

# Beiträge zur christlichen Archäologie.

Von JOSEPH WILPERT

XIII.

## Das Bild des Patriarchen Theophilos in einer alexandrinischen Weltchronik

veröffentlicht von

Adolf Bauer und Joseph Strzygowski.

In meinen Studien über die Gewandung der alten Christen kam ich zu dem Ergebnis, dass das Pallium, d. h. der in der altchristlich-römischen Kunst von dem Heiland, den Aposteln, von biblischen Persönlichkeiten und einige Male auch von Geistlichen über der Tunika gebrauchte Mantel, als die liturgischen Kleider sich auszubilden begannen, in der zu einem Streifen zusammengefalteten Form, bei den Lateinern unter dem Namen *pallium sacrum*, bei den Orientalen als ὁμοφόριον weiter existierte und über den Radmantel (*planeta*, φαινόλιον etc.) angelegt wurde.<sup>1)</sup> P. Braun hat in seinem vortrefflichen Buch über die *liturgische Gewandung*<sup>2)</sup>, diese Ansicht bekämpft; wenn aber auch er (S. 662) dafür hält, dass das hl. Pallium ursprünglich keine „blosse Binde“ war, sondern „ein Tuch, das um Schultern, Brust und Rücken geschlagen wurde“, — „ein Tuch, welches, bevor es zum blossen Bande

---

<sup>1)</sup> *Die Gewandung der Christen in den ersten Jahrhunderten*, S. 9 ff., 47 ff.; *Un capitolo di storia del vestiario*, S. 24 ff.; *Die Malereien der Katakomben Roms*, S. 72 ff.

<sup>2)</sup> *Die liturgische Gewandung im Occident und Orient nach Ursprung und Entwicklung, Verwendung und Symbolik*, S. 657 ff.



wurde, bereits zu einem Streifen gefaltet getragen sein dürfte“, so kommt seine Ansicht über die Entstehung des fraglichen Ornatstückes im wesentlichen auf das Gleiche hinaus; denn auch er nimmt die *contabulatio*, und zwar eines „Tuches“, an, das bis zu einem gewissen Grade den nämlichen Dienst wie das alte Pallium versah, nur etwas kleiner war, da man es über einem Mantel trug. Der Zweck desselben, als liturgisches Abzeichen zu dienen, setzt natürlich eine „positive Bestimmung“, eine „diesbezügliche Verordnung“ voraus. P. Braun hat dieses mit Recht hervorgehoben, obwohl über eine derartige Verfügung nichts überliefert ist.

Als ich die erwähnten Gewandstudien veröffentlichte, war noch kein Monument mit der Darstellung des hl. Palliums aus seiner ersten Periode — derjenigen der Faltung — bekannt. Seitdem ist diese Lücke für das ὠμοφόριον durch die von Adolf Bauer und Joseph Strzygowski herausgegebenen Papyrusfragmente der *Alexandrinischen Weltchronik*<sup>1)</sup> ausgefüllt worden: auf diesen ist zweimal (Taf. VI) das Bild eines Patriarchen aus der Wende des 4. zum 5. Jahrhundert gemalt, nämlich des bekannten Theophilus von Alexandrien (385—412), dessen Andenken mit der Zerstörung des Serapeums und der schmachvollen Entsetzung des hl. Chrysostomus verknüpft ist. Wegen der ausserordentlichen Wichtigkeit dieser an sich kunstlosen, rohen Miniaturen geben wir, mit gütiger Erlaubnis der Direktion der *Denkschriften*, von ihnen hier Kopien in halber Grösse der veröffentlichten Tafeln. Fig. 1 bringt den bildlichen Schmuck der Taf. VI *recto*. Wir sehen zuoberst den neugeborenen Honorius als nacktes Kind auf einer gelben Decke sitzen und darunter die Leiche des Tyrannen Maximus, von dem nur die ausgestreckten, nackten Beine erhalten sind. Weiter unten liegt eine vollständig in Tüchern eingehüllte Mumie, die durch den beigeschriebenen Namen TIMO ΘΕΟΟ als die Leiche des Vorgängers des Theophil auf dem bischöflichen Stuhl von Alexandrien kenntlich gemacht ist. Zuunterst sitzt, auf einem Stuhl ohne Lehne, Theophil, Ο ΑΓΙΟ[Ο] | ΘΕΟΦ[Ι] | ΛΟ[Ο], leider im untern Teile stark verletzt. Da das auf der Rückseite des Blattes gemalte Bild fast intakt ist, so wollen wir uns nicht weiter aufhalten und zu der

<sup>1)</sup> Erschienen in *Denkschriften der Kaiserl. Akademie der Wissenschaften in Wien* als Band LI (Wien 1905).



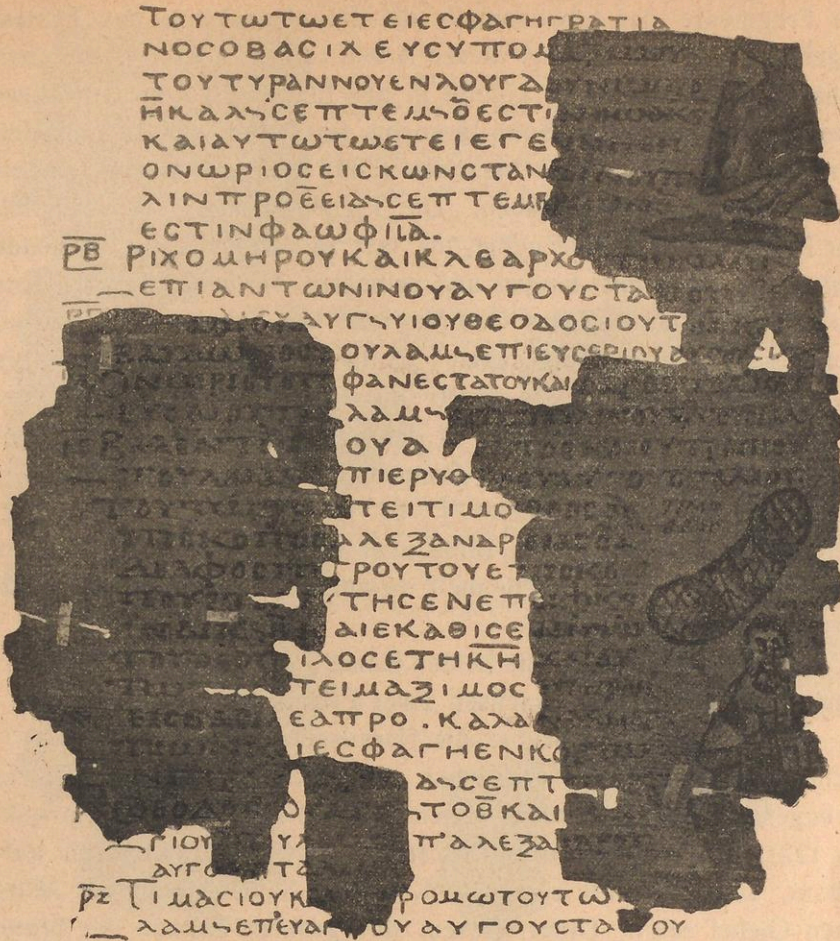


Fig. 1. Koptische Papyrusminiaturen.

Beschreibung der Darstellungen der Taf. VI verso (Fig. 2) übergehen. Links oben steht eine grössere männliche Gestalt, welche mit gegürterter, vorn mit zwei gelben Segmenten verzierter Tunika, purpurnen Strümpfen und Schuhen (?) und dem purpurnen Paludamentum bekleidet ist und in der unter dem Mantel verborgenen Linken die Weltkugel trägt, also ein römischer Kaiser. Kopf und die rechte Hand sind zerstört. Die Gestalt daneben hat ähnliche Gewänder und in der Linken das gleiche Emblem, ist aber um die Hälfte kleiner, — ein bekanntes Mittel, um den *Caesar* von dem *Augustus* zu unterscheiden. Adolf Bauer, dem bei der Publikation



der Fragmente der Löwenanteil, die Rekonstruktion des Textes, zugefallen ist und der bei dieser Arbeit einen ausserordentlichen Scharfsinn bekundet hat, konnte in den beiden Figuren den Kaiser Theodosius und dessen Sohn Honorius feststellen, welche unmittelbar nach dem Siege über Maximus (389) Rom mit einem gemeinsamen Besuch beehrt haben. Die Figur darunter ist Theophil. Der Patriarch trägt eine gelbe, bis fast zu den Knöcheln reichende *tunica discincta* mit langen und schmalen Aermeln, darüber eine purpurne Paenula und das Omophorion; die Schuhe sind, wie so häufig, nicht weiter angegeben. Er hat die Rechte seitwärts bis zur Kopfhöhe erhoben, weshalb die Paenula über der rechten Schulter zusammengerafft ist; in der unter dem Mantel verhüllten Linken hält er den mit einem Riemen in Kreuzform gebundenen<sup>1)</sup> hl. Kodex, das „Evangelium“.<sup>2)</sup> Er ist bärtig und kahlköpfig, während er auf dem ersten Bilde über der niedrigen Stirn reiches Haar hat. Diese Verschiedenheit beweist, dass der Maler nicht ein Porträt geben wollte.

