

Die Josuarolle — Bestand, Gestalt und Zeit.

Von

Albert Ippel †.

Hierzu Tafel 36—46.

Kurt Weitzmann gibt in seinem Buch *The Joshua Roll* (Princeton 1948) in höchst dankenswerter Weise unter den einzelnen Folios des Rotulus jeweils eine Zusammenstellung aus den parallelen Bildüberlieferungen, auch aus den bis dahin noch nicht oder ungenügend veröffentlichten Miniaturen des Vat. gr. 747, der nach W.s Meinung als 'by far the best copy' (W. 32 u. ö.), 'our best witness' (W. 57 u. ö.) zu gelten habe¹⁾. Seine wertvollen Tafeln schaffen bequeme Möglichkeit, die Verhältnisse der Kopien untereinander und zu dem aus ihnen zu erschließenden Archetypus erneut zu überprüfen.

I.

1. Gleich die erste größere Szene des Rotulus (hier kurz R. genannt) gibt allerlei Rätsel auf. Ein wenig vor einem Rätsel muß auch schon der Künstler gestanden haben, der den Text des Josuabuches illustrieren sollte, denn die Erzählung Jos. 3, 1 ff. hat durch äußerliches Ineinanderschieben mehrerer Überlieferungen nicht gerade an Klarheit gewonnen²⁾. So wird z. B. vom Überschreiten des Jordans zweimal berichtet (Jos. 3, 17/4, 1 und 4, 11), vom Durchschreiten des Flusses durch die Lade ebenfalls zweimal (Jos. 4, 10/11

¹⁾ Die phototypische Wiedergabe der Rolle in: *Il Rotulo di Giosuè riprodotto in fototopia a cura d. biblioteca Vaticana* (Mailand 1905). Hier auf Taf. L und M einige Miniaturen des Vat. gr. 747. Hier kurz 747 genannt (11. Jh.). - Vat. gr. 746. Hier 746 genannt (12. Jh.), die Miniaturen in *Rotulo di Giosuè Taf. A bis K.* - Cod. Nr. 8 der Serailbibliothek: T. Uspensky, *L'octateuque de la Bibl. du Serail à Constantinople* (Sofia 1907, 12. Jh.). Hier Ser. genannt. - Oktateuch der evang. Schule in Smyrna, cod. A I (12. Jh., 1923 verbrannt): D. C. Hesselring, *Miniatures de l'octateuque grec de Smyrne* (Leyden 1909); hier Sm. genannt. - Oktateuch im Athoskloster Watopädi, cod. Nr. 602 (12. oder 13. Jh.). Hier Wtp. abgekürzt: Abb. bei K. Weitzmann und bei T. Uspensky Taf. 45-47. - Mit W.s Überschätzung von 747 setzt sich auch D. Tselos auseinander (*Art Bulletin* 32, 1950, 276 ff.). - Daß W. in seinem Buch nicht sogleich alle Miniaturen von 747, die mit der Rolle zusammenhängen, veröffentlichte, darf man bedauern, denn so bleibt doch vielleicht einiges in der Schwebe. - Die Reproduktionen aus der Josuarolle auf unseren *Tafeln 36-43* sind nach der Publikation 'Il Rotulo di Giosuè' (s. o.) hergestellt worden.

²⁾ 'Der Text ist so stark zersungen und zerdehnt, wie kein anderer des Josuabuchs' (K. Möhlenbrink, *ZAW* 1938, 254). 'Das Stück macht in seiner vorliegenden Gestalt einen ungewöhnlich ungeordneten und komplizierten Eindruck' (M. Noth, *Das Buch Josua* [Tübingen 1938] 11). - Vgl. auch H. W. Hertzberg, *Die Bücher Josua, Richter, Ruth* (Göttingen 1953, *ATD* Bd. 9, 22 ff.).

und 4, 15/18), und zweimal wird ein Steinmal errichtet (Jos. 4, 9 im Jordan selbst und 4, 20 im Gilgal; vgl. den Befehl des Herrn Jos. 4, 2).

Um zu sehen, wie der Künstler mit den Unklarheiten des Textes fertig geworden ist, d. h. welche Szenen er, um einen einheitlichen Ablauf der Illustrationen zu gewinnen, auswählte, ist es nötig, den Text kurz wiederzugeben und die illustrierten Szenen anzumerken.

Jos. 3 beginnt mit Anweisungen der Amtleute an das Volk, es folgen v. 5 solche Josuas an das Volk, sich zu reinigen, 'denn der Herr wird morgen Wunderbares unter Euch vollbringen'. V. 6 befiehlt Josua den Priestern, die Lade aufzunehmen, 'und sie zogen vor dem Volke her'. Jetzt ergeht v. 7 das Herrenwort an Josua, den Priestern, die die Lade tragen, zu befehlen, mitten in den Jordan zu gehen und in ihm stehen zu bleiben. Josua ruft das Volk, das doch schon auf dem Marsche war (v. 6), zu sich, um ihm das Herrenwort zu künden, v. 11: 'die Lade schreitet vor Euch durch den Jordan. Wählt Euch 12 Männer aus den Söhnen Israels, einen aus jedem Stamm' — zu welchem Zweck, ist bei der Zusammenfügung der Quellen fortgefallen, erst Jos. 4, 1 erfährt man ihn aus einer entsprechenden Quelle ausführlicher. V. 13 fährt dann fort: 'wenn die Füße der Ladepriester im Wasser des Jordans haltmachen, wird das Wasser des Jordans zu fließen aufhören, und wie ein Haufen wird das von oben herabfließende Wasser stillstehen'.

Mit dem nun folgenden v. 14 beginnt die bildliche Darstellung in R.

- A) *Jos. 3, 14*: Das Volk brach auf, um den Jordan zu überschreiten.
- B) *Jos. 3, 15, 6*: Als die Priester mit der Lade in den Jordan gingen und ihre Füße in den Jordan eintauchten, da blieb das Wasser fest stehen bis weit hinauf.
- C) *Jos. 3, 17*: Und es standen die Priester mit der Lade auf trockenem Boden mitten im Fluß, (und Israel zog trockenen Fußes durch, bis das ganze Volk durch den Jordan gegangen war). In Jos. 4, 1—8 boten die Reden des Herrn und Josuas nichts, was zu verbildlichen gewesen wäre. Das war erst wieder der Fall mit
- D) *Jos. 4, 9*: Josua stellte auch 12 Steine im Jordan selbst auf, sie sind dort bis zum heutigen Tag.
- E) *Jos. 4, 10*: Es standen die Priester mit der Lade im Jordan, bis Josua alles vollendet hatte, was der Herr dem Volk zu vermelden befohlen, und das Volk beeilte sich und ging durch den Fluß.
- F) *Jos. 4, 11*: Als alles Volk durchgezogen war, ging auch die Lade hinüber und die Steine vor ihnen; v. 12/13 es gingen auch hinüber Ruben, Gad und Halb-Manasse, gerüstet, vor den Söhnen Israel, wie Moses befahl, 40 000 zur Schlacht Gerüstete, vor dem Herrn (d. h. vor der Lade), zum Krieg gegen Jericho.
Jos. 4, 16/18 wird der Befehl des Herrn, aus dem Jordan zu gehen, und dessen Weitergabe an das Volk durch Josua nochmals eingeschoben, v. 19 von der Lagerung im Gilgal berichtet; den Schluß bildet:
- G) *Jos. 4, 20*: 'Josua stellte die 12 Steine im Gilgal auf' (ihre Entnahme aus dem Jordan war Jos. 4, 1—8 anbefohlen worden).

Die Art nun, wie sich die Bilder zu diesen Szenen auf R. und die Oktateuchs verteilen, führt zu aufschlußreichen Folgerungen, zu denen sich W. durch sein Urteil über den Wert von 747 selbst den Weg verlegt hat.

W. behandelt als ersten Komplex Szene A und B, Aufbruch und Hineingehen der Priester mit der Lade in den Jordan, der stillsteht. Der Rotulus erhält hier, ob mit Recht, wird sich zeigen, eine sehr schlechte Note. W. sieht in dem ersten Bild auf R. fol. II links, den vier Priestern mit der Lade, die Darstellung der Szene B, das Hineingehen der Ladepriester in den Fluß und das Stillstehen des Jordans (*Taf. 36, 2*); aber 'the topographical aspect' sei verdunkelt (W. 34), Wasser sei überhaupt nicht zu sehen, anstelle des Jordans verlege den Priestern ein felsiger Bergabhang den Weg (W. 10), der Flußgott sitze weit fort auf einem Höhenrücken.

Daß zu Seiten oder vor oder hinter den Priestern kein Wasser zu sehen ist, ist völlig richtig; aber darin, daß ihnen der Bergabhang den Weg versperre, liegt eine Fehldeutung dieser felsigen Hintergrundkulisse. Denn nichts anderes ist sie ja, und dient als solche überall in R. als rahmende Zusammenfassung oder Isolierung einer Einzelszene.

Wie geben nun die anderen Kopien das Hineingehen der Ladepriester in den Fluß? Die Darstellung findet sich ohne Zweifel, wenn auch mit unterschiedlicher Klarheit, in 746 (B 4)³), Sm. (272), Wtp. (W. Abb. 7; hier *Taf. 36, 1*) und 747 (W. Abb. 6). In 746 (B 4) und Sm. (272) kommt der Fluß von rechts unten ins Bild, macht einen leichten Bogen und zieht sich parallel der Grundfläche nach links hin. In 747 (W. Abb. 6) beginnt der Wasserlauf in Kopfhöhe der Priester, zieht sich senkrecht herab und biegt unten im rechten Winkel nach links hin um. Daß damit 'das von oben herabfließende Wasser' (Jos. 3, 16) besonders klar wiedergegeben werde, wird man nicht recht glauben wollen (W. 10); als hieße *καταβαίνειν* bei einem Fluß steil herabfallen. Für nicht unmöglich halte ich, daß in dieser – an sich sonst ja gar nicht seltenen – Wiedergabe des Wasserflusses an dieser Stelle ein Nachklang einer Darstellung zu vernehmen ist, die den *σωρός* (Jos. 3, 16) verbildlichte; es wird darauf zurückzukommen sein. Das Bild auf R. fol. II links weicht von diesen Bildern der vier Kopien fraglos ab.

Als zweiten Komplex nimmt W. (10) 'the Pausing of the Ark in the Midst of the River', unsere Szene C: die Priester mit der Lade stehen im Trockenen und alle Söhne Israels gehen durch den Fluß, Sm. (274 o.), Ser. (226, o.) 746 (W. Abb. 11 o.) Wtp. (W. Abb. 12 o.; hier *Taf. 37, 1*). 747 (W. Abb. 8) läßt die kleine Gruppe des Volks hinter der Lade fort, wohl eine der 'gelegentlichen Auslassungen', 'because of lack of space' (W. 11), womit so gern Auslassungen in dem von W. bevorzugten 747 entschuldigt werden, obwohl es zu gleicher Zeit heißt, daß 747 keine wichtigen Figuren auslasse. In R. wird diese Darstellung nicht geboten, und ebenso fehlt hier offensichtlich die Errichtung des Steinmals im Jordan, Szene D.

Hier (Jos. 4, 9) ist eine der Stellen, wo die Unklarheit des Josuatextes in der Tat leicht zu Mißverständnissen führen kann. Daß aus zwei Lokaltradi-

³) In dieser Weise werden im Folgenden die Abbildungen der Miniaturen des Vat. gr. 746 in 'Il Rotulo di Giosuè' Taf. B ff. zitiert.

tionen heraus zwei Steinmale in ihn aufgenommen werden mußten, das Jordanmal in 4, 9 nur wie nebenbei erwähnt wird, dem Mal im Gilgal hingegen ganze 12 Verse eingeräumt wurden, das hat anscheinend auch W.s Interpretation irregeleitet. Indem sie das Bild 747 (W. Abb. 10) auf das Gilgalmal bezieht, kommt sie nicht dazu, die beiden Erinnerungsmale klar von einander zu scheiden.

Der Archetypus, das ist wichtig, hat beide berücksichtigt. Ganz eindeutig das Gilgalmal zeigen außer R. fol. III (*Taf. 37, 2*) die Bilder in 746 (C 2), Sm. (275) und Ser. (230) (vgl. *Taf. 38, 1*). Diese drei haben daneben aber, dem Text genauer folgend als 747, auch das Jordanmal: 746 (W. Abb. 11 unten), Sm. (274 unten), Ser. (227 unten), und auch bei Wtp. (W. Abb. 12) handelt es sich klarlich um dieses, nicht, wie W. bei allen vier meint, um das Gilgalmal, und eben auch bei 747 (W. Abb. 10). Die Haltung Josuas hier und seine Wendung nach links hin — beim Gilgalmal steht er nach rechts gewandt — entsprechen den vier anderen Kopien fast genau, auch die Flußlinie links hat fast die gleiche Zeichnung wie 746 (W. Abb. 11). Daß sie auf der rechten Seite nicht gezeichnet ist, kann demgegenüber nicht so gedeutet werden, daß die Israeliten bereits durch den Fluß hindurchgegangen wären, er hinter ihnen liege. Immerhin ist natürlich möglich, daß der Illustrator von 747 das so hat sagen wollen, dann aber hat er die Gruppe des Jordanmals (746 usw.) ganz verständnislos für die Gilgalgruppe angesehen. Kein Zweifel, das Gilgalmal fehlt in 747, das Jordanmal in R.! Natürlich kommt es, ob der Verkennung dieser Tatsache und des durch 746, Sm., Ser. und Wtp. erwiesenen Vorhandenseins beider Szenen im Archetypus, zu dem abweisenden Urteil von W. (13), der die Szene in R. fol. II und III 'one of the most corrupt scenes of the whole manuscript' nennt⁴) (*Taf. 36, 2* und *Taf. 37, 2*).

In dem ursprünglichen Vorbild fanden sich also vereint die drei Szenen: B) das Hineinsteigen der Priester mit der Lade in den irgendwie angedeuteten Fluß, C) die Priester im trockenen Flußbett und durchziehendes Volk, D) das Jordanmal, dann später dazu G) das Steinmal im Gilgal. Aber B) bis D) sucht man eigenartiger Weise in R. vergebens, der sonst — mit zwei noch zu besprechenden Ausnahmen, s. u. S. 139 und 143 — in unserer Überlieferung die einzige lückenlose Bildfolge aufweist.

Es gilt zu überlegen, ob sich erklären läßt, wieso sich das Bild R. fol. II links, die ladetragenden Priester, mit der Schilderung des Stillstandes des Jordans in Jos. 3, 15 nicht deckt und das Wasser des stillstehenden Flusses, abweichend von den anderen Kopien, nicht angegeben ist. Eine Interpretation der rechts anschließenden Darstellungen auf R. fol. II und III wird weiterführen (*Taf. 36, 2* und *Taf. 37, 2*).

⁴) Vom Maler des Wtp. wird hervorgehoben, daß er auf seinem Bild (*Taf. 37, 1*) mit seiner Gestalt des Flußgottes die Darstellung von *Tafel 36, 2* 'so wohl verstanden' habe. Die Zeichnung ist in der Tat ganz flott. Aber während R. einen sehr beachtlichen, fast michelangellesken Rückenakt aus seiner Vorlage übernommen hat, zeigt Wtp. die Gestalt von vorn! (Vgl. auch J. Strzygowski, *Der Bilderkreis des griech. Physiologus* [Leipzig 1899] 123). Ganz abgesehen davon, daß es sich auch um eine verschiedene Szene handelt. Ein Vergleich von nicht zusammengehörigen Dingen vermag nun einmal nicht zu richtigen Folgerungen zu führen.

Da ziehen auf R. fol. II vor der Lade die zwölf Männer, mit den Steinen aus dem Jordan auf den Schultern, einher und vor ihnen Gewappnete mit Josua an ihrer Spitze. Das ist die denkbar genaueste, lebendige Darstellung von Jos. 4, 11/12: 'Es schritt die Lade des Herrn durch den Fluß und die Steine vor ihnen (Jos. 4, 6 war den zwölf Männern befohlen, die Steine auf den Schultern zu tragen), es zogen auch hindurch die Söhne Ruben, Gad und Halb-Manasse, vor den Söhnen Israels, wie Moses es einst befahl, 40 000 zur Schlacht Gerüstete . . .' Und nochmals wird betont, vor der Lade, denn das bedeutet das *ἐναντίον κυρίου*, so wie es Jos. 4, 4 *ἀπὸ προσώπου κυρίου* heißt, was denselben Sinn hat wie gleich danach Jos. 4, 7 *ἀπὸ προσώπου κιβωτοῦ*. Es ist offenkundiges Versehen, wenn W. (48) behauptet, in der Bibel stehe nichts davon, daß die Steinträger einherzögen 'escorted by an army'. Es handelt sich ja klärlich um den ostjordanischen Heerbann, dem Josua schon vor Überschreitung des Jordans befahl (Jos. 1, 14): 'Ihr werdet wohlgerüstet vor Euren Brüdern einherziehen', unter Berufung vor allem wohl auf Moses' in Mos. 4, 32 siebenmal wiederholten Auftrag (v. 17, 20, 21, 27, 29, 30, 32).

Das wäre also Szene F. Dieser vorhergehen müßte die Szene E, die Priester mit der Lade stehen im Jordan auf dem Trockenen (Jos. 3, 17). Hiermit würde nun genau übereinstimmen, was R. fol. II links — als einzige Kopie — in diesem in sich geschlossenen Bild der vier Priester mit der Lade aus dem Archetypus bewahrt hat (*Taf. 36, 2*). Es stellt also nicht, wie W. annahm, das Hineinschreiten in den Jordan und dessen Stillstehen dar, und es wäre widersinnig, wenn der Jordan hier erschiene; was sich im Gegenteil gehört für die Bilder, die wirklich dieses Hineinschreiten in den Fluß wiedergeben, 747 (W. Abb. 6), Sm. (272), Wtp. (W. Abb. 7).

Auch dem Illustrator mußte es sich, wie jedem Leser, aufdrängen, welche tiefe Bedeutung der Josuatext der Lade bei dem so geschichtsentscheidenden Überschreiten des Jordans zuweist. Nicht weniger als 18 mal wird sie erwähnt. Sie birgt Kraft und Gnade des Herrn, ja, wie der wechselnde Ausdruck in Jos. 4, 7, 5 und 13 dartut⁵⁾, erscheint sie wie der Herr selbst. Die Lade wirkte das Wunder, daß der Jordan vor ihr zu fließen aufhörte (Jos. 4, 13 f.). So hat es seine volle Berechtigung, wenn sie bei den entscheidenden Augenblicken im Bilde vorgeführt wird; im ganzen viermal: 1. beim Schreiten in den stillstehenden Jordan (Szene B), 2. beim Stehen auf dem Trockenen, um das Volk hinüberzulassen (Szene C), 3. beim Verharren dort, bis Josua des Herrn Gebot erfüllt (Szene E), 4. beim endgültigen Durchschreiten und Verlassen des Flusses (Szene F). Die beiden letzten Momente vereinigt R. auf fol. II (*Taf. 36, 2*); die zwei ersten und der Bau des Jordanmals fehlen (Szene B bis D).

2. Um den Inhalt der dem Rotulus zu Anfang und Ende fehlenden Blätter zu gewinnen, verfuhr man ganz selbstverständlich so, daß man ihn aus den entsprechenden Bildern der Oktateuchs zusammenstellte (zuletzt W. 89). Auch die Bildfolge des Archetypus für den Jordanübergang ließ sich auf gleiche Weise ermitteln. Sollte sich daraus nicht für den Rotulus noch eine

⁵⁾ Jos. 4, 7 *ἀπὸ προσώπου κιβωτοῦ*; 4, 5 *πρὸ προσώπου κυρίου*; 4, 13 *ἐναντίος κυρίου*.

weitere Folge ergeben? Wie leicht zu sehen, greifen bei ihm die Darstellungen jeweils von einem Blatt auf das nächste über, Teile von Gruppen, Bäumen, Felskulissen, Architekturen. Der Illustrator hatte also entweder eine schon fertig zusammengestellte Rolle vor sich oder klebte selbst, was weniger wahrscheinlich, jeweils eine neues Blatt an, wenn er es für den Fortgang der Arbeit brauchte. Nur einige Beispiele für dieses Übergreifen der Darstellungen von einem Blatt zum nächsten seien genannt. So ragt gleich auf R. fol. I links (*Taf. 38, 2*) noch ein Teil der Baumkrone vom vorhergehenden, verlorenen Blatt herüber. Von R. fol. II rechts setzt sich die Gruppe der Durchziehenden und die

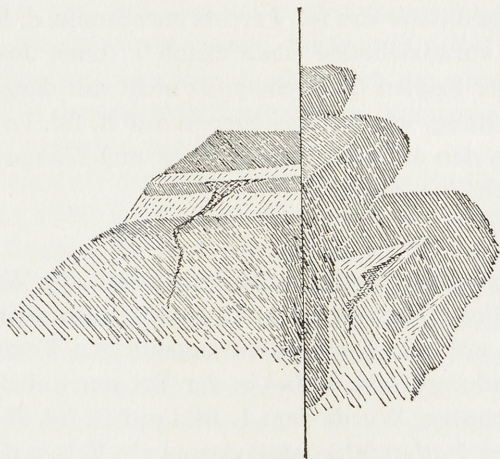


Abb. 1. Links : die oberen Felspartien des rechten Abschlusses von R. fol. I.
Rechts : die oberen Felspartien des linken Abschlusses von R. fol. II
(etwas schematisiert).

