geläufigen Typus. Als ein Beispiel, das auffallende Aehnlichkeit mit unserer Darstellung aufweist, sei die Thalassa genannte Meergottheit auf dem bei Müller-Wieseler (Denkm. d. a. A., II, 841) abgebildeten antiken Sarkophag genannt. Stellung, Bekleidung und Attribute sind beiden Gestalten gemeinsam. An künstlerischer Auffassung überragt unsere Figur jene jedoch bei weitem. Ein kleiner Unterschied darf allerdings nicht unerwähnt bleiben; er bezieht sich auf sämtliche derartige antike Gestalten

[1] Strzygowski a. a. O., T. VI.

[2] Vgl. d. Abb. b. Schlumberger, Sigillographie de l'empire byzantin.

[3] Vgl. Studniczka, Die Siegesgöttin, T. XII.

[4] Haseloff, T. XIII.

im Gegensatz zur unseren; ich meine den Schmuck, dessen die Göttin hier ebensowenig entbehrt, wie die Heuresis, Epinoia oder Juliana. Er besteht in kostbaren Perlgehängen und goldenen Armspangen: es ist die Mitgift, welche die byzantinische Kunst den aus der Antike übernommenen Gestalten mit auf den Weg zu geben pflegt.[1] Die beigesetzten Worte, welche wohl von dem Restaurator Johannes herrühren, *ὡς φασιν ὁ ποσειδών* geben Zeugnis von der Ratlosigkeit, mit der man im XV. Jahrhundert in Konstantinopel antiken Figuren gegenüberstand. Wahrscheinlich wurde der Restaurator durch den Text zu dieser Benennung verleitet. Jedenfalls wundern wir uns nunmehr auch nicht über den fortwährend wiederkehrenden Namen *σοφία* auf den Mandragorabildern. Da die Miniatur in Konstantinopel entstanden ist, sei auch auf die Statue der Thetis mit Krebsscheren hingedeutet, die der Scholiast des Aristides IV, 704 (ed. Dind.) als in Konstantinopel stehend erwähnt. Die Darstellung des Wassers mit Fischen ist ein schon der antiken Malerei geläufiges Motiv.

Die Ornamentik (der Rahmen).

Die Ornamentik des Wiener Dioskurides ist ausschliesslich *Rahmen-Ornamentik* — abgesehen von den Versuchen, welche der Schreiber der Handschrift als Verzierung des Alphabets im Inhaltsverzeichnis angebracht hat, und die als Beweis erster Regungen einer selbständigen Initial-Ornamentik immerhin einiges Interesse beanspruchen. Es wird daher von Wichtigkeit sein, die Frage nach der Herkunft des Rahmens überhaupt, d. h. der Umrahmung ohne statisch-architektonische Grundlage, aufzuwerfen und eine entwicklungsgeschichtliche Perspektive bis zu dem vollendeten Typus unserer Handschrift zu versuchen.

Vor allem tritt uns bei einem Ueberblick über die griechische Kunstentwicklung die eigentümliche Tatsache entgegen, dass der Rahmen in der Kunst der Griechen gar keine oder zum mindesten eine nur sehr nebensächliche Rolle spielt. Man muss im Gegenteil, so paradox es klingt, betonen, dass die unerreichte Grösse der hellenischen Kunst zum Teil auch darin liegt, dass sie eigentliche Rahmen nicht kennt. Der Rahmen leitet sich aller Wahrscheinlichkeit nach aus dem für die orientalische Kunst charakteristischen Bedürfnis ab, die

[1] Vgl. über Wassergottheiten auch Gerber, Naturpersonifikation in Poesie und Kunst der Alten im Jahrb. f. klass. Phil. Supp. Bd. XIII; ferner Woermann, Die Landschaft in der Kunst der alten Völker; endlich das Kap. „Meergötter" bei Baumeister, Denkmäler II, S. 900 ff; bezügl. ihrer Verwendung in der christl. Kunst, Strzygowski, Ikonographie der Taufe Christi.

Wände mit Figuren und Ornament zu bedecken. Der Grieche ahmt dies in der mykenischen Kunst noch nach; die autochthone hellenische Kunst der Blütezeit dagegen kennt die Schönheit der *leeren Wand.*[1] Damit war die Entwicklung des Rahmens in der Antike abgeschnitten; im Orient aber hat sich zweifellos die Tradition davon erhalten.

Die ersten charakteristischen Beispiele von Rahmen-Ornamentik bietet die assyrische Kunst des VIII. bis VI. Jahrhunderts ungefähr.[2] Die Hauptmotive sind das Flechtband, die Rosette und die Lotosranke. Die Ineinanderschachtelung von mehreren Rahmen ist bezeichnend für die Tendenz, möglichst viel Wandfläche mit Ornament zu bedecken. Diese reichliche Verwendung des Rahmens behält die orientalisch-mykenische Kunst bei, später verschwindet derselbe; zum mindesten trifft man ihn nie in ausgeprägter Form an. Dagegen taucht der Rahmen auf den hellenistischen Reliefs wieder auf.[3] Er besteht entweder nur aus einem Blattkyma hellenischer Art oder aus mehreren Leisten, z. B. Flechtband, Perlstab, Kyma. Die Eckblätter, die wir auf den Rahmen unserer Miniaturen sehen, sind auch hier vorhanden. Häufig verwendet wird auch der bandumwundene Blätterkranz. In der altchristlichen Kunst finden wir den Rahmen im Kalender vom Jahre 354 auf dem Schild der Victoria, dem Thron der Roma, ja, im weiteren Sinn genommen, ist dessen gesammte Architektur nichts als Rahmenwerk. Und zwar sind die ornamentalen Details ganz und gar nicht hellenischer Art. Für die Rahmungen des Dioskurides bietet das britische Museum[4] ein zum Vergleich interessantes Beispiel in einer kleinen quadratischen Platte mit durchbrochener Fläche, von welcher durch Leisten der Rahmen, der ebenfalls akanthisierende Eckblätter aufweist, abgesondert wird. Das Stück stammt aus Kleinasien und ist in das IV. Jahrhundert n. Chr. datierbar. Der diesem nächstverwandte, mir (vorläufig) bekannte Rahmen findet sich auf dem Titelblatt des griechischen Evangeliars (Nr. 847) der Wiener Hofbibliothek.[5] Er weist in seiner äusseren Rahmenleiste ein Ornament auf, das man sich kaum anders als aus der Metalltechnik heraus entstanden denken kann; es ist im

---

[1] Vgl. die Ausführungen Josef Strzygowskis in „Hellas in des Orients Umarmung"; Beil. d. M. „Allgemeinen Zeitung", Nr. 40 u. 41, v. 18. u. 19. Febr. 1902.

[2] Abb. bei Perrot u. Chipiez, Histoire de l'art dans l'antiquité, II, 310 ff. Pl. XIII u. XIV. Wörmann, Gesch. d. Kunst, I, 162.

[3] Schreiber a. a. O. T. 28, 82, 107, 108, 109.

[4] Dalton, Catalogue of early christian antiquities and objects from the christian east (London 1901), S. 39, Nr. 252, T. IV.

[5] Wickhoff a. a. O. T. XVI.

Grunde nichts anderes als ein Metallgitter, wie es die Londoner Goldplatte aufweist. Auch die Wellenranken der Innenfläche wird man aus der Metalltechnik heraus entstanden erklären müssen. Es liegt daher der Schluss nahe, dieses Titelblatt nicht als Imitation eines Holzrahmens (Fensters) zu erklären, wie es Wickhoff tut, sondern es mit Metallrahmen in Verbindung zu bringen. Einen, hinsichtlich der äusseren Anordnung dem Dioskurides-Rahmen ähnlichen, der jedoch seinen Ursprung aus der Textilkunst ableiten dürfte, weist endlich das Etschmiadzin-Evangeliar[1] auf. Die ornamentale Füllung besteht aus Vögeln und vier Köpfen in den vier abgegrenzten Ecken. Die drei letztangeführten Beispiele bieten Analogien aus früher Zeit zu den Rahmen der Dioskurides-Miniaturen vom Gesichtspunkt der Gesamtanlage. Die Beispiele werden sich gewiss um ein Beträchtliches vermehren lassen.

Fassen wir nunmehr die Detailformen unserer Rahmen ins Auge, so finden wir die Motive des Blätterkranzes, der Akanthusranke, des Vierblattes und der Raute als Füllmotive verwendet. Ueber die Verwendung des *Blätterkranzes* (Lorbeerkranzes) war bereits in dem Abschnitt über das Titelblatt (S. 29) die Rede. Er ist ein überaus beliebtes Ornament der hellenistischen Kunst. Die *Akanthuswellenranke* ist hellenistischen Ursprungs. Sie tritt schon im IV. Jahrhundert v. Chr. ausgebildet auf.[2] In späterer Zeit spielt sie auf den hellenistischen Wandmalereien eine grosse Rolle und rettet sich von da in die byzantinische Kunst herüber. In den Mosaiken von San Giovanni in Fonte zu Ravenna oder im lateranischen Baptisterium in Rom ist die Akanthusranke eines der beliebtesten Ornamente. Ihre einstige scharf ausgeprägte Individualität hat sie allerdings verloren. Das *Vierblattmuster* mag schon der altorientalischen Kunst geläufig gewesen sein. Es ist zum mindesten auffallend, dass es in der syrischen Rabulashandschrift vom Jahre 586 überaus häufig als ornamentale Füllung verwendet ist. Die Ornamentik dieser Handschrift knüpft sicher an alte Traditionen an. Das Motiv ist hier in derselben Weise wie in dem Rahmen der Dioskurides-Handschrift bemalt, indem je zweien gegenständigen Blättern dieselbe Farbe gegeben ist. Das *Rautenornament* dürfte mit dem altorientalischen Zickzackmuster,[3] das auch in der byzantinischen Kunst sich grosser Beliebtheit erfreute, in entwicklungsgeschichtlichem Zusammenhange stehen. Es war seit jeher zur Erzielung koloristischer Wirkungen besonders geeignet. In ganz ähnlicher Weise

---

[1] Strzygowski a. a. O. T. VI.

[2] Riegl, Stilfragen, S. 249.

[3] Abb. Woermann, Gesch. d. K. I, 146.

wie im Dioskurides, ist es auf dem Zierblatt des Wiener Rufinus[1] verwendet. Sehr häufig kommt es ferner in den Rahmungsbogen der Miniaturen des Apollonius von Kitium[2] vor, welche Handschrift Schöne in das IX. Jahrhundert datiert. Die byzantinische Monumentalkunst verwendet dieses Ornament mit irisierender Färbung in der Mosaikmalerei, wovon einige allerdings späte Beispiele in der Markuskirche zu Venedig Zeugnis geben.[3] Eines der beliebtesten und verbreitetsten Ornamente der altorientalischen Kunst ist endlich das *Flechtband*, welches auf dem Dedikationsblatt in Oktogonform als Ornament dient. Wir kennen es aus der chaldäischen und assyrischen Kunst.[4] Es ist wohl kaum nötig, auf das häufige Vorkommen dieses Ornaments auf koptischen Stoffen, sowie auf den Denkmälern der orientalischen Kunst christlicher Zeit näher einzugehen.

Die Rahmungen der Dioskurides-Miniaturen weisen somit dieselbe Stilmischung auf, wie wir sie im Lauf der ikonographischen Untersuchungen wiederholt kennen gelernt haben: Hellenistische und orientalische Elemente sind miteinander vermengt. Die charakteristischen Ecklösungen der Rahmen haben wir bereits in Werken der alten und späteren orientalischen Kunst nachgewiesen. Auf den Rahmen der hellenistischen Reliefkunst finden wir sie, wie oben bemerkt, wieder. Naturgemäss wirken sie hier plastisch. Durch das offenkundige Nebeneinanderwirken der orientalischen und hellenistischen Kunst, wie es die Dioskurides-Miniaturen zeigen, mag sich auch hinsichtlich der Rahmen der Widerspruch zwischen flächenhafter und plastischer Wirkung erklären lassen. Derselbe fällt besonders auf in der Umrahmung des zweiten Mandragorabildes, deren Akanthuswellenranke flächenhaft, deren Eckblätter dagegen plastisch wirken. Ein Beispiel plastischer Rahmungen mit akanthisierenden Eckblättern aus christlicher Zeit weist übrigens die „Kirchentüre des hl. Ambrosius“ in Mailand auf,[5] welche Goldschmidt in das IV. Jahrhundert datiert. Jedenfalls ist auch dieses Denkmal in den orientalisch-byzantinischen Kunstkreis einzubeziehen.

Schliesslich sei noch bemerkt, dass die Rahmen des Dioskurides den ganz bestimmten Typus des Prachtrahmens, wie wir ihn nennen können, vertreten, der sich in Gegensatz stellt zu den einfach gehaltenen Rahmen von Text-Illu-

---

[1] Wickhoff a. a. O., T. XVII.

[2] Hg. von Hermann Schöne.

[3] Ongania, Publ. d. Markuskirche, Mosaiken T. I; Pavimente T. M.

[4] Abb. bei Wörmann, Gesch. d. K. I, S. 148 u. 162.

[5] Adolph Goldschmidt, Die Kirchentüre des hl. Ambrosius in Mailand, ein Denkmal frühchristlicher Skulptur (Strassburg 1902).

strationen, wie sie der vatikanische Virgil 3225 oder die Wiener Genesis aufweisen. Diese Prachtrahmen wurden nur für einleitende Miniaturen verwendet, die in keiner engen Verbindung mit dem Text stehen, wie es bei den Miniaturen des Dioskurides der Fall ist; eine Gewohnheit, welche massgebend für die gesamte spätere, von der orientalisch-byzantinischen abhängige Miniaturen-Malerei ist. Man sehe beispielsweise den Egbert-Kodex[1] daraufhin durch. Die einleitenden Blätter haben breiter ausgeführte Rahmen; mit Beginn der Text-Illustrationen setzt die schmale Rahmenleiste mit einfachem Rautenmuster ein.

[1] Kraus a. a. O., T. I—VIII, IX ff.

4. Stilkritische Untersuchung.

Die ikonographische Betrachtung unseres Miniaturenzyklus hat gelehrt, dass sämtliche Bilder aus der Tradition herausgewachsen sind. Keines derselben macht den Eindruck, dass es der spontanen Erfindung des Künstlers seine Entstehung verdanke — Einzelheiten ausgenommen. Fragen wir nun nach dem Zweck der Miniaturen und ob auch dem Zyklus als solchem etwas Traditionelles anhafte, so kommen wir annähernd zu einem positiven Resultat. Bereits im Laufe der bisher angestellten Betrachtungen haben wir die Bezeichnungen Zierblatt, Autorenbild, Dedikationsblatt, Titelblatt gebraucht. Fest steht jedenfalls, dass die sieben Miniaturen ein Zierblatt (Pfau), ein Dedikationsblatt und ein Titelblatt besitzen. Wir haben ferner die beiden Mandragorabilder als Anfang des späteren Autorenbildes aufgefasst. Es bleiben daher nur die beiden Aerztebilder als scheinbar zwecklos oder willkürlich angefertigt übrig. Jedoch können auch sie als Autorenbilder im weiteren Sinne erklärt werden, und zwar einerseits deshalb, weil auf der einen der beiden Miniaturen Galen, Krateuas, Rouphos und Nikander dargestellt sind, die alle mehr oder weniger in Beziehung zu dem Text der Handschrift stehen (Galen und Krateuas sind in der Pflanzenlehre des Dioskurides häufig zitiert), anderseits jedoch, und das letztere ist eher wahrscheinlich, ist damit gleichsam eine Vertretung von Männern derjenigen Wissenschaft gegeben, welcher die Handschrift angehört. Diese Annahme gewinnt an Wahrscheinlichkeit, wenn wir auch in anderen Handschriften Miniaturen in diesem Sinne verwendet finden.

Fassen wir von diesem Gesichtspunkte aus die älteste illustrierte Handschrift christlicher Zeit, die wir bisher kennen, den Kalender vom Jahre 354, ins Auge, so finden wir auch in diesem Bilder, die mit dem eigentlichen Text nichts zu tun haben und scheinbar willkürlich vom Maler erfunden wurden. Und doch könnten wir keinen besseren Vergleich zu den Aerztebildern finden, als die vier Städtepersonifikationen der Roma, Alexandria, Constantinopolis und Treberis (Trier).[1] Alle vier sollen das grosse römische Reich darstellen, gleich-

[1] Strzygowski a. a. O., T. IV, V, VI, VII.

sam als Kardinalpunkte desselben, und die Bilder stehen somit in einer ähnlichen Beziehung zum Kalender, wie die vierzehn Vertreter der Wissenschaft zu dem botanisch-medizinischen Inhalt unserer Handschrift. Ausgeprägte Typen für ein Dedikationsblatt, ein Titelblatt und Autorenblatt enthält der römische Kalender nicht. Doch kündigen sich diese typischen Einleitungsminiaturen immerhin an. Jedenfalls können die beiden als Konsuln des Jahres 354 gegebenen Cäsaren Constantius II. und Constantius Gallus[1] in gewissem Sinne als Autorenbilder gelten. Die Miniatur mit der schildtragenden Victoria[2] enthält die Widmung an die Augusti seitens des Valentinus und fungiert daher als Dedikationsblatt, das Bild mit den tafeltragenden Genien[3] endlich als Titelblatt und Dedikationsblatt für Valentinus selbst. Die angeführten aussertextlichen Miniaturen des Kalenders geben deutlich den Eindruck, dass sie eben aus der Notwendigkeit heraus entstanden sind: durch sie wurde der Zweck des Kalenders bestimmt und ihm eine gewisse offizielle Bedeutung verliehen. Und aus dieser Notwendigkeit bildete sich mit der Zeit eine feststehende Tradition; sie tritt uns musterhaft durchgeführt in dem Miniaturenzyklus des Dioskurides entgegen.

Wir können diese Tradition noch in einer Anzahl anderer Handschriften nachweisen. So enthält die vatikanische Agrimensoren-Handschrift, wie wir gesehen haben, zwei Miniaturen mit Versammlungsdarstellungen der Feldmesser, Bilder, die mit den Aerzteversammlungen unserer Handschrift in Vergleich gezogen und bezüglich ihres Verhältnisses zum Text und ihrer Daseinsberechtigung ganz ähnlich gedeutet werden können. Das Medaillon mit dem Kaiserbildnis und die Miniatur, welche den dem Kaiser berichtenden Judex gibt, würden in die Klasse der Autorenbilder zählen. Einzelne einleitende Blätter enthalten der vatikanische Virgil 3867 in seinem thronenden Virgil[4] als Autorenbild und der vatikanische Terenz (zwei Schauspieler halten das Brustbild des Dichters empor). Diese Art der Ausschmückung wird auch von den Handschriften spezifisch christlichen Inhalts übernommen. Der Rossanensis enthält ein Titelblatt und das Evangelistenbild. Man mag auf diese Weise zu der Illustrationsweise gekommen sein, wie sie besonders die Rabulashandschrift vom Jahre 586 aufweist, in welcher die wichtigsten Szenen des Evangeliums herausgegriffen wurden und eine besondere Darstellung erhielten. Auch diese Handschrift enthält nur sieben grosse

---

[1] Strzygowski, T. XXXIV u. XXXV.

[2] Strzygowski, T. VIII.

[3] Strzygowski, T. III.

[4] Beissel a. a. O., T. II.

Miniaturen, von denen die ersten zwei als Dedikationsblätter gelten können, worauf die Wahl des Apostels Matthias, die Kreuzigung, die Himmelfahrt Jesu, die Herabkunft des Heiligen Geistes, endlich Christus auf dem Throne sitzend zwischen zwei Heiligen und zwei Aebten, vermutlich den Bestellern des Werkes, folgen.[1] Als das eigentliche Dedikationsblatt muss hier die Miniatur mit dem thronenden Christus gelten, der später in diesem Sinne in vielen Handschriften dargestellt wird. Endlich wären in dieser Reihe zu nennen das Wiener Evangeliar (Nr. 847) aus dem VI. Jahrhundert mit Zierblatt und Titelblatt und der Wiener Rufinus des VI. Jahrhunderts mit Zierblatt. Das Etschmiadzin-Evangeliar bietet in seinem „Sanctuarium"[2] ein Zierblatt mit symbolischer Nebenbedeutung. Die gesamte spätere Miniaturmalerei bleibt dieser Dekorationsart mehr oder weniger treu. Dieser Brauch nun, dem Texte der Handschriften einleitende Miniaturen vorzusetzen, ist für die Entwicklung der Buchmalerei hauptsächlich deshalb von grosser Bedeutung geworden, weil dadurch dem Entstehen ikonographischer Typen einerseits und dem Zusammenströmen verschiedener Kunstrichtungen in ein Werk anderseits Vorschub geleistet wurde. Es ist leicht erklärlich, dass der Künstler, sobald er sich nicht an den Text halten konnte, in ein Schwanken geriet und sich an die hergebrachten Traditionen anklammerte. Diese Stilmischung liegt schon in den Miniaturen des Kalenders vom Jahre 354 vor. Die ersten sechs Miniaturen wird man als hellenistisch-römisch bezeichnen können, wobei jedoch nicht übersehen werden darf, dass das Ornament, welches den Stuhl der thronenden Roma, die Geräte auf dem Trierbilde und den Schild der Victoria schmückt und das ich kurz Kreisrautenfolge nennen möchte, bereits orientalisch ist. In den folgenden Kalenderbildern tritt uns eine höchst eigentümliche Art von umrahmender Architektur, die rein dekorativ verwendet ist, entgegen, eine Architektur, die, wie schon Strzygowski hervorhebt, in ihrer untektonischen Art und ornamentalen Ueberfüllung an die Art der italienischen Frührenaissance erinnert. Und woher nun diese Ornamentik, die der griechischen Kunst ganz und gar fremd ist? Strzygowski verweist auf den Tempel am Clitumnus und die Bauten in Syrien und Spalato als die Vorläufer dieser Dekorationsart; und diese Bauten machen es uns leicht, die Quelle, aus der sie schöpfen, zu finden: es ist der Orient. Wie durchweg orientalisch diese Architekturornamentik im Kalender ist, lehrt uns ein Vergleich mit der allerdings späteren Rabulashandschrift, die jedoch sicher ihre Vorläufer hat. Nicht nur ver-

[1] Garr., T. 128–140.

[2] Strzygowski a a. O., T. II.

folgt die architektonische Gliederung — Schrift zwischen Säulen — beiderseits dieselbe Tendenz, sondern es stimmen auch viele architektonische Details überein; man vergleiche die Säulenbasen, die da wie dort auffallend hoch mit enger Einschnürung gebildet sind. Das Füllornament ist im Wesen beiderseits ein und dasselbe. Synkretistische Art (wenn es gestattet ist, dieses für die damaligen Kulte passende Wort auch auf die Kunst zu übertragen) weisen ferner die syrischen Schlussminiaturen des Etschmiadzin-Evangeliars[1] auf. Ueber die Hintergrundarchitektur der „Anbetung der Magier" war im ikonographischen Teil (S. 45) ausführlich die Rede. Dieselbe ist hellenistisch und mit der des zweiten Mandragorabildes sehr verwandt. Sie hat jedoch ebenso wie die Architektur der beiden anderen Miniaturen (Verkündigung an Zacharias, an Maria) die Kreisrautenfolge als orientalischen Schmuck bekommen. Gleichfalls dem orientalischen Kunstkreis entwachsen ist der Rahmen auf der Taufe Christi. Aus späterer Zeit wären endlich die Handschrift des Apollonius von Kitium[2] und der Ashburnham-Pentateuch[3] anzuführen. Die Miniaturen der ersteren Handschrift gehen in der architektonisch-ornamentalen Ausstattung auf den Kunstkreis der Rabulashandschrift zurück, während die nackten Figuren ihren Ursprung der hellenistischen Kunst zu verdanken haben. Im Ashburnham-Pentateuch, den neuerdings Strzygowski als semitisch-alexandrinischen Ursprungs erklärt,[4] lässt sich die architektonische Umrahmung des Titelblattes mit der auf dem Markusbilde des Rossanensis vergleichen und steht diese einleitende Miniatur stilistisch wieder in bezeichnendem Gegensatze zu den folgenden.

