

# Die christlichen Denkmäler Aegyptens.

Von Josef Strzygowski.

Aegypten, — ein Culturvulcan, der heute ruht, — hat auf dem Gebiete der Kunst zu allen Zeiten, in altaegyptischer sowol, wie hellenistischer, christlicher und arabischer Zeit eine hervorragende Rolle gespielt, seine Entwicklung hat sich bisweilen mit wahrhaft elementarer Naturkraft vollzogen. Erst seit der Herrschaft der Türken liegt es, wie aller übrige Boden, den diese beschaulich träge Nation erobert hat, brach. Für immer? Der Nil fliesst noch im alten, den Thorweg zum Innern Africas bildenden Bett!

Die Spuren der hellenistischen und christlichen Blütezeit scheinen so gut wie ausgerottet. Die sog. Pompejusäule in Alexandrien, die römisch-byzantinische Mauerfestung Kasr es-Samaa bei Kairo, das ist Alles, was den flüchtig durch das Land Reisenden an jene Zeiten erinnert, die, von Alexander d. Gr. bis auf die arabische Eroberung 323 v. Chr. bis 640 n. Chr., also fast ein volles Jahrtausend während, Aegypten dem Abendlande nahegebracht und es mit demselben d. i. dem antiken und christlichen Ideen- und Formenkreis erfüllt haben, in dem wir selbst heute noch stehen. Das grosse und mächtige Alexandrien besteht nur noch in Büchern und vielleicht in der unterirdischen Welt von Cisternen, welche einst für das leibliche Wohl der Leuchte der absterbenden antiken und der aufstrebenden christlichen Welt sorgten. Sprächen diese nur Wenigen bekannten Zeugen nicht, wir würden im Lande selbst den Eindruck gewinnen, es habe dort nur eine altaegyptische und eine arabische Zeit gegeben.

Dazu eine andere Tatsache. Das Altaegyptische ist, seit Napoleon eingegriffen hat, in zahllosen, zum Teil monumentalen Werken veröffentlicht, studiert und besprochen worden. Man sollte meinen, dass wenigstens diese Denkmäler genügend angeschaut wären! Gerade das Gegenteil aber ist der Fall. Hat uns irgendjemand über das Wesen der altaegyptischen Kunst aufgeklärt, so dass wir wissen,



was das eigentlich für ein Individuum ist, die Kunst der Pharaonen? Nein. Wissen wir etwas über die ausserordentliche Blüte der arabischen Kunst in Aegypten, geschweige denn, hat uns jemand gesagt, was das für ein eigenartiger Charakter ist, diese Kunst der Wüstennomaden an der für sie paradiesischen Oase am Nil? Nein. Wenn nun schon für diese Perioden, die altaegyptische, für die ganz Oberaegypten und besonders Theben, und die arabische, für die ganz Unteraegypten und in erster Linie Kairo überfüllt ist mit den grossartigsten und schönsten Denkmälern, die selbst dem modernsten Ichmenschen Achtung, ja Bewunderung abringen müssen — wenn schon für diese Perioden von Seiten der Kunstforscher und Kunstfreunde nichts getan ist, um wie viel weniger lässt sich dann für die tatsächlich vom aegyptischen Boden wie weggewischten Zeiten der antiken und christlichen Cultur Besseres erwarten? Es ist das grosse Verdienst von Theodor Schreiber, dass er der hellenistischen Blüte Alexandriens beizukommen suchte. Für die christliche Periode ist bisher so gut wie nichts geschehen — doch, Gayet und Ebers haben dort eine „koptische“ Kunst entdeckt. Die nachfolgenden Studien werden versuchen auch nach dieser Richtung hin Klarheit zu schaffen.

Aegypten war die Hochburg des Mönchtums, Alexandrien die Rivalin Konstantinopels um die tonangebende Stellung in der Kirche. Die Frage, was hat Aegypten in der Entwicklung der christlichen Kunst für eine Rolle gespielt, wird für denjenigen, der nicht gerade Italien und Rom für das Um und Auf dessen betrachtet, was die altchristliche Kunst geleistet hat, immer dringender. Der Verfasser hat ein halbes Jahr, den Winter 1894|95 für die Studien an Ort und Stelle verwendet. Seine Verpflichtungen als Lehrer und die Rücksicht, die er der modernen Kunstbewegung und dem ihm nahestehenden Publicum schuldig zu sein glaubte, haben ihn bisher verhindert, die damals gemachten Beobachtungen zu verwerten. Er ist daher gern einem Anstosse von Seiten des Monsignore de Waal gefolgt, um ganz bescheiden einige Denkmäler, die geeignet sind Aufschluss über die christliche Kunst Aegyptens zu geben, vor die Augen der Fachgenossen zu stellen. Von einer systematischen Zusammenfassung des gesammten Materials kann zunächst nicht die Rede sein.



## I. Die Plastik.

Wenn Theodor Schreiber Recht hätte, wäre es, nachdem erst einmal die Ausdrucksfähigkeit der Malerei von den Griechen entdeckt worden war, Alexandrien gewesen, welches das malerische Relief, d. h. mit Mitteln der Plastik hergestellte Gemälde in die Kunst eingeführt hat.<sup>1)</sup> Franz Wickhoff freilich hat versucht diesen Ruhmestitel von Aegypten weg auf Rom zu übertragen und das Zeitalter des Augustus für diese Tat in Anspruch zu nehmen.<sup>2)</sup> Dem sei wie immer. Der Verfasser hat im Museum und in zahlreichen Privatsammlungen von Alexandrien den Eindruck gewonnen, dass mindestens die Portaitplastik in der römischen Zeit Aegyptens eine ganz auffallende Blüte erreicht haben muss. Dazu kommt, dass immer mehr Elfenbeinschnitzereien vom Ausgange der Antike in Aegypten zu Tage kommen, welche bezeugen, dass wenigstens dieser Zweig der Plastik in dem Lande, das mit Syrien zusammen den Handel mit Elfenbein nach dem Abendlande vermittelte, ausgiebig betrieben worden sein muss.<sup>3)</sup> Man wird daher wol von vornherein die Möglichkeit einer Teilname Aegyptens an der Entwicklung der Plastik in christlicher Zeit zugeben müssen.

Ich möchte an den Kopf der Inedita, welche ich in der nachfolgenden Betrachtung vorführe, ein Bilderwerk stellen, bei dem der christliche Ursprung immerhin zweifelhaft sein kann und das ich daher nicht durch einen eigenen Titel aus dem Texte heraushebe.

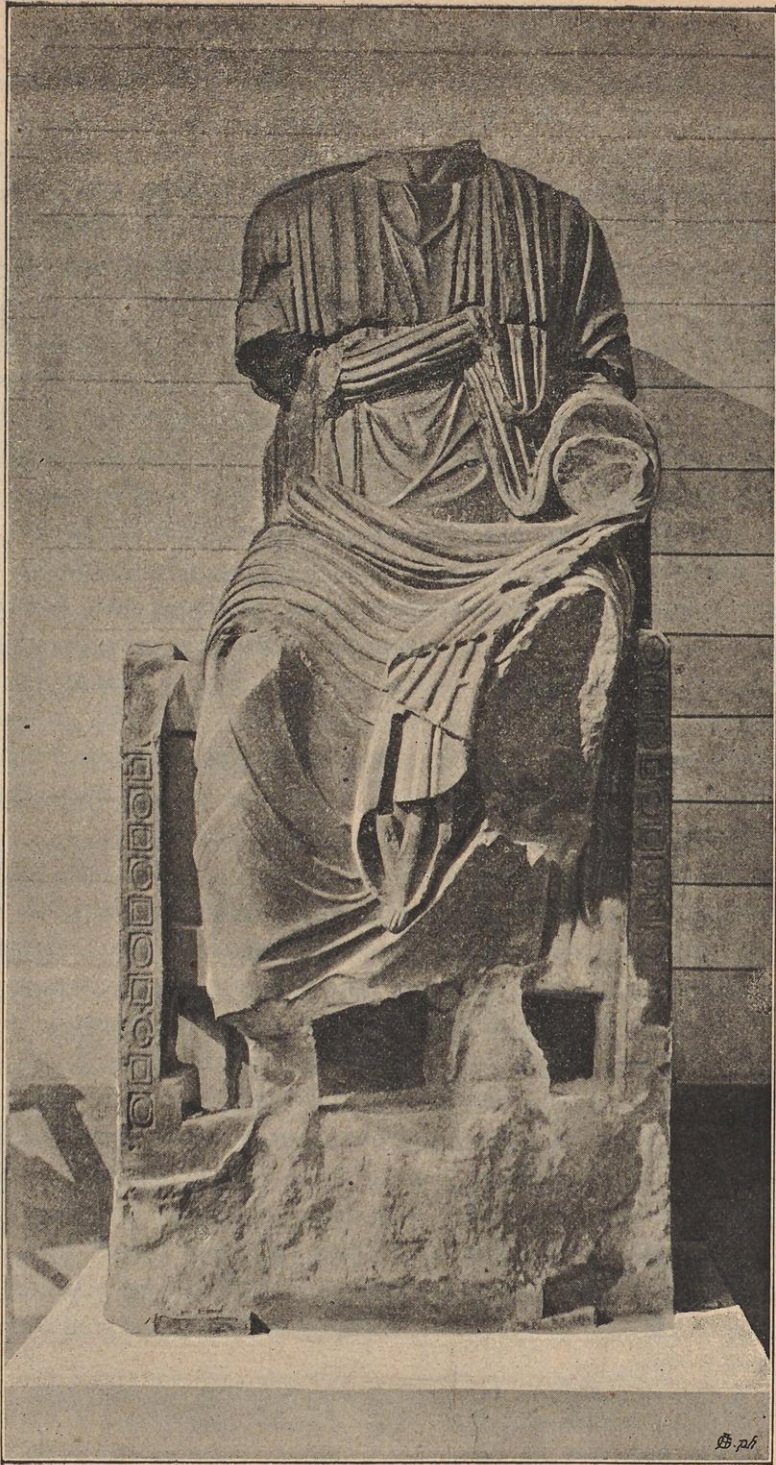
Unter den antiken Bilderwerken des Gîzeh-Museums bei Kairo befindet sich eine überlebensgrosse Porphyrstatue (Abb. 1), die eine Gestalt darstellt, welche wie der byzantinische Pantokrator dasitzt: in strenger Vorderansicht, die Beine oben auseinander, unten genähert, gekleidet in ein anliegendes Untergewand und einen Mantel, der in sehr verwickelter Art um die Schultern geschlagen und vorn über den Schoss gelegt ist. Der eine Zipfel fällt vom linken Arm quer über das linke Knie. Die Faltengebung ist flach und schematisch; das liegt nicht nur in der Zeit, sondern auch im Material begrün-

1) Theodor Schreiber „Die hellenistischen Reliefbilder“ Leipzig 1887–1893.

2) Hartel und Wickhoff „Die Wiener Genesis“ 1895 S. 14 ff.

3) H. Graeven in den Göttingischen gelehrten Anzeigen 1897 S. 79.





1. Kairo (Gizeh), Museum: Porphyrstatue.



det. Der rechte Arm ist abgebrochen, er lag oben am Körper an; vom linken fehlt nur die Hand, der Arm war im Ellenbogen vorgestreckt. Der Kopf ist leider verloren. Für die christliche Zeit spricht besonders auch das Ornament, welches den vorderen Rand des Steinthrones ziert, eine Folge von Quadraten und Kreisen bezw. Ellipsen, welche zum ständigen Vorrat der christlichen Mosaicisten gehörte. Ich will durchaus nicht behaupten, dass wir eine Christusstatue vor uns haben; es scheint mir aber angezeigt, dieses Stück nicht unveröffentlicht zu lassen.

Eine schlechte 1,56 m hohe Marmorstatue im Garten des Museums von Alexandrien, ebenfalls ohne Kopf, zeigt einen Mann in derselben Tracht wie die beiden beim Tempel der Minerva medica gefundenen Trabeastatuen des Conservatoren Palastes in Rom. <sup>1)</sup>

### 1. Ein Steinrelief der Sammlung Golenischeff.

Herr W. Golenischeff in Petersburg besitzt das Fragment eines Steinreliefs, das er in Aegypten erworben hat und das Abb. 2 nach einer Photographie zeigt, die Herr Golenischeff dem Verfasser freundlichst zur Verfügung gestellt hat.

Wir sehen auf der Vorderseite einer Platte aus zweifellos aegyptischem Kalkstein, die oben und unten in voller Höhe erhalten, an den Seiten dagegen abgebrochen ist, zwei männliche in Arkaden stehende Gestalten so herausgearbeitet, dass die Vorderfläche des Reliefs durch die oben und unten stehen gebliebenen flachen Ränder, die Rückfläche durch den gleichmässig tief gelegten Grund gegeben wird. Die Figuren sowol, wie die Bogen sind ohne weitergehende Anregung zur Tiefenvorstellung flach im Umriss gearbeitet, nur die Köpfe zeigen plastische Rundung. Die flachen, durch eine Mittelrinne profilirten Bogen ruhen auf Säulen mit Postamenten, attischen Basen, kurzen Schäften mit stark entwickelten Rändern und eigenartig hohen Kapitellen: sie beginnen unten mit einem starken Wulst, darauf kommt der Körper, gebildet aus zwei leierartig gegenständigen Volutenblättern, worauf eine sehr hohe kämpferartige Deckplatte ruht. In den Bogenzwickeln sitzt je ein achteckiger Stern.

---

<sup>1)</sup> Vergl. Jahrbuch d. kais. deutschen arch. Instituts. Ergänzungsheft I, S. 93  
Bullettino della commissione arch. mun. di Roma XI (1893) p. 177 ff. Tav. III, IV.