Theophil steht, wie die beiden Kaiser, auf einem Stück Boden; denn zu seinen Füßen wachsen zwei Pflanzen.

Anders dachten darüber die Herausgeber, welche den Patriarchen mit dem unter demselben befindlichen Gegenstand in ein zu enges Verhältnis gebracht haben. „Der Bischof“, so Strzygowski (S. 122), „steht auf einem Postament, das, architektonisch aufgebaut, seitlich rechts zwei (*verb. drei*) Säulen, über der Mitte einen Giebel zeigt. Unter diesem auf grauem Grunde der braun bekleidete Oberkörper einer bartlosen Figur mit breit herabhängenden kurzen Locken, darauf der Modios. Dargestellt ist also vielleicht der Bischof Theophilos a's Sieger über Serapis“.<sup>3)</sup>

<sup>1)</sup> Strzygowski sagt (S. 122) unrichtig „kreuzgeschmückt“. Er hat offenbar nicht bedacht, dass auch Propheten aus dem A. T. ein ähnliches Buch halten, und dass die Weise des Bindens nicht überall das Kreuz imitiert, nicht einmal bei dem Kodex des sitzenden Theophil (Taf. VI<sup>a</sup> u. Fig. 1).

<sup>2)</sup> Das ist, nebenbei gesagt, das älteste Beispiel der später stereotyp gewordenen Darstellung der Bischöfe, die sich nur darin unterscheidet, dass die Rechte gewöhnlich den Redegestus macht.

<sup>3)</sup> Weiter unten (S. 169) schreibt Strzygowski: „Es handelte sich bei dem Miniatur vielleicht lediglich um die Ausbildung einer architektonischen Umrahmung für die Büste; sie sollte zugleich als Postament für den Besieger des Hellenismus, den Bischof Theophilos, dienen, der hier durch Verleihung des



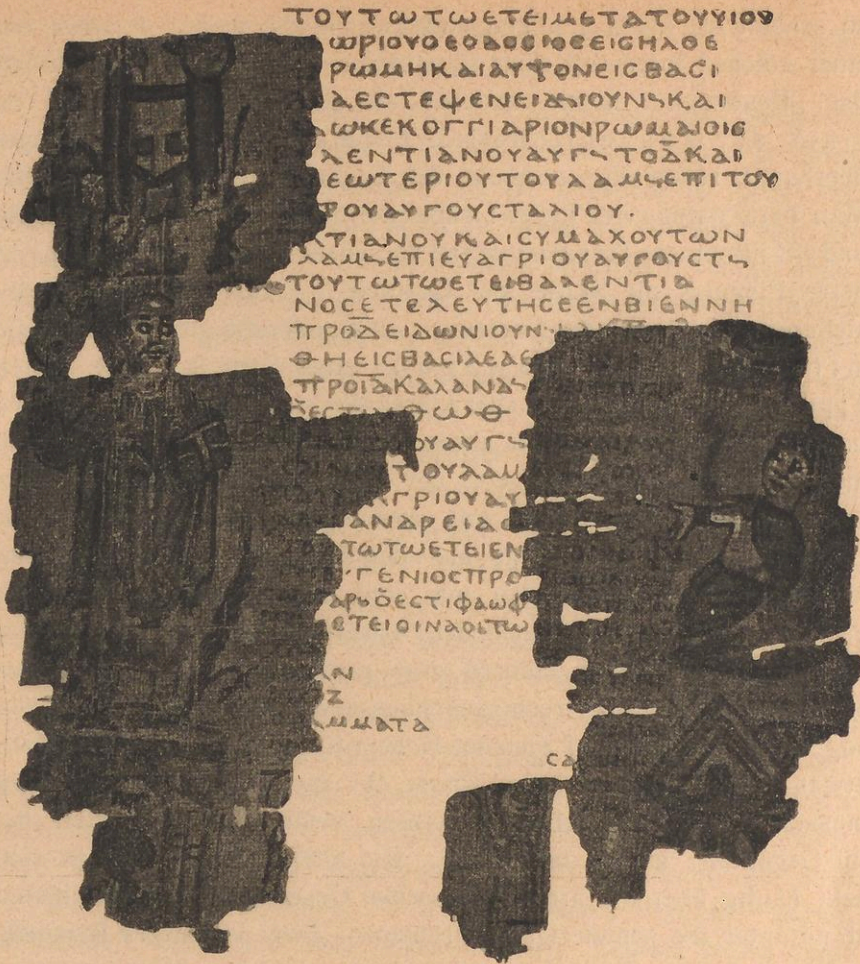


Fig. 2. Koptische Papyrusminiaturen.

Auch Bauer (S. 72, Anm. 1) spricht von einem „mit einem Serapisrelief geschmückten, altarartigen Postament, welches der Maler gewählt habe, „um darauf den über den Heidengott triumphierenden Bischof zu stellen.“

Ich kann mich von der Existenz des „Postamentes“ nicht überzeugen; die Pflanzen zu den Füßen des Patriarchen<sup>1)</sup> hätten,

Nimbus noch im besonderen gefeiert wird.“ Und S. 192 sollen „diese Bilder“ sogar „Nationalkampf und Apotheose des Helden verherrlicher.“! Auf den „Nimbus“, der gar nicht existiert, kommen wir später zu sprechen.

<sup>1)</sup> „Es ist das eine ganz konventionelle Art der Andeutung des Bodens, auf dem die Figuren stehen“, bemerkt bei anderer Gelegenheit (S. 116) ganz richtig Strzygowski.



so scheint es, allein genügen müssen, um die beiden Autoren vor einer solchen Interpretierung zu warnen. Nach meiner Ansicht ist das „Postament“ nichts anderes als der Serapistempel in einer der konventionellen Formen, wie man die Tempel überhaupt, selbst die *aedicula* des Lazarus, darzustellen pflegte. Man hatte dafür zwei Typen: entweder die mit Säulen geschmückte und oft mit einem Treppenaufgang versehene Giebelfaçade, in deren Eingang die Statue der Gottheit — auf christlichen Darstellungen die Mumie des Lazarus — steht, oder die gleiche *façade* mit Dach und *Cellawand* zu einer Seite.<sup>1)</sup> Diese beiden Typen sind hier in roher, aber klarer Weise wiedergegeben: links, unter Theophil, die *façade* allein, rechts der ganze Tempel. Bei diesem ist das Giebeldach von der Vogelperspektive aus gesehen, wodurch seine Verbindung mit dem Architrav erschwert wurde. Doch der Maler kam nicht aus der Fassung: er „knickte“ den Architrav auf beiden Seiten um, und die Verbindung war hergestellt. Da auch die Säulen der *façade* die seitliche Schwenkung mitmachten, so wurde dadurch eine ganz ungewollte Perspektive erzielt. Die Linie des rechtsanschliessenden Satteldaches der *Cella* zog der Maler nicht auf gleicher Höhe mit der Giebelspitze, sondern etwas tiefer, weil er dort Raum für die Ueberschrift schaffen musste. Dieses sonderbare Verfahren steht nicht vereinzelt da. Im Gegenteil: es ist fast Regel. Die alten Künstler setzten sich sehr häufig über die architektonischen Gesetze hinweg und lösten so mitunter die schwierigsten Probleme. Zwei klassische Beispiele dafür sind der Tempel von Jerusalem auf den Mosaiken von S. Maria Maggiore und die Basilika ECCLESIA MATER auf einem Sepulkralmosaik von Thabraca.<sup>2)</sup>

Bei der *façade* gegenüber konnte der Miniator wegen *Raumangel*<sup>3)</sup> den Giebel nicht oben anbringen, weshalb er ihn, etwas naiv, in den Eingang verlegte. Daher hat die Türe

<sup>1)</sup> Vgl. meine *Malereien der Katakomben Roms*, Taf. 39,1, 45,1,2 usw.

<sup>2)</sup> Für die letztere vgl. meine Notiz in *Rassegna Gregoriana* 1908 Fascik. 1.

