

BAYERISCHE AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN

PHILOSOPHISCH-HISTORISCHE KLASSE

ABHANDLUNGEN · NEUE FOLGE, HEFT 52

ALBERT BOECKLER

Ikonographische Studien

**zu den Wunderszenen in der ottonischen
Malerei der Reichenau**

Mit 32 Tafeln

Aus dem Nachlaß herausgegeben
von Hans Jantzen

MÜNCHEN 1961

VERLAG DER BAYERISCHEN AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN
IN KOMMISSION BEI DER C. H. BECK'SCHEN VERLAGSBUCHHANDLUNG MÜNCHEN

BAYERISCHE AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN

PHILOSOPHISCH-HISTORISCHE KLASSE

ABHANDLUNGEN · NEUE FOLGE, HEFT 52

ALBERT BOECKLER

Ikonographische Studien

zu den Wunderszenen in der ottonischen
Malerei der Reichenau

Mit 32 Tafeln

AUS DEM NACHLASS HERAUSGEGEBEN

VON HANS JANTZEN

Vorgelegt von Herrn Ernst Buchner

am 8. Juli 1960

MÜNCHEN 1961

VERLAG DER BAYERISCHEN AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN
IN KOMMISSION BEI DER C. H. BECK'SCHEN VERLAGSBUCHHANDLUNG MÜNCHEN

VORWORT

Dem Nachlaß Albert Boecklers entstammen die hier mit Genehmigung von Frau Elfride Boeckler veröffentlichten ikonographischen Untersuchungen zu den Darstellungen der Wundertaten Christi in der ottonischen Malerei der Reichenau. Obwohl es sich um ein unvollendetes Manuskript, um eine erste Niederschrift des 1957 verstorbenen Gelehrten handelt, enthalten die Studien Albert Boecklers doch so zahlreiche wertvolle Hinweise auf die den ottonischen Darstellungen entsprechenden Illustrationstypen der altchristlichen und byzantinischen Kunst, daß es angezeigt erscheint, die Untersuchungen Boecklers, zusammen mit den von ihm gesammelten Bildnachweisen der Wissenschaft zugänglich zu machen. Sie werden zur Erschließung der für die ottonische Kunst in Frage kommenden Vorlagen nicht zu entbehren sein.

Für den Druck ist am Manuskript Boecklers nichts geändert worden. Auch die von ihm selbst den einzelnen Abschnitten hinzugefügten Arbeitsnotizen sind der Niederschrift entsprechend wiedergegeben, so daß der Charakter des Unvollendeten in dieser Veröffentlichung gewahrt bleibt.

Die hier veröffentlichten Untersuchungen bilden nur einen Teil umfangreicher ikonographischer Studien auch zu anderen Themen der ottonischen Kunst. Ob das im Nachlaß Vorhandene von Albert Boeckler soweit durchgearbeitet ist, daß es zum Druck gelangen kann, läßt sich erst später beurteilen.

Die von Albert Boeckler verwendeten Abkürzungen:

a) für die Textstellen:

Mt = Matthäus	Lc = Lucas
Mc = Marcus	Joh = Johannes

b) für Handschriften und Wandmalerei:

E	= Codex Egberti, Trier, Stadtbibliothek
A	= Aachen, Domschatz, Ottonen Evangeliar
M	= München, Staatsbibliothek, cod. lat. 4453
OZ	= Wandbilder der Georgskirche zu Oberzell auf der Reichenau
G	= Goldbach, Wandbilder
R	= Reichenau
U	= Utrecht, Erzbischöfliches Museum, Ms 3

Das Verzeichnis der Abkürzungen für die Literaturangaben folgt am Schluß.

Hans Jantzen

INHALTSVERZEICHNIS

Heilung des Aussätzigen	7
Heilung der Schwiegermutter Petri	8
Heilung der Blutflüssigen	9
Auferweckung der Tochter des Jairus	11
Heilung des Besessenen von Gerasa	12
Petrus versinkt in den Fluten	14
Heilung des Lahmen am Teich Bethesda	15
Speisung der Fünftausend	17
Heilung des Blindgeborenen am Quell von Siloah	20
Auferweckung des Lazarus	22
Sturm auf dem Meere	25
Heilung des Blinden bei Jericho	26
Auferweckung des Jünglings von Nain	27
Heilung des besessenen Sohnes	29
Heilung des Wassersüchtigen	30
Die Hochzeit zu Kana	30
Christus und der Hauptmann von Capernaum	32
Heilung des Mannes mit der verdorrten Hand	33
Christus und das kananäische Weib	33
Mulier curva	34
Verzeichnis der Abbildungen	35
Literaturangaben und Abkürzungen	38

HEILUNG DES AUSSÄTZIGEN

Mt VIII 1-4. Mc I 40, 41, 45. Lc V 12-14.

E M OZ G

M (Abb. 1) und OZ (Abb. 3) schließen sich ohne weiteres zusammen, sie illustrieren den Marcustext. E (Abb. 4) gehört zum Matthäusbericht und zeigt bei großer Verwandtschaft im ganzen gewisse Eigenheiten gegenüber M und OZ. Bei Mt heißt es : „cum descendisset de monte . . . leprosus veniens adorabat eum“. Dies Herabsteigen vom Berg, von dem Mc und Lc nichts sagen, kommt zur Darstellung. Die Gestalt Petri ist abweichend, hinter ihm ist die auf ein antikisches Vorbild weisende Gestalt eines vom Rücken gesehenen Apostels. Der Leprosus zeigt eine andere Drapierung des Gewandes und ist mehr aufgerichtet, während die entsprechende Figur in M – und weniger deutlich, aber doch wohl auf dasselbe Vorbild zurückgehend in OZ – das „genu flexo“ des Marcustextes sehr gut zum Ausdruck bringt – bei Lc heißt es „procidens in faciem“. Man kann fragen, ob diese Gestalt des Leprosus in E aus derjenigen in M abgeleitet ist. Wahrscheinlich ist das nicht, denn der Mt-Text sagt nichts von der Beugung des Knies und die ausgestreckte rechte Hand bringt das „adorabat“ ausreichend zur Darstellung. Auch gibt die wie gesagt abweichende Drapierung in der vom Mantel verhüllten Linken und dem wulstig umgeschlagenen Saum einige antike Motive, die M nicht enthält. Auch zeigt die Gestalt Petri in E in den Gebärden soviel Originalität und Drastik, daß sie schwer als selbständige Ableitung aus der sehr konventionellen Handlung der gleichen Figur in M, bzw. seiner Vorlage zu verstehen ist. Und woher die Rückenfigur? Auch Voegelé glaubt¹ hier ein anderes Schema annehmen zu sollen als in M und OZ. Sollte sie eine selbständige Übernahme dieses Malers aus einer anderen Darstellung als die von M benutzte Vorlage sein? Gerade dieses Bild von E zeichnet sich nicht durch künstlerische Gewandtheit aus. Außerdem heißt es bei Mt: „sequutae sunt eum turbae multae“, und bei der Darstellung einer Menschenmenge wäre in einer guten Vorlage eine Rückenfigur schon denkbar. Nicht aus der Vorlage wohl der Nimbus, der Petrus von den anderen Aposteln unterscheidet und eine andere Form hat als sonst in E. Daß die zweite Szene des Geheilten vor dem Priester, die in allen drei Evangelien berichtet wird, in E fehlt, besagt an sich nichts, entsprechende Vereinfachungen und Kürzungen sind in E nicht selten. Auch in Byzanz kann diese Szene fehlen, in Laur. VI 23 fol. 65 findet sich statt dessen die Predigt des Geheilten – nach Mc I 45.

Für den Typus von M und OZ finden sich gute Parallelen in Byzanz in der ganzen Komposition wie in der Haltung des Leprosus: Paris Ms. gr. 115² und in den Karahissar-Gospels selbst.³ Die allerdings ja sehr häufige Haltung Christi ist ebenfalls dieselbe. Auch in

¹ Malerschule S. 74.

² Willoughby, Karahissar Taf. 46.

³ Ebda. Taf. 47.

S. Angelo in Formis war nach der Beschreibung von Jerphanion¹ die Darstellung sehr verwandt: Christus links aufrecht, hinter ihm zwei Apostel, in gewissem Abstand der Kranke – die nackten Beine und die Hand sind sichtbar – und es ist zu erkennen, daß er sich tief verneigte. Ebenso ist Monreale in wesentlichen Zügen verwandt.²

In Paris gr. 74 nur zu Mc und Lc dargestellt und abweichend von M, viel weniger genau dem Text folgend:³ der Kranke steht aufrecht, beide Unterarme bittend erhoben vor Christus, der von zwei Aposteln gefolgt ist.

Notizen zu obigem Text:

Bei der Leprosenheilung in Monreale zieht Demus M. N. S. S. 278 Anm. 192 Goldbach und Evangeliar Ottos III. als weitere Illustration derselben Szene heran.

Laur. VI 23 fol. 65 fällt der Leprosus Christus zu Füßen, steht dann mit bittend erhobenen Händen vor ihm. Arnulf-Ciborium.

Für die Architektur in OZ vgl. Demus M. N. S. Abb. 110 B – ein schräggestelltes schmales Haus, nach der einen Seite mit einem gerade abschließenden Türrahmen, nach der anderen mit einer niedrigen Quermauer verbunden.

Vgl. auch für die Doppeltüröffnung links auf derselben Darstellung in OZ Demus M. N. S. Taf. 73 B. Der Gesamteindruck der Architektur dem genannten Bild in OZ verwandt.

HEILUNG DER SCHWIEGERMUTTER PETRI

Mt VIII 14–15. Mc I 29–31. Lc IV 38–39.

E M

In E (Abb. 5) und M 4453 fol. 149' (Abb. 2) entspricht die Darstellung in allem dem typischen byzantinischen Schema – die charakteristischen byzantinischen Bestandteile sind alle vorhanden. Hier finden wir die Frau auf schrägem, oft direkt am Boden liegendem Polster, an dessen Fußende und, gelegentlich etwas von ihm verdeckt, Christus. Er gebietet dem Fieber nach Lc oder faßt die Kranke bei der Hand nach Mt und Mc. Christus neben Petrus oder zu Häupten des Lagers, seltener an der Spitze der Apostelgruppe. Manchmal am Kopfende eine Dienerin, kompositionell Petrus entsprechend, z. B. Paris Iviron 5 (Abb. 6). Im Hintergrund meist bloß das Haus Petri, am Kopfende eine Architektur. Man vergleiche hierfür Willoughby⁴ und Millet⁵, wobei beide Stellungen Christi gegeben sind und die Darstellung auf fol. 211 mit E ganz besonders eng zusammengeht.

Die Parallelen sind zahllos. Außer den schon genannten seien angeführt das Karahissar-Evangeliar⁶ und das Mosaik der Kahria Djami,⁷ Paris gr. 74, Laur. VI 23⁸ oder Paris gr. 510, das armenische Evangeliar 888 (880?) der Mechitaristen in Venedig,⁹ auch das Mo-

¹ St. Angelo. S. 360.

² Demus M. N. S. Taf. 85 A.

³ Omont Ev. Taf. 62 und 103.

⁴ Karahissar S. 137.

⁵ Recherches Fig. 621 und 622 (nach Paris gr. 923).

⁶ Taf. XXI.

⁷ Ebda. Taf. XX.

⁸ Millet-Etudes-C 400 und 378.

⁹ Sirarpie der Nersessian l. c. Abb. 80.

saik in Monreale zeigt diesen Grundtypus. Dieser Typus findet ebenso bei der Erweckung der Tochter des Jairus Verwendung wie bei anderen Szenen, z. B. bei dem Arzt, der dem Patienten die Medizin reicht, bei einer Person, die mit dem Kranken spricht, bei den Söhnen Noahs, die des Vaters Blöße decken, u. a. auch bei Jakob, der sich mit Hilfe der Mutter den Segen des Vaters erschleicht, Paris gr. 923 ist voll von Szenen dieses Typus, auch im Oktateuch von Smyrna¹ kommt es vor, daß das Polster direkt auf der Erde liegt, begegnet ebenso in diesen östlichen Beispielen Paris gr. 923 fol. 30' oder Walters Art Gallery Ms. 539 fol. 39'. Das einzige, was ich nicht in den byzantinischen Beispielen belegen kann, ist die besonders ausdrucksvolle Haltung Petri in E, wie er zärtlich die Hand an das Haupt der Kranken legt.

In M scheint die Darstellung zunächst sehr abweichend. Indessen handelt es sich nur um die infolge besonderer Gegebenheiten etwas veränderte Übernahme einer byzantinischen Variante des in E verwendeten Typus. Paris gr. 54 und Iviron 5 (Abb. 6), auch Laur. VI 23 fol. 64' repräsentieren sie: auf der einen Seite das Bett mit der Kranken, gegenüber die Gruppe der Apostel mit Petrus an der Spitze, Christus zwischen beiden. Nur ist er in Byzanz immer der Kranken zugewendet, während er in M frontal steht, die Rechte zu der Kranken ausgestreckt, den Kopf aber zu Petrus hingewendet. Die Abweichung erklärt sich dadurch, daß diese Christusgestalt zugleich zu der unterhalb dargestellten, im Lc-Text anschließenden Heilung vieler Besessener gehört, die beschwörende Geste gilt diesen ebenso wie der Schwiegermutter Petri. Aus demselben Grund sind gegenüber dem byzantinischen Typus die Gruppen rechts und links vertauscht, d. h. die Apostel sind rechts und das Bett steht links – sonst ließe sich die Geste Christi nicht auch auf die Gruppe der Besessenen unten beziehen. Die Gestalt Christi, die von jener in E ganz abweicht, ist denn auch mit der geringen Veränderung der Kopfwendung der Besessenen-Heilung entnommen, wie sie A bietet.

Die Heilung der Schwiegermutter Petri zeigt besonders schön – gegenüber den im Sachlichen so nahen byzantinischen Parallelen –, wie der Gregormeister sie mit klassischem Geist erfüllt: sie ist voll Stille und Eurhythmie, Wohllaut, edel und schön.

Notizen zu obigem Text:

Paris gr. 923 fol. 211. Darunter nochmals die Heilung der Schwiegermutter Petri: Christus ergreift die Hand der auf dem Polster liegenden Frau. Kein Petrus, keine Architektur.

Nersessian l. c. Taf. 38.

In Monreale – Demus 86 – immer noch der Grundtypus von E.

Vgl. Paris Art copte Ms 13 fol. 20' (Abb. 7).

HEILUNG DER BLUTFLÜSSIGEN

Mt IX 20–22. Mc V 25–34. Lc VIII 43–48.

Nur in E und M.

Mt berichtet nur, daß die Blutflüssige, von hinten herankriechend, das Gewand Christi berührt, daß er sich zu ihr umwendet und sagt: „Confide filia, fides tua te salvam fecit“.

¹ Hesseling Abb. 143.

Mc und Lc geben zwei Szenen: die Frau, wie sie von hinten das Gewand berührt, und dann nochmals, wie sie sich vor Christus niederwirft und bekennt, was geschehen ist.

Dementsprechend bringt Paris gr. 74 zu Mt die Frau, die das Gewand berührt und erst zu Mc auch die zweite Szene, wie sie sich vor Christus niedergeworfen hat. Zu Lc gibt er nur die zweite Szene – Omont Ev. Taf. 111 (Abb. 9) – und zeigt die Frau auch hier nicht zu Boden gefallen, sondern nur tief vor Christus sich neigend. Ähnlich in Florenz, Laur. VI 23 fol. 71' nach Mc V 25–34: sie faßt das flatternde Mantelende Christi, sie fällt vor Christus nieder und sagt ihm die Wahrheit. Also genau dem Text entsprechend. Dazwischen besondere Szene, wie Christus fragt: *qui tetigit vestimenta mea?* Daneben gibt es aber noch einen anderen häufigeren Typus in der Kunst des Ostens, bei dem beide Aktionen vereinigt sind: die Frau ist hinter Christus zu Boden gefallen oder kniet hinter ihm und berührt zugleich sein Gewand und Christus wendet sich zu ihr zurück – Paris gr. 510, gr. 54 (Abb. 10), Iviron 5 (Abb. 14), Walters Art Gallery Ms. 539 (Abb. 11), auch Vat. Syr. 559 gehört dazu, nur daß Christus sich in Syr. 559 nicht zu ihr umwendet (Abb. 12). In den drei erstgenannten Beispielen kniet die Frau, in den beiden letzteren liegt sie tief gebeugt am Boden – jenes wie in M (Abb. 8). In E (Abb. 13) dagegen beugt sie sich tief herab, aber steht wie bei der ersten Szene in Laur. VI 23. Die Gestalt Christi dagegen ist in M und E so entsprechend, auch die Anordnung der Apostel so ähnlich, daß man für das ganze am liebsten dieselbe Vorlage annehmen und die Frage offen lassen möchte, ob nicht nur die Gestalt der Frau anderswoher genommen ist – sie berührt ja auch nicht das Gewand, sondern macht eine Adorationsgeste, die Bewegung der Hände ist aber sehr ungeschickt, man hat den Eindruck, daß hier etwas mißverstanden oder verdeckt oder die Gestalt aus anderem Zusammenhang genommen ist – es ist die Stellung der Chananäa, die Christus anbetet.

In M ist die Szene mit der Erweckung der Tochter des Jairus verbunden, in E ist an entsprechender Stelle die Bitte des Jairus an Christus dargestellt, was der Vorlage entsprechen dürfte. An der östlichen Abstammung des, bzw. der beiden Typen kann nach dem Gesagten kein Zweifel sein.

E ist der Vorlage sehr viel näher. In M die beiden Darstellungen – plus Jairus – in eine zusammengezogen. Die Haltung der blutflüssigen Frau in E auch sinnvoller: es ist das Gespräch mit Petrus dargestellt und die Blutflüssige, die vor Christus niederfällt, also die Szene, die auf die Berührung folgt. In M diese selbst gegeben, das Gespräch mit Petrus aber beibehalten.

Paris gr. 923 fol. 166' M ikonographisch sehr nahe: Haltung der Frau, die kniend den Mantel mit ausgestreckter Hand berührt, und sehr tief unten angebracht. In 923 nur die erste Szene (steht die andere auf dem Rekto?). Haltung der Blutflüssigen in E anders als in M und 923, aber in einer Haltung, die ebenfalls byzantinisch anmutet. Also andere Vorlage, die nur in diesem Punkt abweicht? Die Handhaltung der Frau entspricht in E und Paris gr. 54.

Notizen zu obigem Text:

Es bleibt festzustellen, ob statt der Berührung bei der Vereinigung beider Aktionen nicht die Adorationsgeste gegeben ist (Iviron 5, gr. 510).

Verwandt Rabula-Nordenfalk l. c. Taf. 134.

Nach der Richtung des Blickes gilt der Redegestus auch in Iviron wie in E dem Jairus.

Laur. VI 23 fol. 122 Lc VIII 47–48. Im Verband der Jairus-Geschichte.

Photo bestellen.

Gewisse Ähnlichkeit mit E = Fleury 1. c. 46.

Omont Ev. Taf. 92.

Auf dem altchristlichen Elfenbein des Louvre-Volbach, Duthuit, Salles Pl. 10 – einfacher und ohne Jairus. Christus nach rechts eilend, die Frau kniet hinter ihm und packt seinen Mantel. Zwei Jünger.

In Monreale die Hauptgruppe verwandt. Die Szene von der Heilung der Tochter des Jairus getrennt – Demus M. N. S. 86.

Jerphanion, Voix.

Goldschmidt-Weitzmann, Elfenbeine.

Willoughby.

AUFERWECKUNG DER TOCHTER DES JAIRUS

Mt IX 18. 23–26. Mc V 22–24. 35–43. Lc VIII 41, 42. 49–56.

Nur in E und M. Doch wohl auch in OZ – dies einarbeiten. Und in Goldbach?

E (Abb. 15) illustriert den Mt-Text, der weder von der Anwesenheit der Eltern noch der Apostel spricht, sondern sagt: „Cum eiecta esset turba“. Christus ist mit dem Mädchen allein.¹

M (Abb. 8) legt Mc zugrunde, nach dessen Bericht Christus nur die Eltern mit in das Gemach hineinnimmt – nach Lc läßt er außerdem die drei ihn begleitenden Apostel Petrus, Jakobus und Johannes zu. Daß in E und M verschiedene Typen vorliegen, ergibt sich auch aus der Verschiedenheit der Gestalt des Mädchens, das sich in M aufrichtet, in E ausgestreckt liegt. E zeigt die übliche, den Körper dicht umschließende Drapierung liegender Figuren, vgl. in E Schwiegermutter Petri, Traum Josephs, auch den Christus der Grablegung, während es in M ein hemdartiges Gewand mit langen engen Ärmeln trägt und unter einer Decke liegt. In E nur das Polster als Lager, in M das Polster auf einer mit reicher Decke behängten Bettstelle, vor der ein Schemel steht. Auch die Architektur ist grundsätzlich verschieden: in M die Außenansicht des Hauses, in E ein Innenraum mit der Tür, durch die Christus eingetreten ist.

Die andere Haltung Christi in M, d. h. die Rückwendung zu den Aposteln und der Segensgestus – statt des in allen drei Evangelien berichteten Ergreifens bei der Hand – sind bedingt durch die abkürzende Verbindung der Szene mit der Heilung der Blutflüssigen als Änderung des Reichenauer Künstlers.

Beide Typen sind byzantinischen Ursprungs. Die Gruppe der Kranken auf schrägem Polster, hinter dem – oft etwas davon verdeckt, meist wie in E die Kranke am Handgelenk fassend – Christus steht, kennen wir ebenso von der Heilung der Schwiegermutter Petri in E, es ist die kanonische byzantinische Gruppe des Arztes, bzw. des wundertätigen Christus am Krankenbett, vgl. das zur Heilung der Schwiegermutter Petri Gesagte. Paris gr. 74 enthält zahlreiche Beispiele: Omont Ev. Taf. 15, 18, 61, 67, 71, 102, 111. Auch Paris gr. 923 fol. 211 läßt sich gut heranziehen. Und Laur. VI 23 fol. 122 bietet diese Gruppe denn auch in Verbindung mit einer den Innenraum angehenden Architektur aus zwei seitlich begrenzenden hohen und schmalen Architekturstücken, zeigt Christus allein mit der Toten und hinten außerhalb des Hauses die Nebenpersonen. Ebenso z. B. Laur. VI 23 fol. 18 und mit Beschränkung auf einen Turm als Abgrenzung. Selbst die Verbindung der beiden Architekturteile durch einen Bogen mit Vorhang in E könnte einer östlichen Anregung entstammen, vgl. dieselbe Szene in dem kilikischen Evangeliar der Walters Art Gallery Ms. 539 fol. 44' (Abb. 16).

¹ Auch in gr. 74 zu Mt – Omont Ev. T. 18 – Christus allein am Lager des Mädchens. Architektur aber wie in Typus 2 (s. u.).

Nicht weniger häufig ist der Typus von M in Byzanz nur eine Variante des oben genannten mit einer oder mehreren nächstbeteiligten Personen zu Häupten des Lagers¹ und oft einer hohen, nur rechts abschließenden Architektur, vgl. wieder gr. 74 – Omont Ev. Taf. 111 – und gr. 923 fol. 211 oder 213 – hier ohne Architektur² – oder Laur. VI 23 – Millet C 402. Hier also beide Typen in der gleichen Handschrift.

Das Mosaik der Erweckung der Thabita in Monreale – Demus M. N. S. Abb. 85 – oder auch die Erweckung der Tochter des Jairus ebenda – Demus T. 86 – seien als weitere Parallelen genannt. Vgl. ferner Toqale Kilisse für die Eltern am Kopfende des Bettes (ist da auch Architektur?).

Dabei kommt in Byzanz ebenso das direkt auf dem Boden liegende von E wie das auf ein Bettgestell gelegte Polster vor, die genannten Beispiele machen das ersichtlich.

Dagegen verwendet der von Rohault de Fleury – I. c. Pl. 44 – abgebildete Sarkophag nicht diesen östlichen Typus der zur Diskussion stehenden Szene.

Notizen zu obigem Text:

Oz einarbeiten.

Jerphanion, Voix. S. 237. Die Beschreibung v. S. Sergius in Gaza entsprechend.

Bei der Erweckung der Thabita in Palermo Capella Palatina dasselbe Schema: Lager, am Fußende der Wundertäter, der die Hand der Kranken oder Toten ergreift, am Kopfende trauernde Personen, ein Lager verdeckt.

Jüngling zu Nain – Monreale – Demus M. N. S. Taf. 86B. Auch der Redegestus Christi kommt vor – Monreale – Lazarew I. c. Taf. 234.

Arnulf Ciborium.

Ciborium-Säule von S. Marco.

HEILUNG DES BESESSENEN VON GERASA

Mt VIII 28–34. Mc V 2–17. Lc VIII 27–37.

