

Zeitschrift: Stultifera navis : Mitteilungsblatt der Schweizerischen Bibliophilen-Gesellschaft = bulletin de la Société Suisse des Bibliophiles

Herausgeber: Schweizerische Bibliophilen-Gesellschaft

Band: 12 (1955)

Heft: 3-4

Artikel: Die Krise der römischen Bildkomposition in der Spätantike :
Bemerkungen zur Wiener Genesis

Autor: Egger, Gerhart

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-387796>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 31.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Fernando die bahnbrechend neue Auffassung vom spätbarocken Bühnenraum für ganz Europa erschlossen hat, so bleibt er doch ein nüchterner Mathematiker, dem die eigentlich schöpferische Phantasie fehlt. Aber auch die Brüder Giuseppe reichen nicht an dessen künstlerische Kraft heran. Daher glaube ich, daß Tafel XII, die Gregor vorsichtig mit der Bezeichnung «Art des Giuseppe Galli-Bibiena» versieht, besser weggeblieben wäre, zumal die klassizistische Raum- und Säulengestaltung hier schon viel weiter vorgetrieben ist und eher an Carlo Bibiena erinnert, von Ricci aber dem Antonio Bibiena zugewiesen wurde. Auch Tafel XV, die ein Aquarell in der Albertina reproduziert, scheint mir verdächtig, zumal der Vordergrund ganz flächig, der Hintergrund in der Fülle

der Motive jedoch zu gestellt erscheint, besonders wenn man die Lebendigkeit der Einzelheiten auf der Tafel XVI beobachtet. So sorgfältig und vorsichtig Gregor in seiner Einleitung vorgeht, so bedauert man doch, daß er nur bei wenigen Blättern eine kunsthistorische und theaterwissenschaftliche Interpretation eingefügt hat. Auch ist die Frage nach Giuseppe Bibienas Entwicklung und der Versuch zu einer chronologischen Anordnung seines Werkes nicht unternommen worden. Jedenfalls erschließt aber die Mappe eine Fülle von neuem Material über diesen großen Künstler; und so ist dieses Werk von höchstem Wert für den Kunstliebhaber wie für die Kunstwissenschaft und die Theaterwissenschaft.

Dr. Gerhart Egger | Die Krise der römischen Bildkomposition in der Spätantike
Bemerkungen zur Wiener Genesis¹



ie Wiener National-Bibliothek besitzt in der Purpurhandschrift der sogenannten Wiener Genesis² eines der kostbarsten Kunstwerke der Spätantike. Diese Handschrift aus dem griechischen Teil des spät-römischen Reiches aus dem 6. Jahrhundert gelangte im Jahre 1664 aus der Bibliothek des Erzherzog Leopold Wilhelm von Österreich in die Wiener Hofbibliothek. Im 14. und 15. Jahrhundert war sie in Italien, wohin sie möglicherweise durch die Kreuzfahrer gekommen ist. Näheres über ihr früheres Schicksal ist nicht bekannt. Durch ihre sehr hohe kunsthistorische Bedeutung, die von dem Hofbibliothekar Lambeck schon im 17. Jahrhundert erkannt wurde, gehört sie zu den am meisten wissenschaftlich behandelten Handschriften. Die intensive Erforschung der mit dieser Handschrift zusammenhängenden stilistischen Probleme wurde durch

die bedeutende Arbeit Wickhoffs³ eingeleitet⁴. In den bisherigen umfangreichen und grundlegenden Bearbeitungen dieser Handschrift ist der Streit um ihr Alter und ihre Herkunft ebenso wenig entschieden worden, wie die Frage, ob die Handschrift, die zweifellos von mehreren Malern einer Werkstatt oder Schule stammt, nicht etwa eine Kopie einer verlorengegangenen Bibelillustration des 4. Jahrhunderts sei. Da sich aber, soviel wir wissen, in der im späten 3. und frühen 4. Jahrhundert beginnenden frühchristlichen Ikonographie Typen einzelner Szenen herausbildeten, die, wenn auch stilistisch oft stark abgewandelt, in gewisser Weise immer wieder die Vorbilder der späteren Ausgaben waren, so wird die Frage nach einer Kopie im eigentlichen Sinn des Wortes nie endgültig zu entscheiden sein.