Man erkennt links, dass auch noch andere Bogen anschlossen, so dass die beiden erhaltenen offenbar nur der Teil einer grösseren Folge sind.

Die Männer sind beide jugendlich, bartlos, mit lockigem, bis über die Ohren reichendem Haar. Der Kopf des einen ist etwas nach links, der des anderen nach rechts geneigt, beide von Nimben umschlossen. An den leider stark abgeriebenen Gesichtern ist mit Sicherheit nur zu erkennen, dass sie ruhig herausblickten. Die Bekleidung beider Gestalten besteht in einem um die Hüften gegürteten Rock,



2. Petersburg, Sammlung Golenischeff: Jahreszeiten.

der die Oberschenkel hervortreten lässt und verrät darin, wie in der sehr flüchtigen Faltengebung, noch sichere Übung. Die Gestalt links hat nackte Arme und unbekleidete Füße. Sie hält in der linken Hand ein Gefäss, das aus fünf horizontalen Wulsten besteht, also vielleicht einen Korb, die rechte Hand ist offen an der Seite erhoben. Zu bemerken ist, dass über den Schultern kurze, schräge Ansätze hervorkommen und der Grund hinter der Gestalt von Schultern und Armen abwärts lotrechte Parallelstreifen zeigt, die



durch regelmässig diagonal geordnete Querstriche in kleine Strichlagen aufgeteilt sind. — Der Mann rechts hat eng anliegende Ärmel und Schuhe; auch scheint er über dem Rock noch einen quer über die Brust laufenden Mantel zu tragen. Er hält mit der linken Hand einen Stab geschultert, an dem zwei Vögel, nach dem breiten Schnabel Enten oder Gänse, hängen, während die gesenkte Rechte drei Fische trägt. Unter dem linken Arme bemerkt man ähnliche Strichlagen, wie bei der Gestalt links. Da sie im übrigen Grunde fehlen, könnten sie hier das Mantelfutter bedeuten.

Nach Technik und Composition haben wir eine Schöpfung in der Art der altchristlichen Sarkophage vor uns. Dort, wie vereinzelt auch schon auf antiken Sarkophagen, ist das Arkadenmotiv häufig angewendet. Die Säule zeigt Einzelheiten, die eine Datirung vor das 5. Jahrhundert unmöglich machen. Die breiten, wulstigen Ränder des Schaftes, der Wulst am unteren Rande des Kapitells, vielleicht auch die kämpferartige Deckplatte sprechen für die Zeit nach Theodosius. Der Stern als Zwickelfüllung findet sich sonst auf Sarkophagen nicht; an seiner Stelle sind Kränze, Körbe, Blätter, Tiere, Putti u. a. gebräuchlich. Er hat vielleicht im Zusammenhang mit der figürlichen Darstellung eine eigene Bedeutung. Legt der Nimbus nahe in den beiden Gestalten Heilige zu suchen, so steht dem die Kleidung entgegen, nicht minder die Attribute, welche die beiden Männer tragen. Beachten wir, dass die im Typus des Kopfes, in der Bekleidung mit dem Rock und der ganzen repräsentirenden Art der Vorführung einander entsprechenden Figuren nur Glieder einer Reihe sind, so kommen wir auf einen Darstellungskreis, der zu allen Zeiten zu den beliebtesten gehört hat, dem *Cyclus* der Jahreszeiten, sei es dieser selbst im engeren Sinne, oder der zwölf Monate.

Der den Korb haltende Mann ist eine ständige Figur dieses Kreises. Er dient als Mittel, um vorzuführen, was die betreffende Jahreszeit liefert: im Kalender vom J. 354 <sup>1)</sup> trägt der Mai in einem Korbe, den auch er im linken Arm hält, Blumen, ebenso noch im Cod. Vat. gr. 1291 vom J. 814. In den Monatsfiguren des Oktateuchs trägt der September einen Korb mit Trauben auf dem Rücken. <sup>2)</sup>

<sup>1)</sup> Jahrbuch d. kais. deutschen arch. Instituts, Ergänzungsheft I. Taf. XXIII

<sup>2)</sup> Repertorium für Kunstwissenschaft XI (1888) Tafel zu S. 32.



Besonders häufig ist der Korb angewendet in dem karthaginiensischen Mosaik CJL 12588: ausser Mai und September bringt auch noch der November seine Gabe in einem Korbe dar. In demselben Mosaik kehrt das Motiv auch bei dreien von den vier Jahreszeiten wieder, Herbst, Winter und Frühling halten mit beiden Händen Körbe empor. Dreimal findet es sich auch bei Darstellung der vier Jahreszeiten auf einem lateranensischen Sarkophage (Garrucci 302,1), zweimal auf dem Blechbelag eines in Fenék (Comitat Zala), am südwestlichen Ende des Plattensees, in der Nähe des alten Mogentiana gefundenen Holzkästchens in Budapest, <sup>1)</sup> und einmal auf einem zweiten lateranensischen Sarkophage mit der Darstellung von drei Jahreszeiten (Garr. 364,2). Auf Grund der Beigabe des Korbes allein werden wir also nicht entscheiden können, ob in dem Relief aus Kairo ein Monat oder eine der vier Jahreszeiten dargestellt ist.

Weiter führt die zweite Gestalt u. zw. im Besonderen die Beigabe der beiden Gänse. Auf einem antiken Sarkophage des Palazzo Mattei in Rom <sup>2)</sup> sind in der Reihe der Jahreszeiten dem Winter zwei Gänse beigegeben; auch auf dem Kästchen in Budapest kommen sie dem Winter zu und zwar hält er sie dort genau so, wie in unserem Relief an einem Stabe aufgehängt und geschultert. Dasselbe Attribut kehrt wieder bei einem der Knaben, welche drei Jahreszeiten auf dem lateranensische Sarkophage Garrucci 364,2 darstellen. Kann es dort zweifelhaft sein, welche Jahreszeit wir vor uns haben, so belegt im Relief Golenischeff die Bekleidung der Arme und Füsse, dazu der Mantel, dass der Winter gegeben ist. Freilich macht sich dagegen immerhin ein Bedenken geltend. Im Kalender von 354 <sup>3)</sup> ist zum Februar die Vestalin dargestellt, welche eine Gans hält und daneben unterhalb erscheint wie in unserem Relief der Fisch, d. h. dort einer statt dreien. Die Sachlage ist die, dass der Typus des Februars in das Bild des Winters, dem er angehört, hereinspielt; in dem karthaginiensischen Mosaik CJL 12488

<sup>1)</sup> Hampel József „A régibb Középkor (IV–X. század) emlékei magyarhonban I Taf. LXXXIX, ferner Arch. Közlemények XIV (1885), Arch. Eztesítő VI (1886) S. 255 und Pulszky, Magyarorszag archeologiaje S. 75, Taf. CXXIII.

<sup>2)</sup> Nach Piper, Mythologie der christlichen Kunst II S. 322 abg. bei Amaduzzi et Venuti Vet. monumenta Mattaeior. T. III. p. 38 Tab. XXIII, Platner Beschreibung Roms III, 3 S. 531.

<sup>3)</sup> Jahrbuch d. Kais. deutschen arch. Instituts, Ergänzungsheft I Taf. XIX.



hält auch der Dezember pisces aut turdos, der Februar duos pavones, wie das Corpus deutet, besser zwei Gänse.

Es kann daher wol mit Wahrscheinlichkeit gesagt werden, dass in dem Relief Golenischeff rechts der Winter gegeben ist, daneben der Herbst oder Frühling. Piper gibt an (a. a. O.), dass Fruchtkörbe auf antiken Sarkophagen Zeichen des Herbstes seien. Auf dem Kästchen in Budapest, das unserem Relief in mannigfachen Einzelheiten verwandt ist, erscheint mit dem Korbe der Frühling. Er hält die rechte Hand genau so offen an der Seite erhoben, wie die Gestalt in unserer Tafel. Will man sich das Fragment ergänzen, so mag dies im Anschluss an den Sarkophag des Lateran, Garrucci 302,1 geschehen, wo die vier Jahreszeiten wie in unserem Relief durch vier Jünglinge gegeben sind, die in Vorderansicht dastehen, die Köpfe einander paarweisse zuehren und in kurze Röcke gekleidet sind. Sie werden ebenfalls von fünf Arkaden umrahmt, in ihrer Mitte steht der gute Hirt. Die Architektur datirt die an sich dem spät-römischen Bilderkreis angehörigen Figuren in nachtheodosianische d. i. jedenfalls christliche Zeit. Jeder Zweifel daran, dass das Relief in Aegypten selbst entstanden ist, wird dadurch ausgeschlossen, dass es aus dem charakteristischen Kalkstein der Ränder des Nilthales gearbeitet ist.

## 2. Ein Elfenbeinkamm aus Antinoë.

(Tafel I).

Ein arabischer Beamter des aegyptischen Museums in Gîzeh (Kairo) fand bei zweitägigen Ausgrabungen in Schêch 'Abâde, dem alten Antinoë einen Kamm, der in den Besitz des Museums überging.<sup>1)</sup> Unsere Tafel I ist unter Benutzung einer photographischen Aufnahme des Herrn Licentiaten Dr. Carl Schmidt hergestellt, dem wir auch für die freundliche Zuweisung der Veröffentlichung zu danken haben. Herr C. Schmidt hat das Grab, in dem der Kamm gefunden wurde, gesehen; es zeichnete sich in der Grösse vor den andern aus. Ausser dem Kamm sollen nach Aussage des Aufsehers noch Glasphiolen gefunden worden sein, die aber von dem Beamten

---

<sup>1)</sup> Journalnummer 31297.



nicht eingeliefert wurden. Umfassende Ausgrabungen, die Dr. Schmidt nachträglich in Antinoë vornahm, und von deren reichen Ergebnissen bis jetzt nur eine griechische metrische Inschrift in der Festschrift für Ebers „Aegyptiaca“ <sup>1)</sup> veröffentlicht ist, führten Schmidt, der noch andere einfachere Kämmen aus Holz fand, zu der Ueberzeugung, dass unser Kamm zu einer männlichen Leiche gehört und auf deren Brust gelegen haben müsse.

Der Kamm ist 11 cm lang, 9.3 cm breit und in der Mitte 0.5 cm dick, gehört also in die Gruppe der mehr langen als hohen Vertreter seiner Gattung, in der er durch das Material, Elfenbein, und die reichen Schnitzereien den ersten Platz einnimmt.

In der Mitte der einen Seite sieht man in einem von zwei Flügelgestalten gehaltenen Blattkranz einen nach rechts hin reitenden Mann in einem hemdartigen Gewande mit anliegenden Aermeln und einem über die linke Schulter herabfallenden und auf der rechten geknöpften Mantel. Der in Vorderansicht erscheinende Kopf hat in den Nacken herabfallendes Haar von krauser Bildung. Der Reiter erhebt beide Arme an der Seite nach Art der Oranten und sitzt so, dass er den Rücken des Thieres zwischen den Beinen hat. Das vollständig aufgeäumte Thier wendet den Kopf zurück und zieht, indem es gleichzeitig vorn ausschreitet die Hinterbeine ein: eine ganz unmögliche Bewegung, die zeigt, dass der Schnitzer die Einordnung in das Rund obenanstellte. Der Blattkranz weist die typischen Einzelheiten der corona triumphalis auf, die Flügelgestalten sind jugendlich und bekleidet mit einem ärmellosen, langen Untergewand und einem Mantel. Wie sie von der Mitte weg im Schritt ausfallen und, sich umwendend, das Rund halten, verrät auch wieder, dass es dem Schnitzer um eine gleichmässige Raumfüllung zu tun war.

Diese Beachtung rein künstlerischer Forderungen macht sich noch überzeugender auf der andern Seite geltend, wo die Darstellung auf den ersten Blick ohne einheitliche Zusammenfassung fortlaufend wie etwa auf den Pyxiden gegeben scheint. Bei genauer Prüfung zeigt sich, dass hier ungefähr in der Mitte ein kleiner bärtiger Mann in langem hemdartigem Unter- und einem über die

---

<sup>1)</sup> Leipzig 1897 S. 99 ff.



Schultern herab und vorn spitz zulaufenden Obergewand erscheint; er schreitet, indem er dabei einen Stock vorsetzt, nach rechts hin. Seine Rechte ist vor der Brust erhoben. Links und rechts von ihm sieht man die fast genau gleichgebildete Gestalt eines nach rechts ausschreitenden Mannes, der ein hemdartiges Gewand und einen um den Unterkörper geschlungenen Mantel trägt, welcher nur in der Art, wie er über den linken Arm herabfällt, bei beiden Gestalten Verschiedenheiten aufweist. Die Wendung des bartlosen Kopfes und die linke, eine grosse Rolle haltende Hand sind vollkommen übereinstimmend, nur die Bewegung der Rechten wechselt: links ist sie mit einem Stabkreuze, rechts so erhoben, dass die Hand Stirn und Auge des kleinen Mannes berührt. An diese drei Mittelfiguren schliesst sich auf jeder Seite noch je ein Compositionsglied. Links steht in einem Bau mit gewundenen Säulen und einem Dache, das in drei geraden Linien gebrochen und mit dem Zahnschnitte verziert ist, auf einem Untersatz eine Mumie. Von den Binden erkennt man den Mittel- und die im Zickzack aufsteigenden Seitenstreifen, der Kopf ist unbärtig. Auf der rechten Seite schliesst die Darstellung mit einer Figur, die das Motiv der zweimal vorkommenden Gestalt mit der Rolle wiederholt; doch fehlt ihr diese Rolle und sie hat die rechte Hand erhoben. Statt der krausen Locken trägt sie herabfallendes Haar. — Es ist unläugbar, dass der Schnitzer seine Figuren gesetzmässig gruppirt hat; darüber lässt sich von einem anderen Gesichtspunkt aus noch mehr sagen.

Die Deutung steht für die zuletzt beschriebene Seite über allem Zweifel. Wir haben links die Auferweckung des Lazarus, rechts die Heilung des Blindgeborenen, dazu in der Ecke eine Füllfigur vor uns. Die Rollen sind in der Anordnug so verteilt, dass der Blindgeborene in der Mitte, Christus zu beiden Seiten, Lazarus in der einen, die Begleitfigur in der anderen Ecke erscheint. Es entsprechen also, von Christus abgesehen, die Werte, welche die Anordnung den Figuren beilegt, nicht den eigentlichen, gegenständlichen Werten. Beide würden sich decken, wenn Lazarus neben dem Blindgeborenen in der Mitte, Christus beidemale diesen zugewandt an der Seite stände. Die Füllfigur hätte dann ganz wegbleiben oder durch eine zweite in der Ecke links ergänzt werden müssen. Der Schnitzer scheint also abhängig von Grundsätzen,



die ausserhalb des gegebenen Falles liegen. Aufklärung darüber gibt ein Vergleich mit anderen Darstellungen desselben Gegenstandes.

Die *Auferweckung des Lazarus* ist in einer Art gegeben, die einige Male auch auf Pyxiden (Garrucci 438, 3—5) und einmal auch auf einem fünfteiligen Deckel, dem von Ravenna (Garr. 456) vorkommt. Bezeichnend ist das auf gewundenen Säulen ruhende, zweimal gebrochene Dach des Grabbaues, an dem in zwei Fällen (Garr. 438, 415) auch die zahnschnittartige Innenleiste wiederkehrt. Sehr auffallend ist, dass selbst die Verschnürung der Mumie, fast genau mit derjenigen auf dem Kamm übereinstimmend, auf der Pyxis im Musée Cluny (Garr. 438,4) wiederkehrt, nur hat sie dort noch eine Umfassung. Die Gestalt Christi findet sich in der Bewegung — nach rechts ausschreitend und den Oberkörper zurückwendend — genau so wieder auf dem fünfteiligen Deckel, der überhaupt in der Anordnung der Scene derjenigen auf unserem Kamm am meisten gleichkommt. Nur die Verwendung der Hände wechselt. Mit der Rolle in der Linken, dem Stabkreuz in der Rechten kommt Christus nicht wieder vor, doch trägt er auch sonst das Stabkreuz (nur bei Garr. 438,5 nicht), und einmal die Rolle. Hervorzuheben ist, dass er auf allen vier Parallelbeispielen mit der rechten Hand segnet. Es sei bemerkt, dass auf dem von R. Forrer *pallium pontificium* genannten Stücke aus Achmîm<sup>1)</sup> Lazarus auch als Mumie in einem viereckigen Sarge, Christus daneben auf Stufen links steht, mit der Rechten segnend. Dort haben die Gestalten den Nimbus, hier nicht.

Die *Heilung des Blindgeborenen* kommt in alten christlichen Denkmälern überaus häufig vor.<sup>2)</sup> Unter allen steht wieder keine der Darstellung auf dem Kamme so nahe wie die auf der Pyxis des Musée Cluny (Garr. 438,4). Wir könnten beide vertauschen, ohne dass der Wechsel bemerkt würde; die Übereinstimmung geht eben über das gewöhnliche Maass hinaus. Auch die Begleitfigur kehrt dort zweimal wieder; sie ist eine ständige Einheit im Formenschatze der Pyxiden überhaupt.<sup>3)</sup>

1) Forrer, Römische und byzantinische Seidentextilien Taf. XVI,4, Die frühchristlichen Altertümer Taf. XVI,4.

2) Vgl. Detzel, Christliche Ikonographie I. S. 295 ff.

3) Forrer hält ein Stück seines *pallium pontificium* (Taf. XVI,1 der beiden citirten Werke) für die Heilung des Blindgeborenen. Das ist sie sicher nicht; wahrscheinlich ist die Fusswaschung gegeben.



Es kann also kein Zweifel darüber bestehen, dass sich diese Seite des Kammes vollständig deckt mit den Pyxiden Garrucci 438, 3—5 und dem fünfteiligen Deckel in Ravenna. Der Bildschnitzer hat die Szenen nicht neu erfunden, sondern entnimmt sie dem geläufigen Typenvorrat dieser Schule. Auf den Pyxiden setzt man, wie schon auf den Sarkophagen die Auferweckung des Lazarus gern an Anfang oder Ende neben das Schloss (Garr. 438,3), den Blindgeborenen gern in die Mitte (auf allen drei Pyxiden). Davon hat sich auch der Schnitzer des Kammes nicht freimachen können und nur im Rahmen dieses Brauches ordnet er die Gruppen um die Mittelfigur.

Die Deutung der zuerst beschriebenen Seiten des Kammes macht Schwierigkeiten. Ein Reiter zu Pferd in einem von Engeln getragenen Kranze — das ist ikonographisch ganz neu. Im ersten Augenblick ist man geneigt an Christus aus dem Einzug in Jerusalem zu denken. Dem aber widerspricht der Kopftypus, das Costüm, die Art des Reitens und die erhobenen Hände — obwol sich letztere wiederfinden bei der Darstellung des Einzuges auf einem Fundstücke aus Achmîm. <sup>1)</sup> Dort aber sitzt Christus auch in der typisch byzantinischen Art mit beiden Beinen nach vorn.

Ich gestehe, dass ich für dieses Bild keine überzeugende Deutung weiss. Ich dachte an 4 Moses 22 v. 22 ff, wie Bileam auf seinem Thier erstaunt des, dem Esel im Wege stehenden Engels gewahr wird. Die Scene findet sich in den griechischen Oktateuchen im Vatikan und in Smyrna (Fol. 170 v.). Bileam hat einen unserem Reiter verwandten Kopftypus und der Engel wendet wie auf unserem Kamme den Kopf zurück; auch hebt Bileam, vor dem der Engel steht, wenigstens die linke Hand seitlich empor. Das Costüm auf dem Kamme würde jedenfalls besser zu ihm als zu Christus passen. — Nicht unerwähnt darf bleiben, dass Reiterfiguren in ägyptischen Funden häufig sind und dass wir ihnen auch sonst eine klare Deutung nicht geben können. So auf Stücken aus Achmîm, wo einmal ein Reiter mit der Aufschrift  $\text{MAXAPIOY}$ , das andere Mal mit der Aufschrift  $\text{ΦΗCΩ}$  gegeben ist, was Forrer  $\text{MAXAPIOY}$  und  $\text{ICΩCHΦ}$  liest. <sup>2)</sup> Kann sein, dass solche Kämme wie Sarkophage auf Lager

<sup>1)</sup> Forrer, die frühchristlichen Altertümer Taf. XVI, 12.

<sup>2)</sup> Die frühchristlichen Altertümer S. 29 zu Taf. XVI, 16 und 14.



gearbeitet wurden und das ursprünglich, wie auf dem Sarkophag in Marseille (Garr. 441, 4) oder den fünfteiligen Diptychen <sup>1)</sup> für Christus oder das Kreuz bestimmte Medaillon nachträglich, einem Wunsche des Käufers entsprechend, anders gefüllt worden ist. Ich kann darüber, wie gesagt, keine irgend befriedigende Deutung aussprechen. — Eines Hinweises wert ist noch die Art, wie die Engel beim Halten des Medaillons ausfallen. Auf Sarkophagen (Garrucci 329,1; 351,4 352,2; 368,2 u. s. w.) ist die Bewegung gerade entgegengesetzt nach innen gerichtet.

Der Elfenbeinkamm von Antinoë steht in frühchristlicher Zeit nicht allein. Es sind noch eine ganze Reihe von Kämmen bekannt, die dieser Zeit angehören. <sup>2)</sup> Die meisten von ihnen zeigen einfache Symbole in Kreisreihen eingeritzt oder in Relief; ein bisher unpublizierter Kamm im Museo archeologico zu Brescia, hat wie unser Kamm und die fünfteiligen Diptychen, auf einer Seite zwei, allerdings schwebende Engel, die einen Kranz halten. Dieser ist dort leer. Ähnlich reiche figürliche Darstellungen wie der Kamm aus Antinoë zeigt nur noch ein in Achmîm gefundenes Exemplar, auf das wir später einzugehen haben werden.

### 3. Das Inschriftrelief von al - Mu'allaka in Kasr es - Samaa.

(Tafel II).

Die älteste Niederlassung in der Gegend von Kairo dürfte das alte Babylon sein, in seinem heutigen Bestande eine römisch-byzantinische, Kasr es - Samaa genannte Mauerfestung bei Altkairo, die offenbar zum Schutze für die den Nil einst knapp vor seinem Eintritt in das Delta übersetzende Brücke erbaut worden war. Man gelangt dahin mit der nach Heluan führenden Bahn. Die Station St. Georges liegt unmittelbar vor der koptischen Marienkirche, welche, auf den alten Mauern und Türmen mittelst Säulen erbaut, den Namen al - Mu'allaka, (nach Vollers „Säulenkirche,“) führt.

Eine Treppe führt herauf zum Niveau der Kirche. Wir durchschreiten einen langen Gang und treten in einen kleinen Hof mit einer Vorhalle, von der aus Thüren ins Innere der Kirche führen.

<sup>1)</sup> Garrucci 556—558 und Strzygowski, Byzantinische Denkmäler I Taf. I.

<sup>2)</sup> Vgl. Kraus, Geschichte der christlichen Kunst I. S. 522.



Zwischen beiden hoch oben an der Kirchenwand nun ist ein Holzrelief eingemauert, das für die Erforschung der christlichen Kunst Aegyptens ganz einzige Bedeutung hat. Es ist 2,74 m lang und 0,37 m hoch. Den oberen Teil nimmt eine vierzeilige griechische Inschrift ein, von der links oben 62 cm ausgebrochen sind, während der ganze rechte Teil stark abgerieben ist und in der zweiten und dritten Zeile die Endstücke rechts ganz fehlen. Die oberste Zeile ist nach dieser Seite hin von oben her stark beschnitten. Die Inschrift lautet:

1.) . . . . . ΑΜΟCΑΓΛΑΩΓΛΑΜΠΡCΙΝCΤΑΙΑΧΛΥCΠΑ  
ΝΤCΛΩCΜΗΚΕΚΤΗΜΕΝΟCΕΝΘΑΚΑΤΩΚΕΙΠΑΝΤ  
ΟΠΛΗΡΩΜΑΤΗCΘΕΟΤΗΤΟCΩΛΥΤΟΥΡΓΟΥCΙΝΑΙΑ  
ΝΩCΠΑ . . . .

2.) . . . . . ΓΕΛΟΙCΑΠΑΥCΤΩCΑΥΤΟΝΓΕΡΕΡΟΥCΙΝΕ  
ΝΤΡΙCΑΓΙΑΦΩΝΗΑΔΟΝΤΕCCΛΕΓΟΝΤΕCΑΓΙΟCΑΓ  
ΙΟCΑΓΙΟCΕΙΚΕΠΛΗΡΗCΟΟΝΟCCΗΓΗΤΗ . . . . .

3.) . . . . . ΓΑΡΠΕΠΛΗΡΩΝΤΑΙΤΗCΜΕΓΑΛΟΤΗΤΟCΟ  
ΥΠΟΛΥΕΥCΠΛΑΧΝΕΚΕΟΤΙΕΝΟΥΝΟΙCΑΩΡΑΤΟC  
ΩΝΠΟΙΚΙΛΟΙCΔΥΝΑΜΕCΙΝΕΝΗΜΙΝΕΥΔΟΗCΑCΤΟ  
ΙCΒΡΩΤΟΙCΣΥΝ . . . . .

4.) ΑΝΑCΤΡΑΦΗΝΑΙCΑΡΚΩΘΕΙCΕΚΤΗCΑΠΙΡΑΝΔΡΟ  
ΥΘΕΟΜΗΤΟΡΟCΜΑΡΙΑCΕΠΙΚΟΥΡΟCΓΕΝΟΥΑΒΒΑΘΕ  
ΟΔΩΡΟΥΠΡΟΕΔ<sup>Δ</sup>Ϸ<sup>Ϸ</sup> ΓΕΩΡΓΙΩΔΙΑΚCΟΙΚ<sup>Ο</sup>Ν<sup>Ο</sup>Μ<sup>σ</sup> Μ<sup>Χ</sup> ΠΛΑΙΒ<sup>Β</sup>  
ΙΝ<sup>Δ</sup> F ΔΙΟΚΛ . . . . .

In Umschrift von Karl Krumbacher:

1. . . . . αμοc ἀγλαῶc λαμπρύνεται ἀχλὺc (zu erwarten ἀχλὺν) παντε-  
λῶc μὴ κεκτημένος, ἔνθα κατώκει παντοπλήρωμα [τὸ ?] <sup>1)</sup> τῆc θεότητοc,  
ᾧ λειτουργοῦσιν αἱ ἄνω σπα . . 2. . . (οἱ ἄγ)γελοι καὶ ἀπαύcτωc αὐτὸν  
γεραίρουσιν ἐν τρισαγία φωνῇ ἄδοντεc καὶ λέγοντεc Ἄγιoc Ἄγιoc Ἄγιoc

<sup>1)</sup> Die Druckerei in Rom verfügt leider nicht über die richtigen Klammern; statt der rechtwinkligen, sollen daher überall über Eck gestellte Klammern stehen.



εἰ κύριε (κε), πλήρης ὁ οὐρανὸς (οὐνός) καὶ ἡ γῆ τῆ [ς] . . . 3. . . γὰρ πε-  
 πλήρωνται τῆς μεγαλοτητός σου, πολυεύπλαχε κύριε (κε), ὅτι ἐν οὐρανοῖς  
 (οὐνοῖς) ἀόρατος ὢν ποικίλοις δυνάμεσιν ἐν ἡμῖν εὐδό[κ]ησας τοῖς βρο-  
 τοῖς συν . . . 4. ἀναστραφῆναι σαρκωθεὶς ἐκ τῆς ἀπειράνδρου θεο-  
 μήτορος Μαρίας, ἐπίκουρος γενοῦ ἄββᾶ Θεοδώρου προέδρου καὶ Γεωργίῳ  
 (-ίου?) διακόνῳ καὶ οἰκονόμῳ. Μηρὶ Παχῶνι ιβ', Ἰνδικτιῶνι ς' (?)  
 Διοκλή . . .

Im unteren 17·5 cm. hohen Reliefstreifen <sup>1)</sup> sehen wir in der Mitte Christus in einer von zwei schwebenden Engeln getragenen, ovalen Glorie in Vorderansicht thronend. Er scheint unbärtig. Die rechte Hand dürfte eher lateinisch als griechisch segnend erhoben sein, die linke ruht mit einem Buch auf dem linken Schenkel. Um die linke Schulter, die rechte freilassend, ist ein Mantel geschlungen, der über die auseinanderstehenden Kniee und die nebeneinandergesetzten Füße gebreitet ist. Die beiderseits lebhaft bewegt schwebenden Engel sind in lange, hinter ihnen herflatternde Gewänder gehüllt, haben grosse Flügel und halten den äusseren Arm über ihren von der Mitte abgewandten Kopf, den innern dagegen gesenkt an den Rand der Glorie. Zwischen den Engeln links und Christus ist ein ovales Stück ausgebrochen und durch neues Holz ersetzt. Unter den inneren Händen der Engel erscheinen ovale Medallions, die, wie es scheint, Thierköpfe, vielleicht links den eines Ochsen, rechts den eines Löwen sculptirt zeigen. Diese Mittelgruppe schliesst auf beiden Seiten mit einer sich stark verjüngenden dünnen Säule ab, die ein herz- oder kugelförmiges Kapitell hat. An den Schaft derselben ist ein Vorhang gebunden, der, oben in Bogen befestigt, sich nach der Mitte hin ausbreitet. Dahinter, nach den Ecken zu wiederholen sich horizontal gestreifte und bisweilen mit fensterartigen Schlitzern versehene Pfeiler, zwischen denen Figuren erscheinen. Auf der linken Seite sieht man zunächst eine Frau, die, mit Kopftuch und Penula bekleidet, nach der Mitte gewandt dasteht und beide Arme nach rechts hin ausstreckt, wobei die erhobene rechte Hand etwas zu halten scheint.

<sup>1)</sup> Unsere Tafel II ist im linken (oberen) Teil nach der Photographie eines Kairiner Photographen gemacht, im rechten (unteren) Teil, der fast zerstört ist, nach einer eigenen Aufnahme, die schon deshalb schlecht werden musste, weil sie ohne Gerüst von unten genommen ist.



Heben wir die bisher beschriebenen Figuren heraus, dann schliessen sich beiderseits je sechs Männer an, von denen die beiden ersten bärtig sind und, sich der Mitte zuwendend, je ein Stabkreuz halten. Der auf der linken Seite erhebt dabei die rechte Hand hinter sich nach oben, der andere rechts nach der Mitte zu. Die beiden folgenden halten in der linken Hand je ein Buch, wenden den Kopf von der Mitte ab nach rückwärts und scheinen unbärtig. Der auf der linken Seite steht in Vorderansicht da und erhebt die Hand offen hinter sich, wie sein Vorgänger; die entsprechende Gestalt auf der rechten Seite hält sie hinter sich an den Kopf erhoben. Die übrigen vier auf der linken Seite treten alle auf das rechte Bein zurück, der erste, indem er die Rechte an die Hüfte legt und, nach der Mitte blickend, die Linke dahin erhebt, der zweite, indem er die Rechte offen vor der Brust erhebt und seinen bärtigen Hintermann anblickt, der ein Buch hält und die Rechte hinter dem der Mitte zugewandten Kopf erhebt. Der letzte blickt nach aufwärts und erhebt wie überrascht die Hand hinter sich. Die vier Männer der rechten Seite geberden sich ähnlich, doch ist das Relief hier so abgerieben, dass man kaum noch die Umrisse erkennt. Der erste blickt, sich stark nach der Mitte ausbeugend, nach aufwärts und hält die Rechte quer vor die Brust, der zweite streckt den Arm nach der Mitte, der dritte erhebt die Rechte und blickt nach oben, der letzte stemmt die Rechte in die Seite. Damit endet das Relief auf dieser Seite. Auf der andern aber geht es weiter. Man sieht dort zunächst eine Frau, die, nach links hin schreitend, die Rechte dahin erhebt, während sie zurück nach der Mitte blickt und die Linke auf die Brust legt. Dann ein bärtiger Mann, der in dem vom Mantel bedeckten Arm ein Buch hält und mit der Rechten einen Palmzweig erhebt. Er blickt nach links, wo ein Mann sich bückt und einem Reiter sein Obergewand entgegenbreitet. Der Reiter sitzt in Vorderansicht, beide Beine nach vorn hängen lassend, auf einem flott ausschreitenden Esel, über dessen Hals sich, wie unten am Boden, ein Halbkreis wölbt. Der Reiter ist unbärtig, fasst mit der Linken an den Zügel und hat die Rechte vor der Brust erhoben. Hinter ihm sieht man eine Art Gebäude, dessen schräger, unter einer Kuppel hinlaufender Dachfirst auf einer dünnen Säule mit Kugel- oder Herzkapitell ruht und sich nach rechts hin durch das ganze Relief zieht.



Dargestellt ist offenbar im grösseren rechten Teile die Himmelfahrt Christi mit Maria und den zwölf Aposteln, links der Einzug in Jerusalem. Die Art, in der das Ganze vorgeführt wird, ist ebenso handwerksmässig, wie auf den Sarkophagen und Elfenbeinschnitzereien. Auch hier fehlt jeder monumentale Zug; wie eine Scene in die andere übergeht, ohne dass auch nur das geringste Merkmal davon in der Anordnung hervorträte, das klingt an die Pyxiden an, die ihrerseits wieder die Wege der vaticanischen Josuarolle und der Spiralsäulen gehen. Von dem Hervortreten künstlerischer Gesichtspunkte, wie etwa an dem Kamm aus Antinoë, kann hier nicht die Rede sein.

Der *Einzug in Jerusalem* schliesst sich dadurch sofort an den Typus, welchen wir auf allen byzantinischen Denkmälern finden, dass Christus wie eine Frau mit beiden Beinen nach vorn sitzt.<sup>1)</sup> Unter den sich in dieser Beziehung zum Vergleiche darbietenden Denkmälern werden wir die beiden fünfteiligen Diptychen in Etschmiadsin<sup>1)</sup> und Paris (Garr. 458,2) dazu die Miniatur des Codex Rossanensis<sup>3)</sup> deshalb in erster Linie heranziehen dürfen, weil darauf dieselbe auffallend energische Vorwärtsbewegung des Reitthieres beobachtet werden kann. Besonders nahe steht unserem Relief darin die Miniatur von Rossano, die Thiere decken sich fast vollständig, besonders auch darin, dass sie sehr lange Ohren haben, die sie nach vorn spitzen. Der Mann, welcher Christus das Gewand entgegenbreitet, findet sich ebenso auf den Sarkophagen. Ausserdem ist noch die Stadt Jerusalem und, durch das Buch gekennzeichnet, ein Jünger Christi gegeben. Der Ort, wo sie angebracht sind, zeigt, dass der Bildschnitzer ganz gedankenlos vorging: die Stadt musste rechts vor Christus erscheinen; er gibt sie als Abschluss des Reliefs (wie das Grab des Lazarus auf dem Kamm) links in der Ecke. Der Apostel gehört dagegen links hinter Christus; der Schnitzer setzt ihn rechts. Dass er einen Palmzweig in den Händen hält, macht ihn noch nicht zu einem begrüssenden Stadtbewohner, wie im Codex Rossanensis; auf den beiden fünfteiligen Diptychen halten gerade die Apostel mächtige Zweige geschultert. Die Frau hinter

1) Vgl. meine Byzantinischen Denkmäler I, S. 38f9.

2) Ebenda I, Tafel I.

3) Gebhardt und Harnack, Evangeliorum Codex gr. purp. Rossanensis Taf. V.



dem Apostel scheint auch auf die Zugehörigkeit zum östlichen Bilderkreise zu deuten. — Es wäre nicht unmöglich, dass der Bildschnitzer die Architektur deshalb aus dem tatsächlichen Zusammenhange heraushebt, weil er die Scene des Einzuges, ebenso wie die der Himmelfahrt, als vor den Mauern Jerusalems spielend zusammenfassen wollte. Der schräg vor der Kuppel aufsteigende Balken geht über die jonische Säule weiter und läuft am oberen Rande des Reliefs wagrecht hin, von Zeit zu Zeit durch einen Pfeiler gestützt; so würden sich auch die deutlich durch die angedeutete Mauerfü gung und die Mauerschlit z-Fenster gekennzeichneten Thürme, welche besonders in der Mitte klar hervortreten, und die naive Unterbrechung dieser Architektur durch zurückgezogene Vorhänge für den aufschwebenden Christus erklären. Leider lässt sich nicht mehr feststellen, wie die Architektur am rechten Ende aussah.

Der Fall, den Hintergrund durch eine localisierende Architektur zu füllen, steht nicht vereinzelt. Nahe verwandt ist unserem Relief darin die Art, wie auf christlichen Sarkophagen in der Scene, wo Christus zwischen Petrus, Paulus und den Aposteln erscheint, der Hintergrund mit Mauern und Thürmen gefüllt ist. (Garrucci 324,1—3; 328,1; 329,1; 331,3 u. f. f.). Auch ist auf eine Gruppe von Pyxiden (Garrucci 438,3 und 439 1—3) zu verweisen, die den Hintergrund bei Darstellung der Wunder Christi mit einer Folge von Säulen und Bogen schmücken. Besonders auffallend kommt in der Architektur unserem Holzrelief nahe die ravennatische Maximians Kathedra. Das schräg gestellte Dach findet sich dort nicht nur beim Einzug in Jerusalem u. zw. auch wieder links hinter Christus (Garrucci 418,3), sondern auch bei anderen evangelischen Scenen (Garrucci 417,1 und 2); 418,4 und ebenso in der Geschichte Josefs in Aegypten. Dieselbe schräg gestellte Architektur begegnet ferner auf der Verkündigungstafel im Museo Trivulzi zu Mailand (Garrucci 453,1).

Die *Himmelfahrt Christi* hat in abendländischen Denkmälern der altchristlichen Zeit überhaupt keine Parallelen. Wir begegnen dieser Anordnung zuerst in syrischen Denkmälern u. zw. auf den Metallfläschchen in Monza (Garr. 433,10; 434,2; 3; 435,1) und in der syrischen Bibel von 586 in Florenz (Garr. 139,2). Sie ist später ganz allgemein im Bereiche der byzantinischen Kunst nachweisbar. Inner-



halb dieser Gruppe gehört unsere Darstellung einer Unterabteilung an, in welcher die Engel fehlen, d. h. nicht diejenigen, welche den aufschwebenden Christus in der Glorie tragen, sondern die *ἄνδρες δύο ἐν ἐσθῆτι λευκῇ*, welche nach der Apostelgeschichte 1,10 bei den Christus nachsehenden Jüngern standen. Diese beiden Engel sind anwesend in der syrischen Miniatur von 586 und der Mehrzahl der byzantinischen Darstellungen. Sie fehlen dagegen in dem Kairiner Relief, auf den Bleifläschchen von Monza und vereinzelt auch in späteren byzantinischen Darstellungen z. B. auf der Pala d'oro <sup>1)</sup> im Barberinischen Psalter III,91 fol 77<sub>r</sub>, in einer Elfenbeintafel derselben Bibliothek u. a. O. In einem Elfenbeinrelief der Sammlung Carrand <sup>2)</sup> schweben die Engel von oben herab; sie sind die darunter gesetzten Worte der Apostelgeschichte sprechend gedacht. In diesem Relief trägt die erste Gestalt links neben Maria, ebenso wie der in der Miniatur von 586 rechts stehende Petrus, ein Stabkreuz. Ein solches sieht man auf der Carrand'schen Tafel an der zweiten Gestalt rechts neben Paulus. Auch in unserem Holzrelief halten die beiden der Mitte zunächst stehenden Apostel, wahrscheinlich Petrus und Paulus, das Stabkreuz. Maria wendet sich nach rechts. Diese Bewegung ist hier begründet darin, dass sie zur Seite steht. Der Typus kommt aber auch vor, wenn sie die Mitte unter dem aufschwebenden Christus einnimmt, so gleich auf einem Fläschchen in Monza Garr. 435,1 und der genannten Tafel der Sammlung Carrand.

Christus ist thronend gegeben, wie auf den Metallflaschen in Monza, entgegen der Miniatur von 586, wo er steht. Dagegen schliesst sich das Holzrelief darin wieder enger an die Miniatur, dass unten als Träger der Mandorla Evangelistensymbole erscheinen. Die Zweizahl der die Glorie tragenden Engel ist gegenüber der sonst auftretenden Vierzahl lediglich aus dem Raummangel zu erklären, wie auf der Flasche Garr. 433,8 in Monza und z. B. auch auf dem Emaildeckel der Bibliothek in Siena, wo, nebenbei bemerkt, auch das eigenartige Motiv, wie die Engel mit dem einen Arm über den Kopf hinübergreifen, vorkommt. Bemerkenswert ist auch in diesem Zusammenhange, dass die hinter den glorientragenden Engeln aufragenden Säulchen in unserem Holzrelief zurückgeschlagene Vorhänge

<sup>1)</sup> Annales archéologiques XX, 171. Vgl. das Ongania-Werk.

<sup>2)</sup> Labarte, Histoire des arts industriels 2. Aufl. I pl. IX.



haben: der Künstler wandelt so das irdische Jerusalem, welches den Hintergrund füllt, in das himmlische um, zu dem Christus auffährt. <sup>1)</sup> Von den Aposteln ist zu sagen, dass sie viel mehr den Füllfiguren auf Pyxiden, als den Jüngern gleichen, wie man sie sonst in den Darstellungen der Himmelfahrt sieht. Der Schnitzer gelangte eben durch die Anordnung in einem Streifen zu dieser Art oder er kam von der Arbeit an Pyxiden her und legte in derselben Weise sein Holzrelief an. <sup>2)</sup>

Die Inschrift citirt die Engel, welche „der ganzen Fülle der Gottheit“ dreimal heilig singen. Das allein beweist schon die Entstehung nach dem fünften Jahrhundert, genauer nach dem Concil von Ephesus vom J. 431, denn Maria wird ausdrücklich Gottesmutter genannt. Am Schlusse stand die Datirung in diokletianischer Aera; sie ist leider zerstört. Aber der Gebrauch dieser Aera allein ist für uns von ausschlaggebender Bedeutung, weil sie, und so auch die Monatsbezeichnung „Pachon“ bezeugt, dass wir es mit einer syro-ägyptischen Schöpfung zu tun haben. Die Namen der Stifter, des Abbas Theodoros und des Diakon und Oekonomen Georgios sind allerdings griechisch. Wir werden annehmen dürfen, dass das Relief dem 6. Jahrhundert etwa angehört. <sup>3)</sup>

Dieses Holzrelief war auch bisher nicht ganz unbekannt. Ich sah bereits 1890 in der Eritage zu Petersburg einen allerdings recht schlechten Abklatsch davon und finde es auch bei Kraus <sup>4)</sup> erwähnt. Von einer Corona triumphalis kann ich darin nichts finden. Wichtig ist der Vergleich mit den Cimboriumssäulen von S. Marco (Garrucci 498,2). Die Bogenarchitektur im Hintergrunde und der Typus der Himmelfahrt sind so auffallend verwandt mit unserem Relief, dass

1) Vgl. dazu Tikkanen, Die Genesismosaiken in Venedig S. 53 Anm. 2

2) Wir nehmen bei diesem Vergleich ausdrücklich die Berliner Pyxis aus, deren Composition ganz unvergleichlich höher steht. Die Bewegungsmotive sind trotzdem verwandt.

3) Butler, The ancient coptic churches of Egypt S. 209 teilt mit, die Inschrift sei von Greville Chester copiert und in seinen kurzen „Notes on the Ancient Christian Churches of Musr el Ateekah“ veröffentlicht. For the translation, heisst es weiter, and *date* (284 A. D.), he there refers to „Archaeologia Cambrensis“ series 4, vol. III p. 152. Leider sind mir diese Schriften nicht zugänglich. Sicher falsch ist die Angabe der Datirung. 284 ist einfach das Jahr, mit dem die diokletianische Aera anfängt.

4) Geschichte der christl. Kunst I S. 255 Anm. 3, wo auch ein leider falsches Citat auf Tikkanen.



es naheliegt irgend einen Zusammenhang zwischen den beiden Denkmälern zu suchen.

#### 4. Das Christustäfelchen von Elephantine.

Gelegentlich des Orientalisten-Congresses in Paris machte Herr Dr. Carl Schmidt mich aufmerksam auf eine kleine Elfenbeinschnitzerei im Besitze des bekannten Aegyptologen G. Maspero. Ich konnte das Original selbst nur flüchtig prüfen und danke die Photographie, welche unserer Abbildung 3 zu Grunde liegt, der freundlichen Mühewaltung des Herrn Maspero selbst.

Die 20 X 5 cm grosse Tafel stammt aus dem Deir el - agbir (Kebir? 'arbi?) auf der Insel Elephantine. Darauf ist in Relief Christus dargestellt. In Vorderansicht aufrecht stehend, erhebt er den rechten Arm, dessen Oberteil leider abgebrochen ist, und hält in der Linken ein Buch offen. an der Seite. Kopf-typus und Gewandbehandlung sind ganz eigentümlich. Das Gesicht ist lang und schmal, die auf Kosten der Wangen roh ausgeführten Augen



3. Paris, Sammlung Maspero: Christustäfelchen aus Elephantine.

liegen tief unter den fast rechtwinklig vom schmalen Nasenrücken abgehenden flachen Bogen, der wulstige Mund tritt ausdruckslos



zwischen den ihn umklammernden Wangen hervor, die Ohren sind sehr gross und wie feste Henkel gebildet. Haar und Bart erscheinen in parallelen Streifen glatt gekämmt u. zw. das Haar an den Seiten schräg, in der Mitte dagegen gerade zurückgestreift, wodurch auf der Stirn eine in der Mitte vortretende Wellenlinie entsteht. Der Bart ist ungeteilt und rund. Den Kopf umgibt ein Kreuznimbus.

Das Gewand ist nicht so sehr eigenartig durch seine Teile — ein langes hemdartiges Unterkleid und einen Mantel, der nach alter Überlieferung von den beiden Schultern über den Rücken herabfällt, dann vorn aufgenommen und über den linken Arm geworfen ist — als um der Art willen, in welcher der Stoff und seine Falten gegeben sind. Das Untergewand ist in zahlreichen lotrechten Parallelfalten behandelt und hat oben und unten Randstreifen, dazu an der Brust seitlich, unten in der Mitte Streifen, die mit Reihen von Punkten geschmückt sind. An der Brustseite links gehen die Falten gekrümmt wagrecht, am Ärmel im Winkel quer über den Arm. Noch eigentümlicher erscheint der Mantel: die Ränder haben die gleichen Punktstreifen, die Textur des Stoffes aber ist, wo dieser glatt aufliegt, in einem Raster von Punkten gegeben, während die Faltenlagen dazwischen zwei bis drei schwere, den Zug des Gewandes vorzüglich andeutende Bogen bilden, die glatt gelassen sind. Man beachte, dass von der rechten Schulter ein ähnlicher Gewandzipfel, wie vom linken Arm herabfällt.

Der unten aus dem Gewande hervortretende Fuss ist nackt und sehr flüchtig angedeutet, die Zehen sind lediglich durch tiefe Schnitte bezeichnet, wie die Finger der Hand, welche das Buch hält. Die Gestalt hebt sich nicht einfach vom natürlichen Reliefgrund ab, der Kopf mit dem Nimbus tritt vielmehr ganz frei hervor. In Schulterhöhe beginnt eine durchbrochene Wand, deren Rahmen oben eine Leiste von der Art des Gewandrandes, seitlich zwei Säulchen bilden. Das rechts über dem Buche sichtbare Kapitell ist sehr hoch und schmal; auf der sich nach unten verjüngenden Fläche ist etwas wie ein Blatt geschnitzt. Das Wandfeld ist durchbrochen, indem Stäbe eingelegt sind, die nach der Mitte und nach oben hin zusammen laufen. Die Rückseite des Täfelchens ist glatt, und hat die Einritzung:

+ IC ◊ XC



Hätte die Gestalt nicht den Kreuznimbus und wären die Hände nicht in der Art des Pantokratortypus beschäftigt, stände zudem nicht auf der Rückseite die ausdrücklich Christus bezeugende Inschrift — nach dem Kopftypus wären wir nie auf den Erlöser gekommen. Für den Kenner der byzantinischen Malerei ist das ein Typus, wie er für die Darstellung einzelner Heiliger, insbesondere für die Kirchenväter eigentümlich ist. Beim Durchsehen der Miniaturen in den Bibliotheken oder der Gemälde des Athos lernt man bald unterscheiden: den heiligen Basilius mit ergrauendem braunschwarzem Haar und langem Bart mit stumpfer Spitze, den hl. Gregor von Nyssa mit ebenso gefärbtem Haar und kürzerem, in zwei Spitzen ausgehendem Barte u. s. f. <sup>1)</sup>, die anderen Kirchenväter als Greise. In der Haartracht steht unser Christus dem Typus des Basilius sehr nahe; auch bei diesem baucht der Mittelschopf in die Stirn aus, während die Seitenteile in Viertelkreisen ansetzen. Das sind ausgeprägt byzantinische Typen, die mit den antik-christlichen nichts mehr zu tun haben. Sie erhalten ihre Ausbildung in den Mosaiken, treten zum ersten Mal klar im Kosmas Indikopleustes der Vaticana hervor und sind nach dem Bildersturm stereotyp.

Einen solchen Typus, der aber nicht der geläufige Christi ist, zeigt auch das Täfelchen von Elephantine. Wir werden es daher schwerlich für älter als das 6. oder 7. Jahrhundert halten dürfen. Dass wir aber möglichst nahe an diese Grenze heran müssen, belegt die in der Durchbildung der Faltenbrüche deutlich erkennbare gute und lebensvolle Art, wie wir sie schwerlich nach dem 6. Jahrhundert noch irgendwo werden nachweisen können. Die Auflösung der Stoffflächen in Punkt- oder Strichreihen fällt sehr auf; sie entspricht aber nicht der späteren Nachahmung von Emailstegen, sondern ist noch plastisch gedacht. Auch die Einritzung auf der Rückseite  $\vdash \overline{IC} \overline{O} \overline{XC}$  scheint für ein höheres Alter zu sprechen. Später ist die Formel  $\overline{IC} \overline{XC}$  ebenso stereotyp, wie die Zeichen für Maria. Und wie für diese in älterer Zeit und im syro-

<sup>1)</sup> Vgl. die Panoplia des Vatikans (bei d'Agincourt, Peinture pl. LVIII), die Mosaiken der Sophienkirche in Kiew (in den farbigen Tafeln der von der Kaiserl. russ. arch. Gesellschaft, herausgegebenen Monographie), die Vorschrift im Malerbucho (ed. Schaefer S. 309 ff.) u. a. M. Vgl. auch die vier Kirchenväter in Medaillons zu Seiten des Jesaias im Cod. Vat. gr. 755.



aegyptischen Kreis andere Beischriften nachweisbar sind, so für Christus das  $\overline{\text{IC}} \overline{\text{O}} \overline{\text{IC}}$ . Es findet sich z. B. auch im Kosmas Indikopleustes der Vaticana fol. 36<sup>v</sup> und 40<sup>r</sup>, wo Christus bezeichnet ist als  $\text{O} \overline{\text{KC}} \text{HMCWN} \overline{\text{IC}} \text{O} \overline{\text{XC}}$ .

### 5. Christus und die Verkündigung von al - Mu'allaka in Kasr es - Samaa.

(Tafel III)

An der Holzwand, welche das Allerheiligste vom Betraum derselben Kirche al-Mu'allaka trennt, über deren Eingang wir bereits das Holzrelief mit Einzug und Himmelfahrt kennen gelernt haben, sind inmitten arabischer, mit Ranken- oder Polygonalornamenten geschmückter Tafeln auch zwei auf Tafel III nach einer eigenen Aufnahme bei Magnesiumlicht abgebildete Reliefs eingefügt, das eine links, das andere rechts über der Thürecke. Links sehen wir in einem Rahmen, den eine sehr einfache, schmale Wellenranke schmückt, ein stark überhöhtes Feld ausgespart, dessen Verwendung für eine figürliche Darstellung den Künstler zwang, oben und unten eine flache Leiste und je zwei Kreuze anzubringen, deren Enden sich in Voluten ausranken. Dazwischen ist links eine sitzende Gestalt, Maria, zu erkennen: ihr Thron mit hoher Lehne steht fast senkrecht auf der Bildebene, sie sitzt darauf in Vorderansicht, das rechte Bein quergestellt, so dass sich die Fußspitzen berühren. Oberkörper und Kopf wenden sich leicht nach rechts, die rechte Hand ist quer vor den Leib gelegt. Man erkennt deutlich das für die Gottesmutter bezeichnende Gewand. Rechts steht aufrecht und ihr zugewandt der Engel, dessen kleine Flügel kerzengerade aufgerichtet sind.

Der Typus der Verkündigung ist der geläufige byzantinische, nur der Thron ist etwas eigenartig. Die vier Kreuze dürften schwerlich älter als das 7. Jahrhundert sein. <sup>1)</sup> Das Rankenornament kommt ähnlich überaus häufig auf den ältesten arabischen Grabstellen bis in die Zeit der Tuluniden vor. Danach würden wir das Relief etwa in das 8. oder 9. Jahrhundert setzen. Es gehörte dann einer ganz anderen Zeit an als die Ornamentfelder der Thür, deren Ara-

<sup>1)</sup> Vgl. meine Byz. Denkmäler I. S. 120 ff.



besken kaum über die Zeit der baharitischen Mamlukensultane (seit 1250) heraufzudatiren sind.

In dem andern Feld über der Ecke rechts sieht man eine männliche Gestalt aufrecht in Vorderansicht dastehen. Sie ist bekleidet mit einem bis auf die Füße herabreichenden Untergewand und einem Mantel, der über die linke Schulter herabfällt und auf der rechten in einem kleinen Bogen aufliegt. Der Kopf ist fast kreisrund, das kurz um denselben liegende Haar scheint in die Stirn in einem Bogen einzuschneiden, an den sich seitlich concave Viertelkreise legen. Die Augen blicken geradeaus, die Nase ist lang und schmal, am Kinn erkennt man einen kurzen Bart. Leider ist gerade das Gesicht recht stark abgerieben. Da den Kopf ein Kreuznimbus umschliesst, haben wir Christus vor uns. Dazu passt auch die segnende Geberde der vor der Brust erhobenen rechten Hand und die Rolle oder das Buch, welches die Gestalt in der linken hält. Alles ist recht plump und roh gearbeitet. Seitlich erkennt man Säulchen mit vasen- oder flaschenartigen arabischen Kapitellen; sie haben auf kugelrundem Unterteil einen trichterförmigen Hals. Darauf liegt ein gerader Architrav, von dem seitlich um die Säulen geknüpfte Vorhänge herabhängen. In der Mitte steigt ein steiler Giebel auf, den ein zweistreifiges Rankenornament füllt und über dessen Rand Flammen emporzüngeln. Seitwärts über den Säulen stehen wieder gleicharmige Kreuze mit ausbauchenden Enden und eingerollten Ecken.

Christus zeigt den Typus des Pantokrator, ebenso ist die Segensform byzantinisch. Auf die arabische Zeit weisen die Kapitelle; sie kommen sicher datiert bereits an dem Grabmal des Emirs el-Guyûsch vom J. 1085<sup>1)</sup> auf dem Mokattam bei Kairo in voller Reinheit vor, dürften aber älteren Ursprungs sein. Die Kreuze weisen auf die Zeit nach dem 7. Jahrhundert, das feine Rankenornament im Giebel auf die frühe Fatimidenzeit. Falls also die beiden Reliefs, die Verkündigung und Christus, Reste desselben Denkmals sind, was ich, trotzdem die Maasse ungefähr stimmen, nicht glaube, so müssten sie dem 9. Jrh. etwa angehören. Mir will scheinen, dass die Verkündigung älter und Christus jünger ist. Er bietet eine in-

<sup>2)</sup> Vgl. van Berchem, Mémoires de l'institut égyptien II.



teressante Analogie zu dem Christus auf dem Täfelchen des Herrn Maspero.

## 6. Die Holzthür in der griechischen Georgskirche von Kasr es - Samaa.

(Tafel IV)

Der Hauptbau, welcher sich in den Mauern und Thürmen der alten Festung Kasr es-Samaa bei Kairo eingemistet hat, ist ein altes Kloster, St. Georges, heute das griechische Armen- und Krankenhaus von Kairo, nach dem die benachbarte Station der Bahn nach Helwan ihren Namen hat. Dieses Kloster erfreute sich einst eines reichen Bestandes alter Ikonen, die in das griechische Patriarchat in Kairo gekommen sind.<sup>1)</sup> Geblieben ist der Kirche desselben nur noch eine alte Holzthür, die sich einst am linken Eingange der Ikonostasis befunden haben soll, wo man jetzt eine Thür mit zwölf ganz mit Gold überkleisterten ornamentalen Reliefs sieht. Sie schliesst heute eine das Baptisterium bildende Mauernische, die sich links von der Ikonostasis befindet und ist leider so barbarisch blau und weiss übertüncht, dass die Reliefs zum Teil unkenntlich geworden sind. Unsere Tafel IV ist nach einer eigenen Aufnahme angefertigt.

Es kann kein Zweifel sein, dass sich die zehn gleich hohen und breiten Felder, welche in die Täfelung eingelassen sind, nicht an ihrem ursprünglichen Platze befinden. Davon unten. Sie sind in durchbrochener Arbeit ausgeführt, sechs von ihnen zeigen figurliche Darstellungen, vier rein ornamentale Arbeiten von offenbar arabischem Charakter. Wir gehen heute eingehender ausschliesslich auf erstere ein.

Im ersten Felde oben links ist die *Taufe Christi* dargestellt. Christus steht als Knabe nackt in der Mitte, der Jordan steigt bis über seine Schultern auf. Links ist Johannes in einen weiten Mantel gehüllt gegeben, rechts zwei Engel. Alle haben den Nimbus. Die Scene spielt vor einer Nischenarchitektur: zwei dünne Säulchen mit herz- oder glockenförmigen Kapitellen tragen eine Oberwand, in deren rundbogigen Ausschnitten Ornamente erscheinen und Vorhänge, die

---

<sup>1)</sup> Vgl. meinen Bericht in der Byzantinischen Zeitschrift IV S. 590 ff.



seitlich geöffnet und um die Säulchen geschlungen sind. Der Typus der Taufe entspricht dem byzantinischen vor dem Jahre 1100 ca., seit welcher Zeit die Engel in der Dreizahl auftreten. <sup>1)</sup> Die Architectur erinnert an die einer arabischen Gebetnische. Dem entspricht auch die Kapitellform.

Im zweiten Felde oben rechts ist der *Einzug in Jerusalem* gegeben. Christus reitet, mit beiden Beinen nach vorn sitzend, nach links, darunter sieht man ganz klein Knaben; einer links breitet dem Esel den Rock entgegen. Über ihm ragt ein Baum auf, hinter Christus werden die Apostel, dicht aneinandergedrängt sichtbar. Der Grund zeigt ein Rankenornament mit palmettenartigen Blättern. Der Typus des Einzuges ist der gewöhnliche byzantinische.

Im sechsten Felde links und ebenso im zehnten darunter sehen wir einen *Engel* mit grossen Flügeln und Nimbus in Vorderansicht dastehen. Er hält in der gesenkten linken Hand die Kugel, in der rechten ein Kreuz, oder eine Kugel mit Kreuz, im zehnten Felde darunter vielleicht einen Stab. In beiden Fällen steht er in einer auf Säulchen ruhenden Nische, die im Kleeblattbogen ausgeschnitten und mit Rankenwerk gefüllt ist. Möglich, dass in der Mitte über dem Kopfe des Engels sich ein Medaillon befindet; es würde das wie die ganze Darstellung dem bekannten byzantinischen Engel mit der Inschrift  $\text{† ΔΕΧΟΥ} \dots$  (Garr. 457,1) im britischen Museum entsprechen, nur ist an Stelle der byzantinischen eine arabische Architektur getreten.

Im siebenten Felde rechts ist eine *Verkündigung* dargestellt, nach dem kleinen, mit einem Kreuze in der Mitte stehenden Altar die des Zacharias, bei Berücksichtigung der Folge, in der die Scene erscheint, die der Maria. Der Engel steht links, die zweite Gestalt rechts. Im Hintergrunde sieht man eine Kuppel mit dem Umriss des Fatimidenbogens und seitlich zwei Türme aufragen, in den freibleibenden Theilen Ranken. Falls die Verkündigung Mariae gegeben ist, zeigt Maria, indem sie steht, den syrischen Typus. <sup>2)</sup>

Im achten Felde ist die *Heimsuchung* dargestellt. Maria und Elisabeth stehen einander mit etwas eingeknickten Beinen gegenüber

<sup>1)</sup> Vgl. meine Ikonographie der Taufe Christi S. 22.

<sup>2)</sup> Vgl. meine Byz. Denkmäler I. S. 70-1.



und umfassen sich gegenseitig mit den Händen um Arm und Brust. Die Köpfe stehen in Vorderansicht nebeneinander. Über ihnen sieht man ein Dach mit einem Spitz- zwischen zwei Rundgiebeln. Davon hängen Vorhänge herab, die seitlich zurückgeschlagen sind,

Überblicken wir den Cyclus: zwei Engel, Verkündigung, Heimsuchung, Taufe, Einzug und vier ornamentale Reliefs, dazu die zerfahrene Anordnung, so ist klar, dass wir es mit den Resten einer grösseren Folge zu tun haben, die hier planlos zu Thürfüllungen verwendet wurden. Für die ursprüngliche Bestimmung ist das Format, der Gegenstand der figürlichen Darstellungen und, dass sie mit ornamentalen Tafeln wechseln, gleicherweise bezeichnend. Wir haben es danach wahrscheinlich mit dem die griechisch-koptische Ikonostasis schmückenden Cyclus der Festdarstellungen zu tun, der, wenn er als Bekrönung über die ganze Breite der Bilderwand hinläuft, mit Ornamenttafeln wechselt.<sup>1)</sup> Für unsere Zwecke ist die Frage der Bestimmung untergeordnet; die Datirung und kunstgeschichtliche Stellung steht im Vordergrund. Es kann kein Zweifel sein, dass die Darstellungen dem Typus nach durchaus dem byzantinischen Bilderkreise angehören und vor 1100 entstanden sind. Ebenso sicher aber ist zugleich auch, dass ihnen als ornamentale Unterlage das Arabische dient. Arabisch ist vor Allem die durchbrochene Arbeit aller Reliefs, arabisch auch die Umbildung der antik-byzantinischen Nische, in welcher die Engel erscheinen, in eine Gebetnische, wie wir sie von den Gebetteppichen her kennen. Die mehr architektonische, der wirklichen Kibla der Moscheen entsprechende Durchbildung dieser Nische in der Taufe Christi wird auch dem Laienauge erkennbar sein. Zur Datierung spricht ferner der an der Kuppel der Verkündigung verwendete Fatimidenbogen, wie wir ihn gleich an den frühesten Bauten der 969 Aegypten eroberenden Fatimiden, der Moschee el-Azhar (970—2) und der Moschee el-Hakim (1003) in Kairo finden. Für die Zeit um das Jahr 1000 etwa sprechen nicht minder die Blattrankenornamente, welche den Raum neben den Figuren und Architekturen füllen. Sie stimmen genau mit denjenigen in den rein ornamentalen Feldern überein. Die Ranke an sich ist antik-byzantinisch, sie wird erst durch die geometrische

---

1) Vgl. Beispiele bei Butler, *The ancient coptic churches* I, passim.



Durchsetzung arabisch. Ein so weitgehendes Nachbilden des byzantinischen Rankenblattes aber, wie wir es in den oberen Ecken über der Darstellung des Einzuges nachweisen können, ist im Rahmen der arabischen Kunstentwicklung nur in der frühen Fatimidenzeit möglich. So vereinigen sich alle Anzeichen um die Datierung unserer Reliefs um das Jahr 1000 etwa nahezulegen.

\*  
\*  
\*

An den Schluss der Vorführung dieser Inedita möchten wir einige Reliefs setzen, die bereits Butler in seinem Werke „The ancient coptic Churches of Egypt“ I S. 191 veröffentlicht hat. Die durch arabische Muscharabien gebildete Wand des Heikals der am besten erhaltenen Kirche in Kasr es-Samaa, Abu Sarga (S. Sergius), schmück-



4. Kasr es-Samaa, Abu Sarga: Holzreliefs des Heikals.

ken acht Reliefs, von denen drei mit arabischen Ornamenten, fünf mit christlichen Darstellungen gefüllt sind. Unsere Abbildung 4 ist nach Butler hergestellt.

Wir sehen dreimal einen Reiter dargestellt, immer nach rechts hin reitend, wie er mit der linken Hand den Zügel, mit der rechten ein langes Stabkreuz hält. Die Kopftypen sind verschieden, ebenso die reiche kriegerische Gewandung. Butler schlägt vor in ihnen Demetrius, Mâri Girgis (Georg) und Abu's-Sifain (Mercurius) zu sehen. Demetrius (2) würde dann neben sich oben links einen Adler, unter sich eine liegende Gestalt, Georg (3) den Adler rechts oben und sonst Ornamente, Mercurius (4) unter sich eine halbnackte Gestalt haben und oben von einem Kleeblattbogen umschlossen sein, in dessen Zwickel rechts die göttliche Hand erscheint,



Von grösserem Interesse sind die beiden evangelischen Darstellungen, Geburt und Abendmal.

Die *Geburt* lässt deutlich den byzantinischen Typus hervortreten, wenn auch die Anordnung darin etwas verschoben ist, dass die Hirten und Könige statt links und rechts unten nebeneinander gestellt sind. Die links neben der Krippe liegende Maria und der nachdenklich am Boden hockende Josef sind, wie der eine nach aufwärts blickende Hirt, klare Beweise für den byzantinischen Typus. Das *Abendmal* erscheint in einer Architektur, die uns nichts Neues mehr bietet: auf dünnen Säulchen mit arabischen Vasenkapitellen ruhen zwei Giebel, die einen Rundgiebel einschliessen, welcher sich zum Kreise schliesst und das griechische Kreuz enthält. Davon fallen Vorhänge herunter, die um die Säulen zurückgeschlagen sind. In diesem Architekturrahmen sieht man Christus und die zwölf Apostel um einen hufeisenförmigen Tisch sitzen, auf welchem Teller und ein grosser Fisch sichtbar sind. Es scheint, dass der Schnitzer Christus und Judas im byzantinischen Vorbilde nicht mehr zu unterscheiden wusste, denn die Gestalt links vorn, die man geneigt wäre für Christus zu halten, ist nach der Handbewegung Judas.

Butler hat die Reliefs ohne Begründung in das achte Jahrhundert gesetzt. Davon kann nicht die Rede sein. Nach den raumfüllend in die Darstellung der Heiligen, die Butler Georg und Mercurius nennt, hereinragenden Blattranken, kann es nicht älter als das 13. Jahrhundert sein, eher jünger. Beachtenswert sind die Ornamente der Umrahmung: Ranken, Rauten und Herzformen, zum Teil von Kreuzen durchsetzt.

An dieser Stelle möchte ich schliesslich noch zwei Holztafeln im Museum von Gîzeh (Kairo) erwähnen, die je einen in beiden Tafeln genau gleichgebildeten Krieger zeigen. Er ist wie die Jahreszeiten und der unten zu besprechende Menas jugendlich bartlos, steht in Vorderansicht da, die Linke auf den am Boden ruhenden Schild gelegt, mit der Rechten die Lanze umfassend, die er neben sich auf den Boden stützt. Er ist bekleidet mit einem kurzen Hemd, einem um die Hüften gegürteten Panzer und einem Schultermantel. Der eine Krieger hat den Nimbus, der andere nicht.

Ich lasse hier absichtlich die von Gayet<sup>1)</sup> veröffentlichten

---

<sup>1)</sup> Mémoires de la mission arch. franç. au Caire III,3.



wenigen „koptischen“ Reliefs mit menschlichen Figuren bei Seite. Wir kommen in einem anderen Zusammenhange darauf zu sprechen. Das einzige Stück, das hierher gehört haben würde, die sog. Madonna mit den altaegyptischen Zeichen, ist eben altaegyptisch. <sup>1)</sup>

### Zusammenfassung.

Wir haben in den vorstehenden sechs Abschnitten einzelne Kunstwerke und Gruppen von solchen kennen gelernt, die alle aus Aegypten stammen:

1. Das Steinrelief der Sammlung Golenischeff,
2. Den Kamm von Antinoë,
3. Das Inschriftrelief von al-Mu'allaka in Kasr es-Samaa,
4. Das Christustäfelchen von Elephantine,
5. Christus und die Verkündigung von al-Mu'allaka und
6. Die Holzthür der griechischen Georgskirche, beide, wie 3 in Kasr es-Samaa bei Kairo.

Bei dreien von diesen Kunstwerken ist die Erzeugung auf aegyptischem bezw. syro-aegyptischem Boden unzweifelhaft beglaubigt: bei 1 durch das Material, bei 3 durch die Inschrift, bei 6 durch die arabischen Architekturen, Ornamente und die durchbrochene Technik. Sind nun Anzeichen vorhanden, die dafür sprechen, dass auch die anderen drei Schnitzwerke 2, 4 und 5 aegyptisch oder syro-aegyptisch sind, oder müssen wir annehmen, dass sie vom Abendlande eingeführt wurden?

Der Elfenbeinkamm aus Antinoë schliesst sich, sahen wir, auf das engste an eine Gruppe von Pyxiden und den fünfteiligen Elfenbeindeckel von Murano. Wird er dadurch nach Ort und Zeit seiner Entstehung betimmt? Stuhlfauth hat in seiner Arbeit über die altchristliche Elfenbeinplastik in § 5 unter dem Titel „Monza“ eine Gruppe von Elfenbeinschnitzereien zusammengestellt, als deren Hauptwerk er den Deckel von Murano ansieht und in die auch die drei dem Kamm von Antinoë so nahestehenden Pyxiden im Vatikan, im Musée Cluny und in der Ermitage (Garr. 438,3—6) gehören. Der Genannte ist S. 133 sogar so weit gegangen zu sagen: falls ein Glied

<sup>1)</sup> Vgl. Carl Schmidt in dieser Zeitschrift XI (1897) S. 497 ff.



dieser Gruppe byzantinisch ist, dann sind es alle, und hat eines aus ihr im Abendlande den Ort seiner Entstehung, dann haben sie ihn alle ebenda? Beim Bemühen diese Alternative zur Entscheidung zu bringen kommt er nun (S. 146) auf ikonographischem Wege zu dem klaren Resultat: „Nach all dem ist die Schlussfolgerung notwendig und unwiderleglich, dass von Syrien - Palästina der andere Strom ausgeht, dessen Quellen wir suchten, dass die Elfenbeinschnitzschule des Muraneser Evangeliendeckels unter der bestimmten Einwirkung der palästinensischen Kunst gearbeitet hat; denn der Anschluss an syrisch - palästinensische Vorlagen ist unverkennbar und zweifellos.“

Wir müssen Stuhlfauth danken, dass er in so energischer Weise vorgearbeitet hat. Hätte er das nicht, so wären wir gezwungen diese ganze schwierige Untersuchung hier durchzuführen. So übernehmen wir einfach seine Resultate, soweit wir sie brauchen können, und verweisen hinsichtlich der einschlägigen Denkmäler und der Beweisführung auf ihn. Der Gegensatz beginnt erst mit der Anwendung des gewonnenen Resultates. Stuhlfauth schliesst: „Die unmittelbare Vorlage können nur die aus Palästina selbst stammenden Oelfläschchen und Terracotten und andere kunstgewerbliche Gegenstände abgegeben haben.“ Er geht dabei von der einem Teil der Archäologen, scheint es, angeborenen Idee aus, das Abendland müsse alle seine Denkmäler selbst geschaffen haben, dem Osten dürfe kein unmittelbares Eingreifen, geschweige denn die führende Rolle zugestanden werden. In dieser Vorstellung befangen, greift er die Tatsache auf, dass sich im Domschatze zu Monza palästinensische Terracotten und Oelampullen befinden und macht nun Monza zur Heimat der gefundenen Elfenbeinschnitzschule. Monza soll die Kunsttraditionen von Rom und Ravenna hinüber in das Zeitalter Karls des Grossen übermittelt haben: damit wäre der gewünschte Stammbaum unserer abendländischen Kunst fertig gewesen.

Ich habe meine Bedenken schon in einer Recension der Stuhlfauth'schen Arbeit in der Byzantinischen Zeitschrift VII (1898) S. 193 ff. geltend gemacht. Longobardische Meister können die Träger dieser Schule von Monza nicht gewesen sein. Stuhlfauth lässt daher Ravenaten an den Hof von Monza übersiedeln, dort von Syrien beeinflusst werden und dann schaffen noch zu einer Zeit, wo die von ihnen geübte Kunst in der eigenen Heimat, in Ravenna, fast ausgestorben war.



Und wozu das Alles? Weil in der um den Deckel von Murano gebildeten Gruppe neben den syro-palästinensischen offenbar vor Allem byzantinische Elemente vorliegen, für deren Ursprung man nicht über Italien hinausgreifen durfte, daher nur an Ravenna anknüpfen konnte. So weit kann eine fixe Idee irre führen.

In Wirklichkeit liegt die Sache so, dass ein Anhaltspunkt zur Localisierung der Schule des Deckels von Murano durch die zufällig in Monza vorhandenen palästinensischen Werke der Kleinkunst keinesfalls gegeben ist. Wir werden vielmehr bei Lösung der Frage ausschliesslich von der durch Stuhlfauth mit gesundem Auge und energischem Fleiss erkannten Tatsache auszugehen haben, dass diese Schule syro-palästinensische und byzantinische Elemente neben einander zeigt. Auch Ainalov <sup>1)</sup> hat neuerdings, ohne von der Arbeit Stuhlfauths Kenntnis zu haben, in einem Aufsätze, in dem er das Unterstück der Marientafel zum Deckel von Murano nachweist, <sup>2)</sup> erkannt, dass dieses fünfteilige Diptychon sich von den Schnitzereien der sog. ravennatischen Schule sehr deutlich unterscheidet. Im Gegensatz zu Stuhlfauth sieht er es aber für den Vertreter des rein Byzantinischen an.

Der in Antinoë gefundene Kamm führt weiter. Stuhlfauth hätte Bedacht nehmen können auf die Tatsache, dass zwei Stücke der Schule ausserabendländischen Ursprunges sind, dass die Uwarofftafel vom Markte in Kasan, eine Pyxis aus Karthago stammt. Russland, Aegypten, Tunis: das ergibt eine Curve, die in der Reihe der übrigen in europäischen Sammlungen befindlichen Vertreter der Schule Beachtung verdient. Dazu kommt, dass das Hauptstück, der Elfenbeindeckel der Bibliothek zu Ravenna, aus Murano d. h. aus dem Venetianischen, einem Gebiete stammt, das zu allen Zeiten die Einfallsforte zur See vom Orient nach dem Abendlande war. — Bevor wir daran gehen die ganze Gruppe zu localisieren, wird es gut sein sie durch eine Reihe von Denkmälern zu erweitern, die bisher nicht in diesen Kreis gezogen worden sind.

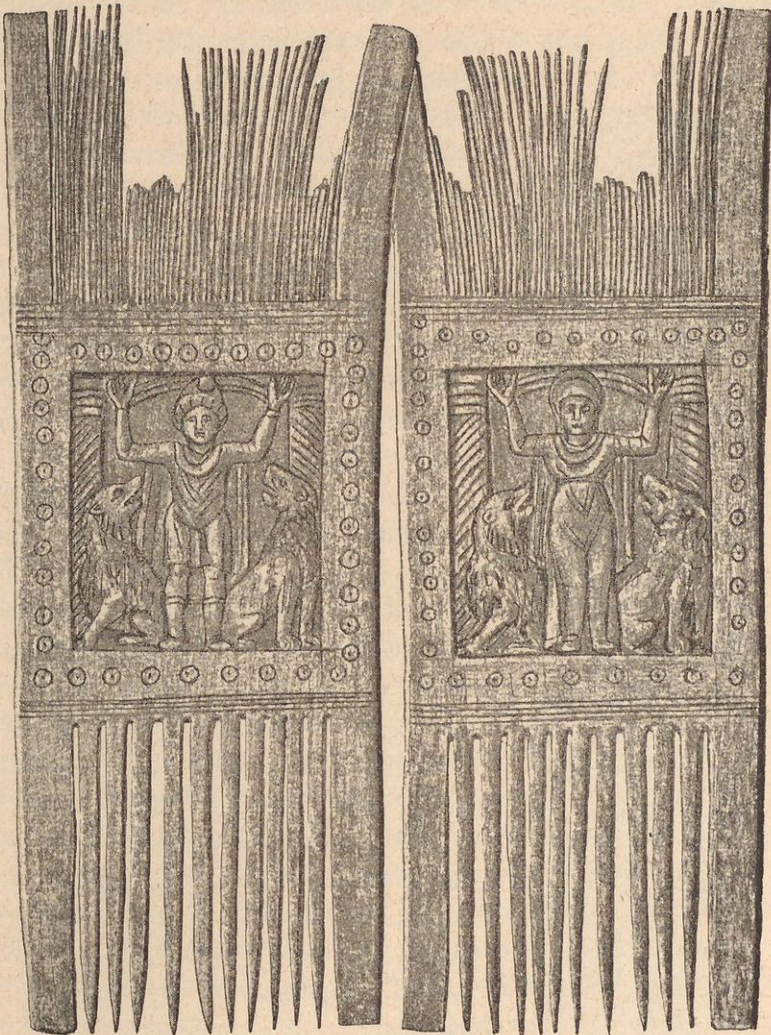
Dem Kamm von Antinoë ist unmittelbar anzureihen ein zweiter Kamm, der aus Achmîm in Oberaegypten stammt und sich

<sup>1)</sup> „Ein Teil des ravennatischen Diptychons in der Sammlung des Grafen G. S. Stroganov“, *Wisantijskij Vrememik* IV S. 128 ff.

<sup>2)</sup> Dr. Graeven sagte mir, das Mittelstück befinde sich im Besitz des Earl of Crawford in Haigh Hall.



jetzt in der Sammlung R. Forrer in Strassburg befindet. Dieser Kamm ist im Gegensatz zu dem besprochenen aus Antinoë mehr hoch



5. Strassburg, Sammlung Forrer: Kamm aus Achmîm. 2)

als breit und zeigt auf der einen Seite eine männliche, auf der andern eine weibliche Gestalt in Orantenstellung vor einer Säulen-

2) Die Abbildung ist nach Tafel XII bei Forrer „Die frühchristlichen Altertümer von Achmîm - Panopolis“ hergestellt. Herr Forrer hat die Conturen mit der Feder nachgezogen.



architektur und zwischen je zwei im Wappenstil einander zugekehrten Löwen. Kraus hat diese Darstellungen auf Daniel und Susanna gedeutet.<sup>1)</sup> Ich weiss nicht ob das richtig ist, für Susanna scheint mir die Deutung von vornherein zweifelhaft. Daniel aber müsste, wie uns die Zusammenfassung am Schlusse dieses Aufsatzes nahelegen wird, byzantinischen Typus haben. Auf Sarkophagen ist er mit Ausnahme zweier französischen Beispiele (Garrucci 301,3 und 385,5) immer nackt, wie in den Malereien der Katakomben. Die historisierende byzantinische Kunst macht ihn zum Perser. So zeigt ihn die Miniatur im Kosmas Indikopleustes im Vatikan (Garr. 150) am Sinaï und in Florenz, im Pariser Gregor No. 510 fol. 435<sub>v</sub><sup>2)</sup>, ein Sarkophag in S. Vitale (Garr. 311) ein anderer in Verona (Garr. 332,3) u. a. Auch ist bei Deutung des Kammes von Achmîm auf die Darstellung des hl. Menas hinzuweisen, der ebenfalls als Orans meist vor einer Architektur und zwischen zwei Kamelen steht. Das Schema des Orans zwischen Thieren ist also in Aegypten beliebt, die Löwen könnten dieselbe symbolische Bedeutung haben, wie im abendländischen Mittelalter.

Der Orantentypus dürfte an sich schon für den Kamm bezeugen, dass er nicht importirt, sondern in Aegypten gearbeitet ist. Man vergleiche ihn nur mit den zahlreichen Oranten auf sog. koptischen Grabstellen, besonders mit dem in Kairo erworbenen und von mir in dieser Zeitschrift 1893, Tafel XIII veröffentlichten Grabstein der Matrona in der Sammlung Golenischeff in Petersburg. Die Kleidung der Orans in den römischen Katakomben und auf Sarkophagen ist eine wesentlich andere, ebenso, obwol den aegyptischen Beispielen näher stehend, diejenige auf den byzantinischen Beispielen der Maria-Orans, von denen ich in demselben Artikel der Quartalschrift 1893 und Taf. XIII<sup>a</sup> der Ehrengabe zum 70. Geburtstage de Rossi's ausführlicher berichtet habe.<sup>3)</sup> Der aegyptische Typus zeigt die Brust von einem halbrunden Teil bedeckt, während an den beiden Seiten schmale Falten herabfallen. Eigentümlich ist für ihn auch, dass der Leib durch Bogenfalten hervorgehoben, nicht wie im Byzan-

<sup>1)</sup> Geschichte der christlichen Kunst I S. 522, Forrer a. a. O. S. 16

<sup>2)</sup> Abg. bei Bordier, Description des peintures et autres ornements cont. dans les mss. grecs de la Bibl. nat. S. 86.

<sup>3)</sup> Vgl. ferner die Oranten bei Gayet a. a. O. XXIV—XXVII.



tinischen durch Steilfalten verdeckt ist. Für den Grabstein der Matrona steht durch das Material und die Inschrift fest, dass er in Aegypten selbst angefertigt ist. Also wird es wol auch der Kamm von Achmîm sein. Ist das aber der Fall, dann wird eine Reihe von Pyxiden, die Stuhlfauth der Schule von Monza zugeschrieben hat, besonders diejenige in Bonn (Garr. 439,2), der aegyptischen Provenienz verdächtig wegen der dem Kamm von Achmîm verwandten Art, mit der auf ihnen im Hintergrunde Säulen oder ganz roh Bogen angedeutet sind.

Ich möchte den bekannteren Beispielen dieser Art noch eine Pyxis aus Elfenbein anreihen, die ich im Besitze des Herrn Dr. Albert Figdor in Wien fand. (Abb. 6) Sie ist 8·8 cm. hoch und hat eine lichte Weite von knapp 10 cm. Wir sehen darauf zwei Szenen, die Heilung des Blinden und die Heilung des Wassersüchtigen dargestellt. Dazwischen ist auf einer Seite ein kleines Elfenbeinrelief deutscher Arbeit, Christus vor Pilatus, eingeflickt. Den Hintergrund füllen dieselben roh angedeuteten Bogen, die aus einem breiteren Mittel- und schmäleren Randstreifen bestehen, wie auf der Bonner Pyxis Garr. 439,2. Sie laufen dem Schlosse, über dem die deutsche Schnitzarbeit sitzt, gegenüber, also in der Mitte unserer Abbildung in einer Mauer zusammen, auf der Quaderschichten angedeutet sind. Darauf liegen die Bänder für die Befestigung des Deckels und ein thorartiger Bogen, der bis zur Höhe dieser Bänder aufragt. Spuren derselben Behandlung finden sich auch auf der Bonner Pyxis.

Die Heilung des Blindgeborenen gehört zum Bilderkreise der Pyxiden Garr. 438,3—5; 439, 1 und 3 und der fünfteiligen Evangelien-



6. Wien, Sammlung Figdor: Elfenbeinpyxis.



deckel Garr. 436—38 und in Etschmiadsin <sup>1)</sup>). Die Heilung des Wassersüchtigen findet sich in genau demselben Typus auf dem Deckel des Etschmiadsin Evangeliars. Stuhlfauth S. 104 stellt die Deutung in Frage und meint die aufgedunsene Gestalt könne eine Frau sein. Unsere Pyxis zeigt, dass die Gestalt in Haar und Gewandbehandlung durchaus dem Blindgeborenen entspricht, also wol auch männlich sein dürfte. Von besonderem Interesse sind auf der Figdor-Pyxis die Füllfiguren. Hinter Christus steht in beiden Szenen ein bärtiger Apostel, welcher in der unter dem Gewand bedeckt erhobenen Linken ein mit dem Diagonalkreuz verziertes Buch hält und die Rechte offen an der Seite hochhebt. Dieselbe Gestalt, mit dem in gleicher Weise um den Leib geschlungenen Mantel und dem ebenso verzierten Buche zeigt der Pariser fünfteilige Deckel (Garr. 458), die Pyxis in Pesaro (Garr. 439,1) und diejenige in Bonn (Garr. 439,2), letztere mit kleinen Änderungen dreimal. Zwischen Christus und diesem Synoptiker steht im Hintergrund eine zweite bärtige Gestalt, die sich Christus zuwendet und bei der Heilung des Wassersüchtigen die Hand im Sprech- oder Segengestus erhebt — eine Füllfigur, (die wie jene über den beiden Kranken, das eine Mal mit offen erhobener Rechten), überaus häufig und besonders auch auf den Denkmälern vorkommt, die wir eben für den Synoptiker angeführt haben. Es ist ganz zweifellos, dass sich auch diese Pyxis wie die beiden ägyptischen Kämme der von Stuhlfauth um den Deckel von Murano gebildeten Gruppe anschliesst und, wie diese, Beziehungen zu den Deckeln von Paris und Etschmiadsin zeigt.

Fassen wir zusammen. Da ist eine Gruppe in abendländischen Sammlungen zerstreuter Werke der Kleinkunst, die sich stilistisch und ikonographisch zu einer Gruppe, der Schule des Deckels von Murano zusammenschliessen. Davon stammt ein Stück vom Markte in Kasan, ein anderes aus Karthago, zwei Stücke, die Kämme aus Achmîm und Antinoë sind ägyptisch. Nimmt man dazu, dass die Gruppe ikonographisch ohnehin auf Palästina weist, so liegt wol sehr nahe sie dem syro-ägyptischen Kunstkreise zuzuweisen <sup>2)</sup> und anzu-

<sup>1)</sup> Byzantinische Denkmäler I, Taf. I.

<sup>2)</sup> Zu dieser Annahme wurde neuerdings, soweit dabei die Pyxis Basilewsky (Garr. 437,2) in Betracht kommt, schon Otto Mitius (Jonas auf den Denkmälern des christl. Altertums S. 76) gedrängt, ohne sich aber entschieden über die Vorurteile seines



nehmen, dass die in der orientalischen Curve gefundenen Stücke wirklich auch im Orient entstanden, die abendländischen aber von dorthier eingeführt sind, nicht umgekehrt. Hat schon der Vergleich mit den palästinensischen Terracotten und Metallflaschen in Monza und den syrischen Miniaturen auf diese Sachlage hingewiesen, so tut es noch mehr die Tatsache, dass Vertreter des Kreises nicht nur in Aegypten gefunden, sondern auch in engster Beziehung zu unzweifelhaft in Aegypten entstandenen Denkmälern stehen. Wir haben bereits auf die Übereinstimmung des Typus der Orans mit solchen Grabstellen hingewiesen, die aus aegyptischem Kalkstein hergestellt sind. Als Schlussstein darf in dieser Richtung ein Vergleich des nach dem Monatsnamen und der für die Datierung angewandten Aera Diocletians in Aegypten oder Syrien entstandenen Holzreliefs von al - Mu'allaka (Einzug und Himmelfahrt) mit den Werken der Schule des Deckels von Murano gelten. Die ganze Anordnung der Figuren ist dieselbe wie auf den Pyxiden, der Typus des Synoptikers kommt in dem Holzrelief wiederholt vor u. zw. auch, wie er das mit dem Diagonalkreuz geschmückte Buch in der unter dem Mantel bedeckt erhobenen Linken hält. Auch die andern Figuren erinnern stark an die Füllfiguren auf den Pyxiden. Dazu kommt, dass auch hier der Hintergrund mit Architektur geschmückt ist, nur mit dem geraden Deckbalken, statt mit Bogen. Schon Stuhlfauth S. 123-124 hat dieses Motiv als gerade in seiner Schule von Monza ausserordentlich beliebt erkannt. Andere Einzelheiten nähern das Holzrelief den palästinensischen Fläschchen in Monza und den mit Ravenna in Verbindung gebrachten Elfenbeinschnitzereien - zwei Gruppen, zwischen die Stuhlfauth ja auch seine Schule von Monza setzt. Der Typus der Himmelfahrt ist derselbe wie auf dem Fläschchen in Monza, Petrus und Paulus halten das Stabkreuz wie der Petrus im Evangeliar des Rabula. Das Stabkreuz ist ein beliebtes Attribut der Schulen von Ravenna und des Deckels von Murano. Die Art wie Christus beim Einzuge reitet ist byzantinisch.

Nach alldem können wir das Inschriftrelief von al - Mu'allaka ebenfalls zur sog. Schule des Deckels von Murano rechnen. Diese

---

Lehrers J. Ficker und seines Collegen Stuhlfauth hinwegsetzen zu können. Beachtenswert ist seine Feststellung eines eigenen Jonastypus für Karthago (S. 65).



aber wird dadurch endgültig zur syro - aegyptischen. Es könnte eingeworfen werden: wie ist dann die Masse der syro-aegyptischen Schnitzereien nach Europa gekommen? Das ist sehr einfach. Unter den von Stuhlfauth für altchristlich ausgegebenen Elfenbeinschnitzereien gehört die Mehrzahl gar nicht Italien an, ist vielmehr vom Orient importirt. Gute Beispiele solcher Einfuhr liefern für Syrien die Stücke in Monza, für Aegypten gibt es ebenso sichere Wegweiser in den zahlreichen Oelfläschchen, auf denen der hl. Menas, ein aegyptischer Märtyrer, dargestellt ist, dessen Grab sich in der Nähe von Alexandrien befand. Man walfahrtete im 4. — 7. Jahrhundert dahin. Die Menasfläschchen finden sich in allen europäischen Sammlungen, sie sind von Pilgern mitgebracht.<sup>1)</sup> Man ist aber nicht nur bei den wertlosen Terracotten stehen geblieben. Den hl. Menas zeigen auch Elfenbeinschnitzereien, so eine Pyxis im Besitze von Alexander Nesbitt und eine Tafel der Brera in Mailand.

Die Pyxis (Garr. 440,3) zeigt zwei Szenen, Tod und Verklärung des Märtyrers, letztere mit dem Heiligen in demselben Typus, den auch alle Oelfläschchen tragen: als Orans zwischen Kamelen stehend. Hervorzuheben ist, dass er unter einem von Säulen getragenen Bogen erscheint. Mit diesem zusammen erinnert er in mehrfacher Hinsicht an die Darstellung des Herbstes in einer Arkade des (Abb. 2) veröffentlichten Reliefs Golenischeff. Wir können danach beurteilen, wie sich solche Heiligentypen aus römischen Vorbildern entwickelt haben. Die Tafel in Mailand trägt die Inschrift  $\text{†} \text{Ⓐ} \text{MHNAC}$  und stellt den Heiligen in demselben Typus dar. Die jugendlich aufrecht stehende Gestalt mahnt etwas an den herrlichen Engel mit der Inschrift  $\text{†} \text{ΔΕΧΟΥ} \dots$  im britischen Museum. Als Hintergrund dient ihm eine Muschelapsis, an die sich seitlich mit Giebel und Kreuz abschliessende Kapellen legen. Sie sind nach vorn mit einem Gitter geschlossen, dessen in der Diagonale sich kreuzende Stäbe durchbrochen heraus gearbeitet sind. Diese Art gemahnt an das Christustäfelchen von Elephantine (Abb. 3).

Stuhlfauth S. 93 hat die Pyxis Nesbitt der Schule von Ravenna zugetheilt. Er hätte zuerst nachweisen müssen, dass der Cultus des hl. Menas dort heimisch war. Lässt man gelten, dass diese

<sup>1)</sup> Vgl. Schultze, Archäologie der altchristl. Kunst S. 301, Kraus, Geschichte der christl. Kunst I. S. 524; an beiden Orten reiche Litteraturangaben.



Pyxis aus Aegypten stammt, so bekommt auch die ganze ravenatische Kunst einen Stoss — einen neuen Stoss in der Richtung nach dem Orient. Man erinnere sich an dieser Stelle auch der oben hervorgehobenen Analogie in der Hintergrundarchitektur auf der Maximians-Kathedra und auf dem Holzrelief mit Einzug und Himmelfahrt. Wir werden darauf in anderem Zusammenhange zurückkommen.

Das Hauptergebnis dieser Untersuchung scheint mir ein tief einschneidendes. Es nimmt dem Abendlande jene wichtige Gruppe von Denkmälern, die man verwenden wollte, um den Zusammenhang zwischen der altchristlichen und der karolingischen Zeit herzustellen. Damit bricht ein ganzer grosser Bau zusammen. Für Aegypten aber stellen die veröffentlichten Fundstücke fest:

1. dass es sich am Beginne der christlichen Zeit in den Bahnen der spätrömischen Reichskunst befand,
2. dass es mit Syrien Hand in Hand zu gehen scheint,
3. dass schon im 6. Jahrhundert Byzantinisch und Syro-Aegyptisch nicht in allen Fällen klar zu scheiden sind,
4. dass Aegypten in der Zeit nach Justinian die Wege des Byzantinischen geht und dass die christliche Kunst später im Ornamentalen dem Arabischen unterliegt,
5. dass zu allen Zeiten in der christlichen Kunst Aegyptens das Orantenmotiv und die Bogenumrahmung auffallend beliebt gewesen sind, endlich
6. dass sich auf dem Gebiete der figuralen Plastik von einem Hervortreten national koptischer Elemente nicht reden lässt.

Wir könnten weiter gehen und die Frage des Unterschiedes von Syrisch, Aegyptisch und Byzantinisch aufwerfen. Das aber wird sich besser von einer anderen Denkmälergruppe aus vorführen lassen.

---