<sup>3)</sup> Der gleiche Grund, Mangel an Raum, hat es auch verschuldet, dass die zwei Kaiser so nahe an den Patriarchen gerückt wurden, dass sie auf seinem Kopf zu stehen scheinen.



hier einen dreieckigen, bei dem Tempel, wo der Giebel an richtiger Stelle ist, dagegen einen runden Abschluss.<sup>1)</sup>

Dass der Maler in der *Façade* tatsächlich das Serapeum selbst, nicht ein „Postament“ vorführen wollte, zeigte er durch die Figur, welche rechts daneben stand. Dieselbe ist jetst fast ganz zerstört; das Erhaltene beweist indes zur Genüge, dass sie in der nämlichen Haltung wie ihr Pendant neben dem Tempel abgebildet war: sie hatte also ihre Arme, von denen der rechte erhalten ist, über dem Kopfe erhoben. In diesen zwei Figuren sieht Bauer (S. 71) „die das Serapeion bestürmenden Christen“, und zwar „Mönche“; denn der eine, der „mit der erhobenen Rechten einen Stein schleudert“, sei „dunkel gekleidet“. Auch nach Strzygowski (S. 122) sollen hier „Christen (wahrscheinlich Mönche), die sich gegen das Serapeion wenden, gemeint“ sein. Auf S. 192 hat sich bei ihm die „Wahrscheinlichkeit“ in *Gewissheit* verwandelt: „Die beiden Schlussminiaturen zeigen die Mönche an der Arbeit, das Serapeion zu zerstören, dazu den Helden des Tages, Theophilos, als Triumphator aufgerichtet über dieser festen Burg des Hellenismus in Aegypten“. Gegen diese Auffassung der fraglichen Figuren ist ebenfalls einiges einzuwenden. Zunächst kann ich die „dunkle“ Farbe der Kleidung nicht bemerken; die weniger beschädigte Figur hat eine graue, ärmellose Tunika, in der die Falten durch braune Striche angedeutet sind. Dann kann ich auch den „Stein“, welchen Bauer in der „erhobenen Rechten“ angibt, nicht finden, weil die Rechte zerstört ist.<sup>2)</sup> Endlich haben beide Autoren übersehen, dass die linke Figur zu dem „Postament“ gewendet war, wie die rechte zum „Serapeion“ gewendet ist; da nun jene den gleichen Gestus wie diese machte, so ist klar, dass nach der Absicht des Malers auch die *Façade* das Serapeum, und nicht ein „Postament“ darstellen sollte; denn in diesem Falle würden ja die Christen auf die Statue des Bischofes „Steine schleudern“, was undenkbar wäre. Ich bin indes nicht

<sup>1)</sup> Was Strzygowski über die beiden Darstellungen des Serapeums in seinem Abschnitt *Architektur motive* (S. 168 f.) sagt, ist ganz verfehlt.

<sup>2)</sup> Deshalb darf und will ich auch bei dieser Figur die Möglichkeit des „Steinschleuderns“ — aber mit beiden Händen, nicht mit der Rechten allein — nicht in Abrede stellen.



so sehr für die Steine eingenommen; ich glaube vielmehr, dass, wenn nicht beide Figuren, so doch sicher die zur Linken, in den über dem Kopfe erhobenen Händen eine Hacke schwang, um damit auf den Serapistempel einzuhamern. Dieses stimmt zum Gestus, und vor allem zu dem Rest der Figur, wo über dem rechten Arme ein dicker Strich zu sehen ist, der nur das Ende des Stieles bezeichnen kann. Will man sich eine Vorstellung davon machen, wie die Figur ursprünglich ausgesehen hat, so schlage man in meinen *Malereien der Katakomben* die Tafel 59,1 auf, welche zwei auf einen Felsen einhamernde Fossoren bietet. Ich verweise ausserdem noch auf die Figur eines Deckenbildes der Unterkirche in Anagni, wo der Künstler die von Gott angeordnete Zerstörung der Götzen Baalim und Astaroth<sup>1)</sup> vergegenwärtigt hat: ein Mann ist aus der jüdischen Volksmenge herausgetreten und schwingt in den über dem Kopfe erhobenen Händen eine Hacke, um zwei mit den Beischriften IDOLVM | ASTAROT und BAALĪ versehene Statuen in Stücke zu hamern.<sup>2)</sup>

Der das Bild begleitende Text, in welchem Bauer (S. 71) das Wort ἐπισχίζειν, spalten, konstatiert hat, würde die Versuchung nahelegen, in der linken, die Hacke schwingenden Figur den Soldaten zu erblicken, der auf Theophils Befehl der Serapistatue den Kopf spaltete. Das wenige jedoch, was von ihr zu sehen ist, deutet darauf hin, dass sie ähnlich wie ihr Gegenstück, also mit dem ungegürteten Kolobium bekleidet war. Damit ist der Gedanke an einen Soldaten ausgeschlossen, da dessen Tunika stets gegürtet sein musste. Im Kleidergesetz vom 12. Januar 382 wird dieses Gewandstück sogar ausdrücklich unter den „quieta vestimenta“ erwähnt und dem „habitus militaris“ gegenübergestellt.<sup>3)</sup> Noch mehr: es ist ein mit Vorliebe von Mönchen gebrauchtes Gewand. Wir wissen es aus Kassian, dessen Worte für unsere Miniatur von besonderem Werte sind, weil er seit dem Jahre 385 längere Zeit unter den ägyptischen Anachoreten gelebt hat, bis er von dem

<sup>1)</sup> 1 Kön. 7, 3 f.

<sup>2)</sup> Vgl. Toesca, *Gli affreschi d'Anagni*, in *Le gallerie italiane* V Taf. IV, S. 132.

<sup>3)</sup> Cod. Theod. 14, 10, 1 ed. Mommsen I, 2 S. 787.



Patriarchen Cyrill von Alexandrien, Theophils Neffen und Nachfolger, von dort vertrieben wurde. Von der *Gewandung der Mönche* handelnd, sagt er: „Colobiis quoque lineis indutis, quae vix ad cubitorum ima pertingunt, nudas de reliquo circumferunt manus“. <sup>1)</sup> Das ist ganz unser Fall; von beiden Figuren kann man sagen, dass ihre Tuniken „nicht einmal bis zu dem Ellenbogen reichen“, weshalb „die Arme vollständig entblößt sind“. Also nur aus der Gewandform, welche sowohl Bauer als Strzygowski unberücksichtigt gelassen haben, darf man schliessen, dass der Miniator Mönche vorführen wollte. Die graubraune Farbe des Kolobiums gibt uns kein Recht, in den Trägern desselben die μελανειμνοῦντες, wie Libanius die Mönche nennt, <sup>2)</sup> zu sehen. Wohl aber dürfen wir vermuten, dass von der ursprünglich schwarzen oder dunklen Farbe des Gewandes infolge der Benutzung des Buches bloss die Untermalung übriggeblieben ist. <sup>3)</sup>

Der Miniator stellte also die Zerstörung des Serapeums in zwei allem Anscheine nach ganz gleichen Bildern dar. Die Wiederholung und Nebeneinanderstellung zweier gleicher Szenen darf nicht auffallen; der Maler zeigte dadurch, dass er noch in den antiken Kunsttraditionen lebte. Die Künstler, die z. B. in den Katakomben arbeiteten, haben öfters Figuren und manchmal ganze Szenen aus symmetrischen Rücksichten, oder um die Wichtigkeit derselben mehr zu betonen, wiederholt. Daher kann es uns nicht wundern, dass der Miniator bei der Gestalt Theophils die Zer-

<sup>1)</sup> *De habitu monachorum* 5, ed. Migne, *Patr. lat.* 49.

<sup>2)</sup> Die Gewandung der im *Musée Guimet* aufbewahrten Mumie des Mönches Sarapion (ΣΑΡΑΠΙΩΝ ΚΟΡΝΩΟΘΑΛΟΥ) aus Antinoë rechtfertigt diese Benennung; denn sie ist tiefschwarz.

<sup>3)</sup> Von der Serapisbüste behauptet Strzygowski (S. 193), dass ihr „Kopf“ „von frommen Lesern mit dem Finger ausgewischt worden“ sei. Er hat dabei die Gelegenheit benutzt, um eine schon seit langer Zeit von andern konstatierte, häufige Erscheinung, dass verhassten Gestalten das Gesicht zerstört wurde, in Erinnerung zu bringen: „Es ist“, schreibt er, „rationaler Hass, der hier an der Arbeit war. Wir Kunsthistoriker kennen diese Erscheinung: wie hier die Kopten den griechischen Serapis, so haben im Mittelalter die frommen Leser den Teufel ausgewischt.“ Eine nüchternere Betrachtung ergibt, dass der eine Kopf des Serapis fast ganz (mit dem Papyrus) fehlt, der andere durch den Gebrauch etwas abgegriffen ist. Letzteres konnte um so weniger vermieden werden, als die Büste an der äusseren Ecke der Seite, also an der der Berührung am meisten ausgesetzten Stelle gemalt ist.



störung des Serapeums, die er für dessen wichtigstes Lebensereignis gehalten haben mag, zweimal vorführte; hat er ja auch den Patriarchen selbst mit zwei Bildern bedacht.

Ueber dem Serapistempel sehen wir eine durch Diadem und Purpurmantel als Kaiser gekennzeichnete Figur, welche die Beischrift EYTENIO[C] nennt (S. 66). Es ist der gleichnamige Tyrann, der nach der Ermordung Valentinians, von dessen purpurbedeckter Leiche weiter oben ein kleiner Rest existiert, auf den Thron erhoben wurde. Obgleich der Text daneben von seinem Tode spricht, so ist er doch als Lebender vorgeführt. Als Lebenden fasst ihn auch Bauer (S. 68) auf, aber in einer Weise, mit der wir uns nicht einverstanden erklären können. Nach ihm „stellte der Maler den Gegenkaiser dar mit drastischem Gestus der rechten Hand in die Knie gesunken, anscheinend als einen um Gnade Flehenden“. Ausserdem glaubt Bauer eine „Uebereinstimmung“ des Bildes mit einigen Texten, von denen wir die zwei ersten hier abdrucken, erblicken zu dürfen: „Eugenius ante Theodosii pedes vinctus post terga manibus adducitur“ (Rufinus, *H. E.* 2,33 Migne, *Patr. lat.* 21,540) und: ὁ τύραννος προσδραμὼν τοῖς τοῦ βασιλέως ποσίν, ἐδέετο σωτηρίας τυχεῖν (Sokrates, *H. E.* 5, 25). Strzygowski schreibt (S. 143): „Eugenios VI Verso stirbt im Bühnenpathos“.

Hier sind die beiden Interpreten offenbar zu weit gegangen und haben etwas in das Bild hineingetragen, was dem einfachen Papyrusmaler sicher ganz fern lag. Dieser führte, wenn wir die Miniaturen überschauen, seine Persönlichkeiten als Lebende oder Tote vor; einen Mittelzustand gibt es bei ihm nicht. Die Toten sind auf dem Boden ausgestreckt: sei es als Mumie wie Timotheus; oder in Purpur gehüllt, wie Valentinian; oder, wie der Tyrann Maximus, als eine unbekleidete Leiche, sowie man mitunter die auf dem Schlachtfelde gefallenen und geplünderten Soldaten abbildete.

Die lebenden Gestalten sind entweder als Ganz- oder Halbfiguren, stehend oder sitzend abgebildet. Die „Könige“ z. B. erscheinen ausschliesslich in Brustbildformat; daher kann die in Purpur gekleidete, weibliche Ganzfigur mit der entblösten rechten Brust (Taf. IV<sup>r</sup>) weder „Romulus“ (Strzygowski, S. 120, 152) noch „Aeneas oder Romulus“ (Bauer, S. 41) sein, sondern ist die



Personifikation von Rom.<sup>1)</sup> Galt es Szenen zu malen, so reihte der Miniator die notwendigen Ganzfiguren aneinander an und gab ihnen die entsprechenden Gesten. „Sterbende“, und gar erst solche, die „im Bühnenpathos sterben“, lag weder in seiner Absicht noch in seinen Kräften. Bei der Darstellung des Eugenius war er unschlüssig, wie er sie fassen sollte. Nach seiner ersten Idee sollte der rechte Arm erhoben sein, also den Lieblingsgestus<sup>2)</sup> machen; man sieht noch deutlich die graugrüne Untermalung, die bis in die Schulter hineinreicht.<sup>3)</sup> Dieses Detail, welches bei der Frage über den Charakter der Miniaturen (ob ursprünglich oder freie Kopie) herangezogen werden musste, ist Strzygowski entgangen. Der Miniator liess die verfehlte Untermalung des rechten Armes ruhig stehen, brachte diesen etwas tiefer an und gab der Hand die gestreckte Form. Dieser Gestus hat nichts „Drastisches“ an sich; noch andere Einzelgestalten wie der stehende Theophil, ferner Zacharias (Taf. VII<sup>r</sup>) und der Kaiser (Taf. VIII<sup>r</sup>) haben die Rechte ausgestreckt, ohne den Eindruck des Drastischen zu erregen. Es handelt sich auch nicht um den Gestus „eines um Gnade Flehenden“; denn die *supplices* streckten, gewöhnlich knieend, beide Hände zu demjenigen aus, den sie um Schutz oder Gnade angingen. Die Künstler kannten damals noch sehr wohl die Gesten und bedienten sich ihrer auch in reichem Masse, da dieselben, neben der Gewandung, das Hauptmittel waren, durch welches sie sich verständlich machten. Hätte also der Miniator den Tyrannen als „einen um Gnade Flehenden“ kennzeichnen wollen, so hätte er ihn neben Theodosius und mit den erforderlichen Gesten gemalt. Hier ist jedoch von alledem nichts zu merken. Eugenius sitzt, für sich allein, auf einer kleinen Erderhöhung, hält in der Linken den aufgerollten Zipfel des Purpurmantels und hat die Rechte, wie im Selbstgespräch, vor sich ausgestreckt.

<sup>1)</sup> Strzygowski hätte das aus seinen vielen Publikationen eigentlich wissen sollen. In dem *Chronographen vom Jahre 354* z. B. finden sich auf Taf. IV bis VIII die Personifikationen von Rom, Alexandrien, Konstantinopel und Trier, und in *Hellenistische und koptische Kunst* auf S. 49 diejenige von Rom, welche, wie die unsrige, eine Brust entblöst hat.

<sup>2)</sup> Taf. III<sup>v</sup>, VII<sup>r</sup> C, VII<sup>v</sup> A u. D, VIII<sup>r</sup> D.

<sup>3)</sup> Deshalb kann man diese Untermalung nicht für eine verfehlte Pflanze halten.



Das ist der ganze Inhalt der Figur. Die zurückgelegte Haltung derselben passt zu dieser Auffassung, wie auch zu der abgeschrägten Hügelform des Sitzes.

Doch kehren wir zu dem Bilde des Theophil zurück. Was uns an dem Patriarchen besonders interessiert, ist das Kleidungsstück, das er beide Ma'e über der Paenula trägt.

Strzygowski nennt es eine „kurze Binde“ (S. 122) und „Streifen“ (S. 152); Braun „ein streifenartiges Tuch, welches in der Weise den Hals umgibt, dass eines der Enden von der linken, das andere von der rechten Schulter eine kurze Strecke über die Brust herabhängt“.<sup>1)</sup> Genauer gesagt, ist es ein zu einem Streifen gefaltetes Tuch, dessen Faltung der Maler besonders an dem einen Ende der stehenden Figur deutlich gemacht hat. Auch die Art und Weise der Anlegung kann man verfolgen: der Anfang geschah von der rechten Schulter, über der ein Stück des Tuches nach vorn herabhängt; das übrige wurde dann zweimal um den Hals geschlungen, so dass der Endzipfel über die linke Schulter nach vorn herabfiel. Wir haben hier also ein wirkliches Halstuch, welches *maforte*, *maforium*, ja auch ὠμοφόριον hiess und von Männern wie Frauen getragen wurde, vor uns. In der mittelalterlichen Kunst ist es ein charakteristisches Abzeichen der Juden, die ein Tuch von der gleichen Kürze tragen, es aber mit einer kleinen Verschiedenheit angelegt haben, da bei ihnen nur ein Zipfel vorn auf der Brust sichtbar ist.<sup>2)</sup> Der Name ὠμοφόριον, den dieses Kleidungsstück führte, die durch die Faltung bewirkte streifenartige Form, seine Anlegung über die Paenula, — alles dieses zwingt uns, in dem beschriebenen Halstuch den Urahn des liturgischen ὠμοφόριον zu erblicken.

Wie steht es nun mit dem *pallium sacrum*? Hat sich dieses ebenfalls aus dem Halstuch herausgebildet? Es ist möglich, sogar wahrscheinlich, zumal wenn Brauns Hypothese, dass das fragliche Ornatstück zuerst in Alexandrien aufgekommen sei (S. 674), sich bewahrheiten sollte. In diesem Falle würde man von dem alten Pallium-Mantel nicht bloss den Namen, sondern auch die Länge

<sup>1)</sup> *Die liturgische Gewandung*, S. 670.

<sup>2)</sup> Vielleicht bietet Taf. VIII v B die Gestalt eines Juden mit einem solchen Tuch. Leider fehlt die linke Seite.



und die Anlegeweise, wie auch das Material übernommen haben; denn das liturgische Pallium war bis auf den heutigen Tag stets aus Wolle.

Vorderhand dürfen wir uns mit dem gewonnenen Ergebnis über die Entstehung des ὀμοφόριον zufrieden geben. Wir wissen jetzt, dass das liturgische Abzeichen ursprünglich ein praktisches Kleidungsstück war und erst allmählich, durch Faltung, eine streifenartige Form erhielt, also nicht als fertige Schärpe eingeführt wurde. Und das verdanken wir den kunstlosen Miniaturen der alexandrin'schen Weltchronik.

Strzygowski spricht an verschiedenen Stellen (S. 122, 169, 192; 200 f., 204) von einem „Nimbus“ oder „Heiligenschein“, den er an dem stehenden Patriarchen (Taf. VI<sup>v</sup> u. unsere Fig. 2) bemerkt haben will: derselbe sei „gelb“ (S. 122) und „rund“ (S. 201). Dass Theophil auf dem zweiten Bilde des Nimbus entbehrt, hält Strzygowski (ebenda) für einen Vorzug, den die Papyrusminiaturen vor andern Monumenten haben sollen: „Ueberlegung scheint bei Anwendung des Nimbus nur in unserem Papyrus vorzuliegen. Es äussert sich das besonders in der Tatsache, dass dem Theophilos der Nimbus nur einmal gegeben ist, da, wo er als nationaler Sieger über das Hellenentum (VI Verso) gefeiert wird.“<sup>1)</sup>

Der Fall verdient eine nähere Prüfung. Wir hätten hier einen Nimbus um den Kopf eines vor kurzem verstorbenen Patriarchen aus dem Anfang des 5. Jahrhunderts, also aus einer Zeit, in welcher von den heiligen Gestalten nur Christus und die Engel durch dieses Attribut ausgezeichnet werden. Nimmt man dazu noch die weiter unten zu besprechende Gestalt des „Johannes des Täufers“, die gleichfalls nimbiert sein soll, und dann als Dritten im Bunde die Costantin-Schale, auf welcher Strzygowski sogar einen „Kreuznimbus“ aus konstantinischer Zeit „nachweisen konnte“ (S. 200 Anm. 6), so begreift sich, dass durch solche Resultate die Anschauungen, die wir bisher über das Aufkommen und die Entwicklung des Nimbus hatten, einfach über den Haufen geworfen werden.

Strzygowski hat denn auch schon seine praktische Nutzen-

<sup>1)</sup> Hier wirft wieder der Irrtum von dem „Postament“ seinen Schatten.



wendung gezogen: „Wenn ich“, sagt er, „nur Aegypten in Betracht ziehe, so ist es wohl möglich, dass ein Maler im Fajûm Nimben anwendete, ein anderer in der Thebaïs nicht, dass ein Mönch im Fajûm sie Männern vorbehielt, ein Laienmaler ebenda sie jeder biblischen Gestalt gab. Ich glaube nicht, dass solche Dinge länger als Datierungsgrundlage verwendet werden dürfen“ (S. 200). Was wir indes von solchen Einfällen zu halten haben, zeigt uns Strzygowski selbst; denn schon auf der nächsten Seite (201) schliesst er aus dem „runden Nimbus“ des Patriarchen, dass „unser Papyrus nach Theophilus Tod († 412) entstanden sein müsste“. Er tut auch gut daran, seiner eigenen Ansicht so auf der Stelle zu widersprechen; denn die Costantinus-Schale ist — man kann es ihm nicht oft genug wiederholen — eine plumpe Fälschung, und mit dem „runden Heiligenschein“ des Theophilus hat er sich, offenbar ohne es zu wollen, selbst getäuscht. Freilich ist es mir unbegreiflich, wie er das fertig gebracht hat. Aus den drei oder vier sicheren Nimben, die sich auf den Miniaturen der Papyrusfragmente finden (Taf. VII<sup>r</sup> D, VII<sup>v</sup> C D), musste er doch folgern, dass sie die gleiche Form wie auf allen übrigen Malereien haben, nämlich die einer Scheibe, welche mit einer mehr oder minder breiten Linie umrissen ist. Und was sehen wir auf der Miniatur? Links von dem Kopf, zwischen einer **senkrechten**, durch eine Lücke unterbrochenen, braunen Linie etwas Gelb, von dem auch einige Spuren über Theophils Glatze, zwischen den Buchstaben der Ueberschrift, vorhanden sind. Rechts von dem Kopf war, wie es scheint, nie eine andere Farbe als die des Papyrusgrundes; aber selbst wenn wir auch annehmen würden, dass dort ebenfalls einmal Gelb vorhanden war und später herabgefallen ist, dass diese Farbe also ursprünglich den ganzen Kopf des Patriarchen umgab, so dürften wir wegen der **senkrechten** braunen Linie nur auf die Existenz eines quadratischen Nimbus, nie eines Heiligenscheines, schliessen. Ein quadratischer Nimbus, das *signum viventis*, würde die Miniaturen oder ihr Original als gleichzeitig mit Theophil hinstellen. Doch das zweite Bild des Patriarchen, an dem jede Andeutung eines Nimbus fehlt, hält uns von einer solchen Schlussfolgerung ab; denn die Künstler waren in der Anbringung des Nimbus konsequent: hätte der Miniator den Patriarchen als Lebenden vorführen wollen, so hätte er ihm beide Male den vier-



eckigen Nimbus gegeben. Es bleibt somit nichts übrig, als in dem Gelb mit der braunen, horizontalen Linie den Rest einer verfehlten, und stehen gebliebenen Untermalung zu betrachten. Tatsächlich schliesst sich unmittelbar daran die gelbe, braunumrandete Tunika des Theophil an. Diese Erklärung kommt mir umso wahrscheinlicher vor, als auch neben dem Kopf der hl. Elisabeth (Taf. VII. D) das Gelb ihrer Gewänder zu sehen ist.

Seitdem Strzygowski sich zum Patron der Echtheit der Constantinus-Schale, die natürlich auch in der Publikation der Weltchronik (S. 153) eine Stelle finden musste, aufgeworfen hat, betrachtet er alles, was den Nimbus angeht, unter einem ganz eigentümlichen Gesichtspunkt. So „scheint es“ ihm, dass der Nimbus von dem Miniator „absichtlich nur Männern gegeben ist“ (S. 154); dann hält er es auch für bemerkenswert, dass „in unserem Papyrus“ mit diesem Attribut „so auffallend hausgehalten wird“ (S. 192). Der Archäologe findet dagegen beides ganz selbstverständlich; er weiss, dass in der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts, dem die Papyrusfragmente angehören, der Nimbus in der Malerei nur Christus und den Engeln gegeben wurde, dass also die Frauen *eo ipso* ausgeschlossen waren. Diese Vorschrift kannte und beobachtete der Miniator: so oft er die genannten Gestalten einführte, gab er ihnen den Heiligenschein; nie liess er sie leer ausgehen. Von „Haushalten“ also keine Rede. Und da in jener Zeit das Attribut nicht bloss den Frauen, sondern auch den Heiligen vorenthalten war, so hatte der Nimbus Christi damals die gleiche Form wie derjenige der Engel: es gab noch keinen Kreuznimbus; eine Verwechslung konnte ja nicht eintreten, da die Engel bereits Flügel trugen. Auch hierüber war der Miniator genau unterrichtet: der Nimbus, den er dem Engel gab, unterscheidet sich nur durch die gelbe Farbe von dem, der das Haupt Christi zierte, und der in allen drei Fällen graublau und schwärzlich umrandet ist.

Strzygowski wird mir da entgegen, dass er in zwei Fällen den „Kreuznimbus“ entdeckt habe.

Um daher den Leser sofort mit diesen Fällen bekannt zu machen, bringe ich hier die betreffenden Fragmente in der Grösse der veröffentlichten Tafeln. Fig. 3 zeigt eine in der Beischrift als ANNA bezeichnete Frauengestalt und daneben den Rest eines Nimbus, der auf seinem graublauen Grunde drei oder vier gelbe



Flecke hat. Aus den Flecken machte Strzygowski „zwei gelbe Radien“, durch welche „zweifellos“ der „Nimbus Christi gekennzeichnet“ sei (S. 139). Früher dürfte er indes einige Zweifel gehabt haben; denn auf S. 123 „scheint“ ihm „ein Kreuznimbus (also Christus) dargestellt“. Die Flecken machen diese Wandlung natürlich nicht mit; sie bleiben, was sie waren: Flecken. Uebrigens hätte sich der Miniator bei seiner Gewohnheit, überall kräftige,

ΟΕΤΟΙΜΑΔΑΚΑΤΑ  
 ΠΡΟΣΩΠΟΝΤΑΝΤΩΝ  
 ΤΩΝΑΔΩΝ  
 ΕΙΣΑΠΟΚΑ  
 ΕΘΝΩΝΚΑ  
 ΛΑΟΥΣΟΥΤΙ




Fig. 3. Koptische Papyrusminiatur.

breite Konturen zu setzen, nicht begnügt, das Kreuz schüchtern durch „gelbe Radien“ anzudeuten: die kreuzförmigen Bänder der heiligen Bücher (Taf. III v, VI v, VIII v) zeigen uns, wie ein Kreuz ausgefallen wäre, das er in einem Heiligenschein gemalt haben würde. Die Gruppe, welche den zweiten „Kreuznimbus“ bieten soll (Fig. 4), veranschaulicht links die hl. Elisabeth in Gebethaltung und daneben die Jungfrau, Η ΑΓΙΑ ΜΑΡΙΑ, mit erhobener Rechten und dem Jesuknaben in der Linken. Letzterer ist mit einem graublauen Nimbus ausgestattet. „Für diesen“, schreibt Strzygowski (S. 124), „war das Kreuz vorgezeichnet, wurde aber bei der farbigen Ausführung nicht genau eingehalten“. Hier musste



er also bedenklich nachhelfen, um einen Kreuznimbus herauszustruieren! Also wieder eine Selbsttäuschung, bei der wir nicht länger zu verweilen brauchen.

Auf S. 15 erwähnten wir einen von Strzygowski angenommenen „Nimbus Johannes des Täufers“. Dieses führt uns zu dem letzten Bilde, das wir der *Weltchronik* (Taf. VII<sup>r</sup> D) entnehmen und in



Fig. 4. Koptische Papyrusminiatur.

Fig. 5 in der gleichen Grösse bieten. Die wenigen Worte über der Gruppe sind, wie Bauer mit Hilfe von *Luk. 1, 79* gezeigt hat, der Schlusssatz aus der Weissagung des Zacharias bei der Beschneidung des Johannes; sie beeinflussten den Gelehrten in der Erklärung der Miniatur. „Ebenso“, schreibt er, „bleibt zweifelhaft, ob über diesem Text ein Bild mit der Darstellung der Beschnei-



dung des Johannes anzunehmen ist, oder ob der Text mit dem teilweise erhaltenen Bilde unterhalb verbunden und dieses als die Darstellung der Beschneidung gedeutet werden muss. Für das letztere spricht, dass links von dem alten Manne der Rest einer Beischrift steht, die zu *Zax|αpl|αs*<sup>1)</sup> zu ergänzen ist; gegen diese

ΕΠΙΦΑ  
 ΝΑΙΤΟΙCΕΝCΚΟΤΕΙ  
 ΚΑΙCΚΙΔΘΑΝΑΤΟΥ  
 ΚΑΘΗΜΕΝΟΙCΤΟΥ  
 ΚΑΤΕΥΘΥΝΑΙΤΟΥC  
 ΠΟΔΑCΗΜΑC  
 ΟΔΟΝC

ΖΑΧΔ  
 Δ

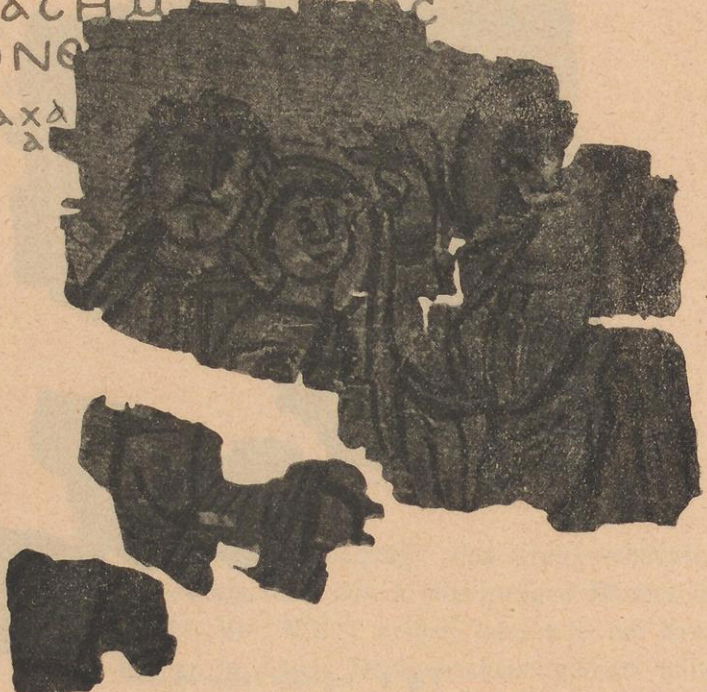


Fig. 5. Koptische Papyrusminiatur.

Annahme spricht, dass über dem Kinde, das der alte Mann auf den Armen hält, die Buchstaben  $\overline{OXC}$  stehen, was auf die Darstellung im Tempel weist“ usw. (S. 79).<sup>2)</sup> Auch Strzy-

<sup>1)</sup> Ich sehe nur die Buchstaben PIC.

<sup>2)</sup> Vgl. S. 37 Anm. 1.



gowski hat in seine erste Auslegung der Scene ein Fragezeichen eingeschaltet: „Dargestellt ist ein Engel, der den kleinen Johannes (?) in den Armen des Zacharias segnet“ (S. 123 f.). In dem weiteren Verlauf seiner Untersuchungen gewinnt er, wie so oft in dieser Publikation, die gewohnte Sicherheit wieder und das Fragezeichen fällt weg: es kann sich nach ihm nur um Johannes handeln. Ein ganz kleiner Skrupel mag ihm aber trotzdem geblieben sein; daher kommt er immer wieder darauf zurück. Er nennt die Scene „einzig dastehend“ (S. 151); den „Vorgang“, in welchem „der Johannesknabe dadurch, dass ihn der Engel segnet, jedem als der Berufene kenntlich gemacht wird“, schein ihm „der Maler frei erfunden zu haben“ (S. 143); „die Illustration“ sei „eigenartig und wegen der Bezeichnung des Johannes als OXC, der Gesalbte, nur in Aegypten denkbar“ (S. 140). Dass die alten Künstler einen eigenen Gestus des Segnens besaßen, scheint Strzykowski demnach ganz übersehen zu haben. Also nicht der Maler, sondern er selbst hat für den Gestus des Sprechens den des Segnens improvisiert; hat einen „Vorgang frei erfunden“. Anstatt sich dieses vorzuhalten, ist er, wie in der Nimbusfrage,<sup>1)</sup> schon daran, seine praktische Nutzenanwendung zu machen: „Diese Umdeutung eines alten Sprechgestus hat für die Entwicklungsgeschichte der christlichen Gesten weittragende Bedeutung“. Das heisst mit andern Worten, dass von nun an die Gesten je nach Bedarf und Gutdünken zu deuten seien, während es doch allgemein bekannt ist, dass jeder Gestus, ähnlich wie jeder beliebige Begriff, seine ganz bestimmte Bedeutung hatte.

Strzykowski hat sich auch an der Bezeichnung OXC, die er auf Johannes bezog, versündigt. Hiervor wurde er ausdrücklich in der folgenden Belehrung gewarnt, die er sich von Leipoldt erbeten und auf S. 140 Anm. 2 abgedruckt hat: „Die Erinnerung daran, dass *Χριστός* ursprünglich Appellativum und nicht Name ist, hat die Christenheit verhältnismässig lange bewahrt; wir treffen sie in der Mitte des 3. Jahrhunderts sogar in der lateinischen Kirche an (passio ss. Mariani et Iacobi XIII): *dei omnipotentis et Christi*

<sup>1)</sup> Vgl. oben S. 15 f.



*eius*, bei v. Gebhardt, *Acta martyrum selecta* 1902, S. 145, Z. 24.<sup>1)</sup> Trotzdem würde es mir sehr gewagt erscheinen, unter  $\delta$  Χριστός den Johannes zu verstehen; ich kenne keine Angabe eines christlichen Schriftstellers, die zu dieser kühnen Deutung berechtigt. Sollte nicht  $\text{ΑΠΙ}^{\text{C}}$ <sup>2)</sup> sich anders ergänzen lassen?“ Strzygowskis Irrtum lässt sich um so weniger entschuldigen, als es „Tatsache“ ist, „dass die Kopten alter Gewohnheit gemäss, das Wort ‚Christus‘ noch in später Zeit mit dem Artikel versehen“,<sup>3)</sup> und, wie Bauer (S. 79 Anm. 1) hervorgehoben hat, „ $\delta$  Χ[ριστός] der Fassung der Beischrift auf Fragment D + E Verso (unsere Fig. 4):  $\eta \acute{\alpha}\rho\iota\alpha \text{ Μαρία}$  entspricht“.

Bauer hatte übrigens noch ein Bedenken (S. 78), das ihn von der Beziehung des Bildes auf die *Darbringung Jesu im Tempel* abhielt: „Schwierigkeiten macht bei dieser Erklärung nur, dass auf einem andern . . . Fragment, wie es scheint, noch eine zweite Darstellung Symeons vorhanden ist“. Die erste wäre auf Tafel VII<sup>v</sup>C, wo er Worte erkannte, die Symeon bei der Praesentatio gesprochen hat. Ich kann Bauers Bedenken nicht teilen. Der Maler hat zweimal den Patriarchen Theophil und zweimal die Zerstörung des Serapeums abgebildet; warum soll er nicht auch dem Symeon zwei Darstellungen gewidmet haben? Aber selbst eine solche Annahme ist nicht notwendig. Die *Darbringung Jesu* scheint mir in zwei Gruppen vorgeführt gewesen zu sein: die eine (Fig. 5) bestand aus Symeon mit dem Kind zwischen Joseph und Engel (oder zwischen zwei Engeln); die zweite aus Maria mit Kind und der Prophetin Anna (Fig. 3). Auch darin würde der Miniator, wie man sich aus meinen *Malereien der Katakomben Roms* (S. 61, 206, 397 ff.) überzeugen kann, nur die Traditionen der altchristlichen Kunst befolgt haben.

Wie dem auch sei, sicher ist, dass wir in dem das Jesukind haltenden Greis den Symeon zu erkennen haben. Er trägt eine gelbe Talartunika, welche, wie bei dem Engel daneben, einen breiten Halsbesatz hat und graublau schattiert ist; darüber hat er das

<sup>1)</sup> Vgl. S. 20 Anm. 1.

<sup>2)</sup> Leiboldt, *Schenute von Atripe* S. 28 und Anm. 5.

<sup>3)</sup> Denselben Ausdruck lese ich auch *Passio ss. Montani et Lucii* I ed Franchi de' Cavalieri (VIII. Supplementh. der *Röm. Quartalschr.*) S. 71: „Dei servis et Christo eius dicatis“.



Pallium, das Strzygowski (S. 151) „Schultermantel“ nennt. Das Pallium gehört zur ständigen Ausstattung Symeons. Ps. Matthäus setzt es direkt voraus; denn während nach *Luk.* 2, 28 der Prophet das Kind „in ulnas suas“ nahm, nahm er es nach Ps.-Matthäus „in pallio suo“.<sup>1)</sup> Durch das Pallium unterscheidet sich Symeon wesentlich von Zacharias, welcher, weil alttestamentlicher Priester (*Luk.* 1, 5), auf den ältesten, bis in die Mitte des 4. Jahrhunderts hinaufreichenden Monumenten die auf der Brust mit einer Agraffe zusammengehaltene *Lacerna*<sup>2)</sup> trägt. Dieses durch die Gewandung gebotene, sichere Mittel zur Identifizierung der beiden Persönlichkeiten sollte nach den darüber schon vor Jahren erschienenen Arbeiten jedem Kunsthistoriker geläufig sein. Doch bei Strzygowski stoßen wir damit auf einen wunden Punkt; seine Kenntnis der antiken Gewänder hat noch lange nicht jene Sicherheit erlangt, die man billiger Weise bei ihm voraussetzen sollte. Daher zieht er es auch gewöhnlich vor, allgemeiner Ausdrücke, wie *Gewand*, *Untergewand*, *Obergewand* und *Mantel* sich zu bedienen.<sup>3)</sup> Wenn er die gewohnte Vorsicht ausser Acht lässt und den Kleidern Namen gibt, so muss man sich auf Ueberraschungen gefasst machen. Die *Paenula*, die bekanntlich schon im 4. Jahrhundert der Mantel der Bischöfe und Priester wurde und deshalb auf den Miniaturen auch beidemal von dem Patriarchen Theophil getragen wird, nennt er (S. 152) „eine Art rund geschnittener Chlamys“. Die Verwechslung der *Tunica* mit der *Chlamys* auf S. 149 ist so abnorm, dass sie wohl ein Druckfehler — „Chlamys“ für *Chiton* — sein dürfte. Ebenso war ich geneigt, es als einen Druckfehler zu erklären, wenn er den an dem unteren Teil einer *Talartunica* sichtbaren Klavus „Schulterstreifen“ nennt (S. 123); ich sehe aber dass er „Schulterstreifen“ auch sonst (zweimal auf S. 120) für den Klavus braucht. Eine *Chlamys* ferner „scheint“ ihm (S. 198) „auf der linken Schulter geknüpft“, wo es doch notorisch ist, dass man diesen Mantel auf der rechten

<sup>1)</sup> *De ortu beatae Mariae et infantia Salvatoris* XV, bei Tischendorf *Evangelia apocrypha* S. 81.

<sup>2)</sup> Als alttestamentlicher Priestermantel erscheint die *Lacerna* bekanntlich schon auf den liberianischen und sixtinischen Mosaiken von S. Maria Maggiore.

<sup>3)</sup> Vgl. namentlich S. 120–124.



Schulter durch eine Agraffe oder wie immer zusammenhielt, um den rechten Arm frei zu lassen. Es bedurfte auch keiner besonderen Mühe, um zu erkennen, dass die eine männliche Gestalt, welche auf Taf. VIII<sup>v</sup> B „energisch nach links aufwärts blickt“, reiches Haar, und nicht „eine Art braune Mütze“ (S. 124) hat; denn der Miniator wusste recht gut, dass man die Kopfbedeckung nicht nach Belieben sondern nur ganz bestimmten Persönlichkeiten geben konnte, zu denen die in Frage stehende augenscheinlich nicht gehört. Sehr eigentümlich ist die Beschreibung der Frauenkleider (S. 154): „Die Frauentracht“, so Strzygowski, „ist immer die gleiche: ein vollständig gelbes Gewand, das schleierartig vom Kopfe herabfällt und den ganzen Körper einhüllt“. Bei der Personifikation der Roma (Taf. IV<sup>r</sup>) hat er nicht einmal bemerkt, dass sie weibliche Gewänder anhat. Ihre Füße „scheinen“ ihm „nackt“ (S. 120), obgleich sie purpurn, also königlich beschuht sind. Das Gelb, in welchem auf dem Papyrus mehrere Gewänder gemalt sind, hält er (S. 154) für „orientalisch“, wiewohl „nach den zahllosen koptischen Gräberfunden sich bis jetzt nicht sagen lässt, dass die Frauen in Aegypten etwa vorwiegend Gelb getragen hätten“. Bringt man hiermit in Anschlag, dass auf den Miniaturen auch die Tunika von Männern, zumal die Talar tunika des Theophil, gelb erscheint, so ist klar, dass diese Farbe wenn nicht immer so doch einige Male, vielleicht sogar häufig die weisse vertreten soll, weil die Talar tunika, die Albe, immer weiss war. Diese Schlussfolgerung lag nahe. Doch Strzygowski hatte „für die Giallomanie im allgemeinen eine andere Erklärung“. „Ich kann“, meint er (S. 187), „aus meiner Erfahrung heraus nur sagen, dass darin eine Nachwirkung des altorientalischen, im gegebenen Falle des ägyptischen Nationalgeschmacks zu sehen ist“. Für die Frauentracht hatte er dazu noch eine ganz besondere Idee; und diese kam ihm von einem „andern Merkmal der Tracht“ — von einem gewissen „Wulst“. Er schreibt (S. 154): „Alle vier Frauen unseres Papyrus tragen unter dem Schleier auf dem Kopf einen weissen Wulst, der sich wie ein Halbmond um das Gesicht legt. Bei Anna (Taf VI) A Rekto endet er unten neben dem Hals in zwei flatternden Bändern. Dieser Wulst ist oft auch an byzantinischen Madonnendarstellungen beobachtet worden, meines Wissens ohne dass bisher ein Versuch gemacht worden wäre, ihn zu erklären“. Ohne zu ahnen, dass es



sich hier um die Frauenhaube (*mitra, mitella*) handelt und dass dieses Gewandstück hereits in meinen *Malereien der Katakomben* (S. 91 f.) beschrieben ist,<sup>1)</sup> schreitet er zu einer eigenen Erklärung seines „Wulstes“: er verweist auf die, eine Jungfrau namens Ennathas betreffenden Worte des „Eusebios, de mart. Pelaest. IX . . . παρθενίας στέμματι και αὐτῇ κεκοσμημένῃ“ und bringt sie mit jener Stelle in Verbindung, in welcher Tertullian gegen Frauen eifert, „die statt des eigentlichen Schleiers einer wollenen Binde (*mitra et lana*) sich bedienen, die nur die Stirn verdeckte“. Diese von Tertullian getadelte Mitra „mochte“, sagt er, „gerade in Aegypten verlangt werden“. Und „wenn es dort und in Syrien ein Kennzeichen der Jungfrauen war, solche Wülste aus Wolle zu tragen“; wenn ferner „diese Kopfbinde ein Kennzeichen der Nonnen geworden sein sollte, vielleicht zusammen mit dem gelben Gewand“, so begreift sich alles: man begreift, „wie gerade Maria“ und andere biblische Gestalten, wie „Anna, die Mutter Samuels, ferner Anna, die Witwe, und Elisabeth, die Mutter Johannis“ „zu diesem Merkmal kommen konnten“. Der Leser stelle sich vor: die Nonnen mit einem „Wulst aus Wolle“ auf dem Kopf oder vielmehr auf der Stirn und einem „gelben Gewand“! Ist das nicht ein niedliches Resultat?

Die Beschäftigung mit dem Bilde des Patriarchen Theophil hat uns wieder einmal gegen alle Erwartung einen Blick in die Art gewährt, wie Strzygowski forscht. Obgleich der grössere und weitaus wichtigere Teil der in der *Weltchronik* behandelten Miniaturen an unseren Augen vorübergezogen ist, so hatten wir noch keine Gelegenheit, ihm für seine Besprechung derselben irgendwie Beifall zu zollen. Und wenn wir die Bemerkungen überblicken, die wir beim Lesen des Uebrigen an den Rand unseres Exemplars geschrieben haben, so liessen sich noch manche Irrtümer, z. B. in dem Abschnitt über die *Hodegetria* und in dem über die *Oranten*, aufdecken. Doch wir können uns hier nicht darauf einlassen. Wir wollen ihn auch nicht auf seinen geistigen Oriensprüngen begleiten, auf denen er für ein Monument „ägyptischen Ursprung“ annimmt

<sup>1)</sup> In meinen *Malereien des Mittelalters* bringe ich viele Monumente, welche dieses Kleidungsstück bieten; einige davon vergegenwärtigen Frauen in innerhäuslicher Gewandung, also mit der Haube, ohne das Kopftuch oder die über den Kopf gezogene Palla.



(S. 155), ein zweites in Kappadokien (S. 183), ein drittes in die Thebais (S. 163, 199, 201), ein viertes in Alexandrien (S. 182, 201) placiert; hier „persisch-altorientalische Ueberlieferungen“ (S. 155), dort „kleinasiatische Einflüsse“ (S. 200) konstatiert, oder „hellenischen“ Kunsttraditionen die „persische, zum Teil von China und Zentralasien genährte Art“ (S. 188) gegenüberstellt, in den Papyrusminiaturen sogar „Orient und Hellas, Judentum und Aegyptertum nebeneinander verschwommen liegen“ sieht (S. 202). Nach dem Gesagten kann es nicht zweifelhaft sein, welchen Wert wir dieser Phraseologie und jenen Lokalisierungen beilegen.

Man braucht nur eine Probe zu machen. Dass der Engel (Taf. VII<sup>r</sup> D, unsere Fig. 5) den Stab mit der vom Gewande bedeckten Hand hält“, soll „wohl syrisch-persisch“ sein (S. 163), während bei den Propheten (Taf. III<sup>r</sup> u. III<sup>v</sup>, VII<sup>r</sup>, VIII<sup>v</sup>) und den übrigen mit Tunika und Pallium bekleideten Gestalten, die auf der bedeckten Linken das Buch haben, dieser gleiche Gestus als „orientalisches Hauptmotiv“ erklärt (S. 149) wird; und „die Art, wie das Pallium, statt von der linken Schulter unmittelbar zur Hüfte herabzulaufen, vorerst noch über die rechte Schulter gezogen ist und dort im Bogen aufliegt“, hätten wir als einen „gerade in Aegypten auffallend beliebten Zug“ hinzunehmen (S. 188). Wie beweist das Strzygowski? Einfach dadurch, dass er den römischen Monumenten, auf denen alle diese „persischen“, „ägyptischen“ und „orientalischen“ Motive ebenfalls vorkommen, den Rücken kehrt. Dieses Vorgehen verstösst ebenso gegen die wissenschaftliche Methode, wie so manche seiner Auslegungen von bildlichen Darstellungen. Wir hatten dafür schon oben mehrere eklatante Beispiele. Ein weiteres liefert er in der Besprechung einer „koptischen Vasenscherbe“ aus dem Kaiser Friedrich Museum (n. 222), die er auf S. 194 abbildet. In den Figuren des unteren Streifens erblickt er auf S. 166 „einen Greis, der zwischen zwei Soldaten aus einem Tore nach rechts schreitet“, und auf S. 194 „Melchisedech in der Begegnung mit Abraham“ oder „wahrscheinlicher“ ein „Martyrium“. Also von einer und derselben Scene drei grundverschiedene Deutungen: heisst das nicht nutzlos hin- und herraten? Dieser Eindruck wird noch verstärkt, wenn man die citierten Monumente (Miniatur des Basilijus-Menologium und Menaspyxys) mit der Scherbe vergleicht.



Die meisten Irrtümer entspringen bei Szygowski dem Bestreben, alles auf den Orient zurückzuführen, — ein Bestreben, das sich allmählich zu einer fixen Idee ausgebildet hat. Um den Nimbus, d. h. den runden Heiligenschein aus Aegypten abzuleiten, vollführte er, wie wir oben gezeigt haben, Unmögliches: aus einer geraden, horizontalen Linie machte er eine runde, aus drei oder vier gelben Flecken zwei Radien, und aus einer plumpen, aus figurlichen Darstellungen des 4. und 12. oder 13. Jahrhunderts zusammengeflickten Fälschung ein authentisches Monument.<sup>1)</sup> Aus demselben Grunde bezog er, allen philologischen Gesetzen zum Trotz, den Namen Christus, der bei den Kopten stets mit dem Artikel (ὁ Χριστός) versehen ist, nicht auf Christus, sondern Johannes d. T., und improvisierte er für den Gestus des Sprechens die Bedeutung des Segnens. Im letzteren Falle hat er also einfach ignoriert, das die alten Künstler dafür einen eigenen Gestus, den des Auflegens der Hände, hatten.<sup>2)</sup>

Auch der viereckige Nimbus soll, nach Strzygowski, aus Aegypten kommen. Seine neueste Leistung zugunsten dieser Annahme findet sich in dem Artikel *Neuentdeckte Mosaiken in Salonik* (*Monatshefte für Kunstwissenschaft* 1908 S. 1020). Eines dieser Mosaiken, welches den hl. Demetrius zwischen zwei Stiftern darstellt, beschreibt er folgendermassen: „Demetrius in der weissen Chlamys steht in der Mitte. Er umfasst mit jedem Arm eine bärtige Gestalt: links einen Bischof, rechts einen Mann in der Tracht und den Insignien eines Konsuls. Da die Inschrift unter dem Mosaik sagt, es seien hier die Stifter zu sehen, so möchte man den für die Erbauung der ersten Demetriuskirche bezeugten Präfekten Leontius vom Jahre 412/3 dargestellt annehmen. Es ist nun in einem jetzt eben schwebenden Streite von geradezu ausschlaggebender Bedeutung, dass die beiden Gestalten nicht wie Demetrius den Kreisnimbus, sondern jene Umrahmung des Kopfes zeigen, die wir gern mit den Namen des quadratischen Nimbus bezeichnen. Man sieht hier einmal deutlich, was dieses Merkmal ursprünglich bedeutet; es ist tatsächlich der gleiche architektonische Auf-

<sup>1)</sup> Vgl. oben S. 16 und meine *Beiträge in Röm. Quartalschr.* 1907 S. 107 ff.

<sup>2)</sup> Vgl. oben S. 21.



satz, wie man ihn auf ägyptischen Grabstätten und Mumienhüllen hinter dem Kopfe des Verstorbenen dargestellt sieht“ usw. Wenn man das so etwas oberflächlich liest, möchte man meinen, Strzygowski habe hier meiner Ansicht über den Ursprung des quadratischen Nimbus, gegen welche er sich stillschweigend richtet, ein für allemal den Garaus gemacht. Bei einer genaueren Betrachtung des Mosaiks erkennt man jedoch, dass seine Beschreibung desselben von dem Augenblicke an, wo er auf den Nimbus zu sprechen kommt, tendenciös entstellt ist. Die Stifter „zeigen“ keineswegs jene „Umrahmung des Kopfes, die wir gern mit dem Namen des quadratischen Nimbus bezeichnen“, sondern haben jenen echt byzantinischen Architekturhintergrund, der in einer Wand von Zinnen<sup>1)</sup>, von denen Tücher herunterhängen, besteht. Der Künstler hat die drei Figuren so geschickt disponiert, dass die Köpfe der Stifter von den Zinnen eingerahmt erscheinen. Der Fall steht nicht vereinzelt da; er kehrt, was Strzygowski übersehen hat, noch zweimal auf den Mosaiken von S. Costanza wieder.<sup>2)</sup> Und doch ist es bis jetzt keinem eingefallen, hier einen Vorläufer des quadratischen Nimbus zu erblicken. Dass Strzygowski es bei dem Mosaikbilde von Salonik tun konnte, ist um so sonderbarer, als dieses aus dem 8. Jahrhundert, also einer Zeit stammt, in welcher jenes ikonographische Merkmal längst ausgebildet war. Dem Mosaicist lag es sicher fern, seine beiden Zinnen in einen Zusammenhang mit dem viereckigen Nimbus zu bringen. Das beweisen die übrigen zahlreichen Stifterbilder der Kirche, von denen kein einziges mit dem fraglichen Attribut ausgestattet ist. Strzygowski hätte auf diese Tatsache aufmerksam machen müssen; er zog es vor, sie mit Stillschweigen zu übergehen: es war bequemer. Wie konnte er aber bei einem byzantinischen Monument überhaupt an den viereckigen Nimbus denken? Weiss er denn nicht, dass das „signum viventis“ bei den Byzantinern ungebräuchlich war? Es ist ein spezifisch römisches Attribut und

<sup>1)</sup> Gewöhnlich sind es Säulenstümpfe mit Draperie.

<sup>2)</sup> Garrucci, *Storia* IV Taf. 204, 4.



hat mit Architekturmotiven nichts gemein; Strzygowskis misslungener Versuch bestätigt uns dieses aufs Neue.<sup>1)</sup>

Die Papyrusminiaturen haben sich bei unserem Studium als durchaus in den Rahmen der allgemein bekannten und allgemein verbreiteten christlichen Kunstübung des römischen Reiches hinein passend erwiesen. Der Maler kennt z. B. den Nimbus und wendet ihn so wie seine römischen Kollegen an; er verteilt nach denselben Principien wie diese die Gewänder und bedient sich der nämlichen Gesten. Jawohl, der nämlichen Gesten: der des Sprechens, der zweimal (Taf. VII<sup>r</sup> A D) vorkommt, hat sogar die römische, nicht byzantinische Form. Hier hätte Strzygowski die naheliegende Schlussfolgerung ziehen können, dass in der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts, der Zeit der Miniaturen, die christliche Kunst in Aegypten wesentlich die gleiche wie in Rom war. Die Schlussfolgerung ist aber unterblieben, und der Redegestus wurde von ihm in den des Segnens umgedeutet. In einem einzigen Punkte nur unterscheiden sich unsere Miniaturen von der Mehrzahl der gleichzeitigen römischen Monumente: in ihrer rohen Ausführung. Dadurch geben sie sich als koptische Erzeugnisse zu erkennen; denn soweit die erhaltenen Monumente ein Urteil zulassen, ist koptisch in der Regel = kunstlos.

In der 84 Seiten langen Abhandlung, die Strzygowski den Miniaturen gewidmet hat, ist natürlich nicht alles verfehlt; ich habe auch einiges Gute notiert.<sup>2)</sup> Doch das Beste daran ist, dass er sich Adolf Bauer zum Mitarbeiter ausersehen hat. Dieser hat durch seine geniale Feststellung des Textes der christlichen Archäologie und Kunstgeschichte einen wesentlichen Dienst erwiesen.

---

<sup>1)</sup> Kürzlich veröffentlichte Ph. Lauer in seinen *Observations sur l'origine et l'usage du nimbe rectangulaire (Mémoires de la Société nationale des Antiquaires de France, f. LXVII)* S. 1—17 eine neue Ansicht über die Entstehung dieses Nimbus; dieselbe ist so kompliziert, dass man ruhig darüber hinweggehen kann.

<sup>2)</sup> So z. B. hat er, wie ich glaube, vollkommen recht, wenn er (S. 183) versichert, dass es „in vorkonstantinischer Zeit überhaupt“ keine „illustrierten Evangeliare gab“.

---