Das bisher bekannte Material an illustrierten Handschriften der ersten nachchristlichen Jahrhunderte bis zur Zeit des Bildersturmes etwa wird sich demnach in zwei grosse Gruppen teilen lassen: in eine solche, die einheitliche, und in eine solche, die synkretistische Stilauffassung zeigt. In die erste Gruppe werden Handschriften, wie die beiden vatikanischen Virgile, die Josuahrolle, die Wiener Genesis, der Rossanensis, die Rabulashandschrift etc., eingereiht werden müssen, während der Kalender vom Jahre 354, der Wiener Dioskurides, die syrischen Miniaturen des Etschmiadzin-Evangeliars Hauptbeispiele für die zweite Gruppe sind.

Die Entstehung der Wiener Dioskurides-Handschrift in Konstantinopel ist durch das in der Einleitung Gesagte wohl gesichert. Denn es kann kaum an-

[1] Strzygowski a. a. O., T. V u. VIa.

[2] Hg. v. Schöne.

[3] O. v. Gebhard, The miniatures of the Ashburnham Pentateuchs. London 1883, T. I.

[4] Orient oder Rom, S 32 ff.

genommen werden, dass eine vornehme Byzantinerin, die in Konstantinopel, das um 500 selbst bereits eine Metropole der Kunst war, eine von ihr bestellte Handschrift auswärts hätte anfertigen lassen. Auch entspricht der Stil, den die Miniaturen unserer Handschrift aufweisen, am ehesten dem Bilde, das wir uns vom Kunstleben des vorjustinianischen Byzanz machen. Er ist völlig verschieden von dem der syrisch-kleinasiatischen Handschriften, von dem Stil des Wiener Evangeliars (Nr. 847), des Wiener Rufinus, der Rabulasbibel, der Genesis, des Rossanensis, obwohl gemeinsame Beziehungen zwischen allen vorliegen. Ebenso wie die angeführten Handschriften der Mehrheit nach stilistisch gewiss origineller sind, kann zu Gunsten des Dioskurides behauptet werden, dass er stilistisch bedeutend höher stehe. Dagegen fehlt den Dioskurides-Miniaturen die den Beschauer anregende Naivetät, die Poesie, mit welcher z. B. viele Miniaturen der Genesis erdacht sind, die leichtsinnige, buntstreuende Ornamentik, welche besonders den syrischen Miniaturen eigen ist und ihnen einen gewissen Reiz verleiht. Trotz der orientalischen Elemente, welche in den Dioskurides-Miniaturen stecken und die sich in der Anbringung des Pfaues, in der Anlage der Aerztebilder, in der gesamten, auf koloristische Effekte abzielenden Rahmengebung der Miniaturen, endlich in der Anlage des Dedikationsblattes äussern, behält der hellenistische Stil die Oberhand.

Dies tritt zutage in der eigentümlichen Schwere und Solidität der Dioskurides-Miniaturen. Zumal die Rahmen wirken mit Ausnahme der echt orientalischen Rahmung des Dedikationsbildes schwer und teilweise plastisch. Es ist mit einem Wort nichts wahrzunehmen von der impressionistischen Frische und Leichtigkeit der Mache, die wir in den meisten syrisch-kleinasiatischen Miniaturen vorfinden. Man betrachte darauf hin die Farbengebung. Der Farbenauftrag ist dick, geradezu reliefartig; er erinnert an die Technik der Enkaustik. Es wird mit lichteren Deckfarben in die dunkeln hineingearbeitet. Und zwar hat die Fleischfarbe das charakteristische Rotbraun mit aufgesetzten Lichtern in Rosa. Das strichweise aufgesetzte Gold der Gewänder lässt an die Emailtechnik denken. Endlich eröffnet der auf den Aerztebildern zum erstenmal in der Miniaturenmalerei zu beobachtende Goldgrund die Reihe jener zahlreichen goldschimmernden Prachtminiaturen, wie sie das Byzanz der späteren Jahrhunderte geliefert hat. Anderseits muss wieder die originelle, gelungene Charakteristik, mit der die einzelnen Aerzte gegeben sind, betont werden. Ueberhaupt ist von dem spezifisch byzantinischen Geist der späteren Zeit in der Zeichnung noch nichts zu bemerken. Derselbe offenbart sich einzig in der Figur der Juliana. Ihre überaus zeremonielle Haltung, der starre Ausdruck

ihres Gesichts, die brettartige Faltenlegung ihrer golddurchwirkten Trabea — dies alles bereitet schon vor auf den formell repräsentierenden Geist der eigentlich byzantinischen Kunst.

Eine exakte entwicklungsgeschichtliche Darstellung des heute noch vielfach mit dem Schlagwort „byzantinisch" bezeichneten Kunstkonglomerats des Ostens in den ersten sieben christlichen Jahrhunderten ist noch immer eine Aufgabe der zukünftigen Forschung. Zu einer richtigen Gesamtauffassung dieser Kunst wird man vorläufig noch am besten durch J. Strzygowskis Aufsatz: „Die byzantinische Kunst" (Byz. Zeitschrift 1892) gelangen. Zwar hat die Forschung seitdem wieder eine Fülle von neuem Material gebracht, was wir dadurch erfahren, ist dort zum mindesten schon vorahnend angedeutet. Strzygowski weist auf den syrischen Ursprung der Säulenstrassen hin, worauf schon Unger aufmerksam gemacht habe; ferner auf die Art der Wasserversorgung,[1] die nach orientalischem Muster eingerichtet wurde. Die Pylonen am goldenen Tor verraten ägyptischen Einfluss. Der Zentralbau ist überhaupt orientalisch und von Kleinasien kommen auch die Baumeister der Sophienkirche. Anderseits finden wir byz. Schmuckformen in prokonnesischem Marmor gearbeitet im ganzen Gebiete des Mittelmeeres In gleicher Weise wie die Anlage der Stadt und die Architektur, wurzelt die früheste Plastik Konstantinopels nach den letzten Forschungen Strzygowskis[2] im Wesen in Kleinasien; und zwar kommt für das Berliner Petrus-Relief das nördliche, für das Christus-Relief mehr das südliche Kleinasien in Betracht. Die Frage, ob diese Erscheinung „aus einer grossen kleinasiatischen Kunstströmung, die Konstantinopel in sich schliesst" oder aus einer „von Konstantinopel, beziehungsweise den vor seinen Toren gelegenen Steinbrüchen der Prokonnesos ausgehenden Bildhauerschule zu erklären sei", lässt Strzygowski noch offen.

Die obigen entwicklungsgeschichtlichen Resultate auf dem Gebiete der Architektur und Plastik stimmen auffallend überein mit denjenigen, die unsere Untersuchungen auf dem Gebiete der Miniaturenmalerei ergeben haben. Auch hier werden wir von einer kleinasiatischen und syrischen Schule sprechen müssen, der sich auch Konstantinopel angliedert. Speziell das jüngst in Sinope aufgefundene Matthäus-Fragment der Pariser Nationalbibliothek[3] hat uns auf diesem Gebiet

---

[1] Strzygowski, Byz. Denkm., II. Die byzantinischen Wasserbehälter von Konstantinopel.

[2] Strzygowski, Orient oder Rom, II. Ein Christus-Relief kleinasiatischer Richtung; ders. im Jahrb. d. kgl. pr. Kunstsammlungen 1901: Das Petrus-Relief aus Kleinasien im Berliner Museum.

[3] Publ. von H. Omont i. d. Monuments Piot 7. B. Paris 1901.

um einen grossen Schritt vorwärts gebracht. Seine Aehnlichkeit mit dem Rossanensis ist so auffallend, dass es naheliegt, auch dessen Entstehung nach Kleinasien zu verlegen. Gleichzeitig damit ist aber auch die Herkunft der Wiener Genesis, deren enge Verwandtschaft mit dem Rossanensis besonders Haseloff eingehend behandelt hat, wahrscheinlich gemacht und dürfte demnach von allen bisherigen Lokalisierungen der Genesis-Handschrift die Lüdtkes [1], der sie in Antiochien oder einer grösseren Stadt Kleinasiens entstanden sein lässt, die annehmbarste sein.

Zu den genannten Handschriften nehme man das neuentdeckte Orpheus-Mosaik in Jerusalem, [2] die Grabanlage in Palmyra, [3] die Beschreibung der Gemälde, die Asterios von dem Martyrion der hl. Euphemia in Chalcedon gibt. [4] Es ersteht so eine kleinasiatisch-syrische Malerschule vor unseren Augen. Das hellenistische Element tritt darin schon etwas zurück. Die urzeugende Kraft des Orients schafft auch in dieser Zeit der Epigonen Eigenartiges. Anders sehen die Handschriften aus, die ausserhalb dieses Kreises entstanden sind, so der Kalender vom Jahre 354, der ein Zeugnis für das Eindringen orientalischer Formen in Rom ist, wie der Dioskurides für Konstantinopel. In beiden liegen deutlich zwei Kunstströmungen vor, die hellenistische und die orientalische, welche sich im Dioskurides zu einer Einheit allerdings noch unter der Oberherrschaft des hellenistischen Elements verbunden haben.

Wir kommen also für die Zeit und den Kunstkreis, dem unsere Miniaturen entstammen, nach dem bisher bekannten Material zu folgendem Ergebnis. In Kleinasien und Syrien besteht eine autochthone orientalisch-christliche Kunst, die auf dem Gebiete der Architektur sowohl, als auch auf den Gebieten der Skulptur und Malerei durchaus Eigenartiges, mitunter Grosses (Zentralbau) leistet, und deren Wogen hinüberfluten nach Byzanz, hinüber nach Ravenna, Rom und Unteritalien. Sie treibt da überall eigenartige Blüten, die je nach dem Boden beschaffen sind, der befruchtet wird. In Rom und Byzanz hatte vorher die hellenistische Kunst Wurzeln geschlagen und es entsteht daher ein eigentümlicher Synkretismus. In Ravenna und Unteritalien war der Boden rein, daher man zumal in Ravenna bisher das eigentümliche Phänomen einer „rein-byzantinischen Kunst" anstaunte und nicht zu erklären wusste. Es dauerte jedoch nicht lange

---

[1] Lüdtke, Untersuchungen zu den Miniaturen der Wiener Genesis.

[2] Strzygowski im XXIV. B., H. 4 der Zeitschrift des deutschen Palästina-Vereines, S. 139 ff.

[3] Strzygowski, Orient oder Rom, I, S. 11 ff.

[4] Vgl. Strzygowski, Orient oder Rom, S. 118 f.

und der arabische Religionsfanatismus fegt über die Kulturländer des asiatischen Westens hinweg, damit war es auch um die dort allerorts kräftig keimende christliche Kunst geschehen. In Byzanz dagegen war ihr ein mächtiges Bollwerk erstanden — eine Hochburg, die bis ins späte Mittelalter hinein allen Stürmen trotzt und die das Erbe der heidnischen Antike und der christlich-orientalischen Kunst zusammenschweisst zu einer neuen Art, die mit Berechtigung den Namen byzantinisch führt.

III.

Die Mosaiken von S. Vitale in Ravenna.

Eine Apologie des Dyophysitismus aus dem VI. Jahrhundert.

Von

Dr. Johann Quitt.

1. Die bisherige Erklärung des Zyklus durch den römischen Messkanon.

Die Erbauung der Kirche des hl. Vitalis in Ravenna wurde laut einer über dem Eingange angebrachten Inschrift von Erzbischof Ecclesius (524 bis 534) einem gewissen Julianus argentarius übertragen: „Tradidit hanc primus Juliano Ecclesius arcem, qui sibi commissum mire perfecit opus". Nach Agnellus, einem Geschichtschreiber des IX. Jahrhunderts, geschah dies nach der Rückkehr des Erzbischofs aus Konstantinopel, wohin derselbe mit Papst Johannes und anderen Bischöfen im Auftrage des Ostgothenkönigs gegangen war. (Um das Jahr 526 n. Chr.) Der Bau wurde unter den Nachfolgern des Ecclesius, Ursicinus (534 bis 539) und Victor (539 bis 546) weitergeführt und von Maximianus (546 bis 556) im ersten Jahre seiner bischöflichen Regierung 547 eingeweiht.[1]

Die Kirche des hl. Vitalis zeigt im Grundrisse einen achteckigen Mittelbau von acht Pfeilern, die eine Kuppel tragen und zwischen denen nischenförmige Exedren mit je zwei Säulen eingebaut sind, über welchen Emporen liegen. Um diesen Mittelbau mit seinem Umgange ist eine achteckige Mauer gelegt. An der Seite, gegenüber dem Eingange, ist die Exedra weggelassen und es durchbricht den Umgang ein quadratischer Raum mit einer Apsis, die innen rund ist, aussen aber polygonal aus dem Umbau heraustritt. In der Apsis, im Quadrate vor derselben und am Triumphbogen sind Mosaiken angebracht.

Die Hauptdarstellung in der Apsis zeigt Christus auf der Weltkugel sitzend, wie er mit der Rechten dem hl. Vitalis einen mit Edelsteinen geschmückten Reif reicht. Vitalis, von einem zwischen ihm und Christus stehenden Engel geleitet, empfängt, sich ehrfurchtsvollst nahend, mit verhüllten Händen die Gabe des Herrn. Auf der anderen Seite Christi kommt, ebenfalls von einem Engel geleitet, Erzbischof Ecclesius in bischöflichem Ornate mit dem Modelle der Kirche. Etwas tiefer, an den Seiten der Apsis, sind zwei Zeremonialbilder an-

[1] Agnellus, lib. Pont. Eccl. Rav. in Mon. Germ. SS. RR. Longob. et Ital. saec. VI—IX, p. 318—329.

gebracht, deren Hauptpersonen Kaiser Justinian auf der linken, Kaiserin Theodora auf der rechten Seite sind.

Im quadratischen Raume vor der Apsis ist auf der rechten Seite die Darstellung der Opfer Abels und Melchisedechs in einem Bogenfelde gegeben,



Abb. 8. Ravenna, S. Vitale: Der Chorraum mit den Mosaiken, von der Südloggia aus gesehen.
(Nach einer Aufnahme von Ricci.)

auf der gegenüberstehenden Seite, ebenfalls in einem Bogenfelde, die Opferung Isaaks durch Abraham und der Besuch der drei Männer bei Abraham. Neben einem gemeinsamen Tische stehend, hält Abel ein Lamm, Melchisedech ein Brot mit beiden Händen empor gegen die in der Mitte oben in den Wolken

erscheinende Hand Gottes. Auf der anderen Seite ist der Tisch mit den drei Männern in der Mitte dargestellt. Abraham naht sich mit einer Schüssel, worauf ein Kalb liegt, während Sarah hinten an der Haustüre steht. Rechts vom Tische ist die Opferung Isaaks, mit dem Widder im Vordergrunde, gegeben.

In den Zwickeln der Bögen, die diese Darstellungen umschliessen, sieht man links den Propheten Jeremias und Moses, der die Gesetzestafeln empfängt, darüber, zu Seiten der Emporenöffnungen, die Evangelisten Johannes und Lukas mit ihren Symbolen, während auf der rechten Seite in entsprechender Anordnung der Prophet Isaias und Moses vor dem brennenden Dornbusche, darüber die Evangelisten Markus und Matthäus dargestellt sind. In der Mitte des reich mit Blumen und Rankenwerk gezierten Kreuzgewölbes ist in einem Kranze zwischen goldenen und silbernen Sternen das Lamm zu sehen. Am Triumphbogen findet man um das Brustbild Christi in der Mitte jene der Apostel und der Heiligen Gervasius und Protasius, nach der Ueberlieferung Söhne des hl. Vitalis.

Es drängt sich beim Anblick dieser reichen Folge unwillkürlich die Frage auf, warum wohl gerade diese Bilder, diese Begebenheiten und Gestalten der Heiligen Schrift hier zu einem Zyklus vereinigt wurden. In den Bilderzyklen des VI. Jahrhunderts wiegt bereits die didaktische Richtung des dogmatisierenden Zeitalters vor; eine bestimmte Absicht lässt sich daher auch in dem Bilderzyklus von S. Vitale erwarten. Im Nachfolgenden soll nun dargetan werden, dass der Bilderzyklus von S. Vitale zu Ravenna eine Illustration der katholischen Lehre, gegenüber der Irrlehre des Eutyches besonders, eine Apologie des Dyophysitismus ist.

Eine einheitliche Deutung aller angeführten Darstellungen, vom Apsisbilde angefangen über das Quadrat hinweg bis einschliesslich zu den Bildern der Apostel am Triumphbogen, ist noch nie gegeben worden Man hat sich immer nur über den Zusammenhang eines Teiles der Darstellungen, der Opfer Abels und Melchisedechs und der Opferung Isaaks Rechenschaft zu geben versucht. Da war es allerdings bei einigen theologischen Kenntnissen leicht, einen einheitlichen Grundgedanken dieses Teiles der Darstellungen zu finden. Der Gedanke, in diesen Darstellungen Vorbilder des Messopfers vor sich zu haben, drängte sich fast von selbst auf. So schreibt schon im XII. Jahrhundert der Abt Lambrecht über S. Vitale: „Der Erwähnung wert ist der Hauptaltar der Kirche des hl. Vitalis, welcher im Jahre 547 dem Gottesdienste geweiht wurde, und von verschiedenen Mosaikarbeiten, welche mehrere Typen des Messopfers ausdrücken, umgeben ist. An der Wand hinter dem Altare sieht man das Bild Melchisedechs, der bei einem Tisch Brot und Wein opfert; zu seiner Rechten steht Abel, ein Lamm

opfernd, und zur Linken Abraham, bereit, seinen Sohn Isaak als Brandopfer darzubringen."[1]

Diese Meinung, in den Darstellungen des Altarraumes von S. Vitale lediglich Vorbilder des Messopfers vor sich zu haben, wurde immer[2] festgehalten, ja gerade in allerneuester Zeit von zwei katholischen Theologen vom kunsthistorischen Standpunkte aus begründet und weiterentwickelt. Es lag eine bestimmte Absicht dabei zugrunde. Es sollten durch den Hinweis auf den Inhalt, auf den Grundgedanken aller Darstellungen, der nur dem römischen Geist entspräche, diese selbst als ureigenstes Werk des Westens gerettet werden gegen die Behauptung jener, welche S. Vitale und besonders seine Mosaiken als Schöpfung des Ostens bezeichnen.

Der eine, Franz X. Kraus, sieht in den Darstellungen „nichts anderes, als die Illustration des zweiten, unmittelbar nach der Wandlung in der hl. Messe von dem Priester gesprochenen Gebetes".[3]

Der andere, P. Stephan Beissel S. J., führt den gleichen Gedanken weiter aus und schreibt:[4] „Die im Hebräerbriefe dargelegte, seit den ältesten Zeiten auch im römischen Messkanon betonte Beziehung des Messopfers zum Opfer des „Dieners Gottes, des gerechten Abel", des „Patriarchen Abraham" und des „Hohenpriesters Melchisedech" sind hier bildlich dargestellt. Ja man kann im Zuge des Subdiakons, Diakons und Bischofs, des Kaisers, der Kaiserin und des Hofstaates ein Bild des ehedem bei der Feier der hl. Messe üblichen Opferganges, in dem Lamm oben im Gewölbe eine Anspielung auf das Sanctus finden,

---

[1] Memoria dignum est altare majus ecclesiae s. Vitalis Ravennae 547 cultui divino dedicatum, quod variis operibus tesselatis plures sacrificii Missae typos exprimentibus circumdatur. In pariete a tergo altaris cernitur effigies Melchisedech ad mensam panem et vinum offerentis; a dextris ejus adstat Abel immolans Agnum, et a sinistris Abraham ad filium suum Isaac in holocaustum offerendum accinctus. (De ss. Missae sacrif. P. II. c. II. 2.) Er erklärt also nur 3 Bilder!

[2] Kugler, Kunstgeschichte I, 269: Im Chorraum sind auf farbigem Grunde blutige und unblutige Opfer des alten Bundes dargestellt, symbolisch vorbildliche Szenen für das Mahl des Altares. Vgl. Kondakoff, l'art byzantin I. p. 135. Richter, Mos. v. Ravenna p. 81. Kuhn, Kunstgesch. 9. Lief. p. 122. Heuser, Realenzyklopädie p. 3. u. a. m.

[3] Supra quae propitio ac sereno vultu respicere digneris et accepta habere, sicut accepta habere dignatus es munera pueri tui justi Abel et sacrificium Patriarchae nostri Abrahae, et quod tibi obtulit summus sacerdos tuus Melchisedec, sanctum sacrificium, immaculatam hostiam. (F. X. Kraus, Gesch. d. christl. Kunst I, Abt. 1, p. 438.)

[4] Stimmen aus Maria Laach XLVII 5, 1894, 10. Heft, p. 503 und St. Beissel, Bilder aus der Kunstgesch. d. altchristl. Kunst und Liturgie in Italien, p. 178.

worin die Bewohner des Himmels und der Erde sich einigen zum Lobe Gottes." Da also die dem Bilderzyklus zugrunde liegende Idee angeblich der Liturgie entstammt, und zwar jener, die ausschliesslich im Westen, nicht aber im Osten in Gebrauch war, so will denn auch Kraus „man solle darum doch endlich einmal aufhören, S. Vitale als die eigenste Schöpfung des byzantinischen Hofes zu proklamieren und daraus den Schluss zu ziehen, dass wir in seiner Architektur und in seinen Mosaiken die echtesten Zeugnisse byzantinischer Kunst vor uns haben".[1] „Man betrachte die Bilder des Chores von was immer für einer Seite," schliesst auch Beissel,[2] „das abendländische, das römische Element tritt hervor."

Ist aber der Bilderzyklus von S. Vitale wirklich nur eine Illustration des römischen Messkanons, eine Darstellung der Typen des hl. Messopfers?

Es ist allerdings sehr richtig, dass die Opfer Abels, Abrahams und Melchisedechs schon seit den apostolischen Zeiten immer als Vorbilder des Messopfers gegolten haben. Voran geht in dieser Auffassung der Apostelfürst in seinem Briefe an die Hebräer,[3] ihm folgen die hl. Väter und Lehrer der Kirche aller Zeiten.[4] Ebenso ist auch nicht in Abrede zu stellen, dass die Liturgie Einfluss auf die Wahl der Darstellungen in der christlichen Kunst geübt hat.[5] Ist aber ferner richtig, dass in den Liturgien des Orientes keine Stelle vorkommt, welche ähnlich der im römischen Messkanon alle drei Opfer zugleich

---

[1] F. X. Kraus, Gesch. d. chr. Kunst I, 1. Abt., p. 440.

[2] Stimmen aus Maria Laach 1894, p. 503, u. Bilder aus d. Kunstgesch., p. 178.

[3] Ad Hebr. VII. 17. V. 1. V. 6. XII. 24. u. a.

[4] Es seien nur einige wenige Stellen zitiert: Irenäus, contra Haeres. IV. c. 21, e. 34., Klemens von Alex., Pädagog. I. c. 5. 6. Cyprian, ep. 63 ad Caecilium n. 4 u. 14., Theophilus ad Antilochum l. II. XXXI. Augustinus, de civitate Dei XV. c. 7. 18, contra adversar. legis et prophet. l. 1. c. 20, n. 39.; Tertull. adv. Jud. c. 10, c. 13.; Leo d. G. III. u. V. oratio in diem annivers. consecr.; Chrysostomus III. Homil. de II. Cor. XXV.; Hom. in Hebr. XI. 17; in Evang. s. Joan. IX. c. 12 etc. etc. Vgl. ferner: Petavius, de incarn. l. 12. c. 12, Thalhofer, Opfer p. 144; Hergenröther, die hl. Eucharistie als Opfer p. 40.; Simar, Theol. d. hl. Paulus p. 132, 157; Katschthaler, Theol. dogm. specialis III. 2. p. 472 ff.; Bellarmin, Franzelin, Ghir, Messopfer p. 91 ff. u. viele andere.