Wir können hier bei der Betrachtung eines in diesen Bildern auftauchenden Problems auf alle diese Streitfragen im einzelnen nicht eingehen und wollen uns ohne Angabe näherer Gründe für die

¹ Die Aufnahmen entstammen dem Bilderarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien.

² Cod. theol. graec. 31 fol., 1–24; 48 halbseitige Miniaturen zu Genesis III, 4 und L, 4 mit Lücken; dazu griechischer Text.

³ W. Hartel und F. Wickhoff: Die Wiener Genesis, Beilage zu Bd. XVI, XVII d. Jahrb. d. kh. Samml. d. ahö. Kaiserh., Wien, 1895.

⁴ Wichtigste spätere Literatur mit zusammenfassenden Literaturübersichten: Gerstinger, Die griech. Buchmalerei, Wien, 1926; Gerstinger: Die Wiener Genesis, Wien, 1931; Buberl: Das Problem der Wiener Genesis, Jahrb. d. kh. Samml. in Wien, N.F. 1936, S. 9 ff. und Buberl: Die byzantinischen Handschriften, 1. Leipzig, 1937, S. 63 ff.



Abb. 1

Entstehung der Handschrift im christlichen Osten und die vorjustinianische Zeit des 6. Jahrhunderts entscheiden.

Es geht uns hier, ganz abgesehen von der Scheidung verschiedener «Malerhände», um die allen gemeinsame Problematik der Bildkomposition, die in dem Übergang von der späten Antike zum Mittelalter bedeutende Veränderungen durchgemacht hat. In dieser Problematik – das sei hier nur nebenbei bemerkt – gehört die Wiener Genesis, wenn sie auch griechisch geschrieben ist und sicher aus dem östlichen Reichsteil stammt, der römischen Reichskunst an, denn ihre Darstellungsprobleme entspringen der römischen Bildtradition und sind vorbildlich für die Darstellungsweise des ganzen Abendlandes der folgenden Zeit.

Ausgehen wollen wir von der Tatsache, daß die römische Kunst des ersten Jahrhunderts vor und des ersten Jahrhunderts nach Christi – als vornehmlichstes Beispiel etwa in den Bildern der esquilinischen Odyssee im Vatikan (um 80 v. Chr.) – gegenüber den hellenistischen Bildern, soweit wir diese aus Reliefs und der pompejanischen

Malerei kennen, den unendlichen Freiraum und den perspektivisch richtigen Horizont bringt. Das heißt, daß die Landschaft und der dargestellte Raum nicht «geschlossen» aufgefaßt werden, sondern als Ausschnitt aus einer unendlichen Raumfülle⁵.

Diese illusionistische Bildkomposition wird bald – beginnend wohl schon im Verlauf des zweiten Jahrhunderts nach Christi – von einer anderen Kompositionsweise abgelöst. Diese kündigt sich zuerst durch einen etwas hochgezogenen Horizont, dann durch das merkwürdige und oft besprochene Mittel des «Übereinander als Hintereinander»⁶ an. Auf diesem Weg weicht die Darstellung des Raumausschnittes mit dem natürlichen Horizont schließlich einer überperspektivischen und mehransichtigen Bildkomposition. Um 400 bringt eine Renaissance-Strömung⁷ zwar

⁵ Kenner: Vom Römischen in der römischen Kunst, in Österr. archäolog. Jahresh. 1943, XXXV; Curtius: Die Wandmalerei Pompejis. Leipzig, 1929.

⁶ Garger: Zur römischen Bildkomposition, Jahrb. d. kh. Samml. Wien, N.F. 1935, S. 1ff.

