

Wilpert, Josef

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

ERSTER BAND

11, 27.

Buch 21

Kapitel 2-8

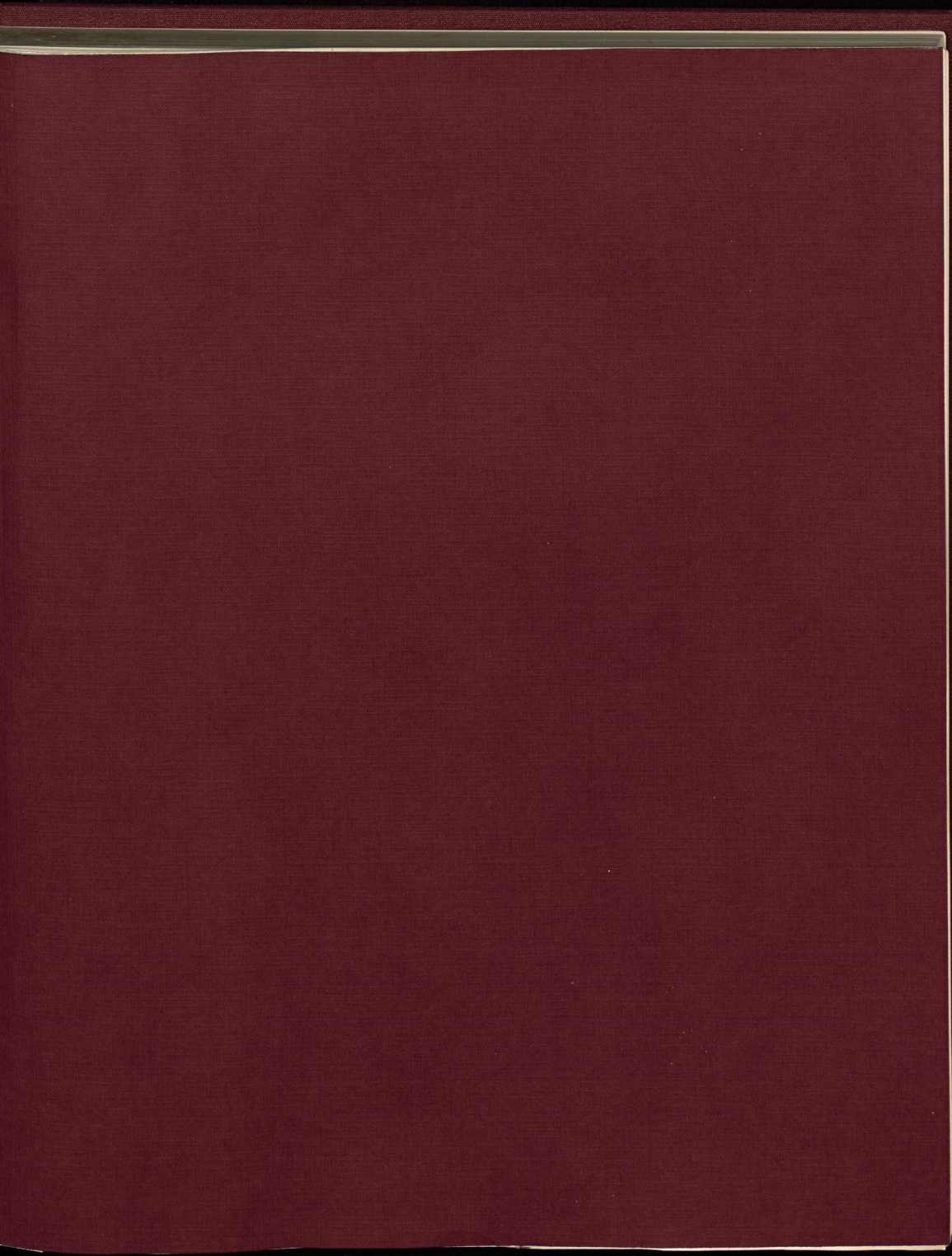
BIBLIOTHECA HERTZIANA
28 Via Gregoriana
ROMA

Dp

430

5160

1(2 gr



Wilpert, Josef

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

ERSTER BAND

11, 27.

Buch 21

Kapitel 2-8

BIBLIOTHECA HERTZIANA
28 Via Gregoriana
ROMA

gr. V 0205 (1, 2, 3-8) Wilcox

Dp 430-5160/1(2)

Drittes Kapitel. Alte Taufkirche am Lateran.

Aus der ersten Zeit besitzen wir für Rom wie auch für die Provinzen keine ausdrücklichen Nachrichten über eigentliche Taufkirchen. Man taufte, wo man Wasser fand oder Wasser haben konnte, selbst in Gefängnissen¹. Das nur können wir sagen, daß die Taufe wegen ihrer engen Verbindung mit der Eucharistie gewöhnlich in möglichster Nähe von dem Raum gespendet wurde, wo die eucharistische Feier stattfand. Dieses ergibt sich beispielsweise schon aus der Beschreibung, welche der Märtyrer Justin von dem Aufnehmeritus in seine *Apologie* eingeflochten hat. Als aber nach dem Siege Konstantins über Maxentius die Kirche ihre Freiheit erlangte, da sehen wir auch alsogleich ein Baptisterium entstehen. Es diente zur feierlichen Spendung der Taufe für die ganze Stadt und erhielt, weil es die erste Taufkirche war, später den Namen „Baptisterium Antiquum“, wie ja auch die älteste, der Mutter Gottes geweihte Kirche „Sancta Maria Antiqua“ hieß. Es wurde zusammen mit der lateranensischen Basilika von Konstantin erbaut. Die Wahl des Ortes ergab sich aus den tatsächlichen Verhältnissen: die „domus lateranensis“ war die bischöfliche Residenz und das Zentrum der kirchlichen Verwaltung geworden; daher die Notwendigkeit, sowohl die Hauptpfarrkirche als auch das Baptisterium dorthin zu verlegen. Die Einweihung erfolgte am 29. Juni; sie ist in dem sog. *Martyrologium hieronymianum* verzeichnet: „III Kl. iul. dedicatio baptisterii antiqui romae“². Bei der Wichtigkeit dieses Gebäudes werden wir nicht fehlgehen, wenn wir seine Errichtung in den Anfang des Pontifikats des hl. Silvester (314—335) ansetzen.

§ 1. Beschreibung des Baues.

Der *Liber pontificalis* gibt uns über die Taufkirche des Laterans in der *Vita* des hl. Silvester einige interessante, aber leider zu knappe Nachrichten. Bei seiner bürokratischen Natur hat der Autor sich auf das beschränkt, was er in den offiziellen Schriftstücken des kirchlichen Archivs vorfand: er beschreibt die kostbare Einrichtung des Taufbrunnens, vermerkt das Gewicht, gelegentlich auch die Höhe der goldenen und silbernen Gegenstände und zählt schließlich alle Güter auf, welche der kaiserliche Stifter zur Unterhaltung des Baptisteriums vermacht hat. Schon diese reiche Liste erlaubt einen Schluß auf die außerordentliche

¹ Von der Tradition wird zwar eine bestimmte Katakomben bezeichnet, in welcher der hl. Petrus getauft habe; diese ist aber noch zu entdecken. Die unweit der Aciliengruft der Priscillakatakomben befindliche Zisterne, die man als den Taufbrunnen des Apostelfürsten ausgegeben hat, ist nichts anderes

als ein monumentaler Brunnen, welcher nach Ausweis der durch den Schöpfeimer abgenutzten Travertineinfassung Jahrhunderte hindurch in Gebrauch war. Vgl. darüber auch Duchesne, *Le recueil épigraphique de Cambridge*, in *Mélanges d'archéologie et d'histoire* 1910, 291 ff.

² Ed. de Rossi-Duchesne 84.

Wichtigkeit des Gebäudes. Das Taufbassin war aus Porphyry und hatte silberne Verzierungen; sieben silberne Hirsche oder Hirschköpfe und ein goldenes Lamm versahen es nach klassischen Vorbildern mit Wasser¹; die Zahl der Tiere entsprach seiner achteckigen Form. Das Lamm befand sich ohne Zweifel auf der Hauptseite, dem Eingang gegenüber; es stand zwischen den silbernen, fast mannshohen Statuen Christi und Johannes' des Täufers, welche schon oben erwähnt wurden. Wenn man in diesen beiden Statuen bis jetzt gewöhnlich die Darstellung der Taufe Christi sehen konnte, so hat man nicht beachtet, daß Johannes eine Schriftrolle hielt mit den Worten: ECCE AGNVS DEI ECCE QVI TOLLIT PECCATA MVNDI², also den Gestus des Zeigens, nicht des Taufens machte. Die Taufe Christi fehlte selbstverständlich nicht; sie war aber, wie wir annehmen dürfen, als Glied eines ganzen Zyklus in Mosaik ausgeführt. Mitten aus dem Taufbecken ragte eine Porphyrsäule heraus, welche als Träger der goldenen Lampe fungierte³.

Dieses ist alles, was der *Liber pontificalis* von dem konstantinischen Baptisterium zu sagen für gut befunden hat. Einige weitere Angaben lesen wir bei demselben Autor in der *Vita* des hl. Sixtus III. (432—440), von dem es heißt, daß er „acht schon zu Konstantins Zeiten für das Baptisterium der konstantinischen Basilika zusammengelesene Porphyrsäulen mit ihrem Gebälk aufgestellt und mit Versen geschmückt hat“. Von etwaigen Veränderungen, welche diese Zutat Sixtus' im Bau zur Folge gehabt habe, verlautet kein Wort: die mächtigen Säulen versehen keinen andern Dienst als den, das Gebälk mit der poetischen Inschrift zu tragen. Und damit man ihn ja nicht mißverstehe, werden (in einigen Handschriften) die Säulen mit dem Epistyl eine „Zier des Taufbrunnens, die vorher nicht da war“, genannt⁴.

Alles dieses hat nichts genutzt: der Autor wurde dennoch mißverstanden. Rohault de Fleury stellte das Baptisterium in seiner bekannten Weise so wieder her, wie es nach der Zutat Sixtus' III. ausgesehen haben soll. Nach dieser Rekonstruktion hat der Bau eine dem Mausoleum der Konstantina⁵ ähnliche Form angenommen: auf den Säulen mit ihrem Gebälk ruhen außer den Gewölben des Umganges auch die Bogen, welche die von Fenstern durchbrochene Oberwand mit der Kuppel tragen⁶. Noch unglaublicher ist der Durchschnitt, den Rohault nach einem „Stiche Lafreris von 1540“ veröffentlicht hat: auf diesem ist die Kuppel sogar mit einer Laterne versehen⁷. Für solche Lasten sind die Säulen zu schwach; allein aus dem Beispiel des Mausoleums der Konstantina hätte man es lernen sollen: dort wurden die Säulen, um sie tragfähig zu machen, verdoppelt.

¹ Eine Inschrift des Ennodius (in Mai, *Scriptor. vet. nov. coll.* V 117) spricht von einem Löwen, der als Wasserspeier diene: ASPICE DEPOSITVM BLANDVM FERITATE (LEONEM), ORE VOMIT LYMPHAS PECTORIS OBSEQVIO etc.

² Io 1, 29.

³ *Liber pontificalis* ed. Duchesne I 174.

⁴ Ed. Duchesne I 234; Mommsen I 99: „Hic constituit columnas in baptisterium basilicae Constantinianae, quas a tempore Constantini Augusti fuerant congregatas, ex metallo

purphyretico numero VIII, quas erexit cum epistolis suis et versibus exornavit.“ Nach andern Handschriften: „Hic fecit in basilicam Constantinianam ornamentum super fontem, quod ante non erat, id est epistilia marmorea et columnas porphyreticas erexit, quas Constantinus Augustus congregatas demisit et iussit, ut erigerentur, quas et versibus exornavit.“

⁵ Vgl. darüber das folgende Kapitel.

⁶ Rohault de Fleury, *Le Latran au moyen-âge* Taf. 33.

⁷ Ebd. Taf. 34.

Nichtsdestoweniger hat Rohaults Rekonstruktion einen fast allgemeinen Beifall gefunden; man beruft sich auf sie, als wäre sie über allen Zweifel erhaben. Für uns ist sie nicht bloß wegen der geringen, in keinem Verhältnis zum Oberbau stehenden Tragfähigkeit der Säulen, sondern vor allem wegen des ausdrücklichen Zeugnisses des *Liber pontificalis* ein Ding der Unmöglichkeit. Um die von der Rekonstruktion vorausgesetzte Arbeit auszuführen, wäre es notwendig gewesen, den oberen Teil des Baptisteriums abzutragen und damit zugleich auch die Mosaiken zu zerstören, mit welchen Konstantin oder vielmehr der hl. Silvester den Bau ausgeschmückt, und die begreiflicherweise einen ganz besondern Wert hatten. Ist es nun denkbar, daß Sixtus III. sich eines solchen Vandalismus schuldig machen konnte, nur um einige brachliegende Säulen zu verwerten? Man komme mir da nicht mit der Ausrede von der „geringen Festigkeit“ der konstantinischen Bauten. Wie irrig diese ist, zeigt ein bloßer Blick auf die dem Kaiser zugeschriebenen Kirchen, auf die man sich gewöhnlich beruft: die Paulskirche wurde abgerissen, nicht weil sie baufällig, sondern zu klein war; und von der lateranensischen Salvatorkirche stürzte das Mittelschiff infolge des Erdbebens vom Jahre 896 ein und wurde von Sergius III. (904–911), also in der Zeit des größten Tiefstandes der Kunst, wieder aufgebaut¹; Sankt Peter sodann, die hervorragendste von den zömeterialen Basiliken, mußte nach fast zwölfhundertjährigem Bestehen dem modernen Dome weichen und wurde demoliert; das Mausoleum der hl. Helena endlich fiel der allmählichen Zerstörung durch die Zeit anheim, weil man es verfallen ließ, während das der Konstantina, welches in beständigem Gebrauch verblieb, noch heute steht². Es ist somit ganz unwahrscheinlich, daß die lateranensische Taufkirche schon nach hundert Jahren so baufällig gewesen wäre, daß Sixtus ein fast völlig neues Gebäude aufführen mußte. Aber gesetzt, er hätte es getan, wie erklärt es sich dann, daß der eher zum Übertreiben geneigte *Liber pontificalis* ihn, obgleich genügender Grund vorhanden gewesen wäre, nicht als den Stifter hingestellt hat, wie er ihn, mit weniger Recht, als den Erbauer von S. Maria Maggiore bezeichnen konnte? Wie durfte der Autor ferner bei einem so notorischen Gebäude wie dem Baptisterium schreiben, daß die Säulen ein Ornament des Wasserbeckens seien und nur das Gebälk mit der Inschrift trügen, wenn sie, wie Rohault de Fleury uns glauben machen möchte, ein integrierender Bestandteil des Baptisteriums waren und der ganze Oberbau auf ihnen lastete? Von welcher Seite wir die Sache auch immer anfassen mögen, alles verurteilt die Rekonstruktion der Taufkapelle, wie der genannte Gelehrte sie sich in seinem Geiste ausgemalt hat.

Wie ist es aber, wird man fragen, gekommen, daß die wertvollen Säulen aus Porphyry unbenutzt blieben, wenn sie schon Konstantin für den Bau ausersehen hatte? Die Antwort

¹ Die bekannten Unregelmäßigkeiten sind also auf Rechnung des zweiten Baues zu setzen.

² Die zömeterialen „Basiliken“ der hll. Laurentius, Agnes und Petrus-Marcellinus übergehe ich; denn diese waren bloß

die etwas erweiterten Grabkammern, können also nur im weiteren Sinne des Wortes Basiliken genannt werden. Weil im Schoße der Erde, waren sie infolge der Feuchtigkeit naturgemäß mehr der Zerstörung ausgesetzt als die oberirdischen Bauten.

ergibt sich aus der Beschaffenheit der Säulen: einige sind schmaler und niedriger als die andern, — ein Beweis, daß sie nicht eigens für das Baptisterium angefertigt, sondern von andern (zerstörten) Bauten hergenommen wurden. Ihrer Ungleichheit ansichtig, ließ Konstantin oder sein Baumeister sie beiseite; wahrscheinlich werden sie ihm für das Taufbecken allein auch zu groß vorgekommen sein: „quas Constantinus Augustus congregatas demisit“¹. Die Taufkirche wurde also, wie diejenigen von Ravenna und Neapel, ohne die Säulen errichtet. Sie hatte, dem achteckigen Brunnen entsprechend, die Form eines Oktogons, welches aber allem Anscheine nach nicht wie die soeben erwähnten Baptisterien in eine Kuppel endigte, sondern eine flache Decke oder einen offenen Dachstuhl hatte². Ihre Beleuchtung muß nicht übermäßig stark gewesen sein, weil man es für notwendig erachtet hat, über der Tür ein Fenster anzubringen, durch welches sie Licht aus der Vorhalle empfing³.

Der Eingang mit der Vorhalle befand sich der heutigen Tür gegenüber. Das Atrium ist noch in seinem ursprünglichen Plan erhalten; es beweist durch seine Größe, daß auch der Umfang des Baptisteriums der gleiche geblieben ist. Die Arbeit Sixtus' III. bestand also, wir wiederholen es, einzig und allein darin, daß er, wie das *Papstbuch* sagt, „die Säulen mit dem die Inschrift tragenden Gebälk als Zier des Taufbeckens aufstellen ließ“⁴. In einem Gebäude, dessen Wände von oben bis unten Mosaiken und Marmorinkrustationen hatten, war das die einzige Möglichkeit, um eine längere Inschrift von monumentaler Art anzubringen. Die Säulen boten außerdem den Vorteil, durch Vorhänge, die man an ihnen befestigte, das Bassin abzuschließen und den Vollzug des Taufaktes den Blicken der Umstehenden zu entziehen. Beides dürfte den Papst zu seinem Entschluß bewogen haben.

Die innere Ausschmückung des Baptisteriums ging spurlos zu Grunde. Der Hauptbau stürzte wahrscheinlich bei einem Erdbeben ein, vielleicht schon bei dem vom Jahre 847, das die nahe Klemenskirche beschädigte, oder bei dem vom Jahre 896, welches das Mittelschiff der lateranensischen Basilika zu Boden warf⁵. Welcher Art die musivischen Bilder gewesen sein mögen, lehren uns die Mosaiken der Taufkirche von Neapel; denn wir haben, wie sich gleich zeigen wird, allen Grund zu glauben, daß die letzteren mehr oder minder diejenigen der konstantinischen Taufkirche wiedergeben.

§ 2. Die Mosaiken der Vorhalle.

Die ursprünglich offene Vorhalle wurde von Papst Anastasius IV. (1153—1154) geschlossen und in eine Kapelle verwandelt. Ihren heutigen Namen „Oratorium der hll. Rufina und Sekunda“ führt sie von den Märtyrern, deren Reliquien der Papst, laut Inschrift, unter

¹ *Liber pontificalis* ed. Mommsen I 99.

² Letzteres nimmt Richard Delbrück an (nach mündlicher Mitteilung).

³ Panvinio, *Cod. Vat. lat.* 6781, fol. 243v: „Porta baptisterii orientem versus, qua in porticum iter est, satis ampla et vetus, habet in utroque latere duas ingentes sine capitellis columnas

albas, supra portam est fenestella, de qua superius dixi.“ Er erwähnt das Fenster auch in seiner Beschreibung des Laterans bei Lauer, *Le palais de Latran* 435.

⁴ Das so ausgestattete Taufbecken bot eine Ähnlichkeit mit dem des Baptisteriums von Cividale (Garrucci, *Storia* VI, 425, 1).

⁵ Vgl. de Rossi, *Bullett.* 1874, 75.

dem Altar der westlichen Apsis barg¹. Der Plan der Vorhalle hat dagegen keinerlei Veränderungen erlitten. Auch hier sind zwei Porphyssäulen mit schönen Kapitälern und Basen verwendet, welche das gleiche Gebälk wie die von Sixtus aufgestellten tragen; aber alles ist für jene Zeit fast tadellos: die Arbeiter Konstantins wählten, wie schon andere bemerkt haben², das Beste aus und ließen das Minderwertige liegen. Das Atrium war in einer des kaiserlichen Erbauers würdigen Weise ausgestattet: die Wände strahlten in bunter Marmorpracht, von der noch Panvinio beträchtliche Reste sah. Der Reichtum dieser Inkrustationen erhellt aus dem Umstand, daß nach der Versicherung des gelehrten Humanisten selbst goldene Würfel in ihnen verwendet waren³. An der Stelle der herabgefallenen Marmorbekleidung hatte man im Mittelalter, ähnlich wie es auch in dem Mausoleum der Konstantina und den benachbarten Oratorien des Evangelisten Johannes und des heiligen Kreuzes geschehen ist, Malereien ausgeführt, welche bei Panvinio als „ineptae picturae“ figurieren⁴. Sie werden wohl Darstellungen mit der Taufe Konstantins nach der Silvesterlegende enthalten haben.

Die beiden Apsiden waren mit Mosaiken geschmückt, von denen nur eines erhalten ist.

1. Mosaik der östlichen Apsis.

Obgleich dieses Mosaik wegen seines hohen Alters unter den erhaltenen christlichen Mosaiken den ersten Rang einnimmt und von unschätzbarem Wert ist, blieb es lange unbeachtet; es wurde noch von Garrucci übergangen. Erst de Rossi veröffentlichte eine von Gregorio Mariani angefertigte Kopie in Farben⁵, welche unter anderem den Nachteil hat, daß auf ihr die späteren Ausbesserungen gar nicht hervortreten. Auf unserer Tafel (1—3), der die Photographie Andersons zu Grunde liegt, sind die in Steinchen ausgefüllten Lücken als Malerei behandelt und die Ergänzungen in Stuck ganz ausgelassen. Auf diese Weise erkennt man sofort, was von dem Künstler Konstantins stammt. Die großen Beschädigungen in der Mitte rühren von der Zeit her, als die Gruppe der Gipsengel dort befestigt wurde.

Das Mosaik setzt sich aus lauter ornamentalischen Motiven und symbolischen Zeichen zusammen. Man sieht unten auf blauem Grund eine von Blumenbüscheln belebte Rasenfläche⁶ und in der Mitte derselben eine riesige Akanthusstauden mit einem die Apsis in zwei Hälften scheidenden, geraden Schaft und einer Unzahl von blühenden Ranken, welche sich in leicht geschwungenen Verzweigungen fast über die ganze Apsis verbreiten und teils kelchförmige

¹ Vgl. Ioann. Diac., *Liber de ecclesia Lateran.* IX, in Migne, *PL* 194, 1554. Johannes hatte die Ausgrabungen Anastasius IV. geleitet. Eine zweite Inschrift meldet, daß in dem Altar der östlichen Apsis die Gebeine der Märtyrer Cyprian und Justina ruhen.

² Rohault de Fleury, *Le Latran au moyen-âge* 32.

³ *Cod. vat. lat.* 6781, f. 260: „Frons baptisterii tota fuit opere tessellato ornata, e lapillis viridibus, rubeis, aureis, albis et similibus in quadratam, rotundam, oblongam et ovatam formam periti artificis manu incisis.“ Das gleiche wiederholt Panvinio auch in seiner Beschreibung des Laterans bei Lauer, *Le palais*

de Latran 466, wo aber irrtümlich fons statt frons steht. Vgl. auch de Rossi, *Mosaici* Fasz. VI—VII, fol. 2v. Das „aureis“ ist in Lanfranchis Übersetzung vom Jahre 1570 unrichtig durch „pietre gialle“ wiedergegeben.

⁴ In der Beschreibung des Laterans bei Lauer, *Le palais de Latran* 466.

⁵ *Mosaici* Fasz. VI.

⁶ Bei der Ausbesserung der Lücke in dem linken Ende der Rasenfläche hat man sich blauer statt gelber und grüner Steinchen bedient. Vielleicht waren nur blaue vorrätig.

Arazeenblüten, teils Sternblumen und Rosetten mit allerlei Mustern tragen. Der aus der Staude herauswachsende Schaft endet in einer Samenkapsel und weist kleine Blätter auf; er ist in vier nach oben zu sich verjüngenden Absätzen von schmalen, stengelartigen Ranken umschlungen, welche oben ineinander gewachsen sind. Die dadurch entstandenen ellipsenartigen Abteilungen hat der Künstler mit Gold ausgefüllt, um das Trennungsglied schärfer zu betonen. Aus dem gleichen Grunde hat er sowohl diese Stengel als auch den Schaft mehr in Graublau gehalten, während die Ranken grüngelb und durch Gold belichtet sind. Der Akanthusbusch, aus dem alles herauswächst, ist außerdem noch durch Reihungen von weißen, orange- und braunroten Steinen verziert; dieser Schmuck erinnert an ähnliche, durch Rot gehöhte Akanthusbüschel in S. Giovanni e Paolo und dem orthodoxen Baptisterium von Ravenna (Taff. 78,1 80 128). Die vergoldeten Ranken hatten ihr Analogon in den vegetabilischen Trennungsgliedern der Kuppelmosaiken von „S. Costanza“, welche ebenfalls stark vergoldet waren. Sie finden sich auch in den Lünetten des kaiserlichen Mausoleums von Ravenna, wo sie die zu der Quelle schreitenden Hirsche umschlingen (Taf. 52). Solche Motive verlangten naturgemäß einen dunkelblauen Grund.

Die soeben zitierten Mosaiken von Ravenna, welche, rund gesagt, aus den Jahren 425 bis 450 stammen, haben für uns ein besonderes Interesse, weil sie zeigen, wie römische Modelle von der Provinzialkunst mitunter kopiert wurden. In der lateranensischen Apsis entwickeln sich die Ranken leicht und elastisch, und die Blätter selbst sind richtig verstanden: aus einem dunklen Grün, welches der Künstler für die schattigen Teile gewählt, gehen sie in ein helleres Grün über und endigen in einer goldenen Umsäumung, wodurch sie wirklich umgelegt, umgebogen erscheinen. In dem ravnennatischen Mausoleum dagegen sind die Voluten schwer und ungelenk, als wären sie aus Holz geschnitten. Das Gold sodann ist nur in der linken Hälfte mit Verständnis verteilt; in der rechten schädigt es durch seine überreiche Verwendung die Plastik: die Blätter haben nicht mehr die Wirkung, die sie im natürlichen Zustand ausüben. Auf dem Mosaik Neons endlich macht sich der letztere Nachteil noch mehr fühlbar: die Ranken sind plattgedrückt, als wären sie aus einem Herbarium gezogen und an die Wand geklebt. An diesen beiden ravnennatischen Mosaiken kann man also die allmähliche Verflachung eines römischen Originals deutlich verfolgen. Der Fall hat deshalb auch für die allgemeine Entwicklung der althristlichen Kunst einige Bedeutung, wie er für das hohe Alter des lateranensischen Mosaiks ein unwiderlegliches Zeugnis ablegt.

In dem Scheitel unserer Apsis ist durch einen halbkreisförmigen Eierstabfries ein Segment für die symbolischen Gestalten abgegrenzt: auf dem Fries stehen unter Bogen rechts und links je zwei Tauben und in der Mitte das Lamm Gottes, das noch des Nimbus entbehrt, dafür aber ein Kreuz auf dem Kopfe hat. Über diesen Symbolen wölbt sich ein muschelförmiger Abschluß, der zum großen Teil zerstört ist, mit Hilfe der zahlreich erhaltenen sich jedoch ebenso leicht als sicher ergänzen läßt. Den Raum dazwischen füllen Blumen. Unterhalb des Frieses hängen sechs Gemmenkreuze, von denen das dritte zur Hälfte, das

letzte ganz erneuert ist. Zwölf goldene Kreuze befanden sich in dem blauen Streifen unter dem Rasen: nur neun haben sich erhalten. In der goldenen Borte endlich, welche die ganze Komposition einfaßt¹, standen abwechselnd Gefäße zwischen Vögeln und Blumenkelche zwischen Blattvoluten; das meiste davon ist zerstört.

Es braucht nicht eigens hervorgehoben zu werden, daß die vegetabilischen Bestandteile ganz stilisiert sind; denn Akanthusstauden mit solchen Schäften, solchen Ranken und Blüten



Fig. 70. Antikes Rankenwerk.

gibt es in der Wirklichkeit nicht. Sie entstammen der klassischen Kunst, in der sie uns auf Schritt und Tritt begegnen. Wir verweisen dafür nur auf die „ara pacis“, welche die schönsten Muster zur Nachahmung bot und wohl auch als die Quelle der meisten andern zu betrachten ist. Von zwei Gebälkstücken geben wir in Figg. 70 71 eine photographische Abbildung. Das erste gehört der besten Zeit der römischen Kunst an und ist jetzt im Museum des Laterans. Das andere befindet sich im Presbyterium der alten Laurentiuskirche und ist sicher noch vorkonstantinisch; es verdient auch deshalb unsere Beachtung, weil es unter anderem den Eierstab und jenes Sternblumenmotiv enthält, welches uns auf einem Mosaik des Mausoleums der Galla Placidia begegnet. Die christlichen Künstler fanden also die stilisierten Akanthusstauden in der klassischen Kunst fertig vor; es war nur notwendig, sie auf die Wände der kirchlichen Bauten zu übertragen. Dieses führte der Künstler des lateranensischen Baptisteriums mit einem so großen Geschick aus, daß er bald Nachahmer gefunden hat: die Akanthusstaupe mit ihren Ranken wurde zur dekorativen Einfassung von Darstellungen oder symbolischen Zeichen auch für die Basiliken von S. Clemente, S. Maria Maggiore, S. Maria di Capua Vetere und die beiden oben erwähnten Bauten von Ravenna verwendet.

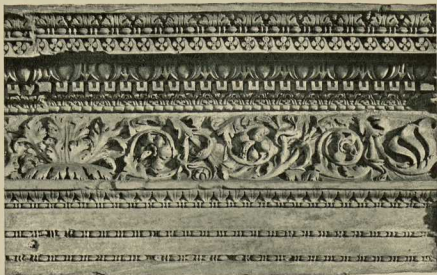


Fig. 71. Antikes Gebälkstück mit ornamentalen Motiven.

¹ Auf de Rossis Kopie fehlt der ganze untere Streifen mit den Vögeln, Vasen und den übrigen Dekorationsmotiven.

Der muschelförmige Abschluß gelangte ebenfalls zu einer großen Verbreitung. Wir finden ihn auf Sarkophagen, Gipsreliefs, Mosaiken, kurz überall, wo er nur angebracht werden konnte. In dem Mausoleum des hl. Quirinus, der sog. Platonía, wurde er zwölf-, in Galla Placidia sechzehn- und in S. Apollinare Nuovo achtundzwanzigmal abgebildet¹. Während die Muscheln in den Apsiden der römischen Basiliken überreich ornamentiert sind, haben die von Ravenna eine einfachere Form, sind daher mehr geeignet, die Lücken unseres Mosaiks auszufüllen.

Den Eierstab werden wir in „S. Costanza“ antreffen, wo er die Mosaiken von den Inkrustationen scheidet. Von unserer Taufkirche übernahmen ihn die Mosaizisten für die Kapelle des hl. Johannes Ev. Der Bischof Neon gebrauchte ihn in seinem Baptisterium, um das im Zentrum der Kuppel dargestellte Bild der Taufe Christi zu umrahmen, also in einer ähnlichen Weise wie hier.

Die Blumen unter der Muschel haben den Zweck, dem Lamme Gottes und den Tauben, welche die Apostel versinnbildeten, als Schmuck zu dienen. Unter ihnen ist die weiße Lilie unverkennbar. Die drei noch erhaltenen sind sämtlich in der Seitenansicht gegeben. Der Künstler hat auch die rückwärtigen Blütenblätter in einer etwas dunkleren Farbe angedeutet, was ein Beweis für seine Genauigkeit ist. Wegen ihrer schönen Gestalt und der weißen Farbe sowie auch wegen ihres köstlichen Duftes war die Lilie stets eine der vornehmsten Blumen; sie wird oft an erster Stelle genannt, sobald überhaupt von Blumen die Rede ist². Gewöhnlich erwähnt man sie zusammen mit der Rose, welche die gleichen Vorzüge besitzt³ und auch hier, in Form von rotweißen Knospen, auftritt. Wie die oft zitierten Worte des hl. Cyprian beweisen, hatten diese beiden Blumen schon im Altertum eine symbolische Bedeutung: die Rose versinnbildete das Martyrium, die Lilie die Reinheit⁴. Alles das mag zu ihrer Beliebtheit in der christlichen Kunst beigetragen haben. Die Lilie findet sich auf den Apsismosaiken von S. Clemente, S. Giovanni in Laterano, S. Maria in Trastevere und S. Francesca Romana; die Rose überall, wo Blumen verwendet sind. Wir erwähnen namentlich das Mosaik mit der Darstellung des Thrones und der Apostel in dem Baptisterium der Arianer zu Ravenna, wo wir an einem Strauch die aufgeblühte Rose neben der Knospe sehen (Taf. 101).

Bei den Kreuzen ist die große Zahl auffallend, erklärt sich aber aus dem Zweck des Gebäudes⁵: oben hängen an goldenen Kettchen sechs Gemmenkreuze, je drei in jeder Hälfte; und unten sind in einem blauen Streifen doppelt so viele goldene Kreuze von der sog. lateinischen Form mit etwas ausladenden Balken hineingezeichnet. Die Zwölfzahl paßte in den Raum, war aber auch beabsichtigt; denn man wählte sie gern, um an die „Zeugen des Leidens Christi“, an die Apostel, zu mahnen. Sie wird uns z. B. in der Basilika

¹ Wir bieten einige Beispiele auf Taf. 50 ff 100, 2.

Ep. 66, 5: Migne, PL 22, 642; Hilberg 1 653. Forcellini-de Vit,

² Virg., Aen. 6, 708 883; Georg. 4, 130 und Forcellini-de Vit, Lexicon s. v.

Lexicon s. v.

⁴ Ep. 10, ed. Hartel 495.

³ Minuc., Octav. 38: Migne, PL 3, 356; Halm 54. Hieron.,

⁵ Siehe oben S. 223.

des Pammachius und ganz besonders in „S. Costanza“ entgegengetreten. Ich erinnere auch an das Mausoleum des hl. Quirinus, wo man das Doppelgrab mit zwölf Arkosolien umgab; ferner an die zwölf Säulen der Salvatorkirche in Jerusalem, welche der „Zahl der Apostel unseres heiligsten Erlösers entsprachen“¹. Konstantin endlich ließ in der Apostelkirche sein Grab inmitten von zwölf leeren Gräbern anlegen; denn er war fest überzeugt, daß „das Andenken an die Apostel seiner Seele von nicht geringem Nutzen sein würde“². Die etwas ausladende Form der Balken steht mit der Zeit durchaus nicht in Widerspruch; in einem noch stärkeren Maße tritt sie an der konstantinischen Münze aus dem Jahre 314 (Fig. 10) zu Tage. Koloristisch genommen ist der blaue Streifen von kluger Berechnung: der blaue Ton des Hintergrundes klingt, wenn ich so sagen darf, in ihm aus, und die goldene Umfassungsborte, die sich von dem gelb-grünen Rasen wenig abgehoben hätte, kommt, dank seinem Dazwischentreten, mehr zur Wirkung. Die Gemmenkreuze haben geradlinig abschließende Balken und unterscheiden sich dadurch von dem ähnlichen Kreuz Sixtus' III., das auf dem Triumphbogen von S. Maria Maggiore über dem Eingange zur Stadt Jerusalem hängt (Taf. 73); sie sind mit Smaragden, Rubinen und je vier rötlich-weißen Gehängen verziert. Wie schon oben (S. 45) bemerkt wurde, gehört das Kreuz zu den Gegenständen, die man an erster Stelle durch Kostbarkeit des Materials und eine überreiche Ausschmückung zu erklären suchte. Die Gemmenkreuze des Apsismosaiks sind unter den erhaltenen Kreuzesdarstellungen mit die ältesten.

In der goldenen Borte mit ihren Vögeln, Gefäßen und Blumenornamenten hatte die ganze Dekoration einen würdigen Rahmen. Wie die Akanthusstaupe, so waren auch hier die Blumen stilisiert, ein künstlerisches Phantasiegebilde. In den Vögeln wollte der Mosaizist keine bestimmten Arten vorführen. Einige gleichen zwar Tauben, andere Hühnern; aber in der Farbe sind die meisten dafür zu bunt. Wirkliche, naturgetreue Tauben sind nur dort dargestellt, wo die Apostel versinnbildet werden sollen. Um das Lamm als das „agnus Dei“ zu kennzeichnen und dadurch auch den Tauben ihre symbolische Bedeutung zu sichern, wurde das Kreuz über seinem Kopfe angebracht.

In artistischer Hinsicht hält das Mosaik den Vergleich mit den besten Erzeugnissen der altchristlichen Kunst aus. Die Ranken lassen sich auch den klassischen Schöpfungen würdig zur Seite stellen; ihre großen Vorzüge sieht man am besten, wenn man sie denen des kaiserlichen Mausoleums von Ravenna gegenüberstellt (Taf. 52): diese streifen ans Handwerk, während die unsrigen noch ganz von dem Hauche der klassischen Kunst durchweht sind. Die Technik ist selbstredend eine ganz ausgezeichnete; die peinliche Sorgfalt in der Ausführung gleicht derjenigen der Mosaiken des neapolitanischen Baptisteriums, an welche auch die weiß-braunroten Linien der Umfassungsborte erinnern. Die Bildung des Rasens ist jedoch eine aparte; denn auf zwei dunkelgrüne Linien, welche hier offenbar die Wirkung

¹ Eusebius, *Vita Const.* 3, 38: Migne, *PG* 20, 1098 f., ed. Heikel 94.

² Eusebius, *Vita Const.* 4, 60: Migne, *PG* 20, 1212, ed. Heikel 142.

der weißen zu verstärken haben, kommen mehrere gelbe und dann eine größere Anzahl grüner. Das Mosaik nähert sich also darin insofern denen von Neapel, als dort auf die gelben Steinchen grüne folgen, wogegen auf denen des Mausoleums der Konstantina und auf den liberianischen der Rasen umgekehrt durch mehrere Reihen grüner und dann gelber Würfel gebildet ist. Da letzteres auch von den Mosaiken Sixtus' III. gilt, so nimmt dasjenige des lateranensischen Baptisteriums hierin eine Ausnahmestellung ein, welche vielleicht in dem höheren Alter begründet, vielleicht auch zufällig ist. Etwas Sicheres läßt sich nicht sagen, da wir keine älteren Originale von christlichen Mosaiken zum Vergleich heranziehen können.



Fig. 72. Kopie von Hirten aus dem lateranensischen Baptisterium.

Inhaltlich genommen hat das lateranensische Mosaik in der monumentalen Kunst des christlichen Altertums nur wenige seinesgleichen. Selten wurde dem dekorativen Element ein so großer Raum wie hier zugemessen. Wir werden später sehen, welchem Umstand diese Bevorzugung des Ornaments und die Beiseitesetzung menschlicher Gestalten zuzuschreiben ist.

2. Mosaik der westlichen Apsis.

Das Mosaik, welches das Gegenstück zu dem beschriebenen bildete, ist seit langem zerstört. Es war das hervorragendere, zog daher in weit höherem Maße die Aufmerksamkeit der Gelehrten und Künstler auf sich. Ciacconio, der es bereits in einem sehr defekten Zustande vorfand, spricht trotzdem nur von ihm und übergibt das zu seiner Zeit noch vollständig erhaltene Pendant mit Stillschweigen. Er sah auf ihm den Heiland viermal als Hirten: „Christus ter armentarii, semel pecuarii habitu cernitur, caetera quae olim superius

exstant tempore iniuria collapsa sunt nec potest aliud videri.¹ Dem entsprechen seine hier in Figg. 72–73 abgedruckten Kopien, welche nur die Hirten mit den Herden wiedergeben, „weil die darüber befindlichen Gegenstände durch die Unbilden der Zeit zerstört waren“². Die Hirten überragen mit ihrer Gestalt die kleinen Rinder und Schafe. Alle vier wurden schon von Garrucci veröffentlicht, aber sonderbarerweise in das von Hilarus (461–468) erbaute Oratorium des heiligen Kreuzes verlegt³. Gegenüber dieser irrigen Lokalisierung, die auch von andern wiederholt wurde, ist zu bemerken, daß sie durch die genauen Angaben Panvinio über den musivischen Schmuck des Oratoriums widerlegt ist,



Fig. 73. Kopie von Hirten aus dem lateranensischen Baptisterium.

welche die Hirten wenn nicht positiv, so doch tatsächlich ausschließen⁴. Dann wissen wir aus einer von Garrucci nicht beachteten Kopie, daß die Hirten neben dekorativen Elementen standen, welche wohl für das Zeitalter Konstantins, aber nicht für das des Hilarus paßten, weil sie noch vor der Mitte des 5. Jahrhunderts aus der monumentalen Kunst verschwunden sind. Einige von ihnen werden denn auch von Panvinio wirklich als Inhalt des Mosaiks unserer Apsis bezeichnet. Die soeben erwähnte Kopie befindet sich in dem *Codex Escorialensis* (Fig. 74). Sie zeigt einen Hirten mit Rindern und einen mit Schafen. Über dem oberen ist an der breiten Umrahmung Draperie befestigt; unter ihm sieht man einen von Rohrgeflecht umzäunten Hühnerhof, der in der Mitte einen gleichfalls aus Rohr geflochtenen Laubgang hat. Bei dem letzteren sind die Gesetze der Perspektive beobachtet; denn er

¹ *Cod. vat. lat.* 5407, fol. 195 200.

² Das für die Beurteilung des damaligen Zustandes der Mosaiken wichtige Wort „superius“ fehlt in der Rossis Trans-

skription (*Mosaici* Fasc. V–VII, fol. 2).

³ *Storia IV*, Taf. 239, 6, 7, S. 48.

⁴ Abgedruckt bei Lauer, *Le palais de Latran* 467f.

läuft in eine Spitze aus, hat eine pyramidale Form. An seinem Eingang, der wie das Portal einer Basilika oder eines Tempels mit zurückgezogenen Vorhängen versehen ist, steht eine weibliche Gestalt, welche mit der bis an die Erde reichenden Ärmeltonika bekleidet ist und anscheinend aus einem Napf Futter streut, um das entlaufene Geflügel wieder in das Gehege zu locken; in der Nähe liegt der treue Wachthund. Die beiden Felder sind links durch ein

aus Akanthusblättern und -ranken mit dem Pfauenmotiv gebildetes Trennungsglied abgeschlossen¹.

Wir dürfen hier natürlich nicht alles, selbst nicht die kleinsten Details ohne Kontrolle hinnehmen. Sicher stammt von dem Kopisten die Einteilung der Dekoration in zwei untereinander liegende Felder, welche lediglich auf das schmale Format seines Skizzenbuches zurückzuführen ist. Auf dem Original stand alles: Hirten, Herden und Hühnerhof, in einer Linie. Daß die Kopie aber in den Hauptsachen unsern vollen Glauben verdient, werden wir noch durch positive Beweise zu erhärten vermögen.

Es waren also auf dem verlorenen Mosaik der Vorhalle außer den vier von dem Kopisten Ciacconios abgezeichneten Hirten noch andere Gegenstände vorhanden. Dieses wußte man schon aus der flüchtigen Beschreibung, welche Panvinio in seinem Buche *Über die sieben*



Fig. 74. Kopie von Hirten aus dem lateranensischen Baptisterium.

Kirchen von dem Mosaik gegeben hat. „In der rechten Apsis“, schreibt er, „sind Hirten bei ihren Rinderherden mit Vögeln und Vogelhäusern und geschickt ausgeführten Emblemen gemalt.“² In dem handschriftlichen Nachlaß sind außerdem noch „Wälder“, d. i. Bäume, erwähnt³. Daß er mit diesen Worten nicht alle Gegenstände aufzählt, ergibt sich aus seiner Beschreibung

¹ Hermann Egger, *Codex Escorialensis*, in *Sonderschriften des österr. archäol. Instituts* 1906, Taf. 4, S. 59. Unsere Fig. 74 wurde nach einer von dem Herrn Verfasser gütigst überlassenen Photographie hergestellt.

² O. Panvinio, *De septem Urbis ecclesiis* (1570) 158: „In dextera sunt picti pastores, armenta pascentes cum ovibus

aviariisque, emblematis scite expressis.“

³ *Cod. vat. lat.* 6781, fol. 243 v: „Porticus habet duas absidas in musivo pulcherrimas: dextera florum (sic), sinistra pastorum armenta pascentium, avium aviariisque et silvarum.“ Die Beschreibung der Mosaiken in seiner *Geschichte des Laterans* (bei Lauer, *Le palais de Latran* 466) gleicht der gedruckten.

des erhaltenen Mosaiks, von dem er nur die „Blumen“ nennt und die Tauben, das Lamm, die Muschel, die Kreuze und die Vogelgruppen mit den Vasen keines Wortes würdigt.

Rinderherden gehören in der zömeterialen Kunst zu den unbekannten Größen. Trotzdem haben wir zu glauben, daß einige als Rinder abgezeichnete Tiere auf dem Original wirklich Rinder, andere wahrscheinlich Ziegen oder Schafe mit geraden Hörnern waren, wie wir sie auch auf den Malereien der Katakomben antreffen. Bei dem traurigen Zustand des Mosaiks

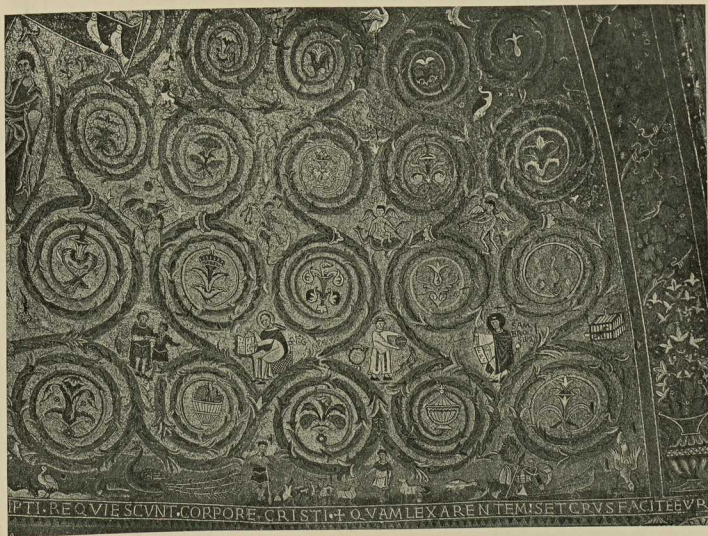


Fig. 75. Ausschnitt aus dem Apsismosaik von S. Clemente.

und der notorischen Flüchtigkeit der Kopisten jener Zeit wären derartige Irrtümer leicht begreiflich; der eine von den Zeichnern Bosios brachte es sogar fertig, eine Taube in einen Ochsen zu verwandeln. Solche Irrtümer sorgten überdies für Abwechslung: man sah nun auch andere Tiere, nicht immer Schafe.

In vorliegendem Falle stehen die Kopisten jedoch nicht allein da; es gesellt sich zu ihnen das ausdrückliche Zeugnis der genannten Gelehrten. Was schließlich ganz besonders schwer in die Wagschale fällt, ist das Zeugnis der Künstler, die das Apsismosaik der in unmittelbarer Nähe vom Baptisterium gelegenen Basilika des hl. Klemens in möglichst genauer Anlehnung an das unsrige ausführten, das gleiche, welches dann bei dem Neubau der Kirche

in mittelalterlicher Form und mit einigen zeitgemäßen Veränderungen wiederholt wurde. Obgleich das Mosaik erst weiter unten besprochen wird, müssen wir schon hier einiges vorwegnehmen, um seine Verwandtschaft mit dem der lateranensischen Vorhalle darzutun. Der Hirt erscheint auf ihm ebenfalls viermal; die Herde besteht aus fünf Schafen, drei Ziegen und zwei Rindern (Figg. 75–76)¹. Den Künstlern war es hier offenbar nur um den allgemeinen Begriff der Herde, des Hirten und des Weidens zu tun, wie wir ja auch auf den die Selig-

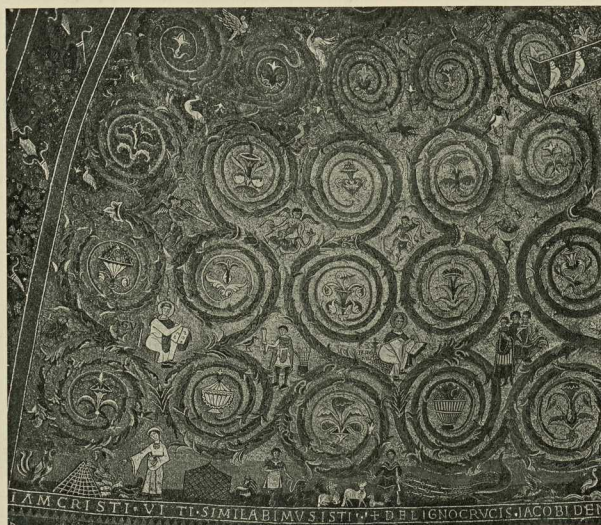


Fig. 76. Ausschnitt aus dem Apsismosaik von S. Clemente.

keit veranschaulichenden Bildern unter den Vögeln solche treffen, mit denen man in der altchristlichen Kunst keinen bestimmten Begriff verband und die bloß der Mannigfaltigkeit wegen hinzugefügt wurden. In der Größe ist das gleiche Mißverhältnis: die Hirten sind mehr denn doppelt so groß als die Rinder.

Neben den vier Hirten, deren Zahl durch die Symmetrie — zwei auf jeder Seite von dem zentralen Hauptgegenstand — veranlaßt wurde, sieht man in S. Clemente noch einige Nebenfiguren. Rechts (Fig. 75) melkt ein Knecht ein Schaf, und nicht weit davon ist ein

¹ Schon de Rossi erkannte in dem Apsismosaik von S. Clemente Bestandteile von den Mosaiken der Vorhalle und der Apsis der lateranensischen Basilika. Vgl. seine *Mosaici Fasz.* VII–VIII, *Mosaico dell' Abside di S. Clemente* f. 3.

zweiter eben daran, das gleiche Geschäft bei einer Ziege zu beginnen; beide sind viel kleiner und nur mit der Tunika bekleidet, wogegen die Hirten ihre volle Tracht haben. Links (Fig. 76) füttert ein weibliches Wesen, vielleicht die Besitzerin des Hofes, eine Glucke mit ihren Küchlein. Sie trägt weiße Gewänder: eine breitärmelige Talartunika, ein kleines Kopftuch und eine Schürze, in welcher sie das Futter hat. Während die Hühner gierig die Körner aufpicken, reckt sich ein Hahn empor, um seinen Schrei ertönen zu lassen. Er ist von den Hühnern durch einen pyramidalen, aus Rohr geflochtenen Gitterkorb getrennt, welcher zur Aufbewahrung des nur für die Küchlein bestimmten Futters dient. In dieses liebliche Idyll kommt plötzlich ein Mißton: ein frecher Falke ist aus den Lüften heruntergeschossen und streckt schon seine Fänge aus, um ein Küchlein zu rauben. Hier hat sich also der Mosaizist, die Vollständigkeit der Kopie des *Escorialensis* vorausgesetzt, von der lateranensischen Vorlage getrennt und ist selbständig vorgegangen. Die Frau sodann, deren winzige Gestalt sich auf der Kopie des lateranensischen Mosaiks in dem Bogen des Laubganges verliert, steht bei ihm frei da und kommt dadurch viel mehr zur Geltung. Umgekehrt müssen dort die vier Hirten mehr aufgefallen sein, sonst hätte Ciacconio sie wohl nicht kopieren lassen. Freilich darf man nicht vergessen, daß damals schon ein großer Teil des Mosaiks zerstört war. Neben der Frau gewahrt man in S. Clemente einen Käfig, in welchem ein grüner Vogel sitzt. Allerlei Vögel, die trinkenden Hirsche, ein „heiliger Baum“ (Fig. 75) und andere Motive, auf die wir bei der eigentlichen Beschreibung des Mosaiks zurückkommen werden, vervollständigen die Szenerie des unteren Streifens. Wir haben hier also nicht bloß alle von Panvinio in der Beschreibung des Mosaiks der lateranensischen Vorhalle aufgezählten und von dem Kopisten des *Escorialensis* abgezeichneten Gegenstände: „pastores, armenta cum avibus aviariisque“, sondern finden noch andere, die von beiden übergangen wurden, weil sie damals entweder ganz zerstört oder nur fragmentarisch erhalten waren oder überhaupt nicht beachtet wurden. Schon Ciacconio, der einige Jahrzehnte nach Panvinio seine Aufzeichnungen machte, erwähnt ja in der oben angeführten Stelle nur die Hirten mit den Herden und sagt von dem übrigen Mosaik, daß es „infolge der Unbilden der Zeit herabgefallen sei und daß man nichts Weiteres mehr sehen könne“.

Was mag an der beschädigten Stelle abgebildet gewesen sein? Die Frage ist aller Beachtung wert; denn dort, im Zentrum der Apsiskomposition, befand sich, wohlgemerkt, der Hauptgegenstand, dem die vier Hirten untergeordnet waren. Die Frage ist auch keine verzweifelte; denn gerade in der Bestimmung des zerstörten Gegenstandes kommt uns das Mosaik von S. Clemente zu Hilfe: auf diesem sehen wir in der Mitte über dem Fels der Evangelienströme mit den trinkenden Hirschen eine dichte Akanthusstaude mit Ranken und Blüten, welche eine große Ähnlichkeit mit denen des erhaltenen Mosaiks des Atriums haben (Taff. 1—3). Die aus dem Akanthusbusch herauswachsenden Stengel umschlingen aber in S. Clemente (Taff. 117—118) nicht einen inhaltlosen Rohrschaft, sondern ein von Tauben besetztes Kruzifix, neben welchem die schmerzhaftes Mutter und der Liebesjünger stehen. Die

Tauben nehmen sich auf dieser mittelalterlichen Kreuzdarstellung etwas sonderbar aus und haben nicht ihresgleichen; man möchte sie für unzeitgemäße Zutaten halten, wüßte man nicht, daß sie die ursprünglichen Besitzer des Kreuzes sind und daß Christus mit der Madonna und Johannes erst im Mittelalter hinzugefügt wurden. Die Tauben waren ehemals so verteilt, daß sieben auf dem Längs-, fünf auf dem Querbalken saßen. Über dem Kreuz wölbt sich ein Streifen Wolkenhimmel und über diesem in dreifacher Abstufung die Muschel. Im ersteren ragt aus Wolken die Hand Gottes mit dem für das Kreuz bestimmten Gemmenkranz heraus; zu beiden Seiten sieht man Scheiben- und Kandelaberornamente; zwei von den letzteren tragen je ein nach der Mitte zugewendetes Lamm Gottes mit dem Nimbus. Die Muschel ist, wie gewöhnlich, sehr reich verziert; sie hält eine Perlenschnur und ein kleines Kreuz. Muschel, Kreuz, Tauben und das aus symmetrischen Rücksichten verdoppelte Gotteslamm kehren auch auf dem noch erhaltenen Apsismosaik der lateranensischen Vorhalle wieder und bezeugen dadurch aufs neue die beiderseitige Verwandtschaft. Sieht man nun von den mittelalterlichen Zutaten des klementinischen Mosaiks ab, so ergibt sich die Beantwortung der oben gestellten Frage von selbst; denn das übrige paßt ganz ausgezeichnet für eine Apsiskomposition aus der Triumphperiode des Kreuzes, zumal für eine Komposition der Vorhalle eines Baptisteriums, also jenes Raumes, in welchem die Katechumenen dem Teufel entsagten, dem Herrn sich weihten, kurz Handlungen vornahmen, bei denen das Kreuzeichen eine Hauptsache war. Ziehen wir alles dieses in Betracht, so dürfen wir in dem Mosaik der Apsis von S. Clemente mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit eine mittelbare und in einigen Punkten veränderte Kopie des verlorenen Mosaiks unserer Vorhalle erblicken. Mit diesem Resultat müssen wir uns bescheiden; zu einer Sicherheit können wir unter den gegenwärtigen Umständen natürlich nicht gelangen.

Das Ergebnis ist aber, wie wir gezeigt zu haben glauben, keine bloße Hypothese; es empfiehlt sich schließlich noch dadurch, daß es die Art, wie das noch erhaltene Mosaik (Taff. 1—3) entstanden ist, beleuchtet. Unter der Voraussetzung, daß auf dem zerstörten einst das Taubenkreuz mit den Hirschen und den Evangelienströmen die Mitte einnahm, kann man es leichter verstehen, wie der Künstler auf die Idee verfallen konnte, den aus der Akanthusstauende wachsenden kahlen Schaft, welcher im Verhältnis zu dem der Gewinde der „ara pacis“ wenig Schönes bietet und ganz inhaltlos ist, in die Komposition aufzunehmen: das Ganze war, wenn ich so sagen soll, der Schatten des zerstörten Mosaiks und der Schaft ein einfacher Lückenbüßer.

Man begreift jetzt auch die Wahl der symbolischen Zeichen, welche sämtlich auf dem zerstörten Gegenstück vorhanden waren. Der Künstler hatte durch die Ausschmückung des inneren Raumes des Baptisteriums, des „Sancta sanctorum“, und durch diejenige der linken Apsis den Vorrat an Darstellungen so erschöpft, daß er sich bei der noch erhaltenen Apsis auf die Wiederholung einiger Gegenstände, welche bereits gegenüber abgebildet waren, beschränkte. Eine ähnliche Vereinfachung der Dekoration trat auch, wie wir weiter unten sehen werden, in den drei benachbarten Kapellen des hl. Hilarius ein: die zahlreichsten

Darstellungen bot die des heiligen Kreuzes, weniger reich war die des Täufers und noch weniger die des Evangelisten Johannes. In beiden Fällen ist uns also nur das minderwertige Stück übrig geblieben.

Panvinio gibt den zwei Apsismosaiken das Prädikat „sehr schön“¹. Das zerstörte war aber das hervorragendere. Trotz seines schlechten Zustandes haben die Kopisten, wie gesagt, nur von ihm Notiz genommen. Den künstlerischen Wert beider kann man am besten aus dem Einfluß, den sie ausgeübt, bemessen. Dieser blieb nicht auf Rom allein beschränkt. Wir haben oben (S. 67) ein Apsisgemälde besprochen, welches der hl. Paulin in seiner nolanischen Basilika ausführen ließ: es bestand aus Elementen, denen man die römischen Eindrücke deutlich anmerkt, die der Heilige von seiner häufig wiederholten Reise zu den Apostelgräbern heimbrachte. Ein dem römischen ähnliches Kreuz war es auch, über welchem er die Verse: „... Quaeque super signum resident coeleste columbae Simplicibus produnt regna patere Dei“², geschrieben hat; denn das Kreuz von S. Clemente ist von den Tauben wirklich „besetzt“. Das schon einmal (S. 4) herangezogene Zeugnis des hl. Nilus legt nahe, daß unsere Komposition sich auch im Orient, dort aber vermutlich ohne Tauben, einer großen Beliebtheit erfreute. Ähnlich dürfte schließlich auch diejenige gewesen sein, welche die Apsis der im sessorianischen Palast von Konstantin erbauten Kreuzkirche schmückte.

