

Zur byzantinischen Odenillustration.

Von Dr. Anton Baumstark.

Mit dem Namen der ἐννέα ᾠδαί bezeichnet die liturgische Sprache der griechischen Kirche eine Reihe zum Vortrag im ἑσθρος, der Matutin des griechischen Ritus, bestimmter biblischer Cantica, tatsächlich vielmehr zehn an der Zahl, weil die letzte ᾠδή durch Magnificat und Benedictus gebildet wird. Ursprünglich wohl so geregelt, dass an jedem Wochentage, mit Nummer 1 am Sonntag angefangen, zunächst je eine der Nummern 1-7 rezitiert wurde, der dann unveränderlich die ganze Woche hindurch die Nummern 8 und 9 folgten, hat der liturgische Vortrag dieser Texte im Laufe der Jahrhunderte verschiedenartige Änderungen erfahren, um schliesslich wenigstens ausserhalb der Fastenzeit sogut als vollständig zu unterbleiben. Für die Entwicklung der byzantinischen Kirchenpoësie gewannen die Oden eine fundamentale Bedeutung, weil sich an ihnen die Kunstform der Triodien- und Kanonesdichtung emporgerankt hat. Aber auch die byzantinische Kunstgeschichte ist an ihnen interessiert. Der Text der biblischen Lieder blieb in den Handschriften, wie immer die Zeit sich zu ihrem tatsächlichen Vortrag stellen mochte, stets ein Anhang des Psalters, und mit diesem wurde auch er ein Gegenstand der Illustration. Ja die bildliche Ausschmückung des Odentextes wurde gelegentlich sogar in solchen Handschriften festgehalten, in denen der Psaltertext selbst des Bilderschmucks entbehrte.

Für die letztere Tatsache bildet unter den im vorigen Jahrgang dieser Zeitschrift S. 173-177 von mir berührten griechischen Miniaturhss Jerusalems der dem 12. Jahrh. angehörende Psalter Ἁγίου Τάπου 55 einen Beleg. Denn während hier der Text der

Psalmen bis auf ein fol. 1 r. vor dem Anfang von ψ 1 stehendes Ornamentfeld von 62×92 mm, das auf Goldgrund in Blau und Rot Kreise, Rankenwerk und andere vegetative Schmuckelemente aufweist, die Hand des Miniators überhaupt nicht in Bewegung gesetzt hat, sind mindestens fünf der neun Oden durch je eine Illustration ausgezeichnet. Günstiger als für den Psalmentext liegt das Illustrationenverhältnis für den Odentext ferner auch in einem zweiten wohl etwa gleichaltrigen Psalter 'Αγίου Σπυριδίου 88. Der erstere hat hier zunächst fol. 1 r. ein noch reicheres Frontispicium vor ψ 1 bis heute bewahrt. Ein Rahmen mit blauem geometrischem Ornament auf rotem Grund schliesst nach aussen die 95×102 mm grosse Bildfläche ab. Nach innen umgibt eine Ornamentfläche, die in quadratischen und rechteckigen Feldern blau, grün und rot auf Goldgrund üppiges Rankenwerk zeigt den Kern des Ganzen: eine Kreisscheibe von 47 mm Durchmesser mit dem sich gleichfalls vom Goldgrund abhebenden Brustbild Christi. Der Herr hat den Kreuznimbus mit roter Randung und Kreuzzeichnung, Haar und kurzen spitzen Vollbart von kastanienbrauner Farbe, blaue Tunika und Purpurpallium, in dessen Falten die Rechte greift, während die Linke einen roten Rotulus hält. Nur in roter Umrisszeichnung vervollständigt oben ein Aufsatz, aus einem Kantharos zwischen zwei Vögeln — halb Pfauen, halb Wasserhühnern — bestehend, das Ganze. Ferner aber ist auf fol. 29 r. vor ψ 76 und auf fol. 55 r. vor dem apokryphen Jugendpsalm Μικρὸς ἤμην — von der Hand P. Uspenskijs, wie mir gesagt wurde, — ein Bild ausgeschnitten. Doch ist es auch dem gegenüber eben unvergleichlich mehr, wenn von den Oden ursprünglich abgesehen, von $\phi\delta\eta$ ζ' wohl jede ihr Titelbild hatte.

Die Odenillustration beider Hss ist in mehr als einer Beziehung auch im einzelnen bemerkenswert. Ich beschreibe sie im Folgenden genauer, stelle aber, um einen Überblick über die reiche Fülle byzantinischer Odenillustration überhaupt zu geben, gleichzeitig vergleichsweise zusammen, wie der Odentext in dem von mir *Oriens Christianus* V, S. 295–320 näher bekanntgemachten Psalter 'Αγίου Τάφου 53 vom J. 1053/54, in Strzygowskis serbischem Psalter und in der griechischen Psalterhs Παντοκράτορος 49 vom J. 1084 auf dem Athos geschmückt ist, wobei ich bezüglich der

Athoshs aus Millets Katalog der *Collection chrétienne et byzantine des hautes études* (Paris 1903) S. 30 f. schöpfe, und natürlich auch heranziehe, was Strzygowski über andere griechische Hss notiert hat.

ᾠδὴ α' (Μωσέως = *Exod.* 15. 1-19).

Ἁγίου Τάφου 53 fol. 204 r.: Moses betend. — Vgl. *Or. Christ.* S. 307 (N. 25).

Serbischer Psalter fol. 186 v.: Die Schwester Mosis mit den übrigen Jungfrauen tanzend, eine Szene die ebenso verselbständigt an dieser Stelle im Kiewer Psalter steht, während sie in den Psaltern Chludow, Barberini und Hamilton ein Element der dort zu ᾠδὴ α' gegebenen Exodusszene bildet. — Vgl. Strzygowski S. 68 f. (N. 107. Taf. XLVI).

Παντοκράτορος 49 fol. 73 r.: Moses die Gesetzestafeln empfangend. — *Hautes Études* C. 108.

Ἁγίου Στζυροῦ 88 fol. 56 r.: Moses Wasser aus den Felsen schlagend. — Vgl. Taf. III. 1.

Durch die ganze Seitenbreite gehender Bildstreif über dem Textanfang mit rotem Strichrand. — Goldgrund. — Zu äusserst r. ein Berg, von dem Wasser herabrinnt. Davor steht M. mit Nimbus, bartlos in blauer Tunika und rosafarbenem Pallium, dessen Zipfel er mit der L. hält, indessen die R. einen Krummstab gegen den Felsen erhebt. Hinter ihm sind nach b. zu - teilweise nur mit den Köpfen - sieben gleich ihm nach r. gewandte oder beinahe en face gegebene Personen in Tuniken und Mänteln mit über den Kopf gezogenen Kapuzen sichtbar. An Farben sind Ziegelrot, Blau und ein dunkles Rosa bei ihrer Kleidung verwandt. — Alles stark beschädigt.

ᾠδὴ β' (Μωσέως = *Deut.* 32. 1-43).

Ἁγίου Τάφου 53 fol. 205 r.: Moses betend. — Vgl. *Or. Christ.* S. 307 (N. 26).

Serbischer Psalter fol. 190 r., 191 r., 192 r.: Drei gesonderte Illustrationen der Textworte von v. 21 f., 30 und 39 f. — Vgl. Strzygowski S. 69-71 (N. 109 ff. Taf. XLVII f.).

Ἁγίου Σταυροῦ 88 fol. 56 v.: Moses betend.

L. vom Textanfang, 54 × 45 mm, in rotem Strichrand. — Hintergrund: zwei Berge. — M. mit Nimbus, bartlos, in Tunika und Pallium gekleidet, steht nach r. gewandt vor dem blauen Viertelskreis r. oben, die R. gesenkt, die L. im Gestus des Flehens erhoben. — Die Farben sind beinahe vollständig zerstört.

ᾠδὴ γ' (Ἄννης = I. Sam. 2. 1-10).

Serbischer Psalter fol. 192 v.: Anna betend, während der Barberinipsalter sie als Mutter mit dem kleinen Samuel vorführt. Vgl. Strzygowski S. 71 (N. 112. Taf. XLVIII).

Παντοκράτορος 49 f. 75 r.: Anna betend — Hautes Études C. 109.

Ἁγίου Σταυροῦ 88 fol. 57 r.: Anna betend.

L. vom Textanfang, 58 × 49 mm, in rotem Strichrand. — Hintergrund: zwei höhere Bauten mit roten Ziegeldächern und dunkelrosafarbenen bzw. blauen Farbspuren an den Mauern, verbunden durch eine niedere blaue Mauer mit roter Ziegelkrönung; darüber grünlich blaue Himmelperspektive. — A. mit rotem Reifnimbus steht en face in brauner Tunika und grauem über den Kopf gezogenen Mantel wohl ursprünglich als Orans, doch ist die R. völlig zerstört. L. oben der blaue Viertelskreis. — Reste einer roten Beischrift: ..ΠΙ... ἌΝΝ... — Alles in hohem Grade beschädigt.

ᾠδὴ δ' (Ἀββακούμ = Hab. 3. 1-19).

Serbischer Psalter fol. 194 r.: Habakuk in prophetischer Verzückung, wie ihn auch der Barberinipsalter bietet, die R. erhoben, in der L. eine Schriftrolle mit Hab. 3. 2. — Vgl. Strzygowski S. 71 (N. 113. Taf. XLIII).

Ἁγίου Σταυροῦ 88 fol. 57 v.: Habakuk genau ebenso.

L. vom Textanfang, 60 × 47 mm, in rotem Strichrand. — Hintergrund wie bei dem Annabild. — H. mit rotem Reifnimbus, in Tunika und Pallium mit Spuren von blauer bzw. rosafarbener Kolorierung, mit Haar und - fast ganz zerstörtem - Bart von schwarzer Farbe steht nach l. gewandt. Seine R. weist nach oben. Die L. hält eine Rolle mit der Aufschrift (Hab. 3. 2): Κ̅Ε̅ ΕΙΣΑΚΑΚΟΑ ΤΗΝ (sic!) ΑΚΡΟ... — R. oben dürftige Spuren einer roten Beischrift. — Das Ganze in sehr üblem Erhaltungszustand.

Ἁγίου Τάφου 55 fol. 248 v.: Brustbild Habakuks in gleicher Auffassung in einem kreisrunden Medaillon.

Ueber dem Textanfang in der Mitte der Seitenbreite; Medaillon durchmesser 52 mm; die Umrandung ist durch einen dreifachen rot-blau-roten Reif gebildet. — Goldgrund. — H. mit rotem Reifnimbus, spärlichem Haar und langem Bart von brauner Farbe, einer noch dürftige blaue Farbreste anweisenden Tunika und rotem Pallium ist en face aber nach r. blickend gegeben. Seine R. macht einen lebhaften Redegestus, während die L. etwas hält, das wohl eine geöffnete Rolle sein soll, obgleich es eher einer Schreibtafel ähnlich sieht. — Beischrift mit Tinte: δ πρτ ἀμβακούμ. — Ziemlich stark beschädigt.

Ἐτιδὴ ε' (Ἡσαίου = Is. 26. 9-20).

Ἁγίου Τάφου 53 fol. 213 r.: Zerstört. Vermutlich war Isaias betend dargestellt. — Vgl. *Or. Christ.* S. 307 f. (N. 27).

Serbischer Psalter fol. 195 v.: Die Reinigung der Lippen des Propheten, wie auch in mehreren griechischen Psaltern mit Randillustration. — Vgl. Strzygowski S. 71 f. (N. 114. Taf. XLVIII).

Παντοκράτορος 49 fol. 77 r.: Isaias betend. — *Hautes Études* C. 110.

Ἁγίου Σταυροῦ 88: Die ganze Ode ist ebenso wie die folgende mitsamt dem Schluss der vorangehenden ausgeschnitten, was auf den Verlust eines Titelbildchens zu $\phi\delta\eta$ ε' und $\phi\delta\eta$ ζ' schliessen lässt.

Ἁγίου Ταφου 55 fol. 251 r.: Brustbild des Isaias in Medaillon in gleicher Auffassung wie dasjenige Habakuks.

Ueber dem Textanfang in der Mitte der Seitenbreite; Medaillon-durchmesser 55 mm; Umrandung wie fol. 248 v. — Goldgrund. — I. mit rotem Reifnimbus und langem Haar und Bart von grauer Farbe, in roter Tunika mit schwarzen Clavi und grauem Pallium ist en face aber nach l. blickend gegeben. Seine R. macht den Redegestus, seine L. hält die Tafel oder geöffnete Rolle. L. oben der blaue Viertelskreis. — Beischrift mit Tinte: δ πρτ Ἡσαίας.

Ἐτιδὴ ζ' (Ἰωνᾶ = Jon. 2. 3-10).

Ἁγίου Τάφου 53 fol. 214 r.: Jonas entsteigt betend dem Rachen des κήτος. — Vgl. *Or. Christ.* S. 308 (N. 28. Taf. VII. Abb. 2).

Serbischer Psalter fol. 197 r.: Jonas wird ins Meer geworfen. Der griechische Barberinipsalter zeigt dagegen den Propheten erst stehend im Gebet, dann im Bauche des κῆτος und zuletzt von diesem ausgespieden. — Vgl. Strzygowski S. 72 (N. 115. Taf. XLIX).

Παντοκράτορος 49 fol. 78 r.: Jonas entsteigt betend dem Rachen des κῆτος. — Hautes Études C. 111.

Ἀγίου Σταυροῦ 88: Vgl. das zur φδῆ ε' Bemerkte.

Ἀγίου Τάφου 55 fol. 253 r.: Jonas betend in Brustbild in einem Medaillon. — Vgl. Taf. III. 2.

Ueber dem Textanfang in der Mitte der Seitenbreite; Medaillon-durchmesser 55 mm; Umrandung wie fol. 248 v. — Goldgrund. — J. mit rotem Reifnimbus, ist im Profil nach r. gewandt in Gebetstellung gegeben. Er ist kahlköpfig, hat spärlichen Bart und trägt rotes Pallium über blauer Tunika.

ᾠδὴ ζ' (Τῶν τριῶν παίδων = *Dan.* 3. 26-45).

Serbischer Psalter fol. 199 r.: Die drei Jünglinge im Feuerofen. — Vgl. Strzygowski S. 72 (N. 116. Taf. XLIX).

Παντοκράτορος 49 fol. 78 v.: Dasselbe. — Hautes Études C. 112.

Ἀγίου Τάφου 55 fol. 254 r.: Dasselbe. — Vgl. Taf. III. 3.

Unter dem Text der φδῆ ζ' durch die ganze Seitenbreite gehender Bildstreif, 76 × 103 mm; die rechteckige Umrandung zeigt dieselben Farben wie die Medaillonumrandungen. — Goldgrund. — Der Ofen weist drei rundbogige Oeffnungen auf, aus denen die Flammen schlagen. Darüber breitet um die bis auf wenige Spuren völlig zerstörten Hauptpersonen ein Engel einen weiten Mantel von dunkler Lillafärbung. Er hat roten Reifnimbus mit Goldfüllung, der nach oben etwas die Umrandung zersprengt, und ausgebreitete Flügel aus schwarzen, braunen, grauen und roten Federn. Auch sein Gesicht ist zerstört. — Beischrift mit Tinte: οἱ ἄγιοι τρεῖς παῖδες καὶ μικαὴλ ὁ ἀρχάγγ. — Allgemein sehr schlechter Erhaltungszustand.

ᾠδὴ η' (Τῶν τριῶν παίδων = *Dan.* 3. 52-88).

Serbischer Psalter fol. 201 r.: Daniel in der Löwengrube. — Vgl. Strzygowski S. 72 f. (E. 117. Taf. XLIX).

Ἁγίου Σπυριδίου 88 fol. 59 r.: Die drei Jünglinge im Feuerofen. — Vgl. Taf. III. 4.

Durch die ganze Seitenbreite gehender Bildstreif, 58 × 102 mm, mit rotem Strichrand. — Goldgrund. — Ueber, nicht aus den drei rundbogigen Oeffnungen des Ofens schlagen die Flammen, in welchen die drei Jünglinge stehen, der mittlere en face als Orans, die beiden anderen ihm zugewandt im Profil mit flehend erhobenen Händen. In weit grösserer Gestalt überragt sie der Engel, die Hände auf die Häupter der zwei äusseren gelegt. Sein Kleid zeigt blaue, seine Flügel zeigen schwarze Farbenreste. Alle vier Gestalten haben rote Reifnimbren mit Goldfüllung. — Beischrift über dem Bild mit roter Farbe: οἱ τρεῖς ἅγιοι παῖδες γ... μχ... ἐν τῷ καμίνῳ. — Alles fast nur noch in der Umrisszeichnung erhalten.

ᾠτιδῆ θ:

Erste Hälfte (Τῆς Θεοτοκίου = *Luk.* 1. 46–55, *Magnificat*).

Ἁγίου Τάφου 53 fol. 218 r.: Verkündigung. — Vgl. *Or. Christ.* S. 308 f. (N. 29).

Serbischer Psalter fol. 201 v.: Verkündigung und Heimsuchung, während der griechische Barberinipsalter die Hodegetria aufweist. — Vgl. Strzygowski S. 73 (N. 116. Taf. XLIX).

Παντοκράτορος 49 fol. 80 r.: Gleichfalls Verkündigung und Heimsuchung. — *Hautes Études* C. 113.

Ἁγίου Σπυριδίου 88 fol. 59 v.: Die Muttergottes betend.

L. vom Textanfang, 58 × 44 mm, in rotem Strichrand. — Architektonischer Hintergrund wie fol. 57 r. — M. wesentlich mehr en face als im Profil steht immerhin nach r. gewandt, wohin ihre Hände im Gebet ausgestreckt sind, während oben der blaue Viertelskreis sichtbar wird. Sie trägt eine Tunika, die noch blaue Farbenreste aufweist, und einen zugleich als Schleier über den Kopf gezogenen Mantel.

Ἁγίου Τάφου 55 fol. 260 r. Widmungsbild, darstellend die Hodegetria mit einem vor ihr knieenden Mönch Matthaïos.

Rechteck in Hochformat 125 × 93 mm über dem Textanfang, umrandet von einem mit Gold durchflochtenen dreifachen Rahmen in den Farben Rot, Blau und Schwarz. — Goldgrund. — R. steht nach l. blickend die Muttergottes als Hodegetria, in blauer Tunika und den Purpurmantel als Schleier über den Kopf gezogen, mit rotem Reifnimbus.

Das Jesuskind auf ihrem l. Arm hat gleichfalls blaue Tunika und Purpurpallium, Kreuznimbus mit Randrauf und Kreuzzeichnung in Rot, hält in der L. einen roten Rotulus und macht mit der R. den griechischen Segensgestus. Der l. knieende Mönch hat eine orangefarbene bis hellbraune Tunika, ein purpurnes Oberkleid von Paenulaform und eine schwarze Kopfbedeckung von der Art der heute von griechischen Geistlichen getragenen, doch etwas niedriger als diese. Seine Hände sind im Gebet erhoben. — Beischriften rot auf dem Goldgrund: $\overline{\text{MH}} \overline{\text{ΘY}}$ und $\text{ΠΡ}(\text{οσευχη})\text{T8} \Delta(\text{ου})\lambda\delta \overline{\text{ΘY}} \text{MATΘEOY MONAX}(\text{ου})$.

Zweite Hälfte (*Zαχαρίου* = *Luk.* 1. 68–79, *Benedictus*).

Ἀγίου Τάφου 53 fol. 219 r.: Zacharias schreibend. — Vgl. *Or. Christ.* S. 309 (N. 30).

Serbischer Psalter fol. 202 r.: Die Geburt des Täufers, während von Haupthss der Randillustration des griechischen Psalters der Barberinipsalter Zacharias mit Rauchfass und den Johannesknaben auf dem Arme tragend, der Hamiltonpsalter Elisabeth mit dem Johannesknaben sitzend und neben ihr Zacharias vorführt. Vgl. *Strzygowski* S. 731 (N. 119. Taf. XLIX).

* * *

Was ich für den Augenblick hier zusammenstellen konnte, ist leider weit davon entfernt, ein vollständiges und erschöpfendes Bild vom Gesamtbestand der byzantinischen Odenillustration zu geben. Hss. wie Ἀγίου Σταυροῦ 88 und Ἀγίου Τάφου 55 mögen unbeachtet noch hier und dort — vor allem etwa in den Athosklöstern — liegen, und jedenfalls wäre es dringend notwendig, das Material durch eine genaue Statistik der Odenillustrationen in den griechischen und russischen Haupthss des Psalters mit Randminiaturen zu vervollständigen. Immerhin glaube ich, dass auch das noch nicht so vervollständigte Material genügen dürfte, um eine Ahnung von der Eigenart, der geschichtlichen Entwicklung und der Grundform der byzantinischen Odenillustration zu vermitteln.

Fassen wir zunächst das Verhältnis der verschiedenen Monumente zueinander ins Auge, so zeigt sich trotz der Vielgestaltig-

keit des von ihnen Gebotenen doch auch eine sehr weitgehende Verwandtschaft. Nicht weniger als viermal stimmen von den fünf Hauptobjekten der mir möglichen Vergleichung drei in dem zur Darstellung gebrachten Sujet überein. Es ist dies zunächst bei $\phi\delta\eta\ \gamma'$ bezüglich der betenden Anna mit dem serbischen Psalter, Παντοκράτορος 49 und 'Αγίου Σταυροῦ 88, bei $\phi\delta\eta\ \delta'$ bezüglich des Habakukbildes mit dem serbischen Psalter, 'Αγίου Σταυροῦ 88 und 'Αγίου Τάφου 55 und bei $\phi\delta\eta\ \zeta'$ bezüglich der drei Jünglinge mit dem serbischen Psalter, Παντοκράτορος 49 und 'Αγίου Τάφου 55 der Fall. Aber auch der betende Isaias von $\phi\delta\eta\ \epsilon'$ gehört im letzten Grunde hierher. Denn der regelmässig bei Betenden sich findende blaue Viertelskreis zeigt in 'Αγίου Τάφου 55 deutlich, dass dort Isaias nur sekundär nach dem Habakuktypus umgebildet ist, und eigentlich vielmehr der betende Prophet, wie ihn Παντοκράτορος 49 und 'Αγίου Σταυροῦ 88 bieten, dargestellt werden sollte. Zwei weitere Sujets sind dann je zweien der fünf Hauptvergleichungsobjekte gemeinsam: der betende Moses, der zu $\phi\delta\eta\ \beta'$ sich in 'Αγίου Τάφου 53 und 'Αγίου Σταυροῦ 88, und der betend dem $\kappa\eta\tau\omicron\varsigma$ entsteigende Jonas, der zu $\phi\delta\eta\ \zeta'$ sich in 'Αγίου Τάφου 53 und Παντοκράτορος 49 findet. Die Lippenreinigung des Isaias ist ferner zu $\phi\delta\eta\ \epsilon'$ dem serbischen Psalter mit mehreren Zeugen der reich entwickelten Randillustration und die verselbständigte Tanzszene ist ihm zu $\phi\delta\eta\ \alpha'$ wenigstens mit dem Psalter von Kiew gemeinsam. Nur ein verselbständigtes Detail ist aber auch der schreibende Zacharias von 'Αγίου Τάφου 53 zum zweiten Teil von $\phi\delta\eta\ \theta'$, ein Detail, ausgebrochen aus der Geburtszene des Täufers, die hier der serbische Psalter gibt. Umgekehrt ist endlich zur ersten Hälfte von $\phi\delta\eta\ \theta'$ die Hodegetria des Barberinipsalters in 'Αγίου Ταφού 55 rein äusserlich durch Hinzufügung des knieenden Mönchs zu einem Widmungsbild erweitert. Und nicht nur auf die einzelnen Sujets selbst, sondern auch auf die Art ihrer Darstellung bis in kleinste Nebendinge erstreckt sich solche Uebereinstimmung. Die gleichmässige Durchführung des Habakuktypus im Barberinipsalter, dem serbischen Psalter und den beiden Jerusalemer Hss 'Αγίου Σταυροῦ 88 und 'Αγίου Τάφου 55 ist hierfür ein klassischer Beleg.

Derlei kann entschieden nicht zufällig sein. Es lässt sich nun aber weiterhin keinerlei durchgängiges Verhältnis näherer Ver-

wandtschaft zwischen bestimmten Monumenten feststellen. Im Gegenteil gehen diejenigen, welche bei einer Ode miteinander übereinstimmen, bei einer anderen wieder weit auseinander. Diese Sachlage ist wohl nur durch die Annahme erklärbar, dass eine und dieselbe Grundlage überall, aber in den einzelnen Hss unabhängig von einander und von Fall zu Fall in anderer Richtung modifiziert, hier nachwirke. Es erwächst die Aufgabe, den Bestand und die Eigenart jener Grundlage zu ermitteln.

Treten wir zu diesem Zweck jetzt den einzelnen Darstellungen näher, welche sich in den verschiedenen Hss finden, so zerfallen dieselben augenscheinlich in zwei Hauptgruppen. Allen übrigen Sujets nämlich stellen sich als eine geschlossene Schicht die Autorenbilder gegenüber, die den einzelnen Verfasser das betreffende Stück betend vorführen. Der massgebliche Haupttypus ist hier der auch in der Illustration des Psalmentexts von Ἁγίου Τάφου 53 bevorzugte des seitlich gewandt Stehenden, der die Hände nach dem blauen Viertelskreis erhebt, aus welchem heraus ursprünglich jedenfalls das Symbol der Gotteshand sichtbar wurde. Ihn bieten zu φδὴ α': Ἁγίου Τάφου 53, zu φδὴ β': Ἁγίου Τάφου 53 und Ἁγίου Σταυροῦ 88, zu φδὴ γ': mindestens der serbische Psalter und Ἁγίου Σταυροῦ 88, zu φδὴ δ': Ἁγίου Τάφου 55 und zur ersten Hälfte von φδὴ θ': Ἁγίου Σταυροῦ 88. Endlich ist er zu φδὴ ε' aus Ἁγίου Τάφου 53 und 55 mit Sicherheit zu erschliessen. Insbesondere, dass er auch auf die Gottesmutter und auf Jonas angewandt wird, während für die erstere, wenn man sie betend darstellen wollte, sonst der Orantentypus geradezu kanonisch war, und bei dem letzteren die Darstellung des betend dem Walfischrachen Entsteigenden ungleich näher lag, zeigt, dass dieser Typus für die Odenillustration uralte und ursprünglich von verbindlicher Geltung gewesen sein muss. Nur zwei Abweichungen von ihm scheint man sich von jeher gestattet zu haben, indem man nach dem serbischen Psalter, Παντοκράτορος 79 und Ἁγίου Τάφου 55 zu φδὴ ζ', wie nach Ἁγίου Σταυροῦ 88 zu φδὴ η' die drei Jünglinge im Feuerofen u. zw. nach dem gemeinorientalischen Schema unter dem Schutze des Engels und zu φδὴ ζ' Habakuk nicht betend, sondern, eine Schriftrolle mit den Anfangsworten seiner Ode in der Hand haltend, in erregter prophetischer Rede darstellte. Im ersteren Falle wäre

einer Anwendung des regelmässigen Typus der Wortlaut des biblischen Berichts entgegengestanden, während im zweiten die Beobachtung massgebend gewesen sein wird, dass die Habakukode eben nicht sowohl ein Gebet im strengen Wortsinn, als vielmehr einen dithyrambisch begeisterten Preis der Grösse Gottes vor allem in der Natur darstellt. Diesem Ursprung entsprechend ist ja nach Strzygowski S. 71 das Habakukbild im Barberinipsalter in der Weise erweitert, dass der Prophet unter einem Christusbild im Anschluss an v. 11: Ἐπίρθη ὁ ἥλιος καὶ ἡ σελίγη ἔσθη ἐν τῇ τάξει αὐτῆς zwischen Sonne und Mond dargestellt ist.

Unter den nicht den Charakter des Autorenbilds tragenden Darstellungen ist noch eine sich enger zusammenschliessende Gruppe zu beachten, die gewissermassen einen einheitlichen Typus vertritt. Ich möchte ihn den Typus des Eltern Glücks nennen. Anna mit dem Samuelknaben zu ϕδῆ γ' im Barberinipsalter, die Hodegetria zum ersten Teil der ϕδῆ θ' im Barberinipsalter und in Ἀγίου Τύπου 55 und zum zweiten Teil Zacharias mit dem Johannesknaben im Barberini- bzw. — offenbar eine sekundäre Weiterbildung — Elisabeth mit dem Johannesknaben neben Zacharias im Hamiltonpsalter gehören hierher. Der Typus liess sich natürlich noch weit weniger als derjenige des isoliert betenden Autors auf alle Oden anwenden. Aber wo er sich anwenden liess, da finden wir ihn auch überall mindestens durch einen Zeugen vertreten. Dies weist stark darauf hin, dass auch er ein Erbstück schon der allen Hss zugrundeliegenden Odenillustration ist. Für diese aber wäre bereits hiermit die Ausstattung des einzelnen Textes durch mehr als nur ein Bild erwiesen.

Im Gegensatz zu der schablonenhaften Festigkeit der Typen des betenden Autors und des Eltern Glücks muss nun umso mehr auffallen, wie weit die einzelnen Hss bei einer Illustrierung durch biblisch-historische Szenen auseinandergehen. Kommen doch beispielsweise zu ϕδῆ α' nicht weniger als drei oder, wenn man die verselbständigte Tanzszene gesondert zählt, sogar vier Szenen aus dem Leben des biblischen Autors in Betracht: Auszug aus Aegypten, Gesetzgebung und Wasserwunder. Die nächstliegende Erklärung für solche Manigfaltigkeit böte zweifellos die Annahme, die gemeinsame Grundlage unserer Hssmasse habe überhaupt bi-

blisch-historische Szenen noch nicht gekannt, dieser Teil der Odenillustration sich vielmehr erst sekundär und darum in den einzelnen Hss sehr verschieden entwickelt. Allein es ist hier noch mit einer zweiten und besonders auffälligen Tatsache zu rechnen. Die im einzelnen Fall gewählte biblisch-historische Szene hat mehrfach mit dem zugehörigen Text gar nichts zu tun. Zur $\phi\delta\eta\ \alpha'$ kann von den drei oder vier berührten Szenen ja doch nur diejenige des Auszugs bzw. die aus dieser herausgebrochene Tanzszene als passende Illustration gelten. Was hat dagegen die Gesetzgebung auf dem Sinai oder das Wasserwunder mit dem Siegeslied Israëls nach dem Untergang der Aegypter im Roten Meer zu schaffen? Was hat bei $\phi\delta\eta\ \eta'$, dem zweiten Canticum der drei Jünglinge im Feuerofen, ein Daniel in der Löwengrube zu schaffen, den hier der serbische Psalter gibt? Ja auch zum ersten Teil der $\phi\delta\eta\ \theta'$, dem Magnificat, sollte man nur die Heimsuchung, nicht die Verkündigung erwarten, die *Παντοκράτορος* 49 und der serbische Psalter noch neben ihr bieten, die hingegen *Ἁγίου Τζαφου* 53 sogar allein hat.

Den Schlüssel zur Erklärung der befremdlichen Erscheinung gibt, wenn ich nicht irre, eben die Magnificatillustration der beiden zuerst genannten Monumente und in noch höherem Grade die Illustration der $\phi\delta\eta\ \zeta'$ im Barberinipsalter mit ihren Darstellungen des Jonas im Bauche des *κίτος* und der Ausspeieung, die durch das im serbischen Psalter gebotene Bild des ins Meer gestürzten Propheten zu einem vollständigen episch erzählenden Jonaszyklus ergänzt würden. Als einzige Illustration zur $\phi\delta\eta\ \alpha'$ ist die Gesetzgebung oder das Wasserwunder ebenso unverständlich, als es verständlich wird im Rahmen eines entsprechenden Moseszyklus. An sich unverständlich als Magnificatillustration wird die Verkündigungsszene neben der Heimsuchungsszene hier nicht befremden, und in einer ganzen Reihe dem Danielbuch entnommener Sujets wird, wenn eine solche den Text der aus diesem Buche stammenden Oden der drei Jünglinge begleitete, auch Daniel in der Löwengrube nicht überraschen. Mit anderen Worten, nicht fremd war die Illustration des Odentexts durch biblisch-historische Szenen der gemeinsamen Grundlage der erhaltenen Hss, sondern sie war hier aufs reichste entwickelt, indem an das Titelbildchen, das, von Habakuk und den drei Jünglingen abgesehen, den stehen-

den Autor im Gebet vorführte, sich jeweils ein Zyklus solcher Szenen anschloss, an dessen Ende dann zuletzt dort, wo es Verwendung finden konnte, noch das Bild des Elternglücks folgte. Von diesem reichen Schatz geben der Barberinipsalter zu $\phi\delta\eta$ ζ', Παντοκράτορος 49 und der serbische Psalter zur ersten Hälfte von $\phi\delta\eta$ θ' noch eine gewisse Ahnung. Im allgemeinen aber ist der bunte Wechsel in dem Gegenstand je einer zu jedem einzelnen Odentext gebotenen Illustration darauf zurückzuführen, dass bei der Reduktion eines ursprünglich ungleich reicheren Schmucks bald dieses, bald jenes Stück allein beibehalten wurde.

Was ich so als die allen erhaltenen Hss zugrundeliegende Gestalt einer Illustration der Oden des griechischen $\theta\rho\theta\rho\varsigma$ glaube erschliessen zu dürfen, ist allerdings geradezu die Urgestalt der fraglichen Illustration schwerlich gewesen. Diese wird sich vielmehr wohl auf das Autorenbild beschränkt haben, das jeweils beim Anfang eines neuen Textes stand, und erst eine fortschreitende Entwicklung dürfte dann den ganzen Buchrand neben dem Text mit einer Fülle weiteren Illustrationsmaterials bedeckt haben. Denn was den formellen Illustrationstypus anlangt, um den es sich hier handelte, so kann kein Zweifel bestehen, dass es derjenige der Randillustration war. Nicht nur weisen ja vor allem die Psalter mit reicher Randillustration den Nachhall der von mir postulierten bildlichen Ausschmückung des Odentexts auf. Es hat sich ferner der serbische Psalter Strzygowski und Ἁγίου Τάφου 53 mir selbst bereits mit aller Bestimmtheit als Weiterbildung einer älteren Randillustration erwiesen. Wie bei Ἁγίου Τάφου 53 müssen die Dinge aber auch bei Ἁγίου Σταυροῦ 88 liegen, dessen Odenillustrationen zum grösseren Teil ja genau so, wie die Illustrationen jener Hs sämtlich neben dem Textanfang, in die Textkolumne hineingerückt sind und ausnahmslos durch die Umrahmung mit einem blossen roten Strichrand der rahmenlosen Randillustration sogar noch näher stehen, als jene mit einer Schmuckborte gerahmten Bildchen. Nur als ursprüngliche Randzierden sind vollends die Medaillons von Ἁγίου Τάφου 55 verständlich, wie denn analoge Medaillonbilder in dem im J. 1101 von einem Mönch Sophronios geschriebenen Januarband eines Menaions Δ. α. V. zu Grottaferrata tatsächlich auf dem Rand stehen.

Was die inhaltliche Seite der Odenillustration in ihrer reichsten Entfaltung, so wie ich mir dieselbe denke, anlangt, so sehe ich hier das Wesentliche darin, dass gar nicht eigentlich der Text illustriert d. h. bildlich erläutert wird, sondern dass eine mit ihm nur in losem Zusammenhang stehende Bilderserie, durchaus nur als Buchschmuck zu wirken bestimmt, ihn begleitet. Man könnte sich gegen die durchgängige Annahme dieses Charakters allenfalls nur auf die drei Miniaturen des serbischen Psalters zur φδῆ β' berufen, die ja vielmehr den Charakter wirklicher, durch bestimmte Textworte hervorgerufener Illustrationen trügen. Allein die zweite von ihnen (Strzygowski Taf. XLVII, 109/10), die durch einen bzw. zwei Reiter, welche eine grössere Zahl von Reitern verfolgen, die Textstelle v. 30: πῶς διώζεται εἰς χιλίους καὶ δύο μετακινήσουσι μριᾶδας; erläutert, ist doch eine so platte und armselige Umsetzung des Textwortes in bildliche Darstellung, dass niemand sie für alt wird halten wollen. Nicht minder kann die Darstellung des Christus als παλαιὸς τῶν ἡμερῶν (Strzygowski Taf. XLVIII, 111) zu v. 40: ζῶ ἐγὼ εἰς τὸν αἰῶνα sehr füglich erst sekundär sein. Die erste der drei Miniaturen aber (Strzygowski Taf. XLVII, 108), die schon der serbische Buchmaler nicht mehr verstanden zu haben scheint, der verehrte Herausgeber aber auf den Bau des himmlischen Jerusalem beziehen möchte, wird in der Tat wohl geradezu aus einer Mehrzahl historischer Szenen zu dem unverständbaren, weil auf Missverständnissen beruhenden Unding zusammengewachsen sein, das sie in Wirklichkeit darstellt. Wir haben hier nämlich zunächst zu äusserst l. die Vornahme eines Aderlasses, dann in der Mitte die Beschäftigung einer Mehrzahl von Personen um eine am Boden befindliche rote Masse, von der sie zu schöpfen scheinen, endlich r. aber den Bau an einem turmartigen Gebäude, das auch hinter der Mitte und dem linken Flügel des Gesamtbildes dargestellt ist. Ich denke nun, dass die Aderlassszene ursprünglich vielmehr eine Beschneidungsszene war, und möchte sie entweder auf die Beschneidung des Sohnes Mosis (*Exod.* 4. 24 ff.) oder auf diejenige des Volkes am Ende des Wüstenzuges (*Jos.* 5. 2-9) beziehen. In der Mitte glaube ich etwa an das Wachtelnsammeln (*Num.* 11. 32 f.), bei der Bauszene aber an den Bau der Stiftshütte denken zu dürfen, die als Hintergrundstaffage

wenigstens hinter der Wachtelnszene wiederholt werden konnten. Zur $\phi\delta\eta\ \beta'$ wären somit wie zur $\phi\delta\eta\ \alpha'$ Szenen aus dem Kreise des Moseslebens bezw. der Auszugs- und Wüstenwanderungsgeschichte gegeben gewesen.

In jedem Falle ist eine Weise bildlichen Buchschmucks, wie ich sie hier glaube unterstellen zu sollen, keineswegs etwas Unerhörtes. Ich werde demnächst aus dem syrisch-nestorianischen Evangeliar *Sachau 304* der Kgl. Bibliothek in Berlin eine Darstellung der Kreuzauffindungslegende vorlegen, die in vier Szenen, einem Traume Konstantins, einer Vorführung dreier gefesselter Juden vor ihn oder Helena, der Grabarbeit dieser Juden beim Suchen nach dem Kreuzesholz und der Auflegung der gefundenen drei Kreuze auf einen Toten, genau so episch erzählt, wie ich es von den historischen Szenen der alten Odenillustration vermute. Die Bilder sind heute auf zwei nebeneinanderstehende Seiten der syrischen Hs verteilt, von denen nur eine zugleich Text aufweist. Aber es lässt sich zeigen, dass sie einmal sämtlich am oberen, äusseren und unteren Rande einer einzigen Seite den Text umlaufen haben müssen. Dieser Text selbst endlich ist nun nicht etwa eine legendarische Erzählung, welche die Miniaturenfolge illustrierte, sondern das Evangelium des Kreuzfestes am 14. September. Also auch da ist epische Erzählung im Bilde rein ornamental um einen Text gelegt, dem sie nicht gegenständlich entnommen ist, sondern mit dem sie nur in einem mehr äusserlichen Zusammenhang steht. Wenn aber hier die Illustration der Kreuzauffindungslegende zum Buchschmuck für das Evangelium des Kreuzfestes geworden ist, dann kann auch der Gedanke nicht mehr anstössig sein, dass eine bildliche Vorführung des Moseslebens für die beiden Mosesoden, ein Jonaszyklus für die Jonasode, eine Darstellung der im Danielbuche erzählten Ereignisse für die beiden diesem Buche entnommenen heiligen Gesänge zum Buchschmuck wurde.

Wie, wo und wann es im allgemeinen zu solcher Weise kommen konnte, möchte ich erst bei Publikation der syrischen Miniaturen von *Sachau 304* verfolgen. Schon heute ist übrigens augenfällig, das es im Grunde eben diese Weise bedeutet, wenn, wie im Rabbûlâkodex, ein Christusleben in Randbildchen den

Text der Eusebioskanones begleitet. Und nicht minder wird ein aufmerksamer Leser der grundlegenden Erwägungen, die Strzygowski in seiner Bearbeitung der Alexandrinischen Weltchronik angestellt hat, sich ohne weiteres sagen müssen, dass es sich um eine Schöpfung ausgesprochensten wurzelhaft mesopotamischen Schmuckstils handelt, den denkbar schärfsten Gegensatz zum wurzelhaft aegyptischen Illustrationsstil. Hier sei vorläufig ohne Bezugnahme auf Probleme allgemeiner Ordnung nur die Frage berührt, welcher Zeit und welchem Kunstkreis sich füglich speziell die Entstehung einer Odenillustration dieses Typus zuweisen lasse. Entscheidend ist hier von meinem Standpunkt aus die Tatsache, dass in dem Jonasbild zu $\phi\delta\eta\ \zeta'$, in der Verkündigungsszene zum ersten und dem aus der Geburtszene des Täufers stammenden schreibenden Zacharias zum zweiten Teil von $\phi\delta\eta\ \theta'$ bereits 'Αγίου Τάφου 53 Rudimente der zyklisch historischen Illustration neben den Autorenbildern des betenden Moses zu $\phi\delta\eta\ \alpha'$ und β' aufweist. Denn von dieser Hs glaube ich *Or. Christ.* S. 312–317 nachgewiesen zu haben, dass sie zunächst bezüglich des eigentlichen Psalters den verkümmerten Nachhall einer Illustration enthalte, die nach Ort und Zeit im Bannkreis der Exegese des Theodoros von Mopsuestia entstand d. h. aber Syrien, näherhin dem antiochenischen Gebiet und etwa dem 5. Jahrhundert angehörte. In dieselbe Richtung werden wir also auch für unsere Odenillustration gewiesen. Entschieden auf eine noch frühchristliche letzte Vorlage führt denn ferner 'Αγίου Σταυροῦ 88 ebenso wie 'Αγίου Τάφου 53 durch seinen altchristlichen Typus des unbärtigen Moses zurück, der bekanntlich schon auf dem justinianischen Verklärungsmosaik im Katharinenkloster auf dem Sinai (Diel, *Justinien*, S. 291) einem bärtigen Greisentypus gewichen ist. Ganz dem Geiste des Mopsuesteners entspricht denn auch der rein historische Charakter der über das Autorenbild hinausgehenden Illustration, die Abwesenheit jeder Bezugnahme auf eine allegorische Deutung des Textwortes. Einem besonders reichentfalteten Buchschmuck gerade durch biblisch-historische Zyklen so frühe und auf syrischem Boden zu begegnen, kann schliesslich am allerwenigsten befremden. Derartiges brauchte ja gar nicht erst für die Buchmalerei neugeschaffen zu werden und wurde gewiss nicht für sie

neugeschaffen. Mit dem sepulkralen Bilderkreis des Abendlands sich berührende biblisch-historische Zyklen, wie ich sie am Rande des Odentextes unterstelle, haben nachweislich im 5. Jahrhundert, in Mosaik oder Malerei ausgeführt, die Wände der syrischen Sakralbauten geschmückt. Ich habe unlängst in einem Essay über *Das verlorene Paradies in der griechischen Kirchendichtung* in P. A. Pöllmanns *Gottesminne*, V, S. 164 f. darauf hingewiesen, dass das im Westen nur der sepulkralen Kunst des Frühchristentums angehörende Protoplastenbild nach der Lebensbeschreibung des Severus von Antiocheia durch Zacharias von Mytilene (*ed.* Kugener, *Patrologia Orientalis*, II, 1, S. 49) gegen Ende des 5. Jahrhunderts in der Θεοτόκος-Kirche zu Beirut — wohl in Mosaik — als Wandschmuck des Gotteshauses ausgeführt war, und man wird sich diese Darstellung dort nur als eine der ersten, wenn nicht geradezu als die erste eines umfassenden ATlichen Zyklus denken können. Wie umfangreich aber derartige Zyklen waren, das lässt eine Notiz ahnen, bezüglich deren ich vorläufig auf Sachaus, *Verzeichnis der syrischen Handschriften der Kgl. Bibliothek in Berlin*, II, S. 585 verweise. Sie steht in einer Geschichte des ostsyrischen Klosters Dairâ δε'ûmrâ in der Hs *Sachau 221*, fol. 80 r. und redet anlässlich eines Kirchenbaues im J. 512 von einem Zyklus von nicht weniger als 300 Bildern aus dem Leben Christi. Allerdings handelt es sich hier wohl um Kleinplastik in Silber. Aber die Kleinplastik der Edelmetallplastik wird sich nicht minder als die Kleinplastik der Buchmalerei eben an die Monumentalkunst des musiven oder malerischen Kirchenschmucks angelehnt haben, und wenn auch die Zahl 300 wohl auf legendarischer Uebertreibung der geschilderten Pracht beruht, so ist doch schon solche Uebertreibung undenkbar, wo dem Legendenschreiber die reale Umwelt nicht zu ihr den Anstoss gibt. Aus den Mosaik- und Gemäldezyklen der ihn umgebenden Kirchen also wird der frühchristlich syrische Illustrator der Oden geschöpft haben, — aus Zyklen antiochenischer Kirchen, möchte ich speziell am ehesten denken, weil etwa auf Mesopotamien und seine christliche Kapitale Edessa zu raten, die liturgiegeschichtliche Tatsache verbietet, dass dort eine andere Auswahl von biblischen Cantica des Morgenoffiziums

herrschte, als die durch die griechischen ἐννέα ῥῆμαί repräsentierte.

Um dieser seiner Grundlage willen verdienen dann aber auch noch die verkümmerten byzantinischen Teilrepliken des von jenem Künstler Geschaffenen unsere doppelte Aufmerksamkeit. Statistisch zusammengefasst, ist, was wir durch dieses Medium noch als Sujets frühchristlich-syrischen Kirchenschmucks vermuten dürfen, in folgender Zusammenstellung gegeben:

ATliches: 1. Moses: (Beschneidung seines Sohnes?); Auszug; Gesetzgebung; Bau der Stiftshütte (?); Wachteln (?); Wasserwunder; (Beschneidung des Volkes ?).

2. Isaias: Reinigung der Lippen.

3. Jonas: Auswerfung ins Meer; Gebet im Bauche des κῆτος; Ausspeuung des Betenden.

4. Danielkreis: Drei Jünglinge im Feuerofen; Daniel in der Löwengrube.

NTliches: Verkündigung; Heimsuchung; Geburt des Täufers.

Schon dieses Wenige gibt zu lehrreichen Vergleichen mit Abendländischem reichliche Veranlassung. Das Auftreten im Westen unbekannter Gegenstände, auch abgesehen von den im Moseskreis zweifelhaft bleibenden, ist jedenfalls das Hervorstechenste. Ich verweise nur auf die Erweiterung des Jonaszyklus durch das Gebet in Bauch des κῆτος. Auf ein Fehlen abendländisch bezeugter Sujets im syrischen Osten wird man dagegen — etwa mit Bezug auf Moses vor dem Dornbusch oder Jonas unter der Staude — bei der Trümmerhaftigkeit des orientalischen Materials nicht vorschnell schliessen dürfen. Wohl aber dürften bestimmte scharfe Gegensätze in der Darstellung der einzelnen Sujets als gesichert gelten können. Die Bekleidung des Jonas und die Orantenhaltung des dem Walfischrachen entsteigenden gegenüber dem nackten und meist ganz deutlich aus dem Fischrachen wegschwimmenden Jonas des Westens gehört in erster Linie hierher. Auch die Auffassung des Jonas als Kahlkopf scheint im syrischen Kunstkreis festzustehen. Feststeht hier ferner die Einführung des Engels in die Szene der drei Jünglinge im Feuerofen, die in der römischen Katakombenmalerei mithin, wo sie wie am Arkosol der Margarita in San Callisto (de Rossi *Roma Sotter-*

ranea III, Taf. XV. 1), in der sog. Magierkrypta in Santa Domitilla (Wilpert *Malereien*, Taf. 231. 1) und auf einem heute zerstörten Fresko in Sant'Ermete (Garrucci, *Storia*, III, Taf. 82. 1) ausnahmsweise vorkommt, orientalischen und, da der Engel auf ägyptischem Boden in dem sepulkralen Zyklus der Oase al-Khargeh gleichfalls fehlt, näherhin syrischen Einfluss verraten dürfte. Endlich berechtigt doch wohl selbst die einzige Darstellung des serbischen Psalters dazu, schon für die frühchristlich-syrische Fassung Daniels in der Löwengrube die Bekleidung des Propheten, u. zw. eine solche mit voller orientalischer Hoftracht, und die Einführung Habakuks mit dem ihn tragenden Engel zu unterstellen. Auch hier stünde dann der syrische Typus gleichmässig sowohl dem römischen als dem ägyptischen gegenüber, da in der Oase al-Khargeh bei zwei Daniieldarstellungen beidemal Habakuk fehlt, Daniel selbst aber zwar bekleidet ist, aber nur in einer einfacheren Weise, wie auch die römischen Katakomben fresken des 3. Jahrhunderts ihn vorführen. Höfische Prachtkleidung scheint ja Daniel auch auf dem Silberteller von Perm (Reil *Die frühchristl. Darstellungen der Kreuzigung Christi*. Leipzig 1904, Taf. II) tragen zu sollen. Jedenfalls ist er auch hier voll bekleidet, und wenn Habakuk fehlt, so wird dies damit zusammenhängen, dass für seine Einführung schlechterdings kein Raum dagewesen wäre.

Ganz allgemein aber scheint sich zu ergeben, dass die Züge, in welchen die spätere orientalisches-byzantische Kunst bei Darstellung ältester Elemente des christlichen Bilderschatzes von der altchristlich-abendländischen abweicht, bereits in der christlichen Antike Syriens wurzeln. Es wäre das eine wertvolle Bestätigung dessen, was ich bei Besprechung von Wilperts grossem Werke *Or. Christ.* III, S. 546 f. als den tatsächlichen Gang der Dinge auf dem Gebiete der altchristlichen Ikonographie vertreten habe: einer selbständigen Parallelentwicklung der verschiedenen Lokalkreise auf der allen gemeinsamen Grundlage des hellenistisch-jüdischen Gebets, die Michel in seiner Untersuchung über *Gebet und Bild in frühchristlicher Zeit* aufgezeigt zu haben, das Verdienst hat.