A E M OZ U

Alle fünf Darstellungen geben denselben ikonographischen Typus, gehen auf dieselbe Vorlage zurück. Die Komposition entwickelte sich in die Breite, zeigt links Christus mit den Jüngern, rechts den Besessenen und weiterhin die Säue, die von den Teufeln geritten sich ins Wasser stürzen. Nur in A (Abb. 17) sind das Meer und die Tiere links, was sich aus dem Zwang des Hochformats erklärt, im Original wohl rechts, die wunderwirkende Geste Christi wirkt ja nach rechts hin. Andererseits gibt dieser Zwang die Möglichkeit, die Sarkophage anzubringen, die in den anderen vier Darstellungen fehlen, aber zum Text gehören, die Besessenen wohnen nach Mt, Mc, Lc in den Gräbern. Allen Darstellungen gemeinsam sind auch die lanzenbewehrten Hirten, die mit der Kunde zur Stadt eilen. In A

¹ Auch zwei Männer mit staunend emporgeworfenen Armen kommen in dieser Szene vor – Laur. VI 23 fol. 71'. Sie begegnen ebenso bei der Heilung des Knechtes des Centurio in derselben Handschrift und fol. 18 ganz rechts hinten außerhalb des Hauses ein Mann, der staunend die Hände erhebt, auch bei der Tochter Jairo. – Einen noch wieder anderen byzantinischen Typus der Szene gibt gr. 510: das Haus mit der Toten und Klagenden, Christus erst herankommend, noch nicht am Lager, zwischen zwei Begleitern, sich nach der Hämorrhössa umblickend, vor ihm proskynierend Jairus und zwei Leute, die Christus ehrerbietig empfangen.

² Es kommt aber auch eine breite, den Innenraum angegebende Architektur vor, z. B. gr. 74 – Omont Ev. Taf. 67.

sind – wieder infolge der Schmalheit des Bildfeldes – die Lanzen weggelassen und die rechten Hände der Hirten durch den Turm der Stadtmauer verdeckt. Nach der relativen Kleinheit der Figuren in A und E (Abb. 18) handelte es sich um eine Hintergrundszene. Ihre Verdoppelung in E ist sinnlos. M (Abb. 19) und U (Abb. 20) stellen auch die Einwohner dar, die aus der Stadt kommen und Christus bitten, ihr Land zu verlassen. Da im Text erwähnt, werden auch sie originaler Bestandteil des Bildes sein. Bei gleicher Komposition ist aber in A und E für die Besessenen eine andere Figur verwendet als in den anderen Bildern. A überliefert sie besser, in E ist sie vergrößert und mißverstanden: die Gestalt ist vom Rücken gesehen, aufrecht, ziemlich ruhig und zusammengekommen, der rechte Unterschenkel nur leicht zurückgesetzt, die Hände sind mit gesenkten Armen auf dem Rücken gefesselt. In M, OZ (Abb. 21) und U dagegen ist der Besessene von vorn gesehen in lebhaft erregter Bewegung, die Beine trotz der Fesselung stark ausschreitend, die Arme wie in einem Anfall zurückgeworfen. In U hält ein Mann den Kranken an den Armen fest. Das könnte aus der Vorlage stammen, und die Figur dieses Mannes könnte in M und OZ aus Platzmangel weggelassen sein. Jedenfalls wirkt die Gestalt des Besessenen überzeugender in der Bewegung, wenn sie so festgehalten wird, in Lesuovo¹ wird der Besessene von zwei Männern an einem Strick festgehalten. Auch der besessene Sohn wird ja festgehalten. So auch in Utrecht.

Die Abstammung der Ikonographie aus Byzanz ergibt Paris gr. 54.² Hier ist die Begebenheit zweimal dargestellt, einmal mit einem, einmal mit zwei Besessenen, also nach verschiedenen Textstellen.

Beidemale ist aber die Gesamtanordnung, sind die Teile der Darstellungen dieselben und entsprechen dem Reichenauer Typus: Christus und die Apostel links, dann der Besessene, bzw. die Besessenen, das Wasser und die Säue mit den Dämonen, die sich hineinstürzen, und im Hintergrund rechts die Stadt Gerasa. Zwei Männer von Gerasa blicken auf das Geschehnis, das einemale stehen sie im Tor, das anderemale sehen sie hinter einem Hügel hervor. Sie entsprechen den beiden Hirten, die zurückschauend in die Stadt die Kunde bringen – Laur. VI 23 fol. 70' und 121. Auch Paris Copte 13 (Abb. 22) gibt die beiden Hirten, sie gehören also wie die Bewohner von Gerasa zur östlichen Ikonographie. Gr. 74 gibt – Omont Ev. Taf. 110 – wie die R beides: zwei Juden – die Bewohner von Gerasa –, die auch hinter einem Hügel hervorsehen, und ähnlich Copte 13 einen Hirten, der erschrocken zusieht, was geschieht. Auch die als Sarkophage dargestellten Gräber fehlen nicht. Dagegen ist in den beiden byzantinischen Miniaturen das Antike mehr abgeschliffen, die Gestalten der Kranken sind weniger kontrapostisch, weniger reich in der Bewegung. Die Reichenauer Vorlage hatte den Text genauer illustriert. Noch stärker reduziert zeigt gr. 510 – Omont Min., Pl. XXXVI – die Szene, er gibt nur Christus, die Gräber und die beiden Besessenen, den vorderen derselben allerdings in einer an M etwas erinnernden Haltung „vom bösen Geist gerissen“, der zweite der beiden wiederum hat die Fesselung der Beine und den zurückgeworfenen Kopf. Also auch hier zwei Typen.

Auch eine genauere byzantinische Parallele für die Gestalt des Kranken in A und E läßt sich aufweisen: im Petropolitanus 105 – Karahissar Pl. 75, vgl. auch gr. 74 – Omont Ev., Taf. 110 –. Für den mit stark vorgeneigtem Oberkörper in Ausfallstellung nach links gewendeten Besessenen mit auf dem Rücken gefesselten Händen, wie ihn U und OZ bringen, bieten Laur. VI 23 fol. 15' und gr. 510 – Omont XXXVI – eine verwandte Figur. Sie entspricht aber nicht genau, U scheint in dem Festhalten des Mannes durch einen anderen

¹ Millet, *L'art byzantin chez les Slaves I Les Balkans* S. 236.

² Omont Ev. Taf. XCII und XCV.

ein originales Motiv zu bieten: auch in OZ und U der Torso von vorn, in gr. 510 und Laur. VI 23 vom Rücken gegeben.

Die altchristlichen Repräsentanten der Szene sind ganz abweichend: in S. Apollinare Nuovo – Jerphanion, Karahissar, Pl. 74 – kniet der Besessene, und auf dem Elfenbein des Louvre – Volbach, Duthuit, Salles Pl. 10 – ist die Darstellung der ebengenannten verwandt und ebenfalls sehr einfach, auch hier kniet der Besessene.

Notizen zu obigem Text:

In E die Gestalt viel weniger verstanden als in A. Die Gräber in A sicher aus der Vorlage, da im Text erwähnt. In den Nebenszenen steht M der Vorlage besonders nahe, es gibt nicht nur die Hirten sondern auch die Bewohner, die herauskommen um Christus zu bitten, ihr Land wieder zu verlassen. Wahrscheinlich in der Vorlage auch die über der Stadtmauer erscheinenden Köpfe, die A und E bringen, sicher das Kostüm der Hirten mit Chlamys und Lanze.

Echternacher Codex aureus sicher nach anderer Vorlage (Abb. 47 der Publikation).

In OZ byzantinische gebrochene Streifenbehandlung.

In dem Berlin-Mailänder Elfenbein-Paliotho der Besessene auch von hinten an den Händen festgehalten. Sonst keine Beziehung zu Byzanz.

Vgl. Monreale Capella Palatina, McCormick-Gospels und anderes byzantinisches und altchristliches Material.

PETRUS VERSINKT IN DEN FLUTEN

Mt XIV 25–31.

E.

Im Westen in früher Zeit selten, Weigand¹ vermag die Darstellung nur auf einem Sarkophagdeckel in S. Callisto nachzuweisen² und bezeichnet sie hier als Unikum. Im Osten dagegen weiß er schon Denkmäler des 6. Jahrhunderts anzuführen³ und als erstes Beispiel – ca. 250 – Dura Europos.⁴ Dabei weicht dies römische Beispiel auch in der Gestaltung des Themas von den östlichen Beispielen ab. Diese sind sehr uniform: auf der einen Seite Christus auf dem Wasser stehend, vor ihm Petrus versinkend, gegenüber das Schiff mit den Christus zugewendeten Jüngern. Noch das Malerbuch vom Berge Athos⁵ gibt dieses Schema: bewegte See, Schiff mit Jüngern darin, Petrus bis zu den Knien im Wasser, Christus auf dem Wasser wandelnd faßt ihn bei der Hand. Kleine Varianten in der Stellung und den Gesten Christi und Petri fallen nicht ins Gewicht. Selbständiger ist z. B. die durch gr. 74 – Omont Ev. Taf. 26, 70, 154, 185 – und Ms. 539 der Walters Art Gallery (Abb. 24) vertretene Version: Petrus schwimmend, Christus die Rechte im Segensgestus vorgestreckt, die Jünger oder die Ruderer im Schiff. Es ist die Konfundierung mit der Szene, wie Christus den Jüngern am See Tiberias erscheint und Petrus zu Christus hinschwimmt – gr. 74 – Omont Ev. Taf. 185 – Laur. VI 23 fol. 30' – gibt auch die Aufforderung Christi an Petrus, ihm auf dem Wasser entgegenzuwandeln.

¹ l. c. S. 142.

² Wilpert, Die Papstgräber und die Ceciliengruft Taf. 8, I und Sarkophag I S. 161f.

³ zum Beispiel die Gemme Garucci IV 78, 13.

⁴ C. Cecchelli l. c. S. 125 ff. und Brown etc. l. c. S. 268 ff.

⁵ Dion. di Fourne l. c. S. 96 § 43.

Die Version von E (Abb. 23): Christus Petrus am Handgelenk des einen Armes ergreifend, Petrus bis zu den Hüften vom Wasser verdeckt, entspricht genau den Darstellungen in gr. 510 (Abb. 27) oder in dem armenischen Manuskript¹ (Abb. 26). Berlin gr. 4^o 66 (Abb. 25) sehr ähnlich E, auch Athen Byzant. Ms. 820² hat diesen Typus, wenn auch mit leichten Abwandlungen – Petrus nackt und in ganzer Figur. Vgl. auch Copte 13 (Abb. 28). Es ist hervorzuheben, daß E durch die beiden Windköpfe dem Text noch näher steht als die obengenannten beiden Beispiele, denn Mt XIV heißt es: er sah aber einen starken Wind, da erschrak er und hub an zu sinken – allerdings finden wir in gr. 510 auch das sturmbewegte Wasser.

Wenn in Rom Sa. Saba³ die Darstellung E ähnlich, wenn auch lange nicht so verwandt wie gr. 510 und das genannte armenische Manuskript (Abb. 26), so ist dazu zu bemerken, daß es sich ebenfalls um eine stark byzantinisierende Darstellung handelt – byzantinischer Gewandstil, byzantinische Kopf-Halstücher der Juden, griechische Inschriften.

Notizen zu obigem Text:

In gr. 74 – Omont Taf. 26 und 70 – großes Netz mit Fischen im Boot.
 Paeseler, Giotto's Navicella und ihre spätantiken Quellen/Röm. Jahrb. f. Kunstgesch. V 1941.
 Monreale E nahe, im wesentlichen entsprechend. Demus M. N. S. Taf. 85 B.

HEILUNG DES LAHMEN AM TEICH BETHESDA

Joh V 1–9.

Nur in E.

Es fehlt in E (Abb. 29) die Darstellung des Kranken, der mit seinem Bett auf den Schultern von dannen geht, also die Darstellung des eigentlichen Wunders. Das kann nur daran liegen, daß E die Szene aus Platzmangel, als hinlänglich bekannt oder aus formalen Gründen weggelassen hat. Vielleicht war sie in der Vorlage als besonderes Bild dargestellt, jedenfalls muß sie vorausgesetzt werden, denn die Schilderung ist im übrigen besonders ausführlich und gibt den Text sehr genau: im Vordergrund Christus zu dem Lahmen sprechend, der nackt, nur den Unterkörper mit einer Decke verhüllt, auf einem Polster am Boden liegt. Oben rechts die Piscine, der Engel Gottes rührt mit einem Stab das Wasser,⁴ führt dadurch die heilkräftige Bewegung herbei, und ein Mann hebt einen unbekleideten Kranken hinein, letzteres ein den Text besonders sorgfältig interpretierender Zug, denn der Lahme sagt ja zu Christus: „hominem non habeo, ut cum turbata fuerit aqua, mittat me in piscinam“. Das spricht für eine sehr frühe oder sehr frühe Züge enthaltende Vorlage. Noch mehr weist darauf hin, daß es sich bei der Szene an der Piscine um eine ausgesprochene Mittelgrund-Szene handelt: sie ist im unteren Teil durch eine Erdwelle verdeckt⁵ und der Maßstab der Figuren ist kleiner als bei der Szene vorn – nicht anders als bei der Anbetung

¹ Macler l. c. Fig. 21, 34, Text S. 35–36.

² Willoughby Karahissar Taf. 121.

³ Wilpert Wandmal. Taf. 188, 1. 2/2 saec. VIII.

⁴ Das Motiv begegnet ja auch bei der Heilung des Blindgeborenen am Teich Siloah im gr. 510.

⁵ Eine nur von den Knien an sichtbare, hinter einer Geländewelle vorkommende Gestalt bietet z. B. Paris gr. 923 fol. 25, auch fol. 24.'

der Könige. Während die altchristliche Kunst nur Christus und den geheilten Kranken mit dem Bett auf den Schultern darstellt¹ und außerdem gelegentlich noch das Gespräch Christi mit dem Kranken gibt,² dies auch in S. Apollinare Nuovo der Fall, der Kranke schreitet schon mit dem Bett auf der Schulter davon, hinter Christus ein Jünger, also abweichend. Auch im gr. 4^o 66 in Berlin (Abb. 31) nur das Gespräch mit dem Kranken, der Geheilte, der sein Bett davon trägt, keine Piscine.

Die ikonographische Beziehung zum Osten ergeben die Darstellungen in gr. 510, gr. 74 – Omont Ev. Taf. 153 – Copte 13 fol. 233 (Abb. 32), auch Laur. VI 23 – letztere nur mit einem Kranken mit nacktem Oberkörper, der auf einem Polster am Boden liegt. Auch das Antependium von Salerno,³ das zum byzantinischen Ausstrahlungsbereich gehört, ist zu nennen: das Gespräch, Christus, der Kranke auf seinem Lager, rechts schreitet dieser mit seinem Bett auf dem Rücken davon. Rechts oben der Teich, den der Engel – mit den Händen – rührt. Keine weiteren Kranken. Also sowohl in gr. 510 und in gr. 74 wie in Copte 13, Salerno und Monreale – Demus M. N. S. Abb. 66c – findet sich dieser Engel, auch in syr. 559 (Abb. 30) begegnet er.

In gr. 74 liegen die Männer voll bekleidet auf Polsterbetten, in Laur. VI 23 auf Polstern am Boden, in E wie gesagt einer der Kranken nackt, der andere nur im Unterkörper von einer Decke verhüllt. In Copte 13, wo auch die fünf Portici dargestellt sind, von denen der Text spricht, sitzen vier nackte Männer am Rande des Beckens, einer davon steigt eben hinein – was eine gewisse Verbindung zu E ergibt – ein Geheilte geht mit seinem Bett davon. In allen diesen Beispielen fehlt auch das Gespräch Christi mit dem Kranken vor der Heilung. Aber in keiner dieser Handschriften finden wir die für E so charakteristische räumliche Verschiebung des Brunnens in den Mittelgrund.

Dagegen liegt im Echternacher Codex aureus des Germanischen Museums in Nürnberg, der ja in vielem auf eine byzantinische Vorlage zurückgeht, eine ähnliche antikisierende Komposition zugrunde. Außer den beiden Hauptszenen gibt diese Echternacher Handschrift auch die nach rechts hinten verschobene Nebenszene – hier klettern drei Kranke in das Bassin. Als zweites Beispiel läßt sich das schon genannte Elfenbein-Antependium von Salerno heranziehen, wo auch rechts oben die Piscine wenngleich ohne Kranke dargestellt ist, das alte räumliche Verhältnis also noch nachklingt. Vgl. auch Wien theol. gr. 154: der Teich, der Engel mit dem Stab das Wasser rührend, am Rand des Teiches zwei Kranke auf Polstern und ein halbnackter Kranker, der am Boden hockt. Für sich dargestellt der Kranke, der mit seinem Bett auf dem Rücken davongeht, und ihm rechts gegenüber Christus mit dem Redegestus ihm zugewendet.⁴ Wir haben hier also ein besonders deutliches Beispiel dafür, wie westliche Reflexe uns eine Vorstellung verlorener östlicher, in diesem Fall sicher byzantinischer, sehr antikisierender Bildtypen vermitteln.

Notizen zu obigem Text:

Der Engel mit dem Stab auch bei dem Blindgeborenen, der sich die Augen wäscht, in gr. 510 und in Add. 7170 bei der Heilung „of the impotent man“ (d. i. der Lahme.)

¹ Volbach, Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters, Mainz 1952 Abb. 113.

² Sarkophag im Lateran = Fleury I. c. Pl. LI und Dura Europos-Fresco: Christus spricht mit dem Lahmen, der auf dem Bett liegt. Der Geheilte mit dem Bett auf den Schultern. Kein Teich = Brown etc. = Preliminary Reports I 1927.

³ Goldschmidt, Elfenbeine IV 126, 39.

⁴ Abb. Gerstinger, Byzant. Buchm. Taf. XIII und Buberl, Beschr. Verz. Bd. VIII Teil IV Taf. XI.

Moses berührt das unreine Wasser und macht es so trinkbar, genau wie der Engel in E mit dem Stab das Wasser rührt – Hesselring Abb. 202.

Auch der untere Abschluß durch Bogen, hinter denen die Gestalten hervortreten, dieser Bogen ja auch bei der Reise der drei Könige, s. gr. 923; es ist hier die Regel.

SPEISUNG DER FÜNFTAUSEND

Mt XIV 15–21. XV 32–38. Mc VI 35–44. VIII 1–9. Lc IX 12–17. Joh VI 5–15. –
E A M Barb. 711.

E (Abb. 37), M (Abb. 34), A (Abb. 33). Es bleiben immer zwölf Körbe (*cophini*) übrig, nur in Mt XV 32–38 und Mc VIII 1–8 sind es sieben (*sportae*). In den beiden letzten Fällen ist von den Fischen nur in zweiter Linie und gleichsam nebensächlich die Rede. Bei Joh heißt es „Christus distribuit“, sonst gibt Christus das Brot den Aposteln, die es dann weiter verteilen.

Millet scheidet zwei Typen. Für den einen sehr verbreiteten¹ ist die Dreiergruppe des frontalen Christus zwischen zwei ihm zugewendeten Jüngern charakteristisch, Christus segnet die Speisen, die sie ihm auf verhüllten Händen darreichen. Dieser Typus im Orient und Okzident in altchristlicher Zeit² auf Sarkophagen in Ravenna und Lateran Nr. 161,³ auf der Maximians Kathedra,⁴ die Wandmalerei von Sa. Maria in Via Lata ?,⁵ in S. Apollinare Nuovo – hier mit zwei weiteren „auf Lücke“ stehenden Aposteln,⁶ in der Katakomben von Alexandria,⁷ im Cod. Sinopensis.⁸ Aus dem 9. Jahrhundert läßt sich der gr. 510 fol. 165 (Abb. 36) anführen. Diesem Typus folgen – abgesehen von anderen ottonischen Darstellungen – die Bilder in A E M. Dabei ist es aber auch schon ein sicher östlicher Zug, wenn sie die Hände Christi küssen – wir kennen das von östlichen Darstellungen des Abendmahls,⁹ wo die Apostel dieses tun, wenn Christus ihnen das Brot reicht. Das Brotwunder wird ja in der altchristlichen Zeit (oder Kunst?) als Hinweis auf das Abendmahl betrachtet, und auch das Auflegen der Hände auf die Speisen ist wahrscheinlich dem altchristlichen Ritus entnommen.¹⁰ Als weiteres entsprechendes Beispiel des Handkusses sei die Mission an Petrus und Paulus in Clm. 15713 genannt, die in Komposition, Bewegung und Stil ganz von Byzanz abhängt. Auch die Gruppen des auf dem Rasen gelagerten Volkes sind typisch östlich, sie kommen ebenso im Sinopensis vor, desgleichen in der Katakomben von Alexandria und von gr. 510, in mittelbyzantinischen Illustrationen sind sie häufig, vgl. Speisung der Fünftausend in gr. 74 und Laur. VI 23. Im Sinopensis haben auch die Körbe ganz dieselbe Form, ebenso begegnet hier schon das Motiv des Essens. Bezeichnend scheint auch das Sitzen mit untergeschlagenem Bein – Laur. VI fol. 32'.

¹ Millet, *Recherches* S. 646f. und Willoughby, McCormick S. 66 und Karahissar S. 287.

² Jerphanion, Voix. sagt: die symmetrische Komposition ist Eigentümlichkeit der hellenistischen Tradition.

³ Fleury I. c. Taf. LVI, Wulff I. c. I Taf. VIII, Styger, *Altchristl. Grabkunst* Fig. 4.

⁴ Colasanti, *Arte byzantina in Italia* Taf. 44 – aus späterer Zeit?

⁵ Wilpert, *Wandmal.* Taf. 138, 2.

⁶ Wulff I. c. II Abb. 371.

⁷ Bull. di Arch. crist. 1865 Abb. 76, Wulff I. c. I Abb. 76, Dobbert XII, oder XIV? S. 373.

⁸ Grabar Taf. 3.

⁹ Cod. Rossanensis, Silberschale von R und Dumbarton Oaks Coll.

¹⁰ Dobbert, Rep. f. K. XIV S. 456.

Die dichten Gruppen sitzender Personen mit sehr geschlossenem Umriß, wie sie in den drei Reichenauer Bildern begegnen, sind sehr vergleichbar solchen des Serail-Codex.¹

Innerhalb der Reichenauer Darstellungen dieses Typus setzt sich E von den anderen beiden ab durch das Fehlen des Handkusses, die aufrechtere Haltung der beiden Jünger, die andere Anordnung ihrer Mäntel und die andere in A und M so eigentümliche Art, wie diese die Hände verhüllen – E bringt statt dessen die auch sonst in dieser Handschrift üblichen lang über die Hände herabhängenden Tücher. Die Beinstellungen der beiden den Aposteln zunächst sitzenden Männer von E kommen in A und M nicht vor und die Köpfe dieser Männer werden alle in $\frac{3}{4}$ Ansicht gezeigt im Gegensatz zu der einheitlichen Profil-Ansicht in A und der Verschiedenartigkeit der Wendungen bei den Köpfen in M. Soll man demgegenüber wirklich annehmen, es handle sich in E um eine Verwandlung der sehr tiefenräumlichen Vorlage von A und M in ein Querformat, bei dem alle Figuren in eine Ebene zusammengedrängt sind? Daß ein Zusammendrängen stattgefunden hat, stellen die ungeschickten Überschneidungen der Sitzenden durch die Apostel ja außer Zweifel.² Man könnte schwanken, aber das Vorkommen einer E ganz entsprechenden byzantinischen Darstellung in gr. 510 scheint mir doch zu bezeugen, daß hier eine besondere Vorlage benutzt ist, die eine einfachere Version desselben Typus darstellt.

A und M stehen einander auffallend nahe in ihrer Tiefenräumlichkeit, die sich bei dem mittelalterlichen Künstler in eine Staffelung von drei Zonen verwandelt: in der Hauptgruppe – die beiden in M rechts und links abschließenden Apostel könnten von A aus Platzmangel weggelassen sein – in der Form der Körbe, auch in dem Sitzen mit untergeschlagenem Bein, vgl. in M die Männer unten in der Mitte.

Man überlegt, ob A nicht eine vereinfachende Umbildung der Vorlage von M sein könnte. Demgegenüber ist folgendes zu sagen: schon Voege hat darauf hingewiesen, daß es in A sieben, in M zwölf Körbe sind, was mindestens auf die Adaptierung an einen anderen Text deutet, denn nur in den zwei Berichten von Mt und Mc sind es sieben, in allen anderen zwölf Körbe. Dazu kommt, daß eine Ableitung der Gruppen in A aus den beiden kleineren Gruppen in M schwer denkbar ist – auch ganz abgesehen von den Unterschieden in der Gewandung: die Gestalten in M tragen z. T. Aposteltracht, diejenigen in A die einfache kurze Tunika. In A strecken alle gleichmäßig die Hand heischend zu Christus empor, der für M so charakteristische Gestus des Essens kommt garnicht vor, die Sitzmotive differieren und die Köpfe sind alle im Profil gegeben im Gegensatz zu der reichen Variation der Wendungen in M. Dabei ist aber der ansteigende Gruppenbau in A durchaus östlich, mehr als derjenige in M, ebenso die Vorliebe für Profil. Noch weniger ist eine Ableitung aus dem in M unten abschließenden großen Halbkreis von Männern, Frauen und Kindern denkbar, der in seinem räumlichen Gehalt, in seiner Komposition, in dem wundervollen Reichtum der Bewegung wie in den Motiven – man beachte besonders die Frauen mit dem Säugling im Mantelbausch³ und den Mann links, der einem anderen den Bissen in den Mund steckt – ganz besonders viel antikes Kunstgut bewahrt hat. Auch die Apostel, bzw. mit Mänteln bekleideten Figuren der oberen Gruppen sind so originell in der Bewegung, daß man Antikes dahinter vermutet. Der Figurenhalbkreis unten könnte etwas zusammenge-

¹ Uspenski Abb. 5.