Die vier Hirten, die Ciacconio von dem Apsisbild der Vorhalle abzeichnen ließ, stachen dort mehr in die Augen als auf der mittelalterlichen Kopie von S. Clemente, auf welcher sie unter dem üppigen Rankenwerk verschwinden. Auch auf den Künstlern der Mosaiken des neapolitanischen Baptisteriums machten sie einen solchen Eindruck, daß er sie sämtlich herübernahm, obgleich er voraussehen mußte, daß kein genügender Raum dafür vorhanden war. Auf der Vorlage standen die zwei Hirsche, wie bemerkt, im Zentrum an dem Fels der Evangelienströme; die Hirten waren symmetrisch zu beiden Seiten verteilt und weideten Schafe, Ziegen und Rinder. Dank der geräumigen Apsis konnten alle diese Gestalten und Figuren auf eine und dieselbe Fläche gestellt werden. In Neapel, wo man nur das Baptisterium, nicht auch eine Vorhalle mit Apsiden hatte, mußte eine Teilung derselben vorgenommen werden. Die Vierzahl der Hirten bestimmte den Künstler, die vier Pendantifs für sie zu wählen und je einen in die Mitte der Vorderwand, an den denkbar ungünstigsten Platz, zu setzen; um sodann die Vierzahl der Evangelienströme beizubehalten, opferte er die in der damaligen Symbolik so sehr betonte Einheit des Felsens, verdoppelte die Zahl der Hirsche und gab jedem eine eigene, aus zerklüfteten Felsen hervorbrechende Quelle, aus deren Wasser sie trinken, während die vier ihnen gegenübergestellten Schafe sich an blühenden Kräutern gütlich tun. Diese acht Tiere wurden paarweise verteilt, so daß zweien von den Hirten die unerhörte Aufgabe, Hirsche zu weiden, zufiel. Man sieht hier wieder die nachteiligen Folgen, die beim Kopieren fast unvermeidlich sind, sobald die Kompositionen

¹ Vgl. S. 258, Anmerkung 3.

² Paulin., *Ep.* 32, 14: Migne, *PL* 61, 337, Hartel 289.

in andere Örtlichkeiten übertragen werden und sich deshalb Veränderungen unterziehen müssen. Diesem Übelstand ist auch das Mißverhältnis zuzuschreiben, in welchem der winzige Hirt zu den Riesentieren steht (Taff. 36f).

Auf das Mosaik unserer Apsis ist wahrscheinlich auch dasjenige mit den Hirten zurückzuführen, welches sich in S. Aquilino zu Mailand erhalten hat (Fig. 77). Infolge der unrichtigen Ergänzung der zahlreichen Lücken war es bisher ein Kreuz der Interpreten. Man sah darauf drei Hirten und eine weibliche Gestalt, die auf einen Stock sich stützend des Weges kam und ein kleines Körbchen am rechten Arm trug. Die veröffentlichte Kopie¹



Fig. 77. Mosaik mit Hirtenszenen in S. Aquilino zu Mailand. (Phot. Anderson.)

war insofern noch mehr irreführend, als auf ihr die Lücken umgrenzt sind, das übrige also für ursprüngliches Mosaik gelten mußte. Bei meiner Untersuchung des Bildes habe ich mich jedoch überzeugt, daß die Lücken an einigen Stellen größer, an andern kleiner waren. Über den zwei Hirten zur Rechten sah ich noch ein großes Stück Wolkenhimmel, der auf der Kopie fehlt; man hatte ihn auf dem Original mit Ölfarbe überstrichen, unter welcher ich unbestimmte Umrisse von Figuren erkannte. Eine Reinigung des Mosaiks, welche ich später mit Erlaubnis der zuständigen Behörde durch meinen Maler und den Herrn Giuseppe Cervi von der Basilika des hl. Ambrosius vornehmen ließ, zeigte, daß ich mich nicht getäuscht hatte: auf dem Firmament kamen Reste von vier Pferden zum Vorschein (Taf. 41). Dort war also die Personifikation der auf einem Viergespann einherfahrenden Sonne

¹ Garrucci, *Storia* IV, Taf. 234, 2. In Photographie bei wo auch die verschiedenen Auslegungen des Mosaiks angeführt sind.
Pietro Toesca, *La pittura e la miniatura nella Lombardia* 11f.



Fig. 78. Hirten, von der Sonne belästigt. Rekonstruktion.

dargestellt (Fig. 78)¹. Demnach hatte man auf dem mit Stuck und Ölfarbe ausgeflickten Mosaik von dem Original bloß die Vierzahl der Hirten beibehalten und einen von diesen obendrein noch in eine weibliche Gestalt verwandelt.

Die Verbindung der Sonne mit Hirtenszenen bietet nichts Ungewohntes. Wir beschränken uns auf die Wiedergabe der Miniatur einer Virgilhandschrift der vatikanischen Bibliothek (Fig. 79): hier sendet die durch einen mächtigen Kopf versinnbildete Sonne ihre sengenden Strahlen auf zwei Hirten, welche das Vieh tranken². Den Grund der Anbringung der Sonne in derartigen Szenen lehrt uns das zömeteriale Fresko, welches den auf einer Biga fahrenden Helios zwischen zwei Jonaszenen bietet, also die Absicht des Künstlers: Belästigung des Propheten durch die Sonne, klar erkennen läßt. Diese Bedeutung hat die Sonne

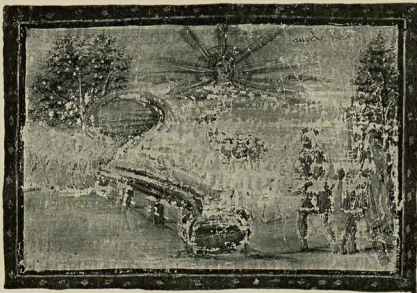


Fig. 79. Hirten, von der Sonne belästigt.

¹ Zur Rekonstruktion des Fehlenden benutzte ich das bekannte Relief des Triumphbogens Konstantins d. Gr. In dem durch den Ingenieur Gargioli von dem Ministerium des Unter-

rechts herausgegebenen *Catalogo delle fotografie* S. 93, B—163.

² *Cod. vat. lat. 3225*, fol. VI. Vgl. Seroux d'Agincourt, *Storia dell' arte* VI, Taf. LXV, 4.

auch auf dem Mosaik von S. Aquilino. Was uns daran besonders interessiert, ist die Vierzahl der Hirten, die uns nur in Neapel und in S. Clemente, also auf zwei von der lateranensischen Taufkirche für den Bilderschmuck beeinflussten Denkmälern begegnet ist. Wir dürfen daher auch in den vier Hirten von Mailand eine, wenn auch etwas veränderte Kopie der lateranensischen sehen. Dadurch erklären sich auch die Quellen, vor allem aber die Wintertracht der Hirten, welche von dem mailändischen Mosaizisten einfach übernommen wurde, wiewohl sie zu der Glut der Sonne wenig paßt. Einer von den Hirten, der sitzende, trägt einen schmalkrempigen Hut (*petasus*); der ruhende hält in der linken Hand die Flöte¹.

3. Mosaik der westlichen Apsiswand der Vorhalle.

Unsere Untersuchungen haben festgestellt, daß das Apsismosaik von S. Clemente höchstwahrscheinlich dasjenige der westlichen Apsis der lateranensischen Baptisterium-Vorhalle wiedergibt. Wie steht es nun mit den Mosaiken der Stirnwand dieser Apsis: wurden auch sie kopiert?² Wir dürfen diese Frage aufwerfen, weil die Mosaiken der Apsiswand in der Klemenskirche nicht bloß gut erhalten, sondern inhaltlich die ursprünglichen sind. Wenn man sie nun mit denen von Sant' Apollinare in Classe³, wo das Zentrum der Apsis ebenfalls von dem Kreuz eingenommen ist, vergleicht, so läßt sich auch hier eine gewisse Verwandtschaft zwischen den Darstellungen nicht verkennen. Die obere Reihe zumal ist bei beiden die nämliche; denn in der Mitte erscheint das Brustbild Christi in einem Medaillon zwischen den Symbolen der Evangelisten. In der unteren sieht man auf dem ravennatischen Mosaik die aus den Städten auf Christus zuschreitenden Schafe und in den schmalen Zwickeln darunter je eine Palme. In S. Clemente sitzen rechts Petrus neben dem Titelheiligen, links Paulus neben dem Diakon Laurentius, und in den Zwickelfeldern stehen die Propheten Jeremias und Isaías mit ausgebreiteten Spruchbändern; den untersten Raum füllen die beiden Städte, aus denen die zwölf Schafe auf das Lamm Gottes in der Mitte zuschreiten.

Aller Wahrscheinlichkeit nach liegt diesen Mosaiken die zerstörte Komposition der lateranensischen Vorhalle zu Grunde. Um dieselbe in ihrer Ursprünglichkeit wiederherzustellen, müssen wir bei S. Clemente vor allem den Lokalheiligen Klemens und sein Gegenstück ausschalten. Wir bekommen dann genügenden Raum, um der verkümmerten Palme den ihr gebührenden Platz hinter Petrus und Paulus zu geben. Die Apostelfürsten standen aufrecht und wiesen mit der Rechten akklamierend auf das Medaillon mit der Büste ihres Meisters hin. Das Brustbildformat war für diese niedrigste Stelle der ganzen Fläche das einzig mögliche; wir haben gesehen, mit welchem Mißerfolg der Mosaizist von Neapel auf die nämlichen Stellen die Ganzfigur des Guten Hirten hingesetzt hat. Das Medaillon als solches entsprach auch dem römischen Brauch, in der Vorhalle die „*imagines clypeatae*“ der Ahnen aufzuhängen. Tatsächlich konnte man sich hier, wo der Katechumen

¹ Symmetrischer wäre, wie auf Taf. 17, die Dreizahl.

² Daß die Stirnwände der beiden Apsiden mit Mosaiken

geschmückt waren, ist ohne weiteres anzunehmen.

³ Garrucci, *Storia* IV, Taf. 265, 1.

sich Christus wehte, nichts Geeigneteres denken als das Bild des Erlösers; denn der Gläubige sah in Christus Ahnen wie Vaterland und das Ziel aller seiner Hoffnungen verkörpert¹. Der Heiland machte wohl mit der Rechten die Sprechgebärde und hielt in der Linken die Rolle oder das Buch; er entbehrte, in Anbetracht der frühen Zeit des Mosaiks, des kreuzförmigen Nimbus. Die vier Evangelistensymbole haben wir uns, wie auf dem sixtinischen Mosaik des Triumphbogens von S. Maria Maggiore, ohne Heiligenschein zu denken. Wie die Dekoration unter den beiden Aposteln abschloß, ist unsicher. Vielleicht standen dort die Städte Jerusalem und Bethlehem mit den zwölf symbolischen Lämmern in der Anordnung von S. Maria Maggiore.

Auf dem ravnennatischen Mosaik hatten die Änderungen den entgegengesetzten Verlauf von denen in S. Clemente: da der hl. Paulus für die Verklärung nicht verwertet werden konnte, so ließ man die Apostelfürsten beiseite und setzte an ihre Stelle die Städte mit den Lämmern und an die der Städte die beiden Palmen. Man kann sich nicht leicht etwas Unmalerischeres denken als diese auseinandergerissenen Mosaiken der Apsiswand. An der Komposition der Apsis selbst, an der Verklärung Christi, interessieren uns hier nur die erklärenden Worte, die dem Kreuze beigeschrieben sind: oben $\text{I}\chi\theta\gamma\text{C}$, unten SALVS MVNDI . Für die Mitte des 6. Jahrhunderts, der das Mosaik angehört, ist der erste Ausdruck ungewohnt² und mutet einen fast ebenso fremdartig an wie die Tauben auf dem mittelalterlichen Kruzifix von S. Clemente. Alles Fremdartige verschwindet, sobald wir annehmen, daß das Wort bereits auf dem Urbild in der Vorhalle des lateranensischen Baptisteriums über dem Kreuz gestanden hat. Für diese Zeit passen auch die neben den beiden Kreuzarmen befindlichen Buchstaben $\Lambda\Omega$, welche isoliert, d. h. ohne das Monogramm Christi, in Rom bereits im 3. Jahrhundert vorkommen³. Doch können sie auch von dem ravnennatischen Mosaikisten hinzugefügt worden sein, da diese Buchstaben noch lange im Gebrauch blieben.

Ausgehend von den alten Kopien, die uns Ciacconio und der *Escorialensis* von einigen Gegenständen des zerstörten Apsismosaiks der Vorhalle des lateranensischen Baptisteriums überliefert haben, konnten wir an der Hand der Mosaiken von S. Clemente, Neapel und S. Apollinare in Classe den ganzen Bilderschmuck der einen Apsis und der zugehörigen Apsiswand⁴ mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit wiederherstellen. Die Rekonstruktion vollzog sich in der ungezwungensten Weise. Durch das nähere Eingehen auf die Mosaiken von S. Clemente sonderten sich die alten Bestandteile von selbst aus und halfen uns, die Form der Vorlage zu bestimmen. Die verwandtschaftlichen Berührungspunkte der letzteren mit

¹ Vgl. Wilpert, *Katakombenmalereien* 537.

² Eines der letzten römischen Monumente mit dem fraglichen Worte ist die Sabinatüre aus dem Anfang des 5. Jahrhunderts (Fig. 12, S. 56). Dort sind aber die Buchstaben so verteilt, daß man $\text{I}\chi\theta\omega\omega\zeta$ $\text{X}(\chi\omega\omega\zeta)$ $\text{Y}(\iota\omega\omega)$ $\text{C}(\omega\omega\zeta)$ $\text{C}(\omega\omega\zeta)$ lesen muß. Am Ende steht ein verwirterter, unsicherer Buchstabe, der am wahrscheinlichsten ein Λ ($\text{A}\mu\eta$?) ist. Ein N ($\text{N}\iota\epsilon\eta$)

halte ich wegen seiner starken Neigung nach rechts für ausgeschlossen.

³ Siehe oben S. 42.

⁴ Für die Darstellungen, welche die Vorderwand der gegenüberliegenden Apsis schmückten, wären wir bei dem Mangel an jedem positiven Anhaltspunkt rein auf Mutmaßungen angewiesen, welche uns nicht zu locken vermögen.

den genannten Monumenten sind so zahlreich und so überraschend, daß sie nicht ein Spiel des Zufalls sein durften. Wir werden später, bei der Besprechung der drei Oratorien, welche der hl. Hilarus an die Taufkirche vom Lateran anbaute¹, sehen, daß dieselben einiges enthielten oder noch enthalten, was direkt auf das neapolitanische, indirekt auf das lateranensische Baptisterium hinweist; denn es lag nahe, aus den Monumenten, die man zur Hand hatte, zu schöpfen. Diese Übereinstimmung von so verschiedenen Anzeichen ist uns eine neue Garantie für die Wahrscheinlichkeit unserer Rekonstruktion².

§ 3. Die Mosaiken des Baptisteriums.

Hatte schon die Vorhalle des Baptisteriums so wertvolle Mosaiken, so wird die Ausschmückung der eigentlichen Taufkirche, des von dem hl. Cyrill von Jerusalem „Sancta sanctorum“ genannten Raumes³, natürlich noch weit kostbarer gewesen sein. Da aber auch von ihr nichts übrig geblieben ist⁴, so müssen wir uns auf einige allgemeine, durch die baptis-malen Zyklen von Neapel und Ravenna nahegelegte Bemerkungen beschränken.

Wir haben gesehen, daß für die Mosaiken des neapolitanischen Baptisteriums einige Gegenstände aus der lateranensischen Vorhalle kopiert wurden. Es ist daher nicht zuviel gesagt, wenn wir behaupten, daß diese Künstler auch Darstellungen aus dem Innern wiederholt haben. Im Innern war ja zweifelsohne das apostolische Symbolum im Bilde vorgeführt, das den Taufkandidaten in die christlichen Lehren einführte, das in Rom entstand und von Rom aus über einen großen Teil der Christenheit sich verbreitete. Dieses Symbolum, der Glaube an die Trinität und besonders an die zweite Person in der Gottheit, ist es aber, welchen der Zyklus der neapolitanischen Mosaiken größtenteils zum Ausdruck bringt. Daher dürfen wir in demselben von vornherein eine Kopie desjenigen erblicken, mit dem das konstantinische Baptisterium ausgeschmückt war. Unter den neapolitanischen Mosaiken lernten wir denn auch eine Darstellung echt römischen Charakters kennen, eine Darstellung, welche eigentlich nur in Rom ihre volle Existenzberechtigung hatte, die eben damals und, wie es scheint, für das Baptisterium komponiert wurde: die Übergabe des Gesetzes an Petrus. Ganz römisch sind ferner der Sternenhimmel mit dem Monogramm und die Apostelgestalten mit dem Kranz, deren Vorläufer wir in den Katakomben schon im 3. Jahrhundert antreffen. Auch die schöne, aus Doppelspiralen bestehende Einfassungsborte stammt aus Rom: in dem Mausoleum der Konstantina werden wir sie in dem unteren Rahmen der Kuppelmosaiken finden (Taf. 88, 2; vgl. Fig. 68, S. 216); und daß sie auch in der Dekoration des lateranensischen Baptisteriums war, läßt sich aus dem Deckenmosaik der Kapelle des Evangelisten

¹ Vgl. Kap. 13.

² Seit dem 18. Jahrhundert sind an der Vorderwand der beiden Apsiden je zwei Barockengel aus Gips angebracht, welche eine auf die oben (S. 250) genannten Märtyrer bezügliche Inschrift halten. Es besteht also keine Möglichkeit, dort zu untersuchen, ob von den Mosaiken noch etwas erhalten ist.

Allen Anscheine nach wurden sie an jenen Stellen entfernt, um besser die Engel befestigen zu können.

³ Siehe oben S. 223.

⁴ Die Reste, welche Panvinio in dem gewölbten Umgang sah (bei Lauer, *Le palais de Latran* 465), stammten von Mosaiken aus der Zeit nach der Umwandlung des Baptisteriums.

Johannes folgern (Taff. 86f). Die Vermehrung der Brote und Fische mahnte sodann dermaßen an das römische Schema, daß ein kleines Fragment mir hinreichend sein konnte, um aus ihm die Szene zu erkennen. Es ist demnach in hohem Grade wahrscheinlich, um nicht zu sagen sicher, daß die neapolitanischen Mosaiken diejenigen der lateranensischen Taufkirche wiedergeben. Die vielen und überraschenden Berührungspunkte setzen voraus, daß den Mosaizisten Neapels sehr genaue Kopien vorgelegen haben.

Der römische Zyklus dürfte indes noch reicher gewesen sein, weil die Künstler dort, wie gesagt, außer dem eigentlichen Baptisterium auch die Vorhalle mit Bildern zu füllen hatten. Unter den Darstellungen, die in Neapel anscheinend nicht abgebildet waren, möchten wir auch die Schlüsselübergabe an Petrus vermuten. Diese kommt in Rom häufig vor, und in „S. Costanza“ figuriert sie als Gegenstück zu der Übergabe des Gesetzes. Was aber die lateranensische Taufkirche ganz besonders vor der neapolitanischen voraushatte, das waren die Darstellungen der Throne, Altäre und Kathedren mit den Reichsinsignien und Evangelienbüchern, welche Neon in der oben (S. 70f) beschriebenen Weise für sein Baptisterium kopiert hat; sie werden hier auf den acht Wänden wohl friesartig, zum Abschluß der Bilderreihe nach oben, verwendet gewesen sein. Bei der Raumfülle, über welche die Künstler verfügen konnten, dürfen wir schließlich annehmen, daß das Apostelkollegium nicht bloß vollzählig war, sondern, wie in Ravenna, auch eine entsprechende Zahl Propheten als Gegenstück hatte. Die bevorzugte Stellung, welche Neon den Aposteln in seiner Taufkirche einräumte, mahnt an die Zeit, wo die Legende, jeder Apostel habe einen von den zwölf Artikeln des Symbols verfaßt, bereits in feste Formen gelegt war.

Bevor wir das Alte Baptisterium verlassen, möchten wir noch auf das schon oben erwähnte Fresko von Grottaferrata, das ungefähr aus dem Ende des 4. Jahrhunderts stammt, einen Blick werfen (Taf. 132). Es ist zwar sehr roh in der Ausführung, für uns aber äußerst wertvoll¹. Durch die auf zömeterialen Malereien fast unbekannte blaue Farbe des Hintergrundes in der Hauptszene, der Übergabe des Gesetzes an den Apostelfürsten, weist es auf Mosaiken hin und verrät sich dadurch mit großer Wahrscheinlichkeit als Kopie einer musivischen Darstellung. Hiermit kann nicht das Bild von S. Costanza (Taf. 4) gemeint sein, weil dieses keinen blauen Hintergrund hat. Dafür dürfen wir mit vollem Recht vermuten, daß die Szene in dem lateranensischen Baptisterium auf blauem Grunde ausgeführt war. Die ungewöhnlich große Zahl von Vögeln und Dattelpalmen führt uns sodann zu den Mosaiken der neapolitanischen Taufkirche, wo auf den Vorderwänden der Pendentifs allein acht mit Früchten behangene Palmbäume und ebensoviele Vögel zu sehen sind. Eine solche Übereinstimmung zwischen zwei in dieser Zusammenstellung an Gräbern ganz ungewohnten Symbolen läßt sich kaum anders als durch die Annahme einer für beide Künstler gemeinsamen Quelle erklären. Diese kann nur in Rom sein; denn es ist unwahrscheinlich,

¹ Leider sind die Farben so von der Feuchtigkeit zersetzt, daß die Malerei in absehbarer Zeit verschwinden wird.

daß der Maler von Grottaferrata die Reise nach Neapel gemacht habe, um sich dort die Gegenstände für den Bilderschmuck eines Arkosols zu holen, was er billiger und schneller in dem nahen Rom haben konnte. Für Rom sprechen auch einige von den vielen kleinen Unterschieden in den Details. Christus steht auf Wolken, nicht, wie in Neapel, auf der Himmelskugel¹; zu beiden Seiten von ihm sieht man die apokalyptischen Buchstaben λ und ω und über dem Haupte die Hand Gott Vaters, welche den Kranz zur Krönung des Gottessohnes bereit hält², während sie in Neapel das monogrammatische Kreuz krönt. Petrus sodann, der „Träger des hehren Kreuzes“, wie Drakontius ihn nennt³, hat das wirkliche, nicht das monogrammatische Kreuz; und um den Kopf des Phönix erglänzt wie auf allen römischen Monumenten der Strahlennimbus. Den Vögeln endlich gab der Maler zwei Wassergefäße zum Trinken; sie erinnern an die Brunnen, welche für die Vögel in dem paradiesischen Garten der „cinque santi“ aufgestellt sind. In allen diesen Unterschieden offenbart sich der Einfluß der römischen Monumente; einige dürften, wie bemerkt, ein Reflex der Mosaiken des lateranensischen Baptisteriums sein. Von dort entlehnte der Maler auch die Schafe, welche auf das Gotteslamm zuschreiten, das auf dem Berg mit den vier Evangelienströmen stand, das heute zwar bis zur Unkenntlichkeit verblaßt ist, aber sicher vorhanden war, weil man Christus sonst nicht so hoch hinaufgerückt haben würde. Die Schafe sind in einer besondern Zone unter der Szene der Gesetzesübergabe gemalt, während der Mosaizist von Neapel sie, wie wir sahen, in der denkbar ungünstigsten Weise verwendet hat. Die apokalyptischen Buchstaben endlich passen ebenfalls sehr gut zu einer römischen Darstellung Christi; sie erscheinen in ähnlicher Verteilung auf dem Relief der Himmelfahrt von S. Sabina (Fig. 12, S. 56), also auf einem Bilde, das man für einen Auszug jener Himmelfahrt halten darf, welche in der konstantinischen Lateranbasilika dargestellt war.

So werden wir von Grottaferrata auf dem Umweg über Neapel wiederum in das lateranensische Baptisterium geführt und lernen dessen zerstörte Mosaiken aus den Bildwerken, die in den genannten Orten noch erhalten sind, immer besser kennen.

Zum Schluß sei noch bemerkt, daß der Verstorbene, in dessen Arkosol die Gesetzesübergabe gemalt ist, BIATOR (*Viator*) hieß. Auch ihm wurde bei seiner Aufnahme in die Kirche bei der Taufe das *Gesetz* übergeben. Da sein Leben den Vorschriften des *Gesetzes* entsprach, so wurde er der ewigen Seligkeit teilhaftig. Wir sehen ihn links im Bogen, in der für Selige bevorzugten Orantenstellung zwischen zwei Heiligen, welche ihn in die himmlischen, durch den zurückgezogenen Vorhang angedeuteten Wohnungen aufgenommen haben. Dort betet er für seine teuern Hinterbliebenen, damit auch diese das gleiche beseligende

¹ Wie wir bei der Besprechung der Darstellungen aus der Schöpfungsgeschichte sehen werden, kam in Rom die Himmelskugel sehr häufig und an erster Stelle in der Szene der Schlüsselübergabe, nie aber in der der Gesetzesübergabe zur Verwendung.

² Paul Nol., *Ep.* 32, 17: Migne, *PL* 61, 339: „... rutila Genitor de nube coronat.“

³ *Carmen de Deo* 3, 218 ff: Migne, *PL* 60, 857: „... crucis almae signifer et dux Gentibus innumeris positus sub LEGE fidei Praeco Dei sollers“ usw. Die Rolle des *Gesetzes* ist so lang, daß es bloß zweier Abkürzungen bedurfte, um die übliche Inschrift DOMINVS LEGEM DAT in einer Zeile in ihr unterzubringen.

Ziel erlangen¹. Die über und zu beiden Seiten seines Kopfes gemalte Inschrift, welche bloß die (jetzt unleserliche) Angabe der Lebensdauer enthielt, endet mit den auf Epitaphien zahllos oft wiederholten Worten: BENEMERENTI IN PAC(A)E. Viator trug über der Tunika die auf den Armen zusammenge raffte Pänula; die Heiligen hatten, wie die Sandalen beweisen, die üblichen Gewänder. — In dem Felde gegenüber war, nach dem Erhaltenen zu urteilen, die Auferweckung des Lazarus dargestellt. Hinter Christus stand wahrscheinlich ein Begleiter und vor ihm kniete eine von den Schwestern des Auferstandenen. Nur der Heiland ist deutlich zu erkennen; die übrigen Gestalten sind zu unförmlichen Farbresten verblaßt.

¹ Diese schon vor vierundzwanzig Jahren aufgestellte Definition der in der Orantenstellung an den Katakombengräbern abgebildeten Verstorbenen halte ich noch heute aufrecht. Es wurde zwar viel dagegen geschrieben, aber keiner hat sie widerlegt. Die Begründung derselben findet sich in meinem *Zyklus christologischer Gemälde* (Freiburg i. Br. 1891) 30—49.

Viertes Kapitel.

Das Mausoleum der Konstantina.

§ 1. Beschreibung des Baues.

Unweit der Basilika der hl. Agnes an der nomentanischen Straße steht ein runder, unter dem Namen „S. Costanza“ bekannter Kuppelbau, der wegen seiner Gestalt und Ausschmückung so wichtig ist, daß er von jeher die Aufmerksamkeit der Archäologen, Künstler,

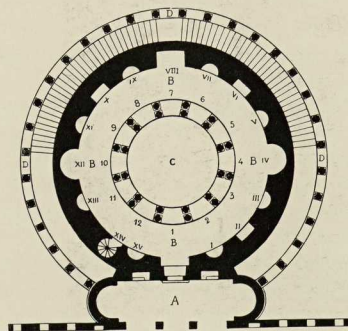


Fig. 80. Grundriß von S. Costanza.

Architekten und Kunsthistoriker auf sich gezogen hat. In ihm „tritt“, sagt Rahn, „die Übertragung des Basilikenschemas auf den Rundbau in einfachster Form zu Tage“¹. Man glaubte ihn daher eine „runde Basilika“ nennen zu können. Die Kuppel, die den Mittelraum überwölbt und die immer ganz geschlossen war, nie, wie das Pantheon, ein Auge hatte², ruht auf einem von zwölf rundbogigen Fenstern durchbrochenen Tambour und dieser wiederum auf zwölf radial gestellten Säulenpaaren (Fig. 80)³, welche über den Kompositkapitälern durch Gebälkstücke verbunden sind und Rundbogen tragen. Ein ringförmiger, tonnengewölbter Umgang (B), der durch

¹ Rahn, *Über den Ursprung und die Entwicklung des christlichen Zentral- und Kuppelbaues* 51.

² Das Gegenteil behaupten, durch das Pantheon verleitet, Isabelle, *Les édifices circulaires*, Taf. 34: „coupe restaurée“; Dehio-von Bezold, *Die kirchliche Baukunst des Abendlandes* I 34, und lange vor diesen Onofrio Panvinio bei de Rossi, *Musaei*

Fasz. XVII—XVIII, fol. 5v.

³ Unserem Plan liegt der von Dehio-von Bezold (*Die kirchliche Baukunst des Abendlandes* Bd. I, Taf. 8, 1) veröffentlichte zu Grunde.

⁴ Gsell-Fels, *Rom und die Campagna* 805.

⁵ Garrucci, *Storia V*, Taf. 305.

Martini sah noch sechs an Ort und Stelle; zur Zeit Ciampinis¹ waren es noch fünf, von denen sich vier in das gleiche Museum gerettet haben².

Der Rundbau hatte ursprünglich eine in zwei Apsiden ausladende Vorhalle (A) und einen geräumigen Vorhof, in welchem bis in das 6. Jahrhundert hinein begraben wurde. Er hatte demnach, wie schon andere bemerkten³, in seinem Äußern eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Mausoleum der hl. Helena, welches ebenfalls mit einem großen Vorhof versehen war⁴. Unsere Figg. 81—83 bieten einen Blick in das Innere und eine Ansicht des Äußern.



Fig. 81. Inneres von S. Costanza. (Phot. Alinari.)

Für letztere wurde ein Standpunkt gewählt, von dem man die beiden turmartigen Aufsätze überblicken kann: der zur Linken erhebt sich über der Hauptnische (VIII); der andere ist die Dachluke, in welche die auf das Dach führende Wendeltreppe (XIV) mündet. Wir sehen auch eine niedrige, stark restaurierte Ringmauer (D), welche den Zweck hatte, die Feuchtigkeit von dem Gebäude abzuhalten und die Säulen zu tragen, auf denen die Überdachung der beiden Treppen des Hypogäums ruhte. Der Zugang zu diesem Raum befand sich in dem hinter der Hauptnische liegenden Teil und ist unter dem inzwischen bedeutend angewachsenen Terrain verborgen⁵.

¹ *De sacris aedificiis* 134f, Taf. 29, 3, 4.

² Einer versieht den Dienst des Trägers der Osterkerze in der Basilika der hl. Agnes.

³ Ciampini a. a. O. 130.

⁴ Bosio, *Roma sotterranea* 323.

⁵ Der Plan von Dehio-von Bezold, auf welchem zwei Zugänge,

zu beiden Seiten der Tür des Mausoleums, zu sehen sind, wurde hierin von uns verbessert. Die neuesten Untersuchungen haben nämlich festgestellt, daß die Mauern dort stets verschlossen waren. — Daß es auch solche gibt, welche den fraglichen Zugang in der Hauptnische, wo der Sarkophag stand, vermuten, sei nur als Kuriosum vermerkt.

Die innere Ausschmückung konnte an Reichtum des Materials und der Darstellungsgegenstände mit allen gleichartigen Monumenten wetteifern: die Kuppel, alle Nischen wie auch das Tonnengewölbe des ringförmigen Umganges hatten musivischen Schmuck, der Tambour und die Vorderflächen wie auch die Laibungen der Bögen Marmorinkrustationen, die Innenwände Marmorbekleidung¹ und der Fußboden einen Belag von Marmorplatten.



Fig. 82. Aus dem Innern von S. Costanza.

Die beiden ersten Male war er allein, das dritte Mal mit P. Angelo Rocca, dem „Präfekten der päpstlichen Hauskapelle“⁵. Mit Hilfe seiner Beschreibung und

Einen schwachen Begriff davon vermitteln die zwei folgenden Abbildungen (Figg. 84–85), die zu einer Zeit angefertigt wurden, als die alte Ausschmückung noch zum Teil erhalten war². Heute sieht man nur noch die Mosaiken des Tonnengewölbes, der beiden Seitennischen und einen winzigen Rest von denen der Hauptnische; die übrige Dekoration, die schon im 16. Jahrhundert in einem schlechten Zustand war, ließ Kardinal Veralli im Jahre 1620 herabschlagen und durch (wertlose) Malereien ersetzen³. Glücklicherweise hat Pompeo Ugonio, der gelehrte Freund des großen Katakombenforschers Bosio, die Mosaiken öfters einer genauen Prüfung unterworfen und seine Beobachtungen schriftlich aufgezeichnet: zuerst am „1. Oktober 1594“, dann am „3.“ des gleichen Monats und zuletzt am „20. November

¹ Isabelle (*Édifices circulaires* 81) sah noch Spuren davon.

² Die Photographien der beiden Zeichnungen verdanke ich Hermann Egger.

³ Zum Andenken daran wurde über dem Bogen der Hauptnische folgende Inschrift angebracht: FABRITIVS S. R. E. CARD. VERALLIVS. TEMPLVM. DIVAE. CONSTANTIAE. RVINAE. PROPINQVVM. RESTAVRAVIT. ET ORNAVIT. ANNO DOMINI MDCXX. Die Marmorplatte ist auf unserer Abbildung (Fig. 82) sichtbar.

⁴ De Rossi gebührt das Verdienst, das Manuskript in der Kommunalbibliothek von Ferrara (Nr. 161, P. 1 8) entdeckt, und Müntz dasjenige, den auf S. Costanza bezüglichen Text

veröffentlicht zu haben. Vgl. de Rossi, *Roma sotterranea* I 191; Müntz, *Notes sur les mosaïques chrétiennes de l'Italie*, in *Revue arch.* 1878, 358ff. Ich bediene mich hier der Abschrift, welche mir Sante Pesarini gütigst überlassen hat; dieselbe ist vollständiger und berichtigt in einigen Punkten die veröffentlichte. Ich habe mich davon selbst überzeugen können, da mir der wertvolle Kodex, dank dem besonders Zuorkommen des Herrn Agnelli, des Bibliothekars von Ferrara, in der vatikanischen Bibliothek zur Verfügung gestellt wurde.

⁵ Bekannt durch sein in Rom 1609 erschienenes Werk *De par-ticula... sacratissimae crucis* und vor allem durch die Gründung der Bibliotheca Angelica.

einiger Skizzen von Künstlern, welche, von der Schönheit der Mosaiken angezogen, die besser erhaltenen Stücke kopierten, können wir die Dekoration der Hauptsache nach im Geiste rekonstruieren. Vorher ist es jedoch notwendig, den Zweck des Gebäudes, der noch nicht genügend aufgehehlt ist, festzustellen, um so eine sichere Grundlage für die Erörterung des bildnerischen Schmuckes zu gewinnen.



Fig. 83. S. Costanza.

§ 2. S. Costanza ursprünglich ein Mausoleum.

Über die ursprüngliche Bestimmung von S. Costanza sind die Gelehrten, die sich etwas eingehender mit dieser Frage beschäftigt haben, nicht einig. De Rossi hält das Gebäude für eine Taufkirche, in der zu gleicher Zeit auch begraben worden sei¹. Während letzteres nach Garrucci erst nachträglich stattgefunden habe², wollen Armellini, Dehio-von Bezold³ und viele andere den Bau nur als Mausoleum gelten lassen. Armellini verweist dafür auf die Tatsache, daß bei den im Innern veranstalteten Ausgrabungen eine präexistierende Treppe, welche in ein Hypogäum führte, und Reste eines Ofens zum Vorschein gekommen

¹ *Mosaici* Fasc. XVII—XVIII, fol. 2v f; er nennt es geradezu „battistero-mausoleo“. Vor de Rossi hielt das Gebäude für ein Baptisterium Vitet (*Études sur l'histoire de l'art* 204ff) und besonders Isabelle (*Les édifices circulaires* 80); auch dieser

spricht von dem „baptistère ou le mausolée de Ste Constance“.

² *Storia* I 449; IV 8.

³ *Die kirchliche Baukunst des Abendlandes* I, S. 34, Tafl. 8, 1, 2 und 39, 4.

sind, die nach ihm nicht gut zu einem Baptisterium passen würden¹. Die hier gemeinten Ausgrabungen sind die nämlichen, welche de Rossi durch das Unterrichtsministerium hinter und unter dem modernen Altare machen ließ, um ein definitives Urteil über den Charakter des Baues fällen zu können. Man ging bis vier Meter unter den Fußboden. Als man in der Tiefe von einem Meter auf einen „kleinen, viereckigen Brunnenschacht mit einem

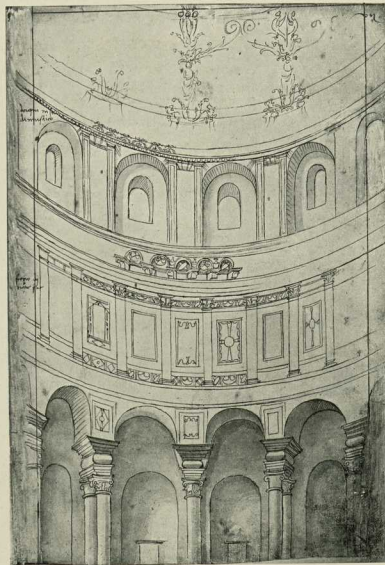


Fig. 84. Innendekoration von S. Costanza. Nach einer alten Zeichnung.

Abzugskanal“ stieß, war die Frage für de Rossi entschieden, da diese Reste nach ihm nur von dem Taufbecken stammen konnten. Die von dem Schutt befreiten Teile hat man offen gelassen, so daß jedermann hinuntersteigen und die Funde prüfen kann: diese deuten auf einen Kalkofen, nicht Wasserabfluß eines Taufbrunnens², so daß Armellini recht behält³. Daraus folgt aber nichts gegen die Annahme des Baptisteriums; denn vor der Anlage des Rundbaues kann dort alles mögliche gewesen sein.

Andere Gelehrte endlich, wie Bosio⁴ und neuestens Müntz⁵, begnügten sich damit, den christlichen Ursprung des Gebäudes zu betonen. Es gab nämlich von der ersten Periode der Renaissance bis in unser Jahrhundert hinein solche, die S. Costanza für einen Bacchustempel hielten. Man lese nur, für die ältere Zeit, die von de Rossi zu Anfang seiner Studie angeführten Texte von einigen Vertretern dieser Ansicht:

alle nennen den Bau nicht anders als „Tempel des Bacchus“ und sehen auf den Bildern der Mosaiken die „Taten des Gottes“ dargestellt. Nach ihnen sei im 4. Jahrhundert der „Tempel“ als Mausoleum verwendet und unter Alexander IV. (1254–1261) zu einer Kirche

¹ *Le chiese di Roma* 2 860f.

² Auch die „mit Marmorplatten ausgekleidete vasca“, von welcher der Mosaizist Kibel (bei Garrucci, *Storia* IV 8) spricht und die er unter den Altar verlegt, existiert nicht, wie die von Antonio Muñoz im Jahre 1912 angestellten Untersuchungen gezeigt haben.

³ Vgl. dagegen Gattis Bericht im *Bullett. com.* 1888, 333f

und de Rossis Schlußbemerkung in *Mosaici* a. a. O. fol. 9v. Unter den Fundgegenständen sind auch Reste von der Marmorinkrustation vertreten.

⁴ *Roma sotterranea* 419.

⁵ *Notes sur les mosaïques chrétiennes de l'Italie*, in *Revue archéol.* 1875, 224–230 273–284; 1878, 353–367.

⁶ Vgl. auch Müntz in *Revue archéol.* 1875, 227f.

konsekriert worden. Vitet, Müntz, Garrucci und de Rossi haben die Idee von dem heidnischen Tempel als einen groben Irrtum zurückgewiesen: es steht jetzt fest, daß der Bau von Christen und für christliche Zwecke errichtet wurde.

Welches war aber seine ursprüngliche Bestimmung? Diente er zuerst als Taufkapelle und dann als Mausoleum? Oder wurde in ihm zuerst begraben und dann getauft? Es ist mit aller Entschiedenheit die zweite Frage zu bejahen: das Gebäude war, mit andern Worten, längere Zeit hindurch ausschließlich Mausoleum; erst später wurde es in eine Taufkirche verwandelt.

Den ersten Beweis für die Richtigkeit dieser Aussage liefert uns die Architektur; denn es ist eine Tatsache, daß die Hauptnische den Zweck hatte, einen Sarkophag aufzunehmen, und daß ein solcher auch wirklich in ihr aufgestellt wurde. Das Gebäude war also ursprünglich eine Grabstätte, nicht Taufkirche; im vorliegenden Falle schließt das eine das andere um so mehr aus, als die Stifterin, wie wir sehen werden, ein Glied der kaiserlichen Familie war. Den sepulkralen Charakter des Baues setzen auch die Mosaiken voraus. Wir machen hier nur auf die den Darstellungen der Jahreszeiten, namentlich des Herbstes mit der Weinlese, entlehnten Gegenstände aufmerksam, welche sich wohl an Gräbern der Katakomben, nie aber in Baptisterien finden. Es steht also außer aller Frage, daß S. Costanza ursprünglich ein Mausoleum war. Wer hat es gestiftet?

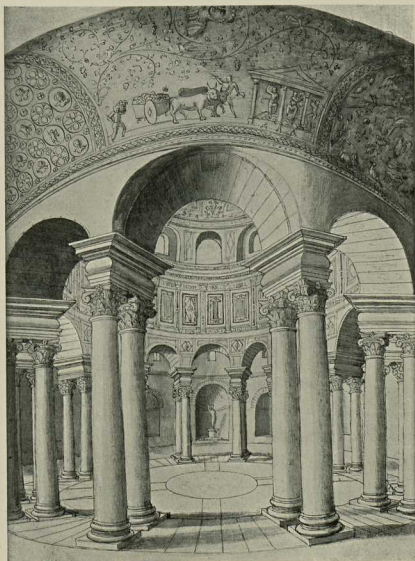


Fig. 85. Inneres von S. Costanza. Nach einer alten Zeichnung.

§ 3. Konstantina Stifterin des Mausoleums.

Der *Liber pontificalis* berichtet, daß Kaiser Konstantin „auf Bitten seiner Tochter, der heiligen Märtyrerin Agnes, eine Basilika und an der Stelle, wo seine Schwester Konstantia

¹ Über die verschiedenen Ansichten, die darüber bei den Gelehrten herrschten, vgl. de Rossi, *Mosaici* Fasc. XVII—XVIII, fol. 3v.

mit der Tochter des Kaisers getauft worden, ein Baptisterium errichtet¹ habe. Als im 6. Jahrhundert der Verfasser diese Nachricht niederschrieb, war S. Costanza bereits in eine Taufkirche umgewandelt². Das Mißverhältnis in dem Umfang zwischen dem Baptisterium und der kleineren Grabkirche der hl. Agnes mußte in seinen Augen natürlich eine Ursache haben, welche er in der Taufe der beiden Prinzessinnen sah, die nach ihm dort stattgehabt haben soll. Diese schon an sich höchst sonderbare Begründung verdient indes nicht mehr Glauben als seine parallele Nachricht von der Taufe Konstantins, die er mit dem lateranensischen Baptisterium in Verbindung bringt. Unrichtig ist auch der Name „Konstantia“, welchen zwei Handschriften des *Liber pontificalis* der Tochter Konstantins geben, weil dieser keine Tochter hatte, die so hieß. Der Name fehlt denn auch in den meisten Handschriften.

Von der Agnesbasilika besitzen wir übrigens in der bekannten akrostichischen Inschrift die authentische Stiftungsurkunde, laut welcher eine Konstantina die Errichtung der Kirche für sich in Anspruch nimmt: DIGNVM IGITVR MVNVS MARTYR DEVOTAQVE CHRISTO|EX OPIBVS NOSTRIS PER SAECVLA LONGA TENEBIS³. Obgleich sich die Stifterin keinen kaiserlichen Titel beilegt, so sieht man in ihr doch allgemein die Tochter Konstantins. Als solche wird sie auch in den Prudentiushandschriften, in denen sie überliefert ist, bezeichnet⁴. Da die Prinzessin ihre Mittel aus der väterlichen Schatulle bezog, so hat der *Liber pontificalis* bis zu einem gewissen Grade recht, wenn er den Kaiser für den Stifter ausgibt. Diese Auffassung ist es auch, welche in der *Legende* der hl. Agnes ausgesprochen wird: „(Constantia virgo) patrem et fratres Augustos rogat, ut basilica beatae Agnes construeretur et sibi illic mausoleum collocari praecepit.“⁵ Der Verfasser bezeichnet also den Bau noch als Mausoleum, was von einiger Bedeutung ist, weil die *Legende* zeitlich dem *Papstbuch* vorausgeht und von der angeblichen Taufe nichts weiß. Wichtig ist es sodann, daß die Stifterin ihm als Tochter Konstantins gilt. Er nennt sie aber wie das *Papstbuch* Konstantia, nicht Konstantina; denn er brauchte eine „gottgeweihte Jungfrau“, und Konstantina war bekanntlich zweimal verheiratet.

Die Stifterin ruhte zweifelsohne in der Hauptnische, da, wo der kolossale Porphyrsarg aufgestellt war, welcher dem Besucher des vatikanischen Museums noch heute durch seine Größe und die Kostbarkeit des Materials imponiert⁶: ein wahrer Königssarkophag! Der

¹ Ed. Mommsen I 62; Duchesne I 180.

² Vgl. unten S. 283.

³ De Rossi, *Inscript. christ.* II, I, 44f. Diese Urkunde war auf einer Marmorplatte eingemeißelt und im Presbyterium der Kirche über dem Triumphbogen befestigt, also nicht in Mosaik ausgeführt, wie manche glauben. Vgl. dazu de Rossi, *Musaei* Fasc. XVII–XVIII, fol. 2.

⁴ De Rossi, *Inscript. christ.* II, I, S. 45: „Versus Constantinae, Constantini filiae, scripti in absida basilicae, quam condidit in honorem S. Agnes (oder Agnae).“

⁵ *Acta SS. Boll. Ian.* II 353.

⁶ Daraus, daß in der Nische nur die vorderen Skulpturen des Sarkophages sichtbar waren, wollte man schließen, daß der

Sarkophag ursprünglich in der Mitte des Mausoleums aufgestellt gewesen sei, weil er dort von allen Seiten betrachtet werden konnte. Der Urheber dieser Meinung hat nicht bedacht, daß im Altertum Sarkophage, die gleichfalls auf allen Seiten Skulpturen und dazu noch viel wertvollere als der Porphyrsarg hatten, unter den Fußboden vergraben und für immer unsichtbar gemacht wurden. So geschah es z. B. im Mausoleum der Anicier mit dem Prachtsarkophag (des Probus), der zu den wertvollsten gehört, die uns das Altertum überliefert hat (bei Garrucci, *Storia* V, Taf. 325). Unter dem Fußboden standen auch die zwei Särge, welche de Rossi in S. Callisto (*Roma sotterranea* III, Taf. XLI, 2), und einer von den zweien, welche ich in S. Marco e Marcelliano gefunden habe.

Porphyr wurde damals wirklich auch mit Vorliebe für Gräber von Kaisern und Mitgliedern der kaiserlichen Familie verwendet, weshalb ihn Paulin von Nola den „königlichen Marmor“ nennt¹: die hl. Helena z. B. ruhte in einem Porphyrsarg, der in dem Umfang mit dem von S. Costanza eine überraschende Verwandtschaft zeigt; in einen Porphyrsarg wurde der goldene Schrein geschlossen, welcher die sterblichen Reste Konstantins d. Gr. barg²; aus Porphyr war auch der Sarg Theoderichs³; und als es sich darum handelte, die Leiche des in Gallien ermordeten und nach Mailand übergeführten Valentinian zu begraben, bot der hl. Ambrosius dem Kaiser Theodosius eine schöne Porphyrrwanne, „porphyreticum labrum pulcherrimum“, mit dem Bemerken an, daß sie „sich zu diesem Zwecke vorzüglich eigne; auch der Kaiser Maximian sei ähnlich bestattet worden“⁴. Der Porphyrsarg von S. Costanza weist uns demnach von selbst darauf hin, den einstigen Gründer des Gebäudes in dem kaiserlichen Hause zu suchen. Er bestätigt also im wesentlichen die kurz vorhin angeführten Nachrichten der *Legende* und des *Papstbuches*. Zu diesen gesellt sich noch das Zeugnis des ältesten Pilgerführers, welcher in das Mausoleum das Grab einer „Konstantia, der Tochter Konstantins“, verlegt: „Ibi quoque (in) singulari ecclesia Constantia Constantini filia requiescit.“⁵ Eine gleichfalls wertvolle Nachricht! Man beachte zunächst, daß nur das Grab einer einzigen erwähnt wird, obwohl sie nicht allein in dem Gebäude ruhte; Konstantia ist offenbar diejenige, nach welcher das Mausoleum benannt wurde, also die Besitzerin. Ungeachtet ihres Namens wird sie, wie in dem *Papstbuch* und der *Legende*, als Tochter Konstantins ausgegeben, ein Irrtum, auf den schon oben hingewiesen wurde. Wie man in der Familie Konstantins keine Tochter Konstantia kennt, so auch keine „gottgeweihte Jungfrau“ dieses Namens. „Ce dernier détail“, bemerkt Duchesne, „exclurait à lui seul toutes les princesses de la maison Constantinienne que l'on sait avoir existé et avoir porté un nom dérivé de celui du fondateur, car la sœur de Constantin fut mariée à Licinius; la fille de Constantin à Hannibalen d'abord, puis à Gallus; sa petite-fille, fille de Constance, à l'empereur Gratien.“⁶

Wen haben wir also für den Gründer des Mausoleums zu halten? Müßte es eine Konstantia sein, so käme nur die Schwester des Kaisers, die Witwe des Licinius, in Betracht. An sich wäre diese Lösung nicht unmöglich; denn Konstantia konnte sich einen so kostspieligen Bau wie das Mausoleum wohl leisten, da es ihr an Mitteln nicht gebrach. Rufin versichert ausdrücklich, daß Konstantin nach dem Tode seiner Mutter die Liebe, die er zu

¹ Ep. 32, 17; Migne, PL 61, 339, ed. Hartel 292: „Ecce sub accensis altarihus ossa piorum Regia purpureo marmore crusta.“ Augusti hat in seiner deutschen Übersetzung des Briefes die Stelle nicht verstanden. Der Irrtum wurde von Kraus und andern wiederholt.

² Du Cange, *Constantinopolis christiana* 108.

³ Agnellus, *Liber pontificalis ecclesiae Ravennatis*, in Vita Iohannis 20, 39 (*Monum. Germ. hist., Auctores antiquissimi* 304).

⁴ Ambrosius, Ep. 53, 4; Migne, PL 16, 1166. Zu den angeführten Beispielen ist noch das von de Rossi (*Bullett.* 1864, 19) veröffentlichte Fragment eines porphyrynen Sarkophagdeckels in Konstantinopel zu rechnen, welches das monogrammatistische, von den Buchstaben A und O begleitete Kreuz in einem Kranz aufweist, daher nicht von dem Sarkophag Konstantins d. Gr., sondern von dem eines späteren Kaisers stammen kann.

⁵ De Rossi, *Roma sotterranea* I 176.

⁶ *Liber pontificalis* I 197, Anm. 80.

dieser hatte, auf die Schwester übertrug¹. Daß sie dem Arianismus huldigte, würde wenig verschlagen; der Kaiser selbst war ja ebenfalls arianisch angehaucht². Aber wir wissen nichts Näheres über das Lebensende Konstantias, noch auch, wo sie begraben wurde. Wollten wir also die Gründung auf sie zurückführen, so hätten wir bloß den Namen für uns. Dieser ist aber nicht ausreichend, besonders wenn man bedenkt, wie leicht derselbe durch die Auslassung eines einzigen Buchstabens aus Konstantina entstehen kann und daß letzteren Namen gerade diejenige führt, welche in der akrostichischen Inschrift, die jeden Zweifel an der Lesart *Constantina* ausschließt, als Stifterin der Agneskirche erscheint. Endlich kann es auch nicht als Zufall hingestellt werden, daß die angeführten Dokumente der Stifterin zwar den Namen geändert, ihr aber die Tochterschaft Konstantins gelassen haben. Demnach halten wir uns für berechtigt, in Konstantina die Stifterin des Mausoleums zu erkennen.

Von Konstantina berichtet Ammianus Marcellinus, daß sie im Jahre 354 auf einer Reise in Bithynien starb und in dem Mausoleum an der nomentanischen Straße bestattet wurde. Wenn man die weite Reise nicht scheute und die Prinzessin nach Rom übertrug, so wird man wohl darin ihren Willen erfüllt haben. Des weiteren folgt daraus, daß das Mausoleum bereits existierte. Außer Konstantina ruhte in ihm, nach dem gleichen Gewährsmann, auch Helena, welche 360 in Gallien als Gemahlin Julians des Apostaten starb³. Diese Nachricht muß die letzten Zweifel über die Stifterin des Mausoleums verscheuchen; denn der Historiker hatte keinen Grund, gerade Konstantina zu nennen und eine andere zu verschweigen. Wenn er es dennoch getan hat, so ist das ein Zeichen, daß ihr Grab wenn nicht das einzige, so doch das hervorragendste war. Die Nachricht beweist sodann, daß der Boden bei der Katakombe der hl. Agnes, das „suburbanum viae Nomentanae“, sich im kaiserlichen Besitz befand. Daher erklärt es sich, daß das Mausoleum auf ihm errichtet wurde. Daher wohl auch Konstantinas Interesse für die Märtyrerin Agnes, welches schließlich in dem Bau der Grabkirche seinen Ausdruck fand.

Gemäß dem Bericht des Ammianus Marcellinus, der bloß die beiden in dem Mausoleum bestatteten Prinzessinnen nennt, lassen sich dort jetzt mit Sicherheit nur zwei Gräber angeben: der Porphyrsarg der Hauptnische, von dem schon oben die Rede war, und ein seit langem zerstörter Sarkophag, welcher vor der Nische auf einer 3,30 m langen Rosengranitplatte, die sich noch heute in dem Fußboden befindet, aufgestellt war. Die Platte ist auf unserer Abbildung (Fig. 82, S. 274) deutlich zu sehen; sie hat vier Löcher, in denen die Zapfen zur Befestigung des Sarkophages steckten.

In einem Mausoleum, welches bei einer großen Ausdehnung auch noch zwei breite, bis zu dem Fußboden reichende Nischen hatte, fällt es auf, daß man den zweiten Sarkophag

¹ *Hist. eccl.* 10, 12, ed. Schwartz 976.

² Trotzdem verehrt ihn die griechische Kirche bekanntlich als Heiligen und stellt ihn sogar den Aposteln gleich, indem sie ihn *ισαπόστολος* nennt.

³ *Ammian.* 14, 11, 6; 21, 1, 5; „Quae (Constantina) ... cum

Bithyniam introisset, in statione, quae Caenos Gallicanos appellatur, assumpta est vi februm repentina“; und: „Inter quae Helenae coniugis defunctae suprema (Iulianus) miserat Romam, in suburbanum viae Nomentanae condenda, ubi uxor quoque Galli, quondam soror eius, sepulta est Constantina.“

in eine solche Nähe von dem der Stifterin rückte, daß dadurch der Umgang zur Hälfte abgesperrt wurde. Wie kam es, daß man sich zu dieser Gewaltmaßregel entschloß? Vielleicht waren im Jahre 360 die beiden Seitennischen schon mit Sarkophagen besetzt, so daß man sich gezwungen sah, der Kaiserin einen anscheinend in dem Bauplan nicht vorgesehenen Platz anzuweisen. Wahrscheinlicher noch dünkt es mir, daß man die Schwestern absichtlich vereinigen wollte, daß ihre Plätze also von Anfang an so bestimmt waren. Jedenfalls konnte man für Helena, wie das Folgende lehren wird, keinen günstigeren Platz in dem Mausoleum finden.

Über der Hauptnische ist die Decke des Umganges offen gelassen, und darüber erhebt sich ein turmartiger, mit einem verflachten Kreuzgewölbe versehener Anbau, welcher über das Dach hinausragt und nicht bloß eine von den Lichtöffnungen des Umganges, sondern auch ein Fenster des Tambours fast ganz verschloß, also die Reinheit des ursprünglichen Planes nicht unerheblich getrübt hat¹. Nichtsdestoweniger kann es keinem Zweifel unterliegen, daß der Anbau mit dem Gebäude selbst gleichzeitig ist; denn er bildet mit ihm ein organisches Ganzes². Hiervon kann sich jeder überzeugen, der auf der Wendeltreppe auf das Dach steigt und das Mauerwerk untersucht. Da auf beiden Seiten der Bewurf weggeschlagen ist, so erkennt man sofort, daß die Ziegel des Türmchens regelmäßig in das Gebäude und die des Gebäudes in das Türmchen hinübergreifen, daß also beide im Mauerverband stehen. Der Anbau versah den Dienst einer Kapelle, deren Mosaiken sich in besonderem Maße auf Verstorbene bezogen haben. Jetzt wird man es begreifen, warum man keine Bedenken trug, diesen Anbau, den architektonischen Gesetzen zum Trotz, in den ursprünglichen Plan aufzunehmen. Aus dem gleichen Grunde empfahl es sich auch, den Sarkophag der Helena in möglichst großer Nähe von der Kapelle aufzustellen.

Daß der Anbau wirklich störend wirkte, läßt sich nicht leugnen; denn es konnte dem Mausoleum unmöglich zum Vorteil gereichen, daß man von den zwölf Fenstern des Tambours eines sofort fast ganz verschloß und von den zwölf Mosaikfeldern des Tonnengewölbes eines unterdrückte. Das Fehlen des zwölften Feldes war hier keineswegs gleichgültig. Die Zwölffzahl spielt nämlich in dem Plan des Mausoleums eine große Rolle: dasselbe hatte zweimal zwölf Säulen mit zwölf Arkaden, zwölf Nischen für zwölf Kandelaber, zwölf Fenster im Tambour, zwei Reihen von zwölf Szenen in dem musivischen Schmuck der Kuppel und eine goldene, vom Mittelpunkt des Gewölbes herabhängende Lampe, deren zwölfschnauzige Form sich augenscheinlich den zwölf Bogen anpaßte. Der Wegfall des zwölften Feldes war somit dem inneren Wesen des Baues zuwider; er zeigt, daß man im 4. Jahrhundert

¹ Wohl aus diesem Grunde dachte de Rossi (*Musaiici Fasz.* XVII–XVIII, fol. 5v) an die Möglichkeit, daß der Anbau später wäre: „Il cupolino, che interrompe la volta annulare, può essere stato sopraelevato e coperto di musaiici dopo che nel 360 le spoglie mortali d' ambedue le sorelle auguste furono quivi riunite e composte nel gigantesco sarcofago.“ Letzterer Irrtum, daß beide Prinzessinnen in einem und demselben Sarkophag

beigesetzt worden seien, ist durch die Tatsache widerlegt, daß zwei Sarkophage dort vorhanden waren.

² Auf diesen wichtigen Umstand machte mich Richard Delbrück aufmerksam. Derselbe hatte die Güte, mit mir an Ort und Stelle eine genaue Untersuchung des Monumentes vorzunehmen. Er war es auch, der die Bestimmung der Rosengranitplatte erkannt hat.

nicht mehr so feinfühlig war und wenig Lust hatte, praktische Vorteile ästhetischen Rücksichten zu opfern. Offenbar dachte man, daß das Grabgebäude sich nach den Verstorbenen und nicht umgekehrt die Verstorbenen nach dem Grabgebäude zu richten hätten.