Felskulisse oben auf R. fol. III links fort (*Taf. 36, 2* und *Taf. 37, 2*), von R. fol. IV rechts paßt das Bein des einen ladetragenden Priesters an R. fol. V links an (*Taf. 40, 1* und *Taf. 39, 1*). Vom einstürzenden Jericho R. fol. V rechts findet sich auf R. fol. VI links der rechte, abschließende Teil (*Taf. 39, 2*). Die Orts-gottheit Ai und die Gefallenen auf R. fol. VII rechts reichen über die Klebestelle auf R. fol. VIII links hinüber (*Taf. 40, 2*), von fol. VIII rechts setzen sich auf fol. IX links der Fels oben, Knie und Schulter des Kriegers links neben Achar fort, und die Schlacht bei Gibeon spielt von fol. XII rechts auf fol. XIII links hinüber.

Aber bei drei Blättern von R. trifft dieses Hinübergreifen der Darstellung von einem Blatt auf das nächste nicht zu. Und zwar zuerst — die zwei anderen Fälle kommen später zur Sprache (S. 139 und 143) — zwischen dem ersten und dem zweiten Blatt. Die Zeichnung der rahmenden Felskulisse am oberen rechten Band von R. fol. I (*Taf. 38, 2*) entspricht in keiner Weise den Höhenlinien auf R. fol. II links (*Taf. 36, 2*). Das Gefüge der Felsen auf fol. I ist ein völlig anderes, die hellen streifigen Partien finden auf fol. II keine Fortsetzung, die Zeichnung ist leichter, nicht mit so breiten Pinselstrichen hingesezt wie auf fol. II links, und die Felsen auf fol. I rechts setzen tiefer an, als es nach fol. II links der Fall sein müßte (vgl. *Abb. 1*).

Wenn nun R. fol. I nicht an fol. II anpaßt und gerade an dieser Stelle dem Rotulus drei der dem Archetypus mit Sicherheit zuzusprechenden, aufeinanderfolgenden Szenen fehlen (B–D), so läßt sich das kaum anders erklären, als daß hier ein Blatt des Rotulus verloren gegangen ist; nennen wir es fol. I x.

Dieses Blatt muß als erstes Bild die in den Jordan schreitenden Priester mit der Lade gezeigt haben (Szene B, Jos. 3, 15). Als man vor der Beschriftung mit den Exzerpten, worauf u. S. 148 f. näher eingegangen wird, fol. I an fol. II anklebte, wurde das Fehlen des ursprünglich zwischen ihnen befindlichen Blattes nicht bemerkt, und da fol. II ja auch mit einem Bild der Lade beginnt, ist es ein erklärlicher Fehler, wenn man fälschlich diese erste Lade von fol. II links noch der Aufbruchsszene von fol. I rechts zurechnete, d. h. sie als die dem aufbrechenden Volk voranziehende Lade ansah⁶⁾ (nach Jos. 3, 14, obwohl diese nach Ausweis der Kopien im Archetypus nicht mit dargestellt war).

Für unsere Vorstellung, wie die drei Szenen auf R. fol. I x gestaltet waren, gibt deren Fassung in den anderen Kopien einen ungefähren Anhalt, wie das im Vorigen kurz besprochen wurde.

3. Die Entstellung der Komposition, die 'confusion', die W. (12) dem Rotulus bei dem behandelten Komplex vorwirft, besteht also vielmehr darin, daß man die Darstellung auf fol. II mit nicht zugehörigen Textstellen aus dem Buch Josua in Verbindung setzte, wobei in der Tat nur unbefriedigende Gleichungen entstehen konnten. Wurde dem 1. Bild auf R. fol. II zu Unrecht vorgeworfen, daß dort der Jordan fehle, statt dessen ein Felsen den Priestern den Weg versperre, so möchte ich auch meinen, daß der Tadel, der Jordan fehle im Rotulus überhaupt, der Gott des Jordans sitze nur, reichlich sinnlos, da oben in der Höhe statt unten auf dem Boden (W. 11), sehr unbegründet ist. Der Fluß ist ja da, breit fast wie ein See! Hinter der felsigen Geländelinie, die auf R. fol. II und III die Steinträger und Gerüsteten zu einer Gruppe zusammenschließt, zieht sich auf R. fol. II von oben rechts her schräg zur Lade hinunter eine hellere, ungegliederte Fläche hin; das ist der Fluß, und das hügelige Gelände darüber das andere Ufer (vgl. *Taf. 36, 2*). Hätte der Künstler des Rotulus sein Werk vollendet, wäre zu der Zeichnung die Farbe getreten, so hätte dies an sich ganz eindeutige Bild der breiten Wasserfläche nie verkannt werden können. Mit Sicherheit ließe sich dann auch ein Weiteres noch erkennen. Möchte man doch vermuten, daß die dreieckige Fläche links hinter der Lade, auf der die Inschrift 'israelitai' steht, und an dem sich die Gruppe hinter der Lade vorüberdrängt, den *σωρός* (Jos. 3, 13 und 16) bezeichnet, zu dem der Jordan aufschwoll und unterhalb dessen sich der Durchzug vollzog. Die wellig-bewegte, kräftige obere Begrenzung dieser Fläche, die sich sonst bei Felsen in R. nirgends findet, scheint mir für diese Auffassung zu sprechen, ja dieser obere Wellenkamm scheint sich bis hinter die Gruppe der durchziehenden Israeliten fortzusetzen. Den Flußgott dann so nah an seinem Wasser gelagert zu sehen, hat nichts Befremdendes mehr.

⁶⁾ Dies nimmt auch D. Tselos an, dem Richtigen wie an anderen Stellen nah, durch das Exzerpt irreführt (Art Bull. 32, 1950, 281). Über den Wert der Exzerpte vgl. aber u. S. 152.

Daß wirklich eine Wasserfläche dargestellt ist, wird augenfällig durch einen Vergleich u. a. mit der Darstellung des Roten Meers in Sm. (179) und Ser. (121). Einen Beweis aber liefert das Bild des Wtp., das wiedergegeben ist in Ser. Taf. 46, 311: dort fließt der Jordan ähnlich dahin wie in R. fol. II, nur hier über der Errichtung des Gigalmals, das ja aber in R. fol. III unmittelbar an fol. II anschließt. Am anderen, deutlich angegebenen Ufer fehlen allerdings Berge und Flußgott.

Es bedarf nur einigen Sicheinsehens in das, was die Zeichnung in R. gibt, und man erhält den lebendigen Eindruck eines sich in die Tiefe erstreckenden Landschaftsbildes, und daß dies keine Täuschung ist, ergibt sich aus vielen anderen Stellen, die erkennen lassen, daß der Künstler des Rotulus ein Vorbild wiederzugeben sich bemühte, in dem sich die verschiedensten Vorgänge panoramamäßig in perspektivisch gegebenen Räumen abspielten. Die Hauptbeispiele werden weiterhin zur Sprache kommen.

Von einer Einzelheit der sonst jetzt geklärten Bildfolge ist noch zu reden, obgleich es bisher nicht möglich ist, hier zu eindeutiger Lösung zu gelangen, nämlich von der Gruppe, die der den Jordan durchschreitenden Lade auf R. fol. II in der Mitte nachfolgt (Taf. 36, 2). Daß man es hier irgendwie mit den 12 Männern zu tun hat, die den Auftrag haben, 12 Steine aus dem Fluß zu holen, steht außer Zweifel (vgl. Jos. 3, 12; 4, 2/5). Aber was tun sie eigentlich? Man kann es immerhin verstehen, wenn der Herausgeber des Rotulo (21) ihr Tun so deutet, daß sie die Steine im Fluß niederlegten, und W. (11) schließt sich ihm an, mit neuerlichem Vorwurf gegen den Künstler von R., daß er in unerlaubter Weise von dem Josuertext abweiche. Jedoch das Jordanmal war, nach dem was die Kopien lehren (s. o. S. 129), ebenso monumental gestaltet wie das im Gilgal, und R. fol. IX wird es nicht anders vorgeführt haben. Es ist nicht die Art von R., in Bilderrätseln zu sprechen. Hätte der Künstler hier den Bau eines *μνημόσυρον* (Jos. 4, 8) vorführen wollen, das doch den Söhnen der am Auszug Beteiligten mahnend vor Augen stehen sollte, so wäre er nicht so verfahren wie auf R. fol. II. Man sieht doch gar nichts von einem Mal; das durften doch keine nur so auf den Flußboden gelegten Steine sein. Es steht auch m. E. nichts im Wege, das Bild so zu deuten, daß die Männer die Steine hochnehmen, und zwar wörtlich dem Text (Jos. 4, 2) folgend von der Stelle, wo die Füße der Priester mit der Lade im Fluß standen, bis Josua alles vollendet hatte, was ihm der Herr befahl⁷). Das kann sich einzig auf den Befehl Jahwes beziehen (Jos. 4, 3), die Steine mitten aus dem Fluß zu holen und mit ins Lager zu nehmen. Wo hätten denn auch die Steine, die die Männer vor der Lade auf R. fol. II auf ihren Schultern tragen, herkommen sollen, nachdem eine erste Serie von 12 Steinen (vgl. 746 W. Abb. 11, Sm. 274, Ser. 227, Wtp. W. Abb. 12) bereits für das Jordanmal verarbeitet war, bei dem vom Aufnehmen der Steine nichts im Text vermerkt ist. So wird man in der Bildfolge auf R. fol. II dessen fortlaufende Illustrierung erkennen müssen: es standen die Priester im Jordan (Jos. 4, 10), bis Josua die Herrenbefehle ausgeführt (v. 10 b), d. h. die Steine hat aufnehmen lassen, die Lade zieht durch (v. 11), vor ihr die Männer mit den Steinen, an der Spitze die Gerüsteten (v. 12).

⁷) So auch Ch. Morey, in: Art Bull. 34, 1952, 178.

4. Am linken Rand von R. fol. I ist, wie schon bemerkt, noch ein Teil der Krone des Baumes erhalten, der zwischen der verlorenen Rettung der zwei Späher durch Rahab und der Szene, wie diese ins Gebirge enteilen, angebracht war, und rechts steht ein zweiter Baum, die beide zusammen die kleine Episode der zwei Flüchtenden rahmen (*Taf. 38, 2*). Sie soll also — und in dieser Weise verfährt R. durchgehend — als völlig in sich abgeschlossene Einzelszene gesehen werden, ohne jede Beziehung auf die sie verfolgenden Reiter des nächsten Bildes. Es hieße durchaus die Art von R. mißverstehen, wollte man eine solche in seine Darstellungen hineinschauen oder ihn tadeln, daß er sie nicht anschaulich zu machen verstanden hätte. Wo es tatsächlich darum ging, einen umfangreichen Vorgang in einem räumlichen Zusammenhang zu zeigen, wie beim letzten Akt des Jordandurchgangs oder der Schlacht bei Ai, hat er sich dieser Aufgabe in Nachbildung des Archetypus in ganz beachtlicher Weise entledigt.

Hier auf R. fol. I sind ganz bewußt, dem Text folgend, die drei Szenen nebeneinander gestellt: die Späher machten sich auf und zogen ins Gebirge, die Verfolger suchten alle Wege ab und fanden sie nicht (*Jos. 2, 22*), das Volk brach auf (*Jos. 3, 14*).

W. (8) wendet sich gegen die Darstellungsweise von R., er findet es schwer, sich vorzustellen, daß die zwei verfolgenden Reiter von R. fol. I die den Berg hinauf enteilenden Späher nicht gesehen haben sollten. 747 (W. Abb. 2) übertrifft 'in the intelligible rendering of the text' nicht nur R., sondern auch die anderen Oktateuchs (W. 9). Aber wo sieht man in 747 (W. Abb. 2) ein *πορεύεσθαι* und *ἔλθειν εἰς τὴν ὄρεινὴν* (*Jos. 2, 22*) — zwischen zwei rein flächig gegebenen, sich unten ein wenig überschneidenden, bergandeutenden Bergfolien, deren Konturen im übrigen denen der Felsgebilde in Wtp. (W. Abb. 3) und Sm. (271) sehr ähnlich sind, tauchen die zwei Späher auf, der eine mit dem Oberkörper, der andere bis zum Knie sichtbar, und weiter rechts galoppieren die zwei Reiter. Man wird W. kaum zustimmen können, daß dies Bild den Text verständlicher wiedergibt. Ist es doch ein recht kindlicher und sich den Vorstellungen, die der Text vermittelt, geradezu entziehender Versuch, diesen bildlich wiederzugeben. Dabei kann es gar kein Zweifel sein, daß auch für 747 der Archetypus letztlich die Quelle war, daß aber 747 deren räumlich komponierender Art mit seinen Bildern von blutleerer Flächigkeit fast hilflos gegenübersteht. Die ominöse 'Stele' rechts auf 747 (W. Abb. 4) soll die Form des Originals treuer als R. (*Taf. 38, 2*) und Wtp. (W. Abb. 4) bewahrt haben, weil es 'Stelen' dieser Art wohl gibt, ein Gebilde jedoch wie R. es zeigt, nicht⁸⁾. Daß es so, wie es R. zeichnet, keinen Sinn hat, ist ohne weiteres zuzugeben; verstanden hat es aber weder R. noch 747. Nur daß es im Original ein perspektivisch gesehenes architektonisches Mal gewesen sein muß, läßt R. und Wtp. erkennen⁹⁾. Es dient in R., wie die Bäume, Altäre usw., als Szenentrennung

⁸⁾ Vgl. H. Graeven in *L'Arte* (1898) 228.

⁹⁾ Man darf an einen offenen naiskosartigen Bau wie auf dem Bild Sogliano 575 (RM 26, 1911, 44 Abb. 24) erinnern. Trüge er Eckakroterien in Gestalt von weiblichen Büsten wie der halbrunde Bau bei H. Omont, *Fac-Similés des miniatures . . . de la Bibl. nat.* Taf. 53, aus der Gregorhandschrift (man vergleiche die Vogelakrotere auf dem Bild aus der strada d. Augustali, RM a. a. O. 84 Abb. 51), und hätte der Archetypus ihn in der Art von R. fol. I und Wtp. (W.

und hat sonst keinerlei ortsbezeichnenden oder sonstigen Sinn. Löste man die Bildfolge des Archetypus in Einzelbilder auf, war es im Grunde gleichgültig, ob man ein solches Trennungselement beim ersten oder zweiten Bild anbrachte, wenn man es überhaupt beibehielt. Besondere 'ikonographische Treue' kann man daher auch hier 747 (W. Abb. 2) nicht zusprechen, weil er die 'Stele' noch mit hinter den zwei Reitern anbringt, und mit Unrecht wird Wtp. (W. Abb. 4) getadelt, weil sie erst zu der nächsten Szene hinzugenommen wurde, zu der sie 'obviously do not belong' (W. 9). Als ob sie zur Reiterszene 'gehörte'.

5. Von der Darstellung des Falls von Jericho R. fol. IV/V (*Taf. 40, 1*) meint W. (15), daß 'the meaning of the text utterly obscured', das Ganze eine 'iconographically corrupt scene' sei. Die Stadt mit ihren Mauern werde da mit Gewalt erobert, vor der Stadt finde ein Kampf statt, beides entgegen den Worten der Bibel, die fechtenden und plündernden Soldaten seien eine Interpolation. 747 (W. Abb. 14) sei die einzige Kopie, 'which shows the city collapsing without the intervention of human force'.

Gegenüber solcher Auffassung empfiehlt es sich aber wohl, jenes Bild R. fol. IV/V genau anzuschauen und abzulesen, was es tatsächlich zeigt. Die Mauern stürzen um, ohne daß auch nur ein einziger Hand an sie legt, auf der linken Seite liegt die Stadt schon mauerentblößt offen da, ein Trupp von Kriegeren ist hier hineingestürzt und hier, in der Stadt, macht er einige der sich umsonst wehrenden Einwohner nieder: konnte der Künstler eigentlich dem Josuatexte (6, 20) genauer folgen? 'Rings fiel die ganze Mauer — das Volk drang hinauf in die Stadt — Josua bannte sie.' Was Bannen einer Stadt im AT heißt, weiß jeder. Das läßt der Maler textgetreu innerhalb der Stadt sich vollziehen — keineswegs 'in front of the city' (W. 15) —, und ihr Inbrandsetzen kann beim Bannen nicht fehlen. An keiner Stelle auch wird ein Plündern (W. 15) gezeigt, was ja auch von Josua aufs strengste verboten war (Jos. 6, 17). Daß der Archetypus jene für das Bannen einer Stadt typischen Vorgänge nicht gebracht haben sollte, in R. also eine Interpolation vorliege, ist durchaus unglaublich¹⁰). Ein Vergleich mit Wtp. (W. Abb. 18) macht es vollends ganz unwahrscheinlich. W. wiederholt zu diesem Bild seine Einschätzung des Wtp., daß er R. 'most slavishly' folge (W. 9, 16). Das Bild des 'brennenden' Jericho habe Wtp. von R. kopiert. Zeichnung und Einzelmotive gehören hier sicherlich nicht zu den besseren Leistungen des Malers von R., darin hat W. (15) Recht. Aber daß R., nur weil ihm hier für seine Interpolation keine Vorbilder zur Verfügung gestanden hätten, diese wenig befriedigende Leistung zuwege gebracht habe, wird nicht stimmen. Denn man betrachte zum Vergleich in Wtp. (W. Abb. 18) die Gruppe der vier Leute von Jericho, die von den Israeliten niedergemacht werden. Sie ist R. in der Durchführung überlegen. Was

Abb. 4) halb von hinten verkürzt gezeigt, ähnlich wie das Bild bei Omont a. a. O., so ließe sich gut verstehen, wie R. und Wtp. zu ihrer mißverstandenen Fassung gekommen sind.

¹⁰) Vollends abzuweisen ist die Behauptung, R. habe für seine Jerichoszene Anleihe gemacht bei dem Bild der Erstürmung von Ai. Es besteht auch nicht die geringste formale Berührung zwischen den zwei Darstellungen.

hat R. aus dem nach rechts hin zu entweichen Suchenden gemacht, dessen linkes Bein in so argen Konflikt mit dem aufgestützten Arm des hinter ihm Knienden kommt. Was Wtp. hier gibt, kann keine verbesserte Kopie von R. sein, sondern eine besser gelungene Kopie nach dem gleichen Vorbild, das auch R. zugrunde lag. Die Gruppe ist von guter, reicher Erfindung, die erneute Achtung vor dem Künstler hervorruft, der den Archetypus schuf.

Gegenüber diesen Darstellungen in R. und Wtp. soll nun, wie schon gesagt, 747 (W. Abb. 14) die genaue Illustration des Josuatextes bieten. Das Bild zeigt die Priester mit der Lade, hinter dieser eine kleine Gruppe, voran ziehen die posaunenblasenden Priester, und über diesen steht, wie die knappste Stadtabbreviatur auf einer Münze, Jericho, mit zwei schräg gestellten Ecktürmen, während die Mauer, durch das Blasen noch ungerührt, brav und ordentlich in der Vertikale verharrt. Läßt sich das als genaue Textillustration bezeichnen? Die Mauer fällt nicht um, niemand dringt in die Stadt, keiner vollzieht den Bann. Das magere Architektursignum läßt von diesen wichtigen Vorgängen, von dieser breit angelegten Szene nichts auch nur ahnen.

Daß der Archetypus den Fall Jerichos in einer eigenen Szene brachte, ergibt sich auch aus einer Sonderheit von Wtp. (W. Abb. 18), die auch nochmals zeigt, daß Wtp. nicht von R. abhängen kann. Wtp. setzt nämlich unter die Gestalt Josuas eines jener architektonischen Trennungselemente, das jeweils angibt, daß ein neuer Bildkomplex beginnt. Dies Trennungselement ist in R. fortgelassen, aber man versteht jetzt, wieso Josua in R. so eigenartig hoch im Bilde steht. Ebenso fehlt in R. hinter Josua die wichtige kleine, von Wtp. erhaltene Gruppe der drei Posaunenbläser mit einigen Israeliten dahinter.

Die Prozession der Priester mit der Lade bildete nach dem Gesagten ebenfalls eine Einzelszene. Die Kopien weichen hier in Einzelheiten von einander ab, sie läßt sich deshalb bislang nicht mit Sicherheit zurückgewinnen. Doch einiges kann man sagen. Die Abhängigkeit von 746 (C 4) und Wtp. (W. Abb. 17) von R. sieht W. (16) durch ein kleines, aber bezeichnendes Detail bestätigt. Bei 746 (C 4) und Wtp. (W. Abb. 17) blasen nämlich auch diejenigen, die der Lade folgen; dies sei eine Interpolation, entstanden aus einem Mißverständnis von R., nämlich von der Gruppe hinter der Lade (*Taf. 39, 1*), die ebenfalls eine Interpolation sei, 'an alteration': die Israeliten mit Schultersack und Stöcken. Nun halten, so meint W., die Leute da ihre Stöcke wie Trompeten, vor allem der Hinterste der vorderen Reihe mit seinem nahe am Mund vorbeigehenden Stock, und aus diesen Stöcken von R. hätten 746 und Wtp. wirkliche Trompeten gemacht, 'a new error to the older one'¹¹⁾. Eine Interpolation sei dies ganz offenbar, da der Text des Josuabuchs klar besage, daß nur die Priester die Trompete blasen.

Nun ist allerdings die Jerichoerzählung alles andere als klar, nächst der Jordangeschichte wohl die unklarste des Buchs¹²⁾. Aber ganz klar ist immer-

¹¹⁾ Schon der Herausgeber des Rotulo hatte diese Vermutung aufgestellt. Vgl. Abb. 265, S. 279 bei O. Wulff, *Die altchristliche Kunst*.

¹²⁾ Schon der Redaktor, der an den vorliegenden Bericht die letzte Hand legte, kann keine klare Vorstellung mehr von der Sache gehabt haben (vgl. H. W. Hertzberg a. a. O. 40) und hat offenbar, wie das so unzählige Mal geschah, mehrere Quellen ineinandergescho-

hin eins, daß nämlich sowohl vor der Lade die sieben Priester mit den Jubelhörnern einherziehen, als auch daß die Priester, die hinter der Lade den Schluß machen, blasen (Jos. 6, 8). Und nichts hindert, die *οὐραγοῦντες* hinter der Lade mit ihren Trompeten in 746 (C 4), Wtp. (W. Abb. 17) und in den von W. nicht genannten Sm. (277) und Ser. (233) als Priester aufzufassen, so wie es im Buche steht; und damit fällt jene an sich schon unglaubliche Annahme einer Metamorphose der Trompeten aus Stöcken. Dem Archetypus eine dem Text einigermaßen genau folgende Illustration zuzutrauen, haben wir alles Recht. So müssen wir gerade Wtp., Sm. und Ser. zuerkennen, daß sie in dem einen Punkt der trompetenden Priester der Nachhut dem Text und damit vielleicht auch dem Archetypus entsprechen. R. zeigt hingegen hier nur 'das übrige Volk' von Jos. 6, 12 und läßt die trompetenden Priester fort.

Über die Weise, wie der Archetypus den Untergang Jerichos behandelte, ließe sich also etwa folgendes sagen. 1.) Ladeprozeßion und Fall Jerichos waren zwei getrennte Szenen. 2.) Bei der Prozeßion fehlten die Gerüsteten an der Spitze, die man nach dem Text vermuten sollte. Die sieben Posaunenbläser vor der Lade finden sich in allen Kopien, die hinter der Lade nur in Wtp., 746, Sm. und Ser., das 'übrige Volk' nur in R. 3.) Den Fall Jerichos schildern ausführlich R. fol. IV/V und Wtp. Wtp. ist nicht von R. abhängig, beide folgen einem gemeinsamen Vorbild, das wir uns nach ihnen vorstellen können. Neben Josua standen, laut Wtp., blasende Priester und hinter Jericho ein Trupp Gewappneter mit Lanze bei Fuß, wohl entsprechend Jos. 6, 3, während vorn in die offenliegende Stadt die den Bann Vollziehenden eindringen. Der kleinere Maßstab jener Gewappneten und der zwei Fackelträger in der Stadt weist darauf hin, daß die ganze Darstellung in perspektivischer Sicht gegeben war wie die Schlacht von Ai. 4.) Die rebusartige Andeutung vom Fall der Stadt in 747 (W. Abb. 14) kann kaum als Beispiel jener ikonographischen und dem Text folgenden Treue angesehen werden, die W. ihm nachrühmt.

Auch daß in 747 (W. Abb. 14) bei der Erscheinung Michaels vor Josua das in den übrigen Kopien erhaltene Stadtbild fehlt, zeugt nicht von 'iconographic excellence' (W. 32). Wie so oft muß zur Entschuldigung 'lack of space' herhalten; aber dazu, wenigstens eines jener obligaten Stadtsigla anzubringen, wie es 746, Wtp., Sm. und Ser. tun, wäre ohne weiteres Platz gewesen¹³⁾.

6. R. fol. VI zeigt Josua nach rechts hin auf seinem Thron sitzend, vor ihm stehen zwei Boten, die dann nochmals, nach rechts enteilend erscheinen (Taf. 39, 2). Zu Anfang von R. fol. VII (Taf. 40, 2) sieht man wieder Josua, diesmal

ben und dadurch die mehrfachen Unstimmigkeiten in den Text gebracht; auch über die Posaunen von Jericho läßt sich so keine Klarheit gewinnen.

¹³⁾ Die Meinung H. Buchthals (The Miniatures of the Paris Psalter [London 1938] 62), daß die Begegnung Josuas mit Michael in R. und der Pariser Gregorhs. (Omont, Fac-Similés Taf. 40) und ebenso das Bild vom Fall Jerichos (ebd. Taf. 55) dem gleichen Prototyp folgten, findet in den Darstellungen keinerlei Stütze. Omont Taf. 40 ist deutlich aus zwei Bildern kombiniert. Der Josua links von der Gruppe mit Michael ist im Gegensinn fast gleich dem Josua bei Gideon R. fol. XII, und links von ihm finden sich dann auch entsprechend in Verfolgung galoppierende Israeliten.

nach links hin sitzend, und auf ihn zutretend zwei Boten. Die anderen Kopien weisen dieselben Szenen auf. Nur 747 (W. Abb. 20) weicht ab (*Taf. 41*). Einmal macht er aus den vier Boten nur drei, die zusammen aber auch nur drei Beine haben; 'apparently because of lack of space confused the two groups' (W. 17).

Sodann aber muß man 747 für einen höchst wichtigen Hinweis in der Tat dankbar sein. Hier (*Taf. 41*) allein nämlich steht unter diesem ungeschickten Bild eine sonst nirgends erhaltene Szene: die aus Jericho gerettete Rahab wird vor Josua geführt, und zwar von den drei Boten, die im Bild darüber von ihm, mit einem Auftrag versehen, davoneilen. Rahab gehört in der Tat notwendig in den Zusammenhang, einmal wegen der ausdrücklichen Erwähnung im Buch Josua, dessen Befehl, sie zum Dank für die Rettung der zwei Späher — auf einem verlorenen Blatt vor R. fol. I war diese Episode sehr ausführlich in sieben Szenen geschildert — mitsamt ihrer Sippe vor ihn zu bringen; dann aber wird die Gestalt Rahabs nach dem Fall Jerichos nicht übergangen worden sein, da die Ansiedlung dieser Kanaanäerin in Israel ein wichtiges Ereignis in der Heilsgeschichte bedeutete, war sie doch Ururgroßmutter Davids.

Wenn nun auf R. fol. VI (*Taf. 39, 2*) und entsprechend in den anderen Oktateuchs zwei Boten entsandt werden, so können nur dieselben früher von Rahab Geretteten gemeint sein — und ihr Auftrag kann nur der gewesen sein, Rahab zu holen, wofür sich die beiden ja verschworen hatten (Jos. 2, 12 ff.). Jetzt muß gezeigt worden sein, 1.) wie die Boten zu Rahabs Haus kommen und sie mit ihrer Sippe aus Jericho herausholen, 2.) wie sie vor Josua gebracht wird und dieser ihr verheißt, sich in Israel ansiedeln zu können (Jos. 6, 24). Diese letzte Szene hat sich in 747 (*Taf. 41*) erhalten, die erste ist auch hier ausgelassen.

Mit diesem Bild der Rahab vor Josua endet der Jerichokomplex, die Erzählung schreitet weiter zu der Bewältigung von Ai. Wieder fängt es mit der Entsendung von zwei Spähern an (Jos. 7, 2). Diese erkunden die Stadt und geben Josua Bericht (Jos. 7, 3). In R. fol. VII (*Taf. 40, 2*) sieht man nun als erstes Bild zwei Späher vor Josua. Welcher Augenblick das nur sein kann, ist kaum fraglich, es sind die zwei gegen Ai entsandten Späher. Deren Entsendung muß aber vorhergegangen sein.

Auf den rechten Weg hätte schon führen können, daß die Oktateuchs das Bild der von Josua auf R. fol. VI entsandten Boten richtig als diejenigen auffassen, die zu Rahab geschickt werden, und es bei der einzig passenden Stelle bei Jos. 6, 22/23 einsetzen. W. (18) hält dies für einen Fehler, sie hätten es zu Jos. 7, 2/3 bringen müssen, zu der Entsendung der Späher gegen Ai. Er bezweifelt, ob überhaupt zweimal eine Entsendung von Boten dargestellt gewesen sei. Aber gerade das beweist ja das Bild 747 (*Taf. 41*), auf dem die zuerst geschickten Boten Rahab zu Josua geleiten. Damit haben diese ihre Aufgabe erfüllt, es hebt nunmehr das Geschehen um Ai an. Die Späher, die zu Anfang von R. fol. VII ihrem Herrn Bericht erstatten, können nur die von der Erkundung von Ai Zurückkehrenden sein. Deren Entsendung jedoch

fehlt, ebenso fehlen in den Kopien die beiden vorangehenden Szenen, die Boten vor Rahabs Haus und deren Rettung und Rahab vor Josua, welche letztere Szene sich glücklicherweise in 747 (*Taf. 41*) erhalten hat. Es fehlen also in R. abermals drei zusammenhängende Szenen.

Hier hilft wieder ein wichtiges Indiz, die sich aufdrängende Vermutung zur Sicherheit zu erheben. Die Baumkrone auf R. fol. VI rechts müßte sich auf fol. VII links fortsetzen, vervollständigen¹⁴⁾. Ebenso müßte auch von den herabführenden Felsen auf R. fol. VII links deren Ansatz R. fol. VI rechts oben erhalten sein¹⁵⁾ (vgl. *Taf. 39, 2* und *40, 2*). Das ist nicht der Fall. Also schloß ursprünglich R. fol. VII nicht an fol. VI an, zwischen ihnen ist ein Blatt verlorengegangen, das jene drei zusammenhängenden Szenen trug; nennen wir es VI x.

Auf R. fol. VIII gewinnt man von dem in steifer Haltung knienden Josua — vor der Auslosung Achars — keinen guten Eindruck beim Vergleich mit den anderen Kopien, die hier vielleicht dem Archetypus näherstehen. Ähnlich wie 747 (W. Abb. 27) lassen ihn 746 (D 1), Wtp. (W. Abb. 29), Sm. (279) und Ser. (237) den Berg hinaufsteigen, der Hand Gottes entgegen, nicht unähnlich der bekannten Gestalt Moses' bei dem Empfang der Tafeln¹⁶⁾. Man wird auch auf die ins Gebirge entweichenden Boten von R. fol. I hinweisen dürfen, um eine Vorstellung zu gewinnen, wie das — von den anderen Kopien vielleicht besser wiedergegebene — Vorbild die Gebetsszene schilderte.

7. Zu Anfang des Kampfes gegen Ai wird wieder von einem Gebet Josuas berichtet und dem ermutigenden Zuspruch des Herrn (Jos. 8, 1/3), dann folgen Josuas Anweisungen an die für den Hinterhalt gegen Ai Auserkorenen und deren Abmarsch, dann der Aufbruch Josuas selbst.

R. fol. X (*Taf. 42, 1*), 746 (D 3) und Ser. (239) verfahren in der Weise, daß sie diese Einleitungsepisoden in zwei getrennten Bildern vorführen: Josua im Gebet, oben die yerheißende Hand Gottes, und Josua an der Spitze seines Kriegsheeres aufbrechend.

747 (W. Abb. 28) hingegen faßt beides in einem Bild zusammen; während Josua noch mit dem Herrn spricht, bricht sein Heer bereits ohne ihn auf. Der Text besage nun nach W. klipp und klar, daß Josua in der Tat die Armee nicht selbst führe, also liege wiederum in 747 die originalere Fassung vor (W. 21). Die Aufteilung von Gebet und Aufbruch auf zwei Szenen sei eine Änderung des Malers von R., die dann die anderen Kopien von ihm übernommen hätten.

Nun steht aber im Text genau im Gegenteil fünfmal, daß Josua in Befolgung des Herrengebotes (Jos. 8, 1) selbst an der Spitze seiner Abteilung marschiert, so wie man es in R. fol. X, 746 (D 3) und Ser. (239) vor sich hat. 747 kann da wohl kaum den Anspruch besonderer Texttreue erheben.

¹⁴⁾ Das ist auch auf den Tafeln VI und VII bei W. gut zu sehen.

¹⁵⁾ Man vergleiche, wie R. fol. VIII rechts die Felslinie und -formation genau auf fol. IX links hinaufgleiten.

¹⁶⁾ Z. B. H. Buchthal a. a. O. *Taf. 24, 65* und *Taf. 25*.

Mit dem obligaten Hinterhalt ist es natürlich eine andere Sache, ihn führt Josua nicht an, darin ist der Text allerdings 'quite explicit', Jos. 8, 9: Josua entsandte sie usw.; diese Entsendung des Hinterhalts ist nicht dargestellt worden. Er taucht in R. fol. X erst in der nächsten Szene auf, dem eigentlichen Kampf.

Dieses Bild mit der Überrumpelung der Stadt und der Vernichtung ihres Heeres ist in R. fol. X (*Taf. 42, 1*) so lebendig in genauestem Anschluß an Jos. 8, 14 ff. entworfen, daß man es auch ohne den Text verstehen könnte. Eine schematische Skizze (*Abb. 2*) gibt am schnellsten Auskunft.

Bei 747 (W. Abb. 32) sieht die Aufteilung so aus (*Abb. 3*):

Es fehlt also c (die Angreifer aus Ai), und e bis g sind völlig entstellt. Daß die Leute aus Ai (f) zwischen den Josuatrupp (g) und die von Ai herbeige-

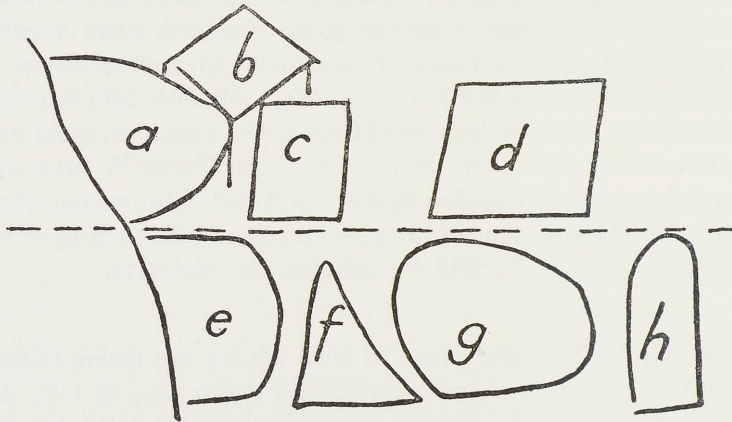


Abb. 2. Schema der Schlacht um Ai nach R. fol. X (vgl. *Taf. 42, 1*): a Hinterhalt der Israeliten (Jos. 8, 8), b die Stadt Ai, c das Heer von Ai, gegen Israel vorrückend (Jos. 8, 14), d Josuas Scheinflucht (Jos. 8, 15/16), e der Hinterhalt der Israeliten (von a) im Angriff (Jos. 8, 22 f.), f Ais Heer eingekesselt (Jos. 8, 22), g Josuas Heer (von d) im Angriff (Jos. 8, 21), h Josua.

eilten Männer des Hinterhalts (e) geraten, ist verkannt, aus den Israeliten (e) sind vielmehr die Krieger aus Ai (f) gemacht worden, die nun gegen Israel wie in gleichem Kampf stehen, statt daß sie in eng eingeschlossenem kleinem Haufen von rechts und links her von den Israeliten niedergemacht werden¹⁷).

W. (21) bezeichnet dieses Bild von 747 als 'nicht so klar' wie das von R. fol. X. Aber hier sei der Maler von 747 nur abermals der einzigen Art von Irrtümern erlegen, die sich bei ihm finden, 'condensation because of lack of space'. R. stimmte zwar mit dem Text überein, jedoch halte sich 747 enger an die normale Konvention für Schlachtszenen, entspreche mehr dem Geist des klassischen Kampffethos (W. 22)! Und trotz der bereits jetzt schon mehrfach festgestellten Fehler und Auslassungen in 747 lobt W. dessen Maler ob seiner 'iconographic excellency' (32) und rühmt von ihm, daß er 'keine Figuren fortlasse, die zum Verständnis notwendig sind'.

¹⁷) Die Beischrift *νὸς* zu der Personifikation von Ai auf 747 hat kaum eine 'bessere textliche Motivierung' als die Beischrift Ai in R. (W. 31 zu Abb. 32). Bei Nacht wird Jos. 8, 3 nur der Trupp für den Hinterhalt ausgesandt, die Schlacht beginnt morgens früh, Jos. 8, 10.

Wesentlich ist nun, wie man sich zu der so unterschiedlichen Darstellungsweise dieser Schlachtszene in R. fol. X und in den anderen Kopien stellt, die das Ganze in einem Streifen nebeneinander vorführen.

Nach W. (27) beginnt hier der Rotulusmaler in unbegreiflicher Weise mit dem Raum zu sparen, unter Verwendung eines kleineren Maßstabes stelle er die beiden Phasen des Kampfes übereinander. Von einem solchen Raumsparen läßt sich in R. aber sonst nicht das Geringste feststellen. Wenn die oberen Kampfgruppen, das Vorstürmen des Hinterhalts und Josuas Scheinflucht, in kleinerem Maßstab gehalten sind, so geschah dies sicherlich nicht aus einem derartigen äußerlichen Grund. Hinter R. steht vielmehr eine Darstellung, die

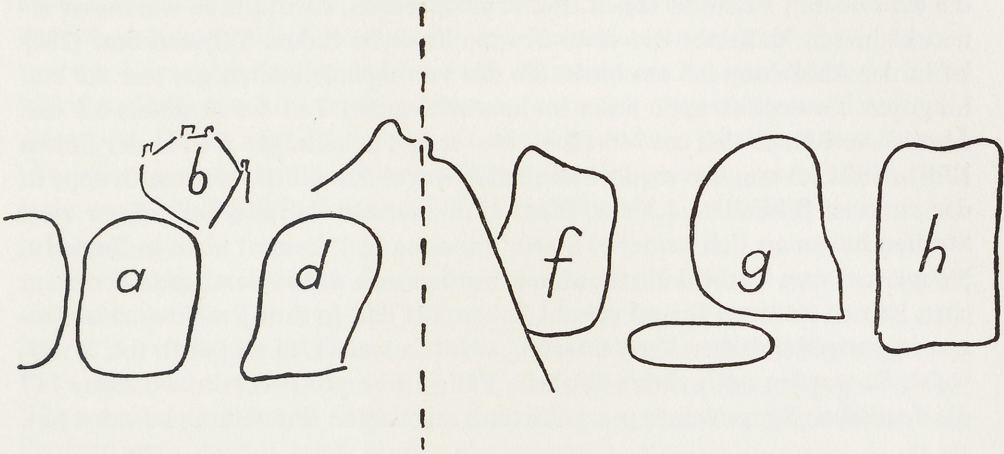


Abb. 3. Schema der Schlacht um Ai nach Vat. gr. 747.

a Hinterhalt der Israeliten, b die Stadt Ai, d Josuas Scheinflucht, f Ais Heer im Kampf gegen g, g Josuas Heer, h Josua.

einen Blick über das ganze Schlachtgeschehen hin vermitteln will, vorn der räumlich und zeitlich nähere Endkampf, in die Ferne gerückt die vorhergehenden Vorgänge bei der Stadt. Oder sollte man etwa annehmen wollen, der Rotulusmaler habe solch aus Raumvorstellung heraus perspektivisch angelegtes Bild wie R. fol. X aus einem fernelosen, planen Bildstreifen heraus entwickeln können, wie ihn die anderen Kopien verwenden? Er war zweifellos ein Mann von routinierter Pinselfertigkeit, der seine Figuren, die Bäume, Felsen und architektonischen Angaben mit vehementer Schnelligkeit hinzuschreiben verstand. Aber davon, daß in ihm eine so lebendige Vorstellungskraft gewaltet hätte, wie sie nötig wäre, um kaum die Fläche verlassende Darstellungen zu geschlossenen, Nähe und Ferne erfassenden Bildern zu gestalten, läßt sich nichts wahrnehmen. Dann würden die Figuren und konventionellen Gruppen nicht in so ärmlicher Typik befangen sein, hätte er sich nicht so zahlreicher, z. T. fürchterlicher Verzeichnungen schuldig machen können. Die perspektivischen Andeutungen bei den Felshintergründen, den in der Ferne erscheinenden Gebäuden und Bäumen entstammen nicht innerem Drang dieses routinierten imaginarius, räumliche Weite hinter den figürlichen Szenen anzudeuten, um

diese selbst räumlich aufgelockert erscheinen zu lassen. Sie sind vielmehr Rudimente einer immerhin bis zu einem gewissen Grade begriffenen Darstellung, die es vermochte, die Figuren mit in diese Raumtiefe einzubeziehen. Stark noch empfindet man dies Bestreben, in den bergauf enteilenden Spähern R. fol. I, in der letzten Szene des Jordandurchzugs, bei der Steinigung Achars und anderen, noch zu besprechenden Stellen.

Zum Glück läßt sich nun, unabhängig von solcher ästhetischen Wahrscheinlichkeitsrechnung, mit Sicherheit entscheiden, ob es so liegt, daß R. seine perspektivische Darstellung aus der flächigen Art der anderen Kopien entwickelte oder vielmehr umgekehrt deren einfache Streifenkomposition sich aus der Art des Rotulus herleitet. In Sm. (280) haben die Figuren der linken Streifenhälfte, die dem oberen Fernbild von R. fol. X entsprechen, ebenfalls so wie dieser einen kleineren Maßstab. Die erste Gruppe links im linken Teil von Sm. (280) ist in der Abbildung 3,3 cm hoch, die der verfolgenden Aiten gar nur 2,9 cm, hingegen die erste Gruppe links im anschließenden Teil des Streifens 3,5 cm. Ähnlich verhält es sich bei 746 (D 4). Der erste Fackelträger z. B. in der linken Hälfte mißt 4,3 cm, der vordere ähnlich bewegte Israelit der rechten Gruppe in der anderen Bildhälfte 4,7 cm. Diese Maßunterschiede innerhalb dieser zwei Streifen haben an sich keinerlei Sinn; 'Raummangel' kommt nicht in Betracht. Sie müssen vom Vorbild übernommen worden sein, mitkopiert, und bei diesem eben keinen anderen Grund gehabt haben, als daß in ihm jene kleineren Szenen in perspektivischer Verkleinerung sichtbar waren, so wie es R. fol. X aufweist. Es werden noch einige ähnliche Fälle zu besprechen sein, wo sogar 747 die deutlichen Spuren einer perspektivisch angelegten Darstellung bewahrt hat.

8. An die Schlacht von Ai schließt im Rotulus fol. XI (*Taf. 42, 2*) an: links wird der König von Ai gefesselt vor Josua gebracht, rechts davon hängt er am 'doppelten Holz', und über Josua wird in einer kleinerfigurigen Szene eine Kriegergruppe gezeigt, an deren Spitze jemand — in gleicher Kleidung wie der König von Ai darunter und auch gefesselt — vorangezerrt wird. Nach W. (23) ist diese Szene völlig verdorben. Sie habe nicht die mindeste Ähnlichkeit mit der von ihm verglichenen und ihr gleichgesetzten Szene, die in 747 (W. Abb. 33) am vollständigsten vorliege. Dieses Bild richtet sich nach Jos. 8, 26: Josua zog seine Hand mit dem Speer nicht zurück, bis er alle Einwohner von Ai gebannt hatte, und Jos. 8, 28: Josua ließ Ai niederbrennen. Das einzige, was in R. fol. XI von dieser Szene aus 747 (W. Abb. 33) übriggeblieben sei, sei jene Fortführung eines Gefangenen in kleinerem Maßstab (W. 22). Aber dieser Gefangene war doch schon vorher vor Josuas Augen niedergemacht! Verhielte es sich, wie W. annimmt, so wiese R. hier wirklich eine gründliche Verderbtheit auf, um so mehr, als er jenen Gefangenen erst zum König von Ai kostümiert haben müßte.

Nun findet sich aber in 747 (W. Abb. 33), und ebensowenig in der entsprechenden Szene Sm. (281) und Ser. (242), überhaupt keine Spur einer solchen Gruppe, in der der Gefangene erst herbeigeschleppt wird. Man muß sich doch fragen, wie R. darauf verfallen sein könnte, eine solche zu erfinden und sie dann an so ungehöriger Stelle anzubringen. Kein Zweifel kann jedenfalls

daran bestehen, daß R. den König von Ai gemeint hat. Kleidung und Fesselung weisen deutlichst darauf hin. Auf Jos. 8, 23 kann die Szene nicht basieren, wo es heißt, sie fingen den König lebend; das sähe doch anders aus, und der König war doch nicht gefesselt, als man ihn ergriff. Auch kann es nicht das Hinführen zu Josua sein, wovon gleich danach die Rede im Text ist. Das ist mit der Stelle, an der R. sein Bild einfügt, unvereinbar, denn die Richtung jenes Kriegerzugs führt von Josua fort. Also geht diese Szene erst nach dem Urteilsspruch vor sich, der König wird zur Richtstätte geschleppt, allerdings eine freierfundene Episode als Überleitung zum traurigen Ende des Königs am Galgen (Jos. 8, 28). Zu beachten ist hier die Bemerkung des Herausgebers des Rotulo (30), daß der Fels, vor dem das *lignum fatale* steht, in kaum noch erkennbarer lichter Weise wiedergegeben ist. Das mag die Vermutung erlauben, daß auch der Fels und der am Holz Hangende ursprünglich als in weiterer Ferne stehend erscheinen sollte, in gewissem Zusammenhang mit der kleinfigurigen, also von ferne gesehenen Szene des Fortschleppens. So bieten diese drei Bilder, der König von Ai vor Josua, sein Fortführen und seine Hinrichtung einen bestens verständlichen, in sich geschlossenen Zusammenhang, man fühlt sich in keiner Weise veranlaßt, hier eine gröbliche Verderbtheit festzustellen.

Es besteht auch nicht die entfernteste Ähnlichkeit, wie schon bemerkt, zwischen der Fortführung des Königs und dem, was auf 747 (W. Abb. 33), Sm. (281) und Ser. (242) zu sehen ist. Diese Vorgänge schließen sich, dem Text entsprechend, an den auf R. fol. X dargestellten Kampf gegen Ai an. Wenn auch schon Jos. 8, 19/21 von dem aufsteigenden Rauch der Stadt, vom Feueranlegen erzählt wird, mußte die endgültige Vernichtung von Ai, Stadt und Volk, doch im Bilde noch besonders behandelt werden, um dann mit Urteil und Tod des Königs die Gesamtvorgänge um Ai zu beenden. Und die Kopien in 747, Sm. und Ser. machen es sicher, daß die Darstellung der Vernichtung der Stadt im Archetypus geboten war. Hat sie in R. ganz gefehlt?

Nun ergibt sich aber noch zum dritten Mal der Fall, daß zwei Blätter von R. nicht aneinanderpassen. Das erweist sich an zwei Stellen. Die Felsen oben rechts auf fol. X gehen mit fol. XI links nicht zusammen. Sodann sieht man deutlich, daß man bei dem neuerlichen Zusammenkleben fol. X etwas zu weit über den linken Rand von fol. XI hinübergelegt hat, und dabei wurde von dem Schulerschutz des am weitesten links auf fol. XI stehenden Israeliten ein Stück mit überklebt. Wie viel zu weit man die Blätter übereinanderleimte, ergibt sich ja aus der Stelle, wo jetzt, nach der Auflösung des Rotulo in einzelne Blätter, die Buchstaben des über fol. X und XI in einem Zug hinüberschriebenen Exzerpts auseinanderklaffen.

Demnach gehörten fol. X und XI im ursprünglichen Zustand des Rotulo nicht aneinander. Zwischen ihnen ist ein Blatt verloren, das die in den anderen Kopien erhaltene Szene mit der endgültigen Ausrottung von Ai getragen haben muß¹⁸⁾. So sind es drei Blätter, die die Josuarolle, von dem verlorenen Anfang

¹⁸⁾ Damit ist auch die Bemerkung J. Strzygowskis, *Der Bilderkreis des griechischen Physiologus* 119, erledigt, es sei nicht zu erklären, daß statt der Gefangennahme des Königs von Ai in R. von den Oktateuchs die Tötung der Aiten und die Verbrennung von Ai geboten wird.

und Ende abgesehen, eingeübt hat: Ix mit dem Beginn des Jordanübergangs, VIx mit der Rahabepisode und dem Aussenden der Späher gegen Ai und drittens Xx mit dem Endsicksal von Ai.

9. Die Schlacht bei Gibeon wird in R. fol. XII und XIII, in 746 (E 6) und Ser. (249) in zwei Abschnitten vorgeführt: zuerst findet ein Fußkampf statt, dann die Verfolgung der zu Roß entfliehenden Amoriter durch berittene Israeliten. 747 (W. Abb. 43) hingegen schildert nur diese Verfolgung, ohne den Kampf vorher. W. (27) ist geneigt, dies Bild wegen der 'greater consistency' als dem Original näherstehend anzusehen; auf Grund des Textes ließe sich aber nicht entscheiden, welche Fassung die glaubwürdigere sei. Aber gerade der Text liefert den Grund, an der Glaubwürdigkeit von 747 zu zweifeln. Fehlt hier doch eben die *σύντριψις μεγάλη*, von der Jos. 10, 10 spricht, und sie ist Voraussetzung, daß nun die Verfolgung beginnen kann. Schlacht, Niederlage und Verfolgung gehören zusammen, und wenn R. fol. XII und XIII und die beiden anderen Miniaturen sie vorführen, wird man daraus auf den ursprünglichen Bestand des Archetypus schließen dürfen.

Jos. 10, 16 berichtet dann von der Flucht der fünf Amoriterkönige und der Meldung von deren Versteck in der Höhle bei Makkeda. Diese geschieht in 747 (W. Abb. 44) in der Weise, daß zu dem nach rechts hin sitzenden Josua zwei Boten herantreten und ihm die Meldung überbringen; der eine weist dabei mit der Hand zurück auf die in gleicher Höhe rechts in dem Bildstreifen liegende Höhle, in der man die Könige dahingaloppieren sieht.

R. fol. XIII (*Taf. 42, 3*) gibt eine andere Lösung für dies Bild der flüchtenden Könige. Über Josua und den zwei Boten sieht man sie in kleinerem Maßstab in die sich weit auftuende Höhle hineingaloppieren, in der die Pferdeköpfe der drei vorderen Reiter bereits verschwunden sind. 'Der Maler des Rotulus zerschnitt die Szene in zwei Hälften und setzte sie übereinander, wobei er den Zusammenhang zwischen den zwei Teilen der Komposition einigermaßen verdunkelte' — so stellt sich W. (28) zu dieser Darstellung, für den, wie bei Ai, die Streifenkomposition ohne weiteres das Ältere ist.

Jedoch eine Einzelheit hat er nicht beachtet. Sie ist wichtig und führt zu einer anderen Auffassung. In 746 (E 7) (*Taf. 43, 1*) und Ser. (249) sind nämlich die Reiter ebenso wie in R. in kleinerem Maßstab gehalten, ja auch in 747 (W. Abb. 44) sind sie kleiner, besonders die zwei hinteren Reiter. Der gern zur Erklärung herangezogene 'Raummangel' kann hier nicht geltend gemacht werden. Verstehen läßt sich dies Verkleinern der Figuren nur, wenn das Vorbild es ähnlich zeigte und ohne Verständnis mitkopiert wurde.

Was wirklich gemeint war, ergibt sich unschwer, wenn man sich die Lösung von R. zu verstehen bemüht. Dieser Flucht voran geht ja die Flucht des amoritischen Heeres, seine Vernichtung durch Israel und das Hagelwetter, aber es flohen die fünf Könige (Jos. 10, 16), sie flohen also den anderen voraus. Man denke sich das Bild der Königsflucht ein wenig höher im Bild von R. fol. XIII und ein wenig weiter links über Josua, mehr vor die flüchtende Masse der Amoriter, so vermittelt solche Anordnung ausgezeichnet den Eindruck, wie

die Könige vor diesen her in die Ferne, in die schützende Höhle entkommen. Selbst an der Stelle, an der R. diese Szene bringt, begreift man bei einigem Einsehen in die Darstellung, was gewollt war. Sie berechtigt zu der Annahme, daß auch in ihr der Nachklang eines perspektivisch entwickelten Fernbildes zu vernehmen ist. Es kann nicht so liegen, daß der Maler von R. als Vorbild einen einfachen, von links nach rechts abzulesenden Bildstreifen vorfand, ihn zerschnitt und dann die beiden Hälften übereinandersetzte. Vielmehr verfahren die anderen Kopien so, wie bei der Schlacht bei Ai, daß sie ein oberes Fernbild mit auf die Grundlinie ihres Bildstreifens hinabzogen, aber den kleineren Maßstab mehr oder weniger beibehielten.

10. Bestünde jener gegen R. erhobene Vorwurf zu Recht, er spare bei dem Kampf um Ai verständnislos mit dem Raum, so müßte man verwundert sein, nunmehr auf R. fol. XIV/XV so viel Raum geopfert zu sehen, um zu zeigen, wie die fünf Könige einzeln an den Haaren herangezerrt werden, einer neben dem anderen vor Josua und ganz Israel auf der Erde liegen und ihnen die Anführer des Heeres den Fuß auf den Nacken setzen. Jos 10, 24 wird die Szene in eben dieser Weise geschildert. Der Maler fügte nur noch den einen Zug hinzu, daß die Kriegsobersten den am Boden Liegenden die Lanze in den Rücken gestoßen haben.

Dieser Sieg über die Amoriter, die letzte Erniedrigung ihrer Könige und ihr schmachvoller Tod als triumphaler Abschluß der Unterwerfung des Südländes — die letzten Eroberungen im Süden Kanaans werden Jos. 10, 28 ff. nur noch formelhaft summarisch aufgezählt — wird in großsprecherischem Siegerpathos mit breiten Zügen ausgemalt¹⁹⁾. Eingeleitet wird das Schauspiel mit dem Befehl Josuas, die fünf Könige aus der Höhle zu holen (Jos. 10, 22). Dies Heranschleppen der Gefangenen wird in R. fol. XIV rechts und fol. XV links illustriert: 'Sie führten die fünf Könige aus der Höhle heraus' (Jos. 10, 23). Die Felslinie über der Gruppe rechts könnte sehr wohl die Höhle andeuten. Und das Bild mit den fünf am Galgen hängenden Königen läßt sich wieder nur — mit dem verkleinerten Maßstab und der Aufstellung der Galgen auf verschiedener Höhe — als Nachklang einer perspektivischen Darstellung verstehen.

Auf dem letzten halben Blatt R. fol. XV hat sich leider nur der stark verriebene Rest eines Israeliten mit einem Stein auf der Schulter erhalten. 746 (F 2), Ser. (253) und 747 (W. Abb. 47) haben die Szene, zu der er gehörte, bewahrt, das mit Steinen Verschließen der Höhle, in die man die Leichen der Könige geworfen hatte. In 746 ist dies gut verständlich, da liegen die Steine z. T. schon regelrecht geschichtet, während man ohne Kenntnis des Textes (Jos. 10, 27) bei 747 denken könnte, die vier Israeliten würfen die Steine auf die Toten. 746 dürfte am ehesten eine Vorstellung des Ursprünglichen vermitteln, da der Israelit auf R. fol. XV mit dem Stein auf der Schulter mit diesem Bild einigermaßen übereinstimmt.

¹⁹⁾ Vgl. die groß angelegte Unterwerfungsszene C. Cichorius, Die Reliefs der Trajanssäule (Berlin 1899) Taf. 54/55.

11. Zum Schluß ist es nötig, einen Blick zu werfen auf die im Rotulus nicht mehr erhaltenen Bilder mit der Schlacht gegen Jabin und die anderen Könige im Norden (Jos. 11, 1 ff.). 746 (F 5), Wtp. (W. Abb. 102; hier *Taf. 43, 2*), Sm. (290) und Ser. (254) stimmen ziemlich überein: vor felsigem Hintergrund steht links in ruhiger Haltung ein Trupp von Krieger, die ihre Speere zwar z. T. gesenkt tragen, aber keinerlei Miene zum Angriff machen, obwohl Josua mit erhobener Rechten neben ihnen steht. Gegenüber verharret ein anderer Trupp in ähnlich abwartender Stellung (in 746 und Wtp. ohne die Speere auch nur zu senken), und im Vordergrund einer ihrer Führer, vielleicht soll es Jabin sein, auf einem Zweigespann ruhig stehend, die Linke hoch am senkrecht aufgestützten Speer, also keineswegs in Angriffspose, wie überhaupt das Ganze als Bild dieses für den Besitz des Nordlandes entscheidenden Kampfes, von dem man doch so gar nichts sieht, einigermaßen verwundern muß. Unter dieser Szene zieht sich ein Wasserlauf hin, doch wohl das Wasser von Merom.

Es fällt sofort auf, daß das Zweigespann in sehr viel kleinerem Maßstab gegeben ist und ebenso der Krieger darauf, besonders auffallend in Wtp. (*Taf. 43, 2*). Nach dem im Vorigen Besprochenen darf man wohl an die Möglichkeit denken, daß das auch wieder mit einem in den Bildstreifen heruntergezogenen Teil eines Fernbildes zusammenhängen könnte.

Überraschender Weise entstammt das Bild, das diese Vermutung bestätigt, dem cod. 747 (*Taf. 44, 3*, nach W. Abb. 101), dem man hier wie bei der Rahabzene gern zugesteht, allem Anschein nach etwas wirklich Wesentliches als einzige Kopie bewahrt zu haben. Hier also ein Schlachtbild: Von links her stürmen mit Josua die Israeliten — hier darf man sie bestimmt so benennen — vor, ihnen voraus ein Krieger, der sein Schwert schwingend einem Zweigespann nachjagt; vielleicht war er es auch, der dessen rücklings vom Wagen Stürzenden erschlug. Rechts entfliehen die feindlichen Reiter. Die Wasser am Merom darunter fehlen. Nun das bei 747 Merkwürdige, die in kleinerem Maßstab gehaltenen Gruppen über den Felskulissen des Hintergrundes. Links, mit halbem Oberkörper sichtbar, der betende Josua und rechts taucht König Jabin auf seinem Zweigespann auf. Vom Wagen ist nur der Wagenkorb zu sehen, von den Pferden Kruppe, Hals und Köpfe. Jabin steht ruhig da, sich mit der Linken am Wagenkorb haltend, die Lanze lehnt an der linken Schulter. Rechts hinter ihm werden seine Reiter sichtbar, vom Felsrand halb verdeckt, und vor dem König steht, von vorn gesehen, sein Standartenträger; auch die Vorderhand seines Pferdes wird vom Felsrand etwas überschritten.

In diesem Fall hat sich also der Ikonograph von 747 doch einmal entschlossen, das was in seiner Vorlage als Fernbild erschien, als solches wenigstens anzudeuten und nicht in ein Einstreifenbild umzugestalten. So läßt sich versuchen, aus dem, was sich uns in 747 und den anderen vier Kopien bietet, die ursprüngliche Komposition wenigstens ungefähr zurückzugewinnen, wie sie einst wohl auch im Rotulus zu sehen war.

Zuerst einmal ergibt sich doch wohl, daß die kleinfigurige Gruppe des ruhig auf seinem Wagen stehenden Königs von 746 (F 5), Wtp. (*Taf. 43, 2*), Sm. (290) und Ser. (254) dieselbe Gestalt wiedergibt, wie sie ebenfalls in kleinerem Maßstab in 747 (*Taf. 44, 3*) oben zu sehen ist, wo der König seine Lanze nur an die

Schulter gelehnt, nicht mit der Linken gefaßt hat und keinen Schild hat, den er in den vier anderen Kopien an seiner Rechten (!) trägt. In allen fünf Fällen befindet er sich jedenfalls nicht im Kampf. Von einem solchen lassen ja, wie gesagt, 746 und seine drei Genossen (*Taf. 43, 2*) nichts erblicken. Bestünde durch die Gestalt des Königs auf dem Wagen nicht diese deutliche Beziehung zu dem im unteren Bildteil von *Taf. 44, 3* sicher die Schlacht darstellenden Bild, müßte man fragen, ob es sich in den fünf Kopien wirklich um denselben Vorgang handelt. Aber daran läßt sich nicht zweifeln, steht doch das Bild des Lähmens der Pferde und Verbrennens der Wagen (Jos. 11, 9) in Sm. (291) unmittelbar nach und in 746 (F 4) gerade vor der fraglichen Miniatur.

Nun heißt es Jos. 11, 4 ff. : 'Sie zogen aus, nämlich Jabin, Jobab usw., ... viel Volks und viel Pferde und Wagen, und alle Könige vereinigten sich und lager-ten sich am Wasser von Merom.' Das ist es allem Anschein nach, was dem oberen kleifigurigen Bild in 747 (*Taf. 44, 3*) zugrunde liegt, wo der König zu Wagen mit seinen Reitern herangezogen kommt. Nun wird in 746 und den drei zugehörigen Kopien auch nicht gekämpft, sondern stehen zwei Kriegergruppen ganz ruhig nebeneinander. Das ist 'das viele Volk', das sich am Wasser von Merom, das man auf den Miniaturen unten sieht, vereinigt hat. Diese Trupps gehörten, das zeigt der in ihrer Mitte weilende kleifigurige Wagen des Königs, zusammen mit den anderen kleifigurigen Reiterbildern von 747 (*Taf. 44, 3*), sie bildeten ein ziemlich umfangreiches, in der Ferne auftauchendes Bild der feindlichen Massen, wie sie heranziehen und sich im Lager vereinen.

746, Wtp., Sm., Ser. (vgl. *Taf. 43, 2*) haben die von ihnen kopierten Kriegergruppen mißverstanden, indem sie sie für Israeliten und deren Gegner hielten, gaben ihnen daraufhin gesenkte Speere in die Hand, einen Kampf zwischen ihnen markierend. Den wirklichen Kampf aber ließen sie aus, der sich in 747 erhalten hat. Der betende Josua rechts in 746, Wtp., Sm., Ser., der ganz sinnlos nach der 'Schlacht' im Gebet gezeigt wird, hatte natürlich seinen Platz vor dieser, so wie er in 747 oben erscheint; während der Josua, der links in den gleichen Bildern 746 usw. auftritt, hinzu erfunden oder aus einer anderen Gestalt umgedeutet wurde, da doch die angeblichen Israeliten nicht ohne ihren Führer in den 'Kampf' ziehen konnten.

So verhalten die im Vorhergehenden gemachten Erfahrungen über die Arbeitsweise der Kopisten dazu, aus den zuletzt behandelten fünf Miniaturen eine Vorstellung zurückzugewinnen, wie etwa dieser Kampf gegen Jabin vom Künstler des Archetypus verbildlicht worden sein mag und wohl ähnlich im Rotulus wiedergegeben war. Es scheint ein größeres, einheitliches Bild gewesen zu sein, das der Wichtigkeit dieses Sieges der Israeliten, der den Besitz des Nordlandes erbrachte, gerecht wurde²⁰).

²⁰) H. Graeven, Typen der Wiener Genesis (Jahrb. der kunsth. Samml. 21, 1900), gibt auf S. 106 Abb. 15 die Miniatur aus 747 wieder, die dem besprochenen Kampfbild folgt, mit der Enthauptung Jabins. Da thront Josua in einer sonst in 747 nicht anzutreffenden Weise hoch über der Grundlinie des Bildes, von vorn gesehen, und das Bild trägt einen viel raumhafteren Charakter als die übrigen, läßt also ebenfalls, so wie das vorhergehende, mehr von der Darstellungsart des Archetypus durchscheinen (der R. mit beachtlichem Verständnis

II.

1. Über die Exzerpte, die unter den Bildern des Rotulus stehen, urteilte H. Lietzmann²¹⁾, daß diese 'so sachgemäß' aus dem Buch Josua zusammengestellten Auszüge mit den Bildern von Anfang an zusammengehörten und mit diesen der gemeinsamen Vorlage entnommen worden seien. Ursprüngliche Zusammengehörigkeit von Bild und Auszügen nimmt auch W. (45 f.) an, wenn auch mit anderer Begründung, allerdings höchst überraschend dann auch die Möglichkeit einer späteren Zufügung offenlassend²²⁾, so wie es u. a. von H. Graeven²³⁾, H. Gerstinger²⁴⁾, O. Wulff²⁵⁾ und neuerdings wieder von Ch. R. Morey²⁶⁾ angenommen wird. An einem eigentlichen Beweis für die jeweilige Auffassung ließ man es leider fehlen. Aber die im Vorigen gewonnenen Ergebnisse führen vielleicht auch weiter zu einer Klärung dieser strittigen und wohl auch nicht unwichtigen Fragen über das Verhältnis zwischen Bild und Exzerpten und deren Wert überhaupt.

Unter die Aufbruchszene R. fol. I rechts und fol. II links schrieb der Exzerptor wörtlich den Text Jos. 3, 5/6: 'Josua sprach zum Volk, Reinigt Euch für morgen'²⁷⁾ . . . und zu den Priestern, Hebt die Lade des Bundes auf . . . , und sie zogen vor dem Volk dahin' (vgl. *Taf. 38, 2* und *36, 2*).

Angenommen, der Maler hätte nach einem vom Schreiber verfaßten Programm oder mit ihm zusammen gearbeitet (W. 50 u. ö.), was hätte er wohl mit dem 'Reinigt Euch' anfangen sollen. Nicht Reden werden in R. illustriert, sondern Taten Josuas und Geschehnisse unter seiner Leitung.

Sodann ist es klar, daß der Schreiber die erste Lade auf R. fol. II links fälschlich für die den Israeliten beim eigentlichen Aufbruch voranziehende hält, eine Szene, die es nach Ausweis der Kopien nicht gegeben hat; sie schildern lediglich das aufbrechende Heer, aber ohne Lade; vgl. o. S. 132. Für das 1. Bild auf R. fol. II links, die ruhig dastehenden Priester mit ihrer Lade, ergab sich aus der Kopienverglei- chung, daß es sich vielmehr um den Jos. 4, 10 geschilderten Augenblick handelt, Szene E: die Priester standen im Jordan (*Taf. 36, 2*).

Wäre in den Exzerpten etwas von der Art der Malervorschriften enthalten, wie sie sich in den Italafragmenten aus Quedlinburg finden²⁸⁾, dann könnte man höchstens eine so kurze Form erwarten wie unter dem Aufbruch rechts auf R. fol. I ἀπῆρεν ὁ λαός (Jos. 3, 14) und unter der ersten Szene links auf R. fol. II εἰστήκεσαν οἱ ἱερεῖς ἐν τῷ Ἰορδάνῃ (Jos. 4, 10).

folgt), als man es sonst von 747 gewohnt ist. Ob hier ein anderer Miniator am Werk war, ließe sich am Original wohl feststellen.

²¹⁾ H. Lietzmann, Zur Datierung der Josuarolle, in: *Mittelalterliche Handschriften, Festgabe zum 60. Geburtstag von H. Degering* (Leipzig 1926) 181 ff.

²²⁾ Vgl. R. Bianchi-Bandinelli, *Hellenist.-Byzantine Miniatures of the Iliad* (Olten 1955) 145.

²³⁾ H. Graeven, Typen der Wiener Genesis, in: *Jahrb. d. kh. Samml.* 21, 1900, 91.

²⁴⁾ H. Gerstinger, *Die griechische Buchmalerei* (Wien 1926) 11 a.

²⁵⁾ O. Wulff, *Die altchristliche Kunst* (Potsdam 1936) 281.

²⁶⁾ Ch. R. Morey, *Early Christian Art* (Princeton 1953) 69 f.

²⁷⁾ Das Exzerpt schreibt fehlerhaft statt 'reinigt Euch für morgen, weil morgen (δτι αύριον) der Herr Wunderbares an Euch verrichten wird': ἔτι αύριον.

²⁸⁾ H. Degering und A. Boeckler, *Die Quedlinburger Italafragmente* (Berlin 1932) 66.

Aber wir müssen dem Schreiber für seine Irrtümer dankbar sein, denn dadurch, daß er sein langes Zitat wählte, war er gezwungen, von fol. I auf fol. II hinüberzuschreiben, und dadurch hat er seine Tätigkeit sicher datiert, wenigstens im Verhältnis zum Rotulus. Er kann diesen erst beschriftet haben, als das einst zwischen fol. I und fol. II stehende Blatt I x bereits verloren und fol. I fälschlicher und irreführender Weise an fol. II angeklebt worden war. Ebenso ist ja das Exzerpt aus Jos. 8, 18—23 von fol. X auf fol. XI hinübergeschrieben worden, nachdem man in Unkenntnis des verlorenen Blattes X x das fol. X zu weit auf fol. XI hinüberklebte und dabei ein Stück des Schulterstückes des einen Kriegers mit verdeckte, s. o. S. 143. Aus diesen Befunden ergibt sich unabhängig von paläographischen oder ästhetischen Gründen mit aller wünschenswerten Sicherheit: die Exzerpte sind jüngeren Datums als die Bilder.

Denn man kann nicht zu der Erklärung greifen wollen, in der Werkstatt des Malers hätten ja die einzelnen Stücke des Rotulus getrennt als Einzelblätter liegen können und wären dort nur aus Unachtsamkeit falsch zusammengesetzt worden. Das ist, nach dem was o. S. 131 bemerkt wurde, unmöglich, der Maler führte seinen Pinsel ohne Rücksicht auf das Ende eines Blattes über die Klebestellen fort auf das nächste Blatt hinüber, die Blätter waren schon vorher zusammengeklebt und sollten natürlich auch so bleiben. Aber später hatten sie sich doch einmal von einander gelöst oder waren, wie jetzt wieder, zu irgend einem Zweck auseinander genommen worden. Und als man sich wieder daran machte, die Rolle zusammenzukleben, beachtete man es nicht weiter, daß inzwischen jene drei Blätter abhanden gekommen waren. Schon bevor die Rolle in den Besitz von Ulrich Fugger kam, muß sie durch mancherlei Hände gegangen sein.

Von dem Exzerpt, das auf R. fol. II unter der zweiten Lade steht, gehört der erste Teil (die Priester standen auf dem Trockenen, Jos. 3, 17) unter die erste Lade. Der zweite Teil (Jos. 4, 1) gibt bereits eine Probe davon, wie unbekümmert der Schreiber mit dem Griechischen umging.

Er schreibt: . . . Der Herr sprach zu Josua: ἀναλαβὼν ἄνδρας ἕνα ἀφ' ἑκάστης φυλῆς σύνταξον αὐτοὺς (sic!) καὶ ἀνέλαβον ἐκ μέσου τοῦ Ἰορδάνου ἐτοίμους δώδεκα λίθους statt καταλαβὼν ἄνδρας . . . σύνταξον αὐτοῖς λέγων καὶ ἀνέλεσθε δώδεκα λίθους, ohne zu merken, wie durch die mißlungene Umbiegung des Herrenbefehls in die Form der Erzählung ein an sich ganz unverständlicher Text herauskam.

Nicht minder gedankenlos verfuhr er mit dem Exzerpt R. fol. III unter der Errichtung des Gilgalmals aus Jos. 4, 20/22: 'wenn Euch Eure Söhne fragen, was sind das für Steine, so meldet Euren Söhnen . . .' und damit, mit ἀναγγέλατε τοῖς υἱοῖς ὑμῶν hört er auf. Was sie vermelden sollten, nämlich, daß Israel trockenem Fußes durch den Fluß ging, οὐ ἐπὶ ξηρᾶς διέβη Ἰσραήλ usw., hat er vergessen hinzuzufügen. Einigermaßen erstaunlich ist, wenn man beim Fall Jerichos R. fol. V in dem Exzerpt aus Jos. 6, 20/21 statt ἔπεισεν ἅπαν τὸ τεῖχος lesen muß εἴασεν ἅπαν τὸ τεῖχος.

Wenn die Szene R. fol. VI mit der Entsendung der Boten, um Rahab zu holen, fälschlich auf die Späher gegen Ai gedeutet wird, so kann man das immerhin verzeihlich finden, da fol. VI x fehlte, aus dem der richtige Sach-

verhalt hervorgegangen wäre (s. o. S. 139). Aber auch hier hatte der Schreiber seine Gedanken nicht recht beisammen. Bei Jos. 7, 2 steht: Josua sandte Männer *εις Γαλ ἣ ἔστιν κατὰ Βαιθήλ*, gegen Ai, das zum Bereich von Bethel gehört; daraus macht die Unterschrift *εις Γαλ ἣ ἔστιν κατάσκοπος*; weil hier *κατασκέρασθε* und *κατάσκοποι* steht, kam dem Schreiber bei dem *κατὰ Βαιθήλ* das völlig sinnlose *κατά-σκοπος* in die Feder.

'Con idea a nostro avviso infelicissima' wie der Herausgeber des Rotulo (27) bemerkt, ist auf R. fol. VIII der Text Jos. 7, 6 und 7, 10/11 auf den Raum unter und über dem knienden Josua verteilt: Josua zerriß sein Gewand . . . Und der Herr sprach zu ihm: 'Steh auf . . . das Volk hat sich versündigt usw.' Solche Herrenworte zu illustrieren konnte nicht Aufgabe des Malers sein, liegt überhaupt außerhalb der Möglichkeit verbildlichender Tätigkeit. Ähnlich liegt es ja bei der ersten Malervorschrift der Quedlinburger Italafragmente, auf denen zu den Boten des ersten Bildes, die Samuel verkünden, geschrieben war . . . et a(nnunciant, quod asinae sint) inventae. Diese Worte sind aber vor der Ausführung der Malerei ausradiert, weil, wie H. Degering (a. a. O. 66) treffend bemerkte, solche Ankündigung 'gar nicht in den Bereich des malerisch Darstellbaren gehört'. Wenn der Exzerptor von R. des öfteren Herrenworte und andere Reden ausschreibt, so erkennt man daran wohl am besten, welchen Wert seine Auszüge haben. Es sind Scholien niederster Art, die versuchen, ungefähr den allgemeinen Zusammenhang des Dargestellten zu erläutern.

So wird auf R. fol. VIII/IX die Szene beim Verhör des Übeltäters Achar mit Jos. 7, 19/20, seine Steinigung mit Jos. 7, 24/6 kommentiert, etwa so, wie wenn man unter Raffaels Vertreibung des Heliodor den entsprechenden Text 2. Makk. 3 schreiben wollte. Wäre der Schreiber ein geistiger Mitarbeiter des Malers gewesen, hätte er sich nicht zufrieden geben können, in jener Stelle statt des *τί ὀλόθρευσας ἡμᾶς* dies verstümmelte *τί κ... ὀρευσας* hineinzuschreiben.

Ungenau ist das Zitat aus Jos. 8, 3 unter dem Aufbruch auf R. fol. IX: Josua und das ganze Kriegsvolk machten sich auf, gegen Ai zu ziehen. Denn diese Stelle schildert keineswegs schon den tatsächlichen Aufbruch. Dieser erfolgt vielmehr erst Jos. 8, 10: Josua und die Ältesten an der Spitze des Volks brachen gegen Ai auf.

Auf das Exzerpt auf R. fol. X aus Josua 8, 18/22 unter dem aufs Anschaulichste dargestellten Geschehen bei der Vernichtung der Leute von Ai ist H. Lietzmann (a. a. O. 182) schon kurz zu sprechen gekommen. Er wies auf den völlig geistlosen Schluß hin, das Zitat endet nämlich mit den Worten *καὶ ἐγενήθησαν*, so gerieten sie; doch wohinein sie gerieten, mitten zwischen Israel, die einen von hier, die anderen von dort, das hat seine Feder verschwiegen. Aber auch sonst ist dies Exzerpt fehlerhaft. Der Schreiber hat in seinem Auszug zwei Lücken gelassen 'Josua streckte aus seine Hand' — Lücke für *τὸν γαῖσον*, was dem Sinn nichts weiter antut. Aber die nächste Lücke stiftet ärgste Unklarheit. Es heißt Jos. 8, 19 gleich danach: 'Und der Hinterhalt brach eilends los, kam zur Stadt, nahm sie und steckte sie in Brand.' Jedoch das Wort 'der Hinterhalt', *τὰ ἔνεδρα* fehlt auf R., und so weiß man nicht, wer denn jetzt in die Handlung eingriff, und es ist doch ein entscheidender Vorgang. Ebenso muß als schwerer Fehler vermerkt werden, daß der Schreiber

die ganze erste Phase des Kampfes, die Scheinflucht Josuas, auf der der ganze Schlachtplan ruht und die R. fol. X lebendig veranschaulicht, einfach ignoriert. 'So sachgemäße' Kürzung (H. Lietzmann a. a. O. 183) kann man dem Schreiber eigentlich doch nicht nachrühmen. Er hätte mit Jos. 8, 15 und 17 beginnen müssen, wenn er einige Aufmerksamkeit und Einsicht hätte aufbringen können.

Bei der Gerichtsszene über den König von Ai auf R. fol. XI war es völlig überflüssig, in dem Exzerpt aus Jos. 8, 23 ff. mit abzuschreiben aus v. 24 'Josua kehrte nach Ai zurück und schlug es mit dem blanken Schwert' und v. 28 'Josua ließ die Stadt niederbrennen und machte sie zu einem unbewohnbaren Schutthügel für immer.' Aber der Exzerptor schreibt lieber einfach den Josua-text ab, statt hinzusehen, was das Bild wirklich beinhaltet. Ja hätte er das in R. verlorene fol. Xx noch unter Händen gehabt, das die letzte Ausrottung von Ai zeigte, so wie wir es aus 747 und den anderen Kopien kennen (s. o. S. 143), hätte es mit seinem Exzerpt seine Richtigkeit.

Bei der ersten Mission der Gibeoniten zu Josua, R. fol. XI, hat der Exzerptor gar nicht bemerkt, daß R. in dieser Darstellung ganz seinen eigenen Weg ging, indem R. nur zwei Boten, und diese in durchaus anständiger Kostümierung, ihre Reverenz vor dem Kondottiere machen läßt. Das Exzerpt ist aus Jos. 9, 6 und v. 9/13 zusammengeschrieben. Hier ist der List der Gibeoniten mit offensichtlichem Wohlgefallen an ebenbürtiger Verschlagenheit breiter Raum zugemessen. Alle Kopien außer R. folgen diesem Text, lassen vier Boten auftreten und zwar in dem hier angegebenen Elendsaufzug; zu ihnen würde das, was die Unterschrift bringt, immerhin passen, zu dem Bild in R. ist es verfehlt. Bei dem vorigen und diesem Exzerpt könnte man fast auf den Gedanken kommen, sie seien ursprünglich überhaupt für eine der Kopien berechnet gewesen, die in den erwähnten Zügen von R. abweichen. Bei näherem Zusehen findet man aber sonst keinen Anhalt für solche Vermutung.

Bei dem vorletzten, ganz erhaltenen Exzerpt zu dem Sieg über die Amoriter R. fol. XIII scheint die Aufmerksamkeit des Schreibers gänzlich erlahmt zu sein. Er beginnt mit Jos. 10, 9 *καὶ ἐπει²⁹⁾ παρεγένετο ἰησοῦς ἐπ' αὐτοὺς ἄφνω δλην τὴν νύκτα* (läßt dann, den Satzzusammenhang zerstörend, aus *εἰσεπορεύθη ἐκ Γαλγάλων*) *καὶ ἐξέστησεν αὐτοὺς κύριος ἀπὸ προσώπου ἰσραήλ.*

In v. 11 schreibt er '... es waren durch die Hagelsteine mehr der Toten, *πλείους οἱ ἀποθνήσκοντες διὰ τοὺς λίθους τῆς χαλάζης οὓς ἀπέκτειναν οἱ υἱοὶ ἰσραήλ*, d. h. es fehlt vor *οὓς* das nach *πλείους* unerläßliche *ἤ*. In v. 12 '... Sonne steh still in Gibeon und Mond im Tale Ajjalon' ist hinter *κατὰ φάραγγα* eine Lücke gelassen für *Αἰλώων*. Konnte der Schreiber diesen Namen in seiner Vorlage nicht lesen, wäre es wirklich keine Mühe gewesen, ihn anderwärts festzustellen, auch gleich hinterher hätte er das von ihm ausgelassene Wort *λαόν* (bis ich dieses Volk niedergeworfen habe) unschwer feststellen können, hätte er seine Arbeit mit etwas mehr Ernst betrieben. Wie sehr es daran fehlte, erweisen noch drei weitere Torheiten in dem Rest dieses Auszuges. In v. 13/4 'und nicht gab es einen Tag wieder wie diesen ... denn der Herr hat

²⁹⁾ In LXX Josua 10, 9 muß das *ἐπει* natürlich vor *δλην τὴν νύκτα* stehen.

mit Israel gekämpft' schreibt er *καὶ ἐγένετο ἡμέρα τοιαύτη* (also das *οὐ* nach *καὶ* ausgelassen) und *ὅτι κύριος συνεπολέμισε τὸν Ἰσραήλ* (statt *τῶ*). Schließlich steht am Schluß des letzten Exzerpts auf R. fol. XIV aus Jos. 10, 25 mit der Erzählung über das Ende der Amoriterkönige — 'So wird es Gott mit allen euren Feinden machen, mit denen ihr im Kampfe liegt' — *πᾶσι τοῖς ἐχθροῖς ἡμῶν οὐχ* (statt *ὑμῶν οὐς*) *ὑμεῖς καταπολεμεῖτε αὐτούς*, und fortgelassen wurde v. 26 *καὶ ἐκρέμασεν αὐτούς ἐπὶ πέντε ξύλων*, was doch zur Darstellung in R. gehört hätte.

Versucht man, die Eindrücke, die solche, hier nicht einmal ausführlich wiedergegebene Durchmusterung der Exzerpte vermittelt, zusammenzufassen, so gelangt man wohl zu folgendem Urteil. Mit Bestimmtheit läßt sich jetzt sagen, daß sie nicht zu gleicher Zeit geschrieben worden sein können, in der der Rotulus gemalt wurde. Das ergibt sich aus der Tatsache, daß die Rolle ihre Beschriftung erst zu einem Zeitpunkt erfahren haben kann, als die Blätter I x (Anfang des Jordanübergangs), VI x (Rahabszene und Aussendung der Boten gegen Ai) und X x (endgültige Vernichtung von Ai) verloren und die an sie anstoßenden Blätter falsch neu zusammengeklebt worden waren. Wann der Verlust der drei Blätter erfolgte, ist unbestimmbar. Daß die zu Anfang, vor R. fol. I fehlenden Blätter erst nach der Beschriftung der Rolle abhanden kamen — das erste Exzerpt ist ja in einem Zuge von dem vorgehenden Blatt auf R. fol. I links hinüberschrieben —, führt auch zu keiner näheren Zeitbestimmung. Man wird aber annehmen dürfen, daß der Verlust jener drei Blätter doch geraume Zeit vor der neuerlichen falschen Zusammensetzung der Rolle und der Tätigkeit des Schreibers erfolgte, der offenbar keine Ahnung mehr von dem ursprünglichen Bestand hatte. Der Datierung der Josuarolle ins 10. Jahrhundert wird man auf jeden Fall nicht gut mehr das Wort reden wollen.

Die Frage, wie es zu der Beschriftung der Rolle mit den Exzerpten kam, wird sich nicht mit Sicherheit beantworten lassen. Zunächst ist festzustellen, daß die Arbeit des Schreibers recht liederlich und oberflächlich ist. Das ist bestimmt kein zu hartes Urteil, wenn man die im Vorigen notierten argen Fehler und krassen Sinnlosigkeiten seines Textes — im Ganzen sind es, von vielen kleineren Versehen abgesehen, ein gutes Dutzend —, dazu die Unstimmigkeiten zwischen Bild und Exzerpt bedenkt. Ohne langes Überlegen wurden Stellen aus dem Josuabuch ausgeschrieben, die ungefähr der Abfolge der in den Bildern behandelten Ereignisse zu entsprechen schienen, z. T. aber falsch bezogen sind oder bildmäßig in R. nicht wiedergegeben wurden oder überhaupt darstellbar wären. Von einer Harmonie von Bild und Text, einer gemeinsamen Verabredung zwischen Maler und Schreiber (W. 49 f.) wird man nicht mehr sprechen mögen³⁰⁾. Sollte der Schreiber die Exzerpte in dieser Zusammenstellung bereits anderen Orts vorgefunden und nur abgeschrie-

³⁰⁾ In: The Art Bulletin 11, 1929, 46 betonte Charles R. Morey auch richtig, daß die Bilder in R. durchaus in der passenden Höhe auf den Blättern sitzen und der Raum unter ihnen nicht etwa von vornherein für eine Beschriftung freigelassen worden war, die vielmehr späteren Datums sei. Er weist auch auf den Unterschied der Tinte in den Exzerpten und den wenigen alten Beischriften hin.

ben haben, so entfielen ein großer Teil des Tadels auch auf jenen angenommenen ersten Verfasser; doch spricht wenig für eine solche Annahme.

2. Eine Vermutung über den Anlaß zu der Beschriftung des Rotulus sei erlaubt hier zu äußern. Die von A. Goldschmidt und K. Weitzmann bearbeiteten byzantinischen Elfenbeinkästchen³¹⁾ wurden im Vorigen absichtlich nicht als Parallele zu einigen Szenen von R. herangezogen. Einige Bemerkungen mögen hier ihren Platz finden.

Eine Seite des Kästchens im Viktoria-Albert-Museum (a. a. O. Taf. 1, 4) zeigt die beiden Gibeonitenmissionen. Das Wesentliche ist in altem Zustand erhalten: Josua, auf der linken Seite nach rechts gewandt sitzend, auf der rechten von vorn gesehen, so wie R. fol. XII, und unverkennbar sind die zwei Boten der ersten Mission in ihrer Haltung und Gewandung fast gleich denen im Rotulus, der ja als einzige Kopie hier nur zwei Boten statt der vier in den anderen Kopien hat. Dieselbe Gruppe erscheint in etwas ungeschickter Technik ausgeführt nochmals auf der einen Seite eines Kästchens im Metropolitan Museum (a. a. O. Taf. 1, 3; hier *Taf. 44, 1*). Sie trägt die Inschrift *ΓΑΒΟΝΗΤΕ ΕΠΗ ΑΦΙΚΝΥΜΕΝΟΙ ΤΑ ΙΜΑΤΙΑ ΔΗΡΟΓΟΤΑ*. Also der Elfenbeinarbeiter folgt sowohl der singulären Darstellung von R. fol. XII als auch der falschen Auffassung des Exzerpts von R., das so tut, als handele es sich um die vier zerlumpten Boten aus Gibeon (laut Jos. 9, 4 f., und so wie die anderen Kopien die Boten vorführen; s. o. S. 151) und nicht um die vornehmen Ratsboten, wie R. sie darstellt. Das *ΔΗΡΟΓΟΤΑ* klingt an das allerdings vom Exzerpt für die zerrissenen Weinschläuche benutzte *διερωγάσι* an (*LXX κατερωγάτας*, Jos. 9, 4). Mit dem Fehlen des Verbums benimmt sich der Schnitzer im übrigen ebenso geistvoll wie der Schreiber.

Eine andere Seite des Kästchens bringt die Szene des Urteils über den König von Ai und dessen Hinrichtung in derselben singulären, von den anderen Kopien abweichenden Fassung, wie R. fol. XI, in der der carnifex nicht auf der Leiter steht, sondern unter dem Galgen. Wobei immerhin zu bemerken ist, daß er eine Stange in den Händen hält oder wohl eher an einem Seil zieht, das vielleicht um den Hals des Gehängten geschlungen ist. R. hat diesen Gegenstand, der die Haltung des Henkers motiviert, wie so viel anderes ausgelassen³²⁾.

Auf der Vorderseite desselben Kästchens, a. a. O. Taf. 1, 2, hat der Schnitzer die Gruppe der von den beiden Seiten her durch die Israeliten niedermachten Leute von Ai R. fol. X (vgl. o. S. 140) wiedergegeben. Diese Gruppe hat er zu einer symmetrischen Mittelgruppe ausgestaltet, indem er über dem, in gleicher Haltung wie in R. fol. X Liegenden noch drei nach rechts ge-

³¹⁾ A. Goldschmidt und K. Weitzmann, Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen (Berlin 1930).

³²⁾ Es ließe sich denken, daß der Archetypus den Inhalt von Jos. 8, 29 in zwei Szenen dargestellt hat: a) Josua ließ den König von Ai hängen, b) sie nahmen seine Leiche vom Galgen. R. hätte dann die Illustration von a) übernommen, die anderen Kopien von b). Vielleicht zeigte der Archetypus auch den 'noch heute' bekannten *σωρός*. Die Handlung des Mannes auf der Leiter wäre dann vielmehr so zu deuten, daß er hinter dem Nacken des Gehängten den Pflock fortschlagen will, der ihn in der Gabel festhält.

wandte Gesichter anbrachte, während es R. mit einem bewenden läßt; in 746 (D 4) und Sm. (280) sind es zwei. Der Schwertschwinger rechts, der auf den rücklings Niedergestürzten rechts von ihm einschlägt, findet sich so in keiner anderen Kopie außer R. fol. X, während in einem Punkt das Elfenbeinkästchen sich näher mit 746 (D 4) berührt, wie A. Goldschmidt anmerkte; nämlich hier stehen auch zwei Israeliten mit gesenktem Speer, was R. fol. X nur einen Israeliten tun läßt. Aber für allerengstes Verhältnis der Schnitzerei zu R. spricht doch, wie bei den Gibeonitenboten, wieder die Inschrift: Sie entspricht genau — mit Ausnahme der drei letzten frei zugefügten Worte ('und sie töteten alle') — dem fehlerhaften Exzerpt von R. mit denselben Auslassungen von *τὸν γαῖσον*, nach *τὴν χεῖρα*, und dem Wort *τὰ ἐνεδρα*, der Hinterhalt, das für den Sinn unentbehrlich ist (vgl. o. S. 150).

Eine Erklärung für die engen Übereinstimmungen der Schnitzereien mit R. ließe sich vielleicht folgendermaßen denken. Auf irgend eine Weise mag der in seinem Bestand bereits um jene drei Blätter I x, VI x und X x verminderte Rotulus in den Besitz der Elfenbeinwerkstatt gelangt sein, wertvolles Gut, als Vorbild für die Kopistenarbeit der Elefanturgen zu dienen. Die Rolle selbst wird man diesen nicht in die Hand gegeben haben, sondern von deren einzelnen Szenen erst Zwischenkopien haben herstellen lassen, nach denen der Schnitzer arbeitete. Recht aber konnte die Rolle diesem Zweck nur dienen, wenn man den Arbeitern einen Anhalt dafür gab, was die Bilder vorstellten. So könnte es zu dem Auftrag gekommen sein, den einzelnen Szenen erklärende Texte beizufügen, den dann ein einigermaßen federgewandter, sonst aber wenig erleuchteter und mit dem Griechischen auf gespanntem Fuß stehender Schreiber mehr schlecht als recht erledigte.

Irgend solche Rücksicht praktischer Art — die vielleicht auch schon für die Herstellung der Rolle selbst maßgebend war, woraus sich u. a. auch die nur angedeutete Farbigekeit der Rolle erklären ließe — mag es vielleicht gewesen sein, die dazu führte, die Rolle mit den Exzerpten zu verunzieren. Mehr Sorgfalt auch in ansprechenderer und abgewogenerer Verteilung der Schrift hätte dieses immerhin recht respektable Werk schon verdient, wenn es auch keineswegs den Anspruch erheben kann, als Spitzenleistung der Zeit angesehen werden zu können, aus der es stammt, auch bestimmt nicht als 'the key monument' der makedonischen Renaissance (W. 112).

III.

1. Die Ausführungen in Teil I und II, daß dem Rotulus schon zur Zeit, da er mit den Exzerpten versehen wurde, drei Blätter fehlten, enthalten zugleich den Beweis, daß die Miniaturen der Oktateuchs ihn nicht als Vorlage benutzt haben können. Die Szenen mit dem Stillstand des Jordans und der Errichtung des Jordanmals, sodann die Vernichtung von Ai fehlten bereits, als sie gemalt wurden (11.–13. Jh.; vgl. o. S. 132 u. 143). Bei der ersten Gesandtschaft der Gibeoniten führen sie vier Boten vor, nicht nur zwei wie R. (o. S. 151), und geben bei der Hinrichtung des Königs von Ai den Exekutor in anderer

Stellung und Handlung wie R. (o. S. 153). Wtp. hat wohl gemeinsam mit R. die von den anderen Oktateuchs abweichende Form der 'Stele' (o. S. 134), kann aber nicht von R. abhängen, wie sich u. a. bei der Besprechung des Falls von Jericho ergab, und 747 enthält von der Rahabgeschichte, die auf dem nach R. fol. VI fehlenden Blatt dargestellt gewesen sein muß, wenigstens noch deren Errettung. Es hatte also, was in Teil I stillschweigend vorausgesetzt wurde, seine volle Berechtigung, die Oktateuchs als eine von R. unabhängige Quelle zu betrachten und zur Rekonstruktion des Archetypus von R. zu benutzen.

Aber doch bleibt noch eine wichtige Frage genauer zu behandeln, nämlich die nach seiner Form, ob dieser eine geschlossene, friesmäßige Darstellung war oder er, so wie die Oktateuchs es tun, die einzelnen Episoden in einzelnen Bildern vorführte³³). Wäre dies der Fall, hätte der Maler von R. in selbständiger Arbeit den Rotulus aus solchen nur je eine Szene enthaltenden Miniaturen neu komponiert.

Zu dieser Meinung gelangte W. (51 f.; 100 u. ö.) auf Grund seiner Untersuchungen. Der Rotulusmaler sei kein sklavischer Kopist, sondern als Künstler starker Individualität (W. 71), als einer der begabtesten des kaiserlichen Skriptoriums (W. 106) habe er, von den damals in Konstantinopel noch stehenden Triumphsäulen des Arkadius und Theodosius inspiriert, den Plan gefaßt, die Josuataten in Art eines zusammenhängenden Triumphreliefs als Symbol und Verherrlichung militärischer Stärke des Kaisers Konstantinos Porphyrogennetos darzustellen. In dieser Absicht habe er auch den biblischen Szenen einen diesen ursprünglich nicht zukommenden militärischen Charakter gegeben, z. B. die Gebetsstellung Josuas in eine Allocutio umgebildet (W. 107 zu Abb. 95 und 747, L 1), oder indem er Jericho durch die Israeliten niederbrennen ließ, statt das biblische Wunder des kampfflosen Falls der Stadt zur Anschauung zu bringen (vgl. o. S. 135). Zu diesem Zweck also habe er die Miniaturen der Oktateuchs zu einem einzigen Fries zusammengefügt, die einzelnen Szenen aber nicht einfach nebeneinander gesetzt, sondern habe verbindende Glieder wie Altäre, Bäume usw. eingefügt und das Ganze in einen landschaftlichen Rahmen gesetzt. Die Kenntnis dieser Dinge habe er sich durch eingehende 'ikonographische Studien' angeeignet. Daß vom Stil jener Säulen in Konstantinopel in R. nichts wahrzunehmen sei, erkläre sich daraus, daß der Maler erst zu Hause seine Zeichnungen nach dem Gedächtnis anfertigte (W. 111)³⁴).

Bei den genannten 'connecting links' (W. 53) handelt es sich nun aber um sehr viel mehr als nur äußerliche Einfügungen, und das Landschaftliche ist nicht eine mehr oder weniger belanglose Zutat. Die Darstellungsweise von R. ruht in einer von den Oktateuchs grundlegend verschiedenen künstlerischen

³³) Vgl. G. Millet, L'octateuque Byzantin..., in: RA 16, 1910, T. 2, 71 f.; A. Muñoz, Byzantion 1, 1924, 473.

³⁴) Wie grundverschieden aber auch alles auf den Säulenreliefs von dem für R. Bezeichnenden ist, weiß wohl jeder, der sich auch nur kurz mit ihnen beschäftigt hat; s. J. Kollwitz, Oströmische Plastik der theodosianischen Zeit (Berlin 1941): keine eigentlichen Gruppenbildungen, keine Gruppentrennungen, zwei und mehr übereinandergestaffelte, z. T. auch in den Bewegungen parallele Reihungen, die, wenn sie vor landschaftlichem Hintergrund erscheinen, diesem ebenfalls parallel verlaufen, ohne jegliche perspektivisch gemeinte Beziehungen.

Welt. Obwohl davon in Teil I schon mehrfach die Rede sein mußte, ist es doch angebracht, dies noch etwas näher zu erläutern.

Den Aufbruch Josuas zum Zug durch den Jordan geben 746 (E 3) und Ser. 225 (danach *Taf. 44, 2*) folgendermaßen. Vor rein flächig ornamentalen Felsandeutungen ziehen einige Bewaffnete eng und schmal, parallel nebeneinander hinter Josua her. Über ihnen wird, zu einer runden Kontur zusammengeschlossen, das Volk sichtbar, ohne jeden Bewegungszusammenhang mit ihnen, wie unbeteiligte Zuschauer. In R. (vgl. *Taf. 38, 2*) bilden die Bewaffneten eine breite, tief gestaffelte Gruppe, der, in sofort erkennbarer Verbindung, das noch weiter von hinten herausquellende Volk nachfolgt, beide zusammen eine einheitliche, in bewegtem Zug vorbrechende Masse. Die Wirkung eines so aus der Tiefe vorstoßenden Keils wird nun bewußt gesteigert durch die sog. 'Stele' mit dem dahinter stehenden Baum, durch die sich darüber von links her herab-senkende Felslinie, hinter der das Volk auftaucht, und schließlich die Felskulisse im Hintergrund — alle Einzelheiten sind perspektivisch aufeinander bezogen, um das Auge des Betrachters leicht vom Vordergrund in die Tiefe gleiten zu lassen. Dieser Absicht dient vornehmlich gerade auch die, wenn auch in mißlungener Perspektive wiedergegebene 'Stele'. Ein Mal an dieser Stelle zeigen alle fünf Oktateuchs, auch 747 (W. Abb. 2), das sonst auf derlei trennende Elemente ganz verzichtet. Wenn diese nun das Mal als einen plan gezeichneten Gegenstand geben, so entspricht das dem völligen Mangel an Tiefentendenz, der ihrem Stil eignet. Daß dieser aber etwas Abgeleitetes, nicht das Ursprüngliche, einst vom Prototyp Gegebene sein kann, ergab sich u. a. bei Besprechung der Bilder der Schlacht um Ai, der Verurteilung und Hinrichtung von dessen König, der fliehenden Amoriterkönige (o. S. 144) und der Schlacht gegen Jabin (o. S. 146). Andererseits macht die unverstanden schematisierte Zeichnung des Mals in R. (und Wtp.) deutlich, daß der Zeichner nicht über die genügende Kenntnis und die Gaben von Auge und Hand verfügte, dies architektonische Gebilde — wozu echte ikonographische Studien doch hätten führen können — richtig zu deuten und wiederzugeben, nämlich ein Baumheiligtum. Dessen kompositioneller Sinn wird aber doch auch aus der unvollkommenen Zeichnung deutlich. Durch die nach rechts weisenden Fluchtlinien wird im vorhergehenden Bild der Eindruck der Bewegung der zwei verfolgenden Reiter nach dieser Seite hin verstärkt, zugleich auf die Tiefe hingewiesen, aus der in der folgenden Szene das Volk vordrängt.

Auch auf R. fol. III (*Taf. 37, 2*) wird die beabsichtigte doppelte Funktion des architektonischen Gebildes zwischen dem den Jordan verlassenden Josua und der Errichtung des Gilgalms aus dieser nicht verstandenen Wiedergabe des Baumheiligtums verständlich: die nach rechts gerichtete Perspektive verschafft der Bewegung Josuas davor größere Kraft, zugleich steigert sie den Eindruck, daß die hinter Josua am Gilgalma stehenden Bewaffneten mit dem Volk sich in die Tiefe erstrecken. In gleicher Absicht ist der von hinten schräg nach vorn strebende Felsen dort hingesezt, dessen breit abfallender Rücken den Tiefeneffekt noch erhöht. Dieser erstreckt sich gleichzeitig auf die Bewaffneten, die der rechts sich anschließenden Beschneidungsszene beiwohnen.

Aus R. fol. VII (*Taf. 40, 2*) wird trotz der, wie immer, nicht verstandenen

Wiedergabe der architektonischen Glieder, links eines Altars, rechts einer Gebäudegruppe mit Baum und Altar, ersichtlich, in wie berechneter Weise diese sich einst entsprochen haben müssen; ist ihre nach innen gerichtete Perspektive doch so gehalten, daß sie wie zwei Seitenkulissen den Blick auf die zum Kampf gegen Ai aufbrechenden Israeliten lenken, der niedrige Altar rechts dann sehr geschickt zum Fortgang des Unternehmens hinweist.

Dieser kompositionelle Zweck der Architekturen wird nur aus R. verständlich. In den Oktateuchminiaturen stehen sie völlig sinnlos, z. T. verdeckt und störend zwischen den Beinen der Leute herum. R. können sie als Vorlage nicht benutzt, müssen sie aber in ihrer Quelle gefunden haben, die, wie die Übereinstimmung der Oktateuchs zeigt, die Architekturen bereits in gleicher, aller Funktion entkleideter Form aufgewiesen haben muß. Daß R. etwa diese selbe, also in Einzelminiaturen aufgeteilte Quelle benutzt haben sollte, ist unmöglich. Den Architekturen kann ihre — in allen Szenen in R. nachweisbare — raum- und tiefenbildende Funktion nur in dem funktionellen Zusammenhang einer friesmäßigen Darstellung, von der Art eben des Rotulus, zugekommen sein. Der andere Weg, aus jenen zu toten Ornamenten erstorbenen Angaben der Oktateuchs die lebendige kompositionelle Kraft erwachsen zu lassen, die man hinter der Darstellung in R. wahrnimmt, ist ungangbar. Dazu kommt die schon öfter betonte Tatsache, daß der Maler von R. in keinem Fall diese Architekturgebilde überhaupt verstanden hat; so fehlt ihnen allen auch die Angabe der Basis³⁵⁾, mit Ausnahme des Altars R. fol. XI (*Taf. 42, 2*). Zuzugeben aber ist, daß er in gewissem Grade ihre Bedeutung für die Komposition im Ganzen begriffen zu haben scheint.

Ikonographische Studien, wenn man das so nennen will, hat es natürlich in weitestem Umfang gegeben. Aber wie sah dann bei Werken, die aus den Händen wirklich schöpferischer Künstler kamen, das Ergebnis aus, etwa auf dem herrlichen Münchener Elfenbeinrelief mit der Kreuzigung, aus dem Ende des 9. Jahrhunderts³⁶⁾! Neben dem Grabe Christi muten die Architekturen in R. geradezu primitiv an. Sie lassen sich nur aus der Annahme erklären, daß sie oberflächliche, unverstandene Kopien von Gegenständen sind, die innerhalb einer friesmäßig fortlaufenden Darstellung in ihrer besonderen perspektivischen Gestaltung ihre wohlüberlegte Funktion auszuüben hatten.

2. Aber eben nicht nur als sog. Trennungselemente. Gewiß, die meisten Szenen sind verhältnismäßig kurz und, ohne daß sie in die folgenden hinüberspielen, ein in sich geschlossenes Bild; aber auch komplexere Vorgänge werden behandelt, der Kampf um Ai, Gefangennahme, Verurteilung und Tod von dessen König, die Schlacht von Gibeon, die Aburteilung der fünf Amoriterkönige. Jedoch sind alle einzelnen Szenen in einen großen übergeordneten Zusammenhang gebracht, nämlich durch die Landschaft. Prinzipiell anders als in den Oktateuchs gehen in R. die Aktionen in einem tiefen- und luftmäßig festgelegten, gut erfaßbaren Raum vor sich, die Gruppen, meist recht umfang-

³⁵⁾ Vgl. aber die Bemerkung a. S. 169 Anm. 61.

³⁶⁾ A. Goldschmidt, Elfenbeinskulpturen (Berlin 1914) 1 Taf. 20. - M. Hauttmann, Die Kunst des frühen Mittelalters, Prop. Kunstgesch. (1929) 330.

reich — nicht nur so ein paar Leuchten wie in den Oktateuchs —, besitzen ein beträchtliches, in die Bildtiefe zurückgreifendes Volumen, das sich nach den landschaftlichen Angaben des Vorder- und Hintergrundes einigermaßen abschätzen läßt, wenn auch überall das Unvollkommene der Kopie spürbar ist. Die Landschaft ist nicht einfach um die Gruppen herumgepinselt, sondern sie bildet mit dem, was in ihr vorgeht, eine künstlerische Einheit und schafft, was durch die Figurengruppen selbst nicht erreicht und gewollt ist, die Verbindung zwischen ihnen durch die zusammenhängenden Höhenzüge, die als letztes im Hintergrund die Bilder begrenzen. Man muß allerdings die große phototypische Wiedergabe³⁷⁾ vornehmen, um sich davon zu überzeugen; denn sie sind z. T. nur schwach kenntlich. Wäre R. auch farbig durchgeführt worden, würden sich jene halbverschwindenden Grenzlinien unter rötlichem und blauem Horizont gut abzeichnen.