² Man beachte nur, wie die ausgestreckte Hand des vordersten Mannes rechts hinter dem Apostel verschwindet.

³ Frauen mit kleinen Kindern im Arm kommen auch in Laur. VI 23 fol. 29' bei dieser Szene vor, vgl. auch Millet Fig. 652/53. Im Text werden Frauen und Kinder nur von den beiden Mt-Berichten besonders erwähnt. Auf der Erde sitzende Männer mit untergeschlagenen Beinen ebenfalls in Byzanz, z. B. Laur. VI 23 fol. 123'.

schoben sein gegenüber der Vorlage, die Überschneidung des Essenden in der Mitte durch das Bein des Mannes links von ihm scheint darauf hinzuweisen. Schließlich sind die oberen und unteren Gruppen in A doch auch unter sich so verschieden, daß eine Ableitung aus der Vorlage von M noch unwahrscheinlicher wird. Es führt also vieles auf die Annahme einer jeweils besonderen Vorlage für A und M, wenigstens für die beiden unteren Drittel der Darstellung. Die gleichmäßige Verteilung streng in sich geschlossener Gruppen über die Fläche in A verwandt in den Homelien des Jakobus monachus.

Diesen drei Reichenauer Darstellungen gegenüber repräsentiert die vierte in Barb. 711 (Abb. 35) den zweiten byzantinischen Typus, vorhanden z. B. durch alle Darstellungen in gr. 74 und Laur. VI 23. Er ist charakterisiert durch die seitliche Stellung Christi und die Verteilung der Speisen durch die Apostel. Sehr oft liegen die Brote und Fische bei der Segnung auf dem Boden und oft stehen die Apostel bei den sehr hohen Körben. Die Einführung genrehafter Motive – streitende Kinder, ein Mann, der Wasser aus einem Teich schöpft oder sich darüber beugt um zu trinken, ein Knabe, der auf einen Baum geklettert ist – sind beliebt. Dieser Typus wird durch zahlreiche mittelbyzantinische Handschriften repräsentiert,¹ auch das Antependium von Salerno rezipiert ihn, während das Magdeburger einen anderen bringt. Kommt er ebenfalls aus dem Osten? Auch dieser Typus reicht aber in sehr frühe Zeit zurück, wie die genannten genrehaften Motive, aber auch sein Vorkommen in Laur. VI 23² und gr. 74, in Toqale Kilisse³ beweisen.⁴ Auch Echternach Escorialensis und Bremensis – fol. 83' – nimmt den Typus auf, gibt aber im Gothanus, Bremensis und Barberinus eine typisch mittelalterliche Verquickung mit Typus 1.⁵ In S. Marco zwei Szenen: symmetrische Gruppe. Christus legt die Hände auf die Brote, die ihm die Jünger hinhalten. Diese aufrecht stehend, also ähnlich R. Zwei hinter den Körben stehende Apostel verteilen die Brote an eine auf dem Boden hockende Menge. Eine Frau scheinbar mit Kind, also Verbindung der beiden byzantinischen Typen. Dies wohl Zeichen für spätes Vorbild. Elf Körbe. Die Apostel bringen die Speisen zu der Menge. Beide Male Brote und Fische und verhüllte Hände.

Das Besondere der Miniatur in Barb. 711 gegenüber den zahlreichen Vertretern dieses Typus sind das Tuch, auf dem Brot und Fische liegen, vor allem aber der halbrunde untere Abschluß durch das Volk, das die Speisen erwartet und empfängt. Damit ist eine Beziehung zu M gegeben, um so mehr als hier und dort stehende Frauen die Ecken füllen. Aber diese sind anders, ohne die Kinder, und auch die übrigen Figuren der Menge weichen so stark von jenen in M ab, sind dabei aber so gut und originell in Motiv und Bewegung, daß eine direkte Beziehung oder ein Zurückgreifen auf dasselbe in der Reichenau befindliche von M benutzte Vorbild nicht möglich scheint. Dieser untere Abschluß und die Kühnheit und Treffsicherheit der Figuren desselben führen – nicht weniger als die schöne Gruppe der beiden Apostel unten, deren einer dem anderen das Brot auf verhüllten Händen zur Verteilung entgegenhält – auf ein besonders frühes, bzw. der Antike besonders nahes Vorbild.

¹ Vgl. Millet Ev. Fig. 650–55 und Willoughby Karahissar Taf. LXXVIII und LII.

² Laur. VI 23 fol. 179' zweiter Typus. Zuerst Christus zwischen einer Gruppe von Juden und einer zweiten der Jünger (Joh. VI 5). Christus segnet die Speise, die Petrus ihm hält. Ein Apostel teilt sie an eine stehende Gruppe aus. Keine Körbe.

³ Jerphanion E. R. C. Taf. 66.

⁴ Millet versucht hier eine Scheidung nach antiochenischer und alexandrinischer Redaktion.

⁵ Christus und die Apostel frontal, diese reichen mit einer Hand Christus die Brote zum Segnen hin, mit der anderen verteilen sie diese dann den Gruppen, die seitlich auf der Erde sitzen.

Notizen zu obigem Text:

Im Sinopensis und gr. 74 die Begebenheit nach Mt zweimal illustriert. Lit.: Dobbert, Jahrb. f. K. W. IV (XV?) S. 301, 302.

Mc: „und sie setzten sich nach Schichten hundert und hundert, fünfzig und fünfzig“. Bei Mt und Joh nicht gruppenweise. Ebenso Lc „fünfzig zu fünfzig“. – E nach Kraus Taf. 38 zum Joh-Bericht.

Nach Mc fährt Christus im Schiff davon – gr. 74 – also anders als in R.

Utrecht-Ps. Eine Gruppe von sitzenden z. T. säugenden Müttern. „Du warst meine Zuversicht, als ich noch an meiner Mutter Brüsten war“. „Du bist mein Gott von meiner Mutter Leib an“.

Auf dem Berlin-Mailänder Paliotto – Goldschmidt II 9 – ganz anders als in R und Byzanz.

HEILUNG DES BLINDGEBORENEN AM QUELL VON SILOAH

Joh IX 1–41.

E und OZ.

Es sind zwei Szenen: Christus, der den auf ihn zueilenden, den Stab des Blinden haltenden Kranken durch Erheben der Hand heilt, und der Blinde, der sich am Teich die Augen wäscht.

OZ (Abb. 38) gibt beide Szenen in aller Ausführlichkeit, E (Abb. 39) deutet sie nur an durch den Brunnen und eine turmartige Architektur mit einem Wasserspeier – es ist das Ende eines Aquädukts. Beides rückt zu nah an die erste Szene heran oder sogar in sie hinein – es heißt im Text „gehe hin“. Der in E oft erkennbare Mangel an Platz wird auch hier deutlich. OZ gibt also die originalere Formulierung.

Die altchristlichen Blindenheilungen des Abendlandes und meist auch des Ostens – Maximians Kathedra (Abb. 40)¹ – bieten nur die Heilung selbst durch Auflegen der Hand auf das Auge, der Blinde ist meist kleiner als Christus dargestellt, hat manchmal den Stab und streckt die andere Hand zu Christus hin aus, manchmal sind auch beide Hände bitend erhoben. Gelegentlich wird der Kranke Christus durch einen anderen Mann zugeführt, z. B. Thermen-Museum, Sarkophagfragment der Villa Albani, 3.–4. Jahrhundert (Abb. 41).

Die Szene der Waschung tritt erstmalig im Cod. Rossanensis (Abb. 43) – rechteckige Piscine – und Sinopensis ? auf, sie scheint ein Charakteristikum der östlichen Ikonographie, ist im Einflußbereich des Ostens und von Byzanz sehr häufig, dagegen im Westen nur in der Einfluß-Sphäre des Ostens zu finden. Als byzantinische Beispiele allein seien Paris gr. 74 – Omont Ev., Taf. 159 – und Laur. VI 23 fol. 192, Paris gr. 510, Iviron 5, Weitzmann Abb. 442, Paris Ms. copte 13 (Abb. 45), Paris gr. 923 fol. 212 angeführt. Im gr. 923 fol. 212 legt Christus dem Blinden den Finger aufs Auge. Der Blinde halb verdeckt von der Cisterne, in der er sich – und zwar in einem unten darin stehenden Gefäß – tief gebückt wäscht. Als Vertreter des östlichen Einflusses auf die Darstellung durch die Künstler des Abendlandes siehe Monreale,² Venedig, Mosaiken von S. Marco, Exultet von Pisa,³ das Antependium von Salerno,⁴ Arnulf-Ciborium, S. Angelo in Formis, Echternach, wo auch

¹ Jaeger l. c.

² Demus M. N. S. Abb. 66c.

³ Avery l. c. Taf. 83.

⁴ Goldschmidt IV 126³⁸.

der Vogel als Wasserspeier, auf der Bronzetür von Benevent (Abb. 42) statt dessen ein Löwenkopf. Der Wasserspeier kommt im Osten scheinbar nicht vor, immer nur die Piscine, vgl. aber Ivron 5, wo dieser Teil undeutlich. Die Waschung als zweite Szene auch am Paliotto von S. Ambrogio. Daneben findet sich aber auch im Osten die Heilungsszene allein, z. B. Paris Suppl. gr. 27¹ oder Sa. Maria Antiqua² – sehr einfach, schmal zusammengedrängt, Christus berührt das Auge, der Blinde ohne Stock, die Waschung nicht dargestellt³ – Toqale Kilisse, Vat. syr. 559 (Abb. 44). Die Heilung durch das Berühren des Auges und nur durch die Geste kommt im Osten gleichermaßen vor.

Daß OZ eine östliche Vorlage benutzt, wird schließlich erwiesen dadurch, daß der Blinde das östliche baschlikartige Halstuch der Juden trägt, genau wie im gr. 510 oder Ivron 5 oder die Blinden von Jericho im gr. 510. In E hat der Blinde statt dessen eine andere Kopfbinde, die beim Blinden von Jericho derselben Handschrift ebenso vorkommt und ein Zeichen der Bettler zu sein scheint, in der Veroneser Handschrift saec. XIII⁴ trägt es der arme Lazarus. Nicht gefunden habe ich bisher trotz der großen Anzahl der Beispiele, daß der Blindgeborene wie in E auf sein Auge deutet. Dagegen ist das Motiv bei einem der beiden Blinden in dem kilikischen Ms. 539 der Walters Art Gallery zu belegen.

Verwandt – nicht genau entsprechend – gr. 74 – Omont Ev. Taf. 128. Entsprechend dagegen Tafel 159 ff. Im gr. 74 alles sehr ausführlich, in mehreren Episoden genau geschildert: nicht nur die Christus-Szene, Christus macht einen Teig aus Speichel und Staub und streicht ihn dem Blinden auf die Augen, ebenso die Szene am Brunnen, aber auch wie der Kranke Christus zugeführt wird, weggeht und den Pharisäern das Wunder erzählt. In OZ ist die Gruppe Christus und der Blinde dieselbe wie in E, auch die heraneilende Bewegung des letzteren, aber der Blinde deutet nicht auf sein Auge sondern streckt die Hand tastend vor. Die Linke hält ebenfalls locker den Stab. Christus berührt das Auge. Die Darstellung in OZ also formal E eng verbunden, aber ohne die Sinnlosigkeiten von E sondern gr. 74 entsprechend, also das östliche Vorbild sicher gut wiedergebend. In OZ auch die Waschung am Brunnen. Auch formal OZ viel besser in dem ganzen Aufbau, viel harmonischer, einheitlicher und ausgeglichener in der Linienführung als in E. Der Brunnen in OZ anders dargestellt, E in dieser Beziehung sehr antik, ebenso wie in dem Kopftuch des Blinden. Die Beziehung von Reichenau zum Osten in dieser Gruppe des Blinden und Christi in der Gegenüberstellung mit gr. 74 sehr deutlich. Auch in Gotha die Szene nach demselben Schema: Christus, der das kranke Auge berührt, rechts der Kranke, der sich die Augen wäscht. Als Brunnen ein Hahn auf einer gedrehten Säule, keine Piscine.

Notizen zu obigem Text:

Buberl, Athen = Denkschr. d. Wiener Akad. d. W. phil. histor. Kl. LX, Wien 1917. Übereinstimmend mit E.

Blindgeborener Athos Taf. 119¹.

In Athen 93 derselbe Typus wie in OZ.

Fleury Pl. LIX. Nicht verwandt, auch S. Apollinare abweichend, da der Blinde in vornehmer Tracht mit einem Begleiter, Christus mit einem Apostel.

Die Szene am Teich Siloah ist der altchristlichen Kunst scheinbar unbekannt.

¹ Saec. XII Omont Min. Pl. 99.

² Wilpert, Wandmal. Taf. 164¹.

³ Vgl. Jaeger I. c. Abb. 4: Metzger Elfenbein: kein Brunnen, keine Waschung, nur Christus, der das Auge berührt.

⁴ Vat. Chigi 78.

In E bei dem Blindgeborenen und den Blinden von Jericho das Kopftuch der Juden. In OZ statt dessen der jüdische Baschlik. In keiner östlichen Darstellung bisher gefunden. Auch in M baschlikartiges Kopftuch. Im gr. 510 letzteres ganz deutlich nur als Halstuch. Auch in Ivron 5 das Halstuch.

Vgl. Hitda und Bernward-Säule. Willoughby, Fulda, Salzburg. In Salzburg fehlen scheinbar die vielen Wunderszenen.

AUFERWECKUNG DES LAZARUS

Joh XI 1ff.

E M OZ Utrecht 3.

Das ikonographische Interesse konzentriert sich auf M (Abb. 46). Die enge Verbindung zum Osten ist hier auf den ersten Blick ersichtlich, und zwar führt sie zu dem verbreiteten östlichen Typus, den Millet den kappadokischen oder orientalischen nennt¹ und der zuerst im Rossanensis begegnet, wo übrigens auch die Zeichnung der Mumie ganz ähnlich wie in M – die Darstellung als solche gehört zu diesem Typus und ist in der R immer vorhanden oder in Ableitung spürbar. Noch in Utrecht 3 (Abb. 47) ist die Verschnürung der Mumie deutlich, und die Verbindung mit dem Gefält am Oberkopf und dem die Füße überquerenden Gewandende stellt die Verbindung zu M und E (Abb. 50) her, wo die Mumienbänder fehlen. In OZ (keine Abb.) sind sie deutlich. Am auffälligsten ist diese Beziehung wohl in der Gruppe der beiden Schwestern, die sich vor Christus niedergeworfen haben und deren eine sich zu Lazarus umwendet – ganz entsprechend z. B. Millet Fig. 204, 207, 229, 234, die übermäßige Kleinheit der beiden Gestalten ist ebenfalls charakteristisch – außer mehreren der eben genannten Abbildungen Millet Fig. 206, 209, 211, 226 – und Toqale Kilisse, auch Athen Hs. 93.² Auch alle die anderen Züge gehören zu diesem Typus: Christus von links mit begleitenden Aposteln, Lazarus aufrecht im Sarkophag stehend³ und in der Öffnung einer Ädikula erscheinend, das Wegnehmen des Sarkophagdeckels durch einen Diener, der Mann, der sich die Nase zuhält, das große Trauergefolge. Im einzelnen: die Ädikula mit dem gewölbten Dach ist oft in ganz derselben Form zu belegen: Millet Fig. 203 und 207, gr. 74 – Omont Pl. 165, Jerphanion Pl. 79¹, Palermo Capella Palatina, das auch sonst in vielem entspricht, z. B. die Leiche aufrecht im Sarkophag zeigt, auch Paris gr. 20.⁴ Das merkwürdige Anfassen des Türrahmens in M – in U tritt an dessen Stelle eine deutende Geste – ist wohl mißverständene Ableitung aus dem Motiv, daß der Mann an dieser Stelle Lazarus stützend um die Schulter faßt – die Geste von M, die zu dem kappadokischen Typus gehört, wird ja erst möglich in dem Augenblick, wo der Goldgrund anstelle des Innenraums der Höhle tritt – die Leidtragenden haben die langen Kleider und Chlamyden⁵ der vornehmen Juden, einer unten rechts hat sogar noch in gewisser Umformung das typische byzantinische jüdische Kopftuch, wie wir es ja auch in OZ an dieser Stelle in vorschriftsmäßiger Form finden. M muß direkt oder indirekt eine sehr frühe Vorlage benutzt haben. Darauf weist der große Figurenreichtum, den man am besten im Rossanensis so wiederfindet, in späteren byzantinischen Werken wie auch in den

¹ Vgl. Millet Recherches S. 252 ff. und Willoughby McCormick S. 225 ff.

² Buberl Athen Abb. 55.

³ Siehe oben Millet Anm. 1.

⁴ Omont Min. Pl. LXXV, 13 und LXXVII, 20.

⁵ In den östlichen Darstellungen haben die Juden meist die Pänula – die wohl als Tracht des Priesters von den abendländischen Künstlern an dieser Stelle vermieden wird –, aber auch diese Chlamyden kommen vor, z. B. Jerphanion E. R. C. Pl. 130, 2.

kappadokischen Höhlenfresken wird es sehr eingeschränkt. Auf eine frühe Vorlage führt aber auch die Komposition: es handelt sich um eine der Streifen-Kompositionen, wie sie auch das Christus-Barrabas-Bild im Rossanensis gibt, die durch Teilung einer der in der Antike so häufigen Kreiskompositionen entstanden sind, bei denen aber die Wendung der unteren Figuren nach oben – räumlich gesprochen – noch immer beibehalten wird. Der Baum vielleicht nur Füllsel. Für die genauere Datierung dieser mit antikem Formgut gesättigten Komposition aber ist es von Wichtigkeit, daß die beiden Gruppen vorn derjenigen im Pfingstbild des gr. 510 entspricht, wo ja ebenfalls ein räumliches Verhältnis zugrunde liegt. Daß es sich nicht um eine zerteilte Streifenkomposition handelt wie etwa bei dem Einzug in Jerusalem in M erweist die vorderste Gestalt der Gruppe links, es ist zweifellos eine Rückenfigur – die Hände zeigen nicht die Innen-, sondern die Außenseite – deren Tiefenbeziehung eine räumliche Komposition zur Voraussetzung hat. Eine solche Rückenfigur mit Profilkopf kommt ja auch auf dem Barrabasbild des Rossanensis vor. Auch das Paar rechts ist vom Rücken gesehen: der Mann legt der Frau den Arm um die Schulter, sie agiert mit der Linken hinter seinem Rücken vorbei. Für die Nähe zu einem sehr reichen und guten – also antiktischen – Vorbild spricht auch die Geste der sich umblickenden Schwester mit dem übergreifenden Arm und der wohl unter dem linken Ellenbogen liegenden Hand. Im XI. und XII. Jahrhundert wird nach Millet das Trauergefolge unterdrückt oder reduziert. Die aus der Kreisform abgeleitete Komposition der Szene ist singulär.

Schließlich sei darauf hingewiesen, daß die klare Unterscheidung des Dieners, der den Grabstein wegnimmt, durch die kurze Tunika von den langgewandeten vornehmen Juden ebenfalls für ein sinnvolles, d. h. frühes Vorbild spricht, daß auch das Stadtbild oben eine genaue Interpretation des Textes darstellt, es ist Jerusalem – „erat autem Bethania iuxta Ierosolymam quasi stadiis quindecim“ (Joh XI 18). Zudem ist in späteren byzantinischen Werken regelmäßig das Abwickeln der Bänder der Mumie mit dargestellt, s. Sedulius-Hs. (Abb. 51). Dagegen in Copte 13 Lazarus nackt (Abb. 49).

Es ist interessant und charakteristisch, wie auch in der Reichenau selbst die antiken Züge der Vorlage im Utrecht-Codex 3 (um 1100) verloren sind und selbst die Geste des Mannes, der sich die Nase zuhält, nicht mehr verstanden ist. In der unteren Reihe fehlt auch die Konzentration auf die Handlung.

Wo dieser in M verwendete Typus im Abendland übernommen wird oder anklingt, stellt er immer eine Beziehung zum Osten dar und tritt meist auch in Verbindung mit anderen östlichen Zügen auf.¹ Im allgemeinen bringt das Abendland andere ikonographische Typen. Die altchristliche Ikonographie ist ganz abweichend,² auch das frühe Mittelalter bringt andere Typen.³

E schwächt die östlichen Züge ab, es fehlen der Grabbau und die großen Gruppen der Juden, die Juden rechts sind als solche nicht charakterisiert, das Stadtbild ist fortgefallen. Von der ursprünglichen Kreiskomposition ist nichts mehr zu spüren, der untere dorthier stammende Teil ist weggelassen, das Bild ist den üblichen Streifenkompositionen von E angeglichen. Die Schwestern sind größer gebildet, trotzdem sie auf diese Weise mit dem Sarkophagdeckel kollidieren, die Gruppen sind weniger abwechslungsreich, es fehlt z. B. rechts

¹ S. Angelo in Formis, Elfenbein-Antependium von Salerno, Magdeburger Antependium.

² Vgl. Smith Christian Iconography S. 108–121. – Vgl. S. Apollinare Nuovo: die Mumie in Ädikula mit Treppe, keine Schwestern, keine Trauergäste, Christus nur mit einem Jünger. – Manchmal ist gar keine Schwester dargestellt.

³ Zum Beispiel Goldschmidt I 102, IV 311.

die den Kontur durchbrechende Hand, es fehlen die beiden Profilköpfe, der Mann, der den Stein wegnimmt, ist nicht als Rückenfigur charakterisiert. Bei Lazarus ist in M noch die Darstellung als Mumie im Vorbild fühlbar, in E nicht. Darüber, daß das gleiche Vorbild benutzt wurde, kann aber kein Zweifel bestehen, die wesentlichen Züge stimmen überein. Dabei ist das Östliche auch in E noch so ausgeprägt, daß Willoughby, der M gar nicht zu kennen scheint, es jedenfalls in diesem Zusammenhang nicht heranzieht, E als eine „ottonische Nachahmung des kappadokischen Typus“ bezeichnet.¹

OZ gibt den Typus mit der stehenden Martha, den wir im Westen – auch auf der Marcus-Kathedra – öfter finden.² Er tritt aber im Zusammenhang mit den östlichen Zügen des Sich-Schützens vor dem Geruch und des weggenommenen Sarkophagdeckels, in Goldschmidt I 102 und 106, auch neben anderen ausgesprochen byzantinisierenden Darstellungen auf, aber auch im Osten begegnet dieser Typus z. B. in Laur. VI 23 fol. 192. Hier ist die Geschichte ausführlich in fünf aufeinander folgenden Szenen in genauer Wiedergabe des Johannes-Textes geschildert, die fünfte ist die eigentliche Erweckung, bei der die Schwestern fehlen, in der vierten aber, in der sie Christus vereint bitten, ist nur die eine proskynierend dargestellt, die andere steht mit flehend erhobenen Händen. Eine Herübernahme dieser Szene in diejenige der Erweckung ist nicht unwahrscheinlich, sie mag schon in der östlichen Ikonographie erfolgt sein. Jedenfalls kann der Typus einer stehenden und einer proskynierenden Schwester nicht abendländische Erfindung sein, eben wegen der Proskynese der zweiten Schwester. Dagegen ist es möglich, daß dieser ja außergewöhnlich feinsinnig interpretierende Künstler von OZ die großartige Version erfunden hat, daß diese zweite Schwester sich einerseits zu Christus, andererseits zu Lazarus wendet, schönste Vermittlung zwischen den beiden Hauptfiguren. Auch die gern auf die Schultern herabgelassenen Kopftücher der Juden rechts weisen ja auf den Osten. Es ist also anzunehmen, daß auch dieser Typus auf einer sehr frühen östlichen Tradition basiert, er entspricht wie gesagt dem Johannes-Text sehr genau.

Notizen zu obigem Text:

Fleury I. c. Pl. 66/68. Die frühchristlichen Darstellungen sehr abweichend, meist nur Christus und Lazarus, gelegentlich eine Schwester, auch S. Vitale und S. Apollinare Nuovo gehören dazu. Nur gr. 510– Pl. XXXVIII – gibt den byzantinischen durch E und M vertretenen Typus. Gibt es der Antike angehörige Darstellungen mit dem Baum unten?

Die proskynierende Schwester und das Trauergefolge der ausgebildete byzantinische Typ schon beim Rossanensis und dem Consular-Diptychon des Boetius in Brescia – bald nach 602 – Abb. Volbach-Duthuit-Salles Pl. 14. Anfang saec. VII.

Ivion 5 – mehr mittelbyzantinisch – in vielem E verwandt: Haltung Christi und der Frauen, Mann mit dem Sargdeckel. Die Zuschauer stehen anders, die Bänder der Mumie werden abgewickelt. Die Verwandtschaft aber doch deutlich. In M das Stehen der Mumie in der offenen Tür wie in Ivion 5.