Die Erbauung des Mausoleums würde noch vor das Jahr 337 fallen, wären die Geschenke, welche Konstantin dem Mausoleum gemacht haben soll, wirklich von dem Kaiser selbst gegeben worden. Diese Nachricht ist jedoch nicht über allen Zweifel erhaben. Sicher ist es aber, daß der Bau zu Lebzeiten Konstantinas und ihrer Angehörigen errichtet wurde. Familiengrüfte findet man häufig in den Katakomben. Ebenso zahlreich scheinen aber auch die Kammern gewesen zu sein, welche man auf Vorrat anlegte, um in ihnen die Verstorbenen unterschiedslos zu bestatten. Da man in beiden Fällen gewöhnlich nicht wissen konnte, wer alles in der Kammer begraben werden würde, so hielt man sich in der Ausmalung solcher Grüfte an allgemein anwendbare Gegenstände, indem man beispielsweise an den Decken männliche und weibliche Oranten in der gleichen Zahl anbrachte. Dieses Prinzip waltete auch in der Ausschmückung des Mausoleums; denn wir werden später sehen, daß über dem Porphysarg in dem Turm zwei weibliche und in der Kuppel zwei männliche Verstorbene abgebildet waren.

In der Mitte des Mausoleums stand der Altar, welcher in einer christlichen Grabstätte zur Abhaltung der Totenliturgie unumgänglich notwendig war. Daher hat Konstantin in das Mausoleum, das er seiner Mutter Helena neben der Grabkirche der hl. Petrus-Marcellinus errichtete, alsogleich auch einen Altar geschenkt; derselbe war „aus reinem Silber und wog zweihundert Pfund“, wie das *Papstbuch* gewissenhaft vermerkt¹. Daß der Altar in beiden Mausoleen im Zentrum stand, bedarf keines Beweises; denn das ist der von der Architektur ihm zugeteilte Platz. Wir haben dafür auch das ausdrückliche Zeugnis Konstantins d. Gr., welcher in seinem eigenen Mausoleum den Altar in der Mitte aufstellen ließ, um an dem Gebete der zum Gottesdienst Versammelten Anteil zu haben². In S. Costanza war der Altar selbstredend auf die Hauptnische gerichtet. Damit der Porphysarg der Stifterin weithin sichtbar wäre, hatte man ihn auf zwei marmorne Basen gestellt, von denen die eine in der Nische verblieben ist. Der Zelebrant konnte so von dem Altare aus beide Sarkophage überschauen. Der Altar dürfte ähnlich wie der des Mausoleums der hl. Helena aus kostbarem Material gefertigt gewesen und deshalb bei einer der vielen Plünderungen Roms geraubt worden sein. Derjenige, welchen Pompeo Ugonio sah, stammte wahrscheinlich von Alexander IV. (1254–1261); er stand um einige Stufen höher als der Fußboden, war gemauert und mit einer dicken Marmormensa versehen. Zu beiden Seiten befanden sich die gleichfalls gemauerten Bänke, die für den zelebrierenden Klerus dienten. Er stand aber nicht in der Mitte, sondern unter der Kapelle des Anbaues³. Diese Änderung führt uns zu der zweiten Periode des Mausoleums.

¹ Ed. Duchesne I 182, Mommsen 66.

² Euseb., *Vita Const.* 4, 60, ed. Heikel 142: οὐδὲν καὶ ἐκτὸς τοῦ εἰσόδου ἐνταυθοὶ παρεκλήντο, μὴσαν θυσιαστήριον κατέμενον. Den Hinweis auf diesen wichtigen, in der Migneschen Ausgabe fehlenden Passus verdanke ich Pio Franchi de' Cavalieri.

³ Ms. des Ugonio fol. 1108. Der Passus lautet: „L'altare sta sotto l' arco o spazio (?) del portico circolare che è incontro all' entrata della chiesa et è elevato gradini... Esso è di muro con una grossa tavola di marmo sopra et ha di quà e di là sedili di muro“ etc.

§ 4. Mausoleum der Konstantina in eine Taufkirche verwandelt.

Wir haben weiter oben (S. 277 f) die Worte des *Liber pontificalis* angeführt, welcher den Bau nur als Baptisterium kennt. Es hat demnach eine Änderung stattgehabt: das Mausoleum war in eine Taufkirche verwandelt worden. In einer solchen konnte der Taufbrunnen nach dem damaligen Brauch nur die Mitte einnehmen¹, weshalb der Altar weichen mußte. Tatsächlich hing der von dem gleichen Gewährsmann unter den Geschenken Konstantins erwähnte goldene Leuchter über dem Taufbrunnen, „super fontem“², ein Beweis, daß er die Verlegung des Altars nicht mitgemacht hat.

Die Wahl des neuen Platzes für den Altar war durch den Charakter des Gebäudes als Mausoleum von selbst gegeben. Die Pietät an sich und vor allem die Persönlichkeit der Stifterin verlangten, daß man den Altar in möglichster Nähe von dem Sarkophag derselben aufstellte. Handelte es sich doch um die Tochter jenes Kaisers, der die Kirche zum Siege geführt und ihre Religion aus einer verfolgten zu der herrschenden gemacht hat. Der von Ugonio beschriebene massive Altar mit seinen Sitzbänken setzt voraus, daß der auf der Granitplatte aufgestellte Sarkophag bereits beseitigt war. Wann letzteres geschehen ist, entzieht sich jeglicher Vermutung. Der ursprüngliche Altar wird natürlich viel kleiner gewesen sein und deshalb weniger Platz beansprucht haben, so daß man ihn bequem an den Sarkophag der Stifterin heranrücken konnte. Dieser Umstand mag, nebenbei gesagt, nicht wenig zu dem Glauben an die „Heiligkeit“ derselben beigetragen und die Erhaltung ihres Sarkophages mit veranlaßt haben.

In den zwei Seitennischen, in welche frühestens zu Anfang des 17. Jahrhunderts Türen gebrochen wurden, standen zu Ugonios Zeit ebenfalls gemauerte Altäre. Sie waren nur um eine Stufe über den Fußboden erhöht³ und stammten wohl wie der Hauptaltar von Alexander IV., der S. Costanza mit vielen Reliquien beschenkt hat.

Von dem Taufbrunnen ist jede Spur verschwunden, da seine Stelle seit dem Anfang des 17. Jahrhunderts wieder ein Altar einnimmt. Trotzdem steht die Verwandlung des Mausoleums in eine Taufkirche fest. Das Zeugnis des *Papstbuches* ist zu bestimmt, als daß es sich beiseite schieben ließe.

Die Umgestaltung hat sicher nicht in der Periode stattgefunden, in welcher das Gebäude noch als Begräbnisstätte diente, also mindestens nicht vor dem Jahre 360, in welchem Helena daselbst beigesetzt wurde. Da es überdies ein kaiserlicher Besitz war, so konnten die Päpste nicht frei darüber verfügen. Es mußte also schon deshalb eine geraume Zeit verstreichen, bis es möglich war, das Mausoleum von dem Kaiser zu kirchlichen Zwecken zu erbitten. Andererseits dürfen wir aber wegen der Nachricht des *Liber pontificalis* in der

¹ Paulin., *Poem.* 28, 183; Migne, *PL* 61, 667; „(cella) medio pietatis Fonte nitet. . .“

² Ed. Duchesne I 180: „lucerna aurea nixorum XII super fontem, pens. lib. XV.“

³ Ms. f. 1104: „4a absis est aliquanto maior, aperta usque

ad solum templi, ubi sicut et in ea extat quae est e regione fuisse tamquam in parvo sacello videtur altare.“ „XIIa est maior respondens ex adverso alteri maiori quae est ad dexteram. In ea pariter (?) supra unum gradum elevatum stat altare muro fabricatum, tectum tabula solida marmorea.“

Zeitbestimmung auch nicht zu tief hinabgehen. Deshalb möchten wir die Errichtung des Taufbrunnens in das Ende des 4. oder in das 5. Jahrhundert ansetzen.

§ 5. Ausschmückung des Mausoleums.

Die aus Marmorinkrustationen und Mosaiken bestehende Ausschmückung des Mausoleums war ebenso vornehm als mannigfaltig. Der ersteren gedenkt Ugonio nur mit einigen Worten;

von den Mosaiken gibt er dagegen eine ziemlich ausführliche Beschreibung. Da wir uns in der Folge fortwährend auf ihn zu berufen haben, so halten wir es für notwendig zu betonen, daß er vollständig zuverlässig ist. Seine Aufzeichnungen sind die eines aufmerksamen und vor allem gewissenhaften Beobachters. Findet er nachträglich, daß die eine oder die andere seiner Aussagen einer Änderung bedarf, so unterläßt er es nicht, sich zu verbessern. Seine Deutungen sind vorsichtig und für die gut erhaltenen Darstellungen ganz vortrefflich. Daß er bei den weniger deutlichen Bildern nicht immer das Richtige sieht, begreift sich aus der Zeit, in der er lebte; gerade damals hat das Interesse für die christlichen Altertümer und damit auch das Studium derselben erst angefangen.

1. Marmorinkrustationen.

Von den Marmorinkrustationen existiert nichts mehr. Wenn wir aber die

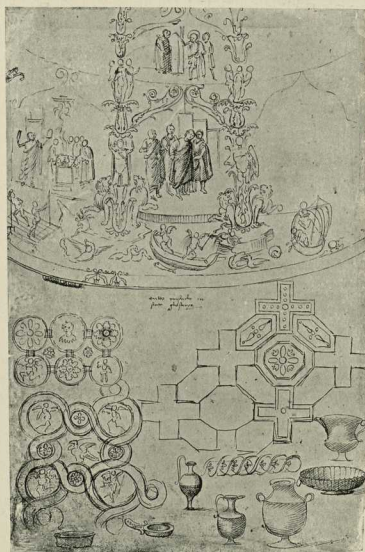


Fig. 86. Kopie von Mosaiken in S. Costanza.

auf S. 276f wiedergegebenen Zeichnungen betrachten und die Beschreibung Ugonios dazu nehmen, so können wir uns von ihnen eine annähernde Vorstellung machen. Der Kopist des *Escorialensis* (Fig. 84) ist der vollständigste, indem er von allen Bestandteilen die charakteristischen Typen zum wenigsten andeutet, manche sogar ganz ausführt. Er sagt uns auch, wie weit die Inkrustationen reichten und wo die Kuppelmosaiken anfangen; denn links oben lesen wir die Bemerkung: „Da qui in su di mosaico.“ Eine Bestätigung des Gesagten gibt er dann auf dem Blatt, auf dem er einige Proben von den Mosaiken der Kuppel und des Tonnengewölbes vereinigt und mitten hinein die Worte: „tutto mosaico in santa ghostanza“ gesetzt hat (Fig. 86). Bis zu dem Eierstab ausschließlich war also die ganze

Dekoration in eingeleigten Marmorplatten von verschiedener Farbe und Form hergestellt. „Sub fenestris circum totus paries supra arcus columnarum est incrustatus lapideis tabulis, quibus circumtexti sunt varij ornatus ex multiplici lapide in parvas laminas secto“, schreibt Ugonio. Aber auch die Felder zwischen den Fenstern waren in gleicher Weise geschmückt; der *Escorialensis* zeigt uns paarweise zusammengestellte jonische Pilaster, zwischen denen eine schmale Decke mit Kassettenwerk, das mit den üblichen Rosetten verziert ist, sich befindet. Die Pilaster selbst stehen auf einem von Konsolen getragenen Rundbogengesims, welches mit Schilden gefüllt ist und als Trennungsglied zwischen der oberen und unteren Zone dient. Letztere ist durch korinthische Pilaster in rechteckige Felder abgeteilt, in denen stehende Rechtecke eingezeichnet sind, welche abwechselnd entweder einfache Platten haben oder solche, die das Kreuzmotiv oder andere Muster aufweisen. Eine Platte, diejenige über der Apsis mit der Darstellung der Schlüsselübergabe, enthielt das Monogramm Christi in einem Kreis; Ugonio gibt von ihm eine Skizze (Fig. 87) und unterläßt es nicht, den christlichen Charakter des Baues daraus zu folgern. Vielleicht war das Monogramm auch in den drei andern den Hauptachsen entsprechenden Platten angebracht. Der *Escorialensis* hat keines vermerkt. Dagegen

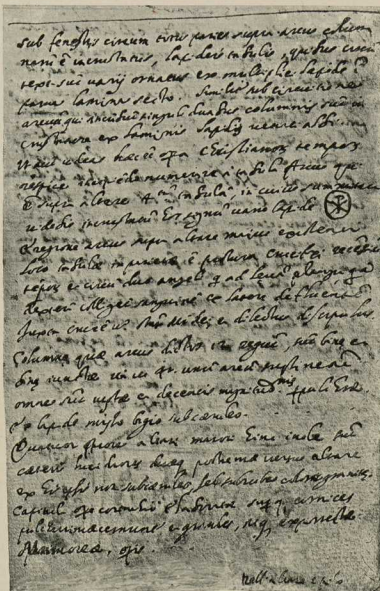


Fig. 87. Aus dem Manuskript Ugonio's.

kehrt das Peltenmotiv bei ihm auch in den beiden Friesen zwischen den Kapitälern und Basen der Pilaster wieder, während die Bogenfronten verschieden gemusterte Rechtecke zeigen. In den Bogenwölbungen endlich sah Ugonio „weiße, geaderte Platten“, die einzigen, bei denen er die Farbe erwähnt. Die bei de Rossis Ausgrabungen zum Vorschein gekommenen Stücke der Inkrustation sind aus gelbem und weißem Marmor.

Rom besaß seit dem 4. Jahrhundert eine große Anzahl von Monumenten, deren Wände mit Marmorinkrustationen verziert waren. Wir nennen unter den noch existierenden in erster Linie das von Konstantin gebaute Baptisterium des Laterans mit seinen drei von

Papst Hilarus stammenden Anbauten, ferner den Prachtsaal des Junius Bassus, die Basilika der hl. Sabina auf dem Aventin, S. Stefano Rotondo und S. Cosma e Damiano. Von allen diesen bewahrt nur die Kirche der hl. Sabina ansehnliche Reste des ursprünglichen Schmuckes. Will man denselben in seiner Vollständigkeit bewundern, so muß man in die Basilika von Parenzo oder in das Baptisterium der Orthodoxen von Ravenna gehen. Auf Grund der überlieferten Kopien hat de Rossi die ganze Dekoration des Mausoleums rekonstruiert und auf einem Blatte seiner *Musaici* veröffentlicht. Der allgemeine Eindruck ist ein befriedigender: die Tafel erfüllt ihren Zweck. Bei einem näheren Zusehen merkt man jedoch, daß sie nicht frei von Ungenauigkeiten ist. So fehlen, um nur die augenfälligsten Mängel zu berühren, die Platten unter den Bogen, die Pelten in dem Konsolengesims und die Kassettendecke mit den Rosetten bei den oberen Pilastern.

Die Mosaiken befanden sich in den Nischen, dem Tonnengewölbe des Umganges, der Kuppel und dem turmartigen Anbau über dem Sarkophag der Stifterin. Nur diejenigen der beiden Seitennischen und des Tonnengewölbes sind erhalten. Wir beginnen mit den zuletzt genannten.

2. Mosaiken des Tonnengewölbes.

Als Kardinal Veralli die schadhafte Mosaiken der Kuppel und des Turmes herunter schlagen und durch Malereien ersetzen ließ, wird man diejenigen des Umganges und der Nischen, welche in einem besseren Zustand waren, nach dem damaligen Brauch in übermaltem Stuck restauriert haben, um sie mit den übrigen, frisch ausgemalten Teilen des Gebäudes in Übereinstimmung zu bringen. So existierten dieselben allem Anscheine nach bis zum Pontifikat Gregors XVI. (1831—1846), der sie einer umfassenden Ausbesserung in Mosaikwürfeln unterzog. Camuccini, der Leiter der Arbeit, spricht in dem Kostenanschlag von „riesigen Lücken, die in fern gelegener Zeit mit Stuck ausgefüllt worden seien“¹. Man braucht jedoch weder die „enormi mancanze“ ganz buchstäblich zu verstehen, noch aus der Nachricht, daß „sieben Mosaizisten sechs Jahre“² an der Arbeit beschäftigt waren, allzu folgenschwere Schlüsse zu ziehen. Die „sette individui mosaicisti“ fanden bei den Mosaiken des tonnengewölbten Umganges von allen Gegenständen der überreichen Dekoration noch so viel vor, daß sie die Lücken mit voller Sicherheit, ohne neue Sujets einzuführen, ausfüllen konnten. Dieses beweist zur Evidenz die Beschreibung, welche Pompeo Ugonio von den Mosaiken hinterlassen hat und die noch unbekannt ist. Wir wollen sie, da es sich um rein dekorative Gegenstände, die noch heute jeder sehen kann, handelt, hier im Auszug wiedergeben und in den Anmerkungen den Originaltext abdrucken.

In dem ersten und zweiten Felde sah Ugonio „gewisse Blumenornamente von weißer, grüner und schwarzer Farbe“, im zweiten außerdem noch „Delphine“³. Seine Beschreibung

¹ Bei de Rossi, *Musaici* Fasz. XVII—XVIII, fol. 7v.

² *Archivio di Stato* tit. IV, n. 484 (497). Die diese Ausbesserung betreffenden Auszüge aus den Dokumenten des Staatsarchivs verdanke ich Sante Pesarini.

³ *Ms. Ugonios* fol. 1105, col. 2: „... pergendo ad dexteram

qui primus occurrit arcus superius eiusmodi flosculis colore ex albo et viridi vel nigro est insignitus. Item 2^{us} nisi quod delphinos quosdam habet appictos in suis quadris laterculis“ (?). Den Originaltext dieser und der folgenden Anmerkungen bringt die in Fig. 88, S. 288 wiedergegebene Photographie.

ist für beide Felder dürrtig, entsprechend dem Inhalt der Mosaiken. Für das erste, das sich über dem Eingang befindet, wählten die Künstler ein geometrisches Muster, in welchem das gleichschenklige, mit blauen Kügelchen verzierte Kreuz, eine Art *crux gemmata*, mit dem „Blumenornament“ in einer so dominierenden Weise abwechselt, daß man meinen möchte, der Beschauer sollte an das wahre Kreuz erinnert werden (Fig. 86, S. 284). Doch kann die Wirkung auch zufällig sein. Diese Dekoration kommt in dem Mausoleum nur einmal vor. Die der übrigen Felder ist doppelt und kehrt in regelmäßiger Abwechslung derart wieder, daß zwei sich mit zwölf, drei mit elf, vier mit zehn, fünf mit neun und sechs mit acht deckt. In dem zweiten Feld sieht man ebenfalls ein geometrisches Muster und dazwischen je vier um einen Polypen gruppierte Delphine, ein in der klassischen Kunst sehr beliebtes Motiv, von dem ein Beispiel auch in der Katakombenmalerei erhalten ist¹.

Aus dem dritten Feld² hebt Ugonio „beflügelte und unbeflügelte Mädchen und Knaben“ nebst „allerlei Vögeln“ hervor. „An einigen Stellen“ glaubte er einen „mysteriösen Stier oder Ochsen mit einem Wedel“ zu erkennen und gab von einem derselben eine unförmliche Skizze (Fig. 88), aus der man jedoch ersehen kann, daß er sich mit dem Wedel nicht getäuscht hat³; das Tier ist aber, wie unsere Tafel 6 zeigt, ein Schaf. Durch ineinandergeschlungene Bänder ist das Feld in eine Menge großer und kleiner Medaillons abgeteilt, von denen diese mit kreuzförmigen Blumen, jene mit Vögeln, Amoren, Psychen und sonstigen Dekorationsfiguren beiderlei Geschlechts gefüllt sind.

Die Beschreibung des vierten Feldes ist viel eingehender, fast erschöpfend. Ugonio spricht von dem Weinstock mit den an den Trauben pickenden Vögeln, von dem mit Trauben beladenen Karren, an welchen zwei von einem Treiber geführte Ochsen gespannt sind; ferner von dem Manne, der einen Korb Weintrauben auf der Schulter trägt⁴; er beschreibt sodann den Kelter mit den drei die Trauben tretenden Knaben; und da der Kelter und das Ochsengefahr gegenüber wiederholt sind, so widmet er auch diesen einige Worte, hebt sogar an dem Kelter die bessere Erhaltung und an dem Gefährten den Umstand hervor, daß es den Anschein habe, als könne es nicht von der Stelle gebracht werden⁵. Wenn er für alles

¹ Vgl. meine *Katakombenmalereien* Taf. 49.

² Ugonio sagt fälschlich „4^{ter} arcus“, ein Irrtum, der sich in der Folge fortsetzt.

³ A. a. O.: „4^{us} arcus est ornatus aliquantulum: nam in diversis quadris apte dispersitis puellas et pueros habet partim sine alis et partim alatos, qui nescio quod manu gestent, nescio floresne vel frondes, an fulmen an calamos alicubi. His interludunt volucres diversi generis, ut pavones, anseres etc., et quibusdam locis est taurus vel bos non sine aliquo mysterio designatus, cui adheret quasi ventilabrum seu flabellum“ (Skizze).

⁴ Dieser Mann ist nachträglich heruntergefallen und wurde bei der Restaurierung der Mosaiken unterdrückt.

⁵ A. a. O.: „5^{us} arcus magna vitis, quae suis pampinis ita extenditur, ut totam concamerationem impleat, uvae etiam et

racemos certis locis ostendens, quibus aves collidunt. Ab retroque vero latere ad imum concamerationis est depicta vindemia: longius enim currus rusticus cernitur, quem duo boves trahunt onustum uvis, iuxtaque est cum ferula, qui currum ducit. Ante vero alius incedit canistrum uvae oblongum tergo portans. Inde lacus vindemiae seu vas (vulgo vasca) cernitur, uvis plenus tectus umbraculo quodam more rusticae casae, nisi forte etiam sit tectum ipsius lacus. Uvis tres pueri insident virgas quasdam obtortas in morem litui manu gerentes, et hi uvam pedibus conterunt. Ex adversa parte eiusdem arcus, similis lacus cum pueris cernitur etiam integrior, ex quo tribus foraminibus in subiecta quaedam vascula lapidea vinum defluit. Est et currus impulsus a suo conductore, qui oneratus videtur moveri non posse.“

dieses ein Auge hat und der großen Büste im Zentrum mit keinem Worte gedenkt, so kann er sie nicht übersehen haben; denn von dem Gegenstück im zehnten Felde gibt er eine genaue Schilderung. Das Schweigen hat nur in der schlechten Erhaltung des mittleren Teiles der Dekoration seinen Grund. Tatsächlich ist die Büste ganz neu.

Von den zahlreichen Medaillons mit den Köpfen, Ganzfiguren und Sternblumen, sowie von den Sternblumen des fünften Feldes gibt Ugonio eine Skizze (Fig. 88)¹. Die Blumen verdienen deshalb eine besondere Beachtung, weil sie, mit geringen Varianten, auch auf Werken der mittellalterlichen Kunst vorkommen. Wenn wir sie also z. B. auf dem Apsismosaik von S. Maria Maggiore finden, so ist es klar, daß Fra Torriti sie nicht selbst geschaffen, sondern aus dem alten Mosaik Sixtus' III. übernommen hat².

Von dem nächsten Felde zeichnete Ugonio nur zwei Stücke der Umrahmung (Fig. 88) ab; er lobt die Dekoration dermaßen, daß er sie den Künstlern zur Nachahmung empfiehlt³. Wir bringen auf Tafel 7 eine Kopie des Mosaiks des achten Feldes, das auch de Rossi abgebildet hat. Es ist das schönere. In der Mitte steht ein Wassergefäß, an dessen Rand zwei Tauben sitzen, eine freie Nachbildung des beliebten Taubenmosaiks von Sosos aus Pergamon, welches ebenfalls die Mitte einer Komposition einnahm, aber von Speiseresten des ungefegten Fußbodens eines Speisesaals umgeben war. Hier, auf unserem Mosaik, sieht man im bunten Durcheinander allerlei Gefäße, drei Trinkhörner, zwei Ährenbündel, zwei Melonen, eine Palme, eine Muschel, abgeschnittene Zweige mit Blumen, Granatäpfeln, Pinienzapfen, Orangen, Zitronen, Feigen und Trauben, ferner Vögel, die auf Zweigen sitzen oder auf Zweige zuschreiten, wie Hühner, Tauben, Pfauen, einen Fasan, einen Papagei und solche, die sich nicht näher bestimmen lassen. Das Mosaik von S. Costanza hat also der Idee nach eine gewisse Verwandtschaft mit demjenigen des Sosos: auf beiden bildet das Taubengefäß den Mittelpunkt, um welchen kleine, zusammenhanglose Gegenstände in großer Zahl und Willkür durcheinander geworfen sind; bei beiden Künstlern handelte es sich sodann lediglich um ein heiteres Dekorationsstück; einen höheren Zweck hatten sie nicht. Die Art der Gegenstände mußte jedoch verschieden sein; denn Speisereste konnte man für den Schmuck eines Mausoleums nicht verwenden. Der Mosaizist wählte Dinge aus dem gewöhnlichen Leben und Motive, die ihm die klassische Kunst in Fülle bot; die abgeschnittenen Zweige mit den darauf sitzenden Vögeln sind auch in den Katakomben sehr häufig abgebildet. Nach der Wand des Turmes zu haben die beiden Felder als Rahmen das Gemmenband, von dem ein großer Teil ursprünglich, also mit dem übrigen gleichzeitig

¹ A. a. O.: „VI^{us} arcus distinctus est totus parvis orbiculis, in quorum medio sunt capita pueri seu iuuenis (forte Bacchi), alibi parvae puellarum imagunculae: alibi rosae et flosculi. Inter ipsos vero orbiculos, quae quaedam inclusae eodem musivo pictae sunt“ (Skizze).

² Sie finden sich schon in der heidnischen Kunst.

³ A. a. O.: „VII^{us} arcus habet varios ramos arborum sparsos

elegantissima specie circumquaque, quibus sui sunt fructus adnexi: sunt enim pira, ficus, fabae, spicae et uvae et pepones; variae intervolutant volucres: sunt et vasa interpieta, ut patera, bocali, bacili. Et est pulchra nimis pictura imitabilisque pictoribus. Circum gyrat per omnes arcus subter quasi cingulum festonis (Skizze), et ab extremo arcu clauditur cum monili gemmarum sic“ (Skizze).

ist, demgemäß auch seinerseits die Idee von der nachträglichen Anlage des Turmes abschließt. Der Künstler hat diese Mosaiken, wohl wegen der Nähe des Sarkophages, besonders bevorzugt und viele Gegenstände vergoldet, was bei den übrigen Feldern nicht geschehen ist. Von den Originalen hat sich so viel erhalten, daß das Ursprüngliche überwiegt. Die Ergänzungen geschahen ausnahmsweise mit Sorgfalt und Verständnis; nur bei der linken Taube auf dem Wassergefäße war der Kopf ursprünglich tiefer¹.

Die Mosaiken der folgenden Felder sind, wie gesagt, fast gleiche Wiederholungen der gegenüberliegenden. Ugonio stellt diese Ähnlichkeit fest und macht nur auf einen geringen Unterschied aufmerksam². Ganz besonders wertvoll ist es aber, daß er bei dem zehnten Feld mit den Szenen der Weinlese und des Kelterns die „größere Vollständigkeit“ dieser Mosaiken gegenüber dem Gegenstück hervorhebt: hier war nämlich die Büste im Zentrum noch erhalten³, welche im vierten Feld bereits fehlte; sie hatte die „Bulla“ und war von „majestätischem Ausdruck“. Letztere Bemerkung wird jedoch dadurch abgeschwächt, daß Ugonio nicht unterscheiden konnte, ob die Büste „einen Mann oder eine Frau“ darstellte⁴. Wie man aus meiner Kopie (Taf. 6) ersehen kann, hat der Kopf tatsächlich einen etwas unbestimmten Ausdruck und mehr die Züge eines Erwachsenen als eines Knaben. Gegenwärtig hält man die Büste sogar für das Porträt einer Prinzessin, und gewöhnlich für das der Stifterin. Am meisten trug zu diesem Irrtum, den guten Willen der Erklärer abgerechnet, der Restaurator des Mosaiks bei, welcher die Bulla unterdrückt und auf dem Scheitel des Kopfes einen kleinen Wulst angebracht hat. Das Gewand besteht in einer gelben Tunika, welche auf der linken Schulter drei in roten Steinen ausgeführte Falten hat. Ähnliche Falten werden sich auch auf der restaurierten rechten Schulter wiederholt haben. Zu einem Mantel fehlt jegliche Andeutung, wie er ja auch bei einer derartigen Dekorationsfigur ganz überflüssig war. An den vier Weinstöcken, von denen drei aus Akanthusbüschen herauswachsen, ist es beachtenswert, daß viele Zweige in Akanthusblätter endigen. Flügellose, nackte Putten, zumeist mit dem krummen Stab ausgerüstet, beilen sich, die Weinlese vorzunehmen; denn eine Menge Vögel ist daran, die Trauben zu dezimieren. Ein Mann mit einem Korb und zwei mit Ochsen bespannte Karren bringen die Trauben zu zwei Keltern, in denen drei nur mit dem schmalen Gürtel bekleidete Putten

¹ Die gleiche Stellung nehmen auch die beiden Tauben des Wassergefäßes auf dem Mosaik des kaiserlichen Mausoleums von Ravenna ein (Taf. 50).

² A. a. O.: „VIII^{us} arcus et reliqui usque ad 12, qui sunt in sinistra parte templi, respondent fere omnino his, quos retulimus a dextera: VI^{us} tamen quem designavimus, inter orbiculos non respondent ex hac parte cruces, sed rosulae quaedam qui est X.“

³ Auch in dem von de Rossi benutzten Kostenanschlag wird dieses Feld als „meno degli altri devastato“ bezeichnet (*Mosaici* Fasz. XVII—XVIII, fol. 8v).

⁴ A. a. O. fol. 1106, col. 1: „XI^{us} arcus habet vindemiam

similem superiori V^o, sed est aliquanto integrior. Simile vas utrinque cum puellulis pedepulsantibus, qui virgas tenent retortas: decedit vinum in vasa sua. Currus ab una parte duos pedibus ducentes habet, quorum unus canistrum fert seu corbem; ab alia parte currus onustus videtur subsistere nec boves progredi posse, ferula unus impellit, alius fune trahit per collum. Hic in medio concamerati fornicis sublimi facies viri cernitur an mulieris? Plenum maiestatis cum bulla ad pectus medium more Romanorum.“

„XII^{us} et XIII^{us} arcus plane similes sunt. Considerandum, an addiderim unum arcum per errorem.“ Wir haben auf diesen Fehler oben S. 287, Anm. 2 hingewiesen.

die Trauben mit Füßen treten, wobei sie ihren krummen Stab schwingen¹; der Rebsaft fließt durch drei Tierköpfe in ebenso viele Gefäße ab. Alle diese Szenen stammen bekanntlich aus der klassischen Kunst und kommen auch in den Katakomben, einige schon in der Januariuskrypta, also auf Malereien aus der Mitte des 2. Jahrhunderts vor.

Aus Ugonios Beschreibung geht hervor, daß man sich bei der unter Gregor XVI. ausgeführten Restaurierung der Mosaiken des Umganges darauf beschränkt hat, die Lücken auszufüllen. Man hat weder etwas bewußt unterdrückt, noch fremde Gegenstände eingeführt. Die Lücken waren derart, daß man überall, unbedeutende Details abgerechnet, den zerstörten Gegenstand wiederherstellen konnte. Die Arbeit wurde allerdings bedeutend durch den Umstand erleichtert, daß die Dekoration von fünf Feldern ihr fast identisches Gegenstück in den gegenüberliegenden Feldern hat. Nur das Mosaik über dem Eingang entbehrt des Gegenüber, weil über dem siebten Feld das Gewölbe durchbrochen ist und der Turm sich darüber erhebt. Alles hat einen ausschließlich ornamental Charakter, selbst die Szenen aus der Weinlese, die uns in den Katakomben, besonders in den Darstellungen des Herbstes, begegnen. Rein dekorativ sind auch die beiden Büsten, von denen die eine, wie bemerkt, ganz neu ist. Die Bulla, welche Ugonio an der noch erhaltenen sah, läßt keinen andern Gedanken als den an einen Knaben² zu, und diesem kann man in seiner Umgebung bloß einen ornamental Zweck beimessen. Hierfür sei besonders auf den Porphyrsarg der Konstantina hingewiesen, auf welchem Putten, also Dekorationsfiguren par excellence, mit der Bulla abgebildet sind. Der lediglich ornamentale Charakter verbietet natürlich jede Beziehung der beiden Büsten zu bestimmten Persönlichkeiten aus dem kaiserlichen Hause. Die zahlreichen Versuche dieser Art hängen denn auch alle in der Luft. Hätten die Künstler die Absicht gehabt, die Porträts jener anzubringen, für welche das Mausoleum errichtet war, so hätten sie die Büsten als Porträts von Mitgliedern des kaiserlichen Hauses durch Gewandung, Diadem, Geschmeide und Haarputz kenntlich gemacht. Nichts von alledem; der Gedanke an Porträts ist also ein für allemal abzuweisen.

Rein dekorativ sind schließlich auch die Lämmer; denn der an sie gelehnte Gegenstand, den Müntz³ und de Rossi⁴ für ein „eucharistisch-symbolisches Milchgefäß“ gehalten haben, ist, wie Ugonios Skizze (Fig. 88, S. 288) in Übereinstimmung mit dem Original beweist (Taf. 6), ein Wedel, flabellum⁵. In der zömeterialen Symbolik, auf die man sich beruft, existiert überhaupt kein „eucharistisches“ Lamm. Seitdem ich dasjenige der Deckenmalerei einer Kammer in S. Pietro e Marcellino als ein Mißverständnis Avanzinis, eines der von Bosio beschäftigten Kopisten, nachgewiesen, hat dieses Symbol für die Eucharistie seine Bedeutung in der zömeterialen Kunst eingeübt.

¹ Bei einem Putto wurde der Stab von dem Restaurator in eine Schlange verwandelt.

² Daher, beispielsweise, „pueri bullati“ bei Petronius (Sat. 60) und „pupillorum bullae“ in der Lobrede des Pakatus auf Theodosius d. Gr. (*Paneg. lat.* II 26, 2, ed. Teub.).

³ *Rev. archéol.* 1875, 259.

⁴ *Mosaici* Fasc. XVII—XVIII, fol. 8.

⁵ De Rossis Behauptung, die Scheibe des Wedels sei auf Rechnung der Restaurationsarbeiten zu setzen, ist also eine unberechtigte Annahme.

3. Mosaiken der Nischen.

Als Ugonio seine Bemerkungen über S. Costanza niederschrieb, hatten von den kleineren Nischen bloß noch zwei, die II. und VI., ihre Mosaiken: „schwarze und grüne Sterne auf weißem Grunde, von einem Geflecht aus Zweigen oder Bändern umrahmt“. Das der II. Nische muß, nach der Zeichnung zu schließen (Fig. 89), ziemlich vollständig gewesen sein,

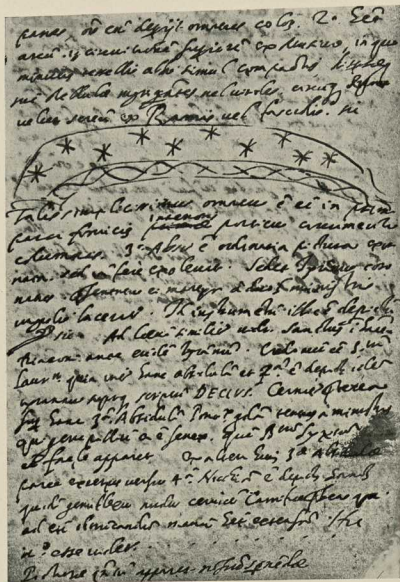


Fig. 89. Aus dem Manuskript Ugonio.

daß bei dem einen der Gegenstand der Darstellung sich änderte und beide ihre ursprüngliche Form einbüßten. Deshalb begreift es sich, daß sie gewöhnlich in eine spätere, selbst viel spätere Zeit von den Kunsthistorikern datiert werden. Diesen gegenüber suchte namentlich Müntz⁴ ihre Gleichzeitigkeit mit den übrigen Mosaiken des Mausoleums zu beweisen. Seine These ist richtig, die Beweisführung aber zum großen Teil verfehlt. Der Hauptgrund: gänzlicher Abgang des Goldes, würde sogar eher gegen als für die Gleichzeitigkeit

bot aber nur Sterne. Demnach werden auch die übrigen kleinen Nischen nichts anderes als Sterne enthalten haben. De Rossis Vermutung, in allen fünfzehn Nischen sei das konstantinische Monogramm Christi zusammen mit Sternen abgebildet gewesen¹, ist also unzutreffend. Das χ prangte bloß in der Hauptnische über dem Porphyrsgarg, so daß man es auch über dem Eingang annehmen darf. Dieses ist seit langem zerstört; von jenem haben die Mosaizisten Gregors XVI. und in späterer Zeit Mariano Armellini² einige Reste unter der Stuckbekleidung bloßgelegt, welche schließlich von de Rossi veröffentlicht wurden³. Die Sterne sind schwarz, der Grund weiß und das Monogramm aus Gold.

Die Beschreibung, die Ugonio von den Mosaiken der beiden Seitenapsiden gibt, ist besonders wertvoll, weil dieselben nachträglich so stark und so falsch überarbeitet wurden,

¹ Musaici a. a. O. fol. 5.² Cimitero di S. Agnese 364.³ Musaici a. a. O. fol. 4v.⁴ Rev. archéol. 1875, 278—284.

sprechen; denn bei den Mosaiken der Kuppel wurde von den Goldwürfeln ein sehr ausgiebiger Gebrauch gemacht, wie das bei einem so vornehmen Werk nicht anders zu erwarten war¹. Es ist zudem auch nicht richtig, daß das Gold von den Mosaiken der beiden Apsiden vollständig ausgeschlossen war: in der Gesetzesübergabe trägt Christus, was man bisher übersehen hat, ein golddurchwirktes Gewand, in welchem an den nicht restaurierten Stellen noch heute viele Goldsteinchen zurückgeblieben sind. Daher darf man annehmen, daß in der Szene gegenüber, wo die Gewänder Christi aus Purpur sind, der jetzt erneuerte Klavus einst ebenfalls durch Gold gehöhrt war. Bei meiner Untersuchung des Bildes konnte ich noch sechs goldene Würfel sehen, von denen einer im Klavus, die andern in den restaurierten Teilen des rechten Ärmels sitzen. Schließlich ist es auch unzutreffend, was von der angeblichen Unbestimmtheit der beiden Kompositionen gesagt wird, als stammten sie von Künstlern, die in der Behandlung der religiösen Sujets noch ungeübt, sozusagen auf der Suche gewesen wären². Die Darstellungen verraten im Gegenteil die jahrhundertelange Tradition der Kunstübung in den Katakomben und zeichnen sich durch eine große Präzision aus; die Unklarheit liegt nur auf seiten der Erklärer, welche, wie wir gleich sehen werden, eine von den Szenen bisher gewöhnlich falsch gedeutet haben.

Übergabe der Schlüssel an Petrus.

Von dem Bilde der rechten Nische gibt Ugonio folgende Beschreibung: „Der Heiland sitzt auf einer Kugel und hält über dem linken Knie in der linken Hand eine Rolle. Von der rechten Seite neigt sich zu ihm ein Mann, der dem Heiland entweder ein Buch reicht oder ihm die Hand berührt oder sonst etwas Derartiges tut. Dieser Greis ist nicht nach Art der Heiligen mit dem Nimbus versehen. Den übrigen Raum hat der Künstler des Mosaiks mit mehreren (d. i. zehn) Palmbäumen ausgefüllt.“³ Als Ugonio in Gesellschaft des Pater Rocca das Mausoleum zum drittenmal besuchte, da erklärte er den Greis für den „hl. Thomas, der kniend die Seitenwunde des Herrn berühre“⁴. Ugonios Beschreibung verbürgt zunächst die entscheidende Tatsache, daß der dem Sitzenden sich nähernde Mann ein Greis war. An diesem Umstand allein scheitert die von Kondakoff vorgetragene⁵ und in letzter Zeit fast allgemein geltende Auslegung, welche hier die „Übergabe des Gesetzes durch Gott Vater an Moses“ dargestellt sieht; denn Moses wird in der altchristlichen Kunst in der Regel jugendlich abgebildet. Die Anhänger dieser Ansicht haben auch nicht bedacht, daß der Sitzende trotz der vermeintlichen Übergabe sich mit der Linken auf eine Rolle stützt. Er hat also das Gesetz nicht übergeben; denn man kann doch nicht annehmen, daß

¹ Siehe oben S. 12 f. ² Müntz a. a. O. 274 279.

³ Ms. fol. 1104, col. 1: „Salvator in sublimi sphaerae insidet superque sinistrum genu volumen tenet laeva manu. A dextera eius inclinatur illi vir quidam, qui aut librum Salvatori porrigit, aut manum tangit, aut quid simile facit; ille senex non est more sanctorum diademate cinctus. Circa illos ad explendum

ornatum pictor musivi plures (id est X) arbores fecit palmarum et hoc opus claudii phrygius, ut dicunt, festonis instar densum.“

⁴ Ms. fol. 1048: „... Absis habet item Salvatorem, et videtur a latere eius genuflexus S. Th(omas) inferens lateri digitum.“

⁵ *L'art byzantin* I 103. Vgl. auch de Rossi, *Bullett.* 1883, 93; *Musici* Fasc. XVII—XVIII, fol. 9.

er eine zweite Rolle für sich behalten habe. Alles hängt also davon ab, was der Sitzende in der Rechten hält. Wenn der fragliche Gegenstand auch bei der letzten Restaurierung die Form eines schmalen Dreiecks angenommen hat, so ist doch die Hand selbst antik, und diese ist zusammengepreßt. So pflegt aber nicht eine Rolle überreicht zu werden, weil sie dadurch zerdrückt würde. Dagegen sehen wir, daß auf einem Fresko aus dem 7. Jahrhundert Christus in der angegebenen Weise dem Apostelfürsten die Schlüssel überreicht (Taff. 148 f). Die Ähnlichkeit zwischen den beiden Bildern läßt uns keinen Augenblick daran zweifeln, daß auch auf dem Mosaik derselbe Vorgang geschildert war: hier wie dort sitzt Christus auf der Himmelskugel; hier wie dort naht sich Petrus von links, um in den Bausch des Palliums den heiligen Gegenstand zu empfangen; auf dem Fresko endlich hält Christus mit der Linken das Buch, und auf dem Mosaik, dem hohen Alter desselben entsprechend, die Rolle. Die zwei schmalen dunkelblauen Streifen, welche auf dem Mosaik Christus in der Rechten hat, sind demnach mit Sicherheit für die Reste zweier Schlüssel zu erklären.

Petrus war, wie Ugonio bezeugt, als Greis geschildert, d. h. mit grauem Bart- und Haupthaar; er hatte somit den traditionellen Typus. Sein Kopf war wie immer stark in der Vorderansicht gegeben; der moderne, bartlose Profilkopf hat in den grauen Haaren vielleicht eine Erinnerung an den ursprünglichen bewahrt. Auf meiner Kopie sind die in Mosaikwürfeln ausgeführten Restaurierungen wie immer als Malerei behandelt und die Ergänzungen in übermaltem Stuck als Lücken angegeben. Dadurch lassen sich die späteren Zutaten auf den ersten Blick erkennen¹. An dem Kopfe Christi, der fast ganz intakt ist, überrascht das Fehlen des Schnurrbartes um so mehr, als wir dieser Eigentümlichkeit auch in dem Baptisterium von Neapel einmal begegnet sind. Wenn von einer Abhängigkeit die Rede sein soll, so kann sie nur das neapolitanische Mosaik treffen, das um einige Dezennien jünger ist. Christus trägt Purpurgewänder von jener Art, welche mit den modernen Changeantstoffen verglichen werden kann. Der Restaurator gab ihm aus Unkenntnis zwei gelbe Streifen des Klavus: den einen auf die Tunika, wohin der Klavus gehört, den andern auf das Pallium, welches mit dem Ornament nichts zu schaffen hat; beide Streifen sind infolge derselben Unkenntnis unten an unrechter Stelle — auf den Beinen — fortgesetzt. In dem größtenteils ursprünglichen Nimbus haben wir eines der ältesten Beispiele dieses Attributes vor uns. Er ist nicht eine eintönige Scheibe, sondern innen hellgrau und nach außen zu graublau. In dieser Form bringt er die Idee des den Kopf umstrahlenden Lichtes, welche ihm zu Grunde liegt², besser als die gelbe, später so häufig schwarz konturierte Scheibe zum Ausdruck.

Auf den Sarkophagreliefs wird die Schlüsselübergabe ohne alles Zeremoniell, nur von den zwei beteiligten Personen vorgenommen. Die Szene reiht sich an die andern, ohne im

¹ Die Ausbesserung der beiden Nischen geschah, wie aus den Rechnungen ersichtlich ist, durch den Mosaizisten Carlo Garelli „sotto la direzione del cav. Filippo Agricola ... dal

primo Giugno a tutto il 6. Luglio del corrente anno 1843". Siehe *Arch. di Stato Tit.* 4, n. 884 (515).

² Siehe oben S. 101 ff.

geringsten aufzufallen, an. Nie wohnt ihr Paulus bei. Ähnlich auch hier. An Stelle des Heidenapostels sieht man sieben Dattelpalmen, deren Kronen unnatürlich kerzengerade in die Höhe ragen; zwei weitere stehen hinter dem hl. Petrus und eine dritte zwischen den Köpfen der beiden Figuren. Letztere hätte besser wegbleiben können, da sie tatsächlich auf Wolken gepflanzt ist, mit denen der Mosaizist den noch übrigen Raum ausgefüllt hat. Sie gehört zu den restaurierten Teilen, ist aber beglaubigt, da Ugonio sie noch vorgefunden hat.

Es wurde schon bemerkt, daß die älteste Komposition der Schlüsselübergabe allem Anscheine nach in dem Zyklus des Baptisteriums vom Lateran war. Sicher figurierte sie auch unter den „vielen Szenen“ aus dem Leben des Apostelfürsten, welche die Wand der Apsis in S. Peter schmückten. Von einer weiteren Darstellung konnte ich mit andern sichere Spuren in der Gruft mit dem Graffito DOMVS PETRI sehen¹; heute sind dieselben bis auf die Himmelskugel und die untere Hälfte der Figur Christi verschwunden. Da die drei erhaltenen den Heiland auf der himmlischen Sphäre sitzend zeigen, so ist es wahrscheinlich, daß die zerstörten Bilder das gleiche Schema boten. Es scheint auch, daß auf unserem Mosaik die Gestalt des hl. Paulus nur deshalb ausgelassen wurde, weil man die Szene etwas von ihrem Gegenstück unterscheiden wollte.

Übergabe des Gesetzes an Petrus.

Ugonio kommt auf das Mosaik der gegenüberliegenden Nische zweimal zu sprechen. Seine erste Notiz lautet²: „In der Mitte steht Christus, rechts der hl. Paulus, links der hl. Petrus, obwohl sein Kopf herabgefallen ist. Dort hängt ein Stück Inschrift, bei der man jedoch nicht unterscheiden kann, ob sie in der Hand Christi oder in der des Petrus ist: ... C LINVS | ... G EMDAE (P)“³. Während Ugonio sich dieses Mal auf die Aufzählung der Persönlichkeiten beschränkt, geht er in den Aufzeichnungen, die er sich bei seinem dritten Besuch machte, auf den Gegenstand des Bildes etwas näher ein. Er wagt sogar eine Auslegung der dargestellten Szene zu geben; wir erfahren, daß „der Heiland mit der Hand das Auge des hl. Paulus berühre“ und „auf der linken Seite der hl. Petrus eine herunterhängende Rolle mit der Inschrift: *Der Herr | gibt das Licht |, halte*“⁴. Hieraus würde hervorgehen, daß die Szene bei den späteren Überarbeitungen wesentliche Veränderungen erfahren hätte; denn hier wäre nicht, wie man bisher allgemein angenommen hat, bloß die Übergabe des Gesetzes an Petrus, sondern diese zusammen mit der Heilung des Völkerapostels von der Erblindung⁵ dargestellt gewesen. Daher habe auch die Inschrift in der Rolle des

¹ Siehe *N. Bullett.* 1909, 52.

² Vgl. Fig. 88, S. 288, welche den folgenden Absatz in photographischer Wiedergabe bringt.

³ *Ms.* fol. 1105: „XII^a est maior, respondet ex adverso alteri maiori, quae est ad dexteram.... Altius restat pars musivi; sunt autem figurae tres, quae videntur: Christi in medio, S. Pauli ad dexteram, ad laevam vero sancti Petri, etsi eius caput

deciderit. Pendet hic fragmentum scripturae, non tamen cernitur essetne in manu Christi an vero Petri; sic habet“ usf.

⁴ *Ms.* fol. 1048: „In abside ad laevam Salvatorem cum S. Paulo ad dexteram, Petrum ad sinistram; et Salvator manu tangit oculum S. Pauli, qui videtur foras (?) exprorectus. A sinistra S. Petrus tenet scriptum dependens Dñus |lucem dat.“

⁵ *Apog.* 9, 8ff.

Apostelfürsten: DOMINVS|LVCEM DAT und nicht: DOMINVS|LEGEM DAT gelaute. Eine solche Komposition wäre wohl geistreich, aber für die altchristliche Kunst ganz ungewohnt, deshalb unwahrscheinlich. Ihr widerspricht auch die Tatsache, daß die erhobene rechte Hand Christi, welche von den Augen des hl. Paulus weit entfernt ist, zu den ursprünglichen Partien des Mosaiks gehört. Demnach ist die Auslegung, wie auch diejenige des Gegenstücks, für eine Suggestion des P. Rocca anzusehen, mit dem Ugonio seinen dritten Besuch im Mausoleum gemacht hat.

Das Mosaik stellt nichts mehr und nichts weniger als die Übergabe des Gesetzes an den Apostelfürsten dar. Christus steht auf dem gewohnten Berg mit den Evangelienströmen; er hat die rechte Hand hoch erhoben und übergibt mit der linken die Rolle, von welcher der Anfang mit der sie haltenden Hand, das halbe D der oberen und die zwei ersten Buchstaben der unteren Zeile ergänzt sind. Die Vervollständigung der Inschrift in DOMINVS PACEM DAT, wie wir sie heute lesen, gibt zwar einen guten Sinn; sie hat aber in unserem Falle keine größere Berechtigung als die monströse Ergänzung des Oberkörpers und die partielle Unterdrückung des Stabkreuzes bei Petrus. Wie auf allen übrigen Darstellungen, so war auch hier: DOMINVS LEGEM DAT geschrieben. Neben *Dominus* steht das konstantinische Monogramm, und nur dieses, in einem Kreis (⊗). Die Buchstaben D und O, welche Garrucci¹, und λ O, welche de Rossi² zwischen den Balken des X zu sehen glaubte, beruhen auf einer Täuschung, die das Mosaik von unten betrachtet hervorruft. In Wirklichkeit sind es die Fugen zwischen den dunkelblauen Smalten.

Unter den Füßen Christi erhebt sich der Hügel mit den vier symbolischen Flüssen, von denen der erste links von dem Restaurator unterdrückt, der zweite ganz erneuert wurde. Das Lamm Gottes war nicht abgebildet; denn gerade die Stelle, wo es stehen müßte, ist antik. Statt seiner sieht man Christus, den Vorgebildeten selbst. Von beiden Seiten nähern sich je zwei Schafe, welche zu den zwei in den Ecken stehenden Hirtenhütten gehören und im ganzen sehr gut erhalten sind. Von den Hütten ist die zur Linken intakt; bei der andern wurde die untere Hälfte insofern falsch restauriert, als man ihr ein geschlossenes, nicht offenes Tor gab³. Der Heidenapostel wohnt der Gesetzesübergabe lediglich als Zuschauer, aber voll Verwunderung bei; der Blick und die Rechte sind zum Herrn erhoben, die Linke unter dem Pallium verborgen; er hat den traditionellen Typus, aber ohne den Schnurrbart. Seine Gestalt wurde nur wenig in der Gewandung und im Bart restauriert. Er und Petrus tragen, letzterer auf beiden Mosaiken, die ihnen zukommenden Gewänder von weißer Wolle. Christus hat, wie bemerkt, durch Gold gehöhte Gewänder, die aber an mehreren Stellen erneuert sind. Goldene Gewänder trägt er auch in derselben Szene in Neapel, was ein neuer Beweis für die Abhängigkeit dieser Mosaiken von den römischen ist. Sehr schwer hat sich der Restaurator, Carlo Garelli, an dem Antlitz Christi versündigt: er gab ihm

¹ Storia IV, Taf. 207, 1.

² *Musaici* Fasz. XVII—XVIII, fol. 9.

³ Müntz, der das geschlossene Tor für antik hielt, hat daraus Schlüsse auf die Symbolik gezogen (*Rev. archéol.* 1875, 275).

goldblondes, in der Mitte abgeteiltes Haar, den Anflug eines gespaltenen Kinnbarts und ein jugendliches, ziemlich geistloses Aussehen. Daß der ganze Kopf mit dem sehnigen Hals und dem größten Teil des Nimbus wirklich modern sind, kann nicht bezweifelt werden. Die von Giuseppe Marini, dem Architekten der Reverenda Fabbrica di S. Pietro, ausgestellte Rechnung erwähnt unter den restaurierten Gegenständen ausdrücklich „la testa rinnovata del Salvatore e sua Laureola fino al giro ceruleo“¹. Man beachte, daß Marini keinen Teil des Kopfes ausnimmt; alles ist „erneuert“. Nichts hindert uns also zu glauben, daß Christus ursprünglich einen ähnlich bärtigen Kopf wie auf dem Mosaik gegenüber hatte. Eine Gleichheit der Köpfe ist schon deshalb anzunehmen, weil Ugonio keinen Unterschied daran bemerkt und weil er in den beiden Gestalten sofort Christus erkannt hat. Tatsächlich erscheint der Herr bärtig auf der von Ciampini lange vor der Restaurierung des Mosaiks veröffentlichten Tafel, auf der er sich in nichts von seinem Gegenstück unterscheidet². Die Richtigkeit dieser Kopie ist um so weniger zu beanstanden, als die Darstellungen der Gesetzesübergabe Christus gewöhnlich bärtig vorführen. Von einer derselben gaben wir, trotzdem sie seit langer Zeit allbekannt ist, das Faksimile (Fig. 31, S. 104). Sie eignet sich nämlich ausgezeichnet dazu, die durch den Restaurator verunstalteten Köpfe Christi und des Apostelfürsten in ihrer Ursprünglichkeit zu zeigen; ersterem fehlt

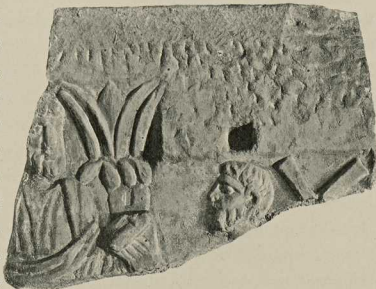


Fig. 90. Sarkophagfragment: Übergabe des Gesetzes.

sogar wie auf dem Mosaik der Schnurrbart. Hier bringen wir noch ein in S. Sebastiano an der appischen Straße zum Vorschein gekommenes Sarkophagfragment, auf dem gerade diejenigen Stücke erhalten sind, welche Garelli auf dem Mosaik so unrichtig ergänzt oder weggelassen hat: der bärtige Kopf und die linke Hand Christi mit dem Anfang der Schriftrolle sowie der Kopf und das obere Ende des Kreuzes Petri (Fig. 90).

Daß die beiden Hütten die Städte Jerusalem und Bethlehem symbolisieren sollen, schließen wir aus der ganzen Serie der Darstellungen. Nirgends ist aber die Andeutung so dürftig wie hier; selbst auf dem Grabsteine wurde das übliche Schema des Stadtbildes in die Komposition aufgenommen. Die Umrahmung der Mosaiken bilden in beiden Nischen Fruchtgirlanden, von denen die untere in der Gesetzesübergabe fast ganz modern, die übrigen sehr stark restauriert sind. Sie nehmen sich schöner als die Darstellungen selbst aus.

So sehr übrigens die Restaurierungen den Bildern beider Nischen geschadet haben, so ist von den ursprünglichen Mosaiken doch noch so viel übrig, daß wir ein sicheres Urteil

¹ *Arch. di Stato*, Tit. IV, n. 884 (515).

² *De sacris aedificiis* Taf. XXXII, 1.

über ihren künstlerischen Wert fällen können. Dieser ist ein sehr geringer. Der Mosaizist kann nicht einmal die Autorschaft der Kompositionen für sich in Anspruch nehmen; denn es ist unwahrscheinlich, daß die Szenen gerade für dieses Mausoleum entworfen wurden, während sie in dem um einige Jahre älteren Baptisterium des Laterans ein notwendiges Requisit des Zyklus waren, also dafür geschaffen werden mußten. Der Mosaizist fand sie demnach fertig vor. Er brauchte sie nur den Nischen anzupassen. Die Zeichnung ist sowohl bei den menschlichen Gestalten als auch bei den Schafen und den Palmbäumen zum Teil sehr mangelhaft, die Details vernachlässigt und die Ausführung stellenweise roh; kurz, alles verrät jene Eilfertigkeit, die wir schon in der Katakombenmalerei zu konstatieren Gelegenheit hatten. Daher kein Wunder, daß beide Mosaiken keinen angenehmen Eindruck auf den Beschauer machen. Die in der zömeterialen Malerei geltende Entschuldigung mit dem mangelhaften Licht trifft allerdings auch bei ihnen zu; denn die Nischen waren, wie wir sehen werden, ursprünglich geschlossen. Vielleicht hat man deshalb die Ausführung ihrer Mosaiken einem untergeordneten Künstler überlassen. Sicher ist für die mangelhafte Beleuchtung das vorwiegend helle Kolorit des Grundes berechnet. Von den rein ornamentalen Sujets des Umganges stechen sie noch heute und von den zerstörten Darstellungen mit den dekorativen Formen der Kuppelmosaiken stachen sie einstens dermaßen ab, daß die Renaissancekünstler sie vollständig ignorierten und bloß von jenen ihre Kopien anfertigten. Nachdem wir erkannt, was ursprünglich und was spätere Zutat ist, können wir auch besser verstehen, wie es möglich war, daß Gelehrte und Kunsthistoriker die beiden Mosaiken dem 6., 7., 8., ja sogar dem 13. Jahrhundert zugeschrieben haben¹. Daß dieselben mit dem Bau selbst gleichzeitig sind, wird wohl jetzt vernünftigerweise niemand mehr bezweifeln. An die konstantinische Zeit erinnert schließlich nicht bloß die Art des Monogrammes Christi ohne die apokalyptischen Buchstaben, sondern ganz besonders der Nimbus und die Verwendung der Hirtenhütten zur Andeutung der beiden symbolischen Städte, was für eine spätere Zeit fast undenkbar ist.