[5] Man hat sich öfter Rechenschaft geben wollen, warum z. B. in den Katakomben und auf den Sarkophagen immer gerade gewisse Szenen wiederholt werden und so einen fest begrenzten Zyklus bilden. Es wurden verschiedene Theorien aufgestellt; die am meisten verbreitete ist die, dass die Texte der Liturgie, besonders der Totenliturgie auf die Wahl der Sujets Einfluss geübt habe. Vgl. Kraus, Gesch. d. christl. Kunst I., 1. Abt., p. 69 ff. Vgl. dazu neuer dings Michel, Gebet und Bild und die Rezension von Strzygowski, Byz. Zeitschrift XII (1903).

erwähnte oder überhaupt nur eine Erwähnung des Opfers Melchisedechs enthielte? Die Berufung auf das Opfer Abels kommt in allen Liturgien vor, und zwar gewöhnlich beim Gebet, welches bei der Beräucherung gesprochen wird. In der Jakobusliturgie wird das Opfer Abels dreimal und das des Abraham einmal erwähnt[1]. In der Liturgie des hl. Markus ist das Opfer Abrahams allein ausdrücklich genannt, mit dem Weihrauchopfer des Zacharias, dem Almosen des Cornelius und mit den zwei Hellern der Witwe im Tempel[2]. In der alexandrinischen Liturgie nach den Schriften des hl. Athanasius (296 bis 373) kommt die Berufung auf das Opfer Abels vor: „Wir opfern jetzt durchaus nicht ein materielles Lamm, sondern jenes wahre, welches geopfert worden ist, unsern Herrn Jesus Christus . . . und reinigen uns in seinem kostbaren Blute, das lauter ruft als das des Abel".[3]

In der Liturgie des hl. Chrysostomus kommt keine Erwähnung Abels oder Abrahams vor. In der basilianischen Liturgie kommt die Stelle vor: „Nimm es an (das Opfer), wie du angenommen hast die Gabe Abels, das Opfer Noahs, die Fruchtopfer (*τὰς ὁλοκαρπώσεις*) des Abraham"[4], wobei die Fruchtopfer Abrahams nach Probst als das Opfer Melchisedechs, wo Brot und Wein, also Erzeugnisse von Früchten, geopfert wurde, zu verstehen seien. Nach anderen deutet der erste Teil des Wortes *ὁλοκαρπώσεις* eher auf die Opferung Isaaks, seiner

[1] Oratio cum incenditur thus in ingressu congregationis: „Deus qui admisisti Abelis dona, Noe et Abraami sacrificium, Aaronis et Zachariae thymiama, accipe . . ." (Bigne, Bible PP., Paris 1589, vol. VI, p. 2.)

Oratio incensi: „et suscipe de manu nostra (qui peccatores sumus) hunc suffitum, quemadmodum accepisti ea quae Abel, Noe, Aaron et Samuel et Sancti tui omnes obtulerunt . . ." Oratio ante orationem velaminis: „O Deus respice in nos et ad nostrum hoc rationale obsequium intuere idque accipe ut Abel dona accepisti, Noë sacrificia, Mosis et Aaronis sacerdotia, Samuelis pacifica, Davidis poenitentiam, Zachariae incensum, ut de manu Apostolorum tuorum verum hunc cultum accepisti, ita quoque . . ." (ib. p. 9.)

[2] „Ut suscepisti munera iusti tui Abel, sacrificium patris nostri Abrahae, Zachariae incensum, Cornelii eleemosynas et viduae minuta aera duo" (ib. p. 26). Thalhofer, Bibliothek der Kirchenväter, Nr. 211, 212, p. 103, 104.

[3] Dr. Ferd. Probst, Die Liturgie des IV. Jahrh., p. 122. In die Liturgie des Patriarchen Severus ist eine „precatio quae est D. Ephrem" aufgenommen, in der es heisst „fide obtulit Habel sacrificium pacificum; Abraham etiam fide obtulit Isaac" (Bigne, ib. p. 60). Kurz darauf (p. 62) wird auch der Dornbusch und der Prophet Esaias erwähnt. Dort heisst es: „Salutatio ad Virginem Mariam. Pax tibi a nobis, Genitrix Dei, pax tibi Mater lucis, pax tibi quae comparata es rubo illi quem conspicatus est Moses. Pax tibi nubes velox, de qua locutus est Esaias gloriosus etc. etc."

[4] Probst, p. 130, Anm. 4, a. a. O.

einzigen ganzen Frucht des Leibes.[1] Im Kanon der Aethiopier findet sich eine Aufzählung von Opfern;[2] an einer anderen Stelle ist die Opferung Isaaks erwähnt.[3]

So kommen also wohl in den verschiedenen orientalischen Liturgien Andeutungen des einen oder anderen vorbildlichen Opfers des alten Testamentes vor, aber die Opfer Abrahams, Abels und Melchisedechs zusammen wie im römischen Messkanon finden sich nicht.

Andererseits genügt aber auch der römische Messkanon wieder nicht zur Erklärung des Bilderzyklus von S. Vitale; denn ausser den Opfern Abels, Abrahams und Melchisedechs enthält der Zyklus noch andere Darstellungen: Die Bewirtung der drei Engel durch Abraham, Moses vor dem brennenden Dornbusche, Moses, der die Gesetzestafeln empfängt, die Propheten Isaias und Jeremias, die Evangelisten und die Apostel, Christus thronend u. s. w.

Zunächst muss auffallen, dass bei der Erklärung der Bilder als Illustration des römischen Messkanons die Bewirtung der drei (Engel) Männer durch Abraham keinen Platz findet. Und doch ist diese Darstellung im innigsten Zusammenhange mit den drei anderen, da sie unmittelbar in das gleiche Bogenfeld mit der Opferung Isaaks eingeschlossen ist; ja, sie überwiegt sogar an Grösse und Ansehnlichkeit das Opfer Abrahams, so dass sie gewiss nicht als nebensächlich zu nehmen ist: Der Tisch mit den drei Gestalten ist in die Mitte gerückt; die Opferung Isaaks nimmt sich wie ein Nebendetail dazu aus. Jedenfalls scheint eine Erklärung, in der die Hauptdarstellung des Bildes in so bevorzugter Stellung keinen Platz findet, während die neben ihr fast als Nebending erscheinende zweite Darstellung hervorgehoben wird, nicht den Absichten der Urheber der Darstellungen zu entsprechen.

Will man aber nicht so direkt den römischen Messkanon als Anlass zu diesem Zyklus hinstellen, wie Kraus es getan, sondern nur im allgemeinen mit

---

[1] Nach der Uebersetzung des Rev. Storr in Thalhofers Bibliothek der Kirchenväter, p. 212, 213, fehlt die Erwähnung des Opfers Abrahams ganz.

[2] „Domine Deus noster, qui suscepisti sacrificium Abel in deserto et Noe in ara et Habrahae in summitate montis et Heliae in monte Carmeli et David in arce Jabisei et oblationem pauperculae viduae in templo". (Bigne, ib. p. 67.)

[3] Dominus Deus noster, qui sacrificium Abrahae patris nostri suscepisti et pro vice et salvatione Isaac filii ejus agnum descendere fecisti, sic Domine odorem istius incensi suscipe, ut sicut sacrificium illius agni recepisti . . . (Bigne, Bibliotheca Patrum, ib. pag. 72; auch dieses Gebet wird beim Incens-Einlegen gesprochen, wie bei den meisten anderen Liturgien.)

Beissel die Darstellungen in Beziehung auf das Messopfer erklären, so muss naturgemäss die Frage entstehen, warum gerade diese Vorbilder des Messopfers und nicht auch andere geläufigere zur Darstellung gelangten. Wären da nicht andere Szenen aus dem Leben des Moses, die der alten christlichen Kunst und besonders gerade auch der römischen nicht minder geläufig waren und die direkt vorbildlichen Bezug auf das Messopfer hätten, eher am Platze gewesen? So z. B. die Szene, wie Moses Wasser aus dem Felsen schlägt, und das Mannawunder.[1]

Ferner, wie bringt man mit der Erklärung von den Vorbildern des Messopfers die Darstellung des Moses, wie er die Gesetzestafeln erhält, in Verbindung und in Einklang? Wie kommen die Evangelisten in den Zyklus und wie ist das Apsisbild zu erklären? Wieso sind gerade Isaias und Jeremias auserkoren, in diesen Zyklus einzugreifen? Da hätte doch Malachias wegen seiner berühmten Prophezeiung des Messopfers nicht fehlen dürfen, wenn man schon einen der beiden als Propheten des blutigen Opfers am Kreuze, das unblutigerweise im Messopfer wiederholt wird, gelten lassen will. Die räumliche Anordnung und die Verteilung der einzelnen Szenen geben den Eindruck eines Zusammenhanges, den man nicht einem absichtslosen Zufalle zuschreiben möchte.

Ferner, warum führte man in den Mosaiken gerade die Vorbilder des Messopfers vor? Etwa wegen des Ortes, weil in der Apsis das Messopfer dargebracht wird? Aber dann ist es zum mindesten unbegreiflich, dass das Hauptbild der Apsis gar keinen Bezug auf das Messopfer hat, abgesehen davon, dass es in Rom keine einzige Apsis mit derlei vorbildlichen Darstellungen des Messopfers gibt, obwohl in allen römischen Kirchen daselbst die Messe gefeiert wurde.

Sodann ist doch in jenen Zeiten, der ersten Hälfte des VI. Jahrhunderts, die Schaffung von Bildern zur Verherrlichung der Eucharistie, des Messopfers, immerhin unerklärlich oder doch auffällig. Die Bilder hatten in der altchristlichen Kunst doch immer einen mehr oder minder ausgesprochen lehrhaften Zweck, entweder die Unwissenden durch das Bild zu belehren oder den Wissenden die Lehre zu veranschaulichen, einzuprägen oder zu verherr-

---

[1] So z. B. Chrysostomus in I. Cor. X. 1.: Quoniam patres nostri omnes . . . eandem escam spiritualem manducaverunt et eundem potum spiritualem biberunt. Bibebant autem de spirituali consequenti eos petra; petra autem erat Christus . . . et sicut tu sanguinem bibis, ita et illi aquam de petra biberunt. cf. auch Gregor. Nyss. in or. in fest. Epiphan. c. 17; August. in Ev. s. Joannis XXVI. c. 12. (Migne 35, 1612.)

lichen.[1] In dem kirchlichen Leben, in den zu jenen Zeiten so häufigen und allgemeinen christologischen Streitigkeiten, kurz in dem ganzen Bedürfnisse jener Zeit ist keine Veranlassung nach einer Illustration oder Einprägung der Lehre über die Eucharistie vorhanden oder irgendwie begründet. Man weiss ja, dass für die Eucharistie am längsten die Arkandisziplin galt, die Diskussion und das lebhafte theoretische und apologetische Interesse dafür erst im IX. Jahrhundert durch Paschasius Radbertus, Rabanus Maurus und im XI. Jahrhundert durch Berengar geweckt wurde.

Wird man sich allen diesen Einwürfen und Fingerzeigen gegenüber bei Deutung des Bilderzyklus von S. Vitale noch sträuben, im vorhinein von der Tatsache auszugehen, dass die ganze katholische Welt im VI. Jahrhundert noch im Zeichen der grossen christologischen Streitigkeiten, besonders über die zwei Naturen in Christo gegen den Monophysitismus des Eutyches stand? Die Kunst ist der Riesenspiegel, sagte Dr. Keppler, nunmehriger Bischof von Rottenburg, auf der Katholikenversammlung zu Freiburg 1888,[2] der die Züge der Zeit auffängt und durch Rückstrahlung wieder Einfluss auf die Zeit gewinnt. In ihren Gebilden krystallisieren sich das Wollen und Können, das Glauben und Lieben, das Hoffen und Ahnen, Leid und Freud, Tugend und Laster der menschlichen Generationen. Sie ist in der Tat in den geistigen Kämpfen der Menschheit die grosse Schlachtenmalerin, welche die Wendepunkte dieser Kämpfe bezeichnet und welche Siege und Niederlagen, Gewinn und Verlust derselben notiert. Darum hat man auch jenes Wort, welches der Nestor der christlichen Kunstforschung, der edle Reichensperger, niedergeschrieben hat: „Wer ein echtes Kunstwerk wahrhaft versteht, der versteht auch die Periode, welche es schuf," allmählich in seiner Richtigkeit erkannt und es zu seinem Rechte kommen lassen. Schon im vorhinein ist also der Zyklus eher mit den christologischen Lehren seiner Zeit, als mit der Eucharistie in Verbindung zu bringen.

Ferner sind die authentischen Zeugen, wie eine Begebenheit in einer gewissen Zeitperiode mit Vorliebe aufgefasst zu werden pflegte, wie demnach auch die bildliche Darstellung derselben zu deuten sei, gewiss die zeitgenössischen Schriften. Diese geben nicht etwa nur den Ideenkreis einiger wenigen wieder, sondern das ganze Volk nahm den regsten Anteil an den theologischen Kontroversen,[3] trotzdem sich meistens der ganze Streit um die subtilsten Unterscheidungen

[1] Vgl. Kraus, Gesch. d. chr. K., I, 79, II, 385.

[2] Laut Bericht, p. 147.

[3] So schreibt bekanntlich recht drastisch der hl. Gregor von Nyssa (*Περὶ θειότητος υἱοῦ* Migne XLVI, 557 B): Alles in der ganzen Stadt ist von diesen Dingen voll, die engen

drehte. Durch Wortverdrehungen, durch Unterschiebung eines anderen Sinnes für die gewöhnlichsten Ausdrücke und durch Zweideutigkeiten aller Art suchten die Häretiker ihre Ansicht zu verfechten oder gegen Verfolgungen zu decken. So schreibt Patriarch Flavian an Papst Leo von Eutyches[1] „Es gibt solche, die in Schafskleidern einhergehen, innen aber reissende Wölfe sind . . . Sobald sie aber ihre Gottlosigkeit ausgespieen haben, indem sie die in ihnen verborgene List hervorkehren und die Schwächeren und die, welche für die göttlichen Aussprüche weniger Verständnis haben, erfassen, ziehen sie diese mit sich ins Verderben, indem sie die Lehren der Väter „verkehren und beschimpfen, wie auch die übrigen Schriften zu ihrem eigenen Verderben" . . . „Denn sie spitzen ihre Zungen, wie die Schlangen; Otterngift ist unter ihren Lippen . . . Als ein Solcher gibt sich uns jetzt Eutyches zu erkennen." (Papstbriefe, Thalhofer, p. 176.) Um die Häretiker zu widerlegen, waren ähnliche Feinheiten der Unterscheidung nötig. Auf katholischer Seite sind als Vorkämpfer der Verteidigung der wahren Lehre die griechischen Väter, besonders die beiden Gregore von Nazianz und von Nyssa, Chrysostomus, Cyrillus von Jerusalem und jener von Alexandrien zu nennen; aus dem Westen griffen in die christologischen Streitigkeiten besonders des V. und VI. Jahrhunderts nur die Päpste, in hervorragender Weise Leo der Grosse, als Hüter der Lehre der ganzen Kirche, als Haupt aller Bischöfe ein.

Zahlreiche Schriften, auch von anderen glaubenseifrigen Bischöfen, entstanden zur Bekämpfung und Widerlegung der Irrlehrer. Diese Schriften wurden immer wieder zitiert und die in denselben niedergelegten Ideen und Vergleiche wurden Gemeingut der ganzen katholischen, gebildeten Welt und durch die Predigt wohl auch des gesamten Volkes. Selbst in den politischen Edikten der Kaiser, besonders Justinians, findet sich ein grosser Aufwand von Stellen aus den Kirchenvätern.

Gassen, die Märkte, die Hauptstrassen, die Promenaden; die Kleidertrödler, die Wechsler an ihren Tischen, die Esswarenhändler. Wenn Du über die (Zahl der) Obolen fragst, so raisonniert er Dir über den Gezeugten und Ungezeugten. Und wenn Du Dich nach dem Preise des Brotes erkundigst, antwortet er: „Der Vater ist grösser und der Sohn untertan". Wenn Du aber sagst: „Ist das Bad bereit?", so beweist er, dass der Sohn aus dem Nichtseienden herstamme." (Uebersetzung von H. Schenkl.)

[1] Sunt quidam veste sua oves significantes, interius autem lupi rapaces . . . Quando autem coeperunt assumere impietatem, illud quod prius occultabatur in illis, aperitur, et dolus omnis fit omnibus manifestus. Inveniuntur autem infirmae fidei homines et qui divinas lectiones nesciunt, et secum eos in perditionem praecipitant dissipantes et vituperantes Patrum disciplinas et relinquentes sanctas scripturas ad suam ipsorum perditionem . . . Exacuerunt enim linguam suam quasi serpentes et venenum in labiis habent quasi aspides . . . Talis nobis Eutyches emersit . . . (Flavianus ad Leonem ep. XXII. Migne 54, p. 729, 730.)

2. Die Schrift des Vigilius gegen die Monophysiten.

In einer Polemik gegen Eutyches aus jenen Zeiten ist eine Stelle enthalten, die sich ganz wie ein Text zu den Bildern von S. Vitale ausnimmt; da sie jedoch sicher früher geschrieben wurde, muss man sagen, sie könnte als Vorlage gedient haben, besonders im Vereine mit einer Stelle aus den Werken des hl. Gregor von Nyssa. Die polemische Schrift stammt von Vigilius, Bischof von Thapsus in Afrika; er war ein eifriger Verteidiger des katholischen Glaubens, musste bald nach dem Jahre 484 fliehen,[1] begab sich nach Konstantinopel und hat wohl in dieser Verbannung von seinem Bischofstuhle und im Zentrum des ganzen Streites seine fünf Bücher gegen Eutyches und dessen Irrlehre geschrieben.[2]

In seinem III. Buche findet sich nun folgende Stelle[3]: „Sehen wir nun auch die übrigen Vergleiche an, mit denen man zeigt, dass Christus aus dem Menschengeschlechte die Natur des Fleisches angenommen hat. Selbst die Häretiker wagen nicht zu leugnen, dass derselbe Herr Kalb oder Rind, Lamm und Bock genannt wird ... Auch Abraham, der wohl dieses Geheimnis kennt, wird geschildert, dass er ein Kalb von der Herde auserwählt habe, welches er als Vorbild des Leidens des Herrn getötet hat. Aber auch ein Lamm von den Schafen und einen Bock von den Ziegen zu opfern wird der Synagoge aufgetragen, wodurch der hl. Geist ebenfalls, um jeden Anlass zur Perfidie zu nehmen, noch offenkundiger und ausdrücklicher

[1] „Vigilius, qui anno Christi 484 Byzacenorum omnium episcoporum ultimus erat, ac fortasse tricenario non major" sagt Chifflet (Migne 62, 499).

[2] Constantinopolim profectum esse atque ibi libros contra Eutychem condidisse, prodit Theodulphus Aurelianensis et Aeneas Parisiensis. Vigilium sane inter Graecos domum versatum esse ex primo operis istius libro non obscure colligitur. (Chifflet bei Migne 62, p. 93.) Gerade die Schrift gegen Eutyches haben einige dem Vigilius von Trient zuschreiben wollen, welcher aber weit vor der Synode zu Chalcedon lebte; er starb 405. Chifflet erwarb sich das Verdienst, die lange zweifelhaft gebliebene Autorschaft der Schriften des Vigilius klarzulegen. cf. Alzog, Patrologie, p. 470, Magon, Patrol. II, 909 ff.

[3] Videamus et ceteras similitudines, quibus ostenditur Christus ex hominum genere carnis assumpsisse naturam. Vitulum ergo vel bovem, agnum et hoedum eundem dominum appellatum, nec ipsi audent haeretici denegare ... Abraham etiam huius non inscius sacramenti, vitulum de armento elegisse describitur, quem in typo dominicae passionis occidisse dinoscitur; sed et agnum de ovibus

durch die Zusätze dieser Worte erklären wollte, dass Christus von den Menschen Fleisch annehmen werde. So wie er jedoch, um zu zeigen, dass dieses Fleisch aus dem Menschengeschlechte sein werde, sagte: Lamm von den Schafen, so hat er, um zu zeigen, dass dasselbe Fleisch ohne menschlichen Samen werde angenommen werden, durch Isaias gesprochen, indem er sagte: Sende das Lamm den Beherrscher der Erde, von dem Felsen der Wüste zum Berge der Tochter Sion; damit darin, dass befohlen wird, dass jenes Lamm aus den Schafen genommen wird, die Wahrheit der menschlichen Natur erkannt werde, darin aber, dass ebenfalls befohlen wird, dass das Lamm von dem Felsen ausgesandt werde, jeder Verdacht eines menschlichen Zusammengehens und Samens ausgeschlossen werde. So also sagt er, Lamm von den Schafen und Bock von den Ziegen und Kalb von den Rindern, als ob er sagen würde: Mensch von den Menschen, was zwar an einer anderen Stelle Moses klarer gesagt hat: Einen Propheten von deinem Volk und von deinen Brüdern, wie mich, wird der Herr, dein Gott, dir erwecken; ihn sollst du hören in allem, was ich gesprochen habe."

Nun ist Abel in der Genesis (c. 4) „Pastor ovium" genannt, der „ex primogenitis gregis sui" opfert und so das „agnum ex ovibus" des Vigilius darbringt.

Abraham, wie sich Vigilius ausdrücklich darauf bezieht, bei der Bewirtung der drei Engel, „lief zu den Rindern und nahm das zarteste beste Kalb davon ... und setzte es ihnen vor",[1] brachte also das „Kalb von den Rindern" des Vigilius. Als Abraham seinen Sohn Isaak opfern wollte, daran aber verhindert ward, und seine Augen erhob, sah er hinter sich einen Widder, den er an Isaaks statt als Brandopfer darbrachte, also den „Widder von den Böcken" des Vigilius opferte. Moses wurde vor dem brennenden Dornbusche zum Propheten berufen,

---

et hoedum de capris synagoga offerre praecipitur, per quod utique sanctus spiritus, perfidiae occasiones adimere volens, apertius et expressius Christi carnem ex hominibus adsumendam his verborum adjectionibus declaravit; quam tamen sicut ex hominum genere futuram ostendere volens ait: agnum ex ovibus, ita eandem sine humano semine suscipiendam demonstrans, per Isaiam (Is. 16, 1) locutus est dicens: Emitte agnum dominatorem terrae de petra deserti ad montem filiae Sion, ut in hoc quod iste agnus ex ovibus adsumi praecipitur humanae naturae veritas cognoscatur: in eo autem quod idem de petra emitti agnus jubetur, humani coitus ac seminis suspicio depellatur. Ita ergo ait agnum ex ovibus et hoedum de capris et vitulum de bobus ac si diceret hominem ex hominibus, quod quidem alio in loco (Deut. 18, 15) Moises apertius dixit: Prophetam votis suscitabit dominus deus vester de fratribus vestris sicut me, ipsum audietis in omnibus, quae locutus fuerit. (Vigilius, c. Eut. l. III. c. 4. Migne 62, col. 113.)

[1] Ad armentum cucurrit et tulit inde vitulum tenerrimum et optimum ... et posuit coram eis. (Genes. 18, 7, 8.)

und die Verheissung eines Propheten, wie Moses, aus dem Volke selbst, erlangten die Israeliten, als sie bei der Gesetzgebung auf dem Berge Sinai Gott baten, dass nicht mehr Er selbst zu ihnen spreche, sondern Moses, damit sie nicht sterben. (Vergl. Exod. 20, 19.) So steht es ausdrücklich in der Heiligen Schrift[1]: „Einen Propheten aus deinem Volke und aus deinen Brüdern, wie mich, wird dir der Herr, dein Gott, erwecken, den sollst du hören, wie du denn gebeten von dem Herrn, deinen Gott, auf Horeb, da alles Volk versammelt war und du sprachest: Ich will die Stimme des Herrn meines Gottes nicht mehr hören und dieses übergrosse Feuer nicht mehr sehen, auf dass ich nicht sterbe."

So fänden sich in dieser einen Schriftstelle die Darstellungen der Opfer Abels und Abrahams, der Bewirtung der drei Engel, der beiden Mosesszenen und des Isaias begründet, und damit schon mehr einheitlich zusammengefasst, als durch die Erklärung mit dem römischen Messkanon.

Vigilius fährt noch weiter fort in seinen „similitudines" und führt auch die Erstlingsopfer (was noch auf Abel, der „ex primogenitis gregis sui" opferte, deuten würde) und die Segnungen der Patriarchen als Beweise für die menschliche Natur in Christo an.[2] „Es gibt noch vieles in Figuren und Gleichnissen Angepasstes, was zeigt, dass Christus von den Menschen die Natur des Fleisches gehabt hat. Aber damit daraus Photinus und die Seinesgleichen nicht Gelegenheit zur Nährung der Perfidie zu erhaschen sich erkühnen, weil durch diese Zeugnisse nur die einzige Fleischesnatur in Christo dargetan erscheint, so halte ich es für folgerichtig und für den Glauben nützlich, auch jene Zeugnisse zu wiederholen und vorzubringen, welche beide Naturen, d i. die göttliche und die menschliche Natur in Christo lehren. Es sagt also der Apostel, dass *alle Verheissungen der Segnungen,* welche bei den Propheten und im Gesetze enthalten sind, zum Geheimnis Christi gehören."