Zu den Gruppen unten in M vgl. S. Vitale Ravenna – Garucci I. c. Taf. 261, 4.

Auch im Rossanensis die zwei großen Gruppen der Leidtragenden in vornehmen langen Gewändern z. T. auch mit Kopftüchern und im Gegensatz dazu die Diener, die den Stein wegnehmen.

Manchmal berührt die Hand des Mannes, der sich die Nase zuhält, im kappadokischen Typ nicht die Schulter des Auferstehenden: Armenisches Evangelium von 1075, Athen 93 fol. 323, Elfenbein in Berlin – Goldschmidt-Weitzmann II 14, Triptychon vom Berge Athos.

Willoughby McCormick S. 225 ff. die altchristlichen Typen zusammengestellt.

Smith E. C. J. S. 108–21.

¹ Willoughby McCormick S. 227.

² Goldschmidt I 102 und 106. II 56. IV 118. – Dalton East Christian Art Pl. XXVII.

Nach Millet also hellenistischer Typ – gr. 510, Pantokrator und Barb. gr. 372 – und orientalisch-kappadokischer Typ – Rossanensis. Kein rein hellenistischer Typ: Christus von links erzählend und wörtlich. Apostel und Juden im Gefolge.

Mailänder Paliotto enthält byzantinische Züge: die Kleinheit der Frauen, das große Trauergefolge, die Gruppenbildung, aber doch viel weniger byzantinisch als Reichenau.

Das Grabgebäude in M ganz verwandt dem Palast-Gebäude des Pharao in Paris gr. 20 fol. 15 – Omont Ev. Taf. 74.

Filow l. c. gegen 1344/45 – Bauwerk (Abb. 48).

DER STURM AUF DEM MEERE

Mt VIII 23–26. Mc IV 35–40. Lc VIII 22–24.

A M E OZ G

A (Abb. 54) und M (Abb. 19) einander auch in der Wellenangabe entsprechend, kleine Varianten, die Rahe links setzt in A richtig an, in M ist sie mißverstanden. A auch in den Wellen dem Original näher, ebenso – wie wir sehen werden – in dem hohen Bogenkontur, der das Schiff hinten schließt. In M zwischen Petrus und dem segnenden Christus mehr Raum, sodaß von dem Jünger dahinter mehr zu sehen und seine Hand mit dem Ruder Platz findet – es ist aber eine rechte, keine linke. Es fragt sich also, ob in A dieser Teil nicht Platz gefunden hat – das Schiff ist hier sehr kurz – oder ob die Hand mit dem Ruder eine selbständige Erweiterung von M. Ersteres ist wahrscheinlicher.

E (Abb. 53) läßt das Segel weg, gibt infolgedessen statt der damit beschäftigten Jünger links die Szene, wie Petrus Christus aufweckt, und rechts die Stillung des Sturmes. OZ (Abb. 52) steht zwischen E A und M, behält das Segel und einen damit beschäftigten Jünger bei, der aber in anderer Weise hantiert, hat aber auch den großen Jünger hinter Christus, die Halbfigur im Bug fehlt. Im ganzen steht OZ aber A und M doch in der starken Bewegtheit, in der räumlichen Anordnung der Figuren – E gibt eine einfache Reihung – und in der Belebung durch das Segel, in dem Reichtum der Motive bedeutend näher als E, so nahe, daß die Veränderungen wohl als die eines selbständigen Künstlers am gleichen Typus angesprochen werden können. In E wird er in der gleichen Richtung simplifiziert wie bei dessen anderen Darstellungen: die Rahen oder doch eine derselben mögen zur Vorlage gehört haben. Auch Voegelé l. c. S. 75 vermißt bei E die dramatische Bewegung gegenüber A und M.

A und Clm. 4453 in allen Figuren und der Form des Schiffes im wesentlichen mit OZ übereinstimmend, am wichtigsten, daß das Reffen des Segels beibehalten wird, ebenso die Petrus-Christus-Gruppe und Christus, der den Winden gebietet. Neu die Apostel hinter ihm, der Steuermann, der konkave hintere Rand des Schiffes. Der Apostel ganz rechts weggelassen. Nur ein Apostel, der das Segel refft, statt des zweiten nur ein Kopf. Alles dies Veränderungen, die diesem einen sehr bedeutenden Künstler von OZ zuzutrauen sind, sie stellen künstlerische Verbesserungen dar. Man könnte an eine in E ja häufige Verarmung des Typus von A M OZ denken, wenn nicht Byzanz ebenfalls den Typus mit dem segellosen Nachen brächte – Paris gr. 74 – Omont Ev. Taf. 16 – und gr. 54 Pl. XCIV, auch Copte 13. In gr. 54 zwei Bilder: die Jünger wecken Christus, dieser gebietet dem Sturm. Im Copte 13 (Abb. 57) nur diese zweite Szene, aber auch kein rückwärtiger Schiffskontur wie in E. Auch in gr 74 nur die zweite Szene. In Laur. VI 23 fol. 16 Nachen ohne Segel,

Christus zweimal auf demselben Bild: zuerst wie er mit Petrus spricht, der ihn geweckt hat, dann ganz rechts an der Spitze des Schiffes nochmals, wie er dem Windgott gebietet, der in Halbfigur hinter einem Hügel erscheint. Lockenwellen. Ebenso Laur. VI 23 fol. 120' – nach Lc VIII 22–24. E nur fünf Figuren, die Petrus-Christus-Gruppe links wie bei den anderen drei Darstellungen, Christus und die Apostel rechts wie in OZ und zwischen beiden Gruppen ein füllender Kopf. Neu nur der Tierkopf vorn am Schiff.

Die Abstammung des Typus von A M und OZ aus Byzanz gesichert durch die Darstellung in Dochiariu-Millet Athos Pl. 233. Hier ist ebenfalls das Reffen des Segels dargestellt und in demselben Bild Christus einmal schlafend gezeigt, von Petrus geweckt, ein zweites Mal stehend, wie er dem Sturm gebietet. Das Fresko von Boiana des Nikolaus (Abb. 56) – Grabar, L'Eglise de Boiana, Sofia 1924⁰ Taf. 34 (vorhanden Göttinger UB 4⁰, Art Plast. II 4440 (oder 4490 ?) – zeigt, wie dieser im Sturm die Passagiere beruhigt, das Reffen des Segels im Sturm, wo die Form des Segels übereinstimmt. Hier auch das Meer mit großen Spiralwellen wie in Clm. 4453. Ebenso die Form des Segels verwandt, die Gestalt des Nikolaus und des den Winden gebietenden Christus. Auch die ganze Komposition steht 4453 nahe. Die Spiralwellen kommen auch in Laur. VI 23 fol. 16 und sonst oft in Byzanz und seinem Kreis vor, z. B. Taufe Johannes' in dem kilikischen Evangeliar der Walters Art Gallery (Abb. 55) oder Lazarew Early Italo-Byzantine Painting in Sicily Taf. 137 b und 146 = Rom Pal. lat. 5.

Das flache Boot, das die Breite des Bildes fast ganz füllt, die hochgehenden Wellen, die ja im Mt- und Mc-Text ausdrücklich erwähnt werden, der Verzicht auf alles Beiwerk verbinden die Darstellung in E mit Paris gr. 54 (Abb. 58) – Omont Min. Taf. XCIV. Die Anordnung der Figuren aber anders, kontinuierlicher mit der wiederkehrenden Gestalt Christi. In gr. 54 nur die Beschwörung des Sturmes gegeben, nicht die Aufweckung Christi. In gr. 54 fol. 107 – Omont Pl. XCVI – eine besondere Darstellung des von den Jüngern geweckten Christus. Aber doch die Ähnlichkeit von E mit OZ, das wieder mit A sehr zusammengeht, so groß, daß in E vielleicht nur eine Vereinfachung des Typus von A und OZ anzunehmen ist. E vermeidet aber den großen byzantinischen hinteren Halbkreis Kontur, läßt die segelreffenden beiden Jünger weg, und der hintere Schiffskontur fehlt überhaupt. A kommt in der Breite ins Gedränge, nimmt Christus deshalb vom Bug weg, sonst wäre die beschwörende Geste senkrecht in die Höhe gegangen und in den Rand gerückt – die Aktion, bzw. Geste hätte die Wirkung verloren – behielt auch den rechts wiederholten, die ganze Bewegung an der Entfaltung hindernden Jünger bei. Christus gehört an die Spitze des Schiffes.

Notizen zu obigem Text:

Vgl. Hamilton-Psalter, Omont Ev. Taf. 16 und 66 – anderer Typ als in R: Schiff inmitten der Wasserfläche, Christus streckt die Hand gegen eine kleine nackte Männergestalt aus, die links am Ufer sitzt. Nicht der schlafende Christus.

HEILUNG DES BLINDEN BEI JERICH0

Mt XX 29–34. Mc X 46–52. Lc XVIII 35–43.
E M und Limburg.

Es sind drei verschiedene Typen: in M (Abb. 59) spielt die Szene vor einer Architektur, sie kann nur Jericho darstellen, in E (Abb. 60) in freier, nur durch einen Baum ange-

gebener Landschaft. Letztere entspricht dem Lc-Text „cum appropinquaret Jericho“ – Christus ist also noch auf dem Weg, ersteres nach dem Bericht des Mc „proficiscente eo de Jericho“. In beiden Fällen ist gesagt und dargestellt, daß der Blinde bettelnd am Wege sitzt. In M steht für die Almosen ein Korb oder eine Schale neben dem Blinden. Dieser Korb steht auch im Sinopensis und auf dem Mosaik von S. Marco neben dem Blinden, ebenso auf einem Elfenbein der Bibliothèque Nationale – Ms. lat. 9384.

In E trägt der Blinde eine Kopfbinde, in der man vielleicht ein Kennzeichen der Bettler zu sehen hat, vgl. das zum Blindgeborenen Gesagte. Für die Szene mit dem Baum bietet gr. 510 (Abb. 63) – Omont Min. Pl. XLV –, der allerdings nach Mt erzählt und infolgedessen zwei Blinde darstellt, eine Parallele, der vordere Blinde ist in der Haltung E verwandt. Auch Monreale – Lazarew Taf. 233 – gibt die beiden Blinden unter dem Baum. In Walters Art Gallery Ms. 539 (Abb. 61) ebenfalls der Baum, die beiden Blinden stehen aber, der eine deutet auf seine Augen. Für M fehlt noch eine entsprechende östliche Darstellung. Man kann nur auf Laur. VI 23 fol. 41' – Lc XVIII 35–43 – verweisen, wo die Blinden am Boden sitzen, in einer zweiten Szene stehen sie an einen Turm – die Stadt – gelehnt mit erhobenen Händen vor Christus, dritte Szene: der Blinde folgt Christus nach. Das Kopftuch des Blinden in M ist das byzantinische Tuch der Juden, das ja auch in OZ vorkommt. Auch der dunkle Kragen des bärtigen Mannes rechts ist daraus abzuleiten. – Sehr fraglich.

Limburg (Abb. 62) illustriert Mt, gibt infolgedessen zwei Blinde. Sie stehen bittend vor Christus. Als Parallele kann man die zweite Szene in Laur. VI 23 fol. 41' heranziehen, wo die Blinden erst am Boden sitzen, dann dem Text entsprechend vor Christus stehen – Millet Etudes Abb. C 391. Also auch in VI 23 spielt die Begebenheit zwischen zwei Stadtbildern. Bei Mt ist auch nicht die Rede davon, daß die Blinden betteln, sie tragen wie auf dem entsprechenden Bild in gr. 510 lange Chlamyden, also vornehme Tracht, dies in Laur. VI 23 nicht beachtet, obgleich nach Mt illustriert ist.

Notizen zu obigem Text:

Auch in Benevent verwandt? – Exultet in Pisa? – Fleury – Taf. 60 – viermal derselbe ikonographische Typus – 1. 2. 5. 6. – Wie der Blinde am Boden sitzt, das entspricht durchaus östlicher Gewohnheit – gr. 510 oder Uspenski Abb. 282. – Vgl. Echternach und Bernward-Säule, Köln, Dombibliothek, Codex aus Limburg. – In R bei dem einen Juden noch der jüdische Baschlik zu erkennen. Merkwürdige Tracht des Blinden. Beachte die vielen Profile. – Ist der Baum ein östliches Requisit? Auch in Monreale der Baum – zwei Blinde – Lazarew Taf. 233. – Vgl. auch Antwerpen Seduliushandschrift.

AUFERWECKUNG DES JÜNGLINGS VON NAIN

Scheinbar nur Lc VII 11–15. Nachprüfen Konkordanz.
M und OZ.

Beide Male derselbe Typus, wie Voegelé zeigt. Die Verschiebung des Stadtbildes, die eine Entfernung vom Text mit sich bringt – der Zug kommt aus dem Stadttor –, und die andere Stellung der Mutter in M (Abb. 64) durch Räumangel bedingt. Die Frauengestalt rückt ganz klein so direkt unter Christus, daß sie nicht mehr bittend zu diesem empor sondern nur auf den erweckten Sohn zurückblicken kann – analog der einen Schwester bei dem Lazaruswunder. OZ (Abb. 66) in der Haltung der Träger sehr viel besser und reiner, sicher

auf dieselbe Vorlage zurückgehend. Nicht nur die beiden rückwärtigen Träger sind entsprechend, wie Voegelé treffend beobachtet hat, sondern auch die vorderen sind ursprünglich wie in OZ Rückenfiguren, das zeigen die Unterkörper.

Auch Augsburg (Abb. 65) nach derselben Vorlage wie OZ und M, dafür bürgen schon die Gesten der Träger. Nur rechts die Mutter trauernd hinter der Bahre und großes Gefolge. Durch beide Veränderungen verliert die Darstellung Klarheit und Eindruckskraft, auch der Unterkörper der Träger teils weggelassen, teils nicht sicher zu dem Oberkörper zu finden.

Der Sarkophag auf stoffbehängter Bahre in M und Augsburg original, der reine Stoffbehang in OZ nicht denkbar.

„Et resedit qui erat mortuus et coepit loqui“ heißt es im Text Lc VII 15. Beides in OZ und Augsburg dargestellt. OZ nimmt auch in der Bildunterschrift darauf Bezug „et accessit et tetigit loculum“. M und OZ Typus gr. 54 – Omont Min. Pl. XCVI – nahe: links die Gruppe Christi mit den Jüngern, in der Mitte die Bahre, bzw. in 54 mißverstanden der Sarkophag, rechts das Gefolge. Die Träger in 54 weggelassen, paßten ja nicht zum Sarkophag, aber die sich neigende Mutter rechts könnte aus einer Trägerfigur entwickelt sein. Die Mutter in 54 hinter dem Sarkophag statt flehend vor Christus wie in M und OZ.

Der Jüngling richtet sich nach dem Text auf und spricht. In 54 als Mumie, kann also den rechten Arm nicht im Redegestus erheben wie in M und OZ, die beide denselben Typus zeigen und der guten antiken Vorlage näher sind als 54. Aber in der Gesamtdisposition der Szene doch entschiedene Verwandtschaft.

In gr. 74 – Omont Ev. Taf. 107 – in zwei Etappen: zuerst die Träger mit der Bahre und Gefolge ohne die Mutter, dann die niedergesetzte Bahre am Boden stehend, die Mutter und das Trauergefolge zu Häupten, am Fußende, von der Bahre etwas verdeckt, Christus den Jüngling durch Berührung erweckend, es ist also die übliche Erweckungsszene. Rechts zwei Apostel und zwei Juden, also Abweichungen. Der Jüngling aber nicht als Mumie, sondern bekleidet wie in M.

In Laur. VI 23 fol. 117' auch zwei Szenen, als zweite aber die Darstellung, wie Christus den erweckten Jüngling der Mutter zuführt. „Et dedit illum matri suae“. Rechts zwei staunende Zuschauer. Bei der ersten Szene nur zwei Träger. Die Mutter hinter der Bahre, Christus links. Die Bahre in verkehrter Richtung, als ob der Zug in die Stadt ginge statt aus ihr käme. Nicht ausgeschlossen, daß hier eine zweite Vorlage desselben Kreises hineinspielt. In gr. 510 abweichend – Omont Min. Taf. XLVI: der Sarkophag steht auf dem Boden, die Mutter und die Männer – Träger? – dahinter. Christus rechts.

Der Osten kennt die Bahre also ebenfalls. Voegelé weist mit Recht auf die übereinstimmenden Motive der hinteren Träger in M und OZ hin, die auf die Benutzung derselben Vorlage hinweisen.

Notizen zu dem obigen Text:

Für die Träger der Bahre s. Uspenski 307.

Die vier Träger – mit der Bundeslade – schon in Sa. Maria Maggiore – Wilpert Taf. 22 und 23 – in der durch das Thema gegebenen, dem Jüngling von Nain entsprechenden Art.

Für das Stadtbild rechts in OZ vgl. in Monreale die Stadt. Hier auch Jerusalem beim Einzug – Demus Taf. 68.

Vgl. auch Copte 13 (Abb. 67).

Antependium von Salerno. Die Mutter zu Füßen Christi. Außerdem eine Frau, die sich die Haare rauft, im Oberkörper hinter der Bahre sichtbar. Sopotschani, Maria Magdalena – Pl. 37 des Pariser Ausstellungskatalogs = Mutter des Jünglings von Nain in OZ.

HEILUNG DES BESESSENEN SOHNES

Mc IX 16–27. Lc IV 40–41.

Nur in A und M.

A (Abb. 70) folgt dem Mc-Bericht in seiner ganzen Ausführlichkeit und Anschaulichkeit und gibt eine der großartigsten dramatischen Gruppen mittelalterlicher Malerei: wie der Vater den schäumenden und tobenden Sohn festhält, um ihn Christus zuzuführen, wie der Anfall selbst dargestellt ist. Es heißt im Text von dem bösen Geist „allidit illum – er reißt ihn – et spumat et stridet dentibus et arescit“, und nachher bei der Vorführung des Kranken vor Christus „statim spiritus conturbavit illum: et elisus in terram volutabatur spumans“. Die Szene ist über diese Anhaltspunkte des Textes hinaus noch bereichert um die Gestalt der Mutter, die ihr Flehen mit dem des Vaters vereinigt. Die Gruppe wird in den wesentlichen Zügen in der Vorlage schon vorhanden gewesen sein, sie zeigt große Verwandtschaft mit derjenigen der Israeliten beim Durchzug durchs Rote Meer im Reg. gr. 1: wie sich die Gruppe nach rechts hin öffnet, wie die Profilfigur einer Frau in dunklem Mantel ganz ähnlich hervortritt.¹ Auch das lebhafteste Spiel der Hände, der schräg ansteigende Bau der Gruppe sind ja ganz byzantinisch. Die Kühnheit und Ausdruckskraft der Bewegung, die zarte Schönheit der ungemein beweglichen Federführung, die bei den Händen und Füßen, dem flatternden Mantel des Kranken aber auch in den Köpfen – z. T. dank dem Abblättern der Farbe – besonders zur Geltung kommen, sind zweifellos Verdienst dieses ganz besonders begabten Reichenauer Künstlers.

M (Abb. 2) illustriert den Lc-Bericht und verbindet die Szene mit der diesem Bericht vorangehenden – bei Mc schon im ersten Kapitel erzählten – Heilung der Schwiegermutter Petri. Es ist eine wenig glückliche Verquickung zweier ursprünglich selbständiger Bildtypen. Der Sinn der unteren Szene wird schwer verständlich, da Christus der oberen für sie mit gilt, aber sein Blick und seine Geste nur auf die Erweckung der Schwiegermutter Petri Bezug nehmen. Diese Verbindung kann nicht aus der Vorlage stammen. Weder bei einer streifenförmigen Erzählung ist sie denkbar, noch kann es sich um eine Vorlage mit stark spürbarer Raumeinheitlichkeit handeln wie etwa bei der Bergpredigt oder der Erweckung des Lazarus. Weder in der Antike noch in Byzanz ist sie zu belegen, noch in der Reichenau klingt sie nach, wenn es sich um zwei an verschiedenen Orten spielende Begebenheiten handelt. Der Reichenauer Maler des Bildes scheint sich rein äußerlich an eine der ebengenannten Kompositionen von Bergpredigt und Lazarus-Wunder zu halten – dafür spricht die Gruppe der zu Christus hinaufblickenden Männer rechts.

Dagegen legt er der Gruppe mit dem besessenen Sohn dieselbe Vorlage zugrunde, die A benutzt. Um aber dem Lucas-Text gerecht zu werden, der von der Heilung vieler Besessener spricht, werden ein zweiter Besessener und noch ein Dämon hinzugefügt. Voegelé hat das schon gesagt und weiter darauf hingewiesen, daß dieser zweite Besessene eine seitenverkehrte Replik „des Besessenen von Gerasa in A“ ist. Welche Abhängigkeit von dem vorhandenen Vorrat an Vorlagen!

Über die obere Szene vgl. das zur Heilung der Schwiegermutter Petri Gesagte.

Entgegen dieser Verquickung der beiden Szenen in M gibt Laur. VI 23 fol. 80' die Heilung der vielen Kranken und Besessenen zum Lucas-Text nach besonderem diesem besser entsprechenden Typus. Die Heilung der Schwiegermutter Petri geht unmittelbar als selbst-

¹ Taf. 7 der Veröffentlichung.

ständige Szene voran. Zum Mc-Text bietet Laur. VI 23 gemäß der Grundtendenz seiner Illustrierung eine sehr genaue Folge der verschiedenen Stadien der Erzählung, z. B. das „factus est sicut mortuus“ und das Bei-der-Hand-Fassen, die Bitte, die Heilung, Abgang im Gespräch mit den Aposteln. Keinerlei Beziehung zu A. Ganz abweichend von M.

Notizen zu obigem Text:

Jerphanion S. Angelo: links Jesus, von zwei Aposteln gefolgt, vor ihm eine Menge, an ihrer Spitze der Besessene, sehr bewegt, mit Gewalt von einem anderen festgehalten. Nichts von der Schweineherde zu sehen, also wohl der besessene Sohn, er ist aber fast nackt.

HEILUNG DES WASSERSÜCHTIGEN

Lc XIV 2–6 (scheinbar nur hier, s. Konkordanz).

Nur in OZ. Auch Goldbach?

Die Darstellung (Abb. 69) folgt einem byzantinischen Typus. Dabei charakteristisch die Entblößung des geschwollenen Leibes, die Nacktheit auch im übrigen – der Kranke nur mit dem Lendenschurz bekleidet – und vor allem seine Vorführung durch einen Juden, der ihn von hinten her stützt. Nicht selten ist die Gruppe durch weitere Juden, diese mit byzantinischem Halstuch, das in Iviron 5 auch der Kranke hat, bereichert. Daß einer derselben den Kranken noch am linken Arm faßt, ist vielleicht Erfindung des Reichenauer Künstlers, jedenfalls habe ich diesen Zug bisher in keinem der byzantinischen Beispiele gefunden. Dagegen trifft man die bittend vorgestreckte Rechte des Wassersüchtigen auch in den östlichen Parallelen. Als solche sind zu nennen: Iviron 5 (Abb. 68) Paris gr. 54 – Omont Ev. Taf. XCVI, 26 – Karahissar-Evangeliar.¹ Christus in dem letzteren ohne begleitende Apostel, das Personal wird ja in dieser ganzen Handschriften-Gruppe stark beschränkt. Im gr. 510 fol. 17 Omont Ev. Taf. XXXVI – abweichende Darstellung: der Wassersüchtige steht allein, ebenfalls nur mit einem Schurz bekleidet, Christus gegenüber. Auch gr. 74 – Omont Taf. 122 – und Laur. VI 23 fol. 139' verwenden einen anderen Typus: der Kranke stützt sich, stark von der Gruppe der Juden abgesetzt, mit der Linken auf einen Stock – alles andere in gr. 74 wie in dem OZ zugrunde liegenden Schema, in Laur. VI 23 fehlen die Juden, die eigentlich dazugehören, da Christus sie fragt, ob man am Sabbath Kranke heilen dürfe, statt dessen in neuer Szene Christus, der drei Juden auf einen Brunnen hinweist – Lc XIV 5.

Auf die Verwandtschaft mit S. Angelo in Formis hat Kraus schon hingewiesen. Die Haltung des Kranken weist auf die Verwandtschaft mit OZ hin.

DIE HOCHZEIT ZU KANA

Joh II 1–10.

E.

Im Rabula (Abb. 74) und Petrop. 21 auch die Trennung der großen Gestalten von den kleineren: auf der einen Seite Christus und Maria, auf der anderen die Diener, die Wein einfüllen oder miteinander reden. Im Rabula auch nur vier Personen wie in E (Abb. 71),

¹ Willoughby, Karahissar Taf. 84 und 85.

im Petropolitanus eine dritte Nebenperson zwischen Maria und den Dienern, die sich an jene wendet. Die Gruppe Christus und Maria besonders im Petropolitanus E nahe, ist ikonographisch völlig übereinstimmend: Christus segnet das Wasser in den Krügen, Maria steht adorierend dabei, ein Diener gießt Wasser aus einem Krug in einen anderen, der zweite Diener hebt staunend die Hand und deutet auf Christus. Im Rabula insofern verwandt, als auch nur zwei Diener mit den Krügen – der eine füllt Wasser ein, der andere aber kommt mit einem Gefäß auf der Schulter herbei – und Christus und Maria, aber hintereinander und nicht im Dialog, auch ohne Segensgestus Christi, also nicht so nahe wie Petrop. 21. Übereinstimmend also die Personen und ihre geringe Anzahl und daß sie alle stehen, der völlige Verzicht auf die Personen der Hochzeit.