4. Mosaiken der Kuppel.

Die Mosaiken der Kuppel oder vielmehr einige von ihnen waren lange Zeit bloß durch einen Kupferstich bekannt. Dieser wurde von Pietro Sante Bartoli angeblich nach einer Zeichnung Francescos d'Olanda im Escorial angefertigt und dem gelehrten Ciampini für sein Werk über die Mosaiken zur Publikation überlassen²; derselbe trat dann in zweiter Auflage, aber vervollständigt, in Bartolis *Picturae antiquae* vom Jahre 1791 in die Öffentlichkeit³. Da auf dieser Zeichnung christliche mit heidnischen Sujets abwechseln, so mußte man glauben, daß zur Zeit Konstantins die christlichen Künstler ihre Darstellungen ohne Unterschied bald aus dem heidnischen, bald aus dem christlichen Kult schöpften. Garrucci

¹ Die verschiedenen Ansichten zusammengestellt von Müntz, *Rev. archéol.* 1875, 276.

² *Vetera monumenta* II, Taf. 1.

³ Vgl. auch Causeus (de la Chausse), *Animadversiones ad pictas veterum tabulas in cryptis Romae repertas* (Append.) Taf. II. Diesem ist unsere Abbildung entlehnt.

hielt die Sache für so ernst, daß er sich — es war in den sechziger Jahren des verfloßenen Jahrhunderts — entschloß, die Reise von Rom nach Spanien zu machen, um im Escorial nach der Vorlage zu forschen, welche Bartoli für seine Zeichnung benutzt hatte. Er fand in der Tat das Original, das natürlich ganz anders ist als die Kopien. Bartoli war also als Fälscher entlarvt¹. Sein Vorgehen ist übrigens leicht begreiflich. Schon unter den Künstlern, welche für Ciacconio und Bosio die Katakombenmalereien kopierten, waren solche, die den Namen Kopisten nicht verdienten; sie haben weder Alter noch Geschlecht der Figuren respektiert und Männer als Frauen, Frauen als Männer abgezeichnet, Jugendlichen den Bart gegeben und Bärtige jugendlich gestaltet². Bartoli übertraf sie alle: da auf der von ihm benutzten Vorlage von den vierundzwanzig Szenen der Kuppel nur vier reproduziert sind, so entwarf er für die zwanzig fehlenden Felder christliche und heidnische oder vielmehr phantastische Darstellungen, mit denen er die untere, und heidnische Figuren, mit denen er die obere Reihe anfüllte. Um das Verhältnis dieser Kopie zu derjenigen Ciampinis mit einem Blick überschauen zu können, habe ich sie auf S. 300 f. gegenübergestellt. Die schon früher besprochene Tafel 88, 2 bringt die farbige, im Escorial befindliche Kopie, welche Francesco d'Olanda zwischen 1534 und 1557³ im Angesichte der Mosaiken machte⁴; Fig. 91 die nach dieser von Bartoli für Ciampini angefertigte Zeichnung, und Fig. 92 die vervollständigte Kopie, welche die Mosaiken der Kuppel so zeigt, wie sie nach der Phantasie des römischen Kupferstechers einst gewesen sein sollen.

Für den Fußboden, der, wohlgermerkt, nie figuriertes Mosaik, sondern bloß Marmorplatten hatte, die nach Ugonios Aussage schon im Jahre 1594 ganz mit Fragmenten von Grabsteinen geflickt waren⁵, besorgte Bartolis Sohn die Arbeit: er komponierte ein Rundbild, in dessen Mitte ein dicker Bacchusknabe auf einem Esel sitzend mit der linken Hand ein Glas erhebt, um einem weniger dicken Knaben zuzutrinken. Letzterer tänzelt vor dem Reiter, indem er dabei mit der Rechten das Glas erhebt und mit der Linken das Pedum schwingt. Dieses wurde dann mit der Unterschrift: PAVIMENTO · DEL · TEMPIO · DI · BACCO · FORI · DI · PORTA · VIMINALE · NELLA · VIA · NVMENTANA usw. versehen und als „Fußboden von S. Costanza“ ausgegeben⁶. Fragen wir nicht, wie Vater und Sohn sich solche Fälschungen erlauben konnten: das Mausoleum galt ja damals fast allgemein als

¹ Vgl. Garrucci, *Storia* IV 6ff.

² Vgl. meine *Katakombenmalereien* 175.

³ De Rossi, *Mosaici* Fasz. XVII—XVIII, fol. 5v.

⁴ Garrucci, *Storia* IV, Taf. 204, 4; Hermann Egger, *Kritisches Verzeichnis der Sammlung architektonischer Handzeichnungen der k. k. Hofbibliothek* Taf. II, 2.

⁵ Ms. fol. 1108: „Rimane il pavimento, il quale è tutto, e nel mezzo e nei portici intorno e all'altare di marmispezziatifragmenti di sepulture parte profane parte cristiane, et alcune greche alcune latine, ma poche e quasi tutte rotte et imperfette.“ Das von de Rossi (*Mosaici* Fasz. XVII—XVIII, fol. 1) angeführte Zeugnis

des Architekten Serlio (Ausgabe der *Architettura* von 1551) ist so zu verstehen, daß man die einzelnen Dekorationsarten: „lavori“, „belle e diverse pietre“ und „mosaichi“, ihrer Reihenfolge entsprechend auf „pavimento“, „pariet“ und „cielo di mezzo e ne la botte che gira attorno“ verteilt.

⁶ Von Müntz im *Cabinet des estampes* gefunden und in *Rev. archéol.* 1876, 406 besprochen, wurde die Zeichnung von Florian Jubaru in Venturis *L'Arte* 1904 (Fasz. XI—XII) publiziert. Dieser wie auch Müntz und de Rossi (*Mosaici* Fasz. XVII—XVIII, fol. 4) hielten das Phantasiegebilde für eine „authentische Kopie des Fußbodenmosaiks“.

Bacchustempel, mußte deshalb auch bacchische Kompositionen besessen haben; und da solche nicht existierten, so wurden sie nach den sonst zahlreich erhaltenen neu entworfen und zu Papier gebracht.

Eugen Müntz hat diese müßigen Produkte viel zu günstig beurteilt. Wiewohl er selbst zwischen den von Ugonio beschriebenen Originalen und den Bartolischen Zeichnungen in dem Inhalt der Szenen als auch in dem Äußern der einzelnen Komponenten wesentliche Unterschiede konstatiert¹, so ist er gegenüber den bacchischen Figuren, mit denen die zwölf oberen Felder von Bartoli ausgefüllt wurden, nachsichtig genug, sie durch „Psychen und Eroten“ zu ersetzen und so dem römischen Zeichner bis zu einem gewissen Grade recht zu geben.

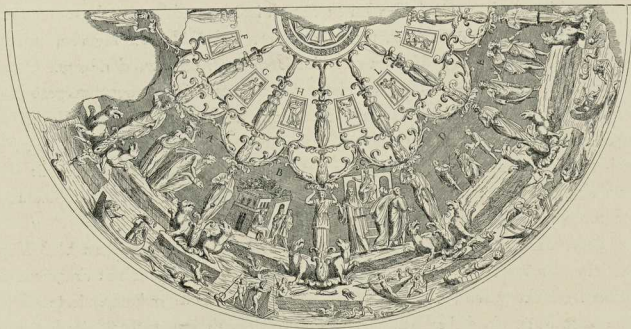


Fig. 91. Teil der Gewölbemosaiken von S. Costanza, nach Ciampini.

Gerade die von ihm in der *Bibliotheca Marciana* aufgefundene Skizze² hätte ihn darüber aufklären sollen; denn auf ihr sind sowohl für die oberen als auch für die unteren Felder „Storie“, also Szenen, nicht Figuren, als Inhalt angegeben. Und aus andern Zeichnungen lernen wir zwei von den „Storie“ kennen: zwei Wunder, welche der mit dem Nimbus ausgestattete Heiland wirkt³. Hieraus hat de Rossi und mit ihm viele andere geschlossen, daß in der oberen Reihe Szenen aus dem Neuen, in der unteren solche aus dem Alten Testament abgebildet waren. Wir werden sehen, daß diese Anordnung auch wirklich vorhanden war; denn die Darstellungen, welche man in der unteren Reihe mit Sicherheit

¹ *Rev. archéol.* 1878, 364 spricht der französische Gelehrte von „différences fondamentales“.

² *Rev. archéol.* 1878, Taf. XII, S. 354f.

³ Hermann Egger, *Codex Escorialensis* fol. 4v; Venturi, *Storia dell' arte* I 114; desselben *L'Arte* 1904, Fasz. XI—XII. Der ungünstige Eindruck, den die trügerischen „Kopien“ der

beiden Bartoli hervorgerufen haben, läßt sich noch bei Gauckler wahrnehmen, der in seinem Aufsatz über die Mosaiken in Daremberg-Saglio, *Dictionnaire des antiquités* s. v. „musivum opus“ S. 2126 (S. 40 Separatdruck) von den Kuppelmosaiken sagt, sie wären „d'un caractère si mal défini qu'on a pu contester leur origine chrétienne“.

bestimmen kann, gehören sämtlich in das Alte Testament. Gehen wir nun auf die Beschreibung Ugonios etwas näher ein.

Die Mosaiken fingen oberhalb der zwölf Fenster des Tambours an; von den zwischen diesen angebrachten Inkrustationen existierte damals nichts oder so wenig, daß es der Erwähnung nicht wert zu sein schien. Ugonio¹ nennt zuerst das Meer oder, wie er sagt, den „silbernen

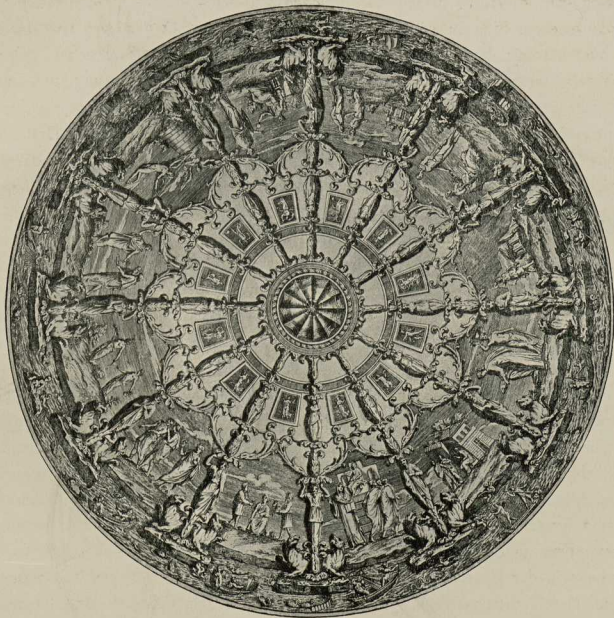


Fig. 92. Barolis Rekonstruktion der Gewölbemosaiken von S. Costanza.

Fluß“, dessen Wasser sich über den ganzen unteren Rand der Kuppel verbreitete und mit einer Menge von Wasservögeln, von Kähnen mit fischenden und allerlei Allotria treibenden Putten belebt war, also jene anmutigen Szenen aufwies, die auf den Mosaiken von S. Maria Maggiore, S. Clemente und der Lateranbasilika das Auge des Beschauers so angenehm berühren.

Die Kopie, welche Francesco d'Olanda angefertigt hat (Taf. 88, 2), zeigt, daß dieses „Seestück“ reicher an Motiven als diejenigen der soeben zitierten Mosaiken war. In das Meer ragen

¹ Ms. fol. 1106, col. 1.

Felsstücke hinein, welche elegante Trennungsglieder tragen und mit grünem Rasen bedeckt sind. Auf zweien haben fischende Putten Platz genommen und die gefangenen Fische und Polypen in Sicherheit gebracht; der eine liegt platt auf dem Boden und ist damit beschäftigt, die verwickelte Angelschnur, von der sich ein gefangener Aal losgemacht hat, zu ordnen; eine Ente benutzt diesen Augenblick, um die Beute dem Putto, vielleicht nur für eine kurze Zeit, abzujauchen; denn die beiden Nachbarinnen sind schon daran, ihr den fetten Bissen streitig zu machen. Eine andere Ente ist auf ein kleines Felsstück gestiegen und breitet die Flügel aus, um mit dem üblichen Schrei des Wohlbehagens das Wasser von sich abzuschütteln; eine weitere flieht vor den auf einem Floß fahrenden Putten und zwei kommen um die Ecke geschwommen. Die Kähne beleben durch ihre bunten Farben die Szenerie; in einem grün-gelb-roten stoßen zwei Putten vom Lande, um mit Netz und Dreizack die Fischerarbeit zu beginnen. Vielen Details sind wir schon auf dem Apsismosaik der lateranensischen Basilika begegnet: dort sah man z. B. den Putto, der auf einem Schwan einherfuhr, und einen andern, welcher einen Polypen mit dem Dreizack aufspießte; dort war schließlich das Meer auch durch Holzwände abgesperrt. Da alle diese Motive aus einer gemeinsamen Quelle, aus der klassischen Kunst, stammen, so ergab sich die Ähnlichkeit von selbst.

In dem Meere war aber nicht alles nur dekorativ. „Über dem Bogen, der den Altar überspannt“, also über dem Sarkophag, sah Ugonio ein „Schifflein, in welchem zwei mit der Gewandung der Heiligen Bekleidete saßen und das von einem Dritten getrieben wurde“. Die zwei Gestalten fielen durch ihre Kleidung, Tunika und Pallium, auf; sie standen in einem scharfen Gegensatz zu der lustigen Schar der nackten Putten. Auch Ugonio fühlte, daß sie zu einem andern Kreis von Ideen gehörten. „Dieses ist vielleicht eine (religiöse) Darstellung“, fügt er, und mit Recht, hinzu; denn die Symbolik des Schiffes und der Fahrt auf dem Meere der Zeitlichkeit war in der altchristlichen Periode jedermann, selbst dem Heiden, geläufig. Die zwei Sitzenden versinnbildeten nach dieser Auffassung Verstorbene. Daß in den beiden darunter aufgestellten Sarkophagen zwei Prinzessinnen ruhten, beweist nichts gegen diese Annahme; denn in dem Turme selbst werden wir auf dem Hauptmosaik zwei weibliche Verstorbene in der Gesellschaft Christi und der Apostel kennen lernen. Es waren hier also beide Geschlechter vertreten, ganz wie es der bildnerische Schmuck von Grabkammern verlangte, welche im voraus angelegt wurden und bei denen man nicht wußte, wer alles in ihnen bestattet werden würde. Wer die dritte Persönlichkeit, der Pilot, war, läßt sich aus Ugonios Andeutungen nicht bestimmen.

Wir besitzen aber ein mit den Mosaiken ungefähr gleichzeitiges Monument, das in diesen Ideenkreis gehört, uns also einigen Aufschluß geben kann: die berühmte, auf dem Cölius gefundene Bronzelampe, welche sich jetzt in der Galerie der Uffizien zu Florenz befindet (Fig. 93). Sie gehört zu der Klasse von Geschenken, die man gelegentlich einer Taufspendung machte, und hat die Form eines Segelbootes. „Auf der Barke sitzt ein Mann mit einer Buchrolle in der Rechten am Steuer, ein anderer steht in betender Stellung auf dem Vorderteile,

der Mast trägt ein Segel mit der Aufschrift: DOMINVS LEGEM | DAT · VALERIO SEVERO | EVTROPI VIVAS...¹ In dem Steuermann Christus zu erkennen, verbietet sein kahler Kopf; er dürfte Paulus sein, der diesen Typus hat und hier aus unbekannten Gründen zum Lenker des Schiffleins des Getauften gewählt wurde. Die Person auf dem Vorderteile des Schiffes ist der Mensch, der dem Hafen der Ewigkeit entgegenseilt, getragen von dem rettenden Schiff der Kirche und in der Hut des christlichen Gesetzes“; — in unserem Falle Valerius Severus, der den Zunamen Eutropius führte³. Trotz der Ähnlichkeit zwischen der Lampe und der musivischen Darstellung möchten wir bei dem Piloten der letzteren nur an Christus, der mit seinem Gesetz das Leben des Gläubigen regelt, denken; diese Erklärung ergibt sich spontaner und ist durch den hl. Augustin hinreichend gesichert⁴. Die Schiffsinsassen sind, wie gesagt, die Verstorbenen.

Auf der Kopie Francescos d'Olanda (Taf. 88, 2) ist unter dem Meer noch ein Stück des Rahmens, der das Mosaik nach unten zu abschloß, wiedergegeben. Derselbe besteht aus Doppelspiralen, in welche lilienartige Blumen oder Pfeilspitzen eingezeichnet sind⁵; er ist uns schon im Baptisterium von Neapel begegnet, wo er eine ähnliche Bestimmung hatte (Taff. 31 33 ff). Daß dieses Muster auch in dem Baptisterium des Laterans vertreten war, wurde bereits gesagt. Der Eierstab, der auf den Rahmen mit den Doppelspiralen folgt, war ebenfalls in Mosaik ausgeführt; er trennte den musivischen Schmuck von den Inkrustationen⁶.

Auf den „zwölf steinernen Basen oder Felsstücken“, welche aus dem Wasser herausragten, standen die schon oben erwähnten kandelaberartigen Trennungsglieder, die aus Akanthusstauden, gekuppelten Panthern, menschlichen Figuren, Delphinen und Weinranken gebildet waren und deren Ausläufer als Arabesken in eleganten Voluten die Darstellungen der vierundzwanzig Felder überschatteten⁷. Sowohl die Tiere als auch die vegetabilischen Teile bestanden, wie wir gesehen haben, aus goldenen Würfeln.

Von den zwölf Szenen der unteren Reihe fand Ugonio drei zerstört vor; neun waren vollständig oder fragmentarisch erhalten. Seine Beschreibung derselben ist von der größten Wichtigkeit; wir glauben nichts Besseres tun zu können, als sie wörtlich zu wiederholen und, je nach Bedarf und Möglichkeit, mit unsern Bemerkungen zu versehen.

„In dem ersten Feld ist ein Altar mit einem Stier darauf, welchen Flammen umzüngeln, die aus dem Himmel niedersteigen. Rechts daneben steht der Priester oder Prophet und dahinter



Fig. 93. Bronzelampe des Valerius Severus.

¹ Kraus, *Roma sotterranea* 2 499 f. ² Ebd.

³ De Rossi, *Bullett.* 1867, 27 f; 1868, 44; 1869, 45.

⁴ Belege bei Kraus a. a. O.

⁵ In Fig. 86, S. 284 sind die Doppelspiralen und Lilien in Delphine und Dreizacke verwandelt. Daher der gleiche Irrtum auch

auf der Rekonstruktion, welche de Rossi dem Fasz. XVII—XVIII seiner *Musaei* beigegeben hat.

⁶ Über den Eierstab im Baptisterium vom Lateran vgl. S. 254.

⁷ In Fig. 1, S. 12 ist die Zeichnung abgedruckt, welche Ugonio seiner Beschreibung beigegeben hat.

der Tempel, links und vor dem Altar das Volk. Diese Szene scheint das im dritten Buch der *Könige* erzählte Stieropfer darzustellen, bei welchem Elias durch sein Gebet Feuer vom Himmel erflachte, um die Priester Baals zu vernichten. Doch der Stier des Elias war in Stücke zerschnitten, und hier scheint er ganz zu sein¹. Den Malern ist aber alles erlaubt.² Die hier vorgeschlagene Auslegung ist über allen Zweifel erhaben. Wir besitzen von dem Bilde zwei alte Kopien, von denen die eine ziemlich sorgfältig ist (Fig. 86, S. 284)³; sie zeigt Elias, wie er als Orans mit zum Gebet erhobenen Händen das Feuer erflacht. Seine Bitte ist bereits erhört; denn aus dem geöffneten Himmel senken sich die Flammen hernieder und haben schon das Opfertier ergriffen. Was Ugonio an dem Stier beanstandet, daß er nämlich nicht in Stücke zerlegt ist, sieht man auch in der Szene der Gastfreundschaft Abrahams: auf der Schüssel, die der Patriarch seinen himmlischen Gästen anbietet, liegt ein ganzes Kalb (Taf. 10). In beiden Fällen verdient der Künstler keinen Tadel: es war dies für ihn der einzige Weg, um sich rasch und sicher verständlich zu machen.

„In dem zweiten Feld halten zwei Männer einen Gebundenen, der die Gewandung der Heiligen hat und Sandalen an den Füßen trägt (hinter ihm steht ein Heiliger mit dem Nimbus). Jener scheint im Rücken eine Säule zu haben, als wäre er daran gebunden. Diese Szene ...“ Die Erklärung blieb Ugonio in der Feder stecken. Auch für uns ist die Szene wegen der nimbierten Gestalt ein Rätsel, sonst könnte man an die auf Sarkophagen so oft dargestellte Bedrängung des Moses durch die Juden denken. Oder hat sich Ugonio in dem Nimbus geirrt? Dieses wäre nicht unwahrscheinlich, weil das Bild eine alttestamentliche Szene schildert. Sicher ungenau ist das, was über die Säule gesagt wird, die in Wirklichkeit zu den im Hintergrund stehenden Gebäulichkeiten gehört. Wir entnehmen es aus der soeben vorgeführten Kopie, welche auch deswegen wichtig ist, weil auf ihr der von Ugonio erwähnte Nimbus fehlt. Wenn wir, was bei einem reichen Architekturhintergrund leicht möglich ist, annehmen, daß über dem Kopf jener Figur ein Tür- oder Fensterbogen sich wölbte, so ist der Irrtum begreiflich⁴.

„In dem dritten Felde zeigt sich das Tor eines Gebäudes, dessen Schwelle soeben ein Mann von würdigem Aussehen überschritten hat; derselbe trägt ein Gewand, welches dem eines Eremiten gleicht, aber farbig ist. Vor ihm sieht man einen, der ein Holzbündel vor sich zu haben und zu zersägen scheint. Diese Szene ...“ Hier stehen wir ebenfalls vor einem Rätsel, das um so größer ist, als uns keine Kopie zu Hilfe kommt. Wir verzichten daher auf jeglichen Erklärungsversuch und bemerken nur, daß unter dem „eremitischen“ Gewandstück die mit der Kapuze versehene Pänula zu verstehen ist. Wir haben sie (S. 91) als Mantel des jüdischen Mannes kennen gelernt.

¹ 3 Kg 18.

² Ms. fol. 1106, col. 2.

³ Sie wurde gegen Ende des 15. Jahrhunderts angefertigt und ist jetzt im Escorial. Vgl. de Rossi, *Mosaici* Fasc. XVII—XVIII, fol. 5v.

⁴ Die dekorativen Wasserszenen dieser Kopie (Fig. 86, S. 284) sind großenteils die nämlichen wie diejenigen Francescos d'Olanda (Taf. 88, 2). Sie wurden also von einem der beiden Kopisten willkürlich unter Szenen gesetzt, unter welchen sie auf dem Original nicht gestanden haben.

Die Mosaiken des vierten, fünften und sechsten Feldes waren „herabgefallen“: „omnino ceciderunt ex his picturae“, schreibt Ugonio¹. In dem fragmentierten siebten erkennt er „einen, der auf einem Throne sitzt und aus der Hand eines Stehenden ein Buch oder eine Schriftrolle empfängt“. — Auch das ist zu wenig, um eine Vermutung über den Inhalt des Bildes äußern zu können.

Mit dem achten Felde setzen die von Garrucci im Escorial gefundenen kolorierten Zeichnungen ein (Taf. 88, 2). Ugonio sieht hier „einen, welcher ähnlich wie der des dritten Feldes ein eremitisches Gewand“ (d. i. die Pänuia) „trägt. Derselbe hat in der Hand einen großen und sehr schönen Fisch; hinter ihm ist ein Begleiter, dessen Gesicht zerstört ist. Sollte hier Tobias dargestellt gewesen sein?“ — Wir dürfen diese Frage mit aller Sicherheit bejahen. Tobias ist zu dem Fluß gewendet, in welchem er den „ungeheuren Fisch“² gefangen hat, und um diesen besser halten zu können, unterstützt er sich mit dem etwas gehobenen linken Knie, indem er den Fuß auf einen Stein gesetzt hat. Der Fluß ist wie immer durch einen horizontalen Streifen angedeutet³, der auf dem Original vielleicht etwas breiter war; der Kopist hat ihn nicht verstanden.

„In dem neunten Felde sitzt auf einem Thron ein Mann in weißem Gewand, hart an einem schönen Turm oder Tempel. Vor ihm stehen zwei, welche ihm Papier geben oder ein Buch reichen. . . .“ — Ugonio war also über den Vorgang unschlüssig. Die Kopie gibt die Szene so wieder, daß man in ihr die auf einigen Sarkophagen vorkommende Gruppe des Mannes, welcher zwei als Soldaten dargestellte Männer zu unterrichten scheint, wiederfindet. Der Sitzende hat die Rechte tatsächlich zum Redegestus erhoben und trägt die Gewänder der heiligen Gestalten⁴, während seine beiden Zuhörer die Soldatentracht, die Chlamys und hochgeschürzte Tunika, haben. Der Sessel ist von sehr einfacher Form und entbehrt der Rücklehne, ein Beweis, daß das Wort „solium“ bei Ugonio nicht immer einen Thron zu bedeuten braucht.

„In dem zehnten Felde sieht man eine Matrone von würdevollem Aussehen und hehrer Gestalt, gekleidet in ein goldenes Gewand mit einem braunen, vom Hals bis zur Erde herabreichenden Streifen; ihr Haupt und Hals sind bis zur Brust mit einem weißen Schleier umhüllt. Ihre Rechte ist geöffnet und ausgestreckt; die Linke hält ein aufgeschlagenes Buch, in dem man jedoch nichts lesen kann. Vor ihr sitzt auf einem hohen Thron vor einem Gebäude ein Jüngling und hat die Hände so ausgestreckt, als würde er predigen. In dem Tor des besagten Gebäudes, welches hinter dem Jüngling ist, scheint einer zu stehen und davor zwei vor dem Antlitz des Mädchens zu fliehen. Und diese sind, wie es scheint, Greise. Daher möchte ich glauben, daß hier die Geschichte Daniels, Susannas und der beiden verliebten oder vielmehr wahnsinnigen⁵ Alten vergegenwärtigt ist. . . .“ — Auch hier

¹ Ms. fol. 1107, col. 1. ² Tob 6, 2. ³ Vgl. z. B. Taf. 23.

⁴ Die eng anliegende Kopfbedeckung war auf dem Original das von dem Kopisten mißverständene Haar, ein Irrtum, der

von Interpreten noch heute leicht begangen wird.

⁵ Ugonio (Ms. a. a. O.) gebraucht hier ein Wortspiel: „duorum senum amantium seu amentium . . .“.

hat Ugonio das Richtige getroffen: die in einer ziemlich getreuen Kopie überlieferte Szene vergewärtigt tatsächlich die Verurteilung der beiden Alten und die Befreiung Susannas von der falschen Anklage. Von dieser Szene haben wir eine interessante Darstellung in S. Callisto aus der zweiten Hälfte des 3. Jahrhunderts¹. Ein Vergleich beider Kompositionen zeigt, daß sie sich in mehreren Punkten voneinander unterscheiden. Die Gewandung



Fig. 94. Aus dem Manuskript Ugonio.

Dalmatik; Ugonio erwähnt, wohl irrtümlich, nur einen Streifen, die Kopie Francescos d'Olanda und seine eigene (Fig. 94) haben ihrer zwei, welche die regelmäßige Verzierung der Dalmatik bilden. Auf dem Mosaik scheint die Heilige eine Prachtgestalt gewesen zu sein: ihr goldenes Kleid mit dem Purpurklavus und das weiße Kopftuch, dessen rechtes Ende über die Brust gezogen war und an der einen Körperseite in den gewohnten Falten verlief, werden sich sehr vorteilhaft ausgenommen haben.

¹ Wilpert, *Katakombenmalereien* Taf. 86. Dieses Bild galt früher bekanntlich als das Verhör von Märtyrern.

² So auch auf dem Sarkophag von Geron bei Garrucci, *Storia V*, Taf. 377, 3.

Daniels und der Alten abgerechnet, welche als biblische Persönlichkeiten beidemale mit Tunika, Pallium und Sandalen bekleidet sind, steht auf dem Katakombenbilde Daniel auf einem Podium und ist im Begriff, die Sentenz gegen den zweiten Alten zu sprechen; denn der erste, der bereits verurteilt ist, hat sich abgewendet und geht traurig davon; hier auf dem Mosaik hat der Richter, auf dem um mehrere Stufen erhöhten Tribunal sitzend, das Urteil über die Alten schon gefällt und werden beide von einem Gerichtsbeamten abgeführt²; Susanna hat dort die Linke auf der Brust und die Rechte zum Redegestus erhoben, beteuert also ihre Unschuld, während sie hier die vor sich erhobene Rechte öffnet und in der Linken ein aufgeschlagenes, mit der Schriftseite nach außen gekehrtes Buch hält; dort ist sie barhaupt, hier mit verhülltem Haupte dargestellt. Auf beiden Bildern trägt Susanna aber die bis zu den Füßen reichende und mit dem Klavus geschmückte

Das elfte Bild war „schwer zu entziffern“. Es kam Ugonio „wie ein Ährenfeld mit einigen Schnittern“ vor. Auf der Zeichnung dagegen sieht man einen sitzenden jungen Mann in der klassischen Gewandung, dem ein Jüngling ein Lamm und ein zweiter eine Violine anbietet. Schon andere haben die „Violine“ in eine Garbe verbessert und in dem Bilde das Opfer Kains und Abels erkannt. Die Richtigkeit der Kopie vorausgesetzt, müßte sich der Zustand des Mosaiks in der Zeit zwischen der Anfertigung der Kopie und dem Ende des 16. Jahrhunderts bedeutend verschlimmert haben, sonst hätte Ugonio die Gestalten dieser Gruppe unmöglich für Schnitter ansehen können. Es ist jedoch wahrscheinlicher, daß Francesco d'Olanda eine der nächsten Szenen, die ihn besonders interessierte, in dieses Feld aufgenommen hat. Die Kopie war ja nur zu seinem persönlichen Gebrauch bestimmt.

In dem zwölften und letzten Feld glaubte Ugonio das Quellwunder des Moses dargestellt: „ein Mann scheint einen Stab nach einem Felsen auszustrecken und Wasser hervorzulocken, vor diesem sind drei, welche nach vorwärts schreiten“. Später zog er seine Erklärung etwas in Zweifel: „Man sieht nicht gut, ob es wirklich Moses ist; aber daß es sich um eine christliche Figur handelt, beweist das Tau in dem Zipfel des Gewandes...“ Die seinen Worten beigegebene Skizze (Fig. 1, S. 12) zeigt ein dem Mosaik von S. Maria Maggiore ähnliches Bild, auf welchem die „Versüßung der Wasser von Mara“ (Taf. 19, 2) abgebildet ist. Moses hat hier den Stab gesenkt, um ihn in das Wasser zu „werfen“, wogegen er ihn beim Quellwunder stets erhoben hat, um den Felsen zu berühren. Die drei, welche auf das Wasser zuschreiten, repräsentieren die dürstende Menge. —

Von den neun Darstellungen, die zur Zeit Ugonios in der unteren Reihe noch erhalten waren, gehören also vier mit Sicherheit in das Alte Testament: das Opfer des Elias, Tobias mit dem Fisch, die Freisprechung Susannas und das Opfer Kains und Abels; und da noch drei weitere Szenen, deren Deutung eine wahrscheinliche ist, wie die Bedrängung des Moses, der unterrichtende Mann und die Versüßung des Wassers von Mara, den gleichen Ursprung haben, so ist die schon oben (S. 301) ausgesprochene Vermutung, daß auch die übrigen Felder alttestamentliche Gegenstände enthielten, wohl zur Gewißheit geworden.

Die Darstellungen waren, wie im neapolitanischen Baptisterium, ganz in die dekorativen Elemente eingeschlossen. Ähnliches läßt sich auch in den Katakomben, wenngleich selten, beobachten: Wir erwähnen das eine der zwei Gewölbe in der Cappella greca und eine jetzt zerstörte Kammer eines Hypogäums der Via Latina¹. Ferner gehören dazu in gewissem Sinne auch die Krypta des Ozean von S. Callisto und eine Kammer in S. Pietro e Marcellino², wo das religiöse Moment sich auf die Gestalt der Orans beschränkt, alles übrige rein dekorativ ist. Die alten Kopisten der Mosaiken dürften indes das Größenverhältnis der Trennungsglieder zu den Figuren der Darstellungen vielleicht ein wenig übertrieben haben; denn ihnen stachen die Ornamente dermaßen in die Augen, daß einer sich

¹ Wilpert, *Fractio Panis* Fig. 2, S. 7; Garrucci, *Storia* VI, Taf. 405, 1.

² Wilpert, *Katakombenmalereien* Taf. 134 217.

nur mit der Wiedergabe derselben begnügte und die Szenen durch das Wort „Storie“ andeutete. Das Überwiegen des dekorativen Beiwerks macht sich besonders bei jenen Darstellungen fühlbar, die sich bloß aus drei Figuren zusammensetzen. Sicher ist wohl auf Rechnung der Kopisten das zu große Mißverhältnis in der Größe der Figuren innerhalb der Szenen zu schreiben. Tobias z. B. überragt um das Doppelte Abel oder die beiden Soldaten in der benachbarten Szene. Auf dem Original werden sich die Gestalten der einzelnen Darstellungen etwas mehr das Gleichgewicht gehalten haben.

In der oberen Bilderreihe konnte Ugonio bei seinem ersten Besuch nichts erkennen. Er konstatiert jedoch ihre Anwesenheit und hebt ihren geringen Umfang in Anbetracht des kleineren Raumes hervor: „Superius extendatur per gyrum alius ordo imaginum minorum pro spacia quantitate, sed eius vix quidquam reliquum est.“ Bei seinem zweiten Besuch „schaute“ er „besser zu“ und erkannte den Gegenstand eines Bildes. „Man sieht dort“, schreibt er, „ein Bruchstück eines Christus, welcher mit jemand spricht und den Nimbus um das Haupt hat... Fast ein Domine quo vadis.“ — Gerade von der Szene dieses Feldes, das wohl am besten erhalten war, existiert eine Kopie (Fig. 86, S. 284), auf der man unschwer die bisher nur in der Sarkophagskulptur nachgewiesene Gestalt des Hauptmannes erkennt, der in demütiger Haltung dem Heiland die Bitte um Genesung seines Knechtes vorträgt¹. Christus, von einem Jünger begleitet, macht mit der Rechten



Fig. 95. Aus dem Manuskript Ugonio.

den Sprechgestus, wirkt also das Wunder der Heilung². Der Hauptmann hat aus Ehrfurcht die Hände unter der Chlamys verborgen. Zwischen ihm und dem Herrn steht eine Art Baumstumpf, der oben gespalten ist und, wie de Rossi und andere angenommen haben, einen Vogel trägt. Wäre dieses richtig, so hätten wir hier ein zweites Beispiel des Baumes von der Dornenkrönung aus Prätextat. Die Skizze Ugonios (Fig. 95) beweist jedoch, daß die Szene einen architektonischen Hintergrund, nicht Bäume hatte. Die Szene befand sich über dem Felde mit der Bedrängung des Moses. Über dem benachbarten Opfer des Elias sieht man auf der viel weniger sorgfältigen Kopie von Sangallo (Fig. 96)

¹ Garrucci, Storia V 333 396.

² Mt 8, 5—13.

eine der soeben beschriebenen ähnliche Szene: Christus, mit einem Stab in der Linken, hat die Rechte in der Richtung nach einem Manne erhoben, der sich auf beide Knie niedergelassen und die Hände zum Gestus des Flehens vor sich ausgestreckt hat. In ähnlicher Weise wurde in den Katakomben die Heilung des Aussätzigen abgebildet¹; daher möchten wir sie auch hier erkennen. Daß der Heiland untätig den Wunderstab in der Linken hält, darf nicht befremden. Das gleiche tut er auf drei Grabmalereien, von denen zwei dem 3. und eine der ersten Hälfte des 4. Jahrhunderts angehört², also mit dem Mosaik ungefähr gleichzeitig ist. Alle drei Bilder führen Wunder vor, die nicht an leblosen Dingen durch Berührung mit dem Stab, sondern an lebenden Personen gewirkt werden: diese heilt Christus stets mit der rechten Hand, die er entweder zum Sprechgestus erhoben oder auf die Augen, den Kopf oder eine Schulter des Kranken gelegt hat. Lebende berührt er nie mit der Rute, weil dieses leicht zu einem Mißverständnis führen könnte. So schlugen die Soldaten Christus mit dem Rohr auf dem bekannten Bilde in Prätextat; so pflegte man damals eine Art der Freisprechung von Sklaven vorzunehmen, indem man diese mit der Rute, der „vindicta“, auf den Kopf schlug. Man nannte diesen Akt: „vindicta liberare“³. Das Fehlen des Nimbus um den Kopf Christi ist ohne Zweifel eine Folge der ungewöhnlich großen Flüchtigkeit des Kopisten.

Die Gegenstände der zwei erhaltenen Bilder lassen einen Schluß auf die zehn zerstörten zu: dieselben werden jene neustamentlichen Darstellungen aufgewiesen haben, welche die Maler an den Gräbern der Katakomben und die Steinmetzen an den Sarkophagen vorzuführen pflegten.

Wir hätten demnach folgende vorzuschlagen: die Verkündigung, die Anbetung der Magier, die Taufe Christi, die Unterredung mit der Samariterin am Brunnen, die Brotvermehrung, die Verwandlung des Wassers in Wein auf der Hochzeit zu Kana, ferner die Heilungen des Blinden, des Gichtbrüchigen und der Hämorrhössa, die Auferweckung des Lazarus und das Sondergericht. Von allen diesen Szenen finden sich in den Katakomben wenigstens zwei Beispiele; die meisten sind öfters vertreten. Außer ihnen kämen noch solche in Betracht, die bisher Unika sind oder bloß in der Sarkophagskulptur

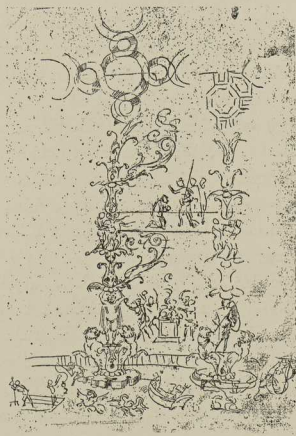


Fig. 96. Kopie von Gewölbemosaiken in S. Costanza.

¹ Wilpert, *Katakombenmalereien* Taf. 74, 4, 266, S. 222f. 539; *Zyklus christologischer Gemälde* Taf. 7, 2.

² A. a. O. Taf. 68, 3, 98, 130, S. 44.

³ Vgl. die Belege bei Forcellini-de Vit, *Lexicon totius latinitatis* s. v. vindico; Daremberg-Saglio, *Dictionnaire des antiquités* s. v. manumissio 1585.

vorkommen, wie die Bilder der Verleugnung Petri, der Verurteilung Christi durch Pilatus, der Dornenkrönung, der Frauen am Grabe und des einen oder des andern nach der Auferstehung gewirkten Wunders. In Anbetracht der geringen Ausdehnung der Felder wären solche Szenen vorzuziehen, die sich aus zwei oder drei Figuren zusammensetzen. Trotz der reichen Auswahl dürfte es schwer fallen, zwischen diesen und den alttestamentlichen Bildern der unteren Reihe jene Beziehungen aufzudecken, welche in der sog. Konkordanz sich mehr oder weniger von selbst ergeben. Wir möchten deshalb glauben, daß auf ihnen die neutestamentlichen Szenen aus rein äußerlichen Rücksichten in der einen und die des Alten Testaments in der andern Reihe vereinigt, also nicht gegenüber-, sondern zusammengestellt waren¹.

In der Vorführung von neu- und alttestamentlichen Szenen befolgten die Mosaizisten das von den Katakombenmalern gegebene Beispiel: der Zyklus des Mausoleums zeichnete sich vor denen der Grabkammern nur durch die größere Zahl der Bilder aus. Die Szenen selbst sind selbstverständlich in der gleichen Bedeutung wie die Grabmalereien zu erklären.

In stilistischer Hinsicht müssen sich die Darstellungen der Kuppel erheblich von denen der beiden Nischen unterscheiden haben, sonst hätte man sie nicht als die „schönsten Mosaiken der ganzen Welt“ ausgeben können². Aller Wahrscheinlichkeit nach werden sie als die hervorragendsten des Mausoleums von besseren Künstlern als die übrigen ausgeführt gewesen sein. Zu einer solchen Annahme wird man gedrängt, wenn man die kolorierte Zeichnung Francescos d'Olanda betrachtet. So unvollkommen und ungenau sie auch sein mag, so verraten doch die auf ihr reproduzierten Mosaiken einen ganz andern Geist als die der beiden Nischen. Die Kompositionen enthalten eine größere Fülle von Details; die Persönlichkeiten sind in Landschaften hineingesetzt, welche das Streben nach einer Nachahmung der Wirklichkeit bekunden, und die Details zeigen in der Behandlung mehr Sorgfalt und Fertigkeit. Auch die Farbenskala ist eine reichere und glänzendere; der Künstler suchte namentlich durch Kontraste angenehme Wirkungen für das Auge zu erzielen. Demnach dürfen wir sagen, daß in S. Costanza von den Mosaiken die minderwertigen übrig geblieben sind, eine Erscheinung, welche uns bereits im lateranensischen Baptisterium begegnet ist und die uns noch in andern Bauten begegnen wird.

5. Mosaiken des Turmes.

Der turmartige Anbau wurde, wie bemerkt, mit Rücksicht auf die in dem Porphyrsarg beigesetzte Stifterin des Mausoleums und die neben ihr ruhende Schwester angebracht. Die Nähe dieser Grabstätten suchte man noch durch andere Aufmerksamkeiten hervorzuheben: die zwei dem Sarkophag zunächst stehenden Säulen sind aus Rosen-, die übrigen aus gewöhnlichem Granit; und die Mosaiken des Anbaues haben beiderseits einen goldenen,

¹ Diejenigen, welche einen „berechneten Parallelismus“ der Szenen annehmen, sind den Beweis schuldig geblieben.

² Die Belege für die große Wertschätzung dieser Mosaiken finden sich bei de Rossi, *Mosaici* Fasc. XVII—XVIII, fol. 1.

mit Edelsteinen verzierten Rahmen (Taf. 7, Fig. 97)¹, während die Felder des Umgangs von gewundenen Bändern umsäumt sind. Nichts von allem diesem ist dem forschenden Auge Ugonios entgangen; er spricht darüber an der in Fig. 88, S. 288 wiedergegebenen Stelle. In dem Turme selbst, wo wir heute einen Haufen banaler Wolken und die Taube des Heiligen Geistes sehen, waren ehemals wertvolle Mosaiken. Da der Raum nur spärliches Licht empfing, so hatte Ugonio Mühe, die Darstellungen zu entziffern. Das erste Mal erkannte er auf der Hinterwand „einige sitzende Gestalten wie in der Apsis von

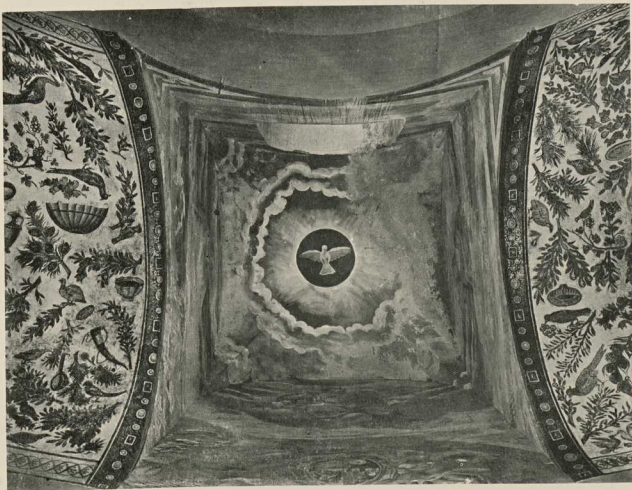


Fig. 97. Innensicht des turmartigen Anbaues.

S. Pudenziana“; er dachte sofort an den „Erlöser“, wollte aber wiederkommen und „wegen der Dunkelheit des Ortes Fackeln mitbringen“. Über den „Sitzenden“ sah er „Blattgewinde zwischen kandelaberartigen Ornamenten“, auf der Wand gegenüber „ähnliche sitzende Figuren und in den Ecken je eine stehende Frauengestalt in weißen Gewändern“. Auf den zwei Seitenwänden, wo die beiden Fenster waren, sowie auch an der Decke erschien ihm „alles verblaßt und heruntergefallen“. Bei seinem zweiten Besuch konnte er seine Aufzeichnungen vervollständigen; da erkannte er noch deutlich „das nimbierte Lamm in der himmlischen Stadt und etwas tiefer einige Schafe“ (Fig. 95, S. 308)².

¹ Der vermeintliche „stilistische und technische Unterschied“ (de Rossi, *Musaei* Fasc. XVII–XVIII, fol. 7v) zwischen dem Goldrahmen und der übrigen Umsäumung der Felder widerlegt sich durch die Tatsache, daß alles von denselben Künstlern stammt.

² Ms. fol. 1106, col. 1; 1109, col. 1.

Ugonio hat recht, wenn er diese Darstellungen mit dem Apsismosaik von S. Pudenziana in Verbindung bringt. Der Inhalt ist bei beiden der gleiche: wir haben Christus zwischen den Aposteln, die himmlische Stadt, das Lamm Gottes mit den symbolischen Lämmern und zwei weibliche Gestalten, welche die Verstorbenen versinnbildeln¹. Wenn man aber diese Darstellungen als das Prototyp des Apsismosaiks von S. Pudenziana ausgibt, so ist das offenbar zu weit gegangen; denn es handelt sich um eine in der zömeterialen Kunst familiäre Idee, die namentlich in der Sarkophagskulptur zum Ausdruck gelangte. Wir verweisen nur auf den bekannten Sarkophag von Arles, auf welchem die Verstorbenen, links ein paenulatus und rechts eine in Talartunika und Palla gehüllte Frau, von den Überlebenden dem Herrn, der den Aposteln und Evangelisten laut Inschrift „das Gesetz gibt“, empfohlen werden, damit er sie in ihre Gesellschaft aufnehme. Anderswo sehen wir die Verstorbenen zu den Füßen des Herrn, der die Gesetzesrolle dem Apostelfürsten übergibt oder schlechthin als Lehrer der Apostel aufgefaßt ist². Die Verwandtschaft dieser Darstellungen liegt klar zutage; sie beweist, daß sie alle auf ein in Rom entstandenes Vorbild zurückgehen, welches aus den Vorlegeblättern bekannt war und in der Hauptsache überall gleichmäßig wiederkehrt. Eine Mannigfaltigkeit herrscht begreiflicherweise in der Vorführung der Verstorbenen: auf den Mosaiken des Turmes standen sie ähnlich wie diejenigen auf dem Sarkophag von Arles in den beiden Ecken, während in S. Pudenziana die beiden Märtyrerinnen mit dem Kranz in der Hand in unmittelbarer Nähe von Christus sind. Unter solchen Umständen ist es also verfehlt, bei dem Mosaik von S. Pudenziana von einer direkten Abhängigkeit von denen des Turmes zu sprechen; dasselbe verrät einen Künstler, der wohl in stande war, ein seit langem geläufiges Bild auf eine Apsis zu übertragen.

Die Darstellung des Apostelkollegiums auf den Mosaiken des Turmes berechtigt uns, in den vier Kappen des Gewölbes mit großer Wahrscheinlichkeit die Evangelistensymbole anzunehmen, welche im 4. und den folgenden Jahrhunderten die Apostel fast immer zu begleiten pflegen. Auf der kurz vorhin erwähnten Skizze, die Ugonio seiner Beschreibung beifügt (Fig. 95, S. 308), sieht man, wie gesagt, das Lamm Gottes vor dem Eingang zur himmlischen Stadt stehen. Das Kreuz in dem Nimbus des Lammes war auf dem Original sicher nicht vorhanden; es ist eine Zutat Ugonios, der es einfach voraussetzte³.

§ 6. Baptisterium in eine Kirche der „hl. Konstantia“ verwandelt.

Das Mausoleum scheint nicht lange als Taufkirche gedient zu haben. Schon der Pilgerführer, von dem oben (S. 279) die Rede war, erwähnt es wieder als „Grabkirche der Konstantia“. Daraus, daß er der Prinzessin nicht den Titel „s(ancta)“ gibt, kann nicht viel

¹ Nebenbei sei bemerkt, daß diese Gestalten auf die Personifikationen der Juden- und Heidenkirche bezogen wurden. Vgl. Müntz in *Rev. archéol.* 1878, 362, Anm. 3. Richtiger de Rossi, *Mosaici* Fasc. XVII–XVIII, fol. 5v.

² Vgl. meine *Beiträge zur christlichen Archäologie in Rom*.

Quartalschr. 1906, 8.

³ Auf der von Geymüller (*Mém. des antiq. de France* 1884, Fig. III, S. 233) veröffentlichten Skizze sind die das Lamm Gottes umgebenden Lämmer in Krüge verwandelt. Was de Rossi (a. a. O.) darüber sagt, ist verfehlt.

geschlossen werden, weil er sich dieser Unterlassung auch Märtyrern gegenüber schuldig macht. Etwa zwei Jahrhunderte später gilt Konstantia sicher allgemein als Heilige; denn das Mausoleum heißt jetzt die „Kirche der hl. Konstantia“. In ihr hat, wie in der Lebensbeschreibung Nikolaus' I. (858–867) berichtet wird, ein Bischof namens Rhotadus mit Erlaubnis des Papstes „in feierlicher Weise ein feierliches Hochamt zelebriert“¹. Den guten Zustand des Baues um die Jahrtausendwende bezeugt der Schluß der *Vita S. Constantiae*, in welchem der „wertvolle Porphyrsarg“, die „Säulen, Mosaiken und Marmorinkrustationen“ der „zu Ehren“ der Heiligen „errichteten Kirche“ erwähnt werden².

In der Zeit des Bilderstreites, in welcher sich die Kultstätten Roms zum Protest gegen das Vorgehen der byzantinischen Kaiser mit Bildern füllten, mag unsere Kirche die ersten der von Ugonio gesehenen und beschriebenen Malereien erhalten haben, welche an die Stelle der schadhaften oder ganz herabgefallenen Mosaiken und Marmorinkrustationen der Wände getreten waren. Zu Beginn des 13. Jahrhunderts ist sie bereits restaurationsbedürftig; da lesen wir, daß Innozenz III. (1198–1216) eine Summe „pro reparatione basilicae sanctae Constantiae et porticus ecclesiae sanctae Agnetis“ bestimmt hat³. Worin diese Ausbesserungen bestanden, wird nicht gesagt. Von besonderer Wichtigkeit ist eine noch heute im Original erhaltene Inschrift, welche einst über dem Eingang befestigt war; sie meldet, daß Alexander IV. (1254–1261) „in dem Jahre des Herrn 1256... den Altar der hl. Konstantia konsekrierte und darin die Leiber der Jungfrauen Attika, Artemia und Merentiana zusammen mit dem der seligen Konstantia“ und mit andern Reliquien „beisetzte“. Die Konsekration geschah in Gegenwart der „ganzen römischen Kurie“, mehrerer Kardinäle, der Proäbtissin, Priorin... und sämtlicher Nonnen des Klosters der hl. Agnes. Die Kirche gehörte also dem anstoßenden Frauenkloster, dessen Anfänge sich in dem grauen Altertum verlieren. Es war ihr Glück, daß sie beständig in gottesdienstlichem Gebrauch verblieb, sonst hätte sie das gleiche Schicksal wie das Mausoleum der hl. Helena getroffen, welches heute eine Ruine ist.

Man begreift, daß eine so außergewöhnliche Gelegenheit, wie es die päpstliche Konsekration des Hauptaltars war, auch der Ausschmückung der Kirche zugute kam. Daher möchte ich glauben, daß damals noch weitere Gemälde zu den schon bestehenden hinzugefügt wurden. Die Stigmatisierung des hl. Franz von Assisi z. B., die dort gemalt war, wird jedenfalls nicht früher anzusetzen sein.

Zu Ende des 16. Jahrhunderts waren alle diese Bilder noch in einem solchen Zustand, daß Ugonio von den meisten eine erschöpfende Beschreibung anfertigen konnte. Dieselbe ist

¹ *Liber pontificalis* ed. Duchesne II 163.

² *Cod. Vall.* 7, fol. 107 (bei Poncelet, *Catalogus Codd. hagiogr. latin. biblioth. roman.* 318): „Corpus vero eius in pretioso labro porfiretico sepultum est et ibidem ipsa petente a patre et fratribus ecclesie columnis et musivo ac lapidibus

decorata in eius honore fabricata est.“

³ Mai, *Spicil. Rom.* VI 303. Die Summe wurde den Vorstehern der Basilika des hl. Laurentius bezahlt, ein Beweis, daß diese die Jurisdiktion über die Kirchen der hl. Agnes und S. Costanza auszuüben hatten.

noch unediert¹ und bei dem verhältnismäßig großen Mangel an mittelalterlichen Malereien wichtig genug, um hier in möglichster Vollständigkeit wiedergegeben zu werden².

§ 7. Malereien der Kirche der „hl. Konstantia“.

Die zwei ersten Nischen rechts von dem Eintretenden hatten ihren Bilderschmuck gänzlich eingebüßt, so daß die nackte Wand sichtbar war; erst bei der dritten fand Ugonio Malereien. Er schreibt: „Einem sitzenden Richter mit der Krone auf dem Haupte wird von zwei Schergen ein mit Haken zerfleischer Märtyrer vorgestellt. Dieses Marterwerkzeug ist dort gemalt und hat eine solche Form (Fig. 89, S. 292). Links davon steht ein Heiliger mit dem Diagonalgewand, wohl Laurentius; denn nebenan ist derselbe Tyrann mit der Beischrift DECIVS gemalt. Über der Nische wird ein durch den Palliumstreifen als Papst gekennzeichnete Greis von Schergen festgehalten, augenscheinlich der hl. Sixtus. Nach der vierten Nische zu bietet ein nackter Heiliger kniend den Nacken einem Henker dar, welcher mit der Hand zum Schwertstreich ausgeholt hat. . .“ — Von diesen Malereien sagt Ugonio, daß sie „nicht zu verachten“ seien. Ähnliche Marterszenen finden sich auf unsern Abbildungen; wir erinnern namentlich an die aus dem Ende des 11. Jahrhunderts stammenden Darstellungen aus der Laurentiuslegende, die in der seitlichen Vorhalle³ der gleichnamigen Basilika gemalt waren: dort sitzt ein „tyrannus coronatus“, wie Ugonio den Kaiser nennt, zu Gericht. Es bedarf keines besondern Hinweises, daß Decius nur nach den *Akten* als Richter fungiert. Der kniende Märtyrer bietet in seiner völligen Entkleidung eine Anomalie; denn die zur Enthauptung Verurteilten behielten nach dem Gesetz die unserem Hemd entsprechende „tunica interior“ an, und die mittelalterlichen Künstler gaben den Märtyrern an Gewandung eher zu viel als zu wenig. Ein Versehen Ugonios scheint trotzdem ausgeschlossen zu sein; denn auf den lateranensischen Mosaiken Alexanders III. war der Evangelist Johannes gleichfalls völlig nackt dargestellt⁴. Wer aber jener Märtyrer war, läßt sich nicht ermitteln.

Auch die vierte Nische war reich an Malereien⁵. „Unter dem Feston“, der die Schlüsselübergabe umrahmt, „ist der Himmel durch die verschiedenen mit den Namen Potestates, Archangeli . . . gekennzeichneten Engelchöre vergegenwärtigt. Tiefer sieht man zur Rechten die Gestalt einer Frau mit unserem Herrn Jesus Christus in den Armen; dieser scheint aus einer Schale (?) rechts dem hl. Paulus, links dem hl. Petrus . . . einen Apfel zu reichen. Auf der linken Seite führt ein Engel einen Heiligen im Eremitengewand bei der Hand, um ihm den Abgrund zu zeigen. Dort ist die Hölle gemalt, d. i. eine Höhle, die an vielen Stellen Feuer speit. Im Innern sind einige infernale Unholde mit Seelen, welche gequält werden. Gleich am Eingang liest man Eroses. Es sind auch zwei Aufgehängte da, ferner Gestalten mit Resten von Inschriften, die sich kaum entziffern lassen . . . Zu beiden Seiten

¹ Müntz druckte von der Beschreibung nur den Anfang ab, da er bloß die Mosaiken behandelte.

² Die heutige Sakristei.

³ An die Taufe des Romanus ist wegen der Gestalt des

⁴ Ms. fol. 1103, col. 2. Über das Manuskript vgl. S. 274, Anm. 5.

Henkers nicht zu denken.

⁵ Ms. fol. 1104, col. 1.

von diesen Darstellungen sieht man vier weibliche Heilige mit den beigeschriebenen Namen: rechts die hll. Agnes und Margareta, links die hll. Konstantia und Katharina. Außen an der Nische sind zwei männliche Heilige gemalt.“ — Hier scheint Ugonio nicht überall das Richtige entziffert zu haben. Es kann erstens unmöglich stimmen, daß auf dem Madonnenbild das Jesuskind den Apostelfürsten je einen Apfel reichte. Derartige Nichtigkeiten sind in der alten und mittelalterlichen Kunst unbekannt. Was aber das Original aufwies, vermag ich nicht anzugeben. Die isolierte Darstellung der Hölle sodann ist ganz ungewöhnlich. Die mit einer solchen Bestimmtheit für einen Engel erklärte Gestalt verbietet den Gedanken an die Höllenfahrt Christi; zu Adam würde auch weder die Pänula noch der Nimbus passen. Die Bedeutung der Engelgruppe muß demnach im unklaren bleiben. Die Hölle an sich hat nichts Besonderes; sie entsprach dem üblichen Schema.

„Die fünfte Nische ist mit ganz trefflichen Malereien ausgefüllt. Gott Vater mit langem, weißem Bart ragt gleichsam aus dem Himmel heraus. Darunter scheint die Verkündigung zu sein; denn links sitzt eine Frau, vor welcher ein Mann steht, obgleich man nicht recht erkennen kann, ob es der Engel oder Joseph ist.“ — Diese Einschränkung zeigt aufs neue die Gewissenhaftigkeit Ugonios. Sie war jedoch überflüssig; denn die Szene kann nur die Verkündigung darstellen. Ein schönes Beispiel einer ähnlichen Fassung der Szene von der Hand Melozzos da Forlì wurde vor wenigen Jahren im Pantheon bloßgelegt¹. Dort schwebt unter der Gestalt Gott Vaters die Taube des Heiligen Geistes, der in dieser Szene absolut notwendig ist. Sie fehlte auch nicht auf unserer Malerei, war aber wahrscheinlich so schlecht erhalten, daß Ugonio sie übersehen hat.