Einige Hinweise müssen hier genügen. *Tafel 38, 2*: Die Schräge, auf die die zwei Späher hinaufsteigen, wird rechts oben von einer Sicht auf eine Gebäudegruppe gekrönt; die Bergkuppe steigt noch höher an, der Gebirgszug aber setzt sich hinter dem Baum mit einer grob vereinfachten Kontur fort, hin zu dem Felsen, vor dem Josua den aufbrechenden Israeliten voranzieht. Der Fels am rechten Ende des Blattes muß sich auf dem Anfang des folgenden, fehlenden Blattes IX fortgesetzt haben, das seinerseits auf der rechten Seite den Anfang des Felsenzugs gehabt haben muß, der auf R. fol. II den im Jordan stehenden Priestern als Folie dient (vgl. *Taf. 36, 2*). Hinter den den Fluß Durchschreitenden — auf der Höhenlinie des anderen Ufers liegt dessen Gott — steigt auf *Tafel 37, 2* die hintere Berglinie wieder an, die sich dann am Altar, an dem Josua steht, herabsenkt. Doch hinter dem Baum an diesem Altar setzt die neue Berglinie an, die Folie für die Szene am Gilgalmal. Dadurch, daß Josua bei der Beschneidungsszene vorn mitten auf der herabgeführten Felsenbreite sitzt, kommt die Gleichheit des Orts gut zum Ausdruck. So wird dem Betrachter durch solche Horizontlinien, die gelegentlich auch in den Vordergrund vordringen, die Einheit des Landes, durch das Josua seine Eroberungen vorantreibt, und der einheitliche Verlauf des Geschehens nahegebracht.

Diese hintersten Berglinien hemmen zwar den Blick in unbegrenzte Ferne. Aber die Weite vom Vordergrund mit den Figuren über die auf den näheren Berggrücken erscheinenden Gebäude und Bäume, fort bis zu den abschließenden Bergkonturen hin, wird als ein organisch sich entwickelnder Raum spürbar. Einmal scheint sich aber auch ein unbegrenzter Horizont erschließen zu sollen. Von R. fol. VIII streicht eine ferne Kulisse mit Gebäude und Bäumen über die Szene von Achars Aburteilung auf R. fol. IX hin, die Verbindung mit der vorhergehenden Niederlage bei Ai herstellend; etwas weiter rechts zieht sich dann im Vordergrund die Grube, in der Achar mit seiner Sippe liegt, in weiter Rundung in die Bildtiefe hinein. Von beiden Seiten werfen die Israeliten ihre Steine auf die Verurteilten³⁸⁾, in der Mitte dahinter ragt in der Ferne eine niedrigere Höhe mit einem Baum auf, oben der Berggott 'Emekachor' — eine

³⁷⁾ Il Rotulo di Giosuè (vgl. Anm. 1).

³⁸⁾ Die anderen codices zeigen nur eine Gruppe von Israeliten, die von der linken Seite der Grube her die Steinigung vollziehen. W. (19) hält dies für die echte Fassung: Achar suche

beachtliche Leistung in diesem Verwachsensein von Handlung und fernhorizontiger Landschaft (*Taf. 43, 3*).

Wenn R. sonst aber überwiegend einen begrenzten Horizont gibt, so erkennt man, nach dieser Probe des auch Anders-Könnens, die bewußte Absicht, den Blick statt in die Weite auf die im Vordergrund handelnden Personen zu konzentrieren. Beiden Kompositionsarten ist R., entsprechend dem Vermögen des kopierenden Malers, in künstlerisch einigermaßen gelungener Weise gerecht geworden. Die Oktateuchs begnügen sich mit langweiligster Kulissen-schablone, hinter der aber doch die in R. sehr viel lebendiger nachklingende ursprüngliche Darstellungsweise ebenfalls, deutlich nachweisbar, wahrzunehmen ist.

3. Die Betrachtung der zur Szenentrennung in R. verwandten architektonischen Gebilde führte zum Verständnis ihrer funktionellen Bedeutung innerhalb dieser besonderen Darstellungsart, die der Rotulus überliefert hat. Die figurenreichen Gruppen, die Landschaft und jene für die Tiefen- und Bewegungssillusion wichtigen Elemente bilden ein in weitentwickelter Raumvorstellung konzipiertes Ganzes. Daß auch das bergige und felsige Gelände, das von den Israeliten durchzogen wird, als zusammenhängende, einheitliche Formation aufgefaßt werden kann, als Teil eines einzelnen bestimmten Landstrichs, dafür sorgen die großgeschwungenen Bergkonturen am Horizont. Ein Figuren-Landschaftsfries muß es von Anfang an gewesen sein, in dem die Josuataten geschildert waren, keine Darstellungen in Einzelbildern, wie es die Miniaturen der Oktateuchs sind.

K. Weitzmann, der wie gesagt, die letztere Ansicht vertritt und in dem Rotulus die selbständige Leistung eines besonders begabten Malers des 10. Jahrhunderts erkennen zu müssen glaubte, meinte bei Besprechung der auf den Berghöhen erscheinenden Gebäude — er sah in ihnen Bilder von villae rusticae —, hier scheine ein plötzliches Wiederauftreten eines Typus vorzuliegen, für das es in der gesamten vorhergehenden Miniaturmalerei kein Beispiel gebe.

Nun, auf die Bezeichnung der Gebäude kommt es nicht so sehr an; sie können auch ebensogut etwas anderes sein, so die größere Gebäudegruppe auf *Tafel 38, 2* rechts über den flüchtenden Spähern die Andeutung einer Stadt; ähnliche Hausformen sind ja nichts Seltenes. Wesentlich ist vielmehr überhaupt die Lage auf ferngesehener Bergeshöh. Und da wäre auf dem supponierten Weg vom 10. Jh. zurück in die 'klassische' Zeit nicht wenig zu nennen. So aus dem 4. Jh. die Quedlinburger Itala³⁹). Auf Bild 3 *Taf. I* (a. a. O.) haben sich trotz des jämmerlichen Zustandes dieser kostbaren Fragmente über Saul und dem Propheten neben ihm in dem roten Himmelsstreifen graue Farbre-

sich mit dem erhobenen rechten Arm nur nach dieser Seite hin vor den Steinen zu schützen — eine sehr unwahrscheinliche Deutung der hilflosen Entsetzensbewegung des schon schwer getroffenen, zu Boden sinkenden Achar. Jos. 7, 26 *ἐπιθοβόλησαν αὐτὸν λίθοις πᾶς Ἰσραήλ*: diesen Text verbildlicht R. (*Taf. 43, 3*) auf jeden Fall sehr viel eindrucksvoller; vgl. auch R. fol. XV und u. S. 163 sowie *Taf. 45, 2*.

³⁹) H. Degering u. A. Boeckler, Die Quedlinburger Italafragmente (Berlin 1932).

erhalten, die von einer den Hintergrund beschließenden Bergsilhouette stammen (Boeckler a. a. O. 128). Diese lassen sich auch bis an den rechten Bildrand hin noch erkennen, und hier sind zwei Gebäudedarstellungen noch gut kenntlich (vgl. die Skizze *Abb. 4*; von Boeckler nicht bemerkt): oben auf dem Rand der Silhouette und darunter auf halber Höhe. Auf dem folgenden Bild 4 finden sich gleiche Spuren dunkelgrauer Farbe, 'nach Farbe und Situation Häuser und Bergsilhouette' (a. a. O. 129). Auf Bild 2 darüber steigt die Felslinie über dem Mann mit den drei Böcklein zu richtiger Berghöhe empor. Auf Taf. V Bild 5 (a. a. O.) zieht sich die Bergkulisse anscheinend auch über die ganze Bildbreite hin, und in dem rosa Strich, also oben auf dem Felsen, liegt (vgl. Skizze *Abb. 5*, oben) ein breit hingelagertes Gebäude (auf dem Abklatsch gut zu erkennen). *Abbildung 5*, Mitte und unten, zeigt Skizzen von den Berg- und Gebäuderesten auf Bild 7 und 8 (a. a. O.). Die Figuren, jeweils nur wenige locker nebeneinander gereiht, mit vorherrschend frontaler Stellung, stehen

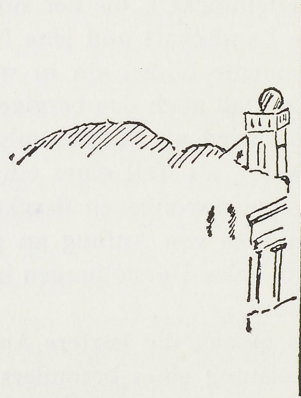


Abb. 4. Aus der Quedlinburger Itala.

also meist vor einer bergandeutenden Kulisse, von deren Durchbildung und deren Verbindung mit dem Vordergrund leider nichts mehr zu sehen ist, auf einer schmalen Bühne. Doch stehen auf dieser auch das perspektivisch nicht ungeschickte 'monumentum Rachel' (a. a. O. Bild 1 Taf. I)⁴⁰ — ähnlich dem 'tower of the sacred grove' (W. 60) in R. fol. XI und besser gezeichnet als hier — und der ebenso behandelte Altar, auf dem Saul opfert (Bild 5 a. a. O.), während das Stadtbild von Gilgal (Bild 8) und der Bau des salomonischen Tempels keinerlei raumbildende Funktion besitzen.

Aber jene Gebäude auf den Bergkulissen verraten die Herkunft der Kompositionsart. Die für uns vorläufig ältesten derartigen Beispiele in der Malerei sind das leider fragmentierte Mittelfeld zwischen den zwei Grottenbildern aus Boscoreale⁴¹) und das erste Lästrygonenbild aus den esquilinischen Odyssee-

⁴⁰) Anders als A. Boeckler es angibt, läßt genauere Betrachtung auch des Abklatsches erkennen, daß der hinter dem Altar stehende Bau ein Rundbau ist, der Art wie R. fol. XI.

⁴¹) Phyllis Williams Lehmann, *Roman Wallpaintings from Boscoreale in the Metrop. Mus. of Arts* (Cambridge-Mssch. 1953) Taf. 25. Daß in den Malereien dieses Raumes Illustrationen zu erblicken seien zu Vitruvs Mitteilung 7, 5, 2, *postea ingressi sunt, ut . . . scaenarum frontes tragico more aut comico aut satyrico designarent* und zu seiner Beschreibung dieser genera

landschaften⁴²). Auf ihm liegt in der Mitte fern oben auf den Felsen die Burg der Lästrygonen und weiter links am Abhang ein naiskosartiger Bau (vgl. die Skizze *Abb. 6*). Ein Vergleich mit den Beispielen aus der Itala (*Abb. 4 u. 5*), zeigt, woher letztlich diese entkörpernten Schattenbilder und die ganze enträumlichte Landschaftsangabe stammen, aus der hellenistischen Landschaftsmalerei⁴³).

Die Odysseebilder sind als einheitlicher Fries entworfen. Die Formationen der Berge in den Lästrygonenbildern setzen sich, ohne Störung durch die Pfeiler der Wanddekoration, lückenlos fort⁴⁴), die Felsen senken sich alsdann

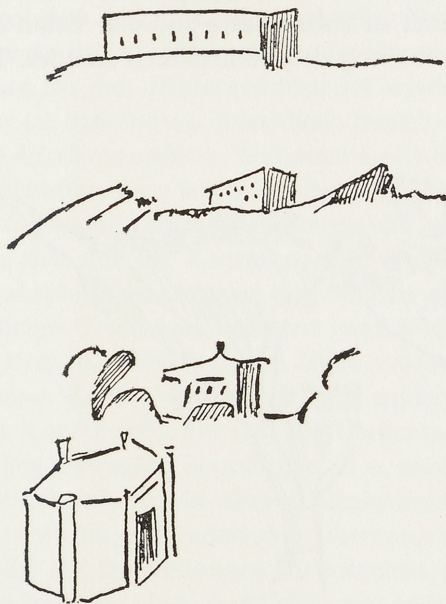


Abb. 5. Aus der Quedlinburger Itala.

hin zu dem sanft ansteigenden Gestade von Ääa mit Kirkes Palast, und auch die zwei Unterweltbilder hängen in sich zusammen.

Der Esquilinfries ist eine vermenschlichte Landschaft, wie eine aus den Schicksalsmotiven des Helden Odysseus entwickelte landschaftliche Symphonie. Sie bilden eine dem Auge sich als zusammenhängendes Ganzes darbietende Einheit, gleichend der Erlebniseinheit des durch Meere und Länder vielumhergetriebenen Mannes.

5, 8, 1, habe ich zuerst ausgesprochen (Der dritte pompejanische Stil [Berlin 1910] 27 f.). Die Art, wie E. Fiechter, A. Frickenhaus, H. Bulle diese Bemerkung bei der Rekonstruktion ihrer Bühnenfronten auswerteten, kann ich nicht für glücklich halten. Ebenso wenig glücklich aber erscheint es mir, den tatsächlichen Zusammenhang jener Wände mit Vitruv überhaupt zu leugnen, wie es u. a. ja auch Ph.W. Lehmann in ihrem Buche tut. Darüber wird an anderer Stelle ausführlich zu sprechen sein.

⁴²) E. Pfuhl, *Malerei u. Zeichnung der Griechen* (München 1923) 890.

⁴³) Vgl. A. Rumpf, *Malerei und Zeichnung* (München 1953) 160 f.

⁴⁴) Natürlich müßte hier die Entwicklung vom Argonautenkrater usw. her, von Gjölbachi, der Ficoronischen Ciste und Verwandtem im einzelnen aufgezeigt werden, was aber den Rahmen des vorliegenden Aufsatzes sprengen würde.

Die Vorstellung einer solchen einheitlichen Landschaft liegt, wie gezeigt wurde, auch dem Rotulus zugrunde; expugnationes Josua per topia könnte man als Unterschrift setzen, entsprechend den errationes Ulixis per topia (Vitruv 7, 5, 2). Sofort aber ist natürlich das völlig umgekehrte Verhältnis der Figuren zur Landschaft zu betonen. Bildet diese in den Odysseebildern einen tiefhingestreckten Raum unbegrenzten Horizonts, wie eine übermächtige Welt, in der sich nur wie Ausdruck ihres Wesens das Schicksal der kleinen Erdmenschens ausnimmt, so tritt im Rotulus der Mensch als handelnde, den Tatenablauf bestimmende Person sozusagen in voller Größe, in klaren, plastisch erfundenen Gestalten auf. Der Fries will ja ein Geschichtsgemälde sein, das sich streng an die Schrift zu halten hatte und den Taten Josuas z. T. Vers für Vers folgt bei der Eroberung des verheißenen Landes. Demgegenüber trägt



Abb. 6. Aus dem ersten Lästrygonenbild der esquilinischen Odysseelandschaften.

dieses Stück Erde, so wie der Rotulus es zeichnet, kein eigenes persönliches Gepräge voll starker Eigenkräfte, sind die Personifikationen, die im Esquilinfries nur die sichtbare Erscheinung der Landschaft selbst noch einmal epigrammatisch zusammenfassen, in R. nur topographische Notizen. Daß aber das Landschaftliche im Archetypus von R. so unlöslich als raum- und tiefenwirkendes Element mit der Gesamtkomposition verwachsen konnte, war nur möglich, weil die hellenistische Kunst das ganz in sich ruhende Eigendasein der Natur so tief erfühlt und in jener geklärten Formensprache nachzuschaffen wußte, von der uns die Nachbildung in den Odysseebildern eine Vorstellung vermittelt. Die landschaftliche Szenerie in R. gibt von ihr nur einen Nachklang, dieser ist aber nicht schwächer als in den unzähligen landschaftlichen Maleereien des dritten und vor allem des vierten Stils, mit dem sie in der längst beobachteten impressionistischen Behandlung des Baumschlags und der Gebäudeveduten die nächste Verwandtschaft hat.

4. Neben der Itala hätte sich ein vom 10. Jh. in die früheren Zeiten der Miniaturmalerei rückblickender Betrachter unter manchem anderen auch mit

jenen Miniaturengruppen von höchster Bedeutung auseinandersetzen müssen, die mit dem Wirken Erzbischofs Ebo von Reims (816—835) zusammenhängen. Auf den Evangelisten aus dem Ebo-Evangeliar war schon in anderem Zusammenhang hingewiesen worden⁴⁵⁾. Die Felswand, vor der der Evangelist sitzt, und die mit den Bäumen und den Gebäuden auf der Höhe dem Grottenbild von Boscoreale nächst verwandt ist, gemahnt unmittelbar auch an den Rotulus. Sodann verlangt aber vor allem der Utrecht-Psalter⁴⁶⁾ sorgsamste Betrachtung. Diese Berg- und Felsenphantasien, mit den übereinander liegenden Höhenlinien, auf denen der Künstler, von den einzelnen Versen eines Psalmes überwältigt und inspiriert, mit seinen raum- und schwerelosen Figuren das Wort Bild werden läßt, auch sie sind späte Variationen jenes großen hellenistischen Landschaftsthemas. Auch das Größenverhältnis der einzelnen Figuren und Gruppen zu den Hintergründen ist wieder ähnlich wie in den Esquilinbildern. Nur ist ihre innere, inhaltliche Beziehung zu den landschaftlichen Angaben eine durchaus andere. Was einst aus intensivem Raum-, Licht- und Lufterlebnis geschaffen war, ist im Psalter in seiner organischen Einheit aufgelöst. Von der Gesamtentfaltung hintereinander sich erhebender Höhen und Berge erhielten sich nur die Konturen, wie Wolkengrate hingezeichnet. Die auf ihnen sich abspielenden Szenen und einzeln stehenden Figuren verbindet kein einheitliches Geschehen, sondern vom Winde des Geistes, wie er durch die Psalmen streicht, werden sie im Bilde zusammengeweht. Auch der Utrecht-Psalter ist eine 'Kopie', wenn auch ganz anderer Art als R., von der Hand eines genialen Künstlers⁴⁷⁾. Da sich die Umdeutung der ursprünglichen Höhenlinien zu bloßen bewegten Standlinien u. a. auch auf dem Münchener Kreuzigungsrelief findet, müssen die älteren Miniaturen, oder welcher Art die Vorlagen des Psalters waren, zumindest den Übergang zu solcher Umformung vorgebildet haben oder auf Darstellungen zurückgehen, die, wenn auch in ihrer Ausführung R. überlegen, den landschaftlichen und architektonischen Angaben von R. nah verwandt waren. Dafür sprechen zahlreiche enge Berührungen des Psalters mit dem Rotulus.

Auf Taf. V (De Wald a. a. O.) zieht die Schar der Feinde, die sich mit Schande bedeckt zurückziehen (Psalm 6, 11), nach rechts hin vor aufragenden Felsen, links das Bett (v. 7), wie die Altäre auf R., rechts oben eine Stadt (Taf. 45, 1). Es könnte geradezu eine Szene der aufbrechenden Israeliten sein, der Mann an der Spitze Josua. Wie auf Taf. IV (a. a. O.) der Feuerpfuhl sich nach hinten rundet und die Engel auf die Blutgierigen und Lügner in ihm einstecken (Psalm 5, 7), links davon die Gruppe der Männer steht, 'deren Rachen ein offenes Grab' ist (Psalm 5, 10), im Hintergrund aufsteigende Berge mit Bäu-

45) Abbildung z. B. M. Hauttmann, Die Kunst d. frühen Mittelalters (1929) 295. - A. Ippel, Skenographie in Miniaturen, Bull. van de Vereniging tot Bevordering der Kennis v. d. Antike Beschaving XXIV-XXVI, 1949-51 (Leiden 1951) 88.

46) E. T. De Wald, The Utrecht Psalter (Princeton Univ. Press 1933).

47) Vgl. G. Swarzenski, Die karoling. Malerei und Plastik in Reims, in: Jahrb. d. Pr. Kunstsamml. 23, 1902; ders. in: The Art Bulletin 22, 1940, 13 f. - G. R. Benson, New Light on the Origin of the Utrecht Psalter, in: The Art Bull. 13, 1931, 53. - D. Panofsky, The Textual Basis of the Utrecht Psalter, in: The Art Bull. 25, 1943, 50 f. - D. Tselos, A Greco-Italian School of Illuminators and Frescopainters, in: The Art Bull. 25, 1943, 57 f.

men (*Taf. 45, 2*), das ist eine Komposition ganz der Art wie *Tafel 43, 3*: Achar in der Grube, dahinter die Steinwerfer, links die Gruppe hinter dem verurteilten Achar und im Hintergrund links der aufsteigende Fels mit dem Haus, rechts die Höhe mit dem einzelnen Baum. Die Gruppe der eng zusammengeschlossenen 'Bedränger, die frohlocken, wenn ich wanke' (*Taf. IX a. a. O., Psalm 12, 5*), mit dem bogenhaltenden Mann, vor der sich nach rechts herabsenkenden Felslinie, könnte fast aus R. fol. III genommen sein, der Christ-Logos mit Buch und Fackel nimmt etwa den Platz der liegenden Gestalt von Galgal ein. So regen viele Seiten des Psalters zu Vergleichen mit R. an, die Gruppen von Bewaffneten vor Felsen und Felskulissen oder hinter ihnen vorkommend (z. B. a. a. O. *Taf. XIV. CVIII. CXXVII. CXXXVII*), überhaupt die aufsteigenden Bergwände mit Gebäuden und Bäumen (z. B. a. a. O. *Taf. II—VII*). Der 'tower of the sacred grove' (*W. 60*) von R. fol. XI tritt des öfteren im Psalter auf (*Taf. XIII a. a. O.* in einer Zeichnung, die die von R. weit übertrifft); durch die Öffnung an der Seite, die auch R. andeutet, erblickt man den Leib Christi (*Taf. 46, 1*; vgl. *Taf. 42, 2*). Und immer wieder begegnen so lebendig hingezauberte landschaftliche Glanzstücke (wie z. B. a. a. O. *Taf. XCVI*). Dabei fehlt allen Bildern eine das Ganze beherrschende Linien- oder gar Luftperspektive. Auch sie hat sich gewandelt, in Tiefen- und Fernbeziehungen von anderer, man könnte sagen geistiger, transzendentaler Art.