Im gr. 74 – Omont Ev. Taf. 147 – abweichend: Christus zu Tisch liegend, Maria tritt zu ihm, anderer Typus. Im Petrop. 21 wie in E Christus und Maria bei den Krügen, die Christus segnet, daneben Diener, zwei redend, der eine zu Christus, der andere zu einem dritten, der Wasser in einen Krug füllt.

Vat. syr. 559 (Abb. 75): unten links Christus und Maria bei den Krügen, rechts anschließend zwei Diener, der eine füllt einen Krug, der andere spricht mit ihm. Als dritter Christus zunächst der Speisemeister, der Christus zugewendet den Wein kostet. Gehört auch zu dem frühen Typus ohne Mahl, stellt nur die Szene bei den Krügen, also das Wunder selbst dar. Die Anzahl der Diener nicht entscheidend für ikonographischen Typus. Infolgedessen lauter stehende Figuren. Christus vollzieht aber nicht segnend das Wunder und Maria spricht nicht mit ihm, sondern beide sind dem Speisemeister zugewendet. Darüber in einer besonderen Darstellung die Tafel, an ihrem linken Ende Christus sitzend, neben ihm Maria, die zu ihm spricht.

Dagegen in Copte 13 (Abb. 73) auch die Szene, wie Maria Christus bittet, dieser segnet und zwei kleiner gebildete Diener Wasser einfüllen, während ein dritter – Speisemeister – schon den Wein schöpft. Vgl. auch Iviron 5 (Abb. 72).

Notizen zu obigem Text:

Nur Christus und Maria, beide stehend, und ein Diener, der Wasser in eins der Gefäße am Boden gießt, auf dem Diptychon Andrews-Delbrück l. c. Nr. 70 – das als syrisch gilt, aber karolingisch ist. Delbrück schreibt „5. Jahrhundert, wahrscheinlich syrisch“. Also wieder ein Hinweis, daß die Ikonographie in E auf ein frühes Vorbild des christlichen Orients zurückgeht. Stilistisch der Adagruppe sehr verwandt. Hier auch die halboffenen Türen wie beim Gregormeister.

S. Apollinare Nuovo – vor der Restaurierung – Birchler S. 127 – ein ruhig stehender staunender Mann zwischen Christus und dem Diener, der Wasser in den Krug füllt.

Vgl. Kahrie Djami-Lazarew Taf. 285. Hier auch ein Diener, der Wasser in die Krüge füllt, und ein Mann, der mit Christus spricht. Ein dritter trägt Wasser in einer Amphora auf der Schulter herbei.

Vgl. Rom Pal. lat. 5 – Lazarew Taf. 146.

Ikonographische Abhandlung über das Thema s. Art Bull. XX 1938 S. 206f. Danach soll es ein Kennzeichen östlicher Ikonographie sein, wenn der Diener den Krug nicht auf der Schulter, sondern in der Hand trägt. Schwerlich. Eher scheint die Anwesenheit der Maria charakteristisch. Vgl. Goldschmidt Elfenbeine II nach altchristlichem Vorbild.

Smith l. c. ordnet die Darstellung in E sehr richtig der Gruppe ein, die er palästinensisch-koptisch nennt, Typus, der in karolingischer und ottonischer Zeit im Abendland rezipiert wird. Smith stellt die Darstellung zusammen mit derjenigen im Rabula, Fresken von Antinoe, Soissons, Prümer Graduale, auf dem Silberkasten von Sa. Sanctorum und dem Elfenbein von Salerno. Für diesen Typus ist bezeichnend die Beigabe der Maria und eines zweiten Dieners. Smith weist auch darauf hin, daß dieser Typus „primarily the same“ ist wie der byzantinische, für den die Beifügung des Mahls charakteristisch ist – auf dem Wolvinus sei dieses nur durch den Speisemeister repräsentiert, der den Wein durch einen Diener gereicht bekommt. In der altchristlichen Kunst des Westens dieser Typus unbekannt, im Osten ist der Rabulas der bekannteste Vertreter.

Wie ist es mit der *Benedictio fontis* der Exultet-Rollen und S. Angelo in Formis?

CHRISTUS UND DER HAUPTMANN VON CAPERNAUM

Mt VIII 5-13. Lc VII 2-10. Joh IV 47-54.

E

Christus und der Centurio in E (Abb. 76) verwandt gr. 74 – Omont Ev. Pl. 15. Dieselbe Gruppierung, der Hauptmann ebenfalls von seinen Begleitern etwas abgerückt, aber in Uniform. E gibt anstelle der letzteren das spätantike Civilkostüm. Auch fehlt in gr. 74 die Rückwendung zu den Aposteln. Darin ist gr. 74 dem Text entsprechender. Dagegen sind die Begleiter des Centurio in E ebenfalls in vornehmer Tracht wie der Centurio, in gr. 74 sind es sinnwidrig Juden. Auch in gr. 510 – Omont Min. Pl. XXXVI – sind es Soldaten, keine Juden, der Centurio ist in Uniform. Bei der Illustration zu Lc in gr. 74 – Omont Ev. 107 – auch der Hauptmann mit Christus im Gespräch, hinter ihm eine Gruppe Juden. Anschließend kommt der Hauptmann in sein Haus zurück und tritt erstaunt dem Knecht gegenüber, der geheilt neben dem Bett steht.

Die Fibeln in E doch nicht byzantinisch. Der Centurio in E ist die Figur des Aeneas in Ms. lat. 3235 Pict. 24. Pilatus hat diese Fibel nicht. Gr. 74 – Omont Ev. Taf. 15 – gibt fälschlich Christus am Bett des Knechtes – er heilt ihn doch aus der Ferne. Dagegen zeigt gr. 510 zwar den Kranken auf einem Lager und einen Diener, der ihm Luft zufächelt, aber ohne Christus und in viel kleinerem Maßstab, es war also ursprünglich wohl eine Hintergrundszene wie der „Teich Bethesda“. Die Rückwendung Christi in E zu den Aposteln doch wohl nicht textbedingt, sondern wegen des schönen Kontraposts gewählt.

Auch in Rockefeller-McCormick-Gospels fol. 14' Dialog zwischen Christus und dem Hauptmann, hinter dem eine große Gruppe von Juden, hinter Christus ein Apostel, die Wendung Christi bedingt durch Mt VIII 10: „Audiens autem Jesus . . . sequentibus se dixit . . . non inveni tantam fidem in Israel . . . Et dixit Jesus Centurioni: Vade et sicut credidisti fiat tibi“.

Bei Lc kommt der Centurio nicht selbst, sondern sendet erst die *seniores Judaeorum* mit der Bitte zu Jesus und nachher, als Christus schon auf dem Weg ist, die Freunde, die sagen: „*noli vexari: Non enim sum dignus ut sub tectum meum intres*“. Daraufhin wendet Christus sich um und rühmt den Glauben des Mannes.

Bei Joh kommt er selbst, bittet aber Jesus, in sein Haus zu kommen. Infolgedessen wendet er sich nicht zu denen, die ihm folgen, den Glauben des Hauptmanns rühmend. Es kann also nur Mt illustriert sein. Die Darstellung zu Joh in gr. 74 – Omont Ev. Taf. 151 – wieder anders als zu Mt und Lc; Christus sitzt frontal, der Centurio steht allein rechts von ihm und spricht zu ihm. Links neben Christus drei Apostel. Rechts der kranke Sohn auf dem Lager, der Vater hinter diesem.

Wirklich entsprechend zu E also nur die Illustration zu Mt in gr. 74. E reicher durch die textbedingte Zurückwendung Christi. Das Kostüm des Centurio und seines Gefolges in E aus der italischen Vorlage saec. IV, es kann in einer byzantinischen Vorlage saec. X nicht mehr vorausgesetzt werden.

Laur. VI 23 fol. 116' – Lc VII 2-10. Zuerst der Kranke auf seinem Bett. Dann entsprechend dem Text die *Seniores*, die der Centurio zu Jesus schickt, dann die Leute, die sagen, Christus braucht sich ja nicht selbst zu bemühen. Dann Christus zu den folgenden Aposteln sprechend: „*nec in Israel tantam fidem inveni*.“ Abweichend von R. –

HEILUNG DES MANNES MIT DER VERDORRTEN HAND

Mt XII 9–14. Mc III 1–6. Lc VI 6–11.

Nur in E (Abb. 77).

Der Kranke stützt die leblose Hand mit der gesunden. Das ist ein typisch byzantinischer Zug – Demus M. N. S. S. 278 bezeichnet ihn als „a stock of byzantine iconography from Sergios in Gaza“ bis herunter zum Malerbuch vom Berge Athos. Beschreibung bei Choriakios. Schon auf der Maximians -Kathedra – Lowrie Pl. 91 – also auch in Alexandrien – begegnet er, und mittelbyzantinische Beispiele lassen sich in großer Anzahl beibringen, z. B. Rockefeller-McCormick-Gospels fol. 19 und 39, Monreale – Demus M. N. S. Abb. 85B – die unter byzantinischem Einfluß stehende Darstellung im Hitda-Codex.

Es ist aber nicht gesagt, daß der Kranke in Byzanz nur in dieser Form dargestellt wird, bei den drei Bildern des gr. 74 z. B. – Omont-Ev. Pl. 23, 63 und 104 – ist der Oberarm vom Körper abgewinkelt und der Unterarm hängt leblos gerade herab. Ähnlich in den Karahissar-Gospels und im Protaton – Willoughby Pl. 48 und 49 –, die kranke Hand hängt leblos herab, die gesunde ist leicht vor der Brust erhoben. Im gr. 510 – Omont Min. Pl. XLV – wiederum faßt Christus den kranken Arm, in Laur. VI 23 fol. 66' hängt die Hand an dem ausgestreckten Arm schlaff herab, dann das Gespräch Christi mit den Priestern, dann die Heilung: der Kranke hebt beide Hände betend empor.

In den byzantinischen Darstellungen gehören die begleitenden Apostel und die Seniores dazu.

Notizen zu obigem Text:

Millet, Athos Pl. 33 (Protaton saec. XIV in.). Dem Typus E nahe in der Gesamtordnung, aber die Hand wird nicht gestützt.

Das Stützen des kranken Gliedes mit der anderen Hand in E wie im Hitda-Codex. In gr. 74 – Omont Ev. – die kranke Linke leblos herabhängend, in der Rechten ein Stock, aber auch zwei Apostel und eine Gruppe von Juden – in E seniores.

Gehört es zum Text, daß die Ältesten miteinander sprechen? In gr. 74 tun sie es nicht.

Siehe auch Antependium von Salerno.

In Monreale – Demus 85 B – mehr Begleitfiguren.

CHRISTUS UND DAS KANANÄISCHE WEIB

Mt XV 21–28. Mc VII 24–30.

Nur in E (Abb. 78 und 79).

Es ist der Mt zugrunde gelegt: zuerst die Kananäerin, die hinter Christus herruft, als zweites Bild, wie sie Christus anbetet und dieser ihre Bitte gewährt. Gr. 923 (Abb. 81 und 82), das ebenfalls zwei Szenen gibt, erzählt nach Mc: die Frau wirft sich vor Christus nieder, dieser weist auf zwei Hunde hin „non est enim bonum sumere panem filiorum et mittere canibus“.

Die erste Szene in E entspricht der Blutflüssigen in Petrop. 105 Taf. 51, s. die Haltung der Frau, Christi und des ersten Apostels.

In gr. 74 – Omont Ev. Taf. 27 – ganz anderer Typus: die Chananäa Christus gegenüberstehend und redend. Zu Mc gibt gr. 74 die Darstellung nicht. Laur. VI 23: zuerst die Tochter auf dem Bett mit Angabe des Hauses dahinter, dann ein Mann und eine Frau beim Mahl und zwei Hunde, die die Knochen bekommen, dann die Frau, die mit vorgestreckten Armen hinter Christus herruft, dann nochmals wie sie in Proskynese hinter Christus liegt, der zu zwei Jüngern spricht – s. E.

S. Apollinare Nuovo: für den über das Handgelenk herabhängenden Gewandzipfel vgl. gr. 74 – Omont Ev. Taf. 171 – den vordersten der knienden Apostel. Abweichend von E – Syrophoenissa fol. 77 Mc VII 24 — sie fällt ihm zu Füßen, er spricht mir ihr, sie steht mit staunend erhobenen Händen am Lager der geheilten Tochter. Als Kennzeichen der Nationalität keine Kopfbedeckung, sondern langes, in zwei großen Strähnen herabhängendes Haar.

Notizen zu obigem Text:

Weitere Parallelen suchen, bisher nur Petrop. 105.
Dold.

MULIER CURVA

Nur Lc XIII 11–13.
M (Abb. 80).

Nur lose Notizen:

S. gr. 805 McCormick.

Ist Pl. XLV wirklich die Darstellung der Buckligen? Omont erklärt anders. Auch im Rabula-Garucci l. c. II Tav. 132 – und gr. 74 – Omont Ev. Taf. 121 – in letzterem mit Begleitfiguren, Apostel hinter Christus, Juden hinter der Frau.

In gr. 74 Pl. 121 unmittelbar nach dem unfruchtbaren Feigenbaum. In beiden östlichen Werken die Frau auf einen, bzw. zwei Stöcke gestützt, in gr. 923 fol. 212 dagegen bittend vorgestreckte Hände, ikonographisch entsprechend M, nur in M zwei begleitende Apostel und zwei begleitende Frauen. Monreale-Demus M. N. S. Taf. 89A – derselbe Typus wie in M. Mehr Apostel.

In gr. 510 die Darstellung abweichend – Omont Min. Pl. XLV.

Laur. VI 23 fol 137 anders als in R. Sie steht in den Hüften tief geneigt Christus gegenüber, hat aber keinen Buckel. Zwei Männer dabei als Zuschauer. Dann nochmals aufrecht Christus gegenüber, hinter ihr zwei Männer.

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

Heilung der Aussätzigen

1. Clm. 4453 fol. 97'
3. Oberzell
4. Trier Egbert-Codex

Heilung der Schwiegermutter Petri

2. Clm. 4453 fol. 149'
5. Trier Egbert-Codex
6. Paris Iviron 5
7. Paris Art copte Ms. 13

Heilung der Blutflüssigen

8. Clm. 4453 fol. 44
9. Paris gr. 74
10. Paris gr. 54
11. Walters Art Gallery Ms. gr. 539
12. Vat. syr. 559
13. Trier Egbert-Codex
14. Paris Iviron 5

Auferweckung der Tochter des Jairus

15. Trier Egbert-Codex
16. Walters Art Gallery Ms. gr. 539

Heilung des Besessenen von Gerasa

17. Aachen fol. 88'
18. Trier Egbert-Codex
19. Clm 4453 fol 103'
20. Utrecht Ms. 3 fol. 33'
21. Oberzell
22. Paris Art copte Ms. 13

Petrus versinkt in den Fluten

23. Trier Egbert-Codex
24. Walters Art Gallery Ms. gr. 539
25. Berlin Ms. gr. 4^o 66 fol. 46'
26. Macler, Documents d'Art arménien Fig. 21
27. Paris Ms. gr. 510 fol. 170
28. Paris Art copte Ms. 13 fol. 41'

Heilung des Lahmen am Teich Bethesda

29. Trier Egbert-Codex
30. Vat. syr. 559
31. Berlin Ms. gr. 4^o 66
32. Paris Art copte Ms. 13

Speisung der Fünftausend

- 33. Aachen fol. 95'
- 34. Clm 4453 fol. 163
- 35. Rom Barb. lat. 711 fol. 65
- 36. Paris Ms. gr. 510 fol. 165
- 37. Trier Egbert-Codex

Heilung des Blindgeborenen am Teich von Siloah

- 38. Oberzell
- 39. Trier Egbert-Codex
- 40. Ravenna Maximians-Kathedra
- 41. Thermen Museum Sarkophag-Fragment
- 42. Benevent Bronzetür
- 43. Cod. Rossanensis
- 44. Vat. syr. 559 fol. 88
- 45. Paris Art copte Ms. 13

Auferweckung des Lazarus

- 46. Clm. 4453 fol. 231'
- 47. Utrecht Ms. 3
- 48. Paris Manesse Chronik
- 49. Paris Art copte Ms. 13
- 50. Egbert-Codex
- 51. Antwerpen Sedulius-Hs.

Der Sturm auf dem Meere

- 52. Oberzell
- 53. Trier Egbert-Codex
- 54. Aachen, s. auch Abb. 19
- 55. Walters Art Gallery Ms. 539
- 56. Boiana
- 57. Paris Art copte Ms. 13
- 58. Paris gr. 54

Heilung des Blinden bei Jericho

- 59. Clm. 4453 fol. 119
- 60. Trier Egbert-Codex
- 61. Walters Art Gallery Ms. gr. 539
- 62. Köln, Dombibl. Cod. aus Limburg
- 63. Paris Ms. gr. 510

Auferweckung des Jünglings von Nain

- 64. Clm. 4453 fol. 155'
- 65. Augsburg
- 66. Oberzell
- 67. Paris Art copte Ms. 13

Heilung des besessenen Sohnes

- 70. Aachen, s. auch Abb. 2

Heilung des Wassersüchtigen

- 68. Paris Ivireon 5
- 69. Oberzell

Die Hochzeit zu Kana

- 71. Trier Egbert-Codex
- 72. Paris Iviron 5
- 73. Paris Art copte Ms. 13
- 74. Florenz Rabula-Codex
- 75. Rom Vat. syr. Ms. 559

Christus und der Hauptmann von Capernaum

- 76. Trier Egbert-Codex

Heilung des Mannes mit der verdorrten Hand

- 77. Trier Egbert-Codex

Christus und das kananäische Weib

- 78. Trier Egbert-Codex
- 79. Trier Egbert-Codex
- 81 und 82. Paris Ms. gr. 923

Mulier curva

- 80. Clm. 4453 fol. 175'

LITERATURANGABEN UND ABKÜRZUNGEN

- Art Bulletin XX 1938 = Ikonographische Abhandlungen
- Avery, Myrtille, The Alexandrian Style at Sa. Maria Antiqua = Art Bulletin VII 1925
The Exultet Rolls of South Italy, Princeton 1936
- Brown, Rostovtzeff und Bellinger, The Excavations of Dura Europos = Preliminary Reports I 1927
Final Reports New Haven 1934
- Birchler, Linus, Müstair, München 1954
- Buberl, Athen – Paul Buberl, Miniaturen-Handschriften der National-Bibliothek in Athen = Denkschrift der Wiener Akademie der Wissenschaft, philos.-histor. Kl. LX, Wien 1917
Die byzantinischen Handschriften = Beschreibendes Verzeichnis der illuminierten Handschriften in Österreich VIII, Wien 1937
- Cecchelli, Carlo, Rivista di Archeologia cristiana IV, 1927
- Colasanti, Arduino, Arte byzantina in Italia = Bullettino di arte cristiana, Milano 1912
- Dalton, O. M., Byzantine Art and Archeology, Oxford 1911
East Christian Art, Oxford 1925
- Delbrück, Richard, Die Consular-Diptychen und verwandte Denkmäler, Leipzig 1929
- Demus, Mosaics – Otto Demus, Mosaiken von S. Marco in Venedig, Baden-Wien 1935
M. N. S. – Mosaics of Norman Sicily, London 1949/50.
- Dobbert, Eduard, Repertorium für Kunstwissenschaft XIII und XIV 1891
Zur byzantinischen Frage = Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen Vol. 15, Berlin 1894
- Dold, Alban, Ein vorhadrianisches gregorianisches Palimpsest und Sakramentar . . . Leipzig 1919
- Dumbarton Oaks Collection
- Filow, Bogdan, Les miniatures de la Chronique des Manassès à la Bibliothèque du Vatican = Codd. vat. sel. Vol. XVII, Sofia 1927
- Fleury, Rohault de, L'Evangile. Etudes iconographiques et archéologiques, Paris 1874
- Fourne, Dionys de, s. Schäfer
- Garucci, Raffaele, Storia del arte cristiana nei primi otto secoli della chiesa, Prato 1873 ff.
- Gerstinger, Hans, Die griechische Buchmalerei, Wien 1926
Die Handschriften des X.-XVIII. Jahrhunderts, Leipzig 1937/38
- Goldschmidt, Elfenbeine – Adolph Goldschmidt, Elfenbeinskulpturen Bd. I–IV Berlin 1914, 1918, 1923, 1926
- Goldschmidt-Weitzmann, Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen, Berlin 1930, 1934
- Grabar, André, L'Eglise de Boiana, Sofia 1924
L'art byzantin, Paris 1938
Les peintures de L'Evangélique de Sinope, Paris 1948

- Hesseling, D. C., Miniatures de l'Octateuque grec de Smyrne, Leyde 1909
- Jaeger, Wolfgang, Darstellungen der Blindenheilung in der frühchristlichen und mittelalterlichen Kunst = Sonderdruck aus Ruperto Carola, Heidelberg, Dezember 1955
- Jerphanion, St. A. – Guillaume Jerphanion, Le cycle iconographique de St. Angelo in Formis, Byzantion 1924
 E. R. C. – Les églises rupestres de Cappadoce et la place de leurs peintures dans le développement de l'iconographie chrétienne, Paris 1925–42
 Voix – Voix des monuments, Paris und Brüssel 1930–38
 L'art byzantin chez les Slaves (s. Uspenski)
- Kraus, F. X., Die Wandgemälde in der Georgskapelle in Oberzell auf der Reichenau, Freiburg 1884
 Wandgemälde von St. Angelo in Formis = Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen Bd. 14, 1893
- Lazarew, Early Italo-Byzantine Painting in Sicily = Burlington Magazine 63, 1933
 Studies in the Iconography = Art Bulletin XX, 1, 1938
 Geschichte der byzantinischen Malerei (350 Taff.), Moskau 1947/48
- Lowrie, Donald A., S. Sergius in Paris, London 1954
- Macler, Frédéric, Documents d'art Arménien, Paris 1924
- Millet, Evangiles – Gabriel Millet, Evangiles avec peintures byzantines du XIe siècle, Paris o. J.
 Etudes – La collection chrétienne et byzantine des Hautes Etudes, Paris 1903
 L'art byzantin = Michel, Histoire de l'art, Paris 1905
 Recherches – Recherches sur l'iconographie de l'Evangile aux XVe, XVe et XVIe siècles, Paris 1916
 Athos – Monuments de l'Athos, Paris 1927
 L'ancien art chrétien de Syrie, Paris 1936
 Les peintures de la Synagogue de Dura Europos 245–256 après Jésus Christ 1939
- Nersessian, Sirarpie der, Manuscrits arméniens illustrés = Revue des études arméniennes 1929
- Nordenfalk, Carl, Die spätantiken Kanontafeln, Göteborg 1938
- Omont, Ev. – Henri Omont, Evangiles avec peintures byzantines du XIe siècle, Paris 1908
 Min. – Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale du VIe au XIVe siècle, Paris 1929
- Pace, Biaggio, I mosaici di Piazza Armerina, Rom 1955
- Paeseler, Giotto's Navicella und ihre spätantiken Quellen = Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte V. 1941
- Peirce and Tyler, L'art byzantin, Paris 1932–34
 Dumbarton Oaks Papers, Cambridge Mass. 1941
- Rostovtzeff s. Brown
- Salles-Duthuit-Volbach s. Volbach
- Schäfer, G., Handbuch der Malerei vom Berge Athos, Trier 1855 (S. 188).
- Smith, Baldwin, Early Christian Iconography, Princeton 1937
- Sopotschani, Pariser Ausstellungskatalog
- Styger, P., La decorazione a fresco del XII. secolo della Chiesa S. Giovanni ante Portam Latinam = Studi romani Rivista di Archeologia e Storia, Roma 1914
 Die altchristliche Grabkunst, München 1927
 Die römischen Katakomben, Berlin 1933
- Uspenski, Th., L'Octateuque du Sérail à Constantinople, Sofia 1907
 L'art byzantin chez les Slaves, Paris 1930–32 (s. Jerphanion)

- Vöge, Malerschule – Wilhelm Vöge, Eine deutsche Malerschule um die Wende des ersten Jahrtausends, Trier 1891
- Volbach, Fritz, L'arte byzantina nel Medioevo, Rom 1935
Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters, Mainz 1952
- Volbach-Duthuit-Salles, Art byzantin, Paris 1934
- Weigand, Edmund, Byzantinische Zeitschrift 1936. 1941
- Weitzmann, Kurt, Die byzantinische Buchmalerei des 9. und 10. Jahrhunderts, Berlin 1935
- Weitzmann s. Goldschmidt
- Willoughby, McCormick – Harald R. Willoughby, The Rockefeller McCormick New Testament, Chicago 1932
Karahissar – The four Gospels of Karahissar, Chicago 1936
- Wilpert, Wandmal. – Joseph Wilpert, Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom 4.-13. Jahrhundert, Freiburg 1924
Die Papstgräber und die Cäciliengruft.
- Wulff, Oskar, Altchristliche und byzantinische Kunst, Bd. 1 und 2, Berlin-Neubabelsberg 1914

