

## Ein vorkonstantinischer Bildtyp des Myrophorenganges?

Von Anton Baumstark.

Die Osterszene des Ganges der Frauen zum Grabe ist bislang in der sepulkralen Malerei des Frühchristentums überhaupt nicht, in seiner Sarkophagplastik nur an einem einzigen Sarkophag aus S. Celso in Mailand<sup>1)</sup> nachzuweisen. Das kann befremden, wenn man sich der Interpretation erinnert, die Damasus in dem für die eigene Ruhestätte gedichteten Epitaph für die Darstellung neutestamentlicher Wunderszenen durch die Gräberkunst an die Hand gibt:

Solvere qui potuit letalia vincula mortis,  
post tenebras fratrem, post tertia lumina solis  
ad superos iterum Marthae donare sorori,  
post cineres Damasum faciet quia surgere credo.

Das gläubige Vertrauen auf die Tod und Verwesung überwindende Macht Christi zu bestärken, war ja mehr als irgend eines der an anderen von ihm gewirkten Wunder, seine eigene Auferstehung geeignet, die denn auch I. Kor. 15, 12—22 schon Paulus in engste Verbindung mit der einstigen Auferstehung alles Menschenfleisches bringt. Nicht schlichter ließ sich aber die Frohbotschaft des Ostermorgens bei trotzdem völliger Eindeutigkeit der Darstellung ins Bildliche umsetzen als im Rahmen des Myrophorenganges. In denkbar höchstem Grade hätte mithin von vornherein der Gegenstand der durch möglichste Knappheit ihrer bildlichen Kompositionen bezeichneten Richtung ältester christlicher Kunst entsprochen.

Gegen eine tatsächliche Vertrautheit schon dieser Kunst mit ihm spricht aber nicht nur der negative Befund seines Fehlens in der erhaltenen Denkmälerwelt. Auch positiv scheint sich der Myrophorengang als eine erst in nachkonstantinischer Zeit erfolgte Bereicherung des ikonographischen Repertoires durch die anscheinend grundlegende Bedeutung zu erweisen, die für seine Darstellung dem durch den ersten christlichen Kaiser zum Pietätszentrum der Christenheit erhobenen Jerusalem mit seinen sakralen Gedächtnisbauten und seinem dramatischen Kultus zukommt.

Was hier in Betracht kommt, ist vor allem die nicht historisch realistische, sondern durch jene Gedächtnisbauten inspirierte Art der

<sup>1)</sup> I. Bugati, *Memorie di S. Celso* Taf. I. Garrucci 315, 5.

Darstellung des Grabes, das nicht wie in späterer östlicher Kunst als ein in gewachsenem Felsen ausgehauene Kammer, sondern mehr oder weniger deutlich in derjenigen kultisch ausgeschmückten Gestalt auftritt, in welcher es den Mittelpunkt des konstantinischen Gebäudekomplexes auf dem Golgothagelände bildete.<sup>1)</sup> Schon auf der Türe von S. Sabina<sup>2)</sup> dürfte es irgendwie auf die fragliche Gestalt hinweisen, wenn der Engel den Frauen aus dem durch Vela abgeschlossenen Portalbogen eines offenbar größeren Gebäudes entgegentritt. Heimisch war das merkwürdige Verfahren einer Ersetzung des geschichtlichen Felsengrabes der biblischen Vergangenheit durch ein sakrales Architekturmotiv der Gegenwart naturgemäß in der Kleinwelt palästinensischer Devotionalien, die nächst den Monzese Ampullen,<sup>3)</sup> noch durch ein in Ägypten ans Licht gekommenes Amulett,<sup>4)</sup> einen Goldring<sup>5)</sup>, ein altchristliches Armband<sup>6)</sup>, ein bemaltes Holzkästchen des Sancta Sanctorum-Schatzes<sup>7)</sup> und eine Gruppe reliefgeschmückter Weihrauchfässer<sup>8)</sup> vertreten wird. Aus

<sup>1)</sup> Eingehend mit dieser Erscheinung sich beschäftigt haben namentlich H. Semper, *Revue de l'Art Chrétien* XL. (1897) 393—399 anlässlich eines Elfenbeinwerkes im Nationalmuseum zu Budapest, A. Heisenberg, *Grabeskirche und Apostelkirche* Leipzig 1908, II 255—258 anlässlich der Mosaiken der Apostelkirche in Konstantinopel und H. Vincent, *Revue Biblique. Nouv. Série* XI (1914) 94—109 in einer Spezialuntersuchung über: *Quelques représentations antiques du Saint-Sépulcre constantinien*.

<sup>2)</sup> I. Wiegand, *Das altchristliche Hauptportal an der Kirche der hl. Sabina auf dem aventin. Hügel zu Rom*. Trier 1900, Tafel IX.

<sup>3)</sup> Garrucci 433, 8. 434, 1. 4—7. 435, 1. 437. 7. *Collection chrét. et byzant. des Hautes Etudes* (Millet) C. 829. 832—835. 837 f. Einzelne Stücke abgebildet bei L. Lázár, *Die beiden Wurzeln der Kreuzigungsdarstellung*. Straßburg 1912. (*Zur Kunstgesch. d. Auslandes* Heft 98) Taf. I. Abb. 1. O. M. Dalton, *Byzantine Art and Archaeology*. Oxford 1911. 625 Fig. 398, H. Vincent, a. a. O. 103 Fig. 8. bzw. H. Vincent und F. M. Abel, *Jérusalem. Recherches de topographie, d'archéologie et d'histoire*. II. Jérusalem Nouvelle. Paris (Fasc. 1. 2) 1914, 205 Fig. 118.

<sup>4)</sup> Veröffentlicht von G. Schlumberger, *Byzantin. Zeitschr.* II (1893) 88. Wieder abgebildet: J. Reil, *Die frühchristlichen Darstellungen d. Kreuzigung Christi*. Leipzig 1904 Taf. II. Fig. 1. *Dictionnaire d'Archéologie chrétienne et de liturgie* I 1821 Fig. 486. L. Lázár a. a. O. Taf. II. Abb. 4.

<sup>5)</sup> In Palermo: A. Salinas, *Dal real museo di Palermo*. Palermo 1873 Taf. A 1. N. Kondakov, *Gesch. und Denkmäler d. byzantin. Emails*. Frankfurt a. M. 1892. 264 Abb. 90.

<sup>6)</sup> Der Sammlung R. de Béarn. Vgl. meine Angaben *Or. Christ. N. Série* VI. (1916) 50.

<sup>7)</sup> Ph. Lauer, *Le trésor du „Sancta Sanctorum“*, *Monuments Piot* XV (1906) Taf. XIV. H. Grisar, *D. röm. Kapelle Sancta Sanctorum und ihr Schatz*. Freiburg i. B. 1908, 115 Bild 59. Vgl. die Ausführungen des letzteren *Rassegna gregoriana* VI. (1907) 135—140.

<sup>8)</sup> Vgl. besonders O. M. Dalton, *Catalogue of early christian antiquities . . in the British Museum*. London 1907, 107f. bzw. *Byzant. Art and Archaeology* 620ff. J. Strzykowski, *Kopt. Kunst* (*Catalogue général des Antiquités Egyptiennes du Musée du Caire*. Nos 7001 ff.) Wien 1904, 290. O. Pelka, *Mitt. d. German. Nat. Museums* 1906, 85, 91. O. Wulff, *Altchristl. und mittelalterl. byzantin. u. italien. Bildwerke* (Kgl. Museum zu Berlin. Beschreibung der Bildwerke d. christl. Epochen. III) Berlin 1909, 202 ff. J. Reil, *Die altchristl. Bildzyklen d. Lebens Jesu*. Leipzig 1910, 138—144.

ihr wirkt es in das Mosaik<sup>1)</sup> und die Wandmalerei<sup>2)</sup> Italiens, wie in den bildlichen Buchschmuck des nichtgriechischen Ostens hinüber<sup>3)</sup> und besonders stark bis tief in das Mittelalter hinein in der Elfenbeinplastik nach. Realistische Treue wenigstens in der Wiedergabe jenes Architekturmotives, wie sie ursprünglich in weitgehendem Maße angestrebt worden war, läßt sich dabei begreiflicherweise um soweniger erwarten, je weiter wir uns vom palästinensischen Mutterboden der ganzen Erscheinung entfernen. So ergibt sich denn allerdings eine um so breitere Vielgestaltigkeit der Einzelbehandlung, da schon von vornherein das zugrundegelegte Architekturmotiv selbst keineswegs unverbrüchlich das nämliche war.

Bald kommt unter Andeutung ihres reichen kultischen Schmuckes nur die eigentliche Grabesädicula, die „spelunca“ der Aetheria, das „monumentum“ des Pilgers von Piacenza, zur Darstellung.<sup>4)</sup> Bald wird über ihr, selbst wiederum entweder nur schematisch angedeutet<sup>5)</sup> oder unter liebevoller Herausarbeitung seiner Einzelheiten,<sup>6)</sup> ein säulengetragener Baldachin sichtbar, der nach literarischen Zeugnissen des 5. und 6. Jahrhunderts sich im Innern der Anastasis-Rotunde über ihr wölbte,<sup>7)</sup> nach K. Schmalz<sup>8)</sup> ursprünglich unter freiem Himmel über ihr gewölbt hätte. Dann wieder wird nur der Säulenbaldachin abgebildet<sup>9)</sup> oder durch einen auf zwei

<sup>1)</sup> In S. Apollinare Nuovo in Ravenna. Beste Abbildung: C. Ricci, Ravenna. Bergamo 1902, 31. Vgl. dazu meine Bemerkungen Byzantin. Zeitschr. XX. (1911) 189 f. bzw. die Beschreibung bei J. Kurth, Die Mosaiken von Ravenna, 159 f.

<sup>2)</sup> In Alt-S. Clemente zu Rom: Roh. de Fleury, L'Évangile Taf. 92 Fig. 4 bzw. jetzt J. Wilpert, Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV.—XIII. Jahrh. Taf. 209.

<sup>3)</sup> In den ganzseitigen Vorsatzbildern armenischer Vierevangelienbücher bis ins 17. Jahrh. Vgl. meine Angaben Monatshefte für Kunstwissenschaft IV (1909) 256. Früher in einer Randminiatur des Etschmiadzin-Evangeliums (Strzygowski, Byzantin. Denkmäler. I. Wien 1891 22) und in einer seitengroßen Miniatur des syrisch-nestorianischen Evangeliums 14 (Sachau 304) Bl. 32 zu Berlin.

<sup>4)</sup> So auf den Monzeser Ampullen Garr. 433, 8. 434, 2. 6 f. 437, 7. bzw. Coll. H<sup>tes</sup> Études C 829. 834 f., auf dem Amulett ägyptischer Herkunft und einer dem sassanidischen Kunstkreise entstammenden Silberschüssel aus Perm: J. Reil, Die Kreuzigung Christi Taf. II. Fig. 3 nach der Erstaufnahme in den Matériaux pour servir à l'archéologie de la Russie XXII (1899). L. Lázár, Taf. III. Abb. 7.

<sup>5)</sup> So auf den Ampullen Garr. 434, 4. 435, Coll. H<sup>tes</sup> Études C 832 f.

<sup>6)</sup> So auf der Ampullen Garr. 434, 6. Coll. H<sup>tes</sup> Études C 838.

<sup>7)</sup> Breviarium de Hierosolyma (P. Geyer, Itinera Hierosolymitana saec. IV.—VIII, 154 Z. 10 f.): „Super ipso sepulcro transvolat argenteum et aureum“. Pilger von Piacenza 18 (ebenda 171 Z. 18): „sub solas aureos“ (?).

<sup>8)</sup> Mater ecclesiarum. Die Grabeskirche in Jerusalem. Studien zur Gesch. der kirchlichen Baukunst und Ikonographie in Antike und Mittelalter. (Zur Kunstgesch. des Auslandes Heft 120) Straßburg 1918, 28—40.

<sup>9)</sup> So auf dem Monzeser Ampullen Garr. 434, 1 und 5. Coll. H<sup>tes</sup> Études C 837.

Stützen ruhenden Rundbogen angedeutet.<sup>1)</sup> Gelegentlich kann man auch im Zweifel sein, ob durch eine etwa an den sog. Sibyllentempel von Tivoli erinnernde Anlage er oder die dem betreffenden Künstler nicht genauer bekannte Anastasisrotunde wiedergegeben sein will.<sup>2)</sup> Die Kuppel der letzteren schwebt einmal über Baldachin und Ädicula<sup>3)</sup>, ein andermal im Hintergrunde der figürlichen Szene<sup>4)</sup> frei in der Luft. Oder es erscheint statt des Grabes ihre Außenansicht, sei es schematisch als ein ungegliederter Rundbau,<sup>5)</sup> sei es als ein kreisrundes Seitenteilstück der oktogonalen sog. Omarmoschee, in dessen Mitte ein von Fenstern durchbrochener Tambour, einen niedrigeren Umgang überragend, die Kuppel trägt.<sup>6)</sup> Als eine mißverständliche Weiterbildung dieses Darstellungstyps muß es gelten, wenn der Grabbau die Form eines mehrgeschossigen Turmes annimmt.<sup>7)</sup> Endlich begegnet eine Darstellung selbst des ganzen konstantinischen Gebäudekomplexes sowohl in der ursprünglichen Beschränkung auf das basilikale Martyrium und den Zentralbau der Anastasis,<sup>8)</sup> als auch in der um die Golgatha-

<sup>1)</sup> So in der Randminiatur des Etschmiadzin-Evangeliiars und auf einer Elfenbeinpyxis von Sitten: R o h. de Fleury, La Messe V Taf. 371.

<sup>2)</sup> So auf dem Mosaik von S. Apollinare Nuovo in Ravenna, in der seiten großen Miniatur der syrischen Hs. 14 (Sachau 304) in Berlin und an einer koptischen Pyxis, bekannt gemacht durch St. P o g l a y e n - N e u w a l l, Monatsh. für Kunstwissenschaft XII (1919) 81—87.

<sup>3)</sup> In der Malerei des Kästchens im Sancta Sanctorum-Schatze.

<sup>4)</sup> Auf dem Berliner Rauchfaß Nr. 967 (O. W u l f f a. a. O. 202 f.)

<sup>5)</sup> Das ist anscheinend die Regel auf den Rauchfässern mit Darstellungen ikonographisch palästinensischen Typs. Hierher gehört auch wohl schon der Sarkophag von S. Celso und die Darstellung des Grabes vielmehr in der Szene der Erscheinung des Auferstandenen selbst vor den Myrophoren (sog. *Xalpete* der byzantinischen Ikonographie) auf je einem gallischen und einem römischen Sarkophag: Garr. 316, 2 und 350, 4. Später gehören hierher diejenigen eines cylindrischen Gerätes (oder Kreuzfußes?) aus Elfenbein im British Museum (karolingische Epoche) und eines Elfenbeinbuchdeckels des 11. od. 12. Jahrh. in Narbonne: O. M. D a l t o n, Catalogue of the Ivory carvings. Taf. XXII Nr. 47. H. G r a e v e n, Aus Samml. in England Nr. 40 bezw. Annales Archéologiques XXII. (1870) Taf. I.

<sup>6)</sup> So auf dem von mir Or. Christ. N. Serie IV (1914) 64—75 gewürdigten Elfenbeindiptychon des Domschatzes in Mailand. Garr. 450. Or. Christ. a. a. O. Taf. I. II.

<sup>7)</sup> So abgesehen von den anscheinend auf das Gesamtbild des Gebäudekomplexes aus nachmodestianischer Zeit zurückgehenden Darstellungen z. B. auf der unteren Hälfte eines oberheinschen Elfenbeindiptychons etwa des 10. Jahrh.: H. G r a e v e n, Aus Sammlungen in Italien Nr. 25. Weitere Beispiele verzeichnet H. S e m p e r, a. a. O. 398.

<sup>8)</sup> So unverkennbar auf einer Elfenbeinplatte des British Museums mit Himmelfahrt und Myrophorengang, wo hinter den Frauen ein Langhausbau, im Rücken des Engels eine Arkadenrotunde liegt: O. M. D a l t o n, Cat. of the Ivory carvings Nr. 48 mit Abb. S. 47; H. G r a e v e n, Aus Samml. in England Nr. 50. Das gleiche Anordnungsprinzip scheint auch auf einer von S e m p e r 393 Fig. 2 abgebildeten Münchener Elfenbeinplatte zugrunde zu liegen.

kirche erweiterten Gestalt, die ihm nach der Perserkatastrophe des Jahres 614 die Restauration des Modestos gegeben hat.<sup>1)</sup>

Man hat im Gegensatz zu allem dem einen von den Konstantinsbauten Jerusalems unberührten Darstellungstyp bei einer Fassung des Grabes erblicken wollen, bei welcher der Kuppel- bzw. Zeltdach-tambour — wiederum mit Fensteröffnungen<sup>2)</sup> oder mit Blendarkaden<sup>3)</sup> oder durch eine Öffnung solcher zu einer Art luftigen Stützenpavillons umgewandelt<sup>4)</sup> — sich über einem Untergeschoß von vielmehr quadratischem Grundriß erhebt. Im Rahmen verwandter Kompositionen wie der bloßen Bewachung des Grabes<sup>5)</sup> oder einer Verbindung des bewachten Grabes mit den nach Matth. 27, 61 ihm gegenüberstehenden Marien<sup>6)</sup> wiederkehrend, ist diese Fassung vor allem älterer Elfenbeinplastik, wie man dann gerne behauptet, abendländischen Ursprungs eigentümlich, liegt aber unverkennbar auch im Rabbula-Kodex zugrunde, wo der Oberteil des Doppelbaues weggelassen ist, an dessen zylindrische Form aber deutlich noch die Gestaltung des zu einem viereckigen

<sup>1)</sup> Nur so vermag ich zu verstehen die Darstellungen einer Florentiner Elfenbeintafel und eines Elfenbeindeckels im Besitze der Kirche Sainte Croix in Gannat: H. Semper a. a. O. Fig. III. H. Graeven, Aus Samml. in Italien Nr. 26 bezw. Revue de l'Art Chrétien XXIII (1883) Taf. IV. Im ersteren Falle erkennt auch Semper a. a. O. 398 in dem zu einem mehrgeschossigen Turme hochgezogenen Rundbau, hinter dem weiterhin ein Langhausbau sich erstreckt, zutreffend die Anastasisrotunde und in jenem die Basilika des ἁγίος Κωνσταντῖνος. Ich kann dann aber in der zweiten sich an den Langhausbau anlehnenden Turmanlage nur eine mißverständliche Wiedergabe der neuen Kalvarienkirche des Arkulf-Adamnanus (= ἁγίος Γολγοθᾶς des einheimischen Anastasis-Typons) und folgerichtig diese und die Anastasis in den zwei Türmen des Deckels von Gannat erkennen.

<sup>2)</sup> So auf dem oft abgebildeten prachtvollen Elfenbein der Sammlung Trivulzi in Mailand: Garr. 449, 2. E. Molinier, Histoire générale des arts appliqués à l'industrie. Les ivoires. Paris 1896. Taf. II. Ch. Diehl, Manuel d'art byzantin. Paris 1910, 74. Fig. 26. O. Wulff, Altchristl. u. byzantin. Kunst. Berlin-Neubabelsberg, 186 Abb. 184 H. Vincent a. a. O. 95 Fig. 5.

<sup>3)</sup> So auf einer aus Bamberg stammenden Münchener und der Elfenbeintafel der Sammlung Fejérváry in Liverpool: Garr. 459, 4. J. Sauer, Die altchristl. Elfenbeinplastik. Leipzig [1922] Taf. 5, bezw. Garr. 459, 3. H. Graeven, Aus Samml. in England Nr. 1.

<sup>4)</sup> So auf dem von H. Semper behandelten Elfenbein in Budapest. A. a. O. 391 Fig. 1. Bei einzelnen nächstverwandten Stücken ist es mehr oder weniger unklar, ob für den Unterbau kreisrunder oder quadratischer Grundriß zu unterstellen sein soll. S. 12 unten Ak. 1.

<sup>5)</sup> Auf der sog. Fibula des hl. Caesarius von Arles: Garr. 479, 17. Edm. Le Blant, Les sarcophages chrétiens antiques de la ville d'Arles, Paris 1878, 49. H. Vincent a. a. O. 101. Fig. 7- bezw. Jérusalem II. 221, Fig. 120. Obergeschoß als Arkadenpavillon.

<sup>6)</sup> Auf einem der sog. Passionstafelchen des British Museum: Garr. 446. 3. O. Westwood, A descriptive catalogue of the fictile ivories in the South Kensington Museum. London 1876, Taf. IV. H. Graeven, Aus Samml. in England Nr. 25. O. M. Dalton, Catalogue of early christian antiquities ... in the British Museum, Taf. VI c, derselbe Catalogue of the Ivory carvings Taf. IV. (7 c). K. M. Kaufmann, Handb. der christl. Archäologie. <sup>3</sup> Paderborn 1922, 538 Abb. 269. J. Sauer, a. a. O. Taf. 6. Obergeschoß als Tambour mit Fenstern.

Gebäude nicht passenden Daches erinnert.<sup>1)</sup> Noch soeben hat J. Sauer<sup>2)</sup> erneut die zuerst von Semper<sup>3)</sup> vertretene Anschauung ausgesprochen, daß hier beliebige antike Grabbauten zur Vorlage gedient hätten, wie sie „für Syrien, aber auch für Rom und Gallien gleichförmig nachweisbar“ seien. Ich vermag dieser Ansicht nicht beizupflichten, muß vielmehr auch hier einen, wenn auch indirekten und mit einem solchen jener Grabbauten an den Heerstraßen aller Teile des römischen Reiches sich kreuzenden Einfluß der Anastasis-Rotunde grundlegend finden.

Zwei überaus bezeichnende Momente schließen, wenn ich nicht irre, alle in Betracht kommenden Denkmäler mit Darstellungen des Myrophorenganges zu einer einheitlichen Gruppe zusammen. Zunächst zeigt der Grabbau in der Schauseite des Untergeschosses — und dies gilt auch von den einschlägigen Darstellungen verwandter Szenen — durchgehend ein mächtiges — vielfach gewaltsam aufgesprengtes<sup>4)</sup> — zweiflügeliges Portal. Dieses ist aber mindestens zweimal<sup>5)</sup> durch Reliefdarstellungen aus der heiligen Geschichte, die seine Türflügel schmücken, unzweideutig als Kirchenportal charakterisiert. Es dürfte sich hier also nicht minder um eine Reminiszenz an das von den Pilgern in Jerusalem geschauten Wirklichkeitsbild handeln, als wenn in die Darstellung der Grabesädicula bzw. des Baldachins die Lampen aufgenommen werden, die nach abendländischen Wallfahrerberichten die erstere erhellten,<sup>6)</sup> oder wenn speziell die eine dieser Lampen wiedergegeben wird,<sup>7)</sup> die, wie frommer Glaube wollte, schon zu Häupten der Leiche Christi gestanden hätte<sup>8)</sup>, wenn die zum Verschuß der Ädicula dienenden oder die Interkolumnien des Baldachins füllenden „cancelli“ abgebildet werden<sup>9)</sup> oder das Grablager durch eine über es gebreitete reichgemusterte Decke und ein daraufgestelltes Kreuz

<sup>1)</sup> Garr. 139. 1. Roh. de Fleury, L'Évangile II. Taf. 93, 1. L. Lázàr Taf. II. Abb. 6. W. de Grüneisen, Sainte Marie Antique. Rom 1911. Taf. LX 1.

<sup>2)</sup> A. a. O. 6 f.

<sup>3)</sup> A. a. O. 394 f.

<sup>4)</sup> So auf der Trivulzi-Tafel, dem Londoner Passionstäfelchen und in der Miniatur des Rabbula-Kodex.

<sup>5)</sup> Auf der Trivulzi-Tafel und dem Londoner Täfelchen. Angedeutet scheint ähnlicher Schmuck auch auf der Caesarius-Fibula zu sein.

<sup>6)</sup> Besonders deutlich auf der Ampulle Garr. 434, 1. Coll. H<sup>tes</sup> Études C 837 links. Vgl. Adamnanus, De locis sanctis I 2 (P. Geyer, Itinera 229 Z. 16—21).

<sup>7)</sup> So offenbar in dem Fresko von S. Clemente, auf der koptischen Pyxis und in der Randminiatur des Etschmiadzin-Evangeliiars.

<sup>8)</sup> Nach dem Bericht des Pilgers von Piacenza 18 (a. a. O. 171 Z. 6—9).

<sup>9)</sup> So ziemlich durchweg auf den Monzeser Ampullen, ferner auf dem Amulett und in der Malerei des Sancta Sanctorum-Kästchens.

zum Altar umgewandelt bzw. ein nach literarischem Zeugnis vor der *Adicula* errichteter Altar in deren Inneres zurückgeschoben wird.<sup>1)</sup>

Ständig sind sodann die — schlafenden oder entsetzt zusammengebrochenen — Grabeswächter in die Komposition einbezogen und zwar werden sie immer sinnlos auf das Dach des Untergeschosses versetzt<sup>2)</sup> oder stützen sich auf die Ecken des verhältnismäßig viel zu niedrig geratenen auf.<sup>3)</sup> Nun fasse man das wohl älteste Elfenbeinwerk der Gruppe, die vereinzelte Diptychonhälfte der Sammlung Trivulzi in Mailand,<sup>4)</sup> ins Auge, auf der nach Sempers treffender Beobachtung<sup>5)</sup> eher der Auferstandene selbst als der Engel der Auferstehungsbotschaft den in stürmischer Proskynese ihn begrüßenden Myrophoren gegenüber sitzt d. h. im Bilde die Berichte Matth. 28, 1—7 und 8—10 ineinander geflossen sind. Sauer läßt hier<sup>6)</sup> „in zwei Feldern übereinander“ unten den Engel mit den Frauen vor dem Grabbau, oben einen zentralen Grabbau mit schlafenden Wächtern, dargestellt sein. Allein es ist zweifellos H. Vincent zuzustimmen, wenn er<sup>7)</sup> trotz eines gewissen Scheines der Richtigkeit dieser Auffassung an der wohl allgemeiner verbreiteten festhält, daß der Rundbau des scheinbaren oberen Bildfeldes lediglich der Obergeschoßstambour des Gebäudes ist, vor dessen halb geöffnetem Eingang sich die Szene des unteren abspielt. Allerdings ist dann das Paar der Wächter eben auf das Dach seines Untergeschosses versetzt und das über diesem Dache hinlaufende Prachtgesimse<sup>8)</sup> nicht hinreichend von der seitlichen Umrahmung der Gesamttafel geschieden. Ist es aber wahr, daß jenes Untergeschoß mit Bestimmtheit, wie es von Semper geschieht, als ein solches von quadratischem Grundriß angesprochen werden kann? — Keineswegs! Die Versetzung der Wächter auf das Dach erfolgte

1) Die Decke auf dem Sancta Sanctorum-Kästchen und anscheinend auch auf der Permer Silberschüssel, wo außerdem ein auf das Grablager gestelltes Altarkreuz den durchweg kultischen Schmuck vervollständigt. Man könnte zur Not hier überall auch an den nach dem Pilger von Piacenza 18 (a. a. O. 171 Z. 18 f.) vor der Grabes-*adricula* errichteten Altar, d. h. den wohl zu einem solchen ausgestalteten angeblichen Engelsstein des Breviarium de Hierosolyma (a. a. O. 154 Z. 9) denken. Nur müßte dann eine im Bild erfolgte Zurückschiebung dieses Altars bis in die Flucht des *Adiculae*einganges angenommen werden.

2) So auf der Trivulzi-Tafel.

3) So auf den Elfenbeintafeln von München und Liverpool und der Caesarius-Fibula.

4) Vgl. oben S. 9 Ak. 2.

5) *Revue de l' Art Chrétien* XL. 400.

6) Die altchristliche Elfenbeinplastik 6.

7) *Revue Biblique. Nouv. Série* XI. 94 f

8) Es ist zu beachten, wie dieses mit beinahe photographischer Treue tatsächlich als oberer Abschluß des Grabuntergeschosses auf der Münchener Tafel wiederkehrt.

naturgemäß der Not gehorchend, weil das Hochformat der Diptychontafel für sie zu beiden Seiten des Grabbaues auf ebener Erde keinen Raum bot. Ohne diesen Formatzwang hätten wir sie uns selbstverständlich eben dort vorzustellen. Der gleiche Formatzwang gestattete aber auch von dem im Verhältnis zum oberen Tambour erheblich weiter ausladenden Erdgeschoß einer Grabesrotunde nur einen rechteckigen Mauerausschnitt mit der Türe sichtbar werden zu lassen, der alsdann mit der Schauseite eines viereckigen Untergeschosses leicht zu verwechseln ist. Bedenkt man nun die charakteristische Bedeutung, welche der Anomalie in der Behandlung der Grabeswächter für die ganze Gruppe von Darstellungen des Myrophorenganges mit viereckigem Unter- und zylindrischem Obergeschoß des Grabbaues zukam, so ist es kaum eine allzu gewagte Annahme, daß eben jenes Mißverständnis einer Darstellung von der Art derjenigen der Trivulzi-Tafel zur viereckigen Gestaltung des Erdgeschosses den Anstoß gab.<sup>1)</sup> Zugegeben mag dabei immerhin werden, daß das nicht möglich gewesen wäre, wenn Beispiele eines so entstehenden Bautypus als Grabbauten nicht in Wirklichkeit gegeben gewesen wären.

Wie dem aber auch sei, jedenfalls stehen wir heute einem urkundlichen Belege dafür gegenüber, daß — und zwar schon vor 614 — auch der Grabbau auf quadratischem Grundriß als Wiedergabe der Anastasis in Jerusalem gedacht war. Die merkwürdige Gestaltung des Grabes wirkt nämlich nicht nur auf dem Gebiete der christlich-orientalischen Buchmalerei im bildlichen Schmucke armenischer Vierevangelienbücher noch des tiefen zweiten Jahrtausends nach,<sup>2)</sup> wo zugleich die Form sich geltend machen könnte, die in der Wirklichkeit die Grabesädicula selbst im Kreuzfahrerbaue der Grabeskirche erhalten und seitdem bewahrt hat.<sup>3)</sup> Das zweigeschossige Gebilde der alten Elfenbeinplastik kehrt vielmehr vor allem in der illustrierten katalanischen Bibelhandschrift aus S. Maria de Ripoll wieder, die soeben durch W. Neuß bekannt gemacht und in überzeugender Weise auf frühchristliche

<sup>1)</sup> Bemerkenswert ist in diesem Sinne ein fließender Übergang vom klaren Rundbau zum Anschein einer Anlage mit quadratischem Grundriß, den je ein Elfenbein des Domschatzes in Quedlinburg und des South Kensington-Museums beobachten läßt: Westwood Taf. XX. (Nr. 73) bzw. bei Semper a. a. O. 399 Fig. IV. Beide Stücke sind auch durch das Motiv der sinnlosen Versetzung der Grabeswächter auf das Dach des Untergeschosses mit der Trivulzi-Tafel eng verknüpft, was das Gewicht ihres Zeugnisses noch erheblich vermehrt.

<sup>2)</sup> Vgl. oben S. 7 Ak. 3. bzw. die Wiedergabe einer Miniatur von J. 1651 in Monatshefte für Kunstwissenschaft IV. (1911) Taf. 53, 5. Weitere Beispiele des Typus nunmehr bei Fr. Macler, Miniatures Arméniennes. Vie du Christ. Peintures ornementales (Xe au XVIIe siècle) Paris 1913 Taf. XVIII. Fig. 42. XXV. Fig. 58. XXX. Fig. 92.

<sup>3)</sup> Über diese vgl. H. Vincent und F. M. Abel, Jérusalem. II. 291—300. Besonders das durch eine Restauration des Js. 1555 geschaffene Aussehen (293 Fig. 137) könnte zum Vergleiche mit den armenischen Miniaturen herausfordern.

Überlieferungsströme zurückgeführt wurde.<sup>1)</sup> Mit den fraglichen Elfenbeindarstellungen des Myrophorenganges stimmt die betreffende Miniatur<sup>2)</sup> dabei auch in der Versetzung der Grabeswächter auf das flache Dach des Untergeschosses überein. In einem weiteren Motiv berührt sie sich speziell mit einem der schönsten Stücke der Elfenbein-Gruppe: der aus Bamberg nach München gelangten Tafel.<sup>3)</sup> Durch Verschiebung des zylindrischen Obergeschosses nach links ist auf dem Untergeschoßdache für eine Darstellung des Auferstandenen bzw. Auferstehenden selbst zwischen zwei adorierenden Engeln Raum gewonnen. Eine Verbildlichung des Augenblickes der Auferstehung selbst, wie sie damit sicherlich beabsichtigt ist, scheint mir nun zwar in anderer Fassung und nicht in unmittelbarer Verbindung mit dem Grabbaue, wohl aber gleichfalls in einer höheren Zone auch das Münchener Elfenbein zu bieten. Man pflegt freilich gemeinhin die da sich entwickelnde Szene, wie Christus, von der Gotteshand emporgezogen, aufwärts steigt, als „Himmelfahrt“ zu fassen, und es ist wohl unleugbar, daß abendländische Kunst das Festgeheimnis des vierzigsten Tages nach Ostern tatsächlich in dieser Weise verbildlicht hat.<sup>4)</sup> In unserem Falle geht es aber doch nicht an, ernsthafter Weise die zwei entsetzt zusammengeduckten Gestalten, die Zeugen des Vorgangs sind, als Abkürzung des Apostelkollegiums von Apg. 1, 9—12 fassen zu wollen. Schon ihre Haltung ist weit eher diejenige der Grabeswächter im Augenblicke der Auferstehung, und also diese im Sinne urapostolischer Predigt<sup>5)</sup> als ein Erwecktwerden des Herrn durch seinen himmlischen Vater, als eine Aufnahme nicht von der Erde zu Himmelshöhen, sondern aus den Tiefen des Totenreiches dargestellt. Ist aber somit ein denkbar engster Zusammenhang der katalanischen Miniatur mit den Elfenbeinschnitzereien des Kreises der Trivulzi-Tafel erhärtet, so gewinnt ihre höchst seltsame Behandlung des Untergeschosses der Grabanlage verdoppelte Bedeutung.

Die Schauseite ist abgehoben, und man blickt in ein Kircheninneres, dessen schachbrettartig aus hellen und dunkeln Fliesen

<sup>1)</sup> Die katalanische Bibelillustration um die Wende des ersten Jahrtausends und die altspanische Buchmalerei. Eine neue Quelle zur Gesch. des Auslebens der altchristlichen Kunst in Spanien und zur frühmittelalterlichen Stilgeschichte. Bonn-Leipzig 1922.

<sup>2)</sup> A. a. O. Taf. 51 Fig. 147.

<sup>3)</sup> Vgl. oben S. 9 Ak. 3.

<sup>4)</sup> Vgl. H. Leclercq, Ascension, in: Dictionnaire d'Archéologie chrétienne et de liturgie I 2926—2930. Sicher ist hier mindestens die Darstellung des einen gallischen Sarkophags: Edm. Le Blant, Les sarcophages . . . de la ville d' Arles Taf. XXIX (= Fig. 986).

<sup>5)</sup> Vgl. Apg. 2, 24: ὃν ὁ Θεὸς ἀνέστησε, 3, 15: ὃν ὁ Θεὸς ἤγειρεν ἐκ νεκρῶν, 13, 30: ὁ δὲ Θεὸς ἤγειρεν αὐτὸν ἐκ νεκρῶν.

zusammengesetzter Plattenboden nach den Stilprinzipien altägyptischer Flächenkunst ohne perspektivische Vertiefung zwischen den die vorderen Ecken des unteren Bauteiles markierenden Säulenpilastern aufrecht zu stehen scheint. In der Mitte dieses Kircheninneren erhebt sich nun, wie in anderen Fällen<sup>1)</sup> als ein auf zwei Säulen ruhender Rundbogen gebildet, der die konstantinische Grabesädicula schützende Baldachin. Dieser ist aber, da die sehr eingehende Beschreibung Arkulfs bei Adamnanus über ihn schweigt, nach der Perserkatastrophe nicht erneuert worden. Was die spanische Bibelillustration des beginnenden zweiten Jahrtausends, wenn auch mit noch so großem technischem Unvermögen, zu gewähren sich bemüht, ist also noch der Blick in das Innere der Anastasis, wie es sich vor der Verwüstung durch die Scharen Chosraus II. dem Auge darbot.

Nicht minder bedeutsam als die Gestaltung des Grabes ist bei der Masse der altchristlichen oder von altchristlichen Vorbildern abhängigen Darstellungen des Myrophorenganges der offenbar mit jener in einem inneren Zusammenhange stehende Aufbau der Komposition. Wo nämlich unzweifelhaft die Ädicula der konstantinischen Golgathabauten oder der sie überdachende Baldachin gegeben wird, ist die Anordnung grundsätzlich die, daß dieses Architekturmotiv beherrschend im Mittelpunkt der wesentlich frontal geschauten Szene steht, auf der einen Seite, und zwar fast ausnahmslos vom Beschauer aus rechts, der Engel sitzt und von der anderen unverbrüchlich in der Zweizahl des Matth.-Berichtes die Myrophoren herzutreten.<sup>2)</sup> Nur, wo dagegen die Grabesdarstellung auf die Außenansicht der Anastasis-Rotunde oder auf die Gesamtheit der Sakralbauten des Golgathageländes zurückgeht, besteht von Hause aus eine Neigung dazu, das Architekturmotiv als Hintergrund zu behandeln<sup>3)</sup> oder geradezu in den Rücken des Engels zu verlegen<sup>4)</sup>, der so im Rahmen einer wesentlich im Profil gesehenen

<sup>1)</sup> S. oben S. 8 Ak. 1.

<sup>2)</sup> Umgekehrte Anordnung von Engel und Frauen findet sich nur in zwei Fällen, in denen möglicherweise vielmehr an die Anastasis als Ganzes zu denken ist: in S. Apollinare Nuovo, und in der Berliner syrischen Miniatur. In der letzteren ist zugleich der Säulenbau des „Grabes“ nicht zwischen die beiden Elemente der typischen Komposition gestellt, sondern als einheitlicher Hintergrund derselben behandelt. Barbarisch unter die Füße des — hier regulär links sitzenden — Engels herabgedrückt ist die Andeutung des Grabes in der Randminiatur des Etschmiadzin-Evangeliiars.

<sup>3)</sup> So in dem zweifelhaften Falle der Berliner syrischen Miniatur, auf der Trivulzi-Tafel, gelegentlich auf einzelnen Rauchfässern und wenn auf den S. 9 Ak. 1 namhaft gemachten Denkmälern ein auf die Anastasis und ein auf die konstantinische Basilika zurückgehendes Architekturmotiv gewissermaßen den Rahmen der Szene bilden.

<sup>4)</sup> In dieser Richtung liegt die Anordnung schon auf dem Liverpooler und dem mit ihm verwandten Münchener Elfenbein. Ausgesprochen so ist sie auf dem Diptychon des Mailänder Domschatzes, den zwei S. 8 Ak. 5 genannten späteren Elfenbeinen, der katalanischen Miniatur und ständig im armenischen Evangelienbuchschmuck des zweiten Jahrtausends. Auch die beiden auf das Gesamtbild der nachmodestianischen Zeit weisenden Elfenbeine gehören wesentlich hierher.

Komposition zwischen „Grab“ und Myrophoren seinen Platz findet. Auf diesen Fall beschränkt ist zugleich die Erweiterung des Figurenbestandes um die Grabeswächter wie die aus Mk. 16, 1 stammende Dreizahl<sup>1)</sup> oder sogar eine aus Kombination der Namenangaben von Mk. 16, 1 und Luk. 24, 10 entstandene Vierzahl der Myrophoren.<sup>2)</sup> Nun ist für den Kultus Jerusalems im 8. bzw. 9. Jahrh. durch das Typikon der Anastasis für die Kar- und Osterwoche,<sup>3)</sup> das Rudiment einer Art liturgischen Osterspieles bezeugt, bei dem durch „Myrophoroi“ genannte Kleriker die zum Grabe kommenden Frauen agiert wurden. Dabei wird deren bloße Zweizahl ausdrücklich erwähnt, und man erfährt, daß von diesen beiden Myrophoren während einer Verlesung des Auferstehungsevangeliums die eine rechts, die andere links vom Heiligen Grabe stand und dasselbe inzensierte.<sup>4)</sup> In der Tat begegnet auf einem vereinzelt Elfenbeinwerk, der Pyxis von Sitten,<sup>5)</sup> auch im Bilde des biblischen Vorganges genau diese Anordnung der zwei Myrophoren zu beiden Seiten einer schematischen Darstellung des konstantinischen Säulenbaldachins. Ich vermag mir die strenge Konstanz der regelmäßigen und offenbar ursprünglichen Anordnung vielmehr der Myrophoren und des Engels zu beiden Seiten des Baldachins oder der *Adicula* unter ihm nur dadurch zu erklären, daß auch ihr eine und zwar ältere Form liturgischer Osterdramatik Jerusalems zugrunde liegt, bei welcher die zwei Myrophoren aus der Richtung des Kreuzesfelsens d. h. für den dem Eingang der Grabes-*adicula* Gegenüberstehenden von links her auf diese herzutreten,

1) So begegnet sie auf dem Liverpoolsen und dem mit ihm verwandten Münchener Elfenbein, dem oberrheinischen des 10. Jahrhunderts mit turmgestaltigem Grabe, dem Quedlinburger, demjenigen des British Museum mit Himmelfahrt und Myrophorengang, denjenigen des South Kensington-Museums, der Kirche Sainte Croix in Gannat und auf dem zweiten Münchener sowie in der armenischen Evangelienbuchmalerei des zweiten Jahrtausends. Dazu die koptische Pyxis, bei der es nicht schlechthin sicher ist, daß eine Außenansicht der Anastasis geboten werden will.

2) Dies Eigentümlichkeit der katalanischen Miniatur.

3) Herausgegeben von A. Papadopulos-Kerameus, *Ἀνάλεκτα Ἱεροσολυμιτικῆς Σταυρολογίας* II, Petersburg 1894, 189 Z. 12 ff., wo am Karsamstag Abend die *μυροφόροι* allein im Hl. Grabe zurückbleiben, um es zu salben und zu inzensieren, 191 Z. 2–6, wo sie dem Patriarchen, der aus dem Hl. Grabe heraustretend sie mit dem *Χαίρετε* des Auferstandenen begrüßt, sich zu Füßen werfen.

4) Während der Verlesung des Orthros-Evangeliums des Ostersonntags: a. a. O. 199 Z. 11–16: αἱ β' μυροφόροι εἰσελθόνται ὀπίσω β' διακόνων κατέχουσαι τὰ τρισκέλια . . . καὶ στῆκουσαι οὕτως ἡ μία εἰς τὰ δεξιά τοῦ ζωοποιοῦ Τάφου καὶ ἡ ἑτέρα εἰς τὸ ἀριστερὸν καὶ θυμιάνουσι, ἕως πληρωθῆ τὸ ἄριον εὐαγγελίον.

5) Vgl. oben S. 8 Ak. 1. Dazu kommt die koptische Pyxis, wo nur unsymmetrisch die Erweiterung zur Dreizahl des Mk.-Berichtes stattgefunden hat.

während auf der anderen Seite ein den Engel agierender Kleriker ihrer wartete. Da der liturgische Vorgang sich natürlich im Inneren der Anastasisrotunde abspielte, mußte sein Einfluß auf die Bildkomposition in Wegfall kommen, sobald diese vielmehr vor deren Äußeres versetzte.

Es ist notwendig, sich alles das zu vergegenwärtigen, damit die ganze Wichtigkeit einer Darstellung klar hervortrete, die nun wirklich jede Spur einer Beeinflussung durch die Kultbauten oder die Liturgie Jerusalems vermissen läßt. Es ist dies die betreffende Miniatur der syrischen Vierevangelienhandschrift Nr. 33 der Nationalbibliothek in Paris.<sup>1)</sup> Ich habe auf deren merkwürdige Beischriften bereits vor geraumer Zeit in anderem Zusammenhange hingewiesen<sup>2)</sup>. Heute möge die ikonographische Bedeutung der auf unserer Tafel abgebildeten betont sein. Die Gestalten sind zu beiden Seiten der den letzten der Eusebianischen Kanones umrahmenden Arkade verteilt. Links nahen die beiden Frauen; rechts sitzt, den üblichen Stab in der Linken und mit der erhobenen Rechten den Redegestus ausführend, der geflügelte und gleich jenen nimbierte Engel, durch das volle Rund des Gesichtes und das reichgekräuselte Lockenhaar an den Michael der wundervollen Elfenbeintafel des Britischen Museums<sup>3)</sup> erinnernd; hinter ihm wird die Hälfte einer ganz schlichten Giebelädicula sichtbar, wie sie auf Katakombenfresken und in der Sarkophagskulptur seit ältester Zeit in der Szene der Auferweckung des Lazarus das Grab darstellt.

Wir würden derselben Darstellungsart des Grabes auch im Rahmen der Myrophorenszene unmittelbar nur auf zwei eng miteinander zusammenhängenden Werken der Elfenbeinplastik gegenüberstehen, wenn überhaupt diese Szene auf ihnen zu erkennen wäre. Es sind der wohl noch dem 5. Jahrhundert angehörende Evangelienbuchdeckel des Dom-schatzes in Mailand<sup>4)</sup> und das Werdener Kästchen.<sup>5)</sup> Aber beidemale ist es da nur eine einzige Frau, die einem Baue von dem Typus des unserigen zuschreitet und durch einen Engel auf einen in der Höhe stehenden oder zu denkenden Stern hingewiesen wird. Eine männ-

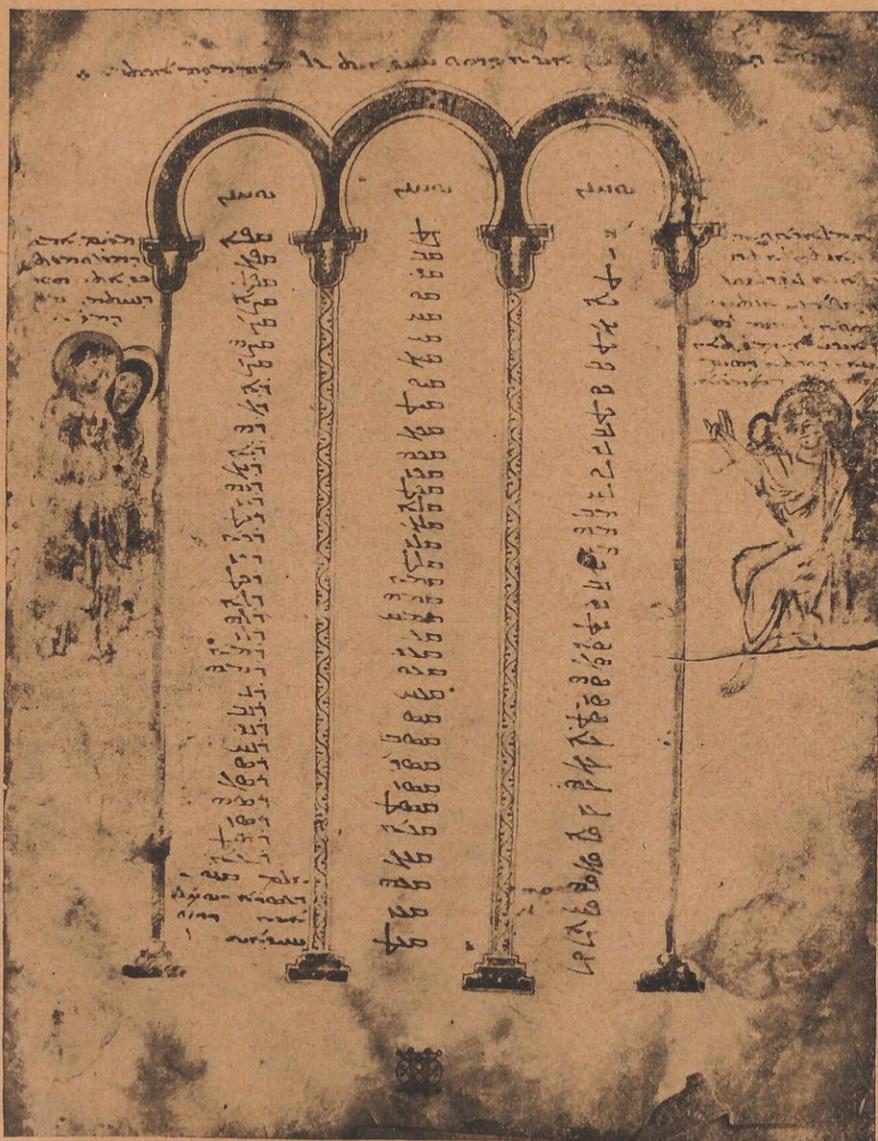
<sup>1)</sup> Saint Germain 6. aus dem Besitze des Ananias-Klosters in Mardin stammend. Vgl. H. Z o t e n b e r g, Catalogue des manuscrits syriaques et sabéens (mandaites) de la Bibliothèque Nationale. Paris 1874, 18. O. Wulff, Altchristl. u. byzantin. Kunst 298.

<sup>2)</sup> Zeitschr. für die neutestamentl. Wissenschaft und die Kunde des Urchristentums XIV (1913) 239 f.

<sup>3)</sup> Garr. 457. 1. Dalton, Catalogue of early christian antiquities . . . in the British Museum Taf. VIII. Catalogue of the Ivory carvings Taf. VI., Byzantine Art and Archaeology 201 Fig. 221. O. Wulff, Altchristl. und byzantin. Kunst 195 Abb. 197. J. Sauer, Die altchristliche Elfenbeinplastik Taf. 10.

<sup>4)</sup> Garr. 454. C. M. Kaufmann, Handbuch der christlichen Archäologie <sup>3</sup>, 531 Abb. 265

<sup>5)</sup> Garr. 447, 1.



Paris Bibl. Nat. Syr. 33:  
Kanonesarkade mit Engel und Myrophoren.

liche Gestalt mit geöffnetem Buche, die auf dem Werdener Kästchen zwischen dem Engel und einer zum Giebelbau hinaufführenden Treppe erscheint, vervollständigt die schlechthinige Unmöglichkeit, hier an den Myrophorengang zu denken.<sup>1)</sup> Dasselbe tut die Tatsache, daß beidemal die Darstellung offenbar einer Reihe von Szenen aus der Vor- und Kindheitsgeschichte des Herrn eingeordnet ist. Näherhin muß sie nach der Abfolge dieser Szenenreihe einem Vorgange zwischen Verkündigung bezw. Heimsuchung und Magieranbetung gewidmet sein.

Trotzdem steht die syrische Miniatur nicht völlig allein. In der Monumentalkunst des Westens haben sich wenigstens Spuren einer übereinstimmenden Behandlung des Themas erhalten. Reste einer Mosaikdarstellung wohl noch des 4. Jahrhunderts im Baptisterium von Neapel<sup>2)</sup> zeigen noch den oberen Teil eines sitzenden Engels, ganz so vor einer gemauerten Ädicula die Wilpert<sup>3)</sup> nach den Grabbauten der Lazarusaufweckung ergänzen zu dürfen glaubt. Genau in der Anordnung der Miniatur zeigt Frauen, Engel und Ädicula Grimaldis Zeichnung der Mosaiken Papst Johannes VII. in der Marienkapelle von Alt-St. Peter.<sup>4)</sup> Nur den wohl sicher anzunehmenden Spitzgiebel der Ädicula läßt sie nicht klar hervortreten. Es mag eine mit der neapolitanischen gleichaltrige Darstellung seiner eigenen Heimat gewesen sein, durch die sich der römische Mosaizist des 8. Jahrhunderts inspirieren ließ.

Vermöge der Anordnung des Giebelgrabes im Rücken des Engels vertritt nun aber die mithin dem fernen mesopotamischen Osten mit dem frühchristlichen Abendland gemeinsam gewesene Fassung ein Kompositionsschema, zu dem wir auch in der Welt der von den Sakralbauten Jerusalems abhängigen Darstellungen eine Neigung sich geltend machen sahen, sobald durch Verlegung der Szene vor das Äußere der Anastasis die Verbindung des Bildtyps mit dem liturgischen Osterspiel gelöst wurde. Die Annahme liegt nahe, daß das rasche Auftreten dieser Neigung durch den Einfluß eines älteren, vom palästinensischen kirchlichen Kultur- und Kunstkreise noch unabhängigen Darstellungstyps bedingt war, der die in Betracht kommende Anordnung bereits aufwies. Wir würden dann diesen Typ in der Arbeit des mesopotamischen Buchmalers erstmals unmittelbar und vollständig erhalten vor uns haben und schließen müssen, daß der somit auch im

<sup>1)</sup> Wie unbegreiflicher Weise noch mit aller Selbstverständlichkeit bezüglich des Werdener Kästchens A. Heisenberg, Grabeskirche und Apostelkirche II, 256 und bezüglich des Mailänder Buchdeckels, Kaufmann a. a. O. tut.

<sup>2)</sup> J. Wilpert, Die röm. Mosaiken und Malereien Taf. 37, 3.

<sup>3)</sup> A. a. O. 216. Fig. 8.

<sup>4)</sup> A. a. O. 390 Fig. 128.

hellenistischen Osten nachwirkende einst geradezu allgemeingiltig gewesen sei.

Ikongraphisch jünger als einzelne Darstellungen in Elfenbein<sup>1)</sup> berührt nun allerdings die Miniatur durch die dort noch fehlende Ausstattung des Engels mit Fügeln. Indessen könnte diese immerhin sehr wohl auf der individuellen Behandlung eines älteren Bildtyps unter dem Einfluß eines jüngeren ikonographischen Stils beruhen. Möglich ist aber auch noch eine andere Erklärung, die durch zwei bestimmte Denkmäler eine Stützung zu erfahren scheint. Das Kompositionsschema einer von links nach rechts verlaufenden Aufeinanderfolge von Myrophoren, Engel und Grab weist zunächst auch der Sarkophag von S. Celso auf. Das Grab ist dabei anscheinend als ein von einem Zelt-dache bedeckter schematischer Rundbau gegeben, wie es als ein von einer Kuppel überwölbter auf zwei weiteren Sarkophagen<sup>2)</sup> in der Szene der Begegnung der beiden Myrophoren mit dem Auferstandenen selbst erscheint. Darin macht sich bereits der Einfluß der Anastasis-Rotunde geltend. Merkwürdig ist nun aber, daß der Engel hier nicht vor dem Grabe sitzt, sondern in Halbfigur schwebend zwischen ihm und den Frauen etwas eingeklemmt erscheint. Es macht stark den Eindruck, als ob er vom Künstler einem eigentlich nur aus Frauen und Grab bestehenden Bildtyp sekundär eingefügt sei. Wirklich liegt denn auch ein solcher Bildtyp in einem allerdings wieder schon von Jerusalem her beeinflussten Exemplar noch vor. Eine koptische Pyxis<sup>3)</sup> gruppiert um den mit Vela ausgestatteten hierosolymitanischen Baldachin, zwei auf der einen, eine auf der anderen Seite, nur die drei Myrophoren von Lk. 16, 1. Hat es aber einen ältesten sich auf Grab und Frauen beschränkenden Bildtyp des Myrophorenganges überhaupt gegeben, so ist das Einfachste anzunehmen, daß unmittelbar aus ihm durch Einführung des schon von vornherein geflügelten Engels derjenige der syrischen Miniatur sich entwickelt habe.

Nur das leere Grab in derjenigen Gestalt, welche für das Lazarusgrab die geradezu kanonische ist, und darauf zuschreitend die kleinste in den evangelischen Berichten genannten Zahl von Myrophoren: das wäre nun aber ein Bildtyp des Ostermorgens von so äußerster Schlichtheit, daß man seine Entstehung erst in nachkonstantinischer Zeit kaum denkbar finden dürfte. Das wäre eine jener sich auf das äußerst Not-

<sup>1)</sup> Trivulzi-Tafel, wo nur die noch flügellose Engelvorstellung das — ich möchte sagen — Hinübergleiten vom Engelsboten der Auferstehung zum Auferstandenen selbst ermöglichte, das Liverpooler und das ihm verwandte Münchener Elfenbein.

<sup>2)</sup> S. oben S. 8 Ak. 2.

<sup>3)</sup> S. oben S. 8 Ak. 5.

wendige einschränkende Schöpfungen, die für die älteste Schicht bildender Kunst des Christentums bezeichnend sind. Ich möchte also der Vermutung Ausdruck geben, daß wir aus der Miniatur nur die stilistisch sich als ein Erzeugnis erst des 6. Jahrh. erweisende Figur des Engels wegzudenken haben, um einen noch vorkonstantinischen Typ des Myrophorenbildes zu erhalten, der — weit stärker denaturalisiert, weil bereits von Jerusalem aus beeinflußt, — auch dem auf dem Sarkophag von S. Celso und an der koptischen Pyxis zugrunde liegt. Ob und wann dieser Bildtyp in einem reinen und auch unmittelbar noch der vorkonstantinischen Zeit entstammenden Exemplar uns greifbar werden wird, entzieht sich jeder Vermutung. Daß er ein in Rom geläufiger jedenfalls nicht war, beweist sein Fehlen in der gewaltigen römischen Denkmälernasse. Möglicherweise war er auf die älteste christliche Kunst des Ostens beschränkt und ist uns mit der Hauptsache ihrer Erzeugnisse wohl für immer verloren. Seine einstige Existenz deshalb in Zweifel ziehen zu wollen, wäre um so weniger gerechtfertigt, weil irgend eine Auseinandersetzung schon des frühesten christlichen Kunstwillens mit der Osterbotschaft aus inneren Gründen von vornherein vermutet werden mußte. Immer entschiedener wird man sich eben an die Erkenntnis zu gewöhnen haben, daß das uns überkommene monumentale, liturgische und selbst, wenn auch nicht in gleichem Maße, literarische Erbe des Frühchristentums nur einen mehr oder weniger zufälligen Ausschnitt aus einem weit größeren ehemals vorhanden gewesenem Reichtum darstellt.

---