Zeitschrift: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte = Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history

Herausgeber: Schweizerisches Nationalmuseum

Band: 33 (1976)

Heft: 2

Artikel: Die "imago hominis" im Liber Viventium von Pfäfers

Autor: Eggenberger, Christoph

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-166558

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: 13.12.2025

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

Die «imago hominis» im Liber Viventium von Pfäfers

von Christoph Eggenberger

Der 1973 erschienenen Faksimileedition des Liber Viventium von Pfäfers im St. Galler Stiftsarchiv wird ein wissenschaftlicher Kommentarband folgen[1]. Der vorliegende Artikel will und kann in keiner Weise dort erarbeitete Erkenntnisse vorwegnehmen. Es sollen hier lediglich einige Gedanken zur Miniatur des Matthäussymbols auf Pagina 4 (Abb. 1 f.) zu Papier gebracht werden.

Zunächst sei kurz die kunsthistorische Fragestellung an den Liber Viventium und besonders an die «imago hominis» umrissen. Es besteht Einigkeit darüber, daß die

Abb. 1 Liber Viventium von Pfäfers. St. Gallen, Stiftsarchiv, Fonds Pfäfers, Cod. 1, Pag. 4: Matthäussymbol

Handschrift in der Zeit um 800 in Churrätien angelegt worden ist[2]. Aus dieser Zeit stammt das Evangeliar mit den vier Symboldarstellungen, während die frühesten Einträge von Namen usw. um 830 einsetzen[3]. Die Arkaden, welche diese Eintragungen umrahmen, sind reich verziert: Sie wurden zum kleineren Teil von der gleichen Hand wie die Miniaturen gemalt, zum größeren Teil von anderen, auch späteren Händen[4]. Es ist die einzige churrätische Handschrift dieser Zeit, die so aufwendig geschmückt wurde, was wohl nur dem Zufall der Erhaltung zuzuschreiben ist[5]. Der in churrätischer Schrift geschriebene Codex Sangallensis 348 weist nur ornamentierte Initialen auf[6]. In dieser Handschrift stellte David Wright Elemente des südenglischen Ornamentstiles fest, den er nach der Beda-Handschrift Cotton Tiberius C. II des British Museum «Tiberiusstil» nennt[7]. Dieser Ornamentstil hat nichts zu tun mit demjenigen des Liber Viventium. Seine Ornamente weisen nach Oberitalien, wie z.B. gewisse Blattformen[8]; die Kapitelle in Form von menschlichen Gesichtern finden wir im churrätischen Gebiet auch in Mals[9]. Eine südenglische Vermittlung mediterraner Motive durch angelsächsische Handschriften ist nicht ganz von der Hand zu weisen: wir denken dabei besonders an die sich verbeißenden Tiere[10]. Aber auch diese finden wir um 800 auf den Skulpturfragmenten von Müstair wie auf dem Kästchen von Chur[11]. Wir kommen zum Schluß, daß die Blickrichtung nach den Inseln für die Ornamentik keinen großen Gewinn verspricht, handelt es sich doch bei allen diesen Motiven im Alpenraum zu Beginn des 9. Jahrhunderts um fest etablierte Formen.

Die Standfigur des Matthäussymboles dagegen kann dem allgemeinen Formenschatz der alpenländischen Kunst nicht so ohne weiteres zugeordnet werden. Die spätantike Tradition des stehenden Autorenbildes bleibt in dieser Umformung deutlich spürbar. Auch da blicken wir primär nach Italien oder auf nördlich der Alpen entstandene Werke, die ihrerseits wesentliche Elemente von Italien übernommen haben (s. unten).

Als weitere Prämisse bleibt noch ein Wort zum historischen Kontext hinzuzufügen[12]. Die bedeutende Stellung des Klosters Pfäfers innerhalb Churrätiens haben Franz Perret und Heinrich Büttner gewürdigt[13]. Von Pfäfers aus wurde das Kloster Müstair gegründet[14]. Und wie Disentis und Müstair fand auch Pfäfers bei den karolingischen Herrschern besondere Beachtung als Beschützer der strategisch wichtigen Alpenübergänge[15]. Daher ist der Einschub des Güterverzeichnisses des Klosters Pfäfers im churrätischen Reichsgutsurbar erklärlich[16]. Die Besitzungen von Pfäfers reichten im Süden bis nach Mals (südlich von Meran)[17]. Damit und mit den Mönchslisten von Biasca, Civate und Como im Liber Viventium läßt sich die Blickrichtung nach Italien, speziell nach Oberitalien, auch historisch bestätigen[18]. Obwohl schon im Jahre 614 Bischof Victor von Chur an einer fränkischen Synode teilgenommen hatte, gehörte das Churer Bistum zur Erzdiözese Mailand: Erst mit dem Vertrag von Verdun von 843 wurde es Suffraganbistum von Mainz[19].

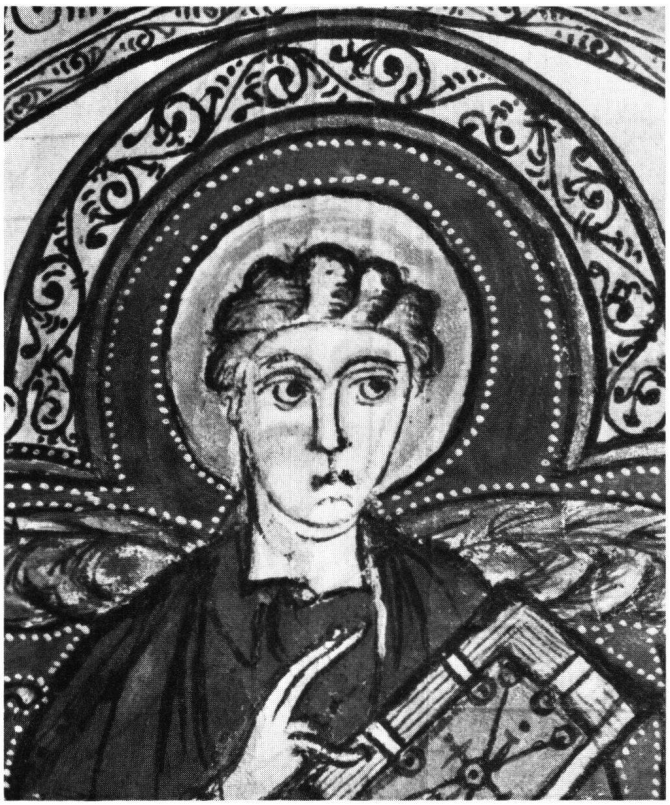

Abb. 2 Detail aus Abbildung 1

*

Der eigentlichen Analyse der Miniatur auf Pagina 4 schicken wir eine knappe Beschreibung voraus. Die Ornamente beziehen wir dabei nicht weiter in unsere Betrachtung ein.