An der Außenwand endeten die Szenen aus der Legende des Heidenapostels, deren Serie bei dem Hochaltar anfang; sie werden demnach von Ugonio in umgekehrter Reihenfolge angeführt. „Zu oberst“, schreibt er, „ist der hl. Paulus, welchen zwei Soldaten dem thronenden Nero vorstellen. Dazu die Unterschrift: VBI S. PAVLVS ANTE NERONEM. Darunter sieht man, wie der hl. Paulus nach seinem Tode dem Nero erscheint und ihn in Schrecken versetzt. Dazu die Unterschrift: VBI S. PAVLVS POST MORTEM NERO (sic) APPARVIT ET LOCVTVS EST EI.“ — Diesem Zyklus der Darstellungen aus dem Leben des Heidenapostels liegen größtenteils apokryphe Erzählungen zu Grunde. Jedes Bild hatte nach mittelalterlichem Brauch eine erklärende Unterschrift, welche in dem abgekürzten S(anctus) ein chronologisches Merkmal bietet, indem sie den Zyklus in die auf die Mitte des 9. Jahrhunderts folgende Zeit verweist. Nach den *Acta apostolorum apocrypha* wurde der hl. Paulus zweimal von dem Kaiser Nero vernommen. Das erste Verhör endete mit der Verhängung des Todesurteils durch das Schwert, das zweite mit dem Befehl, die Enthauptung aufs schnellste zu vollstrecken. Es ist nicht ersichtlich, welches von den zweien hier abgebildet war. Die Erscheinung des Apostels nach dem Tode bildet den Schluß der

¹ Giulio Cantalamessa, *L'affresco dell'annunziazione nel Dell'annunziazione di Melozzo da Forlì nel Pantheon, in Pantheon*, in *Bollettino d'arte* 1909, 281 ff. Lisa de Schlegel, Venturis *L'arte* 1909, 139 ff.

ganzen Serie. Paulus kommt „um die neunte Stunde bei verschlossenen Türen“ zu Nero, um ihm zu zeigen, daß er „nicht tot sei, sondern lebe“, und um ihm ein schreckliches Lebensende zu prophezeien¹.

In der sechsten Nische befand sich ein Grab, von dessen Inschrift noch viele Bruchstücke übrig waren². An der Außenwand sah man weitere Darstellungen aus der „Geschichte des hl. Paulus“³: „Ein Weib steht vor dem ostiensischen Stadttor und reicht dem Apostel ein Tuch. Darunter die Worte: ... OBTVLIT VELVM. Etwas höher bückt sich der Heilige, um das kleine Tuch in Empfang zu nehmen. Vor ihm stehen einige Leute. Der Sinn der Darstellung läßt sich nicht erraten.“ — Es handelt sich um die in den *apokryphen Akten* erzählte Begegnung des Apostels mit der „vornehmen Matrone Plautilla“ an der Porta Ostiensis: die Frau empfiehlt sich unter Tränen seinem Gebet, und Paulus erbittet sich von ihr das Kopftuch, um sich damit die Augen bei der Enthauptung zu verbinden; sie sollte inzwischen warten, bis er es ihr wiederbringen würde. Plautilla gehorchte mit Freuden⁴. Die Inschrift, von welcher auf der Malerei der Anfang fehlte, dürfte demnach: VBI S. PAVL-TILLA S. PAVLO OBTVLIT VELVM gelautet haben⁵.

„Die siebte Nische ... enthält gleichfalls die Geschichte des hl. Paulus. Rechts oben umarmen sich die Heiligen Petrus und Paulus; hinter ihnen steht ein Mann von ganz schöner Gestalt, vielleicht Dionysius der Areopagite. Demnach wäre hier der in dem sog. *Brief des Dionysius* erzählte Moment geschildert, wo sich die Apostel auf dem Gange zum Martyrium auf der ostiensischen Straße trennen⁶. Darunter eine ähnliche Malerei von zweien mit der Unterschrift: VBI S. PAVLVS PET ...“

„In derselben Nische sieht man links das Haupt des hl. Paulus, aus dem die drei Quellen entspringen, und davor eine kniende Frau mit einem vorgehaltenen Tuch in dieser Weise (Fig. 98). An der Außenwand folgt der durch die hll. Paulus und Petrus herbeigeführte Sturz des Simon Magus von dem hohen Gerüst, welches dem in der Vorhalle von Sankt Peter gleicht. Paulus betet, Petrus steht. Rechts schaut Nero von seinem Throne mit großer Spannung zu und mit ihm seine Umgebung. Etwas höher ist die Entrückung des hl. Paulus in den dritten Himmel gemalt: Christus der Heiland thront in einem Kranz von sechs Engeln und vor ihm kniet rechts der Apostel; darunter die Inschrift: QVANDO PAVLVS FVIT RAPTVS. Die Geschichte setzt sich oben bis über die achte Nische weiter fort. Hier disputiert vor einem Tempel von altrömischer Form der hl. Paulus, ich weiß nicht, ob mit Simon Magus oder mit einem andern. Nicht weit davon reicht Paulus die Rechte dem Petrus.“ —

¹ Lipsius, *Acta apostolorum apocrypha* 1, 6, S. 29; 6, 31; 18, 42.

² Von dieser Sitte, selbst die Mauern der Kirchen zu Begräbniszwecken zu verwenden, werden wir namentlich in S. Maria Antiqua zahlreiche Beispiele kennen lernen.

³ *Ms.* fol. 1104, col. 2.

⁴ Lipsius a. a. O. 14—16, S. 38 ff.

⁵ Nach den *Πράξεις τῶν ἁγίων ἀποστόλων Πέτρον καὶ Παύλον* ed. Bonnet-Lipsius 213f heißt die Frau *Παυτοῦρα*.

⁶ Der Brief bei Mombrinius, *Sanctuarium* II 194 v. (ed. Solesm. II 354). Die „schöne Gestalt“, in welcher Ugonio den Areopagiten vermutete, dürfte wohl ein Henker sein. Die „officials“ wurden, wie bekannt, öfters jugendlich und mit einer reich geschmückten Tunika bekleidet dargestellt.

Das erste Bild, der Abschied der beiden Apostel auf dem Wege zum Martyrium, geht auf sehr späte Legendenschreiber zurück. Die Apokryphen wissen noch nicht, daß die Apostelfürsten den Gang zum Martyrium anfänglich zusammen machten und auf der ostiensischen Straße sich trennten. Von einer mittelalterlichen Darstellung der Enthauptung des hl. Paulus mit den drei auf wunderbare Weise entsprungenen Quellen hat uns Giacomo Grimaldi eine Kopie erhalten; wir kommen darauf in dem Kapitel über die Basilika des hl. Petrus zu sprechen¹. Die an letzter Stelle erwähnte Szene, in der sich die Apostel die Rechte reichen, leitete den ganzen Zyklus ein; sie schilderte den Besuch, durch welchen sich Paulus bei dem Haupte des Apostelkollegiums einführte². Der Künstler scheint demnach diesen Besuch als den Anfang der Missionstätigkeit des Apostels betrachtet zu haben.

Was die zweite Szene, welche Ugonio eine „Disputation“ nennt, darstellt, ist nicht recht ersichtlich. Dann kam die Entrückung des Apostels in den dritten Himmel³, ein Thema, an dem ein moderner Künstler verzweifeln würde. Für den Maler des Mittelalters war aber kein Vorwurf zu schwer; er hatte ja den großen Vorteil, seine Werke durch Unterschriften verständlich machen zu können. Im vorliegenden Falle waren erklärende Worte denn auch sehr vonnöten; denn das Bild konnte ebensogut den Apo-

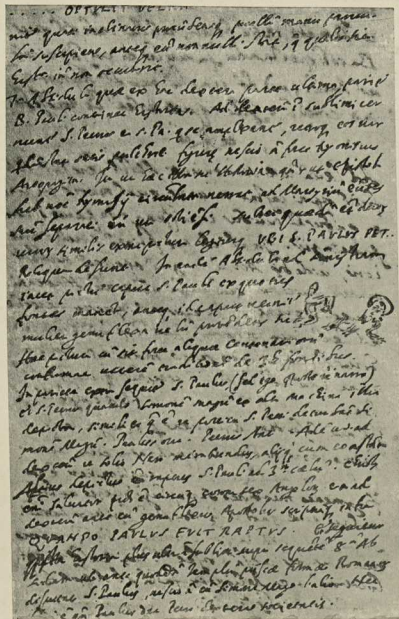


Fig. 98. Aus dem Manuskript Ugonio.

stel nach seinem Martyrium vor dem thronenden Heiland vorführen. Die Unterschrift verscheuchte natürlich jeden Zweifel. Der Kampf mit Simon Magus versetzt den Schauplatz nach Rom. Die Komposition entsprach der apokryphen Erzählung, nach welcher sich die beiden Apostel in den Kampf teilten: Paulus betete auf den Knien und Petrus beobachtete den Zauberer, der von dem „hohen, hölzernen Turme“ aus den Flug unternahm und schließlich auf Petri Gebet hin an den Quadersteinen der Via Sacra zerschellte; Nero schaute

¹ Siehe B. II, K. 7, § 11.

² Gal 1, 18.

³ 2 Kor 12, 1—4.

dem Schauspiel auf dem Throne sitzend zu. Die Szene glich also im wesentlichen den Darstellungen, die sich von diesem Gegenstande in Kopien erhalten haben. Ugonio selbst verweist auf diejenige „der Vorhalle von S. Peter“, die zu einem mittelalterlichen Zyklus gehörte, welchen wir weiter unten ausführlich behandeln werden. Dort kommt auch das älteste bis jetzt bekannte Beispiel, das Mosaik der von Johannes VII. (705–707) errichteten Marienkapelle in der Basilika des hl. Petrus, zur Sprache. Auf diesem erscheint Simon zweimal: fliegend und zerschmettert am Boden. Ugonio ist über dieses Detail nicht ausführlich genug; die erwähnten Darstellungen aus der alten Peterskirche berechtigen uns zu der Annahme, daß der Zauberer auch auf der Malerei zweimal dargestellt war.

„In der achten Nische ... sitzt in der Mitte eine mit einem Kranz von Blumen geschmückte Frau (vielleicht die hl. Konstantia); rechts steht eine ähnliche Gestalt mit einem Buch in der Hand, links eine mit der Königskrone auf dem Kopfe (vielleicht die Heiligen, welche in der Konsekration Alexanders IV. aufgezählt werden ...). An den Seiten der Wand rechts die hl. Agnes, links ein jugendlicher Heiliger, um den sein Name geschrieben war; jetzt ist nur ... ☉LVS übrig. Außerhalb der Nische eine Heilige mit der Krone auf dem Haupt und einem Buch in der Hand, umgeben von zwei ähnlichen, aber etwas kleineren Gestalten.“ —

Da in dieser Nische der Porphyrsarg der Stifterin und unmittelbar davor der Altar stand, welchen Alexander IV. mit Reliquien von heiligen Jungfrauen bereicherte, so liegt es nahe, die in der Inschrift genannten Heiligen mit den Gestalten der Nische zu identifizieren. Wir schließen es auch aus den verschiedenen Kronen, von denen die eine die „königliche“ genannt wird, also auf die hl. Konstantia der Legende paßt. Ist dem aber so, dann zweifeln wir nicht, daß der „jugendliche Heilige“, von dessen Namen Ugonio nur das Ende (... LVS) las, kein anderer als [PAV]LVS war, der mit dem hl. Johannes nach der Legende im Dienste der Prinzessin stand. Sie treten stets zusammen auf; daher werden sie auch hier beide abgebildet gewesen sein. Neu ist der Blumenkranz, welchen zwei Heilige tragen. Solche Kränze waren bei den Christen wegen ihres idolatrischen Beigeschmacks unmöglich, daher aus der zömateriellen Kunst verbannt. Erst im späteren Mittelalter hat man es vergessen oder sich darüber hinweggesetzt, daß sie einstens ein notwendiges Requisit für Zechgelage und gewisse Opfer waren¹. Wir verweisen auf das Weltgericht von S. Maria Donna Regina, auf das Mosaik der Madonna del Principio im Dom von Neapel und auf das der Himmelskönigin an der Fassade von S. Paul², also auf Monumente aus dem Anfang des 14. Jahrhunderts: auf den Mosaiken tragen die Madonna und die hl. Restituta, auf dem Fresko Engel einen Kranz von weißen und roten Rosen³.

¹ Ausnahmsweise scheint man den Blumenkranz schon früher Märtyrerinnen gegeben zu haben, vorausgesetzt, daß die der hl. Felicitas und ihren Söhnen gewidmeten Inschriften, wie de Rossi annimmt, zur Erklärung von Malereien angebracht waren. Die uns interessierenden Verse lauten: INSONTES PVEROS SEQUITVR PER AMOENA VIRECTA|TEM-

PORA VICTRICIS FLOREA SERTA LIGANT. Vgl. de Rossi, *Inscript. christ.* II, I, 88 116 136; ihm, *Damasi epigrammata* n. 86^b, 3–4.

² Vgl. unten B. II, K. 10.

³ Die Kränze von Rosen und Lilien, welche der Engel den hl. Valerian und Cäcilia aufs Haupt setzt, sind in der mittelalterlichen Kunst Kronen.

An der Außenwand der neunten Nische sah Ugonio das Bild der „hl. Agnes mit dem Lamm“, an der elften das des „thronenden Erlösers“, der einen sehr altertümlichen Eindruck auf ihn machte; denn er nennt ihn „vetusta sedentis Salvatoris delineatio“. Alles andere war zerstört. Die Darstellung Christi wird demnach zu der älteren Ausschmückung der Kirche gehört haben. Sie hatte vielleicht eine Ähnlichkeit mit dem Bilde von Tivoli (Taff. 244 f). Auch die hl. Agnes kann ein Rest der älteren Malereien gewesen sein; denn das bekanntlich durch den Namen veranlaßte Attribut des Lammes ist vormittelalterlich (Taf. 78, 2).

Die zwölfte Nische hatte noch zwei interessante Malereien bewahrt: „In der Mitte hält, wie es scheint, eine Frau in den ausgestreckten Armen den gekreuzigten Christus, über dessen Haupt die Taube schwebt. Ein Bild der Dreifaltigkeit, wäre nicht die Gestalt der Frau. Links in der Ecke . . . ist ein Seraph, der in ähnlicher Weise zwischen Flügeln den Gekreuzigten hält und darunter ich weiß nicht welche Figur, vielleicht der hl. Franz, obwohl es nicht scheint. Wäre es wirklich so, dann wären die Malereien nicht älter als vierhundert Jahre. Das könnte auch sehr leicht möglich sein. Auf der nächsten Wand ist die hl. Margareta durch ihren Namen gesichert.“ — In der Darstellung, bei welcher Ugonio an die Dreifaltigkeit dachte, ist die Frau wohl keine andere als Maria; sie hält ihren gekreuzigten Sohn, den sie von dem durch die Taube versinnbildeten Heiligen Geist empfangen hat, in den Armen; sie zeigt ihn, um den Beschauer an die Qual zu mahnen, die sie erduldet hat. Wir haben hier also einen Vorläufer der unter dem Namen *Pietà* bekannten Komposition vor uns, welche dem in jener Malerei verkörperten Gedanken neues Leben einhauchte und ihn bis auf unsere Tage lebendig erhielt. In dieser Fortbestehung sehe ich eine Garantie für die Richtigkeit der Auslegung¹. Die Bilder der im Jahre 1224 erfolgten Stigmatisierung des hl. Franz reichen bis in die letzten Dezennien des 13. Jahrhunderts hinauf; das von S. Costanza dürfte somit eines der ältesten gewesen sein, vorausgesetzt, daß es aus der Zeit Alexanders IV. stammte, wie Ugonio angenommen hat.

„Die dreizehnte Nische zeigt in der Mitte sozusagen den oberen Teil eines Ziboriums oder Presbyteriums; links daneben steht ein Papst mit blondem Bart, einem kahlen Kopf und mit dem Palliumstreifen, ähnlich wie der Papst Paschalis (I.) auf den Malereien². Hier kann man hinter ihm im Innern des Gebäudes, das ich eher für eine Kirche halte, die Art und Weise beobachten, wie die von dem Bibliothekar so oft erwähnten Vorhänge verwendet wurden, etwa wie in der Vorhalle von S. Cecilia: sie sind nämlich zum Schmuck der Kirche nach Art unserer Festons aufgehängt.“ — Der dort abgebildete Papst wird in der typischen Weise, mit dem Evangelienbuch in der Linken und mit der zum Redegestus erhobenen Rechten, dargestellt gewesen sein. Er hatte anscheinend keinen Nimbus, war also der Stifter von einem Teil der Malereien oder diente zur Angabe der Zeit, in welcher dieselben ausgeführt wurden. Seine Glatze paßt zu keinem von den im Original überlieferten Porträts;

¹ Ms. fol. 1105, col. 1.

² Weniger ungezwungen gibt sich die Deutung, sobald man

in der Frau die Personifikation der Kirche sieht.

³ Ugonio versteht hier unter „picturae“ Mosaiken.

wir wissen also nicht, welcher Papst es war. Obgleich die Angaben nicht ausreichen, um den Namen der Persönlichkeit festzustellen, so haben sie doch einen großen Wert für die Zeitbestimmung der Malerei; denn der Papst erinnerte Ugonio in der Form des Palliumstreifens an Paschal (I.), also an Werke, die vor die Mitte des 9. Jahrhunderts zu datieren sind. Hier haben wir somit einen positiven Beweis dafür, daß die Malereien unserer Kirche zu verschiedenen Zeiten angefertigt wurden und daß die ältesten spätestens aus der ersten Hälfte des 9. Jahrhunderts, wenn nicht gar aus der ersten Periode des Bilderstreites stammten. Der chronologische Wert des Bildes bleibt sich gleich, mag der Papst damals noch am Leben gewesen oder bereits als Heiliger verehrt worden sein. Im letzteren Falle müßten wir annehmen, daß Ugonio den Nimbus übersehen habe.

Die vierzehnte Nische war vermauert. In der fünfzehnten und letzten sieht Ugonio „links den Besuch Mariä bei Elisabeth, die sich vor einem tempelartigen, mit Säulen geschmückten Gebäude die Hände reichen. Gegenüber ist rechts die hl. Agnes mit dem Lamm, gekrönt und an dem Namen kenntlich; links die hl. Konstantia, gleichfalls mit der Krone und dem Namen. Die Außenwand schmückt eine Kreuzigungsgruppe mit dem hl. Johannes und der seligsten Jungfrau. Auch an den Innenseiten der Tür zeigen sich verblaßte Figuren und Blumen und vor allem ein Heiliger von gefälligem Aussehen.“

Das ist die Beschreibung, welche Ugonio von den Malereien der Kirche hinterließ. Sie hat sich öfters als ausreichend erwiesen, um uns über den dargestellten Gegenstand genügend zu unterrichten. Die Originale kann sie freilich nicht ersetzen; daher wird wegen Mangels an Vergleichsmaterial einiges wohl immer im unklaren bleiben müssen. In drei Fällen durften wir uns ein Urteil über die Zeit der Entstehung der Malereien erlauben: die Gestalt des einen Papstes war infolge der Form des Palliumstreifens vor die Mitte des 9. Jahrhunderts zu datieren; in die folgende Zeit fielen die Szenen aus der Legende des hl. Paulus, weil auf ihnen das Beiwort SANCTVS stets durch den Anfangsbuchstaben S angedeutet war; und da unter ihnen auch Darstellungen wie das Haupt mit den drei Quellen sich befanden, so wird dieser Zyklus, wie Ugonio vermutete, wohl aus dem Pontifikat Alexanders IV. gewesen sein; die Verkündigung endlich bot in der Figur Gott Vaters ein noch späteres Anzeichen und dürfte erst dem 14. Jahrhundert zuzuschreiben sein. Noch jüngere Malereien scheint die Kirche, eine Kreuzigungsgruppe¹ abgerechnet, nicht besessen zu haben, sonst hätte es Ugonio sicher bemerkt; nach dem Eindruck, den sie auf ihn machten, waren die meisten vor das 14. Jahrhundert anzusetzen. Bei einer solchen Verschiedenheit in der Zeit der Entstehung ist es begreiflich, daß von einer durchgehenden Einheit in der Dekoration keine Rede sein kann. Es herrscht denn auch darin eine große Mannigfaltigkeit: wir haben Bilder Christi, der heiligen Jungfrau, der Titularheiligen und von solchen Märtyrerinnen, deren Reliquien man

¹ Von dieser schreibt Ugonio (fol. 1107), daß sie „jüngeren Datums“ war: „pictura Crucifixi recentium temporum“.

in dem Hauptaltare geborgen glaubte oder die man mit Vorliebe in den Kirchen zu malen pflegte; wir haben ferner ganze Zyklen aus den Legenden der hll. Paulus und Laurentius, welche mit der Kirche fast in einem ebenso losen Zusammenhange standen wie Franz von Assisi, der jüngste Heilige, dessen Bild in der einen Nische prangte; wir haben endlich Darstellungen des Himmels und der Hölle, welche den Beschauer zum Guten anspornen und vom Bösen abschrecken sollten.

Wie den Mosaiken der Kuppel und der Kapelle, so hat Kardinal Veralli auch ihnen im Jahre 1620 ein Ende bereitet. Einige Jahre früher, am 7. Oktober 1605, ließ Kardinal Sfondrato den von Alexander IV. konsekrierten Hochaltar, der damals noch vor dem Sarkophag der Stifterin stand, auseinandernehmen und einen neuen in der Mitte des Gebäudes aufstellen¹, denselben, der noch heute im Gebrauch ist; die zu große Nähe von dem „Grab des Bacchus“, wie man damals den Porphyrsarg nannte, war Sfondrato unangenehm. Als schließlich auch der Sarkophag entfernt wurde, da schwand das letzte Zeichen, welches direkt an die Stifterin mahnte. Es blieben zwar noch die Mosaiken der beiden Seitennischen und des Umganges als letzter Rest der ursprünglichen Ausschmückung des Mausoleums; jene haben aber durch die plumpe Überarbeitung viel von ihrem Wert verloren und diese sind ihres neutralen Charakters wegen nur stumme Zeugen, nicht beredter als die Marmorplatten, welche den Fußboden zierten.

Daß das Mausoleum, obwohl seines ehemaligen Schmuckes größtenteils beraubt, für die Entwicklung der nachkonstantinischen Kunst stets seine Bedeutung haben wird, schuldet es in hervorragendem Maße Ugonio und jenen Künstlern, welche uns mit einigen von den musivischen Darstellungen religiösen Inhalts durch Kopien bekannt gemacht und dadurch eine Wiederherstellung des Zyklus in den Hauptlinien ermöglicht haben.

¹ Vgl. Boldetti, *Osservazioni sopra i cimiteri de' SS. Martiri ed antichi cristiani di Roma* 686.

Fünftes Kapitel.

Die Doppelkirche der hll. Silvester und Martin von Tours.

Mehrere Titelkirchen sind durch Umwandlung von Wohnhäusern wohlhabender Christen entstanden, welche ihren Besitz der Gemeinde zu Kultzwecken überließen. So geschah es mit dem Haus des Pudens, Pammachius, Damasus usf. Nirgends vollzog sich aber dieser

Übergang mit so geringen Veränderungen wie in dem Hause des Equitius, welches in einem solchen Zustand verblieben ist, daß es noch heute seinen ursprünglichen Plan, mehrere Zimmer seiner beiden Stockwerke und selbst einige seiner alten Maleereien bewahrt hat. Die Phasen seiner Entwicklung sind leicht auseinanderzuhalten: das Wohnhaus wird durch Anbringung eines Altars Kirche; diese bekommt dann eine apsisförmige Nische für die bischöfliche Kathedra, und die Nische selbst wird mit einem Mosaikgemälde ausgemalt; später werden zunächst einige der profanen Fresken mit Tünche überstrichen und durch christliche Maleereien



Fig. 99. Altar in der Titelkirche des hl. Silvester.

ersetzt, dann Altar und Kathedra gegen neue umgetauscht; schließlich müssen die letzteren im 17. Jahrhundert dem modernen Altare weichen, der noch heute existiert, aber ein trauriges Dasein fristet (Fig. 99).

Die Kirche ist in den Räumen des Erdgeschosses eingerichtet. Sie mag sich bald als zu klein, vielleicht auch zu feucht erwiesen haben; denn schon zu Anfang des 6. Jahrhunderts wurde unmittelbar neben ihr, aber auf einem etwas erhöhten Niveau eine dreischiffige Basilika dem hl. Martin von Tours zu Ehren gebaut und durch eine Treppe mit ihr verbunden. Beide Gebäude teilten fortan durch Jahrhunderte hindurch das gleiche Schicksal: die Restaurierung oder Ausschmückung, die in dem einen vorgenommen wurde, wiederholte sich auch in dem andern. Erst im Jahre 1650 erlitt die Basilika durch den Karmeliten-General Filippini eine vollständige Umbildung; da wurde mit den Malereien, Mosaiken und sonstigen Kunstwerken aus der früheren Zeit so gründlich aufgeräumt, daß man jetzt auf das Gewölbe steigen muß, um unter den Dachbalken einige spärliche Reste von Malereien aus dem 9. Jahrhundert zu finden.

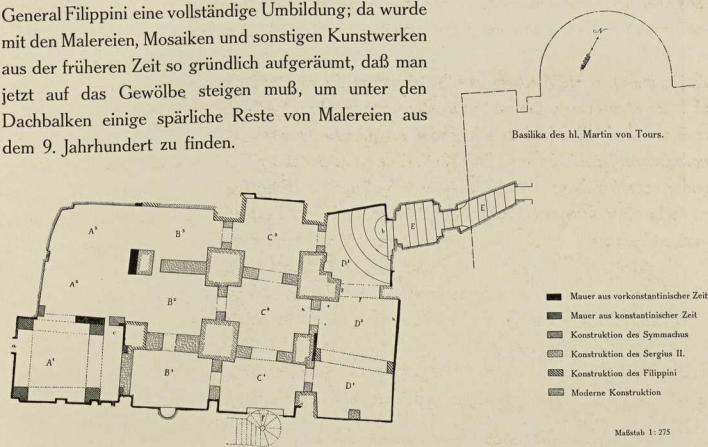


Fig. 100. Plan der Titularkirche des Equitius.

Man sieht aus diesem Überblick, wie wechselvoll die Geschichte der Doppelkirche ist. Wir werden in unsern Untersuchungen, welche natürlich nur die Hauptsachen berücksichtigen können, chronologisch vorgehen, also an erster Stelle das Haus des Presbyters Equitius behandeln.

§ 1. Das Haus des Presbyters Equitius.

Von Equitius, dem Besitzer, wissen wir nur, daß er Presbyter war; und auch dieses ist uns bloß von dem Verfasser des *Papstbuchs* überliefert¹. Sein Haus war zweistöckig und bestand im Erdgeschoß aus vier großen Sälen. In Fig. 100 geben wir einen Plan², auf

¹ Die Stelle folgt weiter unten.

² Wir verdanken ihn dem Ingenieur Palombi. Ein guter Plan findet sich auch bei A. Silvagni, *La basilica di S. Martino ai monti, l'oratorio di S. Silvestro e il titolo costantiniano di*

Equitio, in *Archivio della R. Società Romana di storia patria* 1912, 18 (Sep.-Abdruck). Den ersten brachte S. d'Agincourt, *Storia dell' arte col mezzo dei monumenti dalla sua decadenza nel IV secolo fino al suo risorgimento nel XVI II*, Taf. XIV, 3.

dem die einzelnen Epochen durch verschiedene Tönung und Schraffierung kenntlich gemacht sind. Die drei ersten Säle (A, B, C) waren von je drei auf Pilastern ruhenden Kreuzgewölben überdeckt; der vierte (D) hatte zwei Kreuz- und dazwischen ein Tonnengewölbe. Die Eingänge lagen in A¹a und D³b; in letzteren Raum mündete später die Treppe (E) der oberen Kirche. Alle Räume waren mit Fenstern versehen, welche jetzt vermauert sind. Ihre Form wechselt. Die drei von A¹ z. B. sind schmal und hoch¹, die von D¹ nach innen zu schieß-

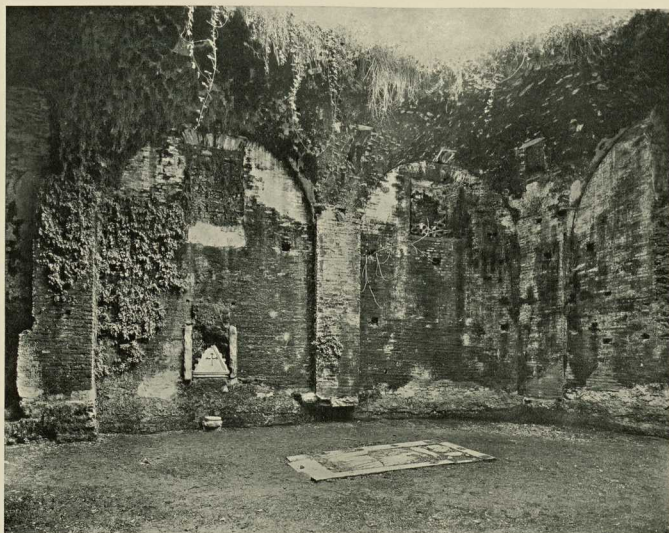


Fig. 101. Saal A³ vom Haus des Presbyters Equitius.

schartenförmig erweitert; das von A³ sodann hat die gewöhnliche rechteckige Form und besitzt noch Bruchstücke des alten Marmorgitters (Fig. 101)². Nur die Gewölbe von A¹, B¹, C¹, C², D¹ und D² haben sich erhalten; die von B² und B³ sind zur Hälfte, die von A², A³, B³, C³ und D³ ganz eingestürzt; von diesen wurden A², A³ und D³ von Filippini, C³ erst vor kurzem wiederhergestellt. In A² und A³ fielen die Decken später wieder ein und sind in diesem Zustand bis auf den heutigen Tag verblieben (Fig. 102), was den Malereien verhängnisvoll wurde. In A¹ mußte man schon in alter Zeit zur Stütze der

¹ Das zur Rechten wurde durch einen späteren Bogen verschlossen.

² Groß wiedergegeben bei Grisar, *Geschichte Roms und der Päpste im Mittelalter* 1 488, Fig. 153.

Decke zwei Bögen mit einem mächtigen Eichenbalken anbringen. Der Balken hat alle Stürme überdauert und existiert noch heute (Fig. 103), scheint aber trotz seiner Länge von niemand beachtet worden zu sein. Dank diesen Vorsichtsmaßregeln hat sich auch die alte Malerei zum großen Teil erhalten, sie ist dem Balken untergeordnet und bietet breitbortige, geometrische Figuren; in A^{1c} sind einige Arabesken hinzugefügt. Die Dürrtigkeit der Gegenstände entspricht der Bestimmung des Raumes, welcher als Eingang diente. In den inneren



Fig. 102. Saal A 2-3 vom Haus des Presbyters Equitius.

Teilen wird die Dekoration vermutlich reicher gewesen sein. Was in B² unter der späteren Malerei an den abgeblätterten Stellen zum Vorschein kommt, zeigt, daß die Decke, wie so häufig in den Krypten der Katakomben, in der Mitte ein Rundbild hatte, das von vier rechteckigen Feldern umgeben war (Taf. 207, 3). Filippini sah auf einem Pilaster nahe an der Decke zwei kleine Gestalten in langen Gewändern und einen Hirsch, alles in verschiedenen, andersfarbigen Feldern und bunter Einfassung nach Art des Grotesken¹. Von dieser Malerei, die damals sehr frisch gewesen sein muß, existiert in dem *Cod. Barb.*

¹ Filippini, *Chiesa de' santi Silvestro e Martino de' Monti di Roma* 26.

lat. 4405, fol. 44 eine farbige Kopie, die wir in Fig. 104 wiedergeben. Sie zeigt außer den von Filippini erwähnten Gegenständen etwas Draperie, zwei stilisierte Gefäße, Akanthusgewinde und einen mit zwei wasserspeienden Delphinen versehenen Springbrunnen, welcher einen Säulenhof belebt. Von den beiden weiblichen Gestalten ist auf dem Blatt nur die zur Rechten des Hirsches abgezeichnet. Der Gestus des Zeigens, den sie mit der rechten Hand macht, war auf dem Original sicher nicht vorhanden, weil er bei einer isolierten



Fig. 103. Saal A1 vom Haus des Presbyters Equitius.

Gestalt keinen Sinn hat; wie anderwärts¹, so haben wir ihn auch hier als Zugabe des Kopisten zu betrachten. Das Ganze² macht einen gefälligen Eindruck und stammt, schon aus lokalen Gründen, spätestens aus dem 3. Jahrhundert. Ist diese Malerei mit den noch heute sichtbaren² gleichzeitig, so dürfte man wohl wegen der Qualität der Farben und des dreischichtigen Stuckes in der Datierung nicht über das 2. Jahrhundert hinausgehen. In dem Ziegelmauerwerk besteht zwischen den Wänden des Hauses und den ältesten nachträglich

¹ Wilpert, *Die Katakombengemälde und ihre alten Kopien* Taf. XVI; *Cod. vat. lat. 5407*, fol. 17 19.

² Eine Kopie von dem Bruchstück in A¹c im *Cod. Barb. lat.*

4405, fol. 43 mit folgender Unterschrift: „Disegno d'un Rabescho dipinto fra le pilastri sostenenti gli archi a man sinistra dietro la Capella di s. Silvestro nelle terme di trajano a S. Martino a' Monti.“

hinzugefügten Verstärkungsbogen gar kein Unterschied. Es kann sich also zwischen beiden wohl bloß um Jahrzehnte, höchstens um ein Jahrhundert handeln.

In C¹ steht noch die Wendeltreppe F, welche zum zweiten Stockwerk führte; sie wurde in einer nicht näher zu bestimmenden Zeit durch eine vorgebaute Mauer außer Dienst gesetzt. Von den beiden Stockwerken sind noch mehrere Zimmer erhalten; in einem solchen des zweiten Stockwerkes sieht man einige Überbleibsel der alten, gleichfalls auf einem dreischichtigen Stuck ausgeführten Malerei, welche allem Anschein nach Marmorbekleidung nachahmte. Diese ehrwürdigen Räume dienen jetzt als Rumpelkammern; einige sind notdürftig gestützt und drohen einzustürzen.

§ 2. Das Haus des Equitius von Silvester in eine Titelkirche verwandelt.

Die Umwandlung des Hauses in eine Kirche vollzog nach dem *Liber pontificalis* der hl. Silvester. „Dieser (Papst)“, so der Autor, „errichtete in Rom neben den Domitiansthermen in der Besitzung eines seiner Priester namens Equitius eine Kirche als römischen Titel, der bis auf den heutigen Tag *titulus Equitii* heißt.“¹ An einer zweiten Stelle wird die Gründung der Kirche mit folgenden Worten beschrieben: „In jenen Zeiten errichtete der selige Silvester in Rom in der III. Region neben den Domitiansthermen, die auch nach Trajan benannt werden, eine Titelkirche als den *titulus* des Silvester.“² Von diesen beiden Nachrichten ist die erste offenbar die authentische; sie führt die Kirche unter dem Namen dessen ein,

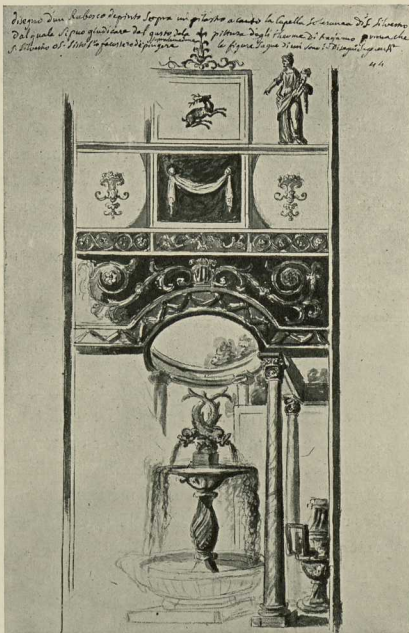


Fig. 104. Kopie von Malereien aus dem Hause des Presbyters Equitius.

¹ Ed. Duchesne I 170, ed. Mommsen 47.

² Ed. Duchesne I 187, ed. Mommsen 71. Diese „tituli“ in *Mélanges d'archéologie et d'histoire publiés par l'École française de Rome* 1887, 217ff.

darüber Duchesne, *Les titres presbytéraux et les diaconies*.

welcher der Besitzer des Hauses war. In ähnlicher Weise werden gewöhnlich auch die Katakomben nach demjenigen benannt, der das Grundstück zu Begräbniszwecken hergegeben hat. Demgemäß findet sich die Bezeichnung „titulus Aequitii“ in den Unterschriften des Konzils vom Jahre 499¹. Die zweite Nachricht trägt den Stempel ihrer Zeit: der Stifter gilt bereits als Heiliger und die Kirche heißt nun nach ihm „titulus Silvestri“.

Diese Änderung steht in vollem Einklang mit der Zeit; denn im 6. Jahrhundert konnten auch solche, die nicht Märtyrer waren, öffentliche Verehrung der Gläubigen genießen. Silvester und Martin von Tours gehören zu den ersten, welche dieser Ehre teilhaft wurden; und in den beiden Kirchen, die uns hier beschäftigen, haben wir den monumentalen Beweis für diesen Umschwung. Für Silvester bezeugt die Verehrung auch die zweite Rezension des *Liber pontificalis* in den Schlußworten, in denen der Papst ein „Bekenner“, confessor, genannt wird². Die Umwandlung des Wohnhauses des Equitius geschah, wie angedeutet, durch Errichtung des Altars, welcher nach der damals üblichen Sitte die Form eines Tisches gehabt haben wird. Im übrigen blieb alles beim alten; selbst die Malereien ließ man weiter bestehen, da sie nur ornamentale Gegenstände enthielten, also weder gegen die Sitten noch gegen den Glauben verstießen. In B¹, wo der Altar stand, und in B² ist noch etwas von dem alten Fußbodenmosaik, schwarz-weißes Schachbrettmuster, übrig.

§ 3. Weihe der Titelkirche an den hl. Silvester und Erbauung der Basilika des hl. Martin von Tours.

Das erste christliche Bild wurde in Mosaik in der hinter dem Altar für die bischöfliche Kathedra angebrachten Nische (B¹d), ausgeführt und hat sich bis heute erhalten, ist aber um die untere Hälfte gekürzt und in der oberen arg verstümmelt. Es stellt einen mit den erzbischöflichen Gewändern, d. i. der Tunika mit langen und schmalen Ärmeln, der breit-ärmeligen Dalmatik, der Pänula (Kasel) und dem Palliumstreifen, bekleideten und durch Nimbus und Tonsur ausgezeichneten Heiligen dar, welcher auf einem lehnlosen Stuhl sitzt, mit der unter der Kasel verborgenen Linken ein aufgeschlagenes Buch hält und mit der Rechten den Redegestus macht, also als lehrend gedacht ist. Über den Namen dieser Persönlichkeit kann kein Zweifel bestehen: es ist der Lokalheilige, der Papst Silvester (Taf. 96).

Die Zeit der Entstehung des Mosaiks läßt sich ebenfalls mit Sicherheit bestimmen. Wir wissen aus dem *Papstbuch*, daß Symmachus (498—514) „die Basilika der hll. Silvester und Martinus von Grund aus neben den Trajansthermen gebaut hat“³. Diese Nachricht ist durch das *Laurentianische Fragment* zu erklären, laut welchem Symmachus „die Kirche des seligen Martinus neben dem hl. Silvester mit dem Gelde des erlauchten Mannes Palatinus errichtet, ausgeschmückt und alsogleich geweiht hat“⁴. Der zweite Autor ist offenbar gut unterrichtet. Er erwähnt zwei nebeneinander liegende Kirchen: die des hl. Silvester, welche

¹ Mansi, *Concil.* VIII 236. Es unterschrieben sich „Felix Presbyter tituli Aequitii“ und „Sebastianus Presbyter tituli Aequitii“.

² Ed. Duchesne I 187. ³ Ed. Duchesne I 262, ed. Mommsen 124.

⁴ Bei Duchesne I 267³.

bereits existierte, und die des hl. Martinus, welche der Papst Symmachus neu errichtet hat. Es geschah hier also ähnlich wie bei San Lorenzo, wo neben der kleinen Grabkirche des Heiligen eine dreischiffige Basilika gebaut wurde. Die Nachricht des *Liber pontificalis* ist demnach nicht ganz richtig; denn nur die eine Kirche verdankt Symmachus ihre Entstehung. Es liegt ihr jedoch insofern etwas Wahres zu Grunde, als der Papst auch der Titelkirche des Equitius seine Fürsorge angedeihen ließ: er versah sie mit einer kleinen Apsis und diese mit einem Mosaikbild dessen, dem er sie weihte; er besserte die Mauer der nordwestlichen Ecke aus und erhöhte den Fußboden um 30 cm, um ihr die Feuchtigkeit zu nehmen. Alles dieses war für den Autor des *Liber pontificalis* hinreichend, um dem Papst die Gründung beider Kirchen zuzuschreiben. Die Dedikation an Silvester läßt vermuten, daß Symmachus dem alten Titel auch den Altar mit der dazugehörigen Kathedra schenkte. Hiervon ist nichts mehr übrig. Das Mosaik ist das einzige, was sich von den Arbeiten des Symmachus gerettet hat. Trotz des traurigen Zustandes zeugt das Bild noch jetzt von einem nicht geringen künstlerischen Vermögen: die Figur ist hoheitsvoll, der Gesichtsausdruck ernst; an den einfachen und richtigen Falten ihrer Gewänder kann man sehen, daß sie wirklich sitzt. Die grauen Kopf- und Barthaare verraten den traditionellen, durch zwei andere Bildwerke beglaubigten Typus, wonach der Heilige einen kurz geschorenen, grauen Bart trug¹. Der Papst hält das Buch in ähnlicher Weise wie z. B. Petrus und Paulus auf dem sixtinischen Mosaik (Taff. 70–72), mit dessen Hilfe man sich sehr leicht das Fehlende des Buches vervollständigen kann². Die Buchstaben AB, welche darin zu erkennen sind, beweisen, daß in den beiden aufgeschlagenen Seiten eine Sentenz zu lesen war. Schade, daß sie zerstört ist; denn sie würde zur Charakterisierung des Bildes nicht wenig beigetragen haben. Aber auch so scheint der Zweck, welcher diese Darstellung ins Leben rief, zur Genüge durch, wenn man die Lebensumstände des Symmachus berücksichtigt: dieser Papst wollte hier das oberste Lehramt der Nachfolger Petri und demgemäß auch ihre oberstrichterliche Instanz zum Ausdruck bringen. Daher wählte er nicht den Apostel selbst, sondern den hl. Silvester. Dieser stand überdies zu der Kirche in ganz besonderen Beziehungen, da er hier, wie man damals glaubte, zwei Konzilien abgehalten und wichtige Glaubensentscheidungen getroffen hat. Die Darstellung des Heiligen führt uns also die Betonung des päpstlichen Primates im Bilde vor. Sie verdient aber noch aus andern Gründen unsere Beachtung: sie ist unter den römischen die erste, die einem Nichtmartyrer den Nimbus gibt; die erste, die das heilige Pallium in Form des Streifens zeigt; und die erste, die einen „ex cathedra“ lehrenden Papst vergegenwärtigt. Ungeachtet ihrer außerordentlichen Wichtigkeit ist sie bis jetzt völlig unbeachtet geblieben; kein einziger Kunsthistoriker hat sie eines Blickes gewürdigt. Diese auffallende Vernachlässigung hat ihren Grund: seit dem 17. Jahrhundert sah und sieht man noch heute in der Figur des

¹ Vgl. Taff. 192 f 195. ² Vgl. auch die Darstellungen der Juden- und Heidenkirche Taf. 47.

Papstes die Madonna, wie sie den hl. Silvester segnet. Und um dem Beschauer zu Hilfe zu kommen, ließ der um die christlichen Monumente so hochverdiente Kardinal Francesco Barberini das Mosaik unmittelbar darüber so wiederholen, wie man sich das Original dachte¹. Letzteres wurde aus Pietät verschont und unter Glasverschluß gebracht, um der Nachwelt erhalten zu bleiben. Dieser Fall ist lehrreich; denn er zeigt, daß man derartige Irrtümer im guten Glauben beging; sonst hätte man das alte Mosaik gewiß beseitigt.

In technischer Hinsicht sei bemerkt, daß der Künstler Gold anscheinend ganz ausgeschlossen hat; es müßte denn sein, daß der Nimbus, von welchem nur die Eindrücke und einige abgebrochene Steinchen zu sehen sind, in Gold ausgeführt war. Um die Gestalt des Heiligen von dem blauen Hintergrund besser abzuheben, hat man links einige Reihen weißer, rechts, wo der Schatten war, dunkelbrauner Steinchen gesetzt.

Es ist auf römischen Monumenten das erste Mal, daß wir an einer männlichen Figur verhältnismäßig lange und dünne Finger wahrnehmen. Dieselben scheinen ein notwendiges Erfordernis der körperlichen Schönheit nicht bloß bei Frauen, sondern auch bei Männern gewesen zu sein. Johannes Diaconus erwähnt sie ausdrücklich an den „schönen Händen“ Gregors d. Gr.²; wir können sie besonders an den vier Heiligengestalten des Korneliusgrabes bewundern³.

In welcher Weise Symmachus die Basilika des hl. Martin ausgeschmückt hat, entzieht sich unserer Kenntnis, da hiervon nichts übrig geblieben ist. Der Plan (Fig. 100, S. 323) zeigt das Verhältnis der beiden Kirchen zueinander; die Basilika, von der wir ein Stück der Apsis und der Mauer des linken Schiffes in unterbrochenen Linien angegeben haben, lag so zu der alten Titelkirche, daß diese sich gewissermaßen zur Krypta gestaltet hat, in die man aus dem Presbyterium auf einer geräumigen Treppe hinunterstieg, welche noch heute in Gebrauch ist. Man wird jetzt begreifen, warum die alten Quellen manchmal von „der Basilika der hll. Silvester und Martinus“ wie von einer einzigen Kirche reden. Deshalb haben wir auch beide in der Überschrift als Doppelkirche aufgeführt.

§ 4. Was die Doppelkirche Sergius II. und Leo IV. verdankt.

Das *Papstbuch* verzeichnet alle Restaurierungen, welche die Päpste der Doppelkirche angedeihen ließen. Diejenigen Hadrians I. (772–795) dürfen wir übergehen, da er nur das Dach flicken ließ⁴. Von Sergius II. (844–847) wird dagegen behauptet, daß er „die Basilika der hll. Silvester und Martinus . . . in einen besseren und schöneren Zustand von Grund aus wiederhergestellt und die Apsis mit einem goldenen Mosaik ausgestattet hat“⁵. Schon von andern wurde hervorgehoben, daß die Nachricht von dem Neubau „cum grano

¹ F. Giov. Antonio Filippini, *Chiesa dei SS. Silvestro e Martino de' Monti di Roma* 25.

² Ioann. Diac., *Vita Gregorii M.* IV 84; Migne, PL 75, 231: „manus pulchrae et teretes digiti“. Ennodius (*Vita Epiphani*

86, 14 ed. Vogel) rühmt an dem Bischof Epiphanius ebenfalls die „manus teretes, prolixi digiti“.

³ Wilmert, *Katakombenmalereien* Taf. 256.

⁴ Ed. Duchesne I 505 507. ⁵ Ed. Duchesne II 93.



Fig. 105. Vom Fries der Wandmalereien in S. Martino.

aber daran verhindert wurde, und daß Leo IV., Papst geworden, . . . das Angefangene schöner vollendete und die ganze Aula mit heiliger Malerei ausschmückte¹.

Die Dekorierung wird vermutlich mit der Apsis, dem Hauptteil der Kirche, begonnen haben. Daher dürfte das Mosaik, als Sergius starb, so weit vorgeschritten gewesen sein, daß der *Liber pontificalis* es mit solcher Bestimmtheit diesem Papst zuschreiben konnte. Wir glauben ihm um so lieber, als eine so kostspielige Sache wie das Mosaik einer Apsis in dem Stifter desselben ein besonderes Interesse für die Basilika voraussetzt. Dieses hatte sicher Sergius, da die Kirche sein Titel war. Von ihm stammte also zum großen Teil das Mosaik; Leo vollendete es und fügte die Malereien hinzu. Sergius hatte auch für die innere Einrichtung der Kirche gesorgt. Noch Ugonio sah die Ambone, von denen einer die Aufschriften trug: SALVO DOMINO NOSTRO BEATISSIMO SERGIO PAPA IVNI-ORE² und SCANDITE CANTANTES DOMINO DOMINVMQVE LEGENTES | EX ALTO POPVLIS VERVA SVPERNA SONENT³.

Die Malereien bedeckten die Wände vom Sockel bis zum offenen Dachstuhl. Hiervon kann man sich überzeugen, wenn man auf das Gewölbe der Basilika steigt: dort sieht man unter dem Dache Reste eines phantastischen Architekturfrieses mit Darstellungen von weißen Vögeln, die

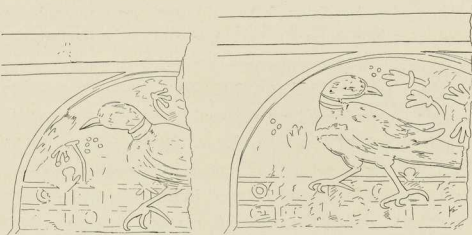


Fig. 106 u. 107. Vom Fries der Wandmalereien in S. Martino.

¹ Lanciani, *L'itinerario di Einsiedeln e l'ordine di Benedetto Canonico*, Roma 1891, 54.

² De Rossi, *Inscript. christ. II*, I, 437; Filippini, *Chiesa* 63f.

³ Ugonio, *Stazioni* 253v.

⁴ De Rossi, *Inscript. christ. II*, I, 437. Die Verwechslung des B und V in „verva“ bedarf keines Kommentars; weiter unten folgt eine Inschrift, in welcher dreimal „berbum“ steht, und Fig. 34, S. 110 bietet „bervum“.

zwischen Blumen und hinter einem Gitter, also in einem Blumengarten gedacht sind. Die best-erhaltenen Stücke bringen wir auf Taf. 206, 23 und in den hier beigedruckten Figg. 105–107. Beachtenswert sind die Striche und Punkte, in welche die palmenartigen Blätter endigen; sie erinnern an die aus der zweiten Hälfte des 9. Jahrhunderts stammenden Gestalten der hll. Johannes und Paulus, deren Beischriften die nämliche Eigentümlichkeit bieten. Der Wert dieses Architekturfrieses liegt in seiner Seltenheit: er ist in Rom der einzige, von dem sich einige Bruchstücke erhalten haben. Dieselben beweisen, daß im 9. Jahrhundert die Liebe für derartige Ornamente nicht erloschen war. Die starke Verwendung der schwarzen Farbe tritt auch bei den andern Malereien aus jener Zeit zutage¹.

Schon im 16. Jahrhundert war das Apsismosaik in einem solchen Zustand, daß der Titular Carafa es durch Malerei ersetzte. Nur die Inschrift blieb verschont; Filippini sah sie noch „in der Tribuna“². Ebenso schlimm stand es um die Malereien; sie wurden in den Tagen Ugonios mit einer Kalktünche überstrichen³, soweit sie nicht von der flachen Holzdecke verdeckt waren.

Filippini gab der Basilika, wie bemerkt, ein völlig modernes Gepräge. Ihre Wände füllten sich wieder mit Gemälden, von denen aber die meisten nicht in eine Kirche gehören. Wir verlassen daher die Basilika, die für unsere Untersuchungen nichts mehr bietet, und steigen in die alte Titelkirche hinunter, wo die Sucht des Modernisierens etwas gezügelt wurde.

Die Restaurationsarbeiten Sergius' II. beschränkten sich daselbst auf eine Verstärkung der Pfeiler, welche dadurch eine ungewöhnliche Dicke und in D³ eine unregelmäßige Form angenommen haben. Ein neuer wurde nur in D¹ errichtet; er ist schmal, um den Fenstern nicht das Licht zu verdecken. Mit Ausnahme des letzteren ließ man die Pfeiler nicht im rohen Zustand, sondern bekleidete sie mit Stuck und führte auf diesem Malereien aus. Die Ausmalung müssen wir ebenfalls Leo IV. zuschreiben. So verlangt es der *Liber pontificalis*⁴, dessen Aussage mit der Apsisinschrift im Einklang steht. Nur Trümmer sind noch vorhanden. Die Gewölbe scheinen vorwiegend das Sternornament, also eine Nachahmung des Firmaments gehabt zu haben; Reste davon sind in den Ecken von B², C¹ und D¹ erhalten. In B² erglänzte am Firmament ein gewaltiges Gemmenkreuz (Taf. 207, 3), welches schon oben (S. 56) behandelt wurde; es ist jetzt fast ganz zerstört. Filippini, zu dessen Zeit das Deckengemälde noch ganz war, gibt vor, „an derselben Decke nicht weit von dem großen ein kleines Kreuz von brauner Farbe auf rotem Grunde“ gesehen zu haben. Hier liegt indes eine Täuschung vor: was ihm wie ein Kreuz vorkam, waren in Wirklichkeit die Einrahmungsborten der profanen Malerei, die an abgeblätterten Stellen unter der christlichen durchscheint. Filippini erwähnt auch die „vier Bücher des heiligen Evangeliums“; die Inschrift EMMA[NVEL] ist ihm jedoch entgangen.

An den Wänden waren Einzelgestalten, Gruppenbilder und Szenen aus der Legende des hl. Silvester dargestellt. Die meisten ließ Kardinal Fr. Barberini durch einen Maler

¹ Vgl. Taff. 208 ff. ² Filippini, *Chiesa* 63.

³ Ugonio, *Stazioni* 253 v.

⁴ Ed. Duchesne II 131: „Idem (Leo IV.) beati Silvestri et

Martini ecclesiam, quam dominus Sergius praedecessor eius noviter ab imis aedificaverat muris, quidem pulchrisque decoravit ac depinxit coloribus.“

namens Marco Tullio kopieren; die farbigen Zeichnungen, die sich jetzt in der vatikanischen Bibliothek befinden¹, zeigen die Originale bereits in demselben Zustand, in welchem sie noch zu Anfang der achtziger Jahre des verflorenen Jahrhunderts waren. Alle Gestalten, mit Ausnahme des Erlösers, trugen ihre Namen mit vorgesetztem Kreuz und dem Attribut $\overline{\text{SCS}}$ oder $\overline{\text{SCA}}$; einige Beischriften waren schon zur Zeit Filippinis verschwunden oder schwer zu entziffern, wurden daher von ihm übergangen. Man sieht auf dem Pilaster D^{2e} den hl. Sixtus [$\dagger$ $\overline{\text{SCS}}$ SJVSTVS, ohne Zweifel den zweiten dieses Namens; er steht in der Haltung, welche für die Darstellungen von Bischöfen frühzeitig typisch wurde. Johannes Diaconus charakterisiert sie in der Beschreibung eines Bildes des hl. Gregor d. Gr. kurz mit den Worten: „Evangelium in sinistra, modus crucis in dextra“², wobei er den Sprechgestus der Rechten als den des Segnens deutet. Das Gesicht des Heiligen gleicht demjenigen, der am Korneliusgrabe in der Katakomba der Lucina (Callisto) abgebildet ist. Filippini sah von dem Namen nicht mehr Buchstaben, als heute übrig sind³.

Die Rückseite des Bogens D^{2f}, von dem heutigen Eingang aus gerechnet, enthält die Gestalten der beiden Johannes und das stehende Lamm Gottes mit der siebenfach versiegelten Rolle zu seinen Füßen, welches in ein Medaillon eingeschlossen war (Taf. 208, 3)⁴. Der Täufer mit langem Bart zeigt mit dem Zeigefinger der Rechten auf das Lamm; neben der Hand sind die Worte: $\dagger$ ECCE AGNVS | $\overline{\text{DI}}$ ECCE QVI TOLL | $\overline{\text{I}}$ $\overline{\text{P}}$ PECCATA | $\overline{\text{MVNDI}}$ mit weißer Farbe auf rotem Grunde gemalt. Gegenüber stand der jugendlich-bartlose Evangelist, dessen Rechte zum Redegestus ausgestreckt war. Neben ihm liest man die Worte: $\dagger$ IN PRINCIPIO | ERAT BERBVM | $\overline{\text{E}}$ $\overline{\text{P}}$ BERBVM ERAT | APVT $\overline{\text{DM}}$ ET $\overline{\text{DS}}$ | ERAT BERBVM⁵. Die Gestalt des Heiligen ist fast ganz zerstört.

Die Innenseite des Bogens hat bloß geometrische Ornamente. Wo der Bogen auf dem Pilaster aufsitzt (D^{2g}), war eine Darstellung aus der Silvesterlegende zu sehen. Der obere Teil ist noch erhalten. Man erkennt links den Heiligen und daneben einen Tempel. Die erklärende Überschrift, weiß auf blauem Grunde, sagt, daß der Papst im Begriffe war, den Rachen des Drachens zu binden und ihn so unschädlich zu machen: $\dagger$ VBI $\overline{\text{SCS}}$ SILVEST(E)R ORE (LIGAT) DRACONE. Andere Darstellungen, die uns im Original oder in der Kopie erhalten sind, leiten uns an, wie wir das Fehlende zu ergänzen haben. Zwei Beispiele mögen genügen. In Fig. 63, S. 210 bringen wir ein Mosaik von dem Portikus der alten Fassade der Laterankirche nach einer kolorierten Zeichnung des *Cod. Barb. lat.* 4423, fol. 17; in Fig. 108 ein Fresko aus der Unterkirche von S. Crisogono. Die Tempeldarstellung auf unserem Bilde beweist, daß der Künstler die Legende, wie sie bei Mombritius abgedruckt ist⁶, im Auge hatte⁷. Die Gelehrten sind jetzt einig in der Annahme, daß der

¹ *Cod. Barb. lat.* 4405.

² *Vita Greg. M.* IV 84: Migne, PL 75, 231.

³ *Chiesa dei SS. Silvestro e Martino* 30.

⁴ Beschrieben von Filippini a. a. O. 30f.

⁵ Die gleiche Inschrift, die in der Apsis der Basilika der

hl. Susanna bei den Diokletiansthermen in Mosaik ausgeführt war (Fig. 34, S. 110), setzt ein ähnliches Bild voraus.

⁶ Ed. Solesm. 1910, II 529f.

⁷ Über die Legende vgl. Duchesne, *Liber pontificalis* I, CXI u. 530; *S. Maria Antiqua*, in *Mélanges* 1897, 16 30f.

Legende die Besiegung des Heidentums zu Grunde liegt. Ob die künstlerische Komposition von den Bildern Daniels¹, der den Drachen getötet², beeinflusst wurde, mag dahingestellt sein; der Gegenstand ist jedenfalls bei beiden der gleiche.

Wahrscheinlich waren an den zahlreichen Pfeilern noch andere Szenen aus der Legende des hl. Silvester dargestellt; sie sind aber bis auf einige Farbreste verschwunden. Die beschriebene ist die einzige, die sich erhalten hat. Sie wurde bisher sonderbarerweise von niemand, selbst nicht von Filippini beachtet. Die drei Gruppenbilder haben wir auf Taf. 205 vereinigt. Die zwei ersten sind als Gegenstücke in D²h,i gemalt: Maria, mit der Linken das Kind haltend, steht zwischen vier weiblichen Heiligen, von denen nur Agnes ihren Namen († SCA | AGN | ES) hat. In den übrigen darf man die Heiligen Cäcilia, Euphemia

und Agatha vermuten. Alle sind gekrönt, reich gekleidet und halten in der Rechten das Kreuz, in der verhüllten Linken die Krone.