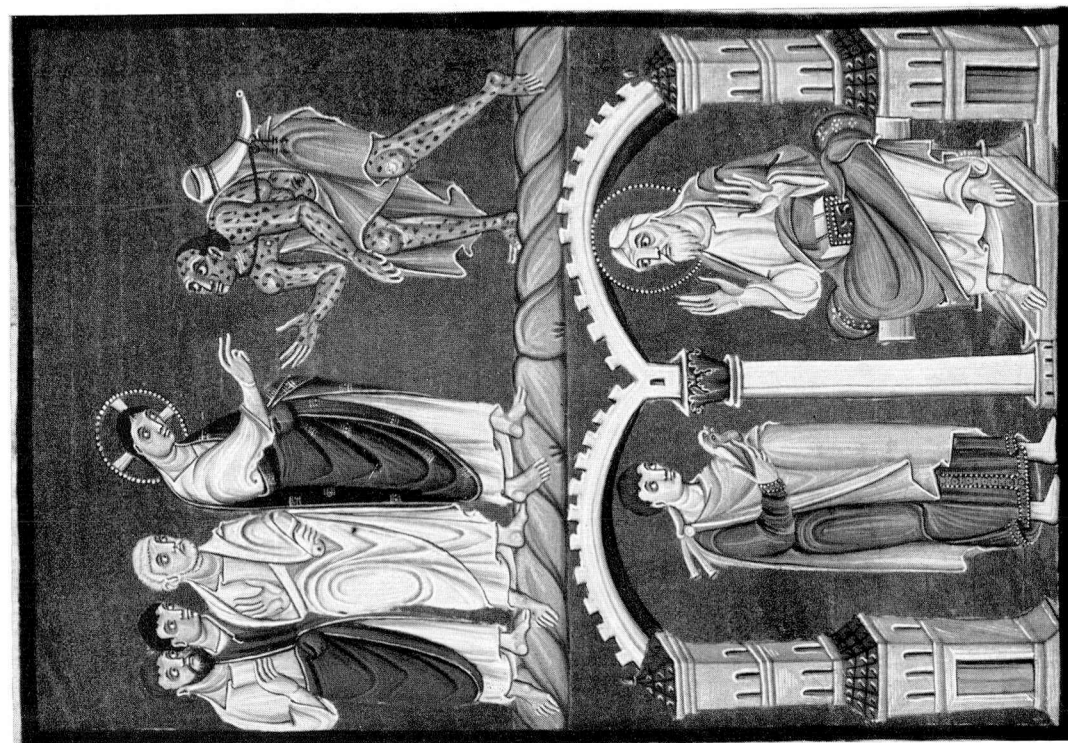


Abb. 1. Clm. 4453

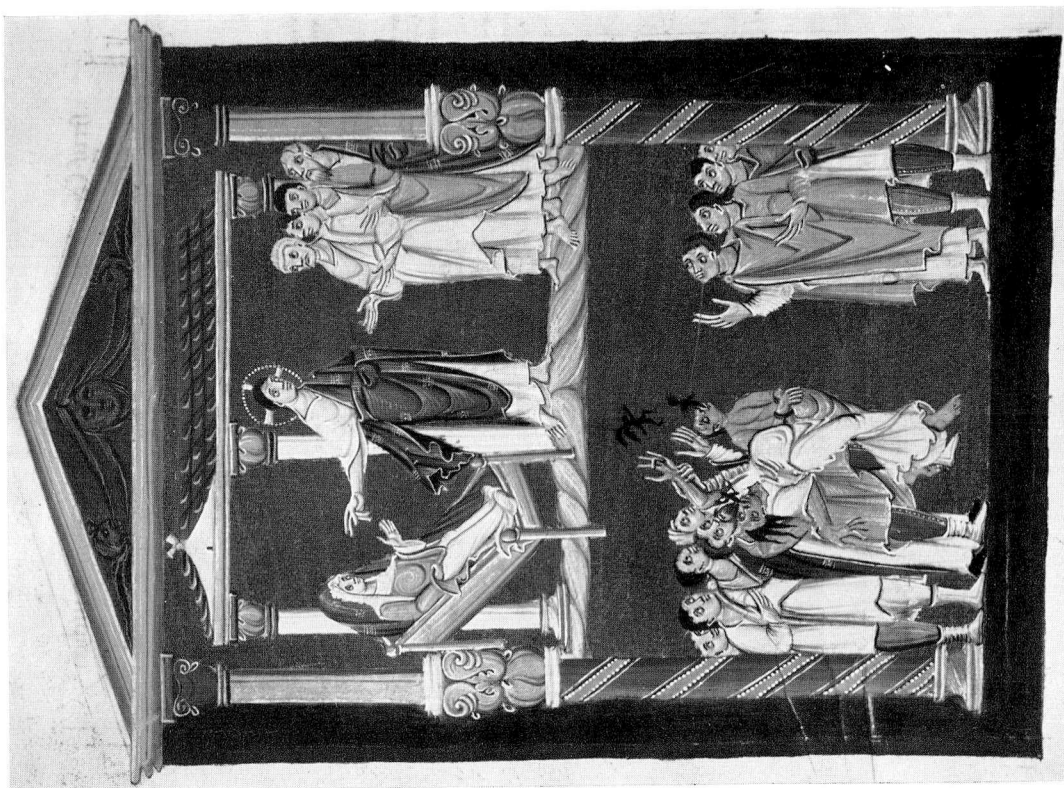


Abb. 2 Clm. 4453

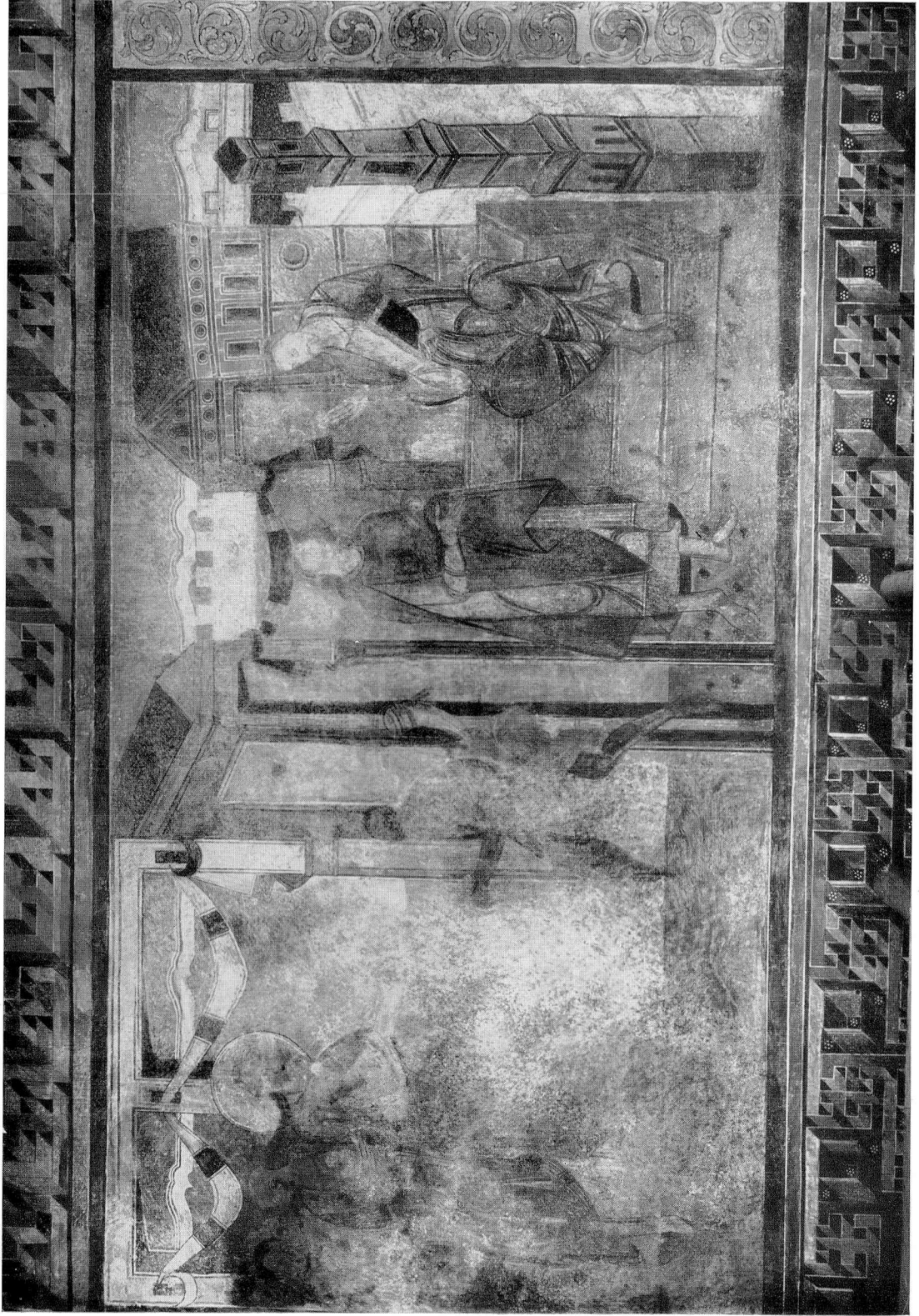


Abb. 3. Oberzell



Abb. 4. Trier Egbert-Codex

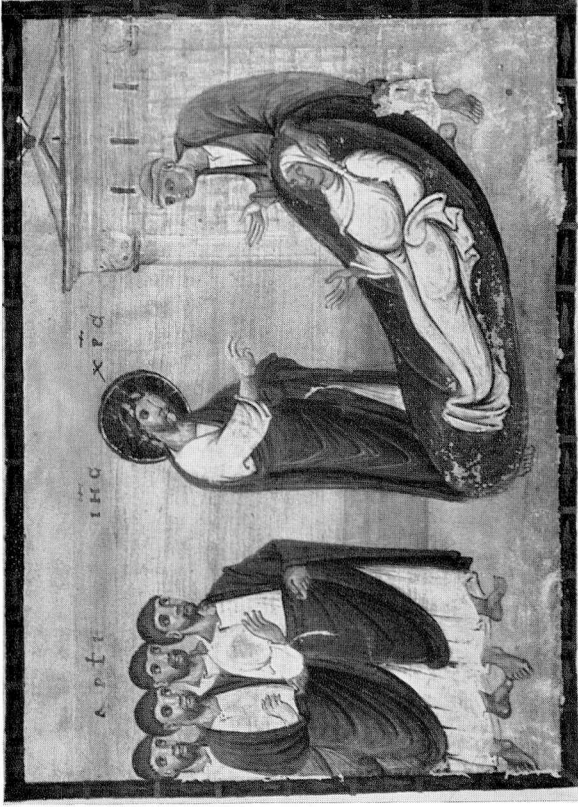


Abb. 5. Trier Egbert-Codex



Abb. 6. Paris Iviron 5



Abb. 7. Paris Art copte Ms. 13

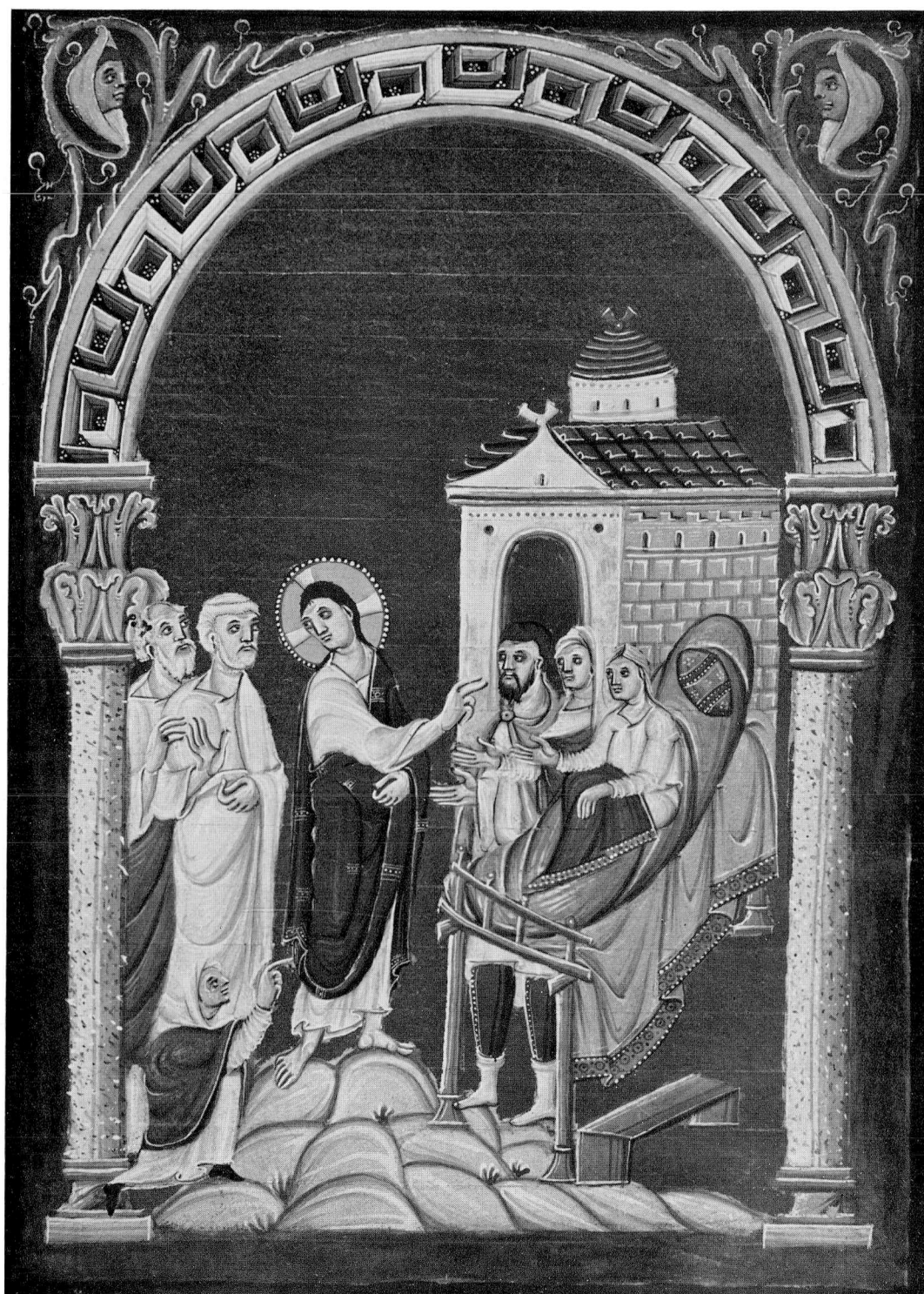


Abb. 8. Clm. 4453

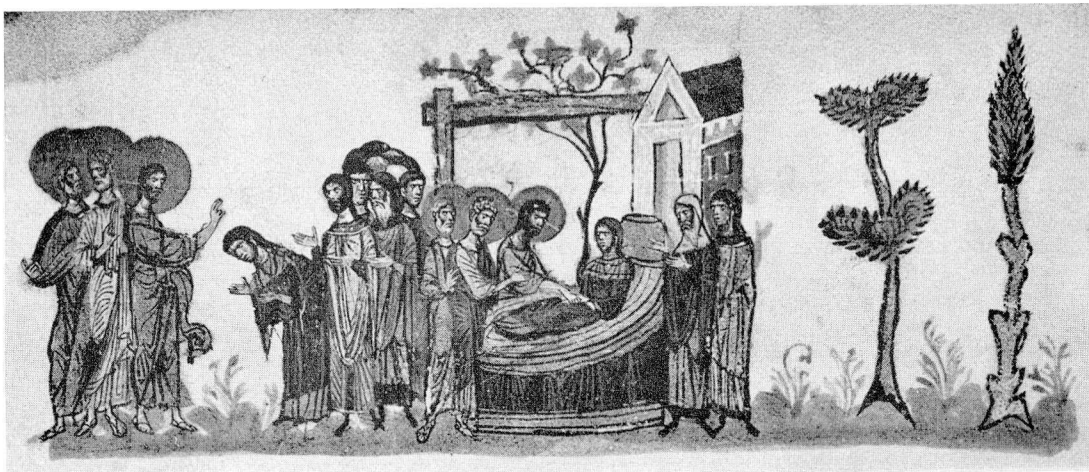


Abb. 9. Paris Ms. gr. 74



Abb. 10. Paris Ms. gr. 54



Abb. 11. Walters Art Gallery Ms. 539



Abb. 12. Vat. syr. Ms. 559

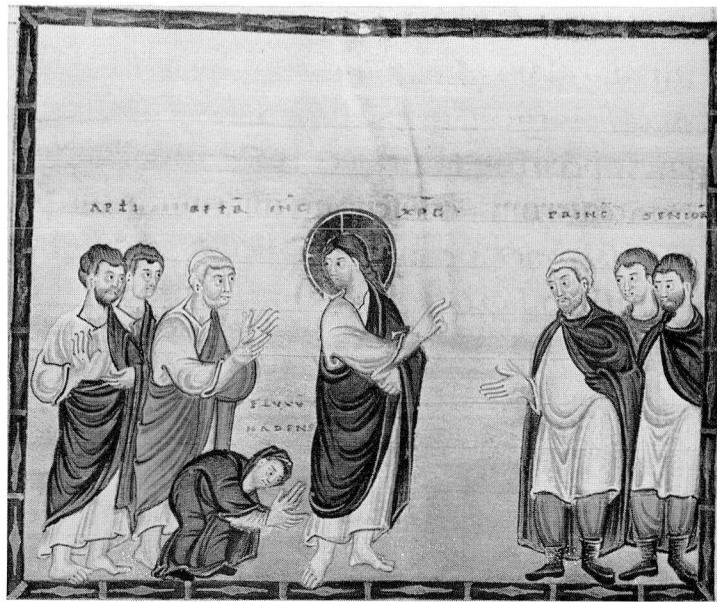


Abb. 13. Trier Egbert-Codex

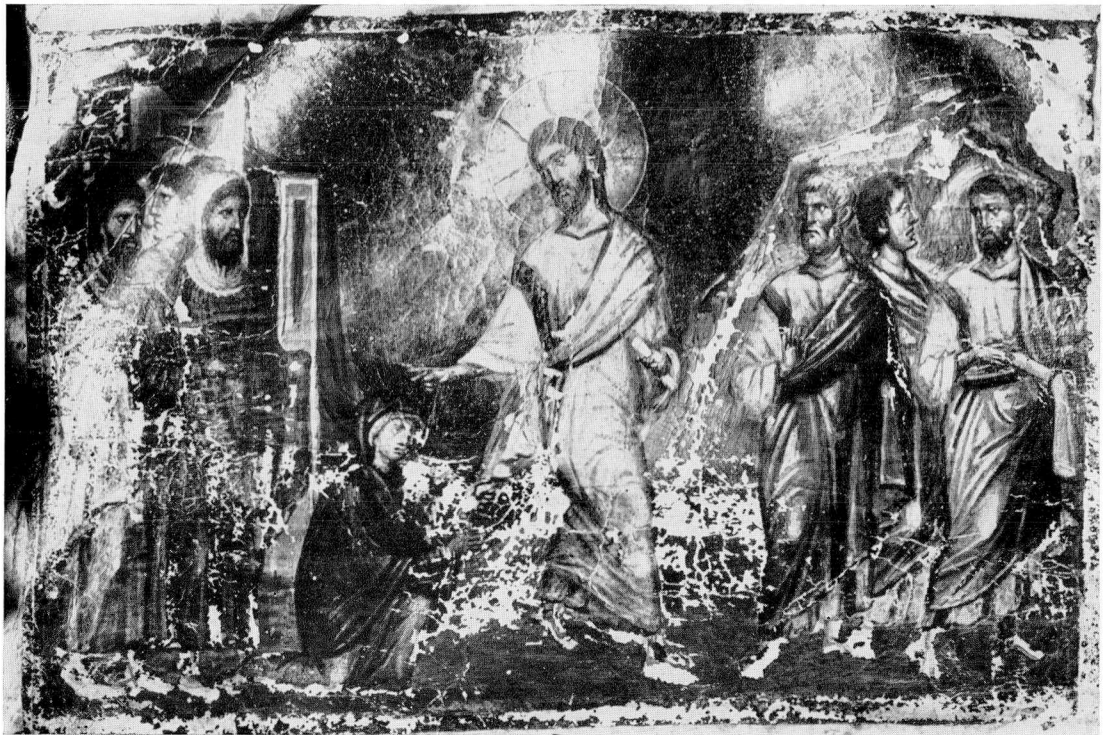


Abb. 14. Paris Ivron 5



Abb. 15. Trier Egbert-Codex



Abb. 16. Walters Art Gallery Ms. 539

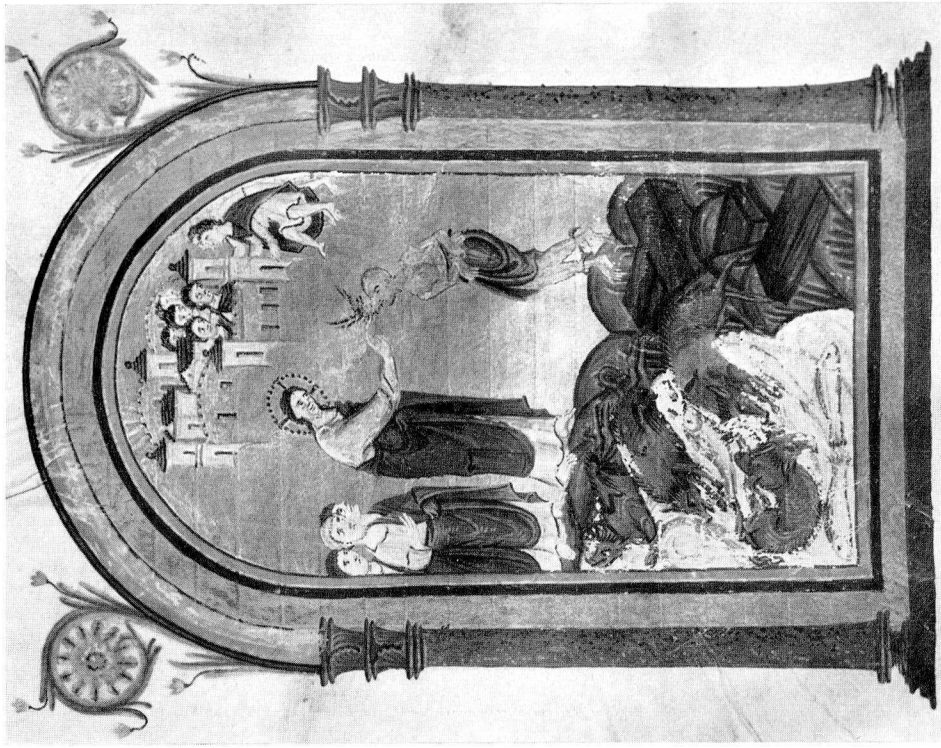


Abb. 17. Aachen



Abb. 18. Trier Egbert-Codex



Abb. 19. Cim. 4453

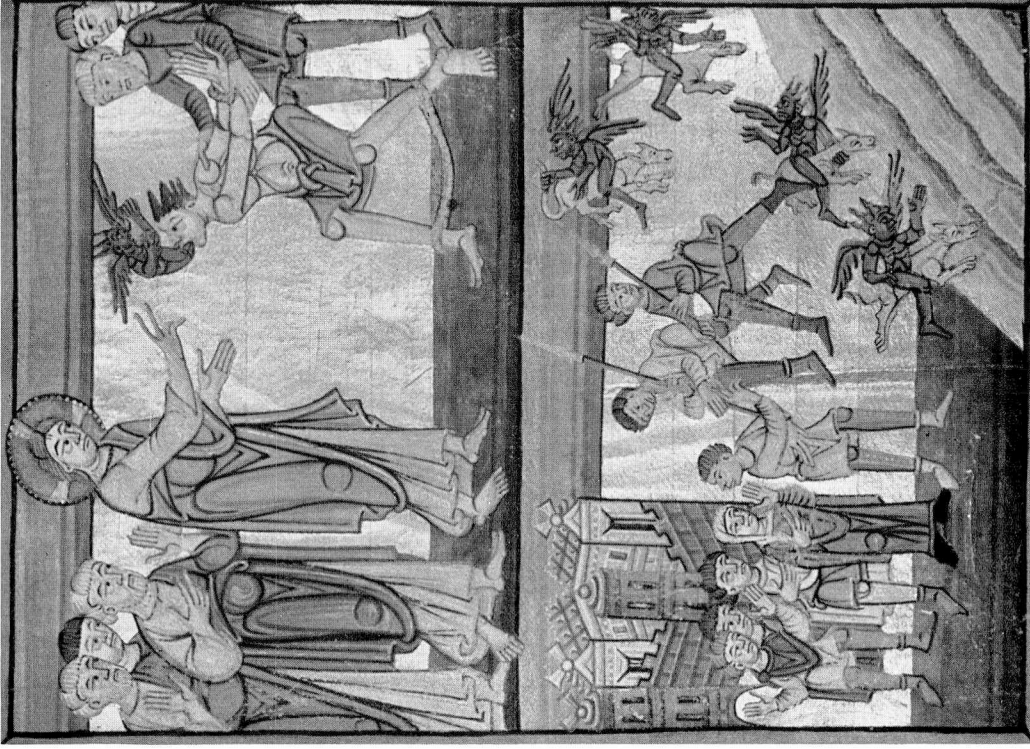


Abb. 20. Utrecht Ms. 3



Abb. 21. Oberzell

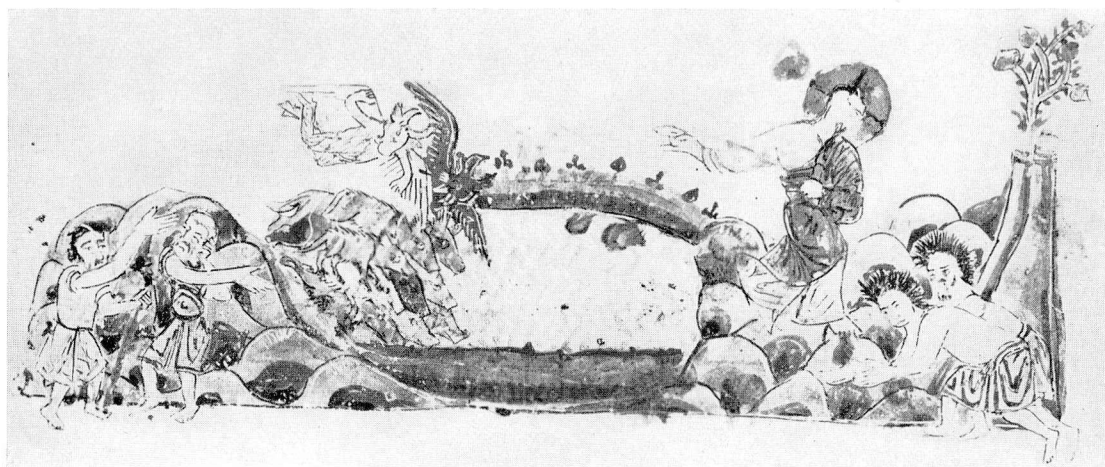


Abb. 22. Paris Art copte Ms. 13



Abb. 23. Trier Egbert-Codex



Abb. 24. Walters Art Gallery Ms. 539

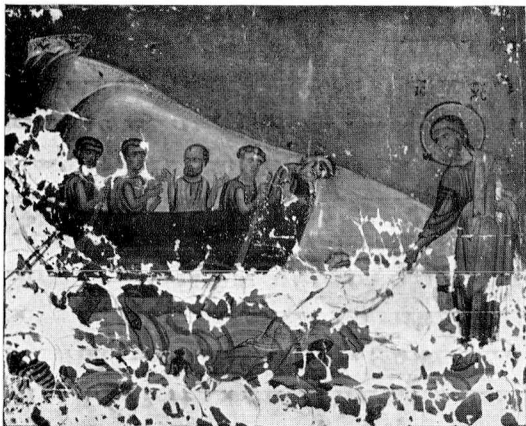


Abb. 25. Berlin Ms. gr. 4° 66

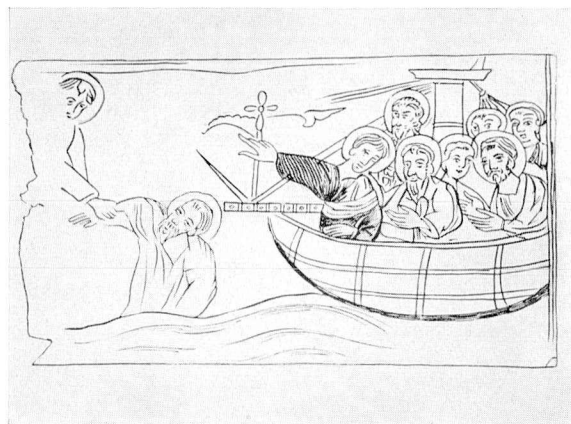


Abb. 26. Macler, Documents d'art arménien Fig. 21



Abb. 27. Paris Ms. gr. 510

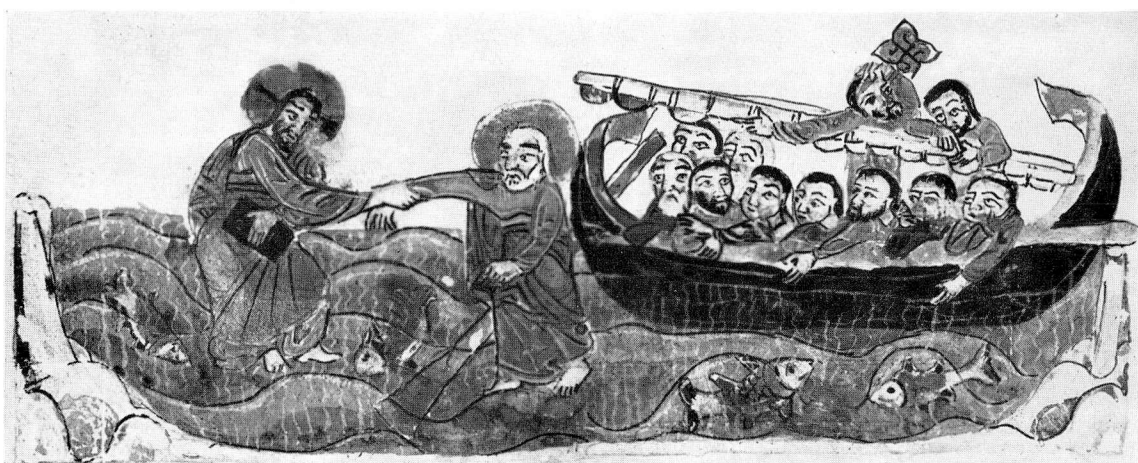


Abb. 28. Paris Art copte Ms. 13



Abb. 29. Trier Egbert-Codex



Abb. 30. Vat. syr. Ms. 559



Abb. 31. Berlin Ms. gr. 4° 66

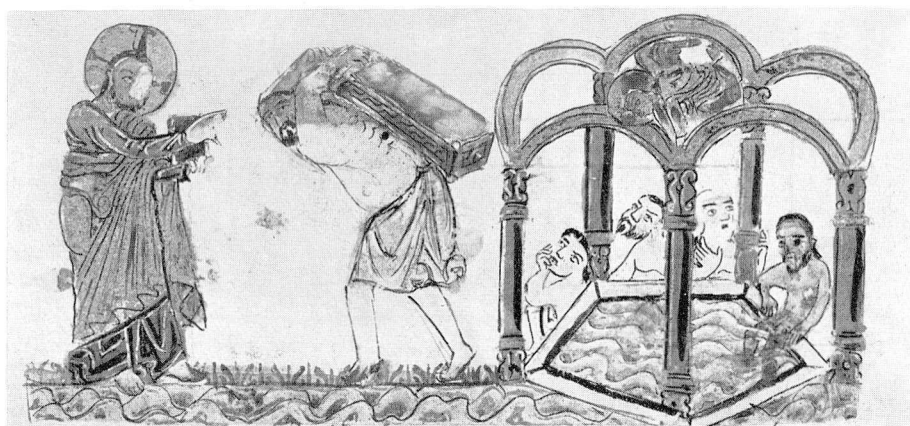


Abb. 32. Paris Art copte Ms. 13

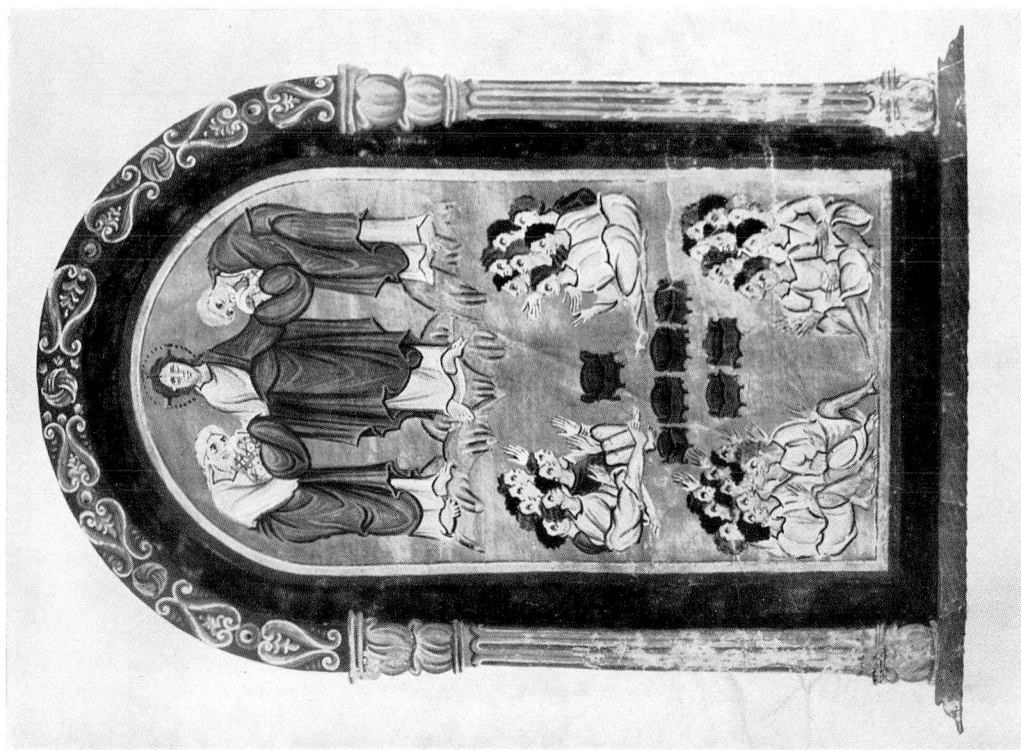


Abb. 33. Aachen

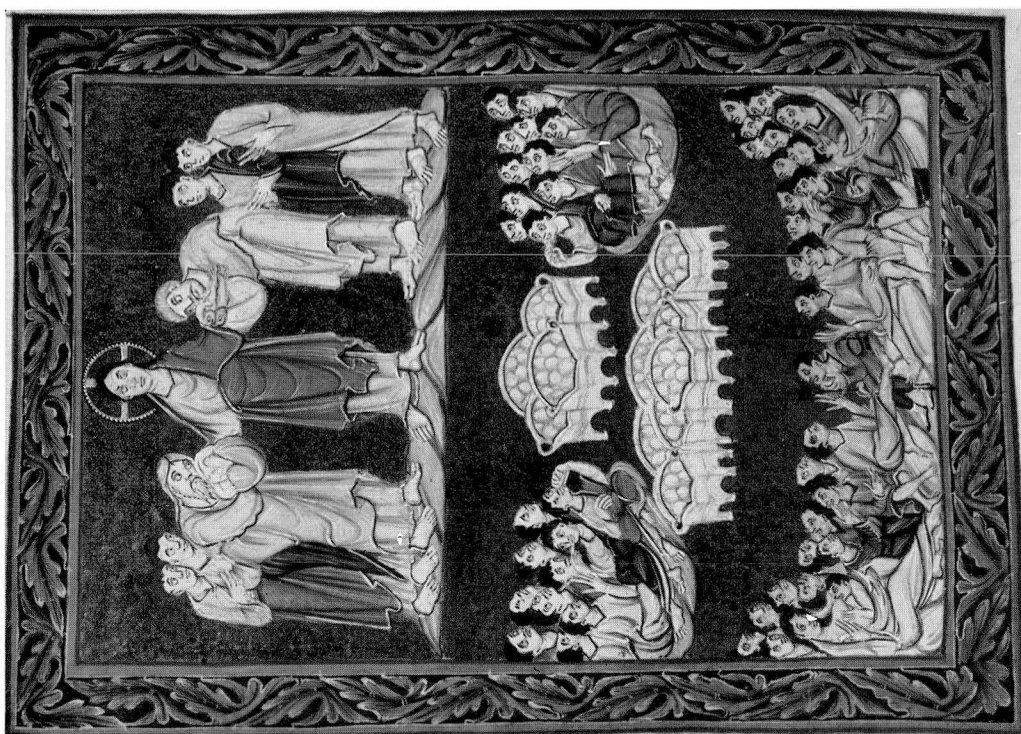


Abb. 34. Clm. 4453



Abb. 35. Rom Barb. lat. 711

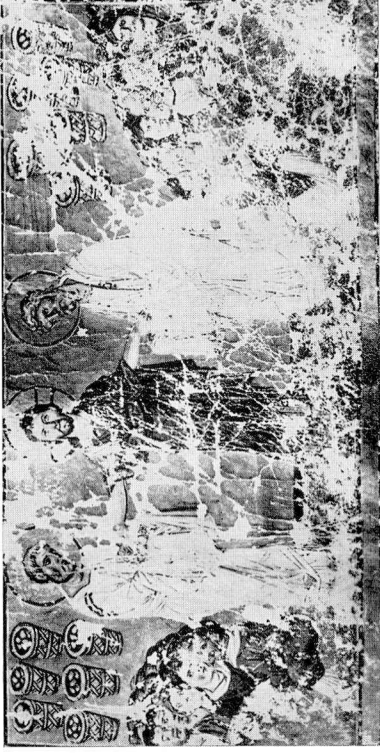


Abb. 36. Paris Ms. gr. 510

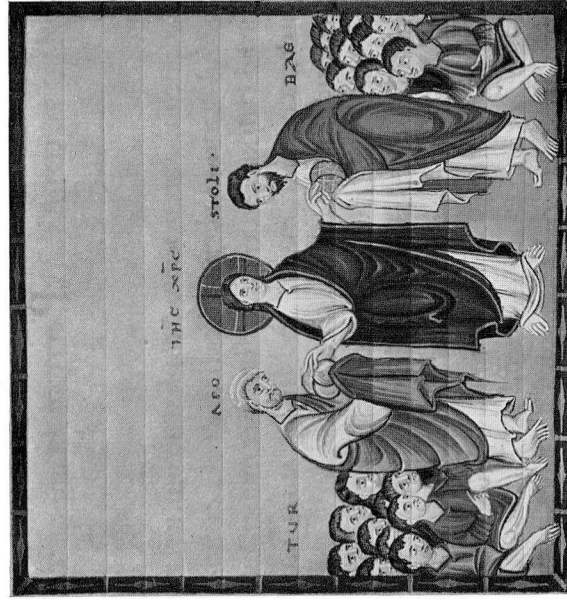


Abb. 37. Trier Egbert-Codex

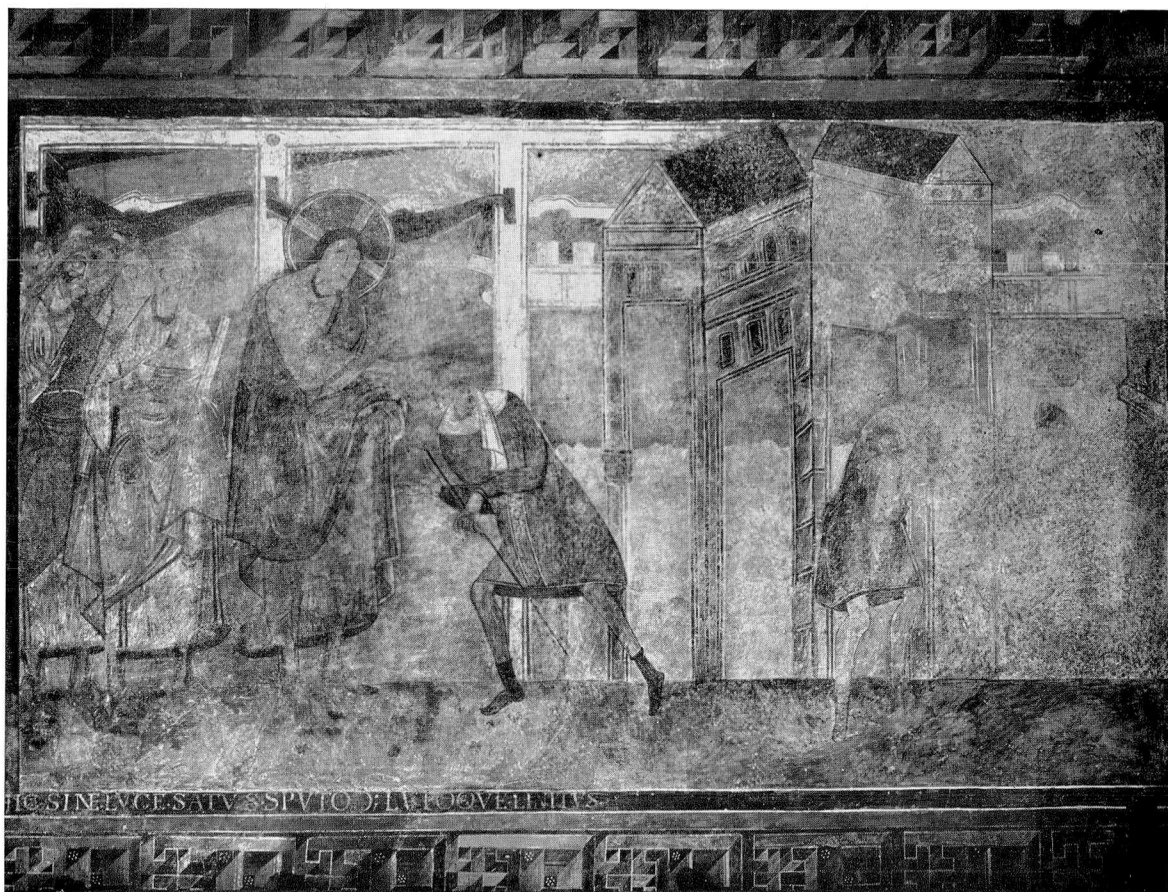


Abb. 38. Oberzell



Abb. 39. Trier Egbert-Codex



Abb. 40. Maximians Kathedra



Abb. 41. Rom Thermen-Museum



Abb. 42. Benevent



Abb. 43. Cod. Rossanensis



Abb. 44. Vat. syr. 559



Abb. 45. Paris Art copte Ms. 13

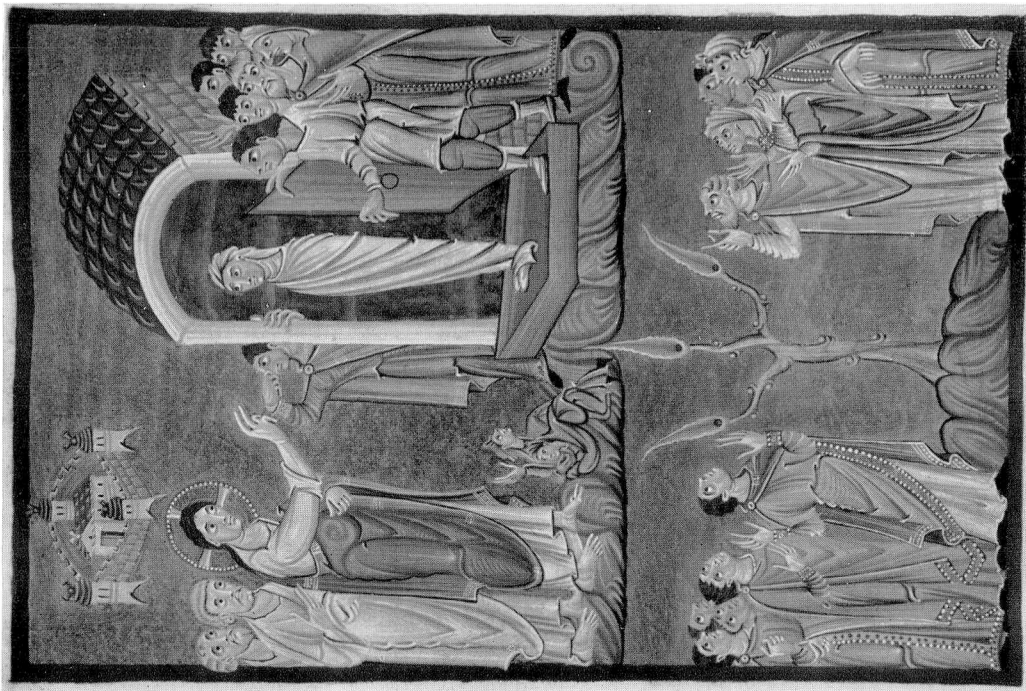


Abb. 46. Clm. 4453

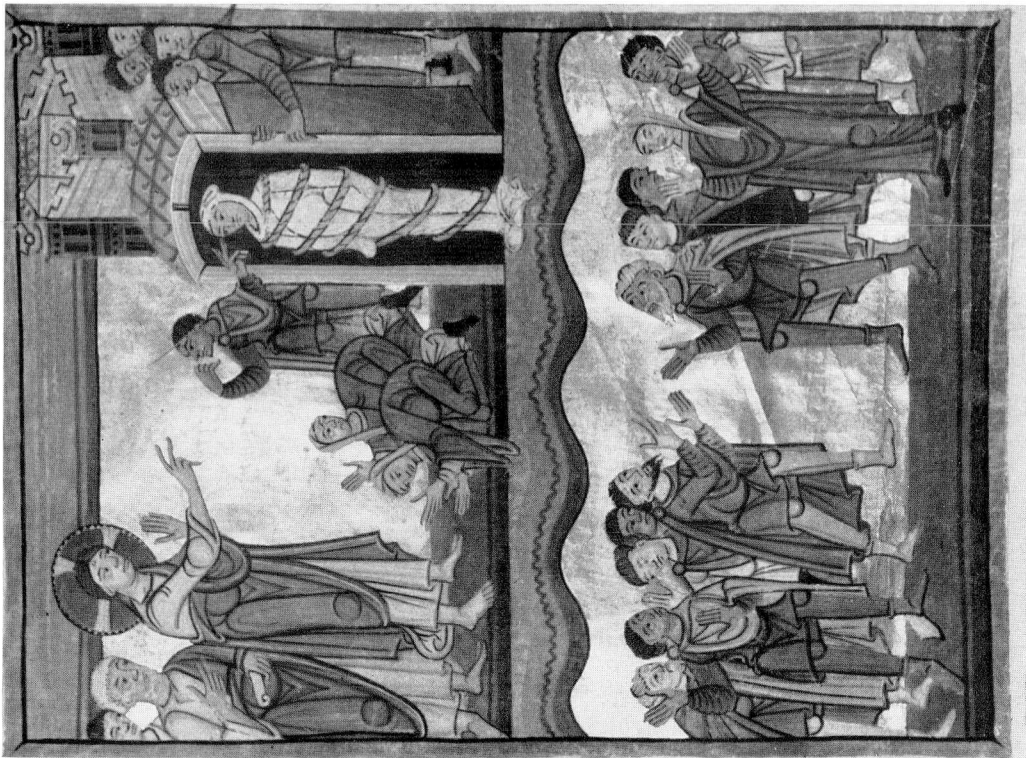


Abb. 47. Utrecht Ms. 3



Abb. 48. Paris Manesse-Chronik



Abb. 49. Paris Art copte Ms. 13



Abb. 50. Trier Egbert-Codex



Abb. 51. Antwerpen Sedulius-Hs.

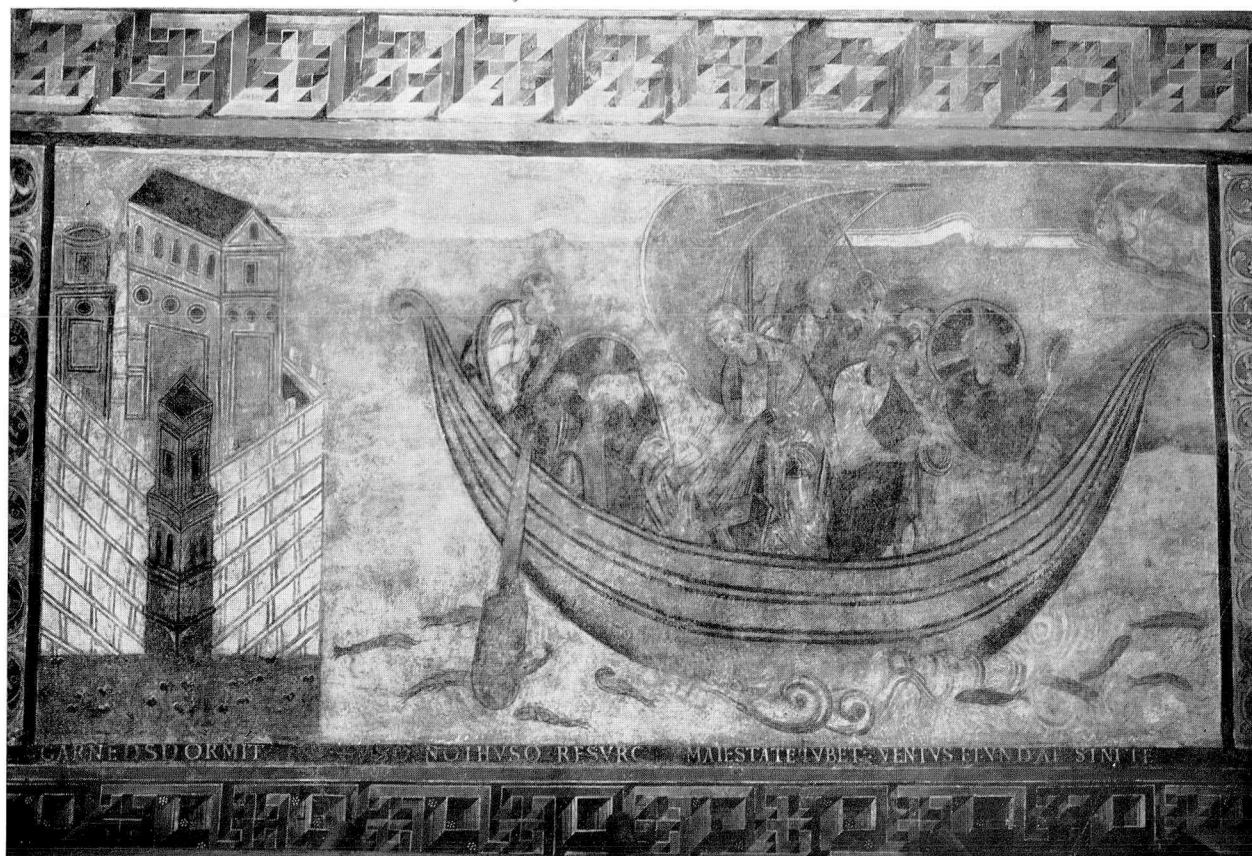


Abb. 52. Oberzell



Abb. 53. Trier Egbert-Codex



Abb. 54. Aachen



Abb. 55. Walters Art Gallery Ms. 539



Abb. 56. Boiana, Fresko



Abb. 57. Paris Art copte Ms. 13



Abb. 58. Paris Ms. gr. 54



Abb. 59. Clm. 4453

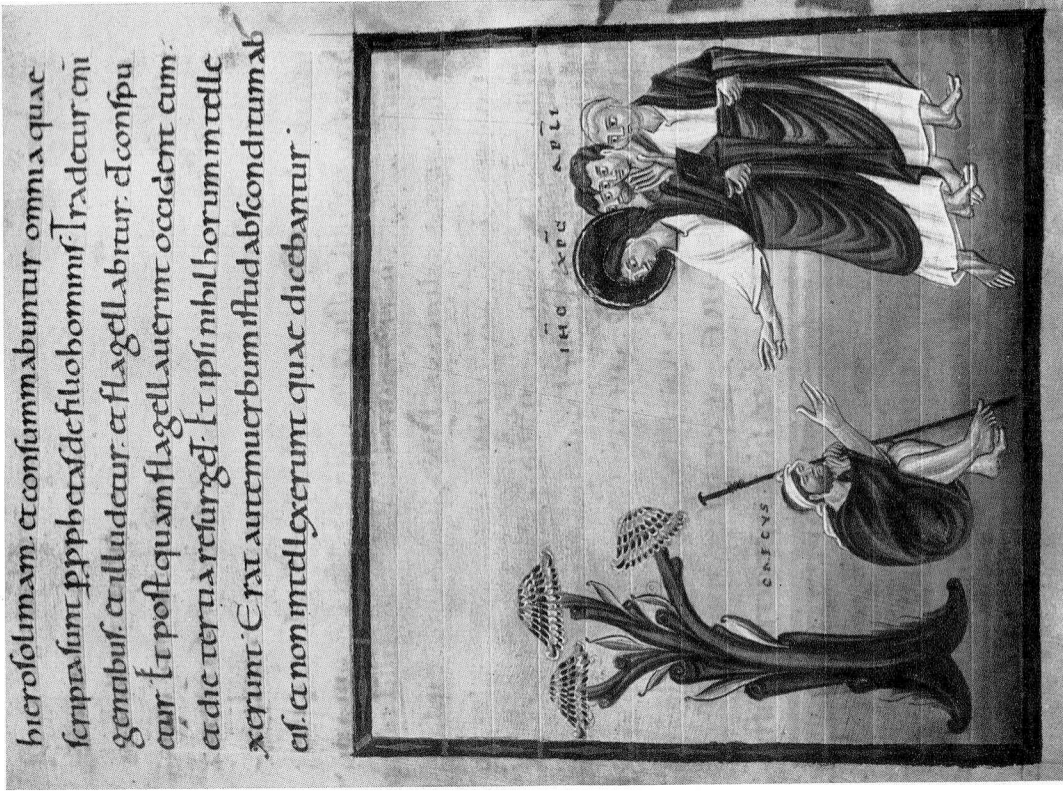


Abb. 60. Trier Egbert-Codex

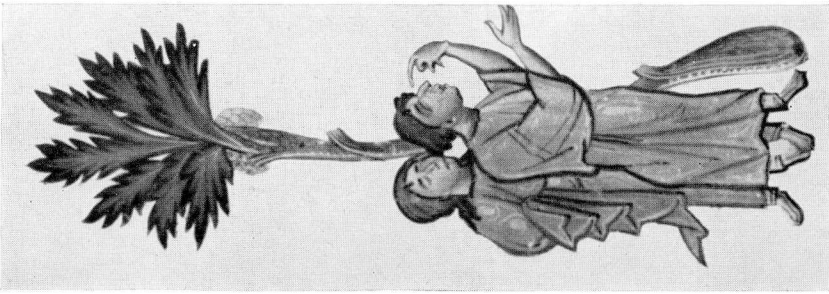


Abb. 61. Walters
Art Gallery Ms. gr. 539



Abb. 62. Köln Dombibl. (Limburg)

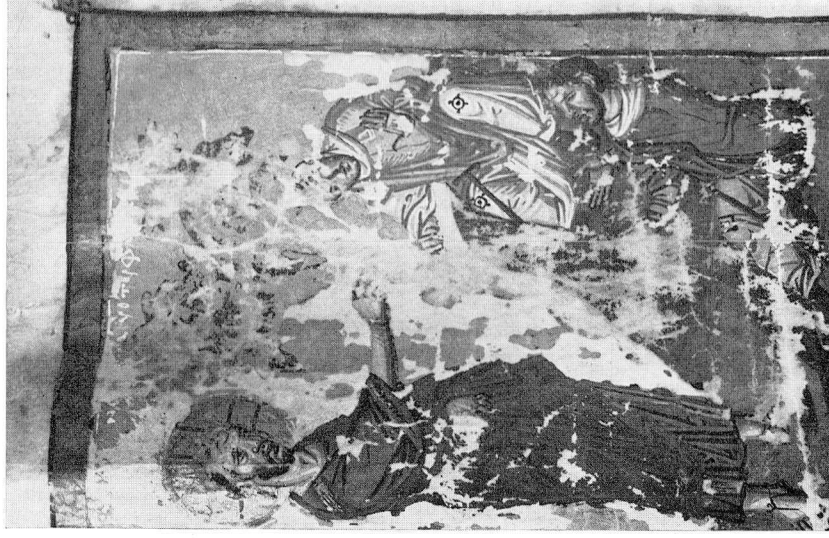


Abb. 63. Paris Ms. gr. 510

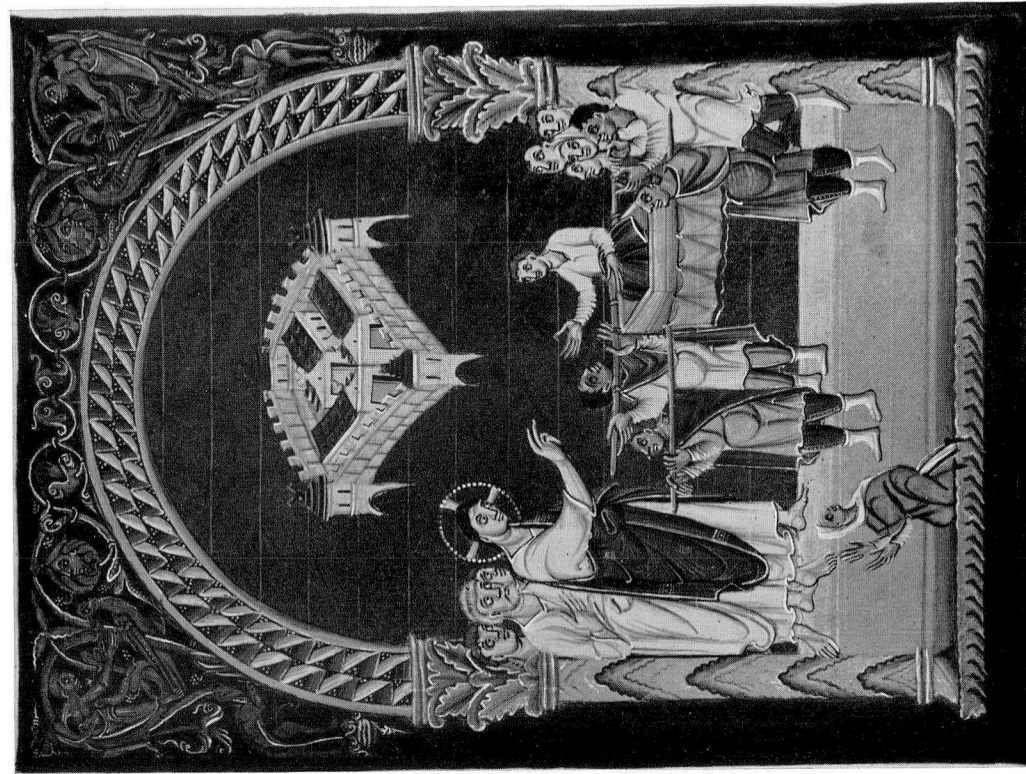


Abb. 64. Clm. 4453

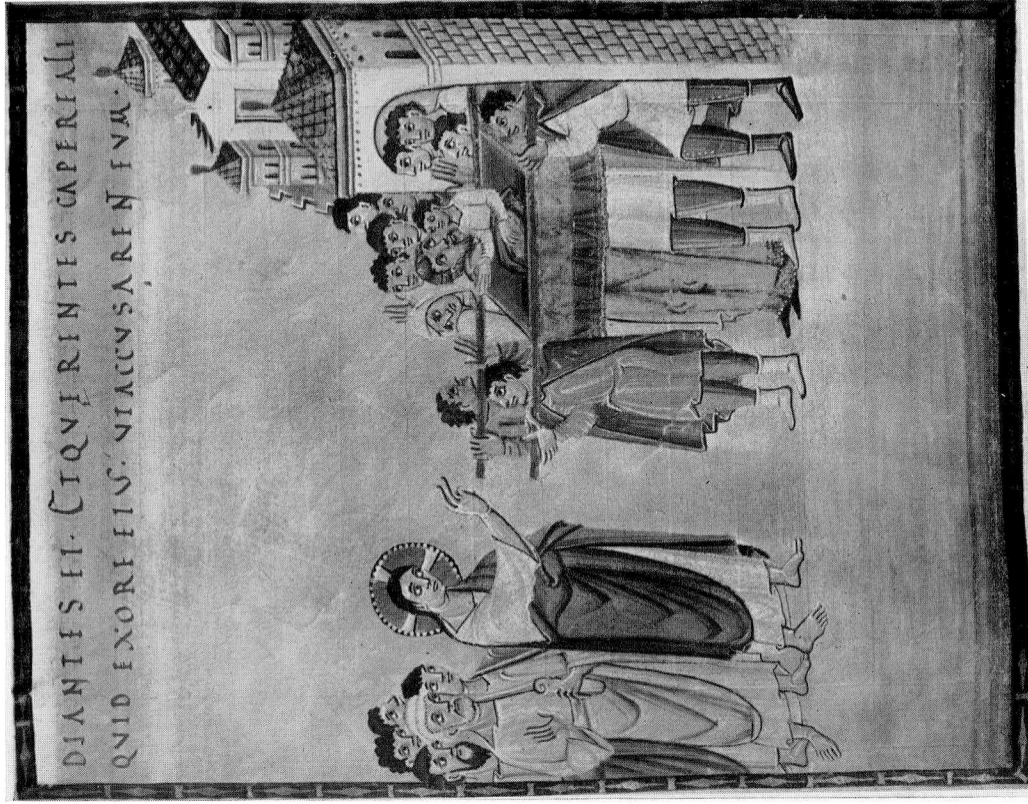


Abb. 65. Augsburg

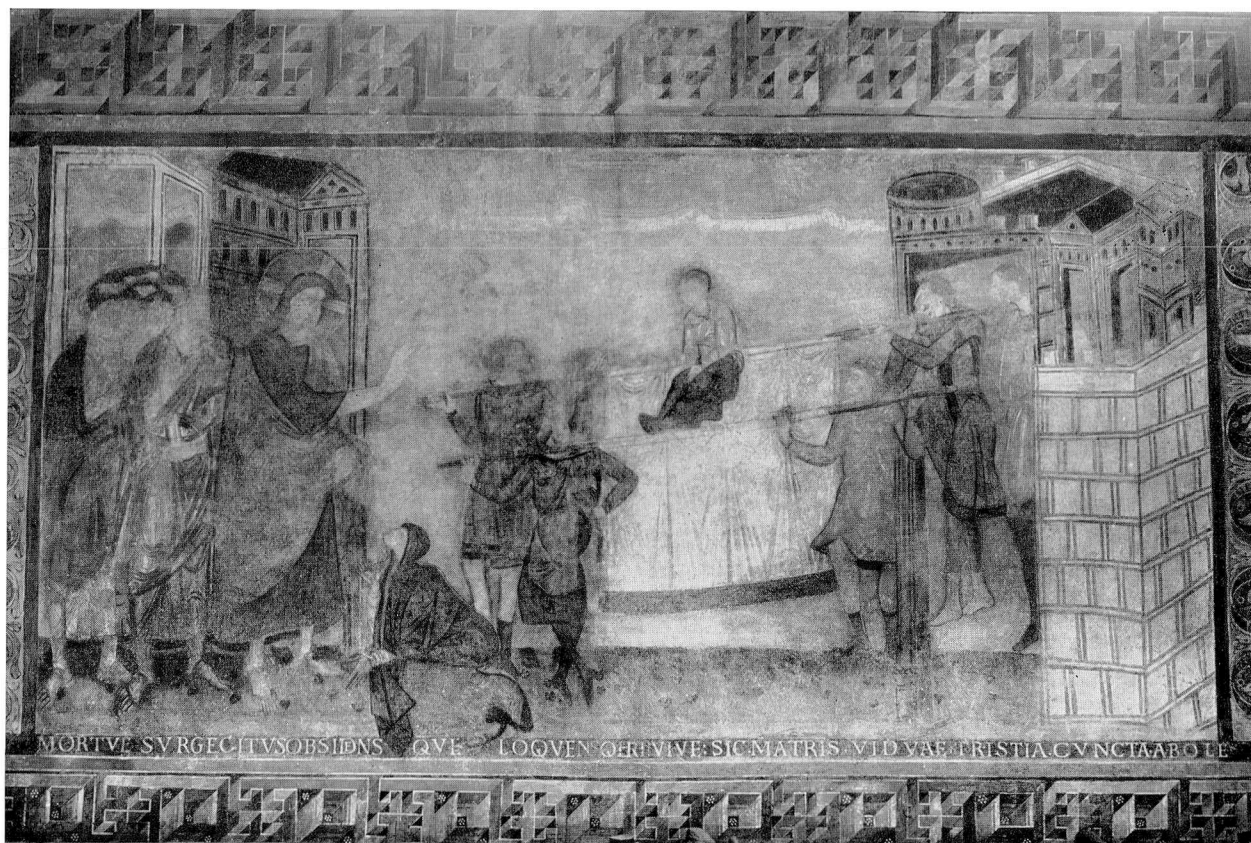


Abb. 66. Oberzell



Abb. 67. Paris Art copte Ms. 13



Abb. 68. Paris Ivion 5



Abb. 69. Oberzell



Abb. 70. Aachen

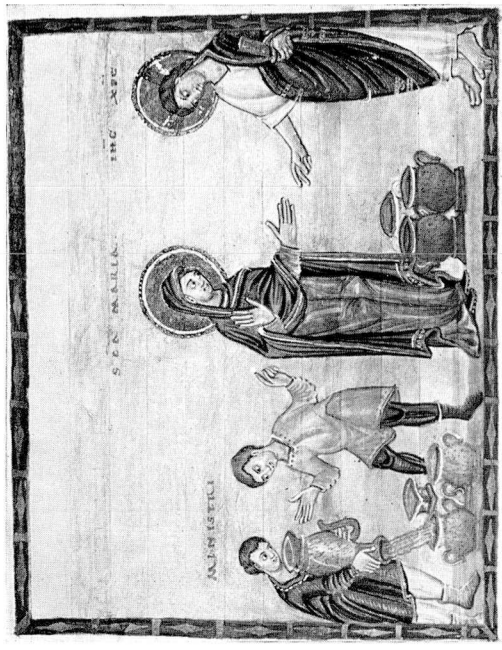


Abb. 71. Trier Egbert-Codex

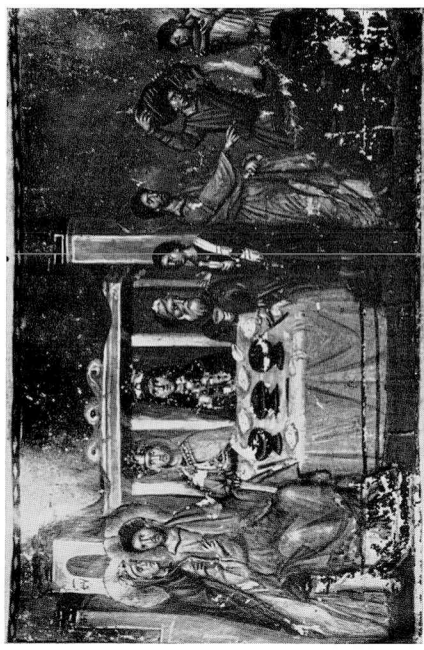


Abb. 72. Paris Iviron 5



Abb. 73. Paris Art copte Ms. 13



Abb. 74. Florenz Rabula-Codex



Abb. 75. Vat. syr. Ms. 559



Abb. 76. Trier Egbert-Codex

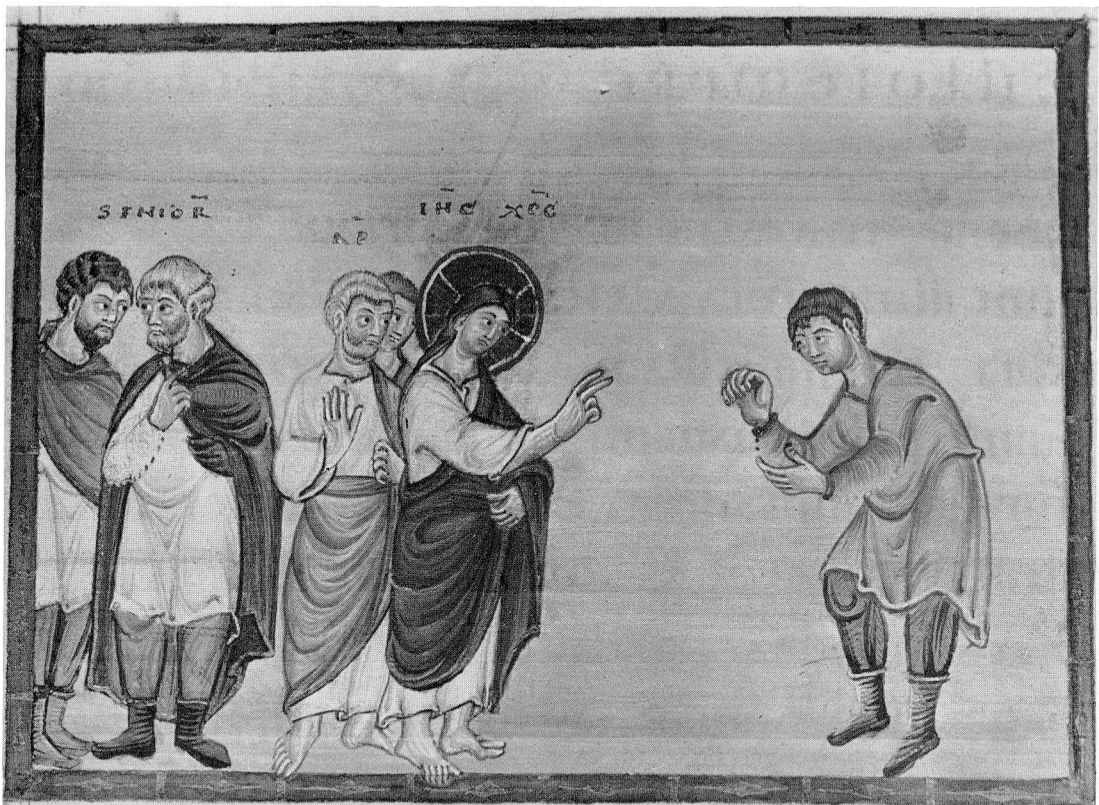


Abb. 77. Trier Egbert-Codex



Abb. 78. Trier Egbert Codex

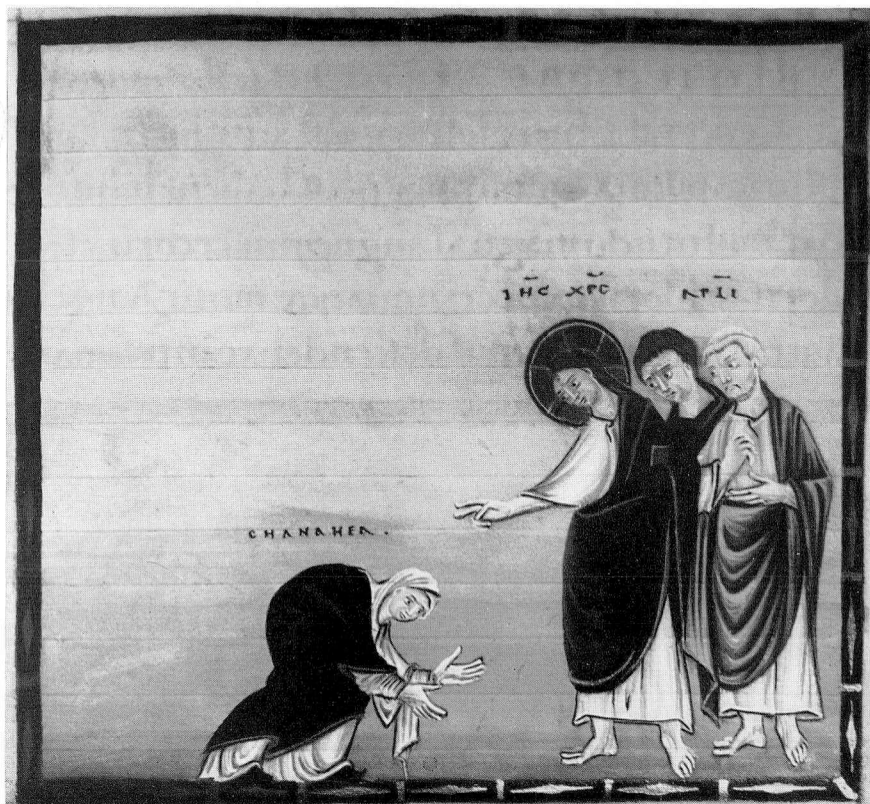


Abb. 79. Trier Egbert-Codex

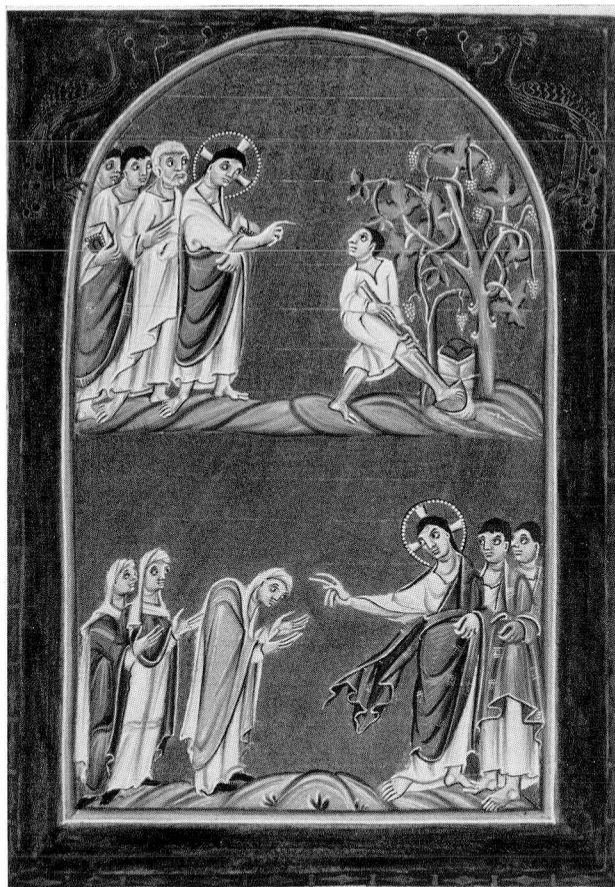


Abb. 80. Clm. 4453



Abb. 81. Paris Ms. gr. 923



Abb. 82. Paris Ms. gr. 923