Im vor allem durch die Füße betonten Kontrapost – linkes Standbein, rechtes Spielbein – steht eine gelängte aufrechte Figur auf einem roten, zweistufigen Podest[20]. Die Tracht besteht aus einem eng anliegenden nur am rechten Ärmel erkennbaren roten Untergewand, einer roten Ärmeltunika und einem blauen Mantel[21]. Beim Vergleich dieser Beschreibung mit der Miniatur zeigen sich Widersprüche. Ein Fehler in der Kolorierung erschwert die Unterscheidung der drei Gewandstücke[22]: Die Tunika ist über dem Oberkörper inklusive Ärmel blau eingefärbt statt rot wie über den Beinen. Daß aber oben mit der blauen Fläche nicht der Mantel gemeint ist, zeigt das zeichnerische Detail auf der rechten Schulter: Dort ist gerade noch der Saum des Mantels angedeutet, der hinter dem Rücken nach unten fällt und in einer Faltenkaskade endet. Die gelbe Randborte des Mantels wird auf Hüfthöhe sichtbar, darüber folgt ein roter Streifen: Dieser

hätte nach oben zu einer roten Fläche ausgedehnt werden sollen. Der Mantel wird in dieser antiken Drapierung über beide Schultern gelegt und um die Hüfte geschlungen, die Stoffenden sind normalerweise über den linken Arm gelegt (hier liegt das eine Ende über dem Arm, und das andere, bereits erwähnte, fällt frei von der rechten Schulter). Von der Hüfte an aufwärts sollte also die Tunika zu sehen sein[23]. In der Linken hält die Figur ein Buch mit einem andreaskreuzförmigen Dekor auf dem roten Einband; die Rechte ist im lateinischen Segensgestus erhoben. An den Schultern sind zwei kleine Flügel angesetzt; der Kopf ist von einem gelben Nimbus umgeben.

Die Figur wird umrahmt von einer rundbogigen Arkade, die mit Flechtband- und Spiralornamenten verziert ist. Während die Basen in der Abtreppung eine architektonische Form zeigen, hat der Maler die Kapitelle nicht der gebauten Architektur entnommen: über dem Blütenkapitell baut sich auf jeder Seite ein symmetrisches Tiergeschlinge auf. Innerhalb des Arkadenbogens ist ein Kleeblattbogen eingeschrieben, der eine blaue Grundfläche umfaßt, von dem sich Kopf und Oberkörper der Figur abheben. Auf dieser blauen Fläche begleiten weiße Punktreihen den Kleeblattbogen wie auch den Oberkörper der Figur[24]; im unteren Teil der Fläche erscheint die abgekürzte Beischrift MATHAEUS EVANGELISTA. Aus dem Scheitelpunkt des Arkadenbogens wächst ein pflanzliches Gebilde mit weit ausladenden Blättern und Früchten (?). Zwei Vögel – durch die mit Augen bedeckten Kopf- und Schwanzfedern als Pfauen erkennbar – halten in ihren Schnäbeln je einen Stengel der Früchte.

Auf der gegenüberliegenden Pagina 5 steht das Incipit des Matthäusevangeliums mit einer kleinen Initiale L (Liber generationis . . .). Der Maler hat die Miniatur auf diese Seite ausgerichtet: So hat er die Arkade aus der Mitte der Pergamentseite nach rechts gerückt (die Schwanzfedern des rechten Pfaus mußte er auf Pagina 5 enden lassen). Aber auch in der Figur selbst kommt diese Ausrichtung zum Ausdruck: Das Gesicht ist leicht nach rechts gewandt (nur das rechte Ohr wird sichtbar), und die Beinstellung weist in die gleiche Richtung.

*

In Analogie zu den Titelbildern der anderen Evangelien und im Hinblick auf die angesetzten Flügel kann die dargestellte Figur einwandfrei als Matthäussymbol interpretiert werden. Doch lassen verschiedene Elemente darauf schließen, daß sich der churrätische Maler bei der Ausführung der Miniatur nicht nach einer Symboldarstellung orientiert hat.

Zunächst einmal ist die Figur als Evangelist bezeichnet und nicht etwa als «imago hominis» wie im Echternacher Evangeliar in Paris[25]. Die Flügel sind in der churrätischen Miniatur deutlich als nachträgliche Zufügung zu erkennen: Sie weisen einen anderen Stilisierungsgrad auf als die Figur, sie sind nicht mit der Figur zusammen konzipiert worden. Der Figurentypus ist spätantik, wie er für die frühmittelalterlichen Autorenbilder verwendet wurde: Ausgehend von den Prophetendarstellungen in S. Apollinare Nuovo zu Ravenna[26] und dem Lukasfresko in der Commodilla-Katakombe zu Rom (Abb. 3)[27] können hier die Miniaturen im Mondsee-Psalter (Abb. 4)[28], in den Wiener Codices 1007 und 1332[29] und in den Gregor-Homilien in Vercelli[30] angeführt werden. Stehende Evangelisten – auch sie Autorenbilder – sind aber im Westen selten: Das Gundohinus-Evangeliar zeigt solche[31], und seine Matthäusfigur wurde denn auch mit dem Liber Viventium in Zusammenhang gebracht[32]. Die Vergleichbarkeit liegt aber nur darin, daß beide Miniaturen auf denselben spätantiken Figurentypus zurückgehen[33]. Wir können nicht annehmen, daß dem churrätischen Maler

Abb. 3 Rom, Commodilla-Katakombe: Lukas

ein Bild eines stehenden Evangelisten zur Verfügung gestanden hat.

Der beschriebene Gewandtypus weist die Richtung, wo wir den Figurentypus suchen müssen. Das kennzeichnende Charakteristikum dabei ist die Faltenkaskade unter dem rechten Arm: Es ist das eine Stoffende des Mantels, der über der rechten Schulter noch knapp zu sehen ist – links fällt der Stoff über den Arm. Die Zickzackränder rahmen die Figur symmetrisch ein.

Diese Art der Stoffführung finden wir analog wieder in der Christusfigur des Verklärungsmosaiks auf dem Sinai aus dem 6. Jahrhundert (Abb. 5)[34]. Weniger deutlich taucht dieselbe Art schon im 4. Jahrhundert in Rom auf: im Mosaik der Traditio legis in S. Costanza[35]. Im frühen

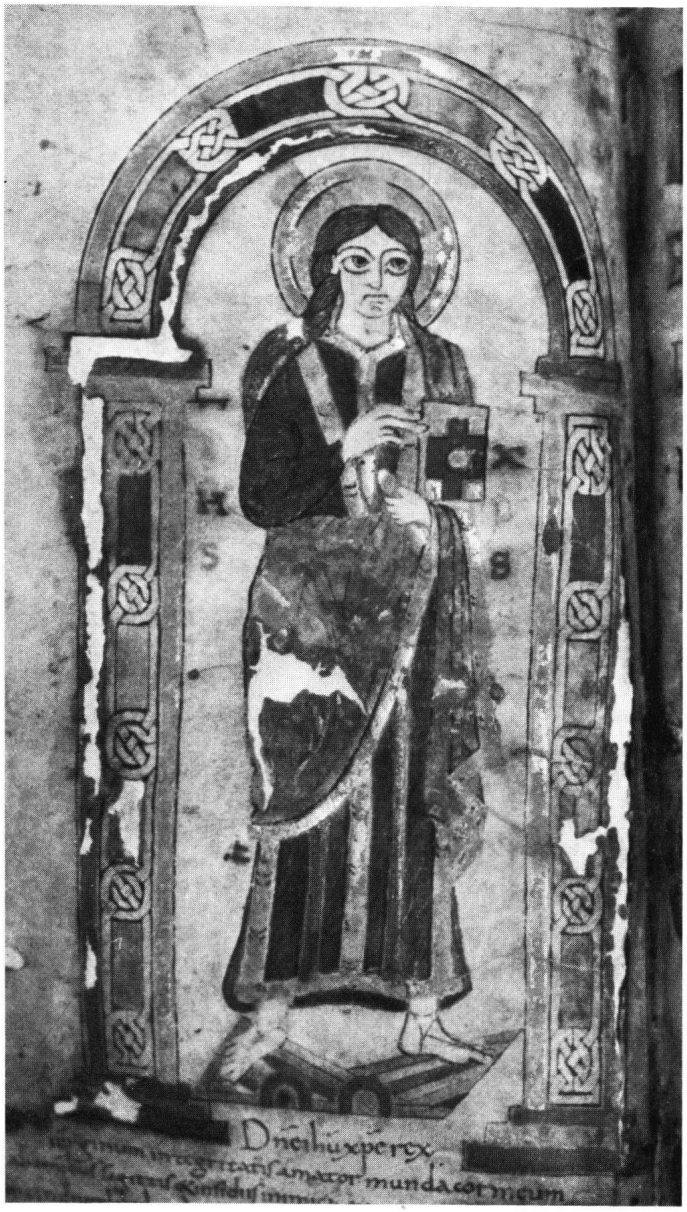

Abb. 4 Psalter aus Mondsee. Montpellier, Bibliothèque de la Faculté de la médecine, Ms. 409, fol. 2 v.: Christus

Abb. 5 Sinai, Marienkirche des Katharinenklosters: Christus aus dem Apsismosaik

Mittelalter folgen die bekannten Christusfiguren in der kirchlichen Kunst der Stadt Rom nicht diesem Schema; aber an anderen Orten wurde dieser spätantike Gewandtypus bei manchen Christusdarstellungen angewandt: so auf den Elfenbeinen von Genoels-Elderen[36] und Chelles, heute in Oxford[37], aber auch in der Buchmalerei: im Flavigny-Evangeliar[38], in den Gregor-Homilien von Vercelli (Abb. 6)[39] und in der Trierer Apokalypse[40]. Es ist sicher kein Zufall, daß alle diese frühmittelalterlichen Beispiele Christus Victor zeigen, Christus auf Basilisk und Aspis, auf Löwe und Schlange, den sogenannten Psalmenchristus, wie er im 90. Psalm, Vers 13, geschildert wird. Es handelt sich auch hier um die Übernahme eines antiken Typus, des Herrschers, der seinen Fuß auf den besiegten (bösen) Feind setzt[41]; daneben kommt die typologische Beziehung zwischen Altem und Neuem Testament zum Ausdruck. Es verwundert deshalb nicht, daß der Gewandtypus auch bei Propheten angewandt wird wie in den Stukkaturen des Baptisteriums der Orthodoxen zu Ravenna[42] und auch in der Figur der Sapientia in der Bibel von Moutier-Grandval[43]. Der Gewandtypus kann

Abb. 6 Gregor-Homilien. Vercelli, Bibl. Cap., Cod. 148, fol. 72 r.: Christus Victor. Nachzeichnung

vereinzelt auch für andere Figuren verwendet werden wie z.B. für Petrus im Codex 165 der Biblioteca Capitolare in Vercelli[44]. Doch dürften die vorgenannten Beispiele zur Genüge darlegen, daß diese Art der Gewandung primär für Christus reserviert bleibt und daß sie gerade in der karolingischen Kunst nördlich der Alpen, aber auch in Oberitalien auf Grund spätantiker Vorlagen, für Christus geläufig war. Wir schließen daraus, der churrätische Maler habe eine Christusfigur als Vorlage für die Darstellung der «imago hominis» gewählt, und dies, wie die Studien von Otto Karl Werckmeister zeigen, mit Bedacht: als Identifikation von Christus- und Evangelistenbild im Bild des Inkarnationssymbols, als Illustration «der heilsgeschichtlich-sakramentalen Konsequenz der Geburt Christi für die erneuerte Vollkommenheit des Menschen auf Grund seiner Ebenbildlichkeit mit Gott»[45].

Eine Bestätigung der geäußerten Thesen finden wir in der Ritzzeichnung auf dem Deckel des Cuthbert-Sarkophages in Durham[46]. Ernst Kitzinger hat dort gezeigt, daß die Homodarstellung nicht aus der gleichen Vorlage stammt wie die anderen Symbole[47] – was sicher auch für den Liber Viventium zutrifft (und was auch die Einzelbehandlung dieser einen Miniatur rechtfertigt). Und zum zweiten ist die Gewandung des Engels derjenigen Christi angeglichen, eine Gewandung, die im Prinzip mit derjenigen im Liber zu vergleichen ist: Insbesondere finden sich an beiden Orten die charakteristischen Stoffkaskaden beidseitig der Figur. In Durham – wie in vielen anderen, nicht nur insularen Werken – hat der Künstler aber das Draperieprinzip des Mantels nicht verstanden und hat den Figuren nicht nur über den linken Arm, sondern auch über den rechten je ein freies Stoffende fallen lassen[48]. Daß der churrätische Maler diesem Mißverständnis nicht zum Opfer gefallen ist, zeigt deutlich seine völlige Unabhängigkeit von insularen Vorbildern an – zumindest was die menschliche Figur angeht.

Während in Durham die «imago hominis» eindeutig als Engel – im gleichen Gewand wie Christus allerdings – dargestellt ist, erscheint das Matthäussymbol auf der Sedia di San Marco als Standfigur in der für Christus typischen Gewandung[49]: Die sechs Flügel umgeben die Figur, ohne mit ihr in irgendeiner Weise verbunden zu sein.

Mit den Darstellungen in Durham und Venedig kann die Gleichung «imago hominis» = Christus auf eine solidere, nicht nur theologisch begründbare, sondern auch kunsthistorisch faßbare Grundlage gestellt werden. Die Sedia di San Marco kann zusammen mit dem Mosaik auf dem Sinai (s. Anm. 34) aber nicht dazu verleiten, für den Liber Viventium ein Vorbild aus dem östlichen Mittelmeergebiet des 6. Jahrhunderts anzunehmen: Dem churrätischen Maler lagen die genannten spätantiken und frühmittelalterlichen Werke beidseits der Alpen als Vorbildmaterial näher.