Aber die zahlreichen, alle Bilder durchziehenden, perspektivisch z. T. überraschend gelungenen Teillösungen bei den Architekturen und den kleinen Felslandschaften lassen sich nur so erklären, daß dies aus einst größerem, perspektivisch durchgeführtem Zusammenhang herausgelöste Teile sind. Dazu lassen die vielen erwähnten Motiv- und Kompositionsverwandtschaften mit R. keinen Zweifel, daß die Bilder, die den Vorlagen des Psalters und anderer Werke der Reimser Schule als Vorbild oder wenigstens als Anregung dienten, auf etwa der gleichen Entwicklungsstufe landschaftlicher Wiedergabe standen wie der Archetypus von R. Man könnte in der Behandlung des Baumschlags im Psalter auch durchaus den Versuch erblicken, der impressionistischen Art, die R. aus seiner Vorlage übernommen hat, mit den Mitteln der Zeichnung gerecht zu werden. In der Kleinfigurigkeit und der nicht selten locker freien Verteilung dieser kleinen Gestalten auf den verschiedenen Höhen der mehrstufigen Felslinien (z. B. a. a. O. *Taf. V. VI. IX. XVII. LXI. LXIV. LXXXIV* u. ö.) steht der Psalter den Esquilinbildern näher. Anders aber als diese und der Josuafries können die Illustrationen zum Psalter nie die Form eines Frieses gehabt haben.

5. Auf das unterschiedliche Verhältnis der Figuren zur Landschaft und der Art der Szenenfolge in R. und in den Odysseebildern war schon hingewiesen. Deren Kunst speist sich noch unmittelbar aus der hellenistischen Malerei. In dieser waltete ein so starkes Naturerleben, daß sie es vermochte, menschliches Erleben in landschaftliche Visionen zu transponieren. Will eine Kunst, der dies Vermögen verliehen ist, dem Menschen durch den Wandel seines Ergehens folgen, so wandelt sich ihr das Bild der Landschaft zu neuen Formen und Stimmungen, Gleichnis dessen, was durchlebt wird. Äußerlicher Markie-

rungen der einander folgenden Episoden bedarf es nicht; ohne weiteres erkennt sie, wer die Landschaft zu lesen versteht.

Auch in rein landschaftlichen Friesen hatten solche abgrenzenden Marken keinen Platz. Der gelbe Fries des palatinischen Hauses⁴⁸⁾ repräsentiert einen solchen. Er gehört in die Gattung jener von Vitruv 7, 5, 2 genannten Bilder von Landschaften mit den für diese charakteristischen Eigenarten. Ein Fries mit Darstellungen des Landes am Nil umzog auch, vor der jetzigen Dekoration, das Atrium der Villa dei Misteri⁴⁹⁾, findet sich auch im Eingang des samnitischen Hauses in Herculaneum auf dem Abschlußglied des unteren Wandteils (1. Stil!). Das größtmäßige Verhältnis der Menschen war in diesen dekorativen Nebenprodukten der großen Malerei auch ähnlich wie in dieser.

Im Rotulus liegt es anders. Mit der Entwicklungsreihe, in der das Landschaftsbild steht, hat sich jene andere verbunden, aus der jene gegenseitig abgezäunten großfigurigen Gruppen stammen. Der klassische Fries bis hin zu denen in Lagina, Magnesia und Teos kannte ja, aus erklärlichen Gründen, keinerlei Trennungselemente zwischen den Figuren. Das früheste uns erhaltene Denkmal, in dem solche auftreten, sind bekanntlich die pergamenischen Darstellungen der Telephossage. Daß sie als wirklicher Fries, als selbständige Dekoration der Hallenrückwand ohne Rücksicht auf die davor zu errichtende Stützenstellung entworfen waren, daß 'die Gliederung sich lediglich nach inhaltlichen Gesichtspunkten' richtete, hat bereits H. Winnefeld festgestellt⁵⁰⁾. Es soll nicht wiederholt werden, wie sich die landschaftlichen Angaben im Telephosfries auf kompositionell nur wenig wirksame kulissenhafte, auch wohl grottenmäßig gebildete Hintergründe beschränken. Wichtig ist, daß diese von Bild zu Bild keine Verbindung untereinander haben. Szene für Szene steht als geschlossenes Einzelbild da, von einander getrennt durch Bäume⁵¹⁾, Pfeiler⁵²⁾ oder Säule⁵³⁾. In dem Romanfries der schwarzen Farnesinawand⁵⁴⁾ z. B. werden die verschieden langen Episoden getrennt durch Tor, Stele, Haus mit Baum, einen ägyptischen Altar, ein ägyptisches Turmhaus usw. Neben den *errationes Ulixis* erwähnt Vitruv 7, 5, 2 als in einzelnen Szenen dargestellt — *fabularum dispositae explicationes* — die Kämpfe um Troja. Die Ilische Tafel A, die die verschiedenen Möglichkeiten aufweist, wie diese behandelt wurden, enthält unten in zwei übereinander liegenden Friesen Szenen aus der Äthiopis⁵⁵⁾. In der oberen Reihe stehen zwischen den ersten drei: Pfeiler, Altar und das Bild von Troja; dieses stellt zugleich den linken Abschluß des Bildes von Achills Tod dar, dessen rechte Begrenzung der Schild des dort lie-

⁴⁸⁾ Vgl. A. Rumpf, *Malerei und Zeichnung* 175. - M. Rostowzew, *Hellenist. - Röm. Architekturlandschaft*, in: *RM.* 1911, Taf. 1-3, 11 f. u. 22 f. Das in diesem für die damalige Zeit ganz ausgezeichneten Aufsatz behandelte Thema bedarf dringend einer ergänzenden und vieles berichtigenden Neubearbeitung.

⁴⁹⁾ A. Maiuri, *La Villa dei Misteri* (Rom 1947) 202 f., mit der - leider nicht zureichenden - Abb. 83.

⁵⁰⁾ *Altertümer von Pergamon (AvP) III* (Berlin 1910) 2, 238.

⁵¹⁾ *AvP III* 2, Taf. 31, 5; 31, 6; 34, 1.

⁵²⁾ *ebda.* Taf. 31, 2; 31, 7; 33, 3; 34, 1 u. 2.

⁵³⁾ *ebda.* Taf. 32, 2.

⁵⁴⁾ *Mon. in XI Taf.* 44 f. - Vgl. A. Rumpf, *Malerei und Zeichnung* 174 f.

⁵⁵⁾ O. Jahn-Michaelis, *Griech. Bilderchroniken* (Bonn 1873) Taf. I.

genden Toten bildet. Schließlich wird auch der landschaftliche Hintergrund mit ins Bild gezogen: Troja, wie die Nachbildung eines Fernbildes mit der krönenden Stadt über dem im Wahnsinn dasitzenden Aias. In der unteren Reihe dient das Tor, aus dem Odysseus und Diomedes flüchten, zur Szenentrennung, desgleichen das große hölzerne Pferd, von dem bis rechts hin zum Skäischen Tor eine einheitliche Szene reicht. Mag für diese zwei Bildreihen die Bezeichnung als Fries nicht ganz berechtigt sein, jedenfalls sind in ihm die bei solchen Episodenreihungen üblichen Sehhilfen zu klarerer Scheidung verwandt worden.

Von den ilischen Darstellungen in Pompeji sind die im Haus des Kryptoportikus kein Fries⁵⁶⁾, sondern durch die Hermen getrennte Einzelbilder, die allerdings wie aus einem solchen ausgelöst wirken — die Odysseebilder deckten einen den Esquilinbildern entsprechenden Wandteil —, so die Pest (a. a. O. 908 Abb. 901) mit dem hinter einem Berg auftauchenden Apollon und dem auf der Verlängerung der Berglinie stehenden Tempel oder das Bild (a. a. O. 938 Abb. 946) des hinter einem Felsen nur mit behelmtm Kopf und dem Schild sichtbaren, nach links stürmenden Kriegers. Ein richtiger Fries aber ist es, der den oberen Abschluß im Sockel des einen Raumes im Haus des D. Octavius Quartio zielt (a. a. O. 974 f.). Das Pestbild (a. a. O. 976, Abb. 992 f.) weist eine felsige Landschaft auf. Abbildung 994 f. (auf S. 978 a. a. O.) zeigt die Gesandtschaft zu Achill zwischen zwei Felsgebilden — auf dem hinteren steht ein blattloser Baum —, rechts von diesem folgt das Bild des rossetränkenden Knappen. Hinter Patroklos, auf dem von Xanthus und Balios gezogenen Wagen — dieser Fries trägt lateinische Inschriften, während die vorhergenannten Bilder griechisch beschriftet sind! — (a. a. O. 991, Abb. 1021) erhebt sich abermals ein Fels. Und schließlich in hohem Grade bemerkenswert die Illustration von Ilias XXIV 349 f., wie Priamus und Idaeus am Flusse rasten, *καὶ ἐπὶ κνέφρας ἤλυθε γαῖαν*, ein ergreifendes Nachtstück (a. a. O. 1006, Abb. 1049), farbig auf Taf. 96 (hier Taf. 46, 2). Hinter den beiden hin schwingt sich eine mächtige Felskulisse, auf der in der Mitte ein großes Bauwerk angedeutet ist, vielleicht das *μέγα σῆμα*. Sie ist die schlagendste Parallele zu den Felswänden des Rotulus, auch gerade mit dem breitabfallenden Rücken, wie auf Taf. 37, 2 gleich zweimal ein solcher, allerdings im Gegensinne, zu sehen ist.

6. Leider unvollständig erhalten ist ein Relief in Catania, das G. Libertini⁵⁷⁾ veröffentlicht hat. Auf ihm sprengen zwei Reiter nach rechts hin — von dem hinteren Pferd ist noch der Kopf erhalten —, vor einem nach rechts steil abfallenden Felsen, hinter dem die Quadermauer einer Stadt, halbverdeckt, sichtbar wird; der große Rundturm ist eigenartiger Weise so wiedergegeben, als stünde er hinter, nicht vor der Mauer. Libertini datiert das Stück in die frühe Kaiserzeit⁵⁸⁾. Die nahe Verwandtschaft zu R. liegt auf der Hand,

⁵⁶⁾ V. Spinazzola, Pompeji (Rom 1953) II.

⁵⁷⁾ G. Libertini, Frammenti marmorei inediti del Museo civico di Catania Siciliana (Catania 1923) fsc. 27 f., Abb. 4. Leider war es trotz wiederholter Bitten nicht möglich, von dem Museum eine Fotografie zu erhalten, und der Sonderabdruck im Archäologischen Seminar der Universität München war beschmutzt und beseitigt worden.

⁵⁸⁾ So auch K. Lehmann-Hartleben, Trajanssäule (Berlin 1926) 156, Nachtrag II.

besonders mit R. fol. I, den vor Felsen mit der halbverdeckten Stadtansicht dahinsprengenden zwei Verfolgern (*Taf. 38, 2*). Das Relief gehört seiner Typik nach, daran kann kein Zweifel sein, zur Gattung der Triumphalkunst. Vergleiche von Relief und Malerei sind immer mißlich, wenn keine gleichzeitigen Denkmäler verglichen werden können. In unserem Fall erweisen die Odysseebilder mit wünschenswerter Sicherheit, welche Möglichkeit die Malerei schon geraume Zeit vor Entstehung des Reliefs für landschaftliche Schilderung entwickelt hatte. Nun sprengen auf dem Relief die Reiter in halber Höhe vor den Felsen dahin; diese stehen also nicht wie bei dem Telephosfries als bloße Kulisse hinter den Figuren, sondern sind Teil einer räumlich gedachten Komposition, in der sich die Handlung vollzieht. In Malerei ausgeführt, würden sich also Szenerie und Vorgang des Fragments etwa wie das genannte Bild von R. fol. I ausnehmen, dieses umgekehrt, in ein Relief übertragen, würde das Aussehen des Fragments gewinnen.

G. Libertini ließ unentschieden, ob es sich bei diesem um den Rest einer *columna caelata* handele oder ob es Teil einer spirally eine Säule umziehenden Darstellung gewesen sein mag. Vielleicht könnte das durch nochmalige sorgfältige Untersuchung, die dringend wünschenswert wäre, noch geklärt werden; wichtig aber ist das Fragment auf jeden Fall. Einen Triumph im eigentlichen Sinn kann es nicht gut dargestellt haben, aber doch irgend ein kriegerisches Ereignis, und dies in der damals, also in der frühen Kaiserzeit, für solche Vorgänge gebräuchlichen Typik.

Topographische Angaben über Beschaffenheit des Landes, umkämpfte Höhen und feste Orte gehörten von je naturgemäß zum Bestand der Triumphalkunst, um diesen allgemeinen Ausdruck anzuwenden⁵⁹). Ihnen auch räumliche Erscheinungsform zu geben, ergab sich mit den Mitteln der zu selbständiger Entwicklung gedeihenden Landschaftsmalerei, mit ihren großen landschaftlichen Phantasien. Aber unverändert blieb doch auch stets die Aufgabe, den Menschen klar und deutlich in seinen Handlungen zu zeigen; sie überdauert die verhältnismäßig kurze Zeit, in der die Landschaftsmalerei als selbständiger Wert ästiniert wurde. Zahlreiche Elemente aus ihr werden aber weiter verwertet, jedoch mehr als allgemein ortsbezeichnendes Flächenornament, soweit nicht uralte Sigla sich wieder melden. Was räumlich bestimmtes Hintereinander war, wird wieder ein in die Höhe gestaffeltes Übereinander, ohne Zuhilfenahme der Farbe oft kaum zu entziffern.

Der Archetypus von R. entstammt, wie ich nach diesen, nur kurz skizzierten Ausführungen glauben möchte, noch der Zeit, in der die klarkonturige frühere Landschaftsmalerei voller Kraft die Entwicklung zu impressionistischer Sicht mit vollzogen hatte. Das Priamus-Idaeusbild steht etwa auf gleicher Stufe. Die alte Form der Abtrennung der in aller Deutlichkeit vorgeführten einzelnen Episoden ist noch beibehalten, aber die Gruppen, die architektonischen Elemente und die Landschaft sind in einer perspektivisch-bestimmten Einheit kompositionell mit einander verwachsen.

Mit der Trajanssäule hat R., was im einzelnen nicht aufgeführt zu werden

⁵⁹) Vgl. A. Ippel, Indische Kunst und Triumphalbild (Leipzig 1929), Morgenland H. 20.

braucht, viele Motive gemein, Bauten, die mehr oder weniger von herabstreichenden Felslinien überschritten werden, wie es auch das Fragment aus Catania zeigt, Truppen, die hinter solchen Felshängen vorkommen; Motive, die sich seit dem 5. Jh. in der griechischen Kunst nachweisen lassen und in der von dieser zu räumlicher Gestaltung gebrachten Form selbstverständlich auch in der Gattung der episodenhenden Darstellungsart ihren Platz einnehmen und, wenn auch in wiederum gewandelter Form und Funktion, behaupten. Daß auf den Reliefs der Trajanssäule Bäume als Abgrenzung zwischen die einzelnen Szenen gesetzt wurden, geschah auch unter dem Zwang der überkommenen Typik. Man muß sie allerdings oft geradezu suchen; Farbe mag sie natürlich einst kenntlicher gemacht haben. Aber gerade auch mit durch die Gestalt der Bäume verwischen sich Ende und Anfang der einzelnen Szenen. Die Verunklärung der Szenenübergänge geschieht nicht zuletzt auch dadurch, daß die in dem Landschaftsornament oder in den verschiedenen Bauten agierenden Figuren sich beliebig in der Höhe verteilen. Auf assyrischen Reliefs z. B. ist dies durch die genau bezeichnete Formation der jeweiligen Örtlichkeiten gut motiviert. Die Art, wie die Säulenreliefs verfahren, hat ihren Weg durch die räumlich und tiefenmäßig ausgebildete Landschaftsmalerei genommen, in der sie perspektivisch begründet war. Es gibt genug Fälle, in denen dieser Zusammenhang besonders klar zutage liegt. Als Beispiel genannt sei hier nur vom Anfang der Reliefreihe jener in Fernsicht in kleinerem Maßstab gegebene heimkehrende Barbar (Cichorius a. a. O. Taf. XI 59), bei dem man sich sofort an die ähnlich erscheinenden kleinen Gibeonitenboten (Taf. 42, 2), an den zum Tod geschleppten König von Ai (Taf. 42, 2) oder die Schlacht gegen Jabin (Taf. 44, 3) erinnert fühlt, Szenen, die zweifellos Fernsichten in perspektivischer Verkleinerung darstellen.

Wie die gleichzeitige Malerei das Thema der Säulenreliefs behandelt haben mag, wissen wir leider nicht, ebensowenig, wie in Malerei und Mosaik spätere Triumphdarstellungen gestaltet waren, von denen ja mehrfach berichtet wird. Das Verhältnis der Liberianischen Josuamosaiks in Sta. Maria maggiore zum Archetypus der Josuarolle bedarf einer gesonderten Untersuchung.

Die Josuarolle wird jedenfalls bei Überlegungen über die Entwicklung der Triumphalkunst nicht übersehen werden dürfen. Sie ordnet sich durch die reinliche Sonderung der Szenen mittels der in ihren Formen klar angegebenen Altäre usw. und die kompositionell mit ihnen und den Figurengruppen verbundene landschaftliche Szenerie zum mindesten entwicklungsgeschichtlich vor die Trajanssäule ein. Wie weit der zeitliche Abstand von ihr, ob Gleichzeitigkeit oder etwas ältere Entstehung anzunehmen ist, wird sich erst mit Sicherheit entscheiden lassen, wenn es gelingt, die mannigfach sich kreuzenden Entwicklungslinien, die für beide Werke bestimmend waren, säuberlich zu scheiden. Daß der Archetypus von R. die impressionistische Entwicklungsstufe der Malerei zur Voraussetzung hat, ist jedenfalls deutlich⁶⁰⁾, — die in Form und andeutender Vereinfachung so gleich gehaltene Felswand in dem Priamus-

⁶⁰⁾ In dieser Hinsicht sind die Beobachtungen von Weitzmann (60 u. ö.) durchaus richtig.

Idaeusbild (*Taf. 46, 2*) und in R. fol. III (*Taf. 37, 2*) gesellt sich den an den Bäumen und Gebäuden gemachten Beobachtungen mit besonderem Gewicht zu⁶¹).

Ch. R. Morey, dessen Stimme leider verstummt ist, urteilte von dem Prototyp des Rotulus, er könne nicht später datiert werden als in das 2. Jahrhundert, und wies in seinem vorzüglichen Aufsatz über Castelseprio⁶²) dem Rotulus selbst seinen Platz in der zweiten Hälfte des 7. Jahrhunderts, spätestens um 700 an⁶³). Mir will scheinen, daß das Urbild von R. in der zweiten Hälfte des ersten oder zu Anfang des zweiten Jahrhunderts entstanden ist, und daß die Josuarolle, bestimmt aus der Zeit vor dem 10. Jh., eine einigermaßen brauchbare Vorstellung von ihm vermittelt. Sorgfältige weitere Analysen von R., in Verbindung mit allen erhaltenen Oktateuchminiaturen und dem gesamten einschlägigen Material, werden noch mehr Klarheit schaffen, auch darüber, ob der Archetypus auch bereits eine Rolle war oder vielleicht ein Gemälde, ob R. unmittelbar von ihm kopiert wurde oder nach einer Zwischenkopie, und über die Entstehungszeit des in Einzelbilder aufgelösten Vorbildes der Oktateuchs. So wird die Josuarolle auch in den wichtigen und weitschichtigen Fragen über die Anfänge der Bibelillustration sorgsamste Berücksichtigung finden müssen.

⁶¹) Bedeutsam ist u. a. auch die nahe Verwandtschaft des architektonischen Komplexes im Vordergrund des Bildes (4. Stils) in V. Spinazzola, Pompeji, Tafelband Taf. 81 aus reg. IX 10, 1-4 mit *Taf. 42, 2*, auch fol. IV u. X. Es wäre immerhin zu überlegen, ob das o. S. 157 erwähnte Fehlen der Basisangaben in R. nicht auch mit der impressionistischen Haltung des Prototyps zusammenhängen kann; vgl. u. a. das soeben genannte Bild.

⁶²) Ch. R. Morey, Castelseprio, *The Art Bulletin* 34, 1952, 200; vgl. auch ebda. 32, 1950, 275.

⁶³) Ch. R. Morey, *Early Christian Art* (Princeton 1953) 69 f.