

Zur ersten Ausstellung für italo-byzantinische Kunst in Grottaferrata

von

Dr. Anton Baumstark.

Die Frage nach der entwicklungsgeschichtlichen Stellung und Bedeutung des Orients —, wie immer man sie beantworten wolle, die Tatsache wenigstens kann man sich mit wissenschaftlicher Ehrlichkeit nicht mehr verhehlen — ist in wenigen Jahren zur Zentralfrage aller älteren christlichen Kunstgeschichte geworden. Man mag ja noch immer auf dieser oder jener Seite die grundstürzenden Anschauungen Strzygowskis ganz oder teilweise ablehnen. Aber alsdann muss man sie heute auch mit allem Ernst und aller Entschiedenheit bekämpfen, sie mit Gründen zu widerlegen suchen. Ein vornehm sein sollendes Totschweigen, ein mitleidiges Belächeln, geraume Zeit die einzigen Verteidigungswaffen, welche die starren Anhänger der herrschenden Schulmeinung gegen eine unbequeme neue Lehre gebrauchten, fruchten nichts mehr. Von einem vollen und offenen kunstwissenschaftlichen Kriege, dessen Zeugin unsere Zeit sei, hat Rocholb an der Spitze eines sehr lesenswerten Aufsatzes *Zeitschrift für Kirchengeschichte* XXV. S. 81 höchst zutreffend gesprochen.

Der Gedanke, mit der neunten Säkularfeier der Gründung des ehrwürdigen Basilianerklosters Grottaferrata bei Rom eine italo-byzantinische Kunstausstellung zu verbinden, konnte unter diesen Umständen vom ersten Augenblick seines Auftauchens an nur als ein äusserst glücklicher erscheinen. Von einer solchen Ausstellung durfte man ja hoffen, dass sie uns übersichtlich vor Augen führen werde, was Italien, was Rom selbst und seine unmittelbare Einfluss-

sphäre auf dem Gebiete christlicher Kunst dem Genius des Ostens verdanken. War nur aber erst hierüber einmal eine Verständigung erzielt, so konnte man hoffen, dadurch eine Art von *rocher de bronze* allgemein anerkannter Erkenntnis im Streite der Parteien aufgerichtet zu sehen, von dem aus jede weitere Klärung schwebender Fragen sich als leichter erweisen würde. Hoffen durfte man von der neuartigen Veranstaltung auf der anmutigen Höhe des Latinergebirges im Streite um „Orient oder Rom“ eine Bestärkung der Vorkämpfer orientalischer Aspirationen, eine endgiltige Gewinnung Schwankender, Anregung zu erneutem Nachdenken und Nachprüfen, auch für verhärtete Gegner.

Wie weit die Ausführung des Gedankens, derartige an ihn geknüpfte Hoffnungen zu erfüllen, vereigenschaftet ist, das bildet natürlich für mich auf der ganzen Linie die entscheidende Frage, wenn ich einer freundlichen Aufforderung Msgr. de Waals folgend, den Lesern der *Römischen Quartalschrift* einen Bericht darüber erstatte, was man in der am 25. April 1905 eröffneten Ausstellung zu Grottaferrata sieht — und nicht sieht. Zugleich möchte ich mir gestatten, hin und wieder dort Dargebotenes mit Dingen in erläuternden Zusammenhang zu setzen, welche mir in Jerusalem und dem übrigen Palästina, in Damaskus und Kairo während eines fast neunmonatlichen orientalischen Studienaufenthaltes entgegentraten.

1. Was an Originalen in Grottaferrata zur Ausstellung gelangte, entfällt wesentlich auf fünf Hauptgruppen von Denkmälern: Hss, Tafelbilder, Stoffe, Skulpturen in Elfenbein, Speckstein und Holz, Arbeiten in Metall und Email.

Die ausgestellten Hss hat zum grössten Teil das Patrimonium griechischer Kodizes geliefert, das als Rest eines einst ungleich reicheren Bestandes bis heute dem Kloster selbst verblieben ist. Von einer einzigen — allerdings überaus bedeutsamen und erfreulichen — Ausnahme abgesehen, haben hier nur noch Monte Cassino und die Kathedrale von Gaëta beigesteuert.

Was uns zunächst mustergiltig vorgeführt wird, ist ein gutes Stück griechischer Schriftgeschichte des Mittelalters, das Schaffen einer in Grottaferrata selbst heimischen Kalligraphenschule. Ihr Begründer war bereits der Begründer des Klosters, der hl. Nilos der Jüngere. Die drei Autographen seiner Hand, welche an den Num-

mern B. XIX., B. XX., B. ss. I. die Klosterbibliothek noch heute besitzt, werden die Aufmerksamkeit der Besucher in erster Linie auf sich ziehen. Er ist bezüglich ihrer nunmehr auf eine wohl abschliessende Untersuchung des derzeitigen Bibliothekars Don. Sofronio Gassisi zu verweisen. In Grottaferrata schon seit Monaten in Separatabzügen zur Verfügung stehend, wird sie weiteren Kreisen durch das nächste Heft des *Oriens Christianus* zugänglich gemacht werden.

Neben der Paläographie der griechischen Schrift ist es die Paläographie der griechischen Neume, mit der sich bekannt zu machen man gute Gelegenheit hat. Die ausgestellten musikalischen Hss wären allerdings vor recht weniger Zeit noch so ziemlich sicher gewesen, schlechterdings keinem Interesse zu begegnen. Denn mit Dokumenten griechischer Musikwissenschaft sich zu befassen, kam Niemanden in den Sinn. Studien von Thibaut, Aubry, Gaisser, Rebours, G. Papadopoulos u. A. haben hier rasch und entschiedenen Wandel geschaffen. Im Augenblick, da durch die Initiative Sr. Heiligkeit Papst Pius X. die *musica sacra* der abendländischen katholischen Kirche eine Zurückwendung zu ehrwürdigem Altem erfährt, dürfen denn nun gewiss auch die wertvollen Quellen zur Geschichte des griechischen Kirchengesanges auf einige Aufmerksamkeit hoffen, welche die italo-byzantinische Ausstellung erstmals dem Fernerstehenden vor Augen führt.

Für das im engeren Sinne Monumentale in diesen Hssbeständen, für die Miniaturen wird freilich der Laie ein ungleich grösseres Interesse übrig haben. Das ist um so begreiflicher, weil gerade auf diesem Gebiet die Ausstellung ein Stück beherbergt, das allein schon sie auch für den Kunsthistoriker von Fach zu einer Art Wallfahrtsort machen müsste.

Vorzugsweise den Bemühungen des gegenwärtigen Sekretärs der *Commissione Pontificia di sacra archeologia* und Direktor des Vatikanischen *Museo Cristiano* Barons Kanzler ist es zu danken, dass der *Rossanensis* gekommen ist. Die einzige Tatsache, dass er kam, dass zum ersten Mal ein grösseres Publikum sich mit der unschätzbaren Bilderhs vertraut machen, dass Tabanellis kunstfertige Hand sie für Wilpert in Aquarell kopieren kann, dass wir so vielleicht hoffen dürfen, in nicht allzuferner Zukunft von ihr eine den

Malereien der Katakomben Roms ebenbürtige farbige Publikation zu besitzen, — das würde genügen, um die Ausstellung von Grottaferrata im Lichte eines Ereignisses erscheinen zu lassen.

An dieser Stelle noch einmal sich über Inhalt, Charakter, Stil und kunstgeschichtliche Einreihung des Purpurkodex von Rossano zu verbreiten, wäre ein überflüssiges Tun. Hinweisen möchte ich dagegen auf den Miniaturenschmuck einiger Stücke aus Monte Cassino, Gaëta und vor allem aus Grottaferrata selbst.

Fast als das Beachtenswerteste will mir da die Grottaferratenser Hs *Δ. α. V.* erscheinen, der 1101 von einem Mönche Sophronios geschriebene Januarband eines Menaions. Zu jedem Tage bringt sie am Rande ein farbiges Brustbild des Tagesheiligen. Illustrierte Menaia sind keine eben häufige Erscheinung. Eines in der griechischen Patriarchatsbibliothek zu Jerusalem, die beiden Bände *Ἀγιῶν Σάββα* 63 und 208 umfassend, weist eine Illustration von ganz verschiedenem Charakter auf. Ungleich seltener als in der italo-griechischen Hs, führen die einzelnen Miniaturen hier aber meist Vollgestalten und historische Szenen vor.

Von der gewöhnlichen byzantinischen Ornamentik des 11./12. bzw. des 12./13. Jahrh. die auf Goldgrund in phantastischer Ueppigkeit der Formen wie in reichster Farbenpracht sich abhebt, enthalten die Evangeliare A. X. und A. IX. schöne Proben. Neben ähnlichen Proben liefert sodann das Tetraevangelium A. III. des 12. Jahrh. Evangelistenbilder des gemeinbyzantinischen Typus, von denen allerdings nur mehr eines in der Hs verblieben ist, während die übrigen sich seit geraumer Zeit unter Glas und Rahmen befinden. Vor einer beiderseitig aus dem Goldgrund sich lösenden reichen Architektur zweier Gebäude sitzen die inspirierten Autoren, im Profil gesehen, je einem Arbeitstisch mit Lesepult und Schreibzeug gegenüber.

Sehr abweichender Art ist das einzige erhaltene Evangelistenbild der Hs A. I. eines Neuen Testaments des 13. Jahrh. Von der Naturfarbe des Papiers hebt unmittelbar der breite Rundbogen einer säulengetragenen Arkade sich ab. Unter ihm sitzt zu zwei Dritteln *en face* der Evangelist Markus, der auf eine über seine Kniee lang herabwallende Rolle schreibt. Die Hs, deren Ornamentik sich auf Flechtmuster in roter Farbe beschränkt, soll vermutlich aus

Süditalien stammen: so Muñoz in dem übrigens etwas dürtigen Katalog der Ausstellung S. 48. Damit mag es seine Richtigkeit haben, sofern wir den Ort ihrer materiellen Herstellung ins Auge fassen. Der Typus des Markusbildes ist dagegen Zug für Zug syrisch. Ich werde Gelegenheit haben auf dasselbe zurückzukommen, wenn ich einmal die Evangelistenbilder des aus Damaskus stammenden griechischen Tetraevangeliums *Ἀγίου Τάφου* 56 zu Jerusalem, des Tetraevangeliums *Ἀγίου Τάφου* 49 ebenda und diejenigen eines arabischen Tetraevangeliums im Besitz der Jesuiten zu Beirut vorlege. Auch mit Evangelistenbildern der karolingischen Bibel von *S. Paolo fuori le mura* finden sich Berührungspunkte.

Durchaus syrisch ist ferner der technisch unendlich minderwertige Schmuck der patristischen Hs *Gr. 431* von Monte Cassino, die wahrscheinlich in Grottaferrata hergestellt wurde. Während sie sonst noch einiges minder Bedeutsame, meist buntfarbige Flechtbandmuster, aufweist, zeigt von den beiden aufgeschlagenen Seiten die eine einen von Flechtband umzogenen Diskus mit Kreuz in der Mitte, darunter zwei kleine Flechtbandkreuzchen, darüber zwei sehr gross geratene Vögel. Auf der anderen sehen wir eine Doppelarkade mit Hufeisenbögen. In den letzteren findet sich die deutende Gotteshand, unter der Lampen gegen fröhlich sich tummelnde Vierfüssler, wohl Hunde, herabhängen. Zwischen den Bögen vervollständigt die seltsame Komposition das Brustbild des anscheinend unbärtigen Christus, der, in der Linken ein geschlossenes Buch, mit der Rechten segnet. Den Grund bildet auch hier die Naturfarbe des Papiers. Spätere syrische Hss der Vatikana, des früheren *Museo Borgiano*, der Jesuiten zu Beirut und des jakobitischen Markusklosters zu Jerusalem enthalten Verwandtes. Für Einzelnes wird man Parallelen auch in entsprechenden Denkmälern der koptischen „Kunst“ finden, die im Laufe der Zeit bekanntlich immer mehr unter syrischen Einfluss gerät, sowie in karolingischen Miniaturhss, deren Zusammenhang mit dem syrischen Kunstkreis gleichfalls keinem Zweifel unterliegt.

Angesichts von vier *Exultet*-Rollen des 12. Jahrh., von welchen drei aus Gaëta stammen, während eine von Monte Cassino gekommen ist, mag man sich die Frage nach dem Zusammenhang der Basilianerkunst und der Benediktinerkunst des südlichen Italiens vorlegen. Beiläufig hinweisen möchte ich auf das noch durchaus mit den alt-

christlichen Darstellungen der Szene übereinstimmende Kostüm, das die Magier in dem Anbetungsbilde einer Gaëtanischen Rolle tragen.

Ein schönes Beispiel ornamentaler Miniaturen der Frührenaissance bietet schliesslich die von Giovanni a Mallia geschriebene Hs Z. ss. IV. der Hermetischen Traktate dar.

2. Zahlreicher als diejenigen der Miniatur sind die Vertreter der Tafelmalerei zu Grottaferrata. Die kleine Pinakothek des Klosters selbst, das *Museo Cristiano* des Vatikan, die Sammlung Sterbini und einige andere Privatsammlungen haben das Material für diesen Teil der Ausstellung zusammengebracht. Es ist nur zum geringsten Bruchteil sicher italienisch - byzantinisch. Orientalisch Griechisches findet sich, daneben Slavisches und besonders Russisches, auch einige Frühitaliener, die bereits sich eben dem Byzantinismus entwinden, ein Cimabue, je ein ungenannter Toskaner des 13., 14. und 15. Jahrh.

Das Alter dieser Dinge ist kein hohes. Aelter als das 16. Jahrh. ist nach dem Geständnis des Katalogs selbst, von den Italienern abgesehen, nur ein slavisches Tafelbild des 14. Gleichwohl möchte ich gerade der Sammlung von Tafelbildern in Grottaferrata eine möglichst zu neuer Forschungstätigkeit anregende Kraft wünschen. Ist doch bezüglich der Tafelmalerei der griechischen und der übrigen orientalischen Kirchen noch so gut als alles zu tun.

Selbst für die elementarsten Datierungsfragen fehlt bis zur Stunde jeder Kanon zuverlässiger Kriterien. Wie sehr man sich da vergreifen konnte, mag man an dem vom Vatikanischen *Museo Cristiano* ausgestellten Tode des hl. Aprêm des Syrers (II. 2) sich vergegenwärtigen. Eine Inschrift auf dem aus dem 16. Jahrh. stammenden Rahmen lässt das Bild durch Squarcione, den Lehrer Mantegnas, aus Griechenland nach Italien gebracht werden. Ihr hat nicht nur Bottari Glauben geschenkt, der das Stück auf dem Titelblatt des dritten Bandes seiner *Roma Sotterranea* abbildete und ihm eine ausführliche Besprechung zuteil werden liess. Noch weit später galt das Gemälde ernsthaften Forschern als ein Werk des 13. Jahrh. Signiert: Ἐμμανουήλου τοῦ Τζανφουρνάκι χειρ, ist es tatsächlich, aber zweifellos, eine Arbeit desjenigen griechischen Künstlers dieses Namens, der im 16. Jahrh. zu Venedig tätig war.

Einen bösen Irrtum gilt es noch bezüglich eines zweiten Bildes der Sammlung zu berichtigen, einen Irrtum, dessen Muñoz im Kata-

log S. 46 sich schuldig gemacht hat. Eine von Sterbini ausgestellte Heilige Katharina mit griechischer Beischrift (II. 3) trägt die Signierung: $\overline{\text{IΩ}} \text{ ΜΟΧΧΟΥ } \times \epsilon \text{I} \rho$, ist also das Werk eines Johannes Moschos, des Angehörigen vermutlich einer noch heute auf Korfu blühenden vornehmen Familie. Im Katalog ist aus dem unstrittig griechischen Maler ein Johannes aus Moskau und so das Bild zu einem Denkmal russischer Kunst geworden.

Ein Hauch abendländischen Einflusses ist — so will mir erscheinen — in diesen beiden Werken nicht zu verkennen. Die volle Umsetzung des Byzantinischen in Barokko führen uns vier Tafelbilder des 17. Jahrh. mit der Geschichte des ägyptischen Joseph vor, von Sterbini ausgestellte Arbeiten eines *Θεόδωρος Πυλάκη* (Saal V, ohne Nummer!)

Mag eine derartige Umsetzung zu recht lehrreichen Beobachtungen Anlass bieten, es wird doch immer vorzugsweise der ikonographische Gesichtspunkt bleiben, unter welchem noch griechische und russische Tafelbilder selbst einer sehr späten Zeit interessieren und interessieren müssen. Denn wer hier rückwärts zu Altchristlichem, vorwärts bis auf die Sonnenhöhe der Hochrenaissance von den Jahrhunderte lang stabil gebliebenen byzantinischen Typen aus die Fäden der Entwicklung zu verfolgen weiss, wer auf die feineren Nuancen achtet, die doch auch ihre scheinbar so homogene Masse aufweist, der wird von einem Material wie dem in Grottaferrata zusammengebrachten eine Fülle der verschiedenartigsten Anregungen erhalten. Ich kann hier natürlich nur Einzelnes andeutend streifen.

Eine slavische Tafel des Vatikanischen *Museo Cristiano* aus dem 14. Jahrh. (II. 6) vereinigt die Bilder für die Hauptfeste des Kirchenjahres — hier in der übrigens nicht bindenden Zahl von zwölf —. Ganz gleichartige Tafeln sind noch heute eines der beliebtesten religiösen Andenken, die russische Palästinapilger aus Jerusalem mitnehmen. Das Malerbuch von Athos kommt häufig auf diese *δεσποτικά έορτά* und auf die als Gegenstück zu ihnen differenzierten *θεομητορικά έορτά* zu sprechen. Ein hochinteressantes Pasticcio-Diptychon, das aus dem Besitz der Familie Barberini leider an einen unbekanntenen Ort ins Ausland wanderte, (Phot. Moscioni No. 6897) vereinigt beide Gruppen um die Gestalten des *Παντοκράτωρ* und der *Οδηγητρία*, wie denn nicht minder zu Grottaferrata, durch

Professor Modestov bezw. Comm. A. dal Zotto ausgestellt, ein Triptychon und ein Tetrptychon, russische Metallarbeiten des 18. bzw. 17. Jahrh., (II. 81 und 23) von der Beliebtheit der „Festbilder“ auch in der Kleinkunst Zeugnis ablegen. Ein unerlässlicher Schmuck sind sie, auf einzelne Tafelbilder verteilt, am oberen Rand der griechischen Ikonostasis der Athosklöster, wie sich aus dem Malerbuch IV. § 560. (Ed. Konstantinides. Athen 1885. S. 264) ergibt, und Palästinas, wo ich sie zuerst durch ein noch unediertes griechisches Pilgerbuch wohl des 14. oder 15. Jahrh. (*Cod. gr. 15* der *Biblioteca Vittorio Emanuele* zu Rom, fol. 8 r.^o) bezeugt finde. An gleicher Stelle oder über und auf den Flügeln der Ikonostastüre begegnen sie in koptischen Kirchen. Wo ist die Auswahl von Darstellungen heimisch?—Ich habe sie wiedergefunden in der Serie von Vorsatzbildern voller Seitengröße, die armenische Tetraevangelien zu Jerusalem und Bethlehem aufweisen. Keine der betreffenden armenischen Hss, welche ich studieren konnte, geht über das 14. Jahrh. hinauf. Aber ihre Vorsatzbilder haben die unverkennbarste Parallele in denjenigen des syrischen Rabula-Evangeliums zu Florenz und des *Rossanensis*, die wieder ihrerseits durch das spätantike Vorbild des Wiener Dioskorides zu erläutern sind. Ich meine, es könne keinem Zweifel unterliegen, dass die Entwicklung der „Festbilder“ ausgeht von der altchristlichen Illustrationsweise des Tetraevangeliums, bezw. im letzten Grunde von dem dieser zugrundeliegenden Typus profanen Buchschmucks.

Das Brustbild der Maria Orans und des vor ihr stehenden Jesusknaben, aus dem Brunnenstock einer Fontaine herauswachsend, zeigt ein russisches Tafelbild des 17. Jahrh. aus der Sammlung Sterbini (V. 12). Allerlei Volk schöpft aus dem Brunnen. Die Darstellung ist in der „orthodoxen“ Kirche Palästinas so beliebt, dass sie kaum in einem einzigen Gotteshause fehlt. Auch hier handelt es sich um Tafelbilder. Für die Fresken der Athoskirchen wird sie hingegen durch das Malerbuch II. § 357. (Ed. Konstantinides S. 179.) bezeugt. Hier heisst sie nun keineswegs, wie Muñoz im Katalog S. 40 mit irreführender Freiheit übersetzt, *fontana della vita*, sondern ἡ ζωοδόχος πηγή. Nicht schlechthin als „Quelle des lebendigen Wassers“, wie litaneiartige koptische Dichtung (Theotokia für den Monat Choiak. Koptisch und arabisch. Propagandadruck.

Rom 1764. S. 238), sie anredet, sondern näherhin als eine Quelle, die in sich das Leben aufnahm, will die Gottesmutter hier dargestellt sein, wie denn das Malerbuch noch ausdrücklich für einen der beiden Engel, die sie umschweben sollen, ein Spruchband mit den Worten verlangt: *Χαίρε κοίρη ἄχραντε καὶ θεοδόχε*. Das „Leben“ ist es aber natürlich auch, was die Schöpfenden im göttlichen Wunderbrunnen suchen. Nun sah ich sie näherhin mehrfach in Palästina nach Fischen greifen, und auch das Malerbuch gebietet das Wasser des Brunnens darzustellen: *μὲ τρία ὄψαρα ἔσω*. Ich konnte nie den sehr entschiedenen Eindruck loswerden, dass die byzantinische Darstellung auf Vorstellungen zurückgehe, wie sie einem der dunkelsten Verse des Aberkiosepitaphs zugrunde liegen:

Ἴχθὺν ἀπὸ πηγῆς ὃν ἐδράξατο πάσθενος ἄγνη.

Das wäre noch einmal Altchristliches in byzantinischem Kleide.

Wie Mittelalterlich-Römisches durch byzantinische Parallelen als Niederschlag von Christlich-Orientalischem erwiesen werden kann, dafür giebt der linke Flügel eines wiederum vom Vatikanischen *Museo Cristiano* ausgestellten und dem 16. Jahrh. vindizierten Triptychons einen Beleg. Hier liegen sich mit Bruderkuss die beiden Apostelfürsten in den Armen. Jeder Besucher der römischen Heiligtümer kennt die Kapelle an der Stelle vor der *Porta San Paolo*, wo die zum Martyrtode Geführten von einander Abschied genommen hätten. Ueber der Türe stellt ein Relief sie genau so dar wie das byzantinische Tafelbildchen, und genau so stellt sie ein mehr als einmal übermaltes Fresko im Kloster Mâr Sâbâ zwischen Jerusalem und dem Toten Meere an der Front einer Felsenkapelle dar, der gegenüber die Felsenzone des heiligen Stifters gezeigt wird. Genau so stellen sie Fresken der Athoskunst dar, für die das Malerbuch IV. § 553 (Ed. Konstantinides S. 263) eine metrische Unterschrift an die Hand giebt. Man könnte ja allenfalls, indem man es für italo-byzantinisch hält, bei dem Triptychon römischen Einfluss vermuten. Römischer Einfluss in der Lawra der hll. Euthymios, Sabas und Johannes von Damaskus oder auf dem Athos ist ausgeschlossen. Die Abschiedsszene der Apostelfürsten muss umgekehrt vom Osten nach Rom gewandert sein. Es ist ja auch geradezu undenkbar, dass die Legende vom Abschied an der ostiensischen Strasse sich in Rom gebildet hätte, wo man mindestens Petrus im Mamertinischen Kerker

gefangen sein liess, von wo weder nach dem Vatikan, noch nach *San Pietro in Montorio* zu seinem Todesgang ihn hätte in die Nähe der Cestiuspyramide führen können. Andererseits hat es gar nichts Befremdliches, hier Rom — und dazu allerdings noch in eigenster Sache — von einer orientalischen Legende abhängig zu sehen. Nicht nur die auf dem Aventin lokalisierte Alexioslegende, auch die Geschichte vom aussätzigen Kaiser Konstantinos und seinem Verhältnis zu Papst Sylvester ist ja bekanntlich in Edessa heimisch. Dass in Sonderheit die Apostel Roms die dichtende Phantasie Syriens noch in Formen beschäftigten, von denen wir kaum etwas ahnten, das hat mich eine Dichtung Ja'qûbs von Serûg über Petri Wirken in Rom nachdrücklich gelehrt, die ich im jakobitischen Markuskloster zu Jerusalem fand und die kaum mit einer einzigen bisher bekannten Gestalt der Petrus- und Paulus-Akten mehr als entfernte Berührungen aufweist.

Wie noch Rafaël und selbst Michelangelo im Grunde nicht weniger als Orcagna und Fra Angelico gelegentlich das letzte Auslaufen einer im Orient heimischen Typenentwicklung bezeichnen, dafür sei nur an zwei Kompositionen erinnert, die man allerdings nicht erst auf der italo-byzantinischen Ausstellung kennen zu lernen braucht. Sie sind alte Bekannte.

Die (*μικρά*) *δέησις* heisst in der byzantinischen Kunst die Darstellung des fast ausnahmslos thronenden *Παντοκράτωρ*, der Muttergottes und des Täufers, von welchen jene zu seiner Rechten, dieser zu seiner Linken im Profil als Betende vor Christus stehen. Ueber ihre geradezu beispiellose Häufigkeit in der christlich-orientalischen Kunst sei auch kein einziges Wort verloren. Von den Tafelbildern der Ausstellung zeigen sie in ihrer vulgärsten Form ein spätbyzantinisches und ein russisches Triptychon des 17. Jahrh., beide dem Vatikanischen *Museo Cristiano* gehörend (II. 38, V. 15), in ihrem Mittelfeld und ein etwa gleichaltriges Gemälde im Besitze der Abtei Grottaferrata selbst (II. 44). Auf die drei Stücke eines byzantinischen Triptychons des 18. Jahrh. sehen wir ihre Gestalten ein anderes Mal (in Saal II. ohne Nummer!) verteilt. Nur im Brustbild, wie ich sie in Palästina in getrennten Rahmen häufig über der Ikonostasis vor *διακονικόν* und *πρόθεσις* antraf, erscheinen dieselben ebenso verteilt auf einem kleinen Triptychon des 16. Jahrh., wiederum Eigen-

tum des *Museo Cristiano* (II. 42). Andere Stücke der nämlichen Sammlung zeigen die Komposition verschiedenartig erweitert. Nur Michaël und Gabriël sind im Hintergrund eines Tafelbildchens des 17. Jahrh. (V. 38) hinzugetreten. Noch die Apostelfürsten fügt den Erzengeln das Mittelstück in einem Triptychon des 16. Jahrh. (II. 42 C.), die vier Evangelisten ein grosses Tafelbild des 17. Jahrh. (II. 17) bei. Von einem dichten Kreise schwebender Heiliger ist die *δέησις* schliesslich im Mittelstück eines byzantinischen Triptychons des 16. Jahrh. umschlossen, dessen Flügel die „Wurzel Jesses“ und Christus als den „wahren Weinstock“ vorführen (V. 43). Zumal im Vergleich mit diesen Entwicklungen muss sich die Erkenntnis aufdrängen, dass noch in Rafaëls *Disputa* das zentrale Stück der Christusgruppe nichts Anderes ist als eine in ihren Formen unendlich freier und lebendiger gewordene *δέησις*, deren Seitengalten aus der stehenden in die sitzende Haltung übertragen sind.

Ihre besondere Bedeutung hat sodann die *δέησις* im byzantinischen Weltgerichtsbilde gewonnen, wo sie in die Mitte der als Beisitzer des Weltrichters fungierenden Apostel tritt. Diese Versammlung mit der von ihr aus niederschwebenden *ετοιμασία* und den die Letztere begleitenden Engeln zeigt ein russisches Tafelbild des 17. Jahrh., dem *Museo Cristiano* gehörig, (in Saal II.) nur über der einen Hälfte der Gerichteten: den Seligen. Das höchst komplizierte Gesamtbild der letzten Dinge umgiebt sie dagegen auf einem um etwa ein Jahrhundert jüngeren gleichfalls russischen Tafelbild der Sammlung Sterbini (V. 14). Mit diesem ungefähr gleichzeitig sind zwei armenische Miniaturen des Gegenstands, je eine in Jerusalem und Bethlehem, auf denen ich fast bis ins letzte Detail das Nämliche sah, was das russische Gemälde bietet. Zu dem von mir *Oriens Christianus* S. 137 f. zusammengestellten Material müsste man einerseits derartige Spätlinge z. B. noch ein grosses Tafelbild über der Türe der Hauptkirche in Mâr Sâbâ und die Beschreibung des Malerbuches II. 24 (Ed. Konstantinides S. 174 ff.), andererseits weitere italienische Gerichtsfresken hinzunehmen, wie diejenigen der Sylvesterkapelle in SS. *Quattro Coronati* zu Rom, in S. *Maria Maggiore* zu Toscanella, in S. *Stefano* zu Spoleto. Erst so liesse sich eine einigermaßen erschöpfende Ikonographie des *παγκόσμιον και ἀδέχαστον κριτήριον* schreiben, die man bei Voss *Das jüngste Gericht*,

Leipzig 1884, noch sehr vergebens sucht. Dann aber würde auch das voll und klar heraustreten, wie sehr unter dem titanischen Faltenwurf einer neuen an der Antike sich berauschenden Kunst sich selbst in Michelangelos jüngstem Gericht noch die starren Körperlinien des byzantinischen Typus hinziehen.

Ein Beispiel schliesslich auch noch höchst bezeichnender und wohl lokaler Differenzierung eines byzantinischen Typus selbst! In nicht weniger als drei Abwandlungen zeigt das Ausstellungsmaterial Johannes den Täufer geflügelt als den „Engel“, der vor dem Herrn hergeht. Einmal erscheint er so in zwei *δέησις* - Bildern (II. 42 B. und in Saal II.), während ihn von zwei Tafelbildern des 17. Jahrh. im *Museo Cristiano* eines *en face* mit seinem eigenen Haupte neben sich auf der Schüssel, ein anderes neben der Schüssel im Profil und nach rechts zu ausschreitend darstellt, von wo aus ihm in einiger Höhe der Herr erscheint. Alle drei Abwandlungen kenne ich in den „orthodoxen“ Gotteshäusern Palästinas, wo der geflügelte Typus des Täufers beinahe der alleinherrschende ist. Dagegen scheint dieser in der Athoskunst völlig zu fehlen, da das Malerbuch seiner niemals gedenkt. Eine nähere Kenntnis bezüglich der Herkunft der vier Exemplare in Grottaferrata wäre sehr wünschenswert.

3. Einem ikonographischen Interesse kommt das numerisch Wenigste zwar, aber qualitativ Bedeutsamste auch unter den ausgestellten Textilien entgegen.

Nichts bieten in diesem Sinne die vom Vatikanischen *Museo Cristiano* überlassenen koptischen Stoffreste. Sie sind überhaupt nicht vom Bedeutendsten, was europäische Sammlungen heute in dieser Gattung beherbergen. In Rom selbst besitzt das Museum des *Compo Santo dei Tedeschi* Wertvolleres. Am meisten empfiehlt sich wenigstens durch seinen glänzenden Erhaltungszustand ein Tuch mit dem Kreuzmonogramm, in dessen Zwickel die Buchstaben $\overline{IC} \overline{XC}$ und $\Lambda \Omega$ gestellt sind.

Bei ikonographischer Sonderbehandlung bestimmter Szenen des Herrenlebens dürften dagegen niemals die entsprechenden Darstellungen auf dem Omophorion des 11./12. Jahrh. übersehen werden, welches die Abtei von Grottaferrata aus ihrem eigenen Besitz ausstellen konnte. Ich verweise bezüglich des Stückes zu näherem Studium auf die Publikation von Farabulini *Archeologia ed arte*

rispetto ad un raro monumento greco. Rom 1883. Die verdiente allseitige Beachtung hat dieselbe bislang leider nicht gefunden, und doch dürfte sich das Omophorion von Grottaferrata, wenn nicht an Alter, so doch an innerem Wert ebenbürtig neben die sog. Dalmatika Karls des Grossen im Schatze des Petersdomes stellen.

Mitten in eines der interessantesten Probleme der christlich-orientalischen Ikonographie, das Problem der Abendmahlsdarstellung, führt sodann hinein, was die Kollegiatkirche von Castell' Arquato im Sprengel von Piacenza gesandt hat. Das sind getrennte Darstellungen der Kommunionsspendung durch den Herrn an die Apostel unter den Gestalten des Brotes und Weines. Von vornherein als Pendants gedacht, sind die beiden kostbaren Stoffe heute in einem einzigen Antependium vereinigt. Wohl dem 12. Jahrh. angehörig, wurden sie der Kirche von Castell' Arquato i. J. 1314 durch Testament des Patriarchen Ottebono Rabario de' Feliciani von Aquileia überlassen.

Die Uebereinstimmung der Doppelkomposition mit der entsprechenden des *Rosanensis*, die man jetzt in Grottaferrata selbst vergleichen kann, springt in die Augen. Zu verweisen ist ferner auf die Abendmahlsbilder in der syrischen Rabulabs, in einem der Nationalbibliothek zu Paris gehörenden griechischen Evangelium des 11. Jahrh., einem gleichaltrigen liturgischen Rotulus in der griechischen Patriarchatsbibliothek zu Jerusalem, einem 1415/16 geschriebenen armenischen Tetraevangelium in der armenischen Kathedrale der Heiligen Stadt und in den Mosaiken der Hagia Sophia zu Kiev, sowie auf das vielleicht noch dem 9. Jahrh. angehörige Mosaik, das Perdrizet und Chernay *La métropobe de Serès* in den *Monuments Piot X.* 123–144 neuerdings der Forschung gut zugänglich gemacht haben.

Sei es nun in zwei getrennten Szenen, sei es in einer einzigen ist das Abendmahl hier immer als eine liturgische Komunionfeier gegeben. Der Typus ist in der früh- und hochbyzantinischen Kunst der alleinherrschende. Sein durchaus unhistorischer Charakter kommt auf den Stoffen von Castell' Arquato zum entschiedensten Ausdruck, wenn hinter Christus sich über dem Abendmahlstisch ein Altarziaborium wölbt und im Kleide eines Diakons ein Engel das Flabellum schwingt. In der abendländischen Kunst vertritt bekanntlich noch Fra Angelico diesen von der byzantinischen übernommenen Typus

Ich werde ihm in einiger Zeit als den syrischen eine Darstellung des Abendmahls als historischer Mahlszene gegenüberzustellen haben, den ich gegenwärtig auf dem Abendmahlsbild eines i. J. 1222 in der Umgebung von Edessa geschriebenen syrischen Evangeliars zu Jerusalem, in einer koptischen Holzskulptur vom J. 1450 in der Kirche Abû Sergeh in Alt-Kairo, auf dem Elfenbeinpaliotto zu Salerno und in einem Relief über dem Portal der Rosenkranzkirche zu Terlizzi in Apulien, mit leichter Modifikation auf koptischen Tafelbildern bis in die Gegenwart und wenigstens in unverkennbarer Nachwirkung in Abendmahlsfresken der Kirche *S. Maria ad criptas* zu Fossa und der alten Kathedrale von Sabina nachzuweisen vermag. Es wird ganz allgemein die Frage nach dem Zusammenhang der romanischen Kunst mit diesem syrischen Typus und es wird die Frage zu untersuchen sein, ob er oder ob bereits abendländischer Einfluss im Spiele ist, wenn ein dritter spätbyzantinischer Typus das Abendmahl nun gleichfalls historisch als Mahlszene vorführt. Bereits vom Malerbuch des Athos II. § 238. (Ed. Konstantinides 132) in der Serie der Passionsbilder neben der allerdings an anderer Stelle (II. 312. a. a. O. 157) auch noch vorkommenden *μετάδοσις*-Szene liturgischen Charakters berücksichtigt, ist mir in den griechischen Kirchen des Orients nur diese jüngste Gestalt des *μουσικὸς δείπνος* vor Augen getreten.

Beiläufig hinweisen möchte ich hier auch noch auf die hochinteressante Tatsache, dass sich bis in die jüngste christlich-orientalische Kunst hinein gelegentlich eine gewiss mit der alten Arkan- disziplin im Zusammenhang stehende Abneigung gegen die Darstellung der Abendmahlszene überhaupt geltend macht. Ausser derjenigen von 1415/16 bieten alle armenischen Miniaturhss, die ich in Jerusalem untersuchen konnte, statt ihrer die Szene der Fusswaschung. Darstellungen der „Festbilder“ auf einem einzigen Gegenstand ersetzen sie in symbolischer Verschleierung durch den ATlichen Typus der Bewirtung der drei Engel durch Abraham, dessen eucharistische Deutung aus den Mosaiken von *S. Vitale* zu Ravenna einleuchtet: so das oben angeführte russische Metalltriptychon der Sammlung Modestov in der Ausstellung zu Grottaferrata (II. 81), so noch heute in allen griechischen Devotionalienläden Jerusalems zum Kaufe ausgestellte Tafelbilder mit russischen Bei-

schriften, welche letztere entsprechend auch die Szene der Kreuzigung symbolisch verschleiern, indem sie an deren Stelle die feierliche Aufrichtung des gefundenen Kreuzesholzes durch Konstantinos und Helena treten lassen.

4. Wie die Malerei und ihre Nachahmung durch die Webekunst ist auch die Skulptur in Grottaferrata, wenngleich naturgemäss nur durch Kleinkunstartikel, gut vertreten.

Das *Museo Cristiano* des Vatikan und das *Museo Civico* zu Bologna haben ihre Elfenbeinarbeiten gesandt. Es sind fast ausnahmslos wunderbare, aber auch durchgängig dem Forscher bekannte Stücke. Dass auch schon jedes in allen seinen Beziehungen erschöpfend gewürdigt sei, will ich damit natürlich nicht gesagt haben. So war es mir beispielsweise höchst interessant, dass an der Handstellung Petri ein recht untergeordnetes, aber gerade darum besonders bezeichnendes Detail den vorhin berührten armenischen Miniaturen der Fusswaschung mit dem Elfenbeinrelief der Szene aus dem *Museo Civico* zu Bologna (V. 56) und — füge ich hinzu — dem Elfenbeinpaliotto zu Salerno gemeinsam ist.

Weniger als die Elfenbeinskulpturen sind heute noch die verwandten Arbeiten in Speckstein durchforscht. Auch auf diesem Gebiet hat die Vatikanische Sammlung der Ausstellung gute Proben geliefert. Ich hebe wegen seiner hohen Schönheit ein Relief des betenden hl. Theodoros *ὁ σιναϊτῆς* (V. 54) und, um sie ikonographischer Verwertung zu empfehlen, die Darstellungen der Kreuzigung, der Kreuzabnahme, der Frauen am Grabe und der byzantinischen *Ἀνάστασις* auf einem Täfelchen dieser Technik (II. 30) hervor. Beide Nummern sollen dem 12. Jahrh. angehören.

An Holzsulpturen schlüssen sich eine stattliche Reihe eigenartiger Denkmäler zu einer bedeutsamen Gruppe zusammen, die man hier erstmals auf Grund eines reichen Materials gut studieren kann. Es sind dies Kreuze mit oder ohne kostbare Mettalfassung, die wenigstens in späterer Zeit dem Bischof oder dem einzelnen Priester zum Segnen dienten. Bald in mehr oder weniger flachem Relief, bald in freistehenden kleinen Figürchen unter einer Art von Baldachinen, die an Fialen gotischer Dome erinnern, führen diese unendlich zierlichen Arbeiten die Hauptszenen aus dem Leben des Heilands vor. Wiederum die Vatikanische Sammlung, diejenige

der Mechitaristen von S. Lazaro bei Venedig und Sammlungen einzelner Privater haben diese Dinge in der so erfreulich grossen Zahl beigebracht (II. 24, 26, 34, 43, 45, 47, 49, 50 und dazu noch drei unnummerierte Stücke!). Das schönste und grösste Exemplar ist allerdings ausgeblieben. Es befindet sich im Rathaus von S. *Oreste* am Fuss des Sorakte. Ein weiteres Exemplar habe ich im Orient auf dem Altar der Kirche 'Αγίου Στανφοῦ bei Jerusalem gesehen, wodurch wenigstens gesichert wird, dass es sich nicht um einen ausschliesslich italo-byzantinischen Kunstzweig handelt.

Das Alter der meisten in Grottaferrata ausgestellten Kreuze der Art ist auf das 16.—18. Jahrh. angenommen worden. Nur ein einziges Stück will — ich sehe nicht ab, auf welchen Rechtstitel hin — dem 11.—12. Jahrh. zugewiesen werden. Das Exemplar von S. *Oreste* ist datiert, doch habe ich meine diesbezügliche Schede im Augenblick nicht zur Hand. Irre ich nicht, so handelt es sich um das 12. oder 13. Jahrhundert. Das Exemplar von 'Αγίου Στανφοῦ ist entschieden ungleich viel jünger. Festen Boden für Datierungsfragen würde uns erst eine monographische Untersuchung dieser Denkmäler unter die Füsse bringen. Sie wäre in hohem Grade zu wünschen, und könnte füglich von dem in Grottaferrata Ausgestellten ausgehen.

5. Von ihrer reichsten und besten Seite präsentiert sich schliesslich die italo-byzantinische Ausstellung bezüglich der Metall- und Emailarbeiten, die in einer auch den *Rossanensis* beherbergenden glänzenden *sala degli ori* zusammengestellt sind.

Einige Prachtstücke sind auch hier wiederum allen interessierten Kreisen längst und sehr wohl bekannt: so das silberne Kästchen von Karthago (VI. 56) mit dem Gottes- und den Apostellämmern, das, ein Werk des 5. oder 6. Jahrh., von Kardinal Lavigerie Leo XIII. geschenkt, einen der kostbarsten Juwelle des Vatikanischen *Museo Cristiano* bildet, so die syrische Patene der Sammlung Stroganov (II. 67) mit dem Kreuz über der Weltkugel und den Paradiesesflüssen zwischen stabhaltenden Engeln, die 1867 in Sibirien gefunden wurde und von de Rossi bis 7. Jahrh. hinaufgerückt wird, so Messkelch und Patene Bessarions (II. 23).

Bekannt sind der Forschung auch die Smalte von Limoges, deren reiche Sammlung wieder der Vatikan zur Verfügung gestellt

hat. Aber genügend bekannt und allseitig in ihrer Bedeutung und namentlich in ihrer Stellung zum Orient erkannt sind sie noch keineswegs. Ich greife zum Zweck einer Erläuterung nach dieser letzteren Seite hin wenigstens ein Stück heraus.

Ein Kreuz des 13. Jahrh. (II. 88) zeigt auf dem dunkelblauen Emailgrund schönes goldenes Rankenwerk, am Ende der Kreuzarme in Medaillons die Evangelistensymbole und im Zentrum ein fünftes Medaillon mit dem Brustbild eines jugendlich-bartlosen Christus, der in der Linken einen geschlossenen Kodex hält und mit der Rechten segnet. Genau das nämliche Brustbild kehrt im Zentrum eines Prachtkreuzes in der mehrfach berührten Reihe von Vorsatzbildern armenischer Hss des 14. oder 15. bis 18. Jahrh. zu Jerusalem wieder. Es kehrt ferner wieder im Zentrum eines Kreuzes, das wohl im 14. Jahrh. eine anscheinend syrische Hand in einem koptischen Tetraevangelium der Vatikana auf eine weiss gebliebene Seite gemalt hat, und hier finden sich auch an den Enden der Kreuzarme Medaillons zwar nicht mit den Evangelistensymbolen, wohl jedoch mit den Brustbildern der Evangelisten selbst. Dass es immer der jugendlich-bartlose Christus ist, der uns hier entgegentritt, das legt entschieden den Gedanken an ein altchristliches Vorbild nahe. Sollte man etwa an das Prunkkreuz denken dürfen, das nach dem *brevariarius quomodo Hierosolyma constructa est (Itinera* ed. Tobler-Molinier S. 58) im Rahmen der Konstantinischen Bauten den Kreuzigungsfelsen von Golgatha krönte: *de auro et gemmis ornata tota?* —

Gleich einer Sammlung von Egkolpien aus Email und Edelmetall (II. 62), gleich einem abessynischen Kreuz des 17. Jahrh. mit Gestalten Christi, der Muttergottes und anderer Heiliger (II. 25) werden die Limosiner Smalte nach Schluss der Ausstellung im *Museo Cristiano* des Vatikan leicht zugänglich bleiben.

Anderes taucht dann wieder in Kirchenschätzen und Privatsammlungen unter, wo es schwerer wird aufs neue studiert werden können. Das ist natürlich im Augenblick für den Besucher das weitaus Wichtigste. Ich notiere wenigstens Einiges.

Neben einem Vatikanischen kleinen Mosaik des hl. Theodoros *ὁ στρατήλατης* (II. 74), das dem 12. Jahrh. zugewiesen wird, steht das in gleicher Technik ausgeführte Brustbild des hl. Johannes Chry-

sostomos aus Vatopedi auf dem Athos, heute in der Sammlung Nelidov (II. 73). Ein Stück wie dieses, wenn auch eher mit dem Pinsel, als in Mosaik geschaffen, wird das zeitgenössische Porträt gewesen sein, auf das mit dieser die zahllosen andern Darstellungen des Orients zurückgehen müssen, welche den grossen Goldmund stets mit den nämlichen ebenso scharf individuellen und darum höchst charakteristischen als wenig schönen Zügen geben.

An die Limosiner Smalte des Vatikan reiht sich ein nächst verwandtes Emailkästchen des 13. Jahrh. von Monte Cassino mit technisch sehr hölzernem, aber ikonographisch nicht uninteressanten Schmuck an. Heilige unter rundbogigen Arkaden zieren die eine, die Flucht nach Aegypten und eine Magieranbetung mit nur zwei Magiern, wie sie römische Katakombengemälde vorführen, die andere Langseite, Geburt Christi und Kreuzigung die beiden Schmalseiten. Der Deckel weist den thronenden Herrn in der Mandorla zwischen Evangelistensymbolen auf.

Die Evangelistensymbole zeigt auch neben stabhaltenden Engeln unter Arkaden und wohl symbolischen Genredarstellungen in getriebener Arbeit der silberne Reliquienschrein des 12. Jahrh. für die Häupter der hll. Senesius und Theopompus, den neben zwei prachtvollen Bucheinbänden (II. 65, 66) der Schatz der Klosterkirche von Nonantola ausgestellt hat. Ein Silberwerk auch er, bietet der erstere der beiden Einbände die Kreuzigung wie entsprechende syrische und armenische Prachteinbände, die ich in Jerusalem photographiert habe.

Je ein byzantinisches Prachtkreuz haben die Domschätze von Gaëta und Cosenza gesandt: Gold mit reichem Emailschnuck. Das Kreuz von Gaëta, jetzt auf einen sehr unpassenden Renaissancefuss gepflanzt, zeigt auf der einen Seite den Gekreuzigten, in den Enden der Querarme die Brustbilder der Muttergottes und des Lieblingsjüngers, am oberen Stammende dasjenige des Erzengels Michaël ohne Attribute irgend welcher Art, auf der anderen im Zentrum die Vollgestalt einer Maria Orans und in den Enden der vier Kreuzesarme die Brustbilder Johannes des Täufers und der hll. Theodoros, Georgios und Demetrios. Auf dem Kreuz von Cosenza, das ein kaum viel sachgemässer gotischer Fuss von reichster Arbeit trägt, haben wir einerseits wieder die Kreuzigung und Michaël zu Häupten des Gekreuzigten: nur trägt der Erzengel hier in der

Rechten den Stab, in der Linken einen kreuzgeschmückten Diskus, ist zu Füßen des Herrn die *ετοιμασία* hinzugefügt und sind alle Personen in Vollgestalt gegeben. Die andere Seite lässt das Bild des thronenden *Παντοκράτωρ*, welches das Zentrum einnimmt, in den Enden der Kreuzarme von Medaillons mit den Evangelistenbildern des vulgären byzantinischen Typus umgeben sein, bei denen lediglich der übliche architektonische Hintergrund fehlt. Michaël führt — neben Gabriël, —, worauf ich zum Vergleich hinweisen will, auch das syrische Evangelium vom J. 1222 zu Jerusalem in die Kreuzigungszene ein, und entsprechend ruft ein Gesang der jakobitischen Kirche bei der *adoratio crucis* am Karfreitag (bei St. Borgia *De cruce Vaticana* usw. Rom 1779. S. XXXVIII f.) beiden Erzengeln zu: „*Ubi est gladius tuus, Michael, qui disperdis populos et gentes? ubi est zelus tuus, Gabriel, fortis vir ignis?*“ Ich werde bei Publikation der Hierosolymitanischen Miniaturen eingehender über das Alles wie über Engeldarstellungen in Kreuzigungsfresken des Abendlands (z. B. S. *Urbano alla cafarella* bei Rom, S. *Maria ad criptas* in Fossa), im Kreuzigungsfresko der Kreuzfahrerkerche von Abû Ghosch bei Jerusalem und auf dem Elfenbeinpaliotto von Salerno zu handeln haben. Auch der syrische Teller der Sammlung Stroganov wird dann wieder heranzuziehen sein.

Mit den Smalten der beiden Kreuze, denjenigen von Limoges und dem Schrein von Monte Cassino wetteifert ein schöner Spätling der Technik, noch eine russische Gold- und Emailarbeit des 17. Jahrh., ein Triptychon der Sammlung Modestov (II. 80), auf dessen Teile in Brustbild die Gestalten der (*μυρά*) *δέησις* verteilt sind. Das Bild byzantinischer Basilissai im Prunke glänzenden Feststaates zaubern uns die Stücke herrlichen Goldschmucks vor das geistige Auge, die aus der in ihrer Art einzig dastehenden Sammlung Nelidov erschienen sind (II. 61, 63). Münzen hat in wertvoller Sammlung Martinori, seine auserlesenen Bleisiegel Schlumberger in Paris ausgestellt. Hier kommt auch noch der Numismatiker und Sigillograph auf seine Rechnung.

6. Ich gehe an dieser Stelle natürlich nicht auf die Sammlungen moderner liturgischer Gewänder des griechischen Ritus, verschiedenartiger Imitationen byzantinischer Kunst, namentlich der staunenswerten paläographischen Imitationen der *scuola paleografica*

des Klosters ein, welche die Säle VII.—IX. füllen, sondern fasse zusammen.

An italo-byzantinischen Schöpfungen der verschiedensten Kunstzweige hat die Ausstellung Manches und Bedeutungsvolles hineingestellt in einen Rahmen ähnlicher Dinge, welche aus dem byzantinischen Stammland, wie aus den äussersten Grenzgebieten einer von Konstantinopel aus inspirierten Kunst hervorgegangen sind, aus syrischem, koptischem, abessynischem, armenischem, slavischem, russischem und südfranzösischem Kunstkreis. Ein überaus anregendes Vergleichen, ein Sicheinfühlen in sehr weite und grosse Zusammenhänge ist dadurch dem Besucher ermöglicht worden.

Aber herangezogen konnten dabei eben einmal im Original nur Werke der Kleinkunst werden. Das grossartigste Material byzantinischen Charakters, das Italien besitzt, so viele Kirchen mit ihren Mosaiken und Fresken von Messina, Palermo, Cefalù und Monreale bis nach Ravenna, Venedig und Torcello, Mosaiken und Fresken Roms selbst, das alles lässt sich nicht transportieren. Es war sodann von vornherein zu erwarten, dass auch von kleineren Kunstgegenständen um der Aengstlichkeit ihrer Eigenthümer willen Vieles nicht kommen würde, das kaum fehlen durfte, obgleich man allerdings hätte erwarten sollen, dass wenigstens die staatlichen Museen des Königreichs Italien im eigenen Lande ein Unternehmen, das, unter dem Protektorat S. E. des Herrn Unterrichtsministers stehend, sich feierlicher Besuche J. J. MM. des Königs und der Königin Mutter erfreuen sollte, kräftig unterstützen würden. Nun hat sich nicht einmal diese Erwartung erfüllt, und fernegehalten hat sich in schroffem Gegensatz zum *Museo Cristiano* leider auch die Vatikanische Bibliothek, die zu einer sehr intensiven Beteiligung an der Ausstellung in Grottaferrata um so mehr Grund gehabt hätte, als ihr von dort und aus anderen Basilianerklöstern so viele ihrer besten griechischen Schätze zugegangen sind. Unter diesen Umständen musste die Ausstellung, so Erfreuliches sie bot, als unvollständig und einseitig erscheinen, wenn sie auf Reproduktionen neben den Originalen verzichten wollte.

Wenigstens nach dieser Seite hin haben vor allem eine Reihe der Kgl. Regierung unterstehender Institutionen Wertvollstes beige-steuert. Zum Theile täuschend dem Original ähnliche kolorierte

Calchi von Mosaiken haben für Rom und näherhin für *S. Maria della Navicella* und *S. Francesca Romana* das *Ufficio regionale dei monumenti di Roma*, für die Palatina von Palermo die Direktion des dortigen Nationalmuseums, für den Markusdom zu Venedig die *Fabbriceria* desselben, für Ravenna die *R. Soprintendenza* der dortigen Denkmäler zur Ausstellung gebracht. Einige Gipsabgüsse lassen auch die architektonischen Zierstücke Venedigs und Ravennas vertreten sein. Gute Aquarelle führen Vieles von den Mosaiken der letzten weströmischen Kaiserstadt wenigstens in Farbe vor, das nicht zugleich in Originalgrösse zur Verfügung gestellt werden konnte. Als besonders lehrreich möchte ich Reproduktionen der Langhausmosaiken von *S. Apollinare Nuovo* hervorheben, auf denen durch verschiedene Farbe die einzelnen Schöpfungsperioden und Restaurationen angegeben sind. Derartiges sei etwa für den Lateran, die Paulskirche in Rom und manche anderen Denkmäler dringend zur Nachahmung empfohlen. Andererseits sind durch Gipsabgüsse dem Studium noch einige bedeutsame Elfenbeinwerke zugänglich gemacht, die im Original nicht zu erhalten waren: die Lipsanothek von Brescia, das Diptychon von Aosta, die von Strzygowski *Orient oder Rom* S. 85–89 auf die Einweihung der Irenekirche *ἔν Συναῖς* i. J. 552 gedeutete Elfenbeintafel von Trier und mehrere Stücke in Berlin. Römische Marmorarbeiten führen dagegen schöne Zeichnungen des Architekten Mazzanti vor.

Endlich hat Wilpert in dem herrlichen Aquarell Tabanellis, das der betreffenden Tafel seiner *Malereien der Katakomben Roms* zugrunde liegt, das Fresko der Generosakatakombe ausgestellt. Ich messe diesem Umstand eine hohe Bedeutung bei. Ein Mann wie Wilpert handelt nicht unbedacht oder aus Laune. In seinem *standard work* hat er für alles dort Publierte, also auch für dieses Fresko, schroff jeden Hauch nichtrömischer Luft gelehnet. Wenn er dasselbe nun an der Stelle aufhängen lässt, dann müssen die Studien über die Malereien der Kirchen Roms, in welche sich der Unermüdliche sofort nach Vollendung des ersten Werkes stürzte, bereits seinen Standpunkt modifiziert haben. Er gesteht durch die Tat, dass wenigstens dort draussen *ad sextum Philippi* das Dunkel der römischen Katakomben etwas einhülle, das in eine italo-byzantinische Ausstellung gehört. Uns Vertretern des Orients liegt diesem Ge-

ständnis gegenüber jedes Empfinden kleinlicher Genugtuung ferne. Nur ehrerbietig können und wollen wir den Meister in unseren Reihen begrüßen, wenn er sich entschliesst, mit uns mehr und mehr Römisches im weiten, offenen Freilicht des Gesamtchristlichen zu betrachten, in das aus dem Osten der hellste Sonnenglanz fällt. Aber gestatten muss er uns, seine Person und sein Werk hoch genug einzuschätzen, um in jenem Geständnis einen der wertvollsten Siege unserer Sache zu erblicken, die in neuester Zeit zu verzeichnen sind.

Aber auch alle diese Reproduktionen kostspieliger Natur konnten nicht genügen, um das Bild italo-byzantinischer Kunst hier einigermaßen vollständig, seinen unerlässlichen orientalischen Rahmen breit genug zu machen. Es musste unbedingt und es hätte müssen in grösstem Stil an die Sammlung und Ausstellung guter Photographien herangegangen werden. Diese Photographienausstellung, nach Tausenden zählend womöglich und sehr gut geordnet, hätte den Text bilden müssen, aus dem als Illustrationen die Originale und die Reproduktionen durch kostspielige Verfahren sich abgehoben hätten. Selbst die gute — nicht die sogen. artistische d. h. meist ungetreu den Gegenstand wiedergebende — Ansichtspostkarte hätte nicht verschmäht werden dürfen, wo sie allein bislang — wie ich es für Monreale zufällig feststellen konnte — bedeutsame Denkmäler uns vorzuführen vermag.

Hier ist der Punkt, wo ich es unumwunden aussprechen muss, in hohem Grade unbefriedigt geblieben zu sein. Zwar fehlen Photographien nicht ganz. Einige sind herrlich, so diejenigen eines Fresko in der Unterkirche von *SS. Giovanni e Paolo* zu Rom, welche Baron Lazzaroni ausführen liess, die wieder Wilperts veränderten Standpunkt durch ihre Gegenwart beleuchtenden der Gemälde in der Comodillakatakombe, die vom *Gabinetto fotografico* des Unterrichtsministers zur Verfügung gestellten, unter denen ich diejenigen der karolingischen Bibel von *S. Paolo fuori le mura* hervorhebe. Aber diese Dinge sind verzettelt, als Lückenbüsser behandelt: kein einziges Monument beinahe ist erschöpfend geboten. Eine Sammlung von Photographien des Hauses Alinari in Florenz, die Einiges, aber wiederum nie etwas Vollständiges aus Venedig, Torcello, Ravenna und Palermo bietet, ist so wüst und wirr durcheinandergehängt,

dass beispielsweise die Details des Gerichtsmosaiks von Torcello auseinandergerissen zwischen Mosaiken und Achitekturdetails des Markusdoms herumfahren. Wie soll da der Besucher noch etwas lernen! —

Und vor allem: es ist viel zu wenig da, und es wäre so unendlich leicht gewesen, so unendlich viel mehr zu beschaffen.

Das eigentlich italo-byzantinische Kunstschaffen, das Schaffen östlicher Künstler auf italienischem Boden und das Schaffen unter byzantinischem Einfluss auf diesem Boden tritt im Grunde etwas stark zurück, nur weil eben hier zielbewusste Arbeit mit Photographien notwendig gewesen wäre. So fehlt ganz die Maximinskathedra. Ist das zulässig? Oder durften ebenso völlig die Reste byzantinischer Malerei in den Höhlenklöstern der Basilianer in Süditalien fehlen? Ich bitte über sie bei Bertaux *L'art dans l'Italie méridionale I. De la fin de l'empire romain à la conquête de Charles d'Anjou*. Paris 1905 nachzulesen. — Und was ist von den Mosaiken Messinas und Siziliens da? Im Grunde nicht viel mehr als nichts, wie wiederum gar nichts von denjenigen des Domes zu Pisa und des Baptisteriums zu Florenz zu sehen ist. — Wo bleiben die römischen Mosaiken der byzantinischsten Perioden, dasjenige von S. Agnese und die durch griechische Hände ausgeführten des zweiten Jahrtausends? Und wo ist *S. Maria Antiqua* geblieben und die Sylvesterkapelle von SS. *Quattro Coronati*, und wo ist noch so manches andere gut photographierte Fresko in Rom und in ganz Italien geblieben, bei dem Niemand byzantinischen Einfluss leugnen kann?

Nun hat beispielsweise Ricci eine durchaus vollständige Kollektion von Photographien der Mosaiken von Ravenna. Eine solche der Mosaiken des Markusdoms in Venedig habe ich mir selbst aus Photographien von Alinari und Anderson zusammengestellt. Ich weiss also, dass sie mit leichter Mühe zu erhalten ist. Von Vielem, was sonst allerdings nirgendwo zu haben ist, gibt es bei Moscioni prachtvollere Photographien. Man hätte gewiss nicht notwendig gehabt, zu kaufen. Indem sie ausstellten, hätten diese Firmen ja die wirksamste Reklame für sich gemacht. Oder sollten

sie wirklich eine leihweise Ueberlassung je einer Kopie ihrer einschlägigen Nummern an die Ausstellung, allenfalls mit Ausnahme Alinaris, abgeschlagen haben? Hat man nicht einfach unterlassen, sie einzuladen? — Ich weiss von Herrn Moscioni, dass wenigstens er eine Einladung nicht erhielt, nicht minder, dass er einer solchen Folge gegeben haben würde.

Wenn weiterhin das ursprüngliche nicht allzu glücklich formulierte Ausstellungsprogramm auch „byzantinischen“ Import nach Italien aufnahm, so ist dies praktisch weder auf eng byzantinische, noch auf Dinge beschränkt worden, die schon in alter Zeit ihren Weg nach Italien fanden. Auf jedem Schritt unseres Rundganges durch die Ausstellung hatten wir uns hievon zu überzeugen. Als dann aber durften die Miniaturen der Rabulabs, wenn sie selbst nicht zu erlangen war, wenigstens in Reproduktionen neben dem *Rossanensis* schlechterdings nicht fehlen. Nun hat Venturi seine Aufnahmen der von Millet geschaffenen Reproduktionensammlung byzantinischer Denkmäler an die *École des hautes études* zu Paris überlassen, von welcher Kopien käuflich zu haben sind. Ich denke, es unterliegt aber keinem Zweifel, dass auch hier leihweise Ueberlassung zu erreichen gewesen wäre. Nicht minder hätten in italienischen Museen ausser dem *Museo Cristiano* des Vatikan und dem *Museo Civico* zu Bologna befindliche Elfenbeinwerke in den unschätzbaren Photographien Graevens beschafft werden sollen, und auch hier hätte gewiss ein Brief genügt, um von dem so liebenswürdigen Gelehrten die wünschenswerte Unterstützung zu erlangen.

Hatte man sich schliesslich über die Enge des ersten Programms bezüglich der Originale so weitherzig hinweggesetzt, wie es tatsächlich und erfreulicherweise geschah, so hätten selbst ausseritalische Werke zum Zweck des Vergleichs in Photographie vorliegen sollen. Oder wer kann die Kapitale von *S. Vitale* in Ravenna ohne Seitenblick auf die Hagia Sophia zu Thessalonike und zu Konstantinopel und im Gegensatz etwa zur Geburtskirche von Bethlehem entwicklungsgeschichtlich vollständig würdigen? Wer den Grundriss des ravennatischen Wunderbaues ausser dem Zusammenhang mit der Kathedrale von Bosra und der Oktogonkirche von Esra am Hauran? Wer wünschte nicht neben den *Rossanensis*

die Pariser Fragmente des Purpurevangeliums aus Sinope zu halten? Wie vieles würden die übrigen Miniaturen der Ausstellung, eingereiht zwischen Photographien verwandter Stücke, gewinnen? — Hier wäre wiederum auf die Sammlung Millelets zurückzugreifen gewesen, deren unter dem Titel *La collection chrétienne et byzantine de l'écol des hautes études* Paris 1903 erschienener Katalog bereits 2093 Nummern verzeichnete. Ich selbst habe soeben, um hier noch etwas nachzubessern, der Ausstellung eine Reihe von Photographien zur Verfügung gestellt, die ich aus dem Orient mitbrachte, zum Teile Dinge darstellend, auf welche im vorliegenden Bericht Bezug genommen wurde. Ich weiss jedoch noch nicht, ob man von ihnen Gebrauch machen wird. Hier näher auf sie einzugehen müsste mir aber auch sonst ferne liegen, da ich den Lesern der *Römischen Quartalschrift* einen zusammenhängenden Bericht auch über die Ergebnisse meiner Orientreise zu erstatten hoffe.

Ich habe im Einzelnen, wenn auch nur an ausgewählten Beispielen die Bedeutung der in Grottaferrata vereinigten Originale zu erläutern gesucht und durfte mit Freude den hohen Gesamtwert dieses Teiles der Ausstellung anerkennen. Ich habe eingehend auch begründet, warum sie mir nach der Seite der Reproduktion als durchaus ungenügend erscheint, und die Wege angedeutet, auf denen hier Besseres zu erzielen gewesen wäre. Die Söhne des hl. Nilos kennen zu wohl meine herzliche Liebe für das stille Heiligtum *τῆς Κρυπτοφύρουρας*, um in der ungünstigen Seite meines Urteils die Folge eines Mangels von Sympathie zu erblicken. Die Mitglieder des von Duchesne präsierten *Comitato*, in dessen Hände die Vorbereitung der Ausstellung lag, stehen meist zu hoch, als dass man versucht sein könnte, jene Seite durch Mangel an Ehrerbietung ihnen gegenüber zu erklären. Was mich auch beim Tadel länger verweilen liess, war der Umstand, dass die Ausstellung sich auf ihren Reklameaffichen als *prima esposizione d'arte italo-bizantina* bezeichnet. So kann nur reden, wer eine zweite Veranstaltung gleicher Art wenigstens nicht vornherein für unmöglich hält.

Möchte doch ja eine solche im Laufe der Zeit — in Ravenna vielleicht oder in Palermo oder Venedig — tatsächlich ins Werk gesetzt werden! Möchten alsdann Hoffnungen, hinter denen man in Grottaferrata bei einem ersten Versuch vielleicht notwendig zu-

rückbleiben musste, sich gänzlich erfüllt sehen, in wohlerwogener Auswahl Vergleichungsmaterialien aus dem Orient selbst ein ungleich vollständigeres Bild italo-byzantinischer Kunst umgeben, als es uns heuer geboten wurde! Als eine bescheidene Vorarbeit hiezuh bitte ich meine Ausführung zu betrachten und gegebenen Falls in Erwägung zu ziehen.