Christus steht zwischen den Apostelfürsten und den Märtyrern Processus und Martinianus. Seine Gewänder wie auch die der Madonna sind aus Veilchenpurpur. In der Linken

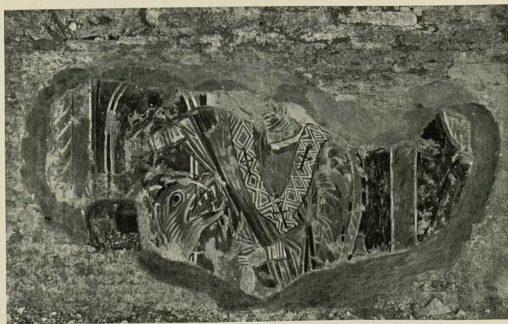


Fig. 108. Der hl. Silvester bindet den Drachen. (S. Giorgio)

hält er die Rolle; die Rechte ist, wie es scheint, zum Sprechgestus erhoben. Paulus hat als Attribut das Buch, Petrus die jetzt stark verblaßten Schlüssel, die beiden Märtyrer das Kreuz und die Krone. Von den Beischriften sind noch † SCS PROCE|SSI|VIS und † SCS PAV|LV|S zu lesen. Neben und über dem ersten Heiligen beginnen die Sterne des Firmaments; und an der abgeblätternen Stelle sieht man einige Borten von der profanen Malerei.

Die letzte Gruppe (C²k) zeigt die Mutter Gottes thronend und mit dem Jesuskind auf dem Schoß. Von rechts und links nähert sich je eine Heilige und bringt auf verhüllten Händen ihre Gemmenkrone dar. Neben dem Haupte der Madonna sind zwei etwas verblaßte Zeichen, von denen das zur Linken die griechische Bezeichnung Η ΜΑΡΙΑ mit dem Kreuz enthält, das andere den Namen Maria bietet. Sowohl die beiden Zeichen als auch die Beischriften der zwei Heiligen waren schon im 17. Jahrhundert so undeutlich, daß Filippini sie gar nicht erwähnt. Mir ist es nach längerem Prüfen gelungen, auch die Namen

¹ Garrucci, *Storia V*, Taf. 320, 2.

² *Dan 14*, 22ff.

zu entziffern; links steht: † SCĀ AGAPIS, rechts † SCĀ INRIS, also Agape und Irene. Erstere gehört zu denen, deren Name in dem Reliquienkatalog der Basilika des hl. Martin verzeichnet ist. Über der Gruppe wölbte sich der Sternenhimmel.

§ 5. Arbeiten des Kardinals Uguccone.

Der oben erwähnte Ambon trug auf der einen Seite folgende Inschrift:

HVGVTIO SVMENS A CARDINE NOMEN HONORIS
PRAESBYTER HAEC SPONSAE DEDIT ORNAMENTA DECORIS;
TEMPVS HABES OPERIS VENIENTIS SALVATORIS
ANNVM MILLENVM PRIMVM CONIVNGE DVCENTIS¹.



Fig. 109. Apsismalerei der Kapelle des hl. Silvester.

Der Kardinal Uguccone hat also im Jahre 1201 die Ambone, wohl in der Weise der Kosmaten, wie es in S. Clemente geschehen ist, ausgeschmückt. Daß er der Doppelkirche aber auch neue Utensilien schenkte, beweisen die Bruchstücke der „Kathedra des hl. Silvester“, welche in der alten Titelkirche aufbewahrt werden. Doch das Kostbarste waren die Malereien, die er in dem Oratorium des hl. Silvester ausführen ließ. Dieses ist eine größere Kammer im zweiten Stockwerk des alten Wohnhauses, in welcher der Heilige gemäß der in eine Inschrift gefaßten Tradition „einige Tage gewohnt hat“². In einer uns unbekannten Zeit,

¹ Ugonio, *Stazioni* 254 v f.

² Filippini, *Chiesa* 17. Die Inschrift ist aus dem Jahre 1637.

wahrscheinlich unter Symmachus, erhielt das Oratorium eine zweifelsohne mit Malereien geschmückte Apsis, welche von Ugucione aufs neue ausgemalt wurde. Filippini gibt von diesem Apsisschmuck eine sehr eingehende Beschreibung und der *Cod. Barb. lat. 4405* ziemlich genaue Kopien. Die des eigentlichen Apsisbildes (Fig. 109) hat sich irrtümlicherweise in de Rossis *Musaici* (Fasz. XXVI) verirrt¹. Sie zeigt die thronende Madonna mit dem Jesuskind auf dem linken Arm und umgeben von den Apostelfürsten, von denen Petrus ein Gemmenbuch, Paulus eine Rolle hält; neben diesem steht der hl. Silvester, neben jenem der hl. Martin, der Papst und Märtyrer, beide mit Buch, Tiara und erzbischöflichen Gewändern. Martin hat außerdem noch ein reich besticktes Enchirion, welches links vom Gürtel herabhängt². Über der Gruppe wölbt sich die nicht mehr verstandene Muschel.



Fig. 110. Wandmalerei der Kapelle des hl. Silvester.

Am unteren Bande läuft die Inschrift: † FRACTA·VETVSTA·NIMIS·SOLISQVE RELICTA RVINIS·NE SILVESTRI·OBEAT·NOCTIS·AMICA·DOMVS·P(RES)B(YTE)R·HANC·RENOVAT·SACRVMQVE·ALTARE·VETVSTVM·REPPARAT·HINCQVE·DEI·PRAE·SVLIS·HINCQVE·DECVS. Die *Restaurierung des freundlichen Hauses des Silvester*, von der hier die Rede ist, dürfte wohl nicht sehr tiefgreifend gewesen sein; denn die drei andern Wände des Oratoriums hatten noch im 17. Jahrhundert die profanen Fresken aus der Zeit, als es noch einfaches Zimmer des Wohnhauses war.

Unter der beschriebenen Malerei der Apsis waren drei schmale Fenster, und dazwischen standen vier Heiligengestalten (Fig. 110): zu äußerst die hll. Agnes und Cäcilia, in der Mitte links der als Konfessor gefeierte Bischof Eusebius von Vercelli, rechts Thomas von Canterbury, der 1170 in seiner Kathedrale ermordet und drei Jahre später von

¹ Mit der Unterschrift: „musaico dell' abside della chiesa inferiore di S. Martino ai Monti“.

² Eine Art Schweißtuch. Vgl. darüber Braun, *Liturg. Gewandung* 551 und mein *Capitolo di storia del vestiario* 92.

Alexander III. kanonisiert wurde. Beide Bischöfe sind bärtig und im vollen Ornat. Eusebius hat außerdem noch wie Martin ein reichbesticktes Enchirion, welches rechts vom Gürtel herabhängt. Dieses auf okzidentalischen Bildern von Bischöfen höchst seltene liturgische Ornatstück verleiht der Malerei ein gewisses Interesse. Die beiden Märtyrerinnen halten in der Rechten einen Lilienstengel und in der Linken eine brennende Ampel, sind also als „kluge Jungfrauen“ gedacht. Ihre Kleidung ist reich, wie es scheint, aber unverstanden. Mit Ausnahme der Madonna und des göttlichen Kindes waren alle Gestalten durch die neben den Köpfen geschriebenen Namen gekennzeichnet; Filippini hat aber nur die folgenden abgeschrieben: S. PE—TR, S. PA—VL, S. SIL—VER PP, SCS—EVSEBIVS EPS CELLEN(sic), SCS—THOMAS CANTVAR—ARCHIEPS.

Die Außenwand der Apsis bietet inmitten von phantastischen Architekturmotiven einige Akanthusblätter, Girlanden und dazwischen je zwei nach der Mitte zu gewendete Schafe. Der Architrav enthält eine Inschrift, welche sich auf eine über der Apsis gemalte Verkündigung Mariä bezog: VIRGO·MARIA·SALVTATVR·STVPET·ANNVIT·ET·GRAVIDATVR·CONCIPIT·AD·VERBVM·ANGELI·PER SPIRITVM·SANCTVM. Diese Darstellung war schon zu Filippinis Zeit erneuert. Nicht viel später wurden die Malereien der Apsis durch ganz neue ersetzt und verschwanden die klassischen Fresken der drei Wände unter der Tünche. Den Verlust der profanen Sujets kann man leichter verschmerzen, da sie nur dekorativer Natur waren: „Grotesken“ und „Kreise mit Vögeln oder Greifen“¹; die christlichen Darstellungen waren dagegen wichtiger, da sich unter ihnen eines der ältesten Porträts des hl. Thomas Becket befand.

Einige Räume des Wohnhauses des Equitius dienen gegenwärtig, wie bemerkt, als Rumpelkammern; andere sind dem Einsturz nahe, wie auch die alte Titelerkirche selbst in hohem Grade des Schutzes bedarf. Da zweistöckige Häuser aus dem 2. oder 3. Jahrhundert in Rom eine sehr große Seltenheit sind, so wäre es zu wünschen, daß das Municipio von Rom und das Kultusministerium — die beiden kompetenten Behörden, die hier in Frage kommen — das Monument aus dem unwürdigen Zustand, in dem es sich seit Jahrzehnten befindet, befreien und wieder in stand setzen würden. Wir halten dieses sogar für notwendig; denn es handelt sich nicht um ein obskures, sondern um ein aus der Geschichte bekanntes Haus, in welchem sich wichtige Ereignisse abgespielt haben.

¹ Filippini *Chiesa* 16.

Sechstes Kapitel. Basilika des heiligen Kreuzes.

Rom hatte seit dem Anfang des 4. Jahrhunderts eine dem heiligen Kreuz geweihte Kirche, welche mit ihrem vollen Namen „basilica sanctae crucis in Hierusalem“ oder auch schlechthin „Hierusalem“ hieß. Wie das *Papstbuch* berichtet, „erbaute sie der Kaiser Konstantin in dem sessorianischen Palast und stiftete ihr eine Partikel des heiligen Kreuzes unseres Herrn Jesu Christi in einem goldenen, mit Gemmen verzierten Behälter“¹ von der Form eines Kreuzes. Nachdem Papst Hilarus (461–468) das Kreuzatorium gebaut hatte, barg er daselbst die kostbare Reliquie in der „Konfessio“: „(fecit) confessionem, ubi lignum posuit dominicum; crucem auream cum gemmis“ usf.² Die Päpste trugen von da ab das Kreuzreliquiar alljährlich am Karfreitag in feierlicher Prozession in die Basilika „Hierusalem“ zur Anbetung hinüber, welche in ähnlicher Weise wie in Jerusalem selbst vor sich ging³.

Der sessorianische Palast gehörte bekanntlich zur kaiserlichen Domäne. Aus Inschriften geht hervor, daß die hl. Helena, die Mutter des Kaisers Konstantin, ihn bewohnte⁴. Deshalb wurde die Kirche des heiligen Kreuzes auch „basilica Heleniana“ genannt⁵.

Bei einem so großen und notorischen Verehrer des Kreuzes, wie Konstantin es war, überrascht es nicht zu hören, daß er dem „heilbringenden Zeichen“ eine Kirche errichtete. Ebenso wenig kann es befremden, daß diese frühzeitig in den Besitz einer Kreuzpartikel kam; denn aus den Katechesen des hl. Cyrill von Jerusalem geht hervor, daß Teilchen des Kreuzes schon vor der Mitte des 4. Jahrhunderts über die ganze gläubige Welt zerstreut waren⁶. Man weiß, daß sie in kleine, gewöhnlich aus kostbarem Metall verfertigte Reliquarien geschlossen wurden, denen man mit Vorliebe die Form eines Kreuzes gab (encolpium, phylacterium, crux) und die von Gläubigen jeden Standes und Ranges um den Hals entweder über oder unter den Gewändern getragen wurden⁷. Bekannt ist auch die in Mauretanien gefundene Inschrift, welche aus dem Jahre 359 stammt und neben andern Reliquien

¹ *Liber pontificalis* ed. Duchesne I 179, ed. Mommsen 61: „Fecit Constantinus Augustus basilicam in palatio Sessoriano, ubi etiam de ligno sanctae crucis domini nostri Iesu Christi posuit et in auro et gemmis conclusit, ubi et nomen ecclesiae dedicavit, quae cognominatur usque in hodiernum diem Hierusalem.“

² A. a. O. 242.

³ Eine aus dem 8. Jahrhundert stammende Beschreibung der „adoratio crucis“ bei de Rossi, *Inscript. christ.* II, I, 34. Vgl. auch Grisar, *Anal. rom.* I 559f.

⁴ C. I. L. VI 1134–1136.

⁵ *Liber pontificalis* ed. Duchesne I 196, Anm. 75.

⁶ *Catech.* 4, 10: Migne, PG 33, 467ff; 10, 9, col. 686f; 13, 4, col. 775f.

⁷ Von den oben S. 49 besprochenen Brustkreuzen war das eine aus Eisen, das andere aus Gold. Dem hl. Gregor d. Gr. wird in einer oft zitierten Stelle nachgerühmt, daß er aus Bescheidenheit „silberne Phylakterien“ trug: „Quod autem reliquiarum phylacteria tenui argento fabricata, vilique pallio (?) de collo suspensa fuisse videntur“ (Ioannes Diaconus, *S. Gregorii Magni Vita* 4, 80: Migne, PL 75, 228).

eine Kreuzpartikel, DE LIGNV CRVCIS, aufzählt¹; und Jerusalem besaß schon unter dem Bischof Makarius († um 333) „einen dem Zeichen des Erlösers geweihten Tempel“².

§ 1. Einschiffige Form der Basilika.

Der Bau der sessorianischen Basilika geschah in der üblichen Weise: man versah die große Aula³ des Palastes mit einer Apsis⁴ und schmückte sie mit Marmorbekleidung und Mosaiken aus. Als einschiffige Kirche existierte sie über das 1. Jahrtausend hinaus. Gregor II. (715–731), auf den man ihre Umwandlung in eine dreischiffige Basilika bisher zurückzuführen pflegte, hat ihre Form nicht geändert, sondern nur ihr Dach und dasjenige der sie umgebenden Säulenhalle erneuert⁵. Ähnliches wird auch in der Lebensbeschreibung Hadrians I. (772–795) gemeldet⁶.

Die Mosaiken der Apsis und der Apsiswand sind durch keine schriftliche Nachricht bezeugt. Ihre einstige Existenz ergibt sich zunächst aus der Tatsache, daß selbst die Helenakapelle, also ein untergeordneter Teil der Basilika, musivisch ausgeschmückt war. Wir dürfen sie sodann, da es sich um einen konstantinischen Bau handelt, auch deshalb voraussetzen, weil die Wände mit bunter Marmorinkrustation bedeckt waren, diese aber stets mit dem musivischen Schmuck zusammen auftrat. Die Mosaiken lassen sich also nicht in Abrede stellen. Sie sind seit langem spurlos verschwunden; statt ihrer sieht man jetzt in der Apsis Malereien, welche mit ihnen gar keine Verwandtschaft haben.

Als ursprünglichen Schmuck der Apsis müssen wir uns eine Komposition denken, in welcher das Kreuz eine Hauptrolle spielt. Dieses gilt in hohem Grade von dem Mosaik in S. Pudenziana, auf welchem das Gemmenkreuz in dem himmlischen Jerusalem erglänzt. Wenn die Konjektur richtig ist, so hat der Künstler in dem Mosaik zugleich den Namen der Kirche — „basilica sanctae Crucis in Hierusalem“ — zum Ausdruck gebracht. Die beiden Lokalheiligen Pudenziana und Praxedis wären natürlich auszuschalten; alles übrige könnte unverändert bleiben. — Nicht weniger passend wäre auch das Mosaik der Apsis von S. Clemente, wo das in die Akanthusranken eingeschlossene Kreuz fast die ganze Koncha ausfüllt, also den Hauptgegenstand bildet. Wir haben gesehen, daß die gleiche Komposition auch in der Vorhalle des von Konstantin gebauten Baptisteriums dargestellt war; und für ihre sonstige Beliebtheit und Verbreitung spricht die oben S. 4 behandelte Tatsache, daß der hl. Nilus sie in alle Kirchen eingeführt wissen wollte. Beide Annahmen hätten somit eine große Wahrscheinlichkeit für sich. Die erste würde sich noch durch den Namen der Basilika empfehlen.

¹ C. I. L. VIII 20600; Paul Monceaux, *Enquête sur l'épigraphie chrétienne d'Afrique*, in *Mémoires de l'Académie des Inscriptions et Belles-lettres* XII (1908) 298. Eine zweite, nicht datierte Inschrift ebenda 303 und C. I. L. VIII 9255.

² Euseb., *De laud. Constantini* 9; Migne, PG 20, 1369; ed. Heikel 221.

³ Sie mißt 34,35 × 21,75 m. Vgl. Pesarini in *Studi romani* I (1913) 260.

⁴ Lanciani, *L'itinerario di Einsiedeln e l'ordine di Benedetto Canonico*, Roma 1891, Taf. IV, Fig. 3; *Forma Urbis* Taf. XXXII.

⁵ *Liber pontificalis* ed. Duchesne I 401: „Hic Hierusalem ecclesiam sanctam quae multo fuerat distecta tempore et circumquaque porticos vetustate quassatos, trabibus deductis cooperuit et reparavit.“

⁶ A. a. O. 508.

Eine Inschrift, welche wir Pietro Sabino verdanken, scheint indes nicht bloß der Annahme, in der Apsis sei ein großes Kreuz abgebildet gewesen, zu widerstreiten, sondern soll sogar beweisen, daß erst Galla Placidia die Apsis ausgeschmückt habe¹. Die Einwendung ist jedoch nicht stichhaltig; denn Pietro Sabino sagt nur, daß die Inschrift von ihm in der Kirche, „in templo sa(n)ctae crucis † in Hierusalem“, nicht in der Apsis kopiert wurde². Da es nun ganz unwahrscheinlich ist, daß Konstantin den vornehmsten Teil der Basilika schmucklos gelassen habe, so kann das Bild, zu welchem die Inschrift gehörte, nur eine Weihegabe gewesen sein, die Galla Placidia zum Dank für die glücklich überstandenen Gefahren während ihrer Überfahrt von Konstantinopel nach Ravenna (im Jahre 424) in die Kirche gestiftet hat. Ein solches Bild kann aber überall, beispielsweise an der inneren Seite der Eingangswand, angebracht gewesen sein. Man kann sich dem gegenüber nicht auf die gleichartige Inschrift berufen, welche in Ravenna in der Basilika des hl. Johannes Ev. über und unter dem Apsismosaik zu lesen war; denn dort handelte es sich um eine Kirche, welche die Kaiserin mit ihren Kindern infolge des Gelübdes neu erbaute³, während sie hier in eine schon existierende Basilika ein Votivbild schenkte. Nach der Inschrift: REGES TERRAE ET OMNES POPVLI PRINCIPES ET OMNES IVDICES TERRAE LAUDENT NOMEN DOMINI|SANCTAE ECCLESIAE HIERVSALEM VALENTINIANVS PLACIDIA|ET HONORIA AVGVSTI VOTVM SOLVERVNT zu schließen, wird das Bild eine Darstellung des von der Kaiserin und ihren Kindern verehrten Monogrammes Christi von der Form, wie verschiedene Monumente sie bieten, enthalten haben⁴.

§ 2. Kapelle der hl. Helena.

Einen kleinen Ersatz für die zerstörten Mosaiken der sessorianischen Basilika bietet uns jenes Oratorium, welches bis auf den heutigen Tag die Erinnerung an die hl. Helena bewahrt und das auch ihren Namen führt. Während der Fußboden der Basilika bei der ersten größeren Umwandlung, von der bald die Rede sein wird, bedeutend erhöht wurde, blieb die Helenakapelle auf ihrem ursprünglichen Niveau, so daß man jetzt auf einer Treppe zu ihr hinabsteigen muß. Sie hat an der Decke ein angeblich nach Kartons von Baldassare Peruzzi (1481—1536) angefertigtes Mosaik⁵, auf welchem altchristliche Gegenstände in höchst sonderlicher, fast komischer Weise in moderne Formen gekleidet sind (Fig. 111): in der Mitte ein Medaillon mit dem Brustbild Christi, der zu dem Konzert der mikroskopischen Engelschar den Takt zu schlagen scheint; in den Ecken die Gestalten der Evangelisten zusammen mit ihren Symbolen in ovalen Feldern, die von Halbfiguren winziger Engel gehalten werden; dazwischen vier der Kreuzauffindung entlehnte Szenen, deren Umrahmung in Kreuzesform

¹ Duchesne, *Liber pontificalis* I 196, Anm. 75.

² De Rossi, *Inscript. christ.* II, I, 435 107.

³ Vgl. Agnellus, *Liber pontificalis ecclesiae Ravennatis*, in *Mon. Germ. Hist.* 307.

⁴ Vgl. Taf. 130 und meinen *Zyklus christologischer Gemälde*

Taff. I—IV, wo einer von den Magiern im Anblick des Monogrammes ✠ die Kniebeuge macht.

⁵ Pompeo Ugonio, *Historia delle stationi di Roma* 207 v. Für das Reisepublikum werden die ursprünglichen Mosaiken in das 5. Jahrhundert datiert.

gehalten ist; an den Bogen endlich rechts der Thron mit dem Gotteslamm zwischen den Apostelfürsten, links das Grab des Herrn mit den Leidenswerkzeugen zwischen den Heiligen Silvester und Helena, von denen die letztere mit der Linken das Kreuz umfaßt und mit der Rechten den knienden Kardinal Bernardino Carvajal, den Stifter der Mosaiken, dem Herrn

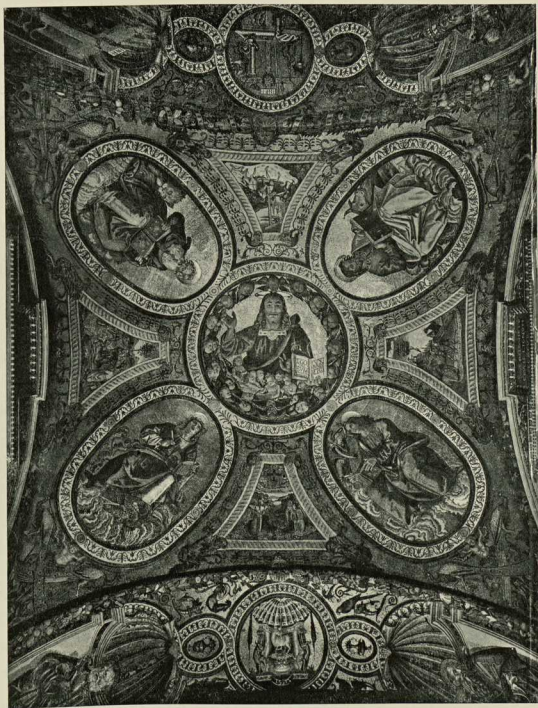


Fig. 111. Deckenmosaik in der Kapelle der hl. Helena. (Phot. Alinari.)

empfiehlt. Zwischen die genannten Darstellungen sind Arabesken, Girlanden, Fruchthörner, Masken und Vögel, darunter mehrere Pfauen, ein Papagei, ein Hahn und ein Fasan, eingefügt.

Um die späteren Zutaten auszuschneiden und die Mosaiken in ihrer Ursprünglichkeit zu haben, sind zunächst die der Kreuzlegende entlehnten Szenen und die musizierenden Engel,

die Engelsköpfe sowie auch die Gestalten der hll. Silvester und Helena mit dem Kardinal auszuschalten; an die Stelle der Halbfiguren der Engel, welche allen Regeln der altchristlichen und mittelalterlichen Kunst zum Trotz die ovalen Evangelistenbilder halten, müssen wir sodann Vollgestalten von Engeln als Träger des Medaillons mit der Büste Christi setzen. Der abnorme, von Peruzzi (?) begangene Irrtum war erst in der Renaissance möglich, in welcher die himmlischen Geister unter dem Einfluß der alten heidnischen Kunst ihres ersten Charakters entkleidet wurden und schließlich wie die geflügelten Putten zu einer Art künstlerischer Scheidemünze herabsanken.

Die auf dem modernen Mosaik so sehr bevorzugten Evangelisten waren auch auf dem ursprünglichen vorhanden¹, hatten aber die zu Anfang des 4. Jahrhunderts entstandene Form von Symbolen, und diese dürfen wir uns in einer ähnlichen Verteilung wie in der erzbischöflichen Kapelle von Ravenna (Taf. 91) denken. Die mittleren Medaillons der zwei benachbarten Bogen ferner enthielten je eine Darstellung des Thrones, von denen der eine mit der Rücklehne das Lamm, der andere das Kreuz trug². Dieser wurde in das heilige Grab mit den Leidenswerkzeugen, also in ein der altchristlichen Kunst fremdes Sujet umgewandelt; jenen behielt Peruzzi (?) bei, gab ihm aber eine phantastische Form. Die darüber befindliche Muschel ist gleichfalls ein antiker Bestandteil; sie erinnert an die analogen Darstellungen des orthodoxen Baptisteriums in Ravenna (Taff. 81f.), wie die gleichfalls antike, bandförmige Umrahmung an jene von „S. Costanza“ mahnt (Taf. 6). Die Anwesenheit der Evangelisten endlich fordert diejenige der Apostel. Von diesen sind die beiden Hauptvertreter noch heute zu sehen; nach den ältesten Zyklen zu urteilen, war das Kollegium aber wohl in seiner Vollzähligkeit dargestellt, da es an Raum nicht gebrach.

Der Inhalt der Mosaiken stand demnach mit der Chronologie des Baues in bestem Einklang. Er gliederte sie der Gruppe der ältesten Monumente der römischen Kunst ein, deren Vorlagen in den Provinzen übernommen wurden, was dann zu der die Kunst der ersten Jahrhunderte kennzeichnenden Erscheinung von den gemeinsamen Gegenständen führte. Von besonderer Wichtigkeit sind unsere Mosaiken namentlich für die Darstellungen des Thrones, von dem sie eines der ältesten Beispiele, leider nur in der barocken Wiederherstellung, bewahrt haben. Derselbe ist um ein ganzes Jahrhundert älter als die Throne von S. Maria Maggiore. Er bestätigt also auch seinerseits die Richtigkeit unserer Aussage über das Auftreten dieses Symbols auf andern konstantinischen Denkmälern.

Beachtenswert ist sodann die Tatsache, daß Galla Placidia das Beispiel Konstantins nachahmte, indem sie in Ravenna eine „Kirche des heiligen Kreuzes“ errichtete und mit Bildern ausstattete. Agnellus hat nur zwei, die Taufe im Jordan und Christus auf dem

¹ Es ist da bemerkenswert, daß unter den Geschenken, welche Konstantin nach dem *Liber pontificalis* (ed. Duchesne I 179, ed. Mommsen 62) der sessorianischen Basilika machte, an erster Stelle „vier silberne Leuchter“ figurieren, „welche vor dem heiligen Holz“ (der Kreuzpartikel) „Licht spenden, ent-

sprechend der Zahl der vier Evangelien“. So naheliegend war die Zusammenstellung der Evangelisten mit dem Kreuz.

² In S. Maria Maggiore sahen wir umgekehrt auf dem lehnlosen Thron das Lamm und auf dem mit der Rücklehne das Kreuz. Siehe oben S. 59.

Hügel mit den Evangelienströmen, erwähnt. In der einen von den erklärenden Inschriften, die er in sein Buch aufnahm, ist außerdem noch die Rede von dem Bild des Erlösers, welcher die den Satan symbolisierenden Bestien zertrat. Wir haben weiter oben (S. 47f) eine derartige Darstellung besprochen, die in so augenfälliger Weise die Macht des Kreuzes zeigte; hier bemerken wir noch, daß dieselbe sehr gut in eine Kreuzkirche paßte, daher wahrscheinlich schon in der sessorianischen Basilika vorhanden war. Die große Verehrung, die Galla Placidia zu dem Kreuz hatte, spiegelt sich schließlich in der Tatsache wider, daß in dem ursprünglich mit der „ecclesia sanctae crucis“ verbundenen Mausoleum der Kaiserin das Kreuz (von der sog. lateinischen Form) noch heute nicht bloß im Zentrum der Kuppel, sondern auch auf den Schultern des hl. Laurentius und sogar in der Hand des Guten Hirten erscheint. Wie oft mag es da erst in der Kreuzkirche selbst dargestellt gewesen sein!

§ 3. Dreischiffige Form der Basilika.

Es war Lucius II. (1144—1145), welcher aus der einschiffigen Basilika eine dreischiffige machte¹ und sie auf das heutige Niveau erhöhte. Sein Biograph, der Kardinal Boso, berichtet von ihm, daß er von Honorius II. (1124—1130) „zum Kardinal von der Titelkirche des heiligen Kreuzes kreiert wurde“, daß er dieselbe „reich mit Gütern ausstattete“ und den „Bau von oben bis unten renovierte“². Johannes Diaconus, ein weiterer Zeitgenosse, berührt gleichfalls die Arbeiten Lucius' II. in S. Croce; nach seiner ausdrücklichen Versicherung war die Basilika damals „in Verfall geraten und wurde nun auf das herrlichste von Grund aus wiederhergestellt“³. Die Bemühungen des Papstes um das anstoßende Kloster verlegt Johannes in die Zeit vor dem Pontifikat, „ante apostolatum“. Auf diesen Zeitraum wird man auch die Restaurierung der Kirche ausdehnen müssen; denn die kurze Pontifikatsdauer von elf Monaten und einigen Tagen genügte wohl nicht für solche bauliche Veränderungen, wie sie sich in S. Croce vollzogen: die Basilika wurde durch je sechs Säulen, welche die bis zu dem offenen Dachstuhl ausgemalten Hochwände trugen, in drei Schiffe geteilt und erhielt einen auf Pilastern ruhenden Triumphbogen sowie einen um zwei Meter erhöhten Fußboden; die großen, geradlinig abgeschlossenen Fenster reduzierte man auf kleine runde, die mit schmalen rundbogigen abwechselten und heute zum Teil vermauert sind; endlich wurden die Balken des allen drei Schiffen gemeinsamen Daches erneuert. An dem Umfang der Kirche wurde jedoch nichts geändert, so daß der alte Plan der gleiche blieb. Infolge der Beibehaltung der ursprünglichen Apsis entstand ein großes Mißverhältnis zwischen ihrer Breite und der des Mittelschiffs, welches ungleich schmaler ausfiel. Der Fall

¹ Nicht Gregor II., wie man bisher glaubte. Den Nachweis erbrachte Sante Pesarini, *Pittura del secolo XII in santa Croce*, in *Studi Romani* 1 (1913) 262ff.

² *Liber pontificalis* II 385: „Hic assumptus est a domno papa Honorio et in titulum sanctae Crucis cardinalis presbiter ordinatus. Quam nimirum ecclesiam . . . tam in edificiis quam in

possessionibus plurimum augmentavit et divitem de pauperrima fecit. Fabrica namque ipsius ecclesie a summo usque deorsum in melius reformata“ etc.

³ Migne, *PL* 194, 1551: „... (Lucius) presbiter Cardinalis ordinatus est in ecclesia sanctae Crucis in Ierusalem, quam de ruinis a fundamento praeclaro et admirando opere renovavit.“

steht indes nicht einzig da. Paschal II. (1099—1118) hatte einige Jahre früher bei der Restaurierung der im Normannenjahr (1084) beschädigten Basilika der Quattro Coronati sogar alle drei Schiffe in dem ursprünglichen mittleren untergebracht, wodurch jede architektonische Symmetrie verloren ging. Daran scheint man sich jedoch wenig gestoßen zu haben. Der Bau bekam durch die Veränderung die beliebte Form einer dreischiffigen Basilika und wurde dazu noch in seiner Haltbarkeit bedeutend gefestigt. Der Zweck war also vollauf erreicht.

Es ist unbestimmt, ob Lucius II. noch die alten Mosaiken der Apsis und der Apsiswand vorgefunden und weiter überliefert hat. Der Umstand, daß dieselben zur Zeit Panvinios bereits durch „sehr schöne Malereien“ ersetzt waren¹, scheint eher dafür zu sprechen, daß schon Lucius II. ihre Änderung in Malereien vorgenommen haben dürfte. Sicher ist, daß er die Hochwände und den Triumphbogen ausmalen ließ. Den Beweis dafür lieferte der Freskenfund, den man gelegentlich der Anlage des elektrischen Lichtes im Mai des Jahres 1913 machte²: man stieß über dem Gewölbe, unmittelbar unter dem Dach auf ansehnliche Reste einer mittelalterlichen Bemalung, welche alle charakteristischen Merkmale des 12. Jahrhunderts hat, also nach den bisherigen Ausführungen nur von Lucius II. herrühren kann.

§ 4. Malereien Lucius' II.

Die Basilika existierte in der Gestalt und Ausstattung, welche Lucius II. ihr gab, bis zum Ende des 15. Jahrhunderts. In jener Zeit hatte man mit dem Verständnis auch den Geschmack an mittelalterlichen Malereien bereits verloren: sie mußten womöglich durch neue ersetzt oder zum mindesten mit Tünche überstrichen werden. In S. Croce sorgte in dieser Hinsicht der Kardinal Mendoza. Er schenkte der Basilika nicht bloß einen neuen Freskenschmuck, sondern auch eine flache Decke. Letztere hatte den Vorteil, daß sie die übermäßig große Höhe des Mittelschiffs gut um drei Meter verminderte. Sie wurde sodann, was für uns von Wichtigkeit ist, die Rettung der über ihr befindlichen mittelalterlichen Malereien, welche man weiter bestehen ließ, da sie hinter der Decke verschwanden, also nicht weiter störten. Den Fresken Mendozas bereitete Benedikt XIV. den Untergang, als er um die Mitte des 18. Jahrhunderts jene häßliche Umgestaltung in der Basilika vornahm, welche sie noch heute entstellt. Für den vorliegenden Zweck genügt es, darauf hinzuweisen, daß die flache Renaissancedecke durch ein hölzernes Tonnengewölbe ersetzt wurde. Da wiederholte sich für die Fresken der Renaissance, was für die mittelalterlichen zu Ende des 15. Jahrhunderts eintrat: die über dem Gewölbe befindlichen blieben verschont, die unteren gingen zu Grunde.

Der in Fig. 112 abgedruckte Durchschnitt orientiert über den Platz, den die geretteten Fresken einnehmen. Von denen Mendozas existiert nur ein Chiaroscuro-Fries, welcher der

¹ *De VII Urbis ecclesiis* 212.

² Der erste, welcher die Malereien bemerkte, war Dom Ferdinando Giannitelli, einer von den an der Kirche angestellten

Zisterziensermönchen. Die erste Besprechung erschien von Giovanni Biasotti in den *Studi romani* I (1913) 245—259, Taf. XXII—XXVIII.

klassischen Kunst entlehnt und ebenso aufdringlich als nichtssagend ist. Er setzt sich aus dem Eierstab, Kandelabern und paarweise einander gegenübergestellten Löwen zusammen, denen je ein aus Blättern herauswachsender Putto in einer Schale zum Trinken reicht.

Die mittleren Malereien bilden den oberen Abschluß der Dekoration der Hochwände und des Triumphbogens. Ihr Hauptwert liegt in der Neuheit des Gegenstandes sowie in der teilweise vorzüglichen Erhaltung, welche uns einen Einblick in die Technik gewährt. Mit Ausnahme der sich immer wiederholenden Ornamentmotive, von denen wir nur je ein charakteristisches Beispiel bringen, haben wir auf unsern Tafeln (246—251) alles reproduziert. Es sind darunter acht fragmentarische Medaillons, welche bei der ersten Veröffentlichung der Fresken nicht berücksichtigt wurden¹.

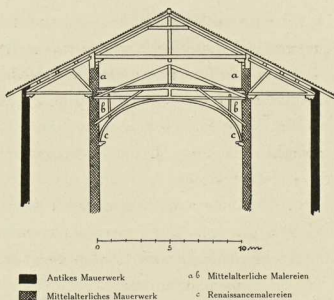


Fig. 112. Durchschnitt von S. Croce.

1. Malereien der Hochwände.

Wir beginnen mit dem das Ganze krönenden Fries, welcher in der Hauptsache aus mehr oder minder breiten Streifen und aus Blumenornamenten gebildet ist (Taf. 250, 3). In dem obersten roten Streifen sind weiße Sternblumen und zwischen dem gelben und grünen Streifen weiße Perlen eingezeichnet. Die Blumenornamente füllen abwechselnd grüne und blaue Scheiben, welche in schmale, wie mit der Laubsäge ausgeschnittene Rahmen von rotbrauner Farbe gefaßt sind: das der grünen Felder ist kreuzförmig, das der blauen besteht aus sechs um einen kleinen Diskus geordneten Blättern, von denen das kleinste fächerartig ist, die andern etwas von einem Helmbusch haben.

Unter dem Ornamentfries befindet sich eine Reihe von Medaillons mit Brustbildern von zumeist bärtigen Gestalten, welche mit achtstrahligen, in kreisrunde Rahmen geschlossenen Sternen² abwechseln und von rotbraunen Arabesken eingeschlossen sind. Die Büsten haben blauen, die Sterne rotbraunen und die Arabesken ockergelben Hintergrund. Das Ganze ist mit einem hellgrünen und einem roten Streifen umrahmt; in jenem sind auf der rechten Wand dunkelgrüne, weißbelichtete Girlanden schematisch angedeutet, welche auch in dem vertikalen Streifen neben dem ersten Medaillon in der gleichen, dort unmöglichen Weise wiederkehren. Der obere Streifen zeigt auf derselben Wand die in weißen Buchstaben geschriebenen Namen der dargestellten Persönlichkeiten mit dem Vermerk ihrer Lebensdauer.

¹ Erst im November des Jahres 1913 habe ich sie mit Wasser von dem Staub gereinigt.

² Die Medaillons der Porträts haben einen Durchmesser von 92, die der Sterne von 60 cm.

Auf der linken Wand sind beide Streifen leer und wirken nur durch ihre grüne und rote Farbe; über dem oberen ziehen sich weiße Astragale durch.

Die Inschriften sind lückenhaft auf uns gekommen. Sie haben verhältnismäßig wenig Ligaturen; dafür fehlen viele Buchstaben, welche die Maler ganz regellos ausließen, so oft sie der Mangel an Raum dazu nötigte. Manchmal ist es überhaupt nicht möglich, die biblischen Angaben in die Lücken einzutragen. Die Willkür begreift sich übrigens: bei einer Höhe von zwanzig Metern konnte man die Inschriften mit dem bloßen Auge doch nicht lesen. Das mag auch hauptsächlich der Grund sein, warum sie auf der linken Wand ausgelassen wurden. Zur besseren Hervorhebung des Rahmens mit den Inschriften hat der Maler oben eine schwarze, unten eine weiße Linie gezogen.

Die Medaillons enthalten die Büsten von vor- und nachsündflutlichen Vätern, welche zu den leiblichen Vorfahren des Erlösers zählen. Vierzehn waren auf der rechten, ebenso viele auf der linken Wand gemalt. Man hat sich demnach auf eine Auswahl beschränkt; denn der Evangelist *Lukas* (3, 23—38) führt in seinem Stammbaum Christi nicht weniger als 75 auf. In der Reihenfolge hielt man sich an die in *Gn* 5, 3 ff und *Gn* 11, 10 ff gebotene.

Die übriggebliebenen Medaillons verraten die Hände von vier verschiedenen Künstlern. Der erste malte die fünf ersten der rechten Wand, von dem Triumphbogen aus gerechnet, der zweite die neun folgenden, der dritte sieben der linken Wand, bei dem Eingang angefangen, der vierte die sieben übrigen. Sehr flott war der erste Maler, dessen Medaillons auch die ersten der ganzen Serie sind. Dank ihrer besseren Erhaltung haben seine Gestalten durchweg ein frischeres Aussehen. Während der zweite und dritte lauter Greise mit gefurchter Stirn darstellten, sind bei ihm und, wie es scheint, auch bei dem vierten alle Altersklassen vertreten; wir finden selbst zwei jugendliche Gesichter. Sein Hang zur Abwechslung zeigt sich auch in den Gewändern: er malte als Mantel nicht immer das Pallium, wie sein zweiter und dritter Kollege, sondern einmal die Lacerna und einmal die Chlamys, die er über der rechten Schulter nicht mit der gewohnten Schnalle knöpfte, sondern durch einen Knoten festband¹. Das gleiche Streben nach Abwechslung läßt sich auch auf den entsprechenden Medaillons der linken Wand, also bei dem vierten Maler wahrnehmen: der Chlamys entspricht die Chlamys, der Lacerna die Lacerna. Der Grund dieser Übereinstimmung ist offenbar Symmetrie, deren Forderungen auch im Mittelalter streng beobachtet wurden. Die Ähnlichkeit muß demnach auch auf die Gesichter ausgedehnt werden. Tatsächlich zeigt der mit der Chlamys bekleidete Patriarch keine Spur eines Bartes. Als Rock figuriert bei allen vier Künstlern die Tunika und nur eine Tunika. Was man nämlich als „subucula“ angesehen hat², ist die Falte zwischen Hals und Brust, welche von allen Künstlern gleich stark betont wurde und die bloß da fehlt, wo der lange Bart sie verbirgt. Bei den Gestalten des zweiten Malers ist die Tunika meistens mit drei runden, in Dreieckform

¹ Das gleiche begegnet uns auch auf einem älteren Fresko (Taf. 238, 1).

² *Studi romani* I (1913) 252.

zusammengestellten Purpurflecken und dem purpurnen Doppelklavus verziert, wodurch sie sich von den übrigen unterscheidet. In der Farbe gleicht sie sich mit wenigen Ausnahmen: sie ist weiß und hat gewöhnlich blaue Falten; zweimal zeichnet sie sich durch reiche Stickereien aus. Die Farbe des Mantels wechselt zwischen Weiß, Dunkelgelb, Grün und Rot. Stets sind die höchsten Lichter weiß und die tiefsten Schatten schwarz.

Der Faltenwurf ist bei den ersten zwei Künstlern breit und großzügig, zierlich und im allgemeinen etwas gesucht, aber häufig monumental bei denen der linken Wand. Der zweite hatte eine gröbere, die übrigen eine feinere Pinselführung; alle arbeiteten die Porträts bis in die kleinsten Einzelheiten gewissenhaft aus, die der linken Wand und des Triumphbogens sogar mit einer pedantischen Genauigkeit. Alle handhabten die Technik mit gewohnter Fertigkeit und hatten noch eine richtige Vorstellung von dem Organismus des menschlichen Körpers, was indes nicht hinderte, daß die Ohren manchmal zu tief, zu weit abstehend oder zu sehr nach vorn gemalt wurden. Die Köpfe bekamen meistens die volle Vorderstellung. Nur der erste wendete von seinen fünf Gestalten drei ein wenig zur Seite, was er hauptsächlich dadurch erreichte, daß er die in den Nacken fallenden Haare und das Ohr auf der einen Seite unterdrückte. Der Blick ist bei seinen Figuren mit einer Ausnahme nach links gerichtet, wogegen die Gestalten der übrigen Künstler meistens nach rechts schauen.

In technischer Hinsicht ist zu beachten, daß die Farben nicht ineinander verarbeitet wurden; sie blieben so, wie der Pinsel des Malers sie hingesetzt hatte. Die stärkste Nebeneinanderstellung von Licht und Schatten hat man bei dem ersten Künstler, was wieder mit der guten Erhaltung seiner Bilder zusammenhängt. Bei dem niedrigen Standpunkt, von welchem aus die Gestalten betrachtet wurden, waren solche Kontraste auch notwendig, um denselben das nötige Relief zu verschaffen. Von der Vorarbeit sieht man fast bei allen Porträts die in den Stuck eingeritzte innere Kreislinie der Medaillons. Außerdem haben sich die Maler mit Farbe die Radien gezogen und durch eine Linie die Höhe der Augen angedeutet. Dieses geschah vermutlich bei allen. Man bediente sich hierzu einer helleren Farbe, welche bei der Ausführung der Malerei verschwand. Wo die Hilfslinien dunkler und stärker ausfielen und die sie bedeckende Farbe verblaßte, kamen sie wieder zum Vorschein. Die Gestalten selbst wurden gleich mit dem Pinsel vorgezeichnet. Wir können es namentlich an derjenigen beobachten, welche auf Taf. 248,1 abgebildet ist. Bei dieser fiel die erste Anlage zu breit aus. Als man dann bei der Ausführung des Porträts den Kopf etwas schmaler machte, wurde der verfehlt Umriss nicht beseitigt, sondern mit der blauen Farbe des Hintergrundes bedeckt. Heute, wo das Blau zum größten Teil fehlt, wurde er wieder sichtbar: er ist mit Rotbraun gemalt. Den Kopf- und Halsumriß füllte man mit einem hellen Olivengrün oder gelblichen Grau und arbeitete auf diesem Grund durch Auftrag von Ziegelrot, Braun, Schwarz und Weiß die einzelnen Gesichtsteile aus. Das Licht auf dem Nasenrücken nähert sich bei dem ersten Künstler der Form einer Sieben (7), bei den andern gewöhnlich der eines Ypsilons (Y). Für Bart- und Kopfhaare

wählte man meistens, der erste nur einmal, als Grundfarbe ein mattes Grün, in welches die einzelnen Haare zumeist mit Weiß und Dunkelbraun hineingezeichnet wurden.

Bei mehreren Medaillons der linken Wand sind die Farben in den Gesichtern glanzlos und verblaßt. Dazu kommt, daß der Stuck sich dort an vielen Stellen abgelöst hat, so daß von sechs Porträts nur noch geringe Bruchstücke zurückgeblieben sind. Dieses ist vielleicht ein Zeichen, daß der Stuck dort weniger gut zubereitet und auch nicht zur richtigen Zeit aufgetragen wurde. Vielleicht ist auch ein zeitlicher Abstand zwischen der Ausführung der Fresken der beiden Wände anzunehmen. Wenn es auch nicht im Bereiche der Möglichkeit liegt, den Zeitraum näher zu umgrenzen, so kann es sich auf jeden Fall nur um wenige Jahre, vielleicht auch nur um Monate handeln. Sicher ist, daß die Künstler, welche die linke Wand ausmalten, auch den Triumphbogen dekoriert haben.

Adam.

Die Reihe eröffnet der Stammvater des menschlichen Geschlechtes. Der Typus weicht von dem gewöhnlichen insofern ab, als der Bart gestutzt ist; die Haare hatten dagegen die übliche Länge, wie sich aus den Spuren links von dem Kopf schließen läßt. Adam trägt über der Tunika ein grünes, auf der linken Schulter zusammengegrafftes Pallium. Der obere Teil des Kopfes ist fast bis zu den Augen zerstört. Die Inschrift wurde ganz ausgeschrieben: A[DAM VI]XIT ANNIS NONGENTI[s] XX[X].

Seth.

Wir haben auf unserer Tafel (246, 1) das Porträt Seths mit dem des Adam vereinigt, um die Anordnung der ganzen Dekoration zu zeigen. Der Stern, welcher die beiden Porträts scheidet, gleicht sich für alle Medaillons. Seth ist besser erhalten. Die weißen Bart- und Kopfhare sind ausnahmsweise grün untermalt. Die Inschrift bietet die erste Ligatur und Abkürzung: SETH VIXIT NONGENTIS [XII ANNI]S.

Enos.

Die kleine Bruchstelle abgerechnet, erglänzt Enos' Porträt, wie auch die beiden folgenden, in der ursprünglichen Farbenfrische (Taf. 251, 3). Sowohl der Bart als auch die Haare sind in regelmäßige Büschel abgeteilt. Es ist das erstemal, daß wir in der Malerei diesem noch auf den Werken Cavallinis auftretenden Detail begegnen. Der Patriarch hat einen ausgeprägt afrikanischen Typus; man könnte ihn für einen Äthiopier halten. Inschrift: ENOS VIXIT NONG[ENTIS]·V·ANNIS.

Kainan.

Das jugendlichste Porträt der ganzen Serie (Taf. 251, 4). Der Maler gab dem Mantel über der rechten Schulter einen Knoten, wodurch derselbe zu einer Chlamys wurde. In der

Angabe der Lebensdauer hatte er irrümlich NONGENTIS geschrieben. Obgleich bei der großen Höhe eine Kontrolle nicht zu befürchten war, verbesserte er den Fehler, und die Inschrift bekam eine korrekte Form: CAINAN [VIXI]T NONGENTIS·X·A[NNIS].

Malaleel.

Auch Malaleel hatte ursprünglich ein jugendliches Gesicht (Taf. 246,2). Um nicht zwei ähnliche Köpfe hintereinander zu bieten, fügte ihm der Maler nachträglich in Blau und Weiß etwas Bart hinzu, wodurch er ihn entstellt hat. Die Lacerna, welche hier ausnahmsweise das Pallium ersetzt, ist mit einem reichen Besatz verziert. Inschrift: [M]ALALEHEL·VIXIT OCTING[ENTIS NONAGIN]Ta V annis. Da die vielen Buchstaben in der Lücke nicht Platz fanden, so muß der Maler viele ausgelassen haben.

Jared.

Mit Jared setzt der zweite Künstler ein (Taf. 247,1). In dem richtigen Gefühl, daß man Persönlichkeiten, welche mehrere hundert Jahre lebten, nicht gut als bartlose Jünglinge abbilden könne, wählte er, wie auch der dritte, für alle das Greisenalter. Um abzuwechseln, gab er seinen Gestalten bald reiches, bald spärliches Haar. Das Inschriftformular erfährt bei ihm insofern eine Änderung, als das *vixit* ans Ende kommt. In der Form der Buchstaben gleicht die Inschrift den folgenden und weicht von den fünf ersten ab, welche ebenfalls einander gleichen. Dieses beweist, daß die Inschriften von den Malern selbst herrühren und nicht etwa eine nachträgliche Zutat sind. Es wurde schon gesagt, daß Bart und Haare fast immer eine grüne Untermauerung haben. Jareds Porträt ist am Oberkopf und zu unterst an der Gewandung mit dem Stuck zerstört. Inschrift: IARETh [N]OnG[ENTIS SEXA]Ginta II ANN[IS] VIXit. Auch hier hat der Maler, wie man sieht, viele Buchstaben unterdrückt.

Henoch.

Henoch ist kahlköpfig und der einzige, dessen spärliche Haare und Bart nicht grün untermalt, sondern weiß angelegt und braun schattiert sind (Taf. 247,3). Von dem Kopf fehlt ein gutes Stück der linken Hälfte mit dem Stuck. Das grüne Pallium liegt fast ausschließlich auf der linken Schulter, so daß die rechte Brusthälfte frei und die Tunika mit dem Klavus und den drei runden Segmenten sichtbar sind. Inschrift: ENO[CH TRECE]NTis SE[XAGINTA·V·ANNIS VIXIT].

Mathusala und Lamech.

Beide Medaillons sind zerstört. Jener lebte 969, dieser 777 Jahre. Von der Inschrift des letzteren sind die auf dem Bild des folgenden Patriarchen wiedergegebenen Buchstaben übrig: der Rest von einem A, ein ganzes G und I, eine Ligatur von T und A, und ANI mit dem Doppelpunkt, welcher die Inschrift von der folgenden trennt. Darin hätten wir die drei Schlußworte: . . . [SEPTV]AGInTA septem ANnIs zu erkennen.

Noe.

Nur die linke Schläfe und der untere Rand der Gewandung sind zerstört; das übrige ist ausgezeichnet erhalten (Taf. 246, 3). Das Pallium hüllt die Gestalt vollständig ein; nur der vordere Teil der Tunika mit den blauen Falten und den drei Segmenten kommt zum Vorschein. Die Umlegeweise des Palliums sowie die Lichter und Schatten desselben sind derart, daß sie dem Mantel das Aussehen eines Rockes mit Ärmeln und breitem Kragen verleihen. Das Haar ist reich, aber im Nacken kurz geschnitten; der breite Bart läuft unten in zwei Spitzen aus. Die in die Höhe gezogenen Brauen, die gekniffenen, zur Seite blickenden Augen und die vorgeschobene Unterlippe verleihen dem Gesicht einen mürrischen Ausdruck. Inschrift: NOE VIX[it NONGEN]TIS·L·ANNIS¹.

Sem.

Hier haben wir das am besten erhaltene und am besten gelungene Porträt des zweiten Künstlers (Taf. 247, 2). Die Ausführung verrät eine größere Sorgfalt als bei den übrigen. In den Augen ist sogar die Pupille angedeutet, was den Blick lebendiger und bestimmter macht. Das Pallium liegt sehr natürlich auf beiden Schultern und ist vorn offen, so daß man einen großen Teil der Tunika sehen kann. Neben die blauen Falten derselben sind schwarze Striche gesetzt. Wie gut sich diese ausnehmen, bestätigt die Tunika des Noe, auf welcher sie fehlen. An der Gewandlücke sieht man drei Finger von der linken Hand, eine Zutat, die sonst nirgends vorkommt. Mit diesem Porträt wechselt das Inschriftformular noch einmal, indem das Zeitwort *vixit* an die Spitze gesetzt ist: VIXit[SEM SEXCENTIS ANNIS]. Es scheint aber nicht, daß damit auch der Künstler gewechselt hat; denn die Malweise ist die gleiche wie bei den vorhergehenden und den noch folgenden Medaillons der rechten Wand.

Arphaxad.

Zwischen diesem Porträt und dem des Jared (Taf. 247, 4) besteht nur ein geringer Unterschied: beidemal ist es ein breiter Kopf mit dem gleichen Bart und der gleichen Fülle von Haaren. Dem Pallium gab der Maler eine solche Lage, daß er von den drei Segmenten der Tunika nur eines anbringen konnte. Er vergaß auch den Klavus nicht. Inschrift: [V]IXit A[RPHAXAD CC] C·XXX [VIII·ANNIS].

Sale.

In der irrigen Voraussetzung, daß dieses Medaillon bis auf „etwas Gewandung rechts unten mit der zugehörigen Kreislinie“ zerstört sei, hat man die Staubkruste nicht entfernt. Die Waschung, die ich daran vornahm, ergab, daß nicht bloß die ganze Gewandung, sondern auch der untere Teil des Kopfes erhalten ist (Taf. 250, 1). Sale war vermutlich ein Kahlkopf, weil der Vorhergehende reiches Haar hat. Tatsächlich fehlen auch die Locken auf den beiden

¹ Gn 9, 29.

Schultern. Dafür sieht man auf der rechten eine höchst sonderbare Falte des Palliums, welche an die hobelspanartige eines Porträts des dritten Künstlers erinnert (Taf. 250,5). Jenem Porträt nähert sich auch der struppige Bart, dessen Haare büstenförmig gebildet sind. Die auf der ganzen linken Seite sichtbare Tunika zeigt den Klavus und die drei Segmente. Inschrift: [VIXit S]ALE QuaDRInGenTIS XX[XIII·ANNIS].

Heber.

Hier brachte ich bei dem Waschen nur einen Teil der Gewandung, die auf den Schultern aufliegenden Locken und etwas von den Haaren über dem linken Ohr ans Tageslicht (Taf. 249,1). Das übrige fehlt mit dem Stuck. Inschrift: [HEBER VI]XIT·C[CCC·LXIII·ANNIS].

Mit Heber hören die Porträts der rechten Wand auf. Die Medaillons setzten sich, wie in S. Paul, gegenüber auf der linken Wand weiter fort. Über dem Eingang zeigen sich auf der ganzen Fläche keine Spuren von Malereien. Sollte dieselbe ausgemalt gewesen sein, so wird sie wohl nach dem im Mittelalter herrschenden Brauch als Hauptgegenstand die Darstellung des letzten Gerichts enthalten haben.

Auf der linken Wand wurden, wie bemerkt, die Inschriften der Medaillons unterdrückt, weil man sie von unten doch nicht lesen konnte. Es ist daher unmöglich zu erraten, wen die Künstler außer den im 11. Kapitel der *Genesis* erwähnten Patriarchen vorführen wollten. Ohne Zweifel dachten sie an Isaak, Jakob, Jesse, David und Joseph; die reiche Verzierung der Gewänder einiger Gestalten läßt denn auch an Persönlichkeiten wie die beiden zuletzt genannten denken (Taf. 249,4 5). Die Medaillons stammen von zwei Künstlern, welche sich so in die Arbeit teilten, daß der eine, den wir den dritten genannt haben, die sieben nahe der Eingangswand, der vierte die sieben nach dem Triumphbogen zu malte. Beide arbeiteten übrigens ziemlich gleich; der einzige auffallende Unterschied besteht darin, daß der vierte Künstler seinen Gestalten schmalere Schultern gab. Schade, daß bei ihren Medaillons die Farben in den Fleischpartien so verblaßt und die Gesichter dadurch so entstellt sind; denn sie übertrafen die Künstler der rechten Wand durch eine größere Korrektheit in der Zeichnung. An der Klippe der Monotonie suchten sie zunächst durch Verschiedenheit der Haare vorbeizukommen, indem sie den einen kurzes oder auch spärliches, den andern reiches, bis auf die Schultern herabwallendes Haar gaben. Auch die Haartracht änderten sie derart, daß die besser erhaltenen Persönlichkeiten des dritten Künstlers sämtlich verschieden gekämmt sind. Die größte Mannigfaltigkeit suchten sie jedoch in der Draperie, zumal des Palliums. Da wußten sie durch eine verschiedene Umlegeweise, selbst auf Kosten der Möglichkeit, solche Kombinationen zu erzielen, daß man bei der einen Gestalt (Taf. 248,1) versucht wäre, das Pallium für eine Pänula zu halten, hätte man nicht an Noe ein sicheres Vergleichsobjekt, welches zur Evidenz beweist, daß der Mantel ein Pallium ist, aber ein solches, das eine unmögliche Lage hat. Ein der Wirklichkeit widerstreitendes Detail ist auch der

Knoten des Palliums über der rechten Schulter des ersten Patriarchen, dessen Gesicht mit dem borstigen Bart ganz aus der Art der fünf übrigen gefallen ist (Taf. 250,5). Die Behandlung der Haare ist jedoch die gleiche wie bei dem vorletzten (Taf. 248,2), und der auf der linken Schulter aufliegende Teil des Palliums gleicht dem des letzten Patriarchen, dessen Medaillon dem Künstler ganz hervorragend gelungen ist (Taf. 248,3). Der Mantel bedeckt hier beide Schultern und ist ebenso leicht als elegant umgeworfen.

Bei der Faltenlegung war übrigens nicht so sehr die Wirklichkeit als vielmehr das dekorative Moment maßgebend: die Falten mußten, mit andern Worten, vor allem dekorativ wirken; ob sie möglich waren, kam erst in zweiter Linie in Betracht. Niemand wird leugnen, daß der Künstler bei dem letzten Patriarchen beides erreicht hat. Das Charakteristische des Verfahrens beider Künstler besteht namentlich darin, daß sie die lichten Partien der Gewandung in Linien auflösten und womöglich in geometrische Formen, meist Dreiecke, bannten. Um die Belichtung zu steigern, verbanden sie zwei nebeneinander laufende Linien durch mehrere, gewöhnlich fünf oder sechs parallele Querstriche, so daß diese sich wie eine Reihe von Leitern ausnehmen; oder sie hingen nach Art eines Rechens ebenso viele Striche an eine Linie an. Die stärkste Belichtung erzielten sie durch breit- oder langgestrichene, weiße Lichtflecke, welche sie gleichfalls mit Vorliebe dreieckig gestalteten. Weniger häufig gebrauchten sie Punkte.

