

## 7. Fragment eines frühchristlichen Bischofsstuhls im Provinzial-Museum zu Trier.

Von  
Hans Graeven.

Hierzu Tafel XVIII und XIX.

Seit Constantin das Christentum zur Staatsreligion erhoben hatte, wetteiferten die Kaiser, Kleriker und Laien, die Kirchen aufs kostbarste auszustatten, und ihr Glanz überstrahlte alsbald den der heidnischen Tempel. Zwar das äussere Kleid der christlichen Gotteshäuser blieb verhältnismässig schlicht und einfach, um so grössere Pracht ward im Innern entfaltet, geradezu verschwenderisch war die Verwendung des Edelmetalls für kirchliche Geräte. Von dem Reichtum dieser Ausstattung hat jüngst Stephan Beissel eine anschauliche Schilderung geliefert<sup>1)</sup>, die in der Hauptsache auf den Angaben des Liber Pontificalis und anderen litterarischen Quellen beruht, denn von den frühchristlichen Gold- und Silberwerken selbst ist fast nichts auf unsere Tage gekommen, der Feind aller Edelmetalle, der Schmelztiegel, hat sie in späteren Jahrhunderten aufgefressen.

Das Elfenbein wurde von den Alten dem Edelmetall gleich geschätzt<sup>2)</sup>, die Kirche hat sich das schöne Material nicht entgehen lassen und es in reichem Maasse für ihre Geräte verwertet, darin wie in vielen anderen Dingen dem Brauche des heidnischen Kultus folgend. Wir wissen durch Inschriften<sup>3)</sup> und Funde<sup>4)</sup>, dass antike Tempel elfenbeinerne Pyxiden besaßen, deren Bestimmung offenbar gewesen ist, beim Opfer als Weihrauchbehälter benutzt zu werden. Die erhaltenen heidnischen Elfenbeinpyxiden<sup>5)</sup> zerfallen in zwei

<sup>1)</sup> Altchristliche Kunst und Liturgie in Italien, Freiburg i. B. 1899, p. 221 ff.

<sup>2)</sup> Vgl. Daremberg et Saglio, Dictionnaire des antiquités II, 1 p. 444.

<sup>3)</sup> C. I. L. X Pars I 6: Ti. Bervenus Ti. f. Sabinus IIII vir aed. pot. II testamento legavit . . . in templo Apollinis maioris pugillares membranaceos operculis eboreis pyxidem eboream etc.

<sup>4)</sup> Zwei Fragmente einer Elfenbeinpyxide wurden in den Ruinen des Diana-Tempels in Speyer ausgegraben, das eine verblieb im Museum zu Speyer, das andre gelangte ins Münchener Antiquarium.

<sup>5)</sup> S. die Zusammenstellung bei Graeven, Monuments Eugène Piot VI 1899 p. 159, daselbst eine ausführlichere Besprechung des Gebrauchs der Pyxiden.

Gruppen, die einen sind verschliessbar, die anderen nicht; jene mögen zur Aufbewahrung von Kostbarkeiten gedient haben, die unverschliessbaren scheinen *acerrae* gewesen zu sein. Dass auch die Kirche Elfenbeinpyxiden als *acerrae* gebraucht hat, bezeugen uns noch die Monzeser Schatzverzeichnisse<sup>1)</sup>. Die erhaltenen Pyxiden mit christlichen Darstellungen<sup>2)</sup> zeigen in ihrer Einrichtung denselben Unterschied wie die heidnischen; von ihnen hat zwar die Mehrzahl einen verschliessbaren Deckel, aber einige haben ursprünglich des Verschlusses entbehrt. Zu diesen gehört gerade die schönste der frühchristlichen Elfenbeinpyxiden, die des Berliner Museums<sup>3)</sup>, die erheblich älter sein dürfte als alle übrigen. Es ist daher wahrscheinlich, dass die Kirche im IV. Jahrh. bei der Einführung des Weihrauches in den Gottesdienst auch die im heidnischen Kultus übliche *acerra* übernommen hat, dass aber die Verwendung der Elfenbeinpyxiden als Reliquienkapseln und Hostienbehälter erst späteren Datums ist.

Ein weiteres kirchliches Gerät aus Elfenbein sind die Diptychen<sup>4)</sup>, in denen die Namen derer aufgezeichnet wurden, die in das Gebet der Gemeinde eingeschlossen werden sollten. Dieselbe Inschrift, die das Vermächtnis elfenbeinerner Pyxiden an den Apollotempel in Rhegium meldet<sup>5)</sup>, zählt als fernere Stiftung ein elfenbeinernes Diptychon auf. Unter den erhaltenen Elfenbeindiptychen profanen Charakters sind mehrere, die durch ihre Darstellungen bekunden, dass sie dem Tempeldienst gewidmet gewesen sind<sup>6)</sup>. Im Gebrauch der Elfenbeindiptychen ist also auch der heidnische Kultus der Kirche vorgegangen. Die Kirche entwickelte dann später aus diesem Gebrauch die Sitte, auch die Deckel der heiligen Bücher mit Elfenbeinreliefs zu bekleiden.

Als Justinian seinen Prachtbau der Hagia Sophia erbaute, liess er mehrere Eingänge mit elfenbeinernen Thüren versehen<sup>7)</sup>, und schon aus dem Briefe

1) S. Bulletin monumental 46 (1889) p. 314 Nr. 28, p. 632 Nr. 71.

2) Zu den von Stuhlfauth *Altchristliche Elfenbeinplastik* p. 198 ff. aufgezählten frühchristlichen Pyxiden ist hinzuzufügen ein Exemplar der Sammlung Figdor in Wien, abgeb. *Römische Quartalschrift* XII 1898 p. 37, und ein fragmentiertes Exemplar im Thermen-Museum zu Rom, dessen Publikation in der Zeitschrift *l'Arte* bevorsteht.

3) Bode u. von Tschudi, *Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epoche* Nr. 427; *Abbildung des ganzen aufgerollten Reliefs: Garrucci, Storia dell' arte cristiana* VI 440, 1.

4) Die erhaltenen frühchristlichen Diptychen sind aufgeführt bei Stuhlfauth a. a. O. p. 198 ff. Ein von ihm übersehenes Diptychon aus früh-langobardischer Zeit im Musée de Cluny, abgeb. Lenormant, *Trésor de numismatique et de glyptique, Bas-reliefs et ornements*, Paris 1839, Taf. 49, 50.

5) S. oben p. 147, Anm. 3.

6) S. Molinier, *Histoire générale des arts appliqués à l'industrie*, I. Jvoires, Paris 1896, p. 43 ff., Nr. 58, 61. Näheres über den Gebrauch der Diptychen im Tempel wird meine Ausgabe der *Antiken Diptychen* bringen.

7) Die fabelhafte Nachricht des Anonymus Banduri, abgedruckt in *Banduri Imperium orientale* I. Pars III p. 74, wonach nicht weniger als 365 Elfenbeinthüren in der Sophienkirche waren, beruht auf einem Missverständnis. Mein Freund Th. Preger in München weist mich hin auf eine Parallelüberlieferung zum Anonymus Banduri

des Hieronymus an *Demetrias de servanda virginitate*<sup>1)</sup> ersehen wir, dass zur Abfassungszeit des Schreibens Elfenbeinreliefs als Schmuck der Kirchthüren nichts ungewöhnliches waren. Den gleichen Schmuck haben vordem zahlreiche Tempelthüren getragen. Cicero beschuldigt den Verres<sup>2)</sup>, vom Tempel der Athene in Syrakus, der herrlichere Pforten besessen habe als irgend ein anderes Heiligtum, deren Elfenbein- und Goldschmuck gestohlen zu haben. Am Tempel, den Vergils Phantasie dem Augustus erbaut, sollen die Thüren die Siege des Bacchus und des Augustus in Elfenbeinreliefs verherrlichen<sup>3)</sup>. Die Pforten des Tempels, der dem Aktischen Apollo auf dem Palatin errichtet ward, enthielten Elfenbeinreliefs, darauf die Vertreibung der Gallier aus Delphi und die Bestrafung der Niobe dargestellt war<sup>4)</sup>.

Die Kirche hat in frühchristlicher Zeit nur eine neue Verwendung des Elfenbeins angebracht, die der heidnische Kultus nicht gekannt hatte. Da im Leben Elfenbein nicht selten zur Verzierung der Sitzgelegenheiten benutzt wurde, insonderheit für die Ehrensitze, die *sellae curules*<sup>5)</sup>, so hat die Kirche zuweilen die Bischofsstühle mit Elfenbein geschmückt. Erhalten ist uns ein solcher frühchristlicher Bischofsstuhl allein in der Kathedrale von Ravenna (Fig. 1)<sup>6)</sup>. Die sogenannte Kathedra des hl. Petrus, der in der Apsis des Petersdoms in Berninis Bronzegehäuse eingeschlossene Thronsessel<sup>7)</sup>, ist weder ein früh-

---

bei dem englischen Historiker Radulfus de Diceto, ediert von Stubbs in *Rerum Britannicarum Scriptores* Tom. 71, Pars 1, p. 93. Dieser, der dieselbe Quelle benutzt hat wie der Anonymus Banduri, berichtet über die Thüren der Hagia Sophia anders und viel glaubwürdiger: „Fecit autem (Justinianus) januas numero CCCLXV sursum jusum (deorsum nach Pregers Vermutung) in exteriora atria et in circuitu et in claustris fecit aereas magnas. In capitulis autem fecit *januas eburneas* sculptas, deauratas, tres in dextera parte templi et tres in sinistra. In medio autem earum statuit januas tres maiores valde argenteas auro textas et misit intus in eas pro vilibus lignis ligna de archa Noae“. Darnach waren der Elfenbeinthüren also nur sechs.

1) Hieronymi Opera ed. Vallarsius Tom I, Epist. 130, p. 991: *Alii aedificent ecclesias, vestiant parietes marmorum crustis, columnarum moles advehant earumque deaurent capita, pretiosum ornatum non sententia, ebore argentoque valvas et gemmis aurata distinguant altaria.*

2) In Verrem IV 56, 126: *Confirmare . . . possum valvas magnificentiores ex auro atque ebore perfectiores nullas umquam ullo in templo fuisse. . . Ex ebore diligentissime perfecta argumenta erant in valvis, ea detrahenda curavit omnia. Gorgonis os pulcherrimum, cinctum anguibus, revellit atque abstulit.*

3) Georg. III 26: *In foribus pugnam ex auro solidoque elephantio Gangaridum faciam victorisque arma Quirini etc.*

4) Properz II 31, 12: *Et valvae Libyci nobile dentis opus  
altera deiectos Parnassi vertice Gallos  
altera maerebat funera Tantalidos.*

5) Vgl. Marquardt, *Privatleben der Römer*<sup>2</sup> p. 742.

6) Abbildung aller Teile Garrucci a. a. O. VI 414–422, weitere Abbildungen einzelner Teile und die Litteratur über die Kathedra ist verzeichnet von Stuhlfauth a. a. O. p. 86, Anm. 2. Vgl. unten p. 158, Anm. 1.

7) Abgeb. Ashpitel and Nesbitt, *Two memoirs on Saint Peters Chair*, London 1870; Garrucci a. a. O. VI 412 und öfters.

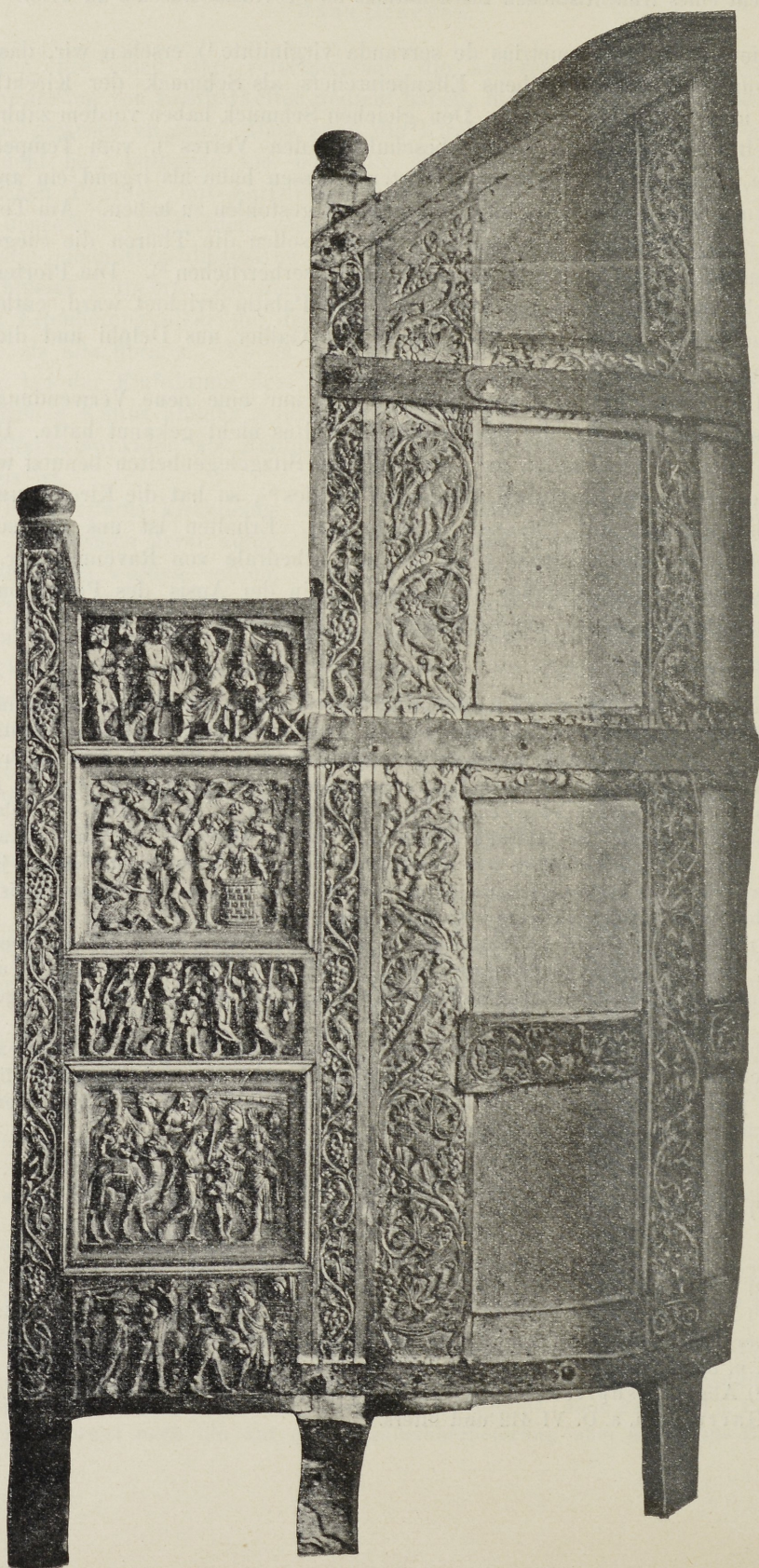


Fig. 1.

christliches Werk noch war er ursprünglich als Bischofsstuhl gedacht. Dass aber die ravennatische Kathedra zu ihrer Zeit schwerlich einzig in ihrer Art gewesen ist, ward bereits von Victor Schulze vermutet<sup>1)</sup>.

In Grado befand sich seit der ersten Hälfte des VII. Jahrh. eine mit Elfenbeinplatten bekleidete Kathedra, die als Geschenk des Kaisers Heraklius dorthin gekommen war<sup>2)</sup>. Sie stammte aus Alexandria und ward später als Sitz des hl. Markus angesehen. Erst in der Zeit zwischen 1521 und 1659 sind die letzten Elfenbeinplatten aus Grado verschwunden<sup>3)</sup>, einige von ihnen glaube ich in Mailänder und Londoner Sammlungen wiedergefunden zu haben<sup>4)</sup>. Diese Reliefs stimmen jedoch weder in der Form noch im Stil mit denen überein, die den Bischofsstuhl in Ravenna zieren.

Abgesehen von Ornamentbändern, die Ranken und Tierfiguren tragen, sind am ravennatischen Stuhl drei Gruppen figürlicher Reliefs vorhanden. Seine Vorderseite zeigt zwischen zwei sehr breiten Ornamentstreifen, deren oberer in der Mitte ein Monogramm enthält, fünf grosse oblonge Tafeln von circa 27 cm Höhe und 8 bis 13 cm Breite. Auf der mittleren Tafel ist Johannes der Täufer dargestellt, die übrigen bieten die Gestalten der vier Evangelisten.

In die beiden Seitenwände des Stuhles sind je fünf Reliefs eingelassen, deren Breite stets dieselbe ist, während ihre Höhe variiert, um einen dem Auge wohlgefälligen Wechsel zu erzielen. Die Gegenstände der zehn Reliefs sind aus der Geschichte Josephs gewählt.

Die Rückseite des Stuhles enthielt vier Reliefreihen übereinander, in jeder Reihe vier Tafeln, die sämtlich, um der Rundung des Stuhls sich anzupassen, leicht gewölbt sind. In der höchsten Reihe mussten die Reliefplatten, da die Lehne einen bogenförmigen Abschluss hatte, oben abgeschrägt werden, ausserdem mussten diese vier Platten und ebenso die der nächsten Reihe, die in die Lehne eingelassen von beiden Seiten sichtbar wurden, vorn sowohl als auch hinten Reliefschmuck erhalten. In Folge dessen bot ursprünglich die Rückseite 24 Darstellungen, doch ist die Mehrzahl der Platten verloren gegangen; die erhaltenen und die durch Zeichnung oder Beschreibung bekannten stellen alle Szenen aus dem neuen Testament dar.

<sup>1)</sup> Archäologie der altchristlichen Kunst p. 130.

<sup>2)</sup> Johannes Diaconus, *Chronicon Venetum* (Monum. Germ. Scriptorum VII p. 5. 17) Gradensem urbem totius Venetiae metropolim esse instituit (Helyas patriarcha) ad cuius roborem Heraclius posthaec augustus Beatissimi Marci sedem quam dudum Helena Constantini mater de Alexandria tulerat, sanctorum cultus amore direxit.

<sup>3)</sup> Candidus erzählt in seinen *Commentar. Aquileiensium libri octo fol. XIII<sup>b</sup>*, die 1521 in Venedig erschienen: Vidimus illam (sc. cathedram B. Marci) in sacrario Gradensi laceram ebore consortam; dagegen heisst es in *Henrici Palladii de Olivis Rerum Foro-Julensium libri undecim* (Utini 1659) p. 98: Sedis (B. Marci) non memoria tantum, sed structura etiam integra ad nostra tempora pervenit, quam ebore intersectam se Gradi vidisse refert Candidus.

<sup>4)</sup> S. Römische Quartalschrift XIII 1899 p. 109 ff.; Graeven, *Frühchristliche und mittelalterliche Elfenbeinwerke*, Aus Sammlungen in Italien, Rom 1900, Nr. 42 bis 48; Strzygowski, *Byzantinische Zeitschrift* IX 1900 p. 605.

Gelegentlich der Publikation der ravennatischen Kathedra berichtet Rohault de Fleury<sup>1)</sup>, dass M. Stein ein Elfenbeinrelief besitze mit der Taufe Christi, die der Darstellung des gleichen Gegenstandes in Ravenna sehr nahe stehe; auch habe die Tafel des M. Stein ebenso wie die betreffende ravennatische oben einen schrägen Abschluss. Leider ist die Stein'sche Tafel, so viel ich weiss, nie durch Abbildung bekannt gemacht<sup>2)</sup> und ein sicheres Urteil über ihre ursprüngliche Bestimmung ist nicht möglich. Ob die Tafel gleich den ravennatischen gewölbt ist, ob sie zur Einfalzung hergerichtete Ränder hat, wird von Rohault de Fleury nicht angegeben; jedenfalls unterscheidet sie sich von der ravennatischen Platte dadurch, dass sie nur einseitig skulpiert ist, während jene auf Vorder- und Rückseite Reliefs trägt, ausser der Taufe Christi auch die Anbetung der Magier.

Es bleibt also ungewiss, ob uns ein Elfenbeinrelief erhalten ist, das der einst die Rückseite eines dem ravennatischen ähnlichen Bischofsstuhls geziert hat; ebensowenig lassen sich bis jetzt Reliefs nachweisen, die von der Vorderseite einer derartigen Kathedra stammen, doch giebt es eine kleine Reihe von Elfenbeintafeln, die mit denen an der Front des ravennatischen Stuhles unverkennbare Verwandtschaft haben. Der Kathedralschatz von Tongres besitzt eine Tafel mit der Figur eines Heiligen<sup>3)</sup>, die Clemen als freie Copie nach einer der Frontfiguren des ravennatischen Stuhls bezeichnet hat<sup>4)</sup>. Als Seitenstück zu der Tafel in Tongres, die wahrscheinlich den Paulus darstellt, hat Molinier eine Petrusdarstellung erkannt, die in der Collection Spitzer war<sup>5)</sup>. Eben dort war eine Tafel mit einem inschriftlich benannten Paulus, die vom Musée de Cluny erworben ward<sup>6)</sup>. Als viertes Glied tritt in diesen Kreis eine Tafel, die in Mettlach in Privatbesitz ist und voraussichtlich vordem der dor-

<sup>1)</sup> La Messe II p. 165.

<sup>2)</sup> Das British Museum besitzt seit einigen Jahren eine fragmentierte Elfenbeinplatte, die von Forrer in Strassburg erworben ist und sowohl von Cecil Torr (*On portraits of Christ in the British Museum, London 1898*) als auch von mir (*Frühchristliche und mittelalterliche Elfenbeinwerke, Aus Sammlungen in England, Rom 1898, Nr. 28*) publiciert ward. Sie bietet die Taufe Christi mit unverkennbarer Anlehnung an die ravennatische Darstellung. Man möchte daher vermuten, dass die Londoner Platte mit der des M. Stein identisch sei, wenn nicht Rohault de Fleury von der letzteren die Abschrägung des oberen Randes bezeugte. Die Londoner Platte ist oben und unten geradlinig abgeschlossen, ihre Ränder tragen hier kein Ornament, wie das bei den ravennatischen Platten der Fall ist. Die Seitenränder der Londoner Platte sind abgebrochen, ob an ihnen Leisten zur Einfalzung waren, ist daher nicht zu sagen. Die Höhe der Londoner Platte, 16,3 cm, ist bedeutend geringer als die der ravennatischen Platten und sie ist nicht gewölbt, so dass ihre Herkunft von einer Kathedra nicht wahrscheinlich ist.

<sup>3)</sup> Abbildung Rohault de Fleury a. a. O. VI Taf. 487; Molinier a. a. O. p. 55.

<sup>4)</sup> Bonner Jahrb., Heft 92, 1892, p. 118.

<sup>5)</sup> Abbildung; Gazette archéologique XIV, 1889, Taf. 22; La collection Spitzer, Jvoires Paris 1898, Taf. IV 37; Molinier a. a. O. p. 55. Das Relief ist übergegangen in den Besitz der Musées royaux des arts décoratifs et industriels zu Brüssel.

<sup>6)</sup> Abbildung Gazette archéologique a. a. O.; La collection Spitzer Taf. IV 38.

tigen Abtei gehört hat<sup>1)</sup>. Auf all diesen Tafeln gleicht die architektonische Umrahmung der der ravennatischen Platten, überall sehen wir dieselben geriffelten Säulen, dieselben Capitelle, die Muscheln innerhalb der Bögen und Blattwerk als Füllung der Zwickel über den Bögen. Die Figuren der vier Platten stimmen in Haltung und Gewandung mit denen in Ravenna überein, aber das Relief jener Platten ist flacher, die Ausführung gröber als am ravennatischen Stuhl. Zwei noch rohere aber auf dieselben Urtypen zurückgehende Elfenbeintafeln dienen als Buchdeckel eines codex in Beromünster<sup>2)</sup>.

Die isolierten vier Platten sind sämtlich rings umzogen von einer dünnen Leiste, die zur Einfalzung in einen Rahmen diente, und das Exemplar in Tongres steckt mit einer Seite noch in einem Rahmenstück, dessen Ornament, eine Weinranke mit Blättern und Trauben, stark an die Ornamentbänder des ravennatischen Stuhls erinnert. Auf der Rückseite der Tafel in Tongres sind mit Tinte acht Bischöfe von Tongres und Lüttich eingezeichnet<sup>3)</sup>, die Tafel ist also als Diptychon benutzt worden. Da bei Diptychen gewöhnlich der Rand nicht gesondert gearbeitet zu werden pflegt, könnte man vermuten, dass die Tafel in Tongres und die übrigen drei nicht von Anfang an zu Diptychen bestimmt gewesen sind, dass sie in einen anderen Gegenstand eingefalzt gewesen sind, und man würde dabei an einen Bischofsstuhl denken<sup>4)</sup>. Eines besseren belehrt uns aber ein Diptychon, das von Wiltheim in dem Kloster des hl. Maximin gesehen und gezeichnet ward und das später in der Bateman-Collection zu Youlgrave war<sup>5)</sup>. Der Auktionskatalog der Sammlung enthält

1) Abbildung Kunstgewerbeblatt 1887 p. 242 mit Text von Fr. Schneider.

2) Abbildung Estermann, Sehenswürdigkeiten von Beromünster, Luzern 1878 p. 30; Album de l'art ancien de l'exposition de Genève 1896.

3) Der älteste der genannten Bischöfe ist Harigerius (sonst Harcarius, Hircarius genannt) † 855, der jüngste Everacrus † 971, vgl. Mon. Germ. Script. VII p. 201 f.

4) Der Gedanke, dass die Tafel in Tongres von einem Bischofsstuhl stamme, wurde bereits ausgesprochen von Ch. de Linas, Revue de l'art chrétien XXX 1880 p. 278.

5) Luciliburgensia sive Luxemburgum Romanum, opus posthumum ed. A. Neyen, Luxemburgi 1842 p. 197. Dasselbst Taf. 50, Nr. 188, 189, Abb. des Oberteils der beiden Diptychontafeln. Wiltheim führt diese beiden Bildwerke an als Parallelen zu einer Pyxis des Luxemburger Jesuitenkollegs, auf der Christus ebenso wie auf den Diptychontafeln ein Kreuz in der Hand hält, als Aufbewahrungsort des Diptychons nennt Wiltheim das Coenobium D. Maximini. Garrucci a. a. O. VI p. 71 zu Taf. 452 entnahm aus Wiltheims Worten, dass das Diptychon dem Kloster des hl. Maximin in Luxemburg gehört habe, Stuhlfauth a. a. O. p. 119 giebt ebenfalls als Herkunfts-ort des Diptychons Luxemburg an. Mir fehlen hier die Hilfsmittel um zu konstatieren, ob es in Luxemburg ein Kloster des hl. Maximin gegeben hat, doch muss ich annehmen, dass Wiltheim, der alle alten Luxemburgischen Monumente zusammen- trug, nicht nur die Oberteile des Diptychons sondern die ganzen Platten abgebildet hätte, wenn sie in Luxemburg gewesen wären. Daraus ergibt sich der Schluss, dass mit dem Coenobium D. Maximini das benachbarte, hochberühmte Kloster des Hl. vor den Thoren Triers gemeint ist.

ein Lichtdruckbild des Diptychons<sup>1)</sup>, daraus zu ersehen ist, dass auch hier beide Platten von der dünnen Leiste umzogen sind.

Das Relief auf den beiden Tafeln aus S. Maximin ist in zwei Abteilungen gegliedert, in der grösseren unteren stehen zwischen Säulen je zwei Evangelisten, die deutlich erkennen lassen, dass dies Diptychon von derselben Hand gefertigt ist wie die Tafel in Tongres. In der oberen Abteilung zeigt die eine Tafel die Heilung des Gichtbrüchigen, die andere Christi Gespräch mit der Samariterin. Beide Szenen sind den neutestamentlichen Darstellungen in Ravenna eng verwandt. Es drängt sich die Frage auf: Ist das Diptychon und mit ihm die Gruppe der vier isolierten Platten vielleicht abhängig von einem Werk, das dem ravennatischen Stuhl entsprach? Hat eine derartige Kathedra einstmals existiert in der Gegend, wo jene Reliefs zu Hause sind?

Mettlach liegt wenige Meilen von Trier entfernt, das Kloster S. Maximin war in unmittelbarer Nähe von Trier. Es ist gewiss kein Zufall, dass gerade Trier ein Elfenbeinrelief beherbergt, das mit Sicherheit als Ueberbleibsel eines frühchristlichen Bischofsstuhls nach Art des ravennatischen angesehen werden darf. Das Relief befindet sich jetzt im Provinzial-Museum, dessen Direktor, Herr Hettner, mir sowohl eine eingehende Beschreibung des Monuments freundlichst übersandte als auch die photographische Aufnahme vermittelte, die der Abbildung Taf. XIX Fig. 1 zu Grunde liegt.

Das Relief stammt aus der Sammlung Hermes, die im Anfang des XIX. Jahrh. in Trier entstanden ist. Aus'm Weerth, der das Relief zuerst publicierte<sup>2)</sup>, sah darin „den Einzug eines zu Pferde sitzenden segnenden Heiligen“ und er wies nach dem Kostüm der Krieger und nach der Arbeit das Werk dem frühen Mittelalter zu. Westwood<sup>3)</sup> gab ihm ein höheres Alter, hielt es für eine römische Arbeit des III. oder IV. Jahrh. Seinen Inhalt betitelte er als „Kriegerische Prozession“. Weitere Besprechungen des Reliefs sind mir nicht bekannt geworden<sup>4)</sup>.

1) Catalogue of the first portion of the valuable and important Collection formed by the late W. Bateman Esq. and T. Bateman Esq. of Lomberdale House, Youlgrave, Co. Derby; Day of sale 14th of April 1893, Sothbey, Wilkinson and Hodge, Wellington Street, Strand, London. Plate II. Die Abbildung bei Garrucci ist nach dem Gipsabguss des South-Kensington-Museums gemacht. Vgl. Westwood, Fictile Ivories in the S. K. M. London 1876, p. 49, Nr. 114, 115. Wie mir Dr. Haseloff mitteilt, befindet sich das Diptychon gegenwärtig im Besitz von Mr. Clean, Rusthall House, Tunbridge Wells.

2) Kunstdenkmäler des christlichen Mittelalters in den Rheinlanden III, Bonn 1868, Taf. 58. 2, p. 89. Aus'm Weerth schreibt an dieser Stelle, dass das Relief „angeblich aus S. Maximin, jetzt (1868) in der Sammlung der Stadtbibliothek“ sei. Worauf diese Angaben beruhen, vermag ich nicht zu sagen. Hätte die Tradition von der Herkunft aus S. Maximin eine gute Quelle, so würde sie für die ganze Gruppe der hier behandelten Reliefs hoch bedeutsam sein.

3) Fictile Ivories in the South Kensington Museum p. 8, Nr. 26.

4) Für die Datierung des Reliefs zitiert Aus'm Weerth das Buch von Laven, Die kirchl. Tradition vom hl. Rock p. 108, das mir nicht zugänglich ist.



Der verstümmelte Zustand des Reliefs trägt die Schuld daran, dass seine Bedeutung bis jetzt dunkel geblieben ist. Erhalten ist uns nur ein sich nach links bewegender Zug von Kriegern zu Fuss und zu Pferde, an dessen Spitze ein bärtiger Mann in Civil reitet. Er trägt einen Aermelchiton und einen langen Mantel, der die Gestalt bis auf die Füsse verhüllt. Das Haupt ist nicht vom Nimbus umgeben, so dass man den Mann nicht ohne Weiteres als Heiligen bezeichnen darf. Ich habe lange geglaubt, die Figur stelle einen Bischof dar, der seine Bürger in den Kampf begleite, wie es z. B. Synesius von Kyrene gethan hat <sup>1)</sup>. Später erst habe ich erkannt, dass auch dies Relief eine biblische Begebenheit illustriert. Den Schlüssel zu seinem Verständnis bot mir eines der Mosaiken in S. Maria Maggiore. (Taf. XVIII.)

Die Basilika Liberiana auf dem Esquilin, 352 von dem Papst, dessen Namen sie trug, auf Geheiss der hl. Jungfrau erbaut, ward schon unter Sixtus III. (432—440) erneuert; die Mosaiken des Triumphbogens sind damals unter dem unmittelbaren Einfluss der Beschlüsse des Konzils von Ephesus geschaffen worden, die Mosaiken, die sich im Langschiff oberhalb der Säulen hinziehen <sup>2)</sup>, scheinen einem älteren Gebäude entnommen zu sein. Sie führen uns einer Bilderbibel gleich eine lange Reihe von Szenen aus dem Hexateuch vor, die jetzt eröffnet werden durch die Begegnung Abrahams mit Melchisedek. Im oberen Teil des Mosaikbildes ragt die Halbfigur Gottes segnend aus Wolken hervor, darunter eilt von links Melchisedek herbei, als Priester gekleidet. Vor ihm steht ein grosser Krater mit Wein, in den Händen hält er einen brotgefüllten Korb der von der anderen Seite nahenden Gruppe entgegen. Im Vordergrund der Gruppe sehen wir Abraham zu Pferde, mit der Linken die Zügel haltend, die Rechte vorstreckend. Hinter seinem Pferde ragt ein zweites auf, das einen Krieger trägt, der mit Helm und Panzer ausgestattet ist und eine Lanze in der Hand hält; ausserdem werden noch mehrere behelmte Köpfe und Lanzen sichtbar. Der vordere Teil der Gruppe ist vollständig modern, von der Figur Abrahams ist nichts antik als ein Stück des Pferdekopfes, die rechte Hand, ein Stück des Armes und Aermels. Der Rest genügt gerade um anzuzeigen, dass Abraham nicht wie seine Begleiter gekleidet war und dass ihm der Ergänzer mit Recht Civiltracht gegeben hat.

Die Analogie des Mosaiks lässt darauf schliessen, dass die Figuren des Elfenbeinreliefs ebenfalls als Abraham und seine Begleiter aufzufassen sind. Die Bewaffnung der Begleiter Abrahams ist der Situation angemessen. Sobald die Kunde zu Abraham gekommen war, dass der König von Sodom samt seinen Bundesgenossen vor den Gegnern geflohen war und dass dadurch Loth

<sup>1)</sup> Vgl. Krabinger, Synesius' Rede an den Selbstherrscher Arcadius, München 1825, p. XXVI; Volkmanns Buch über Synesius ist mir nicht zur Hand.

<sup>2)</sup> Abbildung der sämtlichen Mosaiken des Langschiffs bei Garrucci a. a. O. IV 215—222; de Rossi, *Mosaici cristiani delle chiese romane* Tav. VI—VIII. Die Abbildung auf Taf. XVIII ist nach einer Photographie des Originals gemacht, die mir Pater Grisar freundlichst zur Reproduction überlassen hat, wofür ich auch an dieser Stelle meinen verbindlichsten Dank aussprechen möchte.

und die Seinen in Gefangenschaft geraten waren, hatte sich der Patriarch, wie die Schrift erzählt (Gen. XIV), aufgemacht mit seinen 318 Knechten und einigen verbündeten Amoritern, um seinen Verwandten zu befreien. Nachdem es ihm gelungen war, durch einen nächtlichen Ueberfall dem Feinde die Gefangenen und die Beute wieder abzunehmen, kehrt er zurück und nun zieht ihm sowohl der König von Sodom entgegen als auch der Priesterkönig von Salem, der ihm Brot und Wein und seinen Segen bringt.

Ausser dem Mosaik und dem Elfenbeinrelief sind uns mehrere andere frühchristliche Darstellungen der Begegnung Abrahams mit Melchisedek erhalten, teilweise im Original, teilweise wenigstens in Copien. Eine Miniatur der Wiener Genesis <sup>1)</sup> zeigt in einem oberen Streifen das Gespräch Abrahams mit dem Könige von Sodom, die beide nach rechts hin schreiten, während ihnen die befreiten Gefangenen und das zurückgewonnene Vieh folgen. Im unteren Bildstreifen erhebt sich rechts ein auf vier Säulen ruhender Baldachin mit einem zeugbehangenen Tische darunter, d. h. ein Altar mit Ciborium. Von diesem aus geht Melchisedek nach links hin auf Abraham zu, in der Rechten den Wein, in der Linken das Brot tragend. Abraham steht in Erwartung der Gaben demutsvoll da, den Oberkörper vorneigend und die Hände, die vom Mantel bedeckt sind, dem Priesterkönig entgegenstreckend. Die früh verbreitete Gewohnheit, in Melchisedek ein Prototyp für den Brot und Wein austeilenden Christus zu sehen, macht sich in der Wiener Genesisminiatur stark geltend; dasselbe war der Fall in der Miniatur der Cottonbibel.

Nur ein kleiner Fetzen von dem betreffenden Bild der Cottonbibel ist noch vorhanden <sup>2)</sup>, aber Tikkanens schöne Entdeckung hat uns gelehrt, dass die Mosaiken der Vorhalle von S. Marco die Compositionen der alten Handschrift wiedergegeben. Hier erblicken wir im Hintergrunde zwischen Melchisedek und Abraham einen Altar, einen Tisch, der auf säulenartigem Fusse ruht und über den eine Decke gebreitet ist. Die Figur Melchisedeks ist der des Genesisbildes sehr ähnlich, beiderwärts trägt er das übliche Königsgewand, das der byzantinischen Kaisertracht entspricht. Abraham hat in dem Mosaik von S. Marco selbst eine Lanze in der Hand und seine Kleidung besteht aus einem kurzen Chiton und einem shawlartig umgeworfenen Mantel, seine Beine sind mit Reitgamaschen ausgerüstet. Hinter ihm steht ein gepanzerter Lanzenträger, der das Pferd seines Herrn am Zügel hält, und weiter zurück ragt eine Reihe von behelmten Köpfen und Speeren auf.

Die illustrierten byzantinischen Oktateuche, die auch auf ein frühchristliches Original zurückgehen <sup>3)</sup>, zeigen bei der Begegnung Abrahams mit Melchi-

<sup>1)</sup> Garrucci a. a. O. III 113, 3; von Hartel und Wickhoff, Die Wiener Genesis, Taf. VII.

<sup>2)</sup> Tikkanen, Die Genesismosaiken v. S. Marco in Venedig, Helsingfors 1889, Taf. XII 92, p. 105 bietet das Fragment der Miniatur, dazu Taf. V 37, p. 60 die Copie im venezianischen Mosaik.

<sup>3)</sup> Vgl. Strzygowski, Der Bilderkreis des griech. Physiologus, des Kosmas Jndikopleustes und Oktateuch, Leipzig 1899, p. 112 ff.

sedek<sup>1)</sup> in der Mitte einen Haufen von Weinflaschen und Broten am Boden liegend. Melchisedek, der rechts davon steht und die Rechte im Redegestus erhebt, trägt hier das für jüdische Priester seit dem 6. Jahrh. verwandte Kostüm<sup>2)</sup>, wodurch er sich von den zwei Königen hinter ihm unterscheidet. Abraham macht denselben Gestus wie sein Gegenüber, in seinem Rücken steht Loth nebst seiner Familie. Oberhalb Abrahams ragt halb von einem Berge verdeckt eine Wiederholung des Patriarchen auf, der betend zur Gotteshand aufblickt. Rechts entspricht dieser Figur der Oberkörper eines nackten bärtigen nimbierten Mannes, der sich vorbeugt und mit der Rechten den gleichen Gestus ausführt wie Melchisedek. Eine Erklärung dieser Figur ist bislang nicht gefunden.

Keines der Bildwerke ist dem Elfenbeinrelief so nahe verwandt wie das Mosaik von S. Maria Maggiore. In diesen beiden Darstellungen ist der Vorgang rein historisch aufgefasst, die symbolische Deutung macht sich nicht geltend. Abraham erscheint als der siegreiche Feldherr an der Spitze seiner Truppen, der mit Huldigungen begrüßt wird. Der Patriarch konnte zwar, um als socher kenntlich zu bleiben, nicht die Ausrüstung des Feldherrn oder Kaisers erhalten, aber sein Pferd wenigstens ist auf dem Relief mit Phalerae behangen wie z. B. auch das Ross des Kaisers auf der ehemals barbarinischen fünfteiligen Diptychontafel<sup>3)</sup>.

Die Verschiedenheit der Raumbedingung auf Mosaik und Relief hat bewirkt, dass die Begleiter Abrahams verschieden angeordnet sind, aber es ist klar, dass beide Bildwerke auf denselben Urtypus zurückgehen, der wohl zur Illustration einer Bilderhandschrift erfunden worden ist. Auf der linken Seite des Elfenbeinfragments ist demnach die Figur des Melchisedek analog dem Mosaikbilde zu ergänzen. Es scheint, dass diese Figur ebenso wie ein Stück der äussersten Figur rechts abgesägt worden ist, um die Platte zum Schmuck eines schmälern Gegenstandes passend zu machen, und dass erst nachträglich links die jetzt randlosen Teile der dünnen Platte bis an den diekeren Kontur des Pferdes abgebrochen sind. Die zahlreichen Löcher, teilweise roh durch die Figuren durchgebohrt, rühren gewiss von der späteren Verwendung her, bei der die Platte auf einen Holzgrund aufgenagelt werden musste. Die Verstümmelung des Helmbusches, der den berittenen Krieger auszeichnet, verrät, dass auch der obere Rand beschnitten worden ist, und daraus ist eine entsprechende Beschneidung des unteren Randes zu folgern.

1) Abbildung der betreffenden Miniatur aus Vat. Graec. 747 im Atlas zu Kondakof, *Histoire de l'art byzantin*, Taf. XII 4. Vgl. dazu Tikkanen a. a. O. p. 60, Anm. 3.

2) Vgl. über dies Kostüm Graeven, *Göttingische Gelehrte Anzeigen* 1900, p. 421 ff.

3) Abbildung Gori, *Thesaurus diptychorum* II p. 163; Daremberg et Saglio, *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines* II, 1, p. 275, Fig. 2459; Strzygowski, *Der Silberschild aus Kertsch*, Petersburg 1892; Taf. IV. Das Monument ist jüngst in den Besitz des Louvre-Museums übergegangen und seine Publikation in den *Monuments Piot* steht zu erwarten.

Das Fragment ist 6,8 cm hoch, 13,8 cm breit, im ursprünglichen Zustande wird das Relief etwa 4 cm länger und ein wenig höher gewesen sein als heute. Seine Maasse sind darnach annähernd dieselben gewesen, die einige der alttestamentlichen Reliefs am ravennatischen Stuhl haben. Von zweien der Reliefs besitzt das South-Kensington Museum Gipsabgüsse<sup>1)</sup>, deren Breite nach Westwoods Angabe  $6\frac{1}{2}$  resp.  $6\frac{3}{4}$  inches beträgt (=16,5 resp. 17,2 cm). Sie haben dabei eine Höhe von 5 inches (12,7 cm), doch sie gehören beide zu den vier höchsten Platten, die an den Seitenteilen des Stuhles (Fig. 1) die zweite und vierte Stelle einnehmen. Die untersten und obersten Platten sind bedeutend niedriger und die mittelsten Platten haben noch geringere Höhe, so dass ihnen das Trierer Relief ziemlich genau entsprochen haben muss.

Dass auch das Trierer Relief ursprünglich einem Bischofsstuhl angehört hat, dafür spricht nicht nur seine äussere Form, sondern vor allem seine innere Verwandtschaft mit den alttestamentlichen Reliefs in Ravenna, von denen hier die Begrüssung Jakobs durch seinen Sohn Joseph reproducirt ist (Taf. XIX Fig. 3)<sup>2)</sup>. Zur weiteren Vergleichung bietet Taf. XIX Fig. 2 eine Seite der Pyxis mit dem Martyrium des hl. Menas<sup>3)</sup>, die aus demselben Kunstkreise wie der ravennatische Stuhl hervorgegangen ist. Dessen Werke zeigen alle grosse Lebendigkeit, aber eine flüchtige mehr skizzenhafte Ausführung, die sich in den ravennatischen Reliefs schon stärker fühlbar macht als auf der Pyxis und dem Trierer Relief, so dass sich jene dadurch noch weiter entfernen von dem bereits erwähnten fünfteiligen Diptychon, das an den Anfang dieser Entwicklung zu stellen ist.

Bei dem Zusammentreffen Jakobs und Josephs ist der letztere, der in Ägyptenland eine hohe Würdenstellung inne hat, von mehreren Trabanten begleitet, ebenso steht ein Trabant hinter dem thronenden Beamten, der die Enthauptung des hl. Menas anordnet. Die Trabanten erweisen sich als nahe Verwandte der Krieger Abrahams, nur haben jene auf dem Josephrelief lange weite Beinkleider gemäss dem Brauche der Ägypter zur Zeit, als die Kathedra entstand; im übrigen ist die Ausrüstung überall dieselbe. Den Kopf bedeckt hier wie dort eine hochgewölbte Stahlhaube mit Rand, an dem vermittelt eines stark hervorgehobenen Knopfes eine Backenlasche befestigt ist. Unter dem Panzer tragen die Männer einen langärmeligen Chiton, das Bruststück des Panzers besteht aus Schuppen, an die sich zum Schutze des Leibes und der Oberarme Lederbehänge ansetzen. Über den Panzer ist eine kurze Chlamys geworfen, die auf der rechten Schulter genestelt ist. Vervollständigt wird die Ausrüstung durch einen kreisrunden Schild, der einen kräftigen Buckel in der Mitte hat und ringsum eine rosettenartige Gravierung, die auf allen Reliefs

1) Westwood, *Fictile ivories in the South Kensington Museum* p. 31, Nr. 85, 86.

2) Der Abbildung Fig. 3 liegt eine Photographie Alinari's in Florenz zu Grunde.

3) Abbildung der Pyxis *Archaeologia* XLIV 1873, Taf. X, XI; Garrucci a. a. O. VI 440. 3. Photographien aller Seiten Graeven, *Frühchristliche und mittelalterliche Elfenbeinwerke*, Aus Sammlungen in England Nr. 14–17, darnach die Abbildung auf Taf. XIX Fig. 2.

identisch ist. Die Lanze in der Rechten des einen der Begleiter Abrahams hat ihr genaues Gegenstück in der Linken des Trabanten auf der Pyxis. Zu dem Bogen, den der Reiter hinter Abraham mit seiner Linken in der Mitte umspannt hält, finden wir eine passende Parallele in der Hand des Ismaeliten, der den Kaufpreis für Joseph an dessen Brüder zahlt (Fig. 1). Wahrscheinlich soll der Bogen den Gefolgsmann Abrahams charakterisieren als einen der Bundesgenossen aus dem Stamm der Amoriter.

Mehrere der Trabanten und ebenso die Brüder Josephs erheben die geöffnete Rechte, dem Beschauer die Innenfläche zuwendend; diesen Gestus, der meist ein Staunen ausdrückt, haben die Schöpfer der hier zusammengestellten Elfenbeinwerke besonders gern verwandt und daher ist er auch auf Abraham übertragen worden anstatt des schlichten Redegestus, den er auf dem Mosaik macht. Ebenso erklärt sich die sonderbare Haartracht Abrahams daraus, dass die Elfenbeinschnitzer eine Vorliebe dafür hatten, das Haar ihrer Figuren in parallel nach vorn gestrichene Locken anzuordnen, um die ein Reif gelegt wurde. Auf der fünfteiligen Diptychontafel haben die Engel, die Christi Brustbild halten, diese Frisur, in den neutestamentlichen Szenen des ravennatischen Stuhls ist sie nicht allein für die zahlreichen Engel, sondern auch öfters für Christus selbst benutzt, in den alttestamentlichen Szenen für Joseph, wo er Pharaos Träume auslegt, und für Pharao selbst; die Pyxis giebt ausser dem Beamten dem hl. Menas und einem seiner Anbeter diese Haartracht.

Noch ein Zug verdient hervorgehoben zu werden, der den Zusammenhang des Trierer Reliefs mit den ravennatischen darthut. Die beiden Pferde dort sind mit besonderer Liebe und ausgezeichnetem Verständnis gebildet, ebenso hat man am ravennatischen Stuhl stets gerühmt, wie trefflich seine Tierfiguren sind, sowohl die Kamele, die in den alttestamentlichen Szenen vorkommen, als auch alle die verschiedenen in den Ranken verstreuten Tiere. Es ist zweifellos, dass das Trierer Relief aus demselben Kunstkreise stammt wie der Stuhl in Ravenna und ungefähr auch der gleichen Zeit angehört.

Die Kathedra in Ravenna galt bis vor kurzem allgemein als eines der wenigen fest datierbaren frühchristlichen Elfenbeinwerke und bildete deshalb einen Grundpfeiler für die Chronologie dieser Skulpturgattung. In dem Monogramm nämlich, das die Vorderseite des Stuhles trägt, fand man die Elemente des Namens Maximianus und des Titels Episcopus. Maximian war der 26. in der Reihe der ravennatischen Bischöfe und verwaltete sein Hirtenamt von 546 bis 556. Den Glauben, dass die Kathedra für diesen Bischof gefertigt sei, hat Corrado Ricci jüngst zu erschüttern versucht<sup>1)</sup>.

Ricci geht aus von einer Stelle in der venezianischen Chronik des Johannes Diaconus<sup>2)</sup>, der uns erzählt, er habe im Auftrage Ottos III. dem Dogen

<sup>1)</sup> Avori di Ravenna in *Arte italiana decorativa e industriale* VII 1898, p. 42 ff. Vgl. dazu Strzygowski, *Byzantinische Zeitschrift* VIII 1899, p. 713.

<sup>2)</sup> *Monumenta Germaniae, Scriptorum* VII, p. 34; in den Publikationen des Istituto storico italiano, Roma 1890, p. 164: *Et tempore (November 1001) duo imperialia*

Pietro Orseolo II. verschiedene Geschenke überbringen müssen und als Gegengabe für den Kaiser eine aus Elfenbeintafeln kunstvoll geschnitzte Kathedra nach Ravenna mitgenommen, die Otto hochehrend empfing und in Ravenna zurückgelassen habe mit der Bestimmung, sie dort aufzubewahren. Dies geschah im Jahre 1001 kurz vor dem Tode Ottos, der ihn in Paterno erteilte. Da die von Johannes Diaconus angewandte Bezeichnung des Dogengeschenks 'cathedra elephantinis artificiose sculpta tabulis' auf den jetzt noch in Ravenna befindlichen Stuhl ausgezeichnet passt, muss man nach Ricci's Ansicht unbedingt glauben, dass dieser Stuhl mit dem von Pietro Orseolo gesandten identisch ist, also erst im Jahre 1001 nach Ravenna gelangt ist. Ein Zeugnis für dessen früheres Vorhandensein in Ravenna liegt, wie Ricci richtig bemerkt, nicht vor, Agnellus, der im IX. Jahrh. die Geschichte der ravennatischen Bischöfe verfasste und darin das Leben Maximinians sehr ausführlich erzählt hat, thut der Kathedra nicht Erwähnung. Auch ist die Tradition, die den Stuhl mit dem Bischof Maximian in Verbindung setzt, durchaus nicht alt, erst 1708 hat Bacchini, der erste Herausgeber des Agnellus, mit allem Vorbehalt die Vermutung ausgesprochen, dass das Monogramm des Stuhles aufzulösen sei als Maximianus Episcopus<sup>1)</sup>.

Ricci's Annahme hat etwas Bestechendes, aber nach näherer Prüfung muss sie verworfen werden. Dass der ravennatische Stuhl zur Zeit Ottos III. entstanden sei, glaubt natürlich auch Ricci nicht, vielmehr schliesst er sich der alten Meinung an, wonach derselbe ein Werk des VI. Jahrh. ist. Daher ist Ricci geneigt, einer alten Vermutung Cortenovis beizustimmen<sup>2)</sup>, der die ravennatische Kathedra mit der sogenannten Kathedra des hl. Markus aus Grado identificieren wollte. Ein Einblick in die Geschichte dieser Kathedra<sup>3)</sup> würde Ricci belehrt haben, dass sie noch länger als ein halbes Jahrtausend nach Ottos III. Tode in Grado gestanden hat, also nicht für den Kaiser vom Dogen Pietro nach Ravenna geschickt sein kann. Auch würde Johannes Diaconus nicht verfehlt haben hervorzuheben, dass die von ihm überbrachte Kathedra der ehrwürdige Sitz des Evangelisten Markus gewesen sei.

Des Johannes Diaconus Schweigen über Alter und Herkunft der von ihm überbrachten Kathedra lässt darauf schliessen, dass diese eben so wie gewiss auch der Elfenbeinstuhl, den Otto einige Monate zuvor vom Dogen Pietro bei ihrer Zusammenkunft auf der Insel Pomposia erhalten hatte<sup>4)</sup>, neue eigens für

---

ornamenta auro opere acta Cesar (Otto III) per Johannem diaconum Petro suo compatri duci unum ex Papiensi, aliud ex Ravennati urbe dono transmisit, cui dux recompensationis gratia cathedram elephantinis artificiose sculpta tabulis per eundem diaconum Ravenna direxit, quam avide suscipiens in eadem conservandam urbe reliquit.

<sup>1)</sup> Agnelli Vitae Pontificum Ravennatum ed. D. B. Bacchini, Mutinae 1708. Appendix p. 138.

<sup>2)</sup> Die Hypothese des Cortenovis ist nur bekannt durch eine Erwähnung de Rossis, Bull. di archeol. cristiana III 1865, p. 29.

<sup>3)</sup> Vgl. oben p. 151, Anm. 3.

<sup>4)</sup> S. Johannes Diaconus a. a. O.: importunis coartatus precibus eburneum sedile

den Zweck gearbeitete Werke gewesen sind. In der die Künste eifrig pflegenden Zeit Ottos III., des Schülers Bernwards von Hildesheim, ist es nicht denkbar, dass ein Fürst dem Kaiser eine alte Scharteke zum Geschenk anbieten konnte, wenn nicht etwa eine Erinnerung oder Legende sie weihte und wertvoll machte. Wir dürfen daher getrost zu dem alten Glauben zurückkehren, dass der zweifellos frühchristliche Stuhl in Ravenna mit dem Monogramm, das ungezwungen den Namen eines ravennatischen Bischofs der frühchristlichen Zeit ergiebt<sup>1)</sup>, eben für diesen Bischof angefertigt worden ist.

Der Einwand, dass Agnellus die Kathedra nicht erwähnt, hat keine Bedeutung. Es ist bekannt, dass erst gegen Ende des XVII. Jahrh. durch den Bischof Fabio Guinigi der Stuhl, der bis dahin unbeachtet im Winkel gestanden hatte, aus der Verborgenheit ans Licht gezogen wurde. Vielleicht war er schon zur Zeit des Agnellus, der etwa drei Jahrhunderte nach Maximian lebte, in die Rumpelkammer verwiesen, aber selbst wenn dies nicht der Fall war und Agnellus den Stuhl gesehen hat, ist es sehr die Frage, ob er auch das Monogramm richtig auflösen konnte. Gelang ihm dies nicht, so war es nicht möglich, dass er den Stuhl als Stiftung des Maximian in dessen Vita ausführte. Wie wenig Agnellus auf Entzifferung der Monogramme geachtet war, beweist gerade ein Passus aus Maximians Lebensbeschreibung<sup>2)</sup>. Im Kloster, das dieser Bischof neben der von ihm gegründeten Kirche des hl. Stephanus erbaute, war an einer Stelle ein rätselhafter Stein, auf dem Agnellus das Wort MVSIVA las, während er offenbar auch das Monogramm des Maximian enthielt.

Die Thatsache, dass der Stuhl in Ravenna für einen dortigen Bischof bestimmt war, schliesst nicht die Thatsache ein, dass er auch an Ort und Stelle entstanden ist. Stuhlfauth zwar nahm an<sup>3)</sup>, dass Ravenna im VI. Jahrh. und bis ins VII. Jahrh. blühende Schulen von Elfenbeinschnitzern besessen habe und dass eine grosse Zahl erhaltener Elfenbeinskulpturen, die mit der Maximianskathedra näher oder entfernter verwandt scheinen, aus den Händen der ravennatischen Schnitzer hervorgegangen sei. Kurz zuvor schon hatte

---

cum suo subsellio nec non argenteum siphum et urceum raro peractum opere dono, licet invitus, accipit.

<sup>1)</sup> Zweifelhaft ist, welche Casusform dem im Monogramm enthaltenen Namen zu geben ist. Bacchini wählte den Nominativ, Garrucci den Dativ. Die Monogramme der Diptychen des Consuls Clementinus vom Jahr 513 und des Orestes vom Jahr 530 (Molinier a. a. O. p. 23, 32, Nr. 15, 34) zeigen die Namen im Genetiv und daher glaube ich, dass auch das Monogramm des ravennatischen Stuhles zu lesen ist MAXIMIANI EPISCOPI.

<sup>2)</sup> Agnellus cap. 72, Monumenta Germaniae, Scriptorum rerum Langobardicarum et Italicarum saec. VI—IX p. 328; Monasterio vero parte virorum sex literas lithostratas invenietis; ignorantes ad errorem perducunt, nam scientes ibidem scripta MV.SI.VA esse intelligunt. Dass Musiva fälschlich aus dem Monogramm des Maximian gelesen wurde, ist eine schöne Vermutung Garruccis (a. a. O. VI p. 18), der indes glaubte, dass eine Lücke im Text vorliege und dass Agnellus nicht den Vorwurf der Ignoranz verdiene, den er hier anderen macht.

<sup>3)</sup> A. a. O. § 4, p. 85—112.

Molinier darauf hingewiesen<sup>1)</sup>, dass die Ornamentik der Kathedra ihre nächsten Parallelen in ägyptischen, speciell alexandrinischen Monumenten hat. Ich habe früher betont<sup>2)</sup>, dass die zahlreichen profanen Reliefs aus Elfenbein und Knochen, die der ägyptische Boden in den letzten Jahrzehnten gespendet hat, für Beurteilung der frühchristlichen Elfenbeinskulptur stärker berücksichtigt werden müssen; je mehr ich von jenen Reliefs kennen gelernt habe, um so mehr habe ich eingesehen, dass sie gerade denselben flotten skizzenhaften Charakter haben wie die hier besprochenen christlichen Monumente. Strzygowski hat eine Reihe christlicher Skulpturen zusammengestellt<sup>3)</sup>, die in Ägypten zu Hause sind, und darin Elemente entdeckt, die durch ihren Zusammenhang mit der Maximianskathedra und ihrem Kreise auch diese nach Ägypten herüberziehen.

Von besonderer Wichtigkeit ist es, dass zu dem Kreise, der sich um den ravenatischen Stuhl gruppiert, die Pyxis mit Menasdarstellungen gehört. Der berühmte Märtyrer war in der Nähe Alexandriens begraben und sein Heiligtum war das Ziel vieler Wallfahrten, wovon die zahlreichen im ganzen Abendland verbreiteten Thonfläschchen mit seinem Bilde Zeugnis ablegen. Sie wurden, mit Öl aus den an seinem Grabe brennenden Lampen gefüllt, von den Pilgern mit in die Heimat genommen, die Pyxis ist offenbar von einem Pilger, der mehr Mittel zur Verfügung hatte, erworben worden, um in ihr ein Brandeum zu bergen<sup>4)</sup>, ein Tuch, das mit dem Grabe des Heiligen in Berührung gebracht war und dadurch dessen Wunderkraft angenommen hatte. Für die Herkunft der Maximianskathedra aus Ägypten lässt sich noch die Darstellung der Ägypter geltend machen, denn sie tragen ebenso wie die Verehrer des Menas die Tracht, die zur Entstehungszeit der Monumente in Ägypten üblich war und die uns durch die Grabfunde der letzten Jahrzehnte bekannt geworden ist<sup>5)</sup>. Maximian hatte, bevor er zum Bischof Ravennas erwählt ward, eine Reise im Orient gemacht, die ihn auch nach Alexandrien führte<sup>6)</sup>. Wie es scheint, hat die dortige Elfenbeinindustrie ihm solchen Eindruck gemacht, dass er nach seinem Amtsantritt sich in Alexandrien einen elfenbeinernen Bischofsstuhl bestellte<sup>7)</sup>.

<sup>1)</sup> A. a. O. p. 69.

<sup>2)</sup> Göttingische Gelehrte Anzeigen 1897, p. 79.

<sup>3)</sup> Römische Quartalschrift XII 1898, p. 1 ff.

<sup>4)</sup> Vgl. über den Gebrauch der Brandea Kraus, Real-Encyclopädie der christl. Altertümer I, p. 171; über ein erhaltenes Brandeum in S. Nazaro zu Mailand Graeven, Zeitschrift für christl. Kunst 1899, p. 4.

<sup>5)</sup> Vgl. Römische Quartalschrift XIII 1899, p. 120.

<sup>6)</sup> Über den Besuch des Maximian in Alexandrien vgl. Agnellus cap. 78 a. a. O. p. 330 f., der hier des Bischofs eigne Berichte excerptiert.

<sup>7)</sup> Ausser dem Elfenbeinstuhl hat Maximian auch ein Elfenbeindiptychon bestellt, das jetzt dem Berliner Museum gehört (Bode u. von Tschudi a. a. O. Nr. 428, 429, Garrucci a. a. O. VI 451). Es ist das Verdienst J. Smirnoffs, erkannt zu haben, dass die Diptychontafeln noch die Reste desselben Monogramms tragen, das die Kathedra vollständig bietet. Vgl. Jahrbuch der Kgl. Preussischen Kunstsammlungen XIX 1898, p. 83, Anm. 3; Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöch-



Auf ähnliche Weise wird derjenige Elfenbeinstuhl aus Alexandrien ins Abendland gelangt sein, von dem uns im Museum zu Trier ein Fragment erhalten ist.

---

sten Kaiserhauses XXI 1900 p. 99. — Nach Drucklegung der Arbeit sehe ich, dass auch Ainaloff für den alexandrinischen Ursprung der Maximianskathedra eingetreten ist in seinem eben erschienenen Buche: Hellenistische Grundlagen der byzantinischen Kunst (Schriften d. Kaiserl. russ. archäol. Gesellschaft V, St. Petersburg 1900).