---

[1] Prophetam sicut me de gente tua et de fratribus tuis suscitabit tibi Dominus Deus tuus, ipsum audies: ut petisti a Domino Deo tuo in Horeb, quando concio congregata est atque dixisti: Ultra non audiam vocem Domini Dei mei et ignem hunc maximum amplius non videbo, ne moriar. (Deuter. 18, 15. 16.)

[2] Sunt adhuc multa in figuris et similitudinibus aptata, quae Christum indicent ex hominibus carnis habuisse naturam. Sed ne hinc Photinus et ei similes occasionem nutriendae perfidiae conentur arripere, quod his testimoniis unam tantummodo carnis Christi videtur declarari naturam, consequens et fidei necessarium duco, illa etiam replicare et proferre testimonia, quae utramque, i. e. divinam et humanam in uno Christo docent esse naturam. Dicit ergo Apostolus, quod omnes benedictionum promissiones, quae prophetia et lege continentur, ad Christi pertinent sacramentum. (Vigilius, c. Eut. l. III. Migne 62, p. 114.)

Melchisedech, der selbst Abraham dem höchsten Gott gesegnet (Genes. XIV, 19; Hebr. VII, 2, 4), gilt bei vielen Kirchenvätern als „Vater der Segnungen", als sichtbarer Ausdruck und Vertreter dieser Segnungen. An Melchisedech, der „sine patre, sine matre, sine genealogia" (Hebr. VII, 3) ist, erinnern auch die Stellen „sine humano semine suscipiendam naturam", „humani coitus ac seminis suspicio depellatur" des Vigilius. So wäre auch die Gestalt des Melchisedech aus der Schrift des Vigilius zu erklären.

Vielleicht erscheinen diese Beziehungen etwas weit hergeholt; doch sind sie bei dem damaligen Zeitgeiste nichts Ungewöhnliches; und überdies gibt es genug andere Stellen aus den Kirchenvätern und aus der Schrift des Vigilius gegen Eutyches selbst, aus denen hervorgeht, dass alle obigen Szenen, die in S. Vitale im Bilde dargestellt sind, als Vergleiche zum Beweise der zwei Naturen in Christo, besonders der Wirklichkeit seiner menschlichen Natur gegen die Monophysiten der Richtung des Eutyches gebraucht wurden.

Bevor jedoch auf die einzelnen Darstellungen eingegangen werden soll, sei hier eine Stelle aus der ersten Predigt über die Auferstehung Christi von Gregor von Nyssa angeführt, welche die Stelle des Vigilius zur vollen Erklärung unseres Zyklus ergänzt. Sie lautet:[1] „Angefüllt ist die Geschichte mit verwandter Segnung. Der Vater jenes Isaak, der den Geliebten nicht schonte, und der Eingeborene, der die Opfergabe und das Schlachtopfer wurde, und das Lamm, das statt seiner geschlachtet wurde. Denn man kann in der Geschichte das grosse Geheimnis der Gottseligkeit sehen. Das Lamm hängt am Holze und wird an den Hörnern festgehalten. Der Eingeborene aber trägt selbst das Holz zum Opfer. Du siehst, wie der nämliche, der alles trägt durch das Wort seiner Kraft

---

[1] *Πλήρης τοι ἡ ἱστορία τῆς συγγενοῦς εὐλογίας. Ὁ πατὴρ τοῦ Ἰσαὰκ τοῦ ἀγαπητοῦ μὴ φειδόμενος, καὶ ὁ μονογενὴς προσφορὰ καὶ θυσία γενόμενος καὶ ἀμνὸς ἀντὶ τούτου σφαγιαζόμενος. Ἔξεστι γὰρ ἰδεῖν ἐν τῇ ἱστορίᾳ πᾶν τὸ τῆς εὐσεβείας μυστήριον. Ὁ ἀμνὸς τοῦ ξύλου ἐξήρτηται, ἐκ τῶν κεράτων κατεχόμενος. Ὁ δὲ μονογενὴς βαστάζει ἐφ' ἑαυτοῦ τὰ τῆς ὁλοκαρπώσεως ξύλα. Ὁρᾷς, ὁ πάντα φέρων τῷ ῥήματι τῆς δυνάμεως, ὁ αὐτὸς καὶ τὸ φορτίον φέρει τῶν ἡμετέρων ξύλων, καὶ ὑπὸ τοῦ ξύλου ἀναλαμβάνεται, βαστάζων ὡς Θεὸς, καὶ ἀμνὸς βασταζόμενος οὕτω τοῦ ἁγίου Πνεύματος τὸ μέγα μυστήριον τυπικῶς ἀμφοτέροις ἐπιμερίσαντος, τῷ τε ἠγαπημένῳ υἱῷ, καὶ τῷ συμπαραδειχθέντι προβάτῳ. ὥστε δειχθῆναι ἐν μὲν τῷ προβάτῳ τὸ τοῦ θανάτου μυστήριον, ἐν δὲ τῷ μονογενεῖ τὴν ζωὴν, τὴν μὴ διακοπτομένην τῷ θανάτῳ . . . Ἔχεις καὶ τὸν Ἡσαΐαν, οὐ μικρά σοι πρὸς τὴν παροῦσαν συνεισφέροντα χάριν. Παρ' αὐτοῦ γὰρ προεδιδάχθης τὴν ἀνύμφευτον μητέρα, τὴν ἀπάτορα σάρκα, τὴν ἀνώδυνον ὠδῖνα, τὸν ἀμόλυντον τόκον: οὕτως εἰπόντος τοῦ Προφήτου . . .* (Is. VII, 14.) *Τοῦτο τὸ παιδίον, οὗτος ὁ υἱός; Ὡς πρόβατον ἐπὶ σφαγὴν ἤχθη, καὶ ὡς ἀμνὸς ἐναντίον τοῦ κείροντος αὐτὸν ἄφωνος. μᾶλλον δὲ, ὥς φησιν Ἱερεμίας. Τοῦτό ἐστιν τὸ ἀρνίον τὸ ἄκακον, τὸ ἀγόμενον τοῦ θύεσθαι. Οὗτος ὁ ἄρτος, ᾧ τὸ ξύλον ἐμβάλλουσιν οἱ καὶ τοῦ ἄρτου καὶ τοῦ ξύλου πολέμιοι.* (Migne XLVI, p. 601, 604.)

(Hebr. 1, 3), auch die Last unseres Holzes trägt und vom Holz aufgenommen wird, tragend als Gott und getragen als Lamm, indem so der hl. Geist das grosse Geheimnis sinnbildlich auf beide Teile verteilt, auf den geliebten Sohn und auf das daneben sich zeigende Lamm, so dass in dem Lamme das Geheimnis des Todes, im Eingebornen aber das Leben sich zeigt, das vom Tode nicht getroffen wird . . . Du hast auch den Isaias, der nicht wenig zur Gnade des heutigen Festes beiträgt; denn durch ihn hast du im voraus vernommen von der Mutter ohne Mann, von dem Fleische ohne Vater, von den wehelosen Wehen, von der unbefleckten Geburt, da der Prophet also spricht: Siehe, die Jungfrau wird empfangen und einen Sohn gebären . . . (Is. VII, 14.) Dieses Kind, dieser Sohn wurde wie ein Schaf zur Schlachtbank geführt und wie ein Lamm, das seine Stimme nicht erhebt gegen den, von dem es geschoren wird (Is. 53, 7) oder vielmehr ist, wie Jeremias sagt, dieses das sanftmütige Lamm, das zur Schlachtbank geführt wird (Jerem. XI, 19). Dies ist das Brot, auf welches die Feinde des Brotes und Holzes das Holz werfen."[1]

So haben wir an dieser Stelle die ausführliche Behandlung des Opfers Abrahams und der Gestalten des Isaias und Jeremias. Wer erinnert sich beim „*ἀρνίον τὸ ἄκακον, τὸ ἀγόμενον τοῦ θύεσθαι*" nicht an Abel, der ahnungslos seinem Bruder folgte auf das Feld hinaus, um getötet zu werden? Wer denkt bei Erwähnung von „*τὴν ἀνύμφευτον μητέρα, τὴν ἀπάτορα σάρκα*" nicht auch an Melchisedech, von dem es heisst: *ἀπάτωρ, ἀμήτωρ, ἀγενεαλογήτος* (Hebr. VII. 3)? Das Lamm, das im Zentrum des Gewölbes in S. Vitale von Engeln getragen wird, spielt in beiden angeführten Stellen eine Hauptrolle, bei Gregor besonders als Repräsentant der menschlichen Natur in Christo (*τὸ τοῦ θανάτου μυστήριον*).

Wird schon durch diese zwei Stellen allein klar, dass fast alle Darstellungen in S. Vitale als Vergleiche zur Veranschaulichung der katholischen Lehre über die zwei Naturen in Christo in Gebrauch waren, so kann dies noch überzeugender dargetan werden durch den Nachweis, dass *jede einzelne* der vorhandenen Darstellungen von den Vätern des IV. bis VI. Jahrhunderts mit Vorliebe in Bezug auf die zwei Naturen in Christo, besonders in Bezug auf die Wirklichkeit der menschlichen Natur in Christo erklärt wird, ja dass in der Schrift des Vigilius gegen Eutyches allein schon alle Darstellungen der Apsis in S. Vitale als vergleichende Beweise der zwei Naturen in Christo mit Betonung der menschlichen Natur gebraucht erscheinen.

---

[1] Nach der Uebersetzung in Thalhofers Biblioth. d. Kirchenväter. Heft 357, pag. 299, 300.



Abb. 9. Ravenna, S. Vitale: Apsismosaik.

(Ich danke das Klischee dem freundlichen Entgegenkommen der Firma E. A. Seemann in Leipzig. Strzygowski.)

Das *Hauptbild der Apsis* (Abb. 9) stellt zunächst dem Beschauer die Grundwahrheit von der Gottheit Christi lebendig vor Augen. Christus ist *über* der Welt, sie dient ihm zum Thron; er verleiht Glorie und Herrlichkeit, teilt die Krone des ewigen Lohnes aus, ihm dienen die Engel und die Menschen, er ist wahrer Gott. Das ist einleuchtend, das leugnen auch die Eutychianer nicht; es muss aber zunächst und zu allermeist vor Augen gehalten werden, um bei der wahren Lehre zu bleiben und nicht bei den übrigen, die Menschheit Christi betonenden Bildern auf den Nestorianismus zu verfallen. Aber schon kündet sich in dieser Darstellung die Tendenz an, die Menschheit Christi zu betonen. Christus ist Richter, als Vergelter dargestellt, er sitzt auf der Weltkugel; denn „der in der Herrlichkeit seines Vaters kommen wird mit seinen hl. Engeln, um dann einem jeglichem zu vergelten nach seinen Werken", das ist „des Menschen Sohn".[1]

Ja diese Darstellung ist auch Hauptbeweis der Menschheit Christi, denn Christus selbst bezeugt von sich und seinem göttlichen Vater: „Und er (der Vater) hat ihm (dem Sohne) Macht gegeben, auch Gericht zu halten, *weil er der Menschensohn ist*".[2] „Einen besseren Erklärer der hl. Worte", schreibt zu dieser Stelle Vigilius in seinem 5. Buche gegen Eutyches,[3] „als den Herrn selbst finden wir nicht, der uns die Ursache und das Verdienst so vieler ihm selbst angetaner Ehre aufzubewahren vermag. Es höre jegliche Findigkeit einer menschlichen Beweisführung auf und wage es nicht eine unerfahrene Erfahrenheit sich über die Art der göttlichen Auslegung zu erheben. Der Sohn Gottes selbst belehre uns mit dem hl. Munde der Gottheit, warum oder inwiefern der vom Vater mit so

---

[1] Filius enim hominis venturus est in gloria patris sui cum angelis suis, et tunc reddet unicuique secundum opera ejus. (Matth. XVI. 27.) (Vgl. noch Jo. V. 27. Act. Apost. XVII. 31. Rom. II. 6.)

[2] Et potestatem dedit ei judicium facere, quia Filius hominis est. (Joannes V. 27.)

[3] Sacrorum eloquiorum meliorem interpretem quam ipsum dominum non invenimus, qui nobis tantorum honorum sibimet collatorum causas et meritum valeat reservare. Cesset omnis humanae argumentationis calliditas, schreibt zu dieser Stelle Vigilius in seinem 5. Buche gegen Eutyches, nec se audeat imperita peritia ultra modum divinae expositionis extendere. Ipse Dei filius sacro divinitatis ore perdoceat, cur vel secundum quod tantis a Patre sublimatus honoribus, qui sic incarnatus homo factus est, ut in id, quod erat immutabiliter permanens, nihil eorum amitteret, quae prius habebat. Cur itaque non dixisti: et potestatem dedit ei quoniam Filius Dei est? Unus, inquit, et idem sum, nec dividi possum. Sed quare vel unde acceperim, quod semper habui, voluit demonstrare. Secundum naturam enim, qua Deus Verbum sum, nihil egui, nihil accepi, quoniam filius Dei sum et honoratus sum, secundum naturam autem carnis, qua Deus Verbum incarnatus homo factus sum, et egui et accepi, quoniam Filius hominis sum et ad hoc natus sum. (Vigilius c. Eutych. l. V. Migne 62, p. 144, 145.)

grossen Ehren erhoben wurde, welcher so Fleisch angenommen und Mensch geworden ist, dass er darin, was unveränderlich bleibend war, nichts von dem verlor, was er früher hatte... Warum also sagtest du nicht: und er gab ihm Gewalt, weil er Sohn Gottes ist? Der Eine und derselbe bin ich, sagt er, und ich kann nicht geteilt werden. Aber warum und woher ich empfangen habe, was ich immer gehabt habe, wollte ich zeigen. Nach der Natur nämlich, nach der ich Gott das Wort bin, habe ich nichts bedurft, nichts empfangen, weil ich Gottes Sohn bin und geehrt werde. Nach der Natur des Fleisches aber, nach der ich Gott das Wort Fleisch angenommen und Mensch geworden bin, habe ich etwas bedurft und empfangen, denn der Menschensohn bin ich und dazu bin ich geboren worden".

Im wesentlich gleichen Sinne hat sich schon Gregor von Nyssa geäussert: „Wer ist also erhöht worden, ein Niedriger oder ein Erhabener? Was aber ist niedrig, wenn nicht das Menschliche? Was aber ist erhaben ausser der Gottheit? Gott aber braucht nicht erhöht zu werden, da er erhaben ist. Demnach spricht der Apostel (Act. Ap. II. 33) von der Menschheit, die erhöht worden."[1]

Vigilius findet einen weiteren Beweis der Menschheit Christi in dessen Amt als Mittler. „Und obwohl das genügte für die Festigkeit der Beweiskraft für beide Naturen in Christo, so sei es doch, damit immer mehr und mehr die Klarheit der Wahrheit hervorleuchte,[2] erlaubt, auch jenen Ausspruch des Apostels zu behandeln, durch den er anführt, dass Christus für uns Mittler geworden, welches Amt er nur aus der Wahrhaftigkeit der Fleischesnatur, die er aus uns hatte, erfüllen konnte, weil er durch diese sich als Mittler zwischen Gott und den Menschen zeigt."

Darum sitzt Christus gleichsam als Mittler zwischen Himmel und Erde auf der Weltkugel. Als Mittler wird Christus vorgebildet durch Moses, besonders

---

[1] Gregorius Nyss. contra Eunomium (wo?) zitiert auch von Papst Gelasius in der Abhandlung über die zwei Naturen in Christo gegen Eutyches (Thiel, Epistolae Pontificum p. 549): „Quis ergo exaltatus est, humilis an excelsus? Quid autem humile, nisi quod humanum? Quid uero aliud praeter divinitatem excelsum est? Sed Deus exaltari non indiget, quum sit excelsus. Humanitatem igitur apostolus exaltatam dicit." Die Uebersetzung nach Thalhofer, Biblioth. d. K. 37I, p. 442.

[2] Et quamquam haec suffecerint pro sui firmitate roboris ad demonstrationem in Christo utriusque naturae, tamen ut magis magisque veritatis claritas elucescat, libet etiam illum Apostoli tractare sermonem, quo pro nobis Christum *mediatorem* adserit factum, quod officium nisi ex veritate naturae carnis, quam ex nobis habuit, implere non potuit, quoniam per ipsam inter Deum et homines *medius* apparuit. (Vigilius c. Eutych. l. V. bei Migne 62, p. 145.)

wie er die Gesetzestafeln empfängt, und auch durch Melchisedech. In diesen, sowie in allen übrigen Darstellungen in S. Vitale sind beide Naturen in Christo mit besonderer Betonung der menschlichen Natur veranschaulicht.



Abb. 10. Ravenna, S. Apollinare in Classe: Melchisedech, Abel und Abraham.
(Nach Garrucci, Storia Tav. 265.)

(Das Mosaik von S. Apollinare fasst die Hauptpersonen der dogmatischen Mosaiken von S. Vitale in einem Bilde zusammen. Es sind die Ergänzungen zu beachten. Strzygowski.)

Melchisedech (Abb. 10) ist Vorbild Christi, von ihm heisst es:[1] „Du bist Priester ewig nach der Ordnung Melchisedechs". Aber Christus kann nicht als Gott Priester (Mittler) sein, nur als Mensch; als Mensch kann er nicht *ewiger* Priester

[1] Tu es sacerdos in aeternum secundum ordinem Melchisedech. (Ps. 109, 4. Hebr. 7, 17.)

sein, sondern dies nur als Gott. Um also Priester in Ewigkeit zu sein, muss er Gott und Mensch sein.[1] Auch der Umstand, dass Melchisedech Brot und Wein opfert als Sinnbild der Eucharistie, des Opfers des neuen Bundes, des wahren Leibes und des wahren Blutes Christi unter den Gestalten des Brotes und des Weines, kann nur auf den Dyophysitismus gegenüber den Monophysitismus deuten. Letzterer wollte dieses Geheimnis zu seinen Gunsten ausbeuten, wogegen Papst Gelasius (492—496) in der Abhandlung über die zwei Naturen in Christo erwidert: „Es wird uns deutlich genug angezeigt, dass wir in Christus dem Herrn selbst das denken sollen, was wir in seinem Bilde bekennen, feiern und empfangen: Dass gleich wie sie, Brot und Wein, durch die Vermittlung des hl. Geistes in diese, nämlich in die göttliche Substanz, übergehen, und dennoch die Eigentümlichkeiten in der Natur bleiben, sie ebenso bezüglich jenes erhabensten Geheimnisses, dessen Wirkung und Kraft sie uns wahrhaftig darstellen, beweisen, dass der eine Christus verblieb, weil er unversehrt und wahrhaft, weil (die Naturen), aus welchen er besteht, in ihren Eigentümlichkeiten verbleiben."[2] Schon Justinus spricht sich in einem ähnlichen Sinne aus:[3] „Denn nicht als gemeines Brot und als gemeinen Wein nehmen wir das, sondern gleichwie der durch Gottes Wort Fleisch gewordene Jesus Christus unser Heiland sowohl Fleisch und Blut zu unserem Heile gehabt hat, so sind wir belehrt worden, dass auch die durch Gebet mit seinem eigenen Worte gesegnete Speise, von der unser Fleisch und Blut in Folge Umwandlung genährt wird, jenes Fleisch gewordenen Jesus sowohl Fleisch als Blut sei". (Thalhofer, Bibl. d. R. 17, S. 109.) Uebrigens ist es überflüssig, weitere Väterstellen zu zitieren, da es ja zu

---

[1] Christus sacerdos est ut homo, non ut Deus; secundum id quod natus est de Patre, Deus apud Deum coaeternus gignenti, non sacerdos; sed sacerdos propter carnem assumptam, propter victimam, quam pro nobis offerret, a nobis acceptam. (S. August. v. 4, in Ps. 109. Migne 37, p. 1459.)

[2] Satis ergo nobis evidenter ostenditur hoc nobis in ipso Christo Domino sentiendum, quod in eius imagine profitemur, celebramus et sumimus: ut sicut in hanc scilicet in divinam, transeant Sancto Spiritu perficiente substantiam, permanentes tamen in suae proprietate naturae; sic illud ipsum mysterium principale, cuius nobis efficientiam virtutemque veraciter repraesentant, ex quibus constat proprie permanentibus, unum Christum, quia integrum verumque, permanere demonstrant. (Thiel p. 541, sg. X; Thalhofer, Biblioth. d. K. N. 371, p. 433).

[3] *Οὐ γὰρ ὡς κοινὸν ἄρτον, οὐδὲ κοινὸν πόμα ταῦτα λαμβάνομεν. ἀλλ' ὃν τρόπον διὰ λόγου Θεοῦ σαρκοποιηθεὶς Ἰησοῦς Χριστὸς ὁ σωτὴρ ἡμῶν, καὶ σάρκα καὶ αἷμα ὑπὲρ σωτηρίας ἡμῶν ἔσχεν, οὕτως καὶ τὴν δι' εὐχῆς λόγου τοῦ παρ' αὐτοῦ εὐχαριστηθεῖσαν τροφὴν, ἐξ ἧς αἷμα καὶ σάρκες κατὰ μεταβολὴν τρέφονται ἡμῶν, ἐκείνου τοῦ σαρκοποιηθέντος Ἰησοῦ καὶ σάρκα καὶ αἷμα ἐδιδάχθημεν εἶναι.* (Apolog. I, 66. Migne VI, p. 428, 429.)

klar ist, dass mit der Leugnung der menschlichen Natur in Christo auch die wahre Lehre über die Eucharistie fällt.

Auch *Abel* (Abb. 10) ist ein Vorbild Christi und zugleich ein Beweis für die Menschheit des Herrn; er war Priester im Anfange der Welt.[1] Er ging, ohne sich zu weigern, mit dem nichts Gutes beabsichtigenden Bruder auf das Feld und ward von seinem eigenen Bruder getötet; so ward auch Christus, der, ohne einen Laut von sich zu geben, zur Schlachtbank geht, von den Brüdern, von den Menschen, die eben, weil auch er Mensch, wahrer Mensch ist, seine Brüder sind, getötet. „Dieses also,[2] o Geliebteste, ist das Geheimnis, dem von Anfang an alle Geheimnisse gedient haben. Jetzt verkündet das Blut des gerechten Abel den Tod des höchsten Hirten und in dem Mörder erkennen wir einen Brudermörder Kain."[3]

Ueber die *Opferung Isaaks* (Abb. 11) haben wir ausführlich Gregor von Nyssa und Vigilius gehört. Der Widder galt überhaupt als Symbol Christi, der unsere Schuld auf sich nahm und für uns starb. So schreibt Cyrillus über die zwei Widder am Versöhnungsfeste, von denen der eine getötet, der andere in die Wüste entlassen wurde:[4] „Es wurde aber durch beide ein und derselbe Christus vorgebildet, sowohl sterbend für uns dem Fleische nach, als auch über dem Tode stehend seiner Gottheit nach".

---

[1] Kehren wir nun zu Abel, dem Gerechten, zurück, der am Anfang der Welt Priester gewesen ist, und lernen wir von ihm. Fuhr denn nicht, da er am Anfang Gott sein Opfer darbrachte, Feuer vom Himmel herab und verzehrte sein Opfer? (Ephraëm, über das Priestertum, bei Thalhofer, Bibl. d. K. I, p. 365.)

[2] Hoc igitur illud est, dilectissimi, sacramentum, cui ab initio omnia famulata sunt mysteria. Nunc sanguis justi Abel morte summi pastoris eloquitur et in parricidio Judaeorum Cain interfector fratris agnoscitur. (Leo Magnus, Sermo LX. [de passione IX.] Migne 54, p. 344.)

[3] Dies bestätigt auch Gregor d. Gr.: Nam Abel Redemptoris nostri passionem significans, agnum in sacrificio obtulit, de cuius passione Isaias dicit: Sicut agnus coram tondente se obmutescet et non aperiet os suum. De quo Joannes quoque ait: ecce agnus Dei, ecce qui tollit peccata mundi. Ecce divisis quidem temporibus missi, et tamen concorditer de Redemptoris nostri innocentia sentientes, eundem agnum Joannes ostendendo, Isaias praevidendo, Abel offerendo locutus est et quem Joannes in ostensione, quem *Isaias* in locutione, hunc *Abel* significando in manibus tenuit. (Gregor. M. repos. moral. l. XXIX. in c. 38 Job. Migne 76. p. 515, 516. cf. auch Ambrosius exhort. Virg. c. 6. S. Melitonius clavis, specil. Solesm. III, 301.)

[4] *Ἐγράφετο δὲ δι' ἀμφοῖν, ὡς ἔφην, εἷς ὁ Χριστὸς καὶ ἀποθνήσκων ὑπὲρ ἡμῶν κατὰ σάρκα, καὶ θάνατου κρείττων ἀναδεικνύμενος κατά γε, φημί, τὴν τῆς θεότητος φύσιν* (contra Jul. l. IX. Migne 76, p. 964).

Uebrigens wurde ja gerade diese Szene von jeher schon als Vorbild des Leidens Christi, ja direkt an Stelle desselben gestellt.[1] Dass aus dem Leiden Christi, aus dessen Notwendigkeit und Tatsächlichkeit sich zwingende Schlüsse zum Beweise der echten Menschheit Christi ergeben, ist einleuchtend.

Auch die *Bewirtung der drei Männer (Engel) durch Abraham* (Abb. II) wurde zum Vergleiche von Vigilius herangezogen; er steht hierin nicht vereinzelt

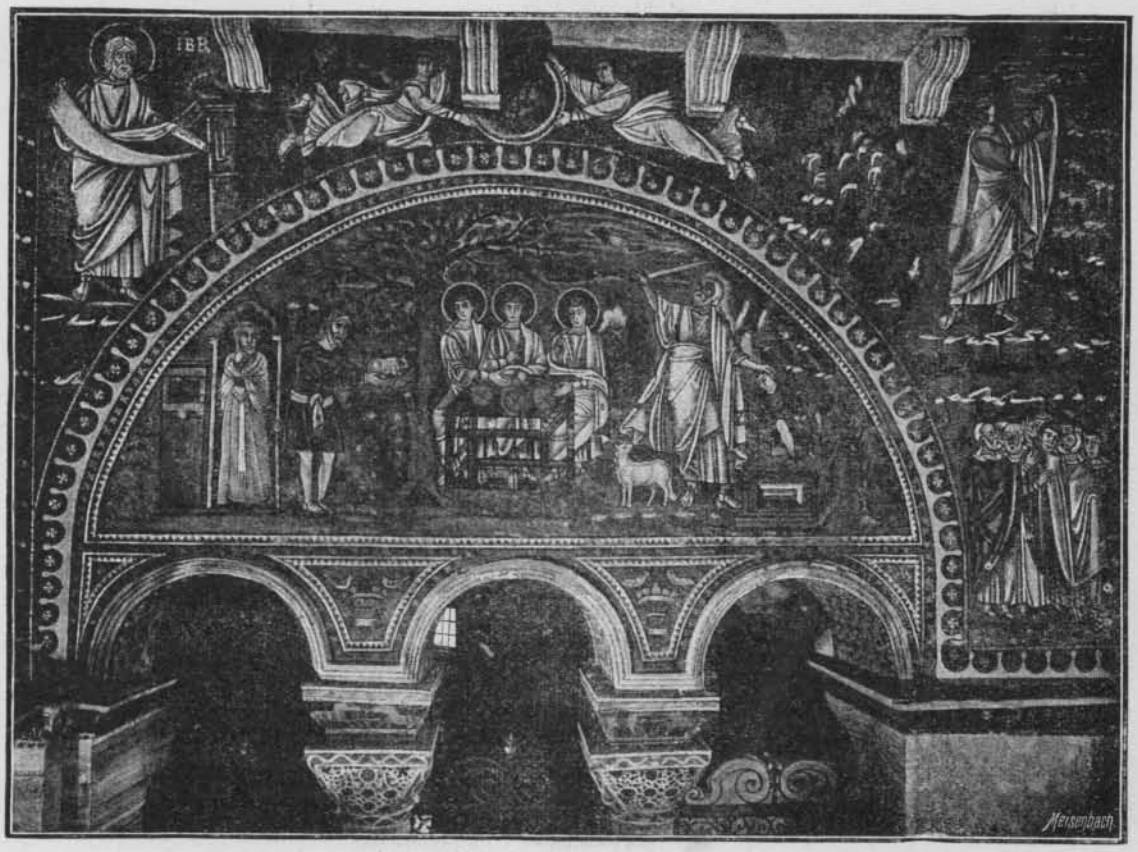


Abb. II. Ravenna, S. Vitale: Die drei Engel bei Abraham und die Opferung Isaaks.
(Das Klischee wurde mir freundlich von der Herder'schen Verlagsbuchhandlung in Freiburg i. Br. zur Verfügung gestellt. Strzygowski.)

da. Unter einem anderen Gesichtspunkte schreibt Papst Leo der Grosse an die Kaiserin Pulcheria: „Zwar konnte die Allmacht Gottes zur Belehrung und Recht-

[1] cf. Klemens v. Alex. Pädag. I. c. 5.: *Αὐτός ἐστιν ὁ Ἰσαάκ (καὶ γάρ ἐστιν ἑτέρως ἐκλαβεῖν) τύπος ὅς ἐστιν τοῦ Κυρίου παῖς μὲν, ὡς υἱός. καὶ γάρ υἱὸς ἦν Ἀβραάμ, ὡς ὁ Χριστὸς τοῦ Θεοῦ, ἱερεῖον δὲ, ὡς ὁ Κύριος* . . . Migne VIII, p. 277. Ebenso der hl. Augustinus: „Et Isaac Christus erat, et aries Christus erat; Isaac sibi ligna portabat, Christus crucem propriam baiulabat. Pro Isaac aries, non tamen pro Christo Christus. Sed in Isaac et aries et Christus" (Sermo XIX. de v. 5 Ps. 50. Migne 38, p. 133).

fertigung der Menschen so erscheinen, wie er den Patriarchen und Propheten in Fleischgestalt erschien, da er sich entweder in einen Kampf einliess oder eine Ansprache hielt oder auch die ihm angebotene Gastfreundschaft oder die ihm vorgesetzten Speisen annahm; aber jene Bilder waren Anzeichen dieses Menschen, dessen Wahrheit aus dem Stamme der vorhergehenden Väter genommen werden soll, wie es die mystischen Zeichen verkündeten."[1]

Doch ist allem Anscheine nach noch ein anderer Grund gewesen, diese Szene in den Zyklus zu verflechten und ihr eine nicht unbedeutende Stellung in demselben einzuräumen, nämlich die Verknüpfung der Trinitätsfrage mit den monophysitischen Streitigkeiten. Es wurde schon vorher betont, dass Kaiser Justinian selbst sich für die Entscheidung der Frage: an possit dici unum ex Trinitate crucifixum, durch mehrere Briefe an den Papst einsetzte. Welche Rolle überhaupt die Trinitätsangelegenheit in diesen Zeiten spielte, zeigt das Edikt Justinians gegen die drei Kapitel vom J. 544, in dem es heisst, dass, wer einem solchen Manne, wie Origenes, folge, kaum noch Christ genannt werden könne; denn jener hat, die hl. Trinität blasphemierend, behauptet, der Vater sei grösser als der Sohn und der Sohn sei grösser als der hl. Geist.[2]

Der Vorgang der Bewirtung der drei Männer bei Abraham wurde nun von den Vätern, besonders jener Zeiten des Monophysitismus, für die Trinität in Anwendung gebracht. „Beachte nun," schreibt Cyrillus von Alexandria nach längerer Auseinandersetzung,[3] „dass jene, welche erschienen sind, zwar drei waren und in der eigenen Personskonstitution ihre Subsistenz hatten; aber dennoch waren sie kraft des Begriffes der gleichen Wesenheit und Natur vereint, und bestrebten sich auch so das Gespräch zu führen."

---

[1] Potuerat quippe omnipotentia filii Dei sic ad docendos justificandosque homines apparere, quomodo et patriarchis et prophetis in specie carnis apparuit, cum aut luctamen iniit (Gen. 32, 24) aut sermonem conseruit, cumve officia hospitalitatis non abnuit vel etiam appositum cibum sumpsit (Gen. 18), sed illae imagines huius hominis erant indices cuius veritatem ex praecedentium patrum stirpe sumendam significationes mysticae nuntiabant. (Leo Magnus ep. XXXI. Migne 54, p 791, 792.) Es ist der gleiche Gedanke, den später Abt Rupert ausdrückt: Quid inquam, hic est, quod discrepet ab hominum confabulatione vel consultatione comuni? Num levia sunt haec aut ludicra? Non utique, sed Dei et hominis vere Filii Dei et vere Filii hominis vera et sancta sunt praeconia. (Rupert. in Genes. l. V. c. 38. Migne 167, 402.)

[2] Hefele, Konzilien-Geschichte II, 787.

[3] Cyrillus Alex. contr. Jul. I.: *Ἄθρει δὴ οὖν, ἄθρει τοὺς ὀφθέντας αὐτῷ τρεῖς μὲν ὄντας καὶ ἰδιοουσιάτως ἕκαστον ὑφεστηκότας, τῷ γὲ μὴν λόγῳ τῆς ὁμοουσιότητος εἰς ἕνα συνειλημμένους καὶ τὰς διαλέξεις οὕτω ποιεῖσθαι σπουδάσαντας.* (Migne LXXVI, p. 533.) In die Gregor v. Nyssa fälschlich zugeschriebene Schrift adv. Judaeos (Migne XLVI, p. 197) ist diese Stelle fast wörtlich aufgenommen.

Und wieder Basilius: „Und während drei sind, wird nur mit einem das Gespräch geführt, damit feststehe, dass ganz und gar eine sei die Gottheit der drei göttlichen Personen.[1] Auch Joannes Maxentius zitiert in seiner Professio catholica aus dem hl. Augustius (De trinitate II, 10; Migne 42, 858):[2] Hier erscheint also klar, ob eine Person aus der Dreifaltigkeit oder der Herr, die Dreifaltigkeit selbst (von der es heisst: Du sollst deinen Herrn anbeten und ihm allein dienen) dem Abraham erschienen war.

Diese wenigen Zeugen mögen genügen zum Beweise dafür, dass in den Zeiten der subtilsten Streitigkeiten auch die Trinität lebhaft die Gemüter beschäftigte, und dass sohin die Szene der Bewirtung der drei Engel bei Abraham durchaus aus den theologischen Strömungen der damaligen Zeit sich erklärt.

Wie *Moses* in diesen Zyklus kommt, zeigte schon Vigilius. Vor dem Dornbusch wurde er zum Propheten berufen, und bei der Gesetzgebung am Berge Sinai erbat sich das Volk einen Mittler zwischen Gott und den Menschen in Moses.[3] Die *Szene vor dem Dornbusche* galt aber auch allen als Vergleich in der Lehre der zwei Naturen in Christo. Im Kerne enthält diese Lehre schon der hl. Ephrem in seiner Lobrede auf die Menschwerdung Christi, in der es heisst: „Wie einst der Dornbusch auf dem Berge Horeb (als Gott dem Moses erschien) Gott selbst in der Flamme trug, ebenso trug Maria Christum in ihrem jungfräulichen Schosse . . . Moses bildet, da er das Feuer im Dornbusche sah, das Geheimnis (der Menschwerdung Christi) vor."[4]

Mit deutlichen Worten kennzeichnet die gleiche Lehre der hl. Gregor der Grosse:[5] „Was zeigte Gott, indem er den Moses durch den brennenden

---

[1] *Γέγραπται . . . . . καὶ τριῶν ὄντων πρὸς ἕνα τὴν διάλεξιν γίνεσθαι εἰς ἔμφασιν πάντως τῆς μιᾶς θεότητος.* (Excerpt bei Euthymius Zigabenus, Panoplia. Migne CXXX, 263.) — Gregor. Magni in Evang. homil. XVIII: Tunc quippe diem Domini Abraham vidit, cum in figura summae trinitatis tres angelos hospitio suscepit, quibus profecto susceptis, sic tribus quasi uni locutus est, quia etsi in personis numerus trinitatis est, in natura unitas divinitatis est. (Migne 76, p. 1152.)

[2] Migne Patrol Graeca LXXXVI, 81. — Hinc [Neque hic Aug.] evidenter ergo apparet, utrum aliqua ex Trinitate persona an Dominus [Deus Aug.] ipse Trinitas (de quo [quo uno Deo Aug.] dictum est Dominum tuum adorabis et illi soli servies) visus fuerit Abrahae.

[3] Deuteron. 18, 15. 16., Exod. 20, 19.

[4] Lobrede auf die Menschwerdung des Sohnes Gottes, c. I. u. III. in Thalhofers Bibl. d. Kirchenv. VII, p. 51.

[5] Per succensum rubum Mosem alloquens Deus, quid aliud ostendit, nisi quod ex illo populo exiret, qui in igne deitatis carnis nostrae dolores, quasi rubi spinas susciperet, et inconsumptam humanitatis nostrae substantiam etiam in ipsa divinitatis flamma servaret? (Greg. M., l. 28 Moral c. 1. Migne 76, p. 450, 451.) — Papst Gregor der Grosse 590–604 gehört dem VI. Jahrhundert an und ist doch gewiss ein authentischer Zeuge des Glaubens seiner Zeit.

Dornbusch anredete, anderes, als dass aus jenem Volke der hervorgehe, welcher im Feuer der Gottheit die Schmerzen unseres Fleisches gleichsam als Dornen des Busches annahm und die unverzehrte Substanz unserer Menschheit auch selbst in der Flamme der Gottheit bewahrte?"

Indirekt deutet auf das gleiche Geheimnis auch die Lehre der Väter, dass Maria, obwohl sie einen wahren Menschen geboren, dennoch ihre Jungfrauschaft unversehrt erhielt. „Die Geburt des Heiles brachte der jungfräulichen Unversehrtheit Mariens nichts von Verderbnis, weil sie die Wächterin der Schamhaftigkeit, die Ausgabe der Wahrheit war", spricht Leo der Grosse in seiner ersten Rede über die Geburt Christi.[1] Aehnlich der hl. Gregor von Nyssa.[2] In gleichem Sinne, fast mit gleichen Worten spricht sich Cyrillus von Alexandrien aus.[3]

Warum gerade *die Gesetzgebung von* den übrigen Szenen aus dem Leben Moses' als geeignet zur Veranschaulichung der Lehre von der menschlichen Natur in Christo ausgewählt wurde, ist schon von Vigilius erklärt worden. Ferner ist Moses Vorbild des Herrn gerade auch durch die Gesetzgebung. Dies bemerkt Gregor von Nyssa zu den Worten „Einen Propheten aus deinem Volke und aus deinen Brüdern wie mich . . ." ausdrücklich. „Der Sinn aber der Worte ist der, weil sie jetzt mich nicht hören können, werde ich ihnen einen Propheten erwecken (und was folgt), welcher ihnen ankünden wird, was, wie die Sache jetzt zwar steht, sie nicht verstehen können. Zu diesen Dingen gehört nun, was den Vater und den Sohn und den hl. Geist und die göttliche Menschwerdung betrifft und überhaupt alles, was durch das Evangelium festgestellt worden ist. Denn jenes „Dir ähnlich" deutet mehr auf die Aehnlichkeit im Gesetzgeben hin. Aber Josua wurde weder einer solchen Erscheinung Gottes gewürdigt, wie Moses, noch trat er als Gesetzgeber auf wie jener, noch fand er solche Gnade, wie jener."[4] Dieser Gesetzgeber ist aber aus dem Geschlechte der Menschen, die

---

[1] Thalhofer, Bibl. d. Kirchenväter Nr. 172, 173, p. 93.

[2] *Δι' οὗ διδασκόμεθα καὶ τὸ κατὰ τὴν Παρθένον μυστήριον, ἀφ' ἧς τὸ τῆς θεότητος φῶς ἐπιλάμψαν τῷ ἀνθρωπίνῳ βίῳ διὰ γεννήσεως, ἀδιάφθορον ἐφύλαξε τὴν ἐξάψασαν θάμνον, τοῦ βλαστοῦ τῆς παρθενίας μὴ μεταμαρανθέντος τῷ τόκῳ.* (Greg. Nyss. XLIV, p. 332, De vita Moysis.)

[3] *Ὡς γὰρ ἐκεῖ ὁ θάμνος καὶ ἅπτει τὸ φῶς καὶ οὐ καίεται. οὕτω καὶ ἡ Παρθένος ἐνταῦθα καὶ τίκτει τὸ φῶς καὶ οὐ φθείρεται.* Cyrillus Alex. adv. Antropomorphitas c. 26, in Migne LXXVI, p. 1129. Aehnliches hat auch Theodoret und andere Väter.

[4] Excerpt aus der verlorenen (*τῆς λεγομένης εἶναι τοῦ Νύσσης βίβλου*) Schrift *Θεογνωσία* in Euthymius Zigabenus Panoplia CXXX, 259. *ὁ δὲ νοῦς τῶν ῥημάτων, ὅτι Ἐπειδήπερ οὐ δύνανται νῦν ἀκούειν, προφήτην ἀναστήσω αὐτοῖς, καὶ τὰ ἑξῆς, ὃς ἀναγγελεῖ αὐτοῖς ὅσα τόγε νῦν ἔχον οὐκ ἰσχύουσι παραδέξασθαι. Ἐκ τούτων οὖν εἰσι τὰ περὶ Πατρὸς καὶ Υἱοῦ καὶ ἁγίου Πνεύματος, καὶ τὰ περὶ τῆς θείας ἀνανθρωπήσεως καὶ ἁπλῶς ὅσα διὰ τοῦ Εὐαγγελίου νενομοθέτηται. Τὸ γὰρ ὥσπερ σε*

seine Brüder sind; er ist also wahrer Mensch. Dass die Verheissung eines Propheten aus dem Volke sich an die Gesetzgebung knüpft, wurde auch von Chrysostomus hervorgehoben. „Sie selbst (die Juden) waren also Ursache, dass Gott ihnen im Fleische erschien ... Jene sind nicht so gewürdigt worden, wie wir. Denn wessen wurden sie gewürdigt? Sie sahen die Finsternis, das Dunkel und hörten die Stimme. Aber auch du hast die Stimme gehört, jedoch nicht im Dunkel, sondern *im Fleische*; du gerietest nicht in Furcht und Schrecken, sondern du standest da und *sprachst mit dem Mittler*".[1] Schon seltener und etwas fernliegender ist der Gedanke des hl. Ephrem, der schreibt,[2] dass Moses, als er auf den Berg Sinai zu Gott hinaufstieg, sei des Priesteramtes gewürdigt worden, weshalb auch sein Angesicht beim Herabkommen so verklärt war, dass es glänzender als die Sonne leuchtete.

Man sieht also wie die Kirchenväter der Gesetzgebung die verschiedensten Seiten abgewinnen: alle haben auf die Menschheit Christi Bezug.

Ueber *Isaias* und *Jeremias* gaben schon Vigilius und Gregor von Nyssa dafür Anhaltspunkte, warum gerade diese Propheten in diesen Zyklus passen. Isaias ist der Prophet, der am ausführlichsten über das Leben Jesu prophezeit hat, Jeremias ist hauptsächlich der Prophet des Leidens Christi. Isaias prophezeite genau das Geschlecht, dem Christus entstammen sollte, dass eine Jungfrau seine Mutter sein, die Könige aus dem Morgenlande kommen und ihn anbeten würden u. s. w., u. s. w., so zwar, dass der grosse Bibelkenner, der hl. Hieronymus, sagt,[3] es scheine ihm, dass Isaias keine Prophetie, sondern ein Evangelium geschrieben habe. Er kann also in den mannigfachsten Arten fortwährend als Zeuge der wahren Menschheit Christi angeführt werden, was auch ausgiebig z. B. bei Vigilius, bei Gregor von Nyssa u. s. w. der Fall ist.[4] Isaias ist so recht

---

τὴν ὁμόιωσιν κατὰ τὸ νομοθετεῖν ἐμφαίνεται μᾶλλον. Ἀλλ' Ἰησοῦς μὲν ὁ τοῦ Ναυῆ οὔτε τοιαύτης οἵας ὁ Μωϋσῆς ἠξιώθη Θεοφανείας, οὔτε νομοθέτης, ὡς ἐκεῖνος ἐγένετο, οὔτε χάριν εὗρεν ὅσην ἐκεῖνος.

[1] Jo. Chrysost. 32. Hom. in Hebr. 12, 18—29 (Migne LXIII, 221): *Ἆρα αὐτοὶ γεγόνασιν αἴτιοι τοῦ διὰ σαρκὸς φανῆναι τὸν θεόν ..... Οὐκ ἠξιώθησαν, φησὶν, ὧν ἡμεῖς ἐκεῖνοι. Τίνος γὰρ κατηξιώθησαν; σκότος εἶδον, γνόφον, φωνῆς ἤκουσαν. ἀλλὰ καὶ σὺ φωνῆς ἤκουσας, οὐ διὰ γνόφου, ἀλλὰ διὰ σαρκός, οὐ διεταράχθης οὐδὲ διεθορυβήθης, ἀλλὰ καὶ ἔστης καὶ διελέχθης τῷ μεσίτῃ.*

[2] Thalhofer, Bibl. d. K. Ephrem I, p. 366.

[3] Hieron. ad Paulin. c. 3; Bibl. d. K. I, 339.

[4] So werden zitiert bei Vigilius: Isaias IX, 6; XXI, 1; Egredietur virga de radice Jesse, et germen de radice eius ascendet et requiescet super eum spiritus Domini ... XVI. Emitte agnum dominatorem terrae de petra deserti ad montem filiae Sion ... XLV. Rorate coeli desuper et nubes pluant justum ... ferner Isaias 4, 42, 43, 49, 55, 52, 53, 61, 92 etc. Jeremias XVIII: Dixit Dominus ad me, descende in domum figuli et ibi audies verba mea ...

der Prophet der Geburt, Jeremias des Leidens des Herrn, beide unwiderleglichste Beweise der Menschheit Christi. Die Zeugnisse, welche Vigilius aus Isaias und Jeremias dafür anführt, findet er so klar, dass er ausruft: „Wer sollte nicht durch die so offene und äusserste Klarheit der göttlichen Offenbarung das Licht der Wahrheit erschauen?“[1]

Ueber den bisher besprochenen Darstellungen stehen noch die *Evangelistenbilder* und am Triumphbogen um das *Brustbild Christi* die *Brustbilder der Apostel.* Sie alle, besonders die Evangelisten, scheinen dem Beschauer die Worte zuzurufen, welche Johannes, wahrscheinlich als Begleitschreiben seines Evangeliums, in seinem ersten Briefe hinterlassen hat: „Was vom Anfange an war, was wir gehört, was wir mit unseren Augen gesehen, was wir beschauet und unsere Hände betastet haben, von dem Worte des Lebens (denn das Leben hat sich geoffenbart und wir haben es gesehen und geben Zeugnis davon und verkündigen euch das ewige Leben, welches bei dem Vater war und uns erschienen ist), was wir gesehen und gehört haben, verkündigen wir euch, damit auch ihr Gemeinschaft mit uns habet“.[2]

Eine deutlichere und überzeugendere Sprache gegen die Monophysiten als diese gibt es nicht mehr. Diejenigen selbst, welche Christum mit eigenen Ohren gehört, mit eigenen Augen gesehen, mit eigenen Händen berührt haben, werden als Zeugen der wahren Menschheit Christi angeführt, voran jene, welche das, was sie gesehen, gehört und selbst erfahren haben, auch anderen verkünden und bezeugen. Dass auch die Apostel und Evangelisten in den monophysitischen Streitigkeiten gegen Eutyches ins Feld geführt wurden, bezeugt wieder Vigilius, welcher zur oben angeführten Stelle (I. Joh. I, 1, 2, 3) schreibt:

„Sie sahen ihn, wie er geworden ist, und sie sahen ihn nicht, als der er ist; sie glaubten aber an ihn, als der er ist, und darum sahen sie ihn, als der er ist. . . . Denn allerdings sahen und behandelten auch die Ungläubigen den Gottessohn durch seine Fleischesnatur, aber die einzigen Apostel erkannten (durch den Glauben) auch die Natur seiner Gottheit an. Darum werden auch wir Gemeinschaft mit ihnen (den Aposteln und Evangelisten) haben, wenn wir, wie auch jene, an den Sohn Gottes glauben, welchen sie nach der Gottheit durch den

[1] Quis in tam aperta et absolutissima divinae praedicationis claritate lumen non aspiciat veritatis? (L. III. Migne 62, p. 117.)

[2] Quod fuit ab initio, quod audivimus, quod vidimus oculis nostris, quod perspeximus et manus nostrae contrectaverunt de verbo vitae; et vita manifestata est et vidimus et testamur et annuntiamus vobis vitam aeternam, quae erat apud Patrem et apparuit nobis; quod vidimus et audivimus, annuntiamus vobis, ut et vos societatem habeatis nobiscum. (I. Joh. I, 1, 2, 3.)

FACULTÉ DES LETTRES DE LYON BIBLIOTHÈQUE SALOMON REINACH

Glauben des Herzens erkannten, und nach der Menschheit mit den Augen des Körpers anschauten."

„Wer ist es", schreibt Augustin,[1] „der mit Händen das Wort behandelt, wenn nicht, weil das Wort Fleisch geworden ist und unter uns gewohnet hat? Also das hat er gesagt: Wir haben gesehen und sind Zeugen; wir haben gesehen und sind Bezeuger (Bekenner), denn als das Zeugnis, das gegeben wird von dem was sie gesehen, und das Zeugnis, das gegeben wird von dem was sie gehört haben von denen, welche es gesehen haben, den Menschen, gegen die es gegeben wurde, missfiel haben sie alles gelitten, was die Märtyrer gelitten haben."[2]

So wären nun auch die Beziehungen der Apostel- und Evangelistenbilder zum einheitlichen Grundgedanken des Zyklus zur Verherrlichung der zwei Naturen in Christo, besonders der menschlichen, dargetan. Wieder ist es Vigilius, der die Erklärung bietet, so dass in seiner Schrift gegen Eutyches allein schon die Darstellungen im Hauptbilde der Apsis, die Gestalten des Abel, des Melchisedech, des Abraham bei der Bewirtung der drei Gäste und bei der Opferung Isaaks, des Jeremias und Isaias, des Moses, als berufener Mittler am Dornbusche, bei der Gesetzgebung, des Lammes, der Evangelisten und der Apostel, also sämtliche Darstellungen des Altarraumes eine einheitliche zeitgemässe Erklärung finden. Dazu kommen noch für jede Darstellung die Zeugnisse der Väter — die Zitate könnten noch leicht vermehrt werden — welche die gleiche Auffassung der Bilder in damaliger Zeit bekräftigen.

---

[1] Quis est, qui manibus tractat Verbum, nisi quia Verbum caro factum est et habitavit in nobis? . . . Ergo hoc dixit. Vidimus et testes sumus, vidimus et martyres sumus. Testimonium enim dicendo ex eo quod viderunt et testimonium dicendo ex eo quod audierunt ab his qui viderunt cum displiceret ipsum testimonium hominibus adversus quos dicebatur, passi sunt omnia, quae passi sunt martyres. Testes Dei sunt martyres. (S. August. in ep. s. Joannis c. 1, tract. 1; Migne 35, 1978.) Auf diese Art Zeugnis hin als Märtyrer würden sich auch die Brustbilder des hl. Gervasius und Protasius erklären lassen.

[2] Videbant eum sicuti factus est et non videbant eum sicuti est; credebant tamen in eum sicuti est et ideo videbant eum sicuti est . . . Nam viderunt utique et contrectaverunt etiam increduli filium Dei per naturam carnis ejus, sed soli Apostoli agnoverunt (credendo) et naturam divinitatis ejus . . . Societas cum eis (sc. cum Apostolis et Evangelistis) hinc erit nobis, si credamus sicut et illi in filium Dei, quem secundum divinitatem fide cordis intellexerunt et quem secundum humanitatem corporis oculis aspexerunt. (Vigilius contra Eutych. l. IV, bei Migne 62, p. 133, 134.)



Abb. 12. Ravenna, S. Vitale: Justinian und sein Gefolge.

(Das Klischee wurde mir freundlich von der Herder'schen Verlagsbuchhandlung in Freiburg i. Br. zur Verfügung gestellt.)

3. Justinians Eingreifen.

Es kann nach alldem kein Zweifel darüber bestehen, dass der Bilderzyklus von S. Vitale eine grossartige Verherrlichung der katholischen Lehre von den zwei Naturen in Christo, mit besonderer Betonung der menschlichen, gegenüber dem Monophysitismus des Eutyches ist. Es muss überdies betont werden, dass eben aus einer zeitgenössischen Quelle eine einheitliche Erklärung des gesamten Zyklus gegeben wurde in einer Richtung, die ganz dem Zeitgeist entspricht.

Aber gerade diese Momente, welche die Beweiskraft der Zeugnisse der Schriftsteller erhöhen, könnten manchem auf den ersten Blick und ohne nähere Prüfung geeignet erscheinen, diese Beweiskraft zu vermindern, ja fast aufzuheben, wenn man berücksichtigt, wo dieser Zyklus ausgeführt ist. Im Orient, in Konstantinopel, inmitten der monophysitischen Streitigkeiten, da wäre ein solcher Zyklus ein Zeitbedürfnis, nicht aber in Ravenna, wird man sagen. Denn die ganze monophysitische Bewegung, wenn auch für die Kirche als solche

von grösster Tragweite und Bedeutung, liess den Westen unberührt.[1] Nur die Päpste, als oberste Wächter der wahren Lehre, sehen wir in die Streitfragen eingreifen; den breiten Schichten des Volkes im Westen blieb sie fremd.

Wenn so schon der Westen überhaupt keinen geeigneten Boden für einen solchen Zyklus bietet, so ist, möchte man glauben, Ravenna noch weniger geeignet dazu. Daselbst waren ja noch bis vor kurzem die Arianer durch die arianischen Gothenkönige die Herren; erst allmählich nach der Besetzung Ravennas durch die Byzantiner verschwanden sie. Nun suchten die Arianer, welche die Gottheit Christi leugneten, gerade durch geschickte Ausdeutung der Schriftstellen, welche die menschliche Natur Christi betreffen, ihre Lehren zu stützen. Ein Zyklus also in dem Sinne einer Betonung der Menschheit Christi wäre eine Konnivenz gegen die Arianer, in Ravenna doppelt unklug gewesen. Uebrigens widerspricht die ganze Veranlagung der Völker des Westens einer solchen echt griechisch-orientalischen Sophistik und Düftelei, wie sie bei den monophysitischen Streitigkeiten in Uebung waren.

Hier nun tritt eine Macht auf, mit der man freilich nicht gewohnt ist, in Italien zu rechnen und deren Nichtbeachtung besonders auf dem Gebiete der Kunstgeschichte eine an sich klare und einfache Tatsache zum Gegenstande eines heftigen Streites gemacht hat.[2] Wie erklärt sich also ein solcher Zyklus mit solchem Inhalte an solchem Orte? Um sich das Entstehen eines solchen hochdogmatischen Zyklus in Ravenna erklären zu können, kommen als geistige Urheber zunächst wohl die Erzbischöfe von Ravenna in Betracht. Maximianus, unter dem die Kirche geweiht wurde, kann nicht in Frage kommen, weil er zeitlich zu spät eingreift. Schon im ersten Jahre seiner Regierung konsekriert er S. Vitale (Abb. 12). Sonst allerdings könnte man aus den Beziehungen desselben zum Osten, besonders aus seinem persönlichen Verhältnisse zu Kaiser Justinian, dem

---

[1] Eutyches wollte gegen das Urteil der Synode zu Konstantinopel im Jahre 448 Schutz und Hilfe bei den Bischöfen des Abendlandes, jedoch ohne Erfolg. Von Petrus Chrysologus von Ravenna erhielt er z. B. folgenden Bescheid: *Ἐπὶ πᾶσι δὲ προτρεπόμεθά σε ἀδελφὲ τιμιώτατε, ὥστε τοῖς παρὰ τοῦ μακαριωτάτου πάπα τῆς πόλεως Ῥώμης γραφομένοις πειθαρχούντως προσέχειν . . . Ἡμεῖς γάρ σπουδῇ τῆς εἰρήνης καὶ τῆς πίστεως ἐκτὸς συναινέσεως τοῦ Ῥώμης ἐπισκόπου πίστεως αἰτίας διαγνῶναι οὐ δυνάμεθα.* (Migne 54, p. 744.)

[2] Die erste Anregung zu diesem Aufsatze gab dem Verfasser sein hochverehrter Lehrer, Professor Strzygowski, welcher sich öfters äusserte, ein Theologe müsste auch in dem dogmatischen Inhalte des Mosaiken-Zyklus von S. Vitale etwas finden, was auf seinen Ursprung aus dem Orient schliessen liesse. In des Verfassers philosophischer Dissertation über die Mosaiken von S. Vitale bildete den Kern ein Kapitel, welches der Verfasser später in seine jetzige Gestalt erweiterte und als Dissertation der theologischen Fakultät vorlegte.

er gegen das kirchliche Recht seine Erhebung zum Erzbischofe von Ravenna verdankte, den er zweimal in Konstantinopel besuchte und mit dem er offenbar auf sehr gutem Fusse stand,[1] die Einschleppung der fremden Idee erklären wollen. Die unmittelbaren Vorgänger Maximians, der hl. Viktor (539—546) und der hl. Ursicinus (534—539), hatten keine besonderen Beziehungen zum Osten und fussen ganz im Geiste des Westens.

Aus dogmatischen Rücksichten ist es wohl nicht wahrscheinlich, dass so heilige Bischöfe einen Zyklus geschaffen haben, der zugunsten der zahlreichen Arianer ein Missverständnis schaffen konnte,[2] während doch sonst in Ravenna, wie überhaupt im Westen der didaktische, schlicht erzählende Charakter der bildlichen Darstellungen in den Kirchen noch festgehalten wurde.

Auch vom Kostenstandpunkt aus ergeben sich Bedenken. Jeder dieser Bischöfe hatte trotz der schlimmen Zeiten, der Auflösung des Ostgothenreiches bis zur byzantinischen Herrschaft, seine eigene Schöpfung zu versorgen. Ursicinus baute die grosse, herrliche Basilika S. Apollinare in Classe.[3]

Im Jahre 539 zogen die Griechen als Eroberer in Ravenna ein, im gleichen Jahre, in dem Viktor den bischöflichen Stuhl von Ravenna bestieg. Wie sehr sich die schlechten Zeiten fühlbar machten, zeigt eine Notiz des Agnellus über Erzbischof Viktor, welcher ein altes hölzernes Ciborium durch ein silbernes in

---

[1] F. X. Kraus, Gesch. der christl. Kunst I, Abt. I, p. 440, führt darauf die Entstehung der zwei Zeremonialbilder zurück.

[2] Dass der auf einer Weltkugel sitzende Christus bei den Arianern bekannt war, beweist ein Mosaik in S. Agata in Suburra in Rom, das von einem Arianer, dem Gothen Ricimer, wohl bald nach 459 gewidmet wurde. Diese Darstellung entspricht so recht der arianischen Anschauung von Christus; darnach ist Christus ja nicht der dem Vater wesensgleiche Sohn, sondern er ist nur, ebenso wie der Demiurg der früheren Gnostiker dazu bestimmt, zwischen Gott und der Welt als Bindeglied zu dienen. Mit dem Abnehmen und Verschwinden des Arianismus, zuerst im Osten, mochte wohl die erstere Bedeutung dieser Darstellung sich verloren und dieselbe als schönes Motiv des verherrlichten Gottmenschen gegolten haben. In der Sophienkirche zu Konstantinopel war Christus als Weltrichter, auf einem Regenbogen thronend, dargestellt. (cf. Ducange, Constantinopolis christiana 1680, l. III, p. 30; Strzygowski, Zeitschrift für österr. Gymnas. 1888, p. 921, und Etschmiadsin Evang. I, p. 86.)

[3] . . . iussitque et ammonuit hic Sanctus vir, ut Ecclesia b. Apollinaris ab Juliano Argentario fundata et consummata fuisset. Qui iussa mox adimplens, Deo volente structa ab eo sancto est viro. In Italiae partibus lapidibus pretiosis nullam Ecclesiam similis isti, eo quod in nocte ut in die pene candescunt. (Agnellus. lib. pont. p. 322, 26.) In der vita Maxim. heisst es: In ardica b. Apollinaris: Beati Apollinaris sacerdotis mandante viro beatissimo Ursicino Episcopo a fundamentis Julianus Argentarius aedificavit, ornavit atque dedicavit, consecrante vero b. Maximiano episcopo die IX. Majarum Ind. XII. octies P. C. Basilii (ib. p. 330, 13).

der Basilika Ursiana ersetzen wollte: „Er machte auch ein Ciborium aus Silber über den Altar der ursianischen Kirche, welche vom Namen des Erbauers so genannt wird, ein Prachtwerk. Einige sagen, in Vereinigung mit dem Volke, andere wieder sagen, dass er zur Zeit des älteren, rechtgläubigen Kaisers Justinian durch Zuflüsterung für sich erbeten habe, dass er, da er dieses Werk ausführen wollte, ihm Hilfe leiste; und dass dieser, von Mitleid bewogen, den ganzen Tribut von Italien im selben Jahre dem seligen Viktor geschenkt habe, mit welchem er, als er ihn empfangen, ein Werk errichtete, wie ihr sehet, das von da nach Beseitigung des alten Holzes mit 2000 Pfund Silber in gerechtem Gewichte errichtet wurde".[1]

Diese Notiz zeigt, woher eigentlich in jenen bedrängten Zeiten die Möglichkeit zur Weiterführung der begonnenen grossartigen Bauten Ravennas kam, und zugleich auch, wie sehr der neue Beherrscher Ravennas, Justinian, sich der neuen Eroberung in religiöser Hinsicht annimmt, wie sein Einfluss wächst, so zwar, dass er beim Ableben des Erzbischofs Viktor sofort gegen alles kirchliche Recht einen seiner Günstlinge zum Erzbischofe bestellt, den Maximianus. Die Erzbischöfe von Ravenna scheinen also nicht die geistigen Urheber des Bilderzyklus von S. Vitale gewesen zu sein. Die *beiden grossen Zeremonialbilder* an der Seite der Apsis (Abb. 12 und 13) weisen vielmehr auf eine andere Fährte.

Der Geschichtsschreiber Rubeus erzählt, die Kirche S. Vitale sei von Kaiser Justinian wegen eines Gelübdes erbaut worden, das er noch im Kindesalter, als er zu Ravenna im Hause des Julianus Argentarius verborgen war, gemacht hatte.[2] Doch stimmt seine Chronologie nicht recht. Dafür aber wird die Anteilnahme Justinians an der Herstellung wenigstens der Mosaiken in S. Vitale durch eine Erzählung Cyrills von Skythopolis in Palästina wahrscheinlich gemacht. Dieser erzählt in dem Leben des hl. Abtes Sabbas, wie dieser Heilige, als die Samaritaner und Häretiker die Katholiken Palästinas hart bedrängten, zu Justinian kam und ihm prophezeite, dass, wenn der Kaiser die Kirchen der Katholiken Palästinas wieder herstellen und gegen die Häresien vorgehen würde, so werde

---

[1] Fecit autem et civorium de argento super altarium s. ecclesiae Ursianae, quae a nomine haedificatoris vocatur, miro opere. Alii ajunt, una cum plebe, et alii dicunt, quod temporibus Justiniani orthodoxi senioris imperator per suggestionem sibi postulasset, quod tale opus facere voluisset, ut auxilium praeberet. Qui misericordia motus omnem censum istius Italiae in ipso anno beato Victori largivit. Quem cum accepisset, construxit, ut cernitis, opus, quod dehinc sublato ligneo vetusto, centies viginti librarum argenti justo pondere structum est. Agnellus, lib. pont. eccl. Ravenn. (pag. 324, II).

[2] Rubeus, Histor. Ravenn. II, p. 153.

es geschehen, „dass bald eine reiche Belohnung folge; ganz Rom und Carthago und alles, was immer die verloren, welche vor dir geherrscht haben, wird wieder als Teil deines Reiches erscheinen".[1] Wie viel Justinian auf diese Worte des Heiligen hielt, zeigte schon der Empfang desselben. Als der Kaiser von der Ankunft des Heiligen hörte, sandte er ihm vornehme Höflinge entgegen. „Denn nicht einen irdischen oder weltlichen, sondern wie einen von den Engeln und einen Bürger des himmlischen Jerusalem glaubte er zu empfangen."[2] Als Justi-



Abb. 13. Ravenna, S. Vitale: Theodora und ihr Gefolge.

(Das Klischee wurde mir freundlich von der Herder'schen Verlagsbuchhandlung in Freiburg i. Br. zur Verfügung gestellt. Strzygowski.)

nian des Heiligen ansichtig wurde, sah er auf dessem Haupte eine glänzend schimmernde Krone. „Durch dieses Gesicht ward der König verblüfft, stand

[1] Ut mox dives sequatur remuneratio, Romaque universa et Carthago et quaecumque amiserunt, qui ante te imperarunt, cernentur rursus partes tui imperii (Cyrillus Scyth. bei Baronius, annales ecclesiastici IX, 422.)

[2] Neque enim terrenum aut mundanum aliquem, sed tamquam unum ex angelis et civem supernae Hierusalem se censebat accipere. (Wie oben, p. 420.)

vom Throne auf und umarmte ehrfurchtsvoll und mit Wonne jenes geheiligte Haupt"[1] und liess sich von ihm die Benediktion geben. Dies geschah im Jahre 530. Tatsächlich erliess Justinian gerade in den nachfolgenden Jahren fast jährlich Edikte gegen die Häretiker[2] und noch im gleichen Jahre erschien eine Novelle Justinians, wonach die katholisch gewordenen Söhne von Häretikern nicht enterbt werden konnten und die Eltern gesetzlich gezwungen wurden, sie zu ernähren, während die häretischen Kinder katholischer Eltern enterbt werden sollten.[3] Nach Eroberung Palästinas und Afrikas errichtete er daselbst viele und glänzende Bauten.[4] Er betrachtete seine Eroberungen nur als Geschenk Gottes,[5] das ihm zu dem Zwecke gemacht worden war, damit die Völker der eroberten Länder von der arianischen Herrschaft befreit würden, wie aus seinem Edikte über die Pflichten des Praefectus praetorius Afrikas zu ersehen ist.[6] Ist es nun bei diesen vorhergehenden Handlungen Justinians nicht wahrscheinlich, dass er auch im dritten ihm durch Sabbas verheissenen Teile des zurückzuerobernden Landes der römischen Herrschaft ebenfalls als Dank gegen Gott Kirchen erbaute, vollendete und schmückte, wie in Palästina und Afrika, und dass er dies besonders in der Hauptstadt, am Hauptsitze der früheren häretischen Herrscher, tat, und dass er gerade dort ein Denkmal der Verherrlichung der

---

[1] Visione ergo Rex obstupefactus e cathedra surrexit et sacrum illud caput reverenter, ac jucunde est amplexus.

[2] So in den Jahren 533, 536, 540. cf. Baronius, annales eccl. tom. IX, p 461, 540 etc.

[3] Baron. IX, p. 419.

[4] Procopius, de aedificiis Justiniani l. 6; er führt namentlich an die Marienkirche „cui nullum plane aliud aequiparari potest" (Vgl. oben die Einleitung), ein Templum Iberorum, eine Lazaruskirche, eine Marienkirche am Oelberge und noch andere Kirchen zu Jerusalem und in Bethlehem.

[5] In einem seiner Edikte heisst es direkt: „Unser Streben geht beständig dahin, den wahren und unumstösslichen christlichen Glauben zu erhalten, die hl. katholische u. apostolische Kirche in ihrem Bestande zu sichern und vor jeder Störung ihrer Einheit zu bewahren. Hiedurch haben wir nach unserer Ansicht verdient, dass Gott uns in dieser Welt das kaiserliche Szepter anvertraut hat, unsere Macht erhält und die Feinde des Reiches niederdrückt". (Migne 86 I, 945D–947A; Knecht, Die Religionspolitik Justinians I, p. 55, 56.)

[6] Prae omnibus tamen hoc, quod nunc omnipotens Deus per nos pro sua laude et pro suo amore demonstrare dignatus est, excedit omnia mirabilia opera, quae in saeculo contigerunt, ut Africa per nos tam brevi tempore reciperet libertatem . . . Quo ergo sermone aut quibus operibus dignas Deo gratias agere valeamus, qui per me ultimum servum Ecclesiae suae injurias vindicare dignatus est . . . Ergo post tanta beneficia, hoc de Domini Dei nostri misericordia postulamus, ut provincias . . . firmas et illaesas custodiat et faciat nos secundum voluntatem suam ac placitum gubernare. (Baron. IX, p. 490.)

katholischen Lehre gegenüber der Häresie errichten wollte? Justinian betrachtete es als eine ihm von Gott gestellte Lebensaufgabe,[1] die Häresien auszurotten und wieder *eine* Kirche herzustellen. Gleich bei seinem Regierungsantritt erschien ein Edikt, in welchem es hiess: „Wir verurteilen alle Häresien, vor allem verwerfen wir den Nestorius, welcher Christus nicht als Gott ... und Maria ... nicht als Gottesmutter anerkennt; dann den Eutyches, welcher ... die Inkarnation leugnet und nicht zugeben will, dass Christus der Gottheit nach eines Wesens mit dem Vater, der Menschheit nach gleichwesentlich mit uns ist; ferner anathematisieren wir den Apollinarius ... Diejenigen, welche andersgläubig befunden werden, haben von uns keine Nachsicht zu erwarten".[2]

Der Eifer Justinians für die katholische Sache war sehr gross; fast jedes Jahr sandte er an den Papst in Rom eine Professio fidei.[3] Er war es, der in der Angelegenheit der Frage, ob man sagen dürfe, einer von der Trinität habe gelitten, mehreremale an den Papst schrieb[4] und eine Entscheidung herbeizuführen suchte. Selbst sein unheilvolles Edikt über die sogenannten drei Kapitel vom Ende 543 oder Anfang 544, das einen bis 553 dauernden heftigen Streit heraufbeschwor, erliess er in der besten Absicht, weil ihm Erzbischof Theodor Askidas von Caesarea in Kappodokien die Meinung beigebracht hatte, es würde für die Wiedervereinigung der Häretiker mit der wahren Kirche von grossem Nutzen sein, wenn die den Nestorianismus begünstigenden drei Kapitel durch ein kaiserliches Edikt mit dem Anathem belegt würden.[5] Justinian trug sich gerade damals mit dem Gedanken, selbst eine Schrift gegen die monophysitische Partei der Akephaler zu verfassen. Man sieht schon aus diesen wenigen Andeutungen, dass das Sinnen und Streben Justinians, wenigstens in der ersten Hälfte seiner Regierung, auf die Verherrlichung der wahren Lehre gegenüber den Häresien gerichtet war. Seine Edikte und Schriften zeigen einen grossen Aufwand an theologischer Gelehrsamkeit und sind voll von Zitaten aus

---

[1] cf. Knecht, Die Religionspolitik Kaiser Justinians I., p. 55, 56.

[2] Quae cum ita se habeant, et execratione summa omnem haeresim condemnamus, cum vero vel maxime Nestorium *ἀνθρωπολάτρην* ... nec non amentem illum Eutycheten vanas quasdam opiniones adducentem ... Itèm Apollinarem illum *ψυχοφθόρον* ... Denique omnes eos, qui illorum opinionem secuti sunt et adhuc sequendam putant. Quod si post hanc nostram constitutionem .. reperti fuerint contrariam opinionem sectantes, ne expectent, ut digni venia judicentur. (Baronius, ann. eccl. ad ann. 527, tom. IX, p. 376. Migne Patr. gr. LXXXVI, I, 933. D.)

[3] Baronius, ad annos 518, 519, 520, 521, 533, 534, 535, 536, 540 etc.

[4] Vergl. Knecht a. a. O., p. 77 ff.

[5] Vergl. Knecht a. a. O., p. 127.

den Kirchenvätern, besonders den griechischen.[1] Um sein Ziel zu erreichen, war der „den dogmatischen Streitigkeiten zugeneigte Kaiser“[2] in den Mitteln nicht wählerisch, rücksichtslos in Verfolgung seines Zweckes und anmassend im Urteil. Er will auch in Sachen der Religion allen Untertanen vorschreiben und es soll ihnen bei strengsten Strafen nicht erlaubt sein, eine andere Meinung zu haben.[3] Einem solchen Manne mochte blutwenig daran liegen, ob das Volk in Ravenna den Zyklus der Bilder verstand oder nicht, ob der Ort der Herstellung derart war, dass der Zyklus missdeutet werden konnte oder nicht; er denkt so und will seine Ideen so zum Ausdruck gebracht wissen: Niemand in seinem Reiche hat anders zu denken. Nur durch das Eingreifen Justinians selbst wird es erklärlich, wie ein solcher Zyklus mit einem dem Westen ferne liegenden, aus dem Geiste und den Schriften des Ostens geschöpften Inhalte auf den Boden von Ravenna gelangen konnte. Diesen rein dogmatischen Zyklus, mit so an und für sich schon schwer verständlichem, für den Westen ungeläufigem Inhalte, konnte nur eine Persönlichkeit herstellen lassen, die selbst ganz aufging in den dargestellten Ideen, dieselben immer und überall ohne Rücksicht auf Opportunität oder andere Umstände zum Ausdruck brachte und mächtig genug war, sie auch zum Ausdruck zu bringen. Eine solche Persönlichkeit konnte nach den Umständen nur Justinian gewesen sein. Welcher Art und wie weit die Einflussnahme Justinians gewesen sei, muss dahingestellt bleiben. Ob da nicht doch auch die Schrift des Vigilius, die ja erst kurz zuvor erschienen war, mit eine Rolle spielte? Sie wurde unter der Regierung Justinians verfasst;[4] sie war in der dem Abendlande verständlichen lateinischen Sprache verfasst.[5] Sie ward geschrieben auf Antrieb von Bischöfen hin,[6] und berücksichtigte

[1] Vergl. Hefele, Konziliengeschichte II, 787. Knecht, Religionspolitik, p. 69, 70, 71.

[2] Vergl. Hefele, Konziliengesch. II, 572.

[3] Vergl. Justinians erstes Edikt, wie oben, p. 74. Knecht, Religionspolitik Justinians, p. 145-147.

[4] Der Verfasser bezieht sich auf die griechischen Kaiser Justin und Justinian, wo er von den Häresien schreibt: Nec religiosorum principum *severis sanctionibus possit* vel potuerit amputari. (Vigilius contra Eutych. l. I, bei Migne 62, p. 65.)

[5] Quaeso interea lectorem vilitatem nostri sermonis non usquequaque despiciat, quia et si fortassis elegantiori orationis genere fieri potuisset, sed nos ita stylum temperavimus, ut rem potius quam verba legentibus commendaremus et maxime hoc opus excogitato mentis eloquio inflari non debuit, nec transferendi in Graecum necessitas aliqua adit, quia difficilius integritas sensuum in aliam linguam pari potest sermonis veritate (Migne, venustate) servari. (Vigil. c. Eutych. l. I. Bigne V, p. 553. Migne 62, p. 104.)

[6] Idcirca ex hortatu fratrum in adiutorio Domini Dei nostri, consideranda et refutanda suscepi . . . (Vig. c. Eut. l. IV. Migne 62, p. 119.)

hauptsächlich den Osten.[1] (Vergl. Vigilius contra Eutych. l. I. bei Bigne V, p. 545 und 553.)

Jedenfalls ist die Schrift des Vigilius ein Zeugnis von ausschlaggebender Bedeutung in der Frage, wie gewisse biblische Begebenheiten um die Mitte des VI. Jahrhunderts verstanden werden müssen. Hauptsächlich auf das Zeugnis des Vigilius hin, das gestützt wird durch die Schriften vieler anderer Kirchenväter, ist mit Evidenz zu ersehen, dass in S. Vitale ein Zyklus von Bildern zusammengestellt ist, dessen einzelnen Darstellungen im VI. Jahrhundert alle als Illustration der katholischen Lehre von den zwei Naturen in Christo, gegen Eutyches besonders, galten.

Nimmt man noch dazu, dass die bisher übliche Erklärung der Bilder als Vorbilder des Messopfers oder als Illustration des römischen Messkanons sich nicht als stichhältig erwies und dass die einzige Schwierigkeit, welche der Deutung der Mosaiken als Apologie des Dyophysitismus entgegensteht, nämlich einen solchen Zyklus im Abendlande und gerade in Ravenna zu finden, durch das Eingreifen Justinians beseitigt wird, so ist der Schluss wohl berechtigt, dass der Bilderzyklus im Altarraume von S. Vitale zu Ravenna tatsächlich, entsprechend den Zeugnissen der zeitgenössischen Schriften, als eine Apologie des Dyophysitismus im Abendlande gegenüber dem Monophysitismus gedeutet werden muss.

[1] Vigil. c. Eutych. l. I. Migne LXII, p. 104.

ANHANG

von

Heinrich Schenkl.

Von J. Strzygowski ersucht, die voranstehende Arbeit in der Korrektur durchzusehen, teilte ich ihm einige Erwägungen mit, die den Ausführungen des Verfassers teils widersprechen, teils mit ihnen sich wieder gelegentlich berühren und durchkreuzen. Dem Wunsche meines Kollegen, diese Bemerkungen für seinen Gebrauch niederzuschreiben, glaubte ich willfahren zu sollen, wobei ich freilich ausdrücklich bemerken muss, dass sie höchstens eine Art von Arbeitsprogramm, keine ausgeführte Arbeit darstellen sollen.

In den Mittelpunkt der Darstellung hat der Verfasser die Schrift des Vigilius von Thapsus gegen Eutyches gestellt, als „eine zeitgenössische Quelle", aus welcher „eine einheitliche Erklärung des gesamten Zyklus gegeben werden kann, in einer Richtung, die ganz dem Zeitgeiste entspricht". Demgemäss hat er sich Mühe gegeben, aus der genannten Schrift Beziehungen zum Bilderzyklus von S. Vitale herauszufinden und sich, wo solche nicht in klaren und deutlichen Anführungen und Zitaten vorliegen (wie z. B. bezüglich des Opfers Abels und der Bewirtung der Drei durch Abraham im Hain Mamre) mit blossen Anspielungen, die er zu finden glaubte, begnügt. Aber mit den letzteren Versuchen hat er, wie sich sicher nachweisen lässt, mehrfach fehlgegriffen. Die von ihm herangezogenen Ausdrücke *agnum ex ovibus* (soll auf Abel als *pastor ovium* gehen), *vitulum de bobus* (damit soll Gen. 18, 8 gemeint sein) und *haedum de capris* (was der Verfasser gar auf den *aries* Gen. 22, 13 deutet!), die in der Hauptstelle des Vigilius vorkommen (s. oben S. 83), stehen sämtlich totidem litteris in der Bibel, das heisst in derjenigen vorhieronymianischen Uebersetzung, welche der Afrikaner Vigilius gebraucht, und beziehen sich sämtlich auf jüdische Opfervorschriften (wie schon der Ausdruck *synagoga* zu erkennen gibt): Lev. 5, 6 LXX *ἀπὸ τῶν προβάτων ἀμνάδα* (*ab ovibus agnam* Aug. in Lev. 3=CSEL XXVIII, 235, 5 und 236, 26; ib. 29 mit derselben Wortstellung wie bei Vigilius *agnam de ovibus*); ib. 9, 2 *μοσχάριον ἐκ βοῶν* (*vitulum de bobus* Hieron. adv. Pelag. I

= MSL 23, 528); ib. 4, 23 und 9, 3 χίμαρον ἐξ αἰγῶν (*hircum ex capris* Augustinus Quaest. in Lev. 26, 257, 24; aber „*hoedum ex capris* latini" Hesychius in Lev. I MSG XCIII 828; und ebenso auch die Vulgata Judd. 13, 15 und 19, wo in LXX ἔριφον αἰγῶν, bei Aug. CSEL XXVIII 503 und 504 *haedum caprarum* steht). Mit diesen Deutungen ist es also nichts und ihre Unrichtigkeit muss es unrätlich erscheinen lassen, in einem Ausdrucke wie *omnes benedictionum promissiones* (s. oben S. 85 f.) eine vollgiltige Hinweisung auf Melchisedech finden zu wollen.

Der Verfasser erwähnt der übrigen von Chifflet unter Vigilius' Namen veröffentlichten Schriften nicht und ich vermag daher nicht zu beurteilen, wie er sich bezüglich der Echtheitsfrage verhält und ob er den weitgehenden Skeptizismus Fickers teilt. Er hätte in diesen Schriften viel deutlichere Hinweise auf manche der in den Mosaiken von S. Vitale dargestellten Szenen finden können, wenn er sie in den Kreis seiner Betrachtung einbezogen hätte. Abels Opfer ist ausdrücklich als Beweis für die Trinitätslehre im dritten Buche contra Varimadum (c. 89; MSL 62, 430) angeführt und der Bewirtung der Drei durch Abraham ein eigener Abschnitt (43) im zweiten Buche des Dialogus contra Arianos, Sabellianos etc. gegönnt (ib. 225). Dasselbe und ausserdem Moses vor dem brennenden Dornbusch sind in dem sogenannten zweiten Buche contra Palladium (in persona Ambrosii; ib. 461), einem vielgelesenen Traktate, der auch unter anderen Namen (Ambrosius, Gregorius v. Nyssa und Phoebadius) umlief, verwertet. Wer sucht, findet wohl noch mehr.

Aber selbst wenn alle Bilder des Zyklus ihre genau entsprechenden Belegstellen in den Schriften des Vigilius fänden, wäre es schwer glaublich, dass für die Auswahl der in den Mosaiken zu behandelnden Gegenstände die Bücher des Exbischofs von Thapsus „eine Rolle gespielt" haben sollten (s. oben S. 108). Vigilius ist durchaus nicht eine so bedeutende literarische Persönlichkeit, dass man ihm, sei es in Ravenna oder in Byzanz oder in Rom, einen hervorragenden Einfluss zugestehen könnte. Die gegen die Arianer gerichteten Schriften (ob sie nun Vigilius angehören oder nicht) machen den Eindruck einer künstlichen Wiederbelebung längst verjährter und fast vergessener Bestrebungen. Zwar klingt in ihnen die Erregung über die afrikanischen Verfolgungen nach, die (wenn uns auch nur einseitige Berichte zu Gebote stehen) immerhin schrecklich genug gewesen sein mögen; für Oberitalien, wo der Arianismus in den breiten Schichten des Volkes längst ausgerottet war, hatten dogmatische Bekämpfungen desselben wenig Interesse. Der arianische Glaube der Dynastie und des Hofes mochte sich in Ravenna vielleicht in Verwaltungsfragen fühlbar machen; aber

den Katholiken ward keine Kirche weggenommen, die Arianer bauten sich ihre Kirchen ausser der Stadt oder im östlichen Teil derselben. (Verzeichnis bei Agnellus MG SS rer. Langob. p. 334.)[1]

Ebenso berührten die monophysitischen Streitigkeiten, denen die Bücher gegen Eutyches gewidmet sind, Ravenna und überhaupt Norditalien gar nicht, wie der Verfasser selbst (s. oben S. 101 f.) richtig hervorhebt. Anders standen die Dinge am Hofe von Byzanz; aber hier brauchte man den Abendländer nicht, um auf die Wichtigkeit der Sache aufmerksam zu werden, und hatte auch keinen Anlass, die Ideen gerade des Vigilius in Ravenna zum Ausdruck zu bringen.

Was die Möglichkeit einer Einflussnahme von Seiten des römischen Bischofs auf die Mosaiken von S. Vitale betrifft, so hat der Verfasser mit Recht die von F. X. Kraus zuerst angenommenen Beziehungen zu dem römischen Messkanon zurückgewiesen. Wer solche Beziehungen glaublich machen will, der hat zuvörderst die (sehr wenig wahrscheinliche) Tatsache zu erweisen, dass Ravenna im Anfang des VI. Jahrhunderts bereits die römische Liturgie angenommen hatte. Aber nicht mehr Wahrscheinlichkeit hätte die Vermutung, dass in jenem Zyklus dogmatische Anschauungen, etwa hinsichtlich des monophysitischen Streites, durch *römischen* Einfluss zum Ausdruck gelangt seien; und am allerwenigsten, dass dazu Vigilius' Schrift den Anlass gegeben haben sollte. Da hätte es doch viel näher gelegen, sich auf Papst Gelasius' I. Tractatus de duabus naturis in Christo adversus Eutychem et Nestorium (Thiel, Epistolae Rom. Pont. p. 530) zu stützen, welcher Schrift eine Sammlung von patristischen Beweisstellen, die offenbar kanonische Geltung haben sollte, beigegeben ist. Mit dieser hat aber der Bilderkreis von S. Vitale ganz und gar nichts gemeinsam. Ueberhaupt können die Beziehungen zwischen Rom und Ravenna in der ostgothischen Zeit[2] nicht besonders lebhafte gewesen sein, obschon die Existenz einer offiziellen arianischen Hofkirche dem orthodoxen Bischof und seinem Klerus solche Beziehungen nahegelegt haben mag. Aber Ravennas Bischöfe scheinen sich im Ganzen mit ihren arianischen Souveränen auf guten Fuss gestellt zu haben, und im Klerus und der Bevölkerung war das alte Selbstgefühl, mit dem die oberitalische Kirche sich Rom gegenüberstellte, damals noch lange nicht erloschen. Nur einmal, unter Papst Felix IV. (526–530), dem Nachfolger des von Theodorich abgesetzten Johann I., haben wir von einer Ein-

[1] Ich freue mich, in M. L. Hartmanns Geschichte Italiens im Mittelalter (I, S. 141 u. 179), die mir erst nach der Niederschrift meiner Bemerkungen zugänglich wurde, dieselben Ansichten ausgesprochen zu sehen.

[2] Zur Zeit des Petrus Chrysologus lagen die Verhältnisse allerdings anders.

mischung Roms in die Verhältnisse von Ravenna Kunde, als Bischof Ecclesius und sein Klerus den römischen Stuhl als Schiedsrichter anrufen (Agnellus S. 319). Der Papst entscheidet zu Gunsten des Klerus, der an der betreffenden Constitutio von da an als seiner Magna Charta festhält, bis der Bischof Theodorus (a. a. O. S. 355) am Ausgange des VII. Jahrhunderts die meisten Exemplare derselben mit List und Gewalt vernichtet. Noch einmal, bei der Ernennung des Bischofs Maximianus (546; a. a. O. S. 326) stehen Klerus und Bürgerschaft gegen ihr geistliches Oberhaupt auf und verweigern ihm den Eintritt in die Stadt, bis Maximianus' goldene Argumente im Vereine mit seiner klugen Mässigung den Sieg davontragen. Aber hier hören wir nichts von römischem Einfluss, von dem wir uns überhaupt in den ersten Zeiten der byzantinischen Herrschaft während der unseligen Wirren in Rom, welche durch Papst Vigilius hervorgerufen worden waren, keine grossen Vorstellungen machen dürfen.

Man wird es nach alledem begreiflich finden, dass der Verfasser seine Blicke auf Justinian gerichtet hat, als denjenigen, in welchem wir den geistigen Urheber und freigebigen Spender für die Mosaiken von S. Vitale zu suchen haben. Dass diese Annahme sehr viel an Wahrscheinlichkeit gewinnen muss, wenn es gelingt, einen Anknüpfungspunkt zu finden, der die Entstehung des Zyklus nicht bloss auf Justinian stellt, sondern die Anbringung desselben gerade in Ravenna auch vom Standpunkte der Abendländer zu erklären vermöchte, liegt auf der Hand und ist wohl auch vom Verfasser richtig herausgefühlt worden. Sein Versuch, eine solche Vermittlung durch die Schrift des Vigilius von Thapsus herzustellen, ist misslungen. Ich meine, sie anderswo gefunden zu haben, und zwar bei Ambrosius, nicht nur in seinen Schriften, sondern auch in Verhältnissen, die mit seiner Tätigkeit enge verknüpft sind, und in der Sache, die er verfochten und für alle Zeiten mit seinem Namen unauflöslich verbunden hat.

Alle Stellen der heiligen Schrift, die in dem Bilderkreis von S. Vitale erscheinen, werden wiederholt von Ambrosius gegen den Arianismus angeführt und ausführlich besprochen, ja sie bilden geradezu die Grundsäulen seines Lehrgebäudes. Freilich darf man sich nicht bei dem mageren Index beruhigen, den die Mauriner ihrer Ausgabe beigegeben haben und auch nicht bei den Nachweisungen am Rande (auf deren Ausnützung sich Sabatier beschränkt); man muss, soweit CSEL nicht vorliegt, auf die römische Ausgabe zurückgehen, um eine richtige Vorstellung von der Fülle von biblischen Zitaten und Anspielungen zu bekommen, die Ambrosius über seine Schriftstellerei ausgegossen hat. Die sämtlichen Belege hier auszuschreiben, wäre unnütz; ich verweise auf meinen Stellen-

index zum Lukaskommentar und den in Vorbereitung begriffenen Index zu den beiden ersten Bänden der Wiener Ausgabe. Es genüge hier, daran zu erinnern, dass Ambrosius Abel und seinem Opfer, sowie Abraham und dem Propheten Isaias eigene umfangreiche Werke gewidmet hat. Ein zweites Band, das Ambrosius und sein Mailand mit Ravenna verknüpft, sind die Heiligen Gervasius und Protasius, denen in S. Vitale die Ehre zuteil wurde, am Gurtbogen zwischen Altarraum und Apsis zusammen mit Christus und seinen Aposteln in Rundbildern dargestellt zu werden. Das standhafte Brüderpaar ist der eigenste Besitz und der Stolz von Mailand; ihrem unmittelbaren Eingreifen ist die Rettung der orthodoxen Kirche aus der höchsten Not des arianischen Ansturmes zu verdanken (Rauschen, Jahrb. der christl. Kirche unter Theodosius, S. 242 ff). In dem begeisterten Berichte, in welchem Ambrosius seiner Schwester die Auffindung der Ueberreste mitteilt und den Hauptinhalt der bei dieser Gelegenheit gehaltenen Predigten wiedergibt, ist von S. Vitalis als Vater der Heiligen nicht die Rede, wie Ambrosius überhaupt diese Tradition nicht kennt; sie findet ihre erste Bezeugung durch die poetische Widmungsinschrift der Vitaliskirche in Ravenna (welche Inschrift übrigens höchst wahrscheinlich erst nach der Fertigstellung des ganzen Baues — also nach 547 — verfasst und angebracht wurde) und taucht dann in der pseudoambrosianischen Passio des Vitalis und seiner Söhne auf (Nr. 2 der Epistolae ex Ambrosianarum numero segregatae in der Appendix der Mauriner; auch Agnellus bekannt, vgl. S. 297), in welcher wiederum eine neue Zutat erscheint: Valeria, die Gemahlin des Vitalis, die dem ravennatischen Epigramm noch unbekannt ist. Da nun auch ein 435 von Lauricius, dem maior cubiculi, in Ravenna gestiftetes Kloster den Heiligen Stephanus, Gervasius und Protasius geweiht ist (ohne dass Vitalis dabei genannt würde; Agnellus a. a. O. S. 299), so ist die Weiterbildung der Legende vielleicht erst im V. Jahrhundert erfolgt. Auch Ambrosius kennt und verehrt aufs höchste einen Vitalis; aber das ist ein florentinischer Heiliger, der Genosse des heil. Agricola, dessen im ersten Kapitel der Exhortatio virginitatis gedacht wird. Wie dem auch sei, die Anbringung der Bilder der beiden Mailänder Heiligen ist eine nicht zu verkennende Huldigung gegenüber Mailand.

An Mailand aber und an die ehrwürdige Figur seines grössten Bischofes knüpfen sich die glorreichsten Erinnerungen der rechtgläubigen Kirche in Oberitalien. Noch war im VI. Jahrhundert das Andenken an die Zeit lebendig, da Ambrosius den Kampf gegen den Arianismus, der damals am Hofe wie auch in der Bürgerschaft zahlreiche Anhänger hatte und sich der tatkräftigen Unterstützung der Staatsgewalt erfreute, aufnahm und siegreich durchfocht. Die unbegrenzte

Verehrung, die er bei den Seinigen genoss, kommt bei Augustinus (der allerdings gelegentlich seine Missbilligung einzelner Punkte nicht zurückhielt; vgl. das in der Einleitung zur Wiener Ausgabe des Lukaskommentars p. XV, sqq. von mir Bemerkte) und bei Rufinus zum deutlichsten Ausdruck. Auch die Verbreitung seiner Schriften und die zahlreichen auf seinen Namen gefälschten Werke sind Zeugnisse, welche dieselbe Sprache reden. Soviel hinsichtlich des Occidentes; dass sein Name aber auch im Orient geachtet war, bezeugen die zahlreichen Erwähnungen bei griechischen Kirchenvätern. Die Tatsache ferner, dass Ambrosius den grössten Teil seiner theologischen Gelehrsamkeit griechischen Quellen entnommen hat, liess ihn in der griechischen Welt geradezu als einen Verbreiter griechischer Kultur, als einen Vermittler zwischen Orient und Occident erscheinen. Der Mosaikenzyklus in S. Vitale war ein neutraler Boden, auf dem sich die Traditionen von Oberitalien und Byzanz begegneten, und Kaiser Justinian wusste wohl, was er tat, wenn er die Schöpfung des grossartigen Werkes förderte oder möglich machte oder anregte.

Leider ist es infolge der Unzulänglichkeit der dürftigen Nachrichten, die uns Agnellus überliefert hat, sehr erschwert, die Baugeschichte von S. Vitale zur Vervollständigung der voranstehenden Erörterungen heranzuziehen. Als sicher darf gelten, dass unter Ecclesius (522--532) an der Kirche gebaut wurde; wahrscheinlich ist, dass der Bau erst seit 526, als der Bischof von der für Papst Johann I. so verhängnisvollen Gesandtschaft nach Konstantinopel heimkehrte, ernstlich gefördert wurde. Ob Ecclesius schon damals vom byzantinischen Hofe, dessen Kirchenpolitik Justinian bereits lenkte, Unterstützung für den Bau der Kirche empfangen hat? Ich bezweifle es, wenn anders eine Notiz bei Agnellus über die Baukosten richtig ist. Dort heisst es im Leben des genannten Bischofs S. 318, 31 sqq.: „*Expensas vero in praedicti martiris Vitalis ecclesia, sicut in elogio sancta recordationis memoriae Juliani fundatoris invenimus, 26 milia aureorum expensi sunt solidorum*". Dass mit *elogium* hier nicht eine Inschrift, sondern eine „tabula rationum" gemeint zu sein scheine, bemerkt der Herausgeber O. Holder-Egger in einer Anmerkung. Baurechnungen können aber hier nicht zugrunde liegen, da in diesem Falle Agnellus aus denselben doch noch bei anderen Bischöfen, namentlich bei Maximianus, Posten angeführt hätte. Vielmehr scheint ihm gerade diese einzige Summe bekannt gewesen zu sein. Ueber seine Quelle ist vielleicht aus dem auf die zitierte Stelle folgenden Abschnitt Aufschluss zu erlangen, wo der Streit zwischen Ecclesius und seinem Klerus behandelt wird. In der päpstlichen Entscheidung wird verfügt, dass der vierte Teil der Einkünfte des Erzbistums 3000 solidi, für die Bedürfnisse des Klerus

verwendet werden solle. Nun heisst elogium im mittelalterlichen Latein (nach Du Cange) entweder Anklage oder Enterbungsklausel oder Testament überhaupt oder richterliche Untersuchung. Von diesen Bedeutungen sind die zweite und dritte hier unpassend, die erste oder vierte hingegen lassen die Annahme zu, dass das *elogium Juliani*[1] ein Aktenstück war, das zu dem Prozess des Ecclesius gehörte. Ist das richtig, dann können jene 26.000 solidi nur die Baukosten für höchstens drei Jahre sein, was im Jahre etwa 9000 solidi, also drei Viertel der gesamten Einkünfte ausmacht. Hiezu braucht aber Ecclesius keine fremde Hilfe in Anspruch genommen zu haben. Nach der Entscheidung des Papstes wurde Ecclesius vernünftig (*resipuit*), d. h. er war von seinem Baufieber geheilt „*et largivit omnia clericis suis, ut correptus fuit a Romano pontifice, immo et anplius largus factus est et post haec rexit ecclesiam suam in pace et nullum verbum murmurationis nisi laudes a suis audivit clericis*". Dem Bau wird dies allerdings nicht sehr zugute gekommen sein. Unter Ursicinus (533—536) wurde wohl an S. Apollinare in Classe, aber nicht an S. Vitale gebaut; auch der nächste Bischof, Viktor (537?—544?), wendet seine Tätigkeit anderen Bauten zu und hat angeblich eine sehr grosse, ihm von Justinian geschenkte Summe[2] zur Herstellung eines silbernen Ciboriums in der Basilika Ursiana verwendet. Erst Maximianus beschäftigt sich wieder mit S. Vitale und der Bau findet, wie man allgemein annimmt, seinen Abschluss durch die am 19. April 547 erfolgte Konsekration. Dagegen lassen sich indessen starke Bedenken geltend machen. Selbst wenn alles Uebrige fertig war, so werden doch die beiden grossen Mosaiken in der Apsis, welche Justinianus und Theodora mit ihrem Gefolge vorstellen, erst unter Maximianus (der selbst auf dem einen Bilde erscheint) hergestellt worden sein. Nun wurde Maximianus am 14. Oktober 546 in Patras konsekriert, musste also erst die Reise nach Ravenna machen und wurde dann dort zunächst gar nicht in die Stadt gelassen (s. oben). Dass unter solchen Umständen, nach jahrelanger Unterbrechung des Baues, in wenigen

---

[1] Ich kann mich nicht zu der Annahme entschliessen, dass der Argentarius Julianus ein „reicher Bankier" war (Hartmann, a. a. O. S. 400), der sich mit Ecclesius und anderen Bischöfen in die Kosten der ravennatischen Kirchenbauten geteilt hätte. „Finanziert" mag er sie haben; und das kann er auch als Schatzmeister des Bischofs getan haben. „Mandatar" war im Falle von S. Vitale Ecclesius (nach der Konsekrationsinschrift bei Agnellus 330, 19).

[2] Dass es der ganze Steuerertrag Italiens für dieses Jahr gewesen sei, ist natürlich eine lächerliche Uebertreibung (Agnellus, 324, 15); entweder ein Missverständnis (M. L. Hartmann, Unters. z. Gesch. der byz. Verwaltung in Italien S. 87) oder wohl gar *(istius Italiae)* ein Schreibfehler *(istius ecclesiae?)*.

Monaten alles bis zum Tage der Konsekration fertiggestellt worden sei, kommt mir unglaublich vor. Entweder ist schon früher, unter Viktor, an S. Vitale weitergearbeitet worden oder Maximianus hat die hinsichtlich des Bilderschmuckes noch nicht ganz fertige Kirche konsekriert. Dass Maximianus von Justinian namhafte Unterstützungen für den Kirchenbau empfangen hat, dafür bürgen jene beiden grossen Bilder; wie F. X. Kraus, um den Anteil des byzantinischen Hofes an der Kirche von S. Vitale möglichst herabzudrücken, auf das seltsame Auskunftsmittel verfallen konnte, Justinian und Theodora bloss als Spender der Gefässe, die sie in den Händen tragen, gelten zu lassen, ist mir gänzlich unbegreiflich.

Für die Zeitbestimmung der Mosaiken bleibt nur noch ein Moment übrig, allerdings für mich ein entscheidendes. Ist es möglich, dass eine solche Apotheose der Orthodoxie, eine Verherrlichung der Unterwerfung des Arianismus und Glorifikation der mailändischen Heiligen in Ravenna unter den Augen der arianischen Dynastie vorgenommen werden konnte? dass Theodorich und seine Nachfolger in der damit heraufbeschworenen Erinnerung an eine Zeit, in welcher der Arianismus den schwersten Stoss erlitt, keine Demonstration erblickt haben sollten? Ich vermag diese Frage nur mit Nein zu beantworten. Die Mosaiken können erst nach dem Einzuge der Byzantiner, nach 539, begonnen worden sein.

Schriftenverzeichnis.

In den beiden ersten Bänden der Byzantinischen Denkmäler habe ich eine Art Rechenschaftsbericht über meine in den Kreis der orientalischen Kunstforschung fallende Tätigkeit in der Art zu geben gesucht, dass ich über die eigenen, beim Erscheinen jedes Bandes vorliegenden Arbeiten auf byzantinischem Gebiete ein Verzeichnis aufstellte. Ich tue das auch diesmal; nur ordne ich die Schriften nicht rein chronologisch, sondern zunächst nach Kunstkreisen. Damit ist dann auch am besten die Richtung gekennzeichnet, die meine Studien immer entschiedener genommen haben.

Josef Strzygowski.

I. Allgemeines.

Die byzantinische Kunst. Byz. Zeitschrift I, S. 61 f.

Die Entwicklung der Kunst in den ersten drei Jahrhunderten n. Chr. Einleitung zu „Orient oder Rom". Leipz. 1901.

Hellas in des Orients Umarmung. Beilage zur Münchener Allg. Zeitung, Nr. 40/41, vom 18./19. Februar 1902.

II. Aegypten.

Zwei enkaustische Heiligenbilder vom Sinai im Museum der geistlichen Akademie zu Kiew. Byz. Denkmäler I, 115 f.

Ein Grabrelief mit der Darstellung der Orans aus Kairo in der Sammlung W. Golenischeff zu Petersburg. Arch. Ehrengabe zu de Rossi's LXX. Geburtstage, S. 394 f., und Röm. Quartalschrift 1892.

Die Pflege der alten Denkmäler in Aegypten. Beilage zur Münchener Allg. Zeitung, Nr. 203, vom 4. Sept. 1895.

Die Gemäldesammlung des griechischen Patriarchats in Kairo. Byz. Zeitschrift IV (1895), S. 590.

Die Cisternen von Alexandria. Ebenda, S. 592 f.

Die christlichen Denkmäler Aegyptens: I. Die Plastik. Römische Quartalschrift XII (1898), S. 1 f.

Le relazioni di Salona coll' Egitto. Bull. di arch. e storia dalmata, 1901, p. 58 f.

Eine Holzskulptur aus Aegypten, Berlin, kgl. Museen. „Orient oder Rom", S. 65 f.

Einfärbige Stoffe mit biblischen Darstellungen aus Aegypten. Ebenda, S. 90 f.

Expedition Strzygowski. Byz. Zeitschrift XI (1902), S. 268 f.

„Orient oder Rom". Stichprobe: Die Porphyrgruppen von S. Marco in Venedig. Beiträge zur alten Geschichte II (1902), S. 105 f.

Die neu entdeckte Prachtkatakombe von Alexandria. Zeitschrift für bildende Kunst XIII (1902), S. 112 f.

Der koptische Reiterheilige und der hl. Georg. Zeitschrift für ägyptische Sprache XL (1902).

Hellenistische und koptische Kunst in Alexandria. Nach Funden aus Aegypten und den Elfenbeinreliefs der Domkanzel zu Aachen. Bulletin V der Société archéologique d'Alexandrie, 1902.

Koptische Denkmäler II. Catalogue général des antiquités égyptiennes du musée du Caire. Vienne 1903.

III. Syrien und Palästina.

Das Etschmiadsin-Evangeliar. Beiträge zur Geschichte der armenischen, ravennatischen und syro-ägyptischen Kunst. Byz. Denkmäler I. Wien 1891.

Zwei Goldenkolpien aus Adana im kaiserl. ottomanischen Museum zu Konstantinopel. Ebenda, S. 99 f.

Das griechische Kloster Mar Saba in Palästina. Repertorium für Kunstwissenschaft XIX (1896), S. 1 f.

Eine Grabanlage in Palmyra vom Jahre 259 ca. und ihre Gemälde. „Orient oder Rom", S. 12 f.

Ein bedeutender Rest des Prachtbaues Konstantins d. Gr. am heil. Grabe zu Jerusalem. „Orient oder Rom", S. 127 f.

Das neu gefundene Orpheus-Mosaik in Jerusalem. Zeitschrift des deutschen Palästina-Vereines XXIV (1901), S. 139 f.

Der Schmuck der älteren el-Hadrakirche im syrischen Kloster der sketischen Wüste. Oriens christianus I, S. 356 f.

Die Kuppelbasilika von Kasr ibn Wardan. „Kleinasien, ein Neuland der Kunstgeschichte". Leipzig 1903.

Das ovale Oktogon von Wiranschehr. Ebenda.

Antiochenische Kunst: Die Pfeiler von Acre. Oriens christianus II, S. 421 f.

IV. Kleinasien.

Eine trapezuntische Bilderhandschrift vom Jahre 1346. Repertorium für Kunstwissenschaft XIII (1890), S. 1 f.

Mosaïque byzantines de Nicée. Byz. Zeitschrift I, S. 340 f.

Les chapiteaux de Sainte Sophie à Trébizonde. Bulletin de correspondance hellénique (1893), p. 517 f.

Nea Moni auf Chios. Byz. Zeitschrift IV (1896), S. 140 f.

Das byz. Relief aus Tusla im Berliner Museum. Jahrbuch der kgl. preuss. Kunstsammlungen XIX (1898), S. 57 f.

Ein Christusrelief kleinasiatischer Richtung, Berlin, königl. Museen. „Orient oder Rom", S. 40 f.

Mannigfaltigkeit der Technik der Malerei im Orient. Ebenda, S. 114 f.

Das Petrusrelief aus Kleinasien im Berliner Museum. Jahrbuch der kgl. preuss. Kunstsammlungen XXII (1901), S. 1 f.

Das griechisch-kleinasiatische Ornament um 967 n. Chr. Wiener Studien XXIV.

Kleinasien, ein Neuland der Kunstgeschichte. Kirchenbauten bis auf Justinian. Leipzig 1903.

V. Konstantinopel und Thrakien.

Die altbyzantinische Plastik der Blütezeit. Byz. Zeitschrift I (1891), S. 575 f.

Die Weihinschrift Theodosius d. Gr. am goldenen Tore zu Konstantinopel. Ehrengabe für de Rossi, S. 394 f, und Röm. Quartalschrift 1892.

Die byzantinischen Wasserbehälter von Konstantinopel. Byz. Denkmäler II, Wien 1893.

Das goldene Tor in Konstantinopel. Jahrbuch des kais. deutschen arch. Instituts VIII (1893), S. 1 f.

Die Säule des Arkadius in Konstantinopel. Ebenda, S. 238 f.

Die Tyche von Konstantinopel. Analecta Graeciensia, S. 141 f.

Das Berliner Moses-Relief und die Türen von Sta. Sabina in Rom. Jahrbuch der kgl. preuss. Kunstsammlungen XIV (1893), S. 65 f.

Die Kathedrale von Herakleia. Jahreshefte des österr. arch. Instituts I (1898), Sp. 15 f der Beihefte.

VI. Salonik und Macedonien.

Die Sophienkirche in Salonik, ein Denkmal, das für die Wissenschaft zu retten wäre. Oriens christianus I (1901), S. 153 f.

Die Ruine von Philippi. Byz. Zeitschrift XI (1902), S. 473 f.

VII. Griechenland.

Die Akropolis in altbyzantinischer Zeit. Mitt. d. k. deutschen arch. Instituts, Athenische Abteilung XIV (1889), S. 271 f.

Παλαία βυζαντιακὴ βασιλικὴ ἐν Χαλκίδι. Δελτίον τῆς ἱστορ. καὶ ἐθνολ. ἑταιρείας. 1889, S. 1 f.

Reste altchristlicher Kunst in Griechenland. Röm. Quartalschrift IV (1890) S. 1 f. und 97 f.

Ἡ μονὴ τοῦ κυνηγοῦ τῶν φιλοσόφων. Ebenda 1890, S. 117 f.

Inedita der Architektur und Plastik aus der Zeit Basileios I. (867–886). Byz. Zeitschrift III (1894), S. 1 f.

Καισαριανή, συμβολαὶ εἰς τὴν ἱστορίαν τῆς ἀρχαιοτέρας χριστιανικῆς τέχνης ἐν Ἑλλάδι. Ἐφημερὶς ἀρχαιολογικὴ 1902, S. 53 f.

VIII. Abendland. Angeführt sind lediglich Publikationen, in denen die Beziehungen zum Osten zur Sprache kommen.

Cimabue und Rom. Wien 1888.

Die Kalenderbilder des Chronographen vom J. 354. Ergänzungsheft 1 des Jahrbuches des k. deutschen arch. Instituts. Berlin 1888.

Das frühe und das hohe Mittelalter in Ilg, Kunstgeschichtliche Charakterbilder aus Oesterreich-Ungarn, S. 53 f.

Der Völkerwanderungsstil. Preuss. Jahrbücher, Bd. 73, S. 448 f.

Bronzeaufsatz im Besitze des Grafen Wilczek in Wien. Jahreshefte des österr. arch. Instituts IV (1901), S. 189 f.

IX. Ikonographie und Varia.

Ikonographie der Taufe Christi. München 1885.

Die Maria-Orans in der byz. Kunst. Ehrengabe für de Rossi und röm. Quartalschrift 1892.

Die Monatszyklen der byz. Kunst. Repertorium für Kunstwissenschaft XI (1888), S. 23 f.

Der Silberschild aus Kertsch. Materialien zur russ. Archäologie (Russ.), Heft 8.

Der Bilderkreis des griechischen Physiologus, des Kosmas Indikopleustes und Oktateuch. Bd. II des byz. Archivs. Leipzig 1899. Nachtrag dazu Byz. Zeitschrift X (1901), S. 218 f.

Der Ashburnham Pentateuch. „Orient oder Rom", S. 32 f.

Zur Datierung des Goldfundes von Nagy-Szent-Miklós. Byz. Zeitschrift VI (1897), S. 585 f.

Zwei weitere Stücke der Marientafel zum Diptychon von Murano. Ebenda VIII (1899), S. 678 f.

Das Epithalamion des Paläologen Andronikos II. Ein Beitrag zur Geschichte des byz. Ceremonialbildes. Ebenda X (1901), S. 546 f.

Christus in hellenistischer und orientalischer Auffassung. Beilage zur Münchner Allgemeinen Zeitung, Nr. 14, vom 19. Jänner 1903.

Seidenstoffe aus Aegypten im Kaiser Friedrich-Museum. China, Persien und Syrien in ihrer Wechselwirkung in spätantiker Zeit. Jahrbuch der kgl. preuss. Kunstsammlungen XXIV (1903).

Laufende Rezensionen und Bibliographie in Abteilung II und III der Byz. Zeitschrift und in der Deutschen Literaturzeitung.

Register.

Abel 84 f., 87, 93.
Abraham 84 f., 94.
Aerztebilder 7 f., 17 f., 31 f.
Agrimensoren 32, 41, 63.
Ahnas, Kirche XX.
Ainalov XV.
Akanthusranke 59.
Alexandreia, Markoskirche XX.
Alraunwurzel 16.
Ambrosius 114 f.
Anastasios Dikoros 10.
Andreas 12 f., 20.
Anthemios von Tralles XVII, XXII.
Antiocheia, Kunstkreis XIX f.
— Oktogon XXIII.
Antiochos III. 13
Apollonios von Kitium 60, 65.
— von Memphis 12 f., 20.
— Mys 13.
— von Pergamon 13 f.
Arcandisziplin 81.
Areios, Arzt 13.
Areobindus 10.
Arianismus 112 f.
Ashburnham-Pentateuch 46, 65.
Asklepiades von Prusa 12.
Asklepios 11, 35.
Assuan, Deir Siman XVII.
Asterios von Amaseia XV.
Asturius Diptychon 46.
Athanasios 4.
Attalos III. 14.
Autorenbild XIV, 38 f., 62 f.
Basilika XIV.
Berlin, Kaiser Friedrich-Museum, Christusrelief XII f.
— — Kapitell aus Alt-Kairo XVIII f.
— — Silberschale aus Smyrna 55.
Bewirtung der Drei durch Abraham 84, 94 f.
Binbirkilisse XXIII.
Byzantinischer Export XX f.
Byzantinische Kunst XI, 67.
Byzantinischer Nordkreis XI f.
— Südkreis XVI f.
Carrand'sches Diptychon 43.
Chalcedon, Gemälde 68.
China und Byzanz XX.
Chiron 11 f., 18 f.
Christologische Streitigkeiten 81 f.
Christus, thronend 89.
— Typen XXVII.
Chryses XXII.
Clementinusdiptychon 55.
Dara XXII.
Dedikationsblatt 7, 9, 24–27, 47 55, 62 f.
Derbe XXIII.
Deutung des Bilderzyklus in S. Vitale 75 f.
Diodotos 13.
Dioskurides 3 f., 12 f., 20 f., 36, 38, 40, 42, 50.
Diptychon in Monza 52.
Dyophysitismus 75 f.
Ecclesius, Bischof 114, 117.
Egbert-Kodex 36, 51, 61.
Elogium 116.
Engel 51.
Epinoia 23 f., 40, 43 f., 48 f.

Etschmiadzin-Evangeliar 46, 48, 59, 64 f.
Eudoxia XXI.
Euteknius 3, 4, 14.
Eutyches 83.
Farbengebung 66.
Flechtband 60.
Flavian, Patriarch 82.
Galen 11 f., 19 f., 36 f.
Gaza, Marnion-Kirche XXI.
Genreszenen 27, 44, 53 f.
Genesis, Wien 66, 68.
Gervasius 115.
Godescalc-Evangeliar 34.
Goldgrund 66.
Gregor v. Tours 10.
Gregor v. Nyssa XXI, XXIII, 81, 86, 90.
Guirlandomanie 47.
Haartracht 52 f.
Häretiker-Kampfweise 81, 82.
Handschriftengruppen 65.
Handwerksszenen 53 f.
Hauptbild der Apsis 89.
Hebdomaden des Varro 36.
Herakleides 11 f., 19.
Herophilos 12.
Heuresis 21 f., 40, 42 f., 48 f., 55.
Hintergrund-Architekturen 45 f.
Honoratoi 9 f.
Hormisdas, Papst 10.
Illustration des Messopfers 75 f.
Initial-Ornamentik 57.
Isaaks Opferung 84, 86, 87, 93.
Isaias 85, 98 f.
Isaura XXIII.
Isidoros von Milet XXII.
— — Byzanz XXII.
Jeremias 87, 98 f.
Jerusalem, Kettendom XX.
— Marienkirche XXII.
— Orpheusmosaik 68.
Johannes 4.
— von Milet XXII.
Jollas von Bithynien 13.
Josuarolle 41, 51.
Juliana Anicia 7, 9 f., 24 f., 48 f., 66
Julianus Argentarius XXIV f., 114 f., 117.
Julius Bassus 13.
Justinian XXI, XXIV, 10 f., 101 f.
Justinus I., 10.
Kairawan XX.
Kalender des Chronographen v. J. 354. 41, 50 f., 56, 58, 62, 64.
Kämpferkapitell XVIII.
Kapitellformen XVIII.
Keppler 81.
Kertsch XX.
Kleinasiatische Schule XIV, 67.
Konia, Sarkophag XIII.
Konstantin XI f.
Konstantinopel, Chodscha Mustapha Dschami XVII.
— Kunst XI f., 66.
— Oktogon XXIII.
— Sarkophag aus Konia XIII.
— Zisterne XVI.
Konstantinsbogen 56.
Konsulardiptychen 48.
Koptische Kapitelle und Schmuck XVIII f.
Kranz 59.
Krateuas 5 f., 12, 20.
Kreuzkuppelkirche XV.
Kunst und Zeit 81.
Kuppelbasilika XV.
Kuppelquerschiff XVII.
Kyzikos XII f.
Lehnstuhl 42 f.
Leo I. d. Gr. 82.
Liturgien des Westens und Ostens 75 f.
Lipsanothek von Brescia 36, 43.
London, Brit. Mus., Goldplatte 58.
Machaon 11 f., 18.
Mailand XXVII, 115.
Malszenen 44.
Mandragora 4 f., 42, 50.
Mandragorabilder 7, 8, 15 f., 21—24, 38—47.
Mantias 11 f., 19.

Marc Aurel 12.
Maximian, Bischof 114, 117.
Maximianskathedra 31.
Megalopsychia 25 f., 48 f.
Melchisedech 86, 87, 91 f.
Messopfer-Liturgie 75 f.
Messkanon 76, 77, 79, 113.
Mithridates VI. Eupator 12.
Monophysitismus 81 f.
Mosaik der Villa Albani 34 f.
Mosaiken von S. Vitale 52 f.
Moses 85, 96 f.
Nathanael 4.
Neon, Bischof XXV.
Nero 13.
Nigros 11 f, 19.
Nikander 3, 4, 12 f., 20, 35.
Nikephoros Botaniates 48.
Nordkreis der byzantinischen Kunst XI.
Oktogon XIV, XXIII.
Olybrius, Flavius Anicius, Senator 9.
Oppenheim, Freiherr von XXII.
Oppian 4.
Oribasius 14.
Orientalisches Ornament 64.
Ornamentik 28 f.
Orpheusmosaik (Jerusalem) 33.
Palmyra, Katakombe 68.
Pamphilos 11 f., 18.
Papsttum und Oberitalien 113.
Parenzo XII.
Paris, Gregor-Kodex 43.
— Johannes Chrysostomus 48 f.
— Matthäus-Fragmente aus Sinope XV, 67.
Persien und Byzanz XX.
Personifikationen 7, 48 f.
Pfau 17, 30 f.
Phronesis 26, 48 f.
Placidia 9.
Pleias, die 36.
Podalirios 11.
Polyeuktos, der hl. 10.
Portrait 37.
Pothos-Personifikation 26.
Prokonnesischer Marmor, Export XXI.
Prokopios, de aedificiis XXI f.
Proskynese 51.
Protasius 115.
Ptolemäus IV., Philopator 13.
Rabulas-Handschrift 8, 33, 43, 59, 63, 66.
Rahmen, Entwicklung 57 f.
Rautenmuster 59.
Ravenna, Beziehungen zu Antiocheia XIX.
— Bischöfe und Klerus, Verhältnis 114.
— Kirchen beider Bekenntnisse 113.
— Säulen aus Byzanz XX.
— S. Vitale, Baugeschichte XXIII f., 116.
— — Monogramm XXIV f.
— — Mosaiken 52 f.
Rom, S. Costanza, Mosaiken XXVII.
— S. Maria Maggiore, Mosaiken XXVII.
— Verhältnis zu Byzanz XI, XIV.
Rossanensis XV, 8, 42 f., 49, 52, 56, 63, 65 f., 68.
Rouphos 12 f, 20.
Rufinus, Wien, Hofbibl. 60, 64, 66.
Salonik XIX, XX.
Schenutekloster XVII.
Schmuck 57.
Silberschale aus Smyrna 55.
Silberschild des Theodosius 46.
Soasa XXIII.
Sohag, Schenutekloster XVII.
Sophia, Personifikation der 48 f.
Sprechgestus 21, 43.
Stoffreste, koptische 54.
Stützenformen XXI.
Südkreis der byzantinischen Kunst XVI f.
Syrische Schule 67.
Terenzhandschrift des Vatikan 42, 63.
— Pariser 42.
Terracotta, die barberinische 34, 36.
Thasos, Presbyter aus XXI.
Theophanes, Chronograph 10.
Thetis 57.
Tirnowo XX.
Titelblatt 3, 5, 27, 55 f., 59, 62 f.

Trajan 14 f.
Trajanssäule 56.
Trier, Elfenbein XVIII.
Valentinian III. 9.
Vespasian 13.
Victor, Bischof XXVI.
Vierblattmuster 59.
Vigilius von Thapsus 83 f., 89, 90, 99, 109, 112 f.
— literargeschichtliche Stellung 112 f.
Virgil-Handschrift (Vat. lat. 3867) 33, 42, 63.
— (Vat. lat 3225) 34, 53.
Virgil-Mosaik von Sousse 48.
Vitalis 115.
Wassergottheit 3, 7, 28, 56 f.
Wiener Brunnenreliefs 47.
Wiener Genesis 41, 43 f.
Wien, Hofbibliothek Cod. gr. 847: 58, 64, 66.
Wiranschehr XXIII.
Xenokrates 11 f., 18.
Zenobia, Stadt XXII.
Zierblatt, das 17.
Zyklus der Vorsetzbilder 62 f.

Berichtigung.

S. 7, 8 und 54 ist statt „zweites Heuresisbild“ zu lesen: „zweites Mandragorabild“, S. 40 wiederholt statt „Heuresisbild“: „Mandragorabild“.