DIE RÖMISCHEN
MOSAIKEN UND MALEREIEN
DER KIRCHLICHEN BAUTEN
VOM IV. BIS XIII. JAHRHUNDERT

UNTER DEN AUSPIZIEN UND MIT ALLERHÖCHSTER FÖRDERUNG
SEINER MAJESTÄT KAISER WILHELMS II.

HERAUSGEGEBEN VON
JOSEPH WILPERT

MIT 300 FARBIGEN TAFELN UND 542 TEXTBILDERN

ERSTER BAND
TEXT: ERSTE HÄLFTE

FREIBURG IM BREISGAU 1916
HERDERSCHE VERLAGSHANDLUNG

X

DIE RÖMISCHEN
MOSAIKEN UND MALEREIEN
DER KIRCHLICHEN BAUTEN
VOM IV. BIS XIII. JAHRHUNDERT

UNTER DEN AUSPIZIEN UND MIT ALLERHÖCHSTER FÖRDERUNG
SEINER MAJESTÄT KAISER WILHELMS II.

HERAUSGEGEBEN VON
JOSEPH WILPERT

MIT 300 FARBIGEN TAFELN UND 542 TEXTBILDERN

ERSTER BAND
TEXT: ERSTE HÄLFTE

FREIBURG IM BREISGAU 1916
HERDERSCHE VERLAGSHANDLUNG

Druck von Förster & Borries, Graph. Anstalt in Zwickau

GERMANORVM · IMPERATORI

BORVSSORVM · REGI

GVILELMO · II ·

HOC · OPVS · SACRVM · ESTO

MAJESTÄT!

Es sind zwölf Jahre her, daß ich den ehrenvollen Auftrag hatte, Euerer Majestät im Namen Seiner Heiligkeit des Papstes PIUS X. sel. Andenkens mein Werk über die Malereien der Katakomben Roms zu überreichen. Euere Majestät geruhten die beiden Bände näher zu besichtigen; namentlich wurde der Band mit den Tafeln, auf denen die ehrwürdigen Grabmalereien in zeitlicher Reihenfolge vom 1. Jahrhundert bis zum beginnenden Mittelalter herauf vorgeführt sind, einer eingehenden Prüfung unterzogen. „Jetzt müßten auch die Malereien des Mittelalters so herausgegeben werden!“ *sagten Euere Majestät bei der Betrachtung der letzten Tafel. Die Idee, durch Herausgabe der mittelalterlichen Malereien Roms mein Werk zum Abschluß zu bringen, hatte sich mir schon früher, besonders seit der Entdeckung von S. Maria Antiqua, aufgedrängt, wurde aber wegen der damit verbundenen großen Auslagen stets abgewiesen. In meiner Antwort erlaubte ich mir dieses Hindernis hervorzuheben.* „Wenn es sich um alte Kunstdenkmäler handelt, so bin Ich immer zu haben!“ *lautete Euerer Majestät ermutigende Antwort.*

Unter solchen Auspizien durfte ich getrost an die Arbeit gehen. Euere Majestät nahmen an dem Fortgang derselben huldvollst Anteil und ließen sich wiederholt die Original-Aquarelle mit den bereits gedruckten Tafeln der wichtigeren Denkmäler vorlegen. Als dann neben den Malereien auch die Mosaiken in den Bereich

der Forschung gezogen wurden und die Auslagen damit ins Ungeahnte stiegen, fand ich bei Euerer Majestät immer die hilfreichste Förderung, selbst in den Tagen der furchtbaren Heimsuchung durch den Völkerkrieg. Wenn es mir daher möglich geworden ist, die Arbeit zu Ende zu führen, so habe ich es, neben Gott, in erster Linie Euerer Majestät zu danken.

Dieses Bewußtsein weckte in mir den sehnlichsten Wunsch, die Arbeit Euerer Majestät widmen zu dürfen. Meine Bitte wurde gnädigst gewährt: es ist mir nun vergönnt, die vier Bände dieses Werkes Euerer Majestät zu Füßen zu legen. Das erfüllt mich mit Stolz und Genugtuung.

FREIBURG im Breisgau.

JOSEPH WILPERT.

Vorwort.

Das vorliegende Werk bietet eine Arbeit, welche dreizehn volle Jahre meiner wissenschaftlichen Tätigkeit ausgefüllt hat. Es behandelt vornehmlich die Malereien und Wandmosaiken der kirchlichen Bauten Roms aus der Zeit von rund 300 bis 1300, also aus jener Periode, deren Erforschung noch große Lücken aufweist. Die Kunsthistoriker haben sich nämlich schon längst und in der überwiegenden Mehrzahl Konstantinopel und dem weiteren Orient, besonders Kleinasien, Syrien und Palästina, zugewendet, wodurch Rom mit Notwendigkeit etwas vernachlässigt wurde. Dafür haben sie der Kunstgeschichte eine Menge neues und wertvolles Material zugeführt und unsere Kenntnis des Denkmälerschatzes in erfreulichstem Maße bereichert. Monumente von außergewöhnlicher Wichtigkeit sind von ihnen allerdings nicht ans Tageslicht gezogen worden. Namentlich für Syrien und Palästina, wohin man gern die Wiege der christlichen Monumentalkunst verlegen möchte, ist es wesentlich beim alten geblieben: Syrien hat wohl großartige Reste von kirchlichen Quaderbauten, aber keine Malereien und Wandmosaiken; und für Palästina bilden die Ampullen von Monza immer noch die „Kronzeugen der palästinensischen Kunst", wie sie mit einem etwas volltönenden Ausdruck genannt wurden. In der kunsthistorischen Bewertung und Verwendung dieser Ampullen ist man von einigen Seiten auch zu weit gegangen. Wie sehr wir dieselben als Zeugen der Kleinkunst schätzen, so sind sie doch nur Dutzendware, in mehr als einer Hinsicht mit den Bildern vergleichbar, welche an Wallfahrtsorten feilgeboten werden. In der wichtigen Frage nach der Entstehung der Monumentalkunst können sie begreiflicherweise nur wenig mitreden.

Will man wissen, wie die christliche Monumentalkunst entstanden ist und wo ihre Anfänge zu suchen sind, so muß man die Möglichkeit haben, ihre Schöpfungen bis zum Beginn des Christentums zu verfolgen; man muß dann auch sehen können, welche Entwicklung sie genommen und vor allem wie sie sich gestaltet hat, als Kaiser Konstantin nach der Besiegung des Maxentius der Kirche die Freiheit gab und die christliche Religion allmählich zur Staatsreligion erhoben wurde. Das alles ist weder in Konstantinopel noch in Antiochien noch in Jerusalem noch sonstwo im Orient, sondern nur in der alten Hauptstadt

des Reiches, in Rom, der „Herrin aller Länder“[1], möglich: Rom allein hat Katakomben, deren Malereien bis in das 1. Jahrhundert hinaufreichen; Rom allein besitzt, sei es in Urbild oder in mittelalterlicher Erneuerung, hervorragende Darstellungen religiösen Inhaltes aus der Zeit, als die Kirche, dank dem konstantinischen Frieden, ihre Glaubenswahrheiten offen an den Wänden ihrer Kultbauten in künstlerischen Formen verkünden durfte. Diese Periode ist es namentlich, welche von den Kunsthistorikern wenig beachtet wurde. Ich habe ihr deshalb eine ganz besondere Aufmerksamkeit geschenkt; denn sie umfaßt die für die Entstehung der christlichen Monumentalkunst wichtigste Zeit.

Mit der Verlegung des Kaisersitzes nach Konstantinopel hat Rom zwar die Führerschaft auf politischem Gebiete verloren, aber nichts an religiöser Bedeutung eingebüßt; es hat bei diesem Wechsel in letzterer Hinsicht im Gegenteil eher gewonnen, weil der Papst nunmehr nach und nach der tatsächliche Herr von Rom wurde. Einer religiösen Kunst, die nicht auf den Hof angewiesen war, konnte das nur zum Vorteil gereichen. Der Zweck, um dessentwillen sie von der römischen Kirche gleich zu Anfang, also im 1. Jahrhundert, in den Dienst genommen wurde — um als Mittel zur Verbreitung des Glaubens zu dienen —, hörte ja nicht bloß nicht auf, sondern kam mit der Erlangung der kirchlichen Freiheit in ungleich stärkerem Maße zur Verwirklichung. Man denke nur an die vielen Basiliken und sonstigen Kultbauten, welche der Friede Konstantins zu Rom ins Dasein rief und die sämtlich mit Mosaiken oder Malereien oder mit beidem auszuschmücken waren. Damals und dort entstand die christliche Monumentalkunst! Da sie ihre Lehrjahre durch die zweihundertjährige Tätigkeit in den Katakomben bereits hinter sich hatte, so trat sie gleich mit einer solchen Meisterschaft auf, daß die erste Zeit ihrer Wirksamkeit zugleich ihre goldene Zeit war. Daher ist es nicht zu verwundern, daß Vorlageblätter der religiösen Darstellungen Roms in die Provinzen eingeführt wurden und die provinziale Kunst beeinflußten. Spuren dieses Einflusses konnte ich auch in Konstantinopel, ja selbst auf den palästinensischen Ampullen feststellen. In Rom, oder vielmehr in der römischen Kirche wurde die monumentale Malerei auch weiterhin stets richtig gewürdigt, nie überschätzt, nie als Selbstzweck zugelassen; ebenda fand sie schließlich Schutz, als vom Osten her der Sturm der Verfolgung gegen sie entfesselt wurde.

Die Zahl der Schöpfungen der römischen Monumentalkunst war zu Ende des Mittelalters nicht zu übersehen; keine Stadt der Welt konnte sich darin mit der alten Hauptstadt messen. Rom besitzt aber noch heute so viele Kunstwerke, daß ich mich in der Wiedergabe der mittelalterlichen Mosaiken auf eine kleine Auswahl beschränken mußte. Bei den Malereien habe ich dagegen Vollständigkeit angestrebt; ausgeschlossen wurden nur die ganz übermalten Bilder oder solche, die bis zur Unkenntlichkeit verblaßt sind, wie diejenigen der Oratorien der Siebenschläfer an der Via Appia, der hl. Felicitas in den Thermen Trajans und des hl. Cäsarius auf dem Palatin. Von den altchristlichen Mosaiken wurden

[1] *Δέσποινα πασῶν τῶν γέων.* So Galla Placidia (450) in einem Briefe an ihren Sohn Theodosius II. (Migne, *PL* 54, 861).

ebenfalls nur wenige übergangen. Den Wegfall dieser bestimmte neben der schlechten Erhaltung auch die geringere Wichtigkeit. Zu einer derartigen Beschränkung mußte ich mich im Interesse des notwendigen Vergleiches entschließen, um die altchristlichen Mosaiken der Kirchen von Casaranello, S. Prisco, Neapel, Mailand, Albenga und zum Teil von Ravenna wiedergeben zu können.

Die zur Herstellung der Tafeln erforderlichen Aquarelle wurden mit wenigen Ausnahmen von meinem Maler Carlo Tabanelli auf photographischer Basis angefertigt. Diese Grundlage zu seinen Aquarellen erhielt derselbe durch Aufnahmen, welche von dem schon aus meiner Publikation der Katakombenmalereien rühmlichst bekannten Photographen Pompeo Sansaini gemacht wurden und die bei Gewölben von den verschiedenen Seiten geschahen; auf dem stark vergrößerten photographischen Mattbild arbeitete Tabanelli dann die Farben aus, sie ständig auf das sorgfältigste mit dem Original vergleichend, dem er auf kostspieligen und oft halsbrecherischen Gerüsten so nahe kommen mußte, daß er es waschen oder anfeuchten konnte, um die Farben richtig zu kopieren und bei Mosaiken spätere Zutaten festzustellen. Alles das geschah unter meiner Überwachung, die, wie es sich versteht, besonders zu Anfang eine peinliche sein mußte.

Der den Malereien gewidmete Band enthält 176 Tafeln. Verhältnismäßig die meisten Bilder dafür lieferte die am Fuße des Palatins ausgegrabene Kirche S. Maria Antiqua, welche ein förmliches Museum von Malereien aus dem beginnenden Mittelalter ist. Leider sind viele von ihnen schon heute fast ganz verblaßt, so daß meine Tafeln als die einzigen farbigen Kopien einen hohen Wert besitzen.

Der Band der Mosaiken zählt 124 Tafeln. Ihre Herstellung auf photographischer Grundlage bedeutet eine große Neuheit auf dem Gebiete der Reproduktion, weil jedes Steinchen unterschieden und in der Farbe des Originals wiedergegeben ist. Nur bei den zu großen Apsiden von S. Maria Maggiore (Taff. 121 f) und S. Cosma e Damiano (Taf. 102) sowie bei dem Triumphbogen der griechischen Abteikirche von Grottaferrata (Taf. 300) reichte das Format des Werkes nicht aus, um auf den Tafeln die Mosaiksteinchen andeuten zu können; ich mußte mich mit der Angabe der Farben begnügen. Die zerstörten und ergänzten Stellen sind als solche auf den Kopien stets deutlich erkennbar: was der Restaurator nachträglich in Steinchen ausbesserte, ist wie Malerei behandelt, die Ergänzungen in Stuck dagegen ganz ausgelassen. Auf diese Weise sind die Abbildungen nicht zu sehr entstellt und der Beschauer weiß auf den ersten Blick, woran er ist. Die großen Vorteile unserer Kopien wird man am besten erkennen, wenn man sich die farbigen Tafeln vor Augen führt, mit denen die Forschung bisher sich begnügen mußte: auf diesen sind, von der Willkür in der Farbengebung nicht zu reden, die Mosaikwürfel ganz schematisch und ohne jede Berücksichtigung der späteren Zutaten angedeutet. Solchen Kopien gegenüber sei beispielsweise auf unsere Wiedergabe des Apsismosaiks von S. Pudentiana verwiesen (Taff. 42—46). Hier lassen sich außer den beiden Arten moderner Ergänzungen alte

Ausbesserungen in Steinchen unterscheiden, von denen diejenige am unteren Gesichtsteile Christi besonders in die Augen springt. Die schlechtere Qualität der Smalten und die ungleich weiteren Abstände ihrer Einfügung erinnern an die beiden Apostelköpfe von dem Mosaik Leos III. (795—816), die wir auf der Tafel 114, 3 5 bringen. Die fragliche Ausbesserung des Mosaiks ist tatsächlich Hadrian I. (772—795) zuzuschreiben, der die „verfallene Kirche der hl. Pudentiana restauriert hat"[1] und dessen Namenszug vor der Verstümmelung der Koncha durch den Kardinal Caetani (1588) im Scheitel des Bogens zu sehen war (Fig. 227, S. 586). Wir zitieren noch das Mosaik des neapolitanischen Baptisteriums mit dem vor dem Grabe des Erlösers sitzenden Engel (Taf. 37, 2), dessen Kopf, wie die Lage der Steinchen beweist, des Nimbus entbehrte. Daraus ist zu folgern, daß man in der Datierung des Mosaiks in das 4. Jahrhundert hinaufsteigen muß; denn im 5. Jahrhundert haben die Engel in der Monumentalkunst den Nimbus. Derartige Feststellungen sind bei den bisherigen Kopien der Mosaiken ganz ausgeschlossen gewesen.

Neun der besten Reproduktionsanstalten Deutschlands und Österreichs mußten beigezogen werden, um die Klischees zu den Mosaiktafeln zu liefern. Einer nicht minder tüchtigen Kunstanstalt wurde dann der Druck anvertraut, um eine in jeder Hinsicht vollständige Gleichheit zu erzielen. Wer sich über diese große Zahl von Firmen wundern sollte, der möge bedenken, daß jedes Mosaik unserer Tafeln sich nach der in der römischen Kunstanstalt Danesi gemachten Schätzung durchschnittlich aus ungefähr 50000 Steinchen zusammensetzt. Von der Schwierigkeit der Wiedergabe solcher Vorlagen hatte man bisher keine Ahnung. Auf meine erste Anfrage hin erbot sich eine leistungsfähige Firma, in vier Monaten die Klischees für dreißig Tafeln herzustellen. In Wirklichkeit hat sie dann in vier Monaten drei Tafeln geliefert! Für den Maler waren die Schwierigkeiten nicht geringer; denn er mußte jedes der 50000 Steinchen mit eigenem Umriß versehen und mit der entsprechenden Farbe des Originals ausfüllen. Mein Versuch, zur Gewinnung von Zeit Mosaiken von zwei weiteren Künstlern kopieren zu lassen, ist gescheitert; denn die von ihnen angefertigten Kopien (Taff. 113 114, 2) konnte ich erst verwenden, nachdem sie mein bewährter Maler mit großem Zeitverlust überarbeitet hatte. Bringt man alles dieses in Anschlag, so wird man begreifen, daß dreizehn Jahre vergehen mußten, bis das ganze Werk fertig war. Man wird sich jetzt auch einen ungefähren Begriff von den ungeheuren Herstellungskosten und von der Schwere der Last machen können, die ich mir aufgeladen hatte.

Zum Glück durfte ich mich, wie bereits in der Widmung hervorgehoben ist, der huldvollsten Förderung Seiner Majestät des Kaisers Wilhelm II. erfreuen, wie auch Herr Krupp v. Bohlen und Halbach und Seine Eminenz der hochselige Kardinal Kopp mich aufs freigebigste unterstützt haben. Alle diese hochherzigen Unterstützungen waren hinreichend, um mehr als ein Drittel der Gesamtkosten zu decken.

[1] *Liber pontificalis* ed. Duchesne I 508: „. . . ecclesia(m) sanctae Pudentianae in ruinis praeventam noviter restauravit".

Außer den kostspieligen farbigen Tafeln sind 542 Bilder in den Text eingefügt, die ebenfalls ihren Wert haben. Wo nämlich die Mosaiken und Malereien zu Grunde gegangen sind, wurden Kopien, wenn solche vorhanden waren, benutzt und in dem Text abgedruckt. Hier brachte ich ferner die Wiedergabe der Original-Aquarelle von weniger wichtigen Malereien wie auch aller jener Bildwerke unter, welche auf den behandelten Gegenstand irgendwie Licht zu werfen geeignet waren; denn es lag mir sehr viel daran, nicht bloß die richtigen Abbildungen der Denkmäler zu geben, sondern auch die richtige Auslegung derselben zu vermitteln, daher sie soviel als möglich durch andere einschlägige alte Werke der Kunst zu erhärten.

Zu dem Texte habe ich vor allem zu bemerken, daß Klarheit in den Darlegungen mein Hauptbestreben war. Die technischen, bloß Fachmännern geläufigen Ausdrücke wurden grundsätzlich vermieden und durch möglichst einfache Wendungen umschrieben, selbst auf die Gefahr hin, den „wissenschaftlichen Anstrich" zu schädigen. Und da ich voraussetzen darf, daß mein Werk auch von Künstlern gelesen wird, die der griechischen und lateinischen Sprache nicht oder nicht genügend mächtig sind, so habe ich zu allen Inschriften die Übersetzung hinzugefügt. Von den größeren Ergebnissen meiner Arbeit sei nur eines hervorgehoben: die Feststellung, daß die im Mittelalter angefertigten Erneuerungen schadhaft gewordener Bilder inhaltlich sowohl als formell im wesentlichen eine getreue Wiedergabe der ursprünglichen Kompositionen sind. Da nun mit Hilfe der mittelalterlichen Erneuerungen und der noch erhaltenen Originalwerke ein annähernd genauer Einblick gerade in die klassischen Schöpfungen der altchristlichen Monumentalkunst Roms gewonnen werden kann, so liegt die Tragweite jenes Resultates auf der Hand. Einige meiner Behauptungen erreichten im Laufe der Arbeit fast die Sicherheit von Tatsachen, die keiner Stütze bedürfen. Ich erwähne die Reihenfolge biblischer Szenen, die Papst Liberius um die Mitte des 4. Jahrhunderts in der vatikanischen Basilika des Apostelfürsten malen ließ. Eine Aussage wurde allerdings infolge weiterer Studien hinfällig. Sie betrifft die auf S. 474 dem Papst Cölestin I. zugeschriebenen Malereien, welche, wie auf S. 1098 ff bewiesen wird, von dem hl. Damasus stammen.

Die Beschaffenheit des Werkes, das gleiche oder ähnliche Denkmäler an verschiedenen Stellen behandeln mußte, brachte es mit sich, daß Wiederholungen unvermeidlich waren. Auf besonders wichtige Fragen bin ich, offen gesagt, absichtlich mehrmals zurückgekommen, um den Gegenstand von verschiedenen Seiten darbieten und behandeln zu können. Wenn ich hier sogar auf die Zustimmung des Fachmanns rechnen darf, so fürchte ich in andern Fällen dessen Kritik herausgefordert zu haben. Es würde mich nämlich gar nicht wundern, wenn Ungenauigkeiten oder selbst Irrtümer sich in den Text eingeschlichen hätten. Von meiner Seite geschah zwar alles, um beides zu vermeiden. Der Stoff ist jedoch zu vielseitig, der Zeitraum zu ausgedehnt. Irrtümer anderer Autoren wurden gewöhnlich — die gröberen immer — stillschweigend, d. h. mit Auslassung des Namens, verbessert, das Gute

dagegen stets mit Nennung des Autors anerkannt. Wo letzteres übersehen sein sollte, wird zum voraus um Nachsicht gebeten. Vielleicht dürfte mancher auch finden, daß z. B. in dem langen Kapitel über die Darstellungen aus dem Leben Jesu und Mariä die außerrömischen Denkmäler hätten mehr berücksichtigt werden können. Andere endlich werden wohl andere Mängel entdecken.

Solchen Einwendungen gegenüber möchte ich zur Entschuldigung nochmals auf die zu große Ausdehnung der Arbeit hinweisen, von der ein gutes Stück bereits in den farbigen Tafeln und zum Teil auch in den Textbildern steckt. Die Herstellung jener vollzog sich ja unter meiner ständigen Aufsicht, indem ich zunächst die Anfertigung der Aquarelle, dann die der Klischees und zuletzt den definitiven Druck überwachen mußte. Und bei den Textbildern gibt es nur wenige, die fix und fertig aus Büchern genommen wurden; viele stammen aus Handschriften, viele geben weithin verstreute Monumente der Kleinkunst, viele endlich Originalmalereien wieder, darunter auch solche mit Ergänzungen der Lücken nach meinen eigenen Zeichnungen, die meinem Maler als Vorlage gedient haben. Daß alles dieses nicht ohne Aufwand von Zeit möglich war, bedarf keiner weiteren Erklärung.

Zum Schluß möchte ich daran erinnern, daß der Druck des Werkes erst beim vorletzten Kapitel des zweiten Buches angelangt war, als ich durch die politischen Verhältnisse gezwungen wurde, aus Rom, mit dessen Denkmälern ich mich seit mehr als drei Dezennien beschäftigte, unversehens abzureisen und damit mein bequemes, mit einer ansehnlichen Handbibliothek ausgerüstetes Arbeitszimmer zu verlassen. Wie man bei Bränden gewöhnlich bloß das Allernotwendigste rettet, so erging es auch mir bei meiner plötzlichen Abreise: ich nahm sozusagen nur die Eisen mit, welche ich gerade im Feuer hatte; alles übrige blieb zurück. Und da einige Tage nachher meine Bibliothek mit den Mappen von Photographien und sonstigen Kopien sowie alle gesammelten handschriftlichen Notizen in einem von dem Heiligen Vater Benedikt XV. huldvollst zur Verfügung gestellten Saal in Sicherheit gebracht wurden, war es unmöglich, aus dem „mare magnum“ mir die richtigen Papiere aussuchen und nachsenden zu lassen. Ich mußte mich wohl oder übel entschließen, in der schönen Universitätsstadt Freiburg, wo ich in dem Hause meines Verlegers eine gastliche Aufnahme gefunden hatte, das Fehlende zu ergänzen, was bei dem vierten und fünften Buch besonders zeitraubend war. Es tut mir nur leid, daß ich zwei auf zuletzt versparte Apsismosaiken nicht mehr kopieren lassen konnte, welche das gleiche Schicksal hatten, später wiederhergestellt und neuestens von den Kunsthistorikern in der Hauptsache nicht richtig verstanden worden zu sein. Ich meine zunächst das von S. Agnese mit der Märtyrin in der Mitte, dem hl. Silvester zur einen und dem an die Stelle der Prinzessin Konstantina getretenen Papst Honorius I. (625—638) zur andern Seite. Dann das von S. Marco, dessen ursprüngliche Komposition außer den Sinnbildern der Trinität mit den zwölf aus Jerusalem und Bethlehem schreitenden Schafen nur Christus, den Evangelisten Markus und den gleichnamigen Papst (336), letzteren als Stifter mit dem Kirchenmodell, aufwies und später von

Gregor IV. (827—844) um dessen eigene Gestalt sowie die der Märtyrer Felicissimus, Agapitus und Agnes mit Rücksicht auf die von ihm der Basilika geschenkten Reliquien vermehrt wurde. Ich hätte gerade dieses Mosaik um so lieber meinen Tafeln einverleibt, als es stilistisch mit das unvollkommenste ist, das je ein römischer Mosaizist ausgeführt hat. Durch meine Abreise von Rom wurde jedoch der Plan vereitelt.

Jetzt, da meine Arbeit abgeschlossen und zu einem Ganzen gefügt ist, dem man die überwundenen Schwierigkeiten und Hindernisse kaum ansieht, jetzt liegt mir die angenehme Pflicht ob, allen jenen zu danken, welche in was immer für einer Weise das Zustandekommen meines Werkes förderten. Es geschah bereits Derer Erwähnung, denen ich am meisten verpflichtet bin. Eine wesentliche Förderung erfuhr das Werk auch durch das K. K. Ministerium für Kultus und Unterricht in Wien, welches demselben eine namhafte Subvention zuwendete. Ich nenne sodann die Herren Reichskanzler, Seine Durchlaucht Fürst v. Bülow und Seine Exzellenz Dr v. Bethmann Hollweg, ferner Seine Exzellenz Herrn v. Mühlberg, preußischen Gesandten beim Heiligen Stuhle: sie haben meine öfters wiederholten Gesuche stets mit der größten Bereitwilligkeit angenommen und empfohlen. Ich nenne des weiteren die Görres-Gesellschaft und ihren Vorsitzenden, Seine Exzellenz Herrn Grafen Dr v. Hertling, bayrischen Staatsminister des königlichen Hauses und des Äußern, welcher mir vor bald sechzehn Jahren die Leitung des Institutes für christliche Archäologie in Rom übertrug; ferner die Herren Geheimrat Arnhold, Robert und Franz v. Mendelssohn sowie den früheren italienischen Konsul in Berlin, Kommerzienrat Kunheim, welche durch gütige Vermittlung des Herrn Ministerialdirektors Dr Theodor Lewald einen von ihnen für andere Zwecke gestifteten Betrag meinem Werke zuwendeten. Ich nenne Frau Landrat Marie Busch, welche mir die ersten Auszüge aus russischen Büchern besorgte; Frau Dr Schaskolsky, mit der ich fast alle russischen in mein Fach einschlagenden Publikationen durchnahm; und Frau Hauptmann Emmy Hillenkamp, der ich die Photographien der Münzen verdanke und welche die Geduld hatte, mehr als die Hälfte meines Manuskriptes in Maschinenschrift zu kopieren. Durch Bewilligung der notwendigen *permessi* und durch sonstige Dienstleistungen verpflichteten mich Commendatore Giacomo Boni, Direktor der Ausgrabungen am Forum Romanum und Palatin, Commendatore Corrado Ricci, Generaldirektor der Altertümer und Schönen Künste in Rom, Graf Filangieri di Candida in Neapel, Dr Gerola in Ravenna, Mgre Ghezzi von der Basilika des hl. Ambrosius in Mailand, P. Ehrle S. J. und Mgre Ratti, Präfekten der vatikanischen, und Dr Jacobs, Direktor der Freiburger Bibliothek. Mit besonderem Dankgefühl gedenke ich jedoch meiner Freunde Mgre Duchesne, Commendatore Dr Pio Franchi de' Cavalieri, Mgre Dr J. P. Kirsch und Prof. Dr J. Sauer; mit dem ersteren pflegte ich besonders verwickelte, die alten Kirchen Roms betreffende Fragen zu besprechen, ein Gebiet, auf dem seine Kenntnisse nie versagten; die drei andern Herren teilten mit mir die Mühe der gesamten Druckbogenverbesserung, wobei sie mir manchen guten Wink zukommen ließen. Der Lesung der

zwei letzten Bücher haben sich auch Seine Fürstbischöflichen Gnaden der Herr Fürstbischof Dr A. Bertram und Herr Prof. Dr E. Stückelberg gütigst unterzogen. Nicht der geringste Dank gebührt schließlich der Herderschen Verlagshandlung, welche ihre besten Kräfte zur Herstellung des Werkes hergab. Wertvoll war mir namentlich die Beihilfe des Herrn Julius Wilhelm, welcher nicht bloß mit der technischen Leitung von Anfang an betraut war, sondern sich so in den behandelten Stoff hineinlebte, daß er mir auch in wissenschaftlicher Hinsicht rege an die Hand ging. Er fertigte außerdem die beiden Verzeichnisse der Tafeln und Textbilder an. Das Namen- und Sachregister stammt dagegen von Herrn Josef Dotter, der sich auch an der Lesung der Korrektur beteiligt hat.

Allen Genannten möchte ich nach schlesischer Heimatsart ein herzliches „Gott bezahl's!“ zurufen.

Der Verfasser.

Inhaltsverzeichnis

zu den Textbänden.

Erster Band.

Erstes Buch.

Allgemeine Untersuchungen zur konstantinischen, nachkonstantinischen und mittelalterlichen Monumentalkunst Roms.

Erstes Kapitel.

Die altchristlichen Bilderzyklen Roms.

Zweites Kapitel.

Gemeinsame Gegenstände der altchristlichen Bilderzyklen.

Drittes Kapitel.

Gewandung.

Viertes Kapitel.

Nimbus.

Fünftes Kapitel.

Gebärden.

Zweites Buch.

Die hervorragendsten kirchlichen Denkmäler mit Bilderzyklen.

Erstes Kapitel.

Lateran.

Zweites Kapitel.

Die Taufkirche des hl. Johannes in Neapel.

Drittes Kapitel.

Alte Taufkirche am Lateran.

Viertes Kapitel.

Das Mausoleum der Konstantina.

Fünftes Kapitel.

Die Doppelkirche der hll. Silvester und Martin von Tours.

Sechstes Kapitel.

Basilika des heiligen Kreuzes.

Siebtes Kapitel.

Basilika des hl. Petrus.

Achtes Kapitel.

S. Maria Maggiore.

Zweiter Band.

Fortsetzung des zweiten Buches:
Die hervorragendsten kirchlichen Denkmäler mit Bilderzyklen.

Neuntes Kapitel.

Basilika des hl. Klemens.

Zehntes Kapitel.

Basilika des hl. Paulus.

Elftes Kapitel.

Haus und Titelkirche des Pammachius.

Zwölftes Kapitel.

S. Maria Antiqua.

Dreizehntes Kapitel.

Vier Kapellen am lateranensischen Baptisterium.

Drittes Buch.

Untersuchungen über einzelne Darstellungen.

Erstes Kapitel.

Darstellungen aus dem Leben Jesu und Mariä.

Zweites Kapitel.

Darstellungen Christi, Mariä, der Engel, Johannes' des Täufers, der Apostel und der Evangelisten.

Drittes Kapitel.

Darstellungen von Märtyrern in den Katakombenkirchen.

Viertes Kapitel.

Darstellungen von Märtyrern und Bekennern in den oberirdischen Kirchen.

Fünftes Kapitel.

Das Gericht.

Sechstes Kapitel.

Aufenthaltsort der Seligen.

Siebtes Kapitel.

Viertes Buch.

Tafelgemälde.

Erstes Kapitel.

Vorbemerkungen.

Zweites Kapitel.

Drittes Kapitel.

Darstellungen Mariä.

Viertes Kapitel.

Fünftes Buch.

Schlußbetrachtungen.

Erstes Kapitel.

Zweites Kapitel.

Rückblick.

(Ein Verzeichnis der Tafeln nach ihrer Reihenfolge findet sich am Anfang der beiden Tafelbände.)

Verzeichnis der Textbilder.

Den Bildern liegen, sofern nichts anderes bemerkt ist, eigens für das Werk hergestellte Photographien von Pompeo Sansaini, Rom, oder Aquarelle zu Grunde.

Apsis S. Susanna, Rom

Erstes Buch.

Allgemeine Untersuchungen zur konstantinischen, nachkonstantinischen und mittelalterlichen Monumentalkunst Roms.

Erstes Kapitel.

Die altchristlichen Bilderzyklen Roms.

§ 1. Bilderzyklen aus dem 4. Jahrhundert eine Seltenheit in den Provinzen.

Die Sitte, Kirchen und sonstige Kultgebäude mit religiösen Darstellungen auszuschmücken, war in den römischen Provinzen noch um die Wende des 4. zum 5. Jahrhundert verhältnismäßig wenig verbreitet. Diese auffallende Tatsache möchte auf den ersten Blick als eine Nachwirkung des 36. Kanons des Konzils von Elvira erscheinen, welcher die Anbringung von heiligen Bildern in Kirchen verbot[1]. Da sie aber eine für ein Provinzialkonzil viel zu große Verbreitung hatte, sich bis in den Orient hinein erstreckte, so mag ihr das gleiche Bedenken wie dem Kanon selbst zu Grunde liegen, nämlich die in den Provinzen damals noch allenthalben herrschende Abneigung vor den religiösen Bildern. Die Tatsache an sich wird durch das Zeugnis des hl. Paulin von Nola bestätigt, welcher die kirchlichen Bilderzyklen als „selten" bezeichnet[2]. Das Wort des Heiligen fällt um so schwerer in die Wagschale, als er ein vielgereister Mann war und sich persönlich an dem Ausbau der religiösen Kunst beteiligte: er errichtete oder restaurierte Kirchen und schmückte sie mit religiösen Darstellungen aus, deren Gegenstände zumeist der Bibel entlehnt waren, und die er durch selbstverfaßte Inschriften, tituli, erklärte. Bei der großen Seltenheit von solchen Bilderzyklen begreifen wir, wie Sulpicius Severus in seiner Verlegenheit um geeignete Gegenstände für die Ausschmückung eines neuerbauten Baptisteriums sich an Paulin wendet und ihn um dessen Porträt bittet, um es zusammen mit dem des hl. Martin von Tours darin anzubringen[3]. Für den Orient sodann ist sehr bezeichnend, was der hl. Nilus († um 430) in seinem Briefe an den Präfekten Olympiodor über den Kirchenschmuck seiner Zeit schreibt. Hiernach war es Brauch, in den Gotteshäusern Jagd- und Fischereiszenen, erhabene Stuckverzierungen und zahllose Kreuze abzubilden. Infolge der fast gänzlichen Zerstörung der ursprünglichen Dekoration der ältesten

[1] Das Konzil wurde um das Jahr 300 abgehalten. Der Kanon 36 lautet: „Placuit picturas in ecclesia esse non debere, ne quod colitur et adoratur, in parietibus depingatur." Bei Hefele, *Konziliengeschichte* I 170. Über die verschiedene Auslegung, die der Kanon erfahren hat, vgl. Funk, *Der Kanon 36 von Elvira*, in *Kirchengeschichtliche Abhandlungen und Untersuchungen* I 346—352.

[2] *Poem. XXVII* (natal. carm. IX) v. 543 f: Migne, *PL* 61, 660: „. . . pingere sanctas raro more domos animantibus adsimulatis".

[3] Paulin. Nol., *Ep.* 32, 2f: Migne, *PL* 61, 331f.

Kirchen in den Provinzen ist es unmöglich, über die Ausdehnung jenes sonderbaren Brauches eine Mutmaßung zu äußern. Derselbe scheint auch im Okzident verbreitet gewesen zu sein, wie der Freskenrest nahelegt, welcher sich in der aus konstantinischer Zeit stammenden Hauptbasilika Aquilejas erhalten hat. Die Fresken befinden sich unmittelbar über dem antiken Fußboden und sind jetzt nur 1 m hoch, so daß sie sich wie ein gemalter Sockel ausnehmen; früher bedeckten sie aber die Wände viel höher hinauf. Wir sehen auf ihnen „ein aus Holzlatten gefertigtes Gitter, ... durch welches man auf buntwechselnde Szenen idealen Naturlebens den Ausblick hat. Davor spielen geflügelte Genien, die freilich beim Kürzen des Freskos ihre Köpfe eingebüßt haben, dann wieder lebensgroße prächtige Pfauen zwischen Springbrunnen, deren Becken vor Wasserfülle überfließen"[1]. Die Bilder setzen sich als Mosaiken in dem Fußboden weiter fort, wo sie Szenen aus der Fischerei, aus der Jagd nach Wildenten und aus dem Hirtenleben, ferner eine Unzahl von Vögeln und Seetieren, männlichen und weiblichen Büsten, ja sogar die Gestalten des Guten Hirten und des Jonas bieten. Es ist, als hätte man ein Riesenatelier geplündert und die dort aufgespeicherten Vorlagen in buntem Durcheinander auf den Fußboden gebannt. Diese Regellosigkeit müssen wir natürlich auch auf die Wände ausdehnen. Die Dekoration der aquilejensischen Basilika war demnach in der Hauptsache mit derjenigen verwandt, von welcher der hl. Nilus tadelnd spricht. Als die einzige im Original erhaltene ist sie besonders wertvoll.

Nilus bezeichnet den Brauch, Kirchen mit den genannten Darstellungen und den „zahllosen Kreuzen" auszuschmücken, als „kindisch"; Olympiodor solle in der Prachtbasilika, die er zu bauen beabsichtige, sich mit einem einzigen Kreuze für die Apsis begnügen und an die Stelle der profanen Szenen biblische Darstellungen aus dem Alten und Neuen Testament setzen[2].

Das hier vorgezeichnete Schema zur Ausschmückung einer Kirche dürfte Nilus nicht aus sich selbst erfunden haben; es ist vielmehr wahrscheinlich, daß er es irgendwo in einer Basilika gesehen habe. Immerhin muß es eine Seltenheit gewesen sein, sonst hätte Olympiodor nicht notwendig gehabt, den Heiligen darüber zu befragen. Diese Seltenheit folgte, wir wiederholen es, mit Notwendigkeit aus der Abneigung vor den religiösen Bildern, zumal vor der künstlerischen Darstellung des Erlösers. Besonders bilderfeindlich scheinen einige orientalische Bischöfe gewesen zu sein. Man denke nur an Eusebius und Epiphanius[3], welche natürlich nicht vereinzelt dastanden, sondern Strömungen repräsentierten, die ihren Einfluß bis in die weitesten Fernen ausübten. Unter einem ähnlichen Einfluß standen wohl die Väter des oben erwähnten Konzils, als sie ihren Kanon gegen die religiösen Bilder verfaßten[4]. Bei solchen Tendenzen, welche der religiösen Kunst den Lebensnerv unterbanden und die später

[1] *Neue Funde aus dem altchristlichen Österreich* von Dr. Heinrich Swoboda (Rektoratsrede) 12f.

[2] *Ep.* 4, 61: Migne, *PG* 79, 577f.

[3] Vgl. darüber Kraus, *Geschichte der christlichen Kunst* I 61ff.

[4] Wie enge Beziehungen zur Zeit Julians d. Ap. beispielsweise zwischen Spanien und der Hauptstadt Syriens bestanden, ergibt sich aus der Schrift *Cena Cypriani*, deren Verfasser, nach den letzten Untersuchungen der Spanier Bachiarius, über das Leben und Treiben Antiochiens auf das genaueste unterrichtet ist. Vgl. darüber die geistvolle Studie von Arthur Lapôtre, *La „Cena Cypriani" et ses énigmes*, in *Recherches de Science religieuse* 1912, No. 6.

zu dem Bildersturm führen mußten[1], war es fast unvermeidlich, daß die Ausschmückung der Kirchen in die von Olympiodor beschriebenen Bahnen gelenkt wurde.

Die sonstigen Nachrichten über den bildnerischen Schmuck von alten Kirchen im Orient beziehen sich meistens auf die Märtyrern geweihten Bauten, die sog. *μαρτύρια*, in welchen man Szenen aus der Leidensgeschichte der betreffenden Märtyrer, also mehr oder minder historische Sujets darzustellen pflegte. Sehr interessant ist da, trotz seiner rhetorischen Übertreibung, der Bericht des Bischofs Asterius über die Malereien des Martyriums der hl. Euphemia in Chalcedon, auf welche wir noch später zurückzukommen Gelegenheit haben werden[2]. Schließlich sei noch erwähnt, daß der Nachricht des Eusebius zufolge an dem Grabe Christi „das dort stattgehabte Wunder", d. h. „die Auferstehung des Erlösers", abgebildet war[3].

§ 2. Große Zahl der Bilderzyklen aus dem 4. Jahrhundert in Rom.

Wozu Nilus dem Olympiodor rät, das war in Rom der Hauptsache nach schon seit dem konstantinischen Frieden in Übung; dort gab es schon um die Mitte des 4. Jahrhunderts nicht wenige Kultbauten, welche einen reichen Bilderschmuck hatten: da war die von Konstantin neben dem Lateran, der päpstlichen Residenz, erbaute Salvatorkirche mit dem Alten Baptisterium und nicht weit davon die in dem sessorianischen Palast eingerichtete Kirche des heiligen Kreuzes; da waren die kaiserlichen Mausoleen der Helena und Konstantina, sowie die Grabbasiliken der hl. Agnes, des Apostelfürsten und demgemäß auch diejenige des Heidenapostels[4]. In der zweiten Hälfte des 4. und zu Beginn des 5. Jahrhunderts kamen die Basiliken des Liberius (352—366), des hl. Klemens, der hl. Pudentiana, des Pammachius († 409 oder 410) und die neugebaute des Heidenapostels hinzu. Als Paulin von Nola seine Bautätigkeit entfaltete, besaß also Rom schon Kultgebäude aller Art, welche mit religiösen Bildern, sei es Apsiskompositionen oder ganzen Zyklen, geschmückt waren: es hatte Titel-, Tauf- und Grabkirchen oder Mausoleen, konnte somit Vorlagen von Darstellungen für jeden Bedarf liefern. Wir werden später sehen, daß der heilige Bischof weder der erste noch der letzte war, welcher davon profitierte.

§ 3. Verhältnis der römischen Zyklen zu den Katakombenmalereien.

Die Bilderzyklen waren für Rom nicht etwa eine Neuheit, wie für das übrige Reich. Bilderverbietende Gesetze von der Art des Kanons von Elvira sind in Roms Geschichte unbekannt. Dazu hatte es, dank seiner privilegierten Lage, den großen Vorzug, seit dem

[1] Es ist bezeichnend, daß Eusebius schon von dem byzantinischen Geschichtschreiber Nikephorus Gregoras (*Hist. byz.* 19, 3, 20, ed. Bonn. I 943) geradezu „Bilderstürmer", *εἰκονομάχος*, genannt wird.

[2] *Enarratio in martyrium praeclarissimae martyris Euphemiae*, in Migne, *PG* 40, 333ff; Ruinart, *Acta mm. sinc.* ed. Ratisb. 517f, in deutscher Übersetzung von Bruno Keil bei Strzygowski, *Orient oder Rom* 118ff. Vgl. auch, was der hl. Gregor von Nyssa (?) über die Malereien der Kirche des hl. Theodor sagt (*De S. Theodoro m.*: Migne, *PG* 46, 738ff); ferner Prudent., *Peristeph.* Hymn. II: Migne, *PL* 60, 294ff 430ff; Hymn. IX.

[3] *Vita Const.* 3, 28, ed. Heikel 90f.

[4] Die Grabkirchen der hll. Laurentius und Petrus-Marcellinus waren nur erweiterte, fast ganz unterirdische Kammern.

Beginn des Christentums unterirdische Nekropolen mit Kammern und Kapellen zu besitzen, deren Zahl immer wuchs, und die kein Unbefugter betrat, selbst nicht in den stürmischen Zeiten der Verfolgungen. Zweimal, in den Jahren 258 und 304, wurden diese Stätten zwar mit Beschlag belegt, aber nur für kurze Zeit; nie wurden sie, soviel man weiß, von den Heiden entweiht, was bei oberirdischen Grabanlagen in manchen Provinzen vorkam. In den Katakomben war die Kirche, die wenigen Jahre der Sequestrierung abgerechnet, also vollständig Herr und Meister. Dort entstand auch ihre Kunst und verlebte dieselbe ihre Jugend. Dort finden wir daher auch die ersten Bilderzyklen, von denen die ältesten bis in den Anfang des 2. Jahrhunderts hinaufreichen. Den meisten dieser Zyklen ist es gemeinsam, daß sie, außer den gewohnten symbolischen Szenen und Zeichen, die Taufe und Eucharistie, häufig in mehreren Bildern, zur Darstellung bringen. Man sieht hier deutlich die Einwirkung des apostolischen Symbolums sowie des alten Ritus, unter welchem die Aufnahme in die Kirche sich vollzog und bei dem jene Sakramente stets zusammen gespendet wurden[1].

Als die Kirche von Konstantin die volle Freiheit erhielt und ihre Religion nicht lange nachher zur Staatsreligion erhoben wurde, war die christliche Kunst in Rom bereits erstarkt. Die Künstler hatten einen großen Vorrat von Darstellungen, welche sie für den Schmuck der jetzt entstehenden Kultbauten über der Erde verwenden konnten und auch wirklich verwendeten. Um sich davon zu überzeugen, braucht man nur die Mosaiken des Mausoleums der Konstantina, der neapolitanischen Taufkirche und diejenigen der christologischen Serie von S. Apollinare Nuovo in Ravenna zu betrachten. Man findet dort Darstellungen, welche den Katakomben Roms entlehnt sind, und andere, die nach den gleichen Prinzipien gebildet wurden. Hierbei ist jedoch zu beachten, daß das alte, strenge System sich etwas gelockert hat; man begnügte sich gewöhnlich nicht mehr damit, nur das absolut Notwendige in die Komposition aufzunehmen, sondern zog häufig auch Nebenfiguren hinein, welche an sich zwar wegfallen konnten, die aber mit dazu beitrugen, gewisse Momente mehr hervorzuheben und der Darstellung einen monumentaleren Charakter zu verleihen. Einige Spuren dieses Wechsels zeigen sich übrigens auch in der zömeterialen Malerei[2]; in der Monumentalkunst vollzog sich derselbe nur mit größerem Nachdruck. Die Veränderung der Stätten brachte eine Vermehrung der Bilder mit sich; denn es galt jetzt, die ausgedehnten Wände der Basiliken, Taufkirchen und Mausoleen zu füllen, wofür die bescheidenen Zyklen der Grabkammern nicht ausreichen konnten. Und wenn es nicht gerade Mausoleen waren, so änderte sich, wohlgemerkt, auch der Zweck der bildnerischen Ausschmückung: in den Katakomben kamen hauptsächlich die mit der Erlösung und den Jenseitshoffnungen zusammenhängenden Ideen, in den Basiliken der volle Bestand der christlichen Lehre in Betracht; dort handelte es sich um Individuen, in den Basiliken und Taufkirchen um die ganze Gemeinde. Also auch aus diesem Grunde war es notwendig, neue Kompositionen zu schaffen. Ein praktisches

[1] Siehe unten B. II, K. 2, § 3. [2] Wilpert, *Katakombenmalereien* 129.

Beispiel wird den letzteren Gedanken erläutern. In den Kammern der Katakomben waren die Szenen des Einzelgerichtes am Platz, in welchen Heilige, gewöhnlich die Apostelfürsten, bestimmte Verstorbene dem göttlichen Richter empfehlen. In den Basiliken mußte dagegen das Weltgericht dargestellt werden, damit sich an ihm alle Glieder der Gemeinde erbauen konnten.

Eine große Anzahl von neuen Kompositionen floß der Monumentalkunst aus der *Geheimen Offenbarung,* also aus einer Quelle zu, welche von den Künstlern der Katakomben fast gar nicht benutzt worden war. Ihr entstammen vor allem jene Darstellungen, die in den größeren Zyklen nie fehlen: die Evangelistensymbole und das Lamm auf dem Thron oder auf dem Hügel mit den Evangelienströmen.

Neben den Neuschöpfungen blieben die alten, wie gesagt, weiter bestehen. Wie wenig daran bisweilen geändert wurde, kann man an einigen Darstellungen sehen. Das musivische Bild Christi mit der Samariterin am Brunnen in dem Baptisterium von Neapel hat eine große Ähnlichkeit mit einer Sarkophagskulptur vom Vatikan sowie auch einem Fresko in S. Pietro-Marcellino; und die kranztragenden Apostel Neapels erinnern an verwandte Gestalten, welche schon auf zömeterialen Malereien aus dem 3. Jahrhundert auftreten. In dem Mausoleum der Konstantina ferner waren die Heilung des Aussätzigen und der Hauptmann vor Christus in der gleichen Weise dargestellt wie an den Gräbern in den Katakomben oder auf den Sarkophagskulpturen. Umgekehrt gingen die Szenen der Übergabe des Gesetzes und der Schlüssel an Petrus, welche allem Anscheine nach für den baptismalen Bilderkreis geschaffen wurden, in die zömeteriale Kunst über. Der Abstand zwischen den Zyklen der letzteren und denen der Monumentalkunst ist also meistens nicht so groß, wie die Kunsthistoriker ihn gewöhnlich hinzustellen belieben. Einmal nur verraten die Darstellungen eine ganz andere Kompositionsweise: wir meinen die Mosaiken der beiden Hochwände von S. Maria Maggiore. Den Grund zu dieser Ausnahme werden wir weiter unten erfahren.

§ 4. Die Zyklen von unbekannten Künstlern in Mosaik ausgeführt.

Man hat behauptet, daß die großen Bilderzyklen zuerst in Wandmalereien, dann in Mosaiken und zuletzt in Miniaturen auftraten[1]. Diese Ansicht mag höchstens für die Provinzen zutreffend sein. Auf Rom ist sie nicht anwendbar; denn die ältesten, oben S. 5 aufgezählten Monumente besaßen Apsiskompositionen oder ganze Bilderzyklen, welche in Mosaik ausgeführt waren. Die römische Kirche hat also ihre Kulthäuser gleich in der vornehmsten und kostspieligsten Art, die sie wählen konnte, ausgeschmückt. Allerdings wurde ihr die Aufgabe durch die Freigebigkeit des Kaisers und reicher Privaten bedeutend erleichtert. Dementsprechend kann man im 4. Jahrhundert nur einen einzigen Zyklus, den der liberianischen Basilika, mit dem Namen eines Papstes verknüpfen. Erst in der Folgezeit mehren sich die von Päpsten[2] ausgeschmückten Monumente.

[1] Kraus, *Geschichte der christlichen Kunst* I 383. · [2] Unter diesen ragt der hl. Hilarus (461—468) hervor.

Die Künstler, denen wir die älteren Zyklen verdanken, haben sich niemals unterzeichnet. Namenlos sind in Rom auch die Werke aus den späteren Jahrhunderten, fast das ganze Jahrtausend hindurch. In dieser Erscheinung wird man nichts Auffälliges finden, wenn man sich der untergeordneten Stellung der Künstler jener Zeit erinnert, in welcher unsere ersten Zyklen entstanden sind: sowohl die Mosaizisten als auch die Maler wurden damals als bessere Handwerker betrachtet. Beide pflegten sich, dem *Maximaltarif des Diokletian* zufolge, um Tagelohn, die Beköstigung eingeschlossen, zu vermieten; und dieser betrug bei dem Mosaizisten nur ein Sechstel mehr als bei einem Maurer und Kalkbrenner, während der Bildermaler dreimal soviel erhielt[1]. Es begreift sich, daß solche Leute keinen Drang verspürten, ihren Namen auf die Nachwelt zu vererben. Bei den großen Bilderzyklen kam noch hinzu, daß sie nicht das Werk eines Individuums, sondern gewöhnlich ganzer Gesellschaften waren; denn Arbeiten, welche größere Kräfte erforderten, pflegte man einem Unternehmer, der entweder selbst Künstler war oder nur Künstler beschäftigte, in Akkord zu geben[2]. In der Gesellschaft verschwindet aber der Einzelne. So erklärt sich das Fehlen der Künstlernamen in der ungezwungensten Weise.

§ 5. Zur Technik der musivischen Zyklen.

Als bei der im Jahre 1870 unternommenen Restaurierung der Mosaiken des Domes von Torcello die lose an der Wand haftenden Teile heruntergeschlagen und durch neue ersetzt wurden, erhielt man Gelegenheit, die Art der Herstellung der mittelalterlichen Mosaiken bis auf den Grund kennen zu lernen. Die Aufzeichnungen, welche der bekannte Historienmaler Friedrich Stummel, selbst ein ausgezeichneter Mosaizist, nach mündlicher Mitteilung eines jener Restauratoren darüber veröffentlicht hat, stimmen im wesentlichen mit denen überein, die von Giuseppe Gerola und mir selbst gelegentlich der Ausbesserung der Mosaiken in der erzbischöflichen Kapelle, dem alten „monasterium S. Andreae"[3], in Ravenna gemacht wurden. Ich will sie deshalb hier im Auszug wiedergeben.

Der Mörtel, welcher die rohe Ziegelwand bedeckte, zeigte an der mit dem Reibeisen abgeriebenen Oberfläche die Gegenstände und Figuren des Mosaiks, die mit dem Pinsel in rotbraun aufgemalt waren. Auf dieser sorgfältig bereiteten Unterlage begann der Mosaizist, ohne Zweifel nach einer farbigen Skizze, die Ausführung auf der Wand. Er trug den Mörtel

[1] *Edictum Diocletiani* ed. Mommsen in *C. I. L.* vol. III, supplementi fasc. III 1934 f. Der „lapidarius structor" und „calcis coctor" bekamen „fünfzig", der „musaearius" „sechzig", der „pictor parietarius" „fünfundsiebzig" und der „pictor imaginarius" „hundertundsiebzig Sesterzen". Vgl. darüber Friedländer, *Darstellungen aus der Sittengeschichte Roms* III 296.

[2] Friedländer a. a. O. 179 294. In die Ausschmückung der Kathedrale von Ravenna, der alten Basilica Ursiana, teilten sich vier Künstler derart, daß Eusebius und Paulus die linke, Satius und Stephanus die rechte Hälfte übernahmen. Vgl. Agnellus, *Liber pontificalis ecclesiae Ravennatis*, in *M. G. H., Ss. rer. Langob.* I 289: „Qua Euserius (sic) et Paulus unam parietem exornaverunt, parte mulierum . . . Aliam vero parietem parte virorum comptitaverunt Satius et Stephanus" etc. Ähnlich geschah es im 12. Jahrhundert in S. Croce, wo zwei Künstler die rechte, zwei die linke Wand und den Triumphbogen ausmalten.

[3] A. Testi Rasponi, *Note marginali al „Liber pontificalis" di Agnello Ravennate* II 102 ff.

in der Dicke von 1½ bis 2 cm[1] in einen scharf begrenzten Teil der farbigen Zeichnung auf, so viel als er in einem Tag bewältigen konnte, vermerkte sich darauf den Gang der Fugenführung und setzte dann die verschiedenen Farbenstifte seiner Smaltenskala ein. Die Tiefe, bis zu welcher die Stifte im Mörtel hafteten, war in den Fleischteilen nicht mehr als 3, in den Gewändern 4 mm. Nur die äußeren, teils schwarzen teils braunen Konturen saßen 6 mm tief und gaben so bei der Arbeit den Halt für die Fläche, die man täglich vollendete[2].

Gegenüber diesem Bericht ist zu bemerken, daß in der erzbischöflichen Kapelle von Ravenna die untere Mörtelschicht nur einige Linien für die allgemeine Disposition und Umrahmung enthält; die obere dagegen, in welcher die Smaltwürfel sitzen, zeigt Farbspuren des Bildes selbst. Das auszuführende Mosaik war also auf ihr skizziert, aber wahrscheinlich nur in einer summarischen Weise; denn die Farbe entspricht nicht immer den Würfeln, welche in ihr eingedrückt sind. Die Hauptsache waren die wirklichen Vorlagen, die „Kartons", wie wir heute sagen: diese leiteten die Hand des Mosaizisten.

Die in Rom für die älteren Bilderzyklen gebrauchten Würfel sind aus Glasfluß. Dieses gilt aber nur für die bunten Stifte. Bei den weißen und grauen ist es gewöhnlich sehr schwer zu unterscheiden, ob sie aus Marmor oder Glas sind. Um volle Sicherheit zu haben, müßte man an den einzelnen Monumenten einige Steinchen ausbrechen und sie in einer Mosaikanstalt prüfen lassen. Nach allgemeiner Annahme hat man indes zu glauben, daß auch die hellen Würfel in der Regel Smalten sind; denn man pflegt es als eine Ausnahme zu zitieren, daß auf den Mosaiken von „S. Costanza" für die hellen Partien Würfel von Marmor zur Verwendung gelangten. Die Mosaiken von Neapel, S. Prisco und Mailand machen den gleichen Eindruck wie die römischen. In Ravenna endlich bediente man sich in reichem Maße der Würfel von Stein und Terrakotta, und zwar schon seit dem 6. Jahrhundert; ebenda wurde um die nämliche Zeit mit großem Vorteil Perlmutter, zur Nachahmung von Perlen, eingeführt.

In der Form der Smalten herrscht eine große Verschiedenheit: obgleich die Würfelform überwiegt, so sind sie doch nie ganz rechteckig, sondern stets so unregelmäßig, wie der Schlag des Hammers sie ergab; man hatte auch dreieckige, längliche und rhomboidale. Die Größe der Würfelköpfe wechselt je nach den Teilen des Mosaiks: in den Gesichtern finden sich Stifte von 2, in den Gewändern und Hintergründen bis zu 8 qmm und darüber. Die Fugenführung folgt den Konturen und Farben des dargestellten Gegenstandes; nie sind die Abstände von Stift zu Stift bis an die Oberfläche mit dem Bindemittel ausgefüllt, daher man in jede Fuge ziemlich tief hineinsehen kann. Die Würfel sind meistens in sichern und klaren Linien in den Stuck eingedrückt, wodurch Unruhe wie Unreinheit vermieden sind und das Auge sich fast überall, auch bei der größten Mannigfaltigkeit der Farben und Formen, leicht zurecht findet. Die Farbenskala ist mitunter sehr reich: in S. Maria Maggiore z. B. lassen

[1] In der erzbischöflichen Kapelle beträgt die Dicke des Stuckes bei beiden Schichten 1—1½ cm.

[2] Fr. Stummel, *Über alte und neue Mosaiktechnik*, in *Zeitschrift für christliche Kunst* 1895, 211.

sich durchschnittlich bei einem liberianischen Bilde außer Gold nicht weniger als 48 verschiedene Farbennuancen nachweisen[1]. Von diesen ist Rot mit 4, Blau mit 8, Lila (bis Rosa) mit 7, Gelb mit 5, Grün mit 6, Weiß (bis Grau) mit 14, Schwarz und Braun mit 2 Abtönungen vertreten.

Arbeit und Material sind überall vorzüglich. Die Würfel sitzen noch heute so fest, daß es fast unmöglich ist, sie herauszubrechen, ohne sie zu zerstören: die Mosaiken sind sozusagen für die Ewigkeit bestimmt. Wenn in Rom trotzdem die meisten zu Grunde gingen, so liegen die Ursachen davon in äußeren Umständen, wie wir bei der Besprechung der einzelnen Monumente zeigen werden; in diese Kapitel verweisen wir auch alle Detailfragen. Hier wollen wir nur den für die Chronologie der Mosaiken wichtigsten Punkt, die Farbe der Hintergründe, erledigen.

§ 6. Farbe der Hintergründe.

Eugen Müntz, welcher durch seine eingehenden Studien sich bleibende Verdienste um die Kenntnis der altchristlichen und mittelalterlichen Mosaiken Italiens erworben hat[2], hielt den blauen und goldenen Hintergrund für ein sicheres Zeichen eines späteren Ursprungs. Solche Mosaiken pflegte er nicht leicht vor das 5. Jahrhundert zu datieren. Ihm folgten darin fast alle Kunsthistoriker, so daß seine Ansicht bald als allgemeine Norm diente. Demnach glaubte man, daß die ältesten Mosaiken einen weißen, die des 5. und der folgenden Jahrhunderte einen blauen oder goldenen Hintergrund hatten. Man war in der Anwendung dieser Norm so konsequent, daß man beispielsweise für das lateranensische Apsismosaik, dessen obere Hälfte auf einem blauen, die untere auf einem goldenen Hintergrund ausgeführt ist, zwei Epochen unterschied[3]. Die folgenden Untersuchungen werden jedoch zeigen, wie sehr man sich geirrt hat.

1. Blauer Hintergrund.

Müntz kam zu seiner Ansicht durch die Mosaiken des Mausoleums der Konstantina[4], wo sowohl die ornamentalen Sujets im Gewölbe des ringförmigen Umgangs als auch die Darstellungen der beiden Hauptnischen mit einem weißen Hintergrund versehen sind (Taff. 4—7). Diese beiden Mosaiken dienten ihm fortan als Richtschnur in der chronologischen Beurteilung der übrigen. So wertvoll sie sind, so vermögen sie die Schlußfolgerungen, welche er aus ihnen gezogen hat, nicht zu rechtfertigen. Zunächst darf man nicht vergessen, daß der Umgang eine mangelhafte Beleuchtung hatte, daher Mosaiken mit einem dunklen Hintergrund nicht gut brauchen konnte. Dazu sind die ornamentalen Sujets seines Gewölbes, mit geringen

[1] Zu dem fast gleichen Resultat gelangte auch Kluge bei den Mosaiken der Basilika des hl. Demetrius in Saloniki. Vgl. *Berichte des russischen archäologischen Instituts von Konstantinopel* XIV, I 64 (russisch).

[2] *Notes sur les mosaïques chrétiennes de l'Italie*, in *Revue archéologique* 1874, 171—177; 1875, 224—230 273—284; 1876, 400—413; 1877, 32—46, II 144—162; 1878, 273—278 353—367; 1879, 109—117; 1882, 141—152; 1883, 16—30.

[3] De Rossi, *Musaici* Fasz. XXVI fol. 1, und besonders 4v.

[4] Vgl. darüber B. II, K. 4.

Ausnahmen, Nachbildungen von Fußbodenmosaiken, deren Hintergrund in der Regel weiß war. Soll nun derselbe auch bei den zerstörten vierundzwanzig biblischen Darstellungen des Kuppelraumes, dem durch die elf Fenster des Tambours eine große Lichtfülle zuströmte, weiß gewesen sein? Wir wagen es zu bezweifeln. Bei der durch andere Monumente bezeugten Liebe zur Abwechslung[1] ist es sogar a priori anzunehmen, daß die Kuppelmosaiken einen farbigen, und zwar einen blauen Hintergrund hatten. Wir glauben da nicht zuviel zu behaupten; denn es war in der klassischen Kunst bekanntlich die feinere Art, auf einem farbigen Grunde zu malen. Deshalb ist derselbe gewöhnlich rot oder schwarz, seltener blau, wegen der geringeren Haltbarkeit dieser Farbe. Bei den musivischen Bildern fällt das letztere Bedenken fort, weil die blauen Würfel die gleiche Festigkeit wie die übrigen besitzen. Die profanen Mosaiken haben denn auch wirklich meistens einen blauen Hintergrund: „Les fonds sont généralement d'un bleu foncé, très-agréable à l'œil", schreibt ein der Archäologie leider zu früh entrissener Gelehrter, welcher auf dem besten Wege war, ein *Corpus* der in Afrika ausgegrabenen Mosaiken herauszugeben[2]. Wenn aber die klassischen Mosaizisten für ihre Werke die „für das Auge so angenehme blaue Farbe" wählten, so sieht man nicht recht ein, warum die christlichen damit bis zum 5. Jahrhundert gewartet haben sollten. Doch wir können unsere Aussage mit einer Tatsache belegen: Rom besitzt noch ein Mosaik mit blauem Hintergrund aus konstantinischer Zeit; es füllt die rechte Apsis der Vorhalle des lateranensischen Baptisteriums und gehört zu dem Schönsten, was uns von der ältesten christlichen Monumentalkunst Roms überliefert ist (Taff. 1—3). Dieses Mosaik genügt, um die bisher geltende Ansicht über das späte Auftreten des blauen Hintergrundes bei Mosaiken als irrig zu erweisen; daher dürfen wir einen solchen auch für „S. Costanza" beanspruchen.

Ich hatte mir diese Ansicht über den farbigen Hintergrund der Kuppelmosaiken von „S. Costanza" schon lange gebildet und sie in einem auf dem letzten Kunsthistorikerkongreß (1912) gehaltenen Vortrag auch öffentlich ausgesprochen. Um meiner Sache sicher zu sein, versuchte ich mir eine farbige Kopie von dem im Eskorial befindlichen Aquarell Francescos d'Olanda zu verschaffen, was mir denn auch nach einigem Warten gelungen ist[3]. Ich bringe sie auf Taf. 88,2 so, wie ich sie bekommen habe[4]. Obgleich die Wiedergabe der Farben der Mosaiken in den Einzelheiten augenscheinlich vernachlässigt ist, so kann der Kopie doch eine allgemeine Treue nicht abgesprochen werden, da sie mit einer alten, gleich zu erwähnenden Beschreibung im Einklang steht. Die Trennungsglieder z. B. und das Gewand Susannas waren in Goldwürfeln ausgeführt; dementsprechend haben sie auf der Kopie beide einen gelben Ton. Wir dürfen also zuversichtlich annehmen, daß der blaue Hintergrund, den die Kopie bei den vier Szenen der Kuppel zeigt, auch auf dem Original vorhanden war.

[1] Wir verweisen namentlich auf das neapolitanische Baptisterium.

[2] Paul Gauckler, *La mosaïque antique*, in Daremberg-Saglio, *Dictionnaire des antiquités* 21 (Sep.-Abdruck).

[3] Ich erhielt sie den 7. Dezember 1912, dank der gütigen Vermittlung des spanischen Vertreters beim Heiligen Stuhl, Herrn Marquis de Gonzalez.

[4] Zur größeren Sicherheit ließ ich die Kopie jedoch mit dem Originalaquarell durch P. Wilhelm Antolin O. S. A., den Präfekten der Bibliothek, vergleichen.

2. Goldener Hintergrund.

Das älteste Beispiel des Goldhintergrundes sieht Müntz in dem Mosaik des Triumphbogens von S. Paul aus der Zeit Leos I. (440—461)[1]. Für diese späte Verwendung der Goldwürfel beruft er sich wiederum auf die Mosaiken des Mausoleums der Konstantina, wo die Künstler von dem Gold, wie er meint, nur einen ganz minimalen Gebrauch gemacht haben.

Fig. 1. Aus dem Manuskript Ugonios.

Hier liegt indes ein faktischer Irrtum vor; denn in der von ihm herausgegebenen Beschreibung der Mosaiken von Pompeo Ugonio[2] wurden, aus einem fatalen Versehen, gerade die ausschlaggebenden Worte ausgelassen. Da es sich um einen Passus handelt, welcher für die Verwendung des Goldes auf konstantinischen Mosaiken von entscheidender Bedeutung ist, so bringen wir von ihm in Figur 1 einen photographischen Abdruck. Der Text lautet: „Basem vero huius trunci tenent duae leaenae vel leones, vel tygres sive pantherae; *quidquid sint, tam ipsae quam extensa desuper arbor aurea sunt,* cuius arboris ramis relicto in medio spacio efficitur umbraculum quoddam."[3] Die in Kursiv wiedergegebenen Worte fehlen bei Müntz; daher konnte er behaupten, daß „die Goldwürfel dort nur ausnahmsweise" verwendet worden seien[4]. Die herangezogene Stelle lehrt uns das gerade Gegenteil: von den zwölf gewaltigen Trennungsgliedern, welche die biblischen Darstellungen voneinander schieden und sie wie ein riesiger Goldrahmen umgaben, bestanden sowohl die Tiere als auch die vegetabilischen Teile aus goldenen Würfeln, erinnerten also an die vier mit den zwei Monogrammen Christi in Galla Placidia in Ravenna zusammengestellten und von schönen Ranken

[1] Vgl. seinen Aufsatz *L'ancienne basilique de St.-Paul-hors-les-murs* in *Revue de l'art chrétien* 1898, 14.

[2] Diese handschriftliche, von Ugonio stammende Beschreibung des Mausoleums der Konstantina und seiner musivischen Darstellungen befindet sich in der Stadtbibliothek von Ferrara (No. 161, P. 1 8). Wir kommen darauf in B. II, K. 4 ausführlich zurück.

[3] *Ms.* fol. 1106.

[4] *Revue archéol.* 1878, 359: „L'or n'y figurait que d'une manière exceptionnelle." Vgl. auch 1875, 282.

eingeschlossenen Apostelfiguren (Taf. 51,1). Golden waren auch die Gewänder von besonders hervorragenden Personen. Ugonio hebt es zwar nur an einer Gestalt, an der Susannas, hervor, aber analoge Beispiele berechtigen uns, diese Eigentümlichkeit noch auf andere, namentlich auf Christus auszudehnen. Wie sich die vergoldeten Tiere ausgenommen haben, zeigen uns einige von den Vögeln und sonstigen Gegenständen, welche in zwei Feldern des tonnengewölbten Umgangs abgebildet sind (Taf. 7). Noch besser sehen wir es an dem Markuslöwen des neapolitanischen Baptisteriums (Taf. 39,2); dort und auf dem Mosaik von S. Pudenziana findet sich eine Gestalt Christi mit goldenen Gewändern (Taff. 32; 42—44); vergoldet waren ferner in „S. Costanza" die Kleider des Herrn auf den Mosaiken der Gesetzes- und Schlüsselübergabe, was bisher niemand beachtet hat (Taff. 4 f); in Neapel endlich begegnen uns vergoldete Palmen, und die Apsis der Vorhalle des Alten Baptisteriums in Rom mit dem letzten Rest konstantinischer Mosaiken ist ganz von vergoldeten Ranken überwuchert (Taff. 1—3 32 36 f) Diese Monumente sind geeignet, uns eine Vorstellung von dem Reichtum der Kuppelmosaiken des Mausoleums zu verschaffen. Die starke Vergoldung derselben forderte, ich möchte sagen, mit Notwendigkeit einen blauen Hintergrund für die Darstellungen; denn Gold hebt sich ungleich vorteilhafter von Blau als von Weiß ab.

In einem reichen Maße handhabten das Gold auch die Mosaizisten in den soeben erwähnten Taufkirchen von Neapel und dem Lateran: in beiden sehen wir, von den Gestalten und Gegenständen zu schweigen, je einen schmalen Streifen mit einem vollständig vergoldeten Hintergrund (Taff. 1—3 29). Der neapolitanische Streifen ist vorzüglich erhalten: er dient zu einer wirkungsvollen Trennung des gestirnten Firmaments mit dem von der Hand Gottes bekränzten „Zeichen Christi" von den paradiesischen Gefilden, auf denen Palmen und Weizenähren wachsen und allerlei Fruchtkörbe mit Vögeln aufgestellt sind, und wo der einsame Phönix die Auferstehung verkündet. Der Goldgrund hat also die nämliche Bestimmung, die wir gleich auch auf einigen Mosaiken in S. Maria Maggiore kennen lernen werden.

In S. Maria Maggiore wurde von dem Gold ein geradezu verschwenderischer Gebrauch gemacht. Nicht bloß sehr viele Figuren und Gegenstände sind vergoldet, sondern, was besonders zu beachten ist, auch die meisten Hintergründe enthalten bald größere bald kleinere Goldflecken; wenige nur sind ganz vergoldet und wenige von der Vergoldung frei geblieben. Was ist von dieser verschiedenen Behandlung des Hintergrundes zu sagen? Die meisten Kunsthistoriker behaupten, daß die Goldflecken und Goldgründe nicht ursprünglich seien; aber sie begründen weder hinreichend ihre Ansicht noch sagen sie uns, wann und warum man sich zu der sonderbaren Maßregel einer nachträglichen Vergoldung entschlossen habe. Und doch muß darüber Klarheit herrschen, soll über den Zustand der Mosaiken von S. Maria Maggiore und mancher anderer ein richtiges Urteil gefällt werden.

Meine Studien haben hier, wie ich glauben darf, zu einem befriedigenden Resultat geführt. Es ist zunächst sicher, daß die Vergoldung der Hintergründe, mag sie sich nur auf Teile von ihnen erstrecken oder das Ganze umfassen, durchweg mit den Bildern selbst

gleichzeitig, also ursprünglich ist. Die Künstler wollten dadurch die Gestalten überhaupt oder einzelne von ihnen scharf hervortreten lassen, um auf diese Weise eine größere Mannigfaltigkeit zu erzielen. Der Wille war gut, aber in Wirklichkeit wurde durch die Vergoldung auf mehreren von den liberianischen Mosaiken[1] die Harmonie der Farben wenn nicht aufgehoben, so doch wesentlich beeinträchtigt; denn es handelt sich, wohlgemerkt, meistens um Goldflecken, die als solche naturgemäß keine angenehme Wirkung hervorrufen können. Wieviel diese Mosaiken durch sie verloren haben, zeigen diejenigen, deren Hintergrund, man weiß nicht recht warum, ganz oder zum großen Teil ohne Gold gelassen wurde (Taff. 21 f 26 f). Zieht man zu dieser Willkür in Erwägung, daß bei der Vergoldung Figuren oder Gegenstände, wenn auch selten, verunstaltet wurden[2] und daß in der Szene der Darbringung Jesu auf dem Triumphbogen der Mosaizist bei dem Kopf des greisen Simeon die Vergoldung nicht bis zu dem Kontur ausdehnte und links zwei Reihen gelber Würfel, die auch unten am Wege und oben in den Bögen der Arkaden wiederkehren, anbrachte (Taff. 57—60), so begreift sich, wie die Ansicht von der nachträglich erfolgten Vergoldung aufkommen konnte. Ich gestehe offen, daß auch ich ihr lange Zeit gehuldigt habe, bis ich zu der gegenteiligen Ansicht gelangt bin. Das erste Bedenken erregte das Mosaik mit der Darstellung der Gastfreundschaft Abrahams (Taf. 10). Dort haben die an dem Tische sitzenden Engel einen goldenen Nimbus, der mit einem weißen, nach innen zu ausgezackten Kontur versehen ist. Dieser Nimbus steht in der ganzen Serie einzig da. Er ist zu rationell, als daß man ihn einer nachträglichen, also mehr oder minder handwerksmäßigen Vergoldung zuschreiben könnte: durch die starke Betonung der weißen Farbe sollten nicht bloß die Lichtstrahlen des Nimbus angedeutet, sondern vor allem — und das ist die Hauptsache — die goldenen Nimben von dem goldenen Hintergrund abgehoben werden. Hier haben wir also, dachte und folgerte ich, einen goldenen Fleck im Hintergrund, der mit dem Bilde gleichzeitig und an sich doch unvorteilhaft ist, da er in die Komposition störend eingreift; wenn aber ein Fleck ursprünglich ist, so müssen es auch die übrigen sein.

Um sich von der Richtigkeit dieser Schlußfolgerung zu überzeugen, braucht man nur die Linienführung der Steinchen da, wo die goldenen mit den benachbarten zusammenstoßen, zu verfolgen: man wird überall ein regelmäßiges Ineinandergreifen, nirgends eine gewaltsame Unterbrechung finden. Was dieses aber zu bedeuten hat, sieht man an jenen Mosaiken, die spätere Ausbesserungen aufweisen, namentlich diejenigen, welche auf einer oder auf beiden Seiten angestückelt sind (Taff. 16 18 20 24 ff): nicht viel besser wäre die Vergoldung ausgefallen, hätte man sie nachträglich ausgeführt.

Die definitive Bestätigung der Richtigkeit meiner Ansicht brachten zwei Mosaiken, welche auf Taff. 40 92 wiedergegeben sind. Das eine bietet das Brustbild Christi mit dem goldenen

[1] Über den Altersunterschied der Mosaiken von S. Maria Maggiore vgl. unten B. II, K. 8.

[2] So verlor z. B. ein Pferd den Schweif und ein Hirt ein Bein; ferner wurde auf einem Bilde Isaaks die Architektur unterbrochen, und in einem Falle durchschneidet die Vergoldung ein Gewandstück (Taff. 11 13 23 27).

Kreuznimbus in einem Medaillon, dessen Hintergrund ebenfalls golden ist. Um die beiden Goldgründe voneinander zu trennen, griff der Künstler zu demselben Mittel wie derjenige des Liberius: er umgab den Nimbus mit einem weißen Kontur, von dem nach innen zu Strahlen ausgehen, diesmal wirkliche Strahlen, weil genügend Raum dafür vorhanden war. Auf dem zweiten Mosaik ist der goldene Nimbus von dem goldenen Hintergrund durch ein in einen weißen Kreis geschlossenes, weißes Monogramm Christi geschieden. Wir stehen hier also vor einem Verfahren, welches zwei Künstler aus dem 4. und einer aus dem Anfang des 6. Jahrhunderts beobachteten. Da namentlich das jüngste Mosaik (Taf. 92) mit absoluter Gewißheit von jeder Ausbesserung unberührt geblieben, der Goldgrund also gleichzeitig mit dem Bilde selbst ist, so muß auch derjenige des liberianischen Mosaiks ursprünglich sein.

Wie sind dann aber, wird man fragen, die beiden oben berührten Erscheinungen zu erklären, welche mit zu dem Aufkommen der Ansicht beitrugen, die Vergoldung sei erst nachträglich hinzugefügt worden? Die Beantwortung dieser Frage ist sehr wichtig, weil sie die von uns geäußerte Vermutung über den Werdegang der alten Mosaiken bestätigt: die Mosaizisten des Liberius, welche wir jetzt zuerst berücksichtigen wollen, erhielten farbige, bis in die kleinsten Details hinein fertige Vorlagen, auf denen aber die Vergoldung der Hintergründe nicht bloß nicht vorgesehen, sondern direkt ausgeschlossen war. Sie halfen sich nach Möglichkeit: bei den mit einer Berglandschaft versehenen Bildern wählten sie für die Vergoldung etwa die Mitte der Ebene; bei andern fingen sie unter dem Wolkenhimmel an und stiegen bis zur Erdlinie oder so tief hinunter, als die den Hintergrund einnehmenden Figuren es erlaubten; bei vieren endlich wurde der ganze Hintergrund, bei dem Durchgang durch das Rote Meer das eine Ufer und bei der Schlacht vor Raphidim die Talsenkung vergoldet. Die Arbeit geschah also nicht planlos. Trotzdem blieb die Vergoldung in der Regel ein fremdes Element; bloß in wenigen Fällen ist es dem Mosaizisten gelungen, einen erträglichen Eindruck hervorzurufen. Hieraus muß man folgern, daß die Kompositionen nicht für die liberianische Basilika geschaffen wurden. Ihre große Zahl läßt nur den Gedanken an eine illustrierte Bibel zu. Doch darüber an geeigneter Stelle.

Der vorwiegend ungünstige Eindruck der Vergoldung der liberianischen Mosaiken konnte auch den Alten nicht entgehen. Der Künstler, welcher einige Dezennien später die Kompositionen für den Triumphbogen Sixtus' III. entwarf, hat davon jedenfalls gelernt; denn er vermied auf seinen Bildern gänzlich die landschaftliche Behandlung, die ihrer Natur nach der Vergoldung abhold ist. Auf den Originalvorlagen oder „Kartons", welche die Mosaizisten des Triumphbogens hatten, waren die zu vergoldenden Partien meistens in gelb angegeben. Man sieht es besonders an der Darstellung Jesu im Tempel (Taff. 57—60). Bei den meisten dieser Szenen fängt die Vergoldung unter dem Horizont an und reicht bis zu der gelbgrünen Ebene hinunter; bei den zwei Herodesszenen (Taff. 61 f 69) fehlt der Horizont, vielleicht um anzudeuten, daß sie im Innern des Palastes vor sich gingen.

Obgleich bedeutend verbessert, ist der Eindruck der Vergoldung auch bei den Mosaiken Sixtus' III. noch nicht vollkommen. Erst als man sich entschloß, einzelne aneinandergereihte Gestalten abzubilden, und an die Stelle komplizierter Darstellungen einfache Szenen im Stil der Katakomben setzte, erst da hatte man einen für die Vergoldung günstigen Boden. Den besten Beweis dafür liefern die Mosaiken mit den Darstellungen Justinians und Theodoras (Taff. 109 f) und diejenigen der Hochwände von S. Apollinare Nuovo mit ihrer großartigen, harmonischen Wirkung, die sie noch heute auf jeden Beschauer ausüben.

Unsere Untersuchungen über den Hintergrund der Mosaiken von S. Maria Maggiore haben also festgestellt, daß die Kompositionen der liberianischen Serie nicht für die Basilika geschaffen wurden. Da es auch ausgeschlossen ist, daß man sie aus einer andern Basilika kopiert habe, weil eine solche nicht nachweisbar ist, so bleibt, wie gesagt, nichts anderes übrig als anzunehmen, daß sie einer illustrierten Bibelhandschrift entstammen. Nur ganz wenige konnten nach demselben Prinzip vergoldet werden wie die Mosaiken des Triumphbogens Sixtus' III.[1] Nehmen wir schließlich noch den oben besprochenen Ring der neapolitanischen Taufkirche hinzu, so ergibt sich, daß die Mosaizisten von der Mitte des 4. Jahrhunderts an mit Vorliebe den Raum vergoldeten, der zwischen der Fläche, auf welcher die dargestellte Handlung sich entfaltet, und zwischen dem Firmament liegt, d. h. den Horizont.

Wir dürfen aber noch einige Jahrzehnte höher hinaufgehen und diese Methode der Vergoldung auch den Künstlern Konstantins zuschreiben. Hierzu berechtigt uns sowohl das Apsismosaik des Alten Baptisteriums (Taff. 1—3) als auch dasjenige der lateranensischen Basilika, welche als die Hauptkirche, die Kathedrale Roms, an erster Stelle von dem kaiserlichen Bauherrn fertiggestellt und ausgeschmückt wurde. Das Mosaik ist zwar durch die Hände von Fra Torriti hindurch gegangen; wir werden jedoch beweisen, daß es, einige kleinere Eingriffe abgerechnet, von dem mittelalterlichen Künstler mit gewissenhafter Treue kopiert wurde[2]. Der Goldgrund trennt in der oberen Zone die in dem Wolkenhimmel sichtbare Büste Christi mit den sie umschwebenden Engeln von den heiligen Gestalten, welche, um das Kreuz geschart, auf der paradiesischen Ebene stehen, die sich auch in der unteren Zone fortsetzt. Der Zweck des Goldgrundes ist also der nämliche wie auf den erwähnten Mosaiken Neapels und der Kirche S. Maria Maggiore. Dieses erklärt uns, warum die großen Apsiskompositionen in S. Pudenziana und S. Cosma e Damiano keinen vergoldeten Hintergrund haben: dort reicht der Wolkenhimmel mit den Evangelistenzeichen und hier mit der Christusgestalt so tief herunter, daß für die Vergoldung kein Platz blieb. Daß man sie aber in der letzten Basilika nicht ausschließen wollte, sehen wir an der unteren Zone und namentlich an der Vorderwand der Apsis, wo selbst die Wolken einen goldenen Hintergrund haben. Die gleiche Eigentümlichkeit bietet auch eine Szene der liberianischen Serie (Taf. 17), wodurch die Ursprünglichkeit ihrer Vergoldung eine neue Stütze erhält. In S. Pudenziana sind die Mosaiken

[1] Vgl. Taff. 8 f 11,1 16 f. [2] Siehe darüber unten § 10 und B. II, K. 1.

der Apsiswand zerstört, so daß wir über ihren Charakter keine Vermutung äußern können. Die erhaltenen Denkmäler genügen indes zum Beweise, daß die römischen Mosaizisten das Gold von Anfang an für die Hintergründe der Darstellungen gebrauchten.

In Mailand kamen die Goldwürfel ebenfalls schon im 4. Jahrhundert, in Ravenna erst später zu einer reicheren Verwendung. Der Grund dieses späteren und seltenen Gebrauchs des Goldes liegt nicht etwa in einer bewußten Ablehnung desselben aus ästhetischen Rücksichten; denn im 4. und den folgenden Jahrhunderten hatte man nicht mehr ein so feines Kunstgefühl, um Goldgründe prinzipiell auszuschließen. Hier scheint einzig und allein der Kostenpunkt maßgebend gewesen zu sein: die goldenen Würfel wurden seltener gebraucht, weil sie teurer waren.

§ 7. Vergoldung von Figuren und Gegenständen.

Die Frage, ob auch die Vergoldung der Figuren und Gegenstände innerhalb der musivischen Darstellungen ursprünglich sei, darf für uns nach dem Axiom: „Minus in maiori continetur“ als erledigt gelten. Wir haben auch gar keine Ursache, das Gegenteil zu glauben; denn die Vergoldung geschah nicht willkürlich, sondern nach bestimmten malerischen Prinzipien. Bei den Gegenständen hielt man sich gewöhnlich an solche, die ihrer Natur nach aus Gold sind oder vergoldet sein können, wie Throne, Kronen, Helme, Trompeten, Spangen und alles, was unter den Begriff der Schmucksachen fällt. Von Gestalten wählte man in erster Linie diejenigen, deren Tracht der Vergoldung fähig war oder sie forderte: so auf den Mosaiken von S. Maria Maggiore die Madonna, die als „Sproß aus dem königlichen Geschlechte Davids“ wie eine Prinzessin oder Kaiserin abgebildet ist; so die Tochter Pharaos mit einigen ihrer Hofdamen und Sephora als Braut mit ihren Begleiterinnen; so auch die Magier in ihrem reichbestickten Perserkostüm, die Soldaten in ihren glänzenden Trachten und alle jene, die als Könige, sei es in der Gewandung eines römischen Feldherrn oder in der konstantinischen und nachkonstantinischen Hoftracht, dargestellt sind. Folgerichtig schloß man von der Vergoldung gewöhnlich jene Gestalten aus, die mit einfachen Gewändern wie mit der aus schlichter Wolle verfertigten Tunika und Pallium oder Pänula bekleidet sind.

Obgleich das System, welches diesem Verfahren zu Grunde liegt, beharrlich durchgeführt wurde, so sind doch auch Ausnahmen für die Gestalten Christi, der Apostel und anderer zu verzeichnen, die besonders hervorgehoben werden sollten (Taff. 32 42—44 48 78 f). Mit welcher Überlegung sodann der liberianische Mosaizist bei seiner Arbeit vorging, bekundete er z. B. dadurch, daß er von den Hofdamen der Tochter Pharaos bloß die im Vordergrund stehenden mit einigen Goldkörnern bedacht, und bei der einen nur die Gewänder, bei der andern nur das Geschmeide vergoldet hat. In dieser Beschränkung zeigte er ein künstlerisches Empfinden, welches ihm alle Ehre macht. Aber auch die Fälle, in denen Goldsteinchen an weniger geeigneten Stellen, wie z. B. in Hügeln, in Gesichtern, in den Haaren von männlichen Gestalten, in Strohhütten von Hirten usf., eingefügt sind, kann man nicht auf die Liste

späterer Zutaten setzen; wie überall, so müssen wir auch hier dem Zufall und der Künstlerlaune einen Spielraum lassen. Wo der Zufall augenscheinlich ausgeschlossen ist, also eine Absicht vorliegt, darf wohl angenommen werden, daß die Künstler durch die Vergoldung in ihren Werken die Wirkung der Sonne nachahmen wollten, welche alles vergoldet, wohin sie mit ihren Strahlen dringt. Etwas hat die Vergoldung schließlich in allen Fällen bewirkt: es war für eine größere Mannigfaltigkeit der Effekte gesorgt.

Es steht somit fest, daß auf den ältesten Mosaiken sowohl die Vergoldung der Hintergründe als auch diejenige der Figuren und Gegenstände innerhalb der Darstellungen ursprünglich sind. Dieses Ergebnis ist besonders für die Beurteilung des Zustandes der Mosaiken von S. Maria Maggiore von der größten Tragweite; denn es zeigt, daß derselbe keineswegs so verzweifelt ist, wie manche behaupten. Wir können jetzt sogar sagen, daß sie zu denen gehören, welche ihren ursprünglichen Zustand mit am besten bewahrt haben. Es wird Sache der Beschreibung der einzelnen Mosaiken sein, die nachträglichen Zutaten auszuscheiden.

Daß auch auf den späteren Mosaiken die Verwendung des Goldes ursprünglich ist, dürfen wir jetzt ohne weiteres annehmen; sie wird auch meines Wissens von niemand ernsthaft bestritten.

§ 8. Seltene Verwendung der Silberwürfel.

Die Silberwürfel sind viel seltener als die goldenen anzutreffen. In Rom begegnen wir ihnen zuerst auf dem Apsismosaik von S. Cosma e Damiano, in dem Nimbus des Gotteslammes und dem Namen IORDANES (Taf. 105). Zur reicheren Verwendung gelangten sie erst im Mittelalter auf dem Mosaik der Krönung Mariä in S. Maria Maggiore (Taff. 121—124), wo sie besonders in den dekorativen Teilen und der Gewandung einiger Engel vorkommen; silbern sind auch die äußeren Sterne, der Mond und der äußere Umriß der Nimben der vorderen Engel wie auch der beiden Hauptpersonen. Hieraus dürfen wir jedoch nicht folgern, daß die Silberwürfel auch auf dem Original Sixtus' III. vorhanden waren. Wir glauben sie im Gegenteil ausschließen zu sollen, da sie auf den Mosaiken des Triumphbogens fehlen. Tatsächlich sind die Silberplättchen Torritis auf rotbraunen, nicht, wie bei den antiken, auf hellfarbigen Smalten aufgelegt. Die Silberstifte fehlen auch in Mailand, S. Prisco und im neapolitanischen Baptisterium. In Ravenna bediente man sich ihrer mit Vorliebe für Nimben, für metallene Gegenstände und Schmucksachen, aber erst seit dem 6. Jahrhundert, was mit der römischen Praxis übereinstimmt (Taff. 97—100). Dieses gleichzeitige Auftreten der Silberwürfel in Rom und Ravenna berechtigt uns, die Mosaiken von Casaranello (Taf. 108), für welche uns keine sichern chronologischen Hilfsmittel zur Seite stehen, ebenfalls erst dem 6. Jahrhundert zuzuschreiben: dort wurde das Silber für einige Sterne und zur Belichtung von Blättern und Blumen verwendet. Die Wirkung ist eine möglichst kalte.

§ 9. Umfang der ältesten Zyklen.

Die Bilderzahl der einzelnen Zyklen läßt sich für kein einziges von den oben erwähnten Monumenten mit voller Sicherheit angeben. Die Basilika des Laterans besaß außer der Apsiskomposition im Mittelschiff die älteste Konkordanz von Darstellungen aus dem Neuen und Alten Testament, darüber Gestalten der Apostel und Propheten und als Abschluß nach oben einen aus Symbolen, besonders Christusmonogrammen gebildeten Fries; von den Darstellungen der Frontwand der Apsis und des Triumphbogens ist uns leider keine überliefert. Den Reichtum des Zyklus ihres Baptisteriums dagegen können wir aus dem, was sich an Originalmosaiken und an Kopien erhalten hat, sowie indirekt aus dem Apsismosaik von S. Clemente und den Bildern der neapolitanischen Taufkirche erschließen. Zum großen Teil ist uns auch derjenige des Mausoleums der Konstantina bekannt, wo allein in der Kuppel außer einer symbolischen zwölf Szenen aus dem Alten und ebensoviele aus dem Neuen Testament angebracht waren; zwei weitere schmückten zwei von den Hauptnischen und mehrere den Turm über dem Sarkophag der Stifterin. Ähnlich hat man sich auch wohl den Schmuck des Mausoleums der hl. Helena zu denken. Aus der alten Peterskirche, für welche Konstantin eine besondere Vorliebe hatte, sind nur die Mosaiken der Apsis durch eine von Grimaldi besorgte Kopie und die des Triumphbogens sowie vielleicht das Kaiserbildnis über dem Portikus ihrem Inhalte nach durch Inschriften gesichert; eine Inschrift und gelegentliche Äußerungen bezeugen auch die Existenz von Mosaiken auf der Stirnwand der Apsis. Von Liberius bekam die Basilika dann einen großartigen Zyklus von biblischen Bildern, welcher vierundvierzig Szenen aus dem Neuen und ebensoviele aus dem Alten Testament umfaßte, aber in Malerei ausgeführt war. Daß die ursprüngliche Grabkirche des hl. Paulus ebenfalls Mosaiken hatte, läßt sich bei der Verehrung, welche der Heidenapostel genoß, nicht ernsthaft in Zweifel ziehen. Man darf auch vermuten, daß sie ähnlich, nur weniger reich als die Schwesterkirche ausgeschmückt war; ihrer geringen Größe wegen wurde sie ja schon zu Ende des 4. Jahrhunderts abgerissen und durch einen der Basilika des Apostelfürsten ebenbürtigen Neubau ersetzt. Von dieser zweiten Kirche kennen wir nur die Mosaiken der Apsis und des Triumphbogens. Für die liberianische Basilika ferner sind wir, abgesehen von dem Apsisschmuck, welcher unter Sixtus III. mit der Apsis fiel, genau unterrichtet; denn die Mosaiken des Hauptschiffes haben sich zum größten Teil noch im Original erhalten. Umgekehrt ist in S. Pudenziana nur das Mosaik der Apsis und in S. Clemente außerdem noch das der Stirnwand übrig. In der Titelkirche des Pammachius dagegen sind sowohl die Darstellungen der Apsis als auch der Hochwände des Mittelschiffes zu Grunde gegangen; mit Hilfe der überlieferten Inschriften läßt sich jedoch die Zahl der letzteren annähernd sicher bestimmen. Besser noch ist es schließlich um den Zyklus der Mosaiken Sixtus' III. in der offiziellen Marienkirche bestellt; denn von den Hauptdarstellungen, denen des Triumphbogens und der Apsis, bestehen noch die Originale und eine mittelalterliche Wiederherstellung, und von den übrigen können wir uns, dank der Widmungsinschrift, eine genügende Vorstellung machen.

§ 10. Zur allgemeinen Charakteristik des Inhaltes der Zyklen.

Wenn man die ersten öffentlichen Leistungen der christlichen Monumentalkunst Roms überschaut, so imponieren sie vor allem durch ihre Zweckmäßigkeit: die Darstellungen sind stets der Bestimmung des Gebäudes angepaßt, mag dieses ein Mausoleum oder ein Baptisterium, eine dem Erlöser oder eine einem Heiligen geweihte Basilika sein. Während in den Mausoleen die Funeralidee vorherrschte und alles mittelbar oder unmittelbar auf den Verstorbenen sich bezog, mußten in den Basiliken, welche dem Erlöser oder der Gottesmutter oder bestimmten Märtyrern gewidmet waren, natürlich die betreffenden Titulare eine oder die Hauptrolle spielen. Eine Ausnahme macht nur die Basilika des hl. Klemens, in deren Apsis das Kreuz den ersten Platz einnimmt und wo der Titular auf die Vorderwand der Apsis, neben den Apostelfürsten gesetzt ist. Die Regel war, daß man in den Märtyrerkirchen die Lokalheiligen mit dem Zeichen des Martyriums auf der Hauptstelle vorführte. In der vatikanischen Basilika hatte man sogar einen ganzen Zyklus von Darstellungen aus dem Leben des hl. Petrus angebracht, ein Beispiel, welches auch in S. Paul und vielleicht noch in andern Kirchen nachgeahmt wurde. In den Fällen, wo man nichts Näheres über den Märtyrer wußte oder durch die Form der Komposition, wie in S. Pudenziana, an der Vorführung der Todesart verhindert war, deutete man das Martyrium wenigstens durch den Kranz oder die Krone an.

Der Bilderschmuck der Baptisterien sodann bekundet den Einfluß des apostolischen Symbolums, welches gemäß den neuesten Untersuchungen[1] um das Jahr 100 in Rom in Hinblick auf die Taufe verfaßt wurde und von Rom aus über einen großen Teil der Christenheit sich verbreitete, das dann nach Verlauf von weiteren zwei Jahrhunderten, in künstlerische Formen gekleidet, abermals von Rom den Weg nach auswärts nahm.

Nach solchen Prinzipien geregelt, mußte die Ausschmückung der verschiedenartigen Kultgebäude Roms stets ihren Zweck erfüllen. Daher z. B. der Vorrang, den das Apsismosaik der Basilika der hl. Pudentiana vor dem von Paulin für die Kirche des hl. Felix entworfenen hat[2], welches auf den Märtyrer gar keinen Bezug nimmt, wogegen jenes sowohl die Lokalheilige als auch ihre Schwester im Besitze der Seligkeit zeigt. Wie hoch steht auch der Zyklus des lateranensischen Baptisteriums über der Ausschmückung der Taufkirche des Sulpicius Severus mit seinen Porträts von Zeitgenossen![3] Wie großartig ist ferner die Komposition der lateranensischen Salvatorkirche mit ihrer Darstellung der Wiederkunft des Erlösers, zu welchem Maria und die ersten Koryphäen des christlichen Glaubens emporblicken! Wie im Lateran Christus, so tritt in der seiner Mutter geweihten Kirche Maria in den Vordergrund, aber in einer Weise, daß ihre Auszeichnung zugleich auch dem Sohne

[1] Siehe darüber B. II, K. 2.

[2] Vgl. § 10 des nächsten Kapitels.

[3] In dem von Ennodius besungenen Baptisterium waren Märtyrer gemalt (*Carm.* 2, 20: Migne, *PL* 63, 339; CXXVIII ed. Vogel in *Mon. Germ. hist., Auct. antiquiss.* VII 134f), weil dort Reliquien von Märtyrern beigesetzt waren.

gilt, wie umgekehrt in diesem auch die Mutter geehrt wird. Die Künstler Sixtus' III. haben darin einen bewundernswerten Takt entfaltet.

Zahlreiche Väterstellen beweisen, daß die Zyklen einen eminent didaktischen Zweck hatten. Der Gläubige sah in ihnen alle die liebgewordenen Gestalten und Zeichen, die man noch vor kurzem bloß in dem Dunkel der Katakomben darzustellen wagte; er sah in ihnen die wichtigsten Geheimnisse seines Glaubens in kunstvoller Form zum Ausdruck gebracht; und indem er sie betrachtete, fühlte er sich gehoben und in seinem Glauben bestärkt. Die Zyklen wendeten sich aber auch an den Andersgläubigen: dem Heiden zeigten sie durch Vorführung von geeigneten Tatsachen aus der biblischen Geschichte die Nichtigkeit der Götter[1]; und den Juden erinnerten sie in den sog. Konkordanzen, d. h. in den Gegenüberstellungen von Szenen aus dem Neuen und Alten Testament daran, daß das mosaische Gesetz in dem christlichen seine Erfüllung gefunden hat.

Der Sinn für die Symbolik, welche die Malerei an den Gräbern der unterirdischen Nekropolen so ganz durchdringt, wurde auch in der römischen Monumentalkunst weiter gefördert und entwickelt. Zu den schon in den Katakomben gebräuchlichen Figuren der Taube und des Lammes, welche gewöhnlich andere Bedeutungen erhielten, kamen neue hinzu; wir nennen vor allem den Thron mit den Insignien der Königswürde Christi, die an den Quellen sich erquickenden Hirsche als Aufforderung zum Empfang der Taufe, die himmlische Stadt als Aufenthaltsort der zur ewigen Seligkeit Zugelassenen, und die Städte Jerusalem und Bethlehem als Ausdruck der in ihren Anfängen aus Juden und Heiden entstandenen Kirche. Für die letztere wurden auch die Personifikationen in Gestalten von zwei Matronen geschaffen, aber seltener abgebildet (Taf. 47). Häufig begegnet uns jedoch der Vogel Phönix, das Symbol der Auferstehung des Fleisches zum ewigen Leben. Mit ihm ist unzertrennlich verbunden die Palme, deren Namen (*φοίνιξ*) er trägt; sie löste den der funeralen Kunst familiären Olivenbaum ab und wurde in der Monumentalkunst der eigentliche Baum der paradiesischen Darstellungen. Die Monogramme Christi behielt man mit und ohne die apokalyptischen Buchstaben weiter bei, bis das Kreuz das alleinige „heilbringende Zeichen" blieb. Zu einer großen Rolle gelangten schließlich der Kranz und die Krone als Hinweis auf den Lohn im Jenseits. Sie erscheinen zuerst in den Händen der Apostel und Evangelisten, dann der Märtyrer überhaupt; häufig wird bald das eine bald das andere Symbol von der aus Wolken ragenden Hand, dem bekannten Sinnbild für Gott Vater[2], gehalten. Wir brauchen nicht eigens hervorzuheben, daß sowohl der Kranz als auch die Hand an den Gräbern der Katakomben anzutreffen sind.

Je tiefer man also in die Monumentalkunst eindringt, desto zahlreicher werden die Fäden, welche sie mit der zömeterialen Kunst verknüpfen. Gewöhnlich ist die letztere der gebende, selten der empfangende Teil. Tatsächlich finden sich in der Katakombenmalerei nur wenige

[1] Vgl. B. II, Kap. 11. [2] Nur ausnahmsweise versinnbildet die Hand Christus.

Darstellungen, welche aus der Monumentalkunst stammen: das Lamm auf dem Hügel mit den Evangelienströmen, der Phönix, die Übergabe des Gesetzes und die der Schlüssel an den Apostelfürsten.

In einem angenehmen Kontrast zu der Tiefe der Gedanken und dem erhabenen Ernst der Form der religiösen Darstellungen stehen die aus dem gewöhnlichen Leben genommenen Szenen, welche sich zu den Füßen der heiligen Personen abspielen und die in erster Linie dekorativ wirken sollen. Sie sind stets voller Abwechslung. Hier führen sie uns zu Hirten, welche ihre Herden weiden oder Schafe und Ziegen melken; dort zu Gärtnern, die mit Blumenpflücken und sonstigen Arbeiten beschäftigt sind; anderswo zeigen sie uns den Hühnerhof mit der Besitzerin, welche dem Geflügel Futter streut; am häufigsten begegnen wir jedoch den Szenen, die sich auf dem Wasser abspielen und nicht bloß die harte Fischerarbeit, sondern auch ganz besonders sorglose Belustigungen aller Art vergegenwärtigen, also mehr als andere geeignet sind, den Ernst der religiösen Darstellungen zu mildern. Doch nicht alles ist heiterer oder indifferenter Natur. Es fehlt auch nicht der Hinweis auf Widerwärtigkeiten, mit denen das Leben auf Erden verknüpft ist. So sieht, auf dem Mosaik von S. Clemente, die futterstreuende Frau mit Schrecken, wie ein Hühnerhabicht sich anschickt, ihr ein Küchlein zu rauben. Ein noch größeres Entsetzen hat der Hirt vor dem aus der Höhle hervorbrechenden Wolf (Taff. 121f); denn er ist nur mit einem Stock bewaffnet, und der Wachthund fängt vor Angst schon zu heulen an. Durch solche Züge wollte der Künstler vielleicht auf die Kämpfe und Gefahren des irdischen Daseins aufmerksam machen. Mag das Leben auf Erden aber Freude oder Leid bieten, nie kann es mit dem Glück, welches die Seligen im Himmel erwartet, verglichen werden. Dieser Kontrast drängt sich jedem Beschauer auf. Es ist möglich, daß der Künstler ihn durch die Verschiedenheit in der Größe der Figuren noch schärfer hervortreten lassen wollte. Die realen Szenen sind nämlich in einem so winzigen Maßstab ausgeführt, daß das Auge sie erst dann entdeckt, wenn es, vom Schauen der Hauptsachen der Komposition ermüdet, anfängt, sich an den Details zu zerstreuen. Wir finden sie auf den Apsismosaiken der lateranensischen Basilika und Taufkirche, in S. Peter und dem Mausoleum der Konstantina, also auf lauter Monumenten Konstantins d. Gr., so daß man sie für ein charakteristisches Merkmal der Zyklen der ältesten Periode halten darf. Daher ist ihre Anwesenheit auf dem Mosaik in S. Clemente ein gutes Zeichen für die noch aus andern Gründen bewiesene Abstammung des Originals aus dem 4. Jahrhundert. In der Apsis von S. Maria Maggiore werden die Künstler Sixtus' III. sie wahrscheinlich von der zerstörten des Liberius übernommen haben.

Während diese dem gewöhnlichen Leben entlehnten Szenen in Rom vornehmlich zur Verschönerung der religiösen Kompositionen dienten, bedeckte man, wie wir von dem hl. Nilus hörten, in orientalischen Kirchen mit ihnen ganze Wände. Hier offenbart sich sowohl die Superiorität der römischen Monumentalkunst als auch der Wert der ununterbrochenen Tradition; denn in den Katakomben war es von Anfang an Brauch, die religiösen

Darstellungen mit ornamentalen Gegenständen zu umgeben. Die römischen Künstler treten also gleich in voller Reife auf; ihre Werke sind inhaltlich und oft auch formell Meisterwerke. Wie sehr sie beispielsweise die ravennatischen Künstler übertreffen, werden wir im nächsten Kapitel an einem der hervorragendsten Denkmäler, dem Baptisterium der Orthodoxen, zeigen.

§ 11. Wiederherstellungen und Kopien von altchristlichen Mosaiken und Malereien.

Obwohl aus unverwüstlichem Material hergestellt, verschlimmerte sich im Laufe der Zeit der Zustand der Mosaiken vielfach derart, daß man sie ausbessern mußte. Bei andern wieder war es notwendig, sie ganz von neuem auszuführen. Nehmen wir z. B. nur das Apsismosaik der alten Peterskirche. Von diesem lesen wir zunächst, daß der Papst Severinus (640): „renovavit absidam b. Petri ex musivo, quod dirutum erat“[1]. Das „renovavit“ ist hier mit „ausbessern“ zu übersetzen; denn die vierzeilige Inschrift, welche unter dem Mosaik zu lesen war, wurde noch im 8. Jahrhundert von Besuchern abgeschrieben. Dagegen hat Innocenz III. (1198—1216) das gleiche Mosaik vollständig erneuert und mit einer neuen, aus leoninischen Versen gebildeten Inschrift versehen. Solche Wiederherstellungen fanden auch in den Basiliken des Laterans, von S. Clemente, S. Maria Maggiore und S. Paolo statt. Was ist von ihnen zu halten? Dürfen sie Anspruch auf Treue erheben?

Als Innocenz X. (1644—1655) sich entschloß, das Mittelschiff der lateranensischen Basilika neu auszuschmücken, sorgte er dafür, daß die Künstler die Gegenstände der Darstellungen, welche einst Konstantin dort hatte anbringen lassen, in der neuen Ausschmückung beibehielten[2]. Auf diese Weise wurden die konstantinischen Mosaiken der Hochwände wenigstens dem Inhalte nach der Nachwelt überliefert. Von einer auch nur entfernten Ähnlichkeit der Formen kann jedoch keine Rede sein; dafür hatte man die Darstellungen zu häufig gewechselt. Selbst das Material war inzwischen ein anderes geworden: zuerst bedeckten Mosaiken die Wände, zuletzt kamen Stuckreliefs, Malereien und Marmorstatuen an die Reihe. Ähnlich geschah es in der Peterskirche, in welcher man bei allem Bruch mit der ehemaligen Ausschmückung der alten Basilika dennoch einen großen Teil der ursprünglichen Darstellungen, wie den Zyklus mit den Szenen aus dem Leben des Apostelfürsten und viele Papstporträts, allerdings in Stuck, wiederholt hat.

Glücklicherweise gehören diese beiden Fälle zu den Ausnahmen. In Anbetracht der Wichtigkeit des altchristlichen Bilderschmuckes, bei dem vor allem das religiöse Moment in Frage kam, war es unumgänglich notwendig, die Wiederherstellungen mit einer solchen Treue anzufertigen, daß auch die äußere Form der Kompositionen gewahrt wurde. Und das Bewußtsein dieser Pflicht hatte man schon im Mittelalter. Daher der Unwille Bonifaz' VIII. über das Vorgehen Nikolaus' IV., der es gewagt hatte, einige neue Figuren in die

[1] *Liber pontif.* ed. Duchesne I 329. [2] Siehe unten B. II, K. 1.

von ihm wiederhergestellte Apsiskomposition der lateranensischen Basilika aufzunehmen[1]. Letzterer ahmte hier das Beispiel Innocenz' III. und Honorius' III. nach, welche mit den von ihnen erneuerten Apsismosaiken ähnlich verfuhren. Das Wesen der Komposition blieb aber auch in diesen Fällen streng gewahrt.

Doch damit ist der Wert der Wiederherstellungen noch nicht genügend charakterisiert; dieselben haben noch größere Vorzüge. Die Mosaiken insbesondere, welche Nikolaus IV. durch seine Franziskanerkünstler ausführen ließ, enthalten Partien von so klassischem Aussehen, daß man sie für ursprüngliche Bestandteile der konstantinischen Originale ausgeben konnte. Dieses zwingt zur Annahme, daß die Künstler vor der Zerstörung der Originale sich sehr genaue Kopien machten. Der Schluß ist um so zwingender, als die Klassizität sich namentlich auf die rein dekorativen, minutiösen Gegenstände erstreckt, welche weniger im Geiste der Zeit lagen, also bloß von den alten Mosaiken kopiert sein konnten. Nur einmal kam es vor, daß man aus dem Original ein Stück herausschnitt und es dann in das neue Mosaik einsetzte: ich meine den Kopf Christi in der Apsis vom Lateran. Der Grund dieser Ausnahme lag in dem außergewöhnlichen Charakter des Bildes, dem man damals eine wunderbare Entstehung zuschrieb und deshalb eine besondere Schonung schuldig zu sein glaubte.

Bei der Kostbarkeit des Materials, zumal der Silber- und Goldwürfel, braucht es nicht weiter bewiesen zu werden, daß man die Steinchen der zerstörten Mosaiken benutzte, um aus ihnen die neuen herzustellen[2]. Dieser Umstand erhöhte natürlich die Ähnlichkeit, welche das neue Mosaik mit dem ursprünglichen hatte.

Da die mittelalterlichen Zusätze stets einen Mißton in die alte Komposition bringen, so ist es leicht, sie auszusondern und der Komposition ihre ursprüngliche Form zu geben. Die Wiederherstellungen sind also immer äußerst wertvoll. Leider wurden sie nur von den allerwichtigsten Denkmälern und auch nur da angefertigt, wo man die Mosaiken von neuem ausführen konnte, wie in den weiter oben genannten Basiliken. In S. Lorenzo, wo Honorius die Apsis der pelagianischen Basilika beseitigen mußte, verschwand das Mosaik derselben, ohne eine Spur von sich zu hinterlassen. Ganz oder fast ganz spurlos verschwanden auch die Mosaiken des Triumphbogens und der Apsiswand in S. Peter, ferner diejenigen der Apsiden von S. Croce in Gerusalemme, S. Pietro in vincoli, S. Giovanni e Paolo und S. Martino ai monti, nicht zu reden von dem lateranensischen Baptisterium und den vielen Kirchen zweiten Ranges. Unter den letzteren erwähnen wir bloß das Kreuzoratorium, welches Sixtus V. niederreißen ließ, um den Platz vor der Laterankirche zu vergrößern. Gegenüber diesem Vandalismus ist man angenehm überrascht, wenn man sieht, mit welcher

[1] Siehe unten B. II, K. 1.

[2] Für die ältere Zeit genügt es, auf das allbekannte Beispiel Karls d. Gr. hinzuweisen; und bei dem Abbruch der Peterskirche stellte man eigene Arbeiter an, welche die Smalten aus dem Zement zu lösen und zu reinigen hatten. Diese Mitteilung verdanke ich J. A. F. Orbaan, der eine Arbeit über die Zerstörung der alten und den Aufbau der neuen Peterskirche vorbereitet.

Pietät die fast unkenntlich gewordenen Reste des Altarmosaiks in der alten Titelkirche des hl. Silvester bewahrt wurden, als der Kardinal Francesco Barberini dasselbe so wiederherstellen ließ, wie man damals glaubte, daß es ursprünglich gewesen sei (Taf. 96)[1].

Die Ausbesserung der Mosaiken geschah früher vorzugsweise dadurch, daß man die Lücken mit Stuck ausfüllte und diesen durch Übermalung mit dem Mosaik selbst in Übereinstimmung brachte. Man verwendete dafür aber auch wirkliche Mosaikwürfel. Die letztere Art der Ausbesserung, welche in moderner Zeit fast ausschließlich in Übung war und zum Teil es noch ist, hat den Vorteil, daß die Mosaiken dadurch ihr ursprüngliches Aussehen erhalten können. Beweis für Rom sind diejenigen des Tonnengewölbes von S. Costanza und der Fassade von S. Maria Maggiore, und für Ravenna die des Mausoleums der Galla Placidia, S. Apollinare Nuovo und des orthodoxen Baptisteriums. In wissenschaftlichem Interesse ist jedoch die Ausbesserung in Stuck vorzuziehen, weil sie die Möglichkeit wahrt, die späteren Zutaten ebenso leicht als sicher zu erkennen, während die andere Art die Ausscheidung derselben erschwert, mitunter unmöglich macht.

Mit Malereien ging man im allgemeinen weniger schonend um. Die Leichtigkeit, sie aufzufrischen oder dem jeweiligen Geschmacke anzupassen, wurde ihnen verhängnisvoll; denn selten läßt sich die Übermalung so leicht wie bei der Madonna der Kapelle von S. Pudenziana entfernen. Meistens sind sie ganz entwertet. Dieses gilt z. B. von einem großen Teil von denen, die sich unter der „scala santa“ befinden. Viel von ihrem Wert verloren auch die Zyklen von S. Urbano alla Caffarella und von der Vorhalle der Grabkirche des hl. Laurentius[2]. Häufig begnügte man sich mit der Auffrischung schadhafter Malereien nicht: man ging mit ihnen radikaler vor, indem man sie mit neuem Stuck überzog und auf diesem neue Bilder ausführte. Allbekannt ist der sog. Palimpsest in S. Maria Antiqua (Taf. 133), wo die Malereien viermal, und jedesmal durch verschiedene, ersetzt wurden. Grundverschiedene Gegenstände folgten sich auch an einigen Stellen in S. Clemente und S. Crisogono. Doch kennen wir auch Fälle, daß verblaßte oder sonst beschädigte Malereien durch gleichartige ersetzt wurden, wie es in S. Maria Antiqua und in S. Maria in Via lata geschehen ist (Taff. 138 143 f). Manchmal war es absolut notwendig, bei der Erneuerung von Malereien die früheren zu wiederholen, wie z. B. bei den Serien der Papstporträts. Als Formosus (891—896) in der alten Peterskirche diese Bilder wiederherstellte, ahmten seine Künstler die ursprünglichen Porträts denn auch so gewissenhaft nach, daß sie bei Liberius, dem Urheber der ersten Serie, selbst den viereckigen Nimbus beibehielten.

Während die alten Besucher Roms frühzeitig den Inschriften ihr Augenmerk zuwendeten und auch solche, welche Bilder erklärten, abschrieben, reichte das Interesse für die Bilder selbst in der Regel nicht hin, um ihnen einige Worte der Beschreibung zu widmen. Werden

[1] Vgl. unten B. II, K. 5.

[2] Absichtlich an dem Original angebrachte Veränderungen, welche die ursprüngliche Bedeutung mehr oder weniger in Frage riefen oder gar zerstörten, konnten wir nur einmal, an den Malereien der lateranensischen Kapelle des hl. Nikolaus, konstatieren. Wir handeln darüber in B. II, K. 1, § 5.

Schöpfungen der Kunst berücksichtigt, so geschieht es nur gelegentlich und aus historischen oder dogmatischen Gründen. So führt ein alter Schriftsteller aus dem sixtinischen Apsismosaik von S. Maria Maggiore nur die „Blumen, Fische, Tiere und Vögel" an, läßt also die Hauptsache aus; und Petrus Sabinus erwähnt aus der mittelalterlichen Wiederherstellung desselben Mosaiks sogar nur die beiden Franziskanerheiligen[1]. Der Ravennate Agnellus ferner benutzt in dem *Liber pontificalis* für die Geschichte seiner Persönlichkeiten die Mosaiken und Malereien, die er in den Kirchen sah, und nennt dabei auch einige von den dargestellten Gegenständen; wie wenige es aber sind, sieht man in den Fällen, wo er auch die erklärenden Inschriften wiedergibt oder wo wir seine Angaben an den noch existierenden Monumenten kontrollieren können. Aus dem reichen Bilderschmuck des orthodoxen Baptisteriums z. B. nennt er nur die Apostel mit den beigeschriebenen Namen[2]; er schweigt also von den Gestalten der Propheten, von den Thronen und Altären sowie von den in Stuckrelief ausgeführten Darstellungen. Hadrian I. endlich beruft sich auf die Bilder als auf Zeugen der schon im Altertum verbreiteten Bilderverehrung; in der Aufzählung der Darstellungen berücksichtigt er indes gewöhnlich nur die hervorragenderen[3]. Es liegt auf der Hand, daß derartige Erwähnungen der Kunstdenkmäler streng von den erschöpfenden Beschreibungen zu unterscheiden sind. Daher darf man, z. B. bei mittelalterlichen Wiederherstellungen, aus den gelegentlichen Erwähnungen nicht Rückschlüsse auf die ursprüngliche Form der Mosaiken machen, wie es manchmal bei dem Apsismosaik von S. Maria Maggiore geschehen ist.

Erst in relativ moderner Zeit steigerte sich das Interesse dermaßen, daß man sowohl Mosaiken wie Malereien nicht bloß beschrieb, sondern sie auch farbig auf Papier oder (seltener) Pergament kopierte. Die größten Verdienste um solche Reproduktionen erwarben sich der spanische Dominikaner Alfonso Ciacconio, der schon mehrmals erwähnte Kardinal Francesco Barberini und der päpstliche Notar Giacomo Grimaldi[4]. Künstler, welche aus eigener Initiative zum Kopierstift griffen, wählten gewöhnlich die dekorativen Elemente, die ihrem Auge mehr als die Szenen selbst zusagten. Architekten insbesondere ließen auf ihren Kopien die musivische Ausschmückung gewöhnlich beiseite oder führten, was schlimmer ist, eine solche ein, die sie für die geeignete hielten, die aber von dem Original nichts an sich hatte. So taten es Lafreri und Sangallo für das lateranensische Kreuzoratorium[5]. Derartige Kopien sind natürlich nur mit der größten Vorsicht zu verwenden.

Die Treue der bestellten Kopien ist meistens größer als diejenige bei den Katakombenmalereien, weil ihre Anfertigung ungleich leichter und bequemer war. Trotzdem darf man sie nicht ohne Kontrolle, namentlich für die Details, benutzen; denn man hatte damals ganz andere Begriffe von einer Kopie und begnügte sich mit einer ungefähren Ähnlichkeit. Den Kopisten selbst fehlte deshalb auch das Pflichtbewußtsein, das Original bis in die kleinsten

[1] Siehe unten B. II, K. 8.

[2] *Mon. germ. hist., Script. rer. Langobard.* 292.

[3] Weitere Fälle zitieren wir in der Besprechung der einzelnen Monumente.

[4] Grimaldi beschäftigte mehrere Kopisten; der am meisten herangezogene hieß „Dominicus Tassellius de Lugo".

[5] Zeichnungen davon veröffentlichte Lauer, *Le palais de Latran* Figg. 23 und 27.

Einzelheiten hinein getreu wiederzugeben. Mit unsern heutigen Kopien verglichen sind ihre Werke Kopien im weiteren Sinne des Wortes zu nennen[1]. Hiervon können wir auch diejenige des Apsismosaiks von S. Peter nicht ausschließen, deren Übereinstimmung mit dem Original notariell beglaubigt ist: weder der ausführende Künstler noch der die Kritik übende Notar und die ihm zur Seite stehenden Gelehrten hatten den dafür notwendigen Blick[2]. Unter den letzteren befand sich auch Giacomo Grimaldi, der die Kopie hauptsächlich hervorgerufen hat: „. . . me in primis procurante, ne tam singularis memoria deperiret"[3]. „Grimaldis Idee", sagt Müntz, „war ausgezeichnet. Hätten die Päpste des 17. und 18. Jahrhunderts jedesmal, wenn sie ein historisches Denkmal zerstören oder restaurieren mußten, gleichfalls den Tatbestand aufnehmen lassen, wie viele Malereien und Mosaiken wären da vor dem gänzlichen Untergang gerettet und wie viele Ungewißheiten wären der modernen Archäologie erspart worden!"[4]

[1] Die in unser Gebiet einschlagenden Produkte Pietro Sante Bartolis verdienen nicht als Kopien betrachtet zu werden. Bartoli knüpft gewöhnlich an das Original an und ergänzt das Fehlende aus der Phantasie. Um einen Einblick in seine Arbeiten zu erhalten, braucht man nur den von Müntz *(Rev. arch.* 1882, II, Taf. XIX) veröffentlichten Stich des Mosaiks der Apsis von S. Peter zu nehmen: auf der Vorderwand liest man in der Mitte die Inschrift, welche auf dem Triumphbogen war, und zu beiden Seiten sieht man Szenen und Gestalten, die von Sarkophagen stammen. Großes Unheil stifteten zumal Bartolis „Kopien" der Mosaiken von „S. Costanza" an. Vgl. B. II, K. 4.

[2] Der Wortlaut der Beglaubigung bei Ciampini, *De sacris aedificiis* 47f.

[3] Vgl. Müntz, *Recherches sur l'oeuvre archéologique de Jacques Grimaldi,* in *Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome* I 229. Müntz spricht von der Kopie auch in *Rev. arch.* 1882, II 144.

[4] Ebd.

Zweites Kapitel.

Gemeinsame Gegenstände der altchristlichen Bilderzyklen.

Wer die alten Bilderzyklen Roms mit denen von Neapel, S. Prisco, Mailand und den ältesten von Ravenna vergleicht, wird finden, daß einige Zeichen und Gestalten allen gemeinsam sind, also auf einen gemeinsamen Ursprung hinweisen. Um diesen festzustellen, wollen wir sie hier einer besondern Betrachtung unterziehen. Wir beginnen mit dem Monogramm Christi, das wegen seines Zusammenhanges mit der bekannten Vision Konstantins d. Gr. von jeher die christlichen Archäologen beschäftigte und im vorigen Jahre (1913), dem 16. Zentenar des Sieges an der Milvischen Brücke, die Aufmerksamkeit der ganzen gebildeten Welt auf sich gelenkt hat. Mit ihm sind das Labarum, die apokalyptischen Buchstaben Α und Ω und das Kreuz aufs engste verbunden. Die Wichtigkeit dieser Gegenstände wird es rechtfertigen, wenn wir uns darüber etwas mehr verbreiten, als es manchem Kunsthistoriker vielleicht lieb sein dürfte.

§ 1. „Konstantinisches“ und „kreuzförmiges“ Monogramm Christi.

Auf sehr vielen Epitaphien, deren Zahl mit jedem Jahre wächst, ist der Name Christi durch das beigesetzte Monogramm ausgedrückt: ☧. Dieses besteht zwar nur aus Χ und Ρ, den beiden Initialen des griechischen Namens ΧΡΙΣΤΟΣ; doch unter den alten Christen, deren Sinn in so hohem Maße auf das Symbolische gerichtet war, gab es solche, die geglaubt haben, daß in ihm alle Buchstaben des Namens Christi und dazu noch das Kreuz enthalten seien. Hierzu bedurfte es allerdings einiger Phantasie und guten Willens; denn um das Τ und damit auch das Taukreuz darin zu finden, mußte die obere wagerechte Linie des Rho stark nach links ausladen; das zweimal vorkommende Sigma (lunare, C) mußte sodann umgekehrt genommen werden, damit man es in der Schleife desselben Buchstabens (Ρ) sehen konnte; das Ο endlich sollte in dem ganzen oberen Teil des Rho verborgen sein. So dachte darüber der hl. Paulin von Nola, der in seinem *19. Gedicht* (Vers 612—626) zweierlei Kreuze unterscheidet: das eigentliche, in dem Mast mit der Segelstange vorgebildete und das tauförmige (Τ), das er in dem soeben besprochenen Monogramm

ausgedrückt sieht[1]. In den folgenden Versen vertieft er noch die Symbolik; da das X aus zwei Strichen besteht und das P mit einem einzigen gemacht werden kann, so ist ihm das Monogramm auch ein Sinnbild der Dreifaltigkeit. Die dominierende Stellung, welche das P in demselben einnimmt, erinnert ihn daran, daß Christus alles beherrschte, als er am Kreuze hing, dessen Balken nach den vier Weltgegenden zeigten.

Um diese in einigen Punkten gewiß ganz individuellen Empfindungen gebührend zu schätzen, muß man sich vergegenwärtigen, daß Paulin durch seine alljährlich wiederholten Reisen zu den Apostelgräbern mit Rom[2] und zugleich durch seine Korrespondenz mit den hervorragendsten Geistern der gebildeten Welt in Verbindung stand. Die zuletzt ausgesprochenen Gedanken scheinen den alten Christen namentlich familiär gewesen zu sein; wir begegnen ihnen bei den Heiligen Ambrosius, Maximus von Turin, Gregor von Nyssa u. a. m.[3]

Bei Paulin ist das Monogramm Christi nicht ein einfaches Schriftzeichen, sondern Symbol. Als solches existiert es spätestens seit der Periode des Friedens, den Konstantin d. Gr. der Kirche geschenkt hat. Sein Auftreten auf christlichen Monumenten reicht aber in eine viel frühere Zeit zurück. Es erscheint da zuerst auf griechischen Epitaphien als „Abkürzung im Text" für den Namen XPICTOC. Bis jetzt ist es die Katakombe der Priscilla, welche die interessantesten solcher Epitaphien geliefert hat[4]; eines davon ist in den Buchstaben des schönen „priscillianischen Typus" eingraviert, den de Rossi unbedenklich in den Anfang des 2. Jahrhunderts datiert. Trotz seines hohen Alters hat man sich daran gewöhnt, das Monogramm das „konstantinische" zu nennen. Dadurch soll es von einem andern unterschieden werden, das die umstehende Form hat: ☩. Dieses ist, wie man jetzt annehmen darf, jüngeren Datums und kommt seltener vor; man nennt es das „monogrammatische Kreuz" oder das „kreuzförmige Monogramm". Wir werden diesen Sprachgebrauch des leichteren Verständnisses halber beibehalten.

In der eben erwähnten Katakombe der Priscilla befindet sich eine in den Verschluß eines gewöhnlichen Doppelgrabes eingeritzte Inschrift, von der nur das Folgende übrig ist: ... GregORIO ET SABBATIH IN PACE ⁂ SIGNVm ChRISTI. Die Worte, mit denen

[1] Migne, *PL* 61, 544f, Hartel 30, 139f. Die Stelle ist so wichtig, daß wir sie ganz abdrucken:

Forma crucis gemina specie componitur: et nunc
Antennae speciem navalis imagine mali,
Sive notam Graecis solitam signare trecentos (*T*)
Explicat existens, cum stipite figitur uno,
Quaque cacumen habet, transverso vecte iugatur.
Nunc eadem crux dissimili compacta paratu
Eloquitur Dominum tamquam monogrammate Christum.
Nam nota, qua bis quinque notat numerante Latino
Calculus, haec Graecis *Chi* scribitur et media est *Rho*,
Cuius apex et *Sigma* tenet, quod rursus ad ipsam
Curvatum virgam, facit *O* velut orbe peracto.
Nam rigor obstipus facit, quod in Hellade *Jota* est.
Tau inde brevi stilus ipse retro atque cacumine ductus
Efficit, atque ita sex „quibus omni nomine nomen
Celsius exprimitur" usw.

[2] *Ep.* 20, 2: Migne, *PL* 61, 247: „Deinde nos ipsos Romae, cum solemni consuetudine ad beatorum apostolorum natalem venissemus, tam blande quam honorifice excepit (papa Urbis Anastasius)."

[3] Zu Muratoris Belegen in Migne a. a. O. Anmerkung *m* col. 546 sind auch Sedul., *Carm. pasch.* 5, 188ff: Migne, *PL* 19, 724f, und Rufin., *Comment. in Symb.* 14: Migne, *PL* 21, 352f, hinzuzufügen.

[4] Vgl. de Rossi, *Bullett.* 1888, 33ff. Die älteste datierte Inschrift mit dem Monogramm stammt aus dem Jahre 323 (bei de Rossi a. a. O. 1863, 23).

das Graffito schließt, bildet auf einem ganz erhaltenen Epitaph aus S. Ciriaca den Anfang: SIGNVm ☧[1]. Ein drittes, das in S. Ippolito ausgegraben wurde, meldet, daß zwei Eheleute „zu Lebzeiten sich ein Grab IN SIGNO DOMINI ☧ bereitet haben“[2].

Der Wert der angeführten Inschriften, die sämtlich aus dem 4. Jahrhundert stammen, liegt darin, daß sie das konstantinische Monogramm in authentischer Weise das „Zeichen Christi“ nennen und dadurch bezeugen, daß die damit verknüpfte Symbolik Gemeingut der römischen Christenheit war. Der wagerechte Balken, der auf dem priscillianischen Graffito das Chi in der Mitte durchschneidet, darf sodann als Beweis dafür gelten, daß der Autor der Inschrift das Kreuz deutlicher zum Ausdruck bringen wollte, als es durch das Monogramm allein geschieht[3]. Ein noch größeres Interesse gewährt in dieser Hinsicht das in der Agneskatakombe gefundene Monogramm, weil in ihm das Tau und Sigma in besonderer Weise zur Darstellung gelangt sind[4]: jenes mit dem Rho zu einem Buchstaben zusammengezogen, dieses rechts daneben. Demjenigen, der das Ganze eingeritzt hat, waren also in dem konstantinischen Monogramm weder das Kreuz noch alle Buchstaben des Namens Christi zur Genüge ausgedrückt.

§ 2. Vision und Labarum Konstantins d. Gr.

Bei den Worten „signum Christi“, welche auf einigen von den zuletzt erwähnten Inschriften zu lesen sind, denkt man unwillkürlich an das „Zeichen des Menschensohnes“, das bei der „Ankunft“ des Herrn unmittelbar vor dem Ende der Welt „am Himmel erscheinen“ wird[5]. Vor allem denkt man aber an die Vision, in welcher Konstantin d. Gr. das Kreuz mit der Inschrift ΤΟΥΤΩΙ ΝΙΚΑ schaute, und an den darauffolgenden Traum, in welchem Christus mit dem Kreuz in der Hand dem Kaiser erschien und ihm befahl, das Zeichen nachbilden zu lassen. Über diese beiden Ereignisse ist seit Jahrhunderten unendlich viel geschrieben worden. Einer großen Zahl von Gelehrten waren dieselben wenig glaubwürdig und sind es noch heute. Wie ist es, sagen sie, denkbar, daß Konstantin unmittelbar vor der Entscheidungsschlacht, sozusagen im Angesichte des Feindes Zeit und Muße fand, Künstlern den Auftrag zu erteilen, ihm eine komplizierte Fahne mit dem Namenszuge Christi, das sog. Labarum, anzufertigen? Wie hat man sich ferner zu erklären, daß Christus dem Kaiser die Herstellung eines Kreuzes befahl und dieser eine Fahne in Auftrag gab? Wie konnte Eusebius, der Berichterstatter jener beiden Ereignisse, an dem Labarum die Bildnisse Konstantins und seiner Söhne sehen, wenn dieser zur Zeit der Schlacht nur einen Sohn hatte? Wie ist es endlich möglich, den Bericht des Eusebius mit dem des Laktantius, eines

[1] Boldetti, *Osservazioni sopra i cimiteri* 399.

[2] Ebd. 345.

[3] Auf datierten Epitaphien erscheint das Monogramm mit dem Querbalken zuerst im Jahre 347. Vgl. de Rossi, *Inscript. christ.* I 61, 95.

[4] Armellini, *Cimiterio di S. Agnese* Taf. 15, 3, gibt davon ein gutes Faksimile. Das Original befindet sich jetzt in dem bescheidenen Museum der Kirche. Vgl. auch Garrucci, *Storia* VI, Taf. 487, 3.

[5] Siehe unten das Kapitel über das Gericht.

andern Zeugen, in Einklang zu bringen, welcher bloß einen Traum kennt und nur von Schilden mit dem Namenszug Christi, nicht von dem Labarum spricht?

Wenn man solche Einwendungen liest, ist man versucht, jenen Gelehrten recht zu geben und irgend eine, wenn auch objektive Täuschung, sei es von seiten des Kaisers, welcher persönlich alles dem Eusebius erzählte, oder von seiten des Historikers anzunehmen. So ist es, offen gestanden, auch mir ergangen, bis die vorliegende Arbeit mich zwang, die Frage von Grund aus zu untersuchen. Da bemerkte ich, daß man seit Jahrhunderten nicht müde wird, Eusebius Irrtümer zu unterstellen, an denen er ganz unschuldig ist. Um einen festen Boden zu gewinnen, bewog ich meinen Freund Pio Franchi de' Cavalieri, die einschlägigen Stellen des Eusebius sowohl in der *Kirchengeschichte* als auch in dem *Leben des Konstantin* philologisch zu prüfen[1]. Die daraus gewonnenen Ergebnisse habe ich dann mit meinen archäologischen Untersuchungen verschmolzen. Das ist es, was ich hier bieten möchte. Ich werde, ohne alle Voreingenommenheit, an erster Stelle den Bericht des Eusebius möglichst mit dessen eigenen Worten anführen[2] und im Licht der Geschichte und Archäologie behandeln, an zweiter mit Laktantius mich beschäftigen[3] und dann mit einigen Worten über das Labarum in der römischen Kunst schließen.

1. Bericht des Eusebius.

Konstantin „marschierte irgendwo an der Spitze seiner Soldaten. Da sah er, und mit ihm auch seine Umgebung, nachmittags über der Sonne, welche sich zum Untergang neigte, ein aus Licht gebildetes Kreuz mit der Inschrift: ΤΟΥΤΩΙ ΝΙΚΑ, *In diesem (Zeichen) sollst du siegen!*"[4] Eusebius gibt das Ziel des Marsches und demgemäß auch den Ort und die Zeit der Vision nicht näher an. Daß dieses sich aber nicht in der Nähe der Milvischen Brücke ereignete, beweist der unbestimmte Ausdruck *στελλομένῳ ποι πορείαν*, den er sicher nicht gebraucht haben würde, wäre Konstantin auf dem Wege nach Rom gewesen. Wie wir einem heidnischen, 313 in Trier im Beisein Konstantins gehaltenen Panegyrikus entnehmen, war der Feldzug gegen Maxentius damals schon beschlossen; trotz des „vom Himmel in Aussicht gestellten Sieges"[5] — man beachte diese deutliche Anspielung an das ΤΟΥΤΩΙ ΝΙΚΑ — lag er aber noch in der Ferne. Vorher galt es, den Widerspruch fast aller Offiziere zu brechen, welche wegen der „mehr als vierfachen" Überlegenheit des Feindes[6]

[1] Seine Resultate sind inzwischen in dem Aufsatz *Il labaro descritto da Eusebio* in *Studi romani* 1913, Heft 2, 161 ff erschienen.

[2] *Vita Constantini* I 31, ed. Heikel 21 f 31 ff.

[3] *De mort. persecut.* 44, 3.

[4] Euseb. a. a. O.: *Ἀμφὶ μεσημβρινὰς ἡλίου ὥρας, ἤδη τῆς ἡμέρας ἀποκλινούσης, αὐτοῖς ὀφθαλμοῖς ἰδεῖν ἔφη ἐν αὐτῷ οὐρανῷ ὑπερκείμενον τοῦ ἡλίου σταυροῦ τρόπαιον ἐκ φωτὸς συνιστάμενον, γραφήν τε αὐτῷ συνῆφθαι λέγουσαν „τούτῳ νίκα". θέμβος, δ' ἐπὶ τῷ θεάματι κρατήσαι αὐτόν τε καὶ τὸ στρατιωτικὸν ἅπαν ὃ δὴ στελλομένῳ ποι πορείαν συνείπετό τε καὶ θεωρὸν ἐγίνετο τοῦ θεάματος.*

[5] *Paneg. lat.* 12, 3, ed. Bährens (Teub.) 291: „... promissam divinitus petere victoriam".

[6] Ebd.: „Vix enim quarta parte exercitus contra centum milia armatorum hostium Alpes transgressus es, ut appareret penitus considerantibus . . . non dubiam te, sed promissam divinitus petere victoriam."

einen ungünstigen Ausgang des Krieges befürchteten; außerdem mußte die Rheingrenze gegen die Einfälle der Barbaren geschützt, daher die Festungen mit den nötigen Soldaten versehen werden: „Rhenum tu quidem toto limite dispositis exercitibus tutum reliqueras", „Den Rhein hattest du in voller Sicherheit zurückgelassen, indem du der ganzen Grenze entlang Truppen aufstelltest", sagt derselbe Panegyriker zu Konstantin[1]. Hierzu benötigte es Märsche, und ein Marsch dieser Art war es höchst wahrscheinlich, auf welchem das Phänomen sich am Himmel gezeigt hat. Mit dieser Feststellung ist der erste von den eingangs angeführten Einwürfen von selbst erledigt. Der Kaiser befand sich bei der Vision nicht vor Rom, im Angesichte des Feindes, sondern in Gallien, genauer gesagt am Rhein.

Konstantin „begriff nicht recht, was die Erscheinung wohl zu bedeuten hatte. Während er darüber lange nachdachte, brach die Nacht herein. Da erschien ihm im Traume Christus, der Sohn Gottes, mit dem am Himmel gesehenen Zeichen und befahl ihm, es nachbilden zu lassen, um sich seiner bei feindlichen Angriffen als Schutzmittels zu bedienen."

„Vom Schlafe erwacht, erzählte der Kaiser den Traum seinen Freunden. Danach berief er Goldarbeiter und Juweliere, setzte ihnen die Form des Abzeichens in allen Einzelheiten auseinander und gab ihnen den Auftrag, ihm dasselbe aus Gold und Edelsteinen anzufertigen." Daß dieses noch an dem gleichen Tage geschehen sei, wird gewöhnlich angenommen. Hierzu liegt jedoch in dem Wortlaut des Eusebius keine Veranlassung vor. Die Zeitpartikel *ἔπειτα* läßt hier wie anderswo[2] einen Abstand in der Zeitfolge zu und kann ganz gut mit „später" übersetzt werden. Vielleicht ist dieses sogar notwendig; denn wir dürfen nicht vergessen, daß Konstantin auf dem Marsche war, daher nicht überall gleich Goldarbeiter und Juweliere zur Stelle haben konnte, also abwarten mußte, bis er in die Nähe einer Stadt kam. Noch mehr. Sozomenus erzählt, daß Konstantin sich vorher mit christlichen Priestern beraten habe[3]. Diese Nachricht verdient allen Glauben. Sie ist so naheliegend, daß man sich über das Gegenteil wundern müßte; denn der Kaiser war damals noch Heide. Deshalb war es natürlich, daß er sich an die Priester des Christengottes, der ihm erschienen war, wendete, um Aufschluß über die wichtigsten Wahrheiten der christlichen Religion zu erhalten. Indirekt bestätigt es auch Eusebius selbst, demzufolge Konstantin sich nach der Vison dem Studium der christlichen Lehren und der Lesung der heiligen Schriften hingab. Erst nachdem er erkannt hatte, daß der Gott der Christen der einzig wahre sei, erst da habe er sich auf den Weg gemacht, um gegen den Feind zu ziehen, oder, wie Eusebius sagt, „um das Feuer der Tyrannei auszulöschen"[4].

[1] *Paneg. lat.* 12, 3, ed. Bährens (Teub.) 291.

[2] Man vergleiche z. B. *Vita Const.* 4, 66, ed. Heikel 145, wo von der Überführung der Leiche Konstantins nach Byzanz und seiner feierlichen Aussetzung, deren Vorbereitung ohne Zweifel eine längere Zeit beansprucht haben wird, die Rede ist.

[3] *H. E.* 1, 3—4: Migne, *PG* 67, 868: *τοιαῦτα τῶν ἱερέων ὑφηγουμένων . . . ὁ βασιλεὺς ἐκέλευσεν ἄνδρας ἐπιστήμονας εἰς σταυροῦ σύμβολον μεταπεμπέσθαι τὸ . . . λάβαρον.*

[4] *Vita Const.* 1, 32, ed. Heikel 22 52ff.

Eusebius versichert, das „Labarum“[1] in dem Palast mit eigenen Augen gesehen zu haben[2]; er war also mehr als jeder andere befähigt, eine genaue Beschreibung von demselben zu liefern[3]. Nach ihm bestand es aus einem „hohen, mit Goldblech überzogenen Schaft (*ὑψηλὸν δόρυ χρυσῷ κατημφιεσμένον*), welcher in seinem oberen Teile eine angenagelte (*πεπαρμένον*) Querstange (*κέρας ἐγκάρσιον*) nach Art eines Kreuzes (*σταυροῦ σχήματι πεποιημένον*) hatte; auf der Spitze des Ganzen (*ἄνω πρὸς ἄκρῳ τοῦ παντός*) war ein aus Edelsteinen und Gold geflochtener Kranz (*στέφανος ἐκ λίθων καὶ χρυσοῦ συμπεπλεγμένος*) und in diesem (*καθ᾽ οὗ*) die zwei ersten Buchstaben des Namens Χριστός in der Weise befestigt, daß das Χ gerade in der Mitte auf dem Ρ aufsaß (*χιαζομένου τοῦ ῥῶ κατὰ τὸ μεσαίτατον*). Diese Buchstaben — das konstantinische Monogramm Christi — „pflegte der Kaiser von da ab auch in der Folgezeit auf dem Helm zu tragen“ (*ἃ δὴ* [*στοιχεῖα* ΧΡ] *καὶ κατὰ τοῦ κράνους φέρειν εἴωθε κἂν τοῖς μετὰ ταῦτα χρόνοις ὁ βασιλεύς*).

Bis dahin ist die Beschreibung klar. Sie kann um so weniger einem Zweifel unterliegen, als ihr Monumente zur Seite stehen. Die Bekrönung durch einen Kranz hatte ihre Vorbilder in den Feldzeichen, welche auf ihrer Spitze einen bekränzten Adler oder eine bekränzte Hand trugen. Die Nachricht von dem Helm mit dem Monogramm findet sodann ihre Bestätigung in zwei Münzen aus der Prägestätte Siscia in Pannonien, auf denen Konstantin einen mit jenem Zeichen geschmückten Helm hat[4]. In Fig. 2 geben wir eine Abbildung einer solchen Münze nach dem schönen Exemplar des Wiener Münzkabinetts[5]. Die zwei Sterne, zwischen welchen das ☧ erglänzt, beweisen, daß dem Stempelschneider die Vision vorgeschwebt hat. Schließlich erinnern wir an die aus dem 4. und 5. Jahrhundert stammenden Sarkophagreliefs, welche eine direkte Nachbildung des Labarums, soweit es bis jetzt beschrieben wurde, bewahrt haben[6]. Auch sie sind hier durch ein schönes Beispiel vertreten (Fig. 3). Die Künstler wählten diese in Wirklichkeit unvollständige Form des Labarums, weil das Kreuz dadurch deutlicher als durch das vollständige dargestellt wurde. „Von der Querstange hing“ nämlich, sagt Eusebius weiter, „ein Stück Stoff (*ὀθόνη*) herab, ein königliches“, d. h. purpurnes[7]

Fig. 2. Konstantin im Helm mit ☧.

[1] Überschrift zum 31. Kapitel der *Vita*, ed. Heikel 5: *Ἔκφρασις σταυροειδοῦς σημείου, ὅπερ νῦν οἱ Ῥωμαῖοι λάβαρον καλοῦσιν.*

[2] Ebd. 30, 21.

[3] Eine deutsche Übersetzung des Textes veröffentlichte Bruno Keil in Schonewolfs Schrift: *Darstellung der Auferstehung Christi* 9 f.

[4] Jules Maurice, *Numismatique constantinienne* (Paris 1911) II, Taf. X, 4, 5. Vgl. A. von Salet, *Die antiken Münzen.* Neue Bearbeitung von K. Rehling 120. Eine dritte Münze mit dem gleichen Detail und aus der nämlichen Prägestätte, aber mit etwas verändertem Revers veröffentlichte aus Fulvio Orsinis Sammlung Kardinal Baronio (*Annal. eccles.* ad ann. 313 vol. III, 70 f).

[5] Nach einem durch die Güte von Karl Domanig vermittelten Abdruck.

[6] Garrucci, *Storia* V, 349, 4; 350, 1 2 3 4; 351, 1 4; 352, 1 2; 353, 1; 403, 4; *N. Bullett.* 1913, 132. Um ein dem konstantinischen ähnliches Labarum daraus zu machen, brauchte man nur den senkrechten Schaft nach unten etwas zu verlängern und die fehlenden Teile (Fahnentuch und Kaiserbildnisse) hinzuzufügen. Die erhaltenen Sarkophage zeigen, daß dieser Typus des Labarums im ganzen Abendland gebräuchlich war; denn sie verteilen sich auf Rom, Palermo, Marseille, Arles, Soissons und Manosque. Voran steht natürlich Rom, wo der Typus geschaffen wurde.

[7] Prudent., *Contra Symm.* 1, 486 f: Migne, *PL* 60, 159: „Christus purpureum gemmanti textus in auro Signabat labarum.“

„Gewebe (*βασιλικὸν ὕφασμα*), welches mit einer Unzahl von funkelnden Edelsteinen bedeckt und mit vielem Gold durchwebt war, so daß es dem Auge einen unaussprechlich schönen Anblick bot.“[1] Obgleich die Ausdrücke *ὀθόνη* und *φάρος*, welche für das Fahnentuch gebraucht werden, die Art des Stoffes unbestimmt lassen, dürfen wir dennoch mit Sicherheit das feinste Gewebe, nämlich Seide, annehmen. Seine Purpurfarbe teilte es mit den meisten andern Feldzeichen[2]; es glich ihnen auch darin, daß es mit Gold durchwebt war[3] und Fransen hatte[4]; worin es aber alle übertraf, war die Menge der Edelsteine, welche es ganz bedeckten. Darin bestand aber auch sein ganzer und einziger Schmuck. „Es hatte“,

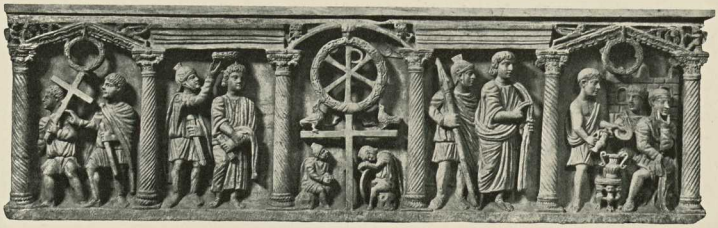

Fig. 3. Sarkophag mit der Nachbildung des Labarums.

bemerkt Eusebius, „die gleiche Ausdehnung in der Länge und in der Breite.“ Die quadratische Form war keineswegs zufällig, sondern beabsichtigt: man wählte sie mit Rücksicht auf die bald zu erörternde symbolische Bedeutung des Tuches, das einen notwendigen Bestandteil des Kreuzes ausmachte. Daher mußte es so lang wie breit sein; denn die wagerecht ausgestreckten Arme des Menschen gleichen ungefähr der Höhe seines Körpers. Dem entsprechen die ältesten Darstellungen des Crucifixus, auf denen die Füße des Gekreuzigten bis fast zur Erde herabreichen. Auch auf den Sarkophagreliefs mit der Nachbildung des Labarums steht die Länge der Querstange in dem richtigen Verhältnis zur Höhe des senkrechten Balkens.

Die hier berührte Symbolik bot nichts Neues. Wir finden sie bei Minucius Felix[5] und schon früher bei Tertullian, welcher das Fahnentuch geradezu das „Kleid des Kreuzes“ nennt[6].

[1] Die Stelle lautet: *τοῦ δὲ πλαγίου κέρως τοῦ κατὰ τὸ ὄρθιον πεπαρμένου ὀθόνη τις ἐκκρεμὴς ἀπηώρητο, βασιλικὸν ὕφασμα ποικίλῃ συνηρμένον πολυτελῶν λίθων φωτὸς αὐγαῖς ἐξαστραπτόντων καλυπτόμενον σὺν πολλῷ τε καθυφασμένον χρυσῷ ἀδήγητόν τι χρῆμα τοῖς ὁρῶσι παρέχον τοῦ κάλλους.*

[2] Capitol., *Gordian.* 8, 3, in *Hist. Aug.* I 35 ed. Teub.; Ammian. 15, 5, 16.

[3] Ammianus Marcellinus (16, 10, 2) nennt aus diesem Grunde die Standarten „rigentia auro vexilla“.

[4] Auf den Münzbildern sind die Fransen gewöhnlich und immer mit einer großen Klarheit angedeutet. Ein treffliches Beispiel ist der unten abgebildete Silberdenar Konstantius' II.

[5] Minuc., *Octav.* 29, 7, 51 ed. Waltzing: „Signa ipsa, cantabra et vexilla castrorum, quid aliud quam inauratae cruces sunt et ornatae?“

[6] *Apolog.* 16: „Omnes illi imaginum suggestus (Kaiserbilder) insignes, monilia crucum sunt. Suppara illa vexillorum et cantabrorum stolae crucum sunt.“

Sie drang auch in die Monumentalkunst ein. Dort figuriert aber, wie sich zeigen wird, als „Kleid des Kreuzes“ der Mantel, welcher umgeworfen, nicht die „Stola“, welche angezogen wurde. Doch der Unterschied ist nebensächlich; die Bedeutung bleibt dieselbe.

Der „senkrechte Schaft, der sich von seinem unteren Ende weit in die Höhe erstreckte, trug“, nach Eusebius, „unter der Trophäe des Kreuzes[1] gerade an dem Rand des beschriebenen Gewebes das goldene Brustbild des gottgeliebten Kaisers und seiner Söhne“: *τὸ δ᾽ ὄρθιον δόρυ, . . . ὑπὸ τῷ τοῦ σταυροῦ τροπαίῳ πρὸς αὐτοῖς ἄκροις τοῦ διαγραφέντος ὑφάσματος τὴν τοῦ θεοφιλοῦς βασιλέως εἰκόνα χρυσῇ μέχρι στέρνων τῶν τ᾽ αὐτοῦ παίδων ὁμοίως ἔφερεν.*

Diese Worte bestimmen den Platz der Kaiserbilder, welche stets die Form von massiv goldenen Medaillons hatten; sie wurden schon im Altertum und werden auch heute noch falsch verstanden, obwohl sie bei einer nüchternen Betrachtung unmöglich mißdeutet werden können. Der Historiker bezeichnet zunächst den Fahnenstock als den Träger der Bildnisse. Wir dürfen sie also nicht, wie es geschehen ist, auf dem Fahnentuch suchen[2]. Dieses war ja so von Edelsteinen bedeckt, daß es unter ihnen förmlich verschwand (*ὕφασμα ποικιλίᾳ . . . πολυτελῶν λίθων . . . καλυπτόμενον*). An welcher Stelle des Schaftes saßen nun die Bildnisse? Die *ἄκρα τοῦ ὑφάσματος* können an sich ebensogut der obere als der untere „Rand des Fahnentuches“ sein. In ersterem Sinne verstand sie, unter andern, die Kommission, welche im vorigen Jahre (1913) mit der Wiederherstellung des Labarums für den Konstantinsorden betraut war: sie brachte das Medaillon des Kaisers über der Querstange an[3]. So anspruchsvoll war indes Konstantin nicht, sich mit seinem Bild zwischen die Querstange mit dem Tuch, also zwischen das Kreuz und den bekränzten, das Kreuz erklärenden Namenszug Christi zu drängen; dadurch hätte er die enge Zusammengehörigkeit der beiden Zeichen zerrissen. Die erwähnte Rekonstruktion des Labarums hat sodann auch das Zeugnis des Eusebius selbst gegen sich, welcher in seiner Beschreibung ausdrücklich versichert, daß er die Kaiserbildnisse „unterhalb der Trophäe des Kreuzes“, *ὑπὸ τῷ τοῦ σταυροῦ τροπαίῳ*, bewundert habe[4]. Dieselben saßen also unmittelbar unter dem unteren „Rand des Fahnentuches“, das, wie gesagt, einen notwendigen Bestandteil des Kreuzes bildete. Vermutlich hat Eusebius den Plural *ἄκρα* gerade mit Rücksicht auf die Fransen, welche dort waren, gebraucht. Konstantin brachte demnach sein Bild gleichsam zu den Füßen des Kreuzes an; denn dieses reichte ja bis zu den Fransen des Fahnentuches herab. Zu einer besseren Veranschaulichung des Gesagten dienen jene Münzen, welche auf der Rückseite

[1] Zu diesem im Altertum beliebten Ausdruck bemerkt Rufin (*Comment. in Symb.* 14: Migne, *PL* 21, 353): „Unde sciendum est, quod crux ista triumphus erat. Tropaeum enim insigne: triumphus autem devicti hostis indicium est.“

[2] Damit fällt der Grund, warum die Einführung des Labarums von einigen Gelehrten in eine spätere Zeit verlegt wird. J. Maurice (*Numismatique constantinienne* I XV CV; II 331 ff) hat sich für das Jahr 317, Schonewolf (*Darstellung der Auferstehung Christi* 12 44 ff) für das Jahr 324 entschieden.

[3] *Bollettino del Consiglio superiore per i festeggiamenti del XVI centenario della pace della Chiesa* n. 4, p. 3; *Rivista araldica* 1913, 194.

[4] *Vita Const.* 1, 32, ed. Heikel 22.

ein Labarum vorführen, dessen Schaft unterhalb der Fransen die Kaiserbilder (imaginum suggestus) aufweist. Das in Fig. 4 abgedruckte Beispiel ist ein Silberdenar des Konstanz II. aus der Berliner Münzsammlung[1]. Die Kaiserbilder wurden je nach Bedarf beliebig vermehrt; wie bekannt, pflegte man bis Diokletian bei jedem Thronwechsel das Bild des neuen Kaisers zu dem schon vorhandenen hinzuzufügen[2]. Da Eusebius das Labarum etwa 20 Jahre nach dessen Anfertigung, also zu einer Zeit sah, als Konstantin bereits vier Söhne hatte, so begreift es sich, daß er daran nicht bloß das Bildnis des Kaisers, sondern auch das der Söhne oder wenigstens einiger derselben bewundern konnte. Der Einwurf, den man daraus gegen den Ursprung des Labarums vor der Entscheidungsschlacht erhoben hat, trägt also den Zeitumständen keine Rechnung und beruht auf einer unrichtigen Übersetzung der Worte des Eusebius. Letzterer gibt die Zahl der am Labarum gesehenen Kaiserbilder nicht an. Es ist auch nicht absolut notwendig, sie zu kennen, da sie untergeordneter Art ist. Die Hauptsache ist das Labarum selbst mit seinen einzelnen Bestandteilen und ihr Verhältnis zueinander. Hierüber können jetzt meines Erachtens keine Zweifel mehr bestehen.

Fig. 4.
Silberdenar des Konstanz II.

Eusebius ließ sich die Wahrheit dessen, was der Kaiser ihm von dem Labarum erzählt hatte, mit einem Eid bekräftigen. Dieses beweist, daß er keineswegs so leichtgläubig war, wie manche ihn gern hinstellen möchten. Als Historiker wollte er sich in einer so wichtigen Angelegenheit volle Gewißheit verschaffen. Weil ihm diese fehlte, als er seine um 324 vollendete *Kirchengeschichte* schrieb, überging er sowohl den Traum als auch die Vision mit Stillschweigen; beides kannte er damals bloß vom Hörensagen. Nur die Tatsache von der auf dem Forum Romanum aufgerichteten Statue, welche gemäß seinen Worten Konstantin mit der „Trophäe des erlösenden Leidens" *(τοῦ σωτηρίου τρόπαιον πάθους)*, also mit dem Kreuz „in der Hand" darstellte, nahm er in seine Geschichte auf[3]. Er teilt auch die auf dem Sockel angebrachte Inschrift mit, in welcher Konstantin seinen Sieg über Maxentius ganz offen dem *heilbringenden Zeichen* zuschreibt. Sie lautete: *Mit diesem heilbringenden Zeichen, dem wahren Erweis der Stärke, habe ich eure Stadt von dem Joche des Tyrannen befreit und dem römischen Senat und Volk den alten Glanz und die frühere Herrlichkeit wiedergegeben*[4]. Durch die Aufnahme der Inschrift hat Eusebius gezeigt, daß er einiges von der Kreuzesvision kannte; er wußte aber nicht alles und hatte wohl über manches seine Bedenken, zog daher das Schweigen vor. Ein ähnliches Verhalten beobachtete er gegenüber der Erzählung von der wunderbaren Auffindung des Kreuzes[5], welche er gleichfalls von seiner *Kirchengeschichte* ausgeschlossen hat. Als er später von dem Kaiser die näheren Umstände von

[1] Gnecchi, *Medaglioni romani* I, Taf. 30, 10.

[2] Vgl. Domaszewski, *Die Fahne* 63ff.

[3] *H. E.* 9, 10, ed. Dindorf IV 435. Ebenda gebraucht er auch den synonymen Ausdruck: *τὸ σωτήριον τοῦ σταυροῦ σημεῖον ἐπὶ τῇ δεξιᾷ.*

[4] Vgl. F. X. Funk, *Kirchengeschichtliche Abhandlungen und Untersuchungen* II 20; A. Knöpfler, *Konstantins Kreuzesvision*, in *Histor.-polit. Blätter* CXLI (1908) 192. Der lateinische Originaltext ist nicht überliefert.

[5] Vgl. Duchesne, *Hist. ancienne de l'Église* II 81, Anm. 2.

der Einführung des Labarums erfuhr, glaubte er keinen Augenblick, die Mitteilungen Konstantins der Mit- und Nachwelt vorenthalten zu sollen. Man beachte namentlich, daß er bei der zweiten Erwähnung der Statue seinen früheren, ungenauen Ausdruck verbessert hat, indem er dem Kaiser nicht das „Kreuz", sondern das „Labarum", *ὑψηλὸν δόρυ σταυροῦ σχήματι* in die Hand gab. Auch darin zeigt sich wieder seine Liebe zur Genauigkeit. Wir haben somit kein Recht, das Schweigen des Kirchenhistorikers gegen den ausführlichen Bericht des Lobredners Konstantins über das Labarum auszuspielen. Was er davon sagt, hat sich bis in die kleinsten Einzelheiten bewährt. Ein näheres Eingehen auf die Genesis des Labarums wird dieses noch deutlicher dartun und zugleich einen weiteren Einwand beseitigen.

Konstantin wurde von Christus im Traume gemahnt, ein Kreuz machen zu lassen. Wollte er den Befehl buchstäblich ausführen, so genügte ein einfaches Kreuz aus jedem beliebigen Material, auch aus Holz. Ein solches hätte indes weder der Würde des Auftraggebers noch der des Empfängers entsprochen; dazu wäre es auch nicht ganz zweckgemäß gewesen, da es ja als militärische Insignie dienen sollte. Gewiß: ein Kreuz mußte es werden, aber ein den Umständen angemessenes. Um es als „Schutzmittel gegen den Feind zu gebrauchen", kleidete es Konstantin in die Form einer Standarte; zur Bekrönung setzte er auf die Spitze das Monogramm Christi, welches das Kreuz näher bestimmte und dadurch gleichsam die Stelle des Titulus vertrat; er umschloß das Monogramm mit einem Kranz, weil Christus durch den Tod am Kreuze über seinen Feind triumphiert hat. Die Anfertigung des Ganzen übertrug er Künstlern und gab ihnen das kostbarste Material, welches er zur Verfügung hatte: Purpur, Gold und Edelsteine. So entstand das Labarum, das militärische Sinnbild des Kreuzes, wodurch die schon von Tertullian aufgestellte Symbolik mit kaiserlicher Pracht zum Ausdruck gebracht wurde. Und damit diese Auffassung der ganzen Welt zur Kenntnis gelangte, ließ Konstantin später Münzen schlagen, welche sie bildlich erläuterten (Fig. 5): auf der Rückseite sieht man das Labarum, welches eine Schlange durchsticht[1], — ein sprechendes Symbol der Überwindung des höllischen Drachen durch das Kreuz[2].

Fig. 5. Münze Konstantins mit dem Labarum auf einer Schlange.

Man muß gestehen, daß Konstantin genialer und vornehmer den Auftrag Christi nicht hätte erfüllen können: das Labarum war in seiner Art ein Kunstwerk ersten Ranges. Es darf so genannt werden, obgleich es als Standarte die uralte, seit Jahrhunderten fixierte Form übernommen hatte und in seinen Teilen nur ein einziges neues Stück, das Monogramm, besaß. Sein eigentlicher Wert lag in dem Inhalt. Dieser machte dem kaiserlichen Urheber solche Ehre, daß er uns zwingt, die oben erwähnte Nachricht des Sozomenus von der Beratung Konstantins mit christlichen Priestern für wahrheitsgetreu zu halten. Für Konstantin, der damals noch Heide war und sich eben erst unter den Schutz des Christengottes

[1] Die Wiedergabe der im Berliner Münzkabinett befindlichen Münze geschah nach einem Abdruck, den ich nebst einigen Winken der Liebenswürdigkeit des Direktors Dressel verdanke.

[2] Vgl. Euseb., *Vita Const.* 3, 3, ed. Heikel 78.

gestellt hatte, konnte man sich in der Tat kein idealeres Feldzeichen als das Labarum denken; denn es war, wie gesagt, das Symbol des Kreuzes, durch welches Christus den höllischen Feind überwunden hat. Auch dem Kaiser war der Sieg verheißen worden, als ihm das Lichtkreuz über der Sonnenscheibe mit der Inschrift ΤΟΥΤΩΙ ΝΙΚΑ erschien. An der Milvischen Brücke wurde die Verheißung zur Tat: das Labarum hat Konstantin zum Siege geführt. Darf man sich da wundern, daß er dieses Zeichen liebgewann, daß es für ihn nicht bloß die eigentliche Fahne, das signum *καν' ἐξοχήν*, sondern vor allem ein Gegenstand religiöser Verehrung war? Wie ein unschätzbares Kleinod hat er es einer auserlesenen Wachtmannschaft von fünfzig, in jeder Hinsicht tadellosen Soldaten anvertraut, hat es auf alle seine Feldzüge mitgenommen und ihm alle seine Siege zugeschrieben[1]: es war ihm ein wundertätiges Palladium geworden[2].

Bevor wir unsern Gegenstand weiter verfolgen, müssen wir uns mit der Nachricht des Laktantius auseinandersetzen, den man so oft mit Eusebius in Widerspruch zu bringen beliebt.

2. Bericht des Laktantius.

Während, wie wir gesehen haben, Eusebius seine Aufmerksamkeit einzig und allein dem Labarum zuwendet, spricht Laktantius in seinem Bericht über die Entscheidungsschlacht an der Milvischen Brücke nur von den Schilden, auf welche Konstantin das „himmlische Zeichen Gottes auf eine ihm im Traum gewordene Eingebung hin malen ließ“: „Commonitus est in quiete Constantinus, ut caeleste signum Dei notaret in scutis . . . fecit ut iussus est, et transversa ⵣ littera, summo capite circumflexo, Christum in scutis notat.“ Das „Zeichen“ war demnach ein „quergestelltes Chi mit umgebogener Spitze“. So sind die letzten Worte, wie schon andere richtig erkannt haben[3], zu übersetzen. Man kann nämlich nur bei einem quergestellten ⵣ von einer Spitze reden, da es in seiner gewöhnlichen Stellung ihrer zwei hat. Das Zeichen war, mit andern Worten, ein wirkliches, mit dem Rho verbundenes Kreuz: ☩. Ein solches paßte besser auf die Schilde als das „konstantinische“; denn es enthielt nicht bloß das Monogramm von *Χριστός*, sondern hatte auch den Vorteil, das Kreuz zu veranschaulichen: caeleste signum Dei — Christum notat. Deshalb mag es auch von Konstantin für die Schilde gewählt worden sein.

Fig. 6. Münze Konstantins mit dem monogrammatischen Kreuz.

Dieses Zeichen, welches sich beispielsweise auf einer Münze Konstantins im Britischen Museum findet (Fig. 6)[4], das später aufkam und viel seltener als das „konstantinische“ ist, heißt in der Sprache der Archäologen das „kreuzförmige Monogramm Christi“ oder auch

[1] Euseb., *Vita Const.* 2, 55, ed. Heikel 63.

[2] Die oben (S. 36, Anm. 4) zitierten Aufsätze der beiden Historiker gehen auf das Labarum und seine Form nicht näher ein. Das gleiche gilt von der neuesten Publikation, mit welcher uns Prof. Dr Schrörs *(Konstantins des Großen Kreuzerscheinung)* beschenkt hat.

[3] Garrucci, *Esame critico e cronologico della numismatica costantiniana* 27; Pieper, *Monogramm Christi*, in Herzogs *Real-Enzyklopädie für protestantische Theologie und Kirche* X 229 (= XIII, 1903, 367).

[4] Die Abbildung dieser Münze ist nach einem von H. A. Grueber gütigst besorgten Abdruck hergestellt.

das „monogrammatische Kreuz". Es wurde, trotz der klaren Ausdrucksweise des Laktantius, gleichfalls mißverstanden[1]. Ja die Stelle wird gewöhnlich herangezogen, um den Bericht des Eusebius zu diskreditieren[2]. Man übersieht jedoch, daß hier zwei grundverschiedene Tatsachen vorgeführt werden: Eusebius spricht nur von dem Labarum und einem Ereignis, das in die Zeit vor dem römischen Kriegszug fällt; Laktantius dagegen nur von den Schilden und einem Ereignis, das sich unmittelbar vor der Entscheidungsschlacht zugetragen hat. Jener schweigt von den Schilden, weil Konstantin ihm nur von dem Labarum und der Kreuzesvision Mitteilung machte; für ihn mußten dieselben also etwas Nebensächliches sein, vorausgesetzt, daß er überhaupt etwas von ihnen wußte. Umgekehrt kann man nicht annehmen, daß Laktantius von dem Labarum keine Kunde besessen habe; aber aus seinem Schweigen folgt nichts gegen das Labarum und die Art und Weise, wie es eingeführt wurde: die Tatsache von der Existenz der auf dem Forum Romanum errichteten Statue steht unerschütterlich wie ein Fels da und mit ihr die unzweideutige Sockelinschrift, in welcher Konstantin feierlich erklärt, mit dem heilbringenden Zeichen des Labarums den Tyrannen besiegt und Rom befreit zu haben.

Laktantius überspringt alle der Entscheidungsschlacht vorausgegangenen Ereignisse, alle Kämpfe und Siege des Kaisers und versetzt den Leser fast direkt auf den Schauplatz vor der Milvischen Brücke. Konstantin hatte wie im Fluge die Städte Susa, Turin, Mailand, Verona, Aquileja und Modena erobert; nichts schien seinen Siegeslauf hemmen zu können. Erst als er den Kerntruppen des Maxentius gegenüber stand, kam er in Nachteil: „Dimicatum, et Maxentiani milites prevalebant . . ."[3] Da ließ er, um den Mut seiner Soldaten zu beleben, das „himmlische Zeichen" des Christengottes auch „auf die Schilde malen". Das geschah, wie Laktantius versichert, infolge eines Traumes: „commonitus in quiete". Wir haben keinen Grund, dieser Angabe unsere Zustimmung zu versagen. Da Laktantius aber seine Kenntnis nicht dem Kaiser selbst verdankte, so ist es auch möglich, daß er nur das allgemeine Gerücht wiederholte, welches den Traum mit dem Befehl von oben einfach voraussetzte. Letztere Annahme würde eine Bestätigung darin finden, daß Konstantin dem Eusebius, wie bemerkt, von den Schilden keine Erwähnung machte. Dazu fehlt es auch nicht an analogen Vorkommnissen. Als der hl. Ambrosius an einem genau bezeichneten Orte Ausgrabungen veranstaltete, um die Leiber der Märtyrer Gervasius und Protasius zu finden, war man allgemein überzeugt, daß Gott ihm den Ort geoffenbart habe. Liest man dagegen den Bericht, den der Heilige an seine Schwester Marcellina darüber verfaßte, so wird man finden, daß die Ausgrabungen auf die natürlichste Weise von der Welt begonnen und vollendet wurden: von Visionen und Träumen keine Spur[4].

[1] Zuletzt von Jules Maurice, *La véracité historique de Lactance*, in *Comptes-rendus de l'Académie des inscriptions* 1908, 156 f; *Numismatique constantinienne* I. X LXXXIV f; II. L CVII ff.

[2] Gaston Boissier (*La fin du paganisme* I 21 f) betrachtet den Bericht des Laktantius als den Anfang, den des Eusebius als das Ende der „Legende" von der Vision Konstantins.

[3] Lactantius, *De mortibus persecutorum* 44: Migne, *PL* 7, 261; ed. Brandt 2, 223.

[4] *Ep.* 22, 2: Migne, *PL* 16, 1019 f. Vgl. Pio Franchi de' Cavalieri, *I ss. Gervasio e Protasio sono una imitazione di Castore e Polluce?* in *N. Bullett.* 1903, 109.

Das monogrammatische Kreuz wurde „auf die Schilde aufgemalt". So haben wir das von Laktantius gebrauchte, etwas allgemein gehaltene Zeitwort „notare" wiedergegeben, dessen Wahl durch die im Monogramm enthaltene Abkürzung, „nota", veranlaßt wurde. Hierzu berechtigt uns der militärische Schriftsteller Vegetius, der zwischen 384 und 395 schrieb und zu dessen Zeit der Gebrauch, die Schilde mit den Legionsabzeichen zu bemalen, noch im vollen Gange war[1]. Eine solche Arbeit erforderte nicht viel Zeit; binnen kurzem konnte man die Schilde selbst größerer Truppenkörper mit neuen Insignien versehen. Die Nachricht des Laktantius von der Erneuerung der Schildzeichen unmittelbar vor der Entscheidungsschlacht kann demnach keinem Zweifel unterliegen; sie hat aber an sich mit der Vision und dem Labarum nichts zu schaffen, ist ein Ereignis nebensächlicherer Art, auf welches Konstantin später kein Gewicht gelegt zu haben scheint, da er es, wie gesagt, Eusebius gegenüber nicht erwähnt hat.

3. Rekonstruktion des Labarums.

Bei der Wichtigkeit des Labarums konnte es nicht ausbleiben, daß Gelehrte es wiederherzustellen versuchten. Wir haben weiter oben auf die verfehlte Rekonstruktion aufmerksam gemacht, welche in Rom die für den Konstantinsorden eingesetzte Kommission anfertigen ließ: das Kaiserbild sitzt dort am unrechten Platz, und das Fahnentuch zeigt vier Kränze, welche in dem Bericht des Eusebius nicht erwähnt werden, also willkürlich sind. Dazu hat das Ganze keine praktische Form; der Kranz z. B. würde bei dem ersten größeren Stoß abbrechen, so wenig fest ist er. Diesen Nachteil weist auch die von dem Marianisten P. E. Maurice herrührende Wiederherstellung auf, welche jedoch für den Platz der Kaiserbilder das Richtige getroffen hat[2].

Nach unsern Ausführungen läßt sich die Rekonstruktion mit voller Sicherheit machen. Wir bringen hier eine solche in Farben (Taf. 51, 2). Um uns die Arbeit zu erleichtern, wurden alle Monumente herangezogen, welche dazu von Nutzen sein konnten: die Sarkophagreliefs, die klassischen Fahnenbilder und für das Muster der Dekoration des Fahnentuches Torritis Mosaik von S. Maria Maggiore mit der Darstellung des großen Doppelthrones. Es wäre vermessen, die Richtigkeit aller Einzelheiten verbürgen zu wollen; doch in den Hauptzügen dürfte die Wiederherstellung als gelungen zu betrachten sein. Der Kranz ist den christlichen und heidnischen Reliefs entlehnt; er gleicht sich in seiner massiven Gestalt auf beiden Denkmälerarten, ein Beweis, daß er auch auf den wirklichen Feldzeichen, also auch auf dem Labarum so geformt war. Von den heidnischen Skulpturen stammen ferner die goldenen Medaillons der Kaiserbilder, sowie der Griff zur besseren Handhabung des Labarums. Für die Kaiserbilder erwähnen wir namentlich die Opferszene („suovetaurilia") des konstantinischen Triumphbogens[3] und bilden das uns interessierende Stück mit der Fahne in Fig. 7 ab.

[1] Veget., *De re milit.* II 18: „Diversa in scutis signa depingebant, ut ipsi nominant, digmata, sicut etiam nunc moris est fieri."

[2] In *Fides et labor* (Roma 1913) Fasz. 3.

[3] Das Relief stammt von einem Denkmal Trajans.

Für das Fahnentuch endlich hielten wir uns streng an die Worte des Eusebius: der purpurne Goldstoff ist ganz von Edelsteinen übersät und „gewährt dem Auge einen schönen Anblick". Es wird auf die Christen, welche sozusagen noch tags zuvor die Verfolgten waren, einen unbeschreiblichen Eindruck gemacht haben, als sie unter den Feldzeichen, welche dem Kaiser nach gewonnener Schlacht bei seinem Einzug in Rom vorangetragen wurden, an erster Stelle das Labarum mit dem geächteten Namen Christi blitzen sahen. Muß der Triumph Konstantins ihnen nicht wie der längst ersehnte Sieg des Kreuzes vorgekommen sein?

Fig. 7.
Fahne mit Kaiserbildnis.

4. Labarum in der Kunst.

Die Begeisterung, welche in Rom zumal in der ersten Zeit des Friedens für das Labarum herrschte, bekundet sich in überwältigender Weise in den Katakomben, wo ein Hauptstück desselben, der Namenszug Christi, seit dem 4. Jahrhundert unzähligemal mit und ohne den Kranz in den steinernen Grabplatten eingemeißelt und in den Verschlußkalk der Gräber eingeritzt ist, öfters sogar mit den von Konstantin in der Vision gelesenen Worten HOC SIGNO VINCES, *In diesem Zeichen wirst du siegen!* Man wünschte dem Verstorbenen, daß er aus dem letzten Kampf, den seine Seele mit den feindlichen Gewalten zu bestehen hatte, als Sieger hervorgehen möchte. Demgemäß ist der Zuruf auf einem Epitaph zwischen zwei Palmzweigen, dem Symbol des Sieges, eingraviert[1]. Ein den Archäologen wohlbekanntes Grabmonument, welches die außergewöhnliche Form eines Hufeisens hat, kam in der Katakombe der hl. Agnes zum Vorschein: auf diesem wird der Sieg einem Siricius angewünscht (Fig. 8)[2]. Es entspricht ganz der Bedeutung des Labarums, wenn die Zahl der Monumente mit dem „konstantinischen Monogramm" diejenigen mit dem „kreuzförmigen" des Laktantius weit überragt. Daher ist es auch kein Zufall, daß die Worte HOC SIGNO VINCES nie mit dem letzteren verbunden sind. Hierin gehen übrigens die Epitaphien mit den Münzbildern Hand in Hand: auch auf diesen stehen die

Fig. 8. Epitaph des Siricius.

[1] Boldetti, *Cimiteri* 85; de Rossi, *Inscript. christ.* 1 38 39. Das Original befindet sich in der Inschriftengalerie des lateranensischen Museums (IV, 11).

[2] De Rossi, *Bullett.* 1872, Tafel III, S. 32 ff; 1875, Taf. VI; Armellini, *Cimitero di S. Agnese* Tafel X. Eine Variante des Zurufes bietet die Inschrift auf dem Diptychon des Honorius: IN NOMINE | XPI VINCAS | SEMPER (bei Garrucci, *Storia* VI, 449, 3).

Worte HOC SIGNO VICTOR ERIS immer nur neben dem „konstantinischen Monogramm“ (Fig. 9)[1].

In der Monumentalkunst läßt sich dieselbe Bevorzugung des das Labarum bekrönenden Namenszuges Christi wahrnehmen. Dieses gilt vor allem von der lateranensischen Basilika, welche Konstantin zum Andenken an seinen Sieg über Maxentius gestiftet hat: dort bildete das Monogramm zusammen mit andern Symbolen den langen Fries, welcher über den Darstellungen des Mittelschiffes sich hinzog. In dem Mausoleum der älteren Tochter des Kaisers, Konstantina, war das Zeichen, wie es scheint, zweimal groß in Mosaik und viermal in geschnittenen Steinen ausgeführt; heute noch sehen wir es in der Hauptnische wie auch in der Rolle des Gesetzes, die dem Apostelfürsten übergeben wird. Mit Vorliebe brachte man es sodann zu oberst im Bogen der Apsismosaiken an; erhalten hat es sich aber nur in S. Clemente, S. Maria Maggiore, S. Maria in Trastevere und S. Francesca Romana. Sehr bezeichnend ist schließlich das Beispiel, welches das Haus des Pammachius, die spätere Kirche der hll. Johannes und Paulus, bietet[2]. Dort haben Maurer an der Außenwand das Monogramm dadurch gebildet, daß sie für die Buchstaben ι und χ fünf Ziegel mit der Kante hervorkehrten und die Rundung des ρ durch einen Amphorahenkel nachahmten.

Fig. 9.
Münze Vetranios mit dem Labarum.

So legen in Rom nicht bloß die unterirdischen Monumente der Katakomben, sondern auch die oberirdischen der Basiliken ganz unzweideutig für das im „konstantinischen Monogramm“ Christi repräsentierte Labarum Zeugnis ab und bestätigen dadurch die Wahrheit des Berichtes des Eusebius über die Vision und den Traum Konstantins.

§ 3. Apokalyptische Buchstaben *A* und *Ω*.

Zwischen den gekreuzten Balken des Chi auf dem Relief des Siricius von S. Agnese sind die apokalyptischen Buchstaben Α Ω eingefügt. In Verbindung mit dem Monogramm denkt sie sich auch der hl. Paulin, der ihren symbolischen Sinn mit der gewohnten Begeisterung erläutert: ihm sind sie nicht bloß ein Symbol Christi, wie in der *Apokalypse* (1, 8), sondern auch der Dreifaltigkeit, weil jeder von den beiden Buchstaben aus drei Strichen gebildet ist[3]. Als ein dem konstantinischen Monogramm fremdes Element fehlen sie auf den oben erwähnten Sarkophagreliefs. Isoliert erscheinen sie zum erstenmal an dem Grabe einer *Modestina* in einer der ältesten Regionen der Priscillakatakombe, also spätestens im

[1] Unsere Fig. 9 gibt die Rückseite einer Münze des Vetranio wieder. Der Kaiser hält in der Rechten das Labarum, während die daneben stehende Viktoria im Begriffe ist, ihm den Siegeskranz aufzusetzen. Die gleiche Darstellung findet sich auch auf Münzen des Konstantius und Gallus. Erstere bei Garrucci, *Storia* VI, Taf. 481, 37, S. 131 f. Vgl. Eckhel, *Doctrina nummorum* VIII 116 120 126.

[2] Abgebildet bei P. Germano di S. Stanislao, *La casa dei ss. martiri Giovanni e Paolo* 311.

[3] *Poema* 19: Migne, *PL* 61, 546 v. 643ff, ed. Hartel 140:
„Et quia morte crucis cunctis Deus omnia Christus
Exstat in exortum vitae finemque malorum,
Alpha crucem circumstat et Ω, tribus utraque virgis
Littera diversam trina ratione figuram
Perficiens, quia perfectum est mens una, triplex vis.
Alpha itidem mihi Christus et Ω, qui summa supremis
Finibus excelsi pariter conplexus et imi,
Victor et inferna et pariter caelestia cepit“ usw.

3. Jahrhundert[1]. Mit dem Monogramm, zunächst dem konstantinischen, dann mit dem kreuzförmigen des Laktanz wurden sie erst in der Friedenszeit verbunden; das früheste bis jetzt bekannte Beispiel des ersteren ist auf einer in der Katakombe der hll. Markus und Marcellianus gefundenen Inschrift aus dem Jahre 340[2]. Da die Buchstaben nach Christi eigener Aussage eine verstärkte Betonung seiner göttlichen Natur — „Anfang und Ende" — enthalten, so darf man in ihrer Verbindung mit dem Monogramm wohl einen Protest gegen die entgegengesetzten Lehren des Arius erblicken[3], der bekanntlich einen Anfang im Dasein des Logos *(ἦν ποτε ὅτε οὐκ ἦν)* angenommen hat.

Beide mit den apokalyptischen Buchstaben vereinten Monogramme fanden auch in die monumentale Kunst Eingang. In der Basilika der Märtyrer Felix und Adauktus sehen wir das konstantinische auf dem Fresko, mit welchem Damasus durch den Presbyter Verus das Grab des hl. Felix schmücken ließ (Taf. 130): die beiden Märtyrer haben ihre Rechte akklamierend zu dem (mit Rot auf Blau gemalten) Monogramm erhoben; zwischen ihnen steht der runde Behälter mit den Schriftrollen des Evangeliums.

Nicht viel später zeigte sich das konstantinische Monogramm mit den Buchstaben Α Ω in der Kapelle von S. Aquilino in Mailand (Taf. 40); seit dem 5. Jahrhundert sehen wir es in dem Mausoleum der Galla Placidia (Taf. 51, 1), auf dem Triumphbogen von S. Clemente (Taff. 117 f) in S. Maria Maggiore (Taff. 121—122), auf der Holztür von S. Sabina und in der Taufkapelle von Albenga (Taf. 88, 1), wogegen wir das kreuzförmige nur auf dem Fresko der hl. Felicitas und etwas früher in dem neapolitanischen Baptisterium antreffen (Taf. 29)[4].

Neben dem konstantinischen und kreuzförmigen Monogramm findet sich z. B. in der Kapelle des erzbischöflichen Palastes zu Ravenna, also einem Monument aus der Zeit Theoderichs, dreimal das aus Ι und Χ gebildete Monogramm des Namens *Ἰησοῦς Χριστός* (☧) mit und ohne Α Ω, einmal an der Hauptstelle in der Mitte der Decke (Taf. 91): es erglänzt daselbst in dem kreisrunden Lichtrahmen, der von vier Engeln gehalten wird. In solchen Fällen liegt die Absicht des Künstlers, den Beschauer zum „Lobe des Namens des Herrn" aufzufordern, deutlich auf der Hand. Die Worte des Psalmisten: „Reges terrae et omnes populi, principes et omnes iudices terrae laudent nomen Domini"[5], welche Galla Placidia unter ein in die römische Kreuzkirche gestiftetes Bild schrieb[6], ließen sich als erklärende Beischrift auch unter diese Darstellungen setzen.

[1] In Faksimile von mir veröffentlicht in *Röm. Quartalschr.* 1906, Taf. V—VI, 5.

[2] De Rossi, *Bullett.* 1868, 13.

[3] Den gleichen Gedanken hat auch Heinrich Swoboda in dem Werk: Lanckoroński, *Der Dom von Aquileja* 66 (Anm. 9) 68 ausgesprochen.

[4] Vgl. Garrucci, *Storia* III, Taf. 154, 3; IV, Taf. 211 232, 1, 2; 234, 1 269; VI, 499, 5. Ohne die Buchstaben Α Ω ist das konstantinische Monogramm auf den Mosaiken in S. Lorenzo fuori le Mura und im Dom von Parenzo, das kreuzförmige zweimal auf dem musivischen Thron der Matronakapelle von S. Prisco (Taf. 77) und doppelt so oft auf dem Bilde der hl. Felicitas angebracht (a. a. O. IV, 271 276, 2; III, 154, 3).

[5] *Ps* 148, 11.

[6] De Rossi, *Inscript. christ.* II, I, S. 435, 107. Vgl. darüber das Kapitel über die Basilika des heiligen Kreuzes (B. II, K. 6).

In S. Vitale endlich begleiten die apokalyptischen Buchstaben zweimal, in S. Apollinare in Classe einmal das Kreuz[1]. Von dieser Verbindung bietet ein aus dem Jahre 382 stammendes Epitaph der Katakombe der hl. Cyriaka das älteste datierte Beispiel[2]. Die symbolische Bedeutung bleibt selbstverständlich unverändert: mag das Monogramm oder das Kreuz abgebildet sein, immer ist Christus gemeint. Daher kein Wunder, daß diese Buchstaben auch neben der Gestalt Christi stehen. Wir erwähnen das Brustbild in der einen Nische von S. Matrona bei S. Prisco (Taf. 76) und die Ganzfigur der Himmelfahrtsszene auf der Holztüre von S. Sabina[3]. Auch hier handelt es sich um eine Symbolik, welche allgemeine Verbreitung hatte, selbst bis in die Klöster der Libyschen Wüste gedrungen war; denn auf einer Apsismalerei des „Weißen Klosters", von der wir weiter unten die Kopie bringen, ist in der sog. Deesis das Kreuz an die Stelle Christi getreten. Einen deutlicheren Ausdruck hätte die Symbolik schwerlich finden können.

§ 4. Kreuz.

Da in dem konstantinischen Monogramm Christi die Form des Kreuzes wenig oder gar nicht zum Ausdruck kommt, so hat man sich mit ihm, wie bemerkt, nicht immer begnügt. Deshalb auf dem priscillianischen Graffito und auf demjenigen von S. Agnese der wagerechte Querbalken zur Andeutung des Kreuzes; daher auch das Bestreben, das kreuzförmige Monogramm an seine Stelle zu setzen, ein Bestreben, welches keinen nachhaltigen Erfolg hatte; denn die konstantinische Form blieb stets die bevorzugte.

Eine ganz aparte Stellung behaupten zwei afrikanische Inschriften, auf denen die Worte IN HOC SIGNVM SEMPER VINCes[4] neben dem Kreuz von der sog. lateinischen Form eingraviert sind[5], wie wir sie weiter oben bei dem Monogramm Christi gelesen haben. Hier wird also in authentischer Weise, durch Monumente bezeugt, was der hl. Augustin durch seine Frage: „Postremo quid est ... signum Christi nisi crux Christi?"[6] als etwas allgemein Bekanntes voraussetzt, nämlich daß man zu seiner Zeit unter dem „Zeichen Christi" das Kreuz verstand. Wir sehen hier abermals, daß das Monogramm Christi und das Kreuz den alten Christen gleichwertige Begriffe waren. Die beiden Inschriften dürften frühestens aus dem Ende des 4. Jahrhunderts stammen. Damals entwarf der hl. Paulin die Bilderzyklen zur Ausschmückung der dem hl. Felix geweihten Basiliken, von denen er zwei gebaut, die dritte ausgebessert und durch eine Säulenhalle mit der neuen verbunden hat[7]. Bei ihm, der sein

[1] Garrucci, *Storia* IV, Taf. 258, 261 und 265. Das in Rom schon im 2. Jahrhundert nachweisbare Monogramm der Initialen I X kommt in Ravenna mehrmals auf Sarkophagen des 5. und der folgenden Jahrhunderte vor.

[2] Wilpert, *La croce sui monumenti delle catacombe*, in *N. Bullett.* 1902, Taf. VI, 2.

[3] Garrucci a. a. O. VI, Taf. 500 IV; Wiegand, *Das altchristliche Hauptportal an der Kirche der hl. Sabina* Taf. XVIII. Vgl. auch Garrucci a. a. O. IV, Taf. 294.

[4] In der zweiten Inschrift ist VIV*as* oder VIV*es* zu ergänzen, analog dem bekannten Epitaph aus S. Priscilla, welches mit der Akklamation: BIBET IN NOMINE PETRI IN PACE ☧ endigt (Boldetti, *Cimiteri* 388).

[5] De Rossi, *De christianis titulis*, in *Spicilegium Solesmense* IV 7 (Sep.-Abdruck).

[6] *Tract.* 118, 5: Migne, *PL* 34, 1950.

[7] Genauer gesagt fällt die Bautätigkeit des hl. Paulin in die Jahre 400—402.

Vermögen unter die Armen verteilte, um desto unbehinderter „Jesu nachzufolgen", spielte das offene Kreuz begreiflicherweise eine große Rolle[1]: man sah es über den Türen der Halle[2] und im Zentrum der Apsis der beiden neuen Kirchen[3]; es prangte über dem Altar als goldenes, mit Edelsteinen übersätes Hängekreuz, das zugleich auch als Kronleuchter diente[4]; bald war es in einer bekränzten Lichtscheibe geschlossen[5], bald nur bekränzt und mahnte in der begleitenden Umschrift daran, daß jeder das Kreuz auf sich nehmen müsse, der den Kranz (der ewigen Seligkeit) erlangen wolle[6]; hier war es mit roter Farbe gemalt und erinnerte dadurch an das von dem Erlöser vergossene Blut[7]; dort strahlte es von Perlen und Edelsteinen[8], hatte also die Form des Gemmenkreuzes (crux gemmata).

Der reiche Schmuck des Gemmenkreuzes lag nicht bloß im Geschmack der Zeit[9], sondern hatte auch einen tieferen Grund: man wollte ihm dadurch den Charakter des Schimpflichen nehmen und es möglichst verklären. In seiner prunkvollen Ausstattung erinnerte es an das Labarum, welches ebenfalls aus dem kostbarsten Material verfertigt war. Beide hatten ja auch einen ähnlichen Zweck: das Labarum bezeugte die Überwindung des Heidentums durch Konstantin, das Kreuz den Sieg Christi über den Tod durch den Tod am Kreuze und durch die glorreiche Auferstehung. Beide sind also Triumphabzeichen im eminenten Sinne des Wortes. Daß das Gemmenkreuz schon im Altertum so aufgefaßt wurde, beweisen die Apsiskompositionen der konstantinischen Salvatorkirche und der Basilika der hl. Pudentiana wie auch seine Verwendung in der Szene der Verklärung Christi auf dem Mosaik von S. Apollinare in Classe. Zu den ältesten unter den erhaltenen Beispielen zählen die sechs Gemmenkreuze, die noch heute auf dem Apsismosaik der Vorhalle des lateranensischen Baptisteriums zu sehen sind (Taff. 1—3). Neben diesen ist auch dasjenige anzuführen, welches Konstantin an der Decke des Hauptsaales in seinem Palast befestigen ließ: es bestand aus reinem Gold und den wertvollsten Edelsteinen[10].

[1] Mit heiliger Begeisterung behandelte das Kreuz auch Venantius Fortunatus, dessen Hymnen *Pange lingua* und *Vexilla regis* in die kirchliche Liturgie übergegangen sind. Von seiner großen Liebe zu dem „heilbringenden Zeichen" zeugen besonders die Akrostichen, die im Grunde genommen eine kunstvolle Spielerei und Geduldsprobe sind; man möchte meinen, daß seine beiden heiligen Freundinnen, die Klosterfrauen Radegunde und Agnes, ihn dabei unterstützt hätten, würde er nicht selbst das eine als seine eigene Arbeit bezeichnen. Vgl. seine *Miscell.* 2, 1—7; 5, 6: Migne, *PL* 88, 87ff und 193ff.

[2] *Ep.* 32, 12 14: Migne, *PL* 61, 336f.

[3] *Ep.* 32, 10 17, col. 336 338.

[4] *Poema* 19, 656ff, col. 547ff; vgl. 456ff, col. 538. Ein ähnlicher Kronleuchter (nicht Altarkreuz, wie häufig behauptet wird) auch bei Venantius Fortunatus, *Vita S. Leobini* 29: Migne, *PL* 88, 560.

[5] *Ep.* 32, 10, col. 336: „Crucem corona lucido cingit globo".

[6] Ebd.: „Cerne coronatam Domini super atria Christi Stare crucem, duro spondentem celsa labori Praemia: tolle crucem, qui vis auferre coronam." Diese Worte bilden eine passende Unterschrift zu dem bekannten Relief mit dem Martyrium des hl. Achilleus; denn darauf ist im Hintergrund das von dem Kranz überragte Kreuz dargestellt. Zuerst veröffentlicht von de Rossi, *Bullett.* 1875, Taf. IV. Vgl. dazu die trefflichen Bemerkungen von Pio Franchi de' Cavalieri in *Note agiografiche* III 52 (*Studi e Testi* 22).

[7] Ebd. 14, col. 337: „Crucibus minio superpictis haec epigrammata sunt: — Ardua floriferae crux cingitur orbe coronae, Et Domini fuso tincta cruore rubet"; col. 339: „sub cruce sanguinea" usw.

[8] So war es zweifelsohne in der einen Apsis; so auch das Hängekreuz.

[9] Vgl. darüber das nächste Kapitel.

[10] Euseb., *Vita Const.* 3 49, ed. Heikel 98: *τὸ τοῦ σωτηρίου σύμβολον ἐκ ποικίλων συγκείμενον καὶ πολυτελῶν λίθων ἐν χρυσῷ πολλῷ κατειργασμένον.*

Die Einteilung des Kreuzes in ein gleich- und ungleichschenkliges — das sog. griechische und lateinische — ist rein äußerer Art und hat keinerlei tiefere Bedeutung. In beiden Formen ist es an den Gräbern der Katakomben im allgemeinen eine seltene Erscheinung; es läßt sich aber bis in die zweite Hälfte des 2. Jahrhunderts hinauf verfolgen[1]. Konstantin brachte es zur Herrschaft. Auf seinen Münzen, aus der Prägestätte Tarraco, zeigt es sich „zum erstenmal schon im Jahre 314"[2]. In Fig. 10 bilden wir eine solche Münze mit dem Kreuze ab; es hat die gleichschenklige Form mit stark ausgeschweiften Balken und befindet sich links von der Personifikation des Sonnengottes, als Pendant zu einem Stern. Konstantin selbst stiftete auf das Grab des Apostelfürsten ein „goldenes, 150 Pfund schweres Kreuz"[3], nicht Monogramm, wie früher angenommen wurde; es war auch ein wirkliches Kreuz, *σταυρός*, welches auf dem von Eusebius beschriebenen enkaustischen Gemälde das Haupt des Kaisers überragte[4]. Wie wir uns dieses zu denken haben, zeigen einige römische Sarkophagreliefs aus der Periode des Friedens und vor allem das soeben erwähnte gleichzeitige Mosaik, welches in der Vorhalle des von Konstantin erbauten lateranensischen Baptisteriums (Taff. 1—3) wie durch ein Wunder erhalten blieb: auf allen diesen Monumenten steht auf dem Kopf des „agnus Dei" das Kreuz und einmal das kreuzförmige Monogramm[5]. Auf dem Mosaik sehen wir außerdem noch jene sechs Gemmenkreuze in der Höhe und sieben gewöhnliche in dem unteren Streifen, in welchem ursprünglich ihrer zwölf angebracht waren. Der Grund für diese außerordentliche Häufung von Kreuzen liegt nicht allein in der großen Verehrung desselben, sondern auch in dem Zweck des Gebäudes[6].

Fig. 10. Älteste Münze Konstantins mit Kreuz.

Im allgemeinen kann man sagen, daß es kein Symbol gibt, welches in der Kunst so verbreitet war wie das Kreuz. Gleich in der ersten Apsiskomposition, in der des Laterans, bekam es einen hervorragenden Platz in der Mitte. Ähnlich erscheint es noch heute in S. Pudenziana; und in S. Clemente trat es so in den Vordergrund, daß es selbst den Titular der Kirche verdrängte. Am meisten wird es aber in jener Basilika verherrlicht gewesen sein, welche Konstantin d. Gr. in dem Palast seiner Mutter ihm zu Ehren errichtet hat und

[1] Vgl. meinen Artikel *La croce sui monumenti delle catacombe*, in *N. Bullett.* 1902, 5ff, Taff. VI f, wo von den interessanteren Darstellungen des Kreuzes genaue Kopien, womöglich in Photographie, gegeben sind.

[2] Vgl. Voetter, *Erste christliche Zeichen auf römischen Münzen*, in *Wiener Numismatische Zeitschrift* 1892, 45; Maurice, *Numismatique constantinienne* II CIV. Letzterer bemerkt (S. CVI) treffend: „Mais pour que de modestes officiers monétaires et même les ouvriers graveurs placés sous leurs ordres aient osé se risquer, sous une administration païenne, à inscrire ainsi le témoignage de leurs croyances chrétiennes au revers des monnaies, il fallait qu'il se sentissent protégés, soutenus par une autorité supérieure. Cette autorité n'était autre que celle de l'empereur."

[3] *Liber pontificalis* in Silv. ed. Duchesne I 176.

[4] *Vita Const.* 3, 3, ed. Heikel 78.

[5] Garrucci, *Storia* V, Taf. 330, 5; 334, 2; 341, 2. Aus Mangel an Raum ist das Kreuz auf dem afrikanischen Silberreliquiar, welches Kard. Lavigerie Leo XIII. und dieser der Vaticana geschenkt hat, auf dem Rücken des Lammes angebracht. Vgl. de Rossi, *Bullett.* 1887, Taf. VIII—IX.

[6] Nichtsdestoweniger glaubte de Rossi *(Musaici* Fasz. V—VI, fol. 2 v; VII—VIII, fol. 2 v; Müntz, *Rev. arch.* 1874, 172; 1882, 148) das Apsismosaik wegen der Kreuze in das „Ende des 4. oder Anfang des 5. Jahrhunderts", später sogar nur in das „5. Jahrhundert" ansetzen zu sollen. Diese Datierung ist um so auffallender, als er den Bau der Vorhalle des Baptisteriums richtig Konstantin zuschreibt.

die später auch von Galla Placidia in Ravenna und von Papst Hilarus neben dem lateranensischen Baptisterium nachgeahmt wurde[1].

Es scheint, daß die Griechen aus Liebe zum Kreuz die Zahl der Darstellungen desselben mitunter übertrieben haben. Der hl. Nilus tadelt dieses in der oben (S. 3) herangezogenen Stelle; nach ihm sollte man sich mit einem einzigen Kreuz begnügen, wie es auch nur eines war, durch welches das Menschengeschlecht erlöst worden sei. Da er als Platz der Kreuzesdarstellung die Apsis verlangt, so kann man sich denken, zu welcher Einförmigkeit die Beachtung seiner Vorschrift geführt haben würde, hätte man seinen Willen erfüllt.

Seit dem 5. Jahrhundert gehen Monogramm und Kreuz eine Zeitlang nebeneinander, bis dieses zuletzt die Oberhand gewinnt. Wir haben hier vorläufig nur drei Arten zu berücksichtigen: das Stab-, Hand- und Brustkreuz. Das Stabkreuz sehen wir einigemal in der Rechten Christi wie auch bei Diakonen, bei denen es sich neben Buch und Dalmatik zu einem unterscheidenden Merkmal ausgebildet hat. Das älteste Monument, welches einen Diakon mit einem Stabkreuz zeigt, ist das Mosaik des Mausoleums der Galla Placidia mit der Darstellung des hl. Laurentius vor dem flammenden Rost (Taf. 49). Ähnlich dürfte das silberne Relief gewesen sein, mit welchem Konstantin d. Gr. das Grab des Heiligen in dessen Kirche außerhalb der Stadtmauern ausgeschmückt hat[2]; denn eine wirkliche Darstellung des Martyriums wäre für den Anfang des 4. Jahrhunderts in Rom ein Anachronismus. Sehr interessant ist auch die Darstellung Christi, welche in der erzbischöflichen Kapelle Ravennas über dem ursprünglichen Eingang angebracht ist. Sie war bisher rätselhaft, weil nur die obere Hälfte des Bildes übrig geblieben ist: der Heiland hat hier sein Friedensgewand mit dem Panzer und der Chlamys vertauscht und als Waffe das Kreuz ergriffen, das er wie eine Lanze auf der rechten Schulter trägt, während die Linke ein aufgeschlagenes Buch mit den Worten: EGO | SVM | VIA | VERI | TAS ET | VITA hält (Taf. 89). Den Sinn dieser kriegerischen Auffassung Christi erschloß mir die identische Darstellung, welche nicht ganz hundert Jahre früher Neon in seinem Baptisterium in Stuck ausführen ließ und die noch heute ganz intakt ist (Fig. 11): hier tritt Christus auf einen Löwen und eine Schlange, also auf zwei von den im 90. Psalm[3] erwähnten Bestien[4]; er ist demnach als

Fig. 11. Christus den Löwen und Drachen zertretend.

[1] Vgl. unten B. II, K. 6.

[2] *Liber pontificalis* ed. Duchesne I 181.

[3] „Auf Nattern und Basilisken wirst du wandeln und zertreten Löwen und Drachen."

[4] Auch Sedulius führt in seinem 89. *Hymnus* (Migne, *PL* 19, 770) nur den Drachen (Schlange) und den Löwen an: „Zelum draconis invidi, Et os leonis pessimi Calcavit unicus Dei, Seseque caelis reddidit."

der Besieger des Satans aufgefaßt. Diese Darstellung stammt wahrscheinlich aus der von Konstantin gebauten Basilika des heiligen Kreuzes, für welche sie einen überaus passenden Schmuck abgab. Wir finden sie denn auch in der Kirche, welche Galla Placidia in Ravenna zu Ehren des Kreuzes errichtet hat; sie war dort wie in der erzbischöflichen Kapelle auf der inneren Seite des Eingangs abgebildet und dazu durch folgende Inschrift erläutert: TE VINCENTE TVIS PEDIBVS CALCATA PER AEVVM GERMANAE MORTI CRIMINA SAEVA IACENT[1]. Auf dem Bilde der *Stadt Ravenna* (CIVITAS RAVENN) in S. Apollinare Nuovo[2] füllt sie die Lünette über dem Tor, hat also einen ähnlichen Platz wie in den beiden genannten Kirchen. Christus ist von zwei Jüngern begleitet und trägt die gewohnte klassische Gewandung wie auf der bekannten Lampe, welche in Rom auf dem Palatin gefunden wurde[3]. Auf dieser hat der Drachentöter das Stabkreuz nicht geschultert, sondern zu Boden gesenkt und stützt sich darauf wie ein Imperator auf seine Lanze; zu den Füßen liegen alle vier in dem Psalmvers angeführten Bestien, und in der Höhe schweben zwei Begleitengel. Vollzählig sind die Tiere auch auf dem Lorscher Elfenbein, auf welchem jedoch die charakteristische Waffe des Stabkreuzes fehlt[4].

Das Handkreuz figuriert in der monumentalen Kunst zum erstenmal auf dem berühmten Prunkmosaik von S. Vitale in Ravenna (Taf. 109): der Bischof Maximianus trägt es in der rechten Hand[5]. Diese Tragweise war im Mittelalter außerordentlich beliebt und kam besonders bei Märtyrerdarstellungen zur Verwendung. Schon unter Johannes VII. (705—707) hatte man sich so sehr daran gewöhnt, daß der Künstler des schönen Annabildes in S. Maria Antiqua das Kreuz selbst der kleinen Maria in die Hand gegeben hat (Taff. 159 f).

Wie die *Akten der hl. Anthusa* nahelegen, gehörte das Handkreuz zu der gewöhnlichen Ausstattung der Mönche und Nonnen. Die Märtyrerin wird dort eingeführt, wie sie den Bischof Athanasius um die Einkleidung bittet: *ἐνδύσασθαι σχῆμα μοναχοῦ.* Der Heilige gab ihr darauf die „härenen Gewänder und das Kreuz in die Hand“: *ἔδωκεν αὐτῇ ἐνδύματα τρίχινα καὶ σταυρὸν ἐν τῇ χειρὶ αὐτῆς.* Von einer andern Nonne sodann, welche im Traum die Nachricht von dem Hinscheiden der Anthusa empfing, erzählt derselbe Schreiber, daß sie sich von ihrem Lager erhob, das Kreuz nahm und auf die Suche der Grotte ging, in welcher ihre Freundin gestorben war[6]. Den angeführten Texten zufolge war das Handkreuz

[1] Agnell., *Liber pontif. eccles. Ravenn.* 41, ed. Holder-Egger, in *M. G. H. Script. rer. Langob.* 306.

[2] Garrucci, *Storia* IV, Taf. 243. Vgl. auch V, Taf. 344, 1; 374, 3; VI, 466, 2.

[3] Garrucci a. a. O. VI, Taf. 473, 4; de Rossi, *Bullett.* 1867, 12. Seitdem sind noch andere Exemplare der Lampe zum Vorschein gekommen.

[4] Garrucci a. a. O. VI, Taf. 457; Photographie von Alinari n. 29784. Benedikt III. (855—858) schenkte in die lateranensische Basilika ein vergoldetes Silberrelief mit dieser Darstellung: „... ex argento purissimo auroque perfusam fecit iconam, leonem draconemque pedibus conculcantem“ (*Liber pontificalis* ed. Duchesne II 144). Für eine spätere Darstellung vgl. Venturi, *Storia dell' arte ital.* V 240.

[5] Es ist wohl nicht mit dem Kreuz identisch, welches Maximianus selbst aus „Gold und den kostbarsten Gemmen und Perlen“ machen ließ und dessen Schwere besonders betont wird. Vgl. Agnellus, *Liber pontif. eccles. Ravenn.*, ed. Holder-Egger, in *M. G. H.* 332.

[6] Usener, *Martyrium S. Anthusae* S. 24, 12f; 28, 16f (Sep.-Abdruck aus *Anal. Bolland.* XII, 1893). Den Hinweis verdanke ich Pio Franchi de' Cavalieri.

für den Mönch und die Nonne ebenso selbstverständlich wie die ihrem Stande zukommende Gewandung. Dieser Brauch mag die künstlerischen Darstellungen nicht wenig beeinflußt haben; wir finden dasselbe noch auf den Bildern des hl. Franz von Assisi, und aus dem praktischen Leben ist es bekanntlich nie geschwunden. Mit dem Handkreuz zeigt sich endlich Christus auch dem Apostelfürsten auf dem Bild mit der Darstellung des „Domine quo vadis?".[1]

Das Brustkreuz wurde um den Hals getragen und ist älter, als manche vielleicht glauben; es wird, allerdings in nicht ganz einwandfreien Dokumenten, schon in der Zeit der Verfolgungen erwähnt. So lesen wir in den *Akten des hl. Eustratius, Auxentius* u. a. von dem Soldaten Orestes, daß er unter den Gewändern auf der Brust ein goldenes Kreuz, *σταυρίον χρυσοῦν*, getragen habe; bei einer heftigen Bewegung sei dasselbe sichtbar geworden, habe ihn als Christen verraten und zum Martyrium geführt[2]. Bekannt ist ferner das kleine eiserne Kreuz, welches Makrina, die Schwester der hll. Basilius und Gregor von Nyssa, trug. Man fand es nach ihrem Tode, als die Leiche zur Beerdigung (um 390) hergerichtet wurde[3]. Wir erwähnen noch die Mumie des Mönches Sarapion, dessen eisernes Brustkreuz mit dem gleichfalls eisernen Halsring zu einem Stück zusammengeschmiedet ist[4].

Im 5. Jahrhundert begegnen uns die ersten erhaltenen Darstellungen des Brustkreuzes[5]. Zwei von den ältesten bringen wir auf Taff. 84,2 u. 95. Bei dem hl. Ambrosius hängt das Kreuz unter dem Kapuzenteil der Pänula; es hat die „lateinische" Form und ist in roter Farbe gehalten. Um es von dem Gewand besser abzuheben, gab der Künstler ihm einen dunklen Grund, wie er es auch bei den zwei Sternen im Medaillon des hl. Viktor (Taf. 83,1) getan hat. Das Tragen eines Kreuzes scheint bei dem hl. Ambrosius eine Besonderheit gewesen zu sein; denn Maternus hat das Kreuz nicht, ebensowenig wie die übrigen antiken und mittelalterlichen Bischofsfiguren mit dem Brustkreuz erscheinen. Die hl. Felicitas hat ein gleichschenkliges goldenes Kreuz und trägt es über der Palla[6]. Ein ähnliches Kreuz sehen wir auf einer Miniatur der alexandrinischen Weltchronik, welche zwischen 385 und 412 entstanden ist[7]. Das schönste antike Kreuz der Kleinkunst ist zweifelsohne das goldene, mit Niello und Filigran verzierte Brustkreuz, das aus einem Grabe von S. Lorenzo fuori le Mura zum Vorschein kam. Es ist im Innern hohl, hat also eine Kreuzpartikel geborgen. Die Verzierung bildet auf beiden Seiten ein schmales, von Ranken umgebenes Kreuz, dessen Inschriften den griechischen Namen ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ mit der lateinischen Erklärung NOBISCVM DEVS, *Gott mit uns,*

[1] Siehe unten B. II, K. 7.

[2] Migne, *PG* 116, 485; *Acta SS.* II Iul. 554. Auf der Miniatur im *Menologium Basilius' II.* (S. 241, Ausgabe von Pio Franchi de' Cavalieri), welche das Martyrium dieser Heiligen abbildet, sieht man Orestes unbekleidet auf dem Rost und mit dem von der Brust herunterhängenden Kreuz.

[3] Greg. Nyss., *De vita S. Macrinae*: Migne, *PG* 46, 990.

[4] Jetzt in Paris, im Musée Guimet.

[5] Unter den Kostbarkeiten, welche im Grabe der Maria, Gemahlin des Kaisers Honorius (395—423), gefunden wurden, waren zehn goldene und mit Edelsteinen verzierte Kreuzchen.

[6] Auf Garruccis Kopien (*Storia* IV, Taf. 225, 4 236, 1) fehlt das Kreuz; es fehlt auch auf der von Rendel Harris und Gifford in *The acts of the martyrdoms of Perpetua and Felicitas* veröffentlichten farbigen Kopie des Mosaiks der hl. Felicitas.

[7] Adolf Bauer und Joseph Strzygowski, *Eine alexandrinische Weltchronik*, in *Denkschriften der Kais. Akademie der Wissenschaften in Wien* Bd LI, Taf. VIIv.

und den Vers CRVX EST VITA MIHI[1] MORS INIMICE TIBI, *das Kreuz ist mir Leben, dir Tod, du Widersacher!* bieten[2]. In diesen Worten ist der Zweck des Brustkreuzes ausgedrückt: dasselbe soll mit der Partikel von dem Kreuzesholz den Träger vor den Angriffen Satans bewahren und ihm so zum (ewigen) Leben verhelfen. Die lateinische Abfassung der Inschrift spricht dafür, daß das Kreuz ein Erzeugnis der römischen Kunst ist. Die Feinheit der Arbeit verweist das herrliche Kunstwerk eher in das 5. als 6. Jahrhundert; sie zeigt, daß die Kleinkunst in Rom damals noch auf einer hohen Stufe stand.

§ 5. Monogramm Christi und Kreuz mit Evangelisten und Aposteln.

Auf den Monumenten, welche entweder in Original oder Kopie bald mehr bald weniger vollständig erhalten sind, wie die Mosaiken der Apsis der lateranensischen Kirche, des Mausoleums der Konstantina, des Baptisteriums von Neapel, der Basilika der hll. Pudentiana und Klemens, Maria Maggiore, des kaiserlichen Mausoleums von Ravenna, der Kapelle der hl. Matrona in S. Prisco bei Capua und derjenigen des erzbischöflichen Palastes von Ravenna, erscheint das Kreuz oder das Monogramm Christi immer zusammen mit den Evangelisten und Aposteln. Was hat die Künstler zu dieser Zusammenstellung bewogen und was haben sie damit bezweckt? Bevor wir an die Beantwortung der Frage herantreten, müssen wir hinsichtlich des Kreuzes bemerken, daß wir bei ihm auch hier nicht so sehr an das Leiden und den Tod als vielmehr an die glorreiche, dem Kreuzestod folgende Auferstehung Christi zu denken haben, weil es immer aus kostbarem Material gebildet ist, also das Triumphalkreuz darstellen soll.

In der Apsis der lateranensischen Basilika nimmt das Kreuz die Mitte ein; die Evangelisten waren wahrscheinlich auf der Vorderwand durch die symbolischen Wesen und sind noch heute durch die Paradiesesflüsse verbildlicht. Die Mosaiken von S. Clemente haben sowohl für das Kreuz wie für die Evangelisten eine ähnliche Anordnung. Den gleichen Platz im Zentrum behauptet das Kreuz in der Apsis von S. Pudenziana, wo es auf einem Hügel des himmlischen Jerusalem aufgepflanzt ist; die Evangelistenzeichen halten ihm, zu je zwei auf jeder Seite, die Ehrenwache. In dem Mausoleum der Galla Placidia sodann erglänzt es in der Mitte der Kuppel, zwischen unzähligen Sternen und ist umgeben von den vier Sinnbildern der Evangelisten, welche in den vier Ecken aus Wolken herausragen. Der Künstler des neapolitanischen Baptisteriums hat die vier Wesen dagegen getrennt und in den vier Nischen der Pendentifs angebracht; der gestirnte Hintergrund verrät aber ihre Zugehörigkeit zu dem monogrammatischen Kreuz im Zentrum der Kuppel (Taff. 29 u. 39). Auch in der Matronakapelle waren sie auf den Wänden verteilt: das von zwölf Tauben begleitete Kreuz füllte die Lünette gegenüber dem Eingang, der Stier mit dem Adler diejenige der linken und der

[1] Die Buchstaben H I sind zu beiden Seiten des unteren Monogrammes angebracht, das auch auf dem rechten Balken wiederkehrt, während dasjenige des linken Balkens etwas verschieden ist. Beide enthalten den Namen dessen, der das Kreuz getragen hat, lassen sich aber nicht mit Sicherheit entziffern.

[2] Zuerst veröffentlicht von de Rossi, *Bullett. crist.* 1863, 31 ff.

Engel mit dem Löwen die der rechten Wand (Taff. 74, 2 u. 77). Die drei ersten sind zum Teil vorzüglich erhalten; der Löwe ist zerstört. In der erzbischöflichen Kapelle von Ravenna ferner sehen wir die Evangelistensymbole um das aus I und X gebildete und von vier Engeln gehaltene Monogramm Jesu Christi vereinigt (Taf. 91). Während das Kreuz im Lateran, in S. Pudenziana und in der Kapelle der hl. Matrona selbständig dasteht, zeigt das Mosaik in S. Maria Maggiore (Taff. 70—72) es zusammen mit einer Krone, dem Purpur und der siebenfach versiegelten Rolle auf einem Thron, dem sich die vier je einen Kranz tragenden Wesen im Fluge zuwenden. Ähnlich war es auf dem Mosaik in S. Cosma e Damiano, wo aber auf dem Thron das Lamm Gottes unter dem Kreuz gelagert ist; die Evangelistenzeichen tragen, soweit sie erhalten sind, je ein Buch.

Auf allen diesen Monumenten gleichen sich die Evangelistensymbole in der Hauptsache: ihre Flügel erhoben, schweben sie auf bunten Wolkenbüscheln und sind nur mit dem Oberkörper sichtbar. Der Engel ist auf dem Mosaik in S. Pudenziana unbekleidet, auf den übrigen trägt er die ihm zukommenden Gewänder.

Die Apostel sind im Lateran teils zu beiden Seiten des Kreuzes, teils in der Zone darunter vereinigt[1]. Ähnlich stehen sie in S. Paul und standen sie wohl auch in S. Peter. In S. Pudenziana ist ihnen mit Christus in der Mitte der Vordergrund eingeräumt (Taff. 42—44). Leider gingen die beiden äußersten bei der Restaurierung der Kirche verloren, die übrigen sind entweder arg beschädigt oder durch ganz neue ersetzt. Wie man aus der Kopfhaltung der wenigen erhaltenen schließen darf, waren sie sehr rege an der Unterhaltung mit ihrem göttlichen Meister beteiligt; voraussichtlich werden sie vor allem mit den Händen entsprechend gestikuliert haben. In dem Mausoleum der Galla Placidia sind sie paarweise, acht auf den Wänden und vier im Gewölbe verteilt[2]; ihre Aufmerksamkeit gilt dem Kreuz und dem in einen Kranz geschlossenen Monogramm Christi mit ⲭ und ⲓ, welches zweimal wiederholt ist (Taf. 51,1). Auch in dem neapolitanischen Baptisterium waren sie zu je zwei auf den vier Wänden dargestellt; alle trugen, wie in den zwei Taufkapellen von Ravenna[3], den Kranz (Taff. 33 ff); Petrus und Paulus sehen wir daselbst in der Szene der Gesetzesübergabe, so daß zu der Zwölfzahl nur zwei fehlen. In S. Maria Maggiore waren die Apostel höchstwahrscheinlich vollzählig und hatten eine ähnliche Aufstellung wie im Lateran. Heute noch ist das Kollegium auf dem Triumphbogen durch Petrus und Paulus repräsentiert; jener steht links, dieser rechts vom Thron. Mit dieser dreifachen Vorführung noch nicht zufrieden, hat der Künstler die Büsten der Apostelfürsten auf dem Throne angebracht, wo sie als goldene, in Perlen gefaßte Medaillons die Armstützen zieren. In der kleinen Matronakapelle waren die Apostel durch zwölf Tauben versinnbildet, welche das Kreuz umgaben; dadurch unterschieden sie sich von denen in S. Clemente, wo die Tauben auf dem Kreuzesstamme

[1] Siehe unten B. II, K. 1 II, § 2.

[2] Garrucci, *Storia* IV, Taff. 230—232 und unsere Taff. 50 f.

[3] Auf dem arianischen Mosaik sind jedoch die Apostelfürsten Petrus und Paulus (Taf. 101) auszunehmen.

sitzen (Taff. 117 f). In der erzbischöflichen Kapelle von Ravenna endlich hat der Künstler die Apostel in zwölf Medaillons auf zwei von den die Decke tragenden Bögen um die zweimal wiederholte Büste Christi vereinigt[1].

§ 6. Grund der Zusammenstellung des „Zeichens Christi" mit den Aposteln und Evangelisten.

Die Apostel, aber nur diese, sehen wir auf einigen von den schon öfters erwähnten Sarkophagen aus Rom, Palermo und Südgallien[2]. Sie sind dort zu beiden Seiten des Labarums gruppiert, welches von zwei Soldaten wie das heilige Grab bewacht wird[3]. Nimmt man zu diesen Sarkophagen noch jene hinzu, auf denen das bewachte Labarum mit biblischen Szenen zusammengestellt ist[4], so kann man beobachten, daß einer der Wächter in tiefen Schlaf versunken ist, wieder ähnlich wie auf den Monumenten, welche das heilige Grab vergegenwärtigen. Hieraus müssen wir folgern, daß die Künstler hier dem Beschauer nicht, wie behauptet wurde, das historische Labarum mit seiner auserlesenen Bewachung vorführen, sondern ihn an das heilige Grab erinnern wollten; denn schlafende Wächter sind mit einem militärischen Eliteposten unvereinbar. Wozu aber der Hinweis auf das Grab des Herrn? Bei dem innigen Zusammenhang zwischen dem Kreuz und der Auferstehung[5] ist der Grund nicht schwer zu erraten: man wollte durch die Anwesenheit der Grabwächter, die ein Entwenden des Leichnams Jesu verhindern sollten, indirekt die von den Aposteln bezeugte Auferstehung des Herrn, das Grunddogma des Christentums[6], hervorheben. „Diesen Jesus hat Gott auferweckt; des sind wir alle Zeugen", sagte im Namen der Apostel der hl. Petrus in seiner Pfingstpredigt[7]. Die Apostel fungieren also auf den Sarkophagen als die „Zeugen Christi". Als solche haben wir sie uns auch auf den übrigen in diesem Kapitel besprochenen Denkmälern zu denken. Zeugnis von der Auferstehung ihres Meisters abzulegen, war ja ihre höchste und eigentliche Aufgabe. Christus selbst hat es ihnen aufgetragen, als er sagte: „Ihr werdet meine Zeugen sein in Jerusalem und in ganz Judäa und Samaria und bis an die Grenzen der Erde." Diesen Auftrag gab er ihnen unmittelbar vor seiner Himmelfahrt; denn kaum hatte er geendet, da „ward er vor ihren Augen aufgehoben, und eine Wolke entzog ihn ihren Blicken".[8] Die Apostel waren sich ihrer Aufgabe denn auch wohl bewußt. Daher betrachtete es Petrus nach der Himmelfahrt Christi als seine erste Pflicht, die Apostelwahl vorzunehmen, damit die durch den Abfall des Judas

[1] Wir reproduzieren davon einen Christus und den hl. Andreas (Taff. 92 f).

[2] Garrucci, *Storia* V, Taff. 349, 4; 350, 3, 4; 351, 1, 4.

[3] *Mt* 27, 65f. Vgl. Garrucci, *Storia* VI, Taff. 431 B; 446, 3; 449, 2; 450, 1, 2; 459, 3, 4; 479, 17. Einmal (Taf. 350, 4) fehlt die Wache, und statt ihrer ist das Grab selbst in Form einer Rotunde zu sehen, neben welcher der auferstandene Heiland den heiligen Frauen erscheint.

[4] Garrucci, *Storia* IV, Taf. 350, 1, 2.

[5] Treffend sagt der hl. Cyrill von Jerusalem (*Catech.* 13, 37, ed. Reischl et Rupp II 98): *Εἰ φαντασία ὁ σταυρός, φαντασία καὶ ἡ ἀνάστασις.*

[6] 1 *Kor* 15, 14.

[7] *Apg* 2, 32.

[8] *Apg* 1, 8f.

freigewordene Stelle besetzt und die Zahl der „von Gott vorherbestimmten Zeugen“[1] vervollständigt würde[2]; er geht sogar so weit, sich den Ausdruck „Zeuge des Leidens Christi“ als Ehrentitel beizulegen[3].

Was von den Aposteln als den „Zeugen“ Christi gilt, das gilt in einem fast noch höheren Grade von den Evangelisten; denn diese haben das „Zeugnis“ gebucht, haben es in den Evangelien schriftlich niedergelegt. Die Aufnahme der Apostel und Evangelisten in die Bilderzyklen entsprang also vornehmlich dem Bedürfnis nach historischer Beglaubigung der im Bilde vorgeführten biblischen Tatsachen. Die Künstler verlangen von dem Beschauer nicht, daß er ihnen blindlings glaube; sie verweisen ihn deshalb auf die Quelle, aus der sie geschöpft haben. Man kann sich leicht vorstellen, mit welcher Zuversicht sie die Gestalten der Apostel und Evangelisten den von ihnen geschilderten Szenen hinzugefügt haben mögen: solchen Augen- und Ohrenzeugen konnte man doch unmöglich seine Zustimmung versagen.

Die Klarstellung dieses Punktes glaubten wir schon hier vorausschicken zu sollen, da die Apostel und Evangelisten zu den Gestalten gehören, welche in den ältesten Zyklen nie fehlen. Kehren wir nun zu den noch übrigen gemeinsamen Gegenständen zurück.

§ 7. Behandlung des Firmaments in der römischen Kunst.

Das Band, welches die Mosaiken von Rom, Neapel, S. Prisco und Ravenna durch das Gemeinsame der Gegenstände miteinander verknüpft, wird noch enger gezogen, wenn wir erwägen, wie die Künstler den Himmel, d. h. den atmosphärischen, behandelt haben. Auf diesem sind nämlich die Evangelistenzeichen immer, das Kreuz oder die Monogramme Christi sehr oft abgebildet, so daß derselbe in der Monumentalkunst ebenfalls zu den Gegenständen gehört, welche wir in den ältesten Zyklen regelmäßig anzutreffen pflegen.

Die römischen Künstler hatten eine dreifache Art, das Firmament darzustellen: durch eine Fläche oder runde Scheibe mit Gestirnen, durch Wolken oder durch beides zusammen. Von der gestirnten Fläche und den Wolken finden sich einige Beispiele in der Malerei der Katakomben. Die Wolken sind in zwei von jenen Szenen angedeutet, welche die Hand Gottes erfordern: über einem Moses, der sich die Sandalen löst[4], und über einem Opfer Abrahams[5]. In beiden Fällen ist die Darstellung höchst dürftig: einige rotbraune Striche, aus denen die Hand herausragt. Viel deutlicher präsentiert sich der Wolkenhimmel auf dem Bilde des Schiffes im Sturm, welches in der zweiten Hälfte des 2. Jahrhunderts in der Sakramentskapelle A2 gemalt wurde: wir sehen rote Schichten auf blauem Grunde, welcher mit dem erregten Meer in eins verschmolzen ist[6].

[1] *Apg* 10, 40f. [2] *Apg* 1, 22. [3] 1 *Petr* 5, 1.
[4] Wilpert, *Katakombenmalereien* Taf. 237, 2.
[5] De Rossi, *Roma sotterranea* III, Taf. VIII, 1. Die Hand mit dem Vorderarm ist auf der Kopie jedoch in das Dach eines Hauses verwandelt.
[6] Wilpert a. a. O. Taf. 39, 2.

Die gestirnte Fläche begegnet uns auf drei Monumenten und da immer als das Firmament des Paradieses, in welchem die Seligen weilen. Am vollständigsten und klarsten ist eine Malerei in S. Pietro e Marcellino, welche zwei Oranten, also zwei in der Seligkeit gedachte Verstorbene, vergegenwärtigt[1]: der Künstler hat dieselben in den paradiesischen Garten gestellt und über ihnen eine Anzahl Sterne, mit der Mondsichel in der Mitte, gemalt; er hat außerdem, um ja nicht mißverstanden zu werden, noch zwischen die Sterne Blumenschnüre und Rosenblätter nebst ganzen Rosen eingestreut. So sollte alles auf die paradiesische Seligkeit hinweisen.

Eine ähnliche Darstellung füllte ein Arkosol der „liberianischen Region" in S. Callisto. Der Bogen ist ganz mit Sternen und Rosenblättern übersät; in der Mitte erglänzt der Halbmond mit einem Stern, dessen acht Strahlen so beschaffen sind, daß das Kreuz deutlich durchscheint[2]. In der Lünette prangt im oberen Felde das konstantinische Monogramm; im unteren sind Blumenschnüre und Rosenblätter gemalt. Blumenschnüre zeigt auch die Vorderwand über dem Bogen des Arkosols; die Malerei des unteren Teiles ist auf beiden Seiten mit dem Stuck zerstört.

Die Verbindung des paradiesischen Gartens mit dem Sternenhimmel findet sich noch in einer Nische der vor kurzem neben der Basilika des hl. Sebastian entdeckten DOMVS PETRI[3]. Die Sockelmalerei vergegenwärtigt den mit einem Hermenzaun umschlossenen Garten, der von allerlei Vögeln belebt ist; im Bogen leuchten weiße Sterne auf einem dunkelblauen Grunde. Man ist deshalb berechtigt, in der Lünette, deren Malerei vollständig verblaßt ist, das Monogramm Christi, wie in dem kalixtinischen Arkosol, zu vermuten.

Alle drei Malereien gehören dem 4. Jahrhundert an. Aus derselben Zeit ungefähr stammen jene Sarkophage, auf welchen das Labarum zwischen Sternen, Sonne und Mond[4] erscheint; auf einigen von ihnen ragt zwischen je zwei Sternen die Hand Gottes mit dem Siegeskranz[5] heraus. In dem Mausoleum der Konstantina, in welchem das Monogramm auf einem gestirnten Himmel zu sehen ist, haben wir das älteste erhaltene Beispiel der Verbindung dieses Symbols mit dem Sternenhimmel vor uns, da die Errichtung des Baues noch vor die Mitte des 4. Jahrhunderts fällt.

Die funeralen Denkmäler mit dem Monogramm zwischen Sternen auf Darstellungen des Paradieses sind demnach ziemlich zahlreich. Sie erinnern an jene, besonders in poetischen Grabinschriften des 4. und der folgenden Jahrhunderte vorkommenden Ausdrücke, in denen der Himmel, d. i. der Aufenthalt der Seligen, als das „gestirnte Reich", die „gestirnte Halle" oder, was das gewöhnliche ist, als die „Sterne" schlechthin bezeichnet wird. Wir lassen hier einige solcher Wendungen folgen: CELSA PER ASTRA GRADVM[6]; VIVIT ET ASTRA

[1] Wilpert, *Katakombenmalereien* Taf. 218, 2.

[2] De Rossi, *R. S.* III, Taf. XXXV, 2 (ungenau).

[3] Vgl. darüber meinen Aufsatz *Domus Petri* in *Röm. Quartalschr.* 1912, 117ff.

[4] Garrucci, *Storia* V, 351, 1.

[5] Ebd. V, 349, 4; 351, 1; vgl. *N. Bullett.* 1896, Taf. XII.

[6] *C. I. L.* V, 2, n. 6240. Vgl. de Rossi, *Inscript. christ.* I 534: TALES ANIMAE PROTINVS ASTRA PETVNT.

TENET[1]; QVI GAVDET IN ASTRIS[2]; HVNC CITO SIDEREAM RAPTVM OMNIPOTENTIS IN AVLAM[3]; HIC CARNIS SPOLIVM LIQVIT AD ASTRA VOLANS[4]; SPIRITVS ASTRIGERO VIVIT IN AXE DEI[5]; QVEM NORVNT MERITIS ASTRA SVBISSE POLI[6]; NVNC SVPER ASTRA MANET[7]; QVI RETINET MERITO SIDERA CELSA SVO[8]; INCLITA SIDEREO RADIANS EVPHRASIA REGNO[9]; SPIRITVS ASTRA PETIT[10]. Die Wohnungen der Seligen heißen deshalb „sidereae mansiones".[11] Es ist auch ganz im Sinne dieser Symbolik, wenn christliche Dichter den Heiland „sidereum principem", „sidereum regem" und seinen Thron „stellatum solium" nennen[12]. Mitunter wird, wie auf den drei Malereien, in einem und demselben Epitaph nicht bloß auf den Himmel, sondern auch auf die paradiesischen Freuden hingewiesen[13], so daß auch hier wieder die gewohnte Harmonie zwischen Wort und Bild zu Tage tritt[14]. Überaus fruchtbar für die in Rede stehende Symbolik ist namentlich Venantius Fortunatus: ihm sind die Seligen „siderei viri", die himmlische Stadt „siderea urbs"; die Gottesmutter nennt er „sidereum speculum" und die Engel „astrigeri chori", „exercitus astri", „siderei proceres" und „agmina fulgida coeli".[15]

Man sieht aus den angeführten Zeugnissen, wie familiär in Rom und in der ganzen römischen Kunst das Sinnbild des gestirnten Himmelreichs war[16]. Entsprechend der Natur des Symbols hat man es mit Vorliebe an der Decke dargestellt, so daß diese geradezu „coelum" genannt wurde[17]. Unter den erhaltenen Monumenten ist das Mausoleum der Konstantina, wie bemerkt, dasjenige, auf welchem das Monogramm Christi zwischen Sternen erglänzt[18]. Die älteste Darstellung des gestirnten Firmamentes bot die Apsiskomposition der lateranensischen Basilika: dasselbe wölbte sich über der himmlischen Stadt. Ebendort sah man, im Scheitel der Apsis, den ältesten Wolkenhimmel in Gestalt einer dunkelblauen Fläche mit rotgelben, horizontal übereinander gelagerten Schichten, welche die Büste Christi und die der Begleitengel trugen.

Gegenüber der großen Zahl der römischen Darstellungen des atmosphärischen Himmels sind diejenigen von Neapel, S. Prisco und Ravenna zwar Unika, zeigen aber die gleiche

[1] Bosio, *Roma sotterranea* 47. Cfr. Le Blant, *Inscriptions chrétiennes de la Gaule* I 199.

[2] Armellini, *Cimitero di S. Agnese* 191.

[3] Le Blant, *Inscriptions* II 241.

[4] Le Blant a. a. O. 253. Vgl. I 6f: DIGNVS IN ASTRIS.

[5] Le Blant a. a. O. I 313. Cfr. de Rossi, *Bullett.* 1871, 117: SPIRITVS AD SVMMVM PERGIT IN ASTRA DEVM.

[6] Le Blant a. a. O. 54.

[7] Ebd. I 5. [8] Ebd. I 60f.

[9] Ebd. II 99. Noch Gregor IV. (827—844) wünscht, daß Gott ihn „ad coeli post funus sidera ducat". Garrucci, *Storia* IV, Taf. 294, S. 121.

[10] Bosio, *R. S.* 36. Vgl. de Rossi, *Inscript. christ.* I 240: PROXIMA SED C(H)RISTO SIDERA CELSA TENET.

[11] *Acta S. Sebast.*, in *Acta SS. Boll.* II Ianuarii 266.

[12] Le Blant a. a. O. I 5; Florus, *Carm.* 11, 45. Vgl. ferner unsere Taff. 121—124.

[13] Le Blant a. a. O. II 99 253.

[14] Vgl. meine *Katakombenmalereien* 144f.

[15] *Miscell.* 9, 2: Migne, *PL* 88, 302; 8, 5, col. 265; 8, 7, col. 281; 8, 7, col. 280 283. *De vita S. Martini* 3, 519, col. 406; 1, 305, col. 374; 2, 448, col. 391.

[16] Bertaux (*L'art dans l'Italie méridionale* 59) führt den gestirnten Himmel mit dem Monogramm unter den „motifs . . . étrangers à l'art romain" an.

[17] De Rossi, *Bullett.* 1877, 8; Ihm, *Damasi epigrammata* 10. Von der vergoldeten Decke hatte die Basilika des hl. Martin in Ravenna den Zunamen „in coelo aureo".

[18] Die gleiche Zusammenstellung der Symbole zeigte der Helm Konstantins d. Gr. Vgl. oben S. 33.

Behandlung wie jene; in S. Prisco sind nur die Evangelistensymbole übrig; in Neapel haben wir die nämlichen Zeichen mit dem kreuzförmigen Monogramm und in Ravenna mit dem Kreuz von der sog. lateinischen Form angetroffen. In Rom erhielt sich das Bild des gestirnten Himmels bis in das Mittelalter hinein. Wir erwähnen hier namentlich die alte Silvesterkirche, welche Sergius II. (844—847) renoviert und Leo IV. (847—855) ausgemalt hat: diese besaß wenigstens vier Räume, deren Decken einen Sternenhimmel hatten; alle sind bis auf geringe Reste zerstört. Auf der einen war in das Sternenmeer ein riesiges Gemmenkreuz mit den vier Evangelistenbüchern hineingezeichnet; leider hat sich davon, wie wir sehen werden, nur wenig gerettet[1]. Gestirnt ist auch das Gewölbe in der Kapelle des hl. Silvester bei den „Santi Quattro Coronati", welche unter Innozenz IV. (1243—1254) ausgemalt wurde.

Fig. 12. Himmelfahrt Christi.

Von dem Himmel in Form einer runden, mit einem bald schmalen bald breiten Ring umschlossenen Scheibe existieren viele Beispiele, teils in Originalen teils in mittelalterlichen Wiederherstellungen, welche, wie bewiesen wurde, gewöhnlich gleichwertig sind. Das älteste Original findet sich auf dem Triumphbogen von S. Maria Maggiore (Taff. 70—72); es hat einen lichten Grund mit einem „smaragdenen", den apokalyptischen Ursprung verratenden Ring und enthält den Thron mit mehreren Symbolen. Älter war die runde Himmelsscheibe auf der Vorderwand der Apsis in S. Clemente, welche die Büste Christi enthielt; sie hat einen dunkelblauen Grund mit einem hellblauen, mit Sternen besäten Ring[2]. Beide Scheiben nehmen die Mitte der Wand ein und sind in den Wolkenhimmel gesetzt, auf welchem die auf sie zugewendeten Evangelistensymbole schweben. Die ältesten Scheiben wurden wohl für die Basilika und das Baptisterium des Laterans geschaffen; sie dürften in einer ähnlichen Weise und Verwendung wie in S. Maria Maggiore auf der Mitte der Vorderwand der Apsis angebracht gewesen sein. Zwei Himmelsscheiben aus der Zeit Sixtus' III., eine runde und eine halbkreisförmige, besitzt die soeben erwähnte Marienkirche in Torritis Rekonstruktion. In der halbkreisförmigen, die einen dunkelblauen, sternenlosen Grund hat, steht der Thron mit dem Lamm Gottes. Die andere hat einen dunkelblauen Grund mit hellblauem Ring und ist mit Sonne, Mond und einer Menge von Sternen ausgestattet; sie birgt den Doppelthron, auf dem die Krönung Mariä sich vollzieht, und schwebt über der paradiesischen Ebene, auf welcher die Engel und Heiligen stehen, welche der Zeremonie beiwohnen (Taff. 121—124).

Die runden Himmelsscheiben sind demnach fast immer verschieden behandelt. Diese Mannigfaltigkeit herrscht auch auf andern Monumenten. So hebt sich auf dem Relief der

[1] Vgl. unten Bd. II, K. 5. [2] De Rossi, *Musaici* Fasz. VII—VIII.

Himmelfahrt Christi (Fig. 12) das in die Lichtscheibe gezeichnete Kreuz von dem gestirnten Firmament ab; und auf dem ravennatischen Mosaik der Verklärung Christi schwebt das Kreuz in einer gestirnten Himmelsscheibe, welche den Wolkenhimmel als Hintergrund hat[1]. In allen diesen Fällen decken sich die runden Himmelsscheiben mit dem weiter unten zu behandelnden großen Nimbus. Kein Wunder, da bei beiden das Licht das konstitutive Element bildet. Die halbkreisförmigen Darstellungen des Himmels haben auch in der mittelalterlichen Kunst Verwendung gefunden. Bei diesen wie bei den kreisförmigen bekundet sich manchmal eine große Vereinfachung der Ausdrucksmittel: auf dem Elfenbein mit dem Bilde „Justinians" sind in die die Christusbüste umgebende Scheibe Sonne, Mond und ein Stern, in das Firmament über der himmlischen Stadt auf dem lateranensischen Apsismosaik zwei Sterne und in den Himmelsausschnitt auf dem Fresko mit der Bestattung des Evangelisten Johannes nur ein einziger Stern eingezeichnet; andere Darstellungen endlich zeigen nur das Himmelssegment mit einigen Strahlen.

Wie gesagt, verteilen sich die Mosaiken, welche das Kreuz oder Monogramm in Verbindung mit den Aposteln und Evangelisten auf dem Firmament zeigen, auf Rom, Neapel, S. Prisco und Ravenna. Höchstwahrscheinlich besaß derartige Darstellungen auch die Grabkirche des hl. Viktor in Mailand, deren Apsis seit langer Zeit zerstört ist; und später werden wir eine nolanische Basilika kennen lernen, welche in ihrer Ausschmückung die nämlichen Gegenstände hatte.

Gegenüber dieser schönen Übereinstimmung der römischen und außerrömischen Mosaiken könnte uns vielleicht jemand einwenden, daß sowohl die Apostel und Evangelisten als auch das Kreuz, die Monogramme und das Firmament so wichtige Faktoren sind, daß sie in einem größeren Bilderzyklus nicht gut fehlen durften. Wir wollen daher hier noch einige Gegenstände berühren, welche, obwohl von mehr untergeordneter Bedeutung, dennoch den alten Zyklen gemeinsam sind: wir meinen die Insignien der Königswürde Christi.

§ 8. Insignien der Königswürde Christi.

In der Heiligen Schrift wird, neben dem Reiche Christi auf Erden, das jenseitige Leben im Himmel so häufig unter dem Bilde eines Reiches vorgehalten, daß die Ausdrücke „Himmelreich" und „Reich Gottes" jedem geläufig sind. Christus ist der König dieses Reiches; denn der Heidenapostel nennt ihn „König der Könige", „Herrn der Herrscher"[2], und er selbst stimmte vor Pilatus in den Titel „König der Juden"[3] ein, den ihm der Landpfleger dann auf das Kreuz heften ließ. Die Kirche endlich, d. h. das Gebäude, in welchem sich die Christen zum Gottesdienst versammeln, heißt das „königliche Haus", *βασιλικὴ οἶκος*, Basilika.

[1] Dieses erinnert an die von einem anonymen Historiker des 5. Jahrhunderts berichtete Kreuzerscheinung zur Zeit Konstantius' II.: man sah *κύκλῳ τοῦ φαινόντος τιμίου σταυροῦ στέφανος ὡς ἡ ἴρις τὸ εἶδος ἔχον*. Siehe Philostorgius, *Kirchengeschichte* ed. Bidez (Leipzig 1913) 221, Anhang VII 25, Fragmente eines arianischen Historiographen.

[2] 1 *Tim* 6, 15. Vgl. *Offb* 19, 16.

[3] *Lk* 23, 3 38.

Trotzdem wurde Christus in der altchristlichen Kunst nie in der Gewandung eines Königs oder eines Kaisers dargestellt, während wir von Maria viele Bilder besitzen, welche sie als Kaiserin schildern. Doch fehlt es in der römischen Monumentalkunst von Anfang an nicht an symbolischen Gegenständen, welche sich auf die Königswürde Christi beziehen und die auf einer alten Inschrift: INSIGNIA XPI, *Insignien Christi* genannt werden[1]. Unter diesen nimmt der Thron die erste Stelle ein.

1. Thron.

Die kurz vorhin angeführten Worte des hl. Paulus setzen den Thron voraus, weil ein König ohne Thron sich nicht denken läßt. Der Seher von Patmos erwähnt ihn ausdrücklich. Er schaute ihn in der Vision, in welcher ihm die „vier lebenden Wesen" und die „vierundzwanzig Stühle" mit den „vierundzwanzig Ältesten" gezeigt wurden[2]. Der Thron wird von dem Heiligen nicht näher beschrieben; aber wenn selbst die Mauern des himmlischen Jerusalem aus Edelsteinen gebaut sind, so versteht es sich von selbst, daß er nur aus dem allerwertvollsten Material verfertigt sein konnte. Diese Überzeugung hatten auch die altchristlichen Künstler; denn die Throne, welche sie abbilden, sind golden[3] und mit Perlen und Edelsteinen förmlich übersät. Wir finden sie heute noch in S. Pudenziana, S. Maria Maggiore, S. Maria Antiqua, S. Cosma e Damiano, in den beiden Baptisterien von Ravenna und in S. Prisco. Mit voller Sicherheit können wir sie auch für die lateranensische Basilika, das Alte Baptisterium und die neapolitanische Taufkirche in Anspruch nehmen, weil sie sowohl in S. Croce als auch in der Grabkirche des Apostelfürsten, also in zwei konstantinischen Monumenten, vorhanden waren. Es scheint, daß wirkliche Throne als Modell gedient haben; denn derjenige, auf welchem die Kaiserin Ariadne sitzt (Fig. 13), ist ganz mit Perlen und Edelsteinen überladen.

Fig. 13. Kaiserin Ariadne.

Auch der Thron des Herodes in S. Maria Maggiore (Taff. 61—62 69) steht an Reichtum der Ausstattung den übrigen nicht nach. Die erhaltenen haben zumeist eine hohe Rücklehne und ein Polster; wo zwei oder drei Throne abgebildet sind, wie in S. Maria Maggiore, ist der eine lehnlos[4]. Häufig sind sie mit Tüchern behangen und erinnern dann an jenen Thron, welchen die hl. Maura in ihrer Vision sah; denn dieser war ebenfalls „(mit Tüchern) bedeckt".[5]

[1] De Rossi, *Inscript. christ.* II, I 152, 27.

[2] *Offb* 4, 2f; 5, 1.

[3] In einem alten, von Sueton (*Aug.* 70) zitierten Gedicht führen die Götterthrone das Beiwort „vergoldet": „Fugit et auratos Juppiter ipse thronos."

[4] Vgl. auch unten B. II, K. 1 I, § 1.

[5] *Passio SS. Timothei et Maurae,* in *Acta SS. Boll.* Maii I 744, 18: *θρόνον ἐστρωμένον.* Vgl. Herm., *Pastor* Vis. 3, 1, 4: *σκιρτάλιον ... ἐλεφάντινον καὶ ἐπὶ τοῦ σκιρτελλίου ... κεφαλόσιον καὶ ἐπάνω λέντιον ἐξηπλωμένον λινοῦν καρπάσινον.*

Die römischen Künstler brauchten den Thron fast ausschließlich als Auszeichnung für Christus, sei es, daß sie diesen als Erwachsenen allein oder als Kind auf dem Schoße seiner Mutter schilderten, sei es, daß sie ihn im Symbol des Kreuzes, des Lammes oder der Schriftrolle des Evangeliums, also des „Wortes Gottes" andeuteten (Taff. 42—44 70—72 77 81 101 121—124). In S. Maria Maggiore sind, wie bemerkt, heute noch ein Doppelthron und zwei einfache, über der Apsis und auf dem Triumphbogen, zu sehen: auf jenem wird Maria gekrönt, und von diesen trägt der eine das Lamm, der andere das Kreuz, die Krone, das Pallium und die Schriftrolle, für welch letztere das Trittbrett bestimmt wurde. Auch in S. Cosma e Damiano wurde die Schriftrolle auf das Suppedaneum verwiesen. In beiden Fällen sahen sich die Künstler vielleicht aus lokalen Rücksichten zu einer solchen Vereinigung der Symbole gezwungen. Wo genügend Raum vorhanden war, wurden dieselben auch getrennt vorgeführt, um desto besser zur Geltung zu gelangen. Wir schließen es aus den vereinzelten Fällen, welche sich in der Provinzialkunst erhalten haben: im Baptisterium der

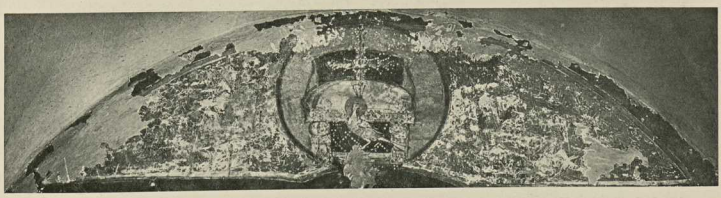

Fig. 14. Darstellung des Thrones in S. Alessio zu Rom.

Orthodoxen befindet sich das Kreuz auf dem Thron, das Evangelienbuch auf dem Altar und die Krone auf der Kathedra, — alles in vierfacher Wiederholung (Taff. 81 f). Sehr wichtig ist auch das Mosaik aus der Matronakapelle in S. Prisco (Taf. 77); denn dort liegt auf dem Kissen des Thrones die siebenfach versiegelte Rolle, und auf der Rücklehne sitzt die Taube des Heiligen Geistes, welcher die Evangelien inspiriert hat. In dieser Form wurde das Bild auch für die Komposition der Herabkunft des Heiligen Geistes verwendet[1]. Auf späteren Darstellungen ist die Taube durch den Nimbus ausgezeichnet und die Rolle durch das Buch ersetzt. Wir zitieren dafür die Miniatur des bekannten griechischen Homilienkodex der Pariser Nationalbibliothek (510). Der Künstler hat hier, in offenbarer Anlehnung an die altchristlichen Throndarstellungen, auch die Krone abgebildet[2].

In der römischen Kunst ist der Thron das augenfälligste Abzeichen der Herrscherwürde Christi; er ist gewissermaßen das vornehmste Gerät, das zur Ausstattung des apokalyptischen

[1] Vgl. Dr Antonio Baumstark, *Il mosaico degli apostoli nella Chiesa abbaziale di Grottaferrata*, in *Oriens christianus* IV (1904) 21 (Sep.-Abdruck).

[2] Omont, *Fac-similés des miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque nationale* Taf. XLIV. Der Thron ist mit Polster und Trittbrett ausgestattet.

Himmelreichs gehört. Seine prunkvolle Form hatte in den Fällen, in denen er das bescheidene Symbol des Kreuzes oder der Rolle trägt, zur Folge, daß die Interpreten über ihm die Hauptsache vergaßen und die Einfachheit seiner Bedeutung trübten. Hierzu gaben die späteren orientalischen Künstler mit ihren Darstellungen die Veranlassung, indem sie auf Grund einiger Psalmentexte den Thron zur Hauptsache machten, ihm die großen Leidenswerkzeuge beigesellten und das Ganze dann unter dem Namen ЄΤΟΙΜΑϹΙΑ ΤΟΥ ΘΡΟΝΟΥ, *Herrichtung des Thrones* (für den göttlichen Richter), als Symbol des Weltgerichtes auffaßten. Man weiß, daß diese Komposition in der griechischen Kirche noch heute in Gebrauch ist. Die ältesten Monumente gehören aber erst dem späten Mittelalter an. Paul Durand, der sich mit ihnen sehr eingehend beschäftigt hat, konnte in seiner Studie über die *Etimasia*

Fig. 15. Versuchung Josephs durch die Frau des Putiphar.

kein einziges Beispiel aus dem ersten Jahrtausend anführen[1]. Von diesem Symbol, das mehr vom Gelehrten als vom Künstler an sich hat, sind sowohl die römischen Darstellungen des Thrones als auch die des Altares streng zu unterscheiden; letztere trennen auf den weiter unten zu behandelnden Weltgerichtsbildern die Seligen von den Verdammten. Auf diesen Unterschied haben bisher weder die Archäologen noch die Kunsthistoriker geachtet. Ja sogar die Monumente selbst, welche die Etimasia abbilden, zeichnen sich nicht immer durch allseitige Korrektheit aus; denn einige enthalten, von den altchristlichen beeinflußt, die Taube des Heiligen Geistes[2], die wohl zu der Evangelienrolle, aber nicht zu dem Schuldbuch, dem „liber iustitiae", des Weltgerichtes paßt. Die römischen Monumente dagegen bewahren den ursprünglichen Sinn der Darstellungen des Thrones bis in das hohe Mittelalter hinein. Beweis sind die Malereien der Unterkirche von Anagni[3] und diejenigen von S. Alessio auf

[1] *Étude sur l'Etimacia symbole du jugement dernier dans l'iconographie grecque chrétienne,* Figg. 1 4ff.

[2] Paul Durand a. a. O. Figg. 5f 8 10 12.

[3] Hiervon existieren noch keine Abbildungen.

dem Aventin (Fig. 14). Einmal nur, in S. Paolo, ging die Bedeutung verloren; die Schuld liegt aber dort, wie wir sehen werden, an den venezianischen Mosaizisten, welche auf den Stamm der altchristlichen Apsiskomposition das exotische Reis der griechischen Etimasia aufgepfropft haben.

2. Purpur.

Auf dem Thron des Baptisteriums der Orthodoxen in Ravenna (Taf. 81) sieht man außer den zu seiner Ausstattung gehörenden Tüchern eine etwas sonderbar geformte Draperie, deren obere Hälfte rund wie ein Puff ist, während die untere wie ein in schöne Falten zusammengelegter Mantel nach vorn überhängt. Die gleiche Farbe: Gold mit einem purpurnen Besatz, beweist, daß beide Hälften zusammengehören und ein Kleidungsstück ausmachen[1].

Fig. 16. Verleumdung Josephs durch die Frau des Putiphar.

Der Purpurbesatz sodann bestimmt das Gewand als die „praetexta", d. h. die mit dem purpurnen Besatz versehene Toga. Der Künstler wählte also den vornehmsten Kaisermantel, den es gab: den „Purpur mit Gold"[2]; er wählte das Triumphalgewand, um zugleich auf den Sieg des Kreuzes hinzuweisen. Der Mosaizist Sixtus' III. zog dagegen den ganz purpurnen Mantel vor; er gab ihm, wie dem Paludamentum des Königs Aphrodosius, die veilchenblaue Farbe und als Verzierung zwei klammerförmige Zeichen.

Der Thron des Mosaiks Sixtus' III. hat eine interessante Parallele in der Vision der hl. Maura. Als die Märtyrerin am Kreuze hing, fühlte sie sich von einem Engel „in den Himmel" versetzt. Dort sah sie „einen mit Tüchern behangenen Thron, auf welchem ein

[1] Auf Garruccis Kopie (*Storia* IV, Taf. 227, 2) sind beide Hälften voneinander getrennt.

[2] Kommodus verlieh dem Klodius Albinus unter den Kaiserabzeichen „den Purpur, aber ohne Gold". Capit., *Clod. Albin.* 2 in *Hist. aug.* I 168 ed. Teub.: „Sane ut tibi insigne aliquod imperialis maiestatis adiciam, habebis utendi coccini pallii facultatem impraesentiarum et ad me et cum mecum fueris, habiturus et purpuram, sed sine auro."

weißes Gewand und ein Kranz lagen".[1] Auf ihre Frage, für wen diese bestimmt seien, antwortete der Engel: „Das sind deine Siegespreise; für dich ist dieser Thron und dieser Kranz bereitet." Die Vision hat in der altchristlichen und mittelalterlichen Kunst insofern keine Spuren hinterlassen, als man nirgends einen auf dem Thron sitzenden Märtyrer mit dem Kranz findet; sie zeigt aber, wie geläufig Darstellungen von Thronen mit aufliegenden Gewandstücken gewesen sein müssen.

Fig. 17. Versuchung Josephs durch die Frau des Putiphar.

Für die Form, welche die Mosaizisten Neons und Sixtus' III. dem Kaisermantel gaben, können wir Belege aus der Buchmalerei erbringen. In seinem Auftritt mit der Frau des Putiphar läßt Joseph auf der Miniatur der *Wiener Genesis*[2] den Mantel, bei dem ihn die Versucherin gefaßt, zurück und flieht; in der Szene der verleumderischen Anklage zeigt die Frau zur Bekräftigung ihrer Aussage den zurückgehaltenen Mantel ihrem Manne (Figg. 15 16). In der ersten Szene ist es der Radmantel, den sich Joseph über den Kopf zieht; der heilige Text nennt ihn *ἱμάτιον*. In der zweiten ist der Mantel zusammengelegt, so daß er ebensogut auch ein Pallium bedeuten könnte; der untere Teil zeigt eine große Ähnlichkeit mit dem auf den vier Thronen aufliegenden Prachtgewand. Diese Miniaturen verraten noch eine genaue Kenntnis von der Gewandung. Der Maler stellte Joseph in der Szene der Versuchung zweimal dar: links, wie er im Schlafgemach der Frau die Pänula losläßt, und rechts, wie er vor der Tür des Gemaches, nur mit der ungegürteten Tunika und hohen Schuhen bekleidet, sinnend dasteht. Wer in einem solchen Anzuge war, galt im Altertum als „nackt", weil er nicht den für einen anständigen Mann zum Ausgehen unumgänglich notwendigen Mantel trug. Die Miniatoren der zwei vatikanischen *Oktateuche* (*Codd. vat. graec.* 746 und 747)[3] scheinen darüber keine richtigen Vorstellungen mehr besessen zu haben: die Frau des Putiphar hat Joseph auf dem einen Bild (Fig. 17) bei dem rechten Ärmel der Tunika gefaßt; auf dem andern

Fig. 18. Versuchung Josephs durch die Frau des Putiphar.

[1] *Passio SS. Timothei et Maurae* 18, in *Acta SS. Boll.* I Maii 747: ... *ἀνήγαγέ με εἰς οὐρανὸν καὶ ἔδειξέ μοι θρόνον ἐστρωμένον, ἔχοντα στολὴν λευκὴν καὶ στέφανον κείμενον ἐπάνω αὐτῷ.*

[2] Garrucci, *Storia* III, Taf. 119, 3 4; Ausg. von Hartel und Wickhoff Taff. XXXI f.

[3] *Cod.* 746, fol. 121 v 122 v; *cod.* 747, fol. 60.

Fig. 19. Verleumdung Josephs durch die Frau des Putiphar.

(Fig. 18) zieht sie ihm die Tunika ungeachtet der Gürtung aus, so daß er nebenan auf beiden wirklich nackt erscheint. Zwischen ihm und der Versucherin liegt auf dem Boden das ausgezogene Gewandstück, aber nicht die Tunika, sondern der bläulichweiße Mantel; denn er gleicht, von der Farbe abgesehen, sowohl dem der *Wiener Genesis* als auch dem der vier Throne im Baptisterium der Orthodoxen; in der Anklageszene endlich ist es wieder die Ärmeltunika, welche die Frau dem Putiphar zeigt (Fig. 19). Die Maler der vatikanischen *Oktateuche* hielten sich also für das zusammengelegte Gewandstück an ältere Miniaturen, auf denen Joseph in der ersten Szene mit Tunika und Mantel, in der zweiten nur mit der Tunika bekleidet war und der Mantel zu seinen Füßen lag.

In S. Maria Maggiore (Taff. 70—72) dient der obere Teil des Mantels als Unterlage für die Gemmenkrone, hat daher die runde Form. Ähnlich müssen wir uns auch den Thron denken, welchen Neon für sein Baptisterium, aber mit einer ungenauen Änderung kopiert hat: er ließ nämlich die Krone aus, weil er sie gesondert darstellen wollte. Dadurch verlor die runde Form der oberen Hälfte ihre Begründung; die vier Perlen mit dem Edelstein sind ein ungenügender Ersatz dafür.

Sehr beachtenswert ist schließlich die Darstellung in Theoderichs Baptisterium von Ravenna (Taf. 101): dort erscheint das purpurne, mit zwei goldenen Buchstaben (L) verzierte Pallium gefaltet auf dem Gemmenkreuz und hängt von dem wagerechten Balken beiderseits herunter. Obgleich diese Form nur durch das arianische Mosaik vertreten ist, muß sie dennoch sehr verbreitet gewesen sein; denn wir begegnen ihr selbst in einem Kloster der Libyschen Wüste auf einer schon oben (S. 44) gestreiften Malerei aus dem Jahre 1124, auf welcher das Pallium ebenfalls gefaltet, nur malerischer drapiert ist. Und daß es sich wirklich um den gefalteten Mantel, das „pallium contabulatum“ handelt,

Fig. 20. Gemmenkreuz mit gefaltetem Pallium.

sieht man an dem Obergewand der beiden Engel, welche das in der Mandorla stehende Gemmenkreuz tragen: dasselbe ist in ostentativer Weise ganz gleich gebildet. Selbstverständlich geht die Malerei auf Vorlagen aus altchristlicher Zeit zurück. Sie ist ungeachtet ihrer Unbeholfenheit so wichtig, daß wir eine Umrißzeichnung von ihr beifügen (Fig. 20)[1]. Der Künstler hieß Theodor und war „Maler und Schreiber"[2], also wohl Mönch. In späterer Zeit erlitt der ursprüngliche Gedanke eine wesentliche Veränderung: aus dem Mantel, dem „Kleid des Kreuzes"[3], wurde das Leichentuch Christi, und diese Bedeutung ist, wie bekannt, noch heute die geltende.

3. Krone.

Als drittes Abzeichen der Königswürde Christi sehen wir auf dem Mosaik des Triumphbogens von S. Maria Maggiore die Krone (corona, *στέφανος*). Sie besteht aus einem goldenen Reif, der mit Edelsteinen verziert ist, hat also die nämliche Form wie diejenigen, welche die Apostel in dem orthodoxen Baptisterium und die Engel auf dem Fresko von S. Maria Antiqua halten. Weil sie ganz geschlossen war, bedurfte sie zur Befestigung keiner Bänder. In dieser Form wurde sie auch, wie das ehemals barberinische Elfenbein mit der Darstellung „Justinians" beweist[4], auch von Kaisern getragen. Die Krone, die im Baptisterium der Orthodoxen auf der achtmal wiederholten Kathedra aufliegt, ist mit dem Sitz so verbunden, daß sie sich wie ein Schmuck desselben ausnimmt (Taf. 82). Man möchte daher meinen, daß Neon hier abermals ungenau kopiert habe. Doch ist es wahrscheinlicher, daß der Irrtum von dem Mosaizisten herrührt. Eine ausgebildetere Form zeigt die Krone, welche wir auf Taf. 100,2 aus S. Apollinare Nuovo bieten: man sieht auf der Stirnseite drei in Silber ausgeführte Edelsteine, welche die Höhe des Reifens überragen. Sie hängt an drei Schnüren in einer ornamental behandelten Muschel, welche in einen Vogelkopf endigt, und kehrt achtundzwanzigmal wieder.

Seit dem 5. Jahrhundert fing man an, die Krone auch Märtyrern zu geben, die bis dahin höchstens mit dem Kranz bedacht worden waren. Die Krone hatte demnach ein ähnliches Los wie der Nimbus in der altchristlichen Periode seiner Entwicklung, welcher, wie sich zeigen wird, ursprünglich ein unterscheidendes Merkmal Christi war und später auch auf andere Persönlichkeiten ausgedehnt wurde. Die Märtyrer halten ihre Kronen in den Händen, wie sie früher den Kranz trugen. Dieses entspricht der in der Epigraphik gebräuchlichen Redeweise. Von dem hl. Vitalis z. B. heißt es, daß *er es verdient hat, den unvergänglichen Kranz in den Himmel zu tragen:* AETERNAM CAELO MERVIT PERFERRE CORONAM; und von der Märtyrerin Zosima lesen wir, daß *sie den Kranz hochhielt, nachdem sie wie Paulus den Tod niedergetreten hatte:* TECVM PAVLE TENENS CALCATA

[1] Nach der von W. de Bock *(Matériaux pour servir à l'archéologie de l'Égypte chrétienne* Taf. XXII) veröffentlichten Photographie angefertigt.

[2] A. a. O. 59.

[3] Siehe oben S. 34 f.

[4] Garrucci, *Storia* VI, Taf. 449, 1; Diehl, *Justinien*, Titelblatt.

MORTE CORONAM[1]; die Märtyrer endlich, welche Sixtus III. in S. Maria Maggiore abbilden ließ, trugen die Kronen zu der mit dem göttlichen Kind thronenden Theotokos[2]. Ausnahmsweise haben auch Märtyrerinnen auf einigen mittelalterlichen Monumenten eine Krone auf dem Haupt.

Es war Gewohnheit, daß Provinzen aus Dankbarkeit Kaisern Kronen stifteten. So tat es Italien gegenüber Konstantin d. Gr., indem es ihm „Schild und Krone dedizierte", während der Senat ihm das bekannte Standbild auf dem Forum setzen ließ. Alle drei Votivgegenstände waren aus Gold[3]. Dieser Brauch ging auch in die Kirche über. Jede größere Basilika hatte ihre Votivkronen, welche von hochgestellten Persönlichkeiten, wie Kaisern, Königen, Päpsten usf., gestiftet waren. Sehr oft geschieht ihrer im *Liber pontificalis* Erwähnung. Man hing sie gewöhnlich über dem Altar und der Konfessio auf (Fig. 21)[4]. Wir erwähnen namentlich die Krone, welche über dem Altar in der alten Peterskirche hing und von Hadrian I. zur Verherrlichung des Sieges Karls d. Gr. um 774 gestiftet wurde; sie war aus Gold und Edelsteinen und trug eine längere Inschrift, in welcher das Wort REGNUM für *Krone* vorkommt[5]. Das *Papstbuch* nennt diese Weihegaben je nach der Größe „corona" oder „coronula" und unterscheidet sie dadurch von dem „diadema", der Krone der Madonna. So schenkte Gregor III. (731—741) in die von ihm in der Peterskirche errichtete Kapelle für das „Bild der heiligen Gottesgebärerin ein goldenes, mit Edelsteinen geschmücktes Diadem", für den Altar eine große „goldene Hängekrone mit Kreuz" und „fünf kleine aus Silber"[6].

Fig. 21.
Kästchen mit Darstellung einer aufgehängten Votivkrone.

§ 9. Kranz.

Christus predigte allen Menschen Kreuz und Verleugnung: „Wer mir nachfolgen will", sagte er zum „Volk und seinen Jüngern", „der verleugne sich selbst und nehme sein Kreuz

[1] De Rossi, *Bullett. crist.* 1871, 94 ff; 1866, 47.

[2] Siehe unten B. II, K. 8.

[3] *Paneg. lat.* XII, 25 (ed. Teub. 307): „Merito igitur tibi, Constantine, et nuper senatus signum dei et paulo ante Italia scutum et coronam, cuncta aurea dedicarunt, ut conscientiae debitum aliqua ex parte relevarent. Debetur enim et saepe debebitur et divinitati simulacrum aureum et virtuti scutum et corona pietati."

[4] Ein schönes Beispiel von solchen Votivkronen bietet das Mailänder Paliotto bei Ferrario, *Monumenti sacri e profani di S. Ambrogio* 116 118.

[5] De Rossi, *Inscript. christ.* II, I, 146, 8.

[6] *L. P.*, ed. Duchesne I 417 f: „(contulit) in imaginem sancte Deigenitricis diademam auream in gemmis", „coronam auream cum cruce pendentem" und „coronulas argenteas num. V."

auf sich und folge mir nach."[1] Schon der Apostelfürst fragte ihn nach dem Lohn dieser Nachfolge. „Siehe", sagte er, „wir haben alles verlassen und sind dir nachgefolgt; was wird uns wohl dafür werden?"[2] Die Antwort brauchen wir nicht wörtlich zu wiederholen; jeder weiß, daß der Herr den Aposteln Throne und Teilnahme an der Richterwürde beim letzten Gericht, den übrigen aber hundertfältigen Lohn und das ewige Leben versprochen hat. Diesen in Aussicht gestellten Lohn kleidet die alte Literatur gewöhnlich in die Form des Kranzes: man betrachtet das Leben als einen Kampf mit den feindlichen Gewalten, aus welchem der Christ als Sieger, mit dem „unvergänglichen Kranz" geschmückt, hervorgehen soll[3]. So tröstet sich der Heidenapostel bei dem Gedanken an den Tod damit, daß er „den guten Kampf gekämpft" habe und daß ihm bei dem göttlichen Richter „der Kranz der Gerechtigkeit hinterlegt sei".[4] Petrus nennt den Lohn den „unverwelklichen Kranz der Herrlichkeit"[5] und der Seher von Patmos den „Kranz des Lebens"[6], während Paulin von Nola in seinen *tituli* dafür einfach „Kranz" braucht und ihn mit dem Kreuz in die engste Verbindung bringt, als wenn beide notwendig zusammengehörten[7].

Nicht geringer ist die Wichtigkeit, welche die Kunst dem Kranze als dem Siegespreis beilegt: da wird er unzähligemal sowohl Christus selbst als auch den Märtyrern zugeteilt. Schon auf dem Labarum umgab er das konstantinische Monogramm. Seitdem mehrten sich die Beipiele des bekränzten „Zeichens Christi" in den Katakomben ganz ungewöhnlich, so daß man sie überall antrifft, wo die Plünderung nicht zu sehr gehaust hat. Es kamen ferner jene Sarkophage mit der Nachbildung des Labarums wie auch die Darstellungen mit der Hand Gottes auf, welche dieses Symbol über Christus oder seinem Namen oder über Märtyrern hält. Wir erwähnen des weiteren die Gestalten von Heiligen mit dem Kranz in den Händen, wovon die ersten Vertreter an den Gräbern der Katakomben schon vor dem 4. Jahrhundert gemalt wurden[8]. Dort finden sich auch die ältesten Bilder, auf denen Christus Lokalmärtyrern den Siegespreis übergibt. Während bei seinen Blutzeugen er als Preisrichter fungiert, hält ihm selbst Gott Vater, der durch die aus Wolken ragende Hand versinnbildet ist, den Kranz bereit. Dieser hat zwei weit abstehende, zum Festbinden bestimmte Schnüre, welche er auch nach seiner Verwandlung in eine Krone weiter fortführt. Daß die Hand die Krone auch über einen Märtyrer hält, beweist außer den oben erwähnten Sarkophagen die afrikanische Silberpyxis und das Mosaik von S. Vittore in Mailand (Taf. 83, 1).

Gewöhnlich sind es die Apostel und Evangelisten, welche mit dem Kranz erscheinen. So stellte sie das Silberrelief dar, mit welchem Konstantin d. Gr. den Baldachin des Altars der lateranensischen Basilika schmückte. So sieht man sie auch in dem neapolitanischen Baptisterium, für welches sie aus der alten Taufkirche vom Lateran kopiert wurden. Aus der Periode, in welcher auch bei den Heiligen die Krone an die Stelle des Kranzes trat, verdienen schließlich eine besondere Erwähnung die Mosaiken in S. Apollinare Nuovo mit

[1] *Mk* 8, 34. [2] *Mt* 19, 27. [3] 1 *Kor* 9, 25. [4] 2 *Tim* 4, 7f. [5] 1 *Petr* 5, 4. [6] *Offb* 2, 10. [7] *Ep.* 32, 12; *Poem.* 19, V. 730; 33, V. 111: Migne, *PL* 61, 336 550 673. [8] Vgl. darüber meine *Katakombenmalereien* 491f.

den beiden Prozessionen von Märtyrern und Märtyrerinnen, deren Kronen mit dem Kranz in eins verschmolzen sind (Taf. 78, 2).

§ 10. Rom die Quelle der altchristlichen Bilderzyklen von Neapel, S. Prisco, Nola, Mailand und Ravenna.

Wir haben im vorhergehenden eine Reihe von Berührungspunkten zwischen den altchristlichen Bilderzyklen Roms und denen von Neapel, S. Prisco, Mailand und Ravenna festgestellt. Wir haben gesehen, daß bei den ältesten Mosaiken die Farbe der Hintergründe die nämliche war, die Vergoldung nach denselben Prinzipien geschah und daß vielfach auch die gleichen Gegenstände wiederholt wurden. Eine solche Übereinstimmung setzt notwendigerweise einen gemeinsamen Ursprung der Zyklen voraus, und dieser kann nur in Rom, dem Mittelpunkt des Reiches, angenommen werden. Rom hatte die ältesten Bilderzyklen; dort waren die gemeinsamen Sujets seit Jahrzehnten und selbst Jahrhunderten in Übung, bevor sie in Neapel und den übrigen Orten zur Verwendung kamen. Tatsächlich lassen sich die Monogramme in Rom bis in das 2., die Märtyrergestalten mit der Krone bis in das 3. Jahrhundert verfolgen, und von allen übrigen gemeinsamen Gegenständen bietet die römische Monumentalkunst die Primizien. Speziellere Beweise werden wir für Neapel und demgemäß auch für S. Prisco namentlich in den Kapiteln über die neapolitanische und lateranensische Taufkirche bringen. Für die nolanische Basilika wollen wir es hier an einem zerstörten Apsismosaik und für Ravenna an dem von Neon ausgeschmückten Baptisterium der Orthodoxen zeigen.

1. Ein zerstörtes Apsismosaik des hl. Paulin von Nola.

Es wurde schon bemerkt, daß Paulin von Nola an der Ausschmückung seiner Kirchen persönlich beteiligt war. Von dem seit langer Zeit zerstörten Apsismosaik seiner nolanischen Basilika mit einer interessanten Darstellung des Kreuzes und der Trinität[1] hat er uns den „titulus", d. i. die erklärende Unterschrift hinterlassen. Seine Worte sind so genau, daß es nicht schwer fällt, das wichtige Bild im Geiste zu rekonstruieren[2]. Die Hand Gottes behauptete ihren gewohnten Platz in dem Scheitelpunkt der Apsis, über dem Kreuz; sie machte den Redegestus: „vox Patris caelo tonat", „vox paterna".[3] Ein Kranz oder ein

[1] Eine Rekonstruktion brachte Wickhoff, *Das Apsismosaik in der Basilika des hl. Felix zu Nola*, in *Röm. Quartalschr.* 1889, 158—176. Die auf S. 169 abgedruckte Abbildung wurde von Zimmermann (*Giotto* 6) wiederholt.

[2] *Ep.* 32, 10: Migne, *PL* 61, 336; ed. Hartel 286:
„Pleno coruscat Trinitas mysterio,
Stat Christus agno, vox Patris caelo tonat
Et per columbam Spiritus Sanctus fluit.
Crucem corona lucido cingit globo,
Cui coronae sunt corona apostoli,
Quorum figura est in columbarum choro.
Pia Trinitatis unitas Christo coit
Habente et ipsa Trinitate insignia:
Deum revelat vox paterna, et Spiritus,
Sanctam fatentur crux et agnus victimam,
Regnum et triumphum purpura et palma indicant.
Petram superstat ipse petra Ecclesiae,
De qua sonori quattuor fontes meant,
Evangelistae viva Christi flumina."

[3] Vgl. *Jo* 12, 28ff.

breiter Lichtreif umschloß rahmenartig das Kreuz, und dieses war in einer Lichtscheibe gemalt: „crucem corona lucido cingit globo". Hierfür finden sich zahlreiche Analogien in der altchristlichen Kunst. Das bekränzte Monogramm sehen wir beispielsweise auf den Sarkophagen mit dem Bilde des Labarums (Fig. 3, S. 34) und auf den Mosaiken des Mausoleums der Galla Placidia (Taf. 51, 1)[1]; das bekränzte Kreuz auf einigen Elfenbeinskulpturen[2]. Das Umkränzen war bei den Künstlern so beliebt, daß sie es auch auf das Lamm Gottes, die Symbole der Evangelisten, auf Bilder von Märtyrern und selbst auf Ganzfiguren des Heilandes zur Anwendung brachten (Taff. 83, 1 86 f)[3]. Die runde Lichtscheibe mit dem Kreuz findet sich öfters auf den Mosaiken des 5. und der folgenden Jahrhunderte: bald ist sie gestirnt bald sternenlos; hier hebt sie sich nur durch ihre lichte Farbe von dem übrigen Himmel ab, dort ist sie durch den Irisring abgesondert, um desto glänzender zu wirken[4]. Wir haben somit eine reiche Auswahl für die Form des Kreuzes von Nola; wahrscheinlich glich es denen des Baptisteriums der Orthodoxen (Taf. 81) und der Apsis von S. Apollinare in Classe.

Auf dem rahmenartigen Lichtstreifen waren die Apostel in Gestalt von zwölf Tauben in der Weise angebracht, daß sie eine zweite Bekrönung bildeten: „cui coronae sunt corona apostoli". Zu dieser Annahme berechtigt das nicht viel spätere Mosaik des Baptisteriums von Albenga (Taf. 88, 1) mit einer völlig identischen Anordnung der Tauben[5]. Unterhalb der Scheibe schwebte in der Mitte die Taube des Heiligen Geistes und ergoß sich ein Strahlenbündel auf das etwas tiefer befindliche Lamm Gottes. Letzteres stand auf einem Hügel, aus welchem die vier Flüsse, das Symbol des Evangeliums, strömten und die mit Blumen und Palmbäumen bewachsenen Auen des paradiesischen Gartens bewässerten. Die Flüsse erfordern die aus dem Wasser trinkenden Hirsche, das Lamm die zwölf Schafe und diese hinwieder die beiden Städte Jerusalem und Bethlehem zur Andeutung der Kirche; diese Symbole dürfen also auch hier vorausgesetzt werden, obwohl Paulin nur die Kirche erwähnt. Wir sind hierzu um so eher berechtigt, als die Beschreibung des Heiligen poetisch ist, daher so manches in ihr fehlen mag, was sich nicht gleich oder nicht leicht in den Vers fügte.

Paulin nennt noch den „Purpur als Abzeichen der Herrscherwürde" und die „Palme zur Andeutung des Triumphes": „Regnum et triumphum purpura et palma indicant." Nach unsern Untersuchungen ist es klar, daß man unter „purpura" den königlichen Purpurmantel Christi zu verstehen hat. Es braucht auch keines weiteren Beweises, daß Paulin mit „palma" den Palmzweig meint; denn dieser war sowohl in der antiken als auch in der altchristlichen Kunst das Symbol des Sieges und Triumphes[6]. Auch darüber kann kein Zweifel

[1] Garrucci, *Storia* IV, Taf. 232.

[2] Garrucci, *Storia* VI, Taf. 423, 6; 439, 1; 456ff.

[3] Garrucci, *Storia* VI 454 f; 500 IV; vgl. IV 235 238 f 260; V 341, 4.

[4] Taf. 108. Garrucci, *Storia* IV 265; Haseloff, *I musaici di Casaranello*, in *Bullett. d'arte* 1907, 26 (letztes Heft).

[5] Von Wickhoff nicht berücksichtigt.

[6] Wer unter „purpura" mit Wickhoff (a. a. O. 116) purpurfarbene Blumen, welche Statius (*Sil.* 3, 3, 130) „purpuras", Hieronymus (*Ep.* 66, 53: Migne, *PL* 22, 642; ed. Hilberg I 653) „purpureos flores" nennt, versteht, der übersieht, daß solche Blumen ein notwendiges Requisit des paradiesischen Gartens waren und keinerlei weitere Bedeutung hatten. Ebenso ist es irrig, mit Wickhoff den Palmbaum für das Symbol des Sieges zu halten; eine solche Symbolik kennt das ganze Altertum nicht.

bestehen, daß der Purpur ähnlich wie in S. Maria Maggiore oder in dem Baptisterium der Orthodoxen auf dem Thron, einem weiteren Abzeichen des „regnum", abgebildet war, und zwar wahrscheinlich zusammen mit der Krone, welche später geradezu „regnum" genannt wurde[1]. Der Palmzweig sodann wird zu beiden Seiten des Kreuzes oder eines der Monogramme angebracht gewesen sein; vielleicht umschloß er diese Zeichen, wie so oft in den Katakomben, in Form eines Kranzes. Man darf nicht etwa meinen, daß der Palmzweig ausschließlich der Epigraphik angehöre; er ist auch, wenngleich als Ausnahme, in der Monumentalkunst bekannt. Ein wichtiges Beispiel bewahrt das neapolitanische Baptisterium: dort bietet sich ein Palmzweig von der Seiten- und einer von der Vorderansicht; beide sind mit einer Schriftrolle vereinigt, welche den daneben stehenden Apostel mit dem Kranz wahrscheinlich als Evangelisten kennzeichnen soll. Kranz und Palme versinnbilden die gleiche Idee des Sieges, ein Pleonasmus, der den altchristlichen Künstlern familiär, daher wohl auch auf dem nolanischen Mosaik anzutreffen war.

Bei der Frage, wie die aufgezählten Gegenstände in einer Apsis anzubringen sind, darf man nicht vergessen, daß eine Apsis nicht bloß den muschelförmigen Raum, sondern auch eine Vorderwand hat, welche ebenfalls ihren Schmuck fordert. Behält man dieses im Auge, so läßt sich folgende Verteilung annehmen. Das Mosaik der Apsismuschel zerfiel in zwei ungleiche Hälften: die obere war durch das Firmament eingenommen, welches die Hand Gottes, das Kreuz in der Lichtscheibe mit den zwölf Tauben der Apostel und die Taube des Heiligen Geistes, also alles Schwebende enthielt; die untere vergegenwärtigte einen blumigen und von Palmbäumen überschatteten Wiesengrund, aus welchem sich der Hügel mit dem Lamme Gottes und den Evangelienströmen erhob; an den Flüssen standen zwei Hirsche, welche aus dem Wasser tranken. Die Vorderwand sodann zeigte über der Apsiswölbung den Thron mit den zugehörigen Symbolen und zwischen den vier Evangelistenzeichen; in den schmalen Zwickelfeldern endlich sah man vielleicht ähnlich wie auf dem Triumphbogen von S. Maria Maggiore die beiden Städte mit den zwölf an den Toren versammelten Schafen.

Inhaltlich genommen deckte sich also das verlorene nolanische Mosaik mit den meisten von den in diesem Kapitel behandelten Darstellungen. Das Eigentümliche an ihm ist, daß es, mit vollständigem Ausschluß menschlicher Gestalten, sich bloß aus symbolischen Figuren zusammensetzte. Derartige Kompositionen waren als Apsisschmuck sehr selten[2]; wir können dafür nur auf das Mosaik der Vorhalle der lateranensischen Taufkirche verweisen, wo es sich

[1] Siehe weiter oben S. 65. Das Inventar des päpstlichen Schatzes aus dem Jahre 1315 unter Klemens V. erwähnt eine „corona qu(a)e dicitur regnum, sive tyara cum tribus circulis aureis et multis lapidibus pretiosis". Vgl. Ehrle im *Archiv für Literatur- und Kirchengeschichte* 1888, 195.

[2] Wickhoffs Ausführungen über die „Gruppe von Apsidenmosaiken, die durch Zeichen wirkt und welche die persönliche Darstellung des Herrn und seiner Heiligen ausgeschlossen hat" (*Röm. Quartalschr.* 1889, 173), sind großenteils verfehlt; denn was er von dem Apsisbild der „Kirche in Fundi" (172) sagt, beruht auf einer irrtümlichen Auslegung der Worte Paulins (vgl. darüber das Kapitel über das Gericht); und die Gestalt des hl. Apollinaris auf dem „Mosaik in Classe" ist ursprünglich, nicht eine „eingefügte Interpolation". Auf Wickhoff fußend haben dann andere zwischen einem „hierarchischen Charakter der römischen Kunst" und „einer gedankenhaften, rein symbolischen Kunst in Provinzialstädten" unterschieden, — alles rein subjektive Finessen, die jeder Grundlage in den Monumenten entbehren.

dazu noch aus lokalen Verhältnissen erklärt[1]. Der Grund der Seltenheit liegt vor allem darin, daß symbolische Zeichen ihrer Natur nach mehr in die Epigraphik als in die monumentale Kunst gehören; daher figurieren sie auf den römischen Mosaiken stets an untergeordneten Stellen und mehr als Zugabe zu den Gestalten, die sie zu versinnbilden haben. Die Komposition Paulins hatte dazu noch den Fehler, daß sie, obwohl für die Kirche des Märtyrers Felix bestimmt, den Titular gar nicht berücksichtigte, also nicht ganz zweckentsprechend war. Daher dürfte sie von einem Monument stammen, wo sie besser hinpaßte. Daß der Heilige übrigens den Typus des Kreuzes mit dem Taubenkranz nicht selbst geschaffen hat, ist aus der Verbreitung desselben zu folgern; denn in Albenga sehen wir das konstantinische Monogramm mit der gleichen Anordnung der Tauben (Taf. 88, 1). Wie es aber so gut wie ausgeschlossen ist, daß die Mosaizisten von Albenga ihre Vorlagen in Nola holten, so berechtigt ist die Annahme der beiderseitigen Benutzung eines gemeinsamen Vorbildes, das wir natürlich nur in Rom, mit welchem Paulin in beständiger Fühlung lebte, vermuten dürfen.

2. Anleihen des Bischofs Neon bei der römischen Kunst.

Wer in das von dem Bischof Neon (449—458) ausgeschmückte[2] Baptisterium der Orthodoxen tritt, ist von der prächtigen Farbenwirkung überrascht, welche die verschiedenen in einem Gebäude vereinigten Arten der Ornamentik: eingelegte Arbeit in farbigem Marmor, weiße Stuckreliefs und bunte Mosaiken, auszuüben vermögen. Man kann sich vom dekorativen Standpunkt aus nicht leicht etwas Harmonischeres denken. Wird dagegen der Inhalt der musivischen Bilder in Erwägung gezogen, so zeigen sich ganz sonderbare Verirrungen. Wir übergehen die weiter oben (S. 63 f) berührten Ungenauigkeiten; wir schweigen auch davon, daß Neon architektonische Kompositionen, welche für gerade Flächen entworfen waren, auf gebogene übertrug, und heben nur zwei größere stilistische Verstöße hervor. Einer derselben widerstreitet den elementarsten Forderungen des Stils: im Zentrum der Kuppel, also an der höchsten Stelle, wohin Darstellungen des Firmaments gehören, sieht man in den Fluten des Jordans die Taufe Christi sich vollziehen[3]; und unmittelbar darunter schreiten die Apostel in Eile daher, um ihre Kronen irgend jemand anzubieten, der nicht da ist; das Fehlen des Zieles macht sich besonders bei den Apostelfürsten, welche den Zug anführen, bemerkbar: sie sind so nahe aneinander gerückt, daß sie sich gegenüberstehen und sich gegenseitig die Krone anzubieten scheinen[4].

Wie konnte Neon solche künstlerische Verstöße begehen? Einen ersten Anhaltspunkt zur Aufklärung derselben bietet das arianische Baptisterium Theoderichs, wo die Taufe Christi zwar auch die höchste Stelle der Kuppel einnimmt, die Apostel aber ein Ziel haben;

[1] Vgl. darüber B. II, K. 3.

[2] Agnellus, *Liber pontificalis*, in *Mon. Germ. hist., Script. rerum Langobard.* 292: „Fontes Ursiana ecclesia pulcerrimae decoravit: musiva et auratis tessellis apostolorum imagines et nomina camera circumfinxit."

[3] Wenn ähnliche Anomalien in den Katakomben vorkommen, so erklären sie sich aus den Raumverhältnissen; denn in den unterirdischen Kammern waren die Decken der hervorragendste, häufig sogar der einzige Platz zur Aufnahme der Bilderzyklen.

[4] Garrucci, *Storia* IV, Taff. 266 ff.

denn sie nähern sich dem Thron, auf welchem das Kreuz, das Symbol Christi, aufgestellt ist (Taf. 101). Hier legt sich also die Vermutung nahe, daß Neon die bildlichen Darstellungen an einem andern Ort kopiert und dann für seine Taufkirche in höchst mangelhafter Weise, indem er sie aus ihrem Zusammenhang riß, verwendet habe. Die Vermutung wird zur Gewißheit, wenn wir die übrigen Gegenstände des Baptisteriumsschmuckes berücksichtigen. In der auf den Apostelzug folgenden Zone wiederholt sich, vier Altären mit Evangelienbüchern entsprechend, viermal der kurz vorhin behandelte Gemmenthron mit Purpurmantel und Kreuz. In einer noch tieferen Zone kommen die in erhabenem Stuck ausgeführten Darstellungen von sechzehn Propheten und von ganzen Gruppen, wie des Daniel in der Löwengrube, der Übergabe des Gesetzes an Petrus, des Drachentöters und des Jonas zwischen zwei Monstren, durch welche das Verschlingen und Ausspeien desselben ausgedrückt werden soll[1]. In der untersten Zone endlich ist wieder das Mosaik aufgenommen. Auch hier wollte Neon ähnliche Gegenstände: Propheten und Szenen, zur Darstellung bringen; er beschränkte sich jedoch auf die ersteren und deutete die letzteren, darunter die Rettung Petri aus den Fluten und die an den Flüssen weidenden Lämmer, durch Inschriften an.

Vergleicht man nun die bisher aufgezählten Sujets mit den musivischen Bildern, welche in der Taufkapelle von Neapel sich erhalten haben, so ergibt sich, daß mehrere beiden Baptisterien gemeinsam sind: hier wie dort finden wir die Apostel mit der „corona", die Übergabe des Gesetzes, die Rettung Petri und den die Lämmer weidenden Guten Hirten. Da unter den zerstörten Gegenständen der neapolitanischen Kapelle zweifellos die Taufe Christi und der Thron mit dem Kreuz waren, so läßt sich nicht verkennen, daß Neon in der Hauptsache den Bilderzyklus eines hervorragenden Baptisteriums kopiert und ihn um einige, besonders in der Sarkophagskulptur geläufige Gruppen und Figuren bereichert hat. In Anbetracht der frühen Zeit kann hier nur das Alte Baptisterium vom Lateran in Frage kommen, welches, wie wir beweisen werden, auch für Neapel die Vorlagen geliefert hat. Wie also Neon für die Widmungsinschrift seines Gebäudes einen Vers aus dem von Sixtus III. für die Kettenkirche Petri verfaßten Epigramm entlehnte[2], so hatte er auch für die römischen Mosaiken ein offenes Auge und inspirierte sich für den bildnerischen Schmuck namentlich an den musivischen Darstellungen des lateranensischen Baptisteriums, indem er sie in der oben erörterten Weise, teils in Mosaik teils in Stuck, wiederholen, teils nur durch Worte andeuten ließ.

Mit dieser Feststellung wollen wir uns hier, wo mehr die allgemeinen Gesichtspunkte zu behandeln sind, begnügen. Später, bei der Besprechung der einzelnen Monumente, werden wir noch öfter Gelegenheit haben, auf den Einfluß, den die römischen Mosaiken auf die ravennatischen ausübten, aufmerksam zu machen.

[1] Garrucci, *Storia* VI, Taff. 406 f.

[2] Agnellus a. a. O.: CEDE VETVS NOMEN NOVITATI CEDE VETVSTAS, PVLCRIVS ECCE NITET RENOVATI GLORIA FONTIS etc. Vgl. de Rossi, *Inscript. christ.* II, I, 110.

Hat die Ausschmückung des Baptisteriums durch die von Neon begangenen Fehler an innerem Gehalt eingebüßt, so ist sie in dekorativer Hinsicht, wie gesagt, eine glanzvolle Leistung und läßt uns den Verlust der Originale um so schwerer empfinden. In der Tat, wenn Kopien uns so zu entzücken vermögen, wie herrlich müssen da erst die Vorlagen selbst gewesen sein!

Nachdem wir die ältesten Bilderzyklen zuerst als Ganzes und dann in einigen von den Künstlern besonders bevorzugten Gegenständen betrachtet haben, müssen wir jetzt die Details ins Auge fassen und vor allem die in den Kompositionen auftretenden Gestalten auf ihre Gewandung, die Gesten und etwaige Merkmale hin einer näheren Betrachtung unterziehen. Dadurch werden wir die hohe Bedeutung, welche die römischen Zyklen im Altertum hatten, noch besser würdigen lernen.

Drittes Kapitel.

Gewandung.

Einer der gewiegtesten Kenner des Byzantinismus, Karl Krumbacher, verlegt die Entstehung der „meisten und wichtigsten Faktoren, welche im Leben des Hofes und Staates das byzantinische Kolorit bedingen", in das 3. und 4. Jahrhundert. „Damals vollzog sich" nach ihm „die Umwandlung der römischen Militärmonarchie in jenen bureaukratisch-höfischen Organismus, der für die ganze byzantinische Zeit charakteristisch ist. Diese Neuordnung ist von Diokletian begründet worden; er hat dem Staat eine Form gegeben, deren hervorstechendste Eigentümlichkeiten, die Stufenleiter der Hofämter, Rangklassen und Titulaturen, das Zeremonienwesen, die Beamtenuniform, der Ornat des Kaisers und die asiatische Form seiner Verehrung, nicht nur der ganzen oströmischen Entwicklung den Stempel aufdrückten, sondern auch für das Abendland vorbildlich wurden. Der weitere Ausbau dauerte bis in die Paläologenzeit hinein"[1] usf. Krumbacher sagt hier, mit andern Worten, daß alles das, was man heute schlechthin „byzantinisch" nennt, in seinem Ursprung aus dem Orient kommt, aber schon um die Wende des 3. zum 4. Jahrhundert eingeführt wurde. Wir sind darin in der Hauptsache seiner Meinung. Da aber zur Zeit Diokletians Konstantinopel noch nicht existierte und Byzanz eine obskure Stadt war, so folgt daraus, daß jene Faktoren, welche „das byzantinische Kolorit bedingen" sollen, wohl orientalisch, nicht byzantinisch genannt werden können. Sie blieben natürlich nicht exklusiv orientalisch, sondern wurden durch ihre Adoptierung von seiten der Römer reichsrömisch, also Gemeingut der östlichen wie der westlichen Hälfte des Reiches. Uns darf hier leider nur das interessieren, was mit der Kunst, und zwar mit der Monumentalkunst Roms, irgendwie zusammenhängt, also der kaiserliche Ornat, die Beamtentracht sowie die Art und Weise, wie die Herrscher verehrt wurden. Und auch hier müssen wir uns eine Beschränkung auflegen, da wir einiges schon an andern Orten behandelt haben. Wir werden daher nur so weit darauf eingehen, als unsere Tafeln und die Entwicklung der römischen Kunst es erfordern, und beginnen mit dem Luxus in der Gewandung[2].

§ 1. Luxus in der Gewandung.

Das für die Kunst verhängnisvollste Geschenk, welches das Abendland dem Orient verdankt, ist der übertriebene Luxus, welcher seit Diokletian die Mode sowohl bei Frauen

[1] *Geschichte der byzantinischen Literatur* 2, 7.

[2] Über die Gewandung der alten Christen haben wir schon in andern Schriften gehandelt, auf die wir verweisen dürfen. Es sind: *Un capitolo di storia del vestiario,* in Venturis *L'Arte* 1898—1899, und als selbständige Schrift; ferner *Die Gewandung der Christen in den ersten Jahrhunderten* (Vereinsgabe der Görres-Gesellschaft), Köln 1898; *Die Malereien der Katakomben Roms,* Freiburg und Rom 1903, 63—101 115—120 (60—96 108—112 ital. Ausg.). Letzteres Werk im folgenden zitiert als *Katakombenmalereien.*

wie bei Männern beherrschte. Das Übel scheint allgemein gewesen zu sein. Selbst die „gottgeweihten Jungfrauen“ gaben dem hl. Chrysostomus Veranlassung, vor den golddurchwirkten, mit Stickereien und Juwelen geschmückten Kleidern zu warnen[1]. Voran gingen in dem Luxus der Kaiser, die Kaiserin und die höchsten Staatsbeamten, deren Galagewänder kaum eine Stelle aufweisen konnten, die nicht mit Goldstickereien, Perlen und Edelsteinen bedeckt gewesen wäre[2]; die Triumphaltoga zumal strotzte, auch bei Nicht-Kaisern, so von derartigen Zieraten, daß sie ganz unbiegsam war und den Träger bei feierlichen Aufzügen zwang, sich steif „wie ein Götzenbild“ zu halten. Diesen Eindruck machte auf Ammianus Marcellinus der Kaiser Konstantius II., als er im Jahre 356 seinen Einzug in Rom hielt. „Er saß“, schreibt der heidnische Historiker, „allein in einem goldenen Wagen, strahlend im Glanz der Edelsteine, die in allen Farben blitzten. . . . In stürmischen Beifallsrufen akklamiert, zeigte sich der Monarch so unbeweglich, wie er es in seinen Provinzen zu sein pflegte. . . . Nur wenn er durch einen hohen Torbogen fuhr, bückte er sich in seiner winzig kleinen Gestalt . . .; sonst rührte er sich nicht und wendete seinen Blick weder nach rechts noch nach links, spuckte auch nicht aus und schnäuzte sich nicht. . . .“ Kurz, der Historiker glaubte „ein Gebilde von Menschenhand“, ein Idol zu sehen[3]. Ganz anders ist das Bild, welches Eusebius von Konstantin d. Gr. gelegentlich der Konzilseröffnung von Nicäa (325) entwirft: in dem von Gold und Edelsteinen funkelnden Purpur erscheint ihm der Kaiser wie ein „Engel des Himmels“, *οἷα θεοῦ τις οὐράνιος ἄγγελος*[4]. Mehr noch als Ammian ist er von dem Glanze betroffen, den die zahllosen Edelsteine ausstrahlen[5]. Man möchte meinen, Eusebius sei durch bildliche Darstellungen veranlaßt worden, den Kaiser in jenem Anzuge mit einem Engel zu vergleichen. Aber solche Engel sind der Kunst des 4. Jahrhunderts, soviel wir heute wissen, noch fremd, und dann ist der Historiker bei seiner großen Verehrung, die er für Konstantin hatte, zu leicht geneigt, ihn als ein höheres Wesen hinzustellen.

Während die übertriebene Verwendung des kostbaren Materials für die Gewandung im praktischen Leben unter Umständen tadelnswert erschien, übertrugen sie die Künstler ohne jedes Bedenken auf die Kleider, welche Christus, seine heilige Mutter und die Seligen tragen: diese sind häufig aus Goldstoff und mit Perlen und Edelsteinen überladen. Das gleiche gilt von dem Kreuz, dem Thron und der Krone Christi und der Märtyrer. Das Streben nach reicher Ausstattung lag damals sozusagen in der Luft. Viel mag dazu die Anregung beigetragen haben, welche die Künstler in den Visionen des Sehers von Patmos und in verwandten Schriften fanden. Im Himmel sind natürlich alle Schätze im Überfluß vorhanden; deshalb mußte auch alles, was mit Gott und den Seligen irgendwie zusammenhängt, auf das kostbarste beschaffen sein.

[1] De *virginit.* 62 f: Migne, *PG* 48, 581.

[2] Der Sarkophag des Probus wurde „voll von Gold, das in die Gewänder eingewoben war“, gefunden. Vgl. de Rossi, *Inscript. christ.* II, I, 348; Bosio, *Roma sotterranea* 47 ff.

[3] Ammian. 16, 10, 6 ff.

[4] Der Esther kam der „auf dem Throne sitzende, mit königlichen Gewändern bekleidete und von Gold und kostbaren Steinen glänzende“ Assuerus gleichfalls wie „ein Engel Gottes“ vor (*Est* 15, 9 16).

[5] *Vita Constantini* 3, 10: Migne, *PG* 20, 1066; ed. Heikel 81.

§ 2. Galagewänder der Kaiser und Kaiserinnen.

Über die Form der Triumphalkleider sind wir durch eine Reihe von Darstellungen ziemlich genau unterrichtet. Unter diesen verdienen die beiden in den Kalender des Furius Dionysius Philokalus vom Jahre 354 aufgenommenen Gestalten[1]: der Kaiser Konstantius II. (Fig. 22) und der Cäsar Konstantius Gallus (Fig. 23), für den vorliegenden Zweck die größte Beachtung; denn an ihnen können wir sehen, daß der Reichtum der Stickereien und Steine

Fig. 22. Kaiser Konstantius II.

Fig. 23. Cäsar Konstantius Gallus.

in der Verzierung der Kleider schon um die Mitte des 4. Jahrhunderts so ausgeartet war, daß man ihn schwerlich überbieten konnte. Das oben angeführte Zeugnis des Eusebius berechtigt zu der Annahme, daß wir uns das Triumphalkostüm Konstantins ähnlich mit Goldstickereien und Edelsteinen bedeckt zu denken haben. Wie aber Aurelius Viktor und Eutropius ausdrücklich versichern, wurde der Luxus nicht von ihm, sondern von Diokletian eingeführt[2]. Jener spricht von Gewändern im allgemeinen, dieser erwähnt namentlich auch

[1] Zuerst in photographischer Wiedergabe veröffentlicht von Joseph Strzygowski, *Die Calenderbilder des Chronographen vom Jahre 354*, in *Jahrbuch des kaiserlichen deutschen Instituts* (Berlin 1888) I Taff. 34 f.

[2] *De Caesaribus* 39 (Valer. Dioclet.): „quippe qui primus ex auro veste quaesita, serici ac purpureae gemmarumque vim plantis concupiverit" etc. Und *Breviar.* 9, 26: „Ornamenta gemmarum vestibus calciamentisque indidit."

die Schuhe, die mit Edelsteinen verziert waren. Aus der Lobrede ferner, die Pakatus auf den Kaiser Theodosius d. Gr. hielt, erfahren wir, daß außer Edelsteinen auch Gold zum Schmuck der kaiserlichen Schuhe verwendet wurde, und daß diese Schuhe zu den Unterscheidungsmerkmalen des kaiserlichen Ornats gehörten; denn sie wurden bei der Degradation, welcher sich der Tyrann Maximus vor seiner Hinrichtung unterziehen mußte, abgerissen[1]. Solche Schuhe sehen wir am besten an den Figuren des Justinian und der Theodora auf den ravennatischen Mosaiken aus der Mitte des 6. Jahrhunderts; später werden sie auch von Päpsten, Engeln und Heiligen getragen.

Bei dem Triumphalkostüm brauche ich nicht weiter zu verweilen, da die Veränderungen, welche die Toga vom faltenreichen Mantel bis zum steifen Ornatstück durchmachen mußte, in meinem Aufsatz *Un capitolo di storia del vestiario* (7 ff) ausführlich dargelegt sind[2]; die kaiserliche Prätexta erscheint überdies auch nur einmal, als Reichsinsignie Christi auf dem Throne zusammengelegt (Taf. 81). Dagegen ist einiges über jene Kleider zu sagen, welche man als die der „byzantinischen Kaiserinnen" zu bezeichnen pflegt, denen wir aber in Rom schon um die Mitte des 4. Jahrhunderts begegnen. Sie finden sich zuerst auf den Mosaiken des Liberius, auf welchen sie der Tochter Pharaos, der Braut des Moses und einigen andern Gestalten gegeben sind (Taff. 16 f); auf denen der Mosaiken Sixtus' III. trägt Maria sie als „Sproß aus dem königlichen Geschlechte Davids" (Taff. 53—55 57—60 63—65 ff); in S. Apollinare Nuovo endlich sehen wir sie an den Märtyrerinnen, welche mit der Krone auf verhüllten Händen sich in feierlicher Prozession zu der Gottesmutter bewegen[3]. Die fraglichen Gewänder sind auf diesen Monumenten nicht bloß nicht deutlich voneinander unterschieden, sondern derart, daß man die Künstlerphantasie von ihnen nicht ganz ausschließen kann. Betrachten wir zuerst die Madonna in der Darbringung Jesu (Taff. 57—60)[4]. Sie hat eine goldene, bis auf die Erde reichende Tunika, darüber das weiße Anfangs- und das goldene Endstück der „palla contabulata"; letzteres steigt ihr von der linken Seite nach rechts empor und fällt von dem linken Arm in den gewohnten Falten herab. Die Kleidung der oberen Hälfte der Figur steht indes in keinem organischen Verband zu der unteren: den größten Teil nimmt der breite Halsschmuck ein, der auf einem goldenen Kolobium, d. i. einer Tunika mit sehr kurzen Ärmeln, befestigt ist, unter welchem noch andere Ärmel, zunächst solche, die gleichfalls breit, und weiterhin sehr lange, welche schmal sind, zum Vorschein kommen. Wäre die rechte Hand nicht erhoben, so würde man auch den Gürtel mit der runden Schnalle sehen, welcher das Kolobium zusammenhält. Diese Annahme fordern die drei andern Madonnengestalten (Taff. 53—55 63—65 ff). Auf allen dreien ist von dem zu einem Streifen gefalteten Mantel, von der „contabulatio", nur das weiße Anfangsstück angegeben; der Rest hat sich zu dem goldenen, soeben beschriebenen Gewand entwickelt, das in der Verkündigung bis zu den

[1] *Paneg. lat.* II 43, 2, ed. Teub. (1913) 126: „Capiti diadema decutitur, humeris vestis aufertur, pedibus ornatus evellitur"; dazu 45, 2: „Quisquis aurum gemmasque privatis pedibus optabit, Maximus ei plantis nudus appareat."

[2] In Venturis *L'Arte* 1898, 89 ff.

[3] Garrucci, *Storia* IV 244 f. Eine der Märtyrerinnen, die hl. Agnes, bringen wir auf Taf. 78, 2.

[4] Garrucci (a. a. O. 211 ff) ist für solche Fragen unbrauchbar.

Knien, in der Aphrodosiusszene etwas tiefer hinabreicht. Denselben Eindruck gewinnt man bei der Betrachtung der Gestalten der Tochter Pharaos und der Sephora mit ihrer Brautjungfer auf den Mosaiken des Liberius.

Bei der hl. Agnes von der Prozession in S. Apollinare Nuovo (Taf. 78,2), deren Abhängigkeit von den römischen Mosaiken nicht bestritten werden kann, bieten sich die Gewänder auf den ersten Blick in sehr einfacher und klarer Weise dar: die Heilige trägt über der weißen, mit mäßig weiten Ärmeln versehenen Tunika das goldene gegürtete Kolobium und darüber den gleichfalls weißen Brautschleier. Weniger einfach ist es aber um das Anfangsstück der contabulatio bestellt, welches durch seine von dem übrigen gänzlich abweichende Farbe etwas Selbständiges zu sein scheint. Ist es, wie behauptet wurde, ein von dem Gürtel der Tunika herabhängendes Gewand, also eine Art Schürze? Es dürfte schwer sein, diese Ansicht plausibel zu machen, da die alte Kunst keine derartig gekleidete Figuren kennt. Die Annahme erscheint uns sogar als unhaltbar; denn das fragliche Stück erweist seinen Ursprung von der palla contabulata sowohl durch seine eigene Form als auch durch den Schnitt und die deutliche Faltenführung des Kolobiums, namentlich der charakteristischen Falte über dem Gürtel. Möglich, daß die weibliche Mode, bei welcher die Willkür stets eine große Rolle spielte, unter dem Einfluß der palla contabulata ein so geschnittenes Kolobium erfand. Wahrscheinlicher hat es jedoch die Künstlerphantasie geschaffen, um es Personen zu geben, die sie ganz besonders auszeichnen wollte. So erklärt sich auch am besten der Farbenunterschied der Gewandstücke an der Figur der hl. Agnes; denn bei Phantasiegebilden ist man an bestimmte Farben nicht gebunden.

Unter dem Pinsel der späteren Maler artete das Gewand noch mehr aus. Auf den Fresken der Vorhalle der hl. Cäcilia, welche ungefähr dem Ende des 11. Jahrhunderts angehören, hat die Titularheilige über der Tunika den Anfang der contabulatio; dann folgt das in dem unteren Teil schräg aufsteigende Kolobium mit dem breiten Halsschmuck und eine schmale, reich mit Perlen verzierte Schürze. Die Verkennung der Form des Obergewandes, welche hier ihren Höhepunkt erreichte, bietet in ihrem zunehmenden Wachstum eine Gewähr für die Richtigkeit der Annahme, daß bei diesem Gewand die Phantasie der Künstler frühzeitig eingesetzt hat.

Richtiger verstanden sind die Gewänder, mit denen die als Kaiserin gedachte Gottesmutter auf einem leider verstümmelten Fresko in S. Maria Antiqua dargestellt ist (Taff. 133 f): zwei Tuniken, eine schmal- und eine breitärmelige, darüber ein langes purpurnes Kolobium und zuoberst ein Gewandstück, dessen Form den Zweck, Perlen und Edelsteine aufzunehmen, ganz augenscheinlich zur Schau trägt; denn es ist im wesentlichen ein breiter Schulterkragen, von welchem zwei Streifen, auf der Vorder- und Rückseite, bis fast an den Rand des Kolobiums herabgehen und in der Kniegegend durch zwei ähnliche Streifen miteinander verbunden sind. In der Struktur hat also dieses Lorum, wie wir es wegen seiner streifenartigen Form nennen dürfen, eine gewisse Ähnlichkeit mit dem heiligen Pallium aus der letzten Phase seiner Entwicklung.

Bevor wir die Krone, welche das Haupt der Himmelskönigin ziert, beschreiben, müssen wir uns über die Form und Entwicklung der Kaiserinnenkrone klar werden. Diesen Gegenstand beleuchtete jüngst Richard Delbrück in einem grundlegenden Artikel[1], in welchem mehrere wichtige Denkmäler, die zwar veröffentlicht, aber wenig bekannt waren, zum erstenmal in erschöpfender Weise behandelt sind. Einige derselben kommen, mit gütiger Erlaubnis des Herausgebers, auch hier zum Abdruck.

Fig. 24. Kaiserin Ariadne.
a—e Kreuzgang der lateranensischen Basilika, f Louvre.

Eine sehr genaue Vorstellung von der Kaiserinnenkrone vermitteln die in der hier beistehenden Figur wiedergegebenen Köpfe. Der erste, nach Delbrück ein Porträt Ariadnes, der Gemahlin Zenons (471—491) und Anastasius' (491—518), war einstens bemalt; wir zeigen ihn von allen Seiten (Fig. 24 a—e). An seiner Krone erkennt man zunächst deutlich den der

[1] *Porträts byzant. Kaiserinnen*, in *Röm. Mitteilungen des kais. deutschen Archäol. Instituts* XXVIII (1913) 310—352, Taff. IX—XVIII.

Haartracht angepaßten Überzug mit der Kappe. Jener lagert sich wulstartig über Stirn, Schläfen und Hinterkopf, ist mit sieben Doppelreihen Perlen geschmückt und hüllt die Haare bis auf zwei Löckchen auf der Stirn und einem Büschel im Nacken vollständig ein. Wie die Farbreste ausweisen, war er purpurn. Der obere Teil der Krone, die Kappe, hatte anscheinend eine hellere, wohl rote Farbe, welche weniger widerstandsfähig war und deshalb auf der marmornen Büste keine Spuren zurückließ. Er ist nach Art der bischöflichen Mitra in der Mitte eingedrückt, so daß er, wie diese, zwei Höcker oder Hörner hat. Letztere sind an den Kanten mit vier Perlenreihen benäht. Die Kappe trägt das eigentliche Diadem, d. i. ein kreisförmiges, mit zwei Perlenreihen besetztes Band und zwei Querbänder, welche ähnlich gebildet sind und auf dem Scheitel sich kreuzen; ihre Struktur erinnert demnach an eine Fürstenkrone. Wo die Bänder zusammen- und aneinanderstoßen, befindet sich eine rechteckige Platte mit der Fassung für einen Edelstein im Hauptband und für ein Aufsatzstück im Kreuzpunkt der Querbänder auf dem Scheitel. Die gelbe Untermalung und die Goldreste beweisen, daß man sich die Bänder aus Goldstoff zu denken hat. Die seitlichen Perlengehänge waren, wie es scheint, hier nicht vorhanden. Über dem Hauptband sieht man eine Reihe von Löchern, welche nur zur Aufnahme von Zacken oder Strahlen gedient haben können. Diese Vermutung, welche sich mir gleich bei der ersten Besichtigung der Büste aufdrängte, wurde durch einen nachträglichen Fund zur Gewißheit. Ich stieß in einem Kodex der Vaticana[1] auf eine Rötelzeichnung, welche die Büste oder vielmehr den Kopf noch in unversehrtem Zustand zeigt (Fig. 25). Die Kopie ist zwar fehlerhaft, aber in diesem Punkte zweifellos genau, weil richtig. Nach den Rostflecken zu schließen, waren die Zacken aus Eisen und wahrscheinlich vergoldet, zogen deshalb die Gier räuberischer Hände auf sich und wurden herausgebrochen. Die daneben stehende Inschrift ist nicht vollständig. Als Rasponi sein Werk über den Lateran herausgab (i. J. 1656), galt die Büste als das Porträt der hl. Helena, mit der sie, wie die beistehende Abbildung (Fig. 26) zeigt, nicht die geringste Ähnlichkeit hat, und war über der in das alte „Kloster der Kanoniker" führenden Bronzetür des Cencio Camerario im Innern der Basilika angebracht; die Inschrift lautete:

Fig. 25. Kaiserin Ariadne.

Fig. 26. Hl. Helena.

DIVAE HELENAE MATRI CONSTANTINI AVGVSTI HVIVS ECCLESIAE FVNDATORIS CAPITVLVM ET CANONICI P.P.[2]

[1] *Cod. vat. lat.* 5704, fol. 11. [2] *De basilica et patriarchio lateranensi* 61.

Es ist uns unbekannt, wann die Büste ihrer Zacken beraubt wurde. Heute befindet sie sich in dem „Klosterhof", an einer höchst ungünstigen Stelle. Ihre in gewissen Kreisen noch heute gangbare Identifizierung mit der hl. Helena wird wohl mit ihrem Verbleib im Lateran zusammenhängen; jedenfalls verdankt sie diesem ihre Erhaltung. Ursprünglich ist an ihr nur der Kopf; ergänzt sind: die Nasenspitze, der Hals und der Rumpf mit der zwar antiken, aber nicht zugehörigen Büste, deren Gewandung in einem schreienden Gegensatz zu der Krone steht. Die Gestalten anderer Kaiserinnen (Taf. 110 und Fig. 13, S. 58) zeigen, wie sie ausgesehen haben wird. Eine zweite Büste Ariadnes besitzt seit kurzem der Louvre (Fig. 24f).

Fig. 27. Kaiserin Theodora.

Die in Fig. 27 wiedergegebene Krone des Kopfes, in welchem Delbrück den der Theodora erkannt hat, zeigt in ihrer Form noch deutlicher die Abhängigkeit von der Haartracht. Der untere Wulst ist wellig und den in die Stirn geführten Haarlocken nachgebildet. Der obere Teil der Kappe hat zwei Hörner, an deren Kanten je eine Perlenreihe hinaufsteigt. Das Diadem besteht wohl wegen der größeren Höhe der Hörner nur aus zwei Perlenbändern. Das kreisförmige Hauptband ist im Nacken mittels zweier Schnüre festgebunden; es hat auf der Stirn in der Mitte einen großen Edelstein mit drei hängenden Tropfenperlen. Außerdem zog sich eine Perlenschnur schräg von den Schläfen zu den Ohren hin; man sieht noch die zurückgebliebenen Vertiefungen, in denen die Perlen saßen. Das Querband steigt zwischen den Hörnern zum Scheitel hinauf, wo ein jetzt fehlendes Aufsatzstück war, und ist vorn bis zu dem großen Edelstein geführt, wo es sich mit dem Hauptband vereinigt.

Auf unsern Tafeln ist die Kaiserinnenkrone für die altchristliche Zeit nur zweimal vertreten. Es trägt sie zunächst Maria als Himmelskönigin auf der zuletzt besprochenen Malerei von S. Maria Antiqua. Leider hat sich von ihr nur ein Stück erhalten. Zwei Hauptbestandteile lassen sich trotzdem deutlich unterscheiden: der bis zu den Ohrläppchen herabreichende

Überzug und das Diadem. Jener ist aus Purpurstoff, dieses aus Gold; beide sind reich mit Perlen und Edelsteinen verziert. An dem Diadem fällt besonders der nach oben dreieckig abschließende Rubin auf. Von der Kappe bemerkt man nichts; das Diadem wird in einem stumpfen Winkel von einer Perlenreihe überragt, von welcher nach rückwärts ein bläulichweißer Schleier herabwallt. Die beiden Seitengehänge, die auf den erhaltenen Münzen zuerst bei der Kaiserin Licinia Eudoxia (439—455) erscheinen, hat der Maler vielleicht deshalb weggelassen, weil er die Krone der Theotokos in etwas von der Kaiserinnenkrone unterscheiden wollte. Deshalb mag er ihr auch den Schleier gegeben haben.

Theodoras Krone ist in einem so tadellosen Zustand auf uns gekommen, daß auch nicht ein Steinchen fehlt. Der Mosaizist hat an Perlen und Edelsteinen nichts gespart; und da die Kaiserin, wie ihre Büste (Fig. 27) vermuten läßt, reiches Haar oder wenigstens eine hoch gebaute Haartracht hatte, so fiel sowohl der untere Wulst mit dem Überzug als auch das Diadem mit den drei Aufsatzstücken reichlich groß aus. Der Überzug ist aus Purpurstoff, das Diadem aus Gold und abwechselnd mit rechteckigen Smaragden und ovalen Saphiren zwischen den Perlensäumen verziert. Seine drei juwelenbesetzten Zierstücke sowie die langen, einreihigen Perlengehänge verleihen der Krone ein bizarres Aussehen. Von der scharlachroten Kappe sieht man nur einen schmalen Streifen unter dem Diadem; oben ist sie, wie bei der Krone der Madonna, in keiner Weise angedeutet.

Da das Fresko aus S. Maria Antiqua noch dem 5. Jahrhundert angehört, so bietet es eines der ältesten erhaltenen Beispiele einer farbigen Abbildung der Krone. Der hl. Gregor von Nyssa berührt in seiner Leichenrede auf Placilla, die erste Gemahlin Theodosius' d. Gr., flüchtig die von der Kaiserin abgelegte irdische Krone und hebt nur die Juwelen an ihr hervor, so daß sich über ihre Form nichts sagen läßt: *ἀπέθετο τὸν ἐκ λίθων στέφανον, ἀλλὰ τὸν τῆς δόξης περιεθήκατο*[1]. Wahrscheinlich wird sie den beschriebenen ähnlich gewesen sein. Diesen Eindruck gewinnt man aus der Betrachtung der übrigen Denkmäler, namentlich der Münzbildnisse der in voller Vordergestalt gegebenen Kaiserin. Die Abweichungen, denen man begegnet, beziehen sich nur auf Nebensächlichkeiten, z. B. auf die Form des Diadems, ob es nämlich zwei oder nur eine Perlenreihe, ein oder zwei Querbänder hat, ob die Gehänge vorhanden sind oder nicht, ob das Hauptband geschlossen oder rückwärts mit Schnüren versehen ist usf. Wesentliche Veränderungen, die auf eine fortschreitende Entwicklung schließen ließen, trifft man nicht an; die Krone dürfte also fertig aus dem Orient übernommen worden sein. Wann dieses geschehen ist, läßt sich vorderhand nicht feststellen. Der Paradehelm der Kaiser, von dem gleich die Rede sein wird, berechtigt vielleicht, etwa die Regierungszeit Konstantius' II., also rund gesagt die Mitte des 4. Jahrhunderts dafür anzusetzen. Daß uns hier die Münzen für die erste Zeit im Stiche lassen, erklärt sich daraus, daß die Kaiserinnen darauf im Profil, daher mit dem bloßen Diadem abgebildet sind. Das war die eingebürgerte, durch die Tradition geheiligte Form, welche es den Dargestellten

[1] Greg. Nyss., *Oratio funebris de Placilla imperatrice:* Migne, *PG* 46, 890.

ermöglichte, ihr reiches Haar zur Geltung zu bringen, und die vielleicht gerade deshalb noch lange in Übung blieb. Sobald sich das erste Bild einer Kaiserin en face zeigt, tritt uns die Krone gleich in ihrer vollsten Form, ja sogar mit dem Kreuz als Aufsatzstück auf dem Scheitel entgegen. Eine solche Krone sehen wir auf einigen Münzen der Licinia Eudoxia (439—455), der Gemahlin Valentinians III. Das Kreuz ist ohne Zweifel an die Stelle von Juwelen getreten, hatte demnach seine Vorgänger. Hieraus scheint sich für die Einführung der Krone ein früherer Termin als die erste Hälfte des 5. Jahrhunderts zu ergeben.

Um die Tochter Pharaos als Prinzessin zu kennzeichnen, gab ihr der Künstler den mit Juwelen verzierten Überzug, welcher, der Haartracht und insbesondere den beiden auf den Oberkopf geführten und umgebogenen Strängen entsprechend, vorn in die Stirn heruntergezogen ist, dann wulstartig den Kopf umgibt und auf dem Scheitel zwei Seiten- und ein mittleres Schmuckstück hat. Nach unten zu wird die Kopftracht der Prinzessin durch die langen, aus Perlen und Saphiren bestehenden Ohrringe abgeschlossen.

Fig. 28. Kaiser Justinian.

Fügen wir noch hinzu, daß man Märtyrerinnen, deren vornehme Abkunft angedeutet werden sollte, einen ähnlichen Überzug und darüber ein weißes Tuch gab. Mit einer solchen Kopfbedeckung erscheint auf Taf. 94 die hl. Perpetua, während ihre Gefährtin, die hl. Felicitas, als Sklavin einen einfachen Überzug von weißer Farbe unter der Palla trägt (Taf. 95). Weiß ist auch der Überzug der hl. Pudentiana, der Prophetin Anna und der Gottesmutter von Komodilla, schwarz derjenige der Turtura (Taf. 136). Die hl. Agnes ferner hat nur einen Haarputz und, als „Braut Christi", einen langen, weißen Schleier (Taf. 78, 2). Ein besonderes Interesse gewähren schließlich auf dem Mosaik zu Ravenna die beiden auf Theodora folgenden Damen (Taf. 110), in deren Überzug das Gold vorherrscht; darüber haben sie eine reichgemusterte Palla, welche bei der ersten weiß, bei der zweiten golden ist. Die fünf danebenstehenden sollen wohl unverheiratete Hofdamen vorstellen; denn sie tragen als Kopfbedeckung bloß den Überzug. Bei den übrigen Frauengestalten unserer Tafeln, wie bei Sara, Lia, Rachel usf., ist der Überzug stets weiß und so geartet, daß wir ihn Haube, „mitella" nennen dürfen. Irgendwelche Auszeichnung darin zu erblicken, wie geschehen ist, verbietet seine praktische Bestimmung, die Haare zu verdecken und zusammenzuhalten.

Mit dem Kopfschmuck der Kaiserinnen zeigt derjenige der Kaiser eine gewisse Verwandtschaft. Zwei Arten kommen in Betracht: das Diadem und der Zier- oder Paradehelm, der aus einer mit dem Busch versehenen Kappe und dem Diadem bestand. Das Diadem als solches brauchen wir hier nicht weiter zu berücksichtigen. Den Paradehelm trägt auf Münzen zuerst Konstantius II. (337—361)[1]; wir finden ihn ferner bei Julian d. A.[2], bei Valentinian I. (364—375)[3],

[1] Maurice, *Numismatique constantinienne* I, Taf. XIV, 5; Gnecchi, *I medaglioni romani* I, Taf. 13, 2.

[2] Kleine Bronzemünze in meinem Besitz.

[3] Gnecchi a. a. O. I, Taf. 14, 11.

Valens (364—378)[1] usf. Eines der schönsten Exemplare bot ohne Zweifel das große Goldmedaillon Justinians, von dem wir in Fig. 28 einen Abdruck geben[2]. Die beiden flatternden Bänder, die auch auf den übrigen zitierten Münzen nicht fehlen, zeigen, daß das Diadem im Nacken gebunden wurde. Daß aber auch Zierhelme mit festgeschlossenem Diadem existierten, beweist die Kolossalstatue Valentinians I. in Barletta, von deren Kopf wir zwei Ansichten bringen (Fig. 29)[3]. Der obere Teil ist leider zerstört, das Diadem dafür um so besser erhalten. Es besteht aus viereckigen Plättchen, in welchen Steine saßen; sie sind zwischen den zwei Perlenschnüren aneinandergereiht und an einem Band befestigt. Vorn in der Mitte ist das Stirnjuwel, welches aus zwei zu einem Stück gefügten und mit Edelsteinen besetzten Goldplatten, einer viereckigen und einer runden, besteht; jene hat sechs viereckige Steine, die in zwei Reihen übereinander sitzen, diese dagegen zehn, welche strahlenförmig um einen runden befestigt sind. Von den beiden Perlengehängen ist nur das linke übrig: zwei Perlen, die an Schnüren bommelartig von dem Diadem herunterhängen. Wir haben hier das früheste und zugleich auch bescheidenste Auftreten dieser Zutat. Auf den zitierten Münzbildnissen fehlen die Gehänge, offenbar wegen der geringen Größe dieser Denkmäler. Man beachte, daß der Zierhelm, welchen Konstantius II. trägt, dem des Justinian so vollständig gleicht, daß auch bei ihm von einer Entwicklung keine Rede sein kann. Also auch er wird fertig übernommen und spätestens von Konstantius II. eingeführt worden sein. Hierin sahen wir (S. 81) einen Fingerzeig, die Einführung der Kaiserinnenkrone etwa in die gleiche Zeit anzusetzen.

Fig. 29. Kaiser Valentinian I.

Wenn wir jetzt das über die Krone und den Paradehelm Gesagte auf die päpstliche Tiara anwenden, so finden wir, daß diese nach demselben Prinzip gebildet ist, nämlich zu dem Zweck, das Diadem, das uralte Abzeichen der Herrscherwürde, mit der Kopfbedeckung zu verbinden. Wie bewußt man hierin vorgegangen ist, zeigt der Umstand, daß die Tiara wegen des Diadems später geradezu „regnum“ genannt wurde. Auf den ältesten Malereien, welche Päpste mit diesem Ornatstück vorführen, entbehrt das Diadem der zwei Nackenbänder. Später zeigen

[1] Gnecchi, *I medaglioni romani* I, Taf. 18, 3.

[2] Gnecchi a. a. O. I, Taf. 20, 4.

[3] Richard Delbrück ist der erste, welcher der gewöhnlich für Heraklius gehaltenen Statue den richtigen Namen gegeben hat.

sich nicht bloß diese, sondern auch die Strahlen und kommt zu den ersten noch ein zweites und dann ein drittes Diadem oder „regnum“ hinzu, so daß schließlich ein „triregnum“ entsteht.

So klar und bestimmt die Entstehung und allmähliche Entwicklung der Tiara sind, so unsicher ist die Zeit ihrer Einführung. Wir wissen nur, daß sie im 8. Jahrhundert, als die „konstantinische Schenkung“ entstand, bereits vorhanden war, weil sie von dieser vorausgesetzt wird.

§ 3. Tunika und Pallium (Palla).

Schon zu Anfang des 3. Jahrhunderts hatte der Orient Rom mit der Ärmeltunika beschenkt, welche bis dahin ein weibliches Kleidungsstück war und von da ab auch von Männern getragen wurde. Bei dem über die Gewandung hereingebrochenen Luxus genügte der Klavus, die bisherige Verzierung dieses einfachen Kleidungsstückes, nicht mehr; es wurden jetzt die Besätze an dem Halsausschnitt, am unteren Saum, vorn an den Ärmeln sowie auch die vier kleinen Streifen mit den dazu gehörigen Segmenten, also der kurze Klavus dafür ausgewählt. Beispiele einer so ausstaffierten Tunika finden sich bereits in den Katakomben, reichen aber nicht über das 4. Jahrhundert hinauf. Zu den schon bekannten erwähnen wir die kürzlich (1910) in einem Hypogäum an der Via Latina entdeckten Malereien, welche noch aus der konstantinischen Zeit stammen dürften: auf diesen tragen eine solche Tunika der Verstorbene und sein Vater, welcher wie der Sohn Trebius Justus hieß[1]. Drei weitere Tuniken, die mit einem außerordentlich reichen Schmuck versehen sind, liefert der berühmte Silberschild Theodosius' d. Gr. (Fig. 30). Daß wir uns hier das Kleid der drei Kaiser weiß, die Verzierung aus Gold zu denken haben, beweisen für das 4., 5. und 6. Jahrhundert die entsprechenden Gestalten auf den Mosaiken des Liberius, Sixtus III. und in S. Vitale zu Ravenna, auf denen Moses als Prinz, König Aphrodosius und Kaiser Justinian dargestellt sind (Taff. 16 66—68 109). Man beachte, daß auf diesen einen Zeitraum von dreihundert Jahren umspannenden Monumenten weder das Kleid noch die Ornatstücke sich wesentlich verändert haben.

Die Tunika der weiblichen Gestalten, zumal der Verheirateten, ist schon in den Katakomben gewöhnlich so lang, daß sie bis auf die Fersen herabfällt. Doch finden sich dort auch kürzere. Eine solche trägt z. B. die Schwester des Lazarus auf dem Auferweckungsbilde in Pretestato, ferner die Samariterin und die Orante in der Sakramentskapelle A3, die Frau des Januarius an ihrem Grabe in Domitilla, die Orans in der Nuntiatellakatakombe und die Unverschleierte in Priszilla[2]. In der außerzömeterialen Malerei begegnet uns die kürzere Frauentunika nur einmal, in dem Hause des Pammachius (Taf. 127, 2), dessen Fresken noch in einer sehr engen Fühlung mit den Katakombenmalereien stehen. Sonst haben die weiblichen Figuren immer nur die wirkliche Talartunika. Auf dem soeben erwähnten pammachianischen Bilde erscheint die Orante mit einem kurzen Kopftuch, dessen Enden vorn auf

[1] Vgl. meinen Artikel *Die Malereien der Grabkammer des Trebius Justus* in der von Dr Franz Jos. Dölger zu Ehren Anton de Waals herausgegebenen Festschrift *Konstantin der Große und seine Zeit,* Taff. XIV—XVI.

[2] Vgl. meine *Katakombenmalereien* Taff. 19, 29, 2, 41, 1, 75, 79, 116, 2.

der Brust vereinigt sind. Auch darin steht diese Gestalt einzig da. Gewöhnlich tragen die Verheirateten die dem Pallium-Mantel entsprechende Palla oder, besonders wenn sie zu Hause sind, die Haube, mitella (Taff. 9 ff). War die Palla nicht über den Kopf gezogen, so konnte sie auch

Fig. 30. Silberschild Theodosius' d. Gr.

nach Art des Philosophenmantels angelegt werden. Mit einer solchen Palla sah man die hl. Euphemia auf dem berühmten Tafelgemälde, von dem uns der Bischof Asterius eine begeisterte Schilderung hinterlassen hat. Der Mantel der Märtyrerin muß andersfarbig als das „dunkle Kleid" gewesen sein; denn nur dadurch konnte er dem Beschauer in so hohem Grade auffallen[1].

[1] *Enarratio in martyrium praeclarissimae martyris Euphemiae,* in Migne, *PG* 40, 336 (Ruinart, *Acta mm. sinc.* 515 ed. Ratisb.): *"Εστηκε δὲ ἡ παρθένος ἐν φαιῷ χιτῶνι, καὶ ἱματίῳ τὴν φιλοσοφίαν σημαίνουσα.* Bruno Keil hat in der bei Strzygowski (*Orient oder Rom* 120) abgedruckten Übersetzung den Passus nicht richtig wiedergegeben.

Die bis zu den Knöcheln reichende Tunika mit dem als Mantel regelrecht umgehängten Pallium und die Sandalen bilden in der monumentalen Kunst bekanntlich die Gewandung der heiligen Gestalten. So war es auch schon in der zömeterialen Malerei des 2. und der folgenden Jahrhunderte. Als Verzierung sahen wir dort für die Tunika gewöhnlich den Klavus, für das Pallium allerlei Buchstaben oder buchstabenähnliche Zeichen, welche purpurn „und in den vier Ecken angebracht waren", demgemäß als Eckenornament figurierten. Die Anbringung dieses Ornaments bezeugt der Verfasser der Bartholomäuslegende, der zufolge der Apostel „ein weißes, mit dem purpurnen Klavus geschmücktes Kolobium und ein weißes Pallium trug, welches in den einzelnen Ecken purpurne Gammas", d. i. Buchstaben von der Form eines Gamma, „hatte"[1]. Diese Beschreibung mag auf Heiligenbilder, wie etwa Taf. 136 sie bietet, zurückgehen. Auf den Malereien sind Klavus und Buchstaben meistens rot, also purpurn; auf den Mosaiken außerdem auch blau, schwarz und golden. Mehr als einen ornamentalen Zweck hatten die Buchstaben nicht.

Die „gammae" oder „gammulae" zierten nicht bloß Mäntel, sondern auch Decken[2] und Tuniken. Die erhaltenen Monumente beweisen, daß sie nicht immer gammaförmig zu sein brauchten; es genügte eine entfernte Ähnlichkeit mit dem Buchstaben. Diejenigen der Tunika, in welcher Gamaliel im Traum dem Presbyter Lucianus erschien, um ihn über das Grab des Protomartyrs zu belehren, waren „golden und hatten im Innern das Zeichen Christi"[3], also das Monogramm oder Kreuz. Dieses letztere Detail setzt die runden Segmente und diese wiederum den kurzen Klavus voraus, weil gewöhnlich beide zusammen auftreten.

Das an den kaiserlichen Galagewändern konstatierte Übermaß der Verzierung läßt sich, wie bemerkt, auch an der Kleidung der Himmelsbewohner wahrnehmen. Christus insbesondere hat mitunter ganz goldene Gewänder. So erscheint er schon auf den Mosaiken des neapolitanischen Baptisteriums und in S. Pudenziana (Taff. 32 42—44); in beiden Fällen ist der Klavus blau. Golden haben wir uns seine Kleider auch auf den Fresken, auf denen sie in gelber Farbe gehalten sind, zu denken, wie z. B. auf dem Bilde der Maria regina in S. Maria Antiqua (Taff. 133 f). Auf den Mosaiken des Baptisteriums der Orthodoxen tragen die Apostel abwechselnd ein goldenes Pallium und eine goldene Tunika (Taff. 78 f). Das älteste Beispiel eines goldenen Gewandes befand sich auf einem der Kuppelmosaiken von S. Costanza, auf welchem Susanna eine goldene Dalmatik hatte[4].

[1] *Passio S. Bartholomaei* 2 ed. Bonnet, in *Acta Apostolorum apocr.* 2, 1, 131: „Vestitur (Bartholomaeus) colobio albo clavato purpura, induitur pallio albo per singulos angulos habentem singulas gemmas (für gammas) purpureas." Diese zweifelsohne richtige Korrektur ist von Pio Franchi de' Cavalieri. Vgl. dessen *Note agiografiche* IV 52, Anm. 1 in *Studi e testi.*

[2] Nach dem *Liber pontificalis* (ed. Duchesne I 363) schenkte Benedikt II. (684—685) der Kirche der „hl. Maria zu den Märtyrern" (Pantheon) „eine Purpurdecke", welche „cum cruce et gammulas et clavos IV auroclavos et in circuitu palergium de olosiricum pulcherrimum" geschmückt war. Eine Schutzdecke von ähnlicher Form war auf dem Achiropit befestigt (Taf. 139, 2); ähnlich ist auch jene, in welcher dem Verstorbenen Trebius Justus auf einem Bilde aus konstantinischer Zeit die Schmucksachen gezeigt werden. Vgl. Wilpert, *Die Malereien der Grabkammer des Trebius Justus*, in Dr Franz Jos. Dölger, *Konstantin der Große und seine Zeit* Taff. XIV—XV.

[3] *Martyrium S. Stephani* 4, bei Papadopulos Kerameus, *Ἀνάλεκτα ἱεροσολυμιτικῆς σταχυολογίας* 5, 31, 19 f: . . . . *στολὴν ἠμφιτομένον, ἧς τὰ γαμμάτια* (lat. Übersetzung „gemmulae" für „gammulae") *ἐπῆρχον χρυσᾶ καὶ ἔνδον αὐτῶν σημειόχριστα.*

[4] Vgl. unten B. II, K. 4.

Um auf den Darstellungen des Weltgerichtes die Seitenwunde zeigen zu können, bekleideten einige Künstler den göttlichen Richter mit dem Pallium der Philosophen.

Die Exomis erscheint, entsprechend ihrer Bestimmung als Arbeiterkittel, an Gestalten von Männern, welche ein arbeitsvolles Leben führen. Wir sehen sie deshalb an den Aposteln als Fischern vor ihrer Berufung, ferner an Hirten wie Jakob, Laban, Moses u. a. m., aber nur auf den liberianischen Mosaiken. Einige dieser Hirten haben bei besonderer Gelegenheit außerdem noch das Pallium, das ihnen lose von der linken Schulter herabhängt (Taff. 11 ff). Vielleicht wurden die Künstler gerade durch die Exomis dazu geführt, ihnen den Mantel zu geben, den bekanntlich auch die Philosophen „nach Art der Exomis" umlegten. Auf dem vorhin erwähnten Tafelgemälde mit den Szenen aus dem Martyrium der hl. Euphemia trugen die Henker eine „leichte Tunika"; da diese einen guten Teil des Oberkörpers unbedeckt ließ und nicht ganz bis zu den Knien reichte, so konnte sie Asterius als „nackt" bezeichnen[1]. Später verschwand die Exomis aus der Kunst. An ihre Stelle trat die gegürtete Ärmeltunika, welche die gewöhnliche Tracht der Henker, des Kreuzträgers Simon von Cyrene und anderer Männer aus der niedern Klasse des Volkes wurde.

§ 4. Philosophen- und Soldatentracht.

Wie man den Philosophen von jeher an dem auf eine besondere Art getragenen und deshalb von dem hl. Chrysostomus geradezu *ἐξωμίς* genannten Pallium, dem langen Bart- und Haupthaar und dem Stock erkannte, so den Soldaten an der „Chlamys und dem Gürtel", d. h. an dem Mantel und an der hochgeschürzten Tunika[2]. In diesem Anzug zeigte der Maler die beiden Soldaten, welche auf dem Bilde der Dornenkrönung den Herrn mit dem Schilfrohr schlagen[3]. Das Schuhwerk und die Kopfbedeckung waren für das Charakteristische der Soldatenkleidung von gar keinem Belang. Auch die Waffe kam dafür nicht in Betracht; die Soldaten führen sie bloß in der Ausübung ihres Dienstes als Leibgardisten (Fig. 30, S. 85, Taff. 61—62 69 109) und vor oder im Gefecht oder wenn sie vom Gefecht zurückkommen. In den zwei letzten Fällen haben sie jedoch stets die antike Gewandung der Krieger, nämlich Helm, Panzer usw. (Taff. 13 18 19,2 20 24 ff). Die Offiziere, welche den König Aphrodosius begleiten, tragen weder Helm noch Waffen, und der Soldat, der die Frauen vor Herodes geführt, ist ebenfalls waffenlos (Taff. 66—68 f).

§ 5. Beamtenchlamys und Paludamentum.

Die Beamtenchlamys, welche etwas länger als die der Soldaten war, erhielt ein Ornament in dem Tablion (tabula, *ταβλίον*), d. i. dem viereckigen Einsatzstück, welches in der

[1] *Enarratio in martyrium praeclarissimae martyris Euphemiae,* abgedruckt von Ruinart in *Acta mm. sinc.* 516 (ed. Ratisb.): „... carnifices quidam in levibus nudi tunicis." Vgl. auch oben 62 ff.

[2] Ioann. Chrysost., *De virginitate* 7: Migne, *PG* 48, 537 f: *Πῶς γὰρ οὐκ ἄτοπον, εἰ τὸν μὲν φιλόσοφον οὐκ ἀπὸ τῆς κόμης, οὐδὲ ἀπὸ τῆς βακτηρίας, οὐδὲ ἀπὸ τῆς ἐξωμίδος . . . καὶ τὸν στρατιώτην οὐκ ἀπὸ τῆς χλαινίδος, οὐδὲ ἀπὸ τῆς ζώνης (δοκιμάζομεν).*

[3] Wilpert, *Katakombenmalereien* Taf. 18.

Brustgegend, vorn und rückwärts aufgenäht war und stets eine andere Farbe als der Mantel selbst hatte. Bei den hohen Beamten war das Tablion aus Purpur. Dieses entnehmen wir einer Stelle der aus dem 5. oder 6. Jahrhundert stammenden Märtyrerakten der hll. Sergius und Bacchus, welche vielleicht geeignet ist, das Dunkel, das über dem Ursprung dieser Verzierung lagert, aufzuhellen. Dort ist die Rede von einer Gerichtssitzung, in welcher einige Christen vorgeführt wurden. Zu gleicher Zeit brachte man dem Vorsitzenden, einem *δούξ* (dux) namens Antiochus, ein kaiserliches Schreiben. Sogleich „erhob sich dieser und nahm das Schreiben in den Purpur seiner Chlamys“[1]. So verlangte es, wie wir weiter unten sehen werden, das Hofzeremoniell. Da mit dem „Purpur der Chlamys“ in einem nüchternen Prosatext kaum etwas anderes als das Einsatzstück gemeint sein kann[2], so liegt es nahe, die *πορφυρίς* in einen Kausalnexus mit der Vorschrift des Zeremoniells zu bringen. Man konnte sich die Hände tatsächlich mit nichts Würdigerem als mit Purpur, dem kaiserlichen Kleiderstoff *κατ' ἐξοχήν*, bedecken; und da man damals keine Taschen hatte, so half man sich damit, daß man den Purpur direkt auf das Gewand nähte. Daß auch der Kaiser einen Mantel mit dem Tablion trug, läßt sich mit dieser Konjektur sehr gut vereinen; denn der praktische Zweck schließt den dekorativen nicht aus: das Tablion konnte dem einen zum Verhüllen der Hände, dem andern rein zur Zierde dienen. Was sodann der Untergebene dem Kaiser gegenüber tun mußte, das tat dieser gegenüber Gott: er verhüllte sich die Hände, wenn er beim Beten als Hilfesuchender erschien.

In dem Kleidergesetz[3] vom Jahre 382 figuriert das Tablion, wie ich nachgewiesen zu haben glaube[4], als „pallium discolor“ und wird den „officiales“, d. h. den niedern, das „officium“ der Magistratsbehörde bildenden Beamten als Standesabzeichen vorgeschrieben. Um sich einigermaßen begreiflich zu machen, wie man in der Kleiderverordnung das Wort pallium auf das viereckige Zierstück anwenden konnte, muß man im Auge behalten, daß damals auch ein kleines, unserem Hals- oder Taschentuch entsprechendes Tuch „pallium“ genannt wurde. Die ältesten Beispiele des Tablions finden sich auf den Mosaiken des Liberius in S. Maria Maggiore (Taff. 13,1 16 19,1); es ist dort aus Goldstoff und auf einer veilchenblauen Chlamys aufgeheftet. Drei sehr reich gemusterte Einsätze bietet der Silberschild Theodosius' d. Gr. (Fig. 30), also des Kaisers, von welchem jenes Kleidergesetz herrührt. Das Ornament sitzt auf allen drei Mänteln ganz unten, in der Kniegegend, während es bei den „officiales“ die „Brust bedecken“ soll und bei dem Statthalter, der von Theodosius das Diptychon empfängt, allem Anscheine nach wirklich an dieser Stelle angebracht ist. Warum der Unterschied? „Um die Chlamys der Beamten von dem Paludamentum zu unterscheiden“,

[1] *Passio antiquior Sergii et Bacchi* 13, in *Anal. Bolland.* 14, 385: *Ἀναστὰς δὲ ἀπὸ τοῦ βήματος ὁ Ἀντίοχος καὶ τῇ πορφυρίδι τῆς χλαμύδος δεξάμενος τὰ τοῦ βασιλέως γράμματα.* Das Hofzeremoniell verlangte auch, daß man die kaiserliche Botschaft stehend anhörte. Die Belege bei Sittl, *Die Gebärden der Griechen und Römer* 153, 368.

[2] An eine ganz purpurne Chlamys ist nicht zu denken, weil eine solche nur dem Kaiser zukam.

[3] *Cod. Theodos.* 14, 10, 1, ed. Mommsen 788.

[4] Vgl. darüber meinen Aufsatz: *Das* „pallium discolor“ *der* „officiales“ *im Kleidergesetz vom Jahre 382* in *Bessarione* 1905, 1—6 (Sep.-Abdruck).

wird man sagen. Diese Antwort trifft vielleicht für eine beschränkte, dem Erlassungstermin des Gesetzes naheliegende Zeit zu. Sicher ist, daß dasselbe weder lange in Gebrauch noch auf das Paludamentum beschränkt blieb; denn während das tiefe Tablion als Zier des Kaisermantels auf dem Silberschild ganz isoliert dasteht, sehen wir es tief unten auch an Mänteln von einfachen Verstorbenen auf aquilejensischen Grabsteinen, von denen die interessantesten noch dem 4. Jahrhundert angehören[1]. Tief unten sitzt es auch auf der Chlamys eines Soldaten, der auf der Vorderwand eines Arkosols der synkretistischen Katakombe gemalt ist[2]. Außerdem besitzen wir auf den kurz vorhin erwähnten Mosaiken des Liberius (352—366) und auf denen Sixtus' III. (432—440) Darstellungen von Königen oder Prinzen, deren Mantel ein auf oder unmittelbar unter der Brust aufgenähtes Einsatzstück aufweist (Taff. 13 16 19,2 61—62 66—68 f). Für das 6. Jahrhundert erwähnen wir die musivische Darstellung des die Schlange und den Löwen zertretenden Christus aus der Andreaskapelle und diejenige aus S. Vitale in Ravenna, welche Justinian mit einigen seiner Umgebung und den Vertretern des Klerus vorführt (Taff. 89 109): der Kaisermantel ist beidemal purpurn und mit einem goldenen Tablion, wogegen die Beamten eine weiße Chlamys mit dem purpurnen Tablion tragen. In diesem Falle besteht also der Unterschied nur in der Farbe und Kostbarkeit des Materials.

Für das Paludamentum bleiben sich die Künstler nach Ausweis der Monumente konstant: der Stoff ist stets aus einer Nuance Purpur, der Einsatz golden. So sehen wir es auf Mosaiken des 4., 5., 6. und 7. Jahrhunderts; so noch auf Fresken Paschals I. (817—824) in der Kirche der hl. Praxedis. Ein Irrtum war auch schwer möglich; denn die „purpurne Chlamys" galt bekanntlich als „das Abzeichen der Herrscherwürde"[3]. Purpur war ja von jeher die „königliche" Farbe[4], und diese verlangte als Komplement naturgemäß das kostbarste Metall: das Gold.

Bei der Chlamys der Unterbeamten ist dagegen die Verschiedenheit der Farbe manchmal nicht eingehalten. Wir sehen es an den zwei Miniaturen des *Codex purpureus,* welche das Verhör und die Verurteilung des Erlösers durch den Landpfleger darstellen. In dem oberen Felde sitzt Pilatus auf dem erhöhten Tribunal zu Gericht. Vor sich hat er einen mit bläulichweißen Tüchern verhängten Tisch und darauf ein Tintenfaß und drei Rohrfedern, mit denen er „über Tod und Leben entscheiden kann"[5]. Im Hintergrund stehen, nur mit dem Oberkörper über die Rücklehne hinausragend, zwei Diener mit den an einer Stange befestigten Kaiserbildern, die *εἰζονοφόροι*[6]; zu beiden Seiten das Volk und die Priesterschaft der Juden,

[1] Genaue Kopien brachte ich in dem Aufsatz: *Die altchristlichen Inschriften Aquilejas* (in der nur für den I. Kongreß der christlichen Archäologen erschienenen *Ephemeris Salonitana*) 48 50f.

[2] Garrucci, *Storia* II, Taf. 495, 1.

[3] Eutropii *Breviar.* 9, 26: „. . . prius imperii insigne in chlamyde purpurea tantum erat" usf.

[4] Forcellini, *Lexicon totius latinitatis* s. v. „purpura". Zu den zitierten Texten fügen wir Greg. Nyss., *Oratio consolatoria in funere Pulcheriae:* Migne, *PG* 46, 870; desselben *Oratio funebris de Placilla imperatrice* col. 890.

[5] Ioann. Chrysost., *Opus imperf. in Matthaeum* hom. 54, 25: Migne, *PG* 56, 941.

[6] Die Kaiserbildnisse werden auch in dem Verhöre Jesu erwähnt, welches der Verfasser der *Acta Pilati* (1, 5) beschreibt; dort „verbeugten sich die Brustbilder (der Kaiser) zur Anbetung, als Jesus eingeführt wurde" (bei Tischendorf, *Evangelia apocrypha* 220; Conybeare in *Studia biblica et ecclesiastica* IV 80f).

die mit stürmischen Gebärden die Kreuzigung Jesu und die Freilassung des Barabbas fordern. Der unmittelbar neben Pilatus stehende Gerichtsschreiber, notarius[1], also ein niederer Beamter, ist eifrig daran, alles zu Protokoll zu nehmen und es mit dem Griffel in die Wachstafeln seines Diptychons einzutragen. Er hat schwarze Stiefel, bläulich-weiße Hosen, die gegürtete Tunika von derselben Farbe und eine weiße, mit dem blauen Einsatzstück verzierte Chlamys. Die gleichen Kleider tragen auch die beiden Beamten, welche in dem unteren Felde neben Christus gemalt sind; nur die Farbe der Chlamys wechselt: bei dem ersten ist sie rötlich, bei dem zweiten gelblich, wie diejenige des Landpflegers. Wir haben hier also einen Fall, daß ein niederer Beamter sich genau wie sein höchster Vorgesetzter kleidet, eine augenscheinliche Lizenz des Miniators, der jedem officialis einen andersfarbigen Mantel geben wollte.

Daß die Chlamys auch von Frauen getragen wurde, ist von den alten Autoren bezeugt[2]. Von unsern Tafeln können wir aber für diesen Brauch nur zwei, diejenige des Mosaiks mit der Darstellung Theodoras (Taf. 110), ferner des Freskos mit dem Bild der hl. Helena und einiger Damen aus ihrer Begleitung, anführen. Theodora hat ein purpurnes Paludamentum, welches zwar des Tablions entbehrt, dafür aber am unteren Saum mit einer ausgezackten Goldborte und der Anbetung der Magier verziert ist. Das Mosaik bietet also auch einen Beleg für jene Sitte, Szenen aus der Biblischen Geschichte auf den Gewändern sticken zu lassen. Das Fresko stammt aus dem Jahre 1246. Der Maler scheint das Tablion nicht mehr gekannt zu haben. Jedenfalls hat er es weder auf der Chlamys der hl. Helena noch auf derjenigen der beiden Begleitdamen angebracht.

§ 6. Gewandung der Juden.

Die Mosaiken des Liberius in S. Maria Maggiore sind die ältesten christlichen Kunstdenkmäler, auf denen das jüdische Volk in seinen Abstufungen vom Hohenpriester bis zum gemeinen Manne geschildert ist. Wir werden sie deshalb als Grundlage für die folgenden Erörterungen nehmen. Als Vorlage haben sie schon im Altertum gedient; denn aus ihnen schöpften die Künstler Sixtus' III., und die Werke dieser dienten den ravennatischen Mosaizisten darin zum Vorbild.

1. Die bis zu den Knöcheln herabreichende Tunika erscheint auf den liberianischen Mosaiken an Gestalten von Männern, welche häufig das „Volk", im Gegensatz zu den Führern, zumal Moses, repräsentieren (Taff. 19 21 f). Sie hat lange, schmale Ärmel, ist gewöhnlich weiß und an den Achseln wie unten am Saum mit runden, viereckigen oder auch anders geformten Segmenten und vorn an den Ärmeln mit Streifen verziert; sowohl die Segmente als auch die Streifen sind schwarz oder dunkelblau. Es finden sich außerdem noch gelbe, grüne, rote und blaue Tuniken. Als entsprechende Fußbekleidung dienen gewöhnlich niedrige, schwarze Schuhe (calcei) und Sandalenschuhe (campagi), nur ausnahmsweise

[1] *Passio Sanctorum Pionii et sociorum eius martyrum* IX, ed. Ruinart, *Acta mm. sinc.* 191 (ed. Ratisb.); ed. Gebhardt, *Ausgewählte Märtyrerakten* 103. In der oben (S. 85) zitierten *Enarratio* des hl. Asterius werden die Gerichtsschreiber „commentarienses" genannt.

[2] Die Texte bei Forcellini, *Lexicon* s. v. chlamys.

Sandalen; als Mantel die lange, weite Pänula, welche stets bunt ist: man sieht auf den zitierten Tafeln blaue, kastanienbraune, gelbe und rote. Da die Pänula den Körper wie eine Glocke vollständig einhüllte, so ist die rechte Hälfte über der Schulter zusammengerafft, um den rechten Arm frei zu lassen.

Diese drei Gewandstücke bilden regelmäßig die Tracht der jüdischen Männer; sie erleiden keine Ausnahme und kehren auch beispielsweise auf den Miniaturen des Kodex von Rossano und der Josuarolle wieder[1]. Auf den letzteren Miniaturen zeigt sich aber schon bei einigen Gestalten das vielseitige „maforte“[2]. Vielseitig, weil man es, je nach Bedarf, als Kopf-[3], Hals- und Handtuch gebrauchen konnte: man schützte damit den Kopf vor Sonnenstrahlen und den Hals vor Kälte, wischte sich den Schweiß von der Stirn und trocknete die Hände ab[4]. Solchen ferner, die enthauptet wurden, verband man damit die Augen[5], mitunter auch die Hände. Polizeiorgane endlich benutzten es in Ermangelung eines Strickes zu Gefangennehmungen[6]. Je nach seiner Bestimmung war es entweder aus Wolle, Seide oder Leinwand. In der Monumentalkunst wird das Maforte erst etwas später den jüdischen Männern gegeben; auf unsern Abbildungen zeigen es zuerst die Malereien Johannes' VII. (705—707): die Männer tragen es als Halstuch, nie haben sie es über den Kopf gezogen (Taff. 162 f 188), wie wir es auf späteren Fresken sehen.

2. Der weibliche Teil des jüdischen Volkes unterscheidet sich auf den liberianischen Mosaiken in der Tracht gar nicht von den Christinnen. Die Frauen haben über der bis zum Boden reichenden Tunika die Palla, die entweder nur um die Schultern gelegt oder auch über den Kopf gezogen ist; im ersten Falle tragen sie gewöhnlich eine weiße Haube. Gleichförmigkeit zeigt sich darin nur auf den Bildern mit den Szenen aus dem Hirtenleben Jakobs sowie auch bei den Unverheirateten, welche immer unverhüllten Hauptes dargestellt sind. Bei Rahab wußten die Künstler nicht, wie sie sie abbilden sollten: der eine gab ihr wie einer Frau die Haube, der andere unbedecktes Haar wie einer Unvermählten.

3. In der Darstellung der jüdischen Priester[7] sind die Künstler der liberianischen Mosaiken nicht konsequent: die Träger der Bundeslade und der im Jordan aufgelesenen Steine (Taff. 22 f 25) schildern sie in der gegürteten Tunika mit kurzen und breiten Ärmeln[8], die Trompetenbläser in der gegürteten, schmalärmeligen Tunika mit einem zurückgeschlagenen Mantel, der zwar eine sehr unbestimmte Form hat, mit Hilfe von andern Darstellungen aber

[1] Haseloff, *Codex purpureus Rossanensis* 1 2 9 11 12; Muñoz, *Il codice purpureo di Rossano* 1 2 11 13 14; Garrucci, *Storia* III, Taf. 162, 2.

[2] Synonyma: mafortiolum, mafors, mavortium, pallium, palliolum, linteolum, *μαφόριον*, *μαφόρτιον*, *ὠμοφόριον* usf.

[3] Als die Verfolger kamen, um den Bischof Nestor zum Martyrium abzuführen, trat er aus seiner Wohnung heraus, „habens mafortiolum super caput suum“ (*Acta SS. Boll.* III Febr. 628). Vgl. *Acta Pilati:* Tischendorf, *Evangelia apocrypha* 218: „Cursor . . . adoravit eum (Iesum), tollens a capite suam fasciam“; (koptische Übersetzung): „sumens fasciam capitis“.

[4] Für das Hals- und Handtuch werden wir weiter unten Texte bringen.

[5] Vgl. Taf. 131, 3.

[6] So geschah es mit dem Märtyrer Pionius. Vgl. Gebhardt, *Acta Martyr. selecta* 109 und dazu die Bemerkung von Pio Franchi in *N. Bull.* 1904, 12.

[7] Einige nicht ganz erschöpfende Bemerkungen über die jüdischen Priesterkleider brachte Graeven in den *Göttingischen gelehrten Anzeigen* 1900, 421 f. Vgl. auch dessen Aufsatz *Die Madonna zwischen Zacharias und Johannes* in *Byzant. Zeitschr.* 1901, 8 f.

[8] Durch die Gürtung haben die Künstler diese Tunika wohl von der liturgischen Dalmatik unterscheiden wollen.

eher als Pallium denn als Chlamys zu deuten ist; in den übrigen Fällen endlich geben sie ihnen die gegürtete, breitärmelige Tunika mit der Lacerna (Taff. 8 17 22 59—60 ff). Sie haben demnach die Priester bald als Leviten, bald als Priester behandelt, wobei wir die vollere Gewandung natürlich für die letzteren in Anspruch nehmen. Diese Unbeständigkeit mag vielleicht durch die Heilige Schrift selbst veranlaßt worden sein; denn in *Deuteron.* 31, 9 heißt es, daß die „Priester, die Söhne Levis, die Lade trugen"[1], und weiter unten (31, 25), daß die „Leviten" es taten. Wo die Künstler aber ihrer Sache sicher waren, wie bei dem Opfer des Melchisedech, bei der Vermählung des Moses durch Raguel und in der Vorführung des Hohenpriesters bei der Bundeslade, zeichnen sie die Priester stets durch die mit einer großen Schnalle an der Brust zusammengehaltene Lacerna aus (Taff. 8 17 22). In dem Schuhwerk endlich herrscht eine vollständige Gleichförmigkeit: sowohl die Leviten als auch die Priester tragen weiße, mit roten Bändern verschnürte Halbstiefel von weichem Leder.

Die Künstler Sixtus' III. hielten sich für die priesterlichen Gewänder an jene, die sie auf den liberianischen Mosaiken an sichern Gestalten von Priestern sahen; die Levitentracht, d. h. die gegürtete, breitärmelige Tunika, gaben sie den Leviten, den beiden Schriftgelehrten, welche Herodes mit der auf die Geburt Christi bezüglichen Prophetenstelle bekannt machen, ferner dem hl. Joseph, den sie außerdem noch durch das Pallium auszeichneten. Der Schnitzer des Portals von S. Sabina ahmte sie für die Darstellungen von Priestern nach; für seine männlichen Gestalten aus dem Volk hielt er sich an die Mosaiken des Liberius und adoptierte für sie die lange Ärmeltunika mit der Pänula. Das gleiche taten die Mosaizisten, welche in Ravenna in der arianischen Hofkirche, in S. Vitale und S. Apollinare in Classe arbeiteten[2], wogegen die Miniatoren des Kodex von Rossano, der Josuarolle[3] und der beiden vatikanischen Oktateuche[4] für ihre Priester die klassischen Kleider wählten. Wie bekannt, wurde die Priestertracht, welche sich auf dem Triumphbogen Sixtus' III. noch heute jedem Beschauer deutlich darbietet, in der späteren Kunst um eine Obertunika und einen diademartigen Kopfschmuck bereichert und blieb für die Darstellungen von Hohenpriestern die herrschende[5].

§ 7. Gewandung des Klerus.

1. Für die bischöflichen Gewänder, wie sie zu Beginn des 5. Jahrhunderts in der mailändischen Kirche üblich waren, besitzen wir in den vorzüglich erhaltenen Mosaiken Mailands mit den Gestalten der hll. Ambrosius und Maternus (Taf. 84) zwei wertvolle Muster. Beide Bischöfe tragen über der schmalärmeligen Tunika eine Dalmatik mit außerordentlich breiten

[1] So auch *Jos* 6, 4 6.

[2] Garrucci, *Storia* IV, 248, 6; 249, 3, 4; 250, 5, 6; 251, 3, 4, 5; 261, 4; 262, 1; 266, 5.

[3] Haseloff, *Codex purpureus Rossanensis* 3, 11; Muñoz, *Il codice purpureo di Rossano* 3, 13; Garrucci, *Storia* III 157 ff 162; (Pio Franchi de' Cavalieri), *Il rotulo di Giosuè* Taff. 2, 5.

[4] *Cod. vat. graec.* 746 f 443 r u. v 446; (Pio Franchi de' Cavalieri), *Il rotulo di Giosuè* Taf. B u. C; *L'Octateuque du Sérail à Constantinople* (Bd XII des *Bulletin de l'Institut russe à Constantinople*) Taf. 35, 2 3 7. Vgl. auch (Pio Franchi de' Cavalieri), *Miniature della Bibbia: Cod. Vat. Regin. Greco 1*, Taf. 8.

[5] Die hohenpriesterlichen Gewänder finden sich häufig auf den Miniaturen der alttestamentlichen Bibelhandschriften. Zu den schönsten gehören diejenigen des *Cod. vat. graec.* 746, II f 257.

Ärmeln und darüber die Pänula, von welcher der Teil, der den rechten Arm bedecken sollte, wie bei den jüdischen Männern auf der Schulter zusammengelegt ist. An beiden Mänteln sieht man den Ansatz der Kapuze. Außer diesen Kleidungsstücken erkennt man noch das streifenartig gefaltete Halstuch: Ambrosius hat es zwischen der Dalmatik und der Pänula, Maternus zwischen der Dalmatik und der Tunika. Die Farbe der Gewänder ist für Tunika, Dalmatik und Halstuch bei beiden hellgrau, womit der Künstler wohl die natürliche Farbe der Wolle andeuten wollte; der Klavus ist bei beiden blau. Die Pänulen sind dagegen verschieden: die des Ambrosius ist grau-violett, die des Maternus gelblich[1]. Als Fußbekleidung tragen beide den Sandalenschuh, „campagus".

Mit diesen Bischofsgestalten sind jene zwei, eine stehende und eine sitzende, zusammenzustellen, welche in einer alexandrinischen *Weltchronik* um die Wende des 4. zum 5. Jahrhundert gemalt wurden und die den nicht gerade rühmlichst bekannten Patriarchen Theophil, den Onkel des hl. Cyrill, darstellen[2]. Der Patriarch ist mit einer gelben, bis zu den Knöcheln reichenden und ungegürteten Ärmeltunika, einer purpurnen Pänula und dem Halstuch bekleidet; die Schuhe sind, wie so häufig, nicht näher angedeutet. In der unter dem Mantel verhüllten Linken hält er den mit einem Riemen in Kreuzform gebundenen heiligen Kodex, das „Evangelium". Die Rechte ist seitwärts bis zur Brusthöhe erhoben; um sie frei bewegen zu können, hat auch er, wie die übrigen Träger dieses Mantels, den entsprechenden Teil der Pänula über der rechten Schulter zusammengerafft. Uns interessiert an der Figur besonders das Halstuch. Während es der hl. Ambrosius unter der Pänula, Maternus unter der Dalmatik hat, trägt es Theophil über dem Mantel. Daß es nicht ein einfacher Streifen, sondern ein zu einem Streifen gefaltetes Tuch ist, sieht man namentlich an der andern, stehenden Figur, an welcher der Maler die Faltung bei dem Ende deutlich angegeben hat. Auch die Art und Weise der Anlegung kann man verfolgen: der Anfang geschah von der rechten Schulter, über der ein Stück des Tuches nach vorn herabhängt; das übrige wurde dann zweimal um den Hals geschlungen, so daß der Endzipfel über der linken Schulter nach vorn zu liegen kam. Aus den bekannten Versen Martials[3] wissen wir, daß das Halstuch, „focale", aus Wolle war und namentlich von Rednern gebraucht wurde. Erwägen wir nun, daß die Pänula, wie Tacitus sagt, von vielen Rednern getragen wurde[4] und daß die Bischöfe auf den Darstellungen gewöhnlich den Redegestus machen, wie auch Theophil die Rechte im Reden erhoben hat, so ist es nichts Auffälliges, Pänula und Halstuch auf Monumenten von Bischöfen zu finden, bei denen eine der hauptsächlichsten Aufgaben damals im Predigen bestand. Das Halstuch hieß, wie bemerkt, focale, maforte, *μαφόριον, ὠμοφόριον* usf.; in der aus dem 5. Jahrhundert stammenden

[1] Der hl. Petrus von Alexandrien trug, wie wir aus seiner Lebensbeschreibung (Viteau, *Passions des saints Écaterine et Pierre d'Alexandrie*, Paris 1897, 81) erfahren, weiße Gewänder: ... *λευκὰ ἱμάτια στιχάριν καὶ κολόβιν καὶ μαφόριον.* Unter *κολόβιον* ist hier die Pänula *(φαινόλιον)* zu verstehen.

[2] Adolf Bauer und Joseph Strzygowski, *Eine alexandrinische Weltchronik*, in *Denkschriften der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften in Wien* Bd LI, Taf. 6 (r. und v.). Vgl. dazu meinen Aufsatz *Das Bild des Patriarchen Theophilos* in *Röm. Quartalschrift* 1909, 1—29.

[3] *Epigramm.* 4, 41 6, 41 14, 142.

[4] *De orator.* 39.

Lebensgeschichte des hl. Petrus von Alexandrien kommen sogar beide Ausdrücke *μαφόριον* und *ὠμοφόριον* nebeneinander vor[1]. Der Heilige hatte das Tuch fest um den Hals geschlungen. Als der Moment der Enthauptung gekommen war, „lockerte er es", um den Hals für den Schwertstreich zu entblößen. Der Name *ὠμοφόριον*, die durch die Faltung bewirkte streifenartige Gestalt dieses Kleidungsstückes und seine Anlegung über die Pänula, alles dieses rät uns, in dem Halstuch wenigstens der äußeren Form nach einen Urahn des liturgischen *ὠμοφόριον* der Orientalen zu erblicken.

Diese Erkenntnis ist für das heilige Pallium der abendländischen Kirche insofern von einiger Bedeutung, als dasselbe ebenfalls über der Pänula getragen wurde. Hieraus dürfen wir aber keine Schlüsse auf seinen Ursprung ziehen, welcher stets mit dem Pallium-Mantel verknüpft bleibt; denn er hat von ihm nicht bloß den Namen, sondern auch die Länge und die Anlegeweise wie namentlich auch das Material beibehalten; das liturgische Pallium wurde nämlich immer und wird noch heute aus Wolle verfertigt.

Monumente, die das heilige Pallium in seinem Übergangsstadium, also gefaltet zeigen würden, besitzen wir nicht. Auf der ältesten bis jetzt bekannten Darstellung, einem Mosaik, welches der hl. Symmachus zwischen 506 und 513 ausführen ließ[2], ist es ein schmaler Streifen (Taf. 96). Unsere Abbildungen lassen uns seine weitere Entwicklung verfolgen[3]: wir sehen, wie es durch rund 350 Jahre unverändert bleibt und dann aus der losen in die geschlossene Form übergeht. Das älteste Beispiel aus dieser zweiten Periode bietet das Fresko vom Grabe des hl. Cyrill aus dem Jahre 869 (Taf. 214).

Das eben erwähnte Mosaik mit der Darstellung des hl. Silvester bietet zum erstenmal die liturgische Tracht eines Papstes: die weiße Tunika mit schmalen Ärmeln, welche bis zu der Handwurzel reichen, darüber die gleichfalls weiße Dalmatik mit sehr breiten Ärmeln, die Pänula und das heilige Pallium. In dieser Gewandung erscheinen die Päpste unterschiedslos bis hoch in das Mittelalter hinauf. Erst auf Fresken aus dem Ende des 11. Jahrhunderts kommt der Manipel hinzu. Er wird über der Hand gehalten und ist zu einem Streifen gefaltet. Die Stola kommt ebenda nur an Gestalten von einfachen Bischöfen vor, deren Abzeichen sie zusammen mit dem Krummstab bildet. Die Päpste haben an Stelle des Stabes das Kreuz, das ihnen von einem Diakon vorgetragen wird. Jene Malereien sind es auch, welche die ersten Gestalten von Päpsten mit der Tiara aufweisen[4], während ein ungefähr gleichzeitiges Fresko in S. Cecilia die erste päpstliche Mitra bietet.

2. Die Diakone hatten als liturgisches Amtskleid die breitärmelige Dalmatik, ein sehr praktisches und dazu höchst passendes Kleidungsstück, da es seine Träger, die dem Bischof bei den gottesdienstlichen Verrichtungen beizustehen hatten, als dessen Diener kennzeichnete. Die Zeit ihrer Einführung läßt sich nicht mit Sicherheit bestimmen. Man nimmt dafür die

[1] Viteau, *Passion des saints Écaterine et Pierre d'Alexandrie* 81. Vgl. P. Franchi de' Cavalieri, *Note agiografiche* IV 131 f.

[2] Vgl. darüber B. II, K. 5.

[3] Über die letzte Entwicklung des Palliumstreifens vgl. mein *Capitolo di storia del vestiario* 33 f.

[4] Siehe oben S. 83 f.

zweite Hälfte des 4. Jahrhunderts an[1]. Frühzeitig gestaltete sie sich zu einem privilegierten Kleid der römischen Diakone, das die Päpste auch nach auswärts verliehen. Das älteste erhaltene Beispiel eines Diakons in der Dalmatik bietet aber erst das ravennatische Mosaik mit der Darstellung Justinians (Taf. 109). Die alte Tradition, Märtyrer in den klassischen Gewändern vorzuführen, brachte es mit sich, daß der hl. Laurentius noch in dem Mausoleum der Galla Placidia, also zwischen 424 und 450, und Stephanus noch später in jenen malerischeren Kleidern abgebildet wurden. Die Identität des ersteren war dort durch Rost, Buch und Vortragskreuz sichergestellt; bei dem zweiten tat es der beigeschriebene Name. Wo der Name fehlt, wie z. B. bei fragmentarischen Gestalten, ist daher eine sichere Entscheidung manchmal unmöglich. Die Verzierung der Dalmatik bildet anfänglich und für lange Zeit der einfache Klavus. Wie bei den übrigen Gewandstücken, so trat im Mittelalter auch darin eine Bereicherung hinzu. Die ersten Spuren zeigen sich auf einem Fresko in S. Saba, auf welchem die Ärmel zwischen den beiden Besatzstreifen eine Reihung von gleichschenkligen Kreuzen hatten (Taf. 169).

Die Merkmale der römischen Diakone blieben stets die Dalmatik, das Buch und das Vortragskreuz; sie kommen aber nie alle zusammen an einer und derselben Gestalt vor. Erst im hohen Mittelalter, auf den klementinischen Fresken aus dem Ende des 11. Jahrhunderts, gesellt sich der Manipel hinzu, während die außerrömischen Diakone, welche nicht das Privileg der Dalmatik hatten, an der von der linken Schulter herabhängenden Stola oder „orarium“ zu erkennen waren und in der griechischen Kirche noch heute zu erkennen sind.

3. Die Priester tragen, seitdem die liturgische Gewandung feste Formen anzunehmen beginnt, niedere Schuhe oder Sandalenschuhe, selten Sandalen, ferner die lange Tunika und darüber die Pänula, also dieselben Gewänder, welche wir auf den liberianischen Mosaiken an den Gestalten der jüdischen Männer kennen gelernt haben. Ihre Darstellungen reichen aber nicht über das 6. Jahrhundert hinauf. Die älteste findet sich auf dem Mosaik von S. Lorenzo in agro Verano auf der Figur des hl. Hippolyt; nach der Mitte zu Christus gewendet, bringt der Märtyrer auf den mit der Pänula verhüllten Händen die Krone dar. Gewöhnlich sind die Priester, ähnlich wie die Bischöfe, durch das Buch ausgezeichnet.

§ 8. Pänula (Planeta) als Mantel für päpstliche Hofbeamte.

Die Pänula oder Planeta (Kasel), wie das Kleidungsstück später heißt, war im Mittelalter auch der Zeremonienmantel von höheren weltlichen Beamten am päpstlichen Hof. Dieses erhellt aus einem Vorfall, den der *Liber pontificalis* in dem Leben Leos III. (795—816) erzählt. Paschalis, der Neffe Hadrians I. (772—795), also Großneffe des in S. Maria Antiqua abgebildeten Theodotus (Taf. 184) und wie dieser Primicerius, erschien zu der Prozession, in welcher er Leo III. ermorden wollte, ohne die Planeta. In die Nähe des Papstes vorgedrungen, entschuldigte er seinen unvollständigen Anzug, indem er Unwohlsein

[1] Vgl. Joseph Braun, *Die liturgische Gewandung im Occident und Orient* 249ff.

vorschützte[1]. Wie wir aus den Darstellungen des Theodotus ersehen, trugen die laikalen Beamten die Pänula ebenfalls über der langen Tunika.

Wer jetzt auf die erörterten Kleidungsstücke zurückblickt, dem wird bei den Monumenten aus dem 4. Jahrhundert auffallen, wie schnell sich die aus dem Orient stammende Sucht nach einer übermäßigen Verzierung der Gewänder verbreitet hat und wie schnell sie aus dem Leben in die Kunst eingedrungen ist. Man darf sich darüber nicht wundern; denn die Mode greift wie eine ansteckende Krankheit um sich, und die Künstler kleideten ihre Gestalten mit geringen Ausnahmen so, wie sie sie in der Wirklichkeit sahen.

Die Verzierung wurde auf die antiken Gewänder übertragen, ohne daß die Form derselben eine Veränderung erlitt. Nur zwei Stücke, die Krone der Kaiserinnen und der Paradehelm der Kaiser, wurden fertig aus dem Orient übernommen. Weder das Übermaß der Verzierung noch die beiden Kopfbedeckungen lassen sich als Fortschritt bezeichnen. Es waren im Gegenteil Danaergeschenke; denn die letzteren, zumal die Krone, verliehen den Gestalten ein fremdartiges, fast barbarisches Aussehen, und die Ausartung im Schmuck schädigte die Schönheit sowie die ernste Würde der antiken Formen. Und diese Geschenke hat nicht bloß Rom, sondern das ganze Reich übernommen. Die „königliche Stadt", wie Eusebius Rom schlechthin nennt[2], war auch hier tonangebend; schon auf den liberianischen Mosaiken zeigten sich uns Gestalten von Männern und Frauen in der Gewandung, welche spätere Generationen irrtümlich „byzantinisch" nennen sollten. Irrtümlich, weil um die Mitte des 4. Jahrhunderts das vor kurzem entstandene Konstantinopel auf dem Gebiete der Kunst noch selbst auf Hilfe von auswärts angewiesen war. Wir haben des weiteren gesehen, daß die Gestalten mit den Prunkgewändern von den Mosaiken des Liberius auf diejenigen Sixtus' III. übergingen und dann auch den Weg nach Ravenna fanden. Die Abhängigkeit der ravennatischen Künstler von Rom ist hier um so beachtenswerter, als die Kleider der weiblichen Prunkgestalten zum Teil Phantasiegebilde waren. Dieselben wurden in der Folge auf den römischen Monumenten bis tief in das Mittelalter in der gleichen Weise, nur mit weniger Geschick wiederholt.

Ähnlich verhält es sich fast mit allen andern Kleidungsstücken, von denen zwei, die Dalmatik der Diakone und das heilige Pallium, echt römisch, bei den Griechen ungebräuchlich waren. Und da für die Hauptpersonen, für Christus, die Apostel, Propheten und Maria — ihre Darstellungen als Himmelskönigin ausgenommen —, die Kleider die schon in der Katakombenmalerei gebräuchliche Form das ganze Mittelalter hindurch unverändert bewahrten, so ist die Gleichförmigkeit in der Gewandung eine allgemeine. Die christliche Monumentalkunst bleibt also auch darin im wesentlichen stets römisch.

[1] Ed. Duchesne II 4, n. 369: „... dum praedictus venerabilis pontifex a patriarchio egressus fuisset, obviam illi sine planeta iniquus nec dicendus Paschales primicerius occurrit et ypochrisi veniam illi petebat, dicens: Quia infirmus sum et ideo sine planeta veni."

[2] *Vita Const.* 3, 47: Migne, *PG* 20, 1107f; ed. Heikel 97.

Viertes Kapitel.

Nimbus.

In der Empfindung, daß man göttliche und übermenschliche Wesen durch irgend ein äußeres Merkmal kenntlich machen und als solche von den gewöhnlichen Sterblichen unterscheiden müsse, gingen die klassischen Künstler den christlichen voraus und schufen neben dem Strahlenkranz und der Strahlenkrone den Nimbus, d. i. eine lichte Scheibe, mit der sie die Köpfe von Göttern, Göttinnen, Heroen u. a. m. umgaben[1]. Die Maler der Katakomben nahmen von dem Kopfnimbus als solchem in den drei ersten Jahrhunderten nicht bloß keine Notiz, sondern vermieden ihn absichtlich, um nicht den Schein zu erwecken, als wollten auch sie Götter abbilden. Doch behielten sie das Attribut als Ornament für die dekorativen Köpfe und Gefäße und einmal für die Personifikation der Sonne bei. Außerdem übernahmen sie die große Scheibe, welche bei Darstellungen in Brustbildformat die ganze Büste umschloß und die später selbst auf Vollgestalten übertragen wurde. Diese wollen wir, zum leichteren Verständnis, den großen, die um den Kopf gemalte den kleinen Nimbus nennen.

§ 1. Großer Nimbus.

Obgleich die Katakombenmaler in der älteren Zeit den Kopfnimbus als distinktives Merkmal zurückwiesen, so konnten sie sich der Notwendigkeit, die Darstellungen Gottes von denen der Engel und Menschen zu unterscheiden, auf die Dauer nicht ganz entziehen. In der zweiten Hälfte des 2. Jahrhunderts wurde die Schranke jenes Bedenkens auch wirklich durchbrochen. Das in Frage kommende Bild befindet sich auf der Hinterwand der Sakramentskapelle A2; man sieht über einem in dem Schiff, dem Symbol der Kirche, stehenden Orans eine männliche Büste in den Wolken schweben, welche von dem großen Nimbus umschlossen ist und die Rechte auf das Haupt des Betenden gelegt hat: also Gott, der dem Gläubigen seinen Schutz angedeihen läßt[2]. Der die Büste umgebende Nimbus ist mit roter Farbe gemalt; rot sind auch die Wolken, welche die Büste tragen. Der Künstler dachte offenbar an das Licht, welches Gott, der Quell alles Lichtes, ausstrahlt. Der hl. Paulin von Nola verrät den gleichen Gedanken, wenn er die Wolke, aus welcher auf den Bildern seiner Basiliken die Hand Gottes hervorragte, stets „rutila“ (rötlich, leuchtend) nennt[3]. Aus

[1] Die eingehendste Arbeit über den Nimbus veröffentlichte Adolf Krücke unter dem Titel *Der Nimbus und verwandte Attribute in der frühchristlichen Kunst* (Straßburg 1905). Allen voran ging Ludolf Stephani mit seiner grundlegenden Studie über *Nimbus und Strahlenkranz in den Werken der alten Kunst*, in *Mémoires de l'Académie des sciences de Saint-Petersbourg*, Petersburg 1859. [2] Wilpert, *Katakombenmalereien* 39, 2.

[3] Wir werden weiter unten Stellen anführen.

demselben Grunde haben auf den ältesten Darstellungen der Monumentalkunst die Engel einen feuerroten Körper (Taff. 10 53—55 57—60 63—65 66—68). Auf dem Mosaik mit dem symbolischen Weltgericht in S. Apollinare Nuovo (Taf. 99) gab der Künstler, eingedenk der Symbolik der Farben, dem Engel des Lichtes sogar rote Gewänder, um ihn desto schärfer von dem Engel der Finsternis, der ganz in Graublau gehalten ist, abheben zu können.

Die Wolken, d. h. die lichten Wolken, spielen bei Theophanien und auch sonst in der Bibel eine große Rolle. Gott thront auf Wolken[1] und zeigt in ihnen seine Größe und Herrlichkeit[2]; er spricht aus ihnen[3] und bedient sich ihrer, wenn er zur Erde niedersteigt[4] oder zum Himmel hinauffährt[5]; in Wolken erscheint er seinen Dienern[6], und auf Wolken wird er zum Gerichte wiederkommen[7]; seinen Getreuen endlich sendet er eine Wolke, welche sie schützend überspannt oder ihnen zur Nachtzeit leuchtet[8]. Die Leuchtkraft und die Adjektive „licht, hell" u. a. brachten es mit sich, daß die Künstler die Wolken geradezu als Licht auffaßten und sie mit Vorliebe in roten und hellen (d. i. in weißen und hellgrauen) Farben darstellten. Dieses erklärt auch, wie sie dazu geführt wurden, den großen Nimbus von ihren heidnischen Kollegen zu übernehmen. Der Maler in der Sakramentskapelle A2 verwendete zu dem die Büste Gottes einhüllenden Lichtglanz wie gesagt Rot. Die runde Form des Nimbus, die er in der klassischen Kunst vorfand, entspricht sowohl der Form der Büste als auch derjenigen des Glanzes, der aus dem Lichte ausströmt. Das Fresko ist das einzige in den Katakomben erhaltene Beispiel des großen Nimbus. Ob noch andere existierten, ist sehr fraglich. Zahlreich scheinen sie nicht gewesen zu sein; denn es kam schon frühzeitig die Gewohnheit auf, die biblischen Ausdrücke „dextera Domini", „manus Dei" wörtlich zu nehmen und demgemäß Gott in symbolischer Auffassung durch die aus Wolken ragende Hand zu versinnbilden, mit der sich die Künstler in den Katakomben begnügten.

Der große Nimbus umschloß auf dem Apsismosaik von S. Peter den auf dem Palmbaum sitzenden Phönix, welcher aus Gründen der Symmetrie zweimal abgebildet war. Die mittelalterlichen Künstler Innozenz' III., die das Apsismosaik erneuert haben, hielten sich darin streng an das Original. Ungefähr gleichzeitig sind die Darstellungen des großen Nimbus auf den liberianischen Mosaiken, auf denen er uns zweimal begegnet: einmal als Auszeichnung des Engels, welcher in der Szene der Gastfreundschaft Abrahams den Heiland symbolisiert, und dann als schützende Umhüllung des Moses wie der beiden Kundschafter in der Szene der Steinigung (Taff. 10 21). Obgleich der Nimbus in letzterem Falle seinen Zweck wechselt, behält er die gleiche Form; denn beidemal bedeutet er die Fülle des Lichtes, das hier auf das Geheiß Gottes drei Gestalten schützend umgibt, dort dem Vorbild Christi entströmt. Letzterer Komposition liegen die schon in der Heiligen Schrift geläufigen Ausdrücke zu Grunde[9], welche den Erlöser schlechthin „Licht" nennen. „Ich bin als das Licht in die Welt gekommen, damit jeder, der an mich glaubt, nicht in der Finsternis bleibe", sagt Christus von

[1] *Ekkli* 24, 7; *Offb* 14, 14. [2] *Ps* 67, 35. [3] *Mt* 17, 5; *Ps* 98, 7. [4] *Num* 12, 5; *Is* 19, 1. [5] *Apg* 1, 9. [6] *Lev* 16, 2; *Offb* 1, 7. [7] *Mt* 24, 30. [8] *Ps* 104, 39; *Num* 14, 14; *Ex* 13, 21. [9] *Jo* 1, 9; *Lk* 2, 29 f; *Is* 60, 1 ff.

sich selbst[1]. Diese Redeweise fand bekanntlich ein Echo in der funeralen Epigraphik und Kunst[2]. Wir begegnen ihr auch auf nichtzömeterialen Denkmälern, z. B. in der Inschrift, welche Honorius I. (625—638) über dem rechten Seitenportal der alten Peterskirche anbringen ließ:

LVX ARCANA DĪ VERBVM SAPIENTIA LVCIS | ATQue. CORVSCANTIS SPLENDIDA IMAGO PATRIS | AD NOS DESCENDIT NEC QVO FVIT ESSE RECESSIT | VT CAECAS MENTES ERVERET TENEBRIS etc.

Das geheimnisvolle Licht, das Wort Gottes, die Weisheit des Lichtes und das glänzende Abbild des strahlenden Vaters ist, ohne seine Anwesenheit dort, wo es war, aufzugeben, zu uns herabgestiegen, um unsern blinden Geist der Finsternis zu entreißen usf.[3]

Es ist klar, daß solche Auffassungen von dem Sohne Gottes am besten durch den großen Nimbus ausgedrückt werden konnten. Wie früh dieses in der römischen Kunst geschah, sehen wir an der musivischen Büste Christi in S. Clemente, welche zu der Annahme einer ähnlichen im Lateran berechtigt.

Der große Nimbus eignete sich sodann in hohem Grade für die Darstellungen des Triumphalkreuzes, das auch vom künstlerischen Standpunkt für eine Scheibe wie geschaffen war. Der hl. Paulin von Nola erwähnt diese Kreuze und gebraucht für den sie umgebenden Nimbus den Ausdruck „leuchtender Globus": „Crucem corona lucido cingit globo."[4] Seine Worte passen besonders auf die Kreuze, die zu Ravenna in dem Baptisterium der Orthodoxen abgebildet sind, also aus der römischen Kunst stammen (Taf. 81): die Scheibe ist gelb und hat einen rot-grün-goldenen Rahmen, der einen Lichtring vorstellen soll. Auch das Kreuz, welches in der Mitte des von Hilarus (461—468) erbauten Kreuzoratoriums prangte, wird ähnlich eingefaßt gewesen sein; sein Lichtring versah zugleich den Dienst des Rahmens und wurde von vier Engeln gehalten. Mit Hilfe des Deckenmosaiks der Kirche des hl. Andreas in Ravenna (Taf. 91) können wir eine genaue Vorstellung von dem verlorenen Bild gewinnen; wir brauchen uns nur Ranken statt der evangelistischen Zeichen und das Kreuz statt des Monogrammes Jesu Christi zu denken.

Wie oben bemerkt wurde, gingen die Darstellungen des großen Nimbus in diejenigen des Firmamentes und umgekehrt über (S. 57): sie deckten sich also. Dieses beweisen die Sterne, welche man bei dem Nimbus der Büste Christi von S. Clemente in den Lichtring und bei dem des Kreuzes auf dem Mosaik der Verklärung Christi von S. Apollinare in Classe in den Scheibengrund eingestreut hat[5].

Für die Vollgestalt Christi bedienten sich die Künstler des großen Nimbus mit Vorliebe in den Szenen, welche das Licht in der höchsten Potenz zeigten, also vor allem in der

[1] *Jo* 12, 46.

[2] Vgl. meine *Katakombenmalereien* 55 186 188 197ff.

[3] De Rossi, *Inscript. christ.* II, I, 145, 5. Vgl. auch 7: VOX ARCANA PATRIS . . . DESCENDIT TERRAS LVCE REPLERE SVA etc. Diese Worte entstammen einer Inschrift Pelagius' I. (556—561).

[4] *Ep.* 32, 10: Migne, *PL* 61, 336.

[5] Garrucci, *Storia* IV, 265, 1. Hierhin gehört auch die Darstellung des von zwei Engeln gehaltenen Diskus mit der Büste Christi auf dem Elfenbein „Justinians": in dem Scheibengrund sind Sonne, Mond und ein Stern eingraviert. Bei Garrucci a. a. O. VI, Taf. 449, 1 und besonders Diehl, *Justinien*, Titelblatt.

Verklärung auf dem Berge Tabor, wo „sein Angesicht glänzte wie die Sonne und seine Kleider weiß wurden wie der Schnee“[1]; dann bei dem Abstieg zur Hölle, wo das von ihm ausstrahlende Licht selbst die Finsternis der Hölle verscheuchte; schließlich bei der Himmelfahrt und bei der Wiederkunft zum letzten Gericht. Wie verbreitet schon zu Beginn des 5. Jahrhunderts die Darstellungen des „lucidus globus“ gewesen sein müssen, zeigt die von Palladius, einem Zeitgenossen des hl. Paulin, berichtete Vision, aus welcher wir zugleich erfahren, daß die Griechen den großen Nimbus *τροχὸν πύρινον* nannten. Um einen hochmütigen Mönch zu betören, hatte „der Dämon sich in die Gestalt des Erlösers verwandelt. So erschien er ihm zur Nachtzeit in einem feurigen Rad, das von tausend fackeltragenden Engeln gehalten wurde“: *(ὁ δαίμων) σχηματίζει ἑαυτὸν εἰς τὸν Σωτῆρα, καὶ παραγίνεται ἐν τῇ νυκτὶ ἐν φαντασίᾳ ἀγγέλων χιλίων λαμπάδας ἐχόντων καὶ τροχὸν πύρινον, ἐν ᾧ ἔδοξε τὸν Σωτῆρα σχηματίζειν*[2]. Bei Palladius hat sich also das Licht zum Feuer gestaltet. Diese Bezeichnung braucht nicht mit Rücksicht auf die nächtliche Zeit der Vision gewählt zu sein; denn wir werden sehen, daß das gleiche Beiwort auch der Nimbus des Phönix führt und daß ähnliche Ausdrücke auch auf Engel angewendet werden.

Hat der das Kreuz einschließende Lichtring fast immer die kreisrunde Form, so ist er, wenn er die Vollgestalt Christi umgibt, gemäß der Form des menschlichen Körpers gewöhnlich ellipsen- oder mandelförmig, weshalb er in der Kunstsprache „Mandorla“ genannt wird. Obgleich er aus Licht besteht und die Gestalten durchscheinen läßt, so ist er doch als Körper behandelt und wird in den Szenen der Himmelfahrt von Engeln getragen, wie ja auch die kreisrunde Lichtscheibe im Kreuzoratorium des Hilarus und die des Petrus in der erzbischöflichen Kapelle in Ravenna (Taf. 91) von Engeln gehalten wurde und gehalten wird. Die Mandorla erweckt da den Anschein, als sei sie mit dem Erlöser ein selbständiges, auf einer Scheibe gemaltes Bild.

Diesen Eindruck haben ihr auch die Künstler der Renaissance, in deren Werke sie übergegangen ist, nicht nehmen mögen, selbst nicht Perugino und Raphael. Noch stärker ist die Illusion auf den griechischen Malereien, auf denen die heilige Jungfrau das in eine massive Scheibe geschlossene Jesuskind hält. Es lag nahe, das Zeichen der Verklärung von dem erwachsenen Erlöser auf das göttliche Kind zu übertragen. Trotzdem läßt sich in der römischen Kunst bis jetzt nur ein einziges Beispiel einer solchen Darstellung nachweisen: es ist das Fresko mit den drei heiligen Müttern Anna, Maria und Elisabeth, von denen die mittlere ihren von der Mandorla umstrahlten Sohn zeigt (Taf. 194). Die große Beliebtheit ähnlicher Darstellungen der Gottesmutter in der griechischen Kunst ist notorisch.

Nur auf einem im Original erhaltenen Bilde, auf dem von Galla Placidia († 449) und Leo I. (440—461) stammenden Mosaik des Triumphbogens in S. Paul, umgibt der Strahlennimbus die Büste Christi. Obgleich das Mosaik durch die vielen Ausbesserungen ganz unglaublich

[1] *Mt* 17, 2. [2] *Hist. Laus.* 25, 4, ed. Lucot 190f, ed. Migne, *PG* 31, 1090. Den Hinweis verdanke ich Pio Franchi de' Cavalieri.

entstellt wurde, so sind die Strahlen ohne allen Zweifel ursprünglich; sie haben ihr Vorbild in den Sonnendarstellungen, von denen zwei auf den liberianischen Mosaiken (Taff. 20 28,1) zu sehen sind. Die Künstler wählten diese Art Nimbus, weil sie durch ihn das Ausstrahlen des Lichtes am besten ausdrücken zu können glaubten. Strahlen gehen von Christus auch auf einer noch unedierten Malerei aus, welche die Himmelfahrt darstellte und die Apsis der Kirche der „Madonna della Tosse" bei Tivoli schmückte. Nur der Teil in der Koncha ist erhalten: Christus steht in der mit Sternen gefüllten und von Strahlen durchbrochenen Mandorla und wird von zwei mächtigen Engeln zum Himmel getragen. Die untere Hälfte mit Maria und den Aposteln ist mit dem Stuck zerstört. Diese dem 13. Jahrhundert angehörige Malerei läßt einen Schluß auf die Existenz von verwandten Darstellungen zu, welche nicht auf uns gekommen sind. Unter ihnen mögen sich auch solche der Verklärung befunden haben; denn auf diesen waren die Strahlen am meisten am Platz.

Auf dem Mosaik der Apsis von S. Maria Maggiore sehen wir die Krönung Mariä in dem großen Nimbus vor sich gehen (Taff. 121—124). Der Hintergrund und der Lichtrahmen sind von einer Menge von Sternen sowie von der Sonne und dem Mond beleuchtet. Die beiden letzteren finden sich auch, zusammen mit einem Stern, auf dem Diskus des kurz vorhin zitierten Elfenbeins[1], welches die Treue Torritis in der Wiedergabe dieses Details bestätigt. Auf unserem Mosaik erscheint die Gottesmutter zum erstenmal, aber noch mit ihrem göttlichen Sohn vereinigt, in dem großen Nimbus. Seit dem Mittelalter wurde derselbe auch auf sie allein angewendet. Bezeichnend für die Auffassung im allgemeinen ist die Vision, welche in einer alten Beschreibung des Laterans erzählt wird: „Als die Sibylle am Weihnachtsfest um die Mittagsstunde in dem Zimmer des Kaisers (Augustus) betete, da erschien ein goldener Reif um die Sonne und in der Mitte des Reifes eine herrliche Jungfrau mit einem Kind in den Armen."[2] Diese Vision setzt die Existenz von Darstellungen der Madonna in dem großen Nimbus voraus; sie haben sich aber nur in der Provinzialkunst erhalten[3].

§ 2. Kleiner Nimbus.

1. Attribut Christi.

Der kleine Nimbus ist seinem Wesen nach ein Kompendium des großen Lichtscheins und hat die Bestimmung, den Kopf, den vornehmsten Teil des menschlichen Körpers, zu umgeben und die Persönlichkeit dadurch aus der Sphäre ihrer Umgebung herauszuheben. Treffend bezeichnet ihn Mamertinus in seiner Lobrede auf den Kaiser Maximianus als „das Licht, das in Form einer hellen Scheibe den göttlichen Kopf umrahmt": „... lux divinum verticem claro orbe complectens"[4]. In die Katakomben wurde er in dem ersten Drittel des 4. Jahrhunderts eingeführt, um Christus als Gott auszuzeichnen und ihn zugleich von den Engeln und Aposteln

[1] Siehe S. 99, Anm. 5.

[2] Bei Lauer, *Le palais de Latran* 409.

[3] Bertaux, *L'art dans l'Italie méridionale* 251, wo der Diskus von zwei, und 277, wo er von vier Engeln gehalten wird; beidemal ist die Madonna in halber Gestalt als Betende gemalt.

[4] *Paneg. lat.* X, 3, 2, S. 265 ed. Teub. (Bährens).

zu unterscheiden[1]. Damals trugen nämlich alle diese Gestalten die gleiche Gewandung, waren deshalb leicht zu verwechseln. Durch den Nimbus wurde die Figur Christi von den übrigen ausgesondert und kenntlich gemacht. Um dieselbe Zeit hatte man in der gleichen Absicht das einfache Kreuz oder das Monogramm Christi oder das monogrammatische Kreuz über dem Kopfe Christi oder seines Symbols, des Lammes, angebracht. Das älteste und einzig erhaltene Beispiel eines solchen Kreuzes bietet in der Monumentalkunst das Mosaik der Vorhalle des konstantinischen Baptisteriums am Lateran (Taff. 1—3), wo es über dem Kopf des Lammes angebracht ist. Der Nimbus entsprach indes in weit höherem Grade dem Zweck, gewann daher auch in Bälde die Oberhand. Seine Farbe ist verschieden, aber stets hell und auf den Mosaiken anfangs gewöhnlich golden, später auch silbern. Der älteste umgab den Kopf Christi auf dem Apsismosaik der lateranensischen Basilika.

2. Attribut der Engel.

Zu Anfang auf Christus und sein Symbol beschränkt, wurde der Nimbus bald auch auf die Engel, die Lichtwesen, übertragen. Die Mosaizisten des Liberius gingen darin voraus und gaben ihn sowohl den drei himmlischen Gästen Abrahams als auch dem hl. Michael (Taff. 10 24), während der Engel auf dem neapolitanischen Mosaik noch dieser Auszeichnung entbehrt (Taf. 37, 3). Nimbiert ist auch der Engel, der auf einem Fresko einer Grabkammer aus der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts die drei Jünglinge im Feuerofen beschützt[2]. In der Folge fehlt das Attribut bei Engeln fast nie. Ein bezeichnendes Beispiel liefert dafür das Mosaik von S. Cosma e Damiano, wo es wohl den Aposteln und selbst den Lokalheiligen, aber nicht den himmlischen Boten versagt ist. Die ständige Auszeichnung der Engel durch den Nimbus hatte zur Folge, daß Isidor von Sevilla das Attribut nur mit diesen in Verbindung bringt[3].

3. Attribut der Heiligen.

Seit dem 6. Jahrhundert wurde der Nimbus auch auf die Heiligen ausgedehnt, nachdem er vereinzelt und ausnahmsweise schon früher hervorragenderen von ihnen gegeben worden war. Die ersten, welche Anteil daran hatten, sind, neben der Gottesmutter, die Apostel mit den Evangelisten, die Märtyrer und die beiden großen „Bekenner" Silvester und Martin von Tours. Die Anbringung des Nimbus geschah aber bei diesen Persönlichkeiten nicht in der gleichen Weise: Maria bekam ihn, wie die Engel, immer oder fast immer; die übrigen nur dann, wenn man sie besonders hervorheben wollte oder mußte. Letzteres trat namentlich in den Fällen ein, wo die Heiligen Titulare von Basiliken waren, wie z. B. Silvester auf dem Altarmosaik des titulus Equitii, welches der Papst Symmachus zwischen 506 und 513 ausführen ließ (Taf. 96). Wenn daher auf den Mosaiken des zwischen 424 und 450

[1] Wilpert, *Katakombenmalereien* 127 f.

[2] Ebd. Taf. 231, 1.

[3] *Etymol.* 69, 31: Migne 82, 699: „Nam et lumen, quod circa angelorum capita pingitur, nimbus vocatur, licet et nimbus sit densitas nubis." Diese Stelle wurde schon von Krücke (*Der Nimbus und verwandte Attribute* 84) herangezogen.

erbauten Mausoleums der Galla Placidia in Ravenna die Gestalt des hl. Laurentius nimbiert ist, die paarweise zusammengestellten Apostel dagegen des Nimbus entbehren, und der Martyr noch obendrein den hervorragendsten Platz behauptet, so kann man diese Bevorzugung kaum anders als durch die Annahme erklären, daß die Erbauerin des Mausoleums den genannten Heiligen zum Patron hatte, wie Veneranda die Petronilla, der Priester Sarmata die Märtyrer Nazarius und Viktor usf. Man muß sich jedoch hüten, in der Bevorzugung des einen eine Zurücksetzung der übrigen zu sehen, sonst würde man die Absicht des Künstlers verkennen und ihm etwas unterschieben, was ihm vollständig fern lag: er will, aus dem angegebenen Grunde, nur den einen besonders hervorheben, wie ja auch auf den Epitaphien und den Grabmalereien öfters nur ein oder zwei bestimmte Heilige figurieren, weil der Verstorbene sich unter ihren besondern Schutz gestellt hatte.

Da der kleine Nimbus vornehmlich zur Kenntlichmachung der Persönlichkeit diente, so wurde er in der ersten Zeit bei den Heiligen häufiger unterlassen, zumal wenn der Zweck schon anderweitig erreicht war. Hier hatte die Freiheit der Künstler einen großen Spielraum. So sind auf dem Mosaik von S. Teodoro Christus, die beiden Märtyrer und die Apostelfürsten nimbiert, während auf demjenigen von S. Cosma e Damiano nur Christus und die Engel den Nimbus haben. Und doch stammen beide Mosaiken von dem Papst Felix IV. (526—530). Wo die Apostel in ihrer vollen Zahl auftreten, ist der Nimbus ihnen auch in der späteren Zeit nicht selten vorenthalten; nie oder fast nie haben sie ihn als Komponenten von Darstellungen aus dem Leben Jesu. Eine Ausnahme macht nur Johannes unter dem Kreuz, als Gegenstück zur Gottesmutter, welche stets nimbiert ist. Hier trat also das Gesetz der Symmetrie in Kraft. Bei den andern christologischen Szenen merkt man den Einfluß der Tradition: die meisten von ihnen wurden nämlich zu einer Zeit geschaffen, welche vor der Einführung des Nimbus für Heilige liegt. Im allgemeinen war man mit der Verleihung des Heiligenscheines im Mittelalter etwas schneller als heutzutage bei der Hand. So erscheint auf dem Mosaik der ravennatischen Privilegien der Bischof Reparatus kurz nach seinem Tode mit dem Nimbus, und Kalixt II. gab diese Auszeichnung allen seinen unmittelbaren Vorgängern, welche sich an dem Investiturkampf beteiligt hatten[1].

4. Attribut des Phönix.

Die Wichtigkeit, welche der mystische Vogel Phönix als Symbol der Auferstehung des Fleisches in der altchristlichen Literatur hatte, bewog die christlichen Künstler, ihn gleichfalls in den Kreis ihrer Darstellungen zu ziehen und seinen Kopf mit dem Nimbus zu umgeben. Nach den übrig gebliebenen Beispielen zu urteilen, war es aber meistens nicht der gewöhnliche, sondern der Strahlennimbus. Der Verfasser des Gedichtes *Über den Phönix* nennt die dem Vogel gegebene Auszeichnung des Nimbus „igneus honos“[2], woraus man auf ihre

[1] Siehe unten B. II, K. 1, I § 5. [2] Claudian., *De phoenice* V. 17: „Igneus cingit ora honos.“

Fig. 31. Übergabe des Gesetzes an Petrus.

Regelmäßigkeit schließen darf. Das älteste in seiner Ursprünglichkeit erhaltene christliche Beispiel des nimbierten Phönix haben wir auf den Mosaiken der neapolitanischen Taufkapelle, welche, wie wir später beweisen werden, Kopien von denjenigen des konstantinischen Baptisteriums am Lateran sind. Es scheint demnach, daß die römische Monumentalkunst das fragliche Attribut dem Phönix vor den Engeln gegeben hat. Man kann sich dafür auch auf die Apsismosaiken der lateranensischen Basilika und der alten Peterskirche berufen: dort ist der Vogel durch den Strahlennimbus, hier außerdem noch durch den großen Nimbus ausgezeichnet. Diese klassischen Formen sprechen dafür, daß das Attribut sicher schon auf den beiden Originalen vorhanden war.

Unter dem Einfluß der Monumentalkunst wurde der Phönix als Symbol der Auferstehung auch an den Gräbern der Katakomben, aber verhältnismäßig sehr selten abgebildet: auf zwei Darstellungen der Gesetzesübergabe aus der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts (Taf. 132; Fig. 31) und auf zwei Epitaphien, von denen das eine aus dem Jahre 385 stammt und seit langem bekannt ist[1]. Das andere kam bei den Ausgrabungen von S. Callisto in den siebziger Jahren zum Vorschein; aber kaum gefunden, verschwand es wieder und so gründlich, daß alles Suchen danach vergebens war. Vor kurzem wurde es zum zweitenmal an seinem ursprünglichen Grabe entdeckt[2]. Ich gebe von ihm eine Kopie nach einem Kalko (Fig. 32). Der Phönix hat den mit Strahlen durchzogenen Nimbus von der Form, die auch auf heidnischen Monumenten vorkommt[3]; er ist auf der Verschlußplatte eines der untersten Gräber der Galerie der „Miltiadesgruft", als Gegenstück zu dem das Schaf tragenden Guten Hirten eingemeißelt. Von der Inschrift hat sich nichts erhalten; sie wurde bei der Aufbrechung des Grabes zerstört. Nach dem Fundort zu schließen, dürfte diese Grabplatte spätestens der Mitte des 4. Jahrhunderts zuzuweisen sein.

Fig. 32. Phönix.

5. Attribut von Kaisern und Königen.

Manchen wird es befremden, auf Taff. 61f 69 einen König wie Herodes, dessen Andenken in der biblischen Geschichte durch die Ermordung der unschuldigen Kinder gebrandmarkt

[1] De Rossi, *Inscript. christ.* I 155. Der Phönix, welcher auf dem aus einer heidnischen Werkstatt stammenden Sarkophag des hl. Maximus abgebildet ist, hat keinen Nimbus. Veröffentlicht von G. B. Giovenale in *Cosmos catholicus* 1902, 666.

[2] De Rossi, *R. S.* II 313. Maurer, welche in der Nähe des Grabes Mörtel anrührten, hatten die Platte ganz mit Kalk bespritzt, wodurch die in ihr eingeritzten Symbole unsichtbar wurden, bis nach etwa fünfzig Jahren Fr. Enrico, einer der Kustoden der Katakombe, im Januar 1913 die Platte wieder gereinigt hat.

[3] Die Beispiele sind zahlreich. Ich nenne nur ein den Sonnengott darstellendes Relief des Museums von Vienne, weil es allem Anscheine nach noch unediert ist.

ist, mit dem Nimbus ausgestattet zu sehen. Die Auszeichnung gilt indes nicht der Person, sondern dem Rang: hier und in ähnlichen Fällen dient das Attribut lediglich zur Andeutung der Herrscherwürde. Die christlichen Künstler behielten den Gebrauch bei, ohne Rücksicht darauf, ob die Herrscher gut waren, wie z. B. Theodosius d. Gr.[1], oder schlecht, wie Herodes, Nero und andere Verfolger der Kirche. Auf unsern Abbildungen tragen den Nimbus unter andern Theodosius mit seinen Söhnen Arkadius und Honorius, Salomon in der Szene des Urteils, Justinianus mit seiner Gemahlin Theodora und Konstantinus Pogonatus mit seinen Brüdern Heraklius und Tiberius (Fig. 30; Taff. 109 ff 137,1)[2].

Der Nimbus hat für alle hier aufgezählten Gestalten die gleiche Form: er ist in der Regel eine hellfarbige Scheibe, die auf dem Mosaik der Schlüsselübergabe, dem einzigen im Original erhaltenen Beispiel aus konstantinischer Zeit, von innen nach außen zu abgetönt, nicht umrissen ist (Taf. 5) und die seit dem 6. Jahrhundert gewöhnlich einen doppelten Kontur, einen inneren weißen und äußeren schwarzen, hat. Ausnahmen gibt es besonders in der ersten Zeit; wir werden sie bei der Besprechung der Monumente namhaft machen. Seit der zweiten Hälfte des 6. Jahrhunderts kommt für den äußeren Umriß auch Rot auf und ist dann besonders im 9., 10. und 11. Jahrhundert vorherrschend. Für Rom kann also dieser Brauch ein chronologisches Indiz, wenn auch ein sehr schwaches, abgeben. Nicht so für Ravenna, wo die ersten Beispiele desselben sich schon zur Zeit Theoderichs zeigen.

Seit dem 10. Jahrhundert fühlten einige Künstler das Bedürfnis, den Nimbus in ähnlicher Weise wie den des Herrn mit Perlen zu verzieren, welche sie in den äußeren Umriß einfügten (Taff. 226 228 254 f). Der Muschelnimbus, welcher etwas später eingeführt wurde, brachte die letzte Veränderung; häufig ist derselbe durch Stuck plastisch gehöht und übermalt.

§ 3. Kreuznimbus.

Als man anfing, den Nimbus auch den Engeln, Aposteln, Märtyrern und sonstigen Heiligen zu geben, mußte man sich nach einem neuen Unterscheidungsmerkmal für die Gestalt Christi umsehen. Man griff abermals zum Kreuz und zeichnete es in kleiner Form in oder über den Nimbus[3]. So geschah es in der Monumentalkunst zum ersten Mal auf den Mosaiken Sixtus' III. in S. Maria Maggiore (Taff. 57—60 63—68).

Von dem kleinen Kreuz zu einem entsprechend großen, das die kreisrunde Scheibe des Nimbus in vier Segmente teilen konnte, war nur ein Schritt. Diesen tat als einer der ersten der Künstler, welcher die Mosaiken der von Hilarus (461—468) erbauten Kapelle des hl. Johannes Ev. ausführte; wir sehen dort ein „Lamm Gottes", das im Nimbus ein Kreuz mit ausladenden Balken hat (Taff. 86 f). Ein ähnliches, aber schärfer konturiertes Kreuz teilte

[1] Theodosius wird schon von Prudentius *(Peristeph.* 12, 47: Migne, *PL* 60, 565) „princeps bonus" genannt.

[2] Vgl. auch Figg. 22 f und 28.

[3] Seltener bediente man sich des konstantinischen Monogrammes oder des monogrammatischen Kreuzes (Taf. 40 und meine *Katakombenmalereien* 252 f).

den Nimbus Christi auf dem zerstörten Mosaik des Papstes Simplicius (468—483) in der bei S. Maria Maggiore gelegenen Kirche des hl. Andreas (Fig. 33).

Der Kreuznimbus fand nicht sofort eine allgemeine Verwendung; einige römische Künstler fuhren noch in dem ersten Drittel des 6. Jahrhunderts fort, sich mit dem einfachen zu begnügen. Wir nennen die Malerei der Turtura aus dem Jahre 528, das Apsismosaik in S. Cosma e Damiano von Felix IV. (526—530) und das Bild der Übergabe des Gesetzes (Taff. 136 148 f) an dem Grabe des hl. Adauktus aus der Zeit Konstantins IV. (668—685)[1].

Fig. 33. Mosaik aus S. Andrea.

Letzteres bietet das jüngste Beispiel des einfachen Nimbus Christi und ist vielleicht auf ein Versehen des Malers zurückzuführen; denn der Kollege, der in derselben Zeit an dem Grabe die Krönung der beiden Märtyrer darstellte, vergaß den Kreuznimbus nicht (Taf. 150,2). Andere Künstler fingen schon seit dem 6. Jahrhundert an, das Kreuz des Nimbus mit Perlen und Edelsteinen zu verzieren. Die ältesten Beispiele dieser abermaligen Neuerung finden sich auf den Mosaiken jener Künstler, welche in Ravenna sowohl für Theoderich als auch für den Erzbischof Petrus arbeiteten; einige sind auf unsern Tafeln (89 92 97 ff) vertreten. In Rom begegnet uns ein solches Gemmenkreuz zuerst in S. Lorenzo, auf dem Mosaik des

[1] Das Apsismosaik von S. Venanzio neben dem lateranensischen Baptisterium (Garrucci, *Storia* IV, Taf. 272 f) kann hier nicht in Betracht kommen, weil die Gestalt des auf Wolken schwebenden Christus von dem Mosaik der Salvatorkirche kopiert wurde, welches aus konstantinischer Zeit war, also des Kreuznimbus entbehrte.

Pelagius II. (579—590). Hieraus folgt natürlich nicht, daß es aus Ravenna eingeführt wurde. Da die Kunst Theoderichs ganz in Rom wurzelt, so ist es, im Gegenteil, wahrscheinlicher, daß auch das Gemmenkreuz von den Mosaizisten aus der römischen Kunst übernommen wurde. Neben ihm blieb das einfache Kreuz in weiterem Gebrauch. Man kann also sagen, daß seit der zweiten Hälfte des 7. Jahrhunderts die Gestalt Christi stets durch den Kreuznimbus ausgezeichnet war. Die Kreuzbalken sind anfangs etwas ausgeschweift, dann gerade, bis sie zuletzt wieder, und zwar gewöhnlich in einem stumpfen Winkel, ausladen[1].

§ 4. Rechteckiger Nimbus.

Die erste schriftliche Erwähnung des rechteckigen Nimbus findet sich im 9. Jahrhundert bei dem Diakon Johannes: der Autor nennt ihn in der oft zitierten Beschreibung des Porträts Gregors d. Gr. eine „tafelähnliche Umrahmung des Kopfes" („circa verticem tabulae similitudinem") und stellt ihn als das „Merkmal des Lebenden" („insigne viventis") hin[2]. Das der klassischen Kunst unbekannte Attribut ist demnach, wie der gewöhnliche und der kreuzförmige Nimbus, vornehmlich dem Bedürfnis nach einer bestimmteren Hervorhebung gewisser Gestalten entsprungen. Hierin möchte ich einen Wink erblicken, die Zeit seiner Entstehung nicht vor die Friedensperiode anzusetzen; denn erst damals machte sich jenes Bedürfnis fühlbar. Zudem sind die mit einem solchen Nimbus ausgezeichneten Gestalten in der überwiegenden Mehrzahl Stifter, d. h. solche, die irgend etwas, z. B. ein Bild oder einen Bau, zu Ehren anderer „stifteten". Derartige Stifter wurden aber an den Gräbern der Katakomben in den drei ersten Jahrhunderten nirgends abgebildet; und in der Monumentalkunst erhielten sie gleichfalls erst nach dem konstantinischen Frieden Gelegenheit, ihr Porträt an ihren Werken anzubringen. Demnach ist der viereckige Nimbus eine Erfindung der christlichen, speziell der römischen Kunst; denn da war er vom 4. bis zum 13. Jahrhundert in Gebrauch. In der griechischen Kunst ist er, nach dem heutigen Standpunkt der Forschung zu urteilen, unbekannt[3], und sonst läßt er sich nur ganz sporadisch und spät nachweisen. Einer großen Verbreitung scheint er sich aber auch in Rom, wenigstens in der ersten Zeit, nicht erfreut zu haben; häufiger wird sein Auftreten erst seit dem 8. Jahrhundert, aus dem wir allerdings auch die meisten Kunstdenkmäler besitzen. Das älteste Beispiel hatte die alte Peterskirche in der einen Serie von Papstbildern, von welcher Grimaldi noch die Porträts Pius' I. bis Anastasius I. (399—402) sah. Nach seiner sorgfältigen Inventarisierung waren die Päpste vor Silvester barhaupt; von diesem an trugen sie die Tiara mit nur einem Reifen. Alle hatten sodann

[1] Diese letzten Darstellungen wurden für die Fälschung der Londoner Costantinus-Schale verwendet.

[2] *Vita Greg. M.* 4, 84: Migne, *PL* 75, 231.

[3] Über die vermeintlichen viereckigen Nimben auf den vor einigen Jahren entdeckten Mosaiken von Salonik, welche in Wirklichkeit die Zinnen der als Architekturhintergrund verwendeten Mauern sind, vgl. meine *Beiträge zur christl. Archäol.* in *Röm. Quartalschr.* 1909, 27 ff; und die von de Rossi (*Bullett.* 1865, 57 ff) veröffentlichte Kopie von den Fresken der alexandrinischen Katakombe, auf denen der Apostel Andreas eine Art quadratischen Nimbus hat, enthält so abnorme Irrtümer, daß sie für Detailfragen nicht herangezogen werden kann.

den runden, Liberius allein den rechteckigen Nimbus[1]. Hierdurch sollte, wie man behauptet hat, Liberius (352—366) von den Päpsten, welche als Heilige galten, unterschieden werden[2]. Um das zu erreichen, hätte es jedoch genügt, dem Papst, wie einem gewöhnlichen Verstorbenen, gar kein Attribut zu geben. Dazu hatte der rechteckige Nimbus eine ganz andere Bedeutung, welche, wie die Monumente beweisen, noch im 13. Jahrhundert wohl bekannt war. Lassen wir ihm also seine Bestimmung, als „Merkmal des Lebenden" zu dienen. Dieses vorausgesetzt, erklärt sich seine Anwesenheit bei Liberius von selbst: die ersten Porträts wurden zu Lebzeiten und auf Befehl des Papstes ausgeführt. Als man später die Serie erneuerte, behielt man das für den Stifter so wertvolle, weil historische Attribut bei. Liberius hat somit nicht nur einen Katalog von Päpsten, sondern auch die älteste Serie von Papstbildnissen hinterlassen.

Über die Entstehung des rechteckigen Nimbus habe ich mich schon andernorts geäußert[3]. Meine Ausführungen wurden mit Gründen bekämpft, welche mich nicht vom Gegenteil zu überzeugen vermochten; ich halte meine Ansicht auch heute noch für die wahrscheinlichste. Nach meiner Überzeugung hängt der viereckige Nimbus mit der Sitte zusammen, den Porträtkopf separat anzufertigen, um ihn an der Gestalt desjenigen zu befestigen, dessen Züge man aus irgend einem Grunde der Nachwelt im Bilde überliefern wollte, oder der selbst die Lust in sich verspürte, sich auf diese Weise zu verewigen. Ich meine natürlich durch ein wirkliches Porträt, welches auf Ähnlichkeit Anspruch erheben konnte. Ein solches war aber damals kaum anders denkbar, als daß man dem Maler die Möglichkeit bot, es im Anblick der zu porträtierenden Person und mit aller Muße und Bequemlichkeit, also separat auf Leinwand oder Pergament oder sonst einem beliebigen Material anzufertigen. Dieses wurde dann an der Büste oder der Vollgestalt desjenigen, welcher verewigt werden sollte, angebracht. Der Brauch ist uns durch zwei Monumente bestätigt: durch das Fresko in der Grabkammer des Oceanus in S. Callisto und das des Theodotus in der Kapelle der hll. Quirikus und Julitta (Taf. 182). Im ersten Falle hat der Maler sich weder Kopf noch Hals, noch den angrenzenden Schulterteil angedeutet, weil die ganze Partie separat auf Leinwand ausgeführt war und an die Wand genagelt wurde[4]. Als dieses geschah, war der Mörtel noch so frisch, daß die Leinwand sich stellenweise in ihm abgedrückt hat. Von Theodotus wurde zwar die ganze Figur angelegt, aber nicht ganz vollendet: den Kopf ließ man in dem Zustand der konturenhaften Skizze und bedeckte ihn dann mit dem separat gemalten Porträt, welches mit fünf Nägeln, einem bronzenen und vier eisernen, befestigt

[1] *Cod. barb. lat.* 2733 (XXXIV, 50), fol. 106 v und 107 r: „... nudatis capitibus cum orbiculare (sic) diademate. Incipiendo versus altare maius Pius, Sother ... Sylvester cum thiara unius coronae atque orbiculari diademate, sic et sequentes Pontifices praeter Liberium habentem quadrum diadema" usw. Wir kommen darauf weiter unten (B. II, K. 10) zurück.

[2] De Rossi, *Dell' immagine di Urbano II papa e delle altre antiche pitture nell' oratorio di S. Nicola,* in *Gli studi in Italia* 1881, 15.

[3] Vgl. meine Aufsätze *Appunti sulle pitture della chiesa di S. Maria Antiqua* in *Byz. Zeitschrift* 1905, 578 f; *Le nimbe carré,* in *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire* 1906, 1 ff; *Zum quadratischen Nimbus,* in *Röm. Quartalschr.* 1907, 93 ff.

[4] Man hat hierzu neun Nägel verwendet, welche noch sämtlich in der Wand stecken.

wurde[1]. Der Kopf muß etwas zu groß geraten sein; denn der Maler fühlte sich genötigt, den Umfang der Schultern nachträglich mit einigen Pinselstrichen zu verstärken. Als man in einer nicht festzustellenden Zeit das Porträt mit Gewalt entfernte, riß man an den Schultern mit den abgebrochenen Köpfen der Nägel auch etwas von dem bemalten Stuck heraus.

War das Porträt geschaffen, so konnte man es für weitere Darstellungen kopieren und die Kopie direkt auf die Wand malen. Dieses ist denn auch bei Theodotus eingetreten: sein Porträt wurde in der Kapelle noch zweimal wiederholt (Taff. 183 f). Eines davon ist mit dem Stuck zerstört, das andere dagegen vorzüglich erhalten. Es zeigt den Nimbus als eine viereckige, hellblaue Fläche mit weißem Kontur. Ein ähnlicher Nimbus umgibt den Kopf der Kinder des Theodotus und umgab einst seinen eigenen und den seiner Frau, während der ursprüngliche, welcher für den das Modell der Kapelle tragenden Stifter bestimmt war, blaugrau ist und einen hellgelben Kontur hat. Diese Beispiele berechtigen zur Annahme, daß auch die separat gemalten Porträts einen farbigen Grund und Umriß bekamen. Tatsächlich konnte man nicht den Kopf allein malen und ihn dann etwa ausschneiden; denn er mußte ja an den Rumpf befestigt werden, also wenigstens etwas Rand für die Nägel bieten. Deshalb empfahl es sich, dem Porträt jene Form, die es gewöhnlich auch in der Wirklichkeit hatte, d. i. die viereckige, zu geben und es mit farbigem Grund und Kontur zu versehen, um es in Harmonie mit dem übrigen Gemälde zu bringen[2]. Es besteht also ein enger Zusammenhang zwischen dem separaten Porträt und dem mit dem rechteckigen Nimbus umgebenen: dieses ist nichts anderes als eine Übertragung des ersteren auf die Fläche der Wand. Unter solchen Umständen glauben wir nicht zu weit zu gehen, wenn wir den viereckigen Nimbus auch heute noch von dem Brauch ableiten, das Porträt gesondert und zu dem Zweck anzufertigen, um es an die Gestalt des Stifters zu befestigen. Dem Künstler mußte natürlich am meisten daran gelegen sein, sich ein möglichst getreues Porträt des Stifters zu verschaffen, weshalb seine Person hier auch mehr als die übrigen in den Vordergrund gerückt werden mußte.

Es gibt nämlich noch eine zweite Klasse von Gestalten, welche den rechteckigen Nimbus tragen. Ein sehr wichtiges Beispiel bewahrt die schon öfters erwähnte Kapelle der hll. Quirikus und Julitta. Dort figuriert, als Gegenstück zu Theodotus, ein Papst mit dem üblichen Evangelienbuch (Taff. 179 181). Die beigesetzte Inschrift nennt ihn Zacharias (741—752). Der ursprüngliche Kopf der Figur wird, wie der des Theodotus, nur in allgemeinen Umrissen

[1] Die Nägel hatten platte Köpfe und wurden, der viereckigen Form des Porträts gemäß, an den vier Ecken (und einer an der linken Seite in der Mitte) eingetrieben.

[2] Ein analoger Brauch herrschte bei den Ägyptern, welche die Porträts von Verstorbenen auf die entsprechenden Mumien befestigten. Diese Porträts hatten stets die viereckige Form. In einem Falle war der Rahmen mit Weinlaub in Relief verziert. Vgl. M. Ebers, *Antike Porträts aus dem Fajjûm*, Leipzig 1893, 18. Eine weitere Parallele bieten auch die von dem Prinzen Johann Georg erworbenen, auf Holz gemalten Köpfe, welche aus dem „12. oder 13. Jahrhundert" stammen und die „auf die zerstörten Freskoköpfe mit Nägeln befestigt wurden". Vgl. Johann Georg, *Zwei auf Holz gemalte Köpfe aus Deïr-Abu Makarios*, in *Byz. Zeitschr.* 1913, 448 ff.

angedeutet gewesen sein. Das noch heute[1] ziemlich gut erhaltene Porträt des Zacharias wurde a fresco auf einer neu eingefügten Stuckschicht gemalt, welche an einigen ausgebrochenen Stellen bis zu 5 mm dick ist und fest an der Wand haftet. Zu einer größeren Befestigung derselben verwendete man Nägel, von denen ein eiserner rechts oben an der Haargrenze, wo sich etwas von dem Stuck abgebröckelt hat, sichtbar geworden ist. Man beachte, daß man hier die Nägel verborgen hat, indem man sie tiefer einschlug und dann mit Stuck verdeckte und übermalte. Dieses Verfahren wurde auch in den Katakomben und überall da beobachtet, wo die Nägel zur Befestigung der zu bemalenden Stuckfläche dienten; wo sie dagegen ein separat gemaltes Porträt zu befestigen hatten, mußten sie selbstredend sichtbar bleiben.

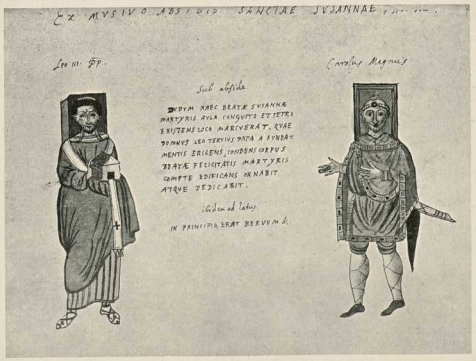

Fig. 34. Leo III. und Karl d. Gr.

Mancher wird sich vielleicht wundern, warum man das Porträt zweier Figuren des einen und desselben Gemäldes in zwei so grundverschiedenen Techniken angefertigt hat: hier auf einer aufgelegten Stuckschicht, dort gesondert auf Leinwand, welche an die Wand angenagelt wurde. Der Grund ist nicht schwer zu erraten. Der Papst hat auf unserem Bilde nur eine chronologische Bestimmung, wie die mit SVB, SALVO, TEMPORE u. ä. zusammengesetzten Formeln der datierten Inschriften. Bei einer solchen mehr untergeordneten Figur konnte man sich aber mit einem Porträt im weiteren Sinne des Wortes begnügen, was bei einem Stifter nicht so leicht möglich war[2].

Diese beiden Klassen, die Stifter und die Gestalten von Päpsten, durch welche die Entstehungszeit der Malereien angegeben werden soll, sind diejenigen, welche in der Monumentalkunst Roms für den rechteckigen Nimbus fast ausschließlich in Betracht kommen. Die Denkmäler lassen darüber keinen Zweifel zu. Von Liberius als dem Stifter der Papstbildnisse war schon die Rede. Als Stifter hat auch Gregor d. Gr. zu gelten; denn er ließ die Porträts seiner Eltern und sein eigenes malen. In der gleichen Eigenschaft zeigt sich Johannes VII. (705—707) auf den von ihm gestifteten Fresken in S. Maria Antiqua (Taf. 154,1)

[1] Diese Aufzeichnungen datieren aus dem Jahre 1904. Seitdem hat sich der Zustand des Bildes bedeutend verschlimmert.

[2] Die Meinung, das Porträt des Papstes Zacharias sei auf das Johannes' VII. aufgesetzt worden, scheitert an der Tatsache, daß die Fresken der Kapelle ausnahmslos fast um ein halbes Jahrhundert jünger sind. Vgl. unten B. II, K. 12.

wie auch auf den Mosaiken seiner Marienkapelle in der alten Peterskirche[1]. Als Stifter figurieren ferner Paul I. (757—767) auf der Apsismalerei in S. Maria Antiqua, Hadrian I. (772 bis 795) auf dem Bilde der MARIA REGINA, Leo III. (795—816) auf dem Mosaik des von ihm gebauten Trikliniums am Lateran und auf dem zerstörten in S. Susanna (Fig. 34) Paschal I. (817—824) in den von ihm ausgeschmückten Basiliken der hll. Cäcilia und Praxedis sowie in S. Maria in Domnica, Gregor IV. (827—844) in S. Marco, ein Abt auf dem Bilde des Abstiegs zur Hölle in der Unterkirche von S. Clemente, Kalixt II. (1119—1124) mit dem Gegenpapst Anaklet II. (1130—1138) zu Füßen der Madonna in der Kapelle des hl. Nikolaus am Lateran, zwei Äbte in der Krypta der Basilika des hl. Alexius (Fig. 35) aus der Zeit Honorius' III. (1216—1227) und ein PRESBITER MONACHVS namens BONINVS in der Salvatorkirche bei dem Ponte Sisto (Fig. 36) auf Malereien, die ungefähr derselben Zeit angehört haben dürften.

Fig. 35. Unterkirche von S. Alessio.

Fig 36. Presbyter Boninus.

Die meisten dieser Figuren tragen das Modell der Basilika oder Kapelle, für deren Ausschmückung sie gesorgt haben. In der Nikolauskapelle fügte Anaklet zu seinem Porträt auch das Kalixts II. hinzu, weil dieser den Bau ausgeführt und er selbst ihn nur ausgemalt hat. Auf den Mosaiken von S. Susanna und des Trikliniums[2] sieht man außer Leo III. auch Karl d. Gr., welchen der Papst zum Kaiser gekrönt hat und der bei der Anfertigung des Mosaiks am Leben war. Wie schließlich Theodotus nicht nur sich selbst, sondern auch die Glieder seiner Familie abbilden und als Lebende durch den rechteckigen

[1] Siehe unten B. II, K. 7.

[2] Die Bilder Kalixts II., Anaklets II. und Leos III. sowie auch Karls d. Gr. aus dem Triklinium bringen wir im Kapitel über den Lateran (B. II, K. 1).

Nimbus auszeichnen ließ, so verewigte Paschal I. seine Mutter durch ein Porträt, das in der Zenokapelle angebracht wurde. Die römischen Künstler gaben also das „insigne viventis" auch solchen, welche zu dem Stifter in einem freund- oder verwandtschaftlichen Verhältnis standen.

Als chronologisches Indiz ist der rechteckige Nimbus auf den Monumenten Roms mit Sicherheit nur zweimal nachzuweisen: auf dem schon besprochenen Bilde des Papstes Zacharias neben Theodotus in S. Maria Antiqua und auf der Darstellung der Himmelfahrt Christi, welche laut Inschrift der Presbyter Leo in S. Clemente malen ließ. Um anzudeuten, daß letzteres unter dem Pontifikat Leos IV. geschah, stellte der Künstler links den genannten Papst in der üblichen Weise dar. Das Gegenstück bildet der hl. Vitus, nicht der Presbyter Leo, welcher, obwohl Stifter, sich damit begnügte, in der Inschrift sein Verdienst zu verkünden (Taf. 210). Wie die Gestalt des Zacharias, so ist auch diejenige Leos IV. die eines Statisten; keiner von ihnen steht in einem organischen Zusammenhang mit der Komposition. Das Buch, welches sie halten, wird von ihnen nicht „angeboten", wie man in den meisten Beschreibungen liest, sondern gehört zu der typischen Ausstattung von Bischofsfiguren in der Kunst; die Päpste halten es selbst in den Szenen, wo sie als Stifter der Malerei dem Herrn oder der Madonna empfohlen werden, wie z. B. Hadrian auf dem Bilde der MARIA REGINA (Taf. 195).

In der Form macht der rechteckige Nimbus nur geringe Änderungen durch: der noch auf den Bildern des Theodotus sehr schmale Kontur wird schon bei Hadrian auf beiden Seiten breiter und bei dem Abt auf dem Fresko in S. Clemente so breit, daß man versucht wäre zu glauben, der Maler hätte an jene Tafelbilder gedacht, welche zum Schutz mit Flügeln versehen waren. Die Ähnlichkeit wird wohl eine zufällige sein. Der Grund des Nimbus ist gewöhnlich blau, selten grün. Selten auch überragt ihn ein kleines Kreuz.

Gegenüber den Versuchen einiger Kunsthistoriker, den Nimbus als etwas regelloses, als ein von der Laune der Künstler abhängiges Detail hinzustellen, dem man namentlich in chronologischen Fragen keinen Wert beimessen dürfe, konnte in unserer Untersuchung[1] konstatiert werden, daß derselbe in der römischen Monumentalkunst von Anfang bis zum Ende ein durchaus geregeltes Dasein führt. Da er ein sehr wichtiges Element ist, so wollen wir den Verlauf seiner Existenz noch einmal kurz zusammenfassen.

Als indifferentes, zum Teil schon in der heidnischen Kunst gebrauchtes Attribut der Auszeichnung wird der Nimbus von den christlichen Künstlern ohne alles Bedenken übernommen. Den Anfang macht in der zweiten Hälfte des 2. Jahrhunderts der große, runde Nimbus, aus welchem sich zu Beginn der Friedensperiode die Mandorla herausbildet; diese wird bald ein fast ausschließliches Merkmal Christi, aber nur für die glorreichen, das Licht in seiner größten Kraft zeigenden Darstellungen; denn unter den verschiedenen Arten des Nimbus ist sie das stärkste Ausdrucksmittel. Zu einer weniger starken Hervorhebung der Gestalt des Herrn

[1] Wir haben in unserer Untersuchung auf die Skulpturen der Sarkophage keine Rücksicht genommen, weil der Nimbus auf ihnen schwer anzubringen war, daher gewöhnlich auch ausgelassen wurde.

gegenüber den Engeln und Heiligen wird im ersten Drittel des 4. Jahrhunderts der kleine Nimbus eingeführt; und als man ihn nach einigen Jahrzehnten auch auf die Engel und etwas später auf die Heiligen ausdehnt, da kommt um die Mitte des 5. Jahrhunderts als die letzte wesentliche Veränderung der Kreuznimbus auf, welcher seit der Mitte des 7. Jahrhunderts stets das Haupt des Erlösers umgibt. Wir sehen also, daß der Nimbus von seiner Einführung bis in das 6. Jahrhundert hinein in einer fortwährenden Entwicklung begriffen ist. Daß die einzelnen Arten desselben nicht überall sofort in dem gleichen Maße zum Gebrauch gelangen, ist leicht erklärlich: Neuerungen benötigen stets eine gewisse Zeit, bis sie sich eingebürgert haben. Sobald die Entwicklung am Höhepunkt angelangt ist, erfolgt die Verwendung des Attributs mit der schönsten Regelmäßigkeit.

Diese organische Entwicklung setzt Einheit in der Tätigkeit und diese hinwiederum eine ununterbrochene Vererbung der Kunsttraditionen von Geschlecht zu Geschlecht voraus, wie sie nur in Rom möglich war und wirklich statthatte. Fremde Einflüsse für den Nimbus anzunehmen, ist überflüssig. Tatsächlich kann man keine Provinzialkunst vorführen, in welcher das Auftreten desselben wie in derjenigen der Reichshauptstadt sich bis in das 2. Jahrhundert hinauf verfolgen ließe und die eine so fest gegliederte Kette von Denkmälern mit diesem Attribut besäße. Man hat zwar behauptet, daß der christliche Nimbus ein Produkt des Orients sei, hat aber den Beweis nicht erbringen können, auch nicht für den kreuzförmigen; denn das eine der beiden in Frage kommenden Denkmäler, das Berliner Sarkophagfragment mit der Darstellung Christi, stammt nicht aus „konstantinischer Zeit“, sondern wohl erst aus der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts, weil die Apostel Bücher statt der antiken Rolle haben; und das andere, die Londoner Costantinus-Schale, ist eine Fälschung. Es liegt also auch für den Kreuznimbus keine Notwendigkeit vor, ihn aus seinem Verband mit der Monumentalkunst Roms zu reißen, um ihn zu der orientalischen zu schlagen, nachdem alle übrigen Arten des Attributs ebenfalls auf Rom als die gemeinsame Quelle hinweisen.

Fünftes Kapitel.

Gebärden.

Der altchristliche, in den Katakomben entstandene Bilderkreis der römischen Kunst war in einem steten Wachstum begriffen. Schon in der vornehmlich dem 4. und 5. Jahrhundert angehörigen Sarkophagskulptur begegnen wir Szenen, die in der zömeterialen Malerei fehlen; andere, die in dieser ein Unikum sind, werden von den Steinmetzen häufiger abgebildet; andere endlich finden sich nur in der monumentalen Kunst. Mit der Einführung neuer Szenen tauchen auch neue, dem praktischen Leben entlehnte Gebärden auf, welche in der profanen Kunst schon lange existierten, in den Katakomben aber nicht verwendet wurden, weil sich den Malern dazu keine Gelegenheit bot. Darunter gibt es solche, die zu denen zählen, welche das „byzantinische Kolorit ausmachen" sollen, also ein besonderes Interesse beanspruchen. Wie sich zeigen wird, tragen sie im Gegenteil nicht wenig zu der richtigen Beurteilung der führenden Rolle der altchristlichen Monumentalkunst Roms bei. Wir werden indes nur jene Gesten, die öfters wiederkehren, hier behandeln; die selteneren wollen wir für die Beschreibung der Monumente, auf welchen sie sich bieten, aufsparen.

§ 1. Gestus des Verhüllens der Hände.

Einer der am häufigsten vorkommenden Gesten ist der des Verhüllens der Hände. Er reicht in das höchste Altertum hinauf. Bei den Persern war er unter Umständen mit Androhung der Todesstrafe geboten: jeder, der sich dem König näherte, um ihn zu begrüßen oder etwas von ihm zu erbitten, mußte die Hände in den Ärmeln verstecken[1]. Alexander d. Gr. führte den Brauch bei den Griechen ein, und von diesen erhielten ihn die Römer, bei denen er zur allgemeinen Anwendung gelangte. Man verhüllte sich aus Ehrfurcht vor der Gottheit die Hände beim Gebet, sei es mit einem Zipfel des Mantels oder mit einem eigenen Tuch[2]. Aus demselben Grunde verordnete Aurelian, die sibyllinischen Bücher mit verhüllten Händen anzufassen[3]. Diesen Gestus erforderte schließlich auch die schutzflehende Bitte[4]. Wir sehen ihn, um ein Beispiel aus der Kunst zu zitieren, auf der Säule des Mark Aurel, auf welcher Gesandte und zwar solche von nordischen, nicht orientalischen Völkern abgebildet sind, welche mit ehrfurchtsvoll verhüllten Händen dem auf dem Tribunal stehenden Kaiser sich nähern[5]. Der Kaiser galt nämlich schon damals für ein höheres Wesen; er hieß

[1] Xenoph., *Hellen.* 2, 1, 8; *Cyrop.* 8, 3, 10. Vgl. (Pio Franchi de' Cavalieri), *Il rotulo di Giosuè* 32.

[2] Plautus, *Amphitr.* 1, 1, 101, ed. Teub. I, 13: „Velatis manibus orant."

[3] *Hist. aug.* XXVI, 19, 6: „Velatis manibus libros (Sibyllinos) evolvite."

[4] Ovid., *Metam.* 11, 279.

[5] Petersen, *Markus-Säule* 56.

der „Herr“ (dominus, κύριος), eine Benennung, welche anfänglich ein Ausfluß niedriger Schmeichelei war, bald aber zu einem wirklichen Titel sich gestaltete. Domitian, von Kaligula nicht zu reden, hielt sich bekanntlich für einen Gott und verlangte demgemäß behandelt zu werden. „Dominus et deus noster hoc fieri iubet“, pflegte er von sich zu sagen[1]. Alle diese Ansprüche, welche vernünftige Kaiser meist von sich wiesen, erhob schließlich auch Diokletian für seine Person und brachte sie zur praktischen Durchführung. „Er war“, wie Aurelius Viktor sich ausdrückt, „nach Kaligula und Domitian der erste, welcher sich öffentlich ‚Herr‘ nennen und als Gott anbeten ließ.“[2]

Was dem Kaiser gehörte oder in irgend einer Beziehung zu ihm stand, war etwas Geheiligtes, eine „res sacra“. Diese Tatsache erhellt aus einer Fülle von schriftlichen und monumentalen Zeugnissen, die allerdings erst dem 4. und den folgenden Jahrhunderten angehören. Die kaiserlichen Gewänder z. B. nennt Pakatus in seiner Lobrede auf Theodosius d. Gr. „regalem illum sacrosanctumque vestitum“[3]. Und eine trierische Grabinschrift aus dem 4. Jahrhundert erwähnt einen *Bonifatius* mit der Bezeichnung A VESTE SACRA. Der Verstorbene gehörte, mit andern Worten, zu der Dienerschaft, welcher die kaiserliche Garderobe anvertraut war[4]. Ein Brief des Kaisers hatte die Epitheta „göttlich“, „himmlisch“ und „heilig“[5]; gewöhnlich wurde er einfach „sacra“ genannt[6]. Der Adressat empfing ihn mit verhüllten Händen, wozu sich die hohen Beamten des Purpureinsatzes der Chlamys bedienten. Wir haben weiter oben (S. 88) einen für diese Sitte wichtigen Beleg aus Märtyrerakten zitiert; und der Silberschild des Theodosius (Fig. 30) vergegenwärtigt sie uns im Bilde. Man bedeckte sich auch die Hände, wenn man bei den kaiserlichen Spenden die Geldstücke bekam. Die interessanteste Darstellung einer „largitio sacra“ bieten die Reliefs des Konstantinbogens, auf denen der Kaiser anscheinend die Senatoren, vier Beamte aber das Volk beschenken; dieses verhüllt sich die Hände mit der Pänula, jene mit dem Zipfel der Toga[7]. Ammianus hat aus dem Leben Julians des Abtrünnigen eine Begebenheit überliefert, welche jene Reliefbilder trefflich beleuchtet. Der Kaiser mußte „gelegentlich einer Festlichkeit gewissen Agenten eine Summe Goldes einhändigen. Einer von diesen hielt zum Empfange desselben nicht, wie es Brauch war, die ausgebreitete Chlamys, sondern die bloßen Hände hin. Da sagte der Kaiser: die Agenten wissen wohl das Geld zu rauben, aber nicht in Empfang zu nehmen“[8].

[1] Sueton., *Domitian.* 13. Vgl. auch Martial 5, 8. Der unbekannte Panegyriker Konstantins d. Gr. betrachtet in der weiter oben abgedruckten Stelle den Kaiser ebenfalls als Gott, indem er dessen Statue „signum dei“ und „simulacrum“ nennt. Vgl. auch *Paneg. lat.* X 2, 1, ed. Teub. (Bährens) 263.

[2] *De caesaribus* (Val. Dioclet.) 39, 4. Vgl. Ammian. 15, 5, 17; Eutrop., *Breviar.* 9, 26.

[3] *Paneg. lat.* II 42, 3, ed. Teub. 126.

[4] Le Blant, *Inscript. chrétiennes de la Gaule* I, n. 277, S. 382f, Taf. 30, 182.

[5] *Paneg. lat.* IX 13, 1, 2; 16, 4, ed. Teub. 256 258.

[6] Forcellini, *Lexicon* s. v. Zu den dort zitierten Stellen vgl. *Scriptura de translatione sancti Stephani* 3: Migne, *PL* 41, 819. Martial (6, 76) spricht von einem „sacri lateris custos“; später sagte man „sacra domus“, „sacra scrinia“, „sacer comitatus“ usf. Vgl. auch Maurice, *Numismatique constantinienne* II CXIII, Anm. 2; Paul Koch, *Die byzantinischen Beamtentitel von 400 bis 700*, Jena 1903, 103.

[7] Die mittlere Gruppe nach Photographie in meinem *Capitolo di storia del vestiario* 3.

[8] Ammian. 16, 5, 9: „Rapere, non accipere sciunt agentes in rebus.“

Bei der großen Verbreitung, welche die Gebärde des Verhüllens der Hände im gewöhnlichen Leben hatte, war es natürlich, daß sie auch auf das religiöse Gebiet der Christen überging, wo man es so viel mit heiligen oder geweihten Personen und Dingen zu tun hat. Hier ist sie so recht an ihrem Platz: da ist Christus, der „König der Könige", dem man sich im Gebete nähert; da ist die Mutter Gottes und die Heiligen, an welche man sich wendet, um mit ihrer Hilfe desto sicherer Erhörung bei Gott zu finden; da die heiligen Bücher, die heiligen Gefäße, die Eucharistie und die in jener Zeit üblichen Reliquien, d. h. gewöhnlich Tücher (brandea), welche durch die Berührung mit dem Heiligen oder dessen Grabe eine gewisse Weihe erhielten. Aus dieser Aufzählung, die sich noch vermehren ließe, sieht man, wie oft der Gläubige Gelegenheit hatte, sich aus Ehrfurcht die Hände zu verhüllen. Ein einziger Vorfall mag zur Bestätigung und Erläuterung des Brauches genügen. Er bezieht sich auf den geringsten von den zuletzt erwähnten Gegenständen. „Der Diakon Agiulf", erzählt Gregor von Tours[1], „wollte von seinem Besuche des Grabes des hl. Nazarius ein Andenken mitnehmen. Da schenkte ihm der Lokalgeistliche von den grünen Zweigen, mit denen die Gläubigen das Grab des heiligen Bischofs geschmückt hatten, einige Büschel, welche er in die mit einem Tuch bedeckten Hände empfing." Weil er als Diakon die Tunika oder Dalmatik trug, mußte er sich zum Verhüllen der Hände eines eigenen Tuches bedienen; bei einem Priester oder Bischof hätte es die Pänula getan.

In der religiösen Kunst gehört dieser Gestus, wie bemerkt, zu denen, die man am häufigsten antrifft. Nach der geläufigen Ansicht wäre er sogar einer von den Faktoren, welche ganz besonders das „byzantinische Kolorit" der Kunst ausmachen sollen. In Wirklichkeit ist die Sachlage wesentlich anders: wie wir gesehen haben, handhabten ihn die heidnischen Künstler Roms schon lange vor der Gründung Konstantinopels; die christlichen haben ihn also nur weiter fortgesetzt. Die zömeteriale Kunst brauchte ihn zunächst für die Übergabe der Gesetzesrolle durch Christus an den Apostelfürsten. In den Katakomben Roms lernten wir von dieser Darstellung nur ein Beispiel, aus der Mitte des 4. Jahrhunderts, kennen[2], und ein zweites, das um einige Jahrzehnte jünger ist, hat vor kurzem eine suburbikarische Nekropole geliefert (Taf. 132); häufig kommt die Szene dagegen auf den Sarkophagen, römischen und außerrömischen, vor, welche gleichfalls erst aus der Friedensperiode stammen[3]. Wir werden weiter unten sehen, daß die Gesetzesübergabe eine echt römische Darstellung ist und in Rom, allem Anscheine nach, für den baptismalen Zyklus komponiert wurde. Sie muß dann gerade in der monumentalen Kunst sehr oft abgebildet worden sein, weil sie selbst zur Kenntnis der Heiden gelangte. Während sie jeden Gläubigen daran mahnte, daß auch ihm, bei der Taufe, „der Herr das Gesetz gegeben" hat[4], schöpften die Heiden, wie der hl. Augustin berichtet, aus ihr Stoff zu ihren Verleumdungen gegen die

[1] *Vitae Patrum* 8, 6 *(Mon. Germ. hist.* 696, 25ff): „Et statim accedens, quaedam de herbulis quas devotio populi sacro iecit in tumulo, manus lenteo opertas, sacerdote porregente, suscepit."

[2] De Rossi, *Bullett.* 1887, Taf. VII.

[3] Garrucci, *Storia* V, 322, 2; 323, 4; 332, 1, 2; 334, 2, 3; 335, 3.

[4] Vgl. unten Buch 2, K. 2, § 3.

Christen. In der irrigen Meinung befangen, Christus habe „Schriften über die Magie verfaßt", glaubten sie, daß auf den Bildern der Gesetzesübergabe der Herr diese Schriften den Aposteln Petrus und Paulus, welche ihm „besonders nahe gestanden hätten", einhändige. „Es geschah ihnen", fügt der Kirchenlehrer hinzu, „ganz recht, daß sie sich so arg täuschten, da sie Christus und die Apostel aus den Malereien, nicht aus den heiligen Schriften kennen zu lernen suchten."[1]

Auf unsern Tafeln verhüllen sich außerdem noch die Hände, sei es mit dem Mantel oder einem besondern Tuch, Simeon, um das Jesuskind zu empfangen, ein Apostel, welcher die eigene, und zwei Engel, welche die Krone Christi tragen, ferner Turtura mit der Rolle, die beiden Apostel in der Szene der Brot- und Fischvermehrung[2], Petrus in der Übergabe der Schlüssel, Paulus mit dem Rollenbündel und die beiden Lokalmärtyrer mit der Krone auf dem gleichen Bilde, die Magier mit den Geschenken, Päpste mit heiligen Büchern, Märtyrerinnen mit Kronen, der hl. Methodius mit dem Kelch bei der Feier des Meßopfers, Stifter mit Wachsstöcken und ein Diakon beim Tragen des Laienkelches[3]. In diesen Fällen geschieht der Gestus aus Ehrfurcht vor dem, was man im Begriffe ist, zu empfangen, oder was man bereits in den Händen hält. In andern verhüllt man die Hände zum wirklichen Akt der Verehrung oder Anbetung: so Josue vor dem Engel Michael, ein Apostel in der Thomasszene und mehrere in der Erscheinung Christi bei verschlossenen Türen, ferner ein Fürst vor und Maria in der Kalvariengruppe[4]. Das älteste Beispiel bietet uns wieder der liberianische Zyklus in der Gestalt Josues. Für die späteren, namentlich für das der Madonna, dürfte der Hinweis auf die Sarkophage, vor allem auf den mailändischen, nicht überflüssig sein; denn auf diesem verhüllt die Verstorbene geradeso wie die Gottesmutter ihre Hände mit der Palla, um Christus anzubeten[5]. Der einzige Unterschied zwischen den beiden zuletzt genannten Gestalten besteht in der Höhe der Haltung der Hände: Maria hat sie hoch zu dem am Kreuze sterbenden Sohn, die Verstorbene nur mäßig erhoben[6], weil sie nicht wagt, dem Herrn ins Antlitz zu schauen, und deshalb den Blick niederschlägt. Josue selbst hat seine Parallelen sowohl in dem Verstorbenen, welcher auf dem erwähnten Sarkophag die gleiche Gebärde wie seine Frau macht, als auch besonders in dem Hauptmann, der beim Vorbringen seiner Bitte die Hände mit der Chlamys verdeckt. Der Gestus des Verhüllens der Hände war also in der römischen Kunst allgemein verbreitet: die Sarkophage, welche hier in Betracht kommen, stammen aus Rom, Mailand, Verona und Marseille[7]. Von dieser gleichförmigen

[1] *De consensu Evangelistarum* 1, 9f: Migne, *PL* 34, 1049.

[2] Zwei interessante Beispiele aus der Skulptur bieten der Sarkophag von Arles (Garrucci, *Storia* V, 312, 2; Le Blant, *Sarcophages chrétiens d'Arles* X) und die Elfenbeinpyxis von Karthago bei de Rossi, *Bullett.* 1891, Taf. IV—V, S. 47ff.

[3] Taff. 57—60 78,1 98 133f 136 148f 154f 161 179ff 194f 205 214 234 239ff.

[4] Taff. 24 100,1 153 155 179f. Auf den Sarkophagen kommt noch Elisäus hinzu, welcher die Hände zum Empfange des Mantels des Elias bedeckt (Garrucci, *Storia* V, 324, 2; 327, 3; 328, 2; 399, 1).

[5] Garrucci, *Storia* V, 329, 1.

[6] Ähnlich auch die Engel auf dem neapolitanischen Fresko mit der Darstellung der Taufe Christi (Garrucci, *Storia* II, 94, 3).

[7] Garrucci a. a. O. V 319, 4; 329, 1; 333, 1; 353, 1; 396, 8.

Gruppe von Monumenten, die eine schöne Übereinstimmung bezeugen, ist die ravennatische Kunst selbstverständlich nicht auszuschließen; tatsächlich sind ihr auch vier unserer Tafeln entlehnt (78 98 100 f).

§ 2. Gestus der Prostration.

In der Heiligen Schrift ist, wie es sich begreift, an zahllosen Stellen von der Anbetung Gottes die Rede. Altes und Neues Testament kommen darin überein, daß der vornehmlichste Akt derselben durch das „Niederfallen auf das Angesicht" ausgedrückt wurde. So betete der von Abraham entsendete Knecht Gott an, als er die Zusicherung hatte, Rebekka als Braut für Isaak heimführen zu dürfen[1]; so betete der Heiland in seiner Todesangst im Garten von Gethsemane[2], und auf die gleiche Weise betet auch der Gläubige bei Paulus Gott an[3]. Der Gestus war indes nicht etwa ausschließlich biblisch oder christlich. Es hatten ihn bekanntlich auch die Heiden: „Werfet euch nieder ... und betet die Statue an", verlangte Nabuchodonosor von den drei Jünglingen[4], eine Forderung, welche später so viele heidnische Kaiser Christen gegenüber wiederholten, indem sie die Anbetung für die staatlich anerkannten Götter und für sich selbst in Anspruch nahmen[5]. Wie die drei Jünglinge, so verweigerten auch die Christen darin den Gehorsam, mit der ständigen Begründung, daß die Anbetung Gott allein gebühre. Darum lehnte sie Petrus für seine Person ab, als er sah, daß Kornelius „ihm zu Füßen fiel und ihn anbetete". „Steh auf", sagte er, „auch ich bin ein Mensch."[6] Ebenso verwies der Engel den Seher von Patmos, als dieser Anstalten machte, ihn anzubeten[7]. Gesellten sich zu der Prostration noch die Tränen, wie es der Psalmist verlangt[8], so hatte man nach Justinus M. das Gott wohlgefälligste, intensivste Gebet[9]. Wie tief eingewurzelt, wie selbstverständlich dieses in der christlichen Praxis war, beweist die in der Basilika des hl. Martin von Tours im 5. Jahrhundert angebrachte Inschrift, in welcher der Besucher, nachdem er *sich in den Staub geworfen und mit seinen Tränen den Boden benetzt* hat, aufgefordert wird, den Geist zu dem großen Bekenner zu erheben und die von ihm vollbrachten Wundertaten in den Malereien der Wände zu bewundern: QVISQVE SOLO ADCLINIS MERSISTI IN PVLVERE VVLTVM HVMIDAQVE ILLISAE PRESSISTI LVMINA TERRAE ATTOLLENS OCVLOS TREPIDO MIRACVLA VISV CONCIPE etc.[10]

[1] *Gn* 24, 52. [2] *Mt* 26, 39. [3] *1 Kor* 14, 25.

[4] *Dan* 3, 15. Durch eine Kußhand, die eine von den verschiedenen Bedeutungen des „adorare", *betet* auf dem bekannten palatinischen Graffito *Alexamenos seinen Gott an.* Dieser Gestus ist für unsere Tafeln belanglos.

[5] Für die dem Kaiser Konstantin d. Gr. von seiten des Senats erwiesene Prostration vgl. *Paneg. lat.* V, 1, 3; 9, 5, ed. Teub. (Bährens) 188 195.

[6] *Apg* 10, 25 f. Vgl. Hieron., *Adv. Vigilantium* 5: Migne, *PL* 23, 343.

[7] *Offb* 19, 10.

[8] *Ps* 94, 6.

[9] *Dial. cum Tryph.* 198 n. 90 (ed. Maurin.).

[10] Le Blant, *Inscriptions chrétiennes de la Gaule* I 237 n. 176. Eine ähnliche Wendung gebraucht Johannes IV. (640—642) in seiner musivischen Inschrift auf die von ihm in das Oratorium des hl. Venantius transferierten dalmatinischen Märtyrer: QVO QVISQVIS GRADIENS ET XPM PRONVS ADORANS | EFFVSASQVE PRECES MITTAT AD AETHRA SVAS. Vgl. de Rossi, *Inscript. christ.* II, I, 148, 16.

Wenn man zu der Art und Weise, wie die Gebärde der Anbetung hier eingeführt wird[1], die Tatsache erwägt, daß der (heidnische) „fromme Römer schon auf der Tempeltreppe oder an der Schwelle niederfiel, um sie zu küssen"[2], so kann der „Rücken" der Abendländer nicht sonderlich „steifer" als der der Morgenländer gewesen sein. Wir dürfen also ruhig sagen, daß die Prostration eine allgemeine Verbreitung hatte, mit andern Worten ebenso okzidentalisch als orientalisch war.

Obgleich die Anbetung Gott allein zukam, so wurde der Gestus des Sichniederwerfens auch Geschöpfen gegenüber beobachtet. Wir haben bereits auf zwei bezeichnende Fälle aufmerksam gemacht (S. 118), sie mögen als biblische Belege für seine Existenz genügen. In den Märtyrerlegenden begegnet man ihm so häufig, daß er zu den hagiographischen Gemeinplätzen gerechnet werden kann. Da lesen wir z. B., daß Tiburtius sich zu den Füßen der hl. Cäcilia wirft[3], Dionysius und Pankratius zu denen des Papstes Kornelius[4], Cyriaka vor dem hl. Laurentius und dieser vor dem Presbyter Justinus niederfällt, welcher seinerseits das gleiche tut und die Füße des Märtyrers zu küssen trachtet, so daß ein förmliches Ringen entsteht usf.[5]

Nicht bloß Heilige, sondern auch Kaiser, Könige, Päpste, kurz weltliche und geistliche Fürsten verehrte man durch Niederfallen auf die Erde, namentlich wenn man von ihnen eine Gnade zu erlangen hoffte[6]. Von Diokletian insbesondere wissen wir aus Aurelius Viktor, daß er „sich öffentlich als Gott anbeten ließ"[7]. Für alle diese Kultbezeigungen hatte man das gemeinsame Wort „adorare", *προσκυνεῖν*[8]. Hieraus folgt, daß eine Gott allein gebührende Verehrungsweise nicht existierte[9]. Wohl beteten die Christen auch damals ausschließlich zu Gott; aber die Orantenstellung, in welcher das Gebet gewöhnlich vorgetragen wurde, kann nicht, wenigstens nicht direkt, unter die Gesten der Gottesverehrung gerechnet werden.

Von unsern Tafeln bietet nur eine einzige die Prostration: wir sehen auf einem Fresko aus dem Ende des 4. Jahrhunderts einen Mann und eine Frau, welche sich zu den Füßen eines Heiligen hingeworfen haben (Taf. 131)[10]. Die ästhetischen Nachteile, die sich aus einer

[1] Auf dieser Sitte beruht der spöttische Vorwurf Julians d. A., daß die Christen „sich zu den Kirchen der Märtyrer hinwälzten" (bei Cyrill. Alex., *Contra Iulian.* 10: Migne, *PG* 76, 1024). Vgl. *Vita Mariae Aegyptiae* 23: Migne, *PG* 87 III, 3714 f. Für Märtyrergräber bezeugen die Sitte Prudentius (*Perist.* 9, 5: Migne, *PL* 60, 433), Sulpicius Severus (*Dial.* 1, 3, 2, ed. Halm 154). Hierhin gehört auch die Stelle Augustins (*De moribus Ecclesiae cath.* 1, 34: Migne, *PL* 32, 1343): „Novi multos esse sepulcrorum et picturarum adoratores."

[2] Karl Sittel, *Die Gebärden der Griechen und Römer* 184, Anm. 2, wo Belege aus Ovid u. a. Eine christliche Parallele dazu haben wir in Prudentius (*Peristeph.* Hymn. II, 517 ff: Migne, *PL* 60, 330 f): „Ipsa et senatus lumina Apostolorum et martyrum Exosculantur limina."

[3] *Passio B. Caeciliae virginis, Valeriani, Tiburtii et Maximi martyrum* ed. Bosio 13.

[4] *Passio S. Pancratii* in Mombrit. II 342. Vgl. Pio Franchi de' Cavalieri, *Hagiographica*, in *Studi e testi* 19 (1908), 110 116.

[5] *Passio S. Laurentii* bei Surius, *Vitae Sanctorum* IV (August) 611.

[6] Ennod., *Vita Epiphani* 90, 53 ed. Vogel (*Mon. Germ. hist.*): „... qui flexis genibus soloque prostrati pacem orabant principum". Gemeint sind ligurische Adlige vor Ricimer.

[7] *De caesaribus* (Val. Diocl.) 39, 4.

[8] Vgl. *Liber pontificalis*, in Ioann. I, ed. Duchesne I 275; in Constant., 391; in Steph. II, 447; in Serg. II, ibidem II 88; in Leon. IV, 118; Martini I *Ep.* 15 in *Concilia* ed. Coleti VII 66.

[9] Vgl. Sittel, *Gebärden* 186.

[10] Näheres darüber in B. II, K. 11. In ganz ähnlicher Stellung küßt auf dem Widmungsblatt des Wiener Dioskorides die personifizierte Eucharistia der Anicia Juliana die Füße. Vergleiche A. von Premerstein, *Anicia Juliana im Wiener Dioskorides-Kodex*, im *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* Bd XXIV, Heft 3, Taf. 21.

solchen Stellung mit Notwendigkeit ergaben, werden wohl die Ursache gewesen sein, warum die römischen Künstler die Prostration möglichst vermieden; denn an Gelegenheit, sie anzubringen, hat es ihnen ja nicht gefehlt.

§ 3. Gestus des Kniefalls.

Weniger unvorteilhaft als die auf den Boden hingeworfenen nehmen sich jene Gestalten aus, welche zu den Füßen von Heiligen knien. Auch durch diese Gebärde wurde, wie zahlreiche Bibeltexte beweisen[1], die Anbetung Gottes zum Ausdruck gebracht. Man denke nur an die paulinische Forderung, daß „im Namen Jesu jedes Knie sich beuge“[2], sowie an die wunderbar Geheilten, die auf die Knie fielen, um Christus als Gott anzubeten. Auf den Malereien der Katakomben erscheinen daher immer kniend die Hämorrhoissa, der Blindgeborene und der Aussätzige[3]. Hier bieten sich in dieser Stellung seit dem 8. Jahrhundert einige Stifter, die mit Kerzen in den Händen vor Heiligen, ferner Esther, die vor dem König Assuerus, und ein Papst, welcher vor der thronenden Maria Regina und dem Jesuskind kniet. Ein Knie beugt Abraham vor den himmlischen Gästen, unter denen sich Christus befindet, Hemor und Sichem als Bittsteller vor Jakob, Konstantin d. Gr. in der gleichen Eigenschaft vor dem hl. Silvester, wo er ihn um Befreiung von dem Aussatz anfleht, und dann zum Zeichen der Verehrung, wo er ihn, geheilt, mit der Tiara und den übrigen Insignien beschenkt. Wie geläufig der Kniefall vor geistlichen Vorgesetzten war, ergibt sich beispielsweise aus der von Possidius berichteten Geschichte des Manichäers, der, durch eine Predigt des hl. Augustin bekehrt, „sich zu dessen Füßen niederwarf und unter Tränen“ seine Schuld bekannte[4]. In dem Hofzeremoniell war der Kniefall vor dem Kaiser etwas Selbstverständliches; wir sehen ihn noch auf Malereien aus dem 13. Jahrhundert. Daß man vor den „Mächtigen“ auf die Knie fiel, um etwas zu erreichen, bezeugt Mamertinus in seiner Lobrede auf Julian d. A.[5] Schließlich erwies man die Verehrung durch Kniefall auch dem toten Monarchen. Es genügt, auf die bekannte Tatsache hinzuweisen, daß die Leiche Konstantins d. Gr. zu dieser Art Verehrung öffentlich ausgestellt wurde[6]. Der Kniebeuge erging es also wie der Prostration; denn auch sie wurde nicht allein Gott, sondern auch Geschöpfen gegenüber beobachtet.

§ 4. Gestus des Zeigens.

Das Zeigen geschah wie jetzt, so auch im Altertum durch Ausstrecken des „Zeigefingers“ der rechten Hand[7]. Es war dies vor allem der charakteristische Gestus des hl. Johannes d. T., der auf den Darstellungen gewöhnlich auf Christus oder dessen Symbol, das Lamm, hinweist[8].

[1] In jeder Bibelkonkordanz unter den Stichworten „genua“ und „adorare“ verzeichnet.

[2] *Phil* 2, 10.

[3] Vgl. meine *Katakombenmalereien* Taff. 20 47, 2 98 130.

[4] *Vita S. Augustini* 15: Migne, *PL* 32, 46.

[5] *Paneg. lat.* III 21, 4, ed. Teub. (Bährens) 147.

[6] Eusebius, *Vita Const.* 4, 67: Migne, *PG* 20, 1221; ed. Heikel 145.

[7] Quintil., *Instit.* 11, 3, 94.

[8] *Concil. Trull.* 82: Mansi XI 978 f.

Das erste Beispiel war die im Alten Baptisterium aufgestellte silberne Gruppe der fast mannshohen Gestalt Christi und des Täufers mit dem goldenen Lamm, nach dem *Liber pontificalis* ein Geschenk Konstantins d. Gr. Johannes machte mit der Rechten die Gebärde des Zeigens und hielt in der Linken eine Rolle mit der den Gestus erklärenden Inschrift: *Siehe das Lamm Gottes, siehe, der hinwegnimmt die Sünden der Welt!*[1] Man kann sich denken, daß diese kostbare und ohne Zweifel kunstvolle Gruppe bewundert und in andern Kunstzweigen nachgeahmt wurde. Erhalten haben sich aber nur wenige Darstellungen. Der Täufer macht seinen Gestus auch auf einem Bilde in S. Maria Antiqua, welches den thronenden Christus darstellt; als Gegenstück figuriert Maria, welche in der Haltung der Fürbitte abgebildet ist (Taf. 145, 3).

§ 5. Gestus des Redens und Segnens.

In der monumentalen Kunst bediente man sich bis zum 8. Jahrhundert ausschließlich, und in der Folge gewöhnlich, des schon in der Katakombenmalerei gebräuchlichen Gestus des Redens. Er bestand darin, daß man von der erhobenen Rechten die zwei letzten Finger einbog und die übrigen ausstreckte, wobei der Daumen manchmal mehr nach unten oder nach oben zu liegen kam. Beispiele zu zitieren wäre überflüssig; wir sehen ihn fast auf jedem Bilde, das eine Handlung vorführt. Der sog. griechische Sprech- oder Segensgestus, bei welchem mit der Spitze des Daumens die des Ringfingers berührt und die übrigen Finger gestreckt werden, kommt dagegen selten und erst seit dem Anfang des 8. Jahrhunderts vor (Taff. 169 171,4 214 227,2 229,1), obgleich Quintilian eine unbedeutende Variante desselben den „gestus maxime communis" nennt[2]. Wir dürfen ihn daher mit ziemlicher Gewißheit auf den Einfluß der griechischen Kunst, in welcher er gewöhnlich gebraucht wurde, zurückführen.