⁷ Garger: Zur spätantiken Renaissance, Jahrb. d. kh. Samml. Wien, N.F. 1934, S. 1ff.

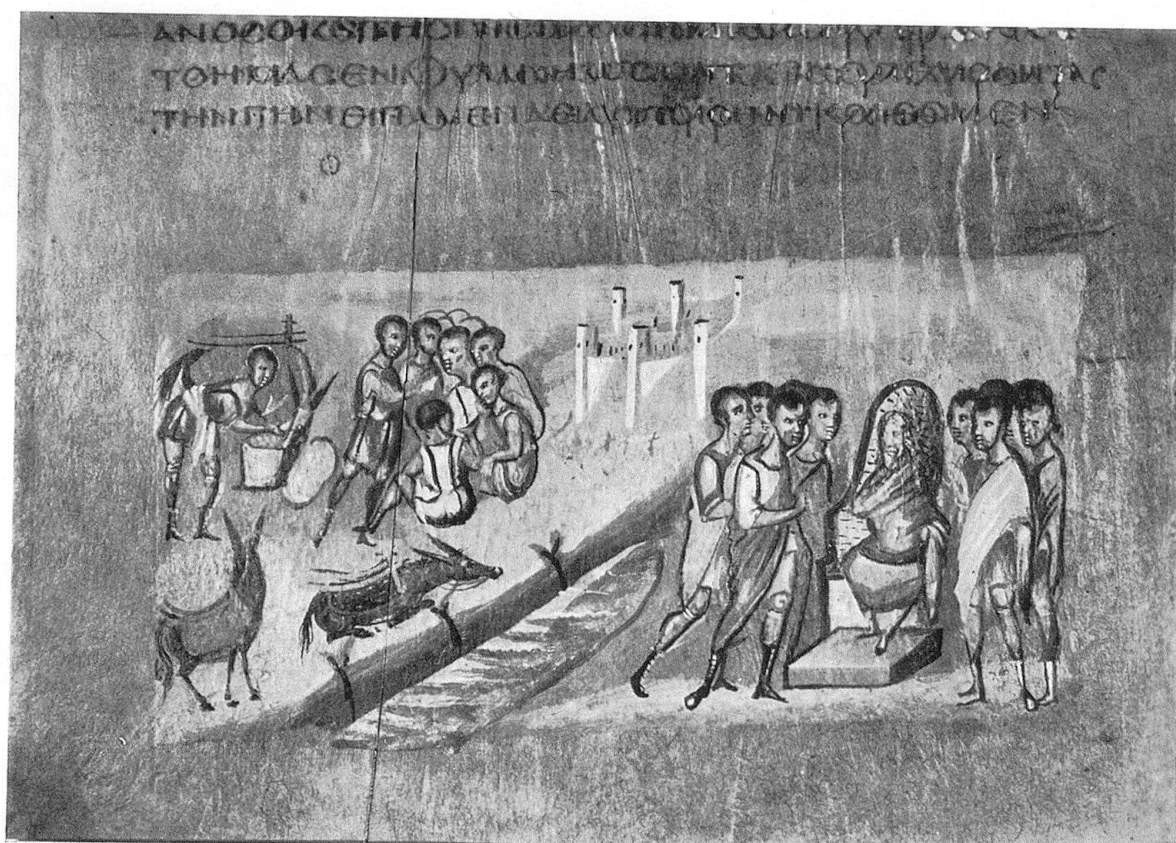


Abb. 2

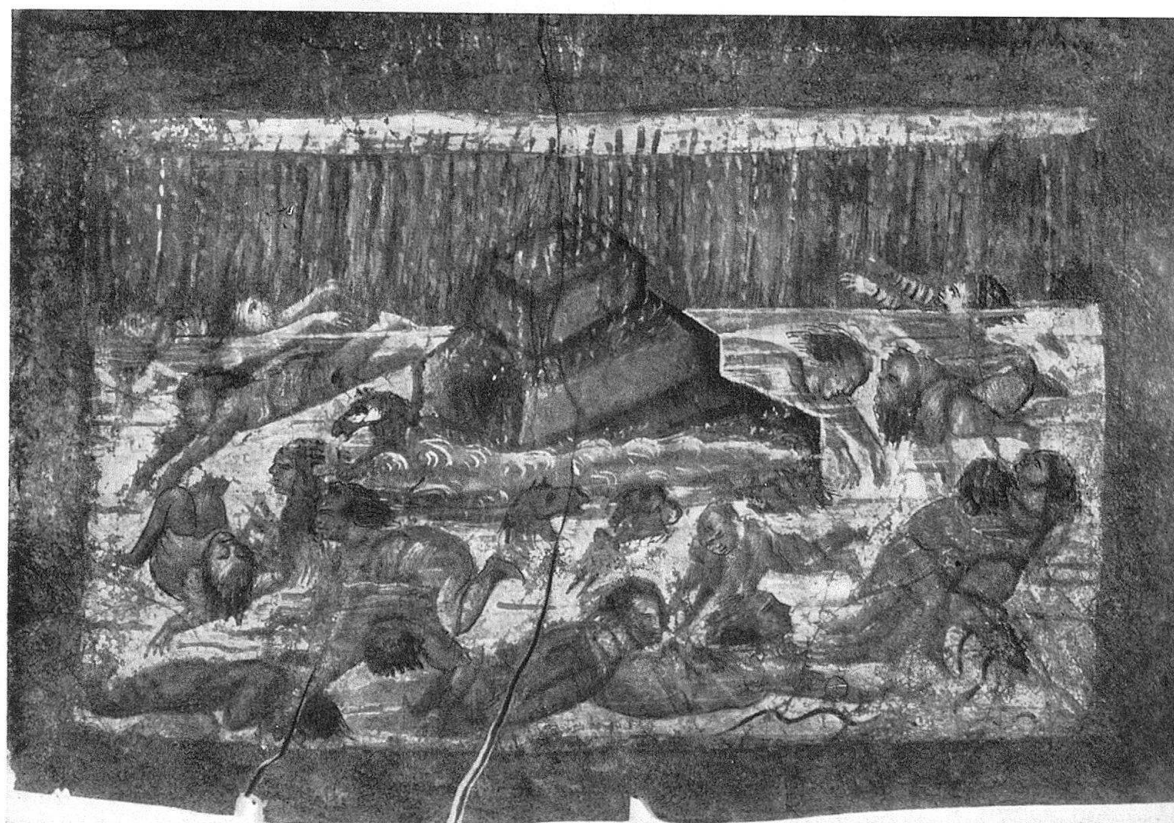


Abb. 3

einen gewissen Rückschlag, der aber ohne Folge bleibt. Dieser schwierige und schwerwiegende Vorgang scheint in der Zeit Justinians abgeschlossen zu sein. Die Bilder der Wiener Genesis lassen uns gerade dadurch, daß sie von einer zusammengehörigen Malergruppe stammen, aber nicht das Werk eines Malers sind, in die letzte Phase dieses Vorganges einen tiefen Einblick gewinnen. Die acht im folgenden ausgewählten Bilder vertreten jedes eine Stufe dieses Vorganges.

Das erste Bild, das den gefangenen Joseph im Kerker darstellt, wie er seinen Mitgefangenen, dem Mundschenk und dem Oberbäcker des Pharaos, Träume auslegt (pag. 33, Abb. 1), bringt deutliche Reminiszenzen der antiken hellenistischen Malerei. Der hier dargestellte Raum ist der einer hinten geschlossenen Bühne, wie in den meisten pompejanischen Bildern⁸, auf der die im Text darüber beschriebene Szene sozusagen aufgeführt wird. Alle Architekturen dieses Bildes bestehen aus Versatzstücken. Der halbkreisförmig

ummauerte, in Draufsicht gegebene Kerker wird durch das dahinter stehende Gebäude in eine richtige Perspektive gestellt; die Säule mit der Sonnenuhr und dem impressionistisch gezeichneten Baum, dem Stein davor, auf dem der Kerkermeister sitzt, und der vornehmen Palastdame daneben, erinnern völlig an die weit zurückliegende hellenistische Malerei.

Die nächste Stufe repräsentiert das Bild vom Zug der Brüder Josephs zurück zu Jacob mit ihrer Rast, bei der sie das Geld in ihren Säcken entdecken und ihrem Reisebericht vor Jacob (pag. 38, Abb. 2). Dieses Bild zeigt eine andere Komposition. Wäre das erste Bild quasi als «hellenistisch» zu bezeichnen, so könnte man dieses «römisch» nennen. Das, was hier vor uns liegt, ist eine freie offene Landschaft, ein Ausschnitt aus der Unendlichkeit, keine geschlossene Bühne. In dieser Landschaft, die vor allem durch den leicht und malerisch empfundenen blauen Himmel und die weit in den Hintergrund versetzte Stadt gebildet wird, sind zwei Szenen einer Geschichte untergebracht. Wohl sind diese beiden Szenen durch einen aus der Tiefe herausfließenden Fluß und auch durch verschiedene Bildgründe, in denen

⁸ Beyen: Pompejanische Wanddekoration, Den Haag, 1938; zur Nachwirkung der griechischen Bühne in der mittelalterlichen Malerei; Kenner: Die frühmittelalterliche Buchmalerei und das klassisch griechische Theater, Österr. archäolog. Jahresh. 1952, S. 47ff.



Abb. 4



Abb. 5

sie sich abspielen, voneinander völlig getrennt; das ganze ist dabei aber doch ein komponiertes Bild, das trotz Rast und Versammlung die Bewegung der Reise deutlich zum Ausdruck bringt. Hier handelt es sich also nicht um das «Aufführen» einer Szene, sondern – ganz «römisch» – um eine bildliche Erzählung in einzelnen Abschnitten, die sich in dem Abbild des tatsächlichen Raumes vollziehen.

Dieser Darstellungsart verwandt ist ein sehr bedeutsames Bild der Handschrift, das auf den ersten Blick sich von den übrigen Bildern stark abhebt und erst beim näheren Zusehen die Verwandtschaft zu der eben beschriebenen Darstellungsweise erkennen läßt: das Sintflut-Bild (pag. 3, Abb. 3). In diesem wird mit höchster Drastik, in äußerster Eindringlichkeit, geschildert, was vorgefallen ist. Schwimmende, Ertrinkende und Tote umkreisen die Arche; der Horizont dieses Bildes liegt verhältnismäßig tief und deutet somit den unendlichen Raum an; durch Verkürzung einiger Figuren wird die räumliche Wirkung des Bildes noch besonders betont, wobei die ganze Szene zeitlich wie räumlich nur als Ausschnitt erscheint.

Diese drei Bildkompositionen stehen also ganz in der Nachfolge antiker Darstellungsweise.

Dagegen bringt das Bild von Jacobs Zug über den Jabbok und seinem Kampf mit dem Engel (pag. 23, Abb. 4), das unter allen Bildern dieser Handschrift einen gewissen Höhepunkt darstellt, eine völlig neue Darstellungs- und Kompositionsweise. Verglichen mit den früher vorgeführten Bildern sind hier folgende Neuheiten vorhanden: erstens ist der gesamte Aufbau des Bildes in zwei Zonen geteilt. Zwischen diesen Zonen steht eine Fläche, wie ein in Draufsicht gezeigter «Boden», so daß die handelnden Personen einen Zug ergeben, der sich gleichsam an den Rändern dieses «Bodens» bewegt. Zweitens hat das Bild überhaupt keinen eigentlichen Hintergrund. An der rechten Bildseite aber sind beide Zonen oder «Ränder» miteinander durch einen Fluß und eine steile gebogene Brücke verbunden, von der sich ein Mann in den Fluß hinabbeugt. Dadurch wird das Übereinander der beiden Zonen zu einem Hintereinander, und das ganze Bild erhält durch Fluß und Brücke und herabbeugenden Mann wieder so viel Raum, daß es neben diesem Über-



Abb. 6

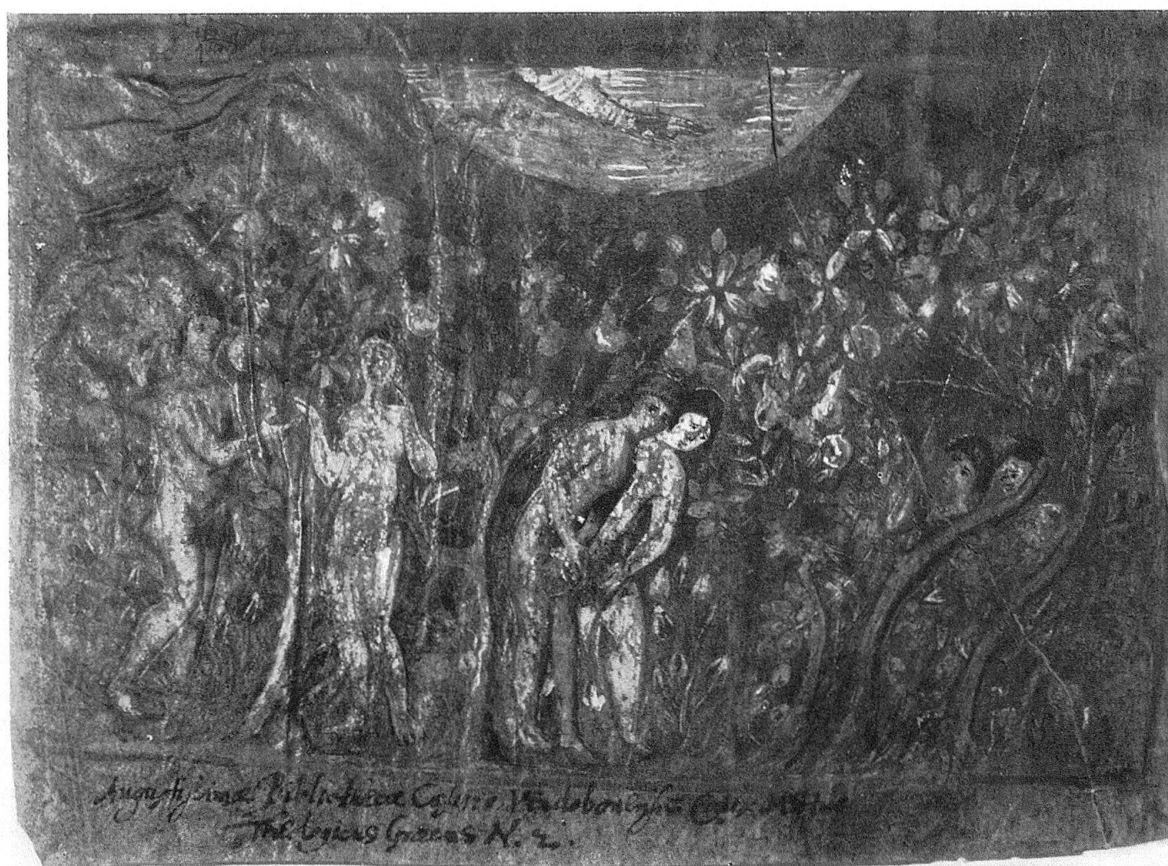


Abb. 7



Abb. 8

einander auch ein ganz reales Oben und Unten besitzt, das sich aber nur auf die Stelle mit der Brücke beschränkt. Drittens aber finden wir bei näherem Zusehen die gleichen Personen in diesem Bilde mehrmals auftretend, wodurch der ganze, sonst einheitlich erscheinende Zug der Personen in mehrere, zeitlich aufeinander folgende Abschnitte eines Zuges einer kleinen Gruppe zerfällt. Jacob läßt dabei die Seinen, denen er ursprünglich vorangehen war, nach dem Passieren der Brücke vorausgehen, um den Kampf mit dem Engel, der in zwei Phasen nebeneinander dargestellt ist, allein durchzumachen. Dadurch tritt neben das räumliche Hintereinander ein zeitliches Nacheinander im einheitlichen Bild, das aber genau gesehen in eine Reihe kleiner Bildchen zerfällt, in eine Art von Film, bei denen es sich nicht um echte «kontinuierende» Darstellung handelt⁹.

Diese hier begonnene Darstellungsart bietet nun weitere Möglichkeiten. Das ebenso zweizonige Bild von Loths Flucht aus Sodom (pag. 9, Abb. 5) faßt eine lange Geschichte durch zwei Szenen in eine eindrucksvolle Schilderung da-

durch zusammen, daß die einzelnen Abschnitte jedes Bildteiles senkrecht zueinander in Beziehung gesetzt werden. Hier ist das Übereinander der beiden Zonen wohl ein zeitliches Nacheinander, keineswegs aber mehr ein räumliches Hintereinander. Im Gegenteil, gerade durch die Parallelität der einzelnen Teile der beiden Zonen wird die katastrophale Wendung in der Erzählung deutlich gemacht. Oben die blühende Stadt, darunter die brennende; oben der drängende Loth und die zögernde Familie, darunter die fliehende Familie und die zur Säule erstarrte Frau. Hier ist durch ein neues kompositionelles Mittel, eine Art Abreviatur, die jeden antiken Realismus völlig durchbricht, eine neue Eindringlichkeit der Erzählung und Schilderung gewonnen.

Aber nicht alle «Zonenbilder» dieser Handschrift sind in gleicher Weise eindrucksvoll und großartig. Viele, wie etwa Jacobs Zug von Sichem nach Ephrat (pag. 26, Abb. 6), sind bloß «filmartige» Aneinanderreihungen einzelner Bildchen, in denen sogar die Reihenfolge von links oben bis rechts unten weiterführen kann. Von dem Bild der Stadt Sichem über den Tod der Deborah, den Zug Jacobs, von der Geburt Benjamins mit dem Tod Rachels bis zu Rachels Begräbnis ist eine

⁹ Garger: Nachgelassenes unvollendetes Manuskript «Wiener Genesis», teilweise abgedruckt bei Egger: Das Stilproblem der Spätantike in Alte und neue Kunst, Wien, 1952, S. 1 ff.

Reihe einzelner Szenen aneinandergereiht, die in allen möglichen Darstellungsarten, sogar «räumlichen» – wie etwa in der Weide hinter Rachels Tod – bei durchgehender Hintergrundslosigkeit des ganzen Bildes erzählen. Bei diesen Bildern ist das Aneinanderreihen mehrerer kleiner Abschnitte einer Geschichte in abfolgender Erzählung das Wesentliche.

Als nächste Stufe gibt es aber daneben Bilder, mit echter kontinuierender Darstellung, wie das Paradiesbild mit dem Sündenfall (pag. 1, Abb. 7). Ganz ohne Raumillusion erscheinen hier Adam und Eva dreimal in einem dichten Blattgewirr fast wie auf einem Bildteppich. Zuerst ganz links unter dem Baum stehend, dann bei ihrer Entdeckung zusammenknickend und schließlich geduckt versteckt im Gebüsch. Hier ist die Einheitlichkeit der Bildkomposition durch die bildbeherrschende abwärts führende Linie, die die Figuren verbindet, gegeben. Dieses kompositionelle Element führt über die Schilderungsweise einer Reihe kleiner Bildchen wesentlich hinaus, da es sich nicht um eine Aneinanderreihung, sondern um eine Beziehung der einzelnen Szenen zueinander handelt. Die Kompositionslinie dieses Bildes, der auch die Stellungen der Bäume eingeordnet sind, wird we-

sentlich beherrscht von der weisenden Hand Gottes in der Wolke über den zusammenknickenden Menschen. Dadurch wird eine Darstellung in die Komposition des Bildes einbezogen, die über das «Gesehene» und «Sehbare» weit hinausführt.

Die in den letzten drei Bildern einsetzende Abkehr von der antiken Erzählungsauffassung und Bilddarstellung ist in dem einzigartigen Bild vom Bund Gottes mit Noah völlig vollzogen (pag. 5, Abb. 8). Die Figuren dieses Bildes stehen eigentlich überhaupt nicht mehr in einem realen Raum, sondern vor einem lichten Wolkenhintergrund, durch den sich ein Regenbogen zieht, der die vier Personen, Noah mit seinen Söhnen, umschließt. Das ganze Bild mit der aus dem «wahren» Himmel des blauen Segmentes darüber herausragenden Hand Gottes und dem expressiv aufgebogenen Kopf Noahs ist eine Bildinterpretation des Gotteswortes: «Meinen Bogen habe ich gesetzt in die Wolken» (Gen. 9, 13). Dieses auszudrücken, war mit raumillusionistischen und erzählenden Mitteln in der beabsichtigten Eindringlichkeit wohl nicht mehr möglich. Hier ist der Übergang von der antik-römischen Erzählungs- und Schilderungsfülle zur mittelalterlichen Ausdrucksfülle vollzogen.

Maria Gräfin Lanckorońska | Ein Stammbuch aus dem Goethe-Kreis



Der rote, mit goldgepreßtem Rokokoziertat versehene Maroquinband im üblichen Querformat solcher Alben, der im Jahre 1781 von dem angehenden Jenaer Studenten der Rechte Johann Justus Scherbius als Stammbuch angelegt wurde, umfaßt eine Fülle von Einträgen, Silhouetten und Malereien aus Goethes Umwelt, vor allem auch ein Blatt von Goethe selbst. Der Besitzer des Stammbuchs war ein Sohn von Goethes Lehrer der alten Sprachen, dem Theologiekandidaten und nachmaligen Prorektor Johann Jakob Scherbius, jenem ehrenwerten Lehrbeflissenen, der zwar ob seiner Pedanterie von einem anderen seiner Schüler, Karl Ludwig Textor, einem Vetter von Goethe, in der Komödie «der Prorektor» verspottet wurde, dem Goethe jedoch die Grundlagen seiner Beziehung zum klassischen Altertum verdankte. Die «Labores

Juveniles» legen Zeugnis ab von der genialen Auffassungsgabe des Knaben Goethe, aber sie bekunden auch das bereitwillige Eingehen seines Lehrers auf die freien, dem Gängelband der Schulgrammatik entronnenen Sprachübungen des Schülers. Als Zeichen der Dankbarkeit für solchen Unterricht heißt Goethe in späteren Jahren, im Sommer 1782, den Sohn seines ehemaligen Lehrers, den Inhaber des Stammbuches, über das hier berichtet wird, in Weimar willkommen.

Der angehende Student der Rechtsgelehrsamkeit, der sein Album, wie das aquarellierte Titelblatt besagt (Abb. 1), Gönnern, Lehrern und Freunden widmet, empfiehlt sich diesen mit den einleitenden Versen.:

Nur ein Heiligtum findet das Glück, die Göttin des Himmels,
Wenn sie die seligen Höhen verläßt und die Erde besucht,
Nur ein Heiligtum, wenn sie bis zu uns sich erniedrigt,
Das ihr den fernen Himmel vergütet – den Busen des Freundes,
Da, wo Herzen und Herzen gleich sanft einander begegnen,
Da, wo eines im andern die göttliche Ruhestatt findet.