Ein ähnliches Verfahren beobachteten sie auch in der Ausführung der Haare und des Bartes, wo sie ebenfalls viel mit Linien operierten und kleinere gern an Hauptlinien anhängen, namentlich an solche, die einen Gesichtsteil, z. B. die Lippen oder das Kinn, andeuten. Da es sich hier bloß um gebogene oder geschwungene Linien handelt, so hatten sie selten Gelegenheit, dieselben leiterförmig miteinander zu verbinden. Höchst sonderbar ist die Haartracht des vorletzten Patriarchen, welche von der einiger Kaiserinnenbüsten aus konstantinischer Zeit hergenommen zu sein scheint (Taf. 248,2).

Wir dürfen natürlich nicht glauben, daß das geschilderte Verfahren erst im 12. Jahrhundert entstanden ist. Es begegnet uns, wenn auch weniger zierlich, schon auf den von Formosus (891—896) stammenden Papstbildnissen von S. Paul. Unsere Künstler haben es also von ihren Lehrern übernommen und weiter ausgebildet.

Am vollständigsten ist die Gewandung des vierten Patriarchen (Taf. 251,2). Mit ihrer Hilfe lassen sich die Lücken bei den fragmentarischen ergänzen. Um besonders malerische Falten bieten zu können, haben die Künstler in dem auf der linken Schulter liegenden Teil gern das eine Endstück untergebracht, das sonst von einem Arm, gewöhnlich dem linken, herunterhängt. Dadurch hat die Schönheit der Gewandung sehr gewonnen. Ein ganz apartes Aussehen endlich erhielt der erste Patriarch des vierten Künstlers (Taf. 248,4): er ist dermaßen in den Mantel eingehüllt, daß man von der Tunika nichts sieht. Das Fremdartige seiner Gestalt wird noch dadurch vermehrt, daß sowohl das Pallium als auch der Bart und die langen Haare in Grün gemalt sind.

Die Künstler der linken Wand haben ihre Patriarchen sämtlich in den Himmel versetzt; denn in den grünen Reifen, der alle umgibt, und in den blauen Hintergrund, der ebenfalls allen gemeinsam ist, malten sie Sterne, das Symbol des himmlischen Firmamentes. In diesem Punkte folgten sie den Malereien des Triumphbogens, welche ein Stück des apokalyptischen Himmels darstellten.

2. Malereien des Triumphbogens.

Wenn man von den sieben, auf beide Seiten verteilten Kandelabern absieht, so haben die Malereien des Triumphbogens mit den Mosaiken, welche die Wand über der Apsis von S. Clemente schmücken, eine sehr große Ähnlichkeit; nur die von den Symbolen der Evangelisten Lukas und Markus eingenommenen Plätze sind vertauscht: jener ist in S. Croce auf der linken, dieser auf der rechten Seite dargestellt. Allem Anscheine nach hat der Maler Lucius' II. sie auf der ursprünglichen Dekoration der Wand über der Apsis vorgefunden,



Fig. 113. Rekonstruktion der Malereien des Triumphbogens in S. Croce.

während der Mosaizist von S. Clemente sich an diejenige des lateranensischen Baptisteriums gehalten haben mag, die später auch für S. Cosma e Damiano und S. Prassede maßgebend wurde.

In der Mitte des Bogens von S. Croce (Taf. 251, 1) prangte in dem antiken Sternendiskus das Brustbild Christi¹. Heute ist davon nur wenig erhalten: etwas Bart, die charakteristische Falte zwischen Hals und Brust, die reiche Umsäumung der purpurnen Tunika, der Rand der rechten Schulter, acht Sterne von dem blauen Grund mit den zugehörigen Bruchstücken von der Umrahmung des Diskus. Dieses war gerade ausreichend, um die verlorenen Teile wiederherzustellen (Fig. 113). Die Rekonstruktion konnte um so sicherer geschehen, als vor kurzem in der Basilika des hl. Silvester in Tivoli auf der Apsiswand eine Malerei entdeckt wurde, welche alle Anzeichen einer Kopie der Komposition von S. Croce an sich hat, für uns also höchst wertvoll ist².

In S. Silvestro schließt die Dekoration nach oben gleichfalls mit einem ornamentalen Fries ab, in welchen die Büste Christi, wie in S. Croce, hinübergreift; zu beiden Seiten stehen

¹ Der Durchmesser des Medaillons beträgt genau zwei Meter, ganz zehn Meter.

die Länge der gesamten Dekoration des Triumphbogens nicht

² Sie wird demnächst von Federico Hermanin veröffentlicht.

die Kandelaber mit den brennenden Kerzen und schweben die evangelistischen Wesen, aber in der gebräuchlicheren Verteilung. Christus hält in der Linken die Rolle, nicht das Buch, was ein Zeichen hohen Alters ist, daher gut zu der Zeit der ursprünglichen Darstellung von S. Croce paßt; er macht mit der Rechten den gewöhnlichen Redegestus. Das über der linken Schulter nach vorn überhängende Palliumende ist wie auf den Medaillons der linken Wand in zierliche Falten gelegt. Obgleich die Kerzen von den Flügeln der vier Wesen nicht behindert sind, neigen sie sich dennoch nach der Mitte zu. Hieraus darf man schließen, daß der Maler von S. Silvestro sich darin genau an das mittelalterliche Vorbild von S. Croce hielt, wo die Neigung der Kerzen, wie meine Rekonstruktion zeigt, vor allem durch Raummangel veranlaßt wurde.

Die Symbole der Evangelisten ragen wie immer im Altertum bloß mit dem Vorderkörper aus den Wolken heraus. Die ausgebreiteten und mit einer Menge von mandelförmigen Flecken übersäten Fittiche helfen sehr geschickt den Raum ausfüllen. Entsprechend den Worten des Sehers sollen sechs Flügel bei jedem Wesen sein¹; sie sind aber so genau übereinander gelegt, daß man die Zahl nur an den dreifach gespaltenen Enden erkennt. Dieses charakteristische Detail begegnet uns, wenn wir die erhaltenen Monumente Roms befragen, zuerst auf dem Apsismosaik von Pudenziana. Wie dasjenige von S. Clemente nahelegt, war es aber schon in dem lateranensischen Baptisterium zu sehen, aus dem es die Mosaizisten der Taufkapelle von Neapel übernommen haben. Die mittelalterlichen Künstler wiederholten es, wo sie es vorfanden; in ihren eigenen Schöpfungen drückten sie die Sechszahl deutlicher aus.

Alle vier Wesen halten offene Bücher, in denen leoninische Verse geschrieben sind. Die Inschrift bei Lukas ist zwar vollständig, aber stark verblaßt; der Text lautet: VT | VITV | LVM | LV | CAS NOS AT(ad) CE | LES | TIA | DV | CAS. Dem Verfasser schwebte offenbar die bildliche Darstellung vor; denn auf dieser befindet sich der *vitulus*, das Symbol des Evangelisten, wirklich in dem (apokalyptischen) Himmel. Der Spruch des hl. Matthäus: hOc MA | THEVS A | GE | NS — hOMI | NEM GENERALITER INPLE | NS ist für das kleine Buch so lang, daß der Maler namentlich von dem vorletzten Wort viele Buchstaben auslassen mußte. Die Entzifferung war mir nur dadurch möglich, daß ich den Vers aus der *karolingischen Bibel* der Königlichen Bibliothek von Berlin kannte².

Der Engel ist unter den vier symbolischen Wesen am besten erhalten. Sein Pallium zeigt dieselbe Behandlungsweise der Falten wie das der Patriarchen der linken Wand. Der abfliegende Zipfel wird uns noch oft, namentlich in den Szenen der Enthauptung, begegnen. Während auf dem Fresko von S. Silvestro in Tivoli die Kerzen unbehindert brennen können, kam unser Künstler mit ihnen, wie bemerkt, in Kollision; er half sich dadurch, daß er die Kerzen nach dem Zentrum zu neigte. Auf diese Weise scheinen die Kandelaber der Büste Christi eine Art Verehrung zu zollen. Wenngleich hier hauptsächlich der Mangel an

¹ *Apq* 4, 8.² Auf der karolingischen Miniatur lautet das letzte Wort: *implet*.

Raum maßgebend gewesen ist, so hat doch diese Deutung der geneigten Kerzen manches für sich. Sie erinnert an die oben erwähnte Stelle aus den Apokryphen, wo erzählt wird, daß selbst die Kaiserbilder in den Händen der Ikonophoren sich vor Jesus Christus verbeugten¹. Auf dem konstantinischen Mosaik werden die Leuchter nach klassischem Muster entweder etwas Flamme, wie in S. Cosma e Damiano, oder niedrige Kerzen gehabt haben.

Der Adler des hl. Johannes trägt am Hals einen Ring, von welchem ein kleinerer Ring mit einer runden Brosche oder Bulle² herunterhängt; alles ist aus Gold und mit Perlen bedeckt. Von dem Spruch seines Buches fehlt kein Buchstabe; wir lesen: ALTA | NI | MIS sCAN | DIT- FACI | ENST | AQVILI | NA | IOHANNIS. Das Wort *facies* ist durch die Buchstaben N und T entstellt, und in *scandit* hat man sich, wie so oft, den Anfangsbuchstaben von dem vorhergehenden Worte zu ergänzen; besser wäre *scandis*, um mit *Johannis* zu reimen. Fehlerfrei ist der Vers auf dem Deckengemälde der Kapelle des Klosters von S. Pudenziana (Taf. 235, 2). In dem Buche des hl. Markus endlich sind außer dem Namen des Evangelisten mit Sicherheit nur die Worte LEO und XPI zu entziffern; sie reichen nicht hin, um den Sinn zu erraten, da alles andere ungewiß ist.

Die Zone unter den Evangelistensymbolen füllen in S. Silvestro die apokalyptischen Greise, deren älteste bis jetzt bekannte Darstellung das von Galla Placidia († 451) und Leo I. (440—461) herrührende Mosaik des Triumphbogens in S. Paolo bietet. Nichts steht der Annahme im Wege, daß sie schon in konstantinischer Zeit mit den Symbolen der Evangelisten in die Kunst eingeführt wurden. Auf dem Fresko von S. Silvestro stehen sie mit „goldenen Kronen auf ihren Häuptern“ und „goldene Schalen voll Rauchwerk“ in Form von Kelchen erhebend³. Infolge des geringen Raumes hat der Maler sie in zwei einreihige Gruppen von je zwölf auf jeder Seite zusammengedrängt. In S. Croce werden sie wie in S. Paolo, S. Cosma e Damiano und S. Giovanni ante portam Latinam in zwei Reihen aufgestellt gewesen sein und nicht Kronen auf dem Haupt, sondern auf den Händen getragen haben. Leider ist von ihnen nichts übrig; unmittelbar unter dem die Symbole der Evangelisten tragenden Gewölk beginnt bereits der Eierstab des Frieses der Renaissancemalereien.

In den schmalen Zwickelfeldern zu unterst sieht man in S. Silvestro links Elias, wie er auf einer feurigen Quadriga in den Himmel fährt und zurückgewendet dem Elisäus seinen Mantel übergibt, ganz wie auf den Denkmälern aus altchristlicher Zeit. Gegenüber opfert Melchisedech vor einem viereckigen Altar Brot und Wein, indem er mit der Rechten einen doppelhenkligen Kelch mit einem Brot von der Form einer Hostie in die Höhe hebt, während Abraham sich anschickt, die Opfergaben in Empfang zu nehmen. Alle vier genannten Persönlichkeiten sind durch den Nimbus ausgezeichnet. Beide Szenen führen Vorbilder des Erlösers vor. Melchisedech wurde bekanntlich schon von dem Heidenapostel

¹ *Gesta Pilati* I, 5 ed. Tischendorf, *Evangelia apocrypha* 341 signa curvata sunt capita signorum ex se et adoraverunt (F. C. Conybeare *Acta Pilati*, in *Studia biblica et ecclesiastica* IV, lesus“). ² Hierauf kommen wir später zurück.
Oxford 1896, 80): „Ingresso autem Iesu et signiferis ferentibus ³ *Apq* 4, 4; 5, 8.

mit dem priesterlichen Charakter Christi in Verbindung gebracht, und in der Kunst gilt sein Opfer von jeher als Symbol des eucharistischen Opfers. Diese Bedeutung war so beständig und so allgemein verbreitet, daß die Szene in die Konkordanz übergang und mit dem letzten Abendmahl, einem Symbol der Kommunion, zusammengestellt wurde¹. Die Himmelfahrt des Elias hinwieder versinnbildete Christi Himmelfahrt². Beide Szenen schlossen also in sehr würdiger Weise die Darstellungen des Heilandes ab, dessen Porträt dem Beschauer von der Mitte des Triumphbogens entgegenblickte, dessen Stammbaum sich zu oberst auf den beiden Hochwänden entfaltete und dessen Taten aller Wahrscheinlichkeit nach in den Feldern unterhalb der Medaillons gemalt waren. Melchisedech paßte dazu als Symbol des „ewigen Hohenpriesters“ sehr gut auf den Platz, den der Künstler ihm zugewiesen hat; denn in der Nähe stand der Altar, auf welchem das von ihm versinnbildete Opfer sich täglich erneuerte. Die Wahl der Szenen war also eine vortreffliche, eine im antiken Geist empfundene; und da auch die äußere Form dem Wesen nach derjenigen der althristlichen Monumente gleicht, so zweifeln wir nicht, daß beide Szenen schon auf den konstantinischen Mosaiken der Kreuzkirche dargestellt waren.

Das Opfer des Melchisedech galt, wie gesagt, allgemein als das Vorbild der Messe. Aus der Provinzialkunst besitzen wir noch die zwei bekannten Mosaiken aus S. Vitale und S. Apollinare in Classe, welche es vergegenwärtigen³. In beiden Fällen befindet es sich auch in unmittelbarer Nähe des Altares; Melchisedech ist aber beidemal mit zwei weiteren symbolischen Gestalten des Alten Testaments vereinigt: mit Abel, der sich selbst in der Figur des Lammes, und mit Abraham, der seinen Sohn Isaak opfert. Hier offenbart sich bereits der Einfluß des Kanons, in welchem alle drei Opfer in einem kurzen Gebet zusammengefaßt sind⁴. Diesen Einfluß würde wahrscheinlich auch der mittelalterliche Künstler erfahren haben, hätte er eine selbständige Komposition entworfen und nicht eine schon vorhandene kopiert.

Pompeo Ugonio sah auf dem Triumphbogen ein musivisches Kreuz mit doppeltem Querbalken⁵. Die Form dieses Kreuzes entnehmen wir aus den zwei noch erhaltenen, welche den Turm der Basilika zieren. Das eine, hoch oben in der Höhe, ist noch intakt: es besteht aus schmalen Marmorplatten, die nach Kosmatenart mit Mosaik bedeckt sind, und hat als Schmuck ein Pseudoziborium, das auf zwei Säulchen ruht. So beschaffen war also das auf dem Triumphbogen unter dem Medaillon Christi angebrachte Kreuz. Dadurch hat Lucius II.

¹ Vgl. J. J. Tikkanen, *Die Genesismosaiken in Venedig und die Cottonbibel*, in *Acta Societatis Scientiarum Fennicae* XVII, Helsingfors 1889, 127.

² *Appendix ad S. August. sermo XLI*: Migne, *PL* 39, 1824f; S. Isid. Hispal., *Allegoriae quaedam script. sacrae*: Migne, *PL* 83, 113; S. Greg. Magni *XL Homil. in evang.* 2, hom. 26, 6: Migne, *PL* 76, 1217.

³ Garrucci, *Storia IV*, Taff. 262, 1 266, 5.

⁴ „Supra quae propitio ac sereno vultu respicere digneris: et accepta habere, sicuti accepta habere dignatus es munera pueri tui iusti Abel, et sacrificium patriarchae nostri Abrahae, et quod tibi obtulit summus sacerdos tuus Melchisedech, sanctum sacrificium, immaculatam hostiam.“

⁵ *Cod. Biblioth. Ferar.* 161, P. 1, 8 S. 1047, col. 2a bei Pesarini in *Studi Romani* 1913, 269, welcher in Fig. 12 eine photographische Ansicht eines solchen Kreuzes gibt.

den fast drei Meter umfassenden leeren Raum nicht bloß künstlerisch schön, sondern auch höchst zweckgemäß ausgefüllt; denn der Beschauer wurde bei dem Anblick des Kreuzes noch mehr daran erinnert, daß er in einer Kreuzkirche war.

Vor den baulichen Veränderungen Lucius' II. hatte die Basilika des heiligen Kreuzes nur die Apsis und die Apsiswand sowie die beiden Seitenwände zur Aufnahme der christologischen Darstellungen. Für die Apsis hat sich aus dem Charakter der Kirche der Bilderschmuck in der Hauptsache von selbst ergeben. Die Wände waren nach dem alten Brauch mit biblischen Darstellungen geschmückt, vielleicht den nämlichen, die später Lucius II. auf den Hochwänden des Mittelschiffes anbringen ließ. Es ist aber auch möglich, daß man aus dem reichen Schatz der altchristlichen Bilderzyklen andere Szenen ausgewählt hat. Dagegen darf mit großer Wahrscheinlichkeit angenommen werden, daß die Komposition der Apsiswand auf den Triumphbogen versetzt wurde, wodurch die Zusammengehörigkeit der Gestalten der Vorfahren Christi noch einen augenscheinlicheren Ausdruck erhielt. Nur die Komposition der Apsis, das von den Ranken umgebene oder in der himmlischen Stadt aufgepflanzte Kreuz, wird wohl die gleiche geblieben sein; und auf der Apsiswand wird man vermutlich die Szenen aus der Kreuzauffindung angebracht haben, welche dann schließlich in die Apsis selbst übergegangen sind. Benedikt XIV. schonte die letzteren und brachte ein einsames Kreuz aus vergoldetem Stuck auf dem Triumphbogen und die Leidenswerkzeuge aus dem gleichen wohlfeilen Material auf den beiden Seitenwänden an. Die Entstellung der Innendekoration ging also mit derjenigen der Architektur Hand in Hand.

Siebttes Kapitel. Basilika des hl. Petrus.

Über dem Grabe des Apostelfürsten¹ baute Konstantin eine fünfschiffige Basilika derart, daß der Hauptaltar unmittelbar über das Grab zu stehen kam. Hierzu bedurfte es riesiger Arbeiten; man mußte der Straße, an welcher die „memoria Petri“ lag, eine andere Richtung geben, die sie einfassenden Grabmonumente beseitigen und einen Teil des vatikanischen Hügels abtragen, um die für die Basilika notwendige Ebene zu gewinnen. Nichtsdestoweniger lag die Konfessio und liegt sie auch heute nicht genau auf der Axe der Basilika, sondern etwas nach links. Man hat nämlich, um Kosten zu sparen, eine Mauer des neronianischen Zirkus als Substruktion für die Kirche benutzt; weil aber nach dem damals üblichen Brauch das Märtyrergrab nicht von der Stelle gerückt werden durfte, so ergab sich jene Unregelmäßigkeit².

Konstantin verwendete zu dem Baue Ziegel, welche eigens dafür angefertigt und mit seinem Namen gestempelt waren³. Bei der großen Verehrung, die er zu dem Apostel Petrus hatte, stattete er die Basilika mit kaiserlicher Pracht aus. Die Widmungsinschrift, welche wir weiter unten anführen werden, beweist, daß er diesen Bau zum Dank für die *Besiegung von Feinden* gelobt hat. Wie in der lateranensischen Votivkirche, so bekleidete er auch hier die Apsiswände unterhalb des Mosaiks mit goldenen Platten⁴, welche erst von den Vandalen geraubt wurden, weil Alarich bei der Einnahme Roms die Basiliken der beiden Apostel von der Plünderung ausgenommen hatte⁵. Auch hier war es der hl. Leo I. (440–461), welcher die von den Vandalen angerichteten Schäden ausbesserte: „Hic (post cladem Wandalicam) renovavit basilicam beati Petri apostoli [et cameram].“ In dieser allgemeinen Weise schreibt der *Liber pontificalis* von den Arbeiten des Papstes, ohne sie näher zu bezeichnen⁶.

¹ Vgl. darüber A. de Waal, *Des Apostelfürsten Petrus gloriose Ruhestätte* 72ff.; J. P. Kirsch, *Beiträge zur Baugeschichte der alten Peterskirche*, in *Röm. Quartalschr.* 1890, 110ff.; de Rossi, *Inscript. christ.* II, I 199f, 230,1 231,2; Duchesne, *Liber pontificalis* I 194, Anm. 61f.; H. Grisar, *La tomba di San Pietro*, in *Anal. Rom.* 1274ff., wo die weitere Literatur angegeben ist; ferner meine Aufsätze *DOMVS PETRI* in *Röm. Quartalschr.* 1912, 117–122; *Das Grab des hl. Petrus*, in *III. Vereinschrift der Görres-Gesellschaft* 1907, 1–23 (Sep.-Abdruck).

² Vgl. de Rossi (*Inscript. christ.* II, I 231, 2), der den richtigen Grund für die Anomalie angegeben hat. Der Hinweis auf die „Eile“ und „Nachlässigkeit der Architekten Konstantins“ hat die bekannte, für die römischen Bauten falsche Voraussetzung, welche Zustände von Konstantinopel auf Rom überträgt.

³ Zwei von den bei dem Abbruch der Apsis gefundenen Ziegeln bei Grimaldi, *Cod. Barb. lat.* 2733, fol. 165v. Hieraus Ciampini, *De aedif. sacr.* 30. Vgl. auch de Rossi, *Inscript. christ.* II, I, 230; Dressel, in *C. I. L.* XV, I 413.

⁴ *Liber pontificalis* ed. Duchesne I 176 (u. 194, Anm. 64) ed. Mommsen 57: „Fecit autem (Constantinus Augustus) et cameram basilicae trimitam auri fulgentem.“ Auf die reiche Verwendung des Goldes in der Ausschmückung der Peterskirche nimmt auch die Nielloinschrift des Kreuzes, das Konstantin und Helena auf das Grab des Apostels stifteten, Bezug, indem sie der unterirdischen *DOMVS REGALIS* die *AVLA* (Basilika) gegenüberstellt.

⁵ Orosius, *Hist.* 7, 39: Migne, *PL* 31, 1163. Vgl. Sozom., *H. E.* 9, 9: Migne, *PG* 67, 1616. ⁶ Ed. Duchesne I 239.

In der musivischen Ausschmückung stand die Peterskirche jedoch hinter derjenigen des Laterans zurück: während die Mosaiken hier auch die Hochwände bedeckten, sah man sie dort in der ersten Zeit bloß auf dem Triumphbogen, in der Apsis und auf der Apsiswand, ferner auf den beiden Säulenarchitraven des Mittelschiffs und über dem Haupteingang. Die Fassade erhielt musivischen Schmuck erst unter Leo d. Gr., und auf den Hochwänden wurden bloß Malereien ausgeführt. Wir wollen diese Kunstdenkmäler in der hier angegebenen Ordnung behandeln.

§ 1. Mosaiken des Triumphbogens.

Der Autor der epigraphischen Sammlung von Einsiedeln aus dem 8. Jahrhundert hat die Widmungsinschrift der Basilika kopiert, welche Konstantin auf dem Triumphbogen „cubitalibus litteris“¹, also der Rundung des Bogens entlang, anbringen ließ:

QVOD DVCE TE MVNDVS SVRREXIT IN ASTRA TRIVMPHANS
HANC CONSTANTINVS VICTOR TIBI CONDIDIT AVLAM

Weil unter deiner Führung die Welt² sich triumphierend dem Himmel zugewendet, hat Konstantin, der Sieger, diese Aula dir gestiftet. Gemäß der damals üblichen Symbolik, in Petrus den neutestamentlichen Moses, den Führer des auserwählten Volkes der Christen zu erblicken, wäre man geneigt, unter TIBI den Apostelfürsten zu verstehen³; denn er ruhte hier in seinem Grabe unter dem Hauptaltar; ihm war die Basilika geweiht, und von ihm hatte sie ihren Namen. Da aber alle Kirchen in erster Linie dem Heiland geweiht sind, so ist das TIBI auf diesen zu beziehen. Der erste, der es so deutete, ist Prudentius; seine Worte, die er die Personifikation Roms zu Honorius sagen läßt, nehmen sich wie eine Umschreibung des Verses aus: „Quo (d. i. Christo) ductore meum trahis ad caelestia regnum.“⁴ Jeden Zweifel beseitigt schließlich die Tatsache, daß die Inschrift, wie wir gleich sehen werden, zu einer musivischen Darstellung gehörte, deren Hauptgestalt, also die hier angeredete Persönlichkeit, Christus war. Christus ist somit der in der Inschrift gemeinte Führer. Konstantin hatte, mit andern Worten, das Erlösungswerk Christi im Auge.

Den Inhalt der Mosaiken konnte man sich wegen der immerhin etwas unbestimmten Fassung der Inschrift nicht gut vorstellen. Da stieß Arthur Frothingham in dem von Kardinal Jacobacci verfaßten Werk *De concilio* (783) auf eine für unsern Gegenstand sehr wichtige Stelle, welche den Archäologen bisher entgangen war. Jacobacci spricht von der

¹ So Petrus Sabinus bei De Rossi, *Inscript. christ.* II, I, 410. Eine ähnliche Verteilung hat auch die Inschrift auf dem von Galla Placidia und Leo I. stammenden Mosaik des Triumphbogens der Paulsbasilika, deren Ausschmückung so viele Analogien mit derjenigen der Schwesterkirche bot.

² *Mundus* im adjektivischen Sinne (für rein) zu nehmen und auf Konstantin zu beziehen, geht aus dem einfachen Grunde nicht, weil eine solche Interpretierung die Taufe voraussetzen

würde und der Kaiser sich, wie bekannt, erst einige Tage vor seinem Tode taufen ließ. Dagegen ist es möglich, daß die Inschrift auf die Bildung der Legende von dem Ausatz mit eingewirkt habe.

³ So verstand die Worte Florus bei Dümmler, *Poetae* 561. Vgl. de Rossi, *Inscript. christ.* II, I, LVIII; Grisar, *Iscrizioni di Roma*, in *Anal. Rom.* I 70.

⁴ *Contra Symm.* II, v. 758: Migne, *PL* 60, 240.

„konstantinischen Schenkung“ und wundert sich, daß man sie bekämpfe, „cum adhuc temporibus nostris fuerit in ecclesia Sancti Petri in frontispitio maioris arcus ante altare maius Constantinus imperator in musivo depictus, litteris aureis ostendens Salvatori et beato Petro apostolo ecclesiam ipsam a se aedificatam, videlicet Sancti Petri“.¹ Jacobacci sagt uns also, daß man zu seiner Zeit, d. h. wenigstens noch im Jahre 1503, in welchem er Kanoniker von S. Peter wurde², auf dem Triumphbogen der Kirche den Kaiser Konstantin sehen konnte, wie er „mit goldenen Buchstaben dem Erlöser und dem seligen Apostel Petrus die von ihm gebaute Kirche selbst zeigte“. Die Worte: „litteris aureis ostendens . . . ecclesiam“ sind irreführend, wenn man sie im exklusiven Sinne deutet, als wäre das Zeigen einzig und allein durch die Inschrift geschehen. Die Unmöglichkeit einer solchen Deutung ist augenscheinlich; denn mit was für einer Handgebärde sollte man sich dann den Kaiser denken? Nimmt man wegen des Wortes „ostendens“ den Zeigegestus an, so erheben sich Schwierigkeiten in der Angabe des Objektes, auf das der Gestus gerichtet gewesen sein sollte. Sicher nicht auf den Erlöser noch auf den Apostel, weil dadurch der Sinn des Bildes geändert würde. Aus dem gleichen Grunde ist auch die Inschrift auszuschließen, ganz abgesehen davon, daß eine solche Darstellung gar nicht der antiken Kompositionsweise entsprechen würde. Da wegen des „ostendens“ schließlich auch die Gebärde des Akklamierens nicht möglich ist, so bleibt nichts übrig, als den fraglichen Ausdruck dadurch zu erklären, daß man den Kaiser das Kirchenmodell anbieten läßt. Derartige Stifterbilder sind nicht etwa erst „im 6. Jahrhundert“, wie behauptet wurde, entstanden, sondern gehören einer viel früheren Zeit an. Die Kirche S. Lorenzo in Lucina besaß noch in den Tagen Ugonios eines, das aus dem Pontifikat Sixtus' III. herrührte, also ein volles Jahrhundert älter war: dort sah man auf dem Apsismosaik außer den Blatt- und Blumengewinden, welche den Einfluß des Apsismosaiks von S. Maria Maggiore verrieten, „in der Mitte den Erlöser, rechts und links die hll. Petrus und Paulus, Laurentius und Stephanus und zu äußerst Lucina und Sixtus III. Die beiden letzteren waren durch den Namen gekennzeichnet; Lucina trug als Stifterin das Modell der von ihr gebauten Kirche auf den Händen“³. Wenn es also Darstellungen von solchen Stiftern schon zu Beginn des 5. Jahrhunderts gab, so dürfen wir sie auch für die konstantinische Zeit in Anspruch nehmen. Hier in der Peterskirche hätten wir also das erste so gut wie sicher bezeugte Beispiel derselben vor uns. Da sie sehr zahlreich sind und bekanntlich auch außerhalb Roms vorkommen, so hat es jetzt ein besonderes Interesse, zu wissen, bis in welche Zeit sie hinaufreichen.

¹ Frothingham, *Une mosaïque constantinienne inconnue à Saint-Pierre de Rome*, in *Rev. archéol.* 1883, 68—72.

² Frothingham a. a. O. 71, Anm. 2.

³ Pompeo Ugonio, *Stazioni* 184 187. In dem handschriftlichen Text, den Müntz in seinem Aufsatz über die alte Paulskirche (*L'ancienne basilique de Saint-Paul-hors-les-murs*, in *Revue de l'art chrétien* 1898, 113) aus dem *Cod. Barb. lat.* 2161, fol. 114 abgedruckt hat, fehlen die Worte, welche

die Abhängigkeit des Apsisbildes von dem Mosaik in S. Maria Maggiore bezeugen: „di che — das hohe Alter — ne da inditio che l'arco di essa tribuna è dipinto a fogliami e festoni nell'istesso modo che l'arco grande della nave principale di S. Maria Maggiore fatto del med^{mo} Sisto 3^o come la vi è scritto. Tanto più che pur vi è il med^{mo} segno che ha nel mezzo di esso arco in questo modo “. Die Abschrift dieses Passus verdanke ich Sante Pesarini.

Den Worten Jacobaccis zufolge waren auf dem Triumphbogen der Erlöser, Petrus und Konstantin dargestellt. Christus nahm natürlich die Mitte ein, allem Anschein nach als Brustbild im Medaillon wegen der geringen Höhe des Raumes. Vielleicht trug er wie in S. Paul das Kreuz auf den Schultern, was zu seiner Führerschaft — TE DVCE — sehr gut passen würde. Den Apostelfürsten und den Kaiser haben wir sodann nicht unmittelbar neben ihm und auf dem gleichen Niveau, sondern zu äußerst in den beiden Ecken und in einer tieferen Zone anzunehmen, wo sie in ganzer Figur abgebildet werden konnten. Konstantin trug, wie gesagt, das Kirchenmodell; Petrus hatte wahrscheinlich die Rechte akklamierend zu Christus erhoben. Neben ihnen standen wohl als Abschluß die üblichen Palmen des Paradieses.

Jacobacci wollte in den soeben zitierten Worten keine erschöpfende Beschreibung der Mosaiken geben; er wollte nur die für seinen Zweck in Frage kommenden Gestalten namhaft machen. Tatsächlich reichen auch drei Figuren nicht hin, um die Riesenfläche eines Triumphbogens auszufüllen; wir müssen uns daher nach geeigneten Begleitfiguren Christi umsehen. Nach den obigen Untersuchungen (S. 50 ff) kann die Wahl nur auf die vier Evangelistenzeichen fallen; diese haben in keinem von den ältesten Zyklen gefehlt, waren also auch hier vertreten. Der Schluß läßt sich um so weniger beanstanden, als auch der Platz derjenige ist, den die Symbole gewöhnlich einnehmen.

Es ist nicht unwahrscheinlich, daß der Triumphbogen noch andere Darstellungen hatte; denn die erwähnten sind noch nicht ausreichend, es müßte denn sein, daß die Figuren in einem ungewöhnlich großen Maßstab ausgeführt waren. Da uns jedoch aller Anhalt fehlt, so wären wir rein auf Vermutungen angewiesen, die uns nicht zu reizen vermögen. Besser ist es um die Apsismosaiken bestellt, mit denen wir uns jetzt zu beschäftigen haben.

§ 2. Mosaiken der Apsis.

Von dem Mosaik, welches die Apsis der alten Peterskirche schmückte, besitzen wir eine notariell beglaubigte Kopie, von der schon oben (S. 27) die Rede war. Wir geben sie in Fig. 114 wieder¹. Trotz der auf den ersten Blick erkennbaren mittelalterlichen Zusätze sind alte und neue Schriftsteller einig in dem Glauben, daß die Kopie im wesentlichen die Symbole und Gestalten enthalte, welche schon auf dem ursprünglichen Mosaik Konstantins dargestellt waren². Müntz läßt sogar die Möglichkeit gelten, daß einige Partien noch die des alten Originals gewesen seien³. Es wird sich später zeigen, was von dieser Annahme zu halten ist. Zunächst wollen wir eine allgemeine Beschreibung der Komposition geben.

Das Mosaik ist auf der Kopie durch eine Art Konsolenfries in zwei ungleiche Hälften abgeteilt. In der oberen sitzt Christus auf einem lehnlosen, mit Trittbrett und zwei

¹ Andere Kopien in *Cod. vat. lat.* 5408, fol. 29 u. 31; *Cod. Barb. lat.* 4410, fol. 26 (mit dem Worte „oro“ für den gestirnten Hintergrund).

² Müntz, *Notes sur les mosaïques chrétiennes*, in *Rev. archéol.* 1882, II 143 ff.

³ A. a. O. 147 f.

Rollenkissen versehenen Thron zwischen den beiden Apostelfürsten. Er trägt die klassische Gewandung, hat Bart und lange Haare. Mit der Rechten macht er den besonders in der orientalischen Kunst gebräuchlichen Redegestus; mit der Linken stützt er sich auf das geschlossene, auf dem Oberschenkel aufliegende Buch. Das linke Bein war deshalb etwas höher als das rechte gestellt. Um dem Fuß die notwendige Unterlage zu verschaffen, verzierte der Künstler das Trittbrett sonderbarerweise mit einer Muschel, deren erhöhtes Stück dem Fuß als Stütze diente¹. Die Muschel wurde getreulich kopiert, obwohl man ihren



Fig. 114. Apsismosaik der alten Peterskirche.

Zweck nicht verstanden hat; denn die Beine sind auf der Kopie gleich hoch. Dieses Detail ist sehr charakteristisch und beachtenswert; es beweist, daß der Zeichner auch die Einzelheiten nicht vernachlässigt hat. Der von der Gewandung unberührte Teil des Thrones zeigt die gleichen Ornamente wie der Thron auf dem Fresko der *Roma* (Taf. 125). Hierin darf man ein weiteres günstiges Zeichen für die Treue der Kopie erblicken. Gemäß den ältesten Darstellungen halten die Apostel in der Linken ein aufgerolltes Blatt. Petrus hat außerdem noch die beiden Schlüssel. In seiner Rolle lesen wir die Worte: TV ES | XPS | FILI | VS DEI | VIV | I, *Du bist Christus, der Sohn des lebendigen Gottes*². Dieses Bekenntnis war für ihn

¹ Der Mosaizist Sixtus' III. (Taff. 63—65) improvisierte dafür eine kleine Erhöhung.

² Mt 16, 16.

folgenschwer; denn daraufhin wurde er zum Fundament der Kirche bestellt und wurden ihm die „Schlüssel des Himmelreichs“ verheißen. Den Blick auf Christus gerichtet, macht er mit der Rechten den gleichen Gestus wie dieser. Paulus hat die Rechte akklamierend erhoben; sein Spruch lautet: MIHI | VIVE | RE | XPS | EST, *Mir ist Christus das Leben*¹. Alle drei Gestalten sind durch die beigeschriebenen Namen gekennzeichnet; bei dem Heiland steht IC XC, bei Petrus SCS PETRVS || OA (ΓΙΟC) ΠΕΤΡΟC² und bei Paulus SCS PAVLVS || OA (ΓΙΟC) ΠΑΥΛΟC.

Zu den Füßen des Thrones Christi steht der Hügel mit den vier Evangelienströmen, aus deren Wassern die Hirsche trinken. Diese Zusammenstellung der Symbole verrät den apokalyptischen Einfluß; denn der „Strom lebendigen Wassers“, der dem Seher gezeigt wurde, „kam“ ebenfalls „vom Throne Gottes und des Lammes hervor“³. Zwei hohe Dattelpalmen überschatten die Gruppe der drei heiligen Gestalten, über denen sich die Muschel mit eingezeichneter Hand und Kreuz als Abschluß des sternreichen Firmamentes wölbt. Da letzteres einen goldenen Grund hatte, so müssen wir uns die Sterne weiß, grau oder blau denken.

In der unteren Zone sieht man in der Mitte den Thron mit hoher Rücklehne und einem Kissen, auf welchem das Gemmenkreuz erglänzt. Vor dem Thron steht auf einem Hügel das Gotteslamm, aus dessen Wunde sich nach mittelalterlichem Brauch ein Blutstrahl in den Meßkelch ergießt. Zwei durch Inschriften erklärte Gestalten sind neben dem thronenden Kreuz und dem Lamm aufgestellt: rechts die ECLE|SIA | ROMA|NA, links INNO|CEN|TIVS | PP. III. Innozenz, in vollem päpstlichem Ornat, hat die Hände flehentlich zum Lamm ausgestreckt. Die Personifikation der Kirche, als Kaiserin mit der Krone auf dem Haupt, hält in der Rechten die Kirchenfahne, deren Tuch zwei Schlüssel zeigt und deren Schaft mit dem Kreuz bekrönt ist. Von rechts und links kommen die zwölf Schafe herangeschritten; die beiden letzten stehen noch in den Toren von HIE|RVSA|LEM| und BE|TL|EEM. Den Hintergrund bilden zehn dürrtige Bäume, von denen die äußersten Blumen, die in der Mitte stehenden den von dem großen Nimbus umschlossenen Vogel, also den Phönix tragen. Der breite Rahmen ist durch Blattvoluten ausgefüllt, welche zu beiden Seiten aus je einem Gefäß herauswachsen. Zu unterst läuft eine zweizeilige, aus vier Hexametern bestehende Inschrift, in welcher die hohe Würde der Basilika gepriesen wird:

SVMMA PETRI SEDES EST H(A)EC SACRA PRINCIPIS AEDES
MATER CVNCTAR(VM) DECOR ET DECVS ECCLESIAE(VM)
DEVOTVS XPO QVI TEMPLO SERVIT IN ISTO
FLORES VIRTVTIS CAPIET FRVCTVSQ(VE) SALVTIS

Petri erhabener Sitz ist dieses heilige Haus des Apostelfürsten, Mutter, Schmuck und Zierde aller Kirchen. Wer in diesem Tempel Christus mit Andacht dient, wird Tugendblüten pflücken und Früchte des Heiles.

¹ Phil 1, 21.² Auf die Fehler der Kopie nehmen wir keine Rücksicht.³ Offb 22, 1.

Die Inschrift versetzt uns in die Zeiten der Rivalität zwischen den Basiliken des Laterans und des Vatikans; jene war Jahrhunderte hindurch allein „Mutter und Haupt aller Kirchen Roms und des Erdkreises“; jetzt ist auch die Basilika des Apostelfürsten zu dem gleichen Range emporgerückt. Die Inschrift ist aber nicht die ursprüngliche; sie stammt erst von Innozenz III. (1198—1216), dessen Gestalt wir dort angetroffen haben. Die konstantinische hatte folgenden Wortlaut:

IVSTITIAE SEDES FIDEI DOMVS AVLA PVDORIS
HAEC EST QVAM CERNIS PIETAS QVAM POSSIDET OMNIS
QVAE PATRIS ET FILII VIRTVTIBVS INCLYTA GAVDET
AVCTOREMQVE SVVM GENITORIS LAVDIBVS AEQVAT¹.

Sitz der Gerechtigkeit, Haus des Glaubens und Hort der frommen Sitte ist die Kirche, die du siehst, ... welche stolz ist auf die Tugenden des Vaters und des Sohnes (Konstans), den sie als Urheber in gleichem Maße ehrt wie den Vater. Aus dieser Inschrift entnehmen wir, daß die Peterskirche nicht alles dem Kaiser Konstantin verdankte und daß einiges, vor allem die Mosaiken der Apsis und demgemäß auch der Apsiswand, von dem Sohne Konstans (337—350) herrührte. Der zeitliche Unterschied ist jedoch nur minimal. Das Epigramm wurde schon im Altertum für eine afrikanische Basilika kopiert, aber fälschlich auf Gott Vater und Gott Sohn bezogen. Im 9. Jahrhundert verwendete es Florus für seine Weiheinschrift der Apsis der Kirche des hl. Justus². Man sieht daraus wieder, welche Wichtigkeit man den Monumenten Roms im Altertum wie im Mittelalter beilegte.

Daß Innozenz nicht bloß die Inschrift ändern, sondern auch seine Gestalt und die Personifikation der *Ecclesia Romana* in die Komposition einfügen konnte, setzt voraus, daß er das Apsismosaik vollständig erneuert hat. Tatsächlich wird ihm dieses in den *Gesta* ganz und bei den Mosaiken der Fassade bloß eine Ausbesserung zugeschrieben: „Absidam eiusdem basilicae (S. Petri) fecit decorari musivo, et in fronte ipsius basilicae fecit restaurari musivum, quod erat ex magna parte consumptum.“³

Es entsteht nun die Frage, ob das Mosaik noch andere mittelalterliche Bestandteile außer den angeführten hatte. Ein näheres Eingehen auf die Originalkomposition wird zeigen, daß die Frage entschieden zu verneinen ist.

Die Apsis, die vornehmste Stelle des Kirchengebäudes, war nach dem Brauch der römischen Kunst gewöhnlich dem Heiland und dem Titularheiligen vorbehalten. Diese beiden Gestalten kamen also bei dem Entwurf der Komposition zu allererst in Betracht. Symmetrie und andere Gründe forderten in unserem Fall zur Vervollständigung der Gruppe den Heidenapostel, den unzertrennlichen Gefährten Petri. Als Ort konnte nur das Paradies gedacht werden, wo das Doppelgestirn⁴ mit dem göttlichen Meister weilt. Die Gruppe war daher auf eine blumige, von Palmbäumen belebte Ebene zu stellen, über welche sich das

¹ De Rossi, *Inscript. christ.* II, I, 21, n. 10.

² Dümmler, *Poetae* 547; de Rossi, *Inscript. christ.* II, I, LVIII.

³ In Mai, *Spicileg. rom.* VI 302.

⁴ Inschrift des Damasus bei Ihm, *Damasus epigrammata* 31, 26.

Firmament zu wölben hatte. Alles dieses führte der Künstler auch wirklich vor. Zu einer größeren Hervorhebung des Gottessohnes erhöhte er den Thron, so daß Christus die Apostel an Größe überragte. In den dadurch gewonnenen Raum setzte er das in den paradiesischen Garten gehörige Symbol der vier Evangelienströme mit den an dem Wasser sich labenden Hirschen hinein. Für die übrigen symbolischen Zeichen wurde eine eigene Zone abgetrennt. Dort prangte in der Mitte der Thron mit dem Gemmenkreuz, und vor jenem stand auf einem Hügel das Lamm Gottes, auf welches die zwölf Schafe aus den beiden Städten, Symbole der Juden- und Heidenkirche, zuschritten. Die Blumen und Bäume mit dem Phönix bezeugten, daß man auch dort ein Stück Paradies abbilden wollte.

Alle diese aufgezählten Gestalten und Figuren sind echt antik. Antik sind auch die Putten mit den winzigen Vierfüßlern, welche der Künstler nach klassischen Mustern, um das Auge zu entzücken und der Hauptgruppe einen größeren Reiz zu geben, in die Komposition aufgenommen hat. Von den Putten sind die meisten mit Blumenpflücken beschäftigt; der eine neben dem Brunnentrog mit dem Löwenkopf als Wasserspeier hat in der erhobenen Rechten eine Axt und ist im Begriff, ein langes Blatt abzuhacken. Drei Rundbauten sollen wohl die Wohnhäuser des kleinen Volkes vorstellen.

Unsere Analyse des Mosaiks hat bis jetzt nichts entdeckt, was einen mittelalterlichen Eindruck machen würde. Die Komposition ist ebenso einfach als klassisch: oben Christus zwischen den Apostelfürsten, unten das Gotteslamm zwischen der Juden- und Heidenkirche. Ihre Ursprünglichkeit springt sozusagen in die Augen. Es kann daher keinem Zweifel unterliegen, daß der Künstler Innozenz' III. sie von dem Mosaik des Konstans übernommen hat. Für die Aufstellung des Lammes vor dem Thron, das einzige, was vielleicht in Zweifel gezogen werden könnte, verweisen wir auf das identische Beispiel, welches das kostbare, vielleicht noch dem 4. Jahrhundert angehörige, aus Istrien stammende Elfenbeinkästchen enthält (Fig. 115)¹. Durch unsere Untersuchung des Originals haben sich demnach die mittelalterlichen Zutaten von selbst ausgeschieden. Wir machen hier namentlich auf die Zusammenstellung des Thrones mit dem Kreuz aufmerksam, welche ein Jahrhundert später



Fig. 115. Gotteslamm mit den Evangelienströmen vor dem Thron mit dem (zerstörten) Kreuz.

¹ Gefunden in Samagher bei Pola. Vgl. Dr. Antonio Gnirs, *e memorie della società istriana di archeologia e storia patria La basilica ed il reliquiario di Samagher presso Pola*, in *Atti* XXIV (1908) 5—48.

in S. Maria Maggiore mit einiger Veränderung wiederholt wurde. Ein älteres Beispiel sahen wir in S. Croce, und das älteste werden wohl das konstantinische Baptisterium und die Basilika des Laterans geboten haben.

Das ursprüngliche Mosaik scheint weniger solid gewesen zu sein als das lateranensische; es war schon im 7. Jahrhundert so beschädigt, daß es von dem Papst Severinus (640) restauriert werden mußte¹. An der Inschrift wurde nicht gerührt; noch im Jahre 794 zitierte Hadrian I. in seinem Briefe an Karl d. Gr. den ersten Vers². Gegen Ende des 12. Jahrhunderts war der Zustand des Mosaiks derart, daß Innozenz III. es, wie gesagt, durch ein neues ersetzte. Wir haben schon gesehen, wie wenig Eigenes er in die Komposition eingefügt hat. In diesem Wenigen offenbart sich der Geist



Fig. 116. Kopf Innozenz' III. aus der alten Peterskirche.

des Papstes, unter dessen Pontifikat die Kirche ihre größte Machtentfaltung erreichte. Papst und Kirche sind es auch, welche uns hier entgegentreten. Ihre Anordnung ist vom künstlerischen Standpunkt aus eine vortreffliche. Da die Personifikation der *Ecclesia Romana* die Kirchenfahne erhielt, so war sie als aufrecht stehend abzubilden. Infolgedessen mußte die Gestalt des Papstes ebenfalls stehen, um nicht gegen die Symmetrie zu verstoßen. Zeitgemäßer wäre die kniende, anbetende Haltung gewesen, wie sie achtzig Jahre später Torriti für seine lebenden Personen gewählt hat und wie sie auch schon viel früher von Paschal I. (817—824) angewendet wurde³. An dem Blutstrahl, der aus der Wunde des Lammes in den Kelch fließt, erkennt man den Verfasser des Buches *De sacrificio missae*.

Daß in der Folge auch das Mosaik Innozenz' III. ausgebessert wurde, ist zum Vorhinein anzunehmen. Nach den späten Typen der Apostel zu urteilen, dürfte eine Restaurierung noch kurz vor seiner definitiven Zerstörung (im Jahre 1592)⁴ stattgehabt haben. Einiges mag jedoch auf Rechnung des Kopisten zu setzen sein.

Von dem mittelalterlichen Mosaik sind zwei kleine Bruchstücke übrig geblieben: der Kopf Innozenz' III. und der Phönix, der auf dem neben dem Papste stehenden Baume saß und seine Erhaltung einem Mißverständnis verdankt: man hielt ihn für die Taube, die sich bei der Wahl Innozenz' III. auf dessen Schultern gesetzt habe. Der Phönix ist in den großen, runden Nimbus, nicht die Mandorla (wie auf der Kopie) geschlossen und hat außerdem noch den

¹ Der *Liber pontificalis* meldet von dem Papst: „Hic renovavit absidem beati Petri apostuli ex musibo, quod dirutum erat“ (ed. Duchesne I 329, ed. Mommsen 176).

² Mansi, *Concil.* XIII 794.

³ Garrucci, *Storia* IV Taf. 293, wo Paschal I. kniend abgebildet ist.

⁴ Vgl. Müntz, *Recherches sur l'oeuvre archéol. de Jacques Grimaldi*, in *Biblioth. des Écoles françaises d'Athènes et de Rome* I 229, Anm. 2.

Strahlennimbus um den Kopf. Der Papst ist ganz jugendlich, nur mit einem Anflug von Schnurrbart dargestellt; er hat ein Pallium mit zwei schwarzen Kreuzen und die mit nur einem Reif versehene Tiara, deren Schleifen nach vorn gezogen sind. Auf den Backen sieht man die charakteristischen rotbraunen Flecke (Fig. 116). An ein wirkliches Porträt darf man natürlich nicht denken; dazu ist das Gesicht viel zu jung. Bei der Zerstörung der Apsis im Jahre 1590 ließ Klemens VIII. den Kopf herausnehmen, um ihn zusammen mit dem Phönix der Familie Conti, welcher Innozenz III. angehörte, zum Geschenk zu machen. Beide befinden sich noch heute in der Kapelle der Villa Catena bei Poli, jetzt im Besitz Torlonias¹.

§ 3. Mosaiken der Apsiswand.

Die Apsiswand war gleichfalls mit Mosaiken geschmückt. Grimaldi sagt in seinem Inventar, daß auf ihr „viele Szenen aus dem Leben des seligen Petrus dargestellt, infolge des Alters und des Regens aber unkenntlich geworden waren“. Dieser Vernachlässigung sei es auch zuzuschreiben, daß von der dort angebrachten Inschrift der größte Teil herabgefallen war; nur die Worte CONSTANTINI EXPIATA HOSTILI INCVRSIONE habe man lesen können. Mit Maffeo Veggio schreibt Grimaldi die Mosaiken Konstantin zu², eine Datierung, welche auch Onofrio Panvinio³ wiederholte; genauer gesagt, hat man dieselben in die Regierung Konstans' I. zu datieren, welcher, wie die oben angeführte Inschrift sagt, das Apsismosaik machen ließ.

Die „vielen“ Darstellungen aus der Geschichte des Apostelfürsten waren ohne Zweifel in übereinanderliegenden Zonen, wie jene des Triumphbogens Sixtus' III. in S. Maria Maggiore, untergebracht. Keine einzige wird von Grimaldi beschrieben, geschweige denn in Kopie vorgeführt. Doch haben wir wohl an jene Szenen zu denken, welche uns sonst aus der alten oder mittelalterlichen Kunst bekannt sind. Wir erwähnen die folgenden: 1. Berufung Petri und seines Bruders Andreas; 2. Heilung der Schwiegermutter; 3. Rettung Petri aus den Fluten; 4. Fußwaschung; 5. Verleugnung Petri; 6. Übergabe des Gesetzes; 7. Übergabe der Schlüssel; 8. Petrus mit Ananias und Saphira; 9. Heilung der Kranken durch den Schatten Petri. Neun Szenen können zwar „viele“ genannt werden, dürften aber kaum genügen, um die große Fläche der Wand zu füllen. Der Triumphbogen von S. Maria Maggiore hat zwar nur zwei Darstellungen mehr. Zieht man aber in Erwägung, daß die meisten dieser Szenen mit einem ganz außergewöhnlichen Aufwand von Figuren entworfen sind, also viel Raum

¹ Der Kopf in Phototypie veröffentlicht von Stevenson, *Topografia e monumenti di Roma nelle pitture di Sisto V della Biblioteca Vaticana, in Omaggio giubilare a Leone XIII.*, Roma 1888, 16f, Taf. V, 1; beide Fragmente zusammen mit dem Kopf Gregors IX. von dem Fassadenmosaik in Farben bei de Rossi, *Mosaici* Fasc. XXVII. Unsere Fig. 116 ist nach der Photographie Mosconis (9077) hergestellt.

² *Cod. Barb. lat. 2733*, fol. 164 v: „Apsidae coniunctus paries . . . multis historiis B. Petri musiveis sed pene vetustate

et imbre coecatis ornatus erat. Constantini tempore hos ibi conscriptos versus affirmat Mapheus Veggius sic . . . Sunt et in alio arcu apsidae super altare maius aliae literae, quae negligentius habitae maiori ex parte corruerunt, sed ex paucis earum, quae vix adhuc legi possunt, deprehenduntur, licet non integre, verba haec: CONSTANTINI EXPIATA HOSTILI INCVRSIONE.“

³ Bei Müntz, *Notes sur les mosaïques*, in *Rev. archéol.* 1882, II 147.

beanspruchen, so muß man annehmen, daß der Zyklus Petri noch andere Bilder, z. B. solche aus dem Kampf des Apostels mit dem Simon Magus, enthalten hat, wie sie uns auf den Mosaiken der Kapelle Johannes' VII. und auf den Fresken des Portikus begegnen werden¹. Wie groß die Zahl aller Darstellungen war, wird sich indes aus Mangel an jeglicher Nachricht nicht feststellen lassen.

Die Form der genannten Szenen erschen wir aus den erhaltenen Beispielen, von denen einige auf unsern Tafeln vertreten sind. In Anbetracht der Wichtigkeit der Basilika des Apostelfürsten mußten ihre musivischen Bilder einen ebenso großen Einfluß auf dem Gebiete der zeitgenössischen und späteren Kunst erlangen wie diejenigen der lateranensischen Kirche. Bei der Rettung aus den Fluten, der Fußwaschung, der Verleugnung und der Übergabe des Gesetzes, kurz bei den Szenen, welche auf mehreren Denkmälern vorkommen, kann man tatsächlich die Beobachtung machen, daß die einzelnen Beispiele untereinander verwandt sind, also auf einen Urtypus zurückgehen.

Von der Geschichte des Apostelfürsten und der beiden Eheleute Ananias und Saphira wollen wir hier eine interessante Darstellung besprechen, welche uns die alte Lateranbasilika bewahrt hat. Sie war a fresco in einer Kapelle gemalt und wurde von der Wand abgelöst, um so der Nachwelt erhalten zu bleiben (Taf. 238, 1). Die Ablösung geschah mit solcher Vorsicht, daß der Restaurator nur an wenigen Stellen mit Farbe nachzuhelfen brauchte. Selbstverständlich geschah dieses immer zu Ungunsten des Originals. Als eine ganz außergewöhnliche Seltenheit ist hervorzuheben, daß die Malerei in dem untern Teil schon im Mittelalter ausgeflickt werden mußte; sie war dort, man weiß nicht wie und wann, verstümmelt worden.

Die Komposition bietet alle vier in der Heiligen Schrift berichteten Momente in einem einzigen Bilde und ist mit der gewohnten Klarheit entworfen, weshalb die von dem Maler hinzugefügten Namen der drei Hauptpersonen gut wegfallen könnten. Petrus, S|PETRVS, sitzt, nach rechts gewendet, auf einem lehnlosen Gemmenstuhl und hat die rechte Hand zum Sprechgestus erhoben, die linke geöffnet und vor sich ausgestreckt. Sein Gesicht ist mit dem Stuck zerstört; man sieht noch die grüne Untermalung der Haare und des Bartes. Die Gewänder sind die klassischen, nur von anderer Farbe: die Tunika ist blau, das Pallium rot. Die Tunika war ursprünglich auch unten bei den Füßen sichtbar, wurde aber von demjenigen, der das Bild im Mittelalter ausgeflickt hat, bis auf ein Stück neben dem Sessel unterdrückt; damals wurde auch das mit Gemmen verzierte Suppedaneum beseitigt und durch eine hohe Fußbank mit vier dünnen Beinen ersetzt.

Der Apostel spricht zu dem als ein Mann von Bedeutung aufgefaßten Ananias, A|NA|NIAS, der sich mit einem Geldbeutel in der Linken eingefunden hat und im Sprechen mit der Rechten agiert. Der Beutel, den er „zu den Füßen der Apostel legte“², ist weiß gemalt, aber verblaßt und zum Teil zerstört; der letzte Restaurator wußte die Lücke nicht richtig

¹ Siehe unten § 9, 3 und § 11.

² *Apog.* 5, 2.

auszufüllen. Ananias hat einen Anflug von Vollbart, von dem ebenfalls nur die grüne Untermalung übrig ist. Der Knoten des auf der rechten Schulter gebundenen Mantels erinnert an das gleiche Detail einiger Medaillons in S. Croce (Taff. 249, 4 251, 1).

In der *Apostelgeschichte* wird erzählt, daß Ananias, von dem Apostel wegen der Lüge zur Rede gestellt, „niederfiel und den Geist aufgab“ und dann von den „Jünglingen . . . hinausgetragen und begraben“¹ wurde. Das gleiche geschah mit seiner Frau (SA|PHI|RA): als auch sie wegen derselben Lüge von dem Apostel getadelt wurde, „da fiel sie plötzlich vor seinen Füßen nieder . . .“, und die Jünglinge begruben sie bei ihrem Manne“². Der Künstler zeigte sie, wie sie vor dem Heiligen tot niederfällt und wie sie neben der Leiche ihres Mannes in den Sarkophag, mit dem Geldbeutel zu ihren Füßen, gelegt wird. Von der ersten Gestalt ist nur die Hälfte des mit der braunvioletten Palla verhüllten Kopfes erhalten; bei der mittelalterlichen Ausbesserung hat man sich nicht die Mühe genommen, das Fehlende zu ergänzen, wie man es bei dem Apostel und dem Sarkophag getan hat. Um zu zeigen, daß zwei verschiedene Momente dargestellt sind, hat der Maler die grüne Bodenfläche bis zum Saum der Tunika des Ananias hinaufgerückt, so daß dieser wie abgeschnitten erscheint.

Von den drei „Jünglingen, die das Begräbnis besorgten“, erteilt der eine mit dem Gestus der erhobenen Rechten die Befehle; der zweite ist daran, die Leiche der Saphira beizusetzen, und der dritte rauft sich vor Schmerz über die beiden Todesfälle die Haare aus. Jener trägt die gleichen Gewänder wie Ananias, die zwei andern, Persönlichkeiten untergeordneten Ranges, entbehren der Chlamys. In dem Hintergrund sieht man phantastische Architektur: rechts und links ein rundbogiges Tor mit einem turmartigen Aufsatz und in der Mitte ein Pavillon mit Draperieverzierung. Als Umräumung dienen auf beiden Seiten schwarze und rote, durch eine weiße Linie getrennte Borten und aufrecht stehende Zahnschnitte von weißer und roter Farbe, die sehr dekorativ wirken, daher in der mittelalterlichen Malerei nach dem ersten Jahrtausend zu einer ungewöhnlich großen Verwendung gelangt sind. Zwischen den Zahnschnitten befanden sich breite Streifen, die als Trennungsglieder der Gemälde dienten. Sie bestanden aus oblongen und rhomboidalen, von buntem Marmor eingerahmten Feldern, die mit den mannigfaltigsten Motiven gefüllt waren; in den erhaltenen sind ein Kugelornament mit Arabesken, zwei Aale (?) und Draperie mit Früchten zu sehen.

Über die Zeit der Entstehung der Fresken kann kein Zweifel herrschen. Ein Blick auf die Tafeln der spätesten Malereien der alten Klemenskirche genügt, um sich zu überzeugen, daß auch sie der gleichen Periode angehören, daß sie, mit andern Worten, nach dem Normannenjahr (1084) ausgeführt wurden. Der Künstler war jedoch hervorragender als derjenige der klementinischen Fresken; seine Gestalten sind richtiger gezeichnet und machen freiere, natürlichere Bewegungen. Auch die Qualität der Farben ist besser. Man beachte namentlich das schöne Rot und Blau. Diese Unterschiede erklären sich aus der ungleich größeren Bedeutung der Lateranbasilika, welche viel reicher war, deshalb auch die besten Künstler heranziehen konnte.

¹ *Ap*g 5, 5f.² *Ap*g 5, 7–10.

§ 4. Mosaiken der Architrave.

Von Grimaldi erfahren wir, daß die Architrave des Mittelschiffes mit Mosaiken, welche „Blumen“ darstellten, bedeckt waren: „Zophorus . . . musiveus erat ad flores.“ Die Blumen waren wahrscheinlich, wie so oft, in Akanthusranken angebracht; der Schmuck wird demnach eine gewisse Ähnlichkeit mit demjenigen gehabt haben, der in S. Maria Maggiore zum größten Teil in Stuck ausgeführt ist. Grimaldi fügt hinzu, daß Nikolaus III. die Papstporträts so hineinmalen ließ, daß je ein Porträt über eine Säule kam¹. Auf den zwei weiter unten abgedruckten Gesamtansichten der Dekoration der Wände hat der Kopist die Porträts richtig angegeben, die Blumendekoration des Architravs aber in ein schematisches Volutenornament verwandelt.

§ 5. Mosaikbild der Frontwand der Vorhalle.

Die alten Besucher der Basilika des Apostelfürsten haben noch die folgende metrische Inschrift abgeschrieben:

CREDITE VICTVRAS ANIMA REMEANTE FAVILLAS
RVRSVS AD AMISSVM POSSE REDIRE DIEM
NAM VAGA BIS QVINOS IN LVNA RESVMPSERAT ORBES
NVTABAT DV BIA CVM MIHI MORTE SALVS
IRRITA LETIFEROS AVXIT MEDICINA DOLORES
CREVIT ET HV MANA MORBVS AB ARTE MEVS
O QVANTVM PETRO DONAVIT XPS HONOREM
ILLE DEDIT VITAM REDDIDIT ISTE MIHI.

Glaubt mir: die Seele kann zu der Asche zurückkehren und das verlorene Leben wieder erlangen! Mehr als zehn Monate schon rang ich mit dem Tode; die Arzneien haben meine Schmerzen nur vermehrt, die Ärzte meine Krankheit nur gesteigert. Wie hat doch da Christus den Petrus geehrt: jener schenkte mir das Leben, dieser gab es mir zurück².

Die Inschrift war „auf der Frontwand der Vorhalle“, wahrscheinlich über dem Haupteingang, angebracht; sie gehörte zu einem „Bilde Konstantins“, wie einer von denen, die sie abgeschrieben haben, ausdrücklich bemerkt. Infolge dieser ohne jede Einschränkung gegebenen Notiz glaubte de Rossi den Gedanken an einen Privatmann namens Konstantin ausschließen zu sollen³; er fand die Inschrift von „bestem Klang“, „optimi saporis“, und nannte

¹ *Cod. Barb. lat.* 2733, fol. 107: „Zophorus . . . musiveus erat ad flores. At Nicolaus III Ursinus (Mapheo Veggio teste) supra quodlibet columnarum capitulum mediae navis romanos pontifices pingi iussit.“

² De Rossi, *Inscript. christ.* II, I, XXXV, 55 n. 11; 79, 7; 144, 2; 260, 1. Die Inschrift wurde kopiert „in fronte super portico“, „in imagine Constantini“.

³ Bei einem Privatmann wäre wohl der Stand vermerkt worden.

sie das „eleganteste unter den christlichen Epigrammen“; nach ihm konnte der in ihr erwähnte Konstantin in Anbetracht der Wichtigkeit des Gebäudes nur der gleichnamige Kaiser sein¹. Andere hingegen sehen in dieser Persönlichkeit einen Privatmann²; andere endlich halten die Inschrift nicht für antik³.

Abgesehen von der letzteren Behauptung, welche wir ohne weiteres ablehnen dürfen, ist es schwer, eine sichere Entscheidung zu treffen. Wenn de Rossi recht hat, so kann das „Bild“ kaum etwas anders als eine musivische Darstellung des Kaisers enthalten haben. Bild und Inschrift wären also eine Weihegabe für erlangte Gesundheit gewesen; denn der Verfasser preist den Apostelfürsten als seinen Lebensretter. Dieses würde die große Liebe erklären, die Konstantin gerade zu dem hl. Petrus hatte und die ihn mit bewog, dem Apostel den Prachttempel zu errichten. Ein Weihebild des Kaisers mit einer solchen Inschrift und an einem solchen Ort, wo alljährlich unzählige Besucher aus allen Ländern ein- und ausgingen, würde sodann auch sehr gut erklären, wie die Legende von dem Aussatz sich bilden konnte⁴. Daß sie im Orient entstand, wäre kein Hindernis; denn der Orient hat ja vieles aus der Hauptstadt übernommen. De Rossis Hypothese hätte schließlich die Tatsache für sich, daß der Kaiser sich auch in seinem Palast in Konstantinopel über dem Eingang abbilden ließ. Dem Berichte des Eusebius zufolge war er „aufrecht stehend, hatte die Augen himmelwärts gerichtet und die Arme nach Art der Betenden ausgebreitet“⁵. Die Orantenhaltung war die von ihm bevorzugte; so sah man ihn nach demselben Gewährsmann auch auf den Goldmünzen⁶.

Alle diese Erwägungen verleihen de Rossis Annahme einen gewissen Grad von Wahrscheinlichkeit. Was uns abhält, ihr unsere volle Zustimmung zu geben, ist vor allem der Umstand, daß der Verfasser der palatinischen Sammlung gegen seine sonstige Gewohnheit nicht näher angibt, zu welchem Monument die Inschrift gehörte, — also ein Bedenken negativer Art.

§ 6. Mosaiken der Fassade.

Die äußere Seite der Eingangswand scheint bei den mit musivischen Bilderzyklen ausgestatteten Basiliken Roms anfänglich schmucklos geblieben zu sein. Wir sahen es bereits an der lateranensischen, welche die wichtigste war; wir sehen es auch an der Peterskirche, die an Würde den zweiten Rang behauptete: bei dieser wurde die Fassade erst unter Leo I. (440—461) mit Mosaiken ausgeschmückt. Darüber belehrt uns die von einem alten Pilger kopierte Inschrift, in welcher gesagt wird, daß *der erlauchte Mann, der Expräfekt und Konsul*

¹ Ähnlich auch Hartmann Grisar, *Geschichte Roms und der Päpste* I 237f.

² Duchesne, *Liber pontificalis* I, CXIII, Anm. 1.

³ So Mommsen (*Liber pontificalis* XXVII, Anm. 6), der für die altchristlichen Schöpfungen bekanntlich nicht immer das richtige Gefühl und Verständnis hatte. Vgl. meinen Aufsatz

über die altchristlichen Inschriften *Aquileas* in *Ephemeris Salonitana*, Iaderae 1894, 57.

⁴ De Rossi wollte diese Frage „in commentariis historicis“ erörtern (*Inscript. christ.* II, I, 260, Anm. 1).

⁵ *Vita Const.* 4, 15; Migne, *PG* 20, 1163, ed. Heikel 123.

⁶ Ebd.

Marinianus mit seiner erlauchten Gattin Anastasia auf Bitten des Papstes Leo dem seligsten Apostel Petrus das Gelöbnis erfüllt hat:

MARINIANVS VIR INL·EXPF praet·ET CONS·ORD·
CVM ANASTASIA INL·FE^m·eius·DEBITA VOTA
BEATISSIMO PETRO APOSTOLO PERSOLVIT
QVae PRECIBVS PAPae LEONIS MEI
proVOCATA SVNT ATQ·PERFECTA.

Das Gelöbnis betraf das Fassadenmosaik. Dieses beweist die dem Epigramm vorausgeschickte Lokalangabe, in welcher der Inhalt der Darstellungen mehr gestreift als angegeben wird: „In fronte foras in ecclia sc̄ti Petri ubi IIII animalia circa xpm sunt picta.“¹ Trotzdem ist die Nachricht sehr wichtig, weil sie die im *Papstbuch* ganz allgemein gehaltene Erwähnung der Arbeiten Leos I. in der Peterskirche: „Hic renovavit basilicam beati Petri...“², vervollständigt. Für den Inhalt der Mosaiken zeigte der Sammler von Inschriften wenig Interesse, weshalb er ihn auch nur berührt hat. Die Darstellungen waren, wie wir gleich sehen werden, viel reichhaltiger.

Den Unbilden der Witterung ausgesetzt, mußte das Mosaik schon unter Sergius I. (687—701) ausgebessert werden. Wir erfahren es von dem *Liber pontificalis*, der sich dieses Mal sehr genau ausdrückt: „Hic musibum, quod ex parte in fronte atrii eiusdem basilicae fuerat dirutum, innovavit.“³ Aus der weiteren Geschichte des Mosaiks heben wir hervor, daß es von Innozenz III. einer nochmaligen Restaurierung unterzogen wurde⁴. Diese kann nicht sehr gründlich gewesen sein; denn es ist bekannt, daß Gregor IX. (1227—1241) das Mosaik vollständig neu wiederhergestellt, nicht restauriert hat. Der Verfasser der *Vita Gregorii IX.*, der uns dieses berichtet, ist zu bestimmt, als daß man seine Worte mißverstehen könnte; er schreibt: „In basilica apostolorum principis in maioris portae vestibulo parietem altitudine praegrandi erectum vestivit lapide deaurato⁵, nobilium imaginum decore distinctum.“⁶ Das Wort „vestivit“ läßt sich mit einer teilweisen Ausbesserung des Mosaiks ebensowenig wie die von Gregor eingeführten Neuerungen vereinbaren. Letztere sind übrigens nicht so groß, wie man es nach der von Hartmann Grisar veröffentlichten Miniatur eines Kodex von Farfa vermuten sollte⁷. Auf dieser sieht man zu oberst unter dem Giebel in einem Medaillon das Lamm Gottes, etwas tiefer die nach der leeren Mitte zugewendeten Evangelistensymbole und in einer noch tieferen Reihe die apokalyptischen Ältesten, von denen einige auch auf die beiden Seitenwände des Atriums verteilt sind. Die von dem Autor der Inschriftensammlung erwähnte Gestalt Christi des ursprünglichen Mosaiks ist

¹ De Rossi, *Inscript. christ.* II, I, 55, n. 10.

² *Liber pontificalis* ed. Duchesne I 239, ed. Mommsen 104.

³ Ed. Duchesne I 375 u. 379, Anm. 34, ed. Mommsen 214.

⁴ Die Stelle ist weiter oben (S. 364) abgedruckt.

⁵ Diese Worte deuten auf einen goldenen Hintergrund.

⁶ Muratori, *Scriptores rerum ital.* III 578.

⁷ *Il prospetto dell' antica basilica vaticana*, in *Anal. Rom.* I 463ff., Taf. 10.

verschwunden. Sergius I. habe sie, so sagt man, durch das Lamm abgelöst, um dadurch öffentlich gegen den bekannten Kanon des Konzils vom Jahre 692 Protest einzulegen¹. Obgleich derartige Gelegenheitsminiaturen nur auf eine sehr beschränkte Autorität Anspruch erheben können, weil sie nicht eine genaue Kopie des Monumentes sein wollen, sondern sich mit einer für besondere Zwecke ausreichenden allgemeinen Ähnlichkeit begnügen, so glauben wir, daß das Lamm dort wirklich vorhanden war, wahrscheinlich aber schon seit Leos I. Zeiten; denn es gehörte von Anfang an zu den beliebtesten Symbolen. Es behauptete den von der Miniatur ihm zugewiesenen Platz und zierte das Tympanon. Zwischen den vier Evangelistenzeichen ist der thronende Christus mit den ihn umgebenden Apostelfürsten anzunehmen. Er wurde bei der von Sergius I. ausgeführten Restaurierung schon deshalb nicht unterdrückt, weil er ja auch auf dem Mosaik Gregors IX. vorkommt; wohl aber hat der Miniator in Anbetracht der Kleinheit seiner Zeichnung es vorgezogen, den Platz in der Mitte lieber leer zu lassen, als ihn mit unkenntlichen Figuren auszufüllen.

Wir haben außerdem auch keinen Grund, die vier Vollgestalten der Evangelisten von dem ursprünglichen Mosaik auszuschließen. Ähnlich mit ihren Symbolen vereinigt, werden wir sie in dem von Hilarus (461—468), dem Nachfolger Leos, erbauten und ausgeschmückten Oratorium des hl. Johannes d. T. antreffen². In der untersten Reihe endlich waren die Ältesten, die der Miniator kopiert hat; und hinter den Ältesten standen die beiden Städte, die er unbeachtet ließ, die aber auf einer Skizze Grimaldis mit ihren Namen abgezeichnet und von ihm selbst inventarisiert sind³. Die Miniatur ist also nichts mehr als ein Auszug aus dem von Leo I. ausgeführten und von Sergius I. restaurierten Mosaik; sie hat demnach keinen größeren Wert als jene gelegentlichen Erwähnungen der Mosaiken, welche nur einige Bestandteile derselben namhaft machen und die übrigen übergehen. Der Zweck, dem Leser des auf die Miniatur bezüglichen Abschnittes über die Bestattung Gregors d. Gr. die Vorhalle der Peterskirche zu zeigen, war erreicht und das genügte.

Wie bemerkt, ließ Gregor IX. das Mosaik vollständig neu herstellen. Dem Beispiel Innozenz' III. folgend, benutzte er die Gelegenheit, um seine eigene Gestalt in die Komposition einzufügen. Die untere Reihe mit den Ältesten und den Städten schied er von den beiden oberen durch eine in leoninischen Versen abgefaßte Inschrift, welche die Glaubenslehre Petri verherrlichte und zugleich als Fries diente, also einem architektonischen Bedürfnis abhalf; wir drucken sie nach der von Petrus Sabinus angefertigten Kopie ab⁴:

CEV SOL FERVESCIT SIDVS SVPER OMNE NITESCIT
ET VELVT EST AVRVM RVTILLANS SVPER OMNE METALLVM
DOCTRINA ATQVE FIDE CALET ET SIC POLLET VBIQVE
ISTA DOMVS PETRÄ SVPER FABRICATA QUIETÄ.

¹ Ebd. 482f.

² Vgl. unten B. II, K. 13.

³ *Cod. Barb. lat.* 2733, fol. 133v.

⁴ De Rossi, *Inscript. christ.* II, I, 419, n. 21.

Wie der Glanz der Sonne alle Gestirne überstrahlt und wie das funkelnde Gold an Wert alle Metalle übertrifft: so groß ist die Macht der Lehre, welche der Glaube durchdringt; denn dieses Haus ist auf festen Felsen gebaut.

Zu den beiden Neuerungen, welche die ursprüngliche Komposition in keiner Weise trübten, sind aber noch andere hinzuzufügen. Zunächst mußte das durch die Miniatur von Farfa bezeugte Gotteslamm dem Auge weichen, welches in das Giebelfeld gebrochen wurde, um dem Mittelschiff eine größere Fülle Lichtes zuzuführen. Auch dieses verursachte keine

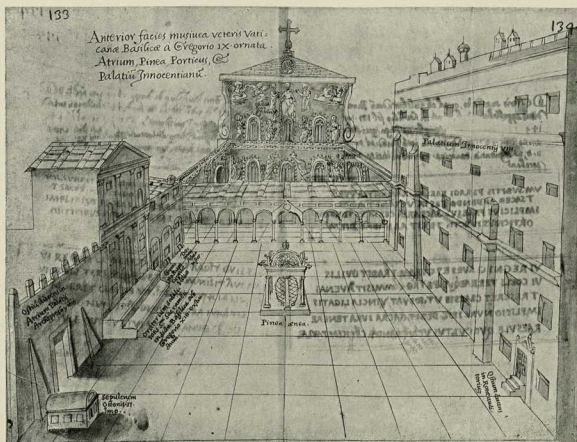


Fig. 117. Vorderansicht der alten Peterskirche.

weitere Störung: durch die Entfernung des Lammes schwand nur das Symbol, der Schatten der Gestalt Christi; der Sinn blieb der gleiche. Zwei wesentlichere Veränderungen, die letzten, erfahren wir aus der Beschreibung des Mosaiks, welche in mehreren Exemplaren Grimaldi hinterließ¹. Eine derselben begleitet die von Domenicus Tessellius de Lugo gezeichnete Vorderansicht der alten Peterskirche mit den anstoßenden Bauten, die sich in dem *Album* des Sakristeiarchivs befindet und von Hartmann Grisar veröffentlicht wurde². Das Mosaik erscheint darauf viel vollständiger als auf der Miniatur von Farfa. Von einer Kopie im strengen Sinne des Wortes kann aber auch hier nicht die Rede sein; denn von den Ältesten sind bloß einige wiedergegeben und die Städte mit den Schafen nur durch die

¹ Vgl. *Cod. Barb. lat.* 2733, fol. 54f; 2734, fol. 131; Müntz, *Recherches sur l'oeuvre archéol. de Grimaldi* 256f.

² H. Grisar, *Il prospetto dell' antica basilica vaticana*, in *Anal. Rom.* 489, Taf. XI—XII.

Namen HIERVSALEM und BETLEEM angedeutet. Letzterem Mangel ist auf der in Fig. 117 abgedruckten Zeichnung Grimaldis durch die wenn auch schematische Angabe der Städte selbst abgeholfen¹.

Grimaldi sah in der zur Rechten Christi stehenden Gestalt „die seligste Jungfrau und Gottesmutter“ und in den Händen des zu den Füßen Christi knienden Gregor IX. ein „Kissen mit einem Goldstück“, das der Papst „dem Erlöser opferte“. Beides wurde für einen offenbaren Irrtum erklärt und mit dem schlechten Zustand des Mosaiks wie auch mit der Höhe der Wand entschuldigt: Grimaldi habe den hl. Paulus für Maria gehalten und in den vorgestreckten, aber leeren Händen des Papstes ein Kissen gesehen. Nach meinem Dafürhalten ist man hier zu weit gegangen. Grimaldi hatte eine zu große Übung und Schulung, um die verhüllte Gestalt Mariä mit dem bärtigen und kahlköpfigen Heidenapostel zu verwechseln. Die „Höhe“ sodann wurde vollständig beseitigt, als man die zur Abbrechung notwendigen Gerüste aufstellte und das „Bild Gregors“ ablöste, um es dem Kardinal dei Conti zu schenken, welcher aus der gleichen Familie wie der Papst stammte. Bei dieser Gelegenheit konnte Grimaldi das Mosaik aus unmittelbarer Nähe betrachten. Die ganz bestimmte Formulierung seiner Aussagen zwingt uns zu einer solchen Annahme. Auf die Gestalt des Papstes kommt er zum Schluß noch einmal zurück und hebt es als eine besondere Merkwürdigkeit hervor, daß „Gregor IX. zu den Füßen des Erlösers Gold opfere“. „Dieses ist“, setzt er hinzu, „das Zeichen einer großen Unterwürfigkeit. So opfert der Kaiser dem Papst bei der Krönung zum Offertorium.“² Grimaldi hätte dieses nicht mit einer solchen Bestimmtheit schreiben können, wäre er seiner Sache nicht sicher gewesen. Wir haben also weder Recht noch Grund, ihm unsere Zustimmung darin zu versagen. Wir sind im Mittelalter, und dieses hatte auch seine eigenen Kompositionen. Die Veränderung des Heidenapostels in eine Madonna mag auf einer mangelhaften Erhaltung des leoninischen Originals beruhen; es ist aber auch nicht unwahrscheinlich, daß sie beabsichtigt war.

Aus einem in der unteren Reihe eingelassenen Wappen Eugens IV. (1431—1447) glaubte Grimaldi die Restaurierung eines der Ältesten folgern zu sollen, ein Schluß, dessen Richtigkeit wir dahingestellt sein lassen. Als echter Notar bleibt er immer in seinem Beruf und äußert sich mit keiner Silbe über den Stil der Mosaiken; er nimmt nur den nackten Tatbestand auf, diesen aber mit aller Gewissenhaftigkeit. Christus „segnete mit dem auf den Daumen gepreßten Ringfinger“; Gregor kniete in seinem „päpstlichen Ornat“ und war durch den Namen GREGORIVS PP VIII kenntlich gemacht. Die Evangelisten endlich hatten „Bücher“, nicht, wie auf den älteren Darstellungen, Rollen. Dieses paßt wieder zu der Zeit; denn in dem von Hilarus stammenden Oratorium des Täufers hielten die Evangelisten ebenfalls Bücher. Der Notar verzeichnet auch den Inhalt der einzelnen Bücher. In

¹ *Cod. Barb. cit.*, fol. 133 f.

² Grimaldi verweist dafür auf das „alte Pontifikale in der Bibliothek des hl. Petrus n. 10, fol. 51 f“, d. i. die Benediktions-

formel bei der Kaiserkrönung. Die uns interessierenden Worte lauten (*Ord. Rom. XIV, 4: Migne, PL 78, 1238*): „offerens ei aurum, quantum sibi placuerit“.

dem des Matthäus stand: ASSVMPSIT IESVS PETRVM IACOBVM ET IOANNEM¹; in den übrigen der Anfang des betreffenden Evangeliums. Bei der Höhe, in welcher die Gestalten angebracht waren, konnte er die Inschriften von unten sicher nicht lesen; es wurde aber schon bemerkt, daß er auf dem Gerüst Gelegenheit hatte, das Mosaik aus nächster Nähe zu betrachten. Die Bücher werden demnach die angeführten Worte enthalten haben.

Der Kopf Gregors IX. (Fig. 118) hat sich, wie gesagt, erhalten, jedoch in einem weniger guten Zustand als derjenige Innozenz' III.; das Gesicht und die Tiara sind stark ausgebessert, die Gewandung ganz neu². Die Grotten von S. Peter besitzen noch einen etwas weniger restaurierten Kopf, welcher wegen seiner Kolossaldimensionen und wegen seines Stiles nur

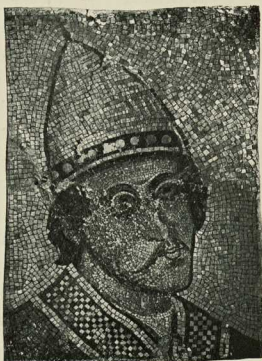


Fig. 118. Kopf Gregors IX.



Fig. 119. Kopf eines Heiligen in den vatikanischen Grotten.

von dem Fassadenmosaik Gregors IX. stammen kann. Um sich von dem letzteren zu überzeugen, braucht man den Kopf (Fig. 119) nur mit denen zu vergleichen, die in S. Paul von dem Mosaik Honorius' III., Gregors Vorgängers, übrig geblieben sind: hier wie dort herrscht die nämliche schematische Art in der Behandlung der Haare und der Gesichtsteile. Die Ähnlichkeit ist so groß, daß man annehmen muß, daß die Mosaizisten, welche Honorius III. beschäftigt hat, auch das Fassadenmosaik Gregors IX. ausgeführt haben.

§ 7. Malereien der Hochwände des Mittelschiffes.

In dem schon oft erwähnten Inventar, welches Grimaldi vor dem letzten Abbruch der Basilika des Apostelfürsten von den damals noch vorhandenen Kunstschatzen machte, hat er über die Wandmalereien der vorderen Hälfte des Mittelschiffes Aufzeichnungen hinterlassen,

¹ Mt 17, 1.

² Unsere Fig. 118, wie auch die folgende, gibt die Photo-

graphie Mosconis wieder. Über die Veröffentlichungen des Kopfes vgl. oben S. 367 Anm. 1.

die für uns um so wertvoller sind, als wir keine andern Nachrichten darüber besitzen. Deshalb sollen sie hier auch möglichst vollständig wiedergegeben und nur die Wiederholungen weggelassen werden¹. Wir schicken voraus, daß Grimaldi sich zunächst mit den Malereien der Nordwand befaßt, auf welcher er mehr Darstellungen erkannt hat als auf der Südwand, die wegen ihrer Neigung nach auswärts sehr verstaubt war². Er schreibt: „Auf der rechten Wand, vom Eingange aus gerechnet, standen in den Feldern zwischen den Fenstern Propheten. Unmittelbar unter den Fenstern waren folgende Darstellungen (*historiae*): Eintreten der Tiere in die Arche — Die Arche auf den Wassern — Wie Abraham einen von den Dreien anbetete — Wie er die Magd und deren Sohn verstieß — Wie er seinen Esel zur Opferung Isaaks rüstete — Wie Abraham seinen Arm ausstreckte, um das Opfer zu vollziehen — Wie Isaak sich das Wildbretgericht bestellte — Wie das Wildbret gebracht wurde. — Die drei nächsten Szenen waren so undeutlich und mit Staub bedeckt, daß ich sie nicht erkennen konnte. Darunter, in einer tieferen Zone, folgten sich die Klagen und Vorstellungen Moses' und Aarons bei Pharao wegen der Entlassung des (jüdischen) Volkes — Verwandlung des Stabes in die Schlange vor Pharao — Wie (Moses) mit dem Stabe das Wasser in Blut verwandelte — Wie bei seiner Berührung des Wassers Frösche entstanden — Wie bei seiner Berührung der Erde Mückenschwärme entstanden — Wie er Asche streute und der Hagel das Vieh tötete — Wie durch Feuer und Hagel die Menschen umgebracht wurden — Die Heuschreckenplage — Wie die Engel die Erstgeburt töteten — Untergang Pharaos im Roten Meer und Rettung des Moses durch Berührung des Wassers mit dem Stabe. — Auf der Wand gegenüber befanden sich Szenen aus dem Neuen Testament; aber weil sich dort auf der nach auswärts geneigten Wand der Staub lagern konnte, waren die Malereien fast ganz unsichtbar geworden, so daß ich nur die folgenden bemerkt habe: Taufe (Christi) — Auferweckung des Lazarus.

„In der Mitte der Wand über dem Altar der Apostel Simon und Judas war eine Kreuzigung mit den Schächern; neben dem Kreuz die Mutter Gottes und der heilige Evangelist Johannes; unter dem Kreuz die Büsten der Apostel Simon und Judas. — Es kamen noch der Abstieg zur Hölle und die Erscheinung vor den elf Aposteln. . . . Unterhalb dieser Darstellungen waren in bestimmten Zwischenräumen die Medaillons der Päpste gemalt, von der Brust aufwärts, mit bloßem Kopf, dem runden Heiligenschein und den Namen, die man aber kaum noch lesen konnte, z. B.: Siricius sedit ann. XV. M. V. DXX. Diese sehr alten Fresken der Hochwände des Mittelschiffes, welche ungeschickt, häßlich und verblaßt waren, ließ der Papst Formosus malen. Benedikt XII. (1334—1342) dachte daran, sie durch schönere zu ersetzen; der Tod hinderte ihn jedoch an der Ausführung seines Planes, wie

¹ *Cod. Barb. lat. 2733, fol. 106f.* Abgedruckt von Eugen Müntz, *Recherches sur l'œuvre archéol. de Jacques Grimaldi*, in *Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome* 1248f.

² Grimaldi kommt später noch einmal darauf zurück und sagt, daß die Neigung fünf Spannen betrug: „Parietem sini-

stram ingrediendo cum picturis Formosi papae, qui paries pendebat versus campum sanctum palmis quinque, ideo picturae propter pulverem erant penitus deletae: alter paries pendebat versus ecclesiam et pulvis in eo consistere non poterat.“ A. a. O. fol. 112.

die große, von dem ausgezeichneten Maler Giotto stammende Gestalt des Engels bekundet. Der Epistyl war, wie gesagt, mit Blumen in musivischer Arbeit ausgeschmückt. Doch Nikolaus III., ein Ursiner (nach Maffeo Veggio), ließ über den Kapitälern der Säulen im Mittelschiff die römischen Päpste malen. Rechts vom Eintretenden waren in dem erwähnten musivischen Epistyl dieses Teils der Kirche, den Paul V. niederreißen ließ, nach dem Hauptaltare zu die folgenden Porträts . . .: Pius, Soter, Eleutherius, Viktor, Zephyrinus, Kallistus, Urbanus, Antherus, Pontianus, Fabianus, Kornelius über der Säule aus afrikanischem Marmor. In der Wand über den Türen: Lucius, Stephanus, Sixtus II., Dionysius, Felix, Eutychianus, Gaius, Marcellinus, Marcellus über einer andern Säule aus Africano, Eusebius, Miltiades,

Silvester mit der Tiara von einem Reif und dem runden Heiligenschein. So auch die folgenden Päpste Markus, Julius, Felix, Liberius, Damasus, Siricius und Anastasius, mit Ausnahme des Liberius, welcher einen viereckigen Nimbus hatte.²

So weit der Bericht des päpstlichen Notars, welcher seine Inventarisierung der Malereien gewohnheitsmäßig mit

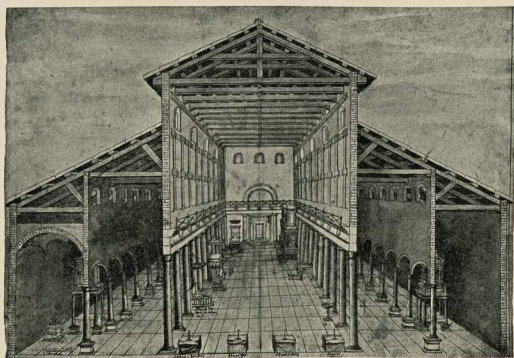


Fig. 120. Inneres der alten Peterskirche mit der Mauer Pauls III.

farbigen Skizzen ausgestattet hat³; wir geben die wichtigsten hier wieder.

Als Grimaldi seinen Bericht niederschrieb, war die nach dem Hauptaltar zu gelegene Hälfte der Basilika schon lange abgetragen. Paul III. (1534—1549) hatte eine provisorische Mauer aufgeführt, um den noch übriggebliebenen Teil „von dem Neubau zu trennen und die gefährliche Zugluft abzuhalten“ (Fig. 120)⁴. Es konnte also nur noch die eine Hälfte der Malereien inventarisiert werden; die andere war spurlos zu Grunde gegangen. Das ganze Mittelschiff der Basilika besaß demnach nicht weniger als vierundvierzig Darstellungen aus dem Alten und ebenso viele aus dem Neuen Testament. Über denselben standen, wie gesagt, Propheten und Apostel; unterhalb befanden sich die Papstporträts. Die Apostel werden

¹ Hier wiederholt sich Grimaldi, die Notiz ausgenommen, daß die Päpste das „bürgerliche Pallium“, d. h. das Pallium als Mantel, trugen.

² *Cod. Barb. lat.* 2733, fol. 106 ff.

³ Bei Ciampini, *De sacris aedificiis* Taff. IX ff.

⁴ Eine Innenansicht von S. Peter mit der Mauer Pauls III. bringt auch *Cod. Barb. cit.*, fol. 104 v—105. Unsere Fig. 120 ist dem sog. *Album* entlehnt. Vgl. darüber unten S. 390.

zwar von Grimaldi nicht erwähnt; wir dürfen sie aber ohne weiteres annehmen, weil sie auch in der lateranensischen Basilika und in S. Paul, der Schwesterkirche, dargestellt waren.

Bei der Frage nach der Zeit der Entstehung der Malereien haben die in die Mosaiken des Epistyls eingefügten Papstporträts auszuscheiden; denn wir wissen bereits, daß sie von Nikolaus III. herrühren. Demselben Papst sind, wie wir später zeigen werden, auch die zwischen den Fenstern gemalten Figuren zuzuschreiben. Die übrigen Fresken werden von Grimaldi dem Papst Formosus (891—896) zugewiesen. Diese Datierung ist zweifellos richtig; sie geht auf Benedikt von Monte Soracte (um 968) zurück, welcher den Namen des Stifters vielleicht unter einem Votivbild gelesen oder sonst sichere Kunde darüber gehabt hat. Aus ihm schöpfte sie dann der Verfasser des im *Liber pontificalis* veröffentlichten Lebensabrisses des genannten Papstes, da er von diesem schrieb, daß „er (Formosus) die Malereien der Kirche des heiligen Apostelfürsten Petrus erneuert hat“¹. Das „renovavit“ ist natürlich im buchstäblichen Sinne zu verstehen; die von Formosus ausgeführten Malereien waren mit andern Worten nicht eigene Schöpfungen, sondern Kopien von älteren, welche vermutlich wegen schlechter Erhaltung, „erneuert“ werden mußten.

Wer war nun der Stifter der ursprünglichen Malereien? Auch hierüber kann kein Zweifel bestehen: der „viereckige Nimbus“, den Grimaldi um den Kopf des Liberius sah, leitet uns an, in diesem Papst den Urheber der ursprünglichen Malereien, die Formosus später kopiert hat, zu erblicken. Die Zuweisung der Malereien der beiden Hochwände an Liberius empfiehlt sich zum vorhinein durch den Umstand, daß derselbe auch in der seinen Namen tragenden Basilika einen großen musivischen Zyklus von Darstellungen aus dem Alten Testament machen ließ².

Demnach war der liberianische Zyklus der Apostelkirche nicht bloß der älteste, sondern auch der umfangreichste an biblischen Darstellungen, die bis dahin in einer Basilika Roms ausgeführt worden waren. Die große Zahl derselben schließt den Gedanken an eine Konkordanz aus; die Szenen aus dem Alten waren denen aus dem Neuen Testament rein materiell, nicht gedankenhaft gegenübergestellt. Eine ähnliche Wahrnehmung werden wir auch in der Basilika des Heidenapostels machen, welche in allem der des Apostelfürsten gleichkommen wollte. Dort werden wir auch einige gut erhaltene Exemplare von Papstporträts finden, welche den Brand der alten Basilika überdauert haben und die zum Teil von Nikolaus III., zum Teil von Formosus stammen, zum Teil noch älter sind.

1. Darstellungen aus dem Alten Testament.

Aus Grimaldis Skizzen (Figg. 121—122)³ ersehen wir, daß die beiden Hochwände des Mittelschiffes unterhalb der Fenster durch gemalte Säulen und Architrave, die eine

¹ *Liber pontificalis* ed. Duchesne II 227: „Hic per picturam renovavit totam ecclesiam beati Petri principis apostolorum.“

² Vgl. darüber B. II, K. 8, § 3.

³ Fig. 121 ist nach der farbigen Zeichnung des *Albums* im Archiv von S. Peter, Fig. 122 nach *Cod. Barb. lat.* 2733, fol. 113 f. angefertigt.

Fortsetzung der wirklichen Säulen und Architrave bildeten, in zwei Zonen abgeteilt waren, in denen sich, den Interkolumnien entsprechend, die Felder mit den biblischen Darstellungen befanden. Diese Einteilung der Wände ergab sich von selbst und war sehr verbreitet; eine anscheinend aus dem 10. Jahrhundert stammende werden wir in S. Crisogono antreffen, und noch Cavallini wendete sie an.

Die erhaltenen Malereien mit Darstellungen aus dem Alten Testament begannen mit Noe¹. Grimaldis Skizze bietet die geschlossene Arche von der Form einer Truhe, wie sie

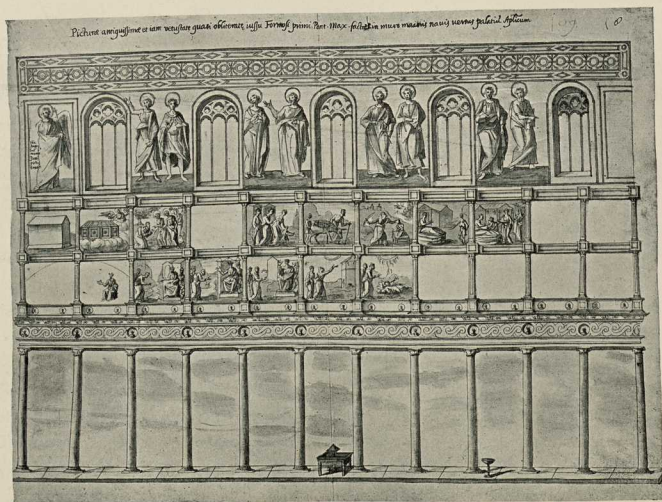


Fig. 121. Malereien der Nordwand der alten Peterskirche.

im ersten Feld auf dem Erdboden steht, im zweiten auf den Wassern schwimmt und von einem aus Wolken halb herausragenden Engel geschützt wird. Letzterer fehlt auf der im übrigen gleichen Darstellung in S. Maria Antiqua, ist also verdächtig. Dazu vermissen wir auf der Skizze im ersten Feld die in die Arche eintretenden Tiere, welche in dem Text erwähnt sind. Einen Ersatz haben wir in dem soeben zitierten Fresko von S. Maria Antiqua (Taff. 192–193, 1), welches den gleichen Gegenstand abbildet.

In dem dritten Feld hat sich Abraham auf die Knie geworfen, um den mittleren Engel anzubeten². Raphael wird für die Loggien eine ähnliche Komposition benutzt haben; denn

¹ In S. Paul gingen den Bildern Noes neun aus der Schöpfungsgeschichte und drei mit Kain und Abel voraus. ² Gn 18, 1ff.

sein Bild hat für die vier Figuren die nämliche Anordnung. Auf Grimaldis Kopie ist der mittlere Engel mit dem Begleiter zur Linken durch den Nimbus ausgezeichnet, während der dritte des Attributs entbehrt. Auf dem Original war entweder bloß der mittlere nimbiert oder alle drei hatten diese Auszeichnung. So sehen wir sie z. B. in der Szene der Bewirtung auf den liberianischen Mosaiken, welche auch höchst wahrscheinlich in dem nächsten Feld, wo Grimaldi nichts erkennen konnte, gemalt war (Taf. 10).

In dem fünften Feld wird Agar mit ihrem Sohne Ismael verstoßen¹. Der Knabe geht voraus, es folgt die Mutter, ihre Hände zum Schutz auf seine Schultern legend. Abraham

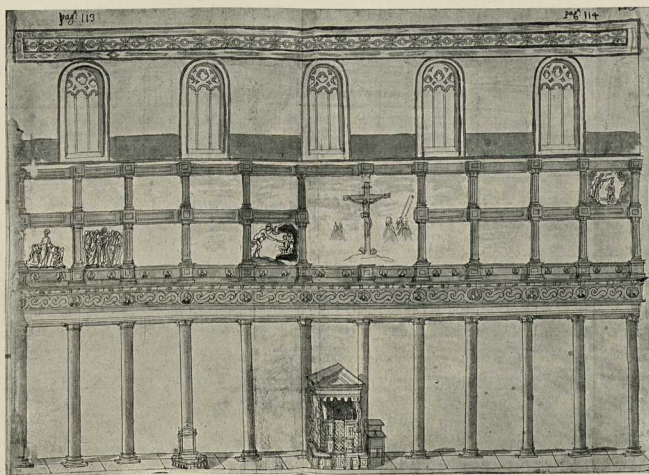


Fig. 122. Malereien der Südwand der alten Peterskirche.

stößt mit der Rechten die Magd von sich; hinter ihm steht Sara und schaut der Entfernung ihrer Rivalin zu. Der „Schlauch Wasser“ ist bei der Kleinheit der Kopie nicht angedeutet.

Die Miniaturen der griechischen *Oktateuche*² haben die Geschichte Agars mit großer Ausführlichkeit behandelt. In dem einen vatikanischen, dessen Bilder wir hier abdrucken (Fig. 123)³, wird zunächst die widerstrebende Magd von der Sara dem alten Abraham zugeführt, und dieser weist mit der Linken auf den Eingang seines Hauses hin. In dem

¹ Gn 21, 19.

² Von den beiden vatikanischen, auf die wir uns in der Folge namentlich berufen werden, stammt 746 aus dem 12., 747 aus dem

11. Jahrhundert. Die Miniaturen gehen aber auf ältere Vorlagen zurück, wie man namentlich aus den Darstellungen des Moses, Josue und Job schließen darf.

³ Cod. vat. graec. 746, fol. 71.



Fig. 123. Szenen aus der Geschichte Agars.

unteren Streifen vollzieht sich vor der Haustür die Entbindung der Agar, also eine von jenen Szenen, welche mit denen der Beschneidung ausschließlich der griechischen Kunst eignen, der römischen dagegen vollständig fremd sind. In späterer Zeit wurde *die Geburt des Ismael*, Η ΤΟΥ ΙΣΜΑΗΛ ΓΕΝΝΗCΙC, so ausgemerzt, daß nur der obere Teil der Gestalt Agars übrig blieb. Die Szenen nebenan sind etwas verwickelt; man sieht zwei schelmische Knaben, offenbar Ismael und Isaak, die irgend einen Streich ausführen wollen, und Abraham, welcher die Magd „entläßt“, indem er sie mit beiden Händen von sich stößt. Agar hat über der rechten Schulter den Quersack umgehängt und hält in den Armen den Sohn Ismael, während ein Knabe von ihr forteilt und ein Engel sich zu ihr niederläßt. Dieser ist eine verführte Zutat; denn seine Erscheinung erfolgte erst in der Wüste, als die Verstoßene, dem Erdürsten nahe, ihrem Sohne gegenüber saß und weinte. Hier ist also die Verstoßung mit der Wüstenszene in eine Gruppe zusammengezogen, der forteilende Knabe demnach als Ismael zu erklären, trotzdem er schon einmal in den Armen der Mutter abgebildet ist.

Der Miniator muß selbst eingesehen haben, daß die letzte Szene sehr unklar war. Weiter unten folgen nämlich zwei Miniaturen, welche denselben Gegenstand, aber in sehr bestimmter Fassung behandeln¹. Die erste bietet ein Bild von der Straße (Fig. 124): Isaak ist von dem „wildem“² Ismael so ins Gesicht geschlagen worden, daß ihm das Blut in Strömen aus der Nase fließt. Auf sein Weinen hin sind die Eltern herbeigeeilt. Sara ist außer sich über das Gebaren des Sohnes ihrer Magd; sie bringt, zu Abraham gewendet, ihre Klagen vor, indem sie dabei mit beiden Händen auf die Range hinweist. Ismael ergreift schuldbewußt die Flucht; denn Abraham hat drohend seine Rechte ausgestreckt, um ihn zu züchtigen. Das untere Bild zeigt die Folgen des unlieb-samen Vorfalls: Agars Verstoßung (Fig. 125)³. Wir wollen zur Erklärung die Worte der Heiligen Schrift hierhersetzen: „Also stand Abraham des Morgens auf und nahm Brot und einen Schlauch Wasser und legte es auf ihre Schulter, gab ihr den Sohn und entließ sie.“⁴ Die Fortsetzung bringt die Miniatur der folgenden Seite⁵: dort erscheint der in der Wüste traurig dasitzende Agar ein Engel, um



Fig. 124. Isaaks Bubenstreich.

¹ Cod. vat. graec. 746, fol. 80.² Gn 16, 12.³ Cod. vat. graec. 746, fol. 80.⁴ Gn 21, 14.⁵ Cod. vat. graec. 746, fol. 80v. Auf dieser Miniatur ist auch der „Wasserschlauch“ sichtbar.

sie zu trösten, während Ismael erschrocken forteilt¹. Was hier also in drei Bildern klar und leicht verständlich vorgeführt wird, das ist auf der ersten Miniatur so zusammengedrängt, daß diese nur mit Hilfe von jenen erklärt werden kann. Wir brauchen wohl kaum besonders hervorzuheben, daß fast alle diese Szenen, die Verstoßung ausgenommen, in der römischen Monumentalkunst undenkbar sind.



Fig. 125. Agars Verstoßung.

Die zwei folgenden Felder enthalten die Vorbereitung zum Opfer Abrahams und das Opfer selbst²: dort treibt der Patriarch, auf einen Stock sich stützend, den störrischen Esel an, während Isaak nachfolgt; hier zückt er das Schwert, um es in die Brust seines Sohnes zu stoßen, welcher entkleidet auf dem Altar kniet, also in der Hauptsache ganz wie auf den funeralen Monumenten aus altchristlicher Zeit. Die drei letzten Bilder sind für uns besonders deshalb wichtig, weil sie die Lücken der liberianischen Mosaiken ausfüllen helfen.

Die Geschichte Isaaks ist bloß durch zwei Darstellungen vertreten. Beide enthalten Szenen, die dem Ende seines Lebens angehören. Der Patriarch ist bereits erblindet und liegt im Bett: zuerst erteilt er Esau den Auftrag, ihm Wildbret zu bringen³, dann segnet er Jakob⁴ in Gegenwart Rebekkas und einer Dienerin⁵. Die letztere Szene gleicht also in der Anordnung derjenigen der liberianischen Mosaiken. In den drei folgenden Feldern konnte Grimaldi nichts erkennen. Nach den Mosaiken zu urteilen, waren dort Esau mit dem zubereiteten Wildbret und die Szenen aus dem Leben Jakobs nach seiner Flucht aus dem väterlichen Hause dargestellt.

Von den Szenen der unteren Zone hat Grimaldi in seiner Beschreibung zehn, alle aus dem Leben Moses⁶, aufgeführt. Die Kopien geben jedoch nur fünf und dazu noch sehr undeutlich wieder. In den zwei ersten Feldern ist eine gebogene Linie gezogen, als wenn beide einen gemeinsamen Gegenstand gehabt hätten: das eine ist sonst vollständig leer, im zweiten sitzt ein gekrönter Mann, ohne Zweifel Pharao, welcher auf den drei folgenden Darstellungen der Plagen stets als thronender vergegenwärtigt ist. Die Plagen selbst kann man nicht näher bestimmen; dafür sind die Kopien zu klein, schematisch und ungenau. In dem letzten Feld handelt es sich augenscheinlich um



Fig. 126. Heuschreckenplage.

¹ Auf der Miniatur des *Cod. vat. graec. 747*, fol. 42v hat der Knabe Ismael proleptisch schon den Bogen umgehängt.

² Gn 22, 3 10.

³ Gn 27, 3f. ⁴ Gn 27, 28f.

⁵ Die Kopie ist für die Einzelheiten unbrauchbar; denn auf ihr trägt Rebekka die Schüssel mit den Speisen.

eine Darstellung aus Ex 9, 24, wo erzählt wird, daß auf Moses' Geheiß Feuer und Hagel vom Himmel kam und alles, was auf dem Felde war, Menschen und Vieh, tötete. Das Feuer ergießt sich aus dem üblichen Segment, welches über einem am Boden liegenden Knäuel von Menschen drohend schwebt; links daneben stehen Moses und Aaron, die auf keinem der vorhergehenden Bilder fehlen. Um zu zeigen, wie die griechischen *Oktateuche* die von Moses vor Pharao gewirkten Wunder darstellten, drucken wir hier die Heuschreckenplage ab (Fig. 126)¹. Die Komposition ist streng symmetrisch entworfen und eine der besten. Pharao, in königlichen Gewändern und mit dem Diadem in den Haaren, nimmt mit den zwei mit Speer und Schild bewaffneten Leibgardisten die Mitte ein; er hat die Rechte gegen Moses ausgestreckt, welcher ihm Rede steht und dabei mit der herabgelassenen Rechten agiert; wie immer ist er nimbiert und von Aaron begleitet. Als Gegenstück von den beiden letzteren sind zwei bärtige Greise gemalt, von denen der zu äußerst eine Rolle hat und nur mit dem Pallium bekleidet ist, also einen Philosophen oder „Weisen“ darstellen soll; der andere, der unter dem Pallium eine lange Tunika trägt, dürfte wohl ein „Zauberer“ sein². Über den Köpfen sieht man neun Heuschrecken herunterkommen, welche unverhältnismäßig groß geraten sind; einige weitere sitzen schon auf dem Boden und fressen die Pflanzen ab. Diese Miniatur gibt einen Begriff von den übrigen. Die Kopien, welche sich von den alttestamentlichen Darstellungen der Basilika des Heidenapostels erhalten haben, werden uns zeigen, wie die Plagen in der römischen Kunst behandelt wurden. Doch darüber an geeigneter Stelle³.

Von dem Durchgang durch das Rote Meer gab Grimaldi keine Skizze, vielleicht wegen der Fülle von Gegenständen, aus denen die Komposition sich zusammensetzte. In S. Maria Maggiore werden wir ein ausgezeichnet erhaltenes Beispiel finden.

Zur Vervollständigung des Zyklus ist viel mehr als die Hälfte notwendig. Es steht uns aber auch ein reiches Material zu Gebote. Allein die liberianischen Mosaiken enthalten die Taten Jakobs, Moses' und Josues. Die Fresken von S. Paul und S. Giovanni (Taff. 252 ff) mit den Bildern aus der Schöpfungsgeschichte und denjenigen Kain und Abels liefern sodann das Nötige für den Anfang. Vermutlich besaß der Zyklus auch Szenen aus dem Leben Josephs, von denen einige in S. Maria Antiqua übrig geblieben sind. Vielleicht war auch die eine oder die andere jener Darstellungen vorhanden, welche in der römischen Kunst allenthalben vereinzelt auftreten, wie z. B. der Prophet Isaias vor dem kranken König Ezechias, David mit dem Haupt des Riesen Goliath, das Urteil Salomons, Elias, wie er Feuer vom Himmel über sein Opfer erleht, Job auf dem Misthaufen mit seinen Freunden usf. Man sieht also, über welche Fülle von alttestamentlichen Darstellungen die römische Kunst des 4. Jahrhunderts verfügte. Mehrere hatte sie aus älterer Zeit übernommen, die meisten hat sie erst damals, wahrscheinlich für die Basilika der Apostelfürsten, geschaffen.

¹ Cod. vat. graec. 746, fol. 177.

² Ex 7, 11.

³ Vgl. unten K. 10, § 6, wo noch andere Miniaturen folgen.

2. Darstellungen aus dem Neuen Testament.

Infolge der dicken Staubschicht, welche sich auf der linken Wand über den Bildern aus dem Neuen Testament durch die Jahrhunderte hindurch angesammelt hatte, konnte Grimaldi, wie wir gehört haben, nur die Taufe Christi, die Auferweckung des Lazarus, die Kreuzigung, den Abstieg zur Hölle und die Erscheinung vor den elf Aposteln entziffern. Auf seiner Gesamtansicht der Wand (Fig. 122, S. 381) fehlt die Auferweckung des Lazarus; wie die vorhandenen Szenen nichts Außerordentliches aufweisen, so wird auch sie das von den Funeralmonumenten ererbte Schema geboten haben. Die Taufe beschränkte sich auf die beiden handelnden Persönlichkeiten, auf Johannes und Christus. Sie wies also durch ihre Einfachheit ebenfalls auf die Katakombengemälde und die Skulpturen der Sarkophage hin. Von den zwei Christophanien läßt sich die zur Linken nicht sicher bestimmen; vielleicht erscheint dort der Herr den Aposteln, als der hl. Thomas abwesend war. Die andere, die in dem Berichte nicht erwähnt ist, dürfte wohl die Erscheinung vor dem vollständigen Kollegium sein, also jene, bei welcher Christus den Unglauben des Apostels Thomas tadelte und ihm befahl, den Finger in die Seitenwunde zu legen. Hiervon bringen wir zwei beschädigte Fresken aus S. Maria Antiqua und S. Giovanni ante portam Latinam sowie ein Mosaik aus S. Apollinare Nuovo (Taff. 100, 1 153 256 f). Die Kreuzigungsgruppe endlich nahm vier Felder, zwei obere und zwei untere, ein. Man möchte sie für ein späteres Werk halten, welches gewaltsam, mit Zerstörung von vier Szenen, in den Zyklus eingezwängt wurde. Die in diesen Tagen gemachte Entdeckung des Zyklus in S. Giovanni hat jedoch gezeigt, daß diese Anordnung ursprünglich ist¹. Augenscheinlich wollte man dadurch die Aufmerksamkeit des Beschauers ganz besonders auf die Kreuzigung lenken. Nach der unvollständigen Kopie zu urteilen, muß die Szene sehr reich an Figuren gewesen sein; man sieht zur Rechten drei Gestalten, von denen zwei mit Lanzen bewaffnet sind.

Wie gesagt, umfaßte der Zyklus vierundvierzig neutestamentliche Bilder, also nicht ganz doppelt soviel als derjenige von S. Apollinare Nuovo, welcher aus sechsundzwanzig besteht². Obwohl letzterer die ehemalige arianische Hofkirche ziert, dürfen wir ihn hier heranziehen, weil er durchaus römisch ist. Das beweist die Gleichheit der Kompositionen, die sich bei allen jenen Bildern feststellen läßt, welche auch auf Monumenten Roms erhalten sind, wie die Darstellungen von Wundern, die Verleugnung Petri usw. In dem arianischen Zyklus wurden die Szenen aus der Jugendgeschichte Jesu, einschließlich der Taufe im Jordan, ausgelassen; er setzt gleich mit den Wundern ein und geht dann die öffentliche Tätigkeit des Erlösers durch, bringt mehreres aus der Passionsgeschichte und schließt mit einigen Szenen aus der glorreichen, auf die Auferstehung folgenden Periode. Die Lücken, die er hat, können wir mit Darstellungen der römischen Monumente ausfüllen, wodurch wir einen Zyklus von nahezu sechzig Bildern erhalten. Allein zur Illustrierung der Jugendgeschichte des Heilandes dienten dreizehn Darstellungen: die Verkündigung, die Erscheinung des Engels,

¹ Auch in S. Giovanni füllt die Kalvariengruppe vier Felder, zwei obere und zwei untere. ² Garrucci, *Storia IV*, Taff. 248 ff.

welcher Joseph befiehlt, Maria als Braut zu sich zu nehmen, die Heimsuchung, die Reise nach Bethlehem zur Volkszählung, die Geburt Christi, vielleicht noch von der Art, wie die meisten Sarkophage sie bieten, die Verkündigung der Geburt an die Hirten, der Traum, in welchem Joseph die Flucht nach Ägypten befohlen wird, die Flucht nach Ägypten, die Magier vor Herodes, die Magier mit dem Stern, die Magier mit ihren Geschenken vor dem Christkind, der bethlehemitische Kindermord und die Darbringung Jesu im Tempel. Diese gehen der Taufe Christi voraus. Daran würden sich folgende Szenen anreihen: die Berufung der Apostel Petrus und Andreas, das Kanawunder, die Vermehrung der Brote und Fische, zwei Heilungen von Gichtbrüchigen, eine oder zwei Heilungen von Blinden, die Heilungen des Besessenen, des Aussätzigen, der Hämorrhöissa, der verkrüppelten Frau, des Knechtes des Centurio und der Schwiegermutter Petri, ferner die Auferweckung des Lazarus, der Tochter des Jairus und des Sohnes der Witwe, die Unterredung mit der Samariterin am Brunnen, Petri Rettung aus den Fluten, die Belohnung der Witwe, welche den Pfennig in den Opferkasten warf, das Gleichnis von dem Pharisäer und Zöllner, das Mahl bei Simon, das letzte Abendmahl, die Fußwaschung, Christus auf dem Ölberg, das Gebet auf dem Ölberg, der Judaskuß, die Gefangennehmung Jesu, Jesus vor den Hohenpriestern, Petrus mit der Magd, die Verleugnung Petri, die späte Reue des Judas und seine Erhängung, Christus vor Pilatus, die Kreuztragung, die Auferstehung Christi, der Abstieg zur Vorhölle, die heiligen Frauen am Grabe, die Erscheinung Christi vor Frauen, der reiche Fischfang, die Episode von Emmaus¹, die Erscheinung Christi vor dem ganzen Apostelkollegium in Gegenwart des ungläubigen Thomas, die Übergabe des Gesetzes und der Schlüssel an Petrus, die Himmelfahrt und die Scheidung der Schafe von den Böcken. Vielleicht war auch das Bild des die Herde weidenden oder das Schaf tragenden Guten Hirten vertreten, das in der Funeralkunst eine so große Rolle spielte und das von dieser in den baptismalen Zyklus überging; vielleicht sah man auch, wie auf den konstantinischen Mosaiken des Laterans, den guten Schächer, dessen Gestalt in die Komposition des jüngsten Gerichtes aufgenommen wurde. Doch die angeführten Szenen genügen vollauf zur Wiederherstellung des liberianischen Zyklus, welcher demnach auch seinerseits ein glänzendes Zeugnis von der regen Tätigkeit ablegte, die auf dem Gebiete der kirchlichen Kunst in Rom bald nach dem konstantinischen Frieden sich entfaltete: es war die große, klassische Zeit, welche den Grund für die künftigen Jahrhunderte legte.

§ 8. Malereien der inneren Seite der Eingangswand.

Die Eingangswand war von sechs rundbogigen, dreieckuppelten Fenstern und dem Auge im Tympanon durchbrochen, konnte daher keine großen, zusammenhängenden Darstellungen aufnehmen. Nichtsdestoweniger war sie auf der Innenseite bis zu dem Tympanon ganz ausgemalt (Fig. 127)². Die Dekoration endete nach oben in einen breiten Streifen, der mit

¹ In S. Giovanni ist die Episode in drei Szenen vorgeführt. Vgl. B. III, K. 1, § 6.

² Cod. Barb. lat. 2733, fol. 120f.

Konsolen und Kreuzen verziert war und zu oberst in der Mitte ein Medaillon mit dem Brustbild Christi enthielt. In den vier Feldern zwischen der oberen Fensterreihe standen männliche Vollgestalten, eine davon mit dem knienden Papst, dem Stifter der Malereien, um ihn dem Heiland zu empfehlen, also Petrus, der Lokalheilige. Demnach war die Gestalt gegenüber Paulus und die beiden andern wahrscheinlich die Apostel Andreas und Johannes. Die durch einen Streifen mit dem Kreuzornament getrennten Felder der unteren Fensterreihe waren von vier sitzenden Heiligen eingenommen, welche in Bücher oder Rollen schrieben, die also die vier Evangelisten darstellten. Sie glichen in etwa denen von S. Vitale in Ravenna. Weiter unten



Fig. 127. Eingangswand der alten Peterskirche.

kamen zwei Streifen mit Konsolen und Profilierungen, sowie eine Reihe von zehn Medaillons mit den älteren Papstbildnissen, dann eine leere Fläche und zu unterst zwischen einem Konsolenfries und Profilierungen die von Nikolaus III. stammenden Porträts.

Für die Datierung dieser Malereien können wir uns auf eine geschichtliche Nachricht berufen, welche die von uns gegebene Beschreibung derselben bestätigt und sogar den Namen ihres Schöpfers verrät: es ist Pietro Cavallini. Von den Werken dieses großen römischen Künstlers redend, führt Lorenzo Ghiberti, ein Bewunderer des Meisters, an erster Stelle die Malereien der inneren Seite der Eingangswand von S. Peter an. „Man sieht“, schreibt er, „über den Türen ... die vier Evangelisten von kolossalen, die natürliche Größe weit übersteigenden Dimensionen, