

## DREI MISCELLEN

VON

JOSEF STRZYGOWSKI <sup>1)</sup>.

---

### I. Die Weih-Inschrift Theodosius d. Gr. am goldenen Thore zu Constantinopel.

Im C. I. L. III. 725 steht die Inschrift:

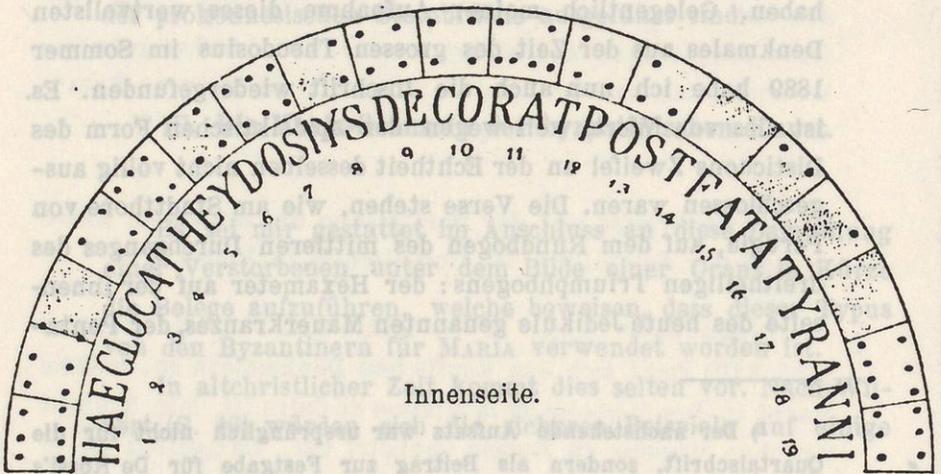
HAEC LOCA THEVDOSIVS DECORAT POST FATA TYRANNI  
AVREA SAECLA GERIT QVI PORTAM CONSTRVIT AVRO

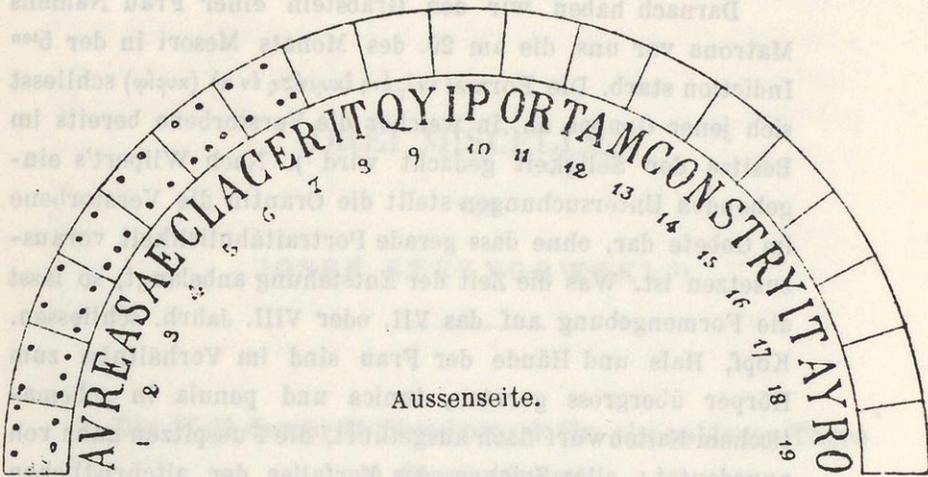
Sirmondus wird dort als die erste Quelle angegeben. Die Inschrift soll am goldenen Thore in Constantinopel gestanden haben. Gelegentlich meiner Aufnahme dieses wertvollsten Denkmals aus der Zeit des grossen Theodosius im Sommer 1889 habe ich nun auch die Inschrift wiedergefunden. Es ist dies von Wert, weil wegen der epideiktischen Form des Distichons Zweifel an der Echtheit desselben nicht völlig ausgeschlossen waren. Die Verse stehen, wie am Stadtthore von Perugia, auf dem Rundbogen des mittleren Durchganges des dreitheiligen Triumphbogens: der Hexameter auf der Innenseite des heute Jedikule genannten Mauerkranzes, der Penta-

---

<sup>1)</sup> Der nachstehende Aufsatz war ursprünglich nicht für die Quartalschrift, sondern als Beitrag zur Festgabe für De Rossi's 70. Geburtstag bestimmt. Unsere Leser aber werden der Redaction dankbar sein, wenn die Arbeit auch in unserer Zeitschrift erscheint.