Der Gestus geschah, wie die Gebärden im allgemeinen, mit der rechten Hand. „Wo ist die Rechte, die zum Segensspruch des Mundes die Finger rührte?" ruft Gregor von Nyssa in der Leichenrede auf Magnus Meletius, den Bischof von Antiochien, aus[3]. Dem entsprechen auch die Monumente. Unsere Tafeln liefern bloß eine einzige Ausnahme, welche dazu noch ausgeflickt und übermalt, also nicht ganz sicher ist (Taf. 217). Nur in der Kleinkunst trifft man Gestalten, die den Gestus mit der Linken machen, sei es, weil die Rechte anderweitig beschäftigt oder durch den Raum behindert war[4].

Die Sitte, von Päpsten, Bischöfen, Äbten und sonstigen geistlichen Würdenträgern kniend den Segen zu erbitten und zu erhalten, reicht ins hohe Altertum hinauf. Aus der Regel des hl. Benedikt zu schließen, war sie namentlich in den mönchischen Kreisen gang

[1] *Liber pontificalis* ed. Duchesne I 174.

[2] *Instit.* 11, 3, 92: „Gestus ille maxime communis, quo medius digitus in pollicem contrahitur explicitis tribus."

[3] *Oratio funebris in Magnum Meletium episc. Antiochiae:* Migne, *PG* 46, 856: *Ποῦ ἡ εὐπροσήγορος δεξιά, τῇ τοῦ στόματος εὐλογίᾳ τοὺς δακτύλους συνεπιθείσουσα;*

[4] Vgl. Garrucci, *Storia* V, 383, 2; VI 439, 3; Stuhlfauth, *Die Engel in der altchristlichen Kunst* 66.

und gäbe[1]. Rufin hat uns sogar eine Segensformel überliefert[2]. Wichtig ist für unsern Gegenstand auch die Begegnung des Abtes Zosimas mit der hl. Maria Ägyptiaka, welche, von jedem menschlichen Verkehr abgesondert, durch mehr als dreißig Jahre ein so vollständiges Naturleben führte, daß sie jeglicher Kleidung entbehrte. Der Abt, welcher in der Wüste auf die Büßerin gestoßen war, hatte ihr seinen Mantel zugeworfen, damit sie sich bedecken konnte. Erstaunt darüber, daß sie ihn, ohne ihn je gesehen zu haben, mit seinem Namen anredete, „kniete er vor ihr nieder und bat um den Segen; nun warf auch sie sich zu Boden und adorierte ihn. So lagen beide auf der Erde und baten, jeder von ihnen möge den Anfang des Segens machen"[3]. Da der (gewöhnlich mit dem Kreuzzeichen verbundene) Segen, in Worte gekleidet, gesprochen wurde, so kam es, daß man den Redegestus auch für segnende Gestalten verwendete. Dieses dürfte jedoch erst später erfolgt sein; denn in der altchristlichen und nachkonstantinischen Periode wurde der Segen, wie die Monumente in völliger Übereinstimmung mit den Schrifttexten lehren, durch Handauflegung gespendet[4]. Zu den aus der Katakombenkunst bekannten Beispielen gesellt sich hier das liberianische Mosaik, auf welchem der blinde Isaak seinen Sohn Jakob (Taf. 11,1), und das weiter unten, im Kapitel über S. Maria Maggiore abgebildete Sarkophagrelief, auf welchem Jakob die Söhne Josephs segnet. Es lag im Interesse der Deutlichkeit, beide Gebärden streng auseinanderzuhalten. Erst als man im Mittelalter anfing, die Szenen durch Beischriften zu erklären, da konnten sich die Künstler über die alte Genauigkeit hinwegsetzen und den Segen durch den Sprechgestus ausdrücken. Spuren davon glaubte man schon bei Korippus zu entdecken, welcher, von dem Kirchenbesuch des Justinus redend, sagt, daß der Kaiser „von der Rechten Gottes gesegnet den Tempel verließ"[5]. Da es sich aber um eine der geläufigsten biblischen Metaphern handelt, so ist nicht anzunehmen, daß die Darstellungen der Hand Gottes diese Wendung hervorgerufen haben. Sicher bezeugt den fraglichen Brauch erst im 9. Jahrhundert der Diakon Johannes in seiner Beschreibung des Porträts des hl. Gregor d. Gr. Nach ihm machte der Papst „mit der Rechten das Kreuzzeichen"[6], natürlich um zu segnen, wie die Worte „modus crucis" andeuten. Damit ist jedoch nicht gesagt, daß der Heilige nach der Absicht des Malers den wirklichen Segensgestus machte; denn das Porträt wurde zu Lebzeiten des Heiligen, also vor 604, und in der für Bischöfe, die Redner von Beruf[7], üblichen Weise ausgeführt. Wir können somit ganz sicher annehmen, daß Gregor die Rechte zum Redegestus ausgestreckt hatte.

[1] *S. P. Benedicti Regula* 53: Migne, *PL* 66, 752; 63, 873f.

[2] *Historia monachorum* 7: Migne, *PL* 21, 420. Vgl. auch *Peregrinatio Aetheriae* in *Itinera Hierosolymitana saec. IV—VIII* ed. Geyer (*Corp. script. eccles. Vindob.* XXXIX) 60,1 64,9 68,11; Gregorii Nyss. *Oratio funebris in Magnum Meletium* a. a. O.

[3] *Vita S. Maria Aegyptiae* bei Mombrit. II 136; Sophron., *Vita S. Mariae Aegyptiae* 13: Migne, *PG* 87 III, col. 3708: *Ὁ δὲ εἰς γῆν κλίνας τὰ γόνατα, ἤτει λαβεῖν εὐχὴν κατὰ τὸ σύνηθες, ἡ δὲ καὶ αὐτὴ βάλλει μετάνοιαν, καὶ ἔκειντο ἀμφότεροι ἐπὶ τὴν γῆν, ἕκαστος ἑξαιτῶν εὐλογῆσαι τὸ ἕτερον, καὶ οὐδὲν ἦν ἀκοῦσαι παρὰ ἀμφοτέρων λεγόμενον εἰ μὴ τὸ, Εὐλόγησον.*

[4] Vgl. meine *Katakombenmalereien* 117f.

[5] *In laudem Iustini* 4, 318 (*Mon. Germ. hist., Auct. antiquiss.* III, II, 155): „dextraque Dei benedictus abivit".

[6] *Vita Greg. M.* 4; 84: Migne, *PL* 75, 231.

[7] Vgl. oben S. 93f.

Daß von der Sprechgebärde noch Paulus Silentiarius die richtige Vorstellung besaß, beweist die Erklärung, die er von dem lehrenden und zwischen Petrus und Paulus thronenden Erlöser, welcher in dem Altartuch der Hagia Sophia eingestickt war, gibt: „Die Finger der Rechten hebt er (Christus) empor, als würde er das Wort der ewigen Wahrheit verkünden; in der Linken hält er das Buch, in welchem verzeichnet sind die heiligen Reden.“[1] Diese Erklärung paßt nicht bloß auf Christus, sondern würde sich auch unter das Porträt Gregors und der typischen, seit dem 4. Jahrhundert auftretenden Bischofsgestalten überhaupt als Unterschrift setzen lassen. Trotzdem ist anzunehmen, daß der Schnitzer einer Elfenbeinplatte aus dem 11. oder 12. Jahrhundert bei einer Gestalt, welche der von Paulus Silentiarius beschriebenen ähnlich war, an den *segnenden* Christus dachte; denn die erklärende Inschrift beginnt mit den Worten: *Herr, segne deinen Diener*[2]. In der Interpretierung der späteren Werke darf also die Deutung des Segens nicht prinzipiell ausgeschlossen werden. Der Interpret wird dann aber im Interesse der Deutlichkeit gut tun, ausdrücklich hervorzuheben, daß der Segen durch den Sprechgestus erteilt werde. Man kann also nicht fehlgehen, wenn man in der Beschreibung von Bildwerken dieser Gebärde immer ihren Namen läßt, während es sonst mindestens zweideutig ist, wenn man vom Segnen „nach griechischer Art“ oder gar vom „Segnen“ schlechthin spricht.

§ 6. Gestus des Schmerzes und der Trauer.

In den Katakomben, wo alles an die Freuden des Jenseits mahnen sollte, hatten die Künstler überaus selten Gelegenheit, den Schmerz und die Trauer zum Ausdruck zu bringen[3]. Sie bedienten sich dazu der am meisten verbreiteten Gebärde: die trauernde Gestalt legt die Hand, gewöhnlich die Rechte, an das Kinn. Die Monumentalkunst behielt diesen Gestus bei. Es macht ihn, auf einem sehr beschädigten liberianischen Mosaik, Lia bei dem Anblick ihrer entehrten Tochter Dina, ferner die Unverschleierte, die sich zu der Konfessio der hll. Johannes und Paulus eingefunden hat, um irgend ein Anliegen den Märtyrern zu empfehlen (Taff. 15,1 131,3).

Bei gesteigertem Schmerz lösten die Frauen das lange Haar, die „Zierde des Geschlechtes“, und ließen es ungekämmt auf die Schultern herabfallen. In diesem Aufzug sehen wir die bethlehemitischen Frauen, welche dem königlichen Befehle gehorchend mit ihren Kleinen vor Herodes erschienen sind. Dadurch, daß der Künstler sie mit aufgelösten Haaren geschildert hat, deutete er das bevorstehende Unglück an. Mit aufgelösten Haaren kommt ferner die MVLIER VIDVA an das Grab des hl. Klemens, um ihr verlorenes Kind zu suchen, und beugt sich die Braut über ihren toten Bräutigam, den hl. Alexius, um sein Antlitz mit Küssen zu bedecken, während die greisen, neben ihr stehenden Eltern sich die Haare ausraufen und die Mutter obendrein noch durch das aufgerissene Gewand ihre Brüste zeigt[4]

[1] *Descript. S. Sophiae* 776ff, ed. Becker 37f.
[2] Schlumberger, *L'Épopée byzantine* III 193.
[3] Vgl. meine *Katakombenmalereien* 119.

[4] Auf der Miniatur mit der Darstellung des Kindermordes im *Codex Egberti* haben zwei Frauen sogar den ganzen Oberkörper entkleidet. Vgl. Kraus, *Die Miniaturen des Codex Egberti* Taf. 13.

(Taff. 69 239 242). Letzteres Motiv, das unser modernes Auge unangenehm berührt, ist bei Frauen eine der heftigsten Äußerungen des Schmerzes. Um Heliodor, einen befreundeten Mönch, zur Rückkehr zum aszetischen Leben zu bewegen, schreibt ihm Hieronymus, daß er sich weder durch die Liebkosungen des kleinen Neffen noch durch die Schmerzensausbrüche der Mutter und des Vaters abhalten lassen solle, „zu der Fahne des Kreuzes zu eilen": „. . . licet parvulus ex collo pendeat nepos, licet sparso crine et scissis vestibus ubera, quibus nutrierat, mater ostendat" usf.[1] Diese Worte beschreiben sehr gut den traurigen Zustand, in welchem die Mutter des hl. Alexius dargestellt ist. Ähnliche Gestalten kehren auch häufig in der klassischen Kunst wieder; ihr Schmerz ist aber stets in einer dezenteren Weise ausgedrückt[2].

Das sind die hauptsächlichsten von den Gebärden, deren sich die Künstler in der monumentalen Malerei zu bedienen pflegten. Wie die von uns angeführten schriftlichen Zeugnisse beweisen, haben sie nicht etwa bloß in der Kunst ein theoretisches Dasein gefristet, sondern waren mit dem täglichen Leben verwachsen und gelangten infolge der durch Diokletian veränderten Verhältnisse seit dem 4. Jahrhundert ungleich mehr als in früherer Zeit zur Anwendung. Die christliche Monumentalkunst Roms nahm also auch von dieser Seite eine naturgemäße, mit dem praktischen Leben stets in Fühlung bleibende Entwicklung: die neuen Gesten, die sich seit dem 4. Jahrhundert in ihr zeigen, waren ein Produkt der veränderten Lebenslage, nicht des Einflusses irgend einer mehr oder minder imaginären Kunstrichtung. Mit Ausnahme der sog. griechischen Segensgebärde treten sie in den Szenen gleich zu Anfang auf und gehen dann mit diesen in die Provinzialkunst über.

Die bisherigen Untersuchungen haben gezeigt, daß in Rom schon um die Mitte des 4. Jahrhunderts umfangreiche Bilderzyklen aus dem Alten und Neuen Testament vorhanden waren, welche sich dann die Provinzialkunst zum großen Teil angeeignet hat. Daher die Tatsache, daß sowohl in Neapel als auch in S. Prisco, Ravenna und Mailand Gegenstände abgebildet wurden, welche in der Kunst der Reichshauptstadt schon seit langer Zeit existierten. Die Gleichheit erstreckte sich nicht bloß auf den Inhalt und die Form der Komposition, sondern auch auf die Details: die Gestalten haben dieselbe Gewandung, machen dieselben Gesten und sind auf die nämliche Weise durch den Nimbus ausgezeichnet. Durch diese Abhängigkeit der provinzialen von der reichshauptstädtischen Kunst ist zugleich die Führerschaft Roms, wenigstens für die altchristliche Periode, bewiesen. Damit wollen wir uns vorderhand begnügen.

Um die große Überlegenheit der römischen Kunst deutlicher zeigen zu können, gehen wir jetzt zu der Besprechung der hervorragendsten kirchlichen Denkmäler über, welche jene Bilderzyklen einst besessen haben oder noch besitzen. Mit einer Ausnahme sind es natürlich lauter römische Monumente, denen ein besonderes Kapitel gewidmet ist.

[1] *Ep.* 14, 2, ed. Hilberg 46f. Vgl. auch *Ep.* 39, 5, 305.

[2] Vgl. z. B. Petersen, *Markus-Säule* 82 106 112f.

Zweites Buch.

Die hervorragendsten kirchlichen Denkmäler mit Bilderzyklen.

Erstes Kapitel.

Lateran.

I. Überreste von Malereien und Mosaiken des Palastes.

Das mächtige Geschlecht der Laterani hatte auf dem Caelius einen vielbewunderten Palast, die „aedes Lateranorum". Bei der Verschwörung des Piso, an welcher auch Plautius Lateranus, das damalige Haupt der Familie, beteiligt war, wurde der Palast von Nero konfisziert und verblieb dann, anscheinend nur mit kurzer Unterbrechung, bis zum 4. Jahrhundert kaiserlicher Besitz[1]. Konstantin d. Gr. schenkte ihn der Kirche, und Silvester ist der erste Papst, der seine Residenz darin aufschlug. Unmittelbar nebenan baute der Kaiser die große Salvatorkirche mit dem zugehörigen Baptisterium. Die beiden letzteren Bauten sind, wenn auch in sehr verändertem Zustand, auf uns gekommen; wir haben sie schon oft erwähnt und werden sie weiter unten ex professo behandeln. Von dem Palast hat sich dagegen so wenig erhalten, daß es schwer fällt, seine Größe und Lage mit völliger Sicherheit zu bestimmen. Wie es scheint, dehnte sich der vornehmste Teil zwischen dem Baptisterium und der aurelianischen Stadtmauer aus. Die vielen Verwüstungen und Feuersbrünste haben in Verbindung mit den zerstörenden Einflüssen der Zeit und der Menschen seine prunkvollen Säle und Gemächer in unscheinbare Mauerreste verwandelt, welche den einstigen Reichtum an Kunstschätzen, die dort gewiß vorhanden waren, gar nicht ahnen lassen. Von den klassischen Fresken sind nur einige kaum nennenswerte Reste mit rein dekorativen Darstellungen von schwebenden Gestalten, von Masken, Stilleben u. dgl. an Ort und Stelle verblieben. Man glaubt sie dem 2. Jahrhundert zuschreiben zu dürfen[2].

Bei einem so vollständigen Ruin können wir es nicht hoch genug anschlagen, daß von den späteren Malereien gerade diejenige erhalten blieb, welche hier eine ganz besondere Beachtung verdient, da sie eine Personifikation Roms bietet. Wir wollen sie deshalb an die Spitze der übrigen stellen.

§ 1. Personifikation Roms.

Das Bild befindet sich seit langer Zeit im Palazzo Barberini, wohin es Kardinal Francesco Barberini übertragen ließ. Es wurde schon öfters veröffentlicht, aber gewöhnlich als „Fresko aus dem 2. Jahrhundert". Wir bringen von ihm die erste Abbildung in Farben (Taf. 125). Dank dem gefälligen Entgegenkommen Seiner Durchlaucht des Fürsten Luigi Barberini konnte unser Maler die Kopie in unmittelbarer Nähe von dem Original anfertigen. Es war ihm deshalb möglich, den Farben durch Anfeuchtung mit Wasser fast ihre ursprüngliche

[1] Vgl. darüber Ph. Lauer, *Le palais de Latran* (in der von der École française de Rome veröffentlichten Serie) 1 ff.

[2] Sie befinden sich in dem gegenwärtigen Hühnerhof des Sakristans. In photographischer Wiedergabe bei Lauer a. a. O. 15.

Frische zu geben und dadurch einige Details schärfer hervortreten zu lassen, welche im gewöhnlichen Zustand des Freskos ganz eingeschlagen und abgestumpft sind. Wir heben dieses eigens hervor, um den Unterschied zwischen Kopie und Original zu erklären. Leider wurde das Bild bei seiner Ausbrechung aus der Wand oder beim Transport an den Rändern stark beschädigt: die Gestalt verlor die Füße mit dem Suppedaneum und der Inschrift: VIRTVS · HONOR · IMPERIVM, ferner das Zepterende, den oberen Teil des Kopfes mit dem Helm und die Standarte von dem Tuch aufwärts. Die Ergänzung der abgebrochenen Stücke geschah auf dem Original in einer Weise, daß man die Linie, welche den ursprünglichen Teil umgrenzt, deutlich verfolgen kann. Nur im Gesicht wurde dieselbe fast vollständig beseitigt, weshalb sie auch auf unserer Kopie nicht sichtbar ist; sie durchschneidet die Nase über der Spitze. Das Fresko reicht jetzt bis zum Kamm des Helmes. Man begreift nicht, warum dieser unvollständig blieb; denn auf dem Original war er sicher ganz. Wir haben ihn auf unserer Kopie, an das Vorhandene anknüpfend, vervollständigt.

Die Ergänzungen auf dem Original sind im wesentlichen richtig. Die beanstandete Fahne z. B. existierte wirklich, wie die auf dem Fresko zurückgebliebene rechte Ecke beweist. Sie hatte aber die Form einer gewöhnlichen Standarte, nicht die des konstantinischen Labarums, wie ein alter Interpret behauptet hat. Wir besitzen nämlich eine Abhandlung über das Bild oder vielmehr über eine Kopie desselben, welche nicht lange nach seiner Entdeckung angefertigt wurde. Der vor kurzem verstorbene Kardinal Mariano Rampolla del Tindaro hatte das Glück, sie in der barberinischen, jetzt vatikanischen Bibliothek zu finden. Wegen des großen Wertes der Malerei unterzog er sich, trotz der Last seiner Berufsarbeiten, der Mühe, jene Abhandlung mit einem Kommentar zu versehen, um sie in dem vorliegenden Werk zu veröffentlichen. Es war seine letzte wissenschaftliche Arbeit. Wir glauben es dem Andenken des großen Kirchenfürsten schuldig zu sein, wenn wir beides, Kommentar und Abhandlung, in der Originalsprache zum Abdruck bringen.

1. Untersuchungen über den Fundort des Bildes.

Von Kardinal Mariano Rampolla del Tindaro.

Una scoperta di sommo rilievo, storico, archeologico e, se si voglia, artistico, fu fatta in Roma presso il Laterano circa la metà del secolo XVII, la quale per altro non ebbe quella divulgazione e rinomanza che avrebbesi pur meritata.

Sotto il pontificato di Innocenzo X, come è noto, erano stati compiuti nella basilica lateranense, minacciante rovina, grandiose opere di riparazione; quando, venuto meno il pontefice (5 Genn. 1655) e decorsi appena tre mesi di sede vacante, in certe fabbriche vicine, d'assai remota antichità, venne scoperta una stanza dipinta, in una delle cui pareti faceva bella mostra di sè per freschezza di colorito e per un certo velo di simbolismo, onde appariva ravvolta, l'immagine di Roma trionfante molto ben conservata in tutte le sue parti. Sembrerebbe ai giorni nostri poco credibile che tale stanza, sotto più rapporti monumentale,

appena venuta alla luce fosse già destinata, quasi cosa di nessun pregio, a scomparire sotto i colpi del piccone. Ciò malauguratamente avvenne: la demolizione cancellò tutto, non però sì prestamente, da non lasciar tempo ad un grande amatore di siffatte cose di accorrere al salvataggio del prezioso dipinto.

Fu questi il Cardinale Francesco Barberini seniore, nepote di Urbano VIII, uomo coltissimo ed appassionato ricercatore di antichità, di libri, di opere di arte, il quale prima che la parete, recante l'immagine di Roma, venisse gettata al suolo, ottenne di far tagliare il muro e trasportare la pittura nel giardino di casa sua alle Quattro Fontane: il che non gli riuscì malagevole, sia perchè era circondato di grande autorità e di stima, sia per essere stato già Arciprete di quella basilica[1], sia in fine perchè nessun altro mostrò premura di conservare l'immagine ed averla per sè. Prevedendo però sagacemente che coi metodi allora adoperati il taglio del muro avrebbe potuto nuocere alla integrità della pittura, cosa che di fatto sembra essere avvenuta[2], ebbe l'accorgimento di farne ritrarre una copia in tela.

Questa scoperta sfuggì alla comune attenzione; poichè nè i contemporanei ne parlarono, nè lo stesso Capitolo lateranense ne serbò memoria alcuna nel suo archivio[3]; e ciò che reca ancor maggiore maraviglia, il Rasponi medesimo, allora canonico di S. Giovanni e quindi spettatore o per lo meno consapevole della scoperta, pubblicando l'anno seguente 1656 il suo volume in foglio *De basilica et patriarchio lateranensi,* non reputò pregio dell' opera di farne qualsiasi menzione.

La spiegazione non è difficile a darsi, se si ponga mente che la scoperta avvenne ai 7 di Aprile 1655, il giorno stesso della assunzione di Alessandro VII al pontificato, sul quale avvenimento, come era ben naturale, si concentrava tutta l'attenzione della città; che non se ne comprese l'importanza, del che è prova la ordinata demolizione della stanza scoperta; che infine con tale demolizione ne disparve tosto ogni traccia non meno alla vista che alla memoria degli uomini.

Anche l'immagine di Roma, salvata dalla rovina e trasferita al palazzo dei Barberini, non ebbe la notorietà che era da aspettarsi. Basti dire che nell' inventario dei quadri ritrovati nella eredità del Cardinale Francesco Barberini, e così negli altri susseguenti che si conservano nell' archivio di quella Casa principesca, non se ne fece cenno[4].

[1] Il Cardinale Francesco Barberini fu nominato Arciprete della basilica lateranense nel 1623; dopo un anno vi rinunziò e nel 1625 fu trasferito all' Arcipretura della basilica vaticana. Nel 1655, quando ebbe luogo la scoperta, l'Arciprete di S. Giovanni in Laterano era il Cardinale Girolamo Colonna.

[2] A cagione del taglio della parete la pittura restò alquanto danneggiata, come potrebbe dedursi dai restauri subiti in alcune parti.

[3] Tutte le diligenze fatte nell' archivio del Capitolo lateranense per rinvenire alcuna notizia intorno la scoperta del 1655 sono rimaste infruttuose.

[4] Sono stati consultati i seguenti documenti:

a) „Inventario di tutte le suppellettili, tappezzerie, paramenti, arazzi, quadri, statue, argenti etc. ritrovate nell' eredità del Card. Francesco Barberini" *(Archiv. Credenza V, Casell. 67, Maz. LXXIII, Lett. J, n. 15).*

b) „Inventario generale fatto alla morte dell' Eccmo. Sig. Principe D. Matteo con annotazioni indicanti la provenienza e pertinenze di diversi oggetti, 1685" (ivi n. 18).

c) „Stima di alcuni quadri fatti da Carlo Maratta" *(Cred. V, Casell. 69, Maz. LXXXVI, n. 24).*

d) „Inventario dei quadri esistenti nel Palazzo Barberini alle Quattro Fontane" (ivi n. 27).

e) „Inventarii fatti in epoche diverse di oggetti spettanti all' Emo. Card. Francesco Barberini seniore" *(Cred. XIV, Casell. 185, Maz. XXXIX, Lett. F, n. 21).*

Un secolo dopo, il Venuti descrisse diffusamente i quadri del palazzo Barberini, ma tacque anch' esso della Roma trionfante[1].

Nel trascorso secolo fu tra i primi il Nibby a farne un semplice accenno, e con sagace criterio, al solo nome del dipinto, l'aggiudicò ai tempi dell' imperatore Costantino[2]. Più recentemente, nel 1882, il Matz e il von Duhn ne fecero un' ampia descrizione. Da ultimo essa venne pubblicata in una copia abbastanza grande e con un ampio commentario dal Körte[3].

Questo più o meno è quello che fin oggi se ne sapeva.

Se non che, tra i manoscritti della biblioteca Barberiniana ci venne fatto di trovare un opuscolo, anonimo, contemporaneo alla scoperta, fin qui sconosciuto ed inedito, il quale non solo ci conservò una descrizione minutissima della immagine di Roma nello stato primitivo di conservazione, con la indicazione del luogo ove fu ritrovata; ma dietro la scorta di altro documento, parimenti contemporaneo ed inedito, ci conduce a riconoscerne l'autore e ci offre ancora un commento sul simbolismo della pittura scritta da mano non imperita della classica antichità.

Il codice a cui ci riferiamo è il Barb. lat. 1926, cartaceo, di lettera nitida e ben conservato, salvo il primo foglio alquanto corroso dall' inchiostro. Il titolo dell' opuscolo, abbastanza esplicito, è il seguente: „Antiquissima imago Urbis Romae, iam ante mille et trecentos annos a Constantini Magni usque temporibus in Lateranensis Ecclesiae conclavi quodam, prope Baptisterium, cum nescio quid in vetustis illis parietibus immutaretur ab Architectis inter recessus veteris muri, in praegrandi forma, amoenissimis colorum diversitatibus et plane hieroglyphicis gratiosa, priore primum anno, subito inventa et nunc usque ad minutias plene examinata et explicata: sub felicissimis auspiciis augustissimi Romanorum Imperatoris Ferdinandi III. Anno salutis MDCLVII."

E qui innanzi tutto è da notare una apparente incoerenza nella data. Di fatti da una parte ci avverte l'autore che la scoperta della pittura avvenne l'anno avanti a quello in cui egli scriveva: *priore primum anno subito inventa;* e poichè il 7 Aprile 1655 è la data certa della scoperta, esso non poteva scrivere più tardi del 1656. Dall' altra parte però il manoscritto reca a piedi la data del 1657, cioè l'anno secondo dopo la scoperta. Onde è che a togliere la incoerenza che ne emerge, fa d'uopo dire che l'opuscolo fu composto dentro l'anno 1656, e l'anno seguente si deve solo riferire alla divulgazione o, a dir più veramente, all' esemplare conservato nella Barberiniana: due affermazioni precise, di cui si darà tosto ragione. — Ciò premesso, conviene portare l'attenzione sulla notizia dataci dall' autore intorno al luogo del ritrovamento della stanza dipinta.

[1] Venuti, *Roma moderna* 220—222.

[2] Nibby (*Roma nell' anno 1838* II 591) ricorda negli appartamenti del Palazzo Barberini due antiche pitture: „una rappresenta una Venere con attorno degli amorini, opera pregevole, ma bruttamente sconciata dal Maratta che pretese di ritoccarla; l'altra esprime una Roma trionfante, da quanto sembra eseguita ai tempi dell' imperator Costantino".

[3] Friedrich Matz und F. von Duhn, *Antike Bildwerke in Rom* III, Leipzig 1882, 242—244; *Archäol. Zeitung* 1885, Taf. VI, S. 23 f. Vedi anche Bellori et Causseus, *Pict. veter. tabulae inscr. Romanorum* (nel frontispizio), e Montfaucon, *Antiq. expl.* I, 2, tav. CXCIII.

Non sono questioni che si dibattono soltanto oggi, ma già da tempo si agitavano tra gli eruditi sul posto che le *aedes Lateranorum* occupavano nel Celio; sulla trasformazione da esse subite nel secolo IV, sia per la costruzione della basilica cristiana, sia per la dimora ivi assegnata al Vescovo di Roma; come anche sulla casa di Fausta, moglie di Costantino, dove l'anno 313 ai 2 di Ottobre fu adunato un piccolo concilio sotto la presidenza di Papa Milziade per giudicare la causa commessagli dall' Imperatore a riguardo dei Donatisti[1].

Il Baronio[2], che ne trattò di proposito, sostenne che il palazzo dei Laterani, confuso con la *domus Faustae* e divenuto, secondo lui, imperiale, per munificenza di Costantino, sia stato trasformato nella basilica del Salvatore e nella abitazione pontificia. Ma questa sentenza venne ampiamente confutata da un erudito autore del secolo XVII, il cui autografo inedito si conserva nella biblioteca Barberini[3], il quale ritenne che nè la *domus Faustae* occupava tutto l'edificio dei Laterani, nè questo era palazzo imperiale, nè molto meno da Costantino donato al pontefice.

Col Baronio, nella sostanza, convennero altri, tra cui ai giorni nostri si possono noverare il De Rossi[4] e il Grisar[5]. Anche il Lanciani[6] identificò la casa di Fausta con la casa dei Laterani; laddove il Kiepert e l'Huelsen[7] ammettono la distinzione; e così il Gregorovius[8], il Rohault de Fleury[9], lo Stevenson[10] e il Lauer[11].

Che che sia di tali controversie, si può ritenere per certo che l'imperatore Costantino fu l'autore della basilica lateranense, la quale da lui prese la denominazione di *Costantiniana*[12]; che essa venne edificata in quel luogo del Celio, ove sorgeva un grandioso e vasto edificio con corteggio di fabbriche, appartenuto già ai Plautii Laterani e quindi passato nel dominio imperiale; che, in fine, nel secolo IV i Romani Pontefici avevano già presso la stessa basilica la loro stabile residenza[13]. Ciò nonostante, non è men certo che le nuove fabbriche non distrussero del tutto il palazzo dei Laterani, che è d'uopo distinguere e dalla basilica e dal patriarchio.

Imperciocchè, ancor dopo tali innovazioni, alla seconda metà del secolo IV, le *aedes Lateranorum* conservavano tutto il loro splendore e si vedevano, secondo le testimonianze di Aurelio Vittore[14], tra gli edifizi di Roma precipui e degni di ricordanza; non altrimente

[1] S. Optat. Milev., *De schismate Donat.* 1, 23.

[2] Baron., *Annal.* ad ann. 312, LXXX—LXXXV; ad ann. 324, LXVII.

[3] Cod. Barb. lat. 1564, *Anonym. autographum* saec. XVII, *Dissertationes XXX de Constantino Magno. — Dissert. XX, De palatio lateranensi a Constantino Pontifici donato.*

[4] De Rossi, *Bullett. d'archeologia crist.* a. 1863, 52.

[5] Grisar, *I Papi del medio evo* I, 227.

[6] Rodulphus Lanciani, *Forma Urbis Romae* fascicul. VI, tav. 37.

[7] Kiepert et Ch. Huelsen, *Formae Urbis Romae antiquae,* editio altera, Berolini 1912 — „Domus Faustae in Laterano" 80; „Domus Lateranorum" 82.

[8] Gregorovius, *Storia della città di Roma nel medio evo* I, Roma 1900, 59.

[9] Rohault de Fleury, *Le Latran au moyen-âge* 11.

[10] Enrico Stevenson, *Scoperta di antichi edifizi al Laterano;* Dissertazione inserita negli *Annali dell' Istituto di corrispondenza archeologica* XLIX, Roma 1877, 332 sg.

[11] Ph. Lauer, *Le palais de Latran, étude historique et archéologique,* Paris 1911, 17.

[12] *Acta Concil. roman.* ann. 487: „Flavio Boetio V. C. Consule, sub die III Iduum Martiarum, in basilica Constantiniana, residente venerabili viro Papa Felice etc." Labbé, *Concil.* IV 1149 sqq.

[13] De Rossi l. c.

[14] „... in aedibus quoque memoratu dignis, quarum praecipuas *videmus,* Parthorum quae dicuntur ac Laterani" (Sex. Aur. Vict., *Epitome* 20, 6).

che ai tempi del poeta Giovenale[1], il quale non dubitò di appellarle: *egregias Lateranorum aedes.*

Laonde non è lungi dal vero ritenere che il palazzo dei Laterani e per sontuosità e per ampiezza dovesse superare qualunque altra dimora del patriziato romano: il che non è poco, se si ponga mente a quello che delle case patrizie riferiva lo storico Olimpiodoro[2], visitatore di Roma nei primordii del secolo V, e fin dai tempi di Augusto prescriveva Vitruvio[3], per le abitazioni convenevoli ai nobili, *personis nobilibus.* Esse erano a guisa di piccole città con ippodromi, fori, tempî, fontane, bagni: erano decorate da vestiboli regali, atrii alti, peristilii amplissimi, spaziosi giardini, biblioteche, pinacoteche, basiliche *ad decorem maiestatis perfectae.*

Sparite che furono non meno per le secolari vicende, che nulla risparmiano, per i ripetuti incendii e tremuoti quelle vaste e grandiose fabbriche, a rintracciare l'area che l'antico palazzo dei Laterani avrebbe occupato, si è dai cultori dell' antichità più utilmente ricorso ai ruderi rimasti sepolti nel sottosuolo che man mano sono tornati alla luce.

Limitandoci a far menzione delle principali scoperte, è da ricordare la prima di esse fattasi sotto il pontificato di Eugenio IV. Nel 1435, facendosi i fondamenti del monastero, contiguo al chiostro del Vassalleto, alla profondità di 18 piedi, secondo la narrazione di Flavio Biondo[4], apparvero camere, pavimenti, colonne, statue ed altro. Nel 1594 Flaminio Vacca[5] ricordò la scoperta di nicchioni, muri, pavimenti nobilissimi di serpentini, porfidi ed altri marmi mischi rinvenuti negli scavi tra l'altare degli Apostoli e l'antico coro[6]. Il Lupi dette ragguaglio di altri ritrovamenti fatti nel Laterano nei primi decennii del secolo XVIII, cioè, antichi muri, stanze, fistule plumbee che furono giudicate spettare alla casa dei Laterani[7].

Nei terreni poi fra la basilica e le mura urbane vennero scoperte rovine insigni, dalle quali furono dissotterrate statue, busti imperiali, marmi di ogni sorta ed un numero stragrande di anfore[8]. Nel 1838 dai fondamenti della sala capitolare vennero fuori alcuni muri antichi riccamente decorati di pitture[9]. Nel 1853 nell' abbassare che si fece l'area della Confessione si discuoprì il piano di antica via, conducente *ad posterulam* verso le mura urbane, la quale corre parallela alla nave traversa della basilica dal settentrione al mezzogiorno, formata da poligoni irregolari e fiancheggiata di marciapiedi in pietra tiburtina[10].

Gli scavi però più importanti per risolvere la questione dell' area del palazzo dei Laterani sono stati quelli del Corvisieri e dei Busiri. Il Corvisieri nel 1873 dietro il battistero

[1] *Satyr.* 10, 17.

[2] Olimpiod. presso Fozio, *Biblioth.* cod. LXXX.

[3] Vitruv., *De architectura* 6, 5.

[4] Flav. Blondus, *Roma instaurata* § 85, 14.

[5] Flaminio Vacca, *Memorie di varie antichità trovate in diversi luoghi della città di Roma* n. 120.

[6] Vide Ciampini, *De sacris aedificiis a Constantino Magno constructis* tab. III, nn. 6 16.

[7] Vedi Venuti, *Descrizione topografica di Roma antica,* ed. 1803, 179.

[8] Lupi, *Epitaph. S. Severae* 43 sqq.

[9] Vedi Braun, *Bullett. dell' Istituto* 1838, b. — La riproduzione della pittura di una di tali pareti fu pubblicata dallo Stevenson nel tom. XLIX degli *Annali dell' Istituto di corrispondenza archeologica,* tav. d'aggiun. RS; e più esattamente dal Lauer, *Le palais de Latran* 15.

[10] Vedi Filippo Martinucci, *Intorno le reparazioni eseguite all' altare papale Lateranense e suo tabernacolo. Breve commentario,* Roma 1854, 18. — Lanciani, *Forma Urbis Romae* tav. 37.

lateranense, nella parte incontro l'ospedale, e precisamente verso la via della Ferratella, ove parallelamente passava un' antica strada romana scoperta nel 1870[1], rinvenne grandiosi avanzi di almeno tre sale di antica costruzione laterizia, dietro delle quali cominciano orti che poi vanno a congiungersi con quelli posti a fianco del monastero e della chiesa fin presso alle mura urbane. Nei quali orti il Corvisieri volle inoltre con nuove escavazioni esplorare una zona di 50 metri per ogni lato, e ritrovò altre stanze medievali con continuazione di mura antiche, estraendosi dallo scavo gran copia di marmi e frammenti di sculture decorative[2]. Finalmente gli scavi fatti nel 1876 sotto l'abside e sotto il portico leonino dagli architetti Busiri misero alla luce un atrio triangolare con pavimento in mosaico ed in mezzo una piscina circolare incrostata di marmi e al lato dell' atrio sei camere con pavimento del pari in mosaico; dal lato poi opposto all' abside apparvero muri e nicchie, e sotto il portico leonino altre due camere, nei cui muri si scorgevano tracce di pittura[3].

Non può sfuggire ad alcuno il gran numero di statue e frammenti di statue in tutti questi scavi rinvenute, che manifestano essere appartenute a nobilissimi edifizi. In conferma di ciò conviene aggiungere che frammenti copiosissimi di pregevoli sculture vennero pur anco adoperati per costruzioni nell' ospedale di contro. In fatti negli scavi eseguiti nell' orto di detto ospedale fu trovato un magnifico tronco di statua di porfido, alle sembianze imperiale, trasferito ora nel Museo lateranense[4]; e Flaminio Vacca lasciò scritte le seguenti memorabili e significative parole: „Sotto lo Spedale di S. Gio. Laterano vi attraversa un fondamento grossissimo tutto di pezzi di buonissime figure, vi trovai certi ginocchi, e gomiti di maniera greca, parea tutta la maniera del Laocoonte di Belvedere, e ancora si potrebbe vedere."[5]

Tenendo ora conto della località, di tanti sparsi avanzi di splendidi edifizi che si rannodano tra loro; della identità delle costruzioni laterizie dei migliori tempi imperiali; degli indizi cronologici che forniscono i bolli di mattone; si può raccogliere un complesso di dati, che, più di qualunque prova testimoniale, dimostrano che le indicate rovine dietro la basilica sotto l'abside e dietro il battistero sino all' antica via trovata nell' orto dell' ospedale, prossima e parallela all' attuale della Ferratella, e fors' anche nel fianco che riguarda le mura urbane, rappresentano la vasta area dell' antica e ricca dimora dei Laterani. Questa tesi che fu ampiamente svolta dallo Stevenson[6], è ora sostenuta e meglio precisata dal Lauer[7].

La quale deduzione, a cui ragioni tecniche e topografiche conducono manifestamente, viene confermata altresì da ragioni tradizionali, le quali, ove si ponga mente che il palazzo

[1] Vedi Lanciani, *Bullett. dell' Istituto* 1870, 51.

[2] Stevenson l. c. 322 sgg. — Lauer l. c. 10. — Tanto l'uno che l'altro danno la pianta delle stanze scoperte dirimpetto all' orto dell' ospedale; però è da notare che la pianta del Lauer è più completa ed esatta.

[3] Lauer, *Le palais de Latran* 9—11 e planches I—III; Lanciani, *Forma Urbis Romae* tav. 37.

[4] Cfr. Rohault de Fleury, *Le Latran au moyen-âge* 9—10.

[5] Flaminio Vacca, *Memorie di varie antichità* n. 13.

[6] Stevenson l. c. § V: *„Rovine degli edifizi all' ovest della basilica. Quivi le aedes Lateranorum"*, 358—367.

[7] „Les *aedes Lateranorum* paraissent, avec toute vraisemblance, avoir occupé la zone qui s'étend d'une part entre le baptistère et le mur d'Aurélien, d'autre part entre les deux voies antiques situées l'une dans l'axe de la nef Clementine (transept), l'autre près de la *via della Ferratella"* (*Le palais de Latran* 17). — Il Lauer notò le rovine di un antico edifizio incastrate nel muro di Aureliano lungo l'orto dei Penitenzieri (ivi p. 18).

dei Laterani non disparì tutto ad un tratto, si bene successivamente, e che le testimonianze a noi pervenute rimontano a tempi in cui non era scomparso ogni avanzo, e considerevoli avanzi esistevano ancora ed erano a tutti visibili; hanno per fermo non lieve peso. Ora la vetusta tradizione addita appunto l'area all' Ovest della basilica sino all' antica via prossima alla Ferratella, con il battistero quasi nel centro, in uno ai circostanti terreni, come luogo del palazzo dei Laterani, nel quale si ritiene che al secolo IV, dopo il suo trionfo, abitasse Costantino[1]. Così Leonardo Bufalini[2] nella sua pianta di Roma dell' anno 1551, la quale, tuttochè imperfetta, è buona a dimostrare quanti ruderi vedevansi ai tempi suoi attorno al Laterano, indicò a Ponente della basilica cristiana il seguente gruppo di edifizi: *Baptisterium Constantini; Sacellum S. Joannis Baptiste; Basilica Constantini; Palatium Constantini;* i quali due ultimi edifizi, che seguono al battistero, sono posti precisamente incontro all' ospedale verso la via odierna della Ferratella. Non occorre poi dire che la basilica accanto al palazzo è dal Bufalini ben distinta dalla chiesa, ed indica, secondo l'uso delle case nobilissime, una basilica privata e civile[3].

Parimente il noto architetto, scultore e pittore Senese, Francesco di Giorgio Martini, che fiorì nel secolo XV, fra i disegni di antichità che industriosamente raccolse, lasciò anche la pianta del battistero lateranense, da sè riprodotta insieme agli altri edifizi medioevali che allora ivi esistevano, e sotto di esse appose in nota: *fondo de la chasa di qhostantino.* E così l'antico autore dell' opuscolo anonimo che ha per titolo: *Descriptio Sanctuarii sanctae Lateranensis Ecclesiae,* del secolo XI, edito da Giorgi[4] dal codice Vat. Reg. 712, da cui sulla fine del secolo seguente attinse in massima parte Giovanni Diacono per il suo *Liber de Ecclesia Lateranensi,* dedicato ad Alessandro III, venendo a parlare del battistero e degli annessi oratorii, secondo la migliore lezione del codice del monastero di S. Amando[5], ritenuta dallo stesso Giovanni Diacono[6], notò che ivi *fuit Constantini imperatoris camara.* In un manoscritto poi, che si vuole del secolo IX, il quale contiene un Lezionario per uso della basilica lateranense, al foglio 229 si riporta un sermone che leggevasi nella festa della dedica: *Sermo in dedicatione huius Ecclesiae Salvatoris,* ove è detto che l'imperatore Costantino edificò il battistero *in balneo caloris sui*[7].

A questa medesima sentenza, pur prescindendo e dalle scoperte posteriori, allora ignote, e dalla stessa tradizione, pervenne il Ciampini[8] condottovi da ben altre ragioni. Considerando egli una iscrizione del V secolo posta ad *Fontes sancti Iohannis in Laterano,* pubblicata dal Grutero[9], e recentemente dal De Rossi[10] restituita alla vera lezione, secondo la quale il

[1] Ciò affermò il Rohault de Fleury, il quale scrisse: „Constantin, après son triomphe, établit, comme on le sait, sa résidence dans le palais que sa femme Fausta possédait sur le Caelius" (l. c. 9).

[2] Francesco Ehrle S. J., *La Pianta di Roma di Leonardo Bufalini del 1551.* Roma 1911, foglio P.

[3] Vedi De Rossi, *Roma sotterranea* III 495.

[4] Domin. Giorgi, *Liturgia Rom. Pontificis* III 542.

[5] Cod. ms. di Parigi 5129.

[6] Cfr. Migne, *PL* 194, 1555; riprodotto dal Lauer nel 1911.

[7] Vedi Baldeschi e Crescimbeni, *Stato della SS. Chiesa papale Lateranense* 156—157.

[8] Ciampini, *De sacris aedificiis a Constantino Magno constructis* 24—25.

[9] I. Gruterus, *Corpus inscriptionum* 1163, 11.

[10] De Rossi, *Inscriptiones christ.* tom. II, I, 147, 12.

pontefice Ilaro, nel fare grandiose opere nel battistero lateranense, con l'aggiunta di tre oratorii, vi avrebbe trovato una gran mole di ruderi ammassati, giustamente osservò siffatto cumulo di rovine non potersi conciliare con la notizia del *Liber pontificalis* nella vita di Sisto III, di cui narra che ornò il battistero di epistilii, marmi e colonne di porfido[1], attesa la corta distanza, di circa 22 anni, che corse tra i due Pontefici. Egli pertanto suppose che la costruzione del battistero lateranense ebbe tre diversi periodi. Primieramente Costantino, convertito al cristianesimo, destinò ad uso di battistero la sala da bagno, secondo la consuetudine romana, annessa al proprio palazzo, con l'animo di abbellirla in seguito con marmi e colonne che fece apprestare, ma che però *congregatas dimisit* senza compiere l'opera. Sisto III quindi pose mano a completare l'opera, ma non la finì tampoco, lasciandone il compito al suo successore Ilaro. Fu adunque per il Ciampini il battistero lateranense in origine non un nuovo edifizio appositamente costruito, ma solo la sala da bagno dell' imperatore a tale uso adattata.

Abbiamo dunque e dalla serie concatenata delle scoperte fatte nel sottosuolo lateranense e dalla tradizione, un argomento attendibile, onde riconoscere l'area dell' antico palazzo dei Laterani, del quale il battistero doveva senza dubbio far parte. È a deplorare però che nessuno di coloro che si sono occupati di tale studio abbia avuto conoscenza sia della importante scoperta del 1655, sia del luogo ove essa fu fatta; perchè da ciò avrebbero essi certamente tratto un nuovo prezioso elemento per completare la storia degli scavi eseguiti in quell' area e confermare viemmeglio la loro tesi. Ora appunto la scoperta della stanza dipinta con una immagine di Roma, che si distingue da tutte le altre da noi conosciute, così per il suo caratteristico simbolismo, come per l'effigie della Vittoria, sorreggente il Labaro in aria di trionfo, che Roma presenta sulla sua destra mano, ed il luogo altresì nel quale essa immagine fu rinvenuta, cioè *prope baptisterium*, anzi *assai vicino al battistero*, non solo si rannodano con le varie scoperte sopraindicate e specialmente con quelle del Corvisieri, ossia con tutto il presunto tracciato dell' area del palazzo dei Laterani, ma comprovano ancora nel miglior modo che al palazzo medesimo tale pittura appartenne. Dal fin qui detto si può inoltre ragionevolmente inferire l'epoca costantiniana dell' immagine, che il nostro anonimo barberiniano dà come certa, tanto più che in una delle stanze scoperte dal Corvisieri, distante circa trentacinque metri dal battistero, fu trovato un frammento d'iscrizione del IV secolo che molto probabilmente si riferisce a Costantino trionfatore[2]: circostanza che bene armonizzerebbe con la Roma trionfante rinvenuta nel luogo vicino.

Venendo ora a ragionare dell' anonimo opuscolo barberiniano e lasciando da parte ogni apprezzamento sul contenuto di esso, ci limitiamo ad indagare chi sia l'autore di tale scritto ed in qual modo sia pervenuto esso alla biblioteca del Cardinale Francesco Barberini.

Per quel che riguarda l'autore dello scritto, è da ricercare innanzi tutto chi fossero i personaggi che vi intervennero, sia nel chiederlo sia nel sollecitarlo. — Il principale attore

[1] *Liber pontificalis* in Xysto III ed. Mommsen 99, ed. Duchesne I 234.

[2] ... *at*Q. VICTO*ri;* ... *co*NSTANT*ino?* .. TRIVM*phatori.* Vedi Stevenson l. c. 361; Lauer, *Le palais de Latran* 8.

in questo affare fu uno dei più colti ed eruditi Italiani che fiorirono in Roma nella prima metà del secolo XVII, il Commendatore Cassiano dal Pozzo, Cavaliere di Santo Stefano e patrizio torinese. Venuto egli a stabilirsi in Roma fin da giovane, nel 1618, essendo uomo di genio e di tratto affabilissimo, strinse tosto amicizia col Cardinale Francesco Barberini, allora semplice prete o abate, come all' uso romano solevasi appellare. Assunto al pontificato Urbano VIII, zio di Francesco, la grande amicizia col nepote gli aprì senz' altro l'adito alla Corte pontificia, ove esercitò cariche onorevolissime di gentiluomo, di famigliare intimo, di coppiere o primo maestro di Camera del Papa. Alla morte del Pontefice entrò alla Corte del suo intimo amico Cardinale Francesco, il quale tanta rinomanza avevasi già acquistata durante il lungo pontificato dello zio. Il dal Pozzo rimase al fianco del suo Cardinale, primo tra i numerosissimi famigliari, col titolo di maestro di Camera, e vi perseverò per tutta la vita fino al giorno 22 di Ottobre 1657, che ne fu l'ultimo[1]. Nel periodo di 30 anni, in cui fu congiuntissimo ai Barberini, spiegò egli sì meravigliosa attività a favore delle arti, della erudizione e dello studio dell' archeologia, che gli valse il titolo di *Peyresc redivivo*, di *padre della repubblica delle lettere*[2]. Predilesse sopramaniera tutto ciò che fosse monumento o reliquia di antichità: la collezione di cimelii e disegni da lui formata, e alla sua morte passata al fratello Carlo Antonio con cui conviveva, rimase in Roma celebratissima[3]; ed il Falconieri, contemporaneo, ricordò i disegni di moltissimi bassorilievi di antichi monumenti conservati *nel famoso studio del Commendatore Cassiano dal Pozzo*[4]. Onde è che potesse egli con verità scrivere al dottissimo Morin: *Equidem non diffiteor graecae ac latinae sapientiae colligendae tuendaeque summo me studio teneri*[5]. Nutrì ancora continua ed amichevole corrispondenza epistolare coi più rinomati eruditi del suo tempo, specialmente stranieri, dai quali era sommamente apprezzato. La regina Cristina di Svezia nel suo primo soggiorno a Roma (20 Dic. 1655—18 Lugl. 1656), quando era tuttora in vita il dal Pozzo, lo ricercava e godeva della erudita conversazione di lui, alla cui morte l'Heinsio ne dava al Gronovio l'annunzio con sensi di profondo rammarico[6]. Con tali precedenti, senza tema di errare, si può ritenere che il prezioso dipinto della Roma trionfante dell' epoca costantiniana fosse salvato dal Cardinale Barberini, assorbito in quei giorni dalla elezione del nuovo pontefice, per suggerimento e cooperazione efficace del suo maestro di Camera.

[1] Il cod. Barb. lat. 5635 al foglio 91 dà il *Ruolo della Famiglia del Em^mo Sig^re Card^le Barbe^no li 6 Magg^o 1655*, ove tra i numerosissimi famigliari in primo luogo figura il *Signore Cava^re dal Pozzo;* al foglio poi 95, che deve certo appartenere all' anno seguente, si legge: *Ruolo della Famiglia dell' Em^o e Rev^mo S. Card^le Francesco Barberini per salarij e Companatici-Cav^re dal Pozzo* etc.

[2] Vedi Giacomo Lumbroso, *Notizie sulla vita di Cassiano dal Pozzo*, Torino 1875, 15.

[3] Di questa collezione di Cassiano dal Pozzo, passata al fratello e da questi continuata, si giovò grandemente il Ciampini per la descrizione delle basiliche lateranense e vaticana, e con viva riconoscenza commendò altamente nei dal Pozzo l'esimia sollecitudine ereditaria *in comparandis et summo studio servandis iis omnibus, quae antiquitatem et eruditionem redolent. — De sacris aedificiis a Constantino Magno constructis* 4.

[4] Ottavio Falconieri, *Discorso intorno alla Piramide di Caio Cestio*, inserita nella 2. edizione della *Roma antica* del Nardini 569.

[5] Lettera di Cassiano dal Pozzo *Patri Ioanni Morino*, conservata in un foglio volante nell' Archivio del fu Principe della Cisterna. Vedi Lumbroso l. c. 17.

[6] Burmann, *Sylloges Epistolarum* ep. CCCXI, III 378.

Certo è che il dal Pozzo dette, come si vedrà, grande importanza alla scoperta, essendo il solo dei contemporanei che ne lasciasse memoria. Egli, in fatti, nelle sue note di cose memorabili, compilate l'anno stesso della sua morte, lasciò scritto quanto segue.

„L'anno 1655 nel giorno dell' assuntione di N. S. al pontificato, che fu ai sette di aprile, si trovò in alcune anticaglie assai vicino al battistero di S. Giovanni Laterano una stanza dipinta, nella quale si osservò l'effigie di Roma trionfante colorita vagamente, che accettò l'eminentissimo signor cardinale Francesco Barberino a far tagliare il muro, e trasportar quella pittura nel giardino del palazzo di casa sua, che è alle quattro fontane, ho preso a farne far copia da quello che il medesimo signor cardinale fece far in tela."[1]

All' occhio dell' uomo colto e dell' antiquario espertissimo non isfuggiva il vero pregio della simbolica figura di Roma, che il dipinto lateranense offriva; e però, d'intesa, senza dubbio, col suo Cardinale divenutone proprietario, volse il pensiero a ricercare l'autorevole parere di qualche dotto specialista straniero versato nella classica antichità. Di uomini siffatti erano allora in rinomanza specialmente il Belgio e l'Olanda; ond' è che valendosi il dal Pozzo di favorevoli congiunture, a quei paesi si diresse. Nel 1656 trovavasi in Roma insieme a Cristina di Svezia il P. Carlo Alessandro Manderscheydt della Compagnia di Gesù, nobile lussemburgese, addetto qual Cappellano al Conte de Pimentel, Ambasciatore di Spagna a Stoccolma, il quale per ordine del suo sovrano accompagnava Cristina nel suo primo solenne ingresso alla sede pontificia[2]. Fu facile al dal Pozzo, venuto in grande stima presso la Regina, entrare in amichevoli rapporti col mentovato Gesuita, e nel ritornare che questi faceva in Belgio, nell' aprile del medesimo anno, gli consegnò una copia della Roma trionfante con incarico di farla tenere ad altro Gesuita olandese della stessa provincia Flandro-Belgica, p. Ottone van Zyll[3], uno dei primi collaboratori del Bollando[4]. A ciò fare fu egli forse consigliato e dalla fama in cui erano i Bollandisti e dall' attaccamento speciale del Bollando ai Barberini, il quale dei due soli volumi della sua grandiosa opera sino allora pubblicati volle dedicare il primo ad Urbano VIII ed il secondo al Cardinale Francesco.

Ricevuta che ebbe il van Zyll l'immagine da Roma, certamente accompagnata da lettera o da verbale comunicazione, i cui termini ignoriamo, non trovò persona più idonea ad emettere un assennato parere che rispondesse alla richiesta del dal Pozzo, che il Gevartius residente a quei dì in Anversa, celebratissimo dappertutto come sommo nella conoscenza dell' antichità classica. A costui quindi mostrò la pittura, significandogli che al suo ritorno fra pochi giorni in Anversa avrebbe con esso lui conferito nella risposta da darsi. Se non

[1] *Memoriale di Cassiano dal Pozzo* edito dal Lumbroso l. c. 77—78.

[2] Vedi Dewalque nella *Biographie nationale publiée par l'Académie Royale des Sciences, des Lettres et Beaux-Arts de Belgique* XIII 214.

[3] Intorno alla vita e alle opere del van Zyll (in latino *Zyllius* e nel nostro volgare italiano *Ziglio)* vedasi il Sommervogel, *Bibliothèque des écrivains de la Compagnie de Jésus* VIII 1549 ss.

[4] Vedi *Acta Sanctorum* tom. II Ian. 724 1082.

che, prevenuto il van Zyll dalla morte ai 13 di Agosto dello stesso anno, rimase ogni cosa in sospeso e la pittura ritornò al Manderscheydt.

Prima di procedere innanzi in questa interessante storia dell' anonimo barberiniano, giova dare un breve cenno del Gevartius, che ne fu certamente l'autore.

Giovanni Gaspare Gevaerts, detto latinamente Ianus Casperius Gevartius, nato in Anversa ed ivi defunto (1593—1666), fu uno dei più distinti filologi e letterati del suo tempo; versatissimo nell' antica letteratura, nella storia, nella poesia, e critico acuto, come lo dimostrano i suoi scritti, segnatamente la sua classica edizione delle *Sylvae* di Stazio e l'opera critica filologica eruditissima intitolata *Electa*. L'elevato ingegno e la riputazione acquistatasi di dotto[1] gli procurarono la stima e l'amicizia degli uomini più colti e di fama universale, tra cui il Gronovio, il Grevio, l'Heinsio ed altri molti. L'università di Douai gli conferì il titolo di dottore *ad honorem;* quella di Parigi gli offrì la cattedra di storia, che esso rifiutò per non allontanarsi dalla sua patria. I principali sovrani di Europa grandemente l'onorarono: Filippo IV di Spagna l'innalzò alla dignità di Consigliere di Stato e di regio Istoriografo, alla morte del quale pari onore di Consigliere di Stato e di Istoriografo cesareo nel 1644 gli venne conferito da Ferdinando III Imperatore d'Austria e confermato appresso dal successore Leopoldo I; Luigi XIII di Francia lo favorì con doni. Con la morte del Gevartius la scienza dell' antichità, coltivata allora con tanto successo nel Belgio, sembrò estinta[2], ed il Grevio dandone la triste nuova all' Heinsio, scrivevagli: *Gevartium ante aliquot hebdomades obiisse ex aliis, credo, accepisti: cum hoc viro ipsum litterarum nomen elatum est*[3]. Il Papebroch nei suoi *Annales Antverpienses* ne onorò altamente la memoria e ne produsse anche il ritratto, inciso dal rinomato Pontius sopra una tela del Rubens, la quale si conserva nel Museo di Anversa.

Conoscendo pertanto il valore e la rinomanza del Gevartius, non esitò il Manderscheydt a rinviargli l'immagine, affinchè, studiatala, desse il sollecitato parere. Quegli accettando, senz' altro, l'incarico, si dichiarò di eseguirlo, anzi manifestò ad un tempo il divisamento di dare alle stampe il suo scritto. Ed in effetto, con somma diligenza compose sopra l'immagine lateranense un dotto e sottile commentario che in ogni minima parte illustrava il soggetto. Non contento però del proprio sentimento, per averne un giudizio autorevole, rimise il suo lavoro ad Alberto Rubens, figlio di primo letto del gran pittore, il quale dedicatosi allo studio dell' antichità, per le sue pubblicazioni in siffatte materie era tenuto in conto di eccellente archeologo. Ignoriamo se e quali osservazioni il Rubens gli facesse, solo sappiamo che il Gevartius ne ebbe approvazione ed incoraggiamento a tal segno che potè concepire il proposito di stampare il suo scritto e dedicarlo al Pontefice Alessandro VII nella prossima ricorrenza del secondo anniversario della sua elezione al pontificato.

[1] Il Gronovio in una lettera all' Heinsio lo chiama: *virum illum doctum Antverpiensem* (Burmann l. c. III, ep. CX, 139).

[2] Vedi L. Roersch nella *Biographie nationale* VIII 694 sgg.

[3] Burmann, *Sylloges Epistolarum* IV, ep. XXVIII, 46.

Le cose erano giunte al tal punto, ed il Manderscheydt con ossequente lettera dei 23 di Decembre dello stesso anno 1656 informava di tutto il dal Pozzo per incarico avutone dallo stesso Gevartius[1].

Un esemplare del costui scritto fu certamente in mano del dal Pozzo tra il Gennaro e il Marzo del seguente anno 1657, come tosto diremo; ma lo scritto non venne dato alla stampa, secondo che faceva prevedere il Manderscheydt, nè ebbe tampoco l'onore di essere dedicato al Pontefice, secondo che l'anno avanti erasi proposto l'autore dopo l'approvazione del Rubens e forse da questi incoraggiato; quindi rimase quasi sepolto e da tutti ignorato. Il Roersch, infatti, che con singolare studio ha dato testè l'elenco di tutti i libri ed opuscoli editi ed inediti del Gevartius, non fece veruno accenno al Commentario sull' immagine lateranense di Roma trionfante, dallo stesso indubbiamente scritto e preparato per vedere la luce[2]. Quale sia stato il motivo di sì improvviso cambiamento, non è facile divinarlo. Forse al Gevartius, addetto com' era alla Corte di Vienna e personalmente obbligato a Ferdinando III per la nomina di Consigliere di Stato ed Istoriografo cesareo, sembrò sconveniente non fregiare il suo nuovo lavoro su Roma imperiale del nome del suo augusto patrono, che pur portava il titolo di Imperatore dei Romani.

Questa ovvia congettura trova appoggio altresì nello stesso anonimo manoscritto barberiniano, ove l'autore dichiara di porre il suo lavoro *sub felicissimis auspiciis Augustissimi Romanorum Imperatoris Ferdinandi III.* Nella quale ipotesi si spiega eziandio, e assai ragionevolmente, la mancata pubblicazione dello scritto, atteso che l'Imperatore Ferdinando moriva, immediatamente dopo la composizione dell' opuscolo, ai 2 di Aprile dello stesso anno 1657, e la stampa di esso sotto gli auspici di un defunto era divenuta manifestamente inopportuna.

[1] L'originale di questa interessantissima lettera inedita si trova in uno dei 38 volumi (I—III, f. 324) del carteggio dei Fratelli Carlo Antonio e Cassiano dal Pozzo, esistenti in Torino nello archivio del fu principe della Cisterna, oggi di S. A. il Duca di Aosta, della quale ci venne favorita gentilmente copia. La lettera del Manderscheydt a Cassiano dal Pozzo è del seguente tenore:

„Credo che per le diligenze ch' in ciò io ho adoprato, Vostra Signoria Illustrissima haverà già intesa la morte del P. Ottone Ziglio avvinuta alli 13 del mese d'Agosto di quest' anno. Non ha potuto il buon Padre per la ragione di questa sua morte far quanto da lui haveva desiderato V. S. Ill^{a} intorno a quella imagine di Roma triomphante, la quale V. S. per mezzo mio fu sentita di mandargli nell' Aprile di questo anno corrente. Pochi giorni innanzi che morisse comunicò il buon Padre l'istessa imagine e la mostrò al S^{e} Gevartio, dicendogli che ritornando fra pochi giorni da Malines in Anversa, haverebbe trattato con lui sopra la risposta ch' havevano da dare sopra questa materia a V. S., ma la morte havendolo tolto a noi altri con universal sentimento e dolore de tutti gli huomini dotti di questa Provincia, alli quali s'era egli reso amorevolissimo per la sua singolarissima piacevolezza, per la bontà de costumi et sua dottrina molto grande l'istessa imagine fu data a me, acciò io ne disponessi secondo che giudicassi convenirsi. Io subito la mandai al S^{e} Gevartio, il quale si dichiarò subito di voler mandare alle stampe il suo parere sopra questa imagine, il che egli ha fatto con una diligenza straordinaria, e vi ha composto un trattato molto dotto, secondo quello ch' io che sono in queste materie molto rozzo, ne posso giudicare.

Lui l'ha comunicato al S^{e} Rubbens figliolo di quel famoso Rubbens tanto conosciuto per il mondo, che si può dire essere tanto eccellente nella cognizione e studio dell' antichità, quanto lo era il suo Padre nell' arte del pinger e molte altre belle e rarissime qualità che l'hanno fatto riguardevole a tanti Re ed anzi a tutto il mondo. Or havendo mostrato il suo libro al S^{e} Rubbens il S^{e} Gevartio, s'è risoluto di dedicarlo a Sua Santità, et spero che possa essere finito di stamparlo per il mese d'Aprile per poter essere presentato a Sua Santità per il giorno felicissimo della sua elettione al Pontificato. Questo ha desiderato egli ch' io volessi comunicare con V. S. Ill^{a}, alla quale io desidero ed auguro con tutta la devozione possibile le buone feste et un buon capo dell' anno seguente etc."

[2] Roersch, *Biographie nationale* VII 698—700.

Questa esposizione storica, fondata su documenti contemporanei, ne induce a conchiudere che l'anonimo manoscritto barberiniano altro non è nè può essere che un apografo dello scritto originale del Gevartius, inviato al dal Pozzo dal P. Manderscheydt, per mezzo del quale era stato richiesto il parere sulla pittura lateranense inviatagli in copia da Roma. Da ciò si ha innanzi tutto la prova cronologica. Infatti, secondo che il manoscritto dimostra, l'autore compose il suo lavoro l'anno 1656, non ostante che rechi in fronte la data del 1657, che, siccome fu detto, è quella in cui pervenne al dal Pozzo e per esso alla biblioteca. Ora appunto dalla lettera del Manderscheydt del 23 Dicembre 1656 chiaro apparisce che il Gevartius aveva già terminato il suo scritto entro Agosto e Dicembre di detto anno; ma non avevalo tuttora comunicato prima dell' anno 1657. Si aggiunse al precedente altro argomento che può dirsi di fatto. Imperciocchè è fatto bene assodato che il Gevartius scrisse un opuscolo per commissione del dal Pozzo sopra l'immagine di Roma trovata nel Laterano e dallo stesso inviatagli in copia, e che in effetto corrispose all' impegno assunto verso il committente. Ora il codice della biblioteca Barberini contiene appunto un siffatto opuscolo sulla immagine lateranense. D'altra parte non è men certo che il dal Pozzo era in quel tempo il famigliare più intimo del Cardinale Francesco Barberini, proprietario e dell' immagine e della biblioteca, al quale certamente interessava in modo particolare di possedere e conservare il parere richiesto su quella importante pittura con tanta sollecitudine da lui salvata dalla rovina. Il fatto stesso sopraccennato che l'opuscolo del manoscritto barberiniano si dice posto sotto gli auspicî di Ferdinando III, al quale il Gevartius era intimamente legato, conferma ognor più la prova che egli ne sia il vero autore. Finalmente alla medesima conclusione ci forzano i caratteri intrinseci dello scritto. Il latino, puro ed elegante, dimostra l'uomo versatissimo nella classica letteratura, qual era il Gevartius. La scrittura poi materiale, o ciò che dicesi paleografia, dimostra la provenienza straniera del manoscritto. Imperciocchè l'uso frequentissimo che in esso si fa degli accenti, non è proprio di mano italiana. È facile, infatti, osservare nell' accentatura del codice l'impiego costante dell' accento circonflesso sull' ultima vocale di tutti gli ablativi in *a* e dei perfetti sincopati in *vi* coi loro derivati; e così dell' accento grave sulle preposizioni *a, e,* e nell' ultima vocale di tutti gli avverbi e dei comparativi avverbialmente adoperati; come ancora nell' accento acuto sull' ultima sillaba delle parole a cui segue unita la congiunzione *que.* Ora, nella maniera assai diversa ed arbitraria di accentatura di quei tempi usata nelle scritture latine, questo accennato di sopra era precisamente quello che adoperavasi dagli eruditi di Anversa, come ben si rileva dai libri ivi stampati, nominatamente dai Bollandisti[1] e dallo stesso Gevartius[2], in quella città residenti. Laonde da tutto questo cumulo di prove e d'indizi è forza conchiudere che l'autore dell' anonimo commentario inedito sulla immagine lateranense di Roma trionfante, conservatoci

[1] Vedi *Acta Sanctorum Ian.* vol. I e II stampati in Anversa nel 1643.

[2] Si veda la magnifica ed eruditissima opera in foglio grande, stampata in Anversa con incisioni disegnate da Pietro Paolo Rubens nel 1642, che ha per titolo: *Pompa triumphalis introitus Ferdinandi Austriae in urbem Antverpiam.*

dal manoscritto barberiniano, altri non può essere che il Gevaerts di Anversa, noto nella repubblica letteraria col nome di *Ianus Casperius Gevartius.*

2. Erklärung des Bildes.

Von J. K. Gevaerts (aus dem Jahre 1657).

Antiquissima imago Urbis Romae

iam ante mille et trecentos annos a Constantini Magni usque temporibus, in Lateranensis Ecclesiae conclavi quodam, prope Baptisterium, cum nescio quid in vetustis illic parietibus immutaretur ab Architectis inter recessus veteris muri, in praegrandi forma, amoenissimis colorum diversitatibus et plane hieroglyphicis gratiosa, priore primum anno subito inventa, et nunc usque ad minutias plene examinata et explicata sub felicissimis auspiciis Augustissimi Romanorum Imperatoris Ferdinandi III.

Anno salutis MDCLVII.

Quaeritur primo:

An non hic in figura Deae aut Heroinae alicuius militaris repraesentetur Roma?

Certum est olim *Romam* a veteribus pro Dea cultam esse: unde Martialis lib. 12, Epig. 8 sic omnino canit: *Terrarum Dea, gentiumque Roma, cui par est nihil et nihil secundum.* Neque diffitemur, quod Pallas (quae fuit habita simul belli ac litterarum Dea) cum simili quondam capite galeato, quale in hoc praesenti Iconismo cernimus, effigiari consueverit ab antiquis, ut nobis millies ex nummis veterum Graecorum et Romanorum potest liquere. At mihi non improbabilis est coniectura, quod Romani veteres per Palladis Galeatae caput Romam olim suam vel ideo designarint, quia nimirum illa civitas immortalem sibi armorum atque doctrinae gloriam super omnes omnino civitates compararit. Verum quia istum ego Iconismum a Constantino Magno Caesare Christianissimo promanasse firmis postea documentis demonstrabo, inde non est ulla iam ratione committendum nobis, ut credamus, hunc inimicissimum Ethnicorum Principem istam Romae veteris imaginem pro Dea Romano populo colendam proponere voluisse. Potius est ut dicamus, Heroinae alicuius militaris faciem (quales olim Amazones fuerunt), Romae civitati attributam esse isto loco: id quod in vetustis quoque numismatibus saepissime factitatum esse norunt quicumque sunt in re nummaria veteri maiorem in modum exercitati.

Sed quid demum vetat dicere: Romam hic sub specie gravissimae matronae delineari, quae propter infinita bellicosissimorum civium millia e sinu suo faecundissimo procreata, tandem galeae cristatae ornamento publico meruit decorari? Unde iam

Quaeritur secundo:

Cur hic Roma in gravis matronae specie efformata visitur?

Nempe, quia iam tum Caesaris Augusti temporibus Roma dicebatur *Mater civitatum universarum,* uti clarum est ex Dionysio, temporum illorum poeta graeco, qui in sua orbis descriptione hoc illam titulo exornavit. Tradit autem Gellius lib. 18 *Noctium Atticarum* cap. 6: *Matronam dictam esse a matris nomine:* ut proinde matris nomen cuilibet genitrici competat, seu nobili seu plebeiae: at vox *matrona de matribus dumtaxat dignioribus* et in magna veneratione positis usurpari videntur. Sicut proinde a voce Patris honoratissimus Patroni titulus derivatur, sic et a voce Matris appellatio deducitur Matronae, utique perhonorifica et magnam secum in sexu isto auctoritatem trahens. Ne modo Mater cunctarum urbium dicebatur Roma, sed et Mater mundi, apud Rutilium poetam, qui temporibus floruit Honorii et Arcadii; Mater dignitatum itemque Mater eloquentiae, apud Cassiodorum, Theodorici Italiae Regis Cancellarium; itemque Mater Regum atque Ducum, apud Claudianum poetam, quem Arcadius Caesar honoravit statua in Foro Romano publice erecta. Quos omnes Romae titulos hi auctores, satis ipsi alioquin veteres, ab inveterata tamen suorum temporum traditione et scriptoribus longe, quam ipsi erant, antiquioribus, extra controversiam hauserunt. Quid ergo mirandum, *si haec tot tantarumque rerum gloriosa Mater Roma* sub illustri persona gravissimae matronae fuerit hoc loco designata, addita etiam capiti galea cristata, propter innumerabilem fortissimorum in bello civium multitudinem ab hac civitate annis omnino singulis perpetuo procreatam?

Quaeritur tertio:

Cur albae cygnorum pennae eminent in galea, quam gestat hoc loco Roma?

Supra modum hic elegans mysterium delitescit. Nam cygni (ut observavit Aristoteles lib. 9 *Hist. animal.* c. 1) *aquilarum hostes sunt perpetui:* et avium ambo haec genera, fortuna velut alternante, vincunt invicem et vincuntur. Neminem porro latet aquilam cunctarum avium reginam, sublimitatem designare *eminentissimi in terris regni,* id est Romani. Dum igitur hoc loco Urbs Roma de cygni spoliis cristatam gerit galeam, gloriosas profecto de Aquilae Romanae hostibus victorias a se reportatas indicat: quia nihilo tamen secius, non bellico sed mansueto matronarum, ut apparet, habitu est circumdata, putemus inde merito mansuetudinem Romanorum erga victos innui: nempe haec est Urbs Roma (uti de ea canit poeta Claudianus lib. 3 *De laudibus Stiliconis) In gremium victos quae sola recepit, Matris, non dominae ritu, civesque vocavit, quos domuit.*

Quaeritur quarto:

Cur hic Roma collum moderate iuxta et modestissime nudatum gerit, et ibidem cingitur monili, octo bullis aureis ornato?

Non id certe fit in hoc Iconismo luxuriosae pulchritudinis iactandae gratia, sed potius plurimorum civium Romanorum fortitudinis ostendendae causa, qui toties nuda colla sua, pro salute patriae et conservationis Urbis Romae, hostium ictibus cruentandae *promptissime* obtulerunt. Exemplis huius generis scatent historici Romanorum. Deinde monile, octo bullis aureis ornatum, ad iustitiam Romanorum significandam pertinet. Namque octonarius, Macrobio teste, lib. 2 in *Somnium Scipionis*, c. 5, quia primus inter omnes numeros in aequas undique partes resolvitur (scilicet in duos quaternarios vel quatuor binarios) Iustitia vocabatur ideo ab antiquis, cuius proprium utique munus est in rebus omnibus tueri aequitatem. Et certe Divus Augustinus, lib. 5 *de Civitate Dei* c. 15, clare docet: Imperium orbis a Deo Romanis oblatum esse, ut aequitati eorum, cuius observantissimi fuerunt, aliqua tamen merces redderetur in hac vita: quam sententiam doctissime ex aliis Patribus illustrat Leonardus Coquaeus in notis suis in hunc ipsum S. Augustini locum.

Quaeritur quinto:

Cur Roma in manu dextera gerit statuam Victoriae, at vero sceptrum in sinistra? Cur item dextrum Romae brachium totum passim denudatum visitur, sinistrum autem dimidia tantum parte?

Plerumque nulla facile victoria de hostibus obtinetur, nisi cum victores dexteritatem in pugnando singularem adhibuerint; quae certe Romanorum propria semper laus apud omnes gentes extitit. *Recte igitur, ob hanc Romanorum in vincendo dexteritatem, manus Romae* dextera istam praesentem Victoriae imaginem sustentat.

Sceptrum porro laeva hic tenetur manu; quia bene regnantium indoles heroica in successibus praesertim laevis et infortunatis potissime spectatur: cum scilicet sicut peritissimus navarchus, inter obsistentes omni ex parte fluctus, clavum tamen sibi nullo modo patitur extorqueri; sic etiam qui bene rempublicam gubernat, inter nullos adversantis fortunae impetus, dignatur consternari, sed sceptri sui maiestatem, animo interrito, fortissime inter omnia adversa retinet ac tuetur. Id quod fecerunt saepissime Romani, quando nempe hostibus non solum intra Italiae, sed ipsius pene Urbis viscera grassantibus, imperiosa nihilo secius pertinacia restiterunt, tamquam victoriam tunc illi quidem, et nequaquam cladem reportassent.

Sed dextera Romae manus, quae Victoriae simulacrum sustinet, tota fere vel ideo denudata visitur, quia vincentium brachia tamdiu nullis debent caesorum spoliis tegi aut onerari, quamdiu victoria est adhuc in motu: nam crebro victi, cum cernerent victores spoliis avarissime colligendis occupatos, repente in unum collecti, maximis eosdem cladibus turpissime contriverunt.

Sed neque manu sinistra (quae dimidiam partem hic denudata, sceptrum regale gerit) eleganti mysterio suo caret. Nam qui regnant, etiamsi, ut fit in rebus hominum, sinistros quandoque sentiant successus, tamen detrimenta sua, tamquam brachium quoddam sinistrum et inauspicatum, quantum fieri potest studiose debent tegere, dimidiam saltem partem, ut ita loquar (nec enim semper tota potest clades occultari) secundum illud prudentissimum carmen Virgilii, maximi apud Romanos poetae: *Spem vultu simulat, premit altum corde dolorem.* Nihil enim ad ulciscendum hostem subditos magis animat, quam in omni adverso casu praesens et excitata hilaritas gubernantis.

Quaeritur sexto:

Cur stat Victoria in manu Romae? Cur item longissima talari veste, et ea quidem fulva tegitur?

Superi numquam iuvant otiosos: sed nostram quoque operam et conatum, cui benignum ferre auxilium dignantur, merito requirunt. Unde solemus dicere in manibus militum victoriam consistere: quam heroice pugnantes obtinent, ignavi perdunt. Proinde in manu sua stantem Victoriam portans hoc loco Roma, liquide ostendit in fortissimorum civium suorum manibus stetisse, ut toties olim victoriam reportarent: neque tamen caelestis ideo auxilii necessitas aut efficacia negatur in Iconismo isto, uti quidem infra pluribus imaginis eiusdem circumstantiis satis opinor solide demonstrabimus. Rectissime praeterea stantem hic cernimus Victoriam: nam etiam post hostes manifeste victos, diu stare vigilem necesse est victorem, nec victi subito recollecti, temere sessitantem et abiectis veluti armis oscitabundum opprimant: id quod saepissime contingit.

Ad haec toga prolixissima, quae ad imum usque contegit Victoriam hoc loco, docet ingeniosas ducum inventiones, quibus victoria tota celeriter paratur, silentio debere profundissimo occultari, prius quam tempus exequendi veniat: nam praepropera de consiliis talibus garrulitas semper est miserabilis praecursor infelicissimi conatus secuturi. At cur eadem haec toga Victoriae praelonga fulvo est praedita colore in hac imagine? nempe flamma lucida colorem fulvum imitatur: et sicut flamma perpetuo gignit flammam, nisi crescenti obsistatur, sic et praecedens quaelibet victoria mater est alterius sequentis, nisi tanti boni incremento obsistat cupiditas ante tempus quiescendi. Certe Romani subegerunt orbem innumerabilium successione victoriarum, dum priores quasque victorias, illis recte utendo, numquam non studuerunt facere fecundas. Nam sterilescit quodammodo etiam gloriosissima victoria, si felicitate illius non utamur.

Quaeritur septimo:

Cur in hac imagine Victoria caput habet nudum et utrumque praeterea brachium integre denudatum?

Viros fortes victoriae obtinendae cupidos nullas decet iniurias coeli extimescere, quibus vel maxime obnoxium scimus caput humanum, si non tegatur. Nec idcirco tamen indecorum fuerit viro forti contra tempestates munire membra: nec etiam prodesset investitos perire milites: sed animus ab illis tam generosus expectatur, qui pro salute publica nullius indulgentiae necessitatem reformidet. Vel forte victoriae caput idcirco nudum hoc loco visitur, quia quantumlibet humana sese fortitudo inter pugnandum laudabilem exhibeat, semper tamen necesse sit debitam Deo (a quo omnis victoria proficiscitur) reverentiam conservare, quae potissimum capite hic Victoriae nudato demonstratur. Nihil enim magis odit Deus in victoribus, quam istas voces: Manus nostra excelsa fecit haec omnia. Qualis superba divinae gloriae praeteritio subinde causam quoque optimam sperata contra impios victoria privavit et cladibus longe miserrimis afflixit. Neque cogitatio ista indigna est Caesare christianissimo Constantino Magno, a quo imaginem istam promanasse iamiam demonstratum ibimus.

Quod ad integram utriusque brachii denudationem attinet, quae in hoc item Victoriae simulacro observatur, potest primo dici, sic argute omnino iudicari, quod eorum brachia, qui victoriam obtinere cupiunt, a spoliis hostilibus ante tempus raptis esse undequaque debeant libera et impedita, ne scilicet inter hanc intempestivam praedae cupiditatem, a victis redeuntibus subito opprimantur: id quod iam tum supra, cum nudam item Romae Urbis manum dexteram contemplaremur, admonuimus diligenter.

Potest tamen secundo istud quoque dici, quod Victoriae hoc loco utrumque brachium ideo denudetur, ut viri fortis brachia, seu dexter sit eventus pugnae seu sinister, nulla omnino vulnera extimescere debere ostendatur. Verum quaestiuncula sequenti, tertiae nobis causae opportunitas iam nunc in manum veniet, cur hic dextrum et sinistrum brachium Victoriae plane sit ab omni tegumento nudum. Nam

Quaeritur octavo:

Cur hic Victoria in dextro brachio non velato Imperii sustentet globum, sinistro autem brachio, itidem inoperto, Labarum (seu Vexillum Praetorium Constantini Magni) ad sublime erectum?

Orbis Romani globum (in Orientis, qui lucido colore, et Occidentis, qui subobscuro et velut nocturno colore indicatur, hemispheria bipartitum) portat hic in molli nudoque brachio, et eo quidem dextro, Victoria, sane ad illustre documentum clementiae dexterrimae Imperatoris Constantini Magni, qui populos Orientis et Occidentis, armis a se invictissimis subactos, atque sibi fideliter mox adhaerentes, lenissimo postea brachio ac plene inermi, tamquam pater benignissimus, portavit iuxta et gubernavit; ac simul auctor fuit Iconismi ingeniosissimi huius, quem nunc tam sedulo consideramus, efformandi. Nam *Labarum militare, quod sinistro hic brachio, eoque itidem denudato, Victoria sublimiter erectum tenet,* primus omnium Constantinus Magnus, iure meritissimo, in manus dedit Victoriae simulacro. Cum enim hastile huius vexilli, propter transversum velum ex eo pendulum, formam quamdam Crucis repraesentet, ipse autem Constantinus, uti notissimum est, ex signo Crucis, sibi caelitus demonstrato et inter signa postmodum militaria praecipue per illum honorato, victorias quas omnes reportavit, inde iustum fore utique visum ei fuit, si Victoriae quae simulacro vexillum istud cruciforme in manus collocasset, ut incomparabile beneficium, per Crucem divinissimam acceptum, publica pietate coram omnibus fateretur. Imo Eusebius lib. 2 *de Vita Constantini Magni* cap. 3 verbis gravissimis attestatur, quod qui cruciforme istud Labarum in praelio portabat, numquam ab hostibus laedi valuerit, et infinita eorum tela in hunc vexilliferum emissa, intacto ipso, dumtaxat inhaeserint hastili, quo sustinebatur Labarum: denique cum viri quinquaginta, fortitudine et pietate eximii, ad vexillum istud salutare in bello deportandum, ordine quisque suo, destinati essent, nullum eorum umquam aliquid damni incommodive accepisse, nisi qui prae metu illud deseruisset. Quae mihi causa iam est indubitata, cur hoc loco Victoria Labarum istud salutiferum sinistro brachio nudatissimo deportet; adeo enim signifer ipsius, etiamsi sinistrum aliquid accidisset, ab omni omnino vulnere immunis existebat, ut pro sua persona, etiam nudatissimo brachio, illum securissime coram infinita hostium multitudine posset ostentare. Scio ego, talia cum transversis velaminibus vexilla, in ethnicorum etiam numismatibus inter signa legionum conspici, ut recte dixerit S. Justinus martyr in Apologia secunda ad Antoni[nu]m Pium Caesarem: *Ipsa signa Romanorum militaria vim figurae Crucis prae se ferre ac eandem declarare, cum per haec signa ubique locorum progressus fecerint Romani, licet ipsi figurae huius significationem neutiquam intelligerent.* Nego tamen inter omnia ethnicorum numismata vel unum extare, ubi Labarum istud cruciforme Victoriae manibus insertum reperiatur: uti hoc loco fecit Constantinus Magnus, cuius omnes victoriae ex hoc salutari signo caelitus demonstrato provenerunt: qui et Labaro huic velamen purpureum appendi voluit, quo ex hac purpura istud Imperatoris vere pii, qui sanctam Crucem coleret, vexillum esse Praetorium noscceretur. Uti iam nihil dicam de firmo sane argumento, ex Lateranensi ecclesia deducto, cuius ipse Constantinus fuit indubitatus conditor, ac prope cuius Baptisterium Romae Urbis Iconismus iste in muro quodam antiquissimo repertus dicitur: Conditoris Constantini erga Romam a sese in rebus omnibus felicissime instauratam, memoria atque monimentum penitus singulare.

Quaeritur nono:

Cur nudo Romae brachio ipsa nudis item pedibus Victoria hic insistat, curque limosi seu terrei coloris alas eadem hic gestitet Victoria, plane similes colori galeae, qua tegitur hoc eodem loco Roma?

Nudis omnino pedibus stat Victoria in nuda similiter dextra manu Urbis Romae. Membra nuda sunt utique molliora tactu, quam quae vestibus aut armis cooperta. Excellentis plane mysterii politici documentum hoc quoque loco delitescit. Namque victor miles, qui hic per Victoriam designatur, etiamsi pro salute patriae fortissime depugnarit, non tamen velle idcirco debet, ferratis quasi calceis patriam suam degravare, id est insolentissimis postulatis, infinitos ab eadem sumptus extorquere tamquam debitam operae a se praestitae remunerationem; sed potius nudo mollique pede, ita humanum erga patr[i]am se praebere, ut illa se defensores, non hostes sustentare sentiat in manu sua. At neque patria, manu quasi ferrea cives suos, qui ei victoriam obtinuerunt, tractare debet: sed illos potius nudo mollique brachio ulterius fovere, id est moderatis praemiis atque honoribus afficere, quo animosissime perseverent, scilicet usque et usque vincere pro ea.

Victoriae simulacro, alas addi, ab omni retro antiquitate vulgatissimum est, quia scilicet numquam certius superatur hostis, quam praeventus inopinate celeritate, per alas volucrum indicata: quae tamen hoc loco alae colorem veluti limosum et lateri semicocto non ab similem praeferunt; quo etiam colore tum ipsius Romae galea, tum et Labari, quod tenet hic Victoria, contus seu hastile insignitur. Possimus, credo, colorem istum obscure fulvum dicere ita, ut opponatur lucide fulvo: sicut etiam quaestiuncula superiore Orbem Romanum, quem hic Victoria manu gestat, in duo diximus hemispheria distingui, unum Orientis, quod colore lucide fulvo, alterum Occidentis, quod colore quasi vespertino, id est obscure fulvo, designatur. Putamus igitur, per hanc obscure fulvam Romae galeam, per Victoriae item Romanae alas, eodem colore illitas, ac denique per hastam Labari itidem obscure fulvescentem indicari nobis, quod haec omnia militiae felicissimae ornamenta ad solius Occidentis (cuius hemispherium hic in Orbis Romani globo obscure pingitur) gloriam pertineant, ubi nempe Urbs Roma, quam exhibet Iconismus iste, indubitate sita est. Et certe non improbabiliter quoque dici queat, quod ipsa haec lucide fulva Victoriae Romanae toga, quam hic usque ad talos porrectam cernimus, innuat spolia Orientis, nempe cuius hemispherium lucide fulvum hoc loco exhiberi iam supra monebamus: neque potest latere quemquam, quam infinitis ex Oriente spoliis victrix sese Roma opulentaverit omnibus retro saeculis ab antiquo.

Quaeritur decimo:

Cur gerat hic Urbs Roma in brachio suo dextrale sex bullis aureis ornatum; curque sedens potius quam stans in Iconismo isto fuerit efformata?

Dextrale sex bullis aureis ornatum, quod hic iuxta Victoriae simulacrum in manu sua praebet conspiciendum Roma, minime item caret arcano quodam perelegantí. Numerus enim senarius tres habet partes componentes, unitatem, binarium ac ternarium: hoc proinde senario bullarum aurearum tres similiter species reipublicae, unitati, binario et ternario non absimiles, quibus omnibus effulsit quondam victrix Roma, ingeniose designantur. Sive enim Roma uteretur Monarchia, quae unius tantum dominatu utitur, sive gauderet Imperio populari, quod in duorum consulatu annuo fundabatur, sive denique optimatum regimen usurparet, quod in triumviratu praesertim Antonii, Lepidi et Augusti eminebat, semper tamen suis hostibus et ubique, brachio victrici longissime porrecto, quod hic fieri cernimus, praepollebat Roma.

Cum sceptro porro sedentis habitus indicat maiestatem Urbis Romae: maiestas enim est cum sceptro et gravitate imperatoria sedere: quod hic facit Roma. Sedentis quoque cum sceptro habitus indicat placidam et tranquillam indolem gubernantis: Turbulentis autem et infestis fluctibus est simillimus quicumque nihil potest, quiete sedens, ordinare. Alienantur subditi, ad obediendum molles, si mandatis tamquam fulminibus urgeantur: facilius trahuntur suaviter agendo, ne laesa patientia vertatur in furorem. *Peragit tranquilla potestas, quod violenta nequit, mandataque fortius urget imperiosa quies:* ait Claudianus poeta venustissimus. Certe Deus gubernat omnia non furiose discurrendo, sed quietissime velut sedendo ac sua interim beatitudine perfruendo. Hunc suavissimum Dei morem imitatur princeps quicumque tacita ac tranquilla sedens maiestate, nihilo tamen secius efficaciter gubernat universa.

Quaeritur undecimo:

Quid sibi velit sceptrum diversi coloris, nempe fulvi et rubicundi? Quid item duo caelestes genii, viridantibus togis atque alis praediti, qui firmant ac stabiliunt arcum sellae Urbis Romae?

Colore fulvo aurum etiam indicari apud omnes in confesso est: nam si sol, qui est rex planetarum, colore fulvo designatur, cur non et sol iste metallorum, nempe aurum? Deinde rubicundus color, in regio quandoque vultu, severum quiddam innuit et vindictam sumpturo similem. Itaque sceptrum istud Urbis Romae duo praecipua regnantium officia argute his coloribus demonstrat. Nam primo est hoc vere imperatorium benemeritos remunerari, ad quam summi Principis liberalitatem per fulvum sceptri colorem hic alluditur, qui est genuina auri facies: poniturque color iste fulvus in supremo sceptri culmine, quia beneficentiae ac liberalitatis studium apud indolis excelsae Principem primas semper habere partes decet: neque potest umquam fideliter a subditis amari, quisquis promptior est ad puniendum quam ad remunerandum.

Tamen secundo hoc quoque singulare est optimi regnantis munus, homines effrenate improbos suppliciis etiam capitalibus coercere, quo pertinet significatio sanguinei coloris, qui in isto Urbis Romae sceptro secundarias utique vices obtinet, uti omnino fieri debet. Ac revera malis hominibus parcere nihil est aliud quam bonis civibus nocere, dum eorum scilicet iniquissimi tortores perpetuo nutriuntur et in summum Reipublicae detrimentum conservantur.

Iam duo isti genii caelestes, qui togulis viridantibus ac alis praediti firmant hoc loco ac stabiliunt arcum sellae, ubi sedet Roma, designant utique copias Angelicas, quae Constantino Magno divinitus sunt in auxilium submissae, cum tenderet in Italiam contra Maxentium tyrannum ad Romam ipsam illius tyrannide eripiendam: quos certe exercitus caelestes memoravit etiam copiose Nazarius orator ethnicus, cum ille panegyricum multo eloquentissimum, qui etiamnum extat, Constantino iam tum victori et per Senatum Populumque Romanum Liberatori Urbis Romae appellato recitasset. Possunt haec latius videri apud Cardinalem Baronium ad annum Iesu Christi 312.

Verum illa viriditas gratiosa vestium ac alarum, qua hi duo caelestes genii videntur exornati, spectat utique ad *virentissimum Urbis Romae statum* demonstrandum, qui se mox post hanc divinissimam Constantini de Maxentio victoriam, longe lateque per totum orbem christianum, multo celerrime propagavit: quam inopinatam equidem celeritatem ubique tum revirescentis Imperii Romani acute innuit, credo, celeritas atque viriditas alarum, quae hic ex caelestium geniorum humeris sublimiter consurgere notantur: sublimiter, inquam, uti longe sublimius etiam consurgunt pennae in ipsa hic Victoria, quam gestat Roma in manu dextera: certe, hac de causa praecipue, quod hic tantae felicitatis Romanorum celerrime sub Constantino reflorescentis viror, non nisi caelitus ab excelso Numine promanarit. Firmant igitur manibus suis hi duo genii caelestes arcum sellae Urbis Romae, quia nisi Dominus custodierit civitatem, frustra vigilat qui custodit eam; idque faciunt inermibus ac denudatis brachiis: non enim caelitibus ulla necessaria sunt arma ad homines impios profligandos, ad quorum interitum innumeris viis procurandum, semper est immensa potentia superorum. Demum etiam hi duo genii caelestes inopertis sunt capitibus, utique ad reverentiam debitam ipsi supremo victoriarum omnium largitori Deo demonstrandam.

Quaeritur duodecimo:

Quid sibi velint duo quadrata, quorum unum includitur ab altero, et cur simul ambo in sese includant arcum sellae, in qua hic Urbs Roma sessitat?

Corpus quadratum, propter firmissimam stabilitatem suam, habendum est iure pro hieroglyphico potentiae, quae ab hoste invadente non dignetur commoveri. Ad praeclarum Imperii statum immobilem conservandum duplex quoque necessaria est potentia. Primo divina, quae hic significatur per quadratum maius: nisi enim ubique Dei nobis auxilium aspiret, tum vero usque ad risum invalida erit nostra omnis iactantia potentiae humanae: quod quidem apud Sanctos Patres adeo certum verumque est, ut affirmate dicant olim victorias quoque ethnicorum non aliter nisi potenti favore Numinis contigisse: amat enim Deus impios per impios punire, et subinde pios etiam, si depravari coeperint, per clades ab impiis illatas flagellare. Secundo necessaria est item potentia humana, quae hoc loco indicatur per quadratum minus: nam si quis, cui dedit Deus opes atque regna, nullam vellet industriam adhibere ad seipsum per adminicula sibi a Deo suppeditata defendendum, tum vero deberet illi S. Augustini sententia suaviter in memoriam reduci: *Qui te creavit sine te, non te salvabit sine te:* potest enim haec sententia de salute non minus temporali quam aeterna explanari. In otiosorum gratiam numquam faciet Deus miraculum. Porro ipse arcus sellae, in qua hic sedet Roma, denotat volubilitatem et inconstantiam humanae felicitatis. Arcus quippe est segmentum quoddam corporis rotundi, quod perpetuo volvi revolvique nemo nescit. Hic tamen arcus, in Iconismo isto, praeter caelestium geniorum manus duplici quadrato stabilitur, maiore ac minore. Nam felicitas Imperii, ne instar globi sus deque vertatur volvaturque, primario stabilitur per potentiam divinam, quae quadrato innuitur maiore, et secundario per potentiam ac industriam similiter humanam, quae quadrato minore indicatur: dum potentes hi tales abstineant modo cogitare illas impiorum voces: Manus excelsa fecit haec omnia, et non Dominus. Auxilium nobis suum dat Deus, sed non gloriam suam, sibi soli inde debitam. Sine me, inquit, nihil potestis facere. Ceterum iste in his quadratis, et ipsa tota demum sella, obscure fulvus color iterum ad honorificentissimam Occidentis significationem pertinet, cuius rei causam diximus iam paulo supra. Est enim Roma, quae hic in Sella Triumphali sedet, in Occidente sita, ut quidem est lippis tontoribusque notum.

Quaeritur decimotertio:

Quid innuant trigemini coloris vestes, nempe candidi, fulvi et purpurei, quibus hoc loco exornatur Roma? Quid item duo hippopotami, sive equi fluviales, suo singuli sessore gubernati, qui dextra laevaque fulvae vesti Urbis Romae, paulo infra genua, sunt appicti?

Statim a principio dicebamus Romam hic sedere decentissima gravitate matronali, talari veste egregie venerabilem et ornatam. Nunc vestium eius trigemini colores considerandi nobis veniunt. Intima vestis candida est; at intermedia insigniter fulvescit: denique paludamentum, quo super hasce vestes operitur Roma, purpura est plane imperatoria. Mihi videtur Constantinus Magnus, a quo imaginem istam promanasse diximus, duplicem Urbis Romae statum, sacra et profana maiestate eminentissimum

(nempe statum ecclesiasticum et imperatorium), per istam vestium ornatissimarum diversitatem indicasse. Vestis namque alba, quae sub fulvescente toga plane ritu levitarum ac sacerdotum supra infraque prominet, ecclesiasticum indubie statum repraesentat, quem primus Caesarum Constantinus Magnus in toto Romano Imperio potentissime exaltavit, cum ille prius in cryptis et cavernis, propter saevitatem tyrannorum, perpetuo delitescere coactus esset. Istud porro duplex indumentum, magnificentia ecclesiastica dignissimum, protegitur exterius et non absque singulari maiestate quadam operitur paludamento imperatorio. Nempe Imperatoris christiani proprium est statum ecclesiasticum protegere et imperiali potentia sua inviolatum servare: id quod magnis opibus atque viribus quam felicissime semper Constantinus Magnus praestitisse memoratur.

Explendescit item hic fulva Urbis Romae vestis, decoris valde compluribus lineamentis purpurei coloris, id est imperatoris, credo, ut insinuetur quoque statum ecclesiasticum a Constantino Magno, mirificis maximarum opum et omnis generis ornamentorum accessionibus, effectum esse longe splendidissimum.

Ceterum hic duo hippopotami, id est equi fluviales (qui anteriore parte equum, at posteriore piscem exhibent), dextra laevaque paulo infra Romae genua ad vestium eius fulvum sunt attexti et a sessore singuli suo gubernantur. Animal istud, ob coniunctam equi et piscis formam, ad terrae marisque significationem hieroglyphicam adhibetur. Nam equus terram, piscis fluvios incolit atque maria. Ad haec qui a dextra parte cernitur hippopotamus, is infra Romae genua obscuriori vestis fulvedini est insertus: diximus autem supra iam non semel quod colore isto obscurius fulvescente, tamquam lumine quodam vespertino, Occidens signetur. At hippopotamorum alter infra item Romae genua in lucidiore vestis parte cernitur: Ubi denuo recordandum est, quod haec praelucida fulvedo insinuet nobis Orientem. Dicimus itaque per hos duos hippopotamos, infra Romae genua hic collocatos, ingeniosissime nos admoneri, quod Constantino Magno Orientem simul et Occidentem gubernante, populi tamen Occidentales quam Orientales terra marique advolitaverint, ut se supremi status ecclesiastici, id est, Pontificis Maximi genibus submitterent et obsequium eidem debitum exhiberent.

Quaeritur decimoquarto:

Cur a dextro latere Urbis Romae, in extremitate sellae, conspiciatur icuncula mulieris nudae, quae una manu apprehendit oram paludamenti Urbis Romae, alteram vero imponit cygno, qui instar iam morituri, capite deorsum pendulo, aperto tamen rostro, oppetere adhuc laciniam videtur de paludamento Urbis Romae? cur item a sinistro Urbis latere in eiusdem sellae extremitate, conspiciatur viri species a capite usque ad umbilicum nuda, exinde autem rubro amictu tecta: Tum una manu tangit sceptrum Urbis, at alteram cygno similiter imponit; qui cygnus in suis omnibus circumstantiis penitissime omnino lateris dextri cygno correspondet?

Hoc loco mulier hieroglyphice Orientem innuit; vir autem Occidentem: semper enim apud historicos populi orientales de mollitia feminea traducebantur olim: at occidentalibus tribuitur omnium consensu indoles quaedam mascula et rebus viriliter gestis perpetuo celebrata. Hinc teste Gellio lib. 17 *Noctium Atticarum* c. 71, cum Alexander Magnus debellaret Orientem, interea Alexander alius, Magni avunculus, Rex Epirotarum contra Romanos bellum suscepturus, praeclare omnino dixit: Nepotem suum in Orientem proficisci, ubi habitarent feminae, se autem in Occidentem, ubi habitent non nisi viri. Proinde arbitramur per ista viri et mulieris schemata hic denotari, quod Oriens simul et Occidens postquam victas dederunt manus, ad omnigena Urbis Romae obsequia cupidissime consueverint se praesentare ac ritu famulantium ad ambo eiusdem latera iugiter haerere: plane ac si Occidens non minus quam Oriens Virgilianum illud carmen ad Urbem Romam alloquendam pro se quisque usurparet: *tuus, o Regina, quid optes, explorare labor, mihi iussa capessere fas est.* Simul nuda sunt haec viri et mulieris schemata, velut ad contestandum, quod adeo secure tam Oriens quam Occidens sub protectione Urbis Romae et Constantini Magni conquiescant, uti propter invictissimi huius praesidii confidentiam, nullas neque aëris quodam modo neque hominum iniurias posthac unquam nocere sibi posse metuent. At vestitus ille ruber, qui ascendit usque ad umbilicum viri, iterum puto, pertinet ad significandum robur virile Occidentis, tegit enim ac velut abominatur, quodam rubore plane masculo, quidquid ad luxum et mollitiem femineam potest inservire.

Quod insuper Occidenti, per virum, ut diximus, designato, latus sinistrum tribuatur isto loco, e contra mulieri, Orientem exhibenti, latus dextrum concedatur, ne id quidem sine mysterio peracuto excogitatum fuit. Nam populi orientales, ceu mollioris cuiusdam et femineae velut indolis, in omne genus voluptatibus amplectendis versaba[n]tur, quae ipsis felicitas videbatur maxima dexterrimusque rerum omnium successus: at vero populi occidentales, non inviti, rebus sinistris, durissimisque consueverant exerceri, ut ab omnibus retro saeculis historicorum nobis veterum monimenta posteritati traditum reliquerunt. Porro quod mulier haec, sub qua intelligimus Orientem, diducto modice paludamento Urbis Romae, illud viridi intus materia suffultum monstret, per id ego putem insinuari nobis, quod Oriens ex protectione Imperii Romani ad statum sese longe quam prius viridiorem pervenisse recognosceret. Quod autem mas ille, per quem Occidens signatur, Urbis Romae sceptrum una manu tangit, id vero iterum ad Occidentis gloriam referimus: est enim quoddam quasi testimonium, quo sceptrum istud invictissimum ad suum praecipue hemispherium pertinere glorietur Occidens.

Tamen hi duo cygni (quorum unus a dextro sellae latere, alter a sinistro, pendulis ambo capitibus deorsum, rostra etiamnum pandunt morientia, tamquam laciniam de veste Urbis Romae prehensuri), hi, inquam, duo cygni furorem ultimum repraesentant

hostium Urbis Romae, cum indignatione, tot ubique cladibus acceptis, misere pereuntium. Diximus iam supra ex Aristotele cygnos esse perpetuos aquilarum hostes, vincique vicissim ac subinde vincere, obiterque iteratum hoc loco volumus, quod aquila eminentissimum Imperii Romani statum super regna omnia consensu orbis designet. In hoc proinde Iconismo femina quae Orientem, et mas ille, qui Occidentem indicat, manu altera, suum uterque cygnum, ad inferiora deprimit, tamquam et Oriens et Occidens unanimiter ad aquilae, id est Imperii Romani hostes undique deprimendos, sub Constantino Magno, coniurarint: licet eorum hostium adeo immensus esset furor atque rabies, ut in externo etiam halitu ridiculam adhuc nocendi voluntatem demonstrarent, sicut hic videmus cygnos hosce ambos, velut ab aquila potentissime prostratos, capitibus ad ima pendulis, iam iam interituros admordere adhuc velle moriente rostro lacinium de paludamento Urbis Romae: neque aliud in hoc utriusque cygni schemate mysterium delitescit.

Quaeritur decimoquinto:

Quid significet scutum rotundum et oblongum sub imam partem laevi lateris ad sellae basim collocatum? Cur hic item Roma nudos utriusque pedis digitos infra talarem habitum prominere sinat? Quid sibi velit demum epigraphe infra basim sellae posita?

Putem in hoc praesenti scuto venustissimum Divinae Providentiae, Imperium Romanum iugiter defendentis, hieroglyphicon apparere. Nam primo, centrum illud scuti, quod in eiusdem medio circularem habet formam, videtur denotare quietissimam tranquillitatem, qua, sublatis omnibus Constantini hostibus, Urbs Roma coepit divinitus efflorescere, tamquam in suo tandem centro felicissime tunc conquiescens. Sed et ipsa scuti huius circumferentia, seu peripheria (quandoquidem circulus neque principium habet neque finem) non immerito censebitur pertinere ad significationem quandam divinitatis, cui proprium est omnis principii atque termini expertam esse. Iam vero diameter oblongus, per ipsum modo centrum scuti transiens et utramque scuti extremitatem rigide attingens, quaedam est egregia imago Divinae Providentiae, attingentis a fine usque ad finem fortiter, et (quamquam temporis oblongo, ut subinde credimus, intervallo) disponentis omnia tamen suaviter: hanc autem suavitatem insinuat iste ipse transitus diametri per huius scuti centrum: in centro quippe summa cum suavitate conquiescunt universa. Ipsi etiam in hoc scuto ductuum et lineamentorum varii anfractus et ambages alludere videntur ad artificiosissimos et inexplicabiles Providentiae Divinae vias, quibus illa, ut dixi, attingit a fine usque ad finem fortiter et, secundis sese causis mansuetissime accommodando, disponit suaviter universa. Praeterea colorem huius scuti, totum obscure fulvescentem, possumus hic certe non incommode explanare de arcanissimis Divinae Providentiae consiliis, quae nobis non nisi obscure fulgent; quia non habemus oculos tam immenso lumini recipiendo pares: sicut vespertilionibus, impatientibus diei, obscure fulget ipsissima lux meridiana. Denique ideo scutum istud (Divinae Providentiae, ut opinamur, hieroglyphicon) in laevo hic latere ad basim sellae infimam collocatum cernimus, quia praesertim in sinistris verum successibus gubernandis summa Divinae Providentiae admirabilitas enitescit; dum nempe undique ex malis bona elicit et salutiferos gravissimarum difficultatum exitus divinissime in rebus etiam infimis procurat.

Ceterum, quod in talari longissimo vestitu nudas utriusque pedis nonnisi extremitates (digitos, inquam, pedum) conspiciendas hic nobis Roma praebeat argute profecto hinc admonemur, nihil esse immortalitatis in rebus mortalium a nobis unquam expectandum: quandoquidem huius quoque *eminentissimi status Urbis Romae* (qui in praesenti Icone efformatur graphice) extrema sint apparitura aliquando, tum nempe cum mundi finis aderit.

Sunt autem isti pedum digiti inferne soleis muniti et superne dumtaxat denudati; quia ista ipsa superiorum mortalium extrema (per digitos pedum indicata) nobis, qui in infimis versamur, plane sunt tecta et occulta; at superis, quos latere nihil potest, undequaque cognitissima et plane denudata.

Quod hic denique infra basim sellae ista legitur inscriptio: *Virtus. Honor. Imperium.* videntur in ea contineri tria praecipua Romae in tam admirabile fastigium excrescentis adiumenta. Nam primo Virtus Romanorum, tam politica quam militaris, plurimas eorum ditioni provincias adiunxit: successit mox Honor, quo haec tam invicta virtus apud omnes ubique populos propemodum sacra quadam veneratione coli coepit: tandem universis regnis, tanti culminis paritatem desperantibus, consensu totius velut orbis, eminentissimae maiestatis Imperium (quod hodieque Orbis agnoscit christianus) solis est Romanis Caesaribus adiudicatum. Et profecto *Urbis Romae Virtus, Honor et Imperium* in hoc praesenti etiam Iconismo pulcherrimis sunt, ut vidimus, hieroglyphicis efformata, et ideo non incongrue nominatim hic subscripta; ut scilicet, quid in ista Icone considerandum esset, intento velut digito moneremur.

Diese minutiöse Auslegung, die selbst die unscheinbarsten Details symbolisch zu deuten weiß, versetzt uns in die Anfänge der archäologischen Studien zurück. Uns interessiert an ihr vor allem der Umstand, daß die Kopie, welche dem Interpreten vorlag, sich in einigen Punkten von dem barberinischen Original unterschied: auf diesem hat Roma kein Armband,

und ihr Kollier weist nicht „acht Bullen", sondern dreizehn Edelsteine von der auch sonst vorkommenden Form von Tropfenperlen auf[1]; aus den Tritonen ferner hatte der Kopist „Seepferde mit Reitern" gemacht und die winzige weibliche Gestalt neben der linken Hand der Roma in eine männliche verwandelt. Solche Änderungen können uns nicht überraschen; gröbere noch waren bei den Kopisten von Profession an der Tagesordnung. Auffallend ist höchstens nur, daß Gevaerts der Kopie so rückhaltlos Glauben schenkte. Wir brauchen nicht eigens hervorzuheben, daß der Thron auf dem Original keine Rücklehne hatte, daß die beiden „Quadrate" moderne Zutat sind und daß die zwei geflügelten Wesen, welche der Roma den Mantel auf der Schulter zurechtrücken, ebenso wie die zwei flügellosen neben den Schwänen und diese selbst eine rein ornamentale Bedeutung haben.

Die Ergänzung der abgebrochenen Teile hatte natürlich eine starke Ausbesserung der Figur zur Folge; namentlich das Gesicht wurde so übermalt, daß es vollständig neu ist. Dadurch bekam das Bild ein gefälligeres Aussehen, welches seine Datierung ins 2. Jahrhundert am meisten verschuldet hat. Die verzeichneten Arme und die Gedrungenheit der Gestalt lassen sich jedoch mehr mit dem 4. als mit dem 2. Jahrhundert vereinen. Deshalb haben wir auch keine Bedenken getragen, das Fresko in unser Werk aufzunehmen.

Wie die Monumente lehren, muß die Kammer, in welcher die Personifikation Roms gefunden wurde, ganz ausgemalt gewesen sein. Leider hielt man es nicht für der Mühe wert, die Malereien dem Inhalte nach zu verzeichnen: sie gingen zu Grunde, ohne daß man ihnen die geringste Beachtung geschenkt hat. Wir können also keine Vermutung über sie äußern.

§ 2. Malereien der alten Bibliothek.

Im Laufe der Zeit wurde der von Konstantin geschenkte Palast durch neue Anbauten bedeutend vergrößert. Es entstanden Bibliotheken, Hallen, Terrassen, Türme, kleinere und größere Kapellen, sowie Empfangs- und Speisesäle, Wohnungsräume für Beamte und sogar ganze Klöster. Selbstverständlich ließ man diese Räumlichkeiten nicht schmucklos, sondern stattete sie mit Malereien oder mit Mosaiken aus. So machte es Zacharias (741—752), welcher „vor der Basilika des Papstes Theodor ein Triklinium baute und mit . . . Mosaiken und Malereien zierte". „Mit Heiligenbildern schmückte er auch das Oratorium des hl. Silvester und die (davor gelegene) Säulenhalle", während das Triklinium, welches er in seinem Turm errichtete, eine „figurierte Darstellung des Erdkreises" erhielt[2]. Hadrian I. (772—795) ließ in dem Portikus des Zacharias, wo die Armen gespeist wurden, Bilder und Szenen der christlichen Caritas anbringen[3]; und die beiden Speisesäle Leos III. (795—816) übertrafen durch ihre Größe wie auch durch den malerischen und musivischen Schmuck die übrigen.

Alle diese Gebäulichkeiten, welche zusammen mit dem alten Palast das „Patriarchium Lateranense" ausmachten, wurden entweder zerstört oder gänzlich umgestaltet. Will man jetzt einige mittelalterliche Räume sehen, so muß man die unter der „heiligen Stiege" und

[1] Vgl. Taff. 57 ff 66 ff. [2] *Liber pontificalis* ed. Duchesne I 432. [3] Ebd. 502.

der Kapelle Sancta Sanctorum gelegenen Teile aufsuchen. Ihre genauere Kenntnis verdanken wir den Ausgrabungen, welche die École française, an ältere Nachforschungen anknüpfend, daselbst im Jahre 1900 vornahm. Diese hatten zunächst zur Folge, daß die drei mit mittelalterlichen Malereien ausgeschmückten Säle, in denen man das „Oratorium des hl. Gregor" konstatieren konnte, besser zugänglich wurden. Als man dann in die gewaltige Mauermasse, die dem Sancta Sanctorum als Fundament dient, eindrang, hatte man mehr Glück als vor Jahren die Passionisten[1]; denn man stieß auf eine etwas ältere Malerei, welche den hl. Augustin darstellt und die ein ganz unerwartetes Licht auf die einstige Bestimmung des von der Mauermasse eingenommenen Raumes geworfen hat.

Die Ergebnisse der von Ph. Lauer geleiteten Ausgrabungen erschienen in einem Artikel der *Mélanges*, dem außer zwei Plänen eine farbige Kopie der neu gefundenen und schwarze Abbildungen der schon früher bekannten Fresken beigegeben sind[2]. Letztere wurden, mit einer Ausnahme, durch Übermalungen so entwertet, daß es sich nicht lohnt, sie hier noch einmal zum Abdruck zu bringen. Von den übrigen Malereien geben wir dagegen genaue Kopien in Farben. Bei der des hl. Augustin war dies notwendig, weil die veröffentlichte weder im Kolorit noch in der Zeichnung, namentlich des Porträts, dem Original vollständig gerecht geworden ist; und von den mittelalterlichen existieren bis jetzt nur schwarze Reproduktionen.

1. Bild des hl. Augustin.

Als das Bild des hl. Augustin für dieses Werk kopiert werden sollte, war der Zugang zu der zu ihm führenden Galerie vermauert. Ich ließ die Mauer mit Erlaubnis der zuständigen Behörde entfernen und fand die Malerei zum Glück fast noch in dem gleichen Zustand, in welchem sie vor dreizehn Jahren entdeckt wurde. Daß sie sich überhaupt gerettet hat, verdankt sie nur ihrem geschützten Platz in der Ecke unmittelbar neben einem Durchgang, dessen schmales Feld ein verstümmeltes, graugrün und rot eingefaßtes Kandelaberornament enthält. Wir geben dieses auf unserer Taf. 140,1 so, wie es in Wirklichkeit an das angrenzende Bild mit der Darstellung des Heiligen stößt.

Augustin ist als Lehrender aufgefaßt. Er sitzt, in Zweidrittelprofil und ein wenig nach vorn geneigt, auf einem mächtigen, etwas verzeichneten Klappstuhl, welcher Arm- und Rücklehne hat. Mit der Rechten macht er den gewöhnlichen Redegestus, mit der Linken umfaßt er eine Rolle. Seine Gewandung ist die klassische. Die mit dem purpurnen Klavus verzierte Tunika und das Pallium sind grün schattiert und vorzüglich erhalten, die Sandalen stark verblaßt, aber durch die Riemenreste gesichert. Die Füße ruhen auf einem Trittbrett,

[1] Rohault de Fleury, *Le Latran* 174, Anm. 1: „Les Pères Passionistes ont pratiqué une sonde fort avant dans le blocage sans rien découvrir." Es wäre sehr wünschenswert, wenn die École française die Ausgrabungen wieder aufnehmen würde.

[2] Lauer, *Les fouilles du Sancta Sanctorum*, in *Mélanges d'archéologie et d'histoire* 1901, 251 ff, Taf. 6 ff. Plan und Tafeln wiederholt in Lauer, *Le palais de Latran* 76 79 199 201 205 f; Taff. VIII—XIII.

welches zwischen die Vorderbeine des Sessels eingeschoben ist und zugleich das Pult mit dem aufgeschlagenen, auf beiden Seiten beschriebenen Buche trägt. Sessel, Fußbank und Pult sind, als hölzerne Gegenstände, mit Ockerfarbe gemalt, welche stellenweise sehr verblichen ist. Das Pult hat die aus Miniaturen und sonstigen Monumenten bekannte Form[1]; sein Bein bietet schwache Spuren von Verzierungen in Drechslerarbeit.

Der Hintergrund des Bildes ist bis zur Höhe des Kopfes braunrot angestrichen. Darüber kommt ein Fries, darunter ein gleichfalls braunroter Streifen mit einer Inschrift, welche die Persönlichkeit des dargestellten Heiligen bestimmt hat: † DIVERSI DIVERSA PATRES sed hic OMNIA DIXIT ROMANO ELOQVio MYSTICA SSENSA TONANS, *Verschiedenes haben die verschiedenen Väter geschrieben; doch dieser hier hat in lateinischer Sprache alles behandelt, mystische Sentenzen mit Donnerstimme verkündend.* So etwas konnte man, wie schon andere sahen[2], nur von Augustin aussagen. Dieser hat nach dem Ausspruch seines Biographen „so vieles diktiert und veröffentlicht, so vieles in der Kirche erörtert und verbessert, hat so zahlreiche Schriften gegen die Häretiker verfaßt und die kanonischen Bücher derart zur Erbauung der Gläubigen auseinandergesetzt, daß kaum ein Studierender ausreicht, um alles das zu lesen und kennen zu lernen"[3].

Es war üblich, in den Bibliotheken die Porträts von hervorragenden Gelehrten anzubringen. In besonders großer Anzahl waren dieselben in der von Agapet I. (535—536) gegründeten Bibliothek vertreten, welche in dem väterlichen Hause Gregors d. Gr. auf dem clivus Scauri lag und später nach Gregor benannt wurde. Agapet verewigte durch folgende Inschrift seine Stiftung:

SANCTORVM VENERANDA COHORS SEDET ORDINE longo
DIVINAE LEGIS MYSTICA DICTA DOCENS
HOS INTER RESIDENS AGAPETVS IVRE SACERDOS
CODICIBVS PVLCHRVM CONDIDIT ARTE LOCVM
GRATIA PAR CVNCTIS SANCTVS LABOR OMNIBVS VNVS
DISSONA VERBA QVIDEM SED TAMEN VNA FIDES[4]

Die ehrwürdige Schar der Heiligen sitzt hier in langer Reihe und lehrt die geheimnisvollen Aussprüche des göttlichen Gesetzes. Unter ihnen sitzt mit Recht der Bischof Agapet, der den Büchern einen schönen, kunstvoll ausgestatteten Raum gewidmet hat. Allen diesen Heiligen ist die gleiche Anmut gemein; alle haben für eine und dieselbe heilige Sache gearbeitet, verschieden in der Sprache, aber einig im Glauben.

Die Gestalt Augustins zeigt, wie man sich die *veneranda cohors sanctorum* zu denken hat: die Heiligen waren, wie er, sitzend und lehrend dargestellt und bildeten eine fortlaufende

[1] Vgl. z. B. die Darstellung des Virgil in *Cod. vat. lat.* 3867 bei St. Beissel, *Vatikanische Miniaturen* Taf. II B.

[2] Vgl. Lauer, *Les fouilles du Sancta Sanctorum*, in *Mélanges* 1901, 282f.

[3] Possid., *Vita S. August.* 18: Migne, *PL* 32, 49.

[4] De Rossi, *Inscript. christ.* II, I, 28. Die Inschrift wurde im 8. Jahrhundert von dem Verfasser der *Sylloge Einsidlensis* mit der Bemerkung IN BIBLIOTECA SCI GREGORII QVAE EST IN MONAST CLITAVRI VBI IPSE DYALOGORVM SCRIPSIT kopiert.

Reihe, die Lateiner in der Abteilung, wo die lateinischen, und die Griechen, wo die griechischen *codices* aufbewahrt wurden. Daß diese Trennung bei größeren Bibliotheken wirklich bestand, ist eine Annahme, die sich von selbst aufdrängt. Daher lesen wir von Hilarus (461—468), daß er bei der Grabkirche des hl. Laurentius „bibliothecas II in eodem loco", nämlich eine griechische und lateinische, errichtet hat[1]. Von dem Bilde Augustins wurde schon gesagt, daß es in der Ecke neben einem Durchgang gemalt ist. Also auch die lateranensische Bibliothek war in verschiedene, zum wenigsten zwei Räume abgeteilt, was auf den Brauch, die Bücher nach ihrer Sprache zu trennen, hinweisen dürfte. In der die Malerei begleitenden Inschrift wird denn auch das *romanum eloquium* besonders betont.

Über das Äußere des Heiligen sind wir nicht näher unterrichtet. Er selbst erwähnt nur einmal, in einer Predigt, seine „grauen Haare"[2], und aus gelegentlichen Äußerungen kann man entnehmen, daß er von Natur aus eine schwache Gesundheit hatte und dazu häufig von jenen Krankheiten heimgesucht war, welche die sitzende Lebensweise zu begleiten pflegen[3]. Trotzdem erreichte er ein Alter von 76 Jahren und starb „im Vollgebrauch seiner Glieder, bei unversehrtem Gesicht und Gehör"[4].

Das Porträt, welches uns der Künstler hier vorgeführt hat, widerspricht diesen wenigen Andeutungen nicht: wir sehen einen Greis mit spärlichem grauem Haar, welches den Scheitel nicht zu bedecken vermag und dadurch die hohe, in Falten gelegte Denkerstirn um so mehr hervortreten läßt; der Bart ist ebenfalls grau und, wie bei Ambrosius (Taf. 84, 2), bis auf die Haut geschoren, also offenbar der Wirklichkeit nachgebildet. Seine Züge haben einen leidenden Ausdruck; sie verraten zugleich die Milde, die den Heiligen in so hohem Grade auszeichnete. Alles dieses berechtigt zu der Vermutung, daß unserem Künstler ein wirkliches Porträt Augustins vorlag. Tatsächlich gleicht das Bild in einem hohen Grade dem Porträt, welches in dem Diptychon von Brescia gemalt ist[5]: auch dort hat der Heilige eine kahle, in Falten gelegte Stirn und einen kurzgeschnittenen grauen Bart. Unser Fresko, das etwas älter ist, darf also Anspruch darauf erheben, die Züge des großen Kirchenlehrers festgebannt zu haben. Dieses macht seinen Hauptreiz aus.

Zur Bestimmung des Alters der Malerei fehlt uns jeder positive Beweis aus der Geschichte des Baues; denn die Bibliothek wird erst unter dem Papst Zacharias erwähnt[6]. Wer sie gebaut, ist unbekannt. Wir sind daher für die Datierung lediglich auf die Merkmale angewiesen, welche uns das Bild selbst an die Hand liefert. Auf den ersten Blick wäre man versucht, in der Abwesenheit des Nimbus das Anzeichen eines relativ hohen Alters zu erkennen. Hier darf sie jedoch nicht zu sehr ins Gewicht fallen; denn es ist klar, daß der Künstler nicht den heiligen Bischof, sondern den großen Kirchenlehrer darstellen

[1] *Liber pontificalis* ed. Duchesne I 245.

[2] August., *Serm.* 356, 13: Migne, *PL* 39, 1580.

[3] August., *Ep.* 122, 1: Migne, *PL* 33, 470; 151, 13, col. 652; 38, 1, col. 152.

[4] Possid., *Vita S. August.* 31: Migne, *PL* 32, 63f.

[5] Garrucci, *Storia* III, 156, 5; Muñoz, *Le pitture del dittico di Boezio*, in *N. Bullett.* 1907, Taf. I.

[6] *Liber pontificalis* ed. Duchesne I 432.

wollte. Deshalb gab er ihm auch nicht die bischöflichen Gewänder, sondern kleidete ihn so, wie die profane Kunst ihre Dichter und Weisen, die religiöse außer Christus die Apostel, Evangelisten und Propheten darzustellen liebte. Der Stil ist verhältnismäßig gut. Die Gestalt besitzt noch große Vorzüge und zeichnet sich sowohl durch eine lebenswahre Auffassung als namentlich durch plastische Behandlung der Gewänder und Korrektheit der Zeichnung aus. Die Füße z. B. sind perspektivisch richtig gesetzt; ähnliche würden wir auf mittelalterlichen Monumenten vergebens suchen. Selbst ein Vergleich des Bildes mit den älteren und sicher datierten Fresken von Kommodilla würde sehr zu seinen Gunsten ausfallen und uns ermutigen, es noch dem 5. Jahrhundert zuzuschreiben. Eine solche Datierung hätte schließlich auch die schöne Form der Buchstaben für sich. Eines nur widersetzt sich ihr: der Teppich, welcher unmittelbar neben dem Heiligen als Sockeldekoration gemalt ist (Taf. 141, 4). In diesem haben wir ein spätes Anzeichen vor uns; denn das älteste bis jetzt bekannte Teppichmuster bietet die Apsismalerei Johannes' VII. (705—707) in S. Maria Antiqua (Taff. 151 ff). In der älteren Zeit pflegte man den Sockel, wenn er nicht mit Marmorplatten bekleidet, sondern ausgemalt wurde, mit einer Imitation von Marmorbekleidung zu verzieren. Wir wissen nicht, wann das Teppichmuster diese Dekorationsart verdrängt hat; das in der lateranensischen Bibliothek entdeckte Beispiel zeigt, daß die Änderung lange vor Johannes VII. erfolgt sein muß, weil der Lateran damals in einem solchen Zustand war, daß der Papst sich über der Kirche S. Maria Antiqua eine neue Residenz erbauen ließ. Diese Tatsache zwingt uns, die Ausmalung der Bibliothek, wie sie uns in den wenigen Resten vorliegt, etwa ein Jahrhundert früher zu datieren, was uns in die Zeit Gregors d. Gr., des letzten Vertreters der Antike, führt. Die Inschrift wäre denn auch des Papstes nicht unwürdig, wie sie eine augenscheinliche Verwandtschaft mit derjenigen Agapets (S. 150) zeigt, also nicht bloß in der Form der Buchstaben[1], sondern auch inhaltlich gut in die Zeit paßt. Schließlich mutet uns auch die Malerei selbst noch ganz klassisch an, so daß genügend Grund vorliegt, sie Gregor d. Gr. zuzuschreiben. Vielleicht mag gerade die Hausbibliothek den Papst veranlaßt haben, die lateranensische in ähnlicher Weise auszuschmücken; denn die Bibliothek selbst wird, weil unentbehrlich, wohl gleich zu Anfang errichtet worden sein. Der Stifter der Malereien dürfte dem von Agapet gegebenen Beispiel auch darin gefolgt sein, daß er in die ehrwürdige Schar der Heiligen sein eigenes Bild eingefügt haben wird; und auf diesem mag ihn, als Lebenden, der viereckige Nimbus ausgezeichnet haben, wie auf dem bekannten Fresko, welches er in seinem väterlichen Hause malen ließ.

Der mit der Ausmalung beauftragte Künstler hat bei aller Eilfertigkeit eine nicht geringe Sorgfalt auf seine Gestalt verwendet. Man sieht es an den Verbesserungen, die er nachträglich an dem rechten Gesichtsumriß, in der Gewandung und der Armlehne des Sessels vorgenommen hat; denn die Falten scheinen an mehreren Stellen durch.

1 Vgl. das Faksimile der in den Grotten von S. Peter befindlichen Originalfragmente des Epitaphs Gregors d. Gr. bei Grisar, *Analecta Rom.* I, Taf. II, 5, S. 161; Sarti-Settele, *Cryptae vaticanae* Taf. 29, S. 81.

Fig. 37.
Wandmalereien in der lateranensischen Bibliothek.

2. Ornamentale Motive.

Man darf a priori annehmen, daß die Marmorimitation nicht mit einem Schlage von dem Teppichmuster verdrängt wurde, sondern daß beide eine Zeitlang nebeneinander bestanden. Einen Beweis dafür liefert uns gerade die lateranensische Bibliothek, wo wir beide Dekorationsarten nebeneinander finden. Der Sockel der Wand mit dem Bilde des Heiligen ist mit gemalten Marmorplatten ausgeschmückt und enthält zu unterst eine Nische, in der ein Pfau mit entfaltetem Schweif gemalt war (Taf. 141, 2). Über dem Heiligen sieht man einen Fries mit einem Säulenstumpf, von welchem Draperie herunterhängt. Alle diese ornamentalen Motive sind mit großer Nachlässigkeit ausgeführt; wir zeigen sie in Umrissen in Fig. 37[1]. Den Teppich bieten wir auf Taf. 141, 4.

§ 3. Mittelalterliche Malereien im Oratorium Gregors d. Gr.

Marangoni ist der erste, welcher den mittelalterlichen Malereien des alten Oratoriums des hl. Gregor einige Worte der Beschreibung gewidmet hat. Er erwähnt: „Sterne, Palmen und Arabesken von roher Arbeit"; „das Bild des stehenden und nach griechischer Art segnenden Erlösers . . . und unterhalb dieses zwei gleichfalls stehende Figuren"; ferner „verschiedene Heilige, darunter Bischöfe mit dem Pallium, die heilige Jungfrau mit dem Kind in den Armen und einige Jungfrauen mit der Krone auf dem Haupt oder in den Händen". Von „Inschriften oder Namen, welche die Heiligen bestimmen würden", konnte er keine Spur entdecken[2].

Mehr als hundert Jahre früher ließ Kardinal Francesco Barberini von den Malereien farbige Zeichnungen machen[3]. Es sind darunter einige Darstellungen, welche nicht mehr existieren: ein kleines Bruchstück einer nicht verstandenen Höllenfahrt, ein bärtiger Bischof mit Stab, Mitra und Pallium, eine Madonna in fürbittender Haltung, also ein Rest der Deesis, ein Bischof mit unbedecktem Haupt zwischen vier Sternen, ein Diakon mit Stabkreuz neben einem Beamten, dessen Chlamys ein arg verzeichnetes Tablion hat, ein Johannes Baptist mit Lamm auf der Linken neben einem in klassische Gewänder Gekleideten, zwei Gestalten mit Buch, zwei bärtige Köpfe und ein kleines Fragment einer Madonna mit Kind. Letztere haben den Strahlennimbus von der späteren Form, stammen also frühestens aus dem Ende des 13. Jahrhunderts. Bei den übrigen ist der Nimbus einfach. Der stehende Christus war, ähnlich wie in der alten Silvesterkirche, zwischen Heiligen abgebildet. Aus der Inschrift: S̄ STEF[ANVS P̄P̄], welche zwischen zwei heiligen Päpsten zu lesen ist, darf

[1] Die Höhe der bemalten Wand beträgt 4,46 m, die größte Breite 1,16.

[2] *Istoria dell' antichissimo oratorio di San Lorenzo comunemente appellato Sancta Sanctorum* 25 f.

[3] *Cod. Barb. lat.* 6555, fol. 1—13; die meisten bei Lauer, *Le palais de Latran* 207.

man schließen, daß ursprünglich alle Gestalten mit Namen versehen waren. Die Päpste tragen oder trugen Tiaren mit einfachem Reif, wie diejenigen von S. Clemente; bei dem einen wurde dieselbe von dem Übermaler unterdrückt, und auf den barberinischen Kopien sind sie bei allen ausgelassen. Sehr willkürlich ist auch die Kopie der Höllenfahrt, welche in der ausgebildeteren Form, mit den Büsten von David und Salomon auf einer Seite dargestellt war.

Ein einziges Fresko ist, wie bemerkt, von der Übermalung verschont geblieben (Taf. 237, 1). Schon Duchesne hat erkannt[1], daß es die Bestattung des Evangelisten Johannes darstellt. Der Heilige, ein bärtiger Greis in klassischer Gewandung und mit langem Haar, liegt in einem Sarg, den er um Kopfeslänge überragt; er hat Hände und Kopf erhoben und schaut zum Himmel empor, aus welchem ein weißer Mannaregen niederfällt. Der Himmel ist durch ein rotes, grün eingefaßtes Segment mit einem Stern angedeutet. Der Mannaregen entstammt der apokryphen *Vita* des Heiligen. Dort wird erzählt, daß am Schluß der Beisetzung „eine Stunde lang eine solche Lichtfülle über dem Apostel im Grabe erschien, daß kein Auge sie zu ertragen vermochte. Nachher fand man, daß das Grab nichts anderes als Manna enthielt“[2]. Die Malerei steht ganz vereinzelt da; ihr Vorhandensein erklärt sich daraus, daß die Kapelle Sancta Sanctorum nach dem von Johannes Diaconus überlieferten Verzeichnis ein Gefäß voll von diesem Manna besaß[3]. Bloß zwei Diakone, welche über der weißen Tunika mit engen Ärmeln eine gelbe, mit dem Purpurklavus versehene Dalmatik tragen, wohnen der Beisetzung bei. Der eine hält in jeder Hand eine brennende Kerze, der andere schwingt ein rundes Rauchfaß, das bei solchen Zeremonien nicht fehlen durfte und auch nie fehlt[4]. Von der dunkelblauen Farbe des Hintergrundes haben sich nur in dem unteren Teil einige Reste erhalten.

Ein Pilaster unweit von der beschriebenen Malerei besitzt noch seine ganze Dekoration des Kapitäls. Zwischen Sternen und kreisförmigen Ornamenten sieht man einen Löwen, der im Sprunge ein Tier mit gespaltenem Huf, wohl eine Hirschkuh[5], gepackt hat. Das Opfer bäumt sich, aber umsonst. Der Biß ist tödlich; schon ergießt sich das Blut in Strömen aus den Wunden, die der grimmige Rachen des Löwen verursacht hat. Beide Tiere sind grün umrissen und zeigen unter dem Bauch die verfehlte Linie der Vorarbeit; bei dem Löwen bildet die Grundfarbe ein schmutziges Gelb, bei der Hirschkuh das ausgesparte Grau des Stucks. Diese gleicht, den Huf abgerechnet, einem Steckenpferd; jener ist fast von heraldischer Form: er hat den Schwanz zwischen den Beinen hindurch nach oben gezogen und kurz vor dem Ende geringelt. Rechts daneben sind vier schilfartige Pflanzen gemalt. Das Ganze ist rot eingefaßt; rot ist auch die Banddekoration, welche der Pilaster selbst hat.

[1] Bei Lauer, *Les fouilles*, in *Mélanges* 1901, 263.

[2] *Vita et actus beati Iohannis apostoli et evangelistae*, in Mombritius II 60 (ed. Solesm.).

[3] Mabillon, *Mus. ital.* II 564; Lauer, *Le palais de Latran* 397: „De manna sepulturae sancti Iohannis Evangelistae ampulla plena.“

[4] Vgl. Taf. 239, 2.

[5] Der gespaltene Huf verbietet, das Tier für ein Pferd auszugeben, wie es bis jetzt geschehen ist.

§ 4. Mosaiken und Malereien der Triklinien Leos III.

1. Leo III. baute ein Triklinium, dessen außergewöhnliche Größe und Solidität von dem *Liber pontificalis* besonders gerühmt werden[1]. Es hatte drei Apsiden, eine marmorne Bekleidung, marmornen Fußbodenbelag und Säulen aus Porphyr und weißem Marmor mit Kapitälen von der Form von Lilien. Die Hauptapsis enthielt Mosaiken, die beiden Seitenapsiden Malereien[2]. Über die letzteren ist nichts bekannt. Die Mosaiken gehörten zu den historisch denkwürdigsten. Sie existierten in ruinenhaftem Zustand bis zu dem Pontifikat Klemens' XII. (1730—1740). Als die Niederreißung der Apsis zum Zweck der Vergrößerung des Platzes beschlossen wurde, wollte der Papst die Mosaiken ablösen lassen, um sie zu erhalten. Aber die Arbeit mißlang so gründlich, daß nur zwei Köpfe gerettet wurden[3]. Sein Nachfolger, Benedikt XIV. (1740—1758), suchte das Unglück wieder gutzumachen, indem er die Mosaiken nach einer farbigen, vor deren Zerstörung angefertigten Kopie an einer neuen Apsis wiederherstellen ließ, welche eigens dafür gebaut wurde. Für eine allgemeine Treue der Rekonstruktion bürgen ältere Beschreibungen und Kopien. Grimaldi, zu dessen Zeit die ursprünglichen Mosaiken bereits sehr lückenhaft, aber noch an Ort und Stelle waren[4], gibt von der in der Koncha abgebildeten Szene eine farbige Kopie mit folgender Beschreibung (Fig. 38): „In der Mitte ... ist der Erlöser der Welt, stehend auf dem Berge, aus welchem die vier

Fig. 38. Apsismosaik des Trikliniums Leos III.

[1] Über dieses Triklinium existiert in einem dem Papst Benedikt XIII. gewidmeten Prachtkodex (*Vat. lat.* 10402) eine Abhandlung von Zaccagni, dem Präfekten der Vaticana. Die vielen Abbildungen sind die bekannten aus Grimaldi und Alamanni. Der Text bietet nichts Neues; er ist geschrieben und mit Miniaturen versehen von Pietro Giov. de Petit, Skriptor der hebräischen Sprache in der genannten Bibliothek. Ich wurde auf den Kodex durch Msgr Legrelle aufmerksam gemacht.

[2] *Liber pontificalis* ed. Duchesne II 3f.

[3] Vgl. de Rossi, *Esame storico ed archeologico dell' immagine di Urbano II papa e delle altre antiche pitture nell' oratorio di S. Nicola entro il palazzo Lateranense*, in *Gli studi in Italia* 1881, 39f (Sep.-Abdruck). Die Köpfe befinden sich in dem Museum der vatikanischen Bibliothek.

[4] Der Saal selbst war, wie Grimaldi sagt, zum „Garten der Poenitentiarii" umgewandelt.

Paradiesesströme fließen; er segnet mit der Rechten, indem er den Daumen mit dem Ringfinger verbindet, und hält in der Linken ein geöffnetes Buch[1]; sein Gewand ist kastanienfarben. Die Apostel sind zu je fünf auf einer Seite verteilt. Der der Rechten Christi zunächst stehende, ein Greis, trägt ein langes Kreuz; sonst hat keiner ein Zeichen des Martyriums. Über dem Haupte des Erlösers sind vier feurige, von Blitz strahlende Wolken. Alle Gestalten haben den Nimbus. Als innere Umrahmung dienen Blumen, die aus einem Gefäß auf dem Sockel herauswachsen, sich über die ganze Rundung hinziehen und zuletzt in einem zweiten Gefäß enden; in ihrer Mitte, über dem Haupte des Erlösers, ist der Name Leos III.“ in einem mit dem Namen Christi und dem Worte PAPA verbundenen Monogramm[2]. „In der äußeren Umrahmung steht die Inschrift: † Gloria in excelsis Deo et in terra pax HOM]NIBVS·BONE·BOLVNtatis; in dem Fries der Apsis: † euntes docete omnes GENTES·VAPtizantes eos in nOMINE · patris et FILII · ET · SPIRITVS · SANCTI et ecce ego VOBISCVM sum omnibus diebus usque ad CONsummationEM secVLI[3]. Grimaldis Angabe, es seien nur zehn Apostel dagewesen, dürfte auf ein durch die schlechte Erhaltung des Mosaiks verschuldetes Versehen zurückzuführen sein; denn sowohl die Rekonstruktion Benedikts XIV. als auch die von Alamanni veröffentlichte Kopie zeigen rechts sechs, links fünf Apostel. In dieser Zahl befanden sich denn auch die Jünger, als ihnen von Jesus der Auftrag, die Völker zu lehren und zu taufen, erteilt wurde[4]. Der Apostelfürst allein war durch das Stabkreuz und den Kopftypus gekennzeichnet; er machte die Gebärde eines Fortgehenden, war also schon daran, den Auftrag seines Meisters auszuführen.

Fig. 39. Karl der Große.

Die allegorischen Szenen waren auf der Stirnwand der Apsis dargestellt. Rechts sah man Petrus dem Kaiser Karl d. Gr. eine Fahne, dem Papst Leo III. aber das heilige Pallium überreichen. Grimaldi schreibt: „In dem linken Dreieck der Apsis thront Petrus als Greis, mit der Planeta und dem Pallium bekleidet und mit dem Heiligenschein umgeben. Zu

[1] In dem Buche stand der Gruß: PA|X—VO|B|S. Vgl. Garrucci, *Storia* IV, Taf. 283.

[2] Der mittlere Teil mit dem Buchstaben E ist infolge des zerstörenden Einflusses der Tinte mit dem Papier herausgefallen.

[3] *Cod. Barb. lat.* 2733, fol. 307 v ff. Die zerstörten, von Grimaldi ergänzten Buchstaben sind auf der Kopie mit roter Tinte geschrieben; wir haben sie durch kleine Buchstaben kenntlich gemacht.

[4] *Mt* 28, 19 ff.

seiner Rechten steht der Papst Leo III.[1], mit vollem Gesicht, schwarzem Haar und der großen Tonsur, seinem Aussehen nach ein Sechziger; er hat einen viereckigen Nimbus, welcher das Zeichen der Lebenden ist, trägt Pallium und Planeta und empfängt aus der Hand des hl. Petrus . . . das Pallium. Neben dem Papst liest man die Worte: SANCTISS·DNS·LEO·PAPA. Zur Linken kniet der Kaiser Karl d. Gr. und empfängt aus der linken Hand des hl. Petrus eine große Fahne, in welcher sechs rote Rosen auf blauem Feld zu sehen sind. Er hat die Kaiserkrone auf dem Kopf, welcher durch den viereckigen Nimbus ausgezeichnet ist, trägt den Kaisermantel oder das Paludamentum und ein zur Seite gegürtetes Schwert; sein Gesicht ist greisenhaft, das Kinn rasiert; auf der Oberlippe sitzen lange, nach Türken- und Frankenart aufgerichtete Barthaare; die Augen sind weit geöffnet. . . . Neben Karl ist sein Name geschrieben: D·N·CARVLO·REGI.“[2] An einer andern Stelle sagt Grimaldi, daß „das Kinn“ des Kaisers „nicht rasiert“ sei, sondern „einen kurz geschnittenen, nach Frankenart zugespitzten Bart“ trage[3]. Die farbige Kopie, welche er in der dem Papste Paul V. gewidmeten Haupthandschrift beifügt (Fig. 39), entspricht eher den an zweiter Stelle angeführten Worten, da sie einen spitzen, allerdings bis fast an die Haut geschnittenen Bart zeigt. Die „weit geöffneten Augen“ sieht man deutlicher auf der Kopie, welche für den Kardinal Fr. Barberini angefertigt wurde (Fig. 40)[4]. Auf dieser ist auch die Nase etwas länger. Beides paßt zu der Beschreibung, welche Einhard von Karl hinterlassen hat: „. . . oculis praegrandibus ac vegetis, naso paululum mediocritatem excedenti . . .“[5]. Der Name lautete auf dem Original: † D·N·CARVLO·REGE, wie analoge Beispiele aus dem Mittelalter zeigen (Taff. 179 187 214). Die Lesarten CARVLVS REX oder CARVLO REX oder CARVLO REGI sind als Irrtümer der Kopisten oder der Restauratoren des Originals anzusehen. Dasselbe gilt von den Fehlern in der Gewandung, namentlich in der des Apostelfürsten.

Fig. 40. Petrus verleiht Leo III. das Pallium, Karl d. Gr. die Fahne.

Zu den Füßen des hl. Petrus war in einer Tabelle von klassischer Form eine dreizeilige Inschrift, von welcher Grimaldi sowohl als auch die Kopisten einen kleinen Rest verzeichnet

[1] Die von Grimaldi selbst beigefügte Kopie zeigt den Papst nicht stehend, sondern kniend, was auch das richtige ist.

[2] *Cod. Barb. lat.* 2733, fol. 309.

[3] Vgl. Müntz, *Le triclinium du Latran*, in *Rev. arch.* 1884, I 9.

[4] *Cod. Barb. lat.* 2062, fol. 61. Das in der vatikanischen Bibliothek aufbewahrte Porträt Karls d. Gr. ist so übermalt, daß es von dem Original nichts mehr bewahrt hat.

[5] Einhardi *Vita Caroli* 22f, in *Mon. Germ. hist., Script.* II 455.

haben[1]. Sie enthielt die an den Apostelfürsten gerichtete Bitte um Leben für den Papst und Siege für den Kaiser. Den ganzen Wortlaut verdanken wir der von Alamanni veröffentlichten Kopie:

BEATE PETRE DONA
VITĀ LEONI PP. ET BICTO
RIĀ CARVLO REGI DONA.

Die Inschrift ist ein Echo der Akklamationen, welche das römische Volk dem Kaiser bei der Krönung in S. Peter zurief[2].

Die Szene, welche gegenüber das Gegenstück bildete, war seit langer Zeit zerstört[3]. Grimaldi berührt sie daher mit keinem Wort. Auf dem restaurierten Mosaik sehen wir Christus, der dem Apostelfürsten die Schlüssel und dem Kaiser Konstantin d. Gr. eine Fahne übergibt. Die Komposition ist eine Wiederholung derjenigen, welche Kardinal Barberini angeblich nach einer alten, in der vatikanischen Bibliothek aufbewahrten Kopie ausführen ließ. Diese Kopie kam indes nie zum Vorschein, ist somit höchst verdächtig. Man merkt der Komposition auch wirklich an, daß sie nach dem Schema des Gegenstücks entworfen wurde; Konstantin zumal ist mit seiner Fahne ein getreues Ebenbild Karls. Einen ungünstigen Eindruck macht auch der Gestus der Überreichung der Schlüssel, welcher dem etwa ein Jahrhundert älteren auf dem Fresko des Adauktusgrabes (Taff. 148 f) wenig gleicht. Die Gewandung Christi endlich ist phantastisch. Alle diese Anzeichen sprechen dafür, daß die äußere Fassung der Szene von den Künstlern des Kardinals Barberini herrührt. An dem Gegenstand selbst läßt sich dagegen nicht zweifeln; dieser lebte, wie man ohne weiteres anzunehmen hat, in der Lokaltradition. Tatsächlich ist er auch derart, daß man unmöglich ein geeigneteres Gegenstück ausdenken könnte.

Fig. 41. Predigt und Martyrium der Apostelfürsten.

Die Schlüsselübergabe war neben der Gesetzesübergabe von alters her ein beliebtes Sujet. Im Mittelalter scheint sie, wohl wegen ihrer klareren Ausdrucksweise, die Oberhand gewonnen zu haben; man nannte sie damals die „Übergabe der Gewalt, zu binden und zu

[1] Auf der von uns abgedruckten Kopie ist die dritte Zeile irrtümlich noch einmal wiederholt.

[2] *Liber pontificalis* ed. Duchesne II 7 (XXIII).

[3] Vgl. *cod. Barb. lat.* 4423, fol. 12.

lösen". Leo III. ließ sie auf einem Tuche darstellen, das er für den Hochaltar von S. Peter stiftete: „... fecit in altare maiore beati Petri apostolorum principis veste chrisoclaba pretiosis gemmis ornata, habente storias tam Salvatoris, beato Petro apostolo ligandi solvendique potestate tribuente" usf.[1]

Von den in der Apsis abgebildeten Aposteln haben sich, wie gesagt, zwei Köpfe erhalten und wurden der vatikanischen Bibliothek einverleibt. Wir bringen von ihnen die erste Abbildung in Farben (Taf. 115).

2. Das zweite von Leo III. im Lateran erbaute Triklinium übertraf noch an Ausdehnung das erste. Es hatte eine große Apsis in der Hinterwand und zehn kleinere in den beiden Seitenwänden; jene war mit Mosaiken, diese mit Malereien geschmückt. Dem *Papstbuch* zufolge vergegenwärtigten die letzteren „die Apostel, welche den Völkern predigten": „... fecit in patriarchio Lateranense triclinium mire magnitudinis decoratum cum absida de musibo seu et alias absidas decem dextra levaque, diversis storiis depictas apostolos gentibus praedicantes." Solche Predigtszenen sind uns aus andern Kirchen in Kopie oder Original erhalten. In dem Oratorium von S. Pudenziana z. B. sehen wir Paulus, welcher vor Pudens und dessen Familie predigt (Taf. 236); und in der Andreaskirche bei S. Maria Maggiore waren auf der einen Fensterfüllung die beiden Apostelfürsten abgebildet, wie sie dem römischen Volke predigten und das Reich Gottes lehrten (Fig. 41)[2]: IC PETRVS ET PAVLVS

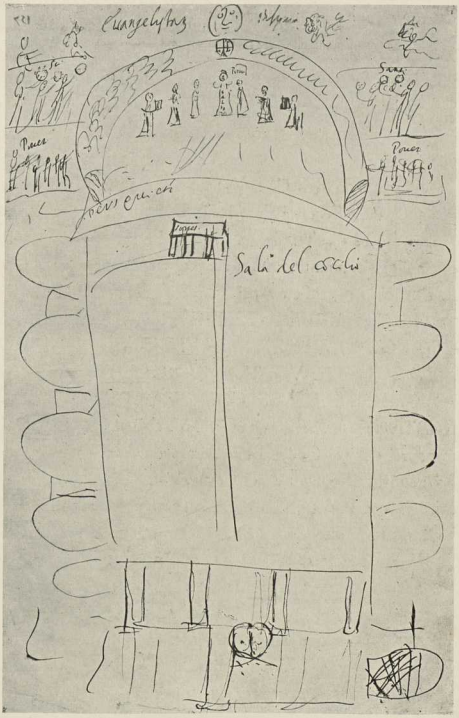

Fig. 42. Skizze Ugonios von dem Triklinium Leos III.

[1] *Liber pontificalis* ed. Duchesne II 2 (VII).

[2] Ciampini, *Vetera monimenta* I 63 f. Taf. XXV. Unsere Abbildung reproduziert die in Windsor aufbewahrte Kopie nach einer Photographie, die wir Christian Hülsen verdanken.

ROMANO POPVLO PRAEDICAN[TE]S ET DOCEN[TE]S DE REGNO DEI[1]. In einer ähnlich einfachen Form werden auch die Predigten der zehn Apostel in den zehn Apsiden geschildert gewesen sein. Diese Annahme ist um so wahrscheinlicher, als die Malerei von S. Andrea ungefähr aus derselben Zeit wie das Triklinium stammt.

Über den Inhalt der Apsismosaiken sagt das *Papstbuch* nichts. Dafür besitzen wir eine zwar unbeholfene, aber wichtige Skizze Ugonios, welche zusammen mit der flüchtigen Beschreibung Panvinios geeignet ist, die Lücke einigermaßen auszufüllen (Fig. 42)[2]. „Die große Apsis", schreibt der letztere, „enthält ganz ungeschickte, musivische Bilder Christi, der heiligen Jungfrau, der Apostel Petrus und Paulus und einiger anderer Heiligen; auf der Wand außerhalb der Apsis sind, gleichfalls von einem ungeschickten Mosaizisten, die XXIV Ältesten und einige von den CXLIV Tausend Gezeichneten der Apokalypse mit vier Engeln dargestellt. Den Scheitel der Apsis ziert das Zeichen (P L O E A), d. i. Leo Papa."[3] Zu Panvinios Zeiten diente das Triklinium nicht mehr als Speisesaal; man nannte es „sala concilii". Seine ehemalige Bestimmung bezeugte jedoch das folgende „Gebet", welches derselbe Gelehrte „auf dem Fries der großen Apsis" las und abschrieb: DEVS CVIVS DEXTERA BEATVM PETRVM AMBVLANTEM IN FLVCTIBVS NE MERGERETVR EREXIT ET COAPOSTOLVM EIVS PAVLVM TER NAVFRAGANTEM DE PROFVNDO PELAGI LIBERAVIT TVA SANCTA DEXTERA PROTEGAT DOMVM ISTAM ET OMNES FIDELES CONVIVANTES QVI DE BONIS APOSTOLI TVI HIC LAETANTVR[4]. Das Gebet findet sich auch unter den Inschriften des Pietro Sabino, und zwar mit der wertvollen Bemerkung, daß es in Mosaik, „opere vermiculato" ausgeführt war[5]. Es gehörte also zum Apsisschmuck und stand, wie schon andere vermuteten, unter zwei musivischen Bildern, von denen das eine die Rettung Petri aus den Fluten, das andere die Rettung Pauli aus dem Schiffbruch vergegenwärtigte.

Wenn wir jetzt die Skizze, die uns Ugonio von den Apsismosaiken hinterlassen hat, betrachten, so werden wir zwischen ihr und Panvinios Worten insofern einen Widerspruch entdecken, als sie in der Mitte der Apsis deutlich eine weibliche Orans zeigt, während jener zuerst Christus und an zweiter Stelle die „heilige Jungfrau" nennt. Da aber Panvinio bei der Aufzählung der auf der Stirnwand abgebildeten Gegenstände die Hauptsache, die Büste Christi, übergeht, so ist es klar, daß er sie unter denen der Apsiskoncha einbegriffen hat.

Ein solcher Irrtum kann sich bei jemand, der ein Monument flüchtig beschreibt, leichter einschleichen als bei dem, der es, wenn auch flüchtig, skizziert. Ugonio ist hier also vorzuziehen.

[1] Der letzte Buchstabe H dürfte von einem Versehen des Kopisten herrühren und an den Anfang (HIC) gehören. Der Ausdruck „docentes de regno Dei" erinnert an *Apg* 19, 8.

[2] *Cod. Barb. lat.* 2160, fol. 157v. Lauer (*Le palais de Latran* 1) hat die Skizze zwar abgedruckt, aber unbenutzt gelassen.

[3] Bei Lauer a. a. O. 483. Grimaldi (*Cod. Barb. lat.* 2733, fol. 312 v) glaubt mit Unrecht, daß Panvinio in der Wiedergabe des „Zeichens" sich geirrt und daß die Buchstaben so verteilt waren: (P L E O A). Bei derartigen Namen und Inschriften waren die Buchstaben so verteilt, daß der zweite an letzter, der dritte hinter dem ersten, der vierte an vorletzter Stelle usf. stand.

[4] Bei Lauer a. a. O. 484. In dem Werk Panvinios *De septem ecclesiis* 184 folgt auf LAETANTVR die Schlußformel: „Qui vivis et regnas cum Deo Patre in unitate Spiritus Sancti Deus etc."

[5] De Rossi, *Inscript. christ.* II, I, 425 f, 57.

Seine Skizze lehrt uns zunächst, daß die Mosaiken der Koncha in zwei Zonen abgeteilt waren. In der oberen stand, wie in der Apsis von S. Venanzio, Maria mit zum Gebet ausgebreiteten Armen und anscheinend als Königin, in juwelengeschmücktem Gewand und mit der Krone auf dem Haupt. Sie war von sechs Heiligen umgeben, von denen Panvinio nur die zwei nächsten als die Apostelfürsten bestimmte. Petrus befand sich, wie in S. Venanzio, zur Linken der Madonna; denn dort lesen wir den Namen „Pietro". Die beiden äußersten Figuren halten einen Gegenstand von rechteckiger Form vor sich hin; es sind also heilige, mit dem gewohnten Buch abgebildete Päpste, welche die gleiche Gebärde wie diejenigen machen, die Johannes VII. über der Apsis von S. Maria Antiqua malen ließ (Taf. 154).

Die untere Zone war durch die beiden Rettungsszenen eingenommen. Ugonio zeichnete links einige Wellen und das Segel des einen Schiffes. Unterhalb setzte er den Anfang des kurz vorhin wiedergegebenen Gebetes; er schrieb aber nicht: „Deus cuius", sondern: „Deus qui", was ihm geläufiger war. In der etwas breit geratenen Umrahmung ist zu unterst je ein Gefäß, aus welchem ein Laubfeston herauswächst, und im Scheitel der Namenszug des Papstes angedeutet.

Auf der Stirnwand der Apsis waren die Darstellungen in drei streifenartigen Feldern untergebracht. Oben sah man in der Mitte das Brustbild Christi zwischen den Symbolen der vier Evangelisten. Jenes ist bei Ugonio als großer Kopf, diese so ungenügend angemerkt, daß die beigeschriebenen Worte „Evangelistarum insignia" gar nicht überflüssig sind. Bei den Gestalten der mittleren Reihe erkennt man deutlich, daß sie Kränze in die Höhe halten: es sind die „vierundzwanzig Ältesten" Panvinios, die „Santi" der Skizze Ugonios. Auf dem Original werden sie, wie in S. Paolo und S. Cosma e Damiano, beiderseits in je zwei Reihen verteilt gewesen sein. Die apokalyptischen Märtyrer mit den vier Engeln wären demnach in der untersten Zone anzunehmen. Ugonio zeigt dort eine Anzahl unbestimmter Gestalten, welche ihre Hände in die Höhe strecken; er nennt, wohl wegen dieser Gebärde, beide Gruppen „Poveri". Es ist nicht leicht, in den zwei schmalen Feldern außer den Märtyrern noch die vier von Panvinio erwähnten Engel unterzubringen; wahrscheinlich liegt irgend eine Verwechslung vor. Wie man annehmen darf, waren hier Märtyrer dargestellt, welche der Büste Christi akklamierten.

Bei der großen Bedeutung, welche die religiöse Kunst im Mittelalter hatte, darf es nicht wundernehmen, daß auch rein profane Räume, wie Speisesäle, mit religiösen Darstellungen ausgeschmückt wurden. Unter diesen sind die auf die Missionstätigkeit der Apostel bezüglichen weitaus die zahlreichsten: in dem einen Triklinium füllten sie die zehn kleinen, in dem andern die große Apsis. Deshalb mag die Vermutung erlaubt sein, daß die Malereien der zwei Apsiden, über die wir keine Nachrichten haben, vielleicht Predigten der beiden Apostelfürsten vergegenwärtigten. Sehr zu beachten ist schließlich auch die Darstellung der betenden Madonna; sie ist die dritte, die wir aus der monumentalen Kunst Roms kennen. Die beiden andern sind älter: die eine war in der von Johannes VII. (705—707) gebauten

Kapelle in S. Peter und schilderte die Jungfrau als Kaiserin; wir werden später eine Kopie bringen. Die älteste befindet sich in S. Venanzio, stammt also aus dem Pontifikat Johannes' IV. (640—642). Wer es auffallend finden sollte, daß Maria, obwohl die „Sachwalterin des Menschengeschlechtes", so selten als Betende erscheint, der darf nicht vergessen, daß diese Eigenschaft an der Gottesmutter durch den Gestus der Fürbitte ausgedrückt wurde.

§ 5. Malereien der Kapelle des hl. Nikolaus.

Kalixt II. (1119—1124), der Sproß des burgundischen Königshauses, brachte es durch seine persönlichen Vorzüge[1] fertig, den langen Streit über die Investitur durch das Konkordat von Worms (1122) zu einem für Kirche und Staat ehrenvollen Abschluß zu bringen. Um dieses wichtige Ereignis zu verewigen, erbaute er im lateranensischen Palast die Kapelle des hl. Nikolaus, welche sehr wichtige Malereien erhielt: „... aecclesiam sancti Nicholai in palatio fecit, cameram ampliavit et pingi sicut apparet hodie miro modo praecepit", lesen wir in seinem um 1134 von dem Diakon Pandolfo verfaßten Lebensabriß[2]. Aus den letzten Worten hat Duchesne geschlossen, daß Kalixt II. zwar die Kapelle gebaut, daß diese aber erst nach seinem Tode, jedoch seinen Angaben gemäß, „sicut praecepit", ausgemalt wurde. Die Kapelle ist längst zerstört; Benedikt XIV. (1740—1758) war es beschieden, sie der Vergrößerung des Platzes vor der Lateranbasilika zu opfern. Wir kennen aus alten Kopien und Beschreibungen nur ihre Hauptmalereien, und diese haben Duchesne recht gegeben.

In der Apsis sah man nämlich zwei Stifter: den Ehrenplatz behauptete Kalixt II. als der Gründer der Kapelle und der geistige Urheber ihrer Ausschmückung; ihm gegenüber war ein zweiter dargestellt, dessen Name, wie sich zeigen wird, frühzeitig geändert wurde, der aber kein anderer als der materielle Stifter der Malereien sein konnte. Zur besseren Orientierung drucken wir gleich hier jene Kopie ab, von der weiter unten die Rede sein wird (Fig. 43).

Diese Malereien sind seit ihrer Veröffentlichung durch den Benediktinerabt Costantino Caietani[3] der Gegenstand zahlreicher Erörterungen geworden. Die gründlichste und ausführlichste hat de Rossi geliefert. Seine Absicht war, die Stetigkeit des Kultes Urbans II. nachzuweisen[4], was ihm auch in hohem Grade gelungen ist. Auf rein ikonographische Fragen ist er aber so wenig wie die übrigen Gelehrten eingegangen. Alle haben sich sodann auf die Fresken der Koncha beschränkt; die der Vorderwand der Apsis sind bis jetzt völlig unbeachtet geblieben. In unserer Studie wollen wir diese Lücken auszufüllen trachten. Wir werden zuerst die Malereien der Kapelle, dann diejenigen des zu ihr gehörigen, anstoßenden Saales besprechen[5].

[1] Der Kardinal Boso schreibt von ihm: „Hic de magno sanguine regum ac principum est ortus, et inter seculares clarus et inter ecclesiasticos extitit maximus." Vgl. *Liber pontificalis* ed. Duchesne II 376.

[2] *Liber pontificalis* ed. Duchesne II 323.

[3] *Sanctissimi D. N. Gelasii papae II vita,* Romae 1638, 135 f.

[4] *Esame storico ed archeologico dell' immagine di Urbano II papa e delle altre antiche pitture nell' oratorio di S. Nicola entro il palazzo Lateranense,* in *Studi in Italia* 1881. Sep.-Abdruck 1—61. Im folgenden als *Esame dell' immagine di Urbano II* zitiert.

[5] Vgl. *Festschrift Georg von Hertling,* Kempten 1913, 225 ff.

1. Die Malereien der Kapelle.

Die Apsiskomposition war in zwei Zonen geteilt. Die Mitte der oberen nahm die mit dem göttlichen Sohn thronende Himmelskönigin, also eine beliebte Darstellung der römischen

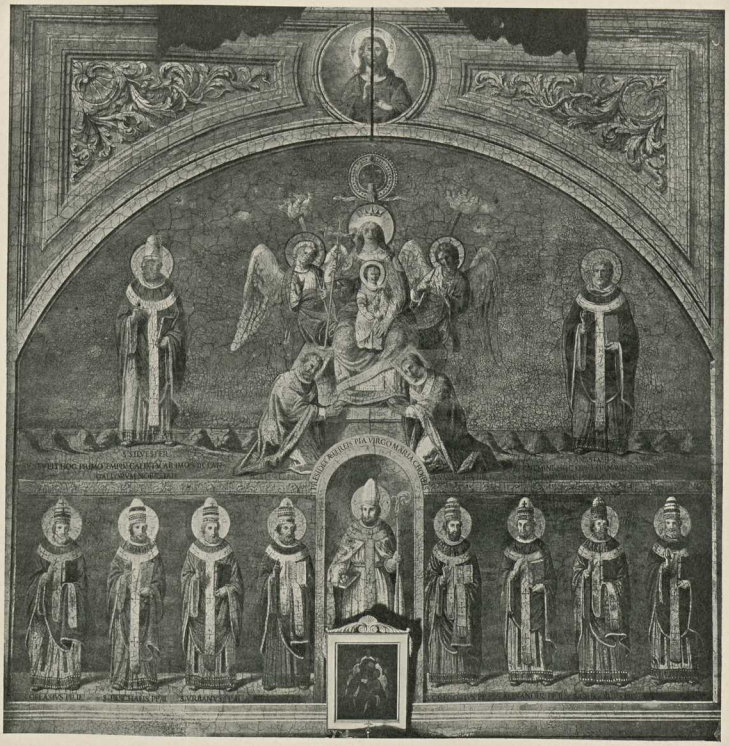

Fig. 43. Malerei in der Kapelle des hl. Nikolaus.

Kunst, ein. Maria saß auf einem mit Polster versehenen und lehnlosen Thron; sie hielt mit der Linken das Kind und stützte sich mit der Rechten auf das Stabkreuz. Ihre Gewänder waren die kaiserlichen; auf dem Haupte trug sie die Krone mit den Perlengehängen. Das Christkind hatte die klassische Kleidung, war deshalb barhaupt; seine Krone wurde von

der im Scheitel der Apsis aus Wolken ragenden Hand Gottes gehalten, wie sie auf einem Fresko in S. Maria Antiqua von Engeln getragen wird. Es ist demnach nicht richtig, daß „die heilige Jungfrau gekrönt wurde", wie alle behaupten, welche über die Malereien der Kapelle geschrieben haben: die Krone in der Hand Gottes ist für Jesus bestimmt; Maria trägt bereits die ihrige. Die „Krönung der Jungfrau" wäre hier, wo eine mit dem Investiturstreit irgendwie zusammenhängende Darstellung vergegenwärtigt werden sollte, wenig am Platz. Für solche Kompositionen hatten die mittelalterlichen, auf den antiken Traditionen fußenden Künstler noch das richtige Verständnis.

Fig. 44. Kalixt II.

Fig. 45. Gegenpapst Anaklet II.

Zu beiden Seiten von der Madonnengruppe schwebte je ein Engel, mit dem Stab in der einen Hand und die andere zum Gestus des Staunens erhoben. Zu unterst knieten die beiden vorhin erwähnten Stifter, kenntlich an den viereckigen Nimben und den beigeschriebenen Namen; sie umfaßten aus Ehrfurcht die Füße der Madonna. Kalixt II., DNS CALLISTVS PP. II., hatte, wie gesagt, den Ehrenplatz zur Rechten der Madonna; er erscheint auf den Kopien als Greis mit kurzem Vollbart (Fig. 44). Der gegenüber kniende Papst ist dagegen jugendlich und bartlos (Fig. 45)[1]. Pietro Sabino[2], der erste, der den Malereien seine Aufmerksamkeit zuwandte, hat den Namen dieses Stifters nicht mitgeteilt. Dafür hat er zwei, in leoninischen Versen abgefaßte Inschriften, welche zu der Madonnengruppe gehörten, kopiert. Das

[1] *Cod. vat. lat.* 5407, fol. 46v und 47.

[2] Kanoniker von Sankt Peter und Verfasser der *Sylloge inscript. christ.*, welche er Ende 1494 Karl VIII. in Rom überreichte. Vgl. de Rossi, *Inscript. christ.* II, I, 407.

gleiche tat ungefähr hundert Jahre später Giacomo Grimaldi, so daß wir in der Lage sind, beide Gelehrte zu kontrollieren; jener bringt die Inschriften ganz oder vielmehr mit einer stillschweigenden Ergänzung einer Lücke; dieser mit der Angabe aller Lücken, Ligaturen und Abkürzungen. Grimaldis Kopie entnehmen wir auch, daß an einigen Stellen das Efeublatt eingezeichnet war. Pietro Sabino las die Inschriften „in quadam Apsidula templi intra ipsum pallatium (Lateranense)". Er gibt zunächst, mit der Einschiebung des Namens Kalixt II. in der dritten Zeile, die Inschrift, die sich auf die beiden Stifter bezog und in dem Trennungsfries der zwei Zonen der Apsismalerei verteilt war:

SVSTVLIT HOC · PRIMO TEMPLVM CALLISTVS AB IMO
VIR CELEBRIS LATE GALLORVM NOBILITATE
DNS CALLISTVS PP. II.
LETVS CALLISTVS PAPATVS CVLMINE FRETVS
HOC OPVS ORNAVIT VARIISQ MODIS DECORAVIT[1].

Die Inschrift spricht von zwei aufeinander folgenden Tatsachen: in der ersten Hälfte heißt es, daß *Kallistus, der durch seine vornehme Abkunft berühmte Mann Galliens, den Tempel von Grund aus errichtet;* in der zweiten ist von jemand die Rede, welcher, *Papst geworden, dieses Werk auf die mannigfachste Weise ausgeschmückt hat.* Das kann natürlich nur ein Nachfolger, nicht Kalixt II. selbst sein, wie Pietro Sabino uns glauben machen möchte. Grimaldi vermerkte in dem dritten Vers, wo der Name des fraglichen Papstes zu lesen war, eine Lücke von „siebzehn Buchstaben"[2]. Costantino Caietani dachte an Anastasius IV. (1153—1154) und fügte den Namen in die Lücke ein[3]: VERVM ANASTASIVS PAPATVS CVLMINE FRETVS usf. Deshalb gab er diesen Namen auch dem dem Gründer der Kapelle gegenüber knienden Stifter der Malereien. Seine Ansicht wurde allgemein angenommen. Erst de Rossi erkannte ihre Unvereinbarkeit mit der Tatsache, daß die Malereien von Pandolfo erwähnt werden, also schon um 1134 existierten; er entschied sich deshalb für Honorius II. (1124—1130), den unmittelbaren Nachfolger Kalixts II.: „Nel pontefice adunque prostrato alla sinistra della Vergine riconosceremo l'immediato successore di Callisto II, che compiè l'opera di lui, lasciandogliene intera la gloria e l'onore."[4] An der von Pietro Sabino überlieferten Widmungsinschrift hatte er nichts auszusetzen, trotz des augenscheinlichen Irrtums in dem dritten Vers. Duchesne gebührt das Verdienst, den Irrtum berichtigt zu haben; nach ihm lautete der dritte Vers:

PRAESVL ANACLETVS PAPATVS CVLMINE FRETVS[5].

Der Stifter der Malereien ist demnach der dem jüdischen Hause der Pierleoni entsprossene Kardinal Petrus, welcher als Gegenpapst Innozenz' II. (1130—1143) den Namen „Anaklet II." annahm und acht Jahre lang alleiniger Herr von Rom war. Er ging auf die

[1] De Rossi, *Inscript. christ.* II, I, 426, 59.

[2] *Cod. vat. lat.* 6437, fol. 129 v: „Litterae 17 in hoc versu desiderantur."

[3] *Sanctissimi D. N. Gelasii papae II vita* 135.

[4] *Esame dell' immagine di Urbano II* 59.

[5] Vgl. den Nachweis in *Liber pontificalis* II 325, Anm. 22.

Ideen Kalixts II. ein, indem er die Kapelle nach dem Plan desselben ausschmückte. Selbstverständlich benutzte er die Gelegenheit, sein eigenes Bild auf der Malerei zu verewigen, wozu er übrigens volles Recht hatte. Dazu erhielt die Gruppe durch seine Gestalt einen symmetrischen Abschluß: die Madonna thronte zwischen zwei schwebenden Engeln und zwei knienden Päpsten. Schließlich ist zu Gunsten Anaklets II. noch hervorzuheben, daß er so taktvoll war, dem eigentlichen Stifter den Vorrang zu lassen.

Zwei weitere Päpste waren neben der Madonnengruppe, auf jeder Seite einer, gemalt. Links stand der hl. Silvester, SCS — SILVESTER, in pontifikalen Gewändern und mit der Tiara von der damals üblichen Form auf dem Kopfe; er hielt in der Linken das Buch und machte mit der Rechten den Gestus des mit dem Sprechen verbundenen Segnens. Das Gegenstück bildete ein in der Gewandung und Haltung fast völlig gleicher Heiliger, dem nur die Tiara fehlte. Caietani hielt diesen für den hl. Anastasius I. (398—402), unbekümmert darum, daß bei einer solchen Annahme der Abgang der Tiara unerklärt blieb[1]. Als Anastasius figuriert die Gestalt auch auf dem Stich, welcher in die Ausgabe der Werke Benedikts XIV. Aufnahme fand[2]. Dieses ist ein Beweis, daß der Name auch wirklich in der Apsis geschrieben war; denn der Papst hatte als Kardinal Lambertini die Malereien genau untersucht. Tatsächlich fand ihn schon Grimaldi vor, welcher von den beiden Heiligen folgende Beschreibung hinterließ: „In ipsa testudine a dextris sanctus Silvester pp. cum planeta et pallio, cum libro et dextra benedicens, cum thiara unius coronae; a sinistris est sanctus Anastasius cum pallio pontificali et rotundo diademate (Heiligenschein).“[3] Auf der folgenden Seite führte er, wahrscheinlich durch irgend eine Kopie verleitet, die tiaralose Gestalt noch einmal, unter den Päpsten der unteren Apsiszone, an und hielt sie für den hl. Kalixt (218—222), den ersten des Namens: „.. S. Callistus pp. senex valde, non habet Regnum nisi tantum orbiculare diadema, et hoc, quia fuit ante sanctum Silvestrum, qui primus Regnum portavit.“[4] Wir werden bald sehen, daß dieser Identifizierung eine richtige Beobachtung zu Grunde liegt. De Rossi endlich suchte die Schwierigkeit dadurch zu lösen, daß er in dem vermeintlichen Anastasius einen heiligen Bischof, nicht Papst, erkannte: „Perciò S. Anastasio essendo privo di quell' insegna (tiara) e fornito solo di pallio episcopale ... dee essere stimato non papa, ma uno dei santi vescovi di quel nome, forse quello di Sens, al quale Callisto II, francese, può aver avuto speciale devozione.“[5]

Seitdem wir wissen, daß Anaklet II. die Malereien ausführen ließ und daß er zu den Füßen der Madonna kniete, sind wir über den Namen des neben ihm stehenden Papstes keinen Augenblick im unklaren: es ist der hl. Anaklet I., der Namenspatron des Stifters der Malereien[6]. Hier hat sich aber der letztere offenbar eine Änderung erlaubt; denn auf dem ursprünglichen Plan war ohne Zweifel der hl. Kalixt I., der Patron des Erblassers, vorgesehen.

[1] *Sanctissimi D. N. Gelasii papae II vita* 135.

[2] *Opera*, ed. Prati 1839, I 299. Der Stich hat folgende Unterschrift: „Exemplum Picturae Absidis antiqui Oratorii S. Nicolai Episcopi in Patriarchio Lateranensi, qualis olim exstabat, priusquam area, quae ante Lateranensem Basilicam diffunditur, amplificaretur.“

[3] *Cod. vat. lat.* 6437, fol. 129.

[4] A. a. O. fol. 129 v.

[5] *Esame dell' immagine di Urbano II* 60.

[6] Vgl. *Liber pontificalis* ed. Duchesne 325 f, Anm. 22.

Fig. 46. Papstgestalten in der Kapelle des hl. Nikolaus.

Das Schwanken über die Person des Stifters der Malereien zwingt uns anzunehmen, daß der Name desselben frühzeitig auf dem Originalgemälde ausgemerzt und durch einen andern ersetzt worden ist. Dieses hatte dann auch eine Änderung des Namens für den Patron des Stifters sowie die oben (S. 165) erwähnte Entstellung des dritten Verses der Widmungsinschrift zur Folge. Es entzieht sich jeder Vermutung, auf wen die Veränderungen zurückzuführen sind; sicher ist nur, daß sie bereits Pietro Sabino vorgefunden hat. Ihr Urheber konnte es offenbar nicht über sich bringen, daß ein Gegenpapst die Ehre haben sollte, auf einem so wichtigen Denkmal wie den Malereien der Nikolauskapelle als Stifter zu erscheinen. Wir stehen hier übrigens vor einem Ausnahmefall; denn die Römer waren in solchen Sachen stets sehr tolerant. Der Papst Symmachus z. B. hat es geduldet, daß sein Porträt in der alten Paulskirche neben dem seines Gegenpapstes Laurentius gelassen wurde.

Die Mitte der unteren Zone der Apsis enthielt eine fingierte Nische, in welcher der hl. Nikolaus (SCS NICOLAVS EPS) in erzbischöflichen Gewändern, mit dem Buch in der Rechten und dem Bischofsstab in der Linken gemalt war. Es umgaben ihn die Gestalten von acht Päpsten, welche ganz besonders die Aufmerksamkeit der Gelehrten auf sich gelenkt haben.

Fig. 47. Papstgestalten in der Kapelle des hl. Nikolaus.

Unter den Kopien verdienen diejenigen den Vorzug, die der Kardinal Francesco Barberini anfertigen ließ, weil auf ihnen die Päpste mit den richtigen Namen versehen worden sind[1]. Auf der Ehrenseite standen (Fig. 46): Leo I. (SCS LEO PP), Urban II. (SCS VRBANVS PP · II), Paschal II. (SCS PASCHALIS PP·II) und Gelasius II. (SCS GELASIVS PP · II); gegenüber (Fig. 47): Gregor I. (SCS GREGORIVS PP),

[1] *Cod. Barb. lat.* 4423, fol. 2 f. Die gleichen, künstlerisch jedoch nicht höherstehenden Kopien befinden sich auch in Windsor Castle (abgedruckt bei Lauer, *Le palais de Latran* 165).

Alexander II. (SCS ALEXANDER PP·II), Gregor VII. (SCS GREGORIVS PP·VII) und Viktor III. (SCS VICTOR PP·III). Alle hatten die übliche Kleidung und Haltung. Zwei, Leo I. und Gregor I., waren als Lehrer aufgefaßt; denn sie trugen ein aufgeschlagenes Buch, während die übrigen ein geschlossenes hatten. Alle, auch die unmittelbaren Vorgänger Kalixts II., waren nimbiert und durch das abgekürzte Beiwort SCS ausdrücklich als *Heilige* gekennzeichnet[1]. Schon Grimaldi hat sich darüber gewundert; er hat zugleich auch, zur Erklärung, auf das Brevier der Benediktiner verwiesen, wo diese Päpste als Heilige gelten: „Miratus sum, quomodo Gelasium II, Paschalem item II et alios sanctos nominet, quos idem Callistus, ut inquit Panvinius pingi iussit, eos scilicet romanos pontifices, qui ante se fuerunt ab Alexandro II deinceps, quamquam foedissima pictura; sed in breviario Benedictino ... pro sanctis coluntur.“[2] Die Pönitentiäre, denen Pius V. im Jahre 1570 das Oratorium des hl. Nikolaus zu gottesdienstlichem Gebrauch überwies, konnten sich diese summarische Kanonisierung weniger leicht erklären. Daher veränderten sie bei der Ausbesserung der Malerei einige Namen oder führten ganz neue ein. Unter den Papstgestalten, welche Ciacconio zwischen 1590 und 1595, also nach der Veränderung, kopieren ließ[3] und die in dem *Cod. vat. lat.* 5407 vereinigt sind, lesen wir: ·S·CELESTINVS PP·I, ·S·CHALISTVS PP·I, ·S·GELASIVS PP·I und ·S·PASCALIS PP·I. Nur Alexander II. und Gregor VII. behielten ihre ursprünglichen Namen bei.

Die Kenntnis der richtigen Namen verdanken wir Panvinio, welcher die Malereien der Kapelle, bevor sie von den Pönitentiären ausgebessert wurden, gesehen und aus ihnen die Gestalten der Päpste in der unteren Zone, die ihn am meisten interessierten, herausgehoben hat. Er schreibt: „(Callistus papa II) a fundamentis aedificavit oratorium sive aediculam in honorem S. Nicolai episcopi, pulchram et oblongam cum tecto ligneo imbricato, quam etiam totam pinxit. In cuius absida eos omnes Romanos pontifices, qui ante se fuerunt, ab Alexandro II deinceps pingi iussit, quamquam foedissima pictura. Hi fuere Alexander II, Gregorius VII, Victor III, Urbanus II, Paschalis II, Gelasiusque II. Item his adiunxit ex antiquis sanctos Leonem et Gregorium magnos, et se ipsum in absidae testudine ad pedes Salvatoris.“[4] An dieser Beschreibung fällt einiges auf. Die beiden Heiligen Silvester und Anaklet I. übergeht Panvinio, ebenso Anaklet II. Die Stifter sodann knieten nicht „zu den Füßen des Erlösers“, wie er sagt, sondern zu denen der Madonna. Schließlich werden auch die zwei leoninischen Inschriften von ihm nicht angeführt; daß er sie aber gelesen hat, beweist seine Angabe über den Erbauer der Kapelle. Trotz aller Lücken ist seine Beschreibung wegen der bloß von ihm richtig überlieferten Namen der Päpste äußerst wertvoll. Ohne ihn hätten die Malereien einen großen Teil ihres Reizes und ihrer Schärfe eingebüßt.

Die Komposition der Apsismalereien liegt jetzt klar vor uns. Kallistus II. wollte die Bildnisse seiner Vorgänger, die sich in dem Investiturstreit als Verteidiger der kirchlichen

[1] Vgl. über diesen interessanten Punkt de Rossi, *Esame della immagine di Urbano II* 11 ff.

[2] *Cod. vat. Cappon.* 145, fol. 173.

[3] Über diese Kopien vgl. de Rossi, *Roma sotterranea* I 14 ff.

[4] *Cod. vat. lat.* 6781, fol. 270. Vgl. auch Panvin., *De septem Urbis ecclesiis* 173.

Unabhängigkeit besonders ausgezeichnet hatten, mit einigen von den hervorragendsten Päpsten aus dem Altertum um das Bild der mit dem göttlichen Sohne thronenden Himmelskönigin vereinigen, um so den Ruhm dieser mutigen Streiter für immer vor der Nachwelt zu sichern und ihr Andenken zu heiligen. Er stellte sie im Besitz der himmlischen Glorie dar; denn sie erfreuen sich der Gesellschaft Christi und der heiligen Jungfrau. Der Himmel ist symbolisch durch die auf blauem Grund gemalten Sterne angedeutet; die unteren Papstgestalten entbehren zwar der Sterne, bilden aber mit der oberen Gruppe ein Ganzes und wurden, wie so oft, nur aus ungenügender Kenntnis der Perspektive in eine tiefere Zone verwiesen. Die kaiserlichen Gewänder sodann hat der Künstler der Madonna mit Absicht gegeben; sie sollten mit der für das Christkind bestimmten Kaiserkrone dem Beschauer sagen, in wessen Diensten die Päpste jenen Kampf gegen die weltlichen Herrscher geführt: hier irdische Kaiser, dort die Himmelskönigin mit dem Gottessohn, der seine Streiter mit der ewigen Krone zu belohnen vermag.

Die Malereien besaßen also noch die der altchristlichen Kunst eigene Klarheit und Bestimmtheit in der Wahl der Ausdrucksmittel. Von der künstlerischen Seite genommen müssen sie keine besonders großen Leistungen gewesen sein; wenn sie aber Panvinio in der oben abgedruckten Stelle „foedissima", Grimaldi „inepta pictura"[1] nennt, so dürfen wir nicht vergessen, daß solche abfällige Urteile den Humanisten sozusagen in der Feder lagen, sobald es sich um mittelalterliche Schöpfungen handelte. Die Kopien beweisen, daß die Malereien bei allen Mängeln noch einen Vorzug aus der Antike hatten: daß sie monumental wirkten. Frühzeitig fing man, wie bemerkt, an, Veränderungen an ihnen vorzunehmen. Die größten Freiheiten erlaubten sich die Pönitentiare, welche dafür auch scharf getadelt wurden. An Panvinios Bemerkung, „die Kapelle des hl. Nikolaus sei ganz ausgemalt", anknüpfend, sagt Grimaldi, daß sie „nunc poenitentiariorum ibi degentium ignorantia tota est alba praeter apsidem, cuius sacras imagines coloribus refricarunt"[2]. Später wurden dieselben gezwungen, die Änderungen zu beseitigen: „Per superiores coacti fuerunt novationem quoad pontifices de medio tollere et rem in pristinum restituere . . ., quod bene innotuit SS. DD. D. N. papae Clementi XI." So Crescimbeni bei Gattola[3]. Einige von den Entstellungen sind jedoch geblieben. Der hl. Nikolaus z. B. bekam ein ganz modernes Aussehen, und die beiden Engel halten brennende Fackeln statt der Stäbe[4]. Beides bietet auch die in Fig. 43, S. 163 wiedergegebene Malerei, welche Benedikt XIV. zum Andenken an das zerstörte Original in dem Oratorium anfertigen ließ[5]. Auf dieser sehen wir noch zwei weitere Extravaganzen: dort sitzt die Krone der Madonna nicht auf dem Kopf, sondern schwebt darüber, und der himmlische Boden, auf welchem die Heiligen Silvester und Anaklet I. stehen, ist von zweimal sieben

[1] *Cod. vat. Cappon.* 145, fol. 173.

[2] Ebd. fol. 172.

[3] *Historia Casin. monast.* I 366. Vgl. Benedikt XIV., *De servorum Dei beatificatione et beatorum canonizatione* I 41, in *Opp.* ed. Prat. I 298.

[4] Die Stäbe bezeugt ausdrücklich Grimaldi (*Cod. vat. Cappon.* 145, fol. 172): „In apsidis testudine est imago Deiparae virginis . . . Hinc inde duo angeli virgas tenentes" usf.

[5] Mit weiteren Änderungen reproduziert in Benedikts XIV. *Opp.* ed. cit. I 299.

kleinen Erhöhungen bedeckt, welche die Form von Maulwurfshaufen haben. Es ist schwer zu sagen, was der Maler Gaetano Sardi, der mit der Erneuerung der zerstörten Fresken betraute Künstler, sich dabei gedacht hat. Daß schließlich auch der Stil ein ganz moderner geworden ist, versteht sich von selbst. Alle diese Freiheiten haben Benedikt XIV. bewogen, in seiner Beschreibung der Malereien, welche nach der Wiederherstellung derselben erschienen ist, gründlicher auf den Gegenstand einzugehen: „Nunc ergo in tertia nostri operis editione utile iudicavimus eam (picturam) diligentius describere. Quod eo magis necessarium visum est, quod pictura, prout erat antiquitus, non exacte usquequaque expressa est.“[1] Doch nur wenige von denen, welche die Bilder heute betrachten, mögen ihre Beschreibung in dem Werke des gelehrten Papstes nachlesen; besser wäre es gewesen, man hätte die Berichtigungen auf Sardis Kartons vorgenommen.

Nach Panvinios Aussage war die Kapelle ganz ausgemalt. Leider hat er auch nicht ein einziges Sujet namhaft gemacht; und als Grimaldi seine Aufzeichnungen niederschrieb, waren die Malereien der beiden Seitenwände und der Eingangswand bereits übertüncht. Neben und über der Apsiswölbung sah Brutius die Gestalten der Madonna, Johannes' des Täufers und Christi, welche ihm aber modern vorkamen: „Extra absidis fornicem repraesentabantur virgo Maria concepta et S. Iohannes Baptista, in vertice ante arcus Salvator; picturae quidem omnes recentes.“[2]

Die antiken Gesten, welche im ganzen Mittelalter Geltung hatten, scheinen Brutius nicht mehr geläufig gewesen zu sein; die Figur der Jungfrau, die er „concepta“ nennt[3], war in Wirklichkeit die fürbittende, welche ihre Hände zur Seite ausgestreckt hielt. Ihr gegenüber stand mit derselben Gebärde der hl. Johannes, und in der Mitte befand sich das Brustbild Christi, an den der Gestus gerichtet war. Das Ganze stellte also die große Fürbitte, die sog. Deesis, dar, von welcher das älteste Beispiel, der Urtyp aller übrigen, auf den konstantinischen Mosaiken der Lateranbasilika abgebildet war. Das moderne Bild der Deesis hatte natürlich die Stelle des alten eingenommen. Es erhöht den Wert der Malereien der Nikolauskapelle um ein bedeutendes, da es zeigt, daß diese Szene noch im 12. Jahrhundert der römischen Kunst familiär war. Seit der Renaissance, in welcher man auf die mittelalterlichen Schöpfungen mit Verachtung hinabzublicken pflegte, verlor sich das Verständnis für die Darstellungen der Deesis. Daher kein Wunder, daß Sardi auf seiner Rekonstruktion die Gestalten der Jungfrau und des Täufers unterdrückt und durch einige Ranken ersetzt hat. Die Büste Christi, welche allein verschont wurde, nimmt sich deshalb etwas vereinsamt aus. Durch das Bild der Deesis wollte Kalixt II. auf die beiden großen Fürbitter hinweisen, unter deren Schutz die Päpste sich in ihrem Kampf für die Unabhängigkeit der Kirche gestellt hatten: Maria, die advocata *κατ' ἐξοχήν*, und Johannes Baptista, der schon damals als einer der Patrone der Lateranbasilika galt.

[1] *De servorum Dei beatificatione et beatorum canonizatione* I 41, ed. cit. I 297f.

[2] *Archiv. vatic.* Miscell. Arm. VI, vol. IV, fol. 396f.

[3] Diese Benennung ist für solche Bilder noch gebräuchlich.

Wie kam es nun, wird man fragen, daß Kalixt II. die Kapelle dem hl. Nikolaus geweiht hat? Der Kult des Heiligen von Myra war im 12. Jahrhundert schon so in Blüte, daß es an sich nichts Auffallendes wäre, ihn hier als Patron zu sehen. Der Grund dürfte indes ein anderer sein: es ist möglich, daß Kalixt II. die Kapelle dort, wo die „basilica Nicolaitana" stand, errichtet hat. Diese stammte von Nikolaus I. (858—867) und wurde von dessen Nachfolger Hadrian II. (867—872) mit Malereien ausgeschmückt. Der Autor der *Vita* des letzteren preist sie in überschwenglichen Worten: „(Hadrianus II) basilicam Nicolaitanam, quam sanctissimus papa Nicolaus a fundamentis adeo luculenter cum tribus aquaeductibus fabrefactis extruxerat, ut omnes Lateranenses basilicas sui pulchritudine superaret, iuxta votum decessoris sui picturis variis decoravit."[1] Wie es nun schwer fällt, zu glauben, daß ein so hervorragender Bau spurlos verschwinden konnte, so naheliegend ist die Annahme, daß derselbe in die Kapelle des hl. Nikolaus aufgegangen ist. Pandolfos Bemerkung, Anaklet II. hätte „die Apsis erweitert", setzt tatsächlich etwas Präexistierendes voraus. Wenn die Konjektur sich bestätigt, so hat Kalixt II. den Namen einfach übernommen. Bei ihm handelte es sich aber nicht mehr um den Papst Nikolaus I., sondern um den Heiligen von Myra, wie ja auch das Gebäude selbst nicht mehr ein profaner Bau, sondern eine Kapelle war.

2. Die Malereien des Sitzungssaales.

Wie Kardinal Boso schreibt, bestimmte Kalixt II. das Oratorium des hl. Nikolaus zur päpstlichen Hauskapelle. Zu ihr gehörten zwei Räume, von denen der eine das Schlafzimmer des Papstes war, der andere zu den geheimen Beratungen diente: „unam (cameram) cubicularem et pro secretis consiliis alteram"[2]. In dem Sitzungssaal waren vier historisch-symbolische Szenen gemalt, welche in der Folge viel von sich reden machten. Eine Wand enthielt die berühmte Bulle des Wormser Konkordates, die „tabula privilegii", wie Pandolfo sich ausdrückt[3]. Vier Jahrhunderte später waren die Buchstaben zwar schon etwas verblaßt, aber noch so leserlich, daß Panvinio eine Abschrift anfertigen konnte[4]. Daß die vier Malereien den Zweck hatten, den Triumph der legitimen Päpste über „die von der weltlichen Macht aufgestellten Gegenpäpste" zu verherrlichen, spricht Johannes Saresberiensis in den folgenden Worten aus: „Sic ad gloriam Patrum teste Lateranensi palatio, ubi hoc in visibilibus picturis et laici legunt, ad gloriam Patrum schismatici, quos saecularis potestas intrusit, dantur pontificibus pro scabello, et eorum memoriam recolunt posteri pro triumpho."[5] Der Ausdruck „pro scabello" ist wörtlich zu nehmen. Die Gegenpäpste waren, mit andern Worten, so dargestellt, daß sie „als Schemel" dienten, also von den legitimen Päpsten „mit Füßen getreten" wurden. Panvinio bezeugt es für zwei von den Bildern ausdrücklich: auf

[1] *Liber pontificalis* ed. Duchesne II 176.

[2] Ebd. II 379. [3] Ebd. II 322.

[4] *De septem Urbis ecclesiis* 175f. Die „mit dem goldenen Siegel des Kaisers versehene" Pergamenturkunde wurde „in dem Archiv der römischen Kirche hinterlegt" (Boso in *Liber pontificalis* II 378), wo sie noch heute existiert, aber ohne das goldene Siegel. Zuletzt in Faksimile veröffentlicht von Sickel-Breßlau, *Die kaiserliche Ausfertigung des Wormser Konkordats,* in *Mitteilungen des Instituts für österr. Geschichtsforschung* 1885, 105ff.

[5] Ioann. Saresber. *Ep.* 59: Migne, *PL* 199, 39.

dem einen sah man Alexander II. mit Cadolus, auf dem andern Paschal II. und Gelasius II. mit Albert, Maginulf und Theoderich. Er schreibt: „Sub Alexandri itaque II tabula, in qua ipse pictus est, cum Cardinalibus pedibus Cadolum conculcans, sunt huiusmodi versus:

REGNAT ALEXANDER CADOLVS CADET ET SVPERATVR

. . . . . NIHILATVR . . . . . .

sub Paschalis vero et Gelasii II simulachris quosdam schismaticos pontifices sub pedibus tenentibus, sunt hi alii duo:

Ecclesiae decus PASCHALIS PAPA SECVNDVS

Albertum damnat MABINVLFVM THEODERICVM[1].

Der Gestus: jemand mit Füßen treten, spielt schon in der Heiligen Schrift eine große Rolle und ist in der profanen Kunst von jeher in Gebrauch gewesen. Auf den Paschalis' Zeit weniger fern liegenden Münzen z. B. hat der Kaiser den Fuß auf den Nacken des besiegten Feindes gesetzt, eine Komposition, welche auf der Rückseite gewisser Stücke ständig wiederkehrt und die VICTORIA AVGVSTORVM zu versinnbilden hatte. In der altchristlichen und mittelalterlichen Monumentalkunst sodann wurde der Gestus für den Erlöser verwendet, welcher in den Szenen der Höllenfahrt dem Hades, dem Repräsentanten der Unterwelt, auf den Nacken tritt, um dadurch seinen Sieg über den Tod zu bekunden[2]. Kalixt II. gebrauchte ihn, folgerichtig, für die sechs in der Apsis der Nikolauskapelle als Heilige abgebildeten Päpste, welche im Investiturstreit über ihre Gegenpäpste triumphiert haben. Zweifelsohne dachte er an den Psalmvers: „Setze dich zu meiner Rechten, bis ich deine Feinde zum Schemel deiner Füße lege" (Ps. 109, 1). Leider besitzen wir von seinen merkwürdigen Malereien keine Kopien; denn die von Rasponi veröffentlichten[3] sind freie Barockschöpfungen, bei denen nicht einmal die Architekturen,

Fig. 48. Kopien von Malereien Kalixts II.

[1] *De septem Urbis ecclesiis* 174.

[2] Auf den griechischen Miniaturen setzen Josues Krieger die „Füße auf die Hälse der fünf Könige" (Jos. 10, 22—26).

[3] Rasponi, *De basilica et patriarchio Lateranensi* 287 ff.

geschweige denn die Gestalten etwas von den Originalen an sich haben (Fig. 48)[1]. Dazu fehlt auf ihnen eine Hauptsache, die Gegenpäpste; sie sind also völlig wertlos.

Wir schließen mit einer Inschrift, welche Pietro Sabino den oben (S. 165) angeführten folgen läßt:

PARCERE PROSTRATIS SCIT NOBILIS IRA LEONIS
TV QVOQVE FAC SIMILE QVISQVIS DOMINARIS IN ORBE[2].

Im Bilde einer Tierfabel wird hier dem *Beherrscher des Erdkreises*, d. i. dem Papst, eine Weisung erteilt: *wie der edle Löwe bei dem Anblick der auf dem Boden Hingeworfenen seinen Zorn besänftigt, so soll es auch der auf dem Erdkreis Herrschende tun* und gegen seine besiegten Feinde Großmut üben. Es liegt auf der Hand, daß mit den *prostrati* die Gegenpäpste gemeint sind. Deshalb ist es anzunehmen, daß die Malerei, unter welcher Pietro Sabino die Inschrift gelesen hat, in dem Sitzungssaal, nicht in der Kapelle des hl. Nikolaus war. Wie wir sie uns vorzustellen haben, lehrt eine ähnliche Inschrift, welche „über der zweiten Tür des Campidoglio" angebracht war und zu einem Bilde gehörte, das einen „ergrimmten Löwen vor einem kleinen, liegenden Löwen" vergegenwärtigte[3]. Wahrscheinlich waren die beiden Löwen auch in dem Sitzungssaale über dem Eingang gemalt. Der für den Papst gebrauchte Ausdruck: *tu ... quisquis dominaris in orbe* enthält keine Übertreibung; er entspricht der mittelalterlichen Auffassung von der Macht des Papstes als des Stellvertreters Christi auf Erden.

§ 6. Malereien Innozenz' II. und Honorius' III.

1. Als durch den Tod Anaklets II. (im Jahre 1138) die Kirchenspaltung gehoben wurde, konnte auch Innozenz II., nunmehr alleiniger Papst, seine Bautätigkeit entfalten. Die größte Sorge widmete er, als Transteveriner, der Basilika der Gottesmutter, indem er sie vollständig umbaute und ihrer Apsis die noch heute existierenden Mosaiken gab. In der Kirche des Laterans erneuerte er das Dach; in S. Paolo und S. Stefano Rotondo nahm er Konsolidierungsarbeiten vor. Im Lateranpalast endlich fügte er zu den zwei Sälen der Kapelle des hl. Nikolaus noch zwei weitere hinzu[4] und schmückte sie mit Malereien historischen Inhalts aus. Sie waren so gelegen, daß man von ihren Fenstern auf die Fassade der Basilika sehen konnte. Panvinio fand sie bereits in verfallenem Zustande vor. Unter den Malereien hob er diejenigen der Krönung Lothars II. hervor, welch letztere in der Basilika des Laterans vollzogen wurde. Innozenz II. wählte diesen Gegenstand offenbar aus Dankbarkeit gegen den König, mit dessen Hilfe er wieder in den Besitz Roms gelangte. Die Krönung war in mehreren Bildern vorgeführt. Das eine zeigte den König, wie er *vor dem Stadttor die Rechte Roms zu wahren sich eidlich verpflichtete;* auf dem zweiten sah man den Papst

[1] *Cod. Barb. lat.* 4423, fol. 25.

[2] De Rossi, *Inscript. christ.* II, I, 426, 59.

[3] Lanciani, *Il cod. Barb.* XXX, 89, in *Archivio della società Romana di storia patria* 1883, 470: „Iratus recole, quod nobilis ira leonis. In sibi prostratos se negat esse feram."

[4] *Liber pontificalis* ed. Duchesne II 384.

Fig. 49. Kopie einer Malerei Innozenz' II.

den König umarmen und auf dem dritten die Krönung vornehmen. Von diesen drei Malereien wurde nur die erste abgezeichnet. Die Kopie stammt von dem gleichen Autor und hat ebensowenig Wert wie die des Sitzungssaales. Wir geben sie in Fig. 49 nach der im *Cod. Barb. lat.* 4423 (fol. 25) erhaltenen Federzeichnung. Panvinio hat auch die dazu gehörige Inschrift kopiert, welche ganz in dem Geiste jener Zeit entworfen war und den Papst als den höchsten Lehnsherrn der Welt hinstellte:

REX STETIT ANTE FORES IVRANS PRIVS VRBIS HONORES,
POST[1] HOMO FIT PAPAE SVMIT QVO DANTE CORONAM[2].

Es ist das bekanntlich jene Inschrift, gegen welche unter Hadrian IV. (1154—1159) der Kaiser Barbarossa lebhaften Widerspruch erhob und sich nur durch das Versprechen, man würde sie entfernen, beschwichtigen ließ. Die Inschrift blieb jedoch weiter bestehen, da sie noch Panvinio kopieren konnte.

2. Der *Cod. Barb.* 4423 bietet auf der ersten Seite, ohne Angabe des Ortes, das Bild des Gekreuzigten zwischen fünf schematischen Blumenbüscheln, sowie den Papst Honorius III. (1216—1227) zur Rechten und dessen Beichtvater und Kaplan Fr. Jacobus zur Linken Christi (Fig. 50). Papst und Kaplan hatten ihre Hände zum Gestus des Schutzflehens erhoben; jener im vollen päpstlichen Ornat, dieser mit einem weißen Talar und schwarzen Mantel bekleidet; beide waren bärtig. Christus trug nur das mit einer schmalen Schärpe befestigte Lendentuch und hatte große Perlen im Kreuznimbus. Der Kreuztitel wurde mit Lücken und Fehlern kopiert; nach den Buchstaben zu schließen, scheint er von dieser Fassung gewesen zu sein:

Ih̄ · NAZARE
NVS · REX · IVD̄.

Die Zeichnung geht den Papstbildnissen der Kapelle des hl. Nikolaus voraus. Es ist deshalb möglich, daß sie eine Malerei dieser Kapelle wiedergibt.

Fig. 50. Kopie einer Malerei Honorius' III.

[1] Die Inschrift der Fig. 49 hat SIC. [2] *De septem Urbis ecclesiis* 177.

§ 7. Malereien und Mosaiken der Kapelle des hl. Laurentius.

In den ältesten Zeiten war die im ersten Stock befindliche Kapelle des hl. Laurentius für den täglichen Gottesdienst der Päpste bestimmt. Wer sie gebaut, ist nicht überliefert. Bei der bekannten Sitte, Bibliotheken unter das Patronat des genannten Heiligen zu stellen[1], ist es aber möglich, daß ihre Errichtung mit derjenigen der Lateranbibliothek zusammenhängt, deren Räume direkt unter ihr lagen. In diesem Falle wäre sie noch in das 4. Jahrhundert zu datieren.

Von dem ersten Bau existiert nichts mehr. Da Laurentius als Haupt der Diakone das kirchliche Vermögen zu verwalten hatte, so galt er auch als der Schutzpatron des „Schatzes" der Kirche. Infolgedessen brachten die Päpste die größten Kleinodien, namentlich hervorragende Reliquien und die kostbaren Kreuzreliquiare, in der Kapelle unter. Leo III. (795—816) ließ zu diesem Zwecke einen eigenen Schrein aus Zypressenholz machen, welcher unter dem Hauptaltar geborgen wurde. In der Folge mehrten sich die Reliquien dermaßen, daß man den Schrein geradezu „Sancta Sanctorum" nannte. Diese Benennung ist in goldenen Buchstaben auf einem kleinen Schilde geschrieben, welchen Innozenz III. (1198—1216) auf dem Schrein zwischen der Original-Inschrift:

† LEO INDIGNVS TERTIVS EPISCOPVS
DĪ FAMVLVS FECIT

befestigt hat. Es scheint, daß von hier aus später der Name auf das Gebäude selbst überging.

In der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts war die Kapelle oder „Basilika", wie man sie, offenbar nur wegen ihrer Wichtigkeit, nannte[2], bereits in einem baufälligen Zustand; Nikolaus III. (1277—1280) „erneuerte" sie „von Grund auf und errichtete den Altar, den er zusammen mit der Basilika konsekrierte". So sagt er selbst in der Inschrift, welche in dem rechten Flügel der bronzenen Altartür Innozenz' III. eingraviert ist. In völliger Übereinstimmung mit dieser Erklärung berichtet Ptolomäus von Lucca, daß die „Sancta Sanctorum zubenannte Basilika damals dem Einsturz nahe war", und daß der Papst sie „vom Erdboden an auf einem ewigen Fundament aufbauen und im Innern sowohl mit Marmorplatten bekleiden als auch mit sehr schönen Malereien ausschmücken ließ"[3]. Der Historiker war gut unterrichtet; denn wir wissen bereits, daß die Kapelle auf jenem Mauerblock ruht, der die ganze Bibliothek ausfüllt, also ein „ewiges Fundament" genannt werden konnte. Noch heute besitzt sie ihre marmorne Bekleidung wie auch die allerdings stark veränderten Malereien, und noch heute lesen wir in der Wand unweit des Eingangs den Namen des Baumeisters: † MAGISTER·| COSMATVS·|FECIT·HOC·|OPVS[4].

[1] Den bündigsten Kommentar zu dieser Sitte bietet das schöne ravennatische Mosaik aus dem Mausoleum der Galla Placidia, auf welchem ein Schrank (armarium) mit den vier Evangelienbüchern als Gegenstück zu dem auf den feurigen Rost zuschreitenden hl. Laurentius abgebildet ist (Taf. 49).

[2] Ihrer Ausdehnung nach ist sie nichts mehr und nichts weniger als eine mittelgroße Kapelle.

[3] Muratori, *Rerum ital. Script.* XI 1181: „... sacram basilicam ad Sancta Sanctorum evidentius ruinosam a solo terrae opere perpetuo intus ipsam per latera vestita marmore, ac in superiori parte testudinis picturis pulcherrimis ornata fundari iussit (Nicolaus III)."

[4] In Faksimile bei Hartmann Grisar, *Die römische Kapelle Sancta Sanctorum* 19.

Die Notwendigkeit des Neubaues überrascht, wenn man bedenkt, daß die Kapelle ungefähr fünfzig Jahre früher von Honorius III. (1216—1227) „erneuert" worden war: „Hic basilicam quae dicitur Sancta Sanctorum renovavit."[1] Kaum war jedoch die „Renovierung" beendet, da kam (im Jahre 1227) ein Erdbeben, welches die Kapelle in ihren Grundfesten erschütterte[2]. Daher kein Wunder, daß dieselbe schon unter Nikolaus III. abermals baufällig wurde.

Der Neubau war indes kein vollständiger. Was man von der alten Kapelle verwenden konnte, wurde beibehalten. Für den Altar, oder vielmehr einen Teil desselben, bezeugt es die Tatsache, daß die Widmungsinschrift Nikolaus' III. auf einem Flügel der bronzenen Tür Innozenz' III. eingegraben ist. Über dem Altar erhebt sich ein sehr verflachtes Kreuzgewölbe, welches den Fußboden einer Art Bodenkammer zur Aufbewahrung von Reliquien bildet. Diese Vorrichtung, welche aus dem hier beigegebenen Durchschnitt ersichtlich ist (Fig. 51)[3], scheint Nikolaus so, wie sie war, übernommen zu haben. Jedenfalls hat er den musivischen Schmuck des den Altar überdachenden Kreuzgewölbes beibehalten.

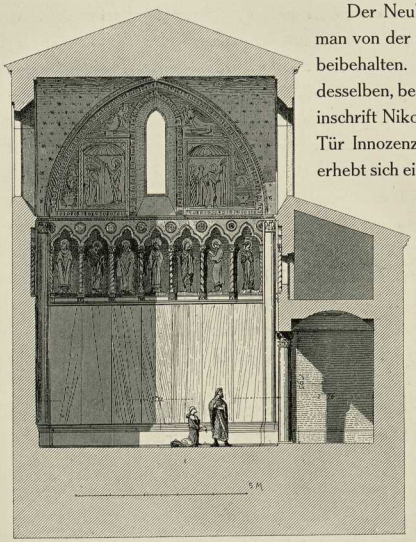

Fig. 51. Durchschnitt der Kapelle Sancta Sanctorum.

Daß die Mosaiken wirklich nicht von ihm sind, konnte man schon aus dem Schweigen des Ptolomäus von Lucca schließen; denn dieser berührt sie in der oben abgedruckten Stelle mit keiner Silbe, während er die Malereien und sogar die Marmorplatten in dem Schmuck der neuen Kapelle angeführt hat. Die Mosaiken sind also nicht ein Werk Nikolaus' III., wie man seit Platina[4] allgemein glaubt, sondern stammen von Honorius III., was wir jetzt dartun wollen.

1. Mosaiken Honorius' III.

Die Mosaiken zieren das Gewölbe und die acht an dieses anstoßenden Lünetten. Dank ihrem geschützten Platz haben sie sich ziemlich gut erhalten. In ihrem heutigen Zustand sind sie sogar unversehrt. Aber es wird sich zeigen, daß manches an ihnen ergänzt ist.

[1] So berichtet Martinus Polonus in Duchesne, *Liber pontificalis* II 453.

[2] Siehe Rohault de Fleury, *Le Latran* 163.

[3] Nach Rohault de Fleury, *Le Latran* Taf. 57.

[4] *De vitis pontificum romanorum* 236 (ed. Colon. 1568): „Condidit praeterea a fundamentis Sancta Sanctorum primo sacello iam vetustate collapso templumque ipsorum opere vermiculato, ut adhuc cernitur, crusta marmorea exornavit."

Im Zentrum der Decke (Taf. 120) ist das Brustbild Christi in einen Lichtrahmen geschlossen, welcher sich aus Rhomben von goldener, weißer, grauer und blauer Farbe — letztere in zwei Abstufungen — zusammensetzt und von Engeln getragen wird. Die Gruppe hebt sich von einem stark mit Rot durchsetzten Goldgrund ab. Christus hält in der Linken das Buch und macht mit der Rechten den Gestus des mit dem Sprechen verbundenen Segnens. Seine bläuliche Tunika und das purpurne Pallium sind durch goldene Lichter gehöht. Das Gesicht ist unschön: die Augen klein und für die breiten Backenknochen viel zu nahe aneinander gerückt, die Nase schmal, die Oberlippe zu wenig von dem Schnurrbart bedeckt, der Mund nach links verschoben, die Unterlippe hängend und der Bart in jene regelmäßigen, gelockten Büschel abgeteilt, denen wir auf den Malereien Lucius' II. (1144—1145) in der Basilica di Santa Croce in Gerusalemme, ferner auf den Bildwerken Honorius' III. (1216—1227) und der unmittelbar auf ihn folgenden Zeit begegnen werden.

Wie schon de Rossi hervorgehoben hat[1], wurde der Kopf Christi in kleineren Steinchen als das übrige ausgeführt. Dieses geschah auch auf andern Mosaiken und immer aus

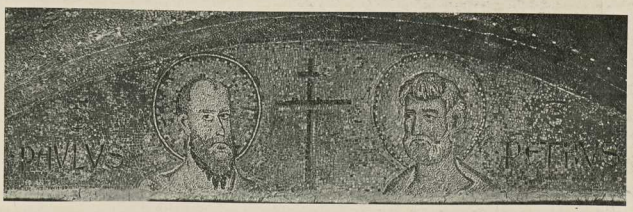

Fig. 52. Apostelfürsten in der Kapelle Sancta Sanctorum.

dem gleichen Grunde: man wollte eine feinere Modellierung erzielen. Wenn unser Kopf sich gerade in den Fleischteilen nicht besonders günstig auszeichnet, so liegt die Ursache davon nur in der geringeren Leistungsfähigkeit des Künstlers.

Das Motiv der die Lichtscheibe haltenden Engel ist römisch und reicht, wie schon oben (S. 99) bemerkt wurde, ins christliche Altertum hinauf. Wir sehen es zuerst in dem von Hilarus (461—468) erbauten Kreuzoratorium, für das man es wahrscheinlich aus der konstantinischen Basilika der Helena vom heiligen Kreuz kopiert hat. Von Rom kam es nach Ravenna, wo es noch in der erzbischöflichen Kapelle (Taf. 91) und in S. Vitale erhalten ist. In beiden Fällen, wie auch in der von Paschal I. (816—824) erbauten Zenokapelle, tragen die Engel die Lichtscheibe stehend; hier sind sie fliegend abgebildet. Diese Änderung vollzog sich offenbar unter dem Einfluß der Himmelfahrtsdarstellungen.

Nur ein Engelskopf, derjenige über dem hl. Paulus, hat sich ganz unverändert erhalten. Er hat in dem Inkarnat dunkelgraue Schatten und in den Haaren das übliche Band mit den

[1] *Musaici*, Fasz. XXIII, Musaico della cappella del Sancta Sanctorum fol. 1 v.

zwei abstehenden Enden. Letztere fehlen, infolge der Restaurierung, bei den übrigen Engeln, deren Köpfe in helleren Tönen gehalten sind. Der über der Stirn liegende Teil des Haarbandes ist noch bei dem zweiten Engel zur Linken zu sehen; bei dem dritten ist er in die Haare übergegangen und bei dem vierten wurde er von dem Restaurator ganz unterdrückt. Die Gewandung besteht in grauweißer Tunika und Pallium, dessen Zipfel bei den zwei im Hintergrund befindlichen Engeln mit dem Buchstaben I verziert

Fig. 53. Hl. Laurentius in der Kapelle Sancta Sanctorum.

Fig. 54. Hl. Agnes in der Kapelle Sancta Sanctorum.

ist. Die Tunika hatte bei zweien einen rot-goldenen Klavus, welcher bei dem einen unrichtig ergänzt wurde. Trotz des Reichtums an Tönen wirkt das Kolorit infolge des vielen Grau etwas kalt; der Lichtrahmen insbesondere hat etwas von einer Schlangenhaut. Nichtsdestoweniger gibt es uns schon eine Vorahnung von der Farbenpracht Torritis und Cavallinis[1].

Die drei Lünetten der Hinterwand und die der beiden Seitenwände sind durch Büsten von Heiligen ausgefüllt. Die Hauptlünette (Fig. 52) zeigt die Apostelfürsten mit den

[1] Auf de Rossis Kopie sind fast alle Farben verfehlt. Der Hauptgrund dieser auffallenden Erscheinung liegt in der damaligen schlechten Beleuchtung, während mein Maler seine Kopie bei elektrischem Licht anfertigen konnte.

beigeschriebenen Namen (S̄ PETRVS, S̄ PAVLVS) und zwischen ihnen das Kreuz mit den zwei Querbalken, wie auf den Bleibullen der Päpste des 13. Jahrhunderts. Der Typus der Apostel ist der traditionelle. Petrus hat dichtes Haupt- und Barthaar von grauer Farbe, Paulus braunen, in Büschel abgeteilten Bart und hohe Stirn mit einer kleinen Locke. Der Nimbus besteht aus

Fig. 55. Hl. Stephanus in der Kapelle Sancta Sanctorum.

Fig. 56. Hl. Nikolaus in der Kapelle Sancta Sanctorum.

einem schwarzen Kontur, an welchen abwechselnd weiße und rote Steinchen gereiht sind; er gleicht sich bei allen nicht ausgebesserten Heiligen und Engeln und kehrt in ähnlicher Form nur auf den Apsismosaiken und auf dem kleinen Altarbild von S. Paul (Taf. 119), also auf Werken Honorius' III. wieder. Dieses für die Chronologie wichtige Detail fehlt auf de Rossis Kopie.

Die Lünette zur Rechten nimmt der Titular, ·S̄·LAV|RENTIVS (Fig. 53), die zur Linken die hl. Agnes, SCA·AGNES· (Fig. 54), ein. Beide, wie auch der hl. Stephan, ·S̄·STEPHAN' (Fig. 55) in der rechten Seitenlünette, haben ein Gewand mit einem breiten, perlen- und

edelsteinbesetzten Saum. Die Leviten sind tonsuriert; Agnes trägt die Krone mit den Perlengehängen. Diese und die an das N des Namens Stephan(us) angehängte Abkürzung sind auf der von de Rossi veröffentlichten Kopie nicht angegeben. In der linken Seitenlünette endlich ist der hl. Nikolaus von Myra, · S · NICOLAVS · (Fig. 56), zu sehen, ein bärtiger Greis mit der Mitra auf dem Haupt und dem erzbischöflichen Pallium auf den Schultern.

Die Lünetten, welche den drei ersten entsprechen, haben eine so mangelhafte Beleuchtung, daß der Mosaizist sich damit begnügte, darin brennende Hängelampen von der Form, die man „gabatae" nannte, darzustellen. Sie sind alle aus Glas gedacht. Die drei großen stehen in flachen Schüsseln, in denen die Kettchen eingefügt sind. Die zwei kleinen, welche die mittlere umgeben, haben eine gefälligere Form; sie gleichen Krügen, sind in der Mitte mit einem Streifen verziert und ebendort an kleinen Henkeln befestigt. Über ihnen hängen sehr oberflächlich angedeutete Girlanden, die auf der veröffentlichten Kopie ausgelassen sind.

Der Inhalt der Mosaiken war durch die Bedeutung der Kapelle gegeben: sie barg, seit dem 6. Jahrhundert, in der Hinterwand unmittelbar unter den musivischen Darstellungen das hochverehrte Bild des Erlösers, wie sie es noch heute und an derselben Stelle birgt. Es ist daher begreiflich, daß Honorius III. dem Porträt Christi den Hauptplatz, ja die ganze Decke eingeräumt hat. Die Kapelle rühmte sich sodann, hervorragende Reliquien zu besitzen, wie die „Häupter der Apostelfürsten" (bis zu deren Übertragung durch Urban V. in die lateranensische Basilika), ferner das „Haupt der hl. Agnes", „blutgetränkte Steine von der Steinigung des hl. Stephanus", „Kohlen von dem Martyrium des hl. Laurentius", „Reliquien von dem hl. Nikolaus von Bari" usf.[1] An alle diese Schätze erinnern die Büsten der Gestalten, welche von den Lünetten auf den Besucher der Kapelle hinabblicken.

Schon daraus sieht man, wie zur Zeit Honorius' III. der ursprüngliche Titular, der hl. Laurentius, bereits zurückgetreten war. Deutlicher noch zeigen den Wechsel die Malereien, mit denen Nikolaus III., wie Ptolomäus von Lucca berichtet[2], die Kapelle ausgeschmückt hat.

2. Malereien Nikolaus' III.

Es wird gewöhnlich behauptet, daß die „herrlichen Fresken" Nikolaus' III. unter Sixtus V. (1585—1590) von einem Künstler namens Nanni übermalt worden seien. Dieses ist nicht ganz richtig. Nanni hat sie nicht „übermalt", sondern hat auf neuem Stuck neue Fresken ausgeführt. Für die Art der Darstellungen hielt er sich selbstredend an diejenigen, welche er vorfand. Dafür bürgt der einheitliche, noch ganz auf antiken Traditionen beruhende Inhalt der Malereien. Auch auf ihnen figuriert, wie auf den Mosaiken, Christus als der Titular. Der Levit spielt keine größere Rolle als beispielsweise Agnes oder die andern Heiligen, von welchen die Kapelle eine hervorragende Reliquie besaß.

[1] Marangoni, *Istoria della cappella di Sancta Sanctorum* 39ff. [2] Siehe oben S. 175.

Die Malereien fangen über der Marmorbekleidung an[1]. Zu unterst sind Einzelgestalten in zierlichen Arkaden, darüber Szenen abgebildet. Da es sich nicht um Originalwerke Nikolaus' III. handelt, so dürfen wir uns auf eine Inhaltsangabe beschränken.

Das Kreuzgewölbe zeigt auf blauem, mit goldenen Sternen besätem Himmelsgrund die Evangelistensymbole, alle nimbiert und mit aufgeschlagenen Evangelienbüchern, in welchen einige Worte in gotischen Buchstaben und mit zahlreichen Abkürzungen geschrieben sind[2]. Die Malereien der vier Wände kulminieren in der Darstellung der Theotokos mit dem göttlichen Kind in dem Schoß, für welche die mittlere Arkade der Wand über dem Altar, also der Hauptplatz, bestimmt wurde. Auf die Madonnengruppe beziehen sich die „Zeugen Christi" aus dem Alten und Neuen Testament, sowie auch die Kirchenlehrer und die Ordensstifter. Alle diese Gestalten sind in den Arkaden verteilt. Da sehen wir zu beiden Seiten der Madonna zunächst die beiden Johannes, dann David und Isaias. Den Evangelisten schilderte der Künstler als bärtigen Greis, mit Schreibrohr und Rolle. Der Täufer, ebenfalls ein Greis, hat in der Linken das Schilfrohr und zeigt mit der Rechten auf einen weißen Diskus mit eingezeichnetem Lamm Gottes. Als Pendant zu diesem Diskus figuriert jetzt neben der Gestalt des Evangelisten eine goldene Scheibe, vielleicht die Sonne, als Anspielung auf das „Licht". David steht als römischer Imperator mit der Strahlenkrone da und hält mit der Linken ein aufgerolltes Spruchband mit der Prophetie: DE FRVCTV | VENTRIS | TVI·PONAM | SVPER·SE | DEM TVAM; Isaias verkündet die Geburt des Messias aus der Jungfrau: ECCE VIRGO CONCIPIET ET PARIET.

Die vierzehn Arkaden der beiden Seitenwände bergen die Apostel, aber ohne Johannes, dessen Gestalt uns schon vorhin begegnet ist[3]; es bleiben uns also Petrus, Paulus, Andreas, die beiden Jakobus, Thomas, Simon, Thaddäus, Philippus, Bartholomäus und Matthäus. Von diesen lassen sich Petrus an dem Stabkreuz und Jakobus Minor an dem im offenen Buch geschriebenen Namen, SANT | IACO | BVS | MINOR ‖ APOSTO | LVS, erkennen; die übrigen sind unbestimmbar, weil die Namen von Nanni unterdrückt wurden. Die zwei überschüssigen Arkaden bergen die heiligen Leviten Laurentius und Stephanus. Ersterer trägt das Stabkreuz und ein offenes Buch mit dem Namen SAN | CTVS | LAV | REN ‖ TIVS MAR | TYR; ihm gegenüber steht Stephanus.

Der Heilige, welcher in der mittleren Arkade der noch übrigen Wand steht, wird für Silvester gehalten. Der zur Linken ist durch die Taube als Gregor d. Gr. gesichert. Sicher

[1] Veröffentlicht von Ph. Lauer, *Le trésor du Sancta Sanctorum* (Fondation Eugène Piot, 1906), Taff. I—IV; Grisar, *Die römische Kapelle Sancta Sanctorum* 33f.

[2] Bei Matthäus: SEQVENTIA SANCTI EVANGELII SECVNDVM MATEVM; bei Markus: ANNO QVINTODECIMO IMPERII TIBERII CESARIS PROCVRANTE; bei Lukas: FVIT IN DIEBVS HERODIS REGIS IVDE SACERDOS QVIDAM NOMINE ZACHARIA; bei Johannes: IN PRINCIPIO ERAT VERBVM ET VERBVM ERAT APVD DEVM ET DEVS.

[3] Da er dort ein Greis ist, so kann der in der mittleren Arkade dargestellte Heilige schon wegen „seiner jugendlichen Erscheinung" nicht der Evangelist sein, wie allgemein angenommen wird. Man hat die Wahl zwischen Philippus, Thomas und Matthäus, welche bei Cavallini gleichfalls jugendlich sind.

sind auch die beiden Ordensstifter Franziskus und Dominikus. Von den mitrierten Bischöfen soll der neben Gregor stehende Nikolaus von Myra, der Patron des Papstes, und der Abt der hl. Sabas sein. Bei dem neben Silvester stehenden Bischof endlich nimmt man eine Veränderung der Tiara in die Mitra an und glaubt den hl. Leo I. erkennen zu dürfen. Letzteres halte ich für unwahrscheinlich und möchte eher an den hl. Augustin denken. Alles übrige kann stimmen, trotz des Abgangs des Palliums bei Nikolaus. Die Identifizierung des hl. Sabas dürfte sogar sicher sein; denn in ähnlicher Weise begegnet er uns auf einem Fresko in S. Saba, welches ungefähr gleichzeitig ist.

In der Aufzählung der Szenen wollen wir mit der zuletzt besprochenen Wand beginnen. Links geht die Steinigung des hl. Stephanus vor sich. Der Levit, von den Steinen zu Tode getroffen, sinkt mit gefalteten Händen auf die Knie und schaut zu Jesus empor, welcher rechts oben in einem Strahlenkranz als Brustbild sichtbar ist. Neben den Juden steht Paulus und behütet deren Kleider. Im Hintergrund ist Jerusalem durch das Stadttor angedeutet.

Das Martyrium des hl. Laurentius, aus zahlreichen Darstellungen bekannt, weist nur einen Mangel auf: es fehlt der traditionelle Rost. Im übrigen entspricht es dem überkommenen Schema: der Heilige liegt vollständig entkleidet auf brennenden Kohlen; ein Henker kauert vor ihm und facht das Feuer mit einem Blasebalg an; zwei weitere Schergen sind daran, ihn mit langen, eisernen Haken auf die andere Seite zu legen, während der Kaiser von seinem Throne aus zuschaut und die Befehle erteilt. Den Hintergrund füllt unbestimmte Architektur.

In die beiden darüber befindlichen Zwickel, welche keine größeren Gegenstände fassen konnten, sind fliegende Engel mit Stäben geschickt hineinkomponiert. Sie kehren in der gleichen Weise auch auf den übrigen Wänden wieder.

Die zwei Szenen der linken Wand sind sehr verblaßt. Links wird die hl. Agnes erstochen; rechts wirft der hl. Nikolaus die Mitgift dem Mann für seine drei unverheirateten Töchter in das Zimmer hinein. Die Malerei gleicht in hohem Grade derjenigen von S. Saba, welche zwar nicht gut erhalten, aber in den übrig gebliebenen Teilen wenigstens nicht übermalt worden ist. Unser Bild gewährt einen Blick in das Innere des Schlafgemaches: vorn liegen in einem Bett die drei Töchter, etwas weiter zurück in einem zweiten Bett der Vater, und in der Höhe erscheint der Heilige mit der Aussteuer in Form einer Rolle. Links eilt der Vater aus dem Hause und streckt beide Hände dem Heiligen entgegen, wahrscheinlich um ihm zu danken.

Auf der Wand gegenüber vollzieht sich links die Kreuzigung Petri, rechts die Enthauptung des Heidenapostels. Der ersteren wohnen einige Personen beiderlei Geschlechts bei: auf der einen Seite nimbierte Männer, auf der andern verhüllte Frauen. Die Monumente im Hintergrunde sind jene, mit denen man im Mittelalter die Kreuzigung zusammen darzustellen pflegte: Obelisk, Mausoleum Hadrians usf.

Die letzte Wand enthält das Widmungsgemälde: Nikolaus III. kniet in vollem Ornat zwischen den Apostelfürsten, welche ihn dem Erlöser empfehlen. Christus sitzt auf einem

Thron zwischen zwei winzigen Engeln[1] und streckt seine Rechte einladend zu dem Papste aus. Seine Gestalt und besonders die Form des Thrones haben etwas bewahrt, was an den Weltenrichter des Cavallini in S. Cecilia erinnert.

Bevor Nikolaus den Bau der Kapelle in Angriff nahm, „übertrug er mit eigenen Händen die in besondern Kästchen geborgenen Reliquien zur Nachtzeit in den neuen Palast", wo er sie „bis zur Vollendung der Basilika" in sicherer Hut hielt. „Dann brachte er", unter zahlreicher Beteiligung von Volk und Klerus, „persönlich die silbernen Kästchen in den Altar der Basilika wieder zurück und weihte dieselbe am 4. Juni ein." So erzählt Ptolomäus von Lucca[2]. Nikolaus hat auch dieses Ereignis im Bilde verewigt (Fig. 57); unter der rechten Tür der Bodenkammer sieht man den Papst, welcher auf verhüllten Händen einen länglichen Kasten trägt; der Deckel steht weit ab, so daß man ins Innere hineinschauen kann: man sieht darin zwei Schädel zwischen Knochen, durch welche man ohne Zweifel die Übertragung der Reliquien andeuten wollte. Dem Papste geht ein kerzentragender Kleriker voran, der dem Beschauer den Rücken kehrt; es folgen ein Bischof mit Buch und eine verhüllte Frau als Repräsentanten von Klerus und Volk. Der Papst und der Bischof sind nicht mit der Kasel, wie auf der ursprünglichen Malerei, sondern mit dem Pluviale bekleidet; beide tragen die Mitra, was ursprünglich sein kann. Außer den schon erwähnten Änderungen hat die Darstellung unter Nannis Händen wahrscheinlich auch eine Vereinfachung erfahren: sicher wurde der das Rauchfaß schwingende Kleriker ausgelassen und das Volk um einige Köpfe vermindert. Bei der geringen Ausdehnung des Feldes ist natürlich alles in einem winzigen Maßstab ausgeführt. Sehr klein ist auch der Engel, der den Raum über der Gittertür ausfüllt.

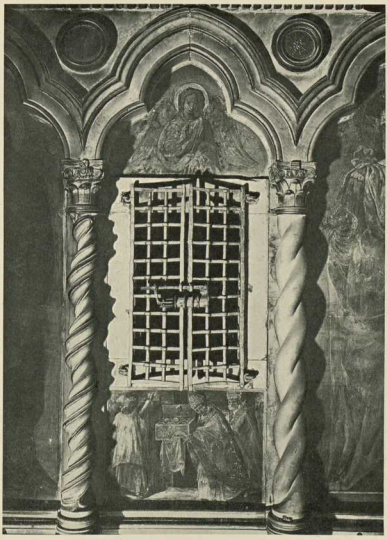

Fig. 57. Übertragung der Reliquien durch Nikolaus III. in die Kapelle Sancta Sanctorum.

Die zwei Felder der linken Gittertür sind ebenfalls ausgemalt (Fig. 58). Oben ragt aus Wolken die Hand Gottes heraus und hält einen Korb mit Broten, zu welchem mehrere Köpfe

[1] Solche Engel auch auf dem Fassadenmosaik von S. Paul.

[2] Muratori, *Rerum ital. script.* XI 1181 f.

emporschauen; unten sieht man den Mannaregen in der Wüste und die harrende Volksmenge, die gleichfalls nur durch Köpfe verbildlicht ist. Der Künstler hat hier also das „Brot vom Himmel", die Eucharistie, und sein Vorbild, das Manna, zusammengestellt[1]. Die Malereien enthalten eine Anspielung auf Reliquien, welche man damals in Sancta Sanctorum zu besitzen glaubte[2].

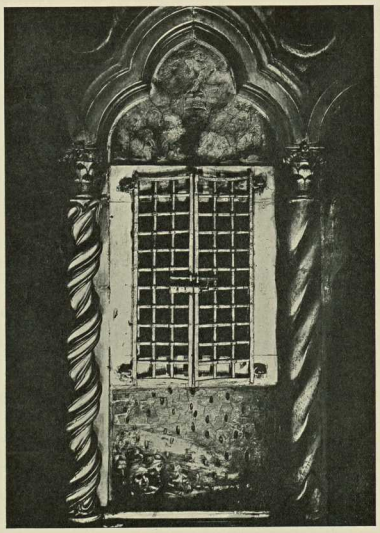

Fig. 58. Mannawunder in der Kapelle Sancta Sanctorum.

Es wurde die Frage nach dem Autor der Malereien aufgeworfen und dabei Cavallini genannt. Obgleich Lorenzo Ghiberti unter den von Cavallini ausgemalten Kirchen die Kapelle Sancta Sanctorum nicht erwähnt, so wäre der Künstler dennoch nicht auszuschließen; denn die Liste ist sicher unvollständig, wie das noch heute existierende Fresko des Triumphbogens von S. Giorgio in Velabro beweist. Cavallini muß damals schon ein bekannter Künstler gewesen sein, da ihm im Jahre 1280 die Ausmalung der Franziskuskirche in Rom mit Szenen aus dem Leben des Heiligen übertragen wurde. So verlockend es aber scheinen mag, Cavallini für den Urheber unserer Malereien zu halten, so ist doch unter den gegenwärtigen Umständen ein Entscheid, der auf einige Wahrscheinlichkeit Anspruch erheben könnte, unmöglich. Wir müssen uns mit der bloßen Vermutung begnügen.

II. Konstantinische Basilika des Laterans.

Das ausgehende Altertum und das Mittelalter haben um den Lateran ein dichtes Netz von Legenden gesponnen. Man erzählte sich z. B., daß Kaiser Konstantin, da er noch Heide war, von einem schrecklichen Aussatz befallen und durch das Bad der Taufe davon befreit wurde. Der Kaiser habe dann aus Dankbarkeit den Papst Silvester mit seiner bekannten „Schenkung" bedacht, habe von der Tribüne der lateranensischen Kirche die christliche Religion als die einzig wahre verkündet und zur Staatsreligion erhoben. Dieses Ereignis machte aus der Basilika eine Art *neues Sion, von dem das Gesetz ausgegangen sei, um*

[1] Vgl. *Io* 6, 31 f. [2] Vgl. darüber Grisar, *Die römische Kapelle Sancta Sanctorum* 35 f.

die Welt zu erleuchten[1]. Kein Wunder, daß man sie später „die Mutter und das Haupt aller Kirchen der Stadt und des Erdkreises", „omnium ecclesiarum urbis et orbis mater et caput", nannte[2]. Außer diesen Vorzügen besaß sie noch einen großen Schatz: das in Mosaik ausgeführte Antlitz des Herrn, welches, wie eine Inschrift meldet, *auf wunderbare Weise dem römischen Volke in ihr erschienen sei.*

Wie überall, so haben die Legenden auch hier an etwas Reelles angeknüpft. Ein Blick in die Geschichte der Basilika wird die Richtigkeit dieser Aussage bestätigen.

§ 1. Aus der Geschichte der Basilika.

Es ist eine Tatsache, daß die lateranensische Kirche mit dem zugehörigen Baptisterium von Konstantin gebaut wurde. Sie war eine Votivkirche; der Kaiser widmete sie dem Erlöser, in dessen Namen er über Maxentius gesiegt hatte. Daher muß ihre Erbauung in die auf den Sieg unmittelbar folgende Zeit, etwa um 315, angesetzt werden[3]. Nach ihrem Stifter heißt sie im Papstbuch anfänglich nur „basilica Constantiniana"[4]. Weil dem Erlöser geweiht, wurde sie auch „basilica Salvatoris quae appellatur Constantiniana" oder schlechthin „basilica Salvatoris" genannt. Von dem Lateranpalaste endlich, an welchen sie angebaut war, hieß sie „basilica Lateranensis"[5]. Sie hatte, wie die alte Peterskirche, fünf Schiffe. Eine Innenansicht gewährt das bekannte Fresko in San Martino ai monti[6]. Wie reich der kaiserliche Stifter sie ausgestattet hat, sieht man daran, daß er die Apsis „mit goldenen Platten in einem Gewicht von 500 Pfund" bekleiden ließ[7]. Damit kann natürlich nur der untere Teil der Apsis gemeint sein, den man sonst mit Marmorplatten auszuschmücken pflegte; der obere enthielt ja das Mosaikgemälde mit dem wunderbaren Antlitz Christi. Ein weiterer Gegenstand der kaiserlichen Munifizenz war der silberne Giebel des den Altar überdachenden Tabernakels mit der Darstellung des sitzenden Erlösers zwischen den zwölf Aposteln, welche Kränze in den Händen hatten. Diese Gestalten waren auf der vorderen Fläche des Giebels, „in fronte", und wohl auch auf den beiden Seiten verteilt; die Rückseite, „a tergo", nahm der „thronende Erlöser mit vier Engeln ein, welche Stäbe hielten und Edelsteine in den Augen hatten". Die Kuppel des Tabernakels war aus reinem Gold; ebenso die Lampe, welche von dem Giebel herunterhing[8]. Das *Papstbuch* verzeichnet noch vier goldene Hängekronen mit zwanzig Delphinen, sieben silberne Altäre und andere Wertgegenstände, die wir füglich übergehen können.

[1] Inschrift Sergius' III. bei de Rossi, *Inscript. christ.* II, I, 149, n. 17. Vgl. Ioann. Diaconus, *Liber de ecclesia Lateranensi*, in Migne, *PL* 194, 1545.

[2] Inschrift Alexanders III. (1159—1181): ... CVNCTARVM CAPVT ECCLESIARVM etc. Ciampini, *De sacris aedificiis a Constantino Magno constructis* Taf. I, S. 13.

[3] Diesen Zeitpunkt nimmt beispielsweise auch Panvinio in seiner *Beschreibung des Laterans* (bei Lauer, *Le palais de Latran* 423) an.

[4] Ed. Duchesne I 172 208 233 239 usf.

[5] Die Stellen bei Duchesne a. a. O. im *Index* unter „Lateranensis ecclesia". Der hl. Hieronymus nennt sie „basilica quondam Laterani" (*Ep.* 77: Migne, *PL* 22, 692), Prudentius „aedes Lateranae" (*Contra Symm.* I, 586: Migne, *PL* 60, 169).

[6] Vgl. Doulcet, *Note sur une fresque de Saint-Martin-des-Monts*, in *Mélanges d'archéologie et d'histoire* 1885, 377ff. Bei Lauer, *Le palais de Latran* 330, Fig. 129.

[7] Ed. Duchesne I 172. [8] Ebd.

Bei der Einnahme Roms durch Alarich fielen alle kostbaren Wertgegenstände, die man nicht hatte entfernen und verbergen können, in die Hände des Siegers und wurden als Kriegsbeute fortgeschleppt. Von dem Tabernakelaufsatz, der unter Sixtus III. von dem Kaiser Valentinian III. durch einen neuen ersetzt wurde, sagt es der *Liber pontificalis* ausdrücklich: „Fecit autem Valentinianus Augustus ex rogatu Xysti episcopi fastidium argenteum in basilica Constantiniana, quod a barbaris sublatum fuerat.“[1] Für die in der Apsis abgerissenen Goldplatten haben sich schon früher, zwischen 428 und 430, in dem Konsul Fl. Felix und seiner Frau Padusia „Stifter“ gefunden. Hierauf bezog sich die Inschrift, welche der Autor der Sammlung von Lorsch „in throno“, d. h. in der Apsis, kopiert hat[2]. Es scheint demnach, daß man die Goldplatten in dem gleichen Metall ersetzt hatte; denn schon unter Leo I. (440—461) berichtet das *Papstbuch* von einer neuen Arbeit in der Apsis, ein Beweis, daß jene Platten abermals, d. i. bei der Plünderung Roms durch Geiserich (455), geraubt worden sind[3]. Die Arbeit Leos wird zwar nicht näher bezeichnet, wie auch der Konsul Felix und seine Gemahlin Padusia in der Inschrift nur allgemein von der Erfüllung ihres Gelübdes reden. Aber es leuchtet von selbst ein, daß die Ausbesserungen sich nur auf die Bekleidung mit den Goldplatten, nicht auf das Apsismosaik beziehen können; denn weder die Goten noch die Vandalen waren Bilderstürmer. Der Zweck dieser Horden war, zu plündern; die Zerstörung der Mosaiken lag nicht in ihrem Plan.

Aus der späteren Geschichte ist hervorzuheben, daß unter Stephan VI. (896—897) das Schiff der Basilika, „von dem Altar bis zur Eingangswand“, infolge eines Erdbebens einstürzte[4] und erst von Sergius III. (904—911) wiederhergestellt wurde. Inschriften, die der Diakon Johannes neben den ehernen Säulen des Presbyteriums gelesen und abgeschrieben hat, verkündeten der Nachwelt, daß der Papst die beiden Wände des Hauptschiffes („hinc inde“) mit Malereien ausschmückte: ORNAVIT PINGENS HAEC MOENIA PAPA[5]. Die Apsis mit dem Mosaik blieb bei dem Erdbeben verschont; erst unter Nikolaus IV. (1288—1292) wurde sie, wie wir aus dessen Widmungsinschrift erfahren, gänzlich umgebaut. Der Papst erklärt darin, daß er *den vorderen und hinteren Teil (der Apsis) des heiligen Tempels von Grund aus wiederaufbauen und mit einem Mosaik ausschmücken ließ:* (PARTEM) POSTERIOREM ET ANTERIOREM RVINOSAS HVIVS SANCTI TEMPLI A FVNDAMENTIS REEDIFICARE FECIT ET ORNARI OPERE MOSAYCO NICOLAVS PP IIII.

In den ersten Worten hat man die Apsis und Fassade verstanden, aber mit Unrecht; denn die Eingangswand besaß noch zur Zeit Alexanders III. (1159—1181) im Innern über der Tür die Inschrift Sergius' III.[6] und darüber noch im 16. Jahrhundert die höchstwahrscheinlich

[1] Ed. Duchesne I 233.

[2] De Rossi, *Inscript. christ.* II, I, 149, n. 17.

[3] Ed. Duchesne I 239.

[4] *Liber pontificalis* ed. Duchesne II 229: „Huius (scil. Stephani) tempore ecclesia Lateranensis ab altare usque ad portas cecidit.“ Vgl. auch Baldeschi e Crescimbeni, *Stato della ss. chiesa papale lateranense nell' anno* MDCCXXIII 174.

[5] Bei Ciampini, *De sacris aedificiis a Constantino Magno constructis* 8.

[6] Ioann. Diac., *Lib. de eccl. Later.* VIII, in Migne, *PL* 194, 1552f: „Super ipsas fores ecclesiae scriptum fuit interius: SERGIVS IPSE PIVS PAPA“ usf.

aus dem frühen Mittelalter stammende Darstellung des letzten Gerichtes. Nikolaus hat nur die Apsis und den dahinter liegenden Teil mit dem Umgang wieder aufgebaut. Dieses lesen wir auch in dem zweiten, noch heute erhaltenen Exemplar der Widmungsinschrift, welche er in dem Umgang befestigen ließ[1]. Im übrigen könnte seine Erklärung nicht deutlicher abgefaßt sein. Sie harmoniert mit der Tatsache, daß bei dem Erdbeben vom Jahre 896 Apsis und Fassade stehen geblieben waren, wie sie auch eine partielle Erneuerung oder Ausbesserung der Apsisdekoration ausschließt[2].

Trotzdem hielt Müntz einzelne Partien für Bestandteile des ursprünglichen Mosaiks[3] und beeinflußte durch seine Ansicht de Rossis Kommentar[4], welcher sich dafür auf das Zeugnis des Petrus de Natalibus beruft. Nach diesem seien „die Wände der Kirche öfters bis zu den Fundamenten zerstört und wiederum ausgebessert worden; die Apsis mit dem heiligsten Bildnis habe dagegen keine Zeit zu vernichten vermocht"[5]. Zum besseren Verständnis dieses Passus sind die folgenden, dem Sinne nach identischen Worte der „tabula magna" hinzuzufügen: „In tribuna a Nicolao IV instaurata est prima imago Salvatoris parietibus depicta, quae . . . nec comburi potuit nec violari, quando ecclesia ab haereticis septies combusta fuit."[6] Keiner von den beiden Texten rechtfertigt die Folgerung, die man aus ihnen gezogen hat, nämlich daß die Apsis von Nikolaus IV. nur ausgebessert worden sei: in beiden handelt es sich weder um die Mauer noch um das Mosaik als Ganzes, sondern einzig und allein um das Christusbild, dessen wunderbaren Ursprung man glaubhaft machen will; und auf dieses konnte das von der Unversehrtheit Gesagte, wie wir gleich zeigen wollen, bis zu einem gewissen Grade auch wirklich angewendet werden[7].

Nikolaus IV. versichert in der Widmungsinschrift, *daß er das heilige Antlitz unseres Erlösers unversehrt in die Stelle einfügen ließ, wo es zuerst auf wunderbare Weise dem römischen Volke erschienen ist, als die Kirche konsekriert wurde*[8]: SACRV̄·VVLTV̄·SALVATORIS·N̄· inTEGRV̄·REPONI·FECIT·Ī·LOCO·VBI·PRIMO·MIRACVLOSE·POPVLO·ROMANO·APPARVIT·QVĀDO FVIT·ISTA ECCLESIA CŌSECRATA[9]. Das Wort *miraculose* lehrt, daß man dem Bilde Christi damals eine wunderbare Entstehung zuschrieb. Einem solchen war man natürlich die größte Schonung schuldig. Man mußte es um jeden Preis erhalten, also von der Mauer ablösen, um es dann wieder an seinem alten

[1] Bei Ciampini, *De sacris aedificiis* 8f; bei Lauer, *Le palais de Latran* 193. Das Original befindet sich neben dem Eingang zur Sakristei. Die Buchstaben sind golden, der Grund blau.

[2] Vgl. Stevenson, *Scoperte di antichi edifizi del Laterano*, in *Annali dell' Istituto di corrispondenza archeol.* 1877, 341.

[3] *Rev. archéol.* 1879, 111ff. Vgl. auch 1875, 226 und Lauer, *Le palais de Latran* 51 220ff, wo Müntz' Ansicht wiederholt ist.

[4] *Musaici* Fasz. XXV, fol. 2ff.

[5] *Catalogus festorum anni* lib. VIII: „Licet ecclesiae parietes usque ad fundamenta plerumque dissoluti fuerunt et iterum reparati, ipsa tamen tribuna cum imagine sacratissima nulla unquam potuit vetustate deleri nullaque dissolvi."

[6] Bei Lauer, *Le palais de Latran* 297 580.

[7] Was der von de Rossi (a. a. O.) erwähnte Settele sich in seinem Notizbuch aufgezeichnet hat, beweist nur, daß die Wandbekleidung der Apsis bis zum Mosaik hinauf, wie in so mancher andern Basilika, ein Flickwerk war, da eine Platte eine heidnische Inschrift enthielt, also von einem alten Monument hergenommen war.

[8] Die Konsekration erfolgte „V id. Novembres" (9. Nov.).

[9] Die noch folgende Jahreszahl ANNO·DN̄Ī·M·CC NONAGESimo bezieht sich auf die Arbeiten Nikolaus' IV.

Platz befestigen zu können. Daß dieses wirklich geschehen ist, lesen wir schon in einer alten Beschreibung des Laterans[1] und hat sich auch gezeigt, als bei den Arbeiten Leos XIII. das Mosaik auseinandergenommen wurde: der Kopf „lag in einer Travertinkassette, die an der Außenseite vier eiserne, mit Blei befestigte Klammern hatte, durch welche Stangen von dem gleichen Material gezogen waren, um die Kassette an der Wand festzuhalten"[2]. Dieses Verfahren setzt voraus, daß die Apsis zerstört wurde, sonst hätte man sich bei dem Bilde Christi sicher mit einer Ausbesserung begnügt. In einem solchen Falle hätte Torriti auch nicht FECIT, sondern RESTAVRAVIT schreiben müssen[3]. Es steht also fest, daß Nikolaus IV. die Apsis neu aufgebaut und den ausgeschnittenen Kopf des Erlösers in sie eingefügt hat.

Von den übrigen Gestalten und Gegenständen des Mosaiks war es notwendig, genaue Kopien zu machen; denn nur im Besitze von solchen Hilfsmitteln konnte man sicher sein, bei der Wiederherstellung der ganzen Apsiskomposition dem Original möglichst nahe zu kommen. Wie sehr dieses den Künstlern Nikolaus' IV. gelungen ist, werden wir weiter unten sehen.

In dem zweiten Exemplar der Widmungsinschrift fehlt das auf eine wunderbare Entstehung des Bildes Christi hinweisende Wort „miraculose"; es wird dort nur gesagt, daß der Papst *das heilige Antlitz Gottes unversehrt an die Stelle zurückversetzte, wo es dem menschlichen Auge zuerst erglänzte:* POSTREMO QVAE PRIMA DEI VENERĀDA REFVLSIT|VISIBVS HVMANIS FACIES HAEC INTEGRA SISTENS|QVO FVERAT STETERATQVE SITV RELOCATVR EODEM[4].

Die gleiche Ausdrucksweise begegnet uns auch in einer Kirchweihpredigt, welche aus der Jahrtausendwende stammen dürfte: „Et Imago Salvatoris depicta parietibus primum visibiliter omni Populo Romano apparuit."[5] Man hielt also das Bildnis Christi des Apsismosaiks für dasjenige, welches in Rom zuerst, d. h. auf einem öffentlichen Monument, wie die Basilika es war, dargestellt wurde. Dieses Ereignis mußte in der römischen Gemeinde einen tiefen Eindruck hervorrufen. In den Katakomben hatte man den Erlöser zwar sehr häufig und unter den verschiedensten Formen vergegenwärtigt; hier war es das erste Mal, daß sein Antlitz ganz offenkundig in einer Basilika, die auch ein Heide betreten konnte, in Mosaik ausgeführt wurde. Für sich betrachtet erklärt sich seine Anwesenheit in einer dem

[1] Bei Lauer, *Le palais de Latran* 408: „Quem vultum sacratissimum Salvatoris Nycolaus papa quartus auferri fecit cum pariete in quo apparuit, et honorifice collocavit in tribuna huius ecclesie, sicut adhuc hodie cernitur."

[2] *La nuova abside lateranense* 12 (Festnummer der *Voce della Verità* 1886). Da die Nummer wenigen zugänglich ist, will ich auch den italienischen Text hierhersetzen: „(La testa del Salvatore) era collocata entro una cassettina di travertino, laquale aveva nella parte esterna impiombate quattro grappe in ferro, dalle quali la cassetta era rattenuta alla volta." Dieses wichtige Zeugnis, das die völlige Erneuerung der Apsis bestätigt, ist sowohl Müntz als auch de Rossi und andern entgangen. Sonderbarerweise hat Virginio Vespignani, der Leiter der Arbeiten, den Zweck der Kassette gar nicht verstanden, obgleich er darüber schon bei Baldeschi e Crescimbeni (*Stato della ss. chiesa lateranense* 155 172 f) hätte Belehrung finden können; sie ging mit dem Kopf zu Grunde.

[3] Vgl. unten S. 200.

[4] Bei Ciampini, *De sacris aedificiis* 8 f; bei Lauer, *Le palais de Latran* 193.

[5] *Sermo de dedicatione huius ecclesiae Salvatoris*, bei Baldeschi e Crescimbeni, *Stato della ss. chiesa papale lateranense* 156 f. Die Worte wiederholt auch der Diakon Johannes (*Lib. de eccl. Later.*: Migne, *PL* 194, 1546).

Erlöser geweihten Kirche auf die natürlichste Weise von der Welt. Was es aber besonders auszeichnete, war der Vorzug, an der Spitze der öffentlichen Darstellungen Christi zu stehen. Dieses verlieh ihm etwas Außerordentliches, machte es berühmt: anfangs wird man es sich als das erste von allen Bildern gezeigt haben; und da man es für das wirkliche Porträt hielt, so konnte dieses später, nach mittelalterlicher Auffassung, nur wunderbar entstanden sein, wie ja auch das älteste Kultbild Christi als von Engelshand verfertigt galt[1].

Uns interessiert bloß der Umstand, daß man in dem Mosaik chronologisch die erste öffentliche Darstellung des Erlösers sah. Wir müssen es also schon aus diesem Grunde der allerersten Bautätigkeit Konstantins zuschreiben. Sehen wir jetzt zu, ob es diesen Schluß rechtfertigt.

§ 2. Apsismosaik.

Vor seiner Zerstörung durch Leo XIII. wurde das Apsismosaik zum Glück für de Rossis *Musaici* kopiert, so daß die Tafel jetzt einen großen Wert hat[2]. Sie ist dazu noch eine der besten und gewissenhaftesten; denn die lithographische Ausführung besorgte mein Maler[3]. Ich gebe sie in Fig. 59 zur Erleichterung des Verständnisses wieder. Hinsichtlich der Farbe des Hintergrundes, welche Müntz und demgemäß auch de Rossi in der Bestimmung der Zeit irreleitete, wurde schon oben (S. 16) bemerkt, daß sie mit der Farbe der ältesten Mosaiken, von denen einige im Original erhalten sind, vollkommen übereinstimmt, so daß sie zu den Zeugen für den konstantinischen Ursprung gerechnet werden darf.

1. Allgemeine Beschreibung der Komposition.

Konstantin widmete die Basilika dem Erlöser, in dessen *Zeichen* er über Maxentius den *Sieg* davongetragen[4]. Es verstand sich daher von selbst, daß in einer solchen Votivkirche vor allem das Bild des Patrons prangen mußte. Man brachte es an der hervorragendsten Stelle, in der Mitte der Apsis, an. Um ihm gewaltige, übermenschliche Verhältnisse zu geben und zu gleicher Zeit Raum zu sparen, wurde das Brustbildformat gewählt. Da man den historischen Christus vorführen wollte, so zeigte man ihn so, wie er sich in Wirklichkeit trug, d. h. bärtig und mit langem Haupthaar. Er ist von Wolken umgeben, welche, wie gewöhnlich, weiß und rot gefärbt sind, um das von ihm ausstrahlende Licht anzudeuten. Durch das Schweben in den Wolken wird nicht bloß die Illusion, als sei der Rest der Gestalt verhüllt, hervorgerufen, sondern auch das Überirdische und Göttliche an dem Menschensohn betont. Hierdurch bereitete man, ohne es zu wollen, die mittelalterliche Legende von der „wunderbaren Erscheinung“ vor. Den Eindruck des Überirdischen verstärkt noch der Nimbus, welcher golden, aber einfach und von Wolken durchzogen ist[5].

[1] Vgl. unten B. IV, K. 1, § 1.

[2] Die Bibliographie sehr gut bei de Rossi, *Musaici* Fasz. XXVI, fol. 1. Vgl. auch Lauer, *Le palais de Latran* 215.

[3] Da er damals bei Gregorio Mariani, de Rossis hervorragendstem Kopisten, „in der Lehre“ war, so ist sein Name auf der Tafel nicht vermerkt.

[4] Vgl. oben S. 30.

[5] Eine eingehende Beschreibung bei Müntz (*Rev. archéol.* 1879, 109 f), der das Mosaik aus unmittelbarer Nähe betrachten konnte.

Das Bild Christi umgaben zwei oder vier Engel, welche zweifelsohne im Akt der Verehrung dargestellt waren. Wir folgern es aus den Mosaiken des Triumphbogens von S. Paul, wo man trotz der starken Restaurierungen mit voller Sicherheit erkennen kann, daß die Engel die gleiche Stellung wie diejenigen der Taf. 155 eingenommen haben[1]. Wichtiger ist hierfür noch das Apsismosaik von S. Venanzio, welches, die Flügel abgerechnet, eine Kopie

Fig. 59. Apsismosaik in der Lateranbasilika.

unserer Gruppe bietet[2]: die Engel machen auf ihm die Gebärde der Verehrung. Seitdem man angefangen hat, in dem einen von den drei dem Abraham erschienenen Engeln den Erlöser zu sehen[3], mußte die so gedeutete Theophanie die Darstellungen Christi notwendig beeinflussen. Und diese Deutung scheint sehr verbreitet gewesen zu sein; sogar der Kaiser Konstantin nahm in einem seiner Briefe an Eusebius auf sie Bezug und baute auf dem Platze, wo „der Erlöser sich mit den zwei Engeln zum erstenmal dem Abraham geoffenbart

[1] Garrucci, *Storia* IV 237. [2] Ebd. 272. [3] Siehe unten K. 8, § 6, 2.

hat", eine Kirche[1]. Ist die Existenz der Begleitengel Christi im allgemeinen durch diese Theophanie erklärt, so hat sie auf unserem Mosaik, wie wir später sehen werden, noch eine besondere Veranlassung.

Im Scheitel der Apsis schwebte in Wolken die Hand Gottes, welche entweder den Kranz der Belohnung hielt oder, was wahrscheinlicher ist, den Redegestus machte; sie wurde von Torriti durch einen Seraph verdrängt, vorausgesetzt, daß sie damals auf dem Original überhaupt noch irgendwie erhalten war. Unter der Büste Christi schwebt mit nach unten gesenktem Kopf die Taube des Heiligen Geistes und sendet Strahlen auf ein mächtiges Kreuz, welches auf einem Hügel aufgepflanzt ist. Demjenigen, der das Mosaik inspirierte, genügte also die Gestalt Christi allein nicht; wie Paulus, so wollte auch er durch seine Komposition „Christus den Gekreuzigten predigen"[2]. Daher gleich der Hinweis auf das Kreuz. Mehr als ein Hinweis war damals nicht gut möglich; denn wir dürfen nicht vergessen, daß die Christen sich hier mit diesem Zeichen der „Torheit" und des „Ärgernisses" zum erstenmal an die Öffentlichkeit wagten. Man kann sich gegen diese Aussage nicht auf die von dem römischen Senat auf dem Forum errichtete Statue Konstantins berufen; denn diese stellte, wie wir gesehen haben, den Kaiser mit dem Labarum, nicht mit dem offenen Kreuz in der Hand dar. Auf unserem Mosaik hat das „heilbringende Zeichen", wie der Querbalken des Kreuzes in S. Maria Maggiore, eine ausgezackte Form, ist aus Gold und mit Gemmen überstreut: man wollte es dadurch nach Möglichkeit verklären[3].

Das in dem Schnittpunkt der beiden Balken befindliche Medaillon mit der Darstellung der Taufe Christi erklärt die Anwesenheit der Taube und fordert diejenige der Hand zur Verbildlichung Gott Vaters, der bei der Taufe im Jordan sein Wohlgefallen über seinen Sohn aussprach. Den Jordan selbst hat der Künstler zu unterst dargestellt und ihm eine ungewöhnlich große Ausdehnung gegeben, um dort seine dekorativen Elemente anbringen zu können. Der Hügel ist an der Oberfläche abgeplattet und durch einen See eingenommen, in welchen die von der Taube ausgehenden Strahlen münden. Aus dem See ergießen sich die vier, mit den Namen GION, FISON, TIGRIS und EVFRATES begleiteten Paradiesesströme, denen sich beiderseits drei Lämmer und je ein Hirsch nähern, um aus dem Wasser zu trinken; eine an den Beschauer gerichtete Aufforderung zum Empfang der Taufe. Wir haben hier das älteste Beispiel der Flüsse vor uns. Es ist bekannt, daß dieselben die vier Evangelien versinnbilden. Der hl. Paulin, der sie auf dem oben (S. 67 ff) erörterten Apsismosaik seiner nolanischen Basilika darstellen ließ, nennt sie deshalb „Evangelistae viva Christi flumina"[4]. Ihre Verbindung mit den Strahlen der Taube ist äußerst sinnig: augenscheinlich wollte man dadurch auf den Anteil hinweisen, den der Heilige Geist sowohl in der Spendung der Taufe als auch in der Abfassung der Evangelien hat. Der Form nach gleichen die Flüsse denen der Mosaiken des Mausoleums der Konstantina,

[1] Euseb., *Vita Const.* 3, 53: Migne, *PG* 20, 1114 ff; Heikel 101.
[2] 1 *Kor* 1, 23.
[3] Vgl. darüber oben S. 45.
[4] *Ep.* 32, 10: Migne, *PL* 61, 336.

des Liberius und des Baptisteriums von Neapel, was als ein Zeichen ihres gemeinsamen Ursprungs betrachtet werden darf. Es war für den Kopisten Gefahr, die beiden mittleren Flüsse in den unten dahinströmenden Jordan einmünden zu lassen. Daß Torriti der Versuchung nicht unterlegen ist, zeigt, daß er sich in diesem Punkte genau an das Original gehalten hat. Einen weiteren Beweis dafür liefern die roten Würfel, welche die beiden äußeren Flüsse von den Köpfen der Schafe trennen. In ähnlicher Weise werden die Grenzen mitunter auch auf den liberianischen und neapolitanischen Mosaiken merklich gemacht.

Die Flüsse bewässern eine blumige Au und gehen nach unten zu auseinander, um Raum für die himmlische Stadt zu lassen. Von dieser sieht man bloß die durch Türme verstärkten Mauern, welche aus kostbarem Material, aus Gold und Edelsteinen, gebaut sind. Ein in seine sechs Flügel gehüllter Cherub mit gezücktem Schwert, der erste, dem wir in der Kunst begegnen, hält vor dem Eingang Wache; im Innern sieht man Petrus und Paulus. Diese wie der Cherub haben den Nimbus, eine offenbare Zutat des Torriti, der sich Engel und Apostel ohne Nimbus nicht mehr vorstellen konnte. Über der Stadt wölbt sich der Sternenhimmel, und im Hintergrunde steht der Palmbaum mit dem Phönix, dessen Kopf der Strahlennimbus umgibt. Es ist wiederum das erstemal, daß diese Symbole sich in der christlichen Monumentalkunst zeigen. Die himmlische Stadt bildet mit ihren Insassen innerhalb der ganzen Komposition eine in sich abgeschlossene Gruppe, welche auch für sich allein existieren könnte. Ihr Entwurf ist inhaltlich wie in künstlerischer Hinsicht so vollendet, daß Torriti sie ebenfalls so, wie sie ist, von dem Original übernommen haben mag. Ähnlich, nur etwas verkleinert, wird sie uns in der Apsis von S. Maria Maggiore begegnen.

Zu beiden Seiten von der mittleren Gruppe sind auf der blumigen Au, welche die bisher besprochenen Symbole und Gestalten enthält, die hervorragendsten Zeugen Christi mit der Gottesmutter verteilt. Den Ehrenplatz behauptet Maria, den zweiten der hl. Johannes d. T.; dann kommen Petrus mit Johannes d. Ev. und Paulus mit Andreas; die übrigen Apostel nehmen die Felder zwischen den Fenstern ein. Mit Meisterhand hat also der Urheber der Komposition die wichtigsten Persönlichkeiten aus der Umgebung des Herrn herausgewählt und hier vereinigt.

2. Nähere Würdigung der Komposition.

Nach dieser allgemeinen Orientierung über die einzelnen Komponenten des Apsismosaiks müssen wir auf einige von ihnen etwas näher eingehen, um desto tiefer in den Geist dessen, der die Komposition geschaffen hat, eindringen zu können.

Den Ehrenplatz neben dem Kreuz gab der Künstler, wie erwähnt, „Maria, der Jungfrau“, aus welcher „durch Mitwirkung des Heiligen Geistes“ der Sohn Gottes „geboren wurde“. Dieser Glaubenssatz führt uns zu dem „apostolischen Symbolum“, dessen Einfluß auf die Komposition, wie das Original sie einst bot, nicht zu verkennen ist: ursprünglich sah man ja im Scheitel der Apsis, als symbolische Andeutung Gott Vaters, die aus Wolken ragende „Hand Gottes“; tiefer unten folgen Christus, die Taube des Heiligen Geistes, das Kreuz und Maria.

Das sind aber die Stichworte der vier ersten Artikel des Symbolums: „Ich glaube an Gott, den allmächtigen Vater, und an Christus Jesus, der geboren wurde aus dem Heiligen Geiste und Maria, der Jungfrau, der unter Pontius Pilatus gekreuzigt wurde.“[1] Der Autor der Komposition verweilte einen Augenblick bei dem dritten Artikel und fügte die Taufe im Jordan hinzu. In geschickter Weise brachte er das „Sakrament des Kreuzes“[2] in dem Kreuze, gewissermaßen als Miniatur in dem Medaillon unter. Ungeachtet der Kleinheit der Figuren kann man sehen, daß die Taufe in der auf den Katakombenmalereien üblichen Weise dargestellt ist: Christus steht in dem bis zu den Knöcheln reichenden Wasser und ist ganz nackt; Johannes, mit der Exomis bekleidet, berührt ihn mit der Rechten am Kopfe. Nur auf dem ältesten Fresko, in der Lucinagruft[3], haben beide Gestalten die gleiche Körperlänge wie hier. Sonst ist Christus stets als Kind geschildert, entsprechend dem Charakter der Taufe als der geistigen Wiedergeburt. Wahrscheinlich hatte er auf dem Original keinen Nimbus, da es sich um eine Szene von so winzigen Dimensionen handelt; Johannes war sicher nicht nimbiert.

Durch die Taufe Christi wurde der Künstler von selbst auf die gewaltige Figur des Täufers gelenkt, so daß er sie rechts von dem Kreuz als Gegenstück zu der Mutter des Herrn darstellte. Dieser Auszeichnung hat der Heilige, nebenbei gesagt, es wohl zu verdanken, daß er in späterer Zeit auch zum Patron der Basilika gewählt wurde. Ursprünglich war die Kirche bloß dem Erlöser geweiht; und wenn die Bezeichnung „ecclesia S. Iohannis“ vereinzelt schon im 6. Jahrhundert auftaucht[4], so figuriert der Täufer noch in der Inschrift Sergius' III. nur als der *Hüter des Ortes,* CVSTOS LOCI[5]; der eigentliche Patron der Basilika blieb stets der Erlöser.

Maria hat rote Schuhe, eine braune Stola und eine hellblaue, reich mit Gold und an der Stirn mit einem goldenen Kreuz geschmückte Palla, deren Ende von dem linken Vorderarm in den gewohnten Falten herunterhängt. In der Drapierung der Gewänder wird sie ursprünglich eine Ähnlichkeit mit der hl. Pudentiana oder mit Rebekka oder mit Rachel gehabt haben (Taff. 11 13,1 42 ff). Die zwei hellen Streifen der Stola lassen sodann an die Prophetin Anna von dem Triumphbogen Sixtus' III. oder an Sara denken, deren Stola ebenfalls diese kräftigen Farbenunterschiede aufweist (Taff. 10 57 ff)[6]. Mit der erhobenen und ausgestreckten Linken weist sie auf Christus hin, mit der Rechten ergreift sie den neben ihr knienden Papst bei der zuckerhutförmigen Tiara, was einen fast komischen Eindruck hervorruft. Hier hat sich das Wagnis Nikolaus' IV., durch neue Gestalten in eine antike Komposition störend einzugreifen, bitter gerächt. Mag es Torriti unbekannt gewesen sein, wie die alten Künstler den Akt des Empfehlens ausdrückten; mag er zu seinem sonderbaren, auch von

[1] Wir werden darüber ausführlicher in dem folgenden Kapitel handeln.

[2] Vgl. unten S. 223.

[3] Wilpert, *Katakombenmalereien* Taf. 29, 1.

[4] Vgl. Lauer, *Le palais de Latran* 80.

[5] Ciampini, *De sacris aedificiis* 8.

[6] Ähnliches bot auch die Stola Rachels auf dem liberianischen Mosaik (Taf. 12, 1).

Cavallini einmal angewendeten Gestus[1] sich aus Raummangel entschlossen haben, sicher ist, daß er einen Mißton in die feierliche Stimmung der Komposition hineingebracht hat. In der Inschrift, welche unter seiner Gestalt und der seiner Patronin in goldenen Buchstaben ausgeführt ist, gibt sich der Papst den Titel *Diener der Gottesmutter:* NICOLAVS · PP · IIII · SCE DI · GENITriCIs SERVuS.

Welche Gebärde Maria ursprünglich mit den Händen machte, lehrt uns, dank dem Gesetz der Symmetrie, ihr Gegenstück: Johannes hat beide Hände flehend zu Christus ausgestreckt, auf den auch sein Blick gerichtet ist. Diese Haltung müssen wir also auch bei Maria annehmen. Bei ihr, die als Mutter dem Herzen ihres göttlichen Sohnes am nächsten stand, begreift sich der Gestus der Fürbitte von selbst. Tatsächlich nennt sie schon der hl. Irenäus († 202), wo er ihr Eva gegenüberstellt, „Sachwalterin", advocata[2]. Dieser Titel ging später in den kirchlichen Sprachgebrauch über, und unser Mosaik ist das älteste Denkmal, welches ihn im Bilde zum Ausdruck bringt. Maria fleht nicht für bestimmte Individuen, sondern für die ganze Christenheit, ja für das gesamte in Eva gefallene Menschengeschlecht.

So selbstverständlich der Gestus des Flehens bei der Gottesmutter ist, so sehr befremdet er bei Johannes. Man muß sich fragen, wie der Täufer trotz seiner großen Vorzüge zu der Auszeichnung, in einer so außerordentlichen Weise als Fürbittender aufzutreten, gelangen konnte. Unsere Komposition löst das Rätsel: nachdem der Künstler den Heiligen zum Gegenstück der Madonna bestimmt hatte, mußte er ihm auch den Interzessionsgestus geben.

Johannes hat die Exomis der Taufszene abgelegt und die Gewänder der heiligen Personen angezogen. Den langen Bart und das lange, etwas verwilderte Haupthaar, das seine Gestalt kennzeichnet, hielt der Mosaizist nicht für ausreichend. Er gab ihm noch einen Überwurf von zottigem Fell, der auf der Brust unter dem Pallium zum Vorschein kommt[3]. Torriti hat ihn zwar angedeutet, aber augenscheinlich nicht verstanden. Man beachte dieses die große Treue der Kopie bezeugende Detail. Daher ist es auch zum wenigsten sehr wahrscheinlich, daß die dunkle Farbe der Gewänder — braune Tunika und grünes Pallium — von dem Original stammen. Der Künstler wollte dadurch den Bußprediger vielleicht noch mehr kennzeichnen; vielleicht wollte er ihn auch nur von den Aposteln unterscheiden.

Die hervorragenderen von den Aposteln sind in der Apsismuschel verteilt: links Petrus und Paulus, rechts Johannes und Andreas. Alle haben die Rechte zu Christus erhoben und halten in der Linken eine geöffnete Schriftrolle, in welcher einige bezeichnende Worte eingeschrieben sind. Eine Rolle mit einem Spruch hielt auch die von Konstantin dem Alten Baptisterium geschenkte Silberstatue des Täufers, von der wir im 3. Kapitel handeln werden. Sie ist für die vorliegende Frage von großer Bedeutung, weil das Spruchband des Heiligen wegen der Inschrift, welches sie enthielt, ein geöffnetes war, also denen der vier Apostel

[1] Auf dem Mosaik der Außenwand von S. Paul. Vgl. Nicolai, *Basilica di S. Paolo* Taf. VI.

[2] *Contra haeres.* 5, 19: Migne, *PG* 7, 1175.

[3] In der Basilika von Parenzo hat der Täufer unter dem Pallium ein Tiger- oder Leopardenfell, das er nach Art der Exomis trägt. Photographie bei Alinari (n. 21256).

glich. Die Fassung der letzteren ist also äußerst wertvoll, weil sie ebensosehr die Treue der Kopie wie das Alter des Originals bestätigt. Die Inschriften wurden in passender Weise gewählt. Daß sie bei der Höhe der Apsis nicht gelesen werden konnten, also tatsächlich überflüssig waren, kann gar nicht in Betracht gezogen werden; denn darauf hat man im Altertum nicht geschaut.

Bei Petrus, der außer der Rolle noch zwei goldene Schlüssel hat, lesen wir das Bekenntnis: TV ES | XPS | FILIV | DEI VIVI, *Du bist Christus, der Sohn des lebendigen Gottes*[1]. Er ist an seinem traditionellen Porträt kenntlich, trägt eine bläuliche, mit dem goldenen Klavus geschmückte Tunika und ein ins Grüne schimmerndes Pallium. Auch der Heidenapostel hat den gewohnten Gesichtstypus. Seine Kleider sind von der gleichen Farbe wie die des Nachbars; die in der Rolle stehenden Worte drücken die Hoffnung auf die Wiederkunft Christi aus: SALVA | TOREM | EXPEC | TAMVS DNM IC, *Wir erwarten den Heiland, den Herrn Jesus Christus*[2]. Der Liebesjünger ist, wie in der ersten Zeit immer, jugendlich und ohne Bart geschildert. Er hat ein grünes Pallium und eine purpurne, weiß gehöhte Tunika mit dem tiefpurpurnen, fast schwarzen Klavus; die Rolle enthält den Anfang seines Evangeliums: IN PRI | CIPIO | ERAT | VERBV, *Im Anfange war das Wort*[3]. Andreas endlich weist in seinem langen Bart- und Haupthaar einige Ähnlichkeit mit dem Täufer auf. Gewöhnlich sind seine Haare ganz struppig. So erscheint er zuerst auf dem römischen Mosaik von S. Agata dei Goti, dessen Entstehung in die Jahre zwischen 460 und 467 fällt[4]. Einige vorzügliche Beispiele aus Ravenna rühren von den Mosaizisten her, welche für Theoderich und den orthodoxen Bischof Petrus in Ravenna arbeiteten (Taff. 93 97 f). Die Schriftrolle unseres Apostels enthält das den apokryphen *Acta Andreae* entlehnte Bekenntnis[5]: TV ES | MAGIS | T MEVS XPE, *Du bist mein Lehrer, Christus*[6]. Die Tunika ist bläulich mit weißen Lichtern, das Pallium purpurfarben. Für die bunte Farbe der Apostelkleider gilt, was bei der Beschreibung der Gewänder des Täufers gesagt wurde, daß sie nämlich in der Hauptsache derjenigen des Originals entsprechen dürfte. Der Wunsch, eine auch in der Farbenwirkung glänzende Komposition zu schaffen, mag den Künstler bewogen haben, sich von der traditionellen weißen Farbe zu entfernen. Er tat es aber nur für die vier Hauptgestalten, welche der himmlischen Erscheinung Christi von der nächsten Nähe aus beiwohnen. Für die neun übrigen, in die untere Zone verteilten Apostel hielt er sich an die Tradition und gab ihnen lichte Gewänder: eine bläulich-weiße Tunika mit dunkelblauem Klavus und ein Pallium von der Farbe, welche die Wolle im Naturzustande hat. Ihre Gleichförmigkeit bürgt dafür, daß Torriti hier getreu kopierte, sonst hätte er gewiß eine Abwechslung in die Farbe der Kleider gebracht. Wenn er aber bei diesen Aposteln die Farbe des Originals wiedergab, so wird es auch bei den Hauptgestalten geschehen sein.

[1] *Mt* 16, 16. [2] *Phil* 3, 20.
[3] *Io* 1, 1.
[4] Garrucci, *Storia* IV, Taf. 241, 2, 2, S. 49.
[5] *Acta Andreae* 14, in Tischendorf, *Acta apostolorum apocrypha* 127: „*σὺ ὁ διδάσκαλός μου*“ (*δέσποτα*).
[6] Der Mosaizist Nikolaus' IV. schrieb irrtümlich XCQ für XPE.

Die neun unteren Apostel stehen auf einer ähnlich blumigen Ebene wie die Figuren der oberen Zone. Der in der Katakombenkunst herrschenden Sitte gemäß hat der Künstler sie zwischen Bäume gestellt, welche jedoch so stilisiert sind, daß man nur die Palme erkennt; bei den pyramidalen wird man wohl an Cypressen, bei den regendachartigen an Pinien gedacht haben. Da alle neun Apostel gleich gekleidet sind, so war der Künstler sichtlich bemüht, der Monotonie durch Verschiedenheit der Handgebärden und Gesichtstypen nach Möglichkeit zu steuern. Sieben haben in der Linken die geschlossene Schriftrolle, zwei, Jakobus in der Mitte und Judas an der linken Ecke, ein aufgeschlagenes und beschriebenes Buch. Bei dem letzteren kann man die Zeichen nicht entziffern; der hl. Jakobus richtet an die Beschauer die Mahnung, *das Wort Gottes nicht bloß zu hören, sondern auch zu befolgen:* ESTO|TE FAC|TORES|VERBI|eT Ñ AV|DITO|RES TAN|TVM[1]. Dementsprechend macht er mit der Rechten den Redegestus. Seine bevorzugte Stellung in der Mitte erhielt er wohl als „Bruder des Herrn". Ähnlich ist aber nur der Bart; dem Haar fehlt die charakteristische Länge. Die beiden Nachbarn, Thomas und Philippus, sind wie gewöhnlich jugendlich geschildert; sie haben die Rechte in halber Brusthöhe erhoben und mit der inneren Fläche nach außen gekehrt, machen also jenen, schon seit langer Zeit auch in der profanen Kunst gebräuchlichen Gestus, welchen die mittelalterlichen Künstler besonders den Begleitengeln Christi und der Madonna gaben. Die übrigen Apostel haben sämtlich langen Bart und starkes Haar, das bei Jakobus bis auf die Schultern fällt; drei sind Greise, drei stehen im mittleren Alter. Die Eckmänner sprechen miteinander, die beiden andern sind nach der Mitte zu gewendet.

Die winzige Taufszene und die von ihr geforderten Symbole der Hand Gottes und der Taube des Heiligen Geistes abgerechnet, bleiben uns noch die Apostel, der Täufer, die Gottesmutter, das Kreuz, Christus zwischen den Engeln und die himmlische Stadt, also lauter Faktoren, welche wir später auf den Weltgerichtsbildern antreffen werden, übrig. Erwägen wir nun, daß in der Inschrift des hl. Paulus die Hoffnung auf das Wiederkommen Christi ausgedrückt ist, so kann es nicht zweifelhaft sein, daß der Künstler in der Apsiskomposition eben dieses Wiederkommen, wie der Apostel es in dem Briefe an die Thessalonicher beschrieben hat, zur Darstellung bringen wollte. „Denn der Herr selbst", lesen wir dort, „wird beim Aufgebot, bei der Stimme des Erzengels und bei der Posaune Gottes vom Himmel herabsteigen, und die Toten, die in Christus sind, werden zuerst auferstehen. Dann werden wir, die noch leben und übrig geblieben sind, zugleich mit ihnen entrückt werden in Wolken, Christus entgegen in die Luft, und werden so immerfort bei dem Herrn sein."[2] In der Umsetzung dieser Worte in künstlerische Formen ist der Mosaizist mit der gewohnten Freiheit vorgegangen, indem er einiges, wie die Posaunenengel und die auferstehenden Toten, welche auch auf allen römischen Weltgerichtsbildern fehlen, ausließ, anderes, wie die Begleitengel,

[1] *Iac* 1, 22. Das letzte Wort lautet auf de Rossis Kopie TARTVOS. [2] 1 *Thess* 4, 15ff.

hinzufügte und sich im übrigen mit Andeutungen begnügte. Die Engel verraten vielleicht den Einfluß der Stellen, welche die Ankunft Christi zum letzten Gericht veranschaulichen[1].

Von den Gerichtsbildern unterscheidet sich diese Wiederkunft des Erlösers besonders in zwei Punkten: Christus sowohl als auch die Apostel fungieren nicht als Richter, und die Höllenstrafen sind vollständig übergangen. Beiden Kompositionen ist aber die höchst charakteristische Haltung der Fürbitte eigen, in welcher die Mutter Gottes und der Täufer abgebildet sind: die Fürbitte gilt dem Menschengeschlecht, das also nach der Meinung des Künstlers in jener Stunde noch der Hilfe bedürfen wird. Auch dieses Detail erscheint wie ein Reflex von der Idee des Gerichtes. Wie der Heidenapostel in der oben abgedruckten Stelle die Strafen der Bösen mit Stillschweigen übergeht, so hat auch der Mosaizist nur die günstige Seite der glorreichen Wiederkunft Christi durch die Anbringung der himmlischen Stadt hervorgehoben. Der im Innern derselben sichtbare Phönix versinnbildet, um es mit den Worten des Symbolums zu sagen, die „Auferstehung des Fleisches". Die Taube ferner bezieht sich auf den Artikel von dem „Heiligen Geist"; und der „Nachlaß der Sünden" hängt mit der Taufe so innig zusammen, daß beide sich wie Ursache und Wirkung zueinander verhalten. „Was zögerst du?" sagte Ananias zu Paulus, „steh auf, laß dich taufen und wasche deine Sünden ab."[2] Die Aufforderung, sich taufen zu lassen, ist es auch, welche das Mosaik an den Beschauer richtet. Deshalb hat der Künstler aus dem Leben Christi die Taufe herausgegriffen und dem Jordan, dessen Wasser das Taufwasser *κατ' ἐξοχήν* war, eine solche Ausdehnung gegeben. Deshalb hat er auch die aus dem Wasser der Evangelienströme trinkenden Hirsche und Schafe hinzugefügt. Alle diese feinen Züge harmonieren aufs beste mit dem hohen Alter des Mosaiks.

Der Geist jener großen, klassischen Zeit der christlichen Monumentalkunst Roms spiegelt sich auch in den dekorativen Elementen des Mosaiks wider. Einige derselben sind auf der Ebene zwischen die Blumen eingestreut: geflügelte und flügellose Putten, von denen der eine sich an einem geschlossenen Käfig zu schaffen macht, die andern Blumen pflücken; man sieht ferner allerlei Vögel, wie Pfauen, einen Hahn, eine Glucke mit sechs Küchlein und zwei im Fluge sich schnäbelnde weiße Tauben. Ein noch bunteres Bild gewährt der Jordan, dessen Quellen nach klassischem Muster durch drei Knaben, die eine Amphora ausgießen, versinnbildet sind. Um nicht mißverstanden zu werden, hat der Künstler neben den mittleren Putto IORDANES und unter die beiden andern IOR und DAN geschrieben. Beispiele einer ähnlichen Teilung von Namen finden sich auch in den Katakomben, wo eine und dieselbe Persönlichkeit aus symmetrischen Rücksichten sehr oft verdoppelt ist; einmal erstreckt sich der Name sogar über drei Gestalten: [B]IN-KEN-TIA[3].

Der Fluß ist zum Zweck des Fischfanges durch sechs Schilfrohrwände abgeteilt, zwischen denen Schwäne, Enten, Gänse und Wasserhühner schwimmen und Putten ein reges Leben

[1] Vgl. darüber B. III, K. 5, § 2. [2] *Apg* 22, 16. Vgl. 2, 38. [3] Wilpert, *Katakombenmalereien* Taf. 107, 1.

entfalten: der eine wirft die Fischreuse aus, ein zweiter angelt und der dritte ist eben daran, die erspähte Beute mit der Harpune aufzuspießen; andere endlich gehen sorglosen Belustigungen nach: der eine nimmt ein Schwimmbad, der zweite hat aus einer Amphora ein Segelboot improvisiert und läßt sich von dem Winde treiben, während sein Gegenstück einen Schwan bei den Flügeln ergriffen hat, um ihn anscheinend gleichfalls als Fahrzeug zu gebrauchen. Alle diese Motive stammen aus der klassischen Kunst, in der sie so zahlreich sind, daß es überflüssig wäre, Beispiele davon zu zitieren. Nur für den Putto mit der Segelamphora möchten wir auf eine in der *Vallicellana* befindliche Zeichnung des Reliefs einer Marmorbasis aus Capua verweisen[1].

Fig. 60. Taufe Christi in S. Pietro e Marcellino.

Selbstverständlich tragen auf unserer Kopie alle Gestalten den Stempel der Kunst des ausgehenden 13. Jahrhunderts, welche in Cavallini ihren höchsten Vertreter gefunden hat. Unter der mittelalterlichen Hülle scheinen aber die antiken Formen noch deutlich durch. Der eigentliche Wert derselben liegt indes darin, daß sie uns die Komposition als solche dem Wesen nach unversehrt überliefert hat. Wir wissen jetzt, daß die christliche Monumentalkunst Roms mit einer tiefdurchdachten und von dem Hauch der alten Symbolik noch ganz durchwehten Darstellung der Wiederkunft Christi ihren Anfang nahm. Dadurch legte sie den Grund zu den großartigen, formverwandten Schöpfungen des Weltgerichts, welche unserem Mosaik mehrere Faktoren entlehnt haben. Auf das Apsismosaik sind auch die Bilder der Großen Fürbitte zurückzuführen, welche sich von denen des letzten Gerichtes loslösten und später fast unverändert wiederholt wurden. Den Einfluß des Mosaiks verraten ferner die Darstellungen, welche den historischen Christus vorführen und einen gewissen Anspruch auf Porträtähnlichkeit erheben, wie die Mosaiken von S. Pudenziana, S. Cosma e Damiano, S. Apollinare Nuovo, das Fresko in S. Pietro e Marcellino usf. Unter demselben Einfluß stehen sodann alle jene zahlreichen Kompositionen, welche das Kreuz

[1] *Cod. vallicell.* R, 26, 62: „ex basi marmorea antiqua Capuae".

zum Mittelpunkt haben oder Heiligengestalten mit der offenen Rolle, die himmlische Stadt, die Palme mit dem Phönix, den Hügel mit den Evangelienströmen und Hirsche und Schafe am Wasser aufweisen. Besonders interessant, weil neu, ist das Taufbild in der vorhin genannten Katakombe, dessen Maler die Taube mit den aus ihrem Schnabel ausgehenden Strahlen, die den Täufling ganz einschließen und bis in das Wasser eindringen, mit großer Wahrscheinlichkeit unserem Mosaik entlehnt hat (Fig. 60). Schließlich fanden auch die ornamentalen Motive auf einer Reihe von Denkmälern Nachahmung.

So wurde das lateranensische Apsismosaik zu einer Quelle, aus welcher die Künstler reiche Anregungen für weitere Kompositionen schöpften. Diese Bedeutung verdankte es nicht allein seinen künstlerischen und inhaltlichen Vorzügen, sondern auch der Wichtigkeit des Ortes: die Basilika war, wie bemerkt, die Votivkirche, die Konstantin zum Dank für seinen Sieg über Maxentius stiftete, durch die also der Sieg des Christentums über das Heidentum besiegelt wurde; sie war die eigentliche Pfarrkirche und Kathedrale des römischen Bischofs, wurde deshalb, wie Martin I. (649—655) sagen konnte, „als erste auf der ganzen Welt von dem Kaiser Konstantin gegründet“[1]. Die in ihr aufgehäuften Kunstschätze machten sie zu einer Sehenswürdigkeit allerersten Ranges. Wir können uns denken, daß von den zahlreichen Menschen, welche alljährlich von der ganzen Welt nach Rom kamen, kein Gebildeter weggegangen sein wird, ohne ihr einen Besuch abgestattet zu haben. Eine solche Basilika mußte demnach einen ganz ungewöhnlichen Einfluß auf die Entwicklung der christlichen Kunst erlangen, mußte mit Notwendigkeit tonangebend werden. Daher ist es nicht zu verwundern, daß Anklänge an das Apsismosaik sich sogar auf Ölfläschchen von Palästina finden. Wir erwähnen namentlich nur das Exemplar, auf welchem selbst die höchst auffällige Form des lateranensischen Kreuzes nachgeahmt ist[2].

3. Vier Franziskanergestalten.

Zwischen die Madonna und den Apostelfürsten fügte Torriti, offenbar auf Wunsch des Stifters, den hl. Franz von Assisi und zwischen die beiden Johannes den hl. Anton von Padua ein. Nikolaus IV., der sich als erster Franziskanerpapst in der Widmungsinschrift mit Stolz FILIVS BEATI FRANCISCI nennt, wollte durch die Einschiebung der beiden Heiligen offenbar seine Liebe zum Orden und dem Ordensgründer deutlicher bekunden[3]. Indes schon der Nachfolger, Bonifaz VIII. (1294—1303), fand die Neuerung so ungewohnt, daß er die Gestalt des hl. Anton zu entfernen und durch den hl. Gregor d. Gr. zu ersetzen befahl. Kaum hatte jedoch der damit betraute Arbeiter mit dem Hammer die ersten Steine von der Kapuze des Heiligen weggeschlagen, da fiel er, und mit ihm alle, die auf dem Gerüste

[1] *Ep.* 15 in *Concil.* ed. Coleti VII 66: „quae prima in toto mundo constructa et stabilita est a beatae memoriae Constantino imperatore“.

[2] Garrucci, *Storia* VI, Taf. 434, 2.

[3] Aus diesem Grunde ließ Nikolaus IV. auch in dem Umgang hinter der Apsis die hl. Klara, die Schwester des seraphischen Heiligen, neben der Madonna in Mosaik abbilden. Vgl. Wadding, *Annal. Min.* V 264.

standen, halbtot zu Boden, so daß die Arbeit aufgegeben werden mußte. Diese von dem Annalisten Wadding[1] und lange vor ihm in einer *Vita* des hl. Antonius von Padua[2] erzählte Geschichte zeigt, wie man über die Einschiebung der beiden Ordensmänner in das antike Mosaikgemälde schon damals urteilte. Gewiß, die sackartige Mönchskutte paßte wenig zu den klassischen Gewandfiguren, ganz abgesehen davon, daß die Grundidee der Komposition durch die eingeschobenen Gestalten getrübt wurde. Wir müssen aber auch anerkennen, daß Torriti sich seiner Aufgabe mit großem Takt entledigt hat. Durch die viel kleinere Körperlänge der beiden Figuren gab er zu verstehen, daß er seine Ordensbrüder keineswegs auf die gleiche Stufe wie die Heiligen, neben denen sie stehen, stellen wollte. Es wäre ihm eine Kleinigkeit gewesen, durch Verminderung der Abstände so viel Raum zu gewinnen, daß auch seine beiden Heiligen die gleiche Größe hätten bekommen können. Er tat es nicht, weil er dem Original auch in dem Maß der Zwischenräume gewissenhaft folgen wollte. Dadurch hat er uns einen solchen Dienst erwiesen, daß wir ihm die Einschiebung der zwei Gestalten gern verzeihen. Beide stehen mit gefalteten Händen da und haben einen kurz geschorenen Bart und die große Tonsur. Anton ist als Greis, Franz mit braunem Bart- und Haupthaar sowie auch mit den Wundmalen geschildert. In beiden haben wir ohne Zweifel Porträts zu erkennen.

Noch weniger zürnen wir Torriti deswegen, daß er sein eigenes Bild und das seines Gehilfen in einer winzigen Gestalt dem Mosaik einverleibt hat. Aus Bescheidenheit wählte er dafür die untere Apostelreihe. Er kniet als der eigentliche Meister auf der Ehrenseite, zwischen Simon und Jakobus, und ist als solcher durch Winkelmaß und Zirkel gekennzeichnet. Die zu seiner Gestalt gehörige Inschrift ist in der mittleren Zone, links in der Ecke angebracht: IACOBVS TORITI PICTOr hoc OPus FECIT, *Jakob Torriti, der Maler, hat dieses Werk geschaffen.* Man beachte, daß er *fecit,* nicht *restauravit* sagte, ein neuer Beweis dafür, daß das Mosaik von ihm stammt. Als Schöpfer desselben hatte Torriti alles Recht, seiner Unterschrift einen Platz in der eigentlichen Komposition zu geben. Daher ist auch der Boden, auf dem er kniet, jeder Inschrift bar[3]. Er kniet übrigens nicht auf der blumenreichen Ebene der Apostel, sondern auf einem Stück weißer Fläche, die ihn von

[1] *Annales Minorum* (ad ann. 1296, n. 14) V 351 f.

[2] Léon de Kerval, *Sancti Antonii de Padua Vitae duae,* in der von Paul Sabatier herausgegebenen *Collection d'Études et de Documents* V 125 f. Nach dem Herausgeber stammt das Ms. aus der Zeit zwischen 1303 und 1337.

[3] Die Ansicht der zahlreichen Gelehrten, welche in dieser Gestalt einen „namenlosen" Arbeitsgefährten von Torriti erblicken, entbehrt aller Wahrscheinlichkeit; denn es ist ganz undenkbar, daß der Meister eines Mosaiks wie des vorliegenden bei der Anbringung der Porträts der Verfertiger seine eigene Person beiseite lassen und dafür einen „namenlosen Gefährten" einschieben konnte. Hier kam vor allem der religiöse Nutzen in Betracht: man erhielt dadurch Gelegenheit, sich den Heiligen zu empfehlen, und diese ließ sich damals niemand entgehen. Wir wissen nicht, warum Torriti sich in der Unterschrift nicht FR(ater) genannt hat; aber daß er Franziskaner war, beweist sein Gewand und konnte man schon aus seiner Verwechslung mit dem gleichnamigen Mosaizisten des Baptisteriums von Florenz schließen. Jeden Zweifel benimmt schließlich die Notiz der einen der von L. de Kerval herausgegebenen *Sancti Antonii de Padua Vitae duae* (a. a. O. 195 f), in welcher ausdrücklich gesagt wird, daß das Mosaik von zwei Franziskanern ausgeführt wurde: „Cui (scil. tribunae) depingendae deputati sunt duos (sic) Fratres Minores in arte illa periti plurimum et experti." Diesen höchst wichtigen Hinweis verdanke ich dem Pater Livarius Oliger O. F. M.

den Heiligen absondert und seiner kleinen Figur eine günstige Unterlage verleiht. Diejenige seines Gehilfen ist meergrün und enthält folgende Inschrift in weißen Buchstaben: FR· IACOBVS | DE CAMERI|NO·SOCius MA|GTRI (magistri) OPerIS RE | COMMenDAT SE MIsericordiaE (?)|DeI ET MERITIS BEATI IOHS, *Bruder Jakob aus Camerino, der Gehilfe des Meisters dieses Werkes, empfiehlt sich der Barmherzigkeit Gottes und den Verdiensten des seligen Johannes.* Der Name des Meisters wird nicht angeführt, weil er in der Unterschrift links genannt ist. Bruder Jakob, wie Torriti mit der Franziskanerkutte bekleidet, kniet auf beiden Knien und hält in der Rechten den Hammer, bereit, den weißen, neben seiner Linken liegenden Smaltkuchen in Würfel zu zerschlagen. Dieses war keineswegs eine untergeordnete Tätigkeit; einer der gründlichsten Kenner der altchristlichen und mittelalterlichen Mosaiken Italiens trägt keine Bedenken, zu erklären, daß „es nicht genug betont werden kann, daß im Hammerschlag des geschickten Mosaizisten die Kunst des alten Mosaiks liegt und daß, wer heute als Mosaizist etwas leisten will, zunächst sich üben muß, den Hammer als ein sicher geführtes Werkzeug zu beherrschen“[1].

Zwei Franziskanerbrüder, Jakob Torriti und Jakob von Camerino, waren also an dem Mosaik beschäftigt: jener als Meister, dieser als „Gehilfe des Meisters“. Beiden verdanken wir auch die Apsismosaiken von S. Maria Maggiore. Dort haben sie sich in ähnlicher Weise wie hier durch Anbringung ihrer Gestalten verewigt; sie knien dort an dem Totenbett der entschlafenen Jungfrau. Für die Apsis vom Lateran haben sie sich uns im allgemeinen als gewissenhafte Kopisten erwiesen, welche nicht allein die Figuren als solche, sondern auch die Farbe der Gewänder und selbst die Abstände zwischen den Figuren getreu wiedergaben. Anderseits scheuten sie sich nicht, fremde Figuren in das Mosaik aufzunehmen. Dadurch wurde sowohl das Wesen der Komposition als auch der künstlerische Eindruck derselben beeinträchtigt. Am meisten sinnstörend wirkt die Unterdrückung der Hand Gottes, welche dem um das Porträt Christi gezogenen Engelkranz zum Opfer fiel. Derartige Häufungen von Engeln waren bei den damaligen Künstlern sehr beliebt. Zwei herrliche Beipiele haben wir auf Cavallinis Weltgericht und auf Torritis Apsismosaik von S. Maria Maggiore. In unserer Apsis würden sich die Engel ebenfalls nicht übel ausnehmen, wäre nicht der falsch orientierte Seraph, welcher kopfüber hinunterzustürzen scheint. Es ist unbegreiflich, wie man in ihnen Bestandteile des Originalmosaiks erblicken konnte, da doch die Apsiskomposition von San Venanzio deutlich zeigt, wie die Gruppe einst aussah.

§ 3. Mosaiken der Apsiswand.

Leider hat uns Torriti nur einen Teil der Mosaiken durch seine Kopie gerettet. Diejenigen der Vorderwand der Apsis werden entweder zerstört oder so beschädigt gewesen sein, daß er sie nicht mehr kopieren konnte oder wollte. Dort hat man, wie der Vergleich mit den Mosaiken der Venantiuskapelle und besonders mit den ältesten Zyklen lehrt,

[1] Friedrich Stummel, *Über alte und neue Mosaiktechnik*, in *Zeitschrift für christl. Kunst* 1895, 216.

vorwiegend symbolische Figuren und Gestalten anzunehmen: da waren zunächst die vier apokalyptischen Wesen der Evangelisten und der Thron mit den übrigen symbolischen Zeichen; da waren auch die Städte Jerusalem und Bethlehem mit je sechs Schafen zur Andeutung der aus Juden und Heiden gebildeten Kirche, der „sancta ecclesia" des apostolischen Symbolums. Die Verteilung mag derartig gewesen sein, daß in der obersten Reihe die auf den Thron zugewendeten Symbole der Evangelisten, in der zweiten die beiden Städte und etwas tiefer die zwölf Schafe, etwa wie in S. Maria Maggiore, angebracht waren.

§ 4. Mosaiken des Mittelschiffs.

Die Hochwände des Mittelschiffs besaßen einen musivischen Zyklus von Bildern aus dem Alten und Neuen Testament, welche bei dem Erdbeben vom Jahre 896 zu Grunde gegangen sind. Die Existenz und der konstantinische Ursprung derselben sind durch die Legaten Hadrians I. (772—795) bezeugt, welche sich auf dem VII. ökumenischen Konzil (787) auf die Mosaiken zu Gunsten der Bilderverehrung beriefen: da sah man, sagten sie, „auf der einen Seite Adam, der aus dem Paradiese ging, und auf der andern den guten Schächer, der in das Paradies eintrat"[1]. Diese beiden Szenen sind die einzigen, welche die Legaten anführen. Die Kenntnis der übrigen verdanken wir dem Umstand, daß sie noch heute erhalten sind, freilich nicht in den Originalen, auch nicht in einer mittelalterlichen Nachbildung, sondern in barocken Stuckreliefs, welche unter Innozenz X. (1644—1655) angefertigt wurden. An der Spitze steht das von den Legaten zitierte Paar; es entsprechen sich weiter die Sündflut und die Taufe Christi, die Vorbereitung zum Opfer Abrahams und die Kreuztragung, der Verkauf des Patriarchen Joseph durch die Brüder und der Verkauf des Erlösers durch Judas, der Durchgang der Israeliten durch das Rote Meer und der Abstieg zur Hölle, die Ausspeiung des Jonas und die Himmelfahrt Christi. Die Fassung, die der Künstler Innozenz' X. diesen Szenen gab, hat selbstverständlich nichts von derjenigen der Originale an sich; sie ist sogar derart, daß man bei einigen schwerlich den Gegenstand erraten würde, wüßte man nicht, was sie darstellen sollen. Doch der Zyklus als solcher ist durch das Zitat der Legaten Hadrians außer allen Zweifel gesetzt. Es steht jetzt fest, daß Sergius III. beim Ausmalen des von ihm neu aufgebauten Mittelschiffes die Darstellungen der konstantinischen Mosaiken wiederholte und daß dieselben auch bei den späteren Restaurierungen der Kirche immer wieder beibehalten wurden, bis Innozenz X. ihnen die heutige Form gab.

Zwölf Bilder reichen für die Länge der beiden Wände nicht aus; daher ist anzunehmen, daß die religiösen Darstellungen durch ornamentale Sujets getrennt waren. So teilten sich

[1] Anast. Biblioth., *Interpretatio synodi VII*, in Migne, *PL* 129, 289. Diese wertvolle Notiz verdanke ich dem inzwischen verstorbenen Kardinal Rampolla. Wie ich nachträglich sehe, zitiert die Stelle auch, aber ohne sie weiter zu verwerten, Ainaloff in seinen *Mosaiken des 4. und 5. Jahrhunderts*, in *Zeitschrift des Ministeriums für Volksaufklärung* 1895, 66 (russisch).

auch in dem Mausoleum der Konstantina dekorative Elemente mit den biblischen Szenen in den Raum. So auch sicher in S. Maria Maggiore, wo jetzt bloß die Darstellungen zu sehen sind. Interessant ist die Zwölfzahl, welche uns noch in dem genannten Mausoleum und, aller Wahrscheinlichkeit nach, in der Titelkirche des Pammachius begegnen wird.

1. Gegenüberstellung von Szenen aus dem Alten und Neuen Testament.

Die Szenen stehen in gedanklicher Beziehung zueinander, indem je einer aus dem Alten Testament, dem Vorbild, eine aus dem Neuen als Erfüllung entspricht. Dieses ist von der größten Wichtigkeit; denn wir haben hier, wohl gemerkt, das älteste Beispiel einer solchen Gegenüberstellung von biblischen Szenen, durch welche man die Eintracht zwischen den beiden Testamenten zeigen wollte, vor uns: die sog. Concordantia Veteris et Novi Testamenti. Von den Mosaiken der lateranensischen Basilika nahmen also jene berühmten Bilderzyklen ihren Anfang, welche im Mittelalter zu einer hohen Entfaltung gelangten. Ihre Vorlagen kamen bis nach England, wie Beda in der Lebensbeschreibung des Abtes Benedikt von Weremouth (Jarrow) bezeugt. Dieser kunsteifrige „Diener Christi" machte nicht weniger als fünfmal die weite Reise nach Rom, um seine „Kirche, die er sich nach dem von ihm stets geliebten römischen Stil erbauen ließ", mit den nötigen liturgischen Büchern, Paramenten und Gemälden auszustatten. Unter den letzteren hebt er besonders diejenigen der Konkordanz hervor und erwähnt eines, das auch in unserem Zyklus vorkommt: „imagines ... de concordantia Veteris et Novi Testamenti ... verbi gratia, Isaac ligna quibus immolaretur portantem, et dominum crucem in qua pateretur, aeque portantem"[1].

Den ersten Anlaß zu der Gegenüberstellung der beiden Testamente gab bekanntlich Christus selbst, indem er in dem Manna die Eucharistie[2], in der „von Moses in der Wüste erhöhten Schlange" seine Erhöhung am Kreuz[3] und in der Rettung des Jonas aus dem Fisch seine Auferstehung und Himmelfahrt vorgebildet sah[4]. Alle diese Beispiele wurden denn auch für die Konkordanz verwendet. In der Literatur lassen sich die Spuren bis zu dem hl. Justinus M. hinauf verfolgen: der Heilige vergleicht Eva mit Maria und stellt dem Ungehorsam der einen den Gehorsam der andern gegenüber[5]. Dadurch bereitete er jene Szenen vor, welche die späteren Zyklen gewöhnlich einleiten: den Sündenfall unserer Stammeltern und die Verkündigung Mariä. Diese beiden und drei von den unsrigen: die Vertreibung von Adam und Eva aus dem Paradies, die Vorbereitung zu Isaaks Opfer und der Verkauf Josephs mit den Gegenstücken aus dem Neuen Testament, figurieren auch in der Bilderreihe, deren erklärende Inschriften man vielfach dem Diakon Elpidius Rustikus († um 533), dem Leibarzt Theoderichs, zuschreibt, und die außer den genannten Parallelen noch Noe in der Arche mit der Vision Petri, den Turmbau zu Babel mit dem Reden der

[1] *Vita quinque ss. abbatum* 1: Migne, *PL* 94, 720ff.
[2] *Io* 6, 31ff. [3] *Io* 3, 14.
[4] *Mt* 12, 40.
[5] *Dial. cum Tryph.* 100 ed. Maurin. 206. Ähnlich auch der hl. Irenäus (*Contra haer.* 3, 22, 4; 5, 19, 1: Migne, *PL* 7, 958f 1175f).

Apostel in fremden Sprachen, die Wachteln und das Manna in der Wüste mit der Speisung der Viertausend und Moses auf dem Sinai mit Christus auf dem Ölberg vorführt[1].

Bei dem Entwurf der zwölf Szenen des lateranensischen Zyklus konnten sich die Künstler für mehrere derselben an die zömeteriale Kunst anlehnen. Diese lieferte ihnen die Vorlagen für die Taufe Christi, die Vorbereitung zum Opfer Abrahams und die Ausspeiung des Jonas; für die Vertreibung der Stammeltern aus dem Paradies und die Sündflut gab sie ihnen wichtige Faktoren, welche sie für die Kompositionen verwenden konnten. Die übrigen Szenen werden nach den altbewährten Prinzipien eigens für die Basilika geschaffen worden sein. Die Aufnahme des guten Schächers in das Paradies abgerechnet, haben sich von allen Beispiele in der Buchmalerei oder Kleinskulptur oder in der monumentalen Kunst erhalten, so daß wir uns ihre Form leicht vergegenwärtigen können. Später werden einige Kopien von solchen angeführt, welche einst in S. Paul gemalt waren. Bei dem guten Schächer muß man von der Kreuzigungsgruppe absehen; diese wäre für die konstantinische Zeit verfrüht. Ich denke mir, daß auf dem Mosaik Christus zwischen Engeln thronte und von der einen Seite sich der am Schurz und Kreuz kenntliche Schächer ihm näherte.

Im allgemeinen müssen wir uns die Szenen figurenreicher vorstellen, als sie es in der zömeterialen Kunst waren. Wo die Zahl der Komponenten sich nicht leicht vermehren ließ, wie bei der Austreibung der Stammeltern und der Ausspeiung des Jonas, werden die damit zusammenhängenden Szenen, also bei jener der Sündenfall und bei dieser die Auswerfung des Propheten aus dem Schiff in den Rachen des Seeungeheuers, mit abgebildet worden sein. Bei der Taufe hat der Künstler sich wohl mit Engeln, bei Abraham mit Knechten und bei der Kreuztragung mit Simon von Cyrene und einer Gruppe von Juden, wie auf Taf. 162, geholfen. Die Sündflut sodann bot in den Szenen der Ertrinkenden wahrscheinlich eine Ähnlichkeit mit dem Durchgang durch das Rote Meer, welcher auf mehreren Sarkophagen vorkommt und in dem liberianischen Zyklus durch ein herrlich erhaltenes Beispiel vertreten ist (Taf. 18).

Der Verkauf Josephs gehört zu dem Zyklus von alttestamentlichen Szenen, welche das Mittelschiff der Paulsbasilika schmückten; er findet sich ferner auf den Miniaturen der Oktateuche[2] und auf einem Relief der Kathedra des Maximianus[3], der Verkauf Christi in dem Gelaterevangelium und auf der Markussäule in Venedig[4].

Für die Höllen- und Himmelfahrt Christi stehen uns dagegen zahlreiche Darstellungen zu Gebote. Die der ersteren gleichen im wesentlichen einander so sehr, daß eine von den in S. Maria Antiqua gemalten sich sehr gut in die lateranensischen Mosaiken einfügen

[1] Vgl. Garrucci, *Storia* I 521; Kraus, *Geschichte der christl. Kunst* I 397f; Ebert, *Allgem. Geschichte der Literatur des Mittelalters* I 414.

[2] *L'octateuque du Sérail à Constantinople* pl. XVI, 62; *Cod. vat. graec.* 746, I, fol. 116v.

[3] Garrucci, *Storia* VI, Taf. 420, 3.

[4] Pokrovskij, *Die Beschreibung der Miniaturen des Gelaterevangeliums*, in den *Berichten der Russischen Archäologischen Gesellschaft* (Abteilung der russ. und slav. Archäologie) IV (1887) 280, n. 61 (russisch); Garrucci a. a. O. Taf. 496, 2. Häufiger ist die Szene, wo Judas den Hohenpriestern das Geld zurückgibt.

ließe. Für die Himmelfahrt käme namentlich das Relief der Holztür von S. Sabina in Betracht (Fig. 12, S. 56). Diese Komposition enthält so großartige Motive und ist noch so sehr von der alten Symbolik durchdrungen, daß wir sie gern an die Spitze der erhaltenen Bilder der Himmelfahrt stellen möchten, welche sie an Alter tatsächlich weit überragt. Da haben wir zunächst die imposante Erscheinung Christi zwischen den apokalyptischen Buchstaben Α und Ω. Die Rechte zum letzten Abschiedsgruß ausgestreckt, hält er in der Linken ein aufgerolltes Spruchband, in welchem das geheimnisvolle, seit dem 2. Jahrhundert in der Symbolik gebrauchte Wort ΙΧΘΥϹ geschrieben ist. Man beachte hier wieder die entfaltete Rolle, der wir schon oben, bei den vier Aposteln des Apsismosaiks, begegnet sind. Ein mit der Gemme verzierter Kranz und ein Reif umschließen ihn wie ein Rahmen; außerhalb des Rundbildes schweben auf ihren Fittichen die vier Evangelistenzeichen. Um sie in den vier Ecken unterzubringen, mußte sie der Künstler stark kürzen. Christus befindet sich bereits über der Grenze des Firmaments, welches, wie so oft, durch eine Fläche mit Sonne, Mond und Sternen dargestellt und nach oben zu abgerundet ist. Unter den Sternen erglänzt das in einen Kreis eingezeichnete Kreuz, dessen senkrechter Balken sehr stark nach oben ausladet, wohl um auf Christus hinzuweisen. Kreuz und Reif sind natürlich als Lichtkörper gedacht; sie entsprechen z. B. denen des Baptisteriums der Orthodoxen in Ravenna (Taf. 81). Zu unterst auf der Erde sieht man die Apostelfürsten, Petrus zur Rechten, Paulus zur Linken. Vor Verwunderung über das Wunder strecken sie je eine Hand zu ihrem Meister aus. Zwischen ihnen steht Maria, in Verzückung Hände und Blick zu ihrem scheidenden Sohne erhebend. Der Schnitzer hat das Kreuz so tief heruntergerückt, daß er der Mutter Gottes eine kleinere Gestalt als den Aposteln geben mußte. Er kam aus dem gleichen Grunde auch mit den beiden Händen der Apostel in Konflikt: die des Paulus ist hinter der Kreuzscheibe verschwunden, die des Petrus scheint zum Teil hindurch. Bei einem oberflächlichen Betrachten gewinnt es sogar den Anschein, als würden sie sich an dem Kreuz zu schaffen machen, während der Gestus einzig und allein der Gestalt Christi gilt und das Akklamieren ausdrücken soll, welches auf den Bildern der Himmelfahrt stets zwei Apostel besorgen. Ein Honorius I. (625—638) zugeschriebenes Gedicht, auf das wir später zurückkommen werden, beschäftigt sich mit den verschiedenen Gesten des Staunens und der Verwunderung[1]; auf diese spielt auch die Inschrift des hier einschlägigen Reliefs der Markussäule von Venedig an[2].

Die von dem Holzschnitzer aus Mangel an Raum begangenen Verstöße waren auf dem lateranensischen Mosaik selbstverständlich vermieden; dort hatte man genügenden Raum und vor allem einen Künstler ersten Ranges. Es ist so gut wie sicher, daß das ganze Apostelkollegium abgebildet war; denn es handelte sich um einen hochwichtigen Vorgang, den die Apostel als Augenzeugen vor der Welt zu verbürgen hatten. Glich also das Mosaik darin den späteren Darstellungen, so wird es sich in einem Punkt von ihnen unterschieden

[1] Bei Grisar, *Anal. rom.* I 120.

[2] Venturi, *Storia dell' arte italiana* I 281ff; Garrucci, *Storia* VI, Taf. 498, 2: ASCENSIO ChRISTI AD CaELOS APOSTOLIS CVm MIRATIONE ASPICIENTIBVS.

haben: der Heiland schwebt auf dem Relief aus eigenen Kräften zum Himmel empor und wird von den vier geflügelten Wesen begleitet; die späteren Künstler schildern ihn dagegen so, als würde er von Engeln getragen, was der theologischen Auffassung nicht ganz entspricht. Bei der Korrektheit und Geistestiefe, welche die Apsismosaiken der Basilika in so hohem Grade auszeichnen, sind wir berechtigt, den Vorzug der Komposition des Reliefs auch auf diejenige unseres Mosaiks auszudehnen. Wir dürfen es um so mehr tun, als die Kunst der konstantinischen Zeit wohl Evangelistensymbole und Seraphs, aber keine Engel mit Flügeln hatte, also Szenen mit fliegenden Engeln nicht komponieren konnte. Wenn unser Mosaik die Evangelistenzeichen in ähnlicher Anordnung wie das Relief zeigte, so lag es für die späteren Künstler nahe, die geflügelten Symbole mit geflügelten Engeln zu vertauschen und diesen das Amt des Tragens zu überweisen[1]. Ob hierbei der schon von dem Versucher auf Christus angewendete Psalmvers: „. . . seinen Engeln hat Gott deinethalben befohlen, und sie sollen dich auf den Händen tragen"[2], mit hineingespielt hat, mag dahingestellt bleiben.

Mit der Bilderreihe des Elpidius Rustikus verglichen, ist der lateranensische Zyklus durchweg einfacher: die gegenseitigen Beziehungen der einzelnen Parallelen ergeben sich ungezwungener. Alle Szenen zielen sodann auf Christus hin und fordern seine Gestalt, was bei den Bildern der Vision Petri und des Sprachenwunders der Apostel nicht der Fall ist. Dieser Mangel erschwerte für die beiden Szenen die Auslegung; denn gerade durch die Figur Christi, welcher am Nimbus zu erkennen war, bekamen die Darstellungen des lateranensischen Zyklus eine solche Präzision, daß es erklärender Inschriften zu ihrem Verständnis nicht bedurfte. Hier offenbart sich aufs neue der Zusammenhang der monumentalen Kunst mit der zömeterialen Malerei. Hätten wir also auch nicht das Zeugnis der päpstlichen Legaten für den konstantinischen Ursprung der Mosaiken, so müßte man schon aus ihnen allein auf ihr hohes Alter schließen. Dieses verleiht ihnen einen ganz außerordentlichen Wert: sie führen uns nicht bloß zu den Anfängen der Konkordanz, sondern vergegenwärtigen uns, wenigstens dem Inhalte nach, zum erstenmal mehrere Darstellungen, die in der Folge einer großen Beliebtheit sich erfreuten, wie namentlich die Vertreibung aus dem Paradiese, die Kreuztragung, der Durchgang durch das Rote Meer, der Abstieg zur Hölle und die Himmelfahrt. Die wesentliche Gleichförmigkeit der zwei letzten beweist, daß die lateranensischen Kompositionen frühzeitig kopiert und in der gesamten Kunst des Ostens und des Westens maßgebend wurden.

2. Propheten und Apostel. Symbolenfries.

Als Innozenz X. die Ausschmückung des Mittelschiffes in Angriff nahm, verlangte er, daß das Andenken an die konstantinischen Darstellungen, welche dort einst angebracht

[1] So schon auf dem Mosaik der Himmelfahrt in der Sophienkirche von Salonik bei Kondakoff, *Mazedonien* 97 (russisch). Vgl. auch die farbige, aus dem 11. oder 12. Jahrhundert stammende Miniatur bei Pokrovskij, *Die Beschreibung der Miniaturen des Gelaterevangeliums*, in den *Berichten der Russischen Archäologischen Gesellschaft* (Abteilung der russ. und slav. Archäologie) IV (1887), Taf. I, 2 (russisch).

[2] *Mt* 4, 6; *Lc* 4, 10f; *Ps* 90, 11f.

waren, gewahrt würde. Daher übertrug er die Anordnung und Ausführung des Ganzen dem gelehrten Präfekten der vatikanischen Bibliothek, Annibale Albani, um so der Willkür der Künstler zu steuern[1]. Die Beibehaltung der Szenen der Konkordanz darf als günstiges Vorzeichen dafür genommen werden, daß Albani auch den Inhalt der übrigen Gegenstände berücksichtigt hat. Wir sehen jetzt zwischen den Fenstern zwölf ovale Felder, in denen die zwölf Propheten Isaias, Baruch, Daniel, Joel, Abdias, Michäas, Jeremias, Ezechiel, Osee, Amos, Jonas und Nahum gemalt sind. Die sie begleitenden Sprüche übergehen wir; sie sind bei Baldeschi-Crescimbeni[2] abgedruckt.

Die zwölf Nischen der die Säulen umschließenden Pfeiler enthalten die kolossalen Marmorstatuen der Apostel, welche erst unter Klemens XI. (1700—1721) hinzukamen und die uns heute ebenso kalt lassen, wie sie zu ihrer Zeit die Beschauer entzückten. Zu oberst, in dem weißen Stuckfries, sind abwechselnd konstantinische Monogramme, Tauben mit dem Ölzweig im Schnabel und sich kreuzende Palmenzweige zwischen Säulen dargestellt, von denen Girlanden herunterhängen und die drei genannten Symbole umrahmen. Was stammt von diesen Zeichen und Gestalten aus der konstantinischen Basilika?

Die Taube mit dem Ölzweig dürfte nur mit Rücksicht auf Innozenz X., zu dessen Wappen sie gehörte, gewählt sein. Auch die beiden Palmzweige sind in ihrer Form ein besonders seit dem 16. Jahrhundert beliebtes Symbol, das gewöhnlich mit dem konstantinischen Monogramm Christi zusammengestellt wurde. Trotzdem darf man aus der Anwesenheit der Zeichen folgern, daß der Fries auch ursprünglich aus Symbolen bestand. Wenn wir sodann bedenken, daß die lateranensische Basilika von Konstantin zur Verherrlichung seines Sieges über Maxentius gebaut wurde, so muß unter jenen Bildern vor allem das von dem Kaiser so sehr bevorzugte Monogramm Christi vertreten gewesen sein. Es war wohl, wie so oft in den Katakomben, in einen Kranz geschlossen und wird mit andern Symbolen, aber in einer Weise abgewechselt haben, daß es bei aller Mannigfaltigkeit das dominierende Zeichen blieb. Ein Fries setzt sich naturgemäß aus Wiederholungen zusammen, und die altchristlichen Künstler scheuten vor denselben nicht zurück: in S. Apollinare in Classe z. B. kehrt die Muschel mit der Krone, dem Kreuz und dem Taubenpaar (Taf. 100, 2) nicht weniger als achtundzwanzigmal wieder.

Über den Säulen des Mittelschiffes befanden sich demnach die zwölf Szenen der Konkordanz, darüber die zwölf Apostel und zwölf Propheten und an höchster Stelle der Fries mit den Symbolen, zumal den Monogrammen Christi. Die Apostel und Propheten nahmen, wie in den Basiliken der hll. Petrus und Paulus, den Raum zwischen den Fenstern ein und waren wie die Szenen einander gegenübergestellt. Sie glichen höchstwahrscheinlich jenen, welche Neon in seinem Baptisterium abbilden ließ[3]; die Propheten trugen also Rollen oder Bücher, die Apostel Kränze. Die vielen Anleihen des Bischofs bei der römischen Kunst

[1] Baldeschi e Crescimbeni, *Stato della ss. chiesa papale lateranense* 5f.

[2] A. a. O. 16ff.

[3] Wir bringen je einen auf Taff. 78, 1 und 80.

berechtigen uns zu einer solchen Annahme. Apostel mit Kränzen werden wir auch in dem neapolitanischen Baptisterium antreffen, und im Lateran unterschieden sie sich durch dieses Attribut sowohl von den Propheten als auch von den Apostelgestalten des Apsismosaiks.

Der Inhalt der Mosaiken der Basilika ist also ebenso reich als erhaben. Alles gipfelt in Christus: mit ihm nimmt die Apsiskomposition ihren Anfang und zeigt ihn als Gottmenschen, der durch seinen Kreuzestod die Menschheit erlöst hat und nun gekommen ist, um die Seinigen zur ewigen Seligkeit abzuholen; mit ihm beschäftigen sich die Szenen der Konkordanz und erweisen ihn als den im Alten Bund verheißenen Messias; in ihm endet schließlich der Symbolenfries und erinnert den Beschauer durch die Monogramme an den Sieg, welchen Konstantin im Namen Christi über Maxentius, den Vertreter des Heidentums, davongetragen hat.

Die Mosaiken wenden sich in erster Linie natürlich an den Gläubigen, dem die in ihnen verborgenen Lehren geläufig sind. Sie wenden sich aber, wie schon oben (S. 21) bemerkt wurde, auch an den Heiden und Juden: jenem führen sie die unendliche Würde und die überlegene Macht des Christengottes vor die Augen, und diesem sagen sie, daß der Messias in Christus erschienen sei. Beide Völker hat Christus, wie der Heidenapostel schreibt, in seiner Kirche vereinigt, indem er „aus beiden eins machte, die in der Mitte stehende Scheidewand niederriß“ und „das Gesetz der Gebote durch seine Lehren aufhob“. Durch ihn, der sie „durch das Kreuz mit Gott versöhnt und ihre gegenseitige Feindschaft vernichtet hat“, waren sie aus „Fremdlingen“ „Mitbürger der Heiligen und Hausgenossen Gottes“ geworden, „erbaut auf der Grundfeste der Apostel und Propheten, während er selbst den Haupteckstein bildet“: „superaedificati super fundamentum Apostolorum et Prophetarum, ipso summo angulari lapide Christo Iesu“[1]. Wir haben die letzten Worte wiederholt, weil sie in bündiger Kürze den Inhalt der Mosaiken charakterisieren.

Bei dem Erdbeben vom Jahre 896 wurden die Mosaiken der Hochwände zerstört und später von Sergius III. durch Malereien ersetzt. Wie lange diese bestanden, läßt sich nicht bestimmen. Schwerlich werden sie die Brände von 1308 und 1360 überdauert haben. Von Malereien aus der Zeit nach dem Normannenjahr hat sich eine fragmentarisch erhalten. Sie wurde bei dem Bau des Winterchores gefunden. Wir werden sie weiter unten im Zusammenhang mit verwandten Darstellungen besprechen[2]. Nikolaus III. (1277—1280) beschenkte die Kirche mit einer Serie der Papstbildnisse; sie wurde wohl, wie in S. Peter, in die schon existierenden Malereien, unmittelbar über dem Architrav, eingefügt[3]. Onofrio Panvinio erwähnt Bilder, die unter Martin V. (1417—1431) und Eugen IV. (1431—1447) ausgeführt wurden. Spätestens damals kamen „Szenen aus der Geschichte des hl. Johannes“ und Gestalten von „Kirchenlehrern“ hinzu[4].

[1] *Eph* 2, 14ff.

[2] Eine photographische Wiedergabe bei Lauer, *Le palais de Latran* Taf. XIV. Wir bringen von dieser einzigartigen Darstellung eine farbige Abbildung auf Taf. 238, 1.

[3] *Liber pontificalis* ed. Duchesne XXV.

[4] Onofrio Panvinio, *Cod. vat. lat.* 6781, fol. 315. Diese wie die in der folgenden Anmerkung erwähnte Notiz verdanke ich Sante Pesarini.

§ 5. Malereien der Eingangswand.

Die innere Fläche der Eingangswand bewahrte noch im 16. Jahrhundert ein Bild des Weltgerichts. Panvinio war davon nicht sehr entzückt; er nennt es „alt und wenig elegant“[1], was auf die Zeit Sergius' III. hinweisen kann, aber auch eine frühere nicht ausschließt. Letzteres dürfte vorzuziehen sein, weil die Fassade bei dem Erdbeben stehen blieb und eine Kirche wie der Lateran des Weltgerichtes nicht entbehren konnte.

§ 6. Malereien des Kreuzschiffes und der Konfessio.

Die Malereien des Kreuzschiffes, ein Werk Klemens' VIII. (1592—1605), stellen Szenen aus der Konstantin- und Silvesterlegende dar. Wir zweifeln nicht, daß auch sie Gemälde wiederholen, von denen einige vielleicht noch in die altchristliche Epoche zurückreichen. Die römische Kunst zog nämlich diese beiden Persönlichkeiten frühzeitig in den Kreis ihrer Schöpfungen. Kaum war Konstantin gestorben, da entstanden, wie Eusebius berichtet, in Rom Tafelbilder, welche den Kaiser in der himmlischen Seligkeit vergegenwärtigten[2]; und von Silvester werden wir später ein aus dem Pontifikat des Symmachus (498—514) stammendes Mosaik kennen lernen, welches ihn bereits als Heiligen schildert. Von der wunderbaren Erscheinung des Bildnisses Christi, die auch in dem Zyklus Klemens' VIII. dargestellt ist, existiert ein zweites Beispiel in der Kapelle der von Sergius II. (844—847) erbauten[3] Konfessio, allem Anscheine nach ein Werk Urbans V. (1362—1370), der den gotischen Tabernakel auf Kosten des französischen Königs Karl V. errichten ließ. Pompeo Ugonio, der auf einer Leiter in die Kapelle hinabstieg und das Fresko sah, erwähnt nur „den Heiland mit einigen Engeln“; das übrige der Kapelle war „mit großen Blumen und dem Lamm in der Mitte der Decke ausgeschmückt“[4]. Wir bringen in Fig. 61 eine Kopie des Freskos nach der farbigen Abbildung des *Cod. Barb. lat.* 4423 (fol. 5). Die obere Gruppe weicht von dem Apsismosaik so sehr ab, daß man die Malerei für älter halten möchte, wüßte man nicht, daß die Kopisten jener Zeit sich gewöhnlich große Freiheiten gegenüber dem

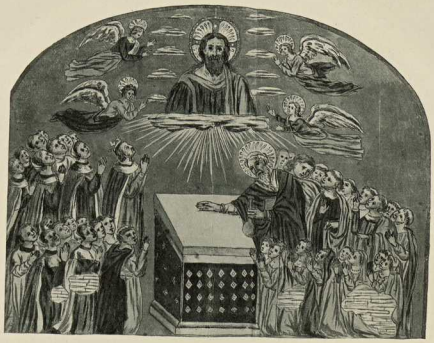

Fig. 61. Konsekration der Laterankirche.

[1] *Cod. vat. lat.* 6781, fol. 315: „Frons basilicae intus tota picturis antiquis et parum elegantibus exornata est, Christi scilicet Servatoris novissimo die humanum genus iudicantis.“

[2] *Vita Const.* 4, 69: Migne, *PG* 20, 1233, Heikel 146.

[3] *Liber pontificalis* ed. Duchesne II 91.

[4] *Stationi* fol. 41.

Original erlaubten und mit einer allgemeinen Ähnlichkeit zufrieden waren. In der unteren Hälfte sieht man den hl. Silvester in Gegenwart des Kaisers Konstantin, der Geistlichkeit und des römischen Volkes die Konsekration des Altars vornehmen. Es ist wahrscheinlich, daß das Fresko auf ältere Darstellungen zurückgeht, wie ja auch die „großen Blumen mit dem Lamm" in Malereien von der Art derjenigen, welche einst S. Maria Maggiore zierten, ihr Vorbild hatten.

§ 7. Mosaiken der Vorhalle.

Das *Papstbuch* schreibt die Erbauung der Vorhalle und die Ausmalung derselben Sergius II. (844—847) zu[1]. Welcher Art die Malereien waren, wird leider nicht gesagt. Von der Vorhalle selbst hat Ciampini einen Stich veröffentlicht, aus dem man ersehen kann, daß sie ein sonderbares Stückwerk war, zum Teil Pilaster, zum Teil Säulen hatte[2]. Besser noch sind wir über die Mosaiken unterrichtet, welche sich an der Außenwand über den Säulen befanden. Sie stammten, wie Frothingham nachgewiesen hat[3], von Alexander III. (1159—1181), der sie durch den noch aus andern Werken bekannten Künstler „Nikolaus, den Sohn des Angelus", ausführen ließ[4]. Von ihrer Anordnung geben uns diejenigen der Vorhalle von S. Lorenzo, ein Werk Honorius' III. (1216—1227), einen guten Begriff. Über die Hälfte der Bilder ist uns aus den Kopien Ciampinis[5] und des *Cod. Barb. lat.* 4423, von denen wir einige in den Figuren 62—65 zum Abdruck bringen, bekannt[6]. Sie vergegenwärtigen wichtige Ereignisse, die sich auf die Basilika und ihre Patrone beziehen, meistens aber legendarisch sind. Voraus geht die vom Heiland prophezeite Zerstörung Jerusalems und des salomonischen Tempels, an deren Stelle das christliche Rom mit der von Konstantin d. Gr. gebauten und von Silvester eingeweihten Basilika des Laterans getreten ist. Die Kompositionen waren auf das Notwendigste beschränkt. Unterschriften in leoninischen Versen sorgten dafür, daß der Beschauer die richtige Erklärung des dargestellten Gegenstandes

Fig. 62. Schenkung Konstantins des Großen.

Fig. 63. Der hl. Silvester bindet den Drachen.

[1] Ed. Duchesne II 91.

[2] Ciampini, *De sacris aedificiis* Taf. I.

[3] *American Journal of Archaeology* 1887; *The Monuments of christian Rome* 351.

[4] Von der Inschrift des Künstlers las Ciampini: NICOLAVS ANGELI FECIT HOC OPVS.

[5] A. a. O. Taf. II.

[6] Mit denen Ciampinis abgedruckt von Lauer, *Le palais de Latran* 181 ff.

fand. Vier armselige Schiffe, die auf etwas Wasser schwammen, bedeuteten die Flotte, mit welcher Vespasian zur Unterwerfung Judäas auszog: NAVES ROMANI DVCIS HAE SVNT VESPASIANI. Ebenso rätselhaft war das folgende Bild, auf dem man einen Rundbau mit einem hohen, von Zinnen gekrönten Turm und daneben zwei sich unterhaltende Männer sah, von denen der eine saß und auf einen langen Stab gestützt war. Die Inschrift: REGIA NOBILITAS HIC OBSIDET ISRAELITAS löste das Rätsel: der Rundbau stellte Jerusalem und die beiden Männer die Kaiser Vespasian und Titus dar; sie leitet uns auch an, in den vier auf den Kopf gestellten V, welche Ciampinis Kopie im Hintergrunde zeigt, Zelte des römischen Belagerungsheeres zu erblicken.

Das dritte Bild beschäftigte sich mit der Szene, in welcher Konstantin d. Gr. dem Papst *Silvester die Privilegien schriftlich verbürgte:* REX IN SCRIPTVRA SYLVESTRO DAT SVA IVRA, indem er ihm eine lange Rolle, welche auf Ciampinis Kopie in eine Säule verwandelt ist, überreichte (Fig. 62). Der Kaiser stand, der Papst saß neben dem schematisch gezeichneten Bild der lateranensischen Basilika, in deren Innern wir das Vorsichgehen der „Schenkung" anzunehmen haben. Im folgenden Feld vollzog Silvester in Gegenwart von drei Bischöfen die Taufe an dem aussätzigen Kaiser, welcher dadurch von der Krankheit geheilt wurde: REX BAPTIZATVR ET LEPRAE SORDE LAVATVR.

Fig. 64. Szenen aus dem Martyrium des hl. Johannes Ev.

Fig. 65. Höllenfahrt Christi.

Nun hat Ciampini die Reihenfolge der Szenen aus der Legende durch die Einschiebung der Enthauptung des Täufers unterbrochen, ein Zeichen, daß seine Kopien in diesem Punkte ungenau sind. Wahrscheinlich kam jetzt die Episode mit dem Drachen vom tarpejischen Felsen (Fig. 63). Silvester, vor einem Drachen stehend, machte das Ungeheuer dadurch unschädlich, daß er ihm den Rachen verband; er trug wie sonst Pontifikalgewänder bis auf die Kopfbedeckung, welche dieses Mal die Mitra war. Von einer weiteren Szene war zu Ciampinis Zeit nur der neben zwei stehenden Gestalten auf der Kathedra sitzende Papst erhalten, was zu wenig ist, um daraus den Inhalt des Ganzen zu erraten.

Die Darstellungen aus dem Leben des Täufers schilderten im Anschluß an den biblischen Bericht die letzten Momente: rechts wird der Heilige von dem Scharfrichter enthauptet, links hebt der Henker die Schüssel mit dem abgeschlagenen Kopf in die Höhe, um sie der

Herodias, welche links von der in die Mosaiken eingefügten marmornen Scheibe stand, zu überreichen[1]. Johannes empfing nicht kniend, wie bei Ciampini, sondern etwas nach vorn gebeugt den Schwertstreich; die barberinische Kopie ist dazu noch vollständiger, da sie auch das abgeschlagene Haupt und an dem Henker die runde, aber mißverstandene Kopfbedeckung zeigt. Der vergitterte Kerker deutet an, daß die Enthauptung in seinem Innern geschah.

Zur Erklärung der Szenen aus dem Martyrium des Evangelisten Johannes müssen wir zu der lateinischen, aus dem 9. Jahrhundert stammenden *Lebensbeschreibung des hl. Johannes* greifen. Darin wird erzählt, daß vor dem Martyrium im Kessel siedenden Öles der Prokonsul den Heiligen entkleiden, geißeln und ihm das Haupt scheren ließ (Fig. 64)[2]. Die Kesselszene ist zerstört; wir sehen noch, wie der Apostel geschlagen und geschoren wird. Er ist beidemal nackt und hat die Hände vorn gebunden[3].

Fig. 66. Ankleidung des Papstes zur Prozession.

Die Reihe der kolorierten Kopien beschließt der Abstieg zur Hölle (Fig. 65), der von Ciampini, wohl wegen seiner schlechten Erhaltung, nicht beachtet wurde. Christus, an dem Kreuznimbus kenntlich, spricht zu einer Gestalt, von der nur die schutzflehenden Hände übrig sind; dann kommt eine zweite, die denselben Gestus des Schutzflehens macht und deren untere Hälfte in ein Gewand gehüllt ist: wahrscheinlich die nicht ganz genau abgezeichnete Eva. In der Lücke war demnach Adam abgebildet. Hinter Eva öffnet sich der Feuerschlund der Hölle. Obgleich die Kopie auf keine große Treue Anspruch erheben kann, so unterschied sich das Mosaik in einem Punkte mit Sicherheit von den übrigen Darstellungen der Höllenfahrt: Christus hatte nicht Adam bei der Rechten gefaßt, sondern machte den Redegestus. Dagegen ist es zweifelhaft, ob er in der Linken das Kreuz hielt. — Wahrscheinlich waren noch andere Taten aus dem Leben Christi abgebildet, da an einigen Stellen die Mosaiken große Lücken aufwiesen, an andern durch einfachen Stuck ersetzt waren.

§ 8. Malereien der Kapelle des hl. Thomas.

In dem linken Flügel der Vorhalle errichtete Johannes XII. (955—964) eine dem hl. Thomas gewidmete Kapelle, die als Sakristei diente. In ihr wurden die Päpste angekleidet, und von

[1] *Mc* 6, 27 f.

[2] Bei Mombritius II 55, 33 ff: „Tunc proconsul ... ante suum conspectum S. Iohannem adduci praecepit; adductum iussit expoliari et flagellari crinesque capitis eius tonderi.“ Unter den Reliquien, welche die Kirche laut dem musivischen Verzeichnis hatte, befand sich auch diese Schere: FORCIPES CVM QVIBVS (SANCTVS IOHANNES EVANGELISTA) TONSVS FVIT DE MANDATO CAESARIS DOMITIANI. Bei Lauer, *Le palais de Latran* 297.

[3] Einen ganzen Zyklus hatte sicher die Kirche am latinischen Tor.

ihr aus nahmen die feierlichen Aufzüge ihren Anfang. Von den Malereien, welche sie schmückten, sind zwei in Kopien erhalten[1]. Die eine stellte einen dem Zweck der Kapelle entsprechenden Gegenstand dar: zwei Kleriker, die im Beisein von andern Klerikern dem Papst die Kasel anlegen (Fig. 66). Die Inschrift: † IOHES PP XII sagte, wer mit dem Papst gemeint sei. Als der Kardinal Fr. Barberini die Malerei kopieren lassen wollte, war sie mit einer dicken Kalktünche überdeckt. Er ließ die Tünche entfernen. Infolge von Maurerarbeiten wurde das Bild jedoch so beschädigt, daß man von dem Namen und der Kasel nichts mehr sah. Alles dieses ist auf der barberinischen Kopie am Rande vermerkt[2]. Bekanntlich ist dieselbe in die archäologischen Handbücher übergegangen[3]. Die zweite Malerei bildete die Fortsetzung der ersten. Man sah auf ihr den Papst unter dem Baldachin, im Begriff, die Prozession anzutreten. Unsere Fig. 67 haben wir Grimaldis *Inventar* entlehnt[4]. Ebendort findet sich eine Miniatur, welche die Prozession selbst vergegenwärtigt, aber erst aus dem 14. Jahrhundert stammt[5].

Fig. 67. Papst unter dem Baldachin.

§ 9. Bild an der Fassade.

In der hier oft zitierten *Beschreibung des Laterans*, von welcher die Pariser Nationalbibliothek zwei Handschriften besitzt, wird in einem Passus, den der Diakon Johannes übergangen hat, ein Bild an der Fassade mit der Darstellung Christi zwischen den Erzengeln Michael und Gabriel erwähnt: „Exterius, super . . . forese cclesiae est imago Salvatoris. Hinc et inde imagines Michaelis et Gabrielis.“ Allem Anschein nach war das Bild ein Mosaik und existierte noch zu Giottos Zeit; denn das im Louvre befindliche Gemälde dieses Meisters zeigt die Fassade der lateranensischen Kirche mit einer musivischen Darstellung Christi zwischen den beiden Engeln[6].

[1] *Cod. Barb. lat.* 4410, fol. 27; 2733, fol. 49v.

[2] „Pictura antiquissima extans supra ianuam secretarii veteris in Basilica Lateranensi quod vocatur etiam Sacellum S. Thomae aedificatum a Io. Papa XII, cuius effigies hic et primitus, quando induitur solemni planeta iturus ad sacra peragenda ad maius altare, de qua fit mentio a Iacobo Epistaldo clerico Beneficiato S. Petri in Instrumento asservato in Archivio dictae Basilicae 1605 die 28 Decembris, et a Iulio Mancino medico in suo tractatu M. S. de picturis qui asserit se 1618 eam vidisse.

Haec cum non nullorum incuria esset dealbata ita, ut nihil appareret, iussu eminentissimi Card. Fra. Barberini 1633 mense Aprili fuit detecta et expulita, ne talis memoria periret: legebatur ibi nomen dicti Io: ita † IOHES PP XII, sed deletum fuit ob ibi ponendos aliquos lateres: Nec ibi modo apparet signum eius nominis. Putaverunt aliqui illam planetam fuisse baldachinum; sed illius nunc ne minimum quidem vestigium extat.“

[3] Kraus, *Realenzyklopädie* II 207.

[4] *Cod. Barb. lat.* 2733, fol. 50. [5] Ebd. fol. 51.

[6] Müntz, *Mosaïques chrétiennes de l'Italie*, in *Rev. archéol.* 1879, 116, Anm. 2.

Zweites Kapitel.

Die Taufkirche des hl. Johannes in Neapel.

§ 1. Beschreibung des Baues.

Neapel hat den Vorzug, eine Taufkapelle zu besitzen, welche nicht bloß zu den ältesten zählt, sondern auch einen großen Teil ihres ursprünglichen musivischen Bilderschmuckes gerettet hat: dieser ist es, der ihr den ersten Platz unter den gleichartigen Monumenten sichert. Auch die architektonische Seite ist nicht ohne Interesse: der Grundriß bildet ein vollkommenes Quadrat, welches mittels apsisförmig ausgehöhlter und in den vier Ecken angebrachter Pendentifs in ein Achteck übergeht und dann in einer Kuppel endigt.

Das Baptisterium war anfangs ein selbständiges Gebäude und stand isoliert neben der Kathedrale. Es war mit der dem Eingang gegenüberliegenden Hauptseite nach Osten gerichtet; heute noch ist die Orientierung an dem Bild im Zentrum der Kuppel erkenntlich. Der Bau hatte nur zwei 1,30 m breite und 2 m hohe Fenster, das eine über dem Eingang, das andere in der Wand gegenüber. Da man bisher allgemein auch in den beiden andern Wänden Fenster angenommen hatte, so ließ ich durch den Grafen Antonio Filangieri di Candida, den Direktor der ‚Königlichen Inspektion der Monumente Neapels', darüber Untersuchungen anstellen, welche zu dem von mir angegebenen Resultat geführt haben. Auch in dem Alten Baptisterium am Lateran, mit dem wir uns im nächsten Kapitel beschäftigen werden, scheint das Licht, welches durch die Fenster eingeführt wurde, nicht genügend gewesen zu sein; denn über der Tür, die aus der Vorhalle in das Innere der Taufkirche führte, hat man noch ein Fenster angebracht, um das Licht zu vermehren[1]. Der Grund einer so spärlichen Beleuchtung ist wohl in der Tatsache zu suchen, daß die Taufe damals zur Nachtzeit gespendet wurde und die Kandidaten sie durch Untertauchen, also im Zustand völliger Nacktheit empfingen. Unter solchen Umständen hatte man künstliches Licht notwendig und war das Halbdunkel die angemessenste Beleuchtung.

In späterer Zeit erlitt das Baptisterium in dem unteren Teile mancherlei Veränderungen: es wurde, um nur die hauptsächlichsten zu erwähnen, mit der Kathedrale durch eine Nebentür verbunden, verlor deshalb durch Vermauerung seinen ursprünglichen Eingang; von den Fenstern wurde das eine ebenfalls geschlossen, das andere dafür vergrößert.

[1] Den Beweis werden wir im nächsten Kapitel bringen.

Die Ausschmückung seiner Wände wird dem Geschmack der damaligen Zeit entsprochen haben[1]: sie hatte für das Quadrat eine Bekleidung mit Marmorplatten, und die Flächen des Achtecks wie auch der Kuppel waren ganz mit musivischer Malerei bedeckt. Die Marmorinkrustation ist zerstört und heute durch Stuck ersetzt. Von den Mosaiken hat sich dagegen über die Hälfte erhalten; wir tragen kein Bedenken, sie zu den schönsten von allen zu rechnen, welche uns aus dem christlichen Altertum überliefert sind.

§ 2. Die Mosaiken und ihre Kopien.

Garrucci ist der erste, welcher die Mosaiken vollständig veröffentlicht hat[2]. Da sein Zeichner die Möglichkeit hatte, auf einem Gerüst sich den Originalen zu nähern, so fertigte er auch eine ziemlich genaue Kopie von ihnen an. Seitdem dieselben aber unter Mazzantis Leitung einer gründlichen Reinigung unterworfen wurden, hat sich die Kopie in mehreren Punkten als unvollständig und fehlerhaft erwiesen. Unvollständig, weil durch die Beseitigung des übermalten Stuckes mehrere wichtige Details und eine ganze Figur freigelegt wurden. Von den neu zum Vorschein gekommenen Fragmenten war mir namentlich eines, das bisher nicht beachtet wurde, sehr wertvoll: es ist der Rest einer männlichen, nach rechts ausschreitenden Figur, die nur mit der ungegürteten und mit viereckigen Segmenten verzierten Tunika bekleidet war. In dieser erkannte ich auf den ersten Blick einen alten Bekannten wieder, welcher mir aus der sog. cripta delle pecorelle in Erinnerung geblieben ist, nämlich den mit der bloßen Tunika bekleideten Apostel, der bei dem Wunder der Brot- und Fischvermehrung dem Herrn den Brotkorb reicht[3]. Die ausschreitende Stellung der Figur, ihr charakteristisches Gewand und die Nähe des Weinwunders sprechen dafür, daß in diesem Felde ebenfalls die wunderbare Vermehrung der Brote und Fische abgebildet war. Deshalb habe ich sie auch mit voller Zuversicht in die Lücke hineingezeichnet (Fig. 68).

Von den Irrtümern der Garruccischen Kopie sei hier nur derjenige erwähnt, in welchen alle gefallen sind, die über die Mosaiken, selbst nach der Reinigung derselben, geschrieben haben; ich meine die Zusammenziehung zweier Szenen in eine: alle sprechen nur von dem „wunderbaren Fischfang", während in Wirklichkeit dort außer dieser Szene noch die Rettung Petri aus den Fluten dargestellt war[4]. Demnach haben die Forscher in diesem Punkte nur Garruccis Kopie, nicht das Original im Auge gehabt. Auf dem Mosaik sind, wie man aus meiner Tafel 31 ersehen kann, beide Bilder deutlich unterschieden: beide haben ein Stück Meer, dessen jenseitiges Ufer mit etwas Schilf bewachsen ist; über dem Schilf kommt ein Streifen dunkelgrauen Landes und darüber der blaue Himmel, der bei dem Fischfang

[1] Vgl. Paulin., *Poem.* 28, 14: Migne, *PL* 61, 663; Hartel 291; *Ennod.* CLXXXI, 157 ed. Vogel; *S. Aviti ep. Vienn. vita* 5, in *A. SS. Bolland.* I Febr. 668.

[2] *Storia* IV, Taf. 269 f, S. 79 ff. Die unvollkommenen Zeichnungen Parascandolos (*Memorie storiche-critiche-diplomatiche della chiesa di Napoli* I, Taf. IV) können nicht als Veröffentlichung gelten. Einen längeren Artikel widmete den Mosaiken als einer der ersten Eugen Müntz, *Notes sur les mosaïques chrétiennes de l'Italie,* in *Revue archéologique* 1883, I 21 ff.

[3] Vgl. Wilpert, *Katakombenmalereien* Taf. 237, 1.

[4] Dieses konnte man schon aus der von Muñoz in Venturis *L'Arte* 1908, 441 veröffentlichten Photographie entnehmen.

in einer hellen Linie endet, bei der Rettung Petri sich in dem dunklen Blau hinter den aufgehängten Tüchern verliert. In Fig. 68 biete ich beide Mosaiken mit den Ergänzungen der fehlenden Teile. Das obere Schiff besitzt noch einen Insassen und drei Ruder, hatte

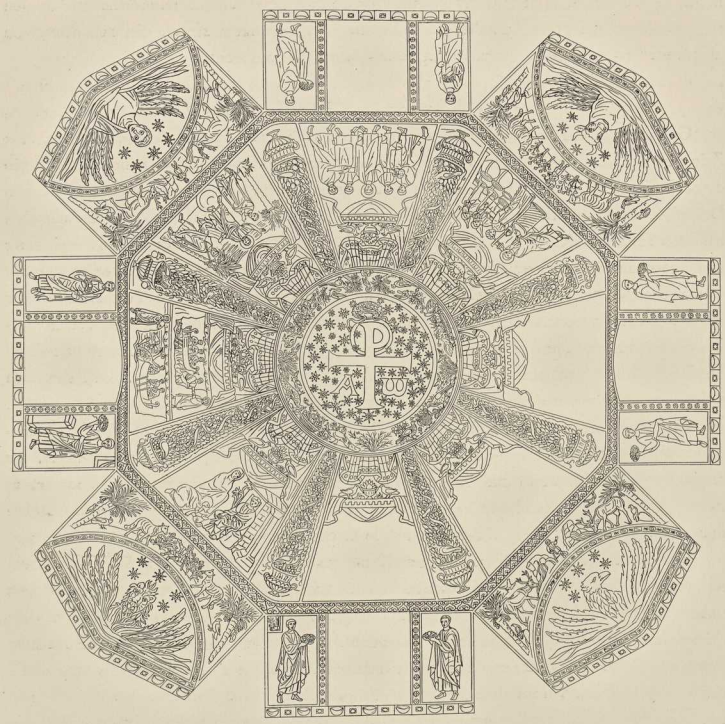

Fig. 68. Gesamtansicht der Kuppelmosaiken.

also ursprünglich ebensoviele rudernde Apostel. Zu der Darstellung der Rettung Petri benutzte ich das Bruchstück des Sarkophagdeckels, welchen meine Ausgrabungen in der Basilika des hl. Sixtus ans Tageslicht gefördert haben[1]. Das Mosaik war jedoch einfacher: es hatte weder die Windgottheit noch das genrehafte Motiv mit dem Jonasmonstrum noch auch den Segelmast;

[1] Vgl. Wilpert, *Die Papstgräber und die Cäciliengruft in der Katakombe des hl. Kallistus* Taf. VIII, S. 86 f.

beiden gemeinsam waren, abgesehen von der Hauptszene, nur die aufrecht getürmten Wellen und die Dreizahl der Schiffsinsassen. Die Ergänzung des Fischfanges war schwieriger, weil sich von diesem Gegenstande kein einziges Beispiel aus der altchristlichen Periode erhalten hat. Ich half mir, so gut es ging, mit andern Schiffsszenen, namentlich mit der auf Taf. 97 wiedergegebenen Berufung der Apostel. Es war mir auch nur um die Ausfüllung der Lücke zu tun; denn der Inhalt der Darstellung ist ja gesichert.

Durch die Reinigung der Mosaiken wurde auch festgestellt, daß die schadhaften Stellen nie mit Steinchen, sondern bloß mit übermaltem Stuck ausgebessert waren. Also alles, was an wirklichem Mosaik vorhanden ist, stammt von den alten Künstlern, ist ursprünglich. Diese Tatsache erhöht natürlich bedeutend den Wert der Bilder. Nach ihrer Reinigung wurden Photographien von ihnen gemacht und nach diesen die Klischees, welche die meisten von den die Mosaiken behandelnden Aufsätze begleiten[1]. Die Aufnahmen sind indes nicht bei allen gleichmäßig gelungen; mit Ausnahme der Einzelgestalten und einiger weniger Details sind sie sogar sehr unvollkommen und eignen sich nicht zur Veröffentlichung, weil sie weder die nötige Schärfe noch Klarheit besitzen und die Figuren der Darstellungen schief und in der Verkürzung wiedergeben. Es war dies bei Mosaiken, die sich zum großen Teil auf gebogenen, nicht geraden Flächen ausbreiten, nicht anders zu erwarten, wie auch die nachteiligen Folgen nicht ausbleiben konnten. So bildete sich der Irrtum von stilistisch und technisch grundverschiedenen — „klassischen und quasibarbarischen" — Darstellungen, deren künstlerischen Abstand man durch die Annahme „zweier Epochen" oder gar durch „orientalische Einflüsse" zu erklären suchte. Uns darf es genügen, diesen Irrtum berührt zu haben; er wird sich durch das Eingehen auf die Originale von selbst erledigen. Ungenauigkeiten, welche einer oberflächlichen Betrachtung des Baues und seiner Mosaiken ihr Dasein verdanken, werden wir, wie bisher, so auch weiterhin gewöhnlich stillschweigend berichtigen.

Wir bringen hier die ersten farbigen Abbildungen (Taff. 29—39). Die ihnen zu Grunde liegenden Photographien ließ Graf Antonio Filangieri di Candida für uns teilweise neu anfertigen und stellte sie uns in freigebigster Weise zur Verfügung, ein seltenes Entgegenkommen, das wir deshalb mit um so größerer Anerkennung verzeichnen. Um nicht in den alten Übelstand zu fallen, wurden von den Darstellungen der Kuppel, deren Flächen mit der Gewölbeform wechseln, die notwendigen Teilaufnahmen gemacht, diese dann zusammengesetzt und nochmals photographiert. Erst dadurch erhielten die Gestalten die dem Original entsprechende Größe und Haltung.

Wie gesagt, ist die kleinere Hälfte der Mosaiken zu Grunde gegangen. Von den religiösen Gegenständen haben sich mehr oder minder gut die folgenden erhalten[2]: zwei Evangelistenzeichen,

[1] Cosimo Stornajolo, *I musaici del battistero di Napoli*, in *Atti del II° congresso internazionale di archeologia cristiana tenuto in Roma* 269 ff; Muñoz, *I musaici del battistero di Napoli*, in Venturis *L'Arte* 1908, 433 ff; Sorrentino, *La basilica di santa Restituta in Napoli*, in *Bollettino d'arte* 1909, 217 ff. Vgl. auch Venturi, *Storia dell' arte italiana* I 244 ff und Figg. 102—104; Bertaux, *L'art dans l'Italie méridionale* I, Figg. 5—9, Taf. II, S. 47 ff. Die Aufsätze von Galante (*I musaici del battistero di Napoli*, in *N. Bullett.* 1900, 99 ff) und Filangieri di Candida (*I restauri dei musaici del battistero di Napoli*, in Venturis *L'Arte* 1898, 325 ff) sind ohne Illustrationen.

[2] Vgl. für die Aufzählung der Darstellungen Fig. 68.

vier Hirtenszenen, vier ganze und drei fragmentierte Apostelgestalten, die man bisher allgemein für Lokalmärtyrer ausgegeben hat; ferner das nimbierte „Zeichen Christi" mit ☧ ω auf dem gestirnten Himmel, die Gesetzesübergabe an Petrus, die Rettung des Apostelfürsten aus den Fluten, der wunderbare Fischfang, die Frauen am Grabe des Herrn, Christus mit der Samariterin am Brunnen, das Weinwunder auf der Hochzeit zu Kana und ein kleines Fragment von der wunderbaren Brot- und Fischvermehrung. Diese sieben Szenen sind in vier von den acht Feldern der Kuppel verteilt. In den vier übrigen hat sich nichts erhalten; und da auch von den Gegenständen der Felder des Achtecks zwei zerstört und zwei durch spätere Malereien ersetzt worden sind, so müssen wir, wenn der Zyklus vervollständigt werden soll, für die fünf leeren Felder wenigstens ebensoviele Sujets ausfindig machen. Welche Darstellungen mögen es gewesen sein? Offenbar solche, die mit dem Zweck des Gebäudes als Taufkapelle in einem engen Zusammenhang gestanden haben. Um sie daher mit einer größeren Wahrscheinlichkeit zu ergänzen, wollen wir uns die hauptsächlichsten Momente aus der alten Taufpraxis vergegenwärtigen. Die Arbeit ist der Mühe wert; denn es handelt sich um einen der ältesten und größten Bilderzyklen, die je ein Baptisterium geschmückt haben.

Die alte Taufpraxis beruht ganz auf dem an die Apostel ergangenen Befehl des Herrn, die Völker zu lehren und sie im Namen der Dreifaltigkeit zu taufen[1]. Deshalb gleichen die verschiedenen Liturgien in den Hauptpunkten einander. Daher konnte beispielsweise Rufin, der in Aquileja getauft wurde, in seiner Auslegung des Taufsymbolums einen Auszug aus den berühmten Taufkatechesen des hl. Cyrill von Jerusalem bieten[2]; deshalb sehen wir auch, daß im 3. Jahrhundert Firmilian von Cäsarea in Kappadozien den hl. Cyprian in einer Taufangelegenheit so befragt, als wenn dieser sein Landsmann wäre[3]; und die Beschreibung, welche der Asiate Justinus M. in seiner 152—153 zu Rom verfaßten Apologie von der Taufe gibt[4], könnte ebensogut von einem Römer herrühren. Da es uns hier nur auf die allen Liturgien gemeinsamen Hauptpunkte ankommt, so dürfen wir in Anbetracht des hohen Alters der Taufkapelle[5] unsere Untersuchungen auf einer breiteren Grundlage von Texten aufbauen und alles das heranziehen, was auf die bildlichen Darstellungen irgendwelches Licht zu werfen vermag. Selbstverständlich berücksichtigen wir nur die feierliche Taufe, deren Empfang frühzeitig und mit Vorliebe auf den Ostersonntag gelegt wurde[6].

§ 3. Aus der alten Taufpraxis.

Der Zulassung zum Sakramente ging eine Reihe von Unterrichtsstunden — das „Lehret" des Herrngebotes — voraus, welche man während der Fastenzeit abhielt[7] und „scrutinia"

[1] *Mt* 28, 19.

[2] *Commentarius in Symbolum apostolicum:* Migne, *PL* 21, 335—386.

[3] Cypr., *Ep.* 75, 10f, ed. Hartel III 817f.

[4] *Apolog.* 1, 61 65.

[5] Vgl. darüber weiter unten § 6.

[6] Vgl. de Puniets gründlichen Aufsatz *Baptême* in Cabrol, *Dictionnaire d'archéologie chrétienne* II 276 ff 311. Für Rom kommt namentlich der Brief des Siricius an Himerius (Migne, *PL* 13, 1134 f) in Betracht.

[7] Vgl. Wilson, *The Gelasian Sacramentary (Liber sacramentorum Romanae ecclesiae)* 34 38 42 45ff.

nannte[1]. Noch der Papst Siricius (384—398) verlangte eine Vorbereitung von „wenigstens vierzig Tagen“[2]. Da unterzogen sich die Täuflinge, außer dem eigentlichen Unterricht, der Zeremonie der Öffnung der Sinne sowie den Exorzismen, um der Herrschaft der Dämonen entrissen zu werden; da vollzog sich auch die Widersagung an Satan und das Sichweihen an Christus. Doch mit einer ganz besondern Feierlichkeit pflegte man in der römischen Praxis den Tag zu begehen, an welchem der Täufling in die Kenntnis des Evangeliums eingeführt und das Symbolum mit dem Paternoster ihm mitgeteilt wurde[3]. Wenn man die Beschreibung der Zeremonie im *Gelasianum* liest[4], so begreift sich, daß irgend eine bildliche Anspielung auf die Evangelien in einem größeren baptismalen Zyklus von Gemälden nicht gut fehlen konnte und daß die Darstellung der evangelistischen Zeichen gleich zu Anfang entworfen werden mußte. In unserer Taufkirche werden wir nicht bloß die vier geläufigen Symbole, sondern auch die Evangelienströme finden.

Das Glaubensbekenntnis mußte der Katechumen wörtlich auswendig lernen[5] und, wie der römische Brauch es verlangte, „von einem hohen Orte“, d. i. vom Ambon, „aus laut vor dem gläubigen Volke hersagen“. So tat es, nach dem Bericht des hl. Augustin, der Philosoph Viktorinus, dessen Übertritt zum Christentum in Rom großes Aufsehen erregte. „Die Priester machten ihm den Vorschlag“, die „redditio symboli“, wie man das Aufsagen des Glaubensbekenntnisses nannte[6], „im stillen vorzunehmen“. Er aber wollte sich den bestehenden Vorschriften unterwerfen, „betrat den erhöhten Ort“ und „sprach mit einer edlen Festigkeit die Wahrheiten aus, welche den Inhalt unseres Glaubens bilden“[7]. Das Formular, welches Viktorin rezitierte, war das aus zwölf Artikeln bestehende „apostolische Glaubensbekenntnis“, das in Rom zum Zwecke der Taufspendung „um 100 entstanden“ ist[8]. Es ist, wie das *Gelasianum* sagt, „karg an Worten, aber reich an Mysterien“[9]; wir wollen es hier der Bequemlichkeit halber ganz abdrucken: „Ich glaube an Gott, den allmächtigen Vater, und an Jesus Christus, der geboren wurde aus dem Heiligen Geiste und Maria der Jungfrau, der unter Pontius Pilatus gekreuzigt und begraben wurde, am dritten Tage auferstand von den Toten, hinaufstieg in den Himmel, sitzet zur Rechten des Vaters, von woher er kommen wird, zu richten die Lebendigen und die Toten, und an den Heiligen Geist, eine heilige Kirche, Nachlaß der Sünden und Auferstehung des Fleisches.“[10] Die Zwölfzahl seiner schlichten und doch kunstvoll gefügten Artikel ist ursprünglich, aber nicht

[1] Ioann. Diac., *Epistola ad Senarium virum illustrem* 4: Migne, *PL* 59, 402.

[2] *Ep. ad Himerium* 3: Migne, *PL* 13, 1135.

[3] Duchesne, *Origines du culte chrétien*[5] 308 ff.

[4] Ed. Wilson 50 f.

[5] Im *Sacramentarium Gelasianum* (ed. Wilson 56) entläßt der Presbyter am Schluß seiner Bemerkungen zum Symbolum die „electi“ mit folgender Mahnung: „Ergo, dilectissimi, praefatum Symbolum fidei catholicae in praesenti cognovistis, nunc euntes edocemini nullo mutato sermone.“

[6] Rufin., *Comment. in Symb. apost.* 3: Migne, *PL* 21, 339: „. . . Mos ibi (Romae) servatur antiquus, eos qui gratiam Baptismi suscepturi sunt, publice, id est fidelium populo audiente, Symbolum reddere.“ Vgl. auch Ferrand., *Ep. 11 ad Fulgent.* 2: Migne, *PL* 65, 379.

[7] *Confess.* 8, 2, 5: Migne, *PL* 32, 751, ed. Knöll I 173 f.

[8] Kattenbusch, *Das apostolische Symbol* II 960 et passim.

[9] Ed. Wilson 53.

[10] Kattenbusch a. a. O. II 501 541 616 625 642 649 651 655 663 681 707 718.

beabsichtigt; sie wurde später, in einer nicht näher bestimmbaren Zeit, als solche auch erkannt und in Rom bis zur Ablösung des Symbolums durch den noch heute geltenden Text mit Eifersucht gehütet[1]. Es erging ihr also ähnlich wie dem Worte ΙΧΘΥϹ, welches infolge der symbolisch-eucharistischen Bedeutung der wunderbaren Brot- und Fischvermehrung auf Christus angewendet wurde, bevor man seinen akrostichischen Wert bemerkt hatte.

In was für einem Verhältnis steht nun der musivische Bilderzyklus unserer Taufkirche zum Symbolum? Ist er von ihm beeinflußt worden? Um der Entwicklung unserer Ausführungen nicht zu sehr vorzugreifen, wollen wir nur bemerken, daß die Mosaiken zwar nicht alle zwölf Artikel, aber doch so viele und solche zur Darstellung bringen, daß man genötigt ist, einen direkten Einfluß anzunehmen. Wir werden später finden, daß namentlich in der Struktur ein offenbarer Parallelismus zwischen beiden besteht; denn die meisten Darstellungen beziehen sich auf die zweite der drei göttlichen Personen.

Die Abfassung des Symbolums zum Zwecke der Taufspendung brachte es mit sich, daß wir es in einigen Schriften ganz mit der Taufformel verwoben finden. So vor allem in dem *XIX. Kanon des Hippolyt,* der die Taufordnung enthält[2]. So auch in dem gegen die Häretikertaufe gerichteten Briefe Cyprians, dessen Worte wir hier einflechten wollen: „Als der Herr nach seiner Auferstehung die Jünger aussenden wollte, da leitete er sie zuerst an, wie sie taufen sollten, und sagte: Mir ist alle Gewalt gegeben im Himmel und auf Erden. Gehet also und lehret alle Völker und taufet sie im Namen des Vaters und des Sohnes und des Heiligen Geistes. Er führte die Dreifaltigkeit ein, durch deren Sakrament die Völker getauft werden sollten. Hat Marcion etwa die gleiche Dreifaltigkeit? Lehrt er als Schöpfer den gleichen Gott Vater wie wir? Bekennt er den gleichen Sohn Christus, der geboren ist aus der Jungfrau Maria, den fleischgewordenen Logos, der unsere Sünden getragen, den Tod durch sein Sterben überwunden, die Auferstehung des Fleisches durch sich selbst zuerst eingeleitet und seinen Schülern gezeigt hat, daß er in demselben Fleische auferstanden sei?“[3] Die innige Verbindung des Symbolums mit dem Taufakt ist deutlich zu erkennen. In den Anfangsworten beschreibt der Heilige, ohne es zu wollen, eine in der römischen Kunst seit dem 4. Jahrhundert häufig wiederkehrende Szene: die Übergabe des Gesetzes durch Christus an den Apostelfürsten als den Vertreter des Apostelkollegiums. Von dieser wichtigen Darstellung besitzt das neapolitanische Baptisterium ein zum Teil herrlich erhaltenes Beispiel (Taf. 32): Christus steht auf der Himmelskugel und reicht mit der Linken dem auf der Erde befindlichen Apostel die Schriftrolle, in welcher die Worte: DOMINVS | LEGEM DAT eingeschrieben sind; seine Rechte war hoch erhoben und ausgebreitet, wie man aus der gestreckten Körperhaltung schließen kann. Augenscheinlich wollte der Künstler hier die unbeschränkte „Gewalt“ Christi „im Himmel und auf Erden“ zum Ausdruck bringen, und

[1] Kattenbusch, *Das apostolische Symbol* I 81 ff.

[2] H. Achelis, *Die ältesten Quellen des orientalischen Kirchenrechts,* in *Texte und Untersuchungen* von O. von Gebhardt und A. Harnack 1891, 96 ff; Kattenbusch a. a. O. I 321 f; de Puniet, *Baptême,* in Cabrol, *Dictionnaire d'archéologie chrétienne* 261 f.

[3] *Ep.* 73, ed. Hartel 781 ff.

niemand wird leugnen, daß ihm dieses sehr gut gelungen ist[1]. Auf die Übergabe des Gesetzes weist der hl. Ambrosius ganz unzweideutig hin. Der Katechumen sollte, so meint er, „nicht auf die Verdienste der (das Sakrament spendenden) Personen, sondern auf das Amt der Priester achten"; ihnen sei „das Geheimnis von Petrus und Paulus" überliefert worden, und diese hätten es „von dem Herrn Jesus bekommen"[2]. Wie auf dem Mosaik Petrus allein als der Empfänger des „Gesetzes" figuriert, so gilt dem Verfasser einer Predigt über das Symbolum der Apostelfürst als derjenige, welcher das Glaubensbekenntnis der römischen Kirche gebracht hat[3]. Des hl. Paulus wird dabei mit keinem Worte gedacht.

Ein Autor, dessen Predigten unter denen des hl. Ambrosius abgedruckt sind, bringt das Symbolum mit dem Apostelfürsten in einen noch engeren Zusammenhang, indem er es den „Schlüssel" nennt. „Der Himmel", sagt er, „könne nicht anders als mit den Schlüsseln des Apostels Petrus geöffnet werden. So groß sei die Kraft des apostolischen Glaubensbekenntnisses, daß alle Elemente ihm offen stünden."[4] Diese Symbolik führt uns zu der Szene der Übergabe der Schlüssel an Petrus, welche eine Paralleldarstellung zur Gesetzesübergabe ist und allem Anscheine nach ebenfalls für den baptismalen Zyklus komponiert wurde. Schon auf dem konstantinischen Mosaik der Lateranbasilika fanden sich die Schlüssel unter den Attributen Petri; in der Folge wurden sie sein charakteristisches Merkmal.

Um die Taufkandidaten von der Wichtigkeit des Sakramentes zu überzeugen, machte man sie darauf aufmerksam, daß Gott die Taufe schon im Alten Bunde durch zahlreiche Wundertaten vorgebildet habe. Die hervorragendsten derselben waren: die Schöpfung, die Rettung Noes aus der Sündflut, der Durchgang der Israeliten durch das Rote Meer, die Versüßung des bittern Wassers durch das Holz, das Quellwunder in der Wüste und die Reinigung des Syrers Naaman. Hierzu kamen in dem Neuen Bunde noch die Heilungen des Gichtbrüchigen und des Blindgebornen. Die meisten dieser Vorbilder wurden schon von Tertullian als Typen der Taufe aufgestellt; sie haben bekanntlich auch in die zömeteriale Kunst Eingang gefunden[5]. Die Katechumenen erfuhren sie mit den andern Vorbildern nicht bloß aus den Unterweisungen, sondern auch aus den liturgischen Gebeten und Lesungen. Von den Gebeten erwähnen wir nur dasjenige, welches von dem Bischof unmittelbar vor dem Vollzuge des Taufaktes gesprochen wurde[6]; es berührt die vier Flüsse, die Versüßung des bittern Wassers, das Quellwunder, die Verwandlung des Wassers in Wein, das Wandeln Christi auf den Wogen des Meeres, die Taufe Christi im Jordan und die Seitenwunde, aus welcher Wasser mit Blut geflossen ist. Der Seitenwunde gedenkt unter

[1] Dem ravennatischen Bischof Neon schwebten bei der Abfassung seiner Inschrift auf Petrus Bilder vor, auf denen dem Apostelfürsten im Beisein des ganzen Kollegiums „legesque novae dantur ab alto". Vgl. Agnelli, *Liber pontificalis eccles. ravenn.* 293 (in *Mon. Germ. hist., Scriptores rer. Langobard.*).

[2] *De mysteriis* 5, 27: Migne, *PL* 16, 397.

[3] *De voce symboli* inter opp. Maximi Taur., *Sermo* 7: Migne, *PL* 57, 856.

[4] Serm. Ambrosio adscript. 33 *De ieiuniis Quadrag. XVII*, 5: Migne, *PL* 17, 671.

[5] Wilpert, *Katakombenmalereien* 261f. Vgl. dazu noch Ambrosius, *De mysteriis* 3, 9: Migne, *PL* 16, 392ff; Pseudo-Ambrosius, *De sacramentis* 1, 6, a. a. O. col. 423ff.

[6] Wilson, *The Gelasian Sacramentary (Liber sacramentorum Romanae ecclesiae)* 85f; Duchesne, *Origines du culte chrétien* 300.

andern auch Sixtus III. in der im lateranensischen Baptisterium noch heute an Ort und Stelle verbliebenen Inschrift, in welcher er die heiligenden Wirkungen der Taufe anführt[1]. Das Weinwunder und das Wandeln Christi auf den Meereswogen sehen wir unter den Darstellungen, welche in der Kuppel unserer Taufkirche abgebildet sind. Letztere Szene ist zwar mehr als zur Hälfte zerstört; erhaltene Monumente haben uns aber berechtigt, in dem fehlenden Teil Christus, „der dem sinkenden Apostelfürsten die Hand reicht", zu ergänzen. An diese Begebenheit erinnerte auch der Bischof Neon in einer von den Inschriften, die er in seinem Baptisterium in Mosaik ausführen ließ[2]. Wir haben hier also, nebenbei gesagt, eine schöne Übereinstimmung zwischen geschriebenen und bildlichen Denkmälern.

Unter den liturgischen Lesungen waren diejenigen der Ostervigil am wichtigsten. „Die Lesungen dieses Tages", schreibt Duchesne, „hatte man so gewählt, daß sie die Geschichte der Beziehungen des Menschen zu Gott wie in einem Auszuge zusammenfaßten" und so noch in letzter Stunde den Katechumenen eine Unterweisung boten. „Man sieht darin die schönsten Seiten aus dem Buche des Alten Testamentes sich folgen: die Schöpfung, die Sündflut, die Versuchung Abrahams, den Durchgang durchs Rote Meer, die Vision Ezechiels, die Erlebnisse des Jonas und die Statue des Nabuchodonosor; dazu einige Stellen aus den Propheten wie jene, wo Isaias die Taufe vorhersagt und den Weinberg des Herrn besingt, ferner das Vermächtnis des Moses und die Einsetzung des Osterfestes. Gesänge, die den Lesungen angepaßt sind, unterbrechen von Zeit zu Zeit die Reihenfolge: da ist das Lied Marias, der Schwester des Moses: Cantemus Domino; das des Isaias: Vinea facta est; das des Deuteronomiums: Attende, caelum, et loquar; endlich der Psalm Sicut cervus desiderat ad fontes."[3] Aus dieser Liste sei hier nur der Psalmvers (41, 2): „Gleichwie ein Hirsch verlangt nach Wasserquellen, also verlanget meine Seele nach dir, o Gott", herausgehoben. Wenn man den ersten Absatz, das Verlangen nach dem Wasser, betonte, so lag es nahe, den Vers auf die Taufe zu beziehen. In diesem Sinne lesen wir ihn über zwei in dem Fußbodenmosaik des Baptisteriums von Salona abgebildeten Hirschen, die aus einer Brunnenvase Wasser trinken[4]; diese Bedeutung haben auch die Hirsche, welche in unserer Taufkapelle zweimal dargestellt sind (Taff. 36 37, 1).

Mit Vorliebe verweilte man bei dem Beispiel, das der Heiland den Menschen gegeben hat, indem er sich von Johannes im Jordan taufen ließ. Maximus von Turin z. B. hat der Taufe Christi eine ganze Reihe von Homilien gewidmet[5]. Man konnte sich auch kein wirksameres Beispiel denken; denn bei diesem Ereignis war die ganze Trinität in Tätigkeit: „Christus stieg in das Wasser, der Heilige Geist ließ sich wie eine Taube hernieder, und Gott Vater sprach aus dem Himmel."[6] Daher fehlt das Bild der Taufe in keinem von den

[1] Für die symbolische Bedeutung der Seitenwunde vgl. auch Sedul., *Carm. pasch.* 5, 284ff: Migne, *PL* 19, 736.

[2] Garrucci, *Storia* IV, 37.

[3] Duchesne, *Origines du culte chrétien*[5] 315—316.

[4] Garrucci, *Storia* IV, Taf. 278.

[5] *Homil.* 29—35: Migne, *PL* 57, 287ff.

[6] Pseudo-Ambrosius, *De sacramentis* 5, 19: Migne, *PL* 16, 423. Vgl. *Sacrament. Gelas.* ed. Wilson 71 85f.

Baptisterien, welche noch ihren vollen, ursprünglichen Schmuck besitzen; nach ihm wurden sie auch gewöhnlich benannt[1].

Eine große Rolle spielte in dem Taufrituale das Kreuz. Bei der Aufnahme in das Katechumenat und bei den zahlreichen Exorzismen wurde es dem Kandidaten auf die Stirn gemacht, und er hatte auch selbst sich häufig zu bekreuzen. Die verschiedenen Segnungen, die wichtigsten Gebete und vor allem das Symbolum schrieben gleichfalls das Kreuzzeichen vor, so daß dieses die Zeremonie ganz durchdrang[2]. Daher lehrt Ambrosius, daß „das Wasser ohne die Predigt des Kreuzes des Herrn für die künftige Seligkeit gar nichts nütze; erst wenn es durch das Geheimnis des erlösenden Kreuzes geheiligt würde, dürfte es zum Gebrauch des geistigen Bades und des heilbringenden Kelches verwendet werden". „Was ist", fragt er, „das Wasser ohne das Kreuz Christi? Ein gewöhnliches Element, ohne alle sakramentale Wirkung, wie es auch umgekehrt ohne Wasser kein Geheimnis der Wiedergeburt gibt."[3] Ebenso auch Pseudo-Ambrosius: „Du empfängst", schreibt er, „das Sakrament jenes Kreuzes, an welchem Christus hing, an dem sein Körper mit Nägeln befestigt war . . ."[4] Das Baptisterium von Neapel ist für blutige Szenen aus der Passion Christi zu alt; doch dürfen wir versichert sein, daß in ihm das Kreuz in der damals üblichen Form, besonders als Gemmenkreuz dargestellt war[5]. Das Apsismosaik der Vorhalle des lateranensischen Baptisteriums allein hatte nicht weniger als sechs Gemmenkreuze und zwölf goldene von der sog. lateinischen Form[6], und in der Apsis der Lateranbasilika ist das Gemmenkreuz in eine solche Verbindung mit dem Taufwasser gebracht, daß man diese Darstellung als direkte Illustration zu den Worten des hl. Ambrosius betrachten möchte[7]. Übrigens erglänzt in der neapolitanischen Taufkapelle das Kreuz noch heute in der Mitte der Kuppel, aber unter der Gestalt des kreuzförmigen Monogrammes. Dann geschah es vielleicht auch nicht ganz ohne Absicht, daß man es unzähligemal als Ornament in der Umrahmung der Felder wiederholte.

Die der Taufspendung vorausgehenden Akte, wie die Exorzismen, die Widersagung usf., waren gewissermaßen die ersten Schritte, welche der Kandidat zur Erlangung des Sakramentes machte. Deshalb wurden sie, wo es möglich war, in der Vorhalle des Baptisteriums vorgenommen. Wir haben dafür das ausdrückliche Zeugnis des hl. Cyrill von Jerusalem, welcher das Atrium den „Vorhof des Palastes", *τὴν προαύλιον τῶν βασιλείων* oder *τὸν προαύλιον τοῦ βαπτιστηρίου οἶκον*, die Taufkapelle selbst das „Allerheiligste", *τὰ Ἅγια τῶν ἁγίων* nennt[8]. Dieses Zeugnis scheint de Rossi entgangen zu sein, sonst hätte er

[1] Der hl. Avitus weihte das von ihm erbaute Baptisterium „ad honorem patriarcharum et prophetarum sanctique Ioannis baptistae". Vgl. *S. Aviti ep. Vienn. vita* 5, in *A. SS. Bolland.* I Febr. 668.

[2] *De voce symboli* inter opp. Maximi Taur., *Sermo* 7: Migne, *PL* 57, 856: „. . . Ergo quemadmodum duodecim apostoli et duodecim sententiae. Signate vos. Credo in Deum Patrem" usf.; Rufin., *Apol.* 1, 5: Migne, *PL* 21, 544: „Quo scilicet frontem, ut mos est, in fine Symboli signaculo contingentes . . ." Vgl. auch Wilson, *The Gelasian Sacramentary* 46 48 80 85 87; Duchesne, *Origines du culte chrétien*[5] 303 306–307 322 339 342.

[3] *De myst.* 3, 14: Migne, *PL* 16, 393; 4, 20, col. 394.

[4] *De sacram.* 2, 7, 23, col. 430.

[5] Wir kommen darauf weiter unten zurück.

[6] Taff. 1—3.

[7] Vgl. oben S. 191 und 199.

[8] *Procatech.* 1: Migne, *PG* 33, 332f. *Catech.* 3, 2f, col. 427; *Catech.* 19, 2, col. 1067f.

unmöglich annehmen können, daß die Vorhalle des lateranensischen Baptisteriums wegen der Kreuze, welche auf dem Mosaik der erhaltenen Apsis abgebildet sind (Taff. 1—3), als Firmkapelle gedient habe[1]. Die Anwesenheit der Kreuze findet in den soeben angeführten Zeremonien nicht bloß eine hinreichende Erklärung, sondern ist von ihnen geradezu gefordert. Die Unwahrscheinlichkeit der Hypothese de Rossis konnte man übrigens schon aus dem Charakter der Firmung folgern, welche nicht auf die Taufe vorbereitet, sondern sie abschließt. Man würde sich also widersprochen haben, hätte man die Neugetauften, um sie zu firmen, aus dem „Sancta Sanctorum" wieder in den Vorraum zurückgeführt, wo sie ihre ersten Kulthandlungen begingen; durch den Empfang der Firmung drangen sie ja noch tiefer in das Heiligtum ein.

Nach Beendigung der Vorbereitung wurde der Kandidat zur Taufe zugelassen. Die feierliche Spendung geschah, wie gesagt, mit Vorzug am Ostersonntag durch den Bischof (in Rom durch den Papst), der den völlig entkleideten Täufling unter Hersagung der vorgeschriebenen Formel und durch dreimaliges Untertauchen taufte. Das dreimal wiederholte Untertauchen ergab sich aus dem Taufbefehle Christi von selbst; es kam daher frühzeitig auf, wiewohl die Heilige Schrift es nicht ausdrücklich erwähnt. In den *Constitutiones apostolicae* gilt es als Vorbild der Auferstehung Christi[2]. Die gleiche Symbolik verknüpfen mit ihm Gregor von Nyssa, Pseudo-Ambrosius, Maximus von Turin, der römische Diakon Johannes[3] und andere. Das Untertauchen braucht man nicht immer wörtlich zu nehmen[4]; denn es mag nicht viele Taufbrunnen gegeben haben, in denen ein Erwachsener wirklich untertauchen konnte. Auf den Malereien der „Sakramentskapellen" reicht das Wasser nur bis zu den Knien und wird die Taufe durch Aufgießen („per infusionem")[5] gespendet.

Wem es unbegreiflich erschien, wie das Wasser eine solche Kraft haben konnte, daß der Mensch durch das Bad geistig wiedergeboren wird, den erinnerte Ambrosius an das Geheimnis von der wunderbaren Empfängnis Mariä. „Wenn also", folgert er, „der Heilige Geist durch Überschattung der Jungfrau die Zeugung bewirkte und die Geburt herbeiführte, so dürfen wir auch nicht zweifeln, daß er niedersteigend in den Brunnen .... eine wahrhaftige Wiedergeburt in dem Getauften vollbringe."[6] Auch Tertullian hat diese Schwierigkeit ins Auge gefaßt. Ihm zufolge „steigt auf Anrufung Gottes der Geist alsogleich aus dem Himmel und schwebt über dem Wasser, es aus sich heiligend; das so geheiligte Wasser saugt die heiligmachende Kraft in sich ein"[7]. Man kann sich denken, daß die Darstellungen

[1] *Musaici*, Fasz. V—VI (gegen Ende).

[2] Pitra, *Iuris eccl. Graec. hist. et mon.* I 240.

[3] Gregor. Nyss., *Oratio in baptismum Christi:* Migne, *PG* 46, 585; Pseudo-Ambrosius, *De sacram.* 2, 7, 20: Migne, *PL* 16, 429; Maxim. Taur., *Tract.* II: Migne, *PL* 57, 778; Ioann. Diac., *Ep. ad Senarium* 6: Migne, *PL* 59, 403. Cyrill von Alexandrien, *In Ioannem* 12: Migne, *PG* 74, 49f, Ammonius, *In Ioannem* 21: Migne, *PG* 85, 1522, und Pseudo-Ambrosius a. a. O. col. 429f bringen das dreimalige Untertauchen auch mit der Verleugnung Petri in Verbindung.

[4] Vgl. die *Didache* 7, ed. Funk, *Opera patrum apostolicorum* I CLVII, wo die Unmöglichkeit des Untertauchens bereits vorgesehen ist.

[5] Wilpert, *Katakombenmalereien* 27, 3; 39, 2.

[6] *De mysteriis* 9, 59: Migne, *PL* 16, 409f.

[7] *De bapt.* 4, ed. Reifferscheid 204. Vgl. oben S. 191.

der Taufe Christi die Unterweisungen und Predigten anschaulicher machten; denn auf ihnen „schwebt" die Taube, das Symbol des Heiligen Geistes, „über dem Wasser". Also auch aus diesem Grunde empfahl es sich, in den Baptisterien die Taufe Christi im Bilde vorzuführen. In dem des Laterans hing sogar eine goldene Taube, ein Geschenk des Papstes Hilarus, über dem Taufbrunnen.

Nach der Taufe erhielt der Neophyt weiße Kleider, welche er eine Woche lang bis zum „weißen Sonntag" trug. Durch die weiße Farbe, die Farbe des Lichtes, wollte man die Reinheit des geistigen Zustandes des durch die Taufe von aller Sünde gereinigten Neophyten andeuten, gemäß den Worten des Psalmisten (50, 9): „Besprenge mich mit Ysop, so werde ich gereinigt; wasche mich, so werde ich weißer als der Schnee."[1] Weißgekleidet dachte man sich deshalb auch die Seligen im Himmel. Der römische Diakon Johannes sieht in der weißen Gewandung das „Hochzeitskleid", welches der Neugetaufte haben müsse, um an der Tafel des „Bräutigams", d. h. an der auf die Taufe folgenden Kommunion, teilzunehmen[2].

Der Moment der Einkleidung muß bei den Neugetauften einen unauslöschlichen Eindruck zurückgelassen haben. Von Konstantin d. Gr. berichtet Eusebius, daß der Kaiser von dem Augenblicke an, wo er die „glänzend weißen" Gewänder angezogen hatte, „den kaiserlichen Purpur nicht mehr anrühren wollte"[3]. Die „weißen Kleider" werden auch in Inschriften und zwar von solchen erwähnt, welche innerhalb der Oktav nach Empfang der Taufe gestorben sind[4]; noch auf einem Grabstein aus dem 10. Jahrhundert liest man von dem Verstorbenen, *daß er in der weißen Gewandung zum Herrn geeilt ist,* QVI CVM SVSCEPTVS ESSET DE SACRO FONTE, INDVTVS VESTIBVS IN ALBIS SVIS PERREXIT AD DOMINVM[5]. Dagegen sind mir Darstellungen von Neophyten, welche die Taufkleider anhaben, aus dem Altertum nicht bekannt. Von mittelalterlichen erwähne ich die schöne Miniatur des *Menologiums des Basilius II.*: man sieht auf ihr die hl. Mamelchtha, wie sie unter einem Steinhagel ihrer Henker auf das rechte Knie gesunken ist und mit der in die Palla eingewickelten linken Hand nach der Kopfwunde greift, aus welcher sich ein Blutstrom ergießt. Ihre Tunika und Palla sind von blendend weißer Farbe; denn in dem Text, welcher die Miniatur erläutert, heißt es, daß die Heilige getötet wurde, „während sie noch die Taufgewänder trug", *ἔτι τὰ ἐμφώτια τοῦ ἁγίου βαπτίσματος περιβεβλημένη*[6].

Die an die Taufe sich anschließende Kommunion hatte an manchen Orten, namentlich in Gallien und in Oberitalien[7], die Fußwaschung zur Folge, weil es seit alter Zeit üblich

[1] Ambrosius, *De mysteriis* 7, 34: Migne, *PL* 16, 399.

[2] *Ep. ad Senarium* 6: Migne, *PL* 59, 403.

[3] *Vita Const.* 4, 62: Migne, *PG* 20, 1217, Heikel 143.

[4] Fabretti, *Inscr.* 577 735; de Rossi, *Inscr.* I 353, n. 810; derselbe, *Roma sotterranea* III 405f. Le Blant, *Inscr.* I 476ff. Auf einem in Mainz 1907 gefundenen Grabstein vom Ende des 6. oder Anfang des 7. Jahrhunderts liest man: TVMOLANT HIC MARMORA CVLTVM LEVTEGONDES IN ALBIS RAPTAe . . . Vgl. *Mainzer Zeitschr.* III (1908) 14. Diesen Hinweis verdanke ich Professor Joseph Sauer.

[5] *Hist. de l'Acad. des inscr.* III 276.

[6] Vgl. (Pio Franchi de' Cavalieri), *Il Menologio di Basilio II.*, Taf. 91, S. 26.

[7] Weiß, *Waschungen*, in Kraus, *Realenzyclopädie* II 969; De Puniet, *Baptême*, in Cabrol, *Dictionnaire d'archéologie chrétienne* II, I, 319f 326.

war, sich die Füße zu waschen, bevor man sich zum Mahle lagerte. In der Liturgie kam noch ein höheres Motiv hinzu: man nahm die Zeremonie in Erinnerung an die von Johannes (13, 4ff) erzählte Begebenheit vor. „Du bist", schreibt Ambrosius, „aus dem Brunnen gestiegen, was erfolgte nun? Du hast die Lesung gehört. Der Hohepriester gürtete sich und wusch dir die Füße."[1] Wie die im Baptisterium der Orthodoxen angebrachte Inschrift[2] verrät, war sie auch in Ravenna in Übung. In Rom herrschte in diesem Punkte eine andere Gewohnheit; da wendete man die Fußwaschung nur bei Pilgern an. Pseudo-Ambrosius, der „das Vorbild der römischen Kirche in allem nachzuahmen" bestrebt war, hebt diesen Unterschied hervor, „nicht um andere zu tadeln", sondern „um seine eigene Praxis zu empfehlen". „Ich wünsche", sagte er wie zu seiner Entschuldigung, „in allem der römischen Kirche zu folgen: aber auch wir haben unsern Menschensinn; was also anderswo mit größerem Recht befolgt wird, halten auch wir richtiger ein."[3] Das „anderswo" ist vornehmlich auf die vorhin erwähnten Gegenden zu beschränken[4]; in Neapel gehörte die Fußwaschung auch nicht zum Taufritus, da sie den von Morin veröffentlichten *Capitularia* der neapolitanischen Kirche zufolge bereits am Gründonnerstag vorgenommen wurde[5]. Wir brauchen sie also bei der Rekonstruktion unseres Bilderzyklus nicht zu berücksichtigen. Die Kunst, welche sie frühzeitig in den Kreis ihrer Darstellungen gezogen hat, vergegenwärtigte jenen Moment, auf den die Heilige Schrift einen besondern Nachdruck legt[6] und den auch Ambrosius betont: wie der Heiland sich anschickt, dem Apostelfürsten die Füße zu waschen[7].

Mit der Taufe war die Firmung so eng verbunden, daß man sie gleichsam als die „Vollendung" derselben betrachtete. Wie der hl. Cyprian schreibt, wurde sie durch „Handauflegung und Salbung" und „mittelst des Kreuzzeichens" gespendet[8]. Letzteres bildete dabei einen so wesentlichen Bestandteil, daß es der Zeremonie den Namen „consignatio" gab. Auf Inschriften, die übrigens äußerst selten sind, kommen die Zeitworte „consignare" und „signare" für *firmen* vor. Die interessanteste ist diejenige, welche uns die *Sylloge von Verdun* überliefert hat; sie dürfte aus dem 5. oder 6. Jahrhundert stammen und war da, „wo der Papst die Kinder firmt", „ubi pontifex consignat infantes", angebracht, also irgendwo innerhalb der Stadt, höchstwahrscheinlich in S. Peter[9], und nicht, wie behauptet wurde, in

[1] *De mysteriis* 6, 31: Migne, *PL* 16, 398; Pseudo-Ambrosius, *De sacramentis* 4, 1, 4, col. 432; Maxim. Taur., *Tract.* III: Migne, *PL* 57, 779.

[2] † VBI DEPOSVIT. IHS. VESTIMENTA SVA ET MISIT *aquam* IN PELVEM ET LABIT PEDE(S) DISCIPVLORV*m suorum* = † *Wo Jesus seine (oberen) Kleider ablegte, Wasser in ein Becken goß und seinen Jüngern die Füße wusch.* Vgl. Garrucci, *Storia* IV 38; Venturi, *Storia dell' arte italiana* I, Fig. 117, S. 129.

[3] *De sacram.* 3, 1, 5: Migne, *PL* 16, 433.

[4] Vgl. über das „pedilavium" auch Swoboda in Lanckoroński, *Der Dom von Aquileja* 146.

[5] Hierauf machte mich Msgre Gennaro Galante aufmerksam, der sich um unsere Mosaiken große Verdienste erworben hat; ihm ist es meistens zu verdanken, daß die Reinigung derselben in der von der Wissenschaft geforderten Weise durchgeführt wurde.

[6] *Io* 13, 6ff.

[7] Garrucci, *Storia* III, Taf. 141, 2; V 335, 2—4; Le Blant, *Les sarcophages d'Arles* IX; derselbe, *Les sarcophages chrétiens de la Gaule* XXVIII, 2.

[8] *Ep.* 72, 1, ed. Hartel 775; *Ep.* 73, 9, 785. Über die Firmung vgl. Dölger, *Die Firmung in den Denkmälern des christlichen Altertums*, in *Röm. Quartalschr.* 1905, 1ff.

[9] Vgl. Duchesne, *Le recueil épigraphique de Cambridge*, in *Mélanges d'archéologie et d'histoire* 1910, 293ff.

einer Katakombe; denn im 8. Jahrhundert, in welchem der Pilger die Inschrift kopierte, hat der Papst in den Katakomben sicher nicht mehr gefirmt. Neben dem lateranensischen Baptisterium standen seit Hilarus (461—468) drei Kapellen, von denen eine, die Kreuzkapelle, gewöhnlich als das „consignatorium" ausgegeben wird. Es ist schwer, etwas Sicheres darüber zu sagen. Für uns ist diese Frage auch von ganz nebensächlicher Bedeutung; es darf uns genügen, zu wissen, daß es in Rom frühzeitig eigene Firmkapellen gab. Das beweist die soeben erwähnte Inschrift. Sie hat folgenden Wortlaut:

ISTIC INSONTES CAELESTI FLVMINE LOTAS
PASTORIS SVMMI DEXTERA SIGNAT OVES
HVC VNDIS GENERATE VENI QVO SANCTVS AD VNVM
SPIRITVS VT CAPIAS TE SVA DONA VOCAT
TV CRVCE SVSCEPTA MVNDI VITARE PROCELLAS
DISCE MAGIS MONITVS HAC RATIONE LOCI[1].

Hier besiegelt die Hand des obersten Hirten die Schäflein,
Welche von jeglicher Schuld rein wusch der himmlische Fluß.
Komm, in der Welle Geborner, hierher, wo der Heilige Geist ruft,
Seine Geschenke zumal spendend in göttlicher Huld.
Lern im empfangenen Kreuz den Stürmen des Weltmeers entfliehen,
Ernster noch hierzu gemahnt durch die Bedeutung des Ortes[2].

Die Bezeichnung der Firmlinge als Schäflein erinnert an die alte Symbolik von dem Guten Hirten; wir werden weiter unten Gelegenheit haben, ihr auch in dem Mosaikenschmuck unserer Taufkapelle und der des Laterans zu begegnen. Beachtenswert ist ferner der vorletzte Vers, in welchem die Firmung geradezu *Kreuz* genannt wird.

Der hl. Ambrosius geht in seinem Traktat *De mysteriis* über das Sakrament der Firmung hinweg. Sein Nachahmer schildert nur kurz die durch dieses Sakrament von dem Heiligen Geist hervorgebrachten Wirkungen und kehrt darauf wieder zur Taufe zurück, deren Vollendung er in der Heilung des Blindgebornen vorgebildet sieht. „Du sollst", sagt er zum Neophyten, „auf dem Altare Dinge schauen, welche du vorher nicht geschaut hast; das ist das Geheimnis, welches du in dem Evangelium gelesen oder von dem du bei der Lesung gehört hast. Ein Blinder trat vor den Heiland und bat, geheilt zu werden." Nun werden die Hauptpunkte der Heilung nach dem Berichte des hl. Johannes[3] durchgegangen und auf den Getauften angewendet. Zum Schluß sagt er: „Durch den Taufbrunnen des Herrn und die Predigt der Passion sind deine Augen geöffnet worden: der du vorher im Herzen blind zu sein schienest, hast das Licht der Sakramente zu schauen begonnen."[4] Auf den Täufling

[1] De Rossi, *Bullett. crist.* 1869, 30; *Inscript.* II, I, 139; Ihm, *Damasi epigrammata* 77.

[2] Übersetzung von Abt Wolter, *Die römischen Katakomben und die Sakramente der katholischen Kirche,* in *Frankfurter zeitgemäße Broschüren* 1866, 13.

[3] *Io* Kap. 9.

[4] Pseudo-Ambrosius, *De sacramentis* 3, 2: Migne, *PL* 16, 434 ff.

wendet die Heilung des Blindgebornen auch der hl. Augustin[1] an und geht dabei, wie Pseudo-Ambrosius, auf die Einzelheiten ein. Klemens von Alexandrien betrachtet sie ebenfalls als Vorbild der Taufe, welche er „Erleuchtung", φώτισμα, nennt[2].

Endlich war der Augenblick gekommen, wo, gemäß den Worten des hl. Ambrosius, „die mit Gaben reich gesegnete Schar der Neophyten zum Altare Christi zog und . . ., von der Schlacke des alten Irrtums gereinigt, zum Mahle eilte. Sie kam; sie sah den allerheiligsten Altar in seinem vollen Schmuck und rief aus: Du hast bereitet vor unsern Augen den Tisch. David schaute diese Schar im Geiste, als er sagte: Der Herr ist mein Hirt, und nichts wird mir mangeln: auf einem Weideplatze, da hat er mich gelagert, am Wasser der Erquickung mich erzogen."[3] Der zweite Psalmvers figuriert unter den Mosaikinschriften, welche der Bischof Neon in seinem Baptisterium angebracht hat[4]; und in unserer Taufkapelle ist er im Bilde dargestellt, wie es auch in der jetzt zerstörten Apsis der Vorhalle des lateranensischen Baptisteriums der Fall war[5]. Dieses zeigt aufs neue, daß gewisse Teile der Taufliturgie, welche allgemeine Geltung hatten, frühzeitig in dem bildnerischen Schmucke der Baptisterien verwendet wurden. Wichtig ist für uns, daß Ambrosius die den Vers illustrierenden Hirtenszenen mit dem eucharistischen Mahl in Verbindung bringt. Die Bilderzyklen der Baptisterien bestanden demnach aus Darstellungen, welche sich zum Teil auf das Altarssakrament bezogen. Der Heilige widmet dem letzteren eine nicht geringere Aufmerksamkeit als der Taufe: es ist eine relativ vollständige Unterweisung, die er seinen Zuhörern bietet. Er zeigt den unendlichen Vorzug der Eucharistie vor dem alttestamentlichen Symbol des Mannas[6] und verweist auf das Opfer des Melchisedech, des erhabenen Vorbildes Christi[7]. Pseudo-Ambrosius belehrt den Neophyten über die Konsekration, die „der Priester nicht mit eigenen Worten, sondern mit denen des Herrn Jesus vornimmt"[8]. Und um ihn zu überzeugen, daß nach der Konsekration das Brot in das Fleisch und der Wein in das Blut Christi übergegangen ist, berufen sich beide großenteils auf die nämlichen Wundertaten Gottes wie bei der Taufe. Neu ist das Opfer des Elias, von dessen Darstellung wir ein Beispiel in dem Mausoleum der Konstantina antreffen werden[9]. „Wenn die Worte des Elias", fragt Ambrosius, „eine solche Kraft hatten, daß sie Feuer vom Himmel herabzogen: werden da die Worte Christi nicht die Spezies der Gestalten zu verändern vermögen?"[10] Das Vorgehen des Heiligen ist instruktiv; denn es zeigt, daß die symbolische Bedeutung der biblischen, in die Kunst aufgenommenen Wundertaten nicht immer dieselbe

[1] *Tract.* 44, 2: Migne, *PL* 35, 1714.

[2] Vgl. *Paedag.* 1, 6, 26, 2 (ed. Stählin p. 105): Migne, *PG* 8, 280 ff. *Cohort. ad. gentes* 12, col. 240 ff; bei Justinus M., *Apolog.* 1, 61, 26, ed. Maur. 82 d: Migne, *PG* 6, 421, heißt die Taufe φωτιζόμενος.

[3] *De mysteriis* 8, 43: Migne, *PL* 16, 403; Pseudo-Ambrosius, *De sacramentis* 5, 3, 12f, col. 488.

[4] Garrucci, *Storia* IV 37: † IN LOCVM PASCVAE IBI ME CONLOCAVIT|*su*PER AQVA(M) REFECTIONIS EDOCAVIT ME.

[5] Vgl. darüber das folgende Kapitel.

[6] *De mysteriis* 8, 47 f: Migne, *PL* 16, 404 f. Pseudo-Ambrosius, *De sacramentis* 4, 2, 9, col. 438; 4, 4, col. 439; 4, 5, 24, col. 444.

[7] *De mysteriis* 8, 44 ff, col. 404.

[8] *De sacramentis* 4, 4, 14, col. 440.

[9] Siehe K. 4, § 5, 4.

[10] *De mysteriis* 9, 52: Migne, *PL* 16, 406. Vgl. Pseudo-Ambrosius, *De sacramentis* 2, 4, 11, col. 426.

ist. Der Interpret hat also zuzusehen, in welchem Gedankenkreise sie auftreten. Die Hirsche z. B. sind in den oben (S. 222) erwähnten Fällen auf die Taufe zu beziehen, während sie auf dem zömeterialen Fresko[1] und dem homogenen Mosaik im Mausoleum der Galla Placidia (Taf. 52) das Verlangen der Seele nach der Vereinigung mit Gott, nach der ewigen Seligkeit verbildlichen. Im Mausoleum der Galla Placidia hat auch der Gute Hirt mit seiner Herde (Taf. 48) nicht die eucharistische Bedeutung, die ihm Ambrosius zuschreibt, sondern wird im Sinne jenes Hirten zu nehmen sein, welcher die verlorenen und von ihm wiedergefundenen Schäflein auf den himmlischen Gefilden weidet[2].

Einer schon in der Sakramentskapelle A2 zum Ausdruck gebrachten Symbolik folgte endlich der neapolitanische Künstler, da er in einem und demselben Felde das Weinwunder, also ein eucharistisches Vorbild, mit der Samariterin am Brunnen vereinigte; denn Christus hat der Frau eine „Wasserquelle, die ins ewige Leben fortströmt“[3], verheißen, und die Eucharistie ist das „Unterpfand zur Erlangung der ewigen Seligkeit“.

§ 4. Wiederherstellung der verlorenen Mosaiken.

Das Eingehen auf die alte Taufpraxis ist nicht ohne Nutzen geblieben. Wir haben gesehen, daß mehrere von den Mosaikbildern des neapolitanischen Baptisteriums Gegenstände darstellen, welche in dem apostolischen Symbolum sowie auch in den zu der Taufliturgie gehörigen Gebeten und Lesungen wiederkehren und von denen einige in den Inschriften der Taufkirche Neons figurieren. Von großer Wichtigkeit ist es ferner, daß die Gemäldezyklen von Baptisterien außer den baptismalen auch eucharistische Bilder aufwiesen oder aufweisen konnten, weil in den ersten Jahrhunderten der Kirche beide Sakramente zusammen empfangen wurden. Wir können demnach über eine reiche Auswahl von Darstellungen verfügen, um die fünf leeren Felder unserer Taufkirche zu füllen. Sicherer wäre es freilich, wenn uns ältere oder gleichzeitige Baptisterien mit noch erhaltenen Gemäldezyklen zu Gebote stünden. Das ist aber nicht der Fall; denn dasjenige des Laterans, das einzige, welches das neapolitanische an Alter übertraf, hat seinen Bilderschmuck bis auf das eine Apsismosaik der Vorhalle eingebüßt. Und die jüngeren sind sämtlich bilderarm, ein Mangel, dem der ravennatische Bischof Neon im Baptisterium der Orthodoxen durch entsprechende Inschriften zu steuern wußte. Dadurch hat er uns nicht wenig geholfen. Einen wertvollen Beitrag liefert schließlich auch die unweit von Neapel gelegene Kapelle der hl. Matrona, deren Mosaiken augenscheinlich von den etwa ein halbes Jahrhundert älteren neapolitanischen beeinflußt sind.

Mit allen diesen Hilfsmitteln ausgestattet, wollen wir jetzt zu der Rekonstruktion des Zyklus übergehen. Wir wenden uns zuerst zu den Darstellungen der Kuppel. Dort sind in zwei Feldern zwei verschiedene Wunder, einmal neben- und dann übereinander, vereinigt; im

[1] Vgl. meine *Katakombenmalereien* Taf. 150, 3. [2] Sedul., *Carmen pasch.* 5, 220: Migne, *PL* 19, 729, ed. Huemer p. 130. [3] *Io* 4, 14.

ersten Feld teilen sie sich ohne jedes Trennungszeichen den Raum, im zweiten sind sie durch einen Streifen Land geschieden. Es ist deshalb wahrscheinlich, daß auch in einem oder dem andern von den zerstörten Feldern zwei Gegenstände abgebildet waren. Bei der Auswahl der Sujets müssen wir das Alte Testament ausschalten. Die erhaltenen Szenen sind nämlich insgesamt dem Leben Jesu entlehnt (Fig. 68, S. 216): das Weinwunder zu Kana, die Unterredung mit der Samariterin, die Vermehrung der Brote und Fische, die Gesetzesübergabe, die Rettung Petri aus den Fluten, der reiche Fischfang und die heiligen Frauen am Grabe des Herrn. Demnach fürchten wir nicht fehlzugehen, wenn wir auch für die leeren Felder christologische Darstellungen annehmen[1]. Ebenso ist es ziemlich sicher, daß diese sich vorwiegend auf die Taufe bezogen haben werden, weil die erhaltenen mit dem eucharistischen Typus beginnen. Deshalb würden wir für das dem Weinwunder vorausgehende Feld die Gestalt des am Schafteiche geheilten Gichtbrüchigen zusammen mit der Heilung des Blindgeborenen vorschlagen, welche hervorragende Typen der Taufe waren und sich bequem in den breiten Raum einfügen lassen. Das nächste Bild müßte die Taufe Christi im Jordan darstellen: diese Szene konnte man in einem Baptisterium, das dazu noch nach dem Täufer benannt war, unmöglich übergehen. Somit hätten wir in der Kuppel gerade noch das Feld zu besetzen, welches gegenüber dem Eingange war und sich schon deshalb zur Eröffnung des Bilderzyklus eignete. Da nun dieser aus christologischen Darstellungen besteht und die das Leben Jesu behandelnden Zyklen gewöhnlich mit der Verkündigung Mariä eingeleitet werden, so dürfte es kaum fraglich sein, daß auch hier die Verkündigung den Anfang machte. Wir haben gesehen, welche Wichtigkeit dieser Szene in der Taufliturgie beigelegt wurde; und im Symbolum bildet die Menschwerdung Jesu aus Maria den dritten Glaubensartikel. Man wird es begreiflich finden, daß wir die Verkündigung der Geburtsszene vorziehen; denn jene existiert in der Katakombenmalerei schon seit dem 2. Jahrhundert, und diese scheint in Rom erst später aufgekommen zu sein.

Es bleiben noch die zwei schmalen, rechteckigen Felder der rechten und linken Wand übrig. Sie sind etwa 40 cm breiter als ihre beiden Nachbarfelder mit den Gestalten der Apostel und hatten nach oben als Abschluß einen flachen Bogen[2], sei es zur Abwechslung oder um der Darstellung mehr Raum bieten zu können (Taf. 31). Zu Anfang des 14. Jahrhunderts wurden in ihnen die Brustbilder Christi und der Madonna gemalt, von denen das erste weniger restauriert ist und eine gewisse Ähnlichkeit mit den Schöpfungen Cavallinis aufweist. Es entsteht nun die Frage, ob der Maler hier selbständig vorgegangen ist oder

[1] Die Malereien, mit denen im 16. oder 17. Jahrhundert die Lücken ausgefüllt wurden, helfen uns wenig; denn damals hatte man eine sehr unvollkommene Ahnung von den ursprünglichen Darstellungen. Nicht einmal das Grab Christi wußte man richtig zu ergänzen; die Emmausszene sodann war von der späteren, nicht der altchristlichen Fassung; und in der Verkündigung trug der Engel den Lilienstab. Diese Malereien wurden bei der Reinigung der Mosaiken entfernt. Eine Skizze von ihnen findet sich bei Parascandolo, *Memorie storiche-critiche-diplomatiche della chiesa di Napoli* I, Taf. IV ff.

[2] Der Bogen ist Mazzantis Auge entgangen; auf der von Bertaux (*L'art dans l'Italie méridionale* 47) veröffentlichten Rekonstruktion sind diese Felder wie diejenigen der beiden andern Fenster geradlinig abgeschlossen.

nur wiederholt hat, was früher in Mosaik ausgeführt, zu seiner Zeit aber schon schlecht erhalten war. Hinsichtlich des Bildes Christi sprechen mehrere Anzeichen für das letztere. Zunächst muß man zugeben, daß eine Abbildung dessen, dem die Neophyten sich weihten, sehr gut in die Ausschmückung eines Baptisteriums paßte und daß das Brustbildformat in Anbetracht des kleinen Feldes hierzu das geeignetste war. Das Medaillon Christi figuriert denn auch unter den wenigen Gegenständen, welche in der Kapelle der hl. Matrona dargestellt wurden. Wir dürfen also das eine Feld mit großer Wahrscheinlichkeit mit dem Brustbild Christi füllen. In dem andern sieht man jetzt, wie gesagt, die Büste der Madonna, die ein offenbarer Anachronismus für die altchristliche Zeit ist[1]. Der mittelalterliche Künstler hat die vorhandenen Mosaikreste vielleicht nicht mehr verstanden oder es überhaupt vorgezogen, als Gegenstück des Porträts Christi das der Gottesmutter zu malen. Die Wahl des Gegenstandes, der in dem fraglichen Felde vermutlich einst war, kann uns bei der großen Verwandtschaft der altchristlichen Bilderzyklen untereinander keine Schwierigkeit bereiten: wie in S. Maria Maggiore und den beiden Baptisterien von Ravenna der Thron mit den Reichsinsignien Christi abgebildet ist und in dem benachbarten Nola und in den Basiliken der beiden Apostelfürsten abgebildet war; wie in S. Prisco dem Medaillon Christi die Rolle der Heiligen Schrift und die Taube des Heiligen Geistes auf dem Thron entspricht, so haben wir uns auch hier das nämliche Pendant zu Christus, aber noch mit dem Gemmenkreuz vereinigt, zu denken. Die Anwesenheit dieser Sinnbilder in unserer Taufkirche braucht nach dem Gesagten nicht weiter begründet zu werden. Für die Schriftrolle und das Kreuz genügt es, sich daran zu erinnern, daß den Katechumenen „das Gesetz", d. h. vor allem das Symbolum, als der Inbegriff der Heiligen Schrift „gegeben" und das Kreuz ihnen im ganzen Aufnahmeritus sozusagen auf Schritt und Tritt entgegengehalten wurde. Und das Bild der Taube vervollständigt die Darstellung der Dreifaltigkeit, unter deren Anrufung die Taufe gespendet wurde: Gott Vater ist durch die Hand angedeutet, welche den Kranz über dem „Zeichen Christi" hält; Gott Sohn erscheint unter den mannigfachsten Formen: im Symbol, als Vollgestalt und in Brustbildformat; der Heilige Geist endlich in Gestalt der Taube.

Vielleicht wird es manchen befremden, daß in dem Zyklus nach unserer Rekonstruktion ein ungewöhnliches Mißverhältnis zwischen den Darstellungen der drei göttlichen Personen herrscht; denn Gott Vater ist darin nur ein-, der Heilige Geist zwei- und Gott Sohn wahrscheinlich vierzehnmal dargestellt. Hieraus folgt aber gar nichts gegen unsere Ergänzungen; denn ein ähnliches Mißverhältnis macht sich auch in dem „apostolischen Symbolum" fühlbar: in diesem ist der ersten und der dritten Person der Dreifaltigkeit je ein Artikel gewidmet, während das Bekenntnis Christi ihrer sieben beansprucht. Das Überwiegen des Erlösers in dem Zyklus der Taufdarstellungen entspricht demnach jenem Dokument, welches „die

[1] Wir haben zwar Gemälde mit der Darstellung Mariä im Brustbildformat; sie erscheint aber darauf nicht allein, sondern mit dem göttlichen Kind, das ihre Identität sichert. Auf späteren Darstellungen ist sie an dem beigeschriebenen Namen kenntlich.

erste für uns erreichbare Interpretation der trinitarischen Taufformel ist"[1]; es darf also nicht bloß als kein Hindernis, sondern eher als ein günstiges Zeichen für die Richtigkeit oder vielmehr Wahrscheinlichkeit der Rekonstruktion betrachtet werden.

§ 5. Nähere Würdigung des Zyklus nach Inhalt und Form.

Die Mosaiken des Baptisteriums haben sich in unserer Untersuchung so entwickelt, daß der Inhalt derselben in einem mehr oder minder engen Zusammenhang mit dem Taufsymbolum steht. Gott Vater, wie in der Malerei der Katakomben durch die Hand versinnbildet, nimmt den höchsten Punkt im Zentrum der Kuppel ein und schwebt so über allem. Er ist in sinniger Weise, dem freud- und trostvollen Charakter der altchristlichen Kunst gemäß, als der Vergeltende aufgefaßt; denn er hält über dem monogrammatischen Kreuz den goldenen, mit einem Saphir geschmückten und einer langen Schleife versehenen Eichenlaubkranz, welcher den Siegern in gewissen Spielen, in Rom beispielsweise in den kapitolinischen[2], verliehen zu werden pflegte. Allem Anscheine nach war das die einzige Darstellung Gott Vaters in diesem reichen Zyklus, eine auf den ersten Blick etwas überraschende Erscheinung, mit der wir uns aber soeben schon abgefunden haben. Die enge Verbindung des Monogrammes Christi und seiner Belohnung ist, wie schon oben hervorgehoben wurde, der römischen Kunst familiär. Wir erinnern nochmals an jene zahlreichen, in den Katakomben aufgefundenen Inschriften, auf denen das Monogramm bekränzt erscheint; ferner an die Sarkophage, welche eine deutlich erkennbare Nachbildung des konstantinischen Labarums, d. i. des Kreuzes mit dem bekränzten Monogramm, bieten[3]. Auf dem interessantesten von ihnen, auf dem mit den Passionsszenen (Fig. 3, S. 34), hält ein Soldat den Kranz über dem Haupte Christi. Man hat darin mit Recht eine Reminiszenz an die Darstellungen der triumphierenden Kaiser und Feldherren erkannt, auf deren Wagen die Siegesgöttin so angebracht war, daß der Kranz, den sie in der ausgestreckten Hand hielt, über dem Kopf des Triumphators zu stehen kam.

Das schöne und inhaltreiche Motiv des bekränzten Monogrammes Christi fand gleich einen solchen Anklang, daß es sich mit rapider Schnelligkeit in den Provinzen verbreitete. Wie auf einigen von den Sarkophagen, so erglänzt auch auf dem Mosaik das Monogramm zwischen Sternen, also am Himmel. Seine Form und die beiden apokalyptischen Buchstaben bieten uns ein wertvolles Anzeichen, welches über die Entstehungszeit der Mosaiken mitentscheiden wird. Neu und einzig in seiner Art ist der Nimbus, der den oberen Teil des P, wie sonst das Haupt des Erlösers, umgibt, also das Monogramm in gleichem Maße wie den Träger des Namens auszeichnet[4]. Eine interessante Parallele bietet dazu der

[1] Kattenbusch, *Das apostolische Symbol* II 476.

[2] Vgl. Garrucci, *Vetri ornati di figure in oro*, Taf. 34, 1, S. 65 f.

[3] Vgl. darüber oben S. 66.

[4] Der Nimbus ist so deutlich zum Ausdruck gebracht, daß ich ihn aus der Photographie erkannt habe, bevor ich das Original sah und darüber Graf Filangieri di Candida schriftlich befragte. Trotzdem hat ihn nur Ainaloff beachtet. Vgl. dessen Abhandlung über *die Mosaiken des 4. und 5. Jahrhunderts*, in *Zeitschrift des Ministeriums des öffentlichen Unterrichts* (russisch) 1895, 25.

tuskulanische Sarkophag, auf welchem der Namenszug Jesu Christi auf einem reichen Sessel thronend erscheint[1]. Die durch diese beiden Monumente ausgedrückte Idee ist alt. Schon auf einer vorkonstantinischen Malerei, welche die drei Magier im Anblick des durch das Monogramm ☧ verbildlichten Sternes zeigt, sehen wir den einen Magier vor dem Namen Jesu Christi sein Knie beugen, was an die bekannten Worte des Heidenapostels: „daß in dem Namen Jesu sich beugen sollen die Knie"[2] usf., mahnt; und als nach der Heilung des Lahmgeborenen Petrus und Johannes von den Juden zur Rede gestellt wurden, „da ward Petrus von dem Heiligen Geiste erfüllt und sprach zu ihnen: „. . . Durch den Namen unseres Herrn Jesu Christi, des Nazareners, den ihr gekreuzigt habt, durch ihn steht dieser gesund vor euch. . . . Und es ist in keinem andern Heil; denn es ist kein anderer Name unter dem Himmel den Menschen gegeben, wodurch wir selig werden."[3] Diese große, seit den Anfängen des Christentums dem Namen Jesu gezollte Verehrung spiegelt sich sowohl in dem Fresko und dem Sarkophagrelief als auch in unserem Mosaik wider. Im Gegensatz zu Christus, der auf den übrigen Mosaikbildern des Baptisteriums stets den goldenen Heiligenschein hat, ist der Nimbus hier blau, weil das Monogramm selbst aus goldenen Steinchen gebildet ist. Es hat vielleicht ein Seitenstück in dem Baptisterium von Albenga, wo ein blauer Hintergrund in dreifacher Abstufung des Blau das verdreifachte und von drei Α Ω begleitete Monogramm umstrahlt (Taf. 88, 1). Durch diese Wiederholung sollte wohl dort in besonderem Maße die Gottheit Christi gegenüber der arianischen Häresie betont werden.

Der gestirnte Himmel mit dem „Zeichen Christi" ist von einem breiten Ring umgeben, in welchem auf einem grünen Rasenstreifen allerlei Vögel mit Fruchtkörben und Fruchtvasen paarweise zusammengestellt sind. Man erkennt zwei Perlhühner, zwei Pfaue, zwei Fasane, zwei Haselhühner und zwei Papageien. Letztere sind zwei Dattelpalmen zugewendet, zwischen denen der zum Leben wiedererwachte Vogel Phönix auf seinem aus „Weihrauch, Myrrhen und andern Aromen gebildeten Nest"[4], nicht (wie behauptet wurde) in Feuerflammen steht; der Künstler wollte ihn besonders auszeichnen und gab ihm den Nimbus. Der Vogel selbst gleicht im wesentlichen einem Storch; daher auch die Form des Nestes, das in ähnlicher Weise noch einmal, auf dem römischen Sarkophag des Märtyrers Maximus, wiederkehrt[5]. Neben den Vogelpaaren liegen abgeschnittene Zweige mit Früchten und Blumen und sprießen Büschel von riesigen Weizenähren, auf welche weitere Vögel zufliegen, die sich nicht näher bestimmen lassen. Bei dieser bunten Vogelpracht und dem Reichtum an Früchten und Blumen muß man unwillkürlich an den Garten der „cinque santi" der Kalixtkatakombe, also an das Paradies denken: dort, im Paradies, sind Reichtum und Überfluß natürlich zu Hause. Dorthin führen uns auch die Palmen mit ihren Früchten

[1] De Rossi, *Bullett. crist.* 1872, Taf. VI; Garrucci, *Storia* V, 386, 4.

[2] *Phil* 2, 10. Vgl. *Kol* 3, 17.

[3] *Apg* 4, 8ff.

[4] Clem., *1 Cor.* 25, 2—4, ed. Funk 94. Vgl. Eusebius, *Vita Const.* 4, 72: Migne, *PG* 20, 1227, ed. Heikel 147.

[5] Auf dem Sarkophag hat sich der Phönix das Nest auf einer Säule bereitet. Vgl. Giovenale, *I sarcofagi dei SS. Martiri*, in *Cosmos Catholicus* 1902, 666.

und der Phönix, welcher die „Auferstehung des Fleisches“ in ganz hervorragendem Maße symbolisierte, weil sein Fleisch der Fabel zufolge „verweste“ und er daraus verjüngt hervorging. Man konnte sich demnach kein trefflicheres Sinnbild für den Artikel „resurrectio carnis“ des Symbolums wünschen. Diese Symbolik schärft der Verfasser der *Passio S. Caeciliae* an zwei Stellen ein[1]. Sie ist auch in die mittelalterliche Kunst übergegangen. Die sprechendste Darstellung bietet wohl das Fresko von Farfa, auf welchem der durch den Strahlennimbus ausgezeichnete Phönix auf der Spitze eines Hügels steht und zu unterst die Auferstandenen knien, welche zwei in der Höhe schwebende Posaunenengel aus dem Todesschlafe wachgerufen haben[2]. Auf den römischen Mosaiken, die die Aufnahme von Märtyrern durch Christus in die Seligkeit vergegenwärtigen, werden wir Palmen und Phönix stets zusammen antreffen. Das älteste bis jetzt bekannte Denkmal, das beide Symbole vereinigt, sahen wir in der konstantinischen Basilika des Laterans. Dieses ist für die übrigen maßgebend geworden.

Alle die genannten Gegenstände sind auf einem goldenen Grund, der sie von dem gestirnten Himmel des Paradieses trennt, entworfen und mit der Sorgfalt eines Miniators bis in die kleinsten Details durchgeführt. Bewundernswert ist das Geschick in der Anordnung des Ganzen wie der einzelnen Gruppen. Man beachte beispielsweise die den Phönix einschließenden Palmen: um sie bei der Niedrigkeit des Raumes in einem größeren Maßstab zeichnen zu können, neigte er sie etwas zu Boden, wodurch er nicht bloß Raum gewann, sondern auch den Eindruck der Zugehörigkeit der Palmen zum Phönix steigerte. Die Zeichnung ist gewöhnlich korrekt, die Nachahmung der Natur bei den fünf Vogelpaaren so gelungen, daß wir von fast allen die Spezies sicher bestimmen konnten.

Von dem Ring gehen strahlenförmig acht Rippen aus, welche das Kuppelgewölbe in ebenso viele trapezförmige Felder abteilen und sie zugleich einrahmen. Nur eine, die der Taf. 31, hat sich fast ganz erhalten. Zu unterst steht eine doppelt gehenkelte Vase, aus welcher ein bandumschlungener Feston von Blättern, Blumen und Früchten herauswächst und bis zum Ringe hinaufragt. Neben dem Feston zieht sich beiderseits bis zur halben Höhe eine Schlingpflanze hin und hilft so den leeren Raum ausfüllen. Die Vögel, welche den Streifen beleben, sind, mit Ausnahme der Pfauenhenne, nicht näher charakterisiert. Einer ist daran, seine Jungen im Nest zu füttern (Taf. 30), ein weit verbreitetes Motiv, das namentlich auf den Fresken der Januariuskapelle reich entwickelt ist[3]. Die Vase steht auf grüngelbem Boden; das übrige hebt sich von einem goldenen Hintergrunde ab. Was von den andern Rippen erhalten ist, zeigt, daß sie in ähnlicher Weise ausgefüllt waren. Zwischen ihnen sind nächst dem Ringe abwechselnd blaß- oder dunkelgrüne und schieferblaue Tücher,

[1] Ed. Bosio 19 21.

[2] In der Beschreibung der bis jetzt noch unedierten Malerei figuriert der Strahlennimbus um den Kopf des Phönix als der Kreuznimbus und demgemäß der Vogel selbst als Symbol Christi. Vgl. Dom J. Schuster, *Reliquie d'arte nella badia imperiale di Farfa*, in *Archivio della R. Società Romana di storia patria* 1911, 329ff.

[3] Wilpert, *Katakombenmalereien* Taff. 32—34.

die einen gelben Besatz und als Ornament rote oder vergoldete Streifen und Kreise haben, zu einer eleganten, in allen Feldern gleichmäßig wiederkehrenden Draperie geordnet. Die oberen sind an dem Ringe selbst befestigt; die unteren hängen an einem breiten Reifen, welcher der Rundung des Ringes gemäß eingebogen und anscheinend mäanderartig geschmückt war. Auf ihm standen paarweise zusammengestellte Vögel mit Frucht- und Blumenvasen und abgeschnittenen Zweigen, also dieselben Motive wie in dem Ring. Unter den Vögeln zeichnen sich durch Naturtreue namentlich zwei Enten und Rebhühner aus. Auch hier bekundet sich überall die nämliche Sorgfalt, die gleiche Fertigkeit. Bei der Draperie hat man das Gefühl, als habe sich der Künstler in seinem Atelier Tücher aufgespannt und in zierliche Falten gelegt, um danach die Farben und Lichteffekte zu studieren. So sehr ist es ihm gelungen, die Illusion von der Wirkung hervorzurufen, welche man zumal bei der Betrachtung von samtartigen Stoffen hat. Leider ist kein einziges Feld übrig, welches eine ganze Draperie enthalten würde; die größten Stücke bieten unsere Taff. 31 f. Die Abbildung, auf welcher die fehlenden Teile vervollständigt sind (Fig. 68, S. 216), zeigt, in was für einem richtigen Verhältnis diese dekorativen Elemente zu den wirklichen Darstellungen standen: der Geist, durch den Anblick der inhaltreichen Gegenstände ermüdet, fand in ihnen einen erquickenden Ruhepunkt, wie das Auge sich an der vollkommenen Form in der Ausführung und ihrem heitern Charakter erfreute. Wir haben darüber schon oben (S. 22) das Notwendige gesagt.

Die Reihenfolge der religiösen Darstellungen der Kuppel war nicht streng chronologisch durchgeführt. Wir schließen es aus der Gesetzesübergabe, welche uns in die letzten Momente des Aufenthaltes Christi auf Erden versetzt: sie hat als Nachbarszene links die Vermehrung der Brote und Fische, rechts die Rettung Petri aus den Fluten, welche in die Zeit vor der Passion fällt, und den wunderbaren Fischfang[1], der erst nach der Auferstehung stattgefunden hat. Auf die beiden Seestücke folgt der Engel, der an dem Grabe des Herrn sitzt und den heiligen Frauen die Auferstehung Christi mitteilt[2]. Mit richtigem Griff hat der Künstler diesen Moment aus der Passion gewählt; denn das Grab setzt den Tod und das Begräbnis des Erlösers voraus und bestätigt dadurch zugleich die hauptsächlichsten Umstände des Todes; es bestätigt auch, da es leer ist, die Auferstehung Christi von den Toten. Und diese tröstende Nachricht verkündet den betrübten Frauen der berufenste Mund, den man sich nur wünschen kann: ein Bote des Himmels. Alles dieses lesen wir in der Darstellung des Grabes Christi, welches, nebenbei gesagt, ein Artikel des Symbolums ist; deshalb durften wir auch annehmen, daß der Zyklus mit ihm abgeschlossen war.

Wir übergehen die drei zerstörten Felder und wenden uns zu demjenigen, das seinen Mosaikschmuck noch erhalten hat: dort sehen wir die Unterredung Christi mit der

[1] Wir ergänzen das Fragment dieser Szene mit Bestimmtheit zu dem wunderbaren Fischfang, weil die Berufung der Apostel durch die Szene darüber, der reiche Fischzug Petri durch die am Ufer stehende Gestalt Christi ausgeschlossen ist.

[2] Bertaux (*L'art dans l'Italie méridionale* 49) ist der erste, der die Reste der Darstellung richtig gedeutet hat.

Samariterin und das Weinwunder von Kana. Diese beiden Sujets sind fast zu einem Bilde verschmolzen. Nur dadurch, daß die zwei Wasserträger und die Samariterin voneinander abgewendet sind, hat der Künstler zu verstehen gegeben, daß wir zwei verschiedene Szenen vor uns haben. Christus, zu zwei Dritteln zerstört, sitzt am Brunnen, weil „von der Reise ermüdet“[1]; er spricht, mit dem Oberkörper zu der Samariterin gewendet, und begleitet seine Worte mit dem Gestus der ausgestreckten rechten Hand. Die Frau hört aufmerksam zu und blickt mit den weit geöffneten Augen nachdenklich, fast erschrocken vor sich hin; in der erhobenen Rechten hält sie das Schöpfgefäß, während die Linke unbeschäftigt am Körper herunterhängt. Der Umstand, daß sie nach fünffacher Ehe noch einem sechsten Manne gefallen konnte, veranlaßte wohl den Künstler, sie als eine „schöne Erscheinung“ zu schildern: er gab ihr goldblondes, gewelltes Haar, große Augen, eine mit dem goldenen Gürtel unter der Brust zusammengehaltene Ärmeltunika, welche an der rechten Seite mit Fransen geschmückt ist, ferner vergoldete Schuhe und zu alledem ein viel zu jugendliches, mädchenhaftes Aussehen. Um derartige Gestalten mit großen Augen zu finden, braucht man nicht, wie vorgeschlagen wurde, bis nach Ägypten zu gehen; man kann sie auch an den Gräbern der Katakomben sehen: ich verweise auf die Madonna vom Coemeterium maius, die beiden Oranten von S. Trasone und besonders auf Dionysas der „cinque santi“, welche dasselbe gewellte Haar trägt[2]. Der Brunnen ist der Wirklichkeit nachgebildet; er gleicht einem ausgehöhlten, mit Spiralkannelüren verzierten Säulenstumpf[3] und hat über der Öffnung die Vorrichtung zum Ziehen, d. i. ein Gestell mit der Winde, an der man mittels eines Strickes das Schöpfgefäß hinunterließ. Auf den vier Katakombenfresken, welche die Unterredung schildern, ist der Brunnen ganz oberflächlich angedeutet und ragt nur wenig aus dem Boden heraus; solche, die eine dem Mosaik ähnliche Ziehvorrichtung haben, finden sich auf den Reliefs der Sarkophage, von denen der schönste „aus dem vatikanischen Friedhof stammt“, jetzt aber verschollen ist[4].

Rechts von der Samariterin stehen sechs weitbauchige, bis an den Rand mit Wasser gefüllte Gefäße von der Form eines „dolium“. Hinter denselben sind zwei mit einer grünen, gegürteten Ärmeltunika bekleidete Diener daran, den Befehl der Mutter Jesu: „Was er euch sagt, das tut“[5], auszuführen, indem sie aus amphorenartigen, aber nur mit einem Henkel versehenen Krügen neue Flüssigkeit hinzugießen; sie merken dabei nicht, daß das Wasser bereits überläuft, — ein genrehafter, in der altchristlichen Kunst seltener Zug. Rechts daneben ist der Eingang durch eine nach außen geöffnete und mit Buckeln verzierte Tür angedeutet. Der Künstler hat sich mit der Vorbereitung des Weinwunders begnügt und es dem Beschauer überlassen, sich die Vollstreckung desselben im Geiste auszumalen. Die

[1] *Io* 4, 6.

[2] Wilpert, *Katakombenmalereien* Taff. 111 174 207f.

[3] Ein identisches Exemplar befindet sich in der Inschriftengalerie des vatikanischen Museums, linker Hand, wenn man zum Herkulestorso geht.

[4] Garrucci, *Storia* V, Taf. 334, 1, S. 58. Vgl. auch Kraus *(Realenzyklopädie* II s. v. Samariterin), der eine gute Zusammenstellung der Beispiele bietet, aus der jedoch die Lipsanothek von Brescia zu streichen ist.

[5] *Io* 2, 5.

Zumutung war nicht groß; man brauchte sich bloß die Gestalt Christi, der mit dem Stabe eines der Gefäße berührt, dazuzudenken. Diese Darstellung war jedem aus der Sarkophagskulptur bekannt. In den Katakomben Roms kommt sie bereits auf Fresken des 3. Jahrhunderts vor. Ich erwähne namentlich diejenige, welche mit dem Hochzeitsmahle verbunden ist[1]; da haben die sechs Gefäße die gleiche Form wie auf dem Mosaik, sind aber nur in einfachen Umrissen angedeutet, wogegen diese eine sorgfältige Ausführung zeigen. Ich erinnere auch an die Darstellung des Wunders auf einem Kännchen, das in Rom gefunden wurde und höchstwahrscheinlich zu eucharistischen Zwecken diente. Auf ihm ist zu dem Akt des Wunders ein Diener hinzugefügt, welcher in allem denen des neapolitanischen Mosaiks gleicht[2]. Schließlich muß noch auf das musivische Bild des Wunders hingewiesen werden, welches einst in dem Zyklus von S. Apollinare Nuovo zu sehen war. Seit seiner Veröffentlichung durch Ciampini fiel die größere rechte Hälfte zu Boden, worauf es als Brotvermehrung ergänzt wurde[3], obgleich diese bereits in dem Felde nebenan dargestellt ist. Wie Corrado Ricci dargetan hat, läßt Ciampinis Kopie keinen Zweifel zu[4]: links berührt Christus mit dem Stabe eines von den fünf Gefäßen, rechts gießt der Diener das Wasser aus der von dem Zeichner vergessenen Amphora, und im Hintergrund steht der begleitende Jünger, welcher mit der Rechten den Gestus des Staunens über das gewirkte Wunder macht[5].

Das benachbarte Feld enthielt die wunderbare Vermehrung der Brote und Fische, welche ich nach derjenigen der „cripta delle pecorelle" und des Mosaiks von S. Apollinare Nuovo (Taf. 98) wiederhergestellt habe. In den Katakomben galt dieses Wunder wie auch dasjenige der Hochzeit zu Kana als ein eucharistisches Vorbild; jenes bezog sich auf die Gestalt des Brotes, dieses auf die des Weines. Daher tritt auf den zömeterialen Fresken das Weinwunder stets zusammen mit der Brotvermehrung auf. Hier ist, wie aus dem weiter oben (S. 229) Gesagten hervorgeht, die alte Symbolik noch in ihrer vollen Herrschaft: beide Darstellungen sind Vorbilder der Kommunion, zu welcher der Neophyt nach Empfang der Taufe zugelassen wurde; daher sind sie auch aneinander gerückt.

Daß die Übergabe des Gesetzes an Petrus, d. i. der dem Apostelfürsten vom Herrn erteilte Auftrag, „die Völker zu lehren und zu taufen", zum erstenmal auf einem römischen Monument im Bilde dargestellt wurde, ist von vornherein anzunehmen. In Rom waren ja die Nachfolger Petri, auf welche das Amt und die Privilegien des Apostelfürsten übergegangen sind und die dieses Amt auch im vollen Bewußtsein ihrer Würde weiter ausübten. „Durch seine Nachfolger lehrt der heilige Apostel Petrus alles das, was er (von seinem Meister) empfangen hat", schreibt Sixtus III. an den Bischof Johannes von Antiochien[6]. Eine Inschrift, welche Simplicius (468—483) in der Vorhalle der alten Peterskirche anbringen

[1] Wilpert, *Katakombenmalereien* Taf. 57.

[2] Garrucci, *Storia* VI, Taf. 460, 9, S. 88.

[3] Garrucci (*Storia* IV, Taf. 250, 1, S. 58), der auf seiner Kopie die Lücke umgrenzt hat, nimmt sogar den Einzug Christi in Jerusalem an.

[4] *Le nozze di Cana*, in *Rassegna d'arte* 1901, 19f.

[5] *Vetera monimenta* II 98.

[6] Bei Mansi, *Concil.* V 379.

ließ, ist noch wichtiger, weil sie eine der Gesetzesübergabe verwandte Darstellung, die Übergabe der Schlüssel und damit auch die des Gesetzes, voraussetzt:

QVI REGNI CLAVES ET CVRAM TRADIT OVILIS
QVI CAELI TERRAEQVE PETRO COMMISIT AVENAS...
SIMPLICIO NVNC IPSE DEDIT SACRA IVRA TENERE...

Der die Schlüssel des Reiches und die Sorge um die Herde, der die Leitung des Himmels und der Erde dem Petrus anvertraut, . . . derselbe hat jetzt auch dem Simplicius diese heiligen Rechte übertragen. . . .[1]

Die Komposition, in welcher Petrus als Vertreter des Apostelkollegiums seinen Auftrag von Christus in so feierlicher Weise erhält, sollte demnach dem Beschauer nicht allein die großen Vorrechte des Apostelfürsten ins Gedächtnis zurückrufen, sondern ihm vor allem andern auch nahelegen, daß diese Vorrechte in den Nachfolgern Petri weiter fortleben; sie war also von seiten desjenigen, der sie zuerst entwarf oder inspirierte, gewissermaßen der Ausweis für die den Päpsten verliehenen Privilegien und Güter, konnte somit nur in Rom entstanden sein. Wir zweifeln auch nicht, daß das Bild der Gesetzesübergabe schon in dem von Konstantin unter Papst Silvester erbauten Baptisterium der lateranensischen Basilika angebracht war. Es fand zu Rom infolge der Wichtigkeit des Gegenstandes gleich eine allgemeine Verbreitung. Wir sehen es auf einem Mosaik in S. Costanza, einem zömeterialen Fresko aus dem ersten Drittel des 4. Jahrhunderts und auf Sarkophagen, von denen der vatikanische des Junius Bassus aus dem Jahre 359 stammt[2]; wir sehen es ferner auf Gläsern und selbst auf einer weiter oben abgebildeten Marmorplatte (Fig. 31, S. 104), die ein bescheidenes Grab in der Katakombe des Thrason verschloß[3]. Wie verbreitet die Szene auch in der Provinzialkunst war, zeigt die Tatsache, daß selbst die Heiden, wie wir von Augustin erfahren haben (S. 116), von ihr Notiz nahmen. Sie erhielt sich bis in das Mittelalter hinein. Auf einer Malerei von Farfa ist sie in sinniger Weise mit der Himmelfahrt vereinigt: oben sitzt Christus in der von Engeln getragenen Mandorla; etwas tiefer übergibt er in die Hände Petri die Schriftrolle, während zwei Engel die bestürzten Apostel auf das Wiederkommen des Herrn vertrösten[4]. Die Rolle enthält außer der gewohnten Formel DOMINVS·LEGEM·DAD (sic) noch das dem Johannesevangelium (14, 27) entlehnte Vermächtnis Christi: PACEM·MEAM·DO·VOBIS, *meinen Frieden gebe ich euch*[5]. Man beachte, wie der Künstler nicht gewagt hat, von dem durch die jahrhundertelange Tradition geheiligten Wortlaut der Formel abzuweichen.

[1] De Rossi, *Inscript. christ.* II, I, 55 f 80 144; *Cod. Barb. lat.* 2733, fol. 134v.

[2] Auf diesem Sarkophage sind einige den Aufnahmeritus betreffende Szenen, wie die Gesetzesübergabe an Moses, die Taufe Christi usf., in durch und durch symbolischer Weise durch Lämmer dargestellt. Vgl. darüber Grisar, *Der Sarkophag des Junius Bassus*, in *Röm. Quartalschr.* 1896, 313 ff, Taff. V—VII. Sehr schöne Tafeln brachte de Waal, *Der Sarkophag des Junius Bassus in den Grotten von S. Peter* (Rom 1900).

[3] Garrucci, *Storia* V, Taf. 322, 2; 323, 4; 324, 1 usf.; Wilpert, *Katakombenmalereien* 251; Garrucci a. a. O. III, Taf. 180, 6; VI, 464, 5; 484, 14.

[4] *Apg* 1, 11.

[5] Vgl. J. Schuster, *Reliquie d'arte nella badia imperiale di Farfa*, in *Archivio della R. Società Romana di storia patria* 1911, 333 f.

„Den Künstlern schwebte hier eine Szene aus dem zivilen Leben vor: die Sendung der Statthalter in die Provinzen, die in einer analogen Weise vor sich ging, indem der Kaiser den Statthaltern, seinen Vikaren, die auf eine Rolle geschriebenen Verhaltungsmaßregeln übergab, welche sie aus Ehrfurcht in den Bausch ihres Mantels entgegennahmen.“ So schrieb ich darüber vor mehr als zwanzig Jahren[1], eine schon von Garrucci und de Rossi vorgetragene Ansicht wiederholend. Um dieselbe zu stützen, beruft sich der Meister[2] auf Theodosius' Silberschild vom Jahre 388, auf welchem der Moment vergegenwärtigt ist, wie der Kaiser einem hohen Beamten eine Schriftrolle überreicht (Fig. 30, S. 85). Neuestens hat man dafür auch die Darstellung der „peroratio des Kaisers an Senat und Volk“ auf dem Triumphbogen des Konstantin herangezogen[3]. So berechtigt und bestechend diese Hinweise sind, so möchte ich doch auch die Möglichkeit betonen, daß vielleicht gar keine Abhängigkeit vorliegt. Bei Szenen, deren Vorbild in dem wirklichen Leben wurzelt, waren gewisse Übereinstimmungen unvermeidlich, weil man, wie in unserem Fall, eine Rolle religiösen Inhalts nicht anders als wie ein profanes Schriftstück überreichen und empfangen konnte. Es ist daher nicht unwahrscheinlich, daß beide Darstellungen unabhängig voneinander entstanden sind.

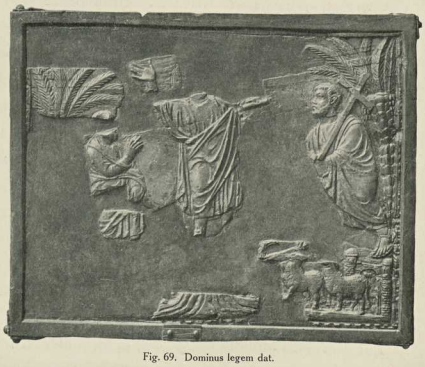

Fig. 69. Dominus legem dat.

Von Rom kam das Bild der Gesetzesübergabe, wie gesagt, in die Provinzen, kam es auch in die neapolitanische Taufkapelle, die eine der ersten war, welche es in ihren Zyklus aufnahm. Wie die zitierten Monumente Roms mit dem in Fig. 69 wiedergegebenen Elfenbeinrelief beweisen, wurde die Komposition hier genau kopiert, so daß es mir nicht schwer gefallen ist, den fehlenden Teil auf meiner Rekonstruktion (Fig. 68) zu ergänzen: Paulus erhebt, neben der Palme mit dem Phönix, die Rechte bewundernd zu Christus, indes Petrus den Bausch seines Mantels öffnet, um darin die wichtige Urkunde zu empfangen. Dem Vorbild folgend hat der Mosaizist die Rolle geschickt benutzt, um in ihr kurz die Erklärung der Komposition niederzuschreiben: DOMINVS LEGEM DAT, *der Herr gibt das Gesetz.* Den noch übrigen Raum füllte er mit Zeichen aus, welche Buchstaben nachahmen, aber keine Buchstaben sind[4]. Die außerordentliche Bedeutung, welche er dem Bilde beilegen wollte, zeigte er auch dadurch, daß er dem Heiland golddurchwirkte Gewänder gab. Der

[1] *Prinzipienfragen der christlichen Archäologie* 29f.
[2] Vgl. de Rossi, *Bullett.* 1868, 40.
[3] De Waal, *Der Sarkophag des Junius Bassus* 64.
[4] Garrucci (*Storia* IV 82) glaubte „Alleluja“ lesen zu dürfen.

Apostelfürst hat den üblichen Porträtkopf mit dem grauen Bart und Haupthaar; beides ist jedoch stark gestutzt. Christus trägt einen Vollbart, aber mit abrasiertem Schnurrbart, und lange Haare; diese sind anliegend und hängen in Strähnen herunter; der Bart sieht wie zerzaust aus und entstellt das schon an sich unschöne Gesicht[1]. Der Künstler hat diesen ungünstigen Erfolg selbstredend nicht beabsichtigt; er wollte nichts anderes, als den bärtigen Typus seiner Vorlage wiederholen. Besser gelangen ihm die bartlosen, kurzgeschorenen Köpfe.

In den beiden Seestücken des benachbarten Feldes ist der Apostelfürst ebenfalls in den Vordergrund gerückt. Deshalb dürfen wir auch für sie römischen Ursprung in Anspruch nehmen; denn in Rom suchten die Künstler begreiflicherweise mit Vorliebe Kompositionen zu entwerfen, die sich mit dem hl. Petrus beschäftigen: hier entstanden außer den schon erwähnten Szenen die Fußwaschung, die Vorhersagung der Verleugnung, die Übergabe der Schlüssel und das Quellwunder mit dem beigeschriebenen Namen PETRVS. Dem wunderbaren Fischfang mußte man eine ganz besondere Wichtigkeit beimessen, weil auf dieses Ereignis die Übertragung des obersten Hirtenamtes an Petrus folgte[2]. Wegen der vielen Faktoren, welche die Komposition erfordert, scheint sie aber erst in der monumentalen Kunst zur Darstellung gelangt zu sein. Unser Mosaik bietet von ihr das älteste von den erhaltenen Beispielen. Die goldene Verzierung des Schiffsvorderteiles gleicht denen, die im *Cod. Barb. lat.* 4423, namentlich fol. 71, nach antiken Monumenten abgebildet sind. Die über dem Fischfang befindliche Rettung Petri dürfte dem oben (S. 216) erwähnten Relief an Alter gleichkommen; in der Großkunst bietet das Mosaik ebenfalls die älteste erhaltene Darstellung. An dem Schiff sind auch die Ruder, aber nur so weit sie aus dem Wasser herausragen, vergoldet; der übrige Teil derselben ist, dem Wasser entsprechend, blau.

Zur Vervollständigung des Bildes der beiden Marien und des Engels am Grabe des Herrn benutzte ich das Elfenbeinrelief der Sammlung Trivulzi, das in der unteren Gruppe eine große Ähnlichkeit mit dem Mosaik hat[3]. Der Engel sitzt auf dem Stein, den er von dem Grabe weggewälzt hat; seine Linke hält eine Schriftrolle, und die Rechte ruht auf dem rechten Knie. Passender wäre, wie auf dem Relief, der Redegestus gewesen; denn der Hauptzweck des himmlischen Boten war, die heiligen Frauen von der Auferstehung Christi in Kenntnis zu setzen. Die eine von diesen stand in ehrfurchtsvoller Haltung da, die andere hatte sich zur Adorierung auf die Erde geworfen. Zur Darstellung des Grabes benutzte der Künstler die gewohnte, mit einer Säule oder einem Pilaster verzierte aedicula. Wie die senkrechte Richtung der Steinchen neben dem Halse des Engels beweist, hatte derselbe noch keinen Nimbus. Dieser für die Chronologie der Mosaiken überaus wichtige Umstand ist bis jetzt unbeachtet geblieben.

Die winzigen Reste von der Komposition des nächsten Feldes lassen darauf schließen, daß auch hier irgendwelche Architektur vorhanden war. Ist meine Ergänzung richtig, so

[1] Das Fresko der Gesetzesübergabe aus der Katakombe von Grottaferrata wird am Ende des 3. Kapitels besprochen.

[2] *Io* 21, 15 ff.

[3] Garrucci, *Storia* VI, Taf. 449, 2. Venturi, *Storia* I, Fig. 61.

kann es sich nur um eine Andeutung des Wohnhauses der heiligen Jungfrau handeln; das Erhaltene genügt aber nicht, um auch dieses Detail zu rekonstruieren.

Die Bogenfronten der vier Pendentifs machen den Eindruck von jenen Arkosolien, welche eine apsisartige Nische haben[1]. An diese erinnert auch die Gestalt des viermal wiederholten Guten Hirten, der auf zwei Bildern zwischen zwei wassertrinkenden Hirschen (Taff. 36 37, 1) und auf den beiden andern zwischen je zwei Schafen erscheint (Taf. 38). Haltung und Gewandung sind ganz die des Guten Hirten in den Katakomben; einmal trägt er das Schäflein auf den Schultern zur Weide, eine Illustrierung der im vorliegenden Falle auf das eucharistische Mahl zu beziehenden Psalmworte (22, 2): „Auf einem Weideplatze, da hat er mich gelagert" usf.[2] Auf dem Gegenstück sitzt er bei seiner Herde und scheint ihr zuzurufen. Die beiden Hirschbilder zeigen ihn, wie er, auf den unter dem Arm eingestemmten Stock gestützt, mit einer einladenden Gebärde der Hand auf das Wasser hinweist, welches den felsigen Bergen in je zwei mächtigen Quellen entströmt: er ladet zum Genusse des Wassers, d. i. zum Empfange der Taufe, ein. Seine Zusammenstellung mit Hirschen ist höchst sonderbar; wir werden weiter unten den Grund dafür angeben[3].

Von der das Größenverhältnis verletzenden Kleinheit des Guten Hirten abgesehen, sind alle vier Bilder künstlerisch ganz tüchtige Leistungen. Das Hauptbestreben des Mosaizisten war, die Komposition symmetrisch anzuordnen; denn was auf der linken Hälfte geboten wird, wiederholt sich auch auf der rechten. Der Gute Hirt nimmt stets die Mitte ein; zweimal steht er zwischen zwei gleichmäßig gebildeten Felspartien, zweimal in einem Blumengarten; von beiden Seiten nahen sich ihm die zwei Hirsche, um zu trinken, und die zwei Schafe, um zu weiden. Jede Ecke ist durch eine schöne Dattelpalme ausgefüllt, deren Krone mit ihren malerischen Zweigen und Früchten ausgezeichnet in den Raum hineinpaßt. Mit diesen Gegenständen hätte sich der Künstler gut begnügen können. Er hatte aber, wie alle seine Kollegen, den „horror vacui"; daher setzte er noch überall, wo es nur irgend möglich war, Vögel hinein, von denen die meisten, auch die vier Buntspechte, so angebracht sind, daß sie bequem an den Datteln picken können. Die Vögel wie auch die Schafe und Hirsche sind zumeist von annähernd korrekter Zeichnung und Modellierung. Auch die koloristische Seite verdient unsere Beachtung. Die Farben sind reicher und prächtiger als bei den andern Bildern, wozu allerdings sehr viel die Umrahmung beiträgt; diese besteht rechts und links in einer schwarz-weiß-roten Borte, oben in einem breiten Ornamentband, das aus Doppelspiralen zusammengesetzt ist, und unten aus einem goldenen Reifen, welcher abwechselnd mit rotbraunen Kreuzen, ovalen Saphiren und rechteckigen Smaragden verziert war. Leider hat sich von dem Reifen nur auf einem Bilde und auch da nur so viel erhalten, als gerade hinreicht, um die Bestandteile dieses Ornaments bestimmen zu können. Alle diese Motive finden sich auch in der Umrahmung auf den Mosaiken der Matronakapelle, was auf die Abhängigkeit derselben von den neapolitanischen hinweist. In der Matronakapelle finden wir

[1] Erwähnt sei die Bäckergruft in Domitilla. [2] Vgl. oben S. 228. [3] Vgl. das folgende Kapitel.

auch in dem Pelten- und Sternenmotiv (Taff. 76f) einen geeigneten Abschluß der Umrahmung nach unten, von der sich bei keinem einzigen Bilde des Oktogons etwas erhalten hat.

Die acht schmalen Felder der vier übrigen Fronten des Oktogons enthielten Apostel. Die Kränze, welche die Gestalten in den Händen tragen, hatten zur Folge, daß sie allgemein für namenlose „Lokalmärtyrer" erklärt wurden. Hätte der Mosaizist jedoch an Lokalmärtyrer oder bestimmte Heilige gedacht, so würde er sie, dem damaligen Brauch gemäß, durch Namen als solche charakterisiert haben. So geschah es z. B. in der Grabkirche des hl. Viktor zu Mailand, in S. Apollinare Nuovo zu Ravenna, in S. Prisco di Capua Vetere[1] und in der mittleren Apsis der Kirche von Nola[2]. Die alten Künstler pflegten weder dem Beschauer Rätsel aufzugeben noch ins Blinde hinein zu arbeiten. Das Fehlen der Namen sollte also ein Wink sein, daß der Mosaizist in den acht Gestalten allgemein bekannte Persönlichkeiten, nämlich Apostel, vorführen wollte. Der Kranz darf uns von dieser Deutung nicht ablenken; denn er gebührt nächst dem Erlöser vornehmlich den Aposteln, welche die berufenen „Zeugen Christi" waren (S. 52f). Deshalb sahen wir ihn als ihren Preis schon auf einigen Sarkophagskulpturen; deshalb tragen ihn wie hier, aber auf verhüllten Händen, die Apostel in den beiden Baptisterien von Ravenna (Taf. 78, 1); und auf den Mosaiken des Triumphbogens in S. Maria Maggiore ist er auch den Evangelistensymbolen verliehen[3]. Bei Persönlichkeiten wie den Aposteln war der Künstler auch nicht verpflichtet, alle zwölf darzustellen; schon in der Malerei der Katakomben ist das ganze Kollegium einmal durch sechs, einmal durch acht und öfters bloß durch Petrus und Paulus repräsentiert.

Die beiden Apostel, welche wir auf den Taff. 34f bringen, sind, einige kleine Lücken abgerechnet, gut erhalten. Der eine hat neben dem Kopf ein Fenster, auf dem eine Rolle und zwei Palmzweige liegen; er ist bartlos und hat, ähnlich wie alle andern, kurzes Haar. Letztere Tracht verlangt der hl. Paulin von solchen, die sich dem Dienste Gottes geweiht haben; er tadelt die rundum geschnittenen und in die Stirne fallenden Haare, denen er die bis auf die Haut geschorenen lobend gegenüberstellt[4]. Da unsere Apostelgestalten die nämliche Haartracht haben, so ist dieses ein Zeichen, daß der Mosaizist in einer Zeit lebte, die von der des genannten Heiligen nicht fern lag. Von dem zweiten Apostel (Taf. 35) sind die Füße und der untere Saum der Tunika zerstört. Leider; denn was übrig geblieben ist, gehört zum Besten, was die altchristliche Kunst uns geschenkt hat. Wir finden hier einen sorgfältig studierten Faltenwurf, schöngeformte Hände und eine leichte, natürliche Art, den Kranz anzubieten; ferner eine besonnene Verteilung von Licht und Schatten, welche sozusagen ein

[1] Garrucci, *Storia* IV, 235f 242ff 254f. Die Namen pflegten in der älteren Zeit über den Köpfen angebracht zu werden. Deshalb kann man nicht vermuten, daß sie in dem Baptisterium unter den Füßen, wo alles zerstört ist, geschrieben waren.

[2] Paulin., *Poem.* 28 (*Nat.* 10), v. 20f: Migne, *PL* 61, 663, ed. Hartel 292: „Martyribus mediam pictis pia nomina signant, Quos par in vario redimivit gloria sexu."

[3] In S. Clemente tragen zwei Evangelistensymbole den Kranz, zwei das Buch.

[4] *Ep.* 22, 2: Migne, *PL* 61, 254, ed. Hartel 155: „Nos adeant et revisant conservuli et conpallidi nostri, non vestibus pictis superbi, sed horrentibus ciliciis humiles; ... nec inproba adtonsi capitis fronte criniti, sed casta informitate capillum ad cutem caesi, et inaequaliter semitonsi et destituta fronte praerasi."

ganz modernes Gepräge hat: der dunklen Seite der Gewandung entspricht ein heller und der hellen ein dunkler Hintergrund, dessen Farbenspiel dem schillernden Gefieder des Pfauen nachgeahmt ist. Diese Farbenverteilung wiederholte sich, soviel man sieht, auch bei den übrigen Aposteln. Bei der hellen, monochromen Gewandung dieser Figuren waren solche verstärkte Lichteffekte allerdings notwendig. Sehr kam da dem Künstler auch die bunte Umrahmung des Bildes zu statten, welche nach dem Mittelfeld zu noch reicher war; denn dort bestand der Rahmen aus einer grünen, weißrot umsäumten Borte mit einem gelbweißen Scheibenornament, in welches grüne Kreuze eingezeichnet sind.

Von den zwei Aposteln der Taf. 33 erfreut sich der bartlose der besten Erhaltung von allen. Auch er hat seine Vorzüge, trotz der zu kurzen Körperlänge und der etwas verzeichneten Stellung der Füße. Die linke Hand ist unter dem Pallium verborgen, dessen letztes Drittel sie straff anzieht; die rechte hält den Kranz in einer Weise, daß auch die beiden Bänder sichtbar sind. Auf der andern Seite von dem Kopfe ist ein Fenster mit zurückgeschobenem Vorhang angedeutet. Um den Hintergrund noch mehr zu beleben, stellte der Künstler neben den Apostel einen schmalen Marmorzippus. Auf dem oben erwähnten Goldglas liegen auf einem ähnlichen Zippus fünf Kränze von Eichenlaub; hier dient derselbe lediglich zum Ausfüllen des Raumes.

Der bärtige Apostel ist weniger gut gelungen. Er steht in nachlässiger Haltung da und hat das Pallium am Halse zu hoch hinaufgerückt. Seine Augen sind ungleich und viel zu groß, der Bart recht dünn und wie die Haare von schwarzer Farbe. Die dicken Lippen und die lange Nase verleihen ihm etwas Semitisches. An seiner Tunika ist zu beachten, daß sie wie diejenige der Samariterin unten rechts Fransen aufweist. Er war übrigens nicht der einzige bärtige; neben dem Feld, in welches wir den Thron gezeichnet haben, stand noch ein zweiter. Dieser hatte einen starken, aber kurz gestutzten Bart und scheint ebenfalls keine hervorragende Leistung gewesen zu sein; das Erhaltene wenigstens ist weder in Form noch in Farbe vielversprechend. In den übrigen Apostelfeldern sind an zwei Stellen einige Blätter des Kranzes übrig geblieben. Beidemal waren es Figuren, welche den Kranz zur Seite, nicht vor sich hielten.

Wenn sich in der Verteilung der bisher besprochenen Szenen, Gestalten und Symbole fast überall eine kluge, wohlüberlegte Berechnung bekundet hat, so gilt dieses von den Sinnbildern der vier Evangelisten in einem noch höheren Grade; denn sie nehmen oder nahmen sich in den vier kleinen Apsiden so geschickt aus, daß es den Anschein hat, als habe man schon bei der Anlage des Baues der anzubringenden Dekoration Rechnung getragen. Der Adler ist ganz, der Ochse fast ganz zerstört[1]; Engel und Löwe, also die interessanteren, sind dagegen in einem ausgezeichneten Zustand auf uns gekommen. Sie haben ihre aus je drei mächtigen Federn bestehenden Flügel erhoben und ausgebreitet und schweben auf Wolken; über ihnen erglänzen goldene und bläulichweiße Sterne, welche bei

[1] Wir haben sie auf unserer Rekonstruktion (Fig. 68, S. 216) nach erhaltenen Monumenten in die Lücken hineingezeichnet.

dem Löwen, wie meine Taf. 39 zeigt, nach Art von Blumen behandelt sind. Beide Bilder verraten die Hand eines geschickten Künstlers. Der grimmige, zum Sprung bereite Löwe mit der gesträubten Mähne, dem fürchterlichen Blick und dem weit aufgerissenen Rachen läßt, trotz der vergoldeten Haare und Augen, an Naturtreue nichts zu wünschen übrig; sein schreckenerregender Ausdruck paßt zu den gespreizten Federn der Flügel. Ich kenne keinen zweiten aus der altchristlichen Kunst, der mit ihm wetteifern könnte. Der Engel trägt die den heiligen Gestalten zukommende Gewandung, während derjenige von S. Pudenziana (Taff. 42 ff) unbekleidet ist; er hat ein volles Gesicht und regelmäßige, männlich-schöne Züge, wodurch er alle übrigen Köpfe übertrifft. Der ein wenig zur Seite gerichtete Blick seiner großen Augen verleiht ihm den Ausdruck des Nachdenkens. Die Künstler haben diesen Blick auch sonst noch angewendet, wohl ohne bestimmte Absicht; denn die feineren seelischen Zustände in dem Ausdruck der Gesichter zu malen, scheint nicht in ihrem Können gelegen zu haben. Bei der Bildung der Köpfe war ihr Hauptbestreben darauf gerichtet, möglichst schöne oder doch wenigstens regelmäßige Gesichter zu schaffen. Wir haben gesehen, daß ihnen dieses nicht überall (z. B. bei dem Kopfe Christi in der Gesetzesübergabe) gelungen ist. Was sie aber besonders auszeichnet, das ist die peinliche Sorgfalt, mit der die Mosaiken bis in die verstecktesten Teile hinein ausgeführt wurden. Diese ist um so mehr zu bewundern, als die Taufkapelle vornehmlich auf künstliches Licht angewiesen war.

Somit wären wir am Ende unserer Untersuchung der einzelnen Bilder angelangt. Obgleich wir jede Figur, jede Szene betrachtet und ihr einige Worte der Beschreibung gewidmet haben, sind uns nirgends zwei grundverschiedene Stilarten begegnet, noch konnten wir zwei Perioden wahrnehmen: alles ist aus einem Guß; alles stammt von der gleichen Künstlerfamilie, deren Mitglieder natürlich nicht alle gleichwertig waren. Das eine Paar Hirsche und Lämmer z. B. ist viel vollkommener als das andere. Auch die Technik verrät verschiedene Hände; denn bei den soeben als vollkommener bezeichneten Schafen (Taf. 38,1) ist die Arbeit klarer und sauberer, während sie bei den Gegenstücken (Taf. 38,2) infolge der größeren Abstände zwischen den einzelnen Steinchen etwas Unbestimmtes, fast Verschwommenes an sich hat. Aber alle diese Verschiedenheiten sind zufälliger, nicht wesentlicher Art: das eine ist besser, das andere weniger gut ausgefallen. Die Künstler hatten damals das Gelingen gewöhnlich nicht mehr so in der Hand wie früher, namentlich wenn es sich um Szenen handelte: diese stehen auch anderwärts immer unter dem Niveau der Einzelgestalten. Wir werden darauf später zurückkommen. Hier bleibt uns noch die Frage, wann die Mosaiken ausgeführt wurden, zu erledigen übrig.

§ 6. Entstehungszeit der Mosaiken.

In der Bestimmung der Entstehungszeit der Mosaiken läßt die Mehrzahl der Kunsthistoriker sich vielleicht mehr als billig von den historischen Nachrichten beeinflussen. Je nachdem man sich zu der einen oder zu der andern bekennt, schreibt man sie dem Kaiser

Konstantin d. Gr. († 337) zu oder führt sie auf den Bischof Sever, der in der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts, oder auf den Bischof Vinzentius zurück, welcher ein Jahrhundert später gelebt hat. Wir können uns auf die Wiedergabe der als autoritativ geltenden Ansicht Eugen Müntz' beschränken, welcher bei aller Anerkennung, die er den Mosaiken zollt, auch große Mängel an ihnen entdeckt und sich deshalb für die Zeit Severs, also für die zweite Hälfte des 5. Jahrhunderts, entschieden hat. „Ein Abgrund", schreibt er, „trennt die Mosaiken des Mausoleums der Konstantia und diejenigen unserer Taufkapelle. In dieser bemerkt man nicht bloß ausschließlich blaue Hintergründe, sondern einen reichen Gebrauch von Gold sowohl in den Gewändern als auch in den Akzessorien, was ein unleugbares Merkmal des Verfalles der Kunst ist. Die Wahl der Gegenstände, der Stil der Kompositionen sprechen ebenfalls für eine spätere Zeit als das 4. Jahrhundert. . . . Dazu kommen mehrere, den Christen der ersten Kirche absolut unbekannte Motive, z. B. die Symbole der Evangelisten. Diese Symbole erscheinen erst seit dem 5. Jahrhundert"[1] usf. Unsere Ausführungen haben weiter oben (S. 219) gezeigt, daß gerade die Sinnbilder der Evangelisten zu den Sujets gehören, welche in den Zyklen der Baptisterien an erster Stelle zu figurieren hatten. Die Bedenken wegen der Neuheit eines Gegenstandes sind im allgemeinen gewiß nicht zu unterschätzen, aber für gewöhnlich mit Vorsicht vorzubringen; denn eine Szene, die heute noch unbekannt ist und in einer späteren Periode aufgekommen zu sein scheint, kann durch einen plötzlichen Fund als eine zu dem altchristlichen Kunstkreis gehörige erwiesen werden. So war es bei der oben (S. 216) erwähnten Rettung Petri aus den Fluten, so auch bei der Segnung der Söhne Josephs, von der ich später eine Abbildung bringen werde. Der zweite Einwurf, der auf einer nicht genügenden Schätzung des Stiles beruht, hat darin seinen Grund, daß Müntz die Mosaiken in der Zeit sah, als sie noch übermalt und durch die Ergänzungen in Stuck entstellt waren. Sein Urteil würde sicher ganz anders ausgefallen sein, wenn er sie nach ihrer Reinigung gesehen hätte. Über die durch den Gebrauch der Goldwürfel und die blaue Farbe der Hintergründe verursachten Bedenken dürfen wir hinweggehen; wir wissen jetzt, was wir davon zu halten haben[2]. Übrigens ist es nicht ganz richtig, daß im neapolitanischen Baptisterium alle Hintergründe blau sind; denn sowohl in dem Ring als auch in den Rippen ist der Hintergrund golden und bei den Aposteln stark gelichtet. Dadurch wurde eine wohltuende Abwechslung erzielt.

Die Gründe, welche Müntz geltend gemacht hat, um die Mosaiken der Taufkapelle in die zweite Hälfte des 5. Jahrhunderts zu datieren, sind demnach nicht stichhaltig; es steht nicht bloß nichts im Wege, sondern alles — Stil, Technik, Inhalt und Kompositionsweise — vereinigt sich, um sie für das 4. Jahrhundert zu reklamieren. Der Abgang des Nimbus bei der Figur des Engels berechtigt sogar, sich der Zeit Konstantins zu nähern; denn auf einem zömeterialen Fresko aus der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts ist der die drei Jünglinge

[1] *Notes sur les mosaïques chrétiennes en Italie*, in *Revue arch.* 1883, I 21 f.

[2] Siehe oben S. 12 f.

beschützende Engel bereits durch den Heiligenschein ausgezeichnet[1]. Ein einziges Bedenken nur hält mich ab, die Mosaiken der Zeit Konstantins zuzuschreiben: die Form des Monogrammes Christi, welche die des „monogrammatischen Kreuzes" ist, und seine Verbindung mit den apokalyptischen Buchstaben Α Ω. Beides zusammen würde bei der chronologischen Beurteilung eines römischen Monumentes unter den gegenwärtigen Umständen nicht leicht erlauben, über die Mitte des 4. Jahrhunderts hinaufzugehen. Dürfen aber die für Rom geltenden Grundsätze ohne weiteres auch auf die neapolitanischen Monumente ausgedehnt werden? An sich wäre es am natürlichsten und einfachsten, den Kaiser Konstantin, der eine Basilika in Neapel errichtet hat, auch als den Stifter der Taufkapelle und ihrer Mosaiken hinzustellen. Da aber der in solchen Angaben gewöhnlich sehr genaue und zuverlässige *Liber pontificalis* nur die Basilika, nicht das Baptisterium nennt[2], so dürfte dieses von einem andern erbaut und ausgeschmückt worden sein. Daher möchten wir als Entstehungszeit der Taufkapelle und ihrer Mosaiken etwa die zweite Hälfte des 4. Jahrhunderts und innerhalb dieses Zeitabschnittes eher den Anfang als das Ende annehmen. Nichtsdestoweniger glaubten wir ihr den Vortritt vor dem lateranensischen Baptisterium, das von Konstantin stammt, lassen zu sollen; der Grund wird sich aus dem nächsten Kapitel ergeben.

[1] Wilpert, *Katakombenmalereien* Taf. 231.

[2] Ed. Duchesne I 186, Mommsen 70, 20: „Eodem tempore fecit Constantinus Augustus basilicam in urbe Neapolim, cui optulit" usw.