

Der heilige Markus in Rom und in der Pentapolis.

Von Hans Graeven.

ΠΟΛΙΣ ΡΩΜΗ ist die Aufschrift der auf Taf. VIII, 1 abgebildeten Elfenbeinplatte, die 1867 vom South-Kensington Museum in London erworben ward. Die Lokalbezeichnung legte es nahe, die beiden sitzenden Figuren des Reliefs als Petrus und Paulus zu deuten,¹ zumal ihre Köpfe, der eine mit kurzem krausem Bart und lockigem vollem Haupthaar, der andere mit längerem Bart und hoher Stirn, sonstigen Portraits der Apostelfürsten ähnlich sind, und da ausserdem am vorderen Knie der Figur links ein Π in den Mantel eingeschnitten ist, als Anfangsbuchstabe des Namens Πέτρος. Dieser Figur dürfen wir den ihr beigelegten Namen lassen, die andere ist umzutaufen, wie eine genaue Analyse der Darstellung ergibt.

Der Petrus benannte Mann, dessen Stuhl mit einer hohen Rücklehne und mit Armlehnen in Form von Delphinen ausgestattet ist,² erhebt die Rechte mit ausgestrecktem Zeigefinger. Der Gestus begleitet die Rede des geöffneten Mundes, die sich an sein Gegenüber wendet. Dieser sitzt auf einem ähnlichen Stuhl, der jedoch eine minder hohe Rücklehne hat und der Armlehnen entbehrt. Er neigt sich vornüber, um in dem geöffnet auf seinen Knien liegenden Buche zu schreiben. Neben ihm steht auf einer niedrigen Säule das Tintenfass mit reich verziertem Fuss. Beide Männer sind nimbiert, aber durch die Form des Stuhles ist der links sitzende

¹ Maskell, Ancient and mediaeval ivories in the South-Kensington Museum (London 1872) p. 109 Nr. 270. 67; Westwood, Fictile ivories in the South-Kensington Museum (London 1876) p. 68 Nr. 153; Schlumberger, L'Épopée byzantine à la fin du dixième siècle (Paris 1896) p. 629;

² Der Stuhl gleicht vollständig dem des Paulus auf dem Carrand'schen Diptychon in Florenz (abgeb. Garrucci, Storia dell' arte cristiana VI 452, 3).

als der vornehmere charakterisiert. Ihm wendet sich auch der in der Mitte dargestellte Engel zu, dessen Rechte geöffnet vorgestreckt ist. Es ist nicht ersichtlich, ob dieser Gestus die Bewunderung des Engels über das, was er hört, ausdrücken soll, oder ob die Handbewegung eine Rede des Engels begleitet, die als Inspiration des redenden Mannes aufzufassen wäre. Unzweifelhaft dagegen ist, dass der Mann links dem anderen sagt, was er aufschreiben soll. Den Anfang hat er bereits in das Buch eingetragen, ein A. Dasselbe ist zu ergänzen zu Ἀρχὴ τοῦ εὐαγγελίου Ἰησοῦ Χριστοῦ κτέ: der Schreibende ist niemand anders als der Evangelist Markus, der die Worte des Petrus aufzeichnet.

Die frühzeitig bei den Kirchenvätern verbreitete Ansicht, dass unser zweites Evangelium im Grunde von Petrus herrühre, ist erwachsen aus den Worten am Schlusse des ersten Briefes Petri (V. 13) ἀσπάζεται ὑμᾶς ἡ ἐν Βαβυλῶνι συνεκλεκτὴ καὶ Μάρκος ὁ υἱὸς μου. Man identificierte den hier genannten Markus mit dem Evangelisten und nahm an, dass dieser den Petrus als Hermeneut begleitet habe, gleich wie Titus den Paulus. Die natürliche Folgerung war, die Aufzeichnungen des Markus über das Leben des Herrn, zu dessen Jüngern er selbst nicht gehört hatte, auf den zurückzuführen, der ihn seinen Sohn d. h. seinen geistigen Sohn genannt hatte. Der Presbyter Johannes ist der erste Zeuge für diese Anschauung¹ und er schildert den Sachverhalt in der Weise, dass Markus alles das aus dem Gedächtnis niedergeschrieben habe, was er aus dem Munde des Petrus bei verschiedenen Gelegenheiten über unsern Herrn Jesus Christus gehört hatte.

Da man später das im Petrusbrief erwähnte Babylon mit Rom identificierte, haben jüngere Autoren die bestimmte Angabe, dass Markus sein Evangelium zu Lebzeiten des Petrus in Rom verfasst habe, gedrängt von den Hörern des Apostels, die eine schriftliche

¹ Eusebius, Hist. eccl. III, 39, 15 τοῦτο ὁ προσβύτερος ἔλεγε. Μάρκος μὲν ἐρμηνευτὴς Πέτρον γενόμενος, ὅσα ἐμνημόνευσεν ἀκριβῶς ἔγραψεν, οὐ μέντοι τάξει, τὰ ἐπὶ τοῦ Χριστοῦ ἢ λεχθέντα ἢ πραχθέντα· οὔτε γὰρ ἤκουσε τοῦ κυρίου οὔτε παρηκολούθησεν αὐτῷ, ὕστερον δὲ, ὡς ἔφηρ, Πέτρῳ, ὃς πρὸς τὰς χρείας ἐποιεῖτο τὰς διδασκαλίας, ἀλλ' οὐχ ὥσπερ οὐνταξιν τῶν κυριακῶν ποιούμενος λόγων, ὥστε οὐδὲν ἡμαρτε Μάρκος, οὕτως ἐνια γράψας ὡς ἀμνημόνευσεν· ἐνὸς γὰρ ἐποίησατο πρόνοιαν, τοῦ μηδὲν ὧν ἤκουσε παραλιπεῖν, ἢ ψεύσασθαι τι ἐν αὐτοῖς. ταῦτα μὲν οὖν ἰστοροῦται τῷ Παπῷ περὶ τοῦ Μάρκου.

Fixierung von dessen Erzählungen zu haben wünschten.¹ Es wird auch der Zusatz gemacht, dass die Niederschrift des Markus von Petrus geprüft und gebilligt worden sei.²

Der erste, der die Entstehung des Evangeliums unter den Augen des Petrus schildert, ist Hieronymus³: „Paulus . . . divinorum sensuum maiestatem digno non poterat Graeci eloquii explicare sermone. Habebat ergo Titum interpretem sicut et beatus Petrus Marcum, cuius Evangelium Petro narrante et illo scribente compositum est. Denique et duae Epistolae quae feruntur Petri stylo inter se et caractere discrepant structuraque verborum. Ex quo intelligimus, pro necessitate rerum, diversis eum usum interpretibus.“ Wie aus dem Zusammenhang klar hervorgeht, besagen die Worte *Petro narrante et illo scribente*, dass Markus die Erzählung des Petrus formuliert hat. Dem Evangelisten wird von Hieronymus eine redaktionelle Thätigkeit zugeschrieben, aber die Worte sind dahin missverstanden worden, dass Markus nur Schreiberdienste geleistet habe. Bei Pseudo-Isidor nämlich lesen wir⁴ „evangelium (sc. Marci) nonnulli a Petro Romae dictatum ferunt.“ Ein ähnliches Missverständniss liegt vor in der Uebersetzung der Markusvita aus dem sogenannten Menologium des Basilii.⁵ Statt der Worte „Conscripsit etiam sanctum Christi Evangelium a S. Petro Apostolorum principe ipsi dictatum“ steht im Urtext *„συνεγράψατο δὲ καὶ τὸ κατ' αὐτὸν ἄγιον Εὐαγγέλιον, Πέτρον τοῦ κορυφαίου τῶν Ἀποστόλων ἐξηγησάμενον αὐτῷ.“*

Die Form der Erzählung im Menologium, die genau der des Hieronymus entspricht, hat auch der Verfertiger unseres Reliefs befolgt. Der Umstand, dass Markus die Hand mit dem Stilus, nachdem der Anfang geschrieben ist, zurückgezogen hat, verrät die

¹ Eusebius Hist. eccl. II 15, 1, VI 14, 6 τοῦ Πέτρον δημοσίᾳ ἐν Ῥώμῃ κηρῶντος τὸν λόγον, καὶ πνεύματι τὸ εὐαγγέλιον ἐξειπόντος, τοὺς παρόντας πολλοὺς ὄντας παρακαλέσαι τὸν Μάρκον, ὡς ἀν ἀκολουθήσαντα αὐτῷ πόρρωθεν καὶ μεμημημένον τῶν λεγόντων, ἀναγράψαι τὰ εἰρημένα.

² Eusebius Hist. eccl. II 15, 2 γνόντα δὲ τὸ πραχθέν φασὶ τὸν ἀπόστολον . . . κηρῶσαι τε τὴν γραφὴν εἰς ἔντευξιν ταῖς ἐκκλησίαις.

³ Ad Hedibiam Epistola CXX cap. 11 (Patrologia Lat. ed. Migne XXII p. 1002).

⁴ De ortu et obitu Sanctorum (Monumenta Patrum orthodoxographa II 599)

⁵ Menologium Graecorum iussu Basilii, prodit studio et opera Annibalis Card. Albani (Urbini 1727) III p. 70.

Ueberlegung dessen, was folgen soll, zeugt von der eigenen Gedankenarbeit des Evangelisten. Hätte der Künstler das mechanische Nachschreiben eines Diktates darstellen wollen, so würden wir die Stilusspitze auf dem Buche sehen wie im codex Rossanensis, wo die *Ἁγία Σοφία* dem Markus das Evangelium diktiert.¹

Das Zusammensein des Petrus und Markus ist meines Wissens auf keinem anderen Erzeugnis der Kunst des Ostens dargestellt, doch bieten abendländische Miniaturen dazu eine Parallele. Das Evangelienbuch des hl. Bernward in Hildesheim hat vor dem Titelbild des zweiten Evangeliums, das den Markus unterhalb eines Bogens mit dem Löwen darin in der üblichen Weise schreibend zeigt, ein anderes Bild, dessen obere Hälfte Magdalena zu den Füßen des auferstandenen Christus darstellt, während die untere Hälfte (Taf. VIII, 2) Petrus und Markus vereinigt. Die beiden Figuren waren früher als die „Apostel am Grabe“ gedeutet; erst Stephan Beissel, der die Miniaturen herausgegeben hat² und uns freundlich die Reproduktion des betreffenden Bildes gestattete, hat die richtigen Namen gefunden und dieselbe Darstellung nachgewiesen in einem Evangeliar des Prager Domschatzes, das dem Hildesheimer nahe verwandt ist. Dessen fol. 3 enthält nach Beissels Beschreibung³: „Oben die Hand Gottes als Symbol Christi, unten überreicht der sitzende Petrus dem Markus, seinem Schüler, in Form einer Rolle sein Evangelium.“ Statt der Rolle sehen wir in der Hildesheimer Miniatur ein offenes Buch, dessen Inhalt Petrus zu interpretieren scheint. Wir dürfen nämlich nicht mit Beissel dieses Buch, und ebensowenig die Rolle der Prager Miniatur als das Evangelium ansehen; es sind vielmehr schriftliche Aufzeichnungen, die Petrus seinem Lehrvortrag zu Grunde legt, denn der Unterricht des Markus durch den Apostel soll in diesen Bildern dargestellt werden.

In den beiden Evangelienhandschriften ist vor das Bild des sein Evangelium schreibenden Matthaeus die Darstellung seiner Berufung gesetzt. Dem Bilde des schreibenden Johannes geht in dem einen codex ein Bild des Abendmahles voraus, in dem Johannes an der Brust

¹ S. Haseloff, Codex purpureus Rossanensis (Berlin 1898) Taf. 14 p. 38 ff.

² Des hl. Bernward Evangelienbuch im Dome zu Hildesheim. (Hildesh. 1894)

³ A, a. O. p. 23,

des Herrn liegt, im anderen codex ein Bild des Gekreuzigten, der zu seiner Mutter und zu seinem Jünger spricht. Wir erkennen daraus die Absicht der Maler, den einzelnen Evangelien gleichsam eine Beglaubigung für ihre Zuverlässigkeit voranzustellen. Das war ihnen für das erste und letzte leicht, indem sie die Jüngerschaft der Evangelisten hervorhoben. Beim Lukasevangelium wussten sie sich nicht zu helfen, ihn haben sie nur einmal dargestellt, wie er sein Evangelium niederschreibt. Für den Markus bot der Prolog seines Evangeliums einen Anhaltspunkt. Die Abschrift des Prologs aus dem Bernwardsevangeliar, die ich der Liebenswürdigkeit des Domkapitulars Dr. Bertram verdanke, zeigt, dass er dieselbe Fassung hat wie in dem Codex aureus¹ in Stockholm. Der Anfang dieses Prologs lautet: „Marcus evangelista dei electus et *Petri* in baptisate filius atque *in divino sermone discipulus* sacerdotium in Israel agens secundum carnem Levita conversus ad fidem Christi evangelium in Italia scripsit.“ Auf Grund dieser Angabe sind die Bilder, welche Petrus und Markus vereinigen, selbständig für die Evangelienredaction geschaffen: ein Zusammenhang mit der Reliefdarstellung, in der die Situation eine wesentlich andere ist, besteht nicht.

Entsprechend dem Ursprung der Miniaturen im Abendlande hat Petrus den Typus, den das Mittelalter dort in Anlehnung an die grosse Tonsur der Geistlichen für den ersten Inhaber des päpstlichen Stuhles geprägt hat. Dagegen zeigt der Markuskopf der Miniatur eine unverkennbare Aehnlichkeit mit dem des Reliefs; auch in anderen abendländischen Miniaturen, die den beiden Evangelienhandschriften zeitlich nahe stehen, lässt sich derselbe Markustypus nachweisen, der sich in griechischen Handschriften, soviel ich deren gesehen habe,² niemals findet. Sie pflegen diesem Evangelisten ein jüngeres Aussehen zu geben mit vollem dunkelm Haar, und selbst wo ihn die weisse Farbe des Barts und der Haare als Greis charakterisiert, fehlen die starken Ansätze zur Kahlköpfigkeit, die hohen Winkel auf beiden Seiten der Stirn. Sein Bart bekommt nur

¹ S. Cod. aureus ed. Belsheim Christianiae 1878 p. 119. Einige andre Handschriften, welche denselben Prolog enthalten, sind angeführt von Lipsius, Die apokryphen Apostelgeschichten und Apostellegenden (Braunschweig 1884) III p. 325 Anm. 1.

² Vgl. Voegelé, Eine deutsche Malerschule um die Wende des ersten Jahrtausends p. 184 ff.

in seltenen Fällen die ausgesprochen spitze Form, die ihm die abendländischen Miniaturen und das griechische Relief geben.

Hohe Stirn und Spitzbart sind seit den frühesten Zeiten christlicher Kunst die Charakteristika des Paulusporträts, seit dem sechsten Jahrhundert zeigen seine Bildnisse häufig die in die Mitte der Stirn vorragende Haarspitze mit den kahlen Winkeln daneben, z. B. das Medaillon in den Apsismosaiken von S. Vitale¹ und die Miniaturen des Cosmas,² die auf ein Original des sechsten Jahrhunderts zurückgehen. Dass der Markuskopf solchen Bildern des Paulus gleicht, findet seine Erklärung durch die Beschreibung des Evangelisten, die in seine Akten aufgenommen ward: *ἦν δὲ τῇ ἰδέᾳ ὁ μακάριος Μάρκος μακρόρουγχος, σύνοφρος, εἰδόμενος, ἀναφάλαντος, σιτόχροος, δασυπώγων, ὄξυς, εὐδεικτικός, μεσήλιξ, πολίος, τὴν σχέσιν ἀσκητικός, πεπληρωμένος χάριτος θεοῦ.* Die Kahlheit des Vorderkopfes entspricht trefflich der Bezeichnung *ἀναφάλαντος*, die im Pseudolukianischen Dialog Philopatris auch auf Paulus selbst angewandt ist,⁴ und die *ὄξύτης* des Kopfes liess sich am besten zum Ausdruck bringen, wenn man nicht nur dem Gesicht sondern auch dem Barte, der durch das Epitheton *δασυπώγων* als reichlich bezeichnet wird, spitze Form gab. Die Künstler waren also berechtigt, den Markus, für den ein fester Typus nicht ausgeprägt war, in Anlehnung an das Paulusporträt zu bilden.

Ob die Personalbeschreibung des Markus ihrerseits abhängig ist von der des Paulus in den Theklaakten,⁵ ob den Verfassern der Akten Bildwerke bekannt waren, die ihre Angaben über das Aeusere der Hl. beeinflusst haben, das sind Fragen, die sehr schwer zu beantworten sind und vielleicht nie gelöst werden können. Für unsere Untersuchung genügt es, die Uebereinstimmung der Bildwerke mit der litterarischen Quelle zu constatieren, wodurch meine Deutung des Reliefs gesichert wird.

¹ Abb. Garrucci a. a. O. IV. 259.

² Abb. Garrucci a. a. O. III. 153.

³ Acta SS. Bollandiana Aprilis Tom. III ad diem XXV.

⁴ Philopatris 12 *ἦν γὰρ δὲ μοι Γαλιλαῖος ἐνέτηγεν, ἀναφαλαντίας, ἐπίρριος.* Ueber die Beziehung dieser Worte auf Paulus S. Ficker, Darstellung der Apostel in der altchristlichen Kunst (Leipzig 1887) p. 37 Anm. 3.

⁵ Acta apostolorum apocrypha ed. Tischendorf p. 41. *εἶδεν δὲ τὸν Παῦλον ἐρχόμενον, ἄνδρα μικρὸν τῇ μεγέθει, ψιλὸν τῇ κεφαλῇ, ἀγκύλον ταῖς κνήμας, εὐδεικτικόν, σύνοφρον, μικρῶς ἐπίρριον, χάριτος πλήρη· ποτὲ μὲν γὰρ ἐφαίνετο ὡς ἄνθρωπος, ποτὲ δὲ ἄγγελον πρόσωπον εἶχεν.* Vgl. dazu Ficker a. a. O. p. 34 ff.

Wenngleich der Markus des Reliefs in byzantinischen Miniaturen keine Verwandte hat, so gibt es doch einige im griechischen Kulturkreis entstandene Werke, die den gleichen Typus des Evangelisten zeigen. Es sind fünf Elfenbeinplatten im archaeologischen Museum zu Mailand,¹ die ich im letzten Jahr Gelegenheit hatte kennen zu lernen. Photographien der sämtlichen Reliefs werden in meiner diesjährigen Serie „Elfenbeinwerke in photographischer Nachbildung“ erscheinen, eine derselben ist auf Taf. IX reproduciert. Sie zeigt im Hintergrund eine Säulenreihe, auf deren Architrav sich ein mit einer Muschel ausgefüllter Bogen erhebt. Zu seinen beiden Seiten werden symmetrisch angeordnet je drei Türme sichtbar. Ueber dem mittleren Teil des Bogens ragen zwei Palmblätter auf, deren Spitzen schneckenförmig umgerollt sind. Vor der Säulenhalle steht links der hl. Markus in der Linken sein Buch haltend, in dem jetzt das Evangelium aufgezeichnet ist; wir lesen auf den aufgeschlagenen Seiten: + ΑΡΧΗ ΤΟΥ ΕΥΑΓΓΕΛΙΟΥ ΙC ΧC. Die Augen des Evangelisten sind auf die Schrift gerichtet und seine Rechte verfolgt mit dem Stilus die einzelnen Zeilen, eine für das feierliche Vorlesen geziemende Bewegung. Die Wirkung seiner Lektüre macht sich in den lebhaften Gesten der fünf Zuhörer geltend, die ihm gegenüber stehen. Auffallend ist das Kostüm dieser Leute, das sich bei den beiden Figuren des Vordergrundes in allen seinen Teilen beobachten lässt. Sie tragen eine Aermeltunika und einen bis zur Hälfte der Wade herabhängenden Mantel, dessen Enden nahe der rechten Schulter von einem grossen Knopf zusammengehalten werden. Durch eingeritzte Linien wird die Stickerei wiedergegeben, welche reichlich zum Schmuck der Gewänder verwandt ist. Der Mantel des bärtigen Mannes im Vordergrunde und des unbärtigen im Hintergrunde ist ganz damit bedeckt; die Tuniken haben einen gestickten Einsatz auf der Brust und in einem Fall auch gestickte Streifen am Handgelenk. Unter der Tunika kommt eine kurze Hose zum Vorschein, die eben bis über das Knie hinabreicht und mit einem eigentümlich gezackten Rande abschliesst. Der untere Teil des Beines ist bei dem unbärtigen Manne des Vordergrunds, der Schuhe trägt, mit Binden umwickelt; bei seinem Nachbar werden die Sohlen durch

¹ Beschrieben sind dieselben von Westwood a. a. O. p. 69 Nr. 155—158, p. 368.

ein compliciertes netzartiges Riemenwerk gehalten, das bis an die Hosen hinaufgeht.

Ebenso eigenartig wie die Tracht ist auch die Physiognomie der Leute, unter denen besonders die des Vordersten in die Augen sticht. Er hat einen langen Schnurbart mit aufwärts gedrehten Spitzen, einen vollen lockigen Backenbart, sehr starke Augenbrauen und üppiges Haupthaar, das kleine wirre Locken bildet und etliche lange dünne Locken auf die Schultern herabsendet. Die übrigen Köpfe zeigen alle in gleicher Weise das Haar in dickere Locken geordnet, die über der Stirn kurz sind, an den Seiten staffelförmig länger werden und hinten auf dem Nacken aufliegen. Es ist offenbar, dass der Künstler hier ein bestimmtes Volk hat charakterisieren wollen, zu dem der hl. Markus sein Evangelium getragen hat. Ueber den Namen dieses Volkes ist unten zu handeln.

Die Deutung von zwei anderen der Mailänder Tafeln ist auf den ersten Blick klar. Auf der einen kommt Markus von rechts her, im linken Arm das geschlossene Evangelienbuch tragend, dessen Deckel mit einem Kreuze verziert ist. Die Rechte des Evangelisten umspannt die linke Hand eines Schusters, der mit gekreuzten Beinen auf seinem Schemel sitzt. Die Form des Sitzes und die Art des Sitzens sind charakteristisch für den Handwerker, ebenso sein Arbeitskittel. Auf einem kleinen Tabouret, das vor dem Schuster steht, liegt eine Sandale, und an der dahinter aufragenden Wand ist das halbkreisförmige Ledermesser aufgehängt, der „Halbmond“, dessen sich schon die Schuster in altgriechischer Zeit bedienten¹ und den ihre Nachfolger heute noch benutzen. Am Boden liegt eine zweite Sandale und ein Pfriemen. Die Akten des hl. Markus erzählen, dass der Evangelist beim Eintritt in Alexandrien seine Fussbekleidung einem Schuster zur Reparatur übergeben musste, der sich bei der Arbeit mit dem Pfriemen die Hand durchstach. Seine Wunde wird von Markus geheilt, und dies Wunder veranlasst den Schuster, der den Namen Anianos führt, den Evangelisten in seinem Hause aufzunehmen und sich von ihm belehren zu lassen. Der Situation entsprechend ist in dem Relief Markus barfüßig seine Sandalen sind

¹ Vgl. das schwarzfigurige Vasenbild einer Schusterwerkstätte, Monumenti dell'Istituto XI Taf. 29.

es, deren eine auf dem Tischchen liegt, während die andre von Anianos, als er sich verletzte, zugleich mit dem Pflriemen zu Boden geworfen ist. Um anzudeuten, dass die Szene auf der Strasse im Innern einer Stadt spielt, ist im Vordergrund ganz niedrig die Stadtmauer mit Türmen dargestellt, im Hintergrunde ragt eine ihr entsprechende Mauer auf, und vor dieser sind verschiedenartige Gebäude angebracht.

Ins Freie vor die Stadt führt uns die dritte Mailänder Tafel, deren Hintergrund Gebäudegruppen von einer Ringmauer umschlossen füllen. Vor dem offenen Thor der Mauer stehen drei nackte männliche Figuren bis an den Hals im Wasser; auf dem Kopf des Vordersten ruht die Rechte des Markus, der ähnlich wie auf der vorhergehenden Tafel gebildet ist. Der Kopf des getauften Mannes gleicht vollständig dem des Anianos, von dem die Akten berichten, dass er als erster in Alexandrien die Taufe empfing und dass er später, als Markus, um sich den Verfolgungen zu entziehen, Aegypten für einige Jahre verliess, zum Bischof der verwaisten Gemeinde bestellt ward.

Eine Bischofsweihe stellt die vierte Mailänder Tafel dar; Markus steht hier nach rechts gewandt und legt seine beiden Hände einem bärtigen Manne aufs Haupt, der aber nicht identisch ist mit dem Anianos. Hinter dem Geweihten stehen zwei andere bärtige Gestalten und zwei unbärtige Jünglinge, alle vier in derselben Weise gekleidet wie Markus selbst. Sie tragen eine Tunika mit halblangen weiten Aermeln, die bis auf die beschuhten Füße hinabreicht, und ein Pallium, das die rechte Schulter unbedeckt lässt. Dem zum Bischofe bestimmten Manne dient als Obergewand eine Planeta, geschmückt mit einem Muster von je vier kreuzweis gestellten Punkten. Ausgezeichnet ist der Mann ferner dadurch, dass seine Schuhe eine Verzierung an der Spitze zeigen und dass an seiner Tunika, die statt der kurzen weiten Aermel lange enge Aermel hat, zwei Vertikalstreifen, die Clavi, angegeben sind. Denselben Schmuck hat die Tunika des Markus in dieser Szene, und im Gegensatz zu den anderen Platten trägt er hier nicht Sandalen sondern Schuhe und zwar verzierte Schuhe. Beschuhrt erscheint er auch auf der letzten Mailänder Platte, die leider nur zur Hälfte erhalten ist und daher eine sichere Deutung nicht ermöglicht. Da Markus, der hier wieder

sein Evangelium im linken Arm trägt, den Kopf nach oben richtet, ist es wahrscheinlich, dass er eine göttliche Weisung empfängt. Hinter ihm wird die Thür eines teilweise weggebrochenen Bauwerks sichtbar, an das sich links eine Säulenhalle anlehnt.

Auf der Tafel mit der Bischofsweihe ist der Hintergrund ähnlich behandelt wie auf der von uns abgebildeten Platte (Taf. IX). Zwei Säulen, deren Kapitelle dieselbe Form haben wie die das Tintenfass tragende Säule der Londoner Platte (Taf. VIII 1), steigen an den Aussenseiten der Platte auf und tragen einen geraden Architrav, über dem sich ein Bogen mit einer Muschel darin erhebt in Analogie zu der ersten Mailänder Platte (Taf. IX). Da aber der Bogen über der Bischofsweihe breiter ist, blieb in den Zwickeln nicht Raum für die Anbringung von Gebäuden, und die Zwickel wurden daher ganz ausgefüllt durch grössere Palmbblätter, während dort nur die Spitzen solcher Blätter innerhalb der Häusergruppen zum Vorschein kommen. Es liegt nahe zu glauben, dass die gleiche Ausstattung des Hintergrunds auf beiden Platten die Identität des Lokals anzeigen soll, in dem die beiden Handlungen vor sich gehen. Alexandrien als Ort der Bischofsweihe ist ausgeschlossen, weil der Geweihte nicht die Züge des Anianos trägt; aber die Akten berichten auch noch von anderen Bischofsweihe des Markus. Als er aus Aegypten flüchtete, begab er sich wieder in die Pentapolis, wo er seine Missionsthätigkeit begonnen hatte. Er weilte daselbst zwei Jahre, bestärkte die ehemals gegründeten Gemeinden im Glauben und bestellte in den einzelnen Orten durch Handauflegen Bischöfe und Kleriker. In einer Serie von Reliefs, die das Leben des Evangelisten schildern soll, ist daher eine Bischofsweihe wohl geeignet, den zweiten Aufenthalt in der Kyrenaika zu illustrieren. Ob die Palmen als besonderes Characteristicum dieser Landschaft benützt sind, oder ob sie ein indifferentes Ornament sind gleich den Pflanzen, die z. B. an der Vorderseite der sogenannten Maximinianskathedra¹ die entsprechenden Zwickel füllen, wage ich nicht zu entscheiden.

Dass die auf der von uns publicierten Platte (Taf. IX) dargestellte Szene ebenfalls in der Pentapolis spielt, dafür spricht das

¹ Abb. Garrucci a. a. O. VI 414, bessere Abb. Molinier, Histoire générale des arts appliqués à l'industrie I. Jvoires (Paris 1896) Taf. 7.

Aussehen der Hörer des Markus. Die Bevölkerung der Kyrenaika bestand zum grossen Teil aus einer Mischrace, die aus Kreuzungen von griechischem mit schwarzem Blute hervorgegangen war,¹ und bei dem verhältnismässig schmalen Küstenlande ist es selbstverständlich, dass Sitten und Kleidung seiner Bewohner von dem afrikanischen Hinterland beeinflusst wurden. Das British Museum besitzt den ausgezeichneten Bronzekopf eines jungen Kyrenaegers,² dessen Lockengewirr die Verwandtschaft mit der kraushaarigen schwarzen Race erkennen lässt. Seinen Haaren gleichen die des vordersten Mannes auf dem Elfenbeinrelief, abgesehen von dessen langen Schulterlocken, die dem Bronzekopf fehlen. Die Anordnung der Haare in dickere Locken, die vorn kurz und hinten lang sind, finden wir wieder bei der Personification Libyens, die auf einem in Kyrene gefundenen Marmorrelief³ die Figur der eponymen Stadtgöttin bekränzt. Die Figur der Libya unterscheidet sich von der der Männer auf dem Elfenbeinrelief nur dadurch, dass jener ein einfacher schmaler Reif ums Haupt gelegt ist. Genau entspricht ihr ein ebenfalls weiblicher Marmorkopf des Wiener Museums,⁴ und mehrere andere Köpfe⁵ zeigen dasselbe Lockensystem aber mit reicherer Gliederung der Haare am Vorderhaupt. Man hat diese Köpfe sämtlich als Porträts aegyptischer Damen aus der Ptolemäerzeit angesehen; wir müssen die Möglichkeit offen lassen, dass sie teilweise Kyrenaegerinnen darstellen; in jedem Falle bekunden sie eine Anlehnung an die libysche Haartracht. Dieselbe Anlehnung bei den vier Männern des Elfenbeinreliefs dient zum Beweis, dass sie Kyrenaeger darstellen.

Ueber die kyrenaische Kleidung habe ich bis jetzt Notizen alter Schriftsteller nicht gefunden; ebensowenig habe ich Kunstwerke des Landes kennen gelernt, welche realistische Bilder seiner Bewohner bieten. Daher vermag ich nicht zu beurteilen, ob die eigenthümliche Gewandung der Relieffiguren mit der Wirklichkeit

¹ Vgl. Studniczka, Kyrene (Leipzig 1890) p. 4 ff.

² Abb. Smith-Porcher, Discoveries at Cyrene (London 1864) Taf. 66; Gazette des beaux-arts 1887 p. 397.

³ Abb. Smith-Porcher a. a. O. Taf. 76; Studniczka a. a. O. p. 31.

⁴ Abb. R. von Schneider, Album auserlesener Gegenstände der Antikensammlung des Allerhöchsten Kaiserhauses Taf. XIII 1.

⁵ S. die Zusammenstellung von Amelung, Bullettino della Comm. arch. comunale di Roma, XXV 1897 p. 116 ff.

übereinstimmt. Manche spätantike und frühchristliche Elfenbeinwerke verblüffen durch die Genauigkeit, mit der sie bestimmte Volkstrachten wiedergeben. Z. B. auf den Reliefs der ravennatischen Kathedra, welche die Geschichte Josephs illustrieren,¹ und ebenso auf der Menaspixis des British Museum² sehen wir Aegypter in dem Costüm, das zur Entstehungszeit der Sculpturen in Aegypten getragen wurde, wie durch Funde in koptischen Gräbern, auf die mich Carl Schmidt freundlichst aufmerksam machte, erwiesen wird. Ich führe gerade dieses Beispiel hier an, weil die genannten Monumente uns zugleich zeigen, dass auf der Mailänder Tafel nicht Bewohner Aegyptens dargestellt sind. Bestätigt wird die Deutung der Männer als Kyrenaeer durch die Tafel mit der Bischofsweihe, die wir aus anderen Gründen in die Pentapolis verlegten. Es kann kein Zufall sein, dass in dieser Szene gerade auch fünf Männer dem Markus gegenüberstehen, dass gerade drei von ihnen bärtig, zwei unbärtig sind. Der Künstler giebt uns dadurch zu verstehen, dass wir hier und dort dieselben Personen vor uns haben, die zugleich mit dem heidnischen Glauben die barbarische Gewandung und die barbarische Haartracht aufgegeben haben, deren innerliche Umwandlung auch in der äusseren Erscheinung zum Ausdruck kommt. Wahrscheinlich liegt der Fünzfahl auch die Absicht zu Grunde, die Männer als Vertreter der Pentapolis erscheinen zu lassen. Unverkennbar ist die Absicht in der Differenzierung der Markusgestalt. Bei der Predigt trägt er die schlichte Tunika und Sandalen, wie sie dem Evangelisten zukommen und ihm auch auf der Londoner Platte gegeben sind; bei der Bischofsweihe zeigt seine Tunika die Clavi und die Füße sind beschuht, denn der Evangelist ist inzwischen zur Würde des Bischofs von Alexandrien gelangt.

Da der erste Aufenthalt des Markus in der Pentapolis in den Anfang seiner Missionsthätigkeit fällt, reiht sich die Darstellung der ersten Mailänder Platte zeitlich unmittelbar an die Darstellung der Londoner Platte. Den engen Zusammenhang der beiden hat der Künstler mit seinen Mitteln trefflich klar gelegt, indem er dort das

¹ Abb. Garrucci a. a. O. VI, 421.

² Abb. Garrucci a. a. O. VI, 440, Photographie Graeven, Frühchristliche und mittelalterliche Elfenbeinwerke, Serie I 1898 Nr. 14 - 17.

fertige Evangelium verlesen lässt, das hier geschrieben wird. Dass die Londoner Platte zusammen mit den Mailändern zu einem größeren Ganzen gehört hat, lässt sich mit Sicherheit behaupten.

Die Dimensionen der Mailänder Tafeln sind nicht ganz constant, nur die Höhe ist bei allen gleich, 19,5 cm; die Breite der vier vollständigen Tafeln schwankt zwischen 9 und 11 cm. Ihnen allen gemeinsam ist, dass sie an einer der Langseiten einen flacheren Randstreifen haben, der bestimmt war, unter einen Rahmen geschoben zu werden. Die von uns abgebildete Platte hat den Streifen an der linken Seite; ebenda sehen wir einen gleichartigen Streifen an der Londoner Platte. Deren Breite, $3\frac{3}{4}$ inches = 9,5 cm, stimmt mit zweien der Mailänder Reliefs überein; die Differenz in der Höhe erklärt sich daraus, dass die Londoner Platte, die nur $5\frac{1}{4}$ inches = 13,3 cm hoch ist, verstümmelt ist. Von dem Restaurator, der eine unten rechts abgebrochene Ecke angeflickt hat und darauf die Stuhlbeine sehr mangelhaft ergänzt hat, ist der ganze Oberteil der Platte, der vermutlich stark beschädigt war, abgesägt worden. Diese Tatsache hatte ich bereits, bevor ich die Mailänder Platten kennen lernte, erschlossen aus der Inschrift des Architravs ΠΟΛΙΣ ΡΩΜΗ. Maskells Vorschlag, die Inschrift auf den Engel zu beziehen, bedarf kaum eines Worts der Widerlegung. Niemals hat eine verständige Kunst die Personifikation eines Ortes, die ihrer Natur nach an das Lokal gebunden ist, mit Flügeln ausgestattet. Widersinnig wäre es auch, einen einzelnen Raum, wie ihn der erhaltene Teil des Reliefs zeigt, als πόλις Ρώμη zu bezeichnen. Dass über der Inschriftleiste das Bild einer Stadt weggeschnitten sei, wurde mir zur Gewissheit durch eine Illustration des berühmten Pariser Gregor von Nazianz, der für Basilius Macedo (880—885) ausgemalt worden ist. Blatt 3^a des Codex¹ schildert die Geschichte des Jonas, wobei die Gestalt des Propheten nicht weniger als fünfmal wiederholt ist. Im Vordergrund steht Jonas predigend vor dem Könige Ninivehs, hinter dessen Thron sich seine Stadt erhebt. Um die Situation klar zu machen, hat der Miniator auf den Thorbogen, oberhalb dessen die Häuser im Innern der Stadt sichtbar werden, den Namen gesetzt ΠΙΝΙΝΕΥΙ.

¹ Abb. Mitius, Jonas auf den Denkmälern des christlichen Altertums (Freiburg 1897) Taf. I p. 79 ff.

Es ist sehr zu bedauern, dass der Oberteil der Londoner Platte zu Grunde gegangen ist; denn es ist möglich, dass der Reliefschnitzer darauf den Versuch gemacht hatte, ein skizzenhaftes Bild der ewigen Stadt zu geben. Ein vor wenig Jahren für das Musée du Louvre erworbenes Hochrelief aus Elfenbein¹ zeigt im unteren Teile einen vor zahlreichen Hörern predigenden Heiligen (Paulus?), darüber in kleinen Dimensionen eine Ringmauer und innerhalb derselben einige Bauwerke von eigenartiger Anlage, die offenbar eine bestimmte Stadt charakterisieren sollen. Allerdings die Mailänder Tafel, auf der wir des Markus Predigt in der Pentapolis erkannt haben, zeigt nur schematische Häusergruppen, aber die Gebäude, die wir bei der Heilung des Anianos sehen, haben etwas Individuelles.

Angesichts der Zusammengehörigkeit, der Londoner und der Mailänder Platten ist es auffallend, dass die Akten des heiligen Markus einen Bericht über die Entstehung des Evangeliums, wie ihn das Londoner Relief voraussetzt, nicht enthalten. In der jüngeren, nur lateinisch vorliegenden Redaktion der Akten, welche vor die afrikanische Missionsthätigkeit die Gründung des Patriarchats von Aquileia einschleibt, wird erzählt, dass Markus in Rom durch die Hörer des Petrus gebeten worden sei, des Apostels Erzählungen aus dem Leben Christi aufzuzeichnen, und dass er dann in Aquileia diesen Wunsch erfüllt habe. Die ältere Redaktion der Akten, die griechisch und lateinisch erhalten ist, bietet keine Angabe darüber, wie und wann das Evangelium geschrieben sei. Der Künstler, der unser Relief geschaffen hat, muss demnach ausser den Akten eine andere Quelle benutzt haben, oder ihm stand eine ausführlichere Fassung der Akten zu Gebote. Für die zweite Möglichkeit spricht die fragmentierte Mailänder Platte, wenn anders auf dieser dargestellt ist, wie Markus einen Befehl Gottes erhält. Die Akten berichten ein solches Faktum nur einmal: der erste Aufenthalt des Evangelisten in der Kyrenaika wird dadurch abgebrochen, dass er die göttliche Weisung erhält, nach Aegypten zu fahren. In der Darstellung dieses Moments würde der Künstler aber den Evangelisten mit Sandalen ausgestattet haben; die Schuhe, die er auf dem

¹ Abb. Monuments Eugène Piot I 1894 Taf. 23 p. 167.

Relief trägt, weisen auf eine spätere Lebensperiode, in der unsere Akten eine Wiederholung des göttlichen Eingreifens in die Schicksale des Hl. nicht kennen. Die reichere Quelle, die wir in den Händen des Künstlers voraussetzen dürfen, hat vielleicht in dem Bericht über die Entstehung des Evangeliums speziell des Engels Erwähnung gethan, den das Relief zeigt; doch da die Kunst des Ostens es liebte, Engel einzuführen in Szenen der hl. Geschichte, wo die biblische Erzählung dies nicht an die Hand gab,¹ kann auch der Engel auf dem Londoner Relief eine freie Zuthat des Künstlers sein.

Mit der Londoner Platte war schon von Maskell eine andre ebenfalls in London, im British Museum, befindliche Platte, welche die Auferweckung des Lazarus darstellt,² verglichen worden, weil ihm der Christuskopf hier eine grosse Stilverwandtschaft zu haben schien mit dem Kopf des schreibenden Evangelisten dort, den er fälschlich Paulus benannte. Die Vergleichung der Auferweckung des Lazarus mit den Mailänder Platten erlaubt uns jetzt, einen Schritt weiter zu gehen. Die Platte des British Museum (9 · 19,5 cm) hat nämlich dieselben Dimensionen wie die Mailänder; ob sie auch an einer Langseite die flache Randleiste hat, ist nicht zu constatieren, da sie in einen Holzrahmen eingelassen ist. Ihre Figuren haben die gleiche Höhe wie die der Mailänder Tafeln; der Raum über ihnen ist durch Architekturen ausgefüllt, unter denen eine Stadt ist, nach dem gleichen Schema gebildet, wie die Stadt im Hintergrunde der Taufe des Anianos. Da auch die Formgebung und Gewandbehandlung in der Auferweckung des Lazarus genau übereinstimmt mit den Reliefs, die das Leben des hl. Marcus illustrieren, ist kein Zweifel möglich, dass die neutestamentliche Darstellung mit jener Serie ursprünglich vereinigt gewesen ist.

Noch ein zweites Elfenbeinrelief mit einem neutestamentlichen Gegenstand lässt sich nunmehr als zusammengehörig erweisen mit unserer Gruppe. Es ist die bekannte Verkündigungsdarstellung des Principe Trivulzi,³ auf der den Figuren in Reliefbuchstaben die Namen

¹ Vgl. z. B. die von Stuhlfauth, Engel in der althechristlichen Kunst (Freiburg 1897) p. 122 ff aufgezählten Darstellungen der Magieranbetung.

² Abb. Gori, Thesaurus diptychorum III Taf. 13; Photographie Graeven a. a. O. Nr. 29.

³ Abb. Garrucci a. a. O. VI 453 1, Schlumberger a. a. O. p. 48.

beigesetzt sind ΓΑΒΡΙΗΛ und Η ΑΓΙΑ ΜΑΡΙΑ. Auch diese Platte hat an der linken Seite die charakteristische flache Randleiste, und ihre Grössenverhältnisse stimmen überein mit denen, welche die vollständig erhaltenen der sieben bisher besprochenen Platten aufweisen. Gleich wie auf diesen füllen die Figuren der Maria und des Engels bei weitem nicht die ganze Höhe der Platte, sondern über ihnen blieb Raum für eine architektonische Darstellung. Der Künstler hat hier das Haus der Maria gebildet mit einer säulengestützten Vorhalle, unter der ihr Korbessel steht. Beim Nahen Gabriels hat sie sich von ihrem Sitz erhoben und stehend mit demutsvoller Haltung vernimmt sie den englischen Gruss. Die Situation und die Ausstattung zeigen, dass der Reliefbildner von demselben Vorbild abhängig ist, das einer um die Mitte des sechsten Jahrhunderts gemalten Miniatur, im Etschmiadzin-Evangeliar¹ zu Grunde liegt. Die Maria des Verkündigungsreliefs hat ihrerseits das Vorbild geliefert für die stehende Schwester des Lazarus, Martha, auf der Platte des British Museum, und der Christus dieser Szene ist ein Abbild des Gabriel. Die Originale übertreffen ihre Copieen bedeutend; das Verkündigungsrelief sticht durch seine Schönheit aus dem ganzen Kreise hervor, aber das darf uns an der Zusammengehörigkeit der acht Platten nicht irre machen. Die Verschiedenheit zwischen den Reliefs, welche an der sogenannten Maximianskathedra vereint sind, ist so gross, dass man sie nicht allein zwei verschiedenen Künstlern, sondern sogar zwei verschiedenen Schulen hat zuteilen wollen.² Dass bei der Herstellung eines grossen Cyclus von Reliefs, wie es derjenige gewesen sein muss, von dem uns nicht weniger als acht erhalten sind, mehrere Hände thätig waren, ist selbstverständlich. Dazu kommt, dass den Künstlern offenbar die Bildung der Verkündigung geläufig war, während sie die übrigen Reliefs selbständig schaffen mussten. Die Differenzen, die zwischen jenem und diesen bestehen, verschwinden gegenüber der weitgehenden Uebereinstimmung, die sich besonders in gemeinsamen Fehlern geltend macht. Dahin gehört z. B. die mangelhafte Bildung der Hände mit den langgestreckten dünnen knöchigen Fingern. Auf solche De-

¹ Abb. Strzygowski, Byzantinische Denkmäler I (Wien 1891) Taf. 5. 2.

² S. Stuhlfauth, Altchristliche Elfenbeinplastik (Freiburg 1896) p. 84 ff.

tails kann ich hier indessen nicht weiter eingehen und muss dies verschieben, bis ich Gelegenheit haben werde, gute Abbildungen der ganzen Reliefserie zusammen vorzulegen. Hervorzuheben ist hier nur noch die Gleichheit der Buchstabenformen, unter denen namentlich die λ und Λ charakteristisch sind; bei beiden ist der rechte Schenkel des Winkels über den Schnittpunkt hinaus verlängert und nach links umgebogen; bei dem Λ ist überdiess, wo der Platz es gestattete, statt der geraden Mittellinie ein mit der Spitze abwärts gekehrter Winkel verwandt. Eine gute Parallele dazu bietet die in dieser Zeitschrift Jahrgang XII Taf. 2 veröffentlichte Inschrift des Holzreliefs von al-Mu-allaka, die von Strzygowski ins sechste Jahrhundert gesetzt wird.

Dem sechsten Jahrhundert ist auch unsere Reliefserie zuzuweisen. Die Verkündigungstafel wurde von der Mehrzahl der Forscher, die sich bisher mit ihr beschäftigt haben, als Arbeit dieser Zeit angesehen; Schlumberger jedoch hat sie eingereiht unter die Werke des zehnten Jahrhunderts, die er zur Illustration seines ausgezeichneten Buches „L'Épopée byzantine à la fin du dixième siècle“ verwandt hat. Unvereinbar mit der späten Ansetzung ist die Bezeichnung der Madonna als $\text{H } \Lambda \Gamma \text{I } \Lambda \text{ M } \Lambda \rho \text{I } \Lambda$, die sich wiederfindet auf Monumenten des fünften und sechsten Jahrhunderts, statt dessen die jüngere Zeit aber unbedingt $\overline{\text{M}}\rho \overline{\text{OY}}$ gesetzt haben würde.¹ Die Platte des South Kensington Museum ward ebenfalls von Schlumberger publiciert und als Arbeit des zehnten oder elften Jahrhunderts bezeichnet; Maskell hat sie sowie die Auferweckung des Lazarus dem neunten Jahrhundert zugeschrieben; Westwood gibt als Entstehungszeit dieser beiden Platten und der Mailänder das neunte oder zehnte Jahrhundert an.

Meine Datierung steht und fällt mit der Frage, ob die sieben Reliefs zusammengehören mit der Verkündigungstafel. Bei der eingehenderen Untersuchung dieser Frage werde ich die Gründe entwickeln, welche für die Entstehung der ganzen Serie im sechsten Jahrhundert sprechen. Zu den inneren Gründen, die sich aus der Natur der Reliefs, aus ihrer Verwandtschaft mit anderen Monumenten

¹ Vgl. I. Smirnow, Christliche Mosaiken auf Cypern (russisch) Viz. Vrem IV 1897 p. 39. ff.

jener Epoche ergeben, tritt ein äusserer Grund. In der Kathedrale von Grado befand sich bis ins sechzehnte oder vielleicht bis in den Anfang des siebzehnten Jahrhunderts ein mit Elfenbeinplatten bekleideter Stuhl, der als Sitz des hl. Markus galt und der glaubwürdigsten Ueberlieferung zufolge¹ durch Kaiser Heraklius nach Grado gekommen war. Candidus in seiner Geschichte Aquileias, die 1521 veröffentlicht ward,² erzählt davon: „Vidimus illam in sacrario Gradensi laceram ebore consortam.“ In einer 1659 erschienenen Geschichte Friauls³ heisst es, dass nur noch das Gestell jenes Stuhles ohne den Schmuck der Elfenbeinbekleidung in der Kirche von Grado vorhanden sei. Da demnach die Elfenbeinplatten erst zu einer Zeit aus Grado verschwunden sind, als man bereits eifrig Altertümer sammelte, ist es nicht unwahrscheinlich, dass sich einige derselben bis auf unsre Tage gerettet haben. Wir haben sechs gleichartige Platten zusammengefunden, welche Szenen aus dem Leben des hl. Markus darstellen. Sie und ebenso die beiden neutestamentlichen Darstellungen, die wir mit ihnen vereinigen konnten, haben die geeignete Form, um zur Bekleidung einer Kathedra zu dienen; die flachen Randleisten, die wir an den Platten beobachtet haben, finden sich auch an den Reliefs der Rücklehne des ravennatischen Stuhles,⁴ wo wir sehen können, wie die Leisten in die Falze der trennenden Ornamentbänder eingreifen. Es drängt sich daher die Annahme auf, dass unsere acht Reliefs von der Kathedra des hl. Markus in Grado stammen.

¹ S. die Zusammenstellung der Zeugnisse bei Secchi, *La cattedra alessandrina di S. Marco Evangelista e Martire conservata a Venezia* (Venezia 1853) p. 18 ff.

² *Commentarior. Aquileiensium Libri octo* (Venetiis 1521) fol. XIII^b

³ *Henrici Palladii de Olivis Rerum Foro-Julienis libri undecim* (Utini, 1659) p. 98.

⁴ Die Randleisten sind sichtbar nur an den aus dem Verband gelösten Platten, z. B. an der in Mailand aufbewahrten. Die Zeichnung bei Garrucci a. a. O. 419, 4 giebt dies Detail nicht wieder, eine Photographie der Platte erscheint neuer in meiner italienischen Serie Frühchristlicher und mittelalterlicher Elfenbeinwerke.