meter nach Westen zu an der Makrikjö zugewandten Aussenseite. Die Buchstaben selbst sind nun leider nicht mehr erhalten, wol aber, wie auch am Tempel in Assisi u. a. O. die Löcher, in denen die Bronzeklammern befestigt waren, welche die Buchstaben trugen. Die Keilsteine des Bogens sind auf der Innenseite vollzählig erhalten; auf der Aussenseite sind leider die letzten 12 durch neue ersetzt, so dass wir hier nur den Anfang der Inschrift controliren können. An einigen Stellen der noch vorhandenen Steine ist überdiess die Oberfläche fast vollständig zerstört, so dass die Löcher von unten nicht mehr zu erkennen sind. Trotzdem lässt sich aus den vorhandenen Resten unzweifelhaft nachweisen, dass die citirte Inschrift hier gestanden haben muss. Bei Berücksichtigung der noch vorhandenen Spuren und der Zahl der Buchstaben des Distichons ergibt sich, dass beiderseits 19 Keilsteine verwendet waren. An der Innenseite standen auf dem 3. und 7. Steine drei, auf allen übrigen und an der Aussenseite regelmässig zwei Buchstaben. Danach ergibt sich folgende Lösung:





Die meisten Buchstaben waren einfach auf zwei vertical übereinander angebrachte Klammern gesetzt. Nur für A, R, sowie für V sind durchgehends drei, für H und N sogar vier Klammern in verschiedener Combination gebraucht. Berücksichtigt man diess, so kann, glaube ich, kein Zweifel daran übrig bleiben, dass hier die Weih-Inschrift des Theodosius gestanden hat. Dieselbe ist im Corpus post. p. Ch. 388 datirt. Ich freue mich darauf, das höchst wertvolle und bisher ganz unbekannt gebliebene Denkmal im dritten Bande meiner „Byzantinischen Denkmäler“ zu publiciren.

## II. Ein Grabrelief mit der Darstellung der Orans aus Kairo in der Sammlung W. Golenischeff zu Petersburg.

Dieses 63 cm. hohe, 37 cm. breite und 8 cm. dicke Relief (Taf. XIII) reiht sich den koptischen Denkmälern an, welche Gayet in den Mémoires de la Mission de Caire III, fasc. 3 und 4 aus dem Museum zu Boulac publicirt hat. Dargestellt ist in einer Arkade eine Orans mit der Umschrift:

Ἐν ἱρήνῃ ἐκυμήθη ἐν τῷ Ματρὸνα, μετόρη καὶ εἰνδ.

Darnach haben wir den Grabstein einer Frau Namens Matrona vor uns, die am 29. des Monats Mesori in der 5<sup>ten</sup> Indiction starb. Die Formel ἐν ἱερίῃ ἐκουμένη ἐν κδ (κυρίῳ) schliesst sich jener Gruppe an, in welcher die Verstorbene bereits im Besitze der Seligkeit gedacht wird <sup>1)</sup>. Nach Wilpert's eingehenden Untersuchungen stellt die Orantin die Verstorbene im Gebete dar, ohne dass gerade Portraitähnlichkeit voraussetzen ist. Was die Zeit der Entstehung anbelangt, so lässt die Formengebung auf das VII. oder VIII. Jahrh. schliessen. Kopf, Hals und Hände der Frau sind im Verhältniss zum Körper übergross geraten, tunica und penula in schematischem Faltenwurf flach ausgeführt, die Fusspitzen ganz roh angedeutet: alles Zeichen des Verfalles der altchristlichen Kunst, welche nach der arabischen Eroberung Aegyptens bei den Kopten noch banausisch weitervegetirte.

Das Material liefert den Beweis, dass wir es mit einem an Ort und Stelle hergestellten Bildwerke zu thun haben. Aus diesem Kalkstein bestehen auch die andern Koptischen Skulpturen, während die zur Zeit der byzantinischen Herrschaft importirten Reliefs und Kapitelle in dem grobkörnigen Marmor der prokonnesischen Steinbrüche ausgeführt sind.

### III. Die Maria-Orans in der byzantinischen Kunst.

Es sei mir gestattet im Anschluss an diese Darstellung einer Verstorbenen unter dem Bilde einer Orans in Kürze die Belege aufzuführen, welche beweisen, dass dieser Typus von den Byzantinern für MARIA verwendet worden ist.

In altchristlicher Zeit kommt dies selten vor. Nach Wilpert (S. 46) würden sich die sicheren Beispiele auf einige

<sup>1)</sup> Vgl. Wilpert, Ein Cyclus christol. Gemälde S. 37, ff.

Goldgläser und die Marmorplatte von S. Maximin bei Marseille beschränken. Anders in Byzanz. Hier spielt die Orans ohne das Kind neben den beiden Haupttypen der Hodigitria und Blacherniotissa eine wesentliche Rolle. Gehen wir aus von einem Mosaik der Koimisiskirche zu Nicäa (Isnik) <sup>1)</sup>. Die Maria-Orans erscheint hier in der Lünette über dem Haupteingang in der Vorhalle. Die Abbildung auf Tafel XIII ist nach einer von mir aufgenommenen Photographie hergestellt. Maria erscheint im Brustbild mit ungemein ernstem, würdigem Gesichtsausdrucke. Die oberen Augenlider durchschneiden nach byzantinischer Art die Pupille der langgeschlitzten Augen; der Mund ist streng geschlossen und in die Breite gezogen. Die derbe Nase contrastirt eigenthümlich mit dem eirunden Oval des Kinnes und der Wangen. Oben wird der Kopf von dem byzantinischen Häubchen umrahmt, über das die Penula gezogen ist, welche sich in einer breiten Faltenmasse quer über die Brust zieht und rechts über die Schulter und über beide Arme in schematischen Falten herabfällt. Man vergleiche damit die koptische Orans des Matrona-Grabsteines, um sich der streng conventionellen Art des Mosaiks und zugleich seiner bedeutenden künstlerischen Höhe bewusst zu werden. Die Arme treten von einem enganliegenden und mit einer Bordure gesäumten Gewande bekleidet hervor; die Hände sind offen nach der Seite erhoben. Im Grunde steht die Beischrift **M-P** ΘV. Charles Diehl hat das Mosaik in das XI. Jahrh. datirt; ich komme darauf bei anderer Gelegenheit zurück.

Und nun vergleiche man damit sofort das bekannte Mosaik der erzbischöflichen Kapelle zu Ravenna <sup>2)</sup>. Ich kann augenblicklich nicht nachprüfen, ob sichere Belege dafür vorhanden

---

<sup>1)</sup> Beschreibungen dieser Mosaiken bei Texier, *Asie Mineure* I, 50 ff, und Ch. Diehl in der *Byz. Zeitschrift* I, S. 76 ff.

<sup>2)</sup> Phot. von Ricci N. 210.

sind, dass sich dasselbe einst in der *Tribuna* des Domes befunden habe <sup>1)</sup>. Es dürfte sofort in die Augen springen, wie hin-fällig J. P. Richter's Phrase ist, dass sich vom Sinai bis Kiew, von Antiochia bis Lepanto keine byzantinische Madonna mit solchen Kennzeichen einer naturfrischen Individualität finde, wie sie in Kopfform, Augenbraunen, Nase, Lippen und Händen des Mosaiks von Ravenna hervortreten sollen. Gerade diese Züge sind beiden Mosaiken gemeinsam. Es ist vielmehr unleugbar, dass gerade dem byzantinischen Original die grössere Form-vollendung, der bedeutendere Ausdruck zukommt. Die latei-nische Beischrift und die Anbringung eines stolaartigen Streifens (wie in dem Mosaik von S. Venanzio in Rom) bezeugen für das ravennatische Werk die Hand des lateinischen Künstlers. Er copirte aber unzweifelhaft ein byzantinisches Original, wie auch die Anbringung des weissen Tuches im Gürtel beweist. Das Mosaik ist sicher älter als das XII. oder XIII. Jahrh., in welche Zeit es Richter datirt.

Die Darstellung der Panagia in der Lunette über dem Eingangsportal ist nur in Nicaea nachweisbar. Sonst findet sich an dieser Stelle Christus thronend mit dem Stifter zu Füßen (Sophia, Kachrje Dschami), oder links neben Christus Maria, rechts Johannes der Täufer (oder der Localheilige) anbetend (Watopaedi, Grottaferrata u. a. O.) <sup>2)</sup>. Maria ist in diesem Falle immer in ganzer Gestalt stehend und mit erhobenen Händen Christo zugewandt dargestellt. Das Mosaik in Ravenna kann daher keiner solchen Darstellung angehört haben. Für seine ursprüngliche Anbringung würden, wenn nicht authen-tische Nachrichten darüber vorliegen, zwei Möglichkeiten heranzuziehen sein: dass es entweder die Mittelfigur des unteren Theiles einer Himmelfahrt Christi bildete, oder im

<sup>1)</sup> J. P. Richter, Die Mosaiken von Ravenna, S. 96.

<sup>2)</sup> Vgl. Strzygowski, Cimabue und Rom. S. 51 und 92.

Osten der Hauptkuppel inmitten des Engelchores dem Vorläufer gegenüber angebracht war. Die frühesten Beispiele für die Orans in der Himmelfahrt liefern syrische Denkmäler, die Enkolpien in Monza und das Evangeliar von 586 <sup>1)</sup>. Seither ist sie darin typisch. Die Darstellung der Himmelfahrt erscheint bisweilen auch in der Hauptkuppel (Sophia in Salonik und Kiew, S. Marco); dann steht die Orans inmitten der zwölf Apostel. In spätbyzantinischer Zeit aber wird sie an dieser Stelle als μητὴρ Θεοῦ ἢ κυρία τῶν ἀγγέλων <sup>2)</sup> im Engelchor gebildet, so von athonische Kirchen in der Nikolauskapelle zu Laura (1360) in Kutlumus (1540), Dionysiou (1547), Dochiarion (1568), und vereinzelt (Portaitissa und Synais-Kapelle von Iwiron, Karakallou, Malerbuch) auch noch später, wo dann zumeist die Engelliturgie an Stelle der Engelchöre erscheint (wie schon in Watopaedi (1312) und der alten Georgskirche von Xenophou (1546) <sup>3)</sup>). In allen andern Fällen wird die Orans mit dem Kinde verbunden im Typus der Blacheriotissa gegeben. Eine Ausnahme könnte vielleicht die von Basilius Macedo im kaiserlichen Palast erbaute Nea gebildet haben, in deren Apsis nach Photius die παρθένος erschien, τὰς ἀρχάντας χεῖρας ὑπὲρ ἡμῶν ἐξαπλοῦσης <sup>4)</sup>. Doch bleibt es meines Erachtens zweifelhaft, ob diese Orans, wenn sie nicht etwa ohne dasselbe für Basilius eine besondere Bedeutung hatte, nicht das Kind vor sich gehabt hat <sup>5)</sup>.

Hat sich also das Vorkommen der Orans (ohne Kind) für sich allein im Cyclus der Kirchenmalereien nur ausnahmsweise

1) Garrucci 433 und 139. — 2) Ἐρμενεῖα, § 528 Malerbuch § 439.

3) Eine Ausnahme macht nur das Katholikon zu Laura (1535), wo die Engel in zwei Reihen über einander, die oberen kniend, aber ohne die Orans und Johannes den Täufer gruppirt sind.

4) Codinus ed. Bonn. S. 199.

5) παρθένος wird auch die Hodigitria genannt; vgl. z. B. die Münze bei Garrucci 482, 15.

in Nicaea erweisen lassen, so spielt sie eine um so grössere Rolle in der monumentalen Plastik. Hier treten neben ihr die Darstellungen der Gottesmutter als Hodigitria oder Blacherniotissa auffallender Weise ganz zurück, ja, es kann im Allgemeinen fast gesagt werden, dass die Orans allein Gegenstand der Plastik blieb, zu einer Zeit, wo die menschliche Gestalt im Uebrigen seit dem Bildersturm ausgeschlossen war. Das gibt diesem Gegenstände eine besondere Bedeutung.

Ich gehe hier aus von zwei Reliefs, in denen die Orans wie in Nicaea im Brustbild erscheint, die Hände aber nicht seitlich erhoben hat, sondern offen vor der Brust hält. Das eine, ein Fragment der Paraskewikirche in Chalkis, habe ich im *Δελτίον της Ιστορ. και Εθνολογικής εταιρείας* in Athen II f., 11 ff. publicirt. Das zweite ist ein Medaillon aus Verde antico von nur 17,5<sup>cm</sup> Durchmesser im Stifte Heiligenkreuz, welches Ducange, (*Familiae byz.* p. 163) abgebildet hat <sup>1)</sup>. Ersteres dürfte dem VI. Jahrh. angehören, letzteres datirt inschriftlich aus der Zeit des Nikephoros Botaniates (1078-1081). Ein drittes, jüngerer Brustbild, in welchem die Orans die Hände seitlich erhoben hält, fand ich in der Apsiswand der Kirche in der Vorstadt Hagi Theodori bei Theben (Boeotien) vermauert. Hier ist die Panagia wie auf dem Medaillon des Botaniates mit **M·P ΘV** bezeichnet.

Alle übrigen mir bekannten derartigen Reliefs zeigen die Orans in ganzer Gestalt und etwas unter Lebensgrösse, von einem aufrecht stehenden Rechteck umrahmt. Das bekannteste Exemplar befindet sich in der Apsis von S. Maria in Porto zu Ravenna. Die Penula ist hier, wie in Nicaea angeordnet. Das Tuch im Gürtel fehlt, wie übrigens auch in allen übrigen Reliefs. Ein zweites Exemplar zog ich aus den Depots des Kentrikon-Museums zu Athen. Es ist ca. 85 × 50<sup>cm</sup> gross,

<sup>1)</sup> Vgl. auch Mitth. der Centr. Comm. 1873 S. 132.

leider aber so stark beschlagen, dass man fast nur den Kontur erkennt. Die Arbeit war jedenfalls viel schematischer und schlechter, als an dem ravennatischen Relief. Noch jünger dürfte eine Tafel sein, die an der Eingangswand der Vorhalle der Darbringungskirche (Ἐπαπάνθη) in Salonik eingemauert und weiss übertüncht ist. Man liest noch rechts oben das ΘV der Beischrift. Die Penula ist wie in Nicaea und dem Relief in Ravenna geordnet, der Gürtel geknotet, an Stirn und Armen sind Kreuze aus vier Punkten angebracht. Zahlreich sind die Beispiele im Innern und Aeussern von S. Marco in Venedig. An der Hauptfäçade links im Zwickel zwischen den beiden Nebenbogen eine Orans von sehr gestreckten Verhältnissen und kleinem Kopfe, Faltenwurf typisch byzantinisch. An einem vorspringenden Pfeiler neben dem Eingange der Nordseite eine Orans, die von einem Lateiner nachgeahmt zu sein scheint. Im Innern eine vergoldete Orans in der N W-Ecke mit griechischer Inschrift und einem geknoteten Strick um den Leib. Eine zweite am NW-Kuppelpfeiler ohne Häubchen, von schwerfälliger Arbeit, und eine dritte am Ostpilaster der Nordwand des linken Querschiffes.

Was für eine specielle Bedeutung hat nun diese Maria-Orans? Die Πλατυτέρα τῶν οὐρανῶν, eine Orans, welche das Christus-Medaillon vor dem Leibe hat <sup>1)</sup>, und wahrscheinlich identisch mit der älteren Blacherniotissa ist, reiht sich den seit dem ephesischen Concil dogmatischen Darstellungen der Gottesmutter an. Ich habe ihre ältesten Darstellungen in meiner Schrift "Das Etschmiadzin Evangeliar" S. 65 zusammengestellt <sup>2)</sup>. Die Orans ohne das Kind aber gibt die Jungfrau. In ihr allein wird auf den Hinweis auf das Geburts-Mysterium verzichtet. Sie vor allen andern Typen hat die Bedeutung, welche Wilpert für die Orans der altchristlichen Kunst auf-

1) Ἐρμενεύς § 530, Malerbuch S. 397.

2) Vgl. dazu Brockhaus, Die Kunst in den Athosklöstern, S. 109.

gestellt hat. Uebertragen wir nämlich seine Deutung der Oranten als „Bilder der in Seligkeit gedachten Seelen der Verstorbenen, welche für die Hinterbliebenen beten, damit auch diese das gleiche Ziel erlangen“, auf Maria, so ist sie in dieser Haltung ohne das Kind in consequenter Folge die Fürbitterin ohne jede Nebenbedeutung.

Wo man die Reliefs mit ihrer Darstellung eigentlich anzubringen pflegte, ist deshalb nicht klar, weil sämtliche Reliefs nicht mehr an der ursprünglichen Stätte erhalten sind. Das Mosaik in der Thürlunette der Eingangswand in die Koimisis zu Nicaea gibt dafür vielleicht eine Spur. Auch an der Kirche zu Chalkis, die erst nach ihrer Wiederherstellung in neugriechischer Zeit der hl. Paraskewi geweiht wurde und ursprünglich wohl eine Kirche der Gottesmutter gewesen sein dürfte, war das Relief nach dem Berichte des Küsters im Giebel der Façade angebracht. Ebenso könnte es in Salonik beim Neubau der Kirche an der alten Stelle aufgerichtet worden sein. Aus diesen Fällen dürfte sich schliessen lassen, dass die fürbittende Maria-Orans mit Vorliebe an der Eingangswand von Marienkirchen dargestellt worden sei. Eine zweite Möglichkeit wird bei anderer Gelegenheit erörtert werden.

Graz.