*

Auch die *stilistischen* Eigenheiten der Pfäferser Figur weisen auf die gleichen, bereits genannten vorbildlichen Typen. Als einziges Vergleichsbeispiel wurde bisher die Matthäusfigur im Gundohinus-Evangeliar herangezogen[50]: Dort finden wir den im Westen seltenen Typus des stehenden Evangelisten. Stilistisch sind die beiden Figuren nur insofern vergleichbar, als beide eine behäbige Breite, den ausgeprägten Kontrapost und gewisse Einzelheiten der Linienführung gemeinsam haben. Außer der Annahme gemeinsamer Vorbilder verspricht dieser Vergleich wenig Gewinn. Die Figur des Evangelisten Lukas aus der Commodilla-Katakombe in Rom aus der Zeit zwischen 642 und 685 soll diesen Figurentypus, der hier vorbildlich gewirkt hat, illustrieren (Abb. 3)[51]. Wir finden

dort die gleiche Art der Drapierung des Gewandes – mit Ausnahme des fehlenden Stoffzipfels links. Auch die Angabe des Kontrapostes erscheint dort in der gleichen betonten Art: Auffallend ist die besonders herausgestrichene Beugung des rechten Knies, das beinahe im Profil gegeben ist. In der Pfäferser Figur ist diese Formulierung wörtlich wiederholt. Wir finden sie aber auch in den bereits erwähnten Christus-Victor-Darstellungen von Genoels-Elderen, im Vercelleser Codex 148 (Abb. 6) und in der Trierer Apokalypse[52]. Die den spätantiken Figurentypus überlagernden insularen Stilelemente in der Christusfigur von Genoels-Elderen lassen das Elfenbein als mögliches Vorbild außer Betracht fallen. Die oberitalienische Handschrift liegt formal und auch geographisch näher: auf die Beziehungen des Klosters Pfäfers und allgemein Churrätiens zu Oberitalien haben wir hingewiesen. Im Codex 148 in Vercelli tritt ja auch das stehende Autorenbild des heiligen Gregor auf, das mit der Pfäferser Figur verwandt ist[53]. Daneben muß die Salzburger Miniatur des Hieronymus im Wiener Codex 1332 angeführt werden, die ihrerseits auf oberitalienischen Vorbildern basiert[54]. Sie zeigt auch die erwähnte, charakteristische Massigkeit, wobei sich hier der Kontrapost in der ganzen Haltung der Figur und nicht nur in der Beinstellung ausdrückt. Die Wiener Miniatur verdient auch deshalb unsere Aufmerksamkeit, da Schulterpartie und Kopf der Figur in die Bogenrundung ragen, die als Lünette einen andersfarbigen Hintergrund aufweist, wie wir dies innerhalb des Kleeblattbogens auch in der Miniatur von Pfäfers beobachtet haben[55].

Drei stilistische Details seien noch erwähnt. Die Frisur scheint aufgelöst in verschiedene Haarbüschel, eine Formulierung, die – etwas später zwar – in St. Gallen auftaucht: im Codex Sangallensis 250[56]. Mit wenigen Strichen hat der Maler das Gesicht gezeichnet: Es erinnert, auch in der Art, wie es nach rechts gerichtet ist, an die Gesichter der Figuren der frühmittelalterlichen Ausmalung von St. Prokulus zu Naturns (Abb. 7)[57]. Dort finden wir auch die gleiche, eigenartige Ausformung der Mundpartie wie in der Miniatur: Der Mund ist gebildet aus einem waagrechten Strich mit zwei kurzen, seitlich abgrenzenden senkrechten Strichen; die Mundöffnung wird durch einen Kreis angegeben[58]. In der Miniatur ist die Zeichnung etwas verunklärt, da die Tinte an dieser Stelle das Pergament zerfressen hat. Deutlich ist aber zu sehen, daß hier zwei waagrechte Linien gezeichnet sind und daß sich in der Mitte ebenfalls ein Kreis befindet. Unklar bleibt der seitliche Abschluß des Mundes. Die halbmondförmige Betonung des Kinns und die beiden Halsfalten treten auch an beiden Orten auf. Der Saum des Tunikaausschnittes verläuft nicht geradlinig, sondern ist eckig gebrochen, womit die Stofflichkeit des sich bauschenden Gewandes angedeutet werden soll: auf ein ähnliches Formelement haben wir in Naturns hingewiesen[59].

Abb. 7 Naturns, St. Prokulus: Detail einer Figur auf der Nordwand

Diese Notizen zum Stil des Matthäussymboles mögen genügen, um seine Zugehörigkeit zum alpenländischen, churrätischen Kulturkreis in seinem Spannungsfeld zwischen Alemannien und Oberitalien und in seiner starken spätantiken Tradition zu kennzeichnen.

*

Die auf Grund der ikonographischen und stilistischen Analyse geäußerte Hypothese, der Pfäferser Figur liege ein Christusbild zugrunde, findet weitere Unterstützung in der Ausformung der *Rahmenelemente*. Daß diesen ein theologischer Gehalt innewohnen kann, hat Werckmeister am Beispiel der «imago hominis» im Echternacher Evangeliar in Paris gezeigt[60]: Dort ist es das Kreuzgerüst, in Pfäfers ist es der in den Rundbogen eingeschriebene Kleeblattbogen, der die rahmende Architektur prägt.

Das System der «übergreifenden Arkade» stammt aus der frühchristlichen Architektur[61]. Es wurde auch von der Buchmalerei übernommen: in der Gestaltung entsprechender Kanontafeln frühchristlicher und frühmittelalterlicher Zeit[62]. Der Kleeblattbogen selbst ist in der karolingischen Kunst nicht geläufig, es sei denn, man fasse ihn als Abbreviatur der Baldachinarchitektur auf, als Hoheitsform aus dem imperial-liturgischen Bereich[63]. Als eine solche auszeichnende Rahmenform in

heilsgeschichtlichem Zusammenhang taucht der Kleeblattbogen auf den rhein-, maasländischen Reliquiarschreinen auf[64]. Das Motiv hat auch in die Kathedralarchitektur Eingang gefunden[65]. Auch aus der Buchmalerei sind zahlreiche Beispiele zu nennen[66]. In unserem Zusammenhang sei das armenische Evangeliar von Sebaste aus dem Jahre 1066 besonders erwähnt: Dort finden wir das Incipit des Lukasevangeliums mit der Darstellung des Symbols unter einem Kleeblattbogen[67].

Ein weiteres Element unterstreicht den heilsgeschichtlichen Aspekt der Rahmenarchitektur: die Darstellung der heraldisch angeordneten Pfauen auf dem Rundbogen. In dieser Stellung tauchen Pfauen oft auf, besonders auf Kanontafeln seit der Spätantike[68]. In der Hofschule Karls des Großen war das Motiv sehr beliebt: Es erscheint dort schon im frühesten faßbaren Werk, im Godescalc-Evangelistar, im Zusammenhang mit der Darstellung des Lebensbrunnens[69]. In dieser Miniatur sind auch schon die charakteristischen augenbesetzten Kopf- und Schwanzfedern zu sehen, wie sie ganz ähnlich in Pfäfers wiederkehren.

Den Pfau in so markanter Stellung zu finden, überrascht nicht, galt er doch im Mittelalter als Symbol der Hoffnung auf ewiges Leben, der Auferstehung also[70]. Im Liber Viventium picken die Pfauen an einer Pflanze, die wir in Analogie zu anderen Denkmälern als Trauben erkennen, die aus einem Kelch (?) wachsen. Dieser Kombination von Pfau und Traube wohnt eine eucharistische Symbolik inne, wie sie in der Darstellung auf der Schmalseite des Churer Kästchens gesehen wurde[71]: Aber auch dort steht wohl das Sinnbild des ewigen Lebens im Vordergrund, da es sich doch eher um ein Reliquiar, ein Heiligengrab also, handelt als um ein Eucharistiekästchen[72]. Karl Hauck weist bei der Behandlung des Motivs auf dem sogenannten Rupertuskreuz im Salzburger Domschatz (vormals Bischofshofen) darauf hin, «wie selbstverständlich der Vogel-Weinstock-Zusammenhang ... auch im literarischen Passionskontext des 8. Jahrhunderts war» und veranschaulicht dies mit dem Vogel auf fol. 48r. im Godescalc-Evangelistar, der vor den Passionslesungen erscheint[73]. Und gerade diesen traubenpickenden Vogel – er ist diesmal eher als Adler stilisiert – sehen wir in beinahe identischer Ausformung – gewissermaßen heraldisch verdoppelt – im Liber Viventium unter dem Markussymbol auf Pagina 52. Im Bild des Johannessymbols auf Pagina 144 kehrt das Motiv wieder, dort aber mit zurückgewandtem Kopf des Vogels[74]. Ob sich daraus Verbindungen zur Hofschule Karls konstruieren lassen, bleibe dahingestellt: Wir möchten eher Gewicht darauf legen, daß diese Motive im 8./9. Jahrhundert zum künstlerischen Allgemeingut sowohl auf den Inseln wie auf dem Kontinent zu zählen sind. Hier ist es bedeutender, den Gehalt des Motivs im Zusammenhang mit dem Kleeblattbogen und der Darstellung des Evangelistensymbols zu erfassen: Den Kleeblattbogen konnten wir als auszeichnende Rahmenform, als Hoheitsform deuten. Das Pfauenpaar weist auf das ewige Leben, auf die Auferstehung hin. Beides ist im Zusammenhang mit der Heilsgeschichte zu sehen und bestätigt so die Deutung der «imago hominis» als Symbol der Inkarnation, ja als Christusfigur.

Hier drängt es sich auf, eine bereits angeführte Miniatur etwas näher zu betrachten: Wir meinen das Christusbild im Psalter aus dem Kloster Mondsee (Abb. 4)[75]. Die Figur gehört zur erwähnten Tradition des spätantiken Autorenbildes; ein solches zeigt die zweite Miniatur der Handschrift mit der Darstellung Davids, des Verfassers der Psalmen. Beide Figuren sind in der gleichen Art gewandet mit Tunika und Mantel, aber auch Christus ohne den zur Rechten herabfallenden Mantelstoff. Christus wird hier in typologischem Sinne seinem alttestamentlichen Vorläufer gegenübergestellt. Es ist festgestellt worden, daß die beiden Figuren dem Vorbild der Propheten in S. Apollinare Nuovo zu Ravenna folgen[76]. Einer solchen Vorlage sind auch die beiden Attribute der Christusfigur, das Buch und die Rolle, entnommen.

Ein weiteres Element weitet nun das Christusbild zu einem ganzen heilsgeschichtlichen Programm aus: Christus steht auf einem Gebilde, das sich nicht mit den sonst in der Malerei der Zeit geläufigen Podesten vergleichen läßt. Christus steht auf zwei sich überkreuzenden Gegenständen, die mit einer streifenförmigen Strukturierung und der Angabe eines Loches oder einer Aushöhlung versehen sind. Wir möchten darin die von Christus eingebrochenen, über Kreuz am Boden liegenden Höllentore sehen, über die er bei seinem Abstieg in die Vorhölle schreitet: Diese Szene – in der byzantinischen Kunst wird sie als Anastasis bezeichnet – steht weniger für den Abstieg in die Hölle als vielmehr für den österlichen Gedanken der Besiegung von Tod und Teufel und der Auferstehung nach drei Tagen[77]. Ein zufällig herausgegriffenes Beispiel, die Anastasisszene in Hosios Lukas[78], weist darauf hin, daß auch die Darstellung einer solchen Handlung durchaus in hieratischer Strenge mit einer frontalen Christusfigur gestaltet werden konnte: dies um die Möglichkeit nicht auszuschließen, daß der bayerische Maler seine Christusfigur aus einer Anastasisszene hätte kopieren können[79].

Wenn wir also diese Übernahme aus der Anastasisikonographie richtig sehen, könnte das Bildprogramm dieser Miniatur damit umschrieben werden, daß Christus nicht nur als Logos – mit Buch und Rolle – erscheint, sondern auch als der Erlöser, der die Hölle bezwungen hat und nach drei Tagen auferstanden ist[80]. Der Auferstehungsgedanke ist uns schon bei der Behandlung der Rahmung der Pfäferser Figur aufgetaucht, nämlich bei den Pfauen auf dem Bogen: Wir fänden so in der Miniatur aus Mondsee ein weiteres Mosaiksteinchen zur Interpretation der churrätischen «imago hominis» und einen weiteren Beleg für eine solche umfassende heilsgeschichtliche Deutung einer frühmittelalterlichen Miniatur.

ANMERKUNGEN

Abkürzungen

DACL = Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie (Paris)
RAC = Reallexikon für Antike und Christentum (Stuttgart)
RBK = Reallexikon zur byzantinischen Kunst (Stuttgart)
RDK = Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte (Stuttgart/München)

1 *Liber Viventium Fabariensis*, Stiftsarchiv St. Gallen, Fonds Pfäfers Codex 1, Bd. 1: Faksimileedition, hg. von ALBERT BRUCKNER und HANS RUDOLF SENNHAUSER in Verbindung mit FRANZ PERRET, Alkuin-Verlag, Basel 1973. Zu besonderem Dank bin ich Herrn Professor Johannes Duft verpflichtet; er hat mich durch seine freundliche Hilfe zur Abfassung dieses Artikels ermutigt.

2 BERNHARD BISCHOFF, *Panorama der Handschriftenüberlieferung aus der Zeit Karls des Großen* (*Karl der Große II*, Düsseldorf 1965, S. 233–254), S. 245, Anm. 85: Entstehung in Pfäfers nicht gesichert, «Rätien».

3 DIETER GEUENICH, *Die ältere Geschichte von Pfäfers im Spiegel der Mönchslisten des Liber Viventium Fabariensis* (Frühmittelalterliche Studien 9, 1975, S. 226–252), S. 229, 231.

4 GEUENICH (vgl. Anm. 3), S. 229.

5 Die Ausmalungen der Kirchen von Müstair, Mals und Naturns (ADOLF REINLE, *Kunstgeschichte der Schweiz*, Bd. 1, Frauenfeld ²1968, S. 263–272) sind Zeugnisse churrätischer Malerei des 8./9. Jahrhunderts, die ihren Niederschlag sicher auch in den Skriptorien gefunden haben.

6 ALBERT BRUCKNER, *Scriptoria medii aevi Helvetica*. Denkmäler schweizerischer Schreibkunst des Mittelalters, Bd. 1, Genf 1935, S. 89, Tf. VI und VII. KURT HOLTER, *Der Buchschmuck in Süddeutschland und Oberitalien* (*Karl der Große III*, Düsseldorf 1965, S. 74–114), S. 84, Abb. 28–30. – S. auch: ISO MÜLLER, *Die Initialen des Evangeliars von Müstair (um 800)*, in: ZAK 32, 1975, S. 129–134.

7 DAVID H. WRIGHT, *The Vespasian Psalter*, British Museum, Cotton Vespasian A.I. (Early English Manuscripts in Facsimile 14), Kopenhagen 1967, S. 64, 68.

8 Blattformen auf Pagina 144: vgl. mit *Egino-Codex* (Berlin, Deutsche Staatsbibliothek, Ms. Phill. 1676), fol. 25 v. JEAN HUBERT, JEAN PORCHER, WOLFGANG FRITZ VOLBACH, *Frühzeit des Mittelalters. Von der Völkerwanderung bis an die Schwelle der Karolingerzeit*, München 1968, Abb. 155.

9 Pagina 134f. Stuckkapitelle von St. Benedikt zu Mals: Nicolo Rasmo, *Note preliminari su S. Benedetto di Malles* (*Stucchi e Mosaici 1*, Atti del 8º Congresso Internazionale di Studi sull'Alto Medioevo 1, Mailand 1962), S. 86–110.

10 Pagina 44–51, 74f. S. GENEVIÈVE L. MICHELI, *L'enluminure du haut moyen âge et les influences irlandaises. Histoire d'une influence*, Brüssel 1939, S. 103.

11 ERWIN POESCHEL, *Die Kunstdenkmäler des Kantons Graubünden*, Bd. 5 (Die Kunstdenkmäler der Schweiz 14), Basel 1943, Abb. 322. Derselbe, Bd. 1, Basel 1937, Reprint 1975, Abb. 13.

12 Zusammenfassung mit Literaturangaben s. CHRISTOPH EGGENBERGER, *Die frühmittelalterlichen Wandmalereien in St. Prokulus zu Naturns* (Frühmittelalterliche Studien 8, 1974, S. 303–350), S. 304–308. GEUENICH (vgl. Anm. 3), passim.

13 FRANZ PERRET, *Aus der Frühzeit der Abtei Pfäfers* (98. Neujahrsblatt, hg. vom Historischen Verein des Kantons St. Gallen), St. Gallen 1958. – HEINRICH BÜTTNER, *Zur frühen Geschichte der Abtei Pfäfers. Ein Beitrag zur rätischen Geschichte des 8./9. Jahrhunderts* (Zeitschrift für schweizerische Kirchengeschichte 53, 1959), S. 1–17, jetzt in: Schwaben und Schweiz im frühen und hohen Mittelalter, Sigmaringen 1972, S. 225–239.

14 BÜTTNER (vgl. Anm. 13), S. 235.

15 BÜTTNER (vgl. Anm. 13), S. 232, 235.

16 WOLFGANG METZ, *Zur Erforschung des karolingischen Reichsgutes* (Erträge der Forschung 4), Darmstadt 1971, S. 31–34, mit Quellen- und Literaturangaben.

17 EGGENBERGER (vgl. Anm. 12), S. 307.

18 GEUENICH (vgl. Anm. 3), S. 235f., 251.

19 GEUENICH (vgl. Anm. 3), S. 251.

20 Die überflüssige dritte Stufe ist rechts nur im Kontur angegeben, aber nicht koloriert: Man möchte daraus schließen, daß Zeichner und Kolorist nicht die gleiche Person waren.

21 Es handelt sich beim Mantel um das römische Pallium, s. *Paulys Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, 36. Halbbd., 2, Stuttgart 1949, Sp. 249–254.

22 S. zum besseren Verständnis des Folgenden die Farbreproduktion in der in Anm. 1 genannten Faksimileedition.

23 Vgl. Anm. 20. Hier ist der Kolorist der fehlerhaften Zeichnung gefolgt.

24 Der Maler hat damit links, innerhalb des Kleeblattbogens, begonnen: Dies wäre zu vergleichen mit Saint-Genis-des-Fontaines (BERNHARD RUPPRECHT, *Romanische Skulptur in Frankreich*, München 1975, Abb. 8f.). S. die rote Punktierung in der Bibel von Moutier-Grandval, fol. 349v.–351r., 408v., 409r.: *Die Bibel von Moutier-Grandval*. British Museum, Add. Ms. 10546. Ausgabe: Bern 1971, Tf. 25–28, 36f.

25 Bibliothèque nationale, Ms. lat. 9389, fol. 18v.: HUBERT, PORCHER, VOLBACH (vgl. Anm. 8), Abb. 174. Zu Evangelisten und Evangelistensymbolen s. PETER BLOCH, URSULA NILGEN, voce «Evangelisten» (RDK, Bd. 6, München 1973, Sp. 447–517), Sp. 463f. und URSULA NILGEN, voce «Evangelistensymbole» (ebd., Sp. 517–572), Sp. 526.

26 FRIEDRICH WILHELM DEICHMANN, *Frühchristliche Bauten und Mosaiken von Ravenna* (Tafelbd.), Wiesbaden 1958, Abb. 101.

27 GUGLIELMO MATTHIAE, *Pittura romana del medioevo*, Bd. 1, Rom 1965, Abb. 76. ERNST KITZINGER, *Römische Malerei vom Beginn des 7. bis zur Mitte des 8. Jahrhunderts*, München 1936, S. 21. HANS BELTING, *Probleme der Kunstgeschichte Italiens im Frühmittelalter* (Frühmittelalterliche Studien 1, 1967, S. 94–155), S. 130.

28 Montpellier, Faculté de la médicine, Ms. 409, datiert vor 788: KARL DER GROSSE – WERK UND WIRKUNG, Ausst.-Kat., Aachen 1965, Nr. 450.

29 Salzburg, um 800. HERMANN JULIUS HERMANN, *Die frühmittelalterlichen Handschriften des Abendlandes* (Die illuminierten Handschriften und Inkunabeln der Nationalbibliothek in Wien, Bd. 1), Leipzig 1923, S. 141–145, Tf. 32f.

30 Biblioteca Capitolare, Cod. 148. Nonantola, Anfang des 9. Jahrhunderts. HUBERT, PORCHER, VOLBACH (vgl. Anm. 8), Abb. 121. BELTING (wie Anm. 25), S. 129–131.

31 Autun, Bibliothèque municipale, Ms. 3, fol. 186v.–188r.: *Karl der Große* (vgl. Anm. 26), Nr. 410. Lawrence Nees bereitet bei Professor Kitzinger (Harvard) eine Dissertation über die Miniaturen dieser Handschrift vor. – Stehende Evangelisten sind in angelsächsischen Handschriften des 8./9. Jahrhunderts zu finden, s. CARL NORDENFALK, *An Illustrated Diatesseron* (The Art Bulletin 50, 1968, S. 119–140), S. 126. Die Stoffführung ist bei diesen Figuren sehr unklar (s. unten): Sie kommen als Vorbildtypen für Pfäfers nicht in Frage.

[32] HOLTER (vgl. Anm. 6), S. 96.

[33] Die Unterschiede sind beträchtlich: In Autun ist die Symboldarstellung in der Lünette, der Evangelist trägt Bart und lange Haare, er hält das Buch geöffnet.

[34] CHRISTA IHM, *Die Programme der christlichen Apsismalerei vom 4. Jahrhundert bis zur Mitte des 8. Jahrhunderts* (Forschungen zur Kunstgeschichte und christlichen Archäologie 4), Wiesbaden, 1960, S. 196f., Tf. XX, 1.

[35] MATTHIAE (vgl. Anm. 27), Abb. 28.

[36] Brüssel, Musées Royaux d'Art et d'Histoire. *Karl der Große* (vgl. Anm. 28), Nr. 534.

[37] Bodleian Library, Ms. Douce 176. *Karl der Große* (vgl. Anm. 28), Nr. 519.

[38] Autun, Bibliothèque municipale, Ms. 4, fol. 8r. *Karl der Große* (vgl. Anm. 28), Nr. 439.

[39] S. Anm. 30. BELTING (vgl. Anm. 27), Tf. XIV: fol. 72r. S. auch HANS BELTING, *Studien zur beneventanischen Malerei* (Forschungen zur Kunstgeschichte und christlichen Archäologie 7), Wiesbaden 1968, S. 214, Abb. 55.

[40] Trier, Stadtbibliothek, Cod. 31, fol. 75r. BELTING (vgl. Anm. 27), S. 131f.

[41] *Das Einhardkreuz. Vorträge und Studien der Münsteraner Diskussion zum Arcus Einhardi*, hg. von KARL HAUCK (Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, Phil.-hist. Klasse, 3. F., Nr. 87), Göttingen 1974, S. 39–42 (KURT WEITZMANN).

[42] DEICHMANN (vgl. Anm. 26), Abb. 72–81: dort etwas andersartige Formulierung der Stoffführung.

[43] Fol. 262v., *Die Bibel von Moutier-Grandval* (vgl. Anm. 24), Tf. 21.

[44] HUBERT, PORCHER, VOLBACH (vgl. Anm. 8), Abb. 159.

[45] OTTO KARL WERCKMEISTER, *Irisch-northumbrische Buchmalerei des 8. Jahrhunderts und monastische Spiritualität*, Berlin 1967, S. 21.

[46] ERNST KITZINGER, *The Coffin-Reliquary* (*The Relics of Saint Cuthbert*, hg. von C. F. BATTISCOMBE, Oxford 1956, S. 202–304), S. 231ff.

[47] KITZINGER (vgl. Anm. 46), S. 239.

[48] KITZINGER (vgl. Anm. 46), S. 292–295. S. auch Naturns: EGGENBERGER (vgl. Anm. 12), S. 342f.

[49] *Il Tesoro di San Marco*, hg. von H. R. HAHNLOSER, Bd. 2, Florenz 1971, S. 9, Kat.-Nr. 10, Tf. VII. S. auch WERCKMEISTER (vgl. Anm. 45), S. 15.

[50] Vgl. Anm. 32. Dazu auch Reinle, vgl. Anm. 5, S. 277–279.

[51] Vgl. Anm. 27.

[52] Vgl. Anm. 36, 39, 40.

[53] Vgl. Anm. 30.

[54] Vgl. Anm. 29. DAVID H. WRIGHT, *The Codex Millenarius and its Model* (Münchner Jahrbuch der bildenden Künste 3. F., XV, 1964, S. 37–54), S. 47.

[55] S. auch Cod. Vind. 1007 (vgl. Anm. 29).

[56] Pag. 501: ERWIN POESCHEL, *Die Kunstdenkmäler des Kantons St. Gallen*, Bd. 3 (Die Kunstdenkmäler der Schweiz 45), Basel 1961, Abb. 332, S. auch Pag. 499: Adler mit zurückgewandtem Kopf, zu vergleichen mit dem Johannessymbol auf Pag. 144 des *Liber Viventium* (vgl. Anm. 74).

[57] EGGENBERGER (vgl. Anm. 12). NICOLO RASMO, *Le pitture carolingie di Malles* (*Arte in Europa*, Festschrift E. ARSLAN, Mailand 1966, S. 194–202), S. 202, Anm. 16. Naturns gehörte zum Bistum Chur, zu Churrätien.

[58] EGGENBERGER (vgl. Anm. 12), Abb. 40f. Bei anderen Figuren in Naturns sind auch zwei waagrechte Linien angegeben, dort aber ohne Kreis (EGGENBERGER, vgl. Anm. 12, Abb. 33).

[59] EGGENBERGER (vgl. Anm. 12), S. 324, 346, Abb. 33.

[60] WERCKMEISTER (vgl. Anm. 45), S. 14.

[61] FRIEDRICH WILHELM DEICHMANN, voce «Architektur» (RAC 1, Stuttgart 1950), S. 610, mit Literatur.

[62] Z. B. Soissons-Evangeliar: FLORENTINE MÜTHERICH, *Die Buchmalerei am Hofe Karls des Großen* (*Karl der Große III*, Düsseldorf 1965, S. 9–53), Tf. XIII. Die Kanontafel als Abbild kirchlicher Portalarchitektur: VICTOR H. ELBERN, *Zierseiten in Handschriften des frühen Mittelalters als Zeichen sakraler Abgrenzung* (Miscellanea mediaevalia, Bd. 8, Berlin 1971, S. 340–356), S. 345.

[63] S. z. B. die dreibogigen Baldachine im Codex Aureus in München und in der Bibel von S. Paolo f.l.m.: EGGENBERGER (vgl. Anm. 12), Abb. 47, 53. Zum Baldachin: ANDREAS ALFÖLDI, *Die monarchische Repräsentation im römischen Kaiserreiche*, Darmstadt 1970, S. 245–249. OTTO TREITINGER, *Die oströmische Kaiser- und Reichsidee nach ihrer Gestaltung im höfischen Zeremoniell*, Darmstadt 1969, S. 57.

[64] ERNST GÜNTHER GRIMME, *Goldschmiedekunst im Mittelalter. Form und Bedeutung des Reliquiars von 800 bis 1500*, Köln 1972, S. 134. *Monumenta Annonis, Köln und Siegburg, Weltbild und Kunst im hohen Mittelalter*, Ausst.-Kat., Köln 1975, S. 194.

[65] RUPPRECHT (vgl. Anm. 24), Abb. 42f., 55. WILLIBALD SAUERLÄNDER, *Gotische Skulptur in Frankreich, 1140–1270*, München 1970, Abb. 56f., 60, 67, 79, 90, 151.

[66] S. z. B. *Evangeliar von Saint Vaast*, Arras. Arras, Bibliothèque de la ville, Ms. 1045, fol. 35r.: Mitte 9. Jahrhundert (Amédée Boinet, La miniature carolingienne, Paris 1913, Tf. 94b.). *Stuttgarter Passionale*. Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Bibl. fol. 56, fol. 15r. (*Suevia Sacra. Frühe Kunst in Schwaben*, Ausst.-Kat., Augsburg 1973, Nr. 175b, Abb. 164).

[67] LYDIA A. DURNOWO, *La miniatura armena*, Mailand 1961, Tf. XXI, s. auch Tf. XLII und LXIV. – Im Hinblick auf die anderen Symboldarstellungen im *Liber Viventium* wäre auch eine Ableitung des Kleeblattbogens aus dem Vierpaß denkbar. Zum Vierpaß: VIKTOR LAZAREV, *Storia della pittura bizantina*, Turin 1967, Abb. 140, 244, 264.

[68] CARL NORDENFALK, *Die spätantiken Kanontafeln. Kunstgeschichtliche Studien über die eusebische Evangelien-Konkordanz in den vier ersten Jahrhunderten ihrer Geschichte*, Göteborg 1938, Tafelbd., Tf. 8, 11, 13, 15 u. a., 49 (Vat.lat.3806, fol. 2v.: Rom [?], 6. Jahrhundert), 140 (*Rabula-Evangeliar* von 586).

[69] Paris, Bibliothèque nationale, nouv.acq.lat.1203, fol. 3v. Farbabbildung in MÜTHERICH, vgl. Anm. 62, Tf. II. PAUL A. UNDERWOOD, *The Fountain of Life in Manuscripts of the Gospels* (Dumbarton Oaks Papers V, 1950, S. 41–138).

[70] H. LECLERQ, voce «Paon» (DACL 13, 1, 1937, Sp. 1075–1097), Sp. 1075–1080. S. die Pfauen auf dem Sarkophag der Theodota in Pavia: HUBERT, PORCHER, VOLBACH (wie Anm. 8), Abb. 119.

[71] POESCHEL (vgl. Anm. 11), Bd. 1, S. 30.

[72] VICTOR H. ELBERN, *Das Engerer Bursenreliquiar und die Zierkunst des frühen Mittelalters* (Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte 10, 1971, S. 41–101), S. 56f.

[73] KARL HAUCK, *Das Einhardkreuz*. Mit einem Anhang zu den Problemen des «Rupertus»-Kreuzes (Frühmittelalterliche Studien 8, 1974, S. 93–115), S. 109. JOACHIM WERNER, *Frühkarolingische Silberorhrringe von Rostede* (Oldenburg). *Beiträge zur Tierornamentik des Tassilokelches und verwandter Denkmäler* (Germania 37, 1959, S. 179–192), S. 183.

[74] WERNER (vgl. Anm. 73), S. 181.

[75] Vgl. Anm. 28, fol. 2v. («David»: fol. 1v). Es sei auf den heutigen schlechten Zustand der Miniatur hingewiesen (s. Abb. 4 nach einer Aufnahme aus dem Jahre 1974 im Vergleich zu *Karl dem Großen* [vgl. Anm. 28], Abb. 70).

[76] WRIGHT (vgl. Anm. 54), S. 37, 47.

[77] ELISABETTA LUCCHESI-PALLI, voce «Anastasis» (RBK Bd. 1, Stuttgart 1966, Sp. 142–148). Dieselbe, voce «Höllenfahrt» (Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 2, Freiburg 1970, Sp. 322–331), Sp. 323f., 327.

[78] GERTRUD SCHILLER, *Ikonographie der christlichen Kunst*, Bd. 3, Gütersloh 1971, Abb. 99–119 mit anderen Bildbeispielen.

[79] Als früheste Anastasisdarstellung im Westen kennen wir das Fresko aus S. Maria Antiqua in Rom: LUCCHESI-PALLI, Lexikon der christlichen Ikonographie (vgl. Anm. 77), Sp. 323f. Dieselbe, *Der syrisch-palästinensische Darstellungstypus der Höllenfahrt Christi* (Römische Quartalsschrift 57, 1962, S. 250–267), S. 266. PIETRO ROMANELLI, PER JONAS NORDHAGEN, *S. Maria Antiqua*, Rom 1964, Tf. 30: aus der Zeit Papst Johannes VII., 705/07.

[80] Für David hat diese Deutung wenig Sinn, wenn wir ihn nicht als Vorläufer Christi in der Vorhölle ansehen. S. dazu JEAN DANIÉLOU, voce «David» (RAC, Bd. 3, Stuttgart 1957) S. 599.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1: Aufnahme des Verfassers mit freundlicher Erlaubnis des Stiftsarchivs St. Gallen

Abb. 2: Photo Carsten Seltrecht, St. Gallen. Mit freundlicher Erlaubnis des Stiftsarchivs

Abb. 3: Nach ANDRÉ GRABAR, *Die Kunst im Zeitalter Justinians*, München 1967, Abb. 177

Abb. 4: Aufnahme des Verfassers mit freundlicher Erlaubnis der Bibliothèque de la Faculté de Médecine, Montpellier

Abb. 5: Nach W. F. VOLBACH, J. LAFONTAINE-DOSOGNE, *Byzanz und der christliche Osten*, Berlin 1969, Abb. 4

Abb. 6: Nach BELTING (vgl. Anm. 39), Abb. 55

Abb. 7: Photo Dr. Marco Hüttenmoser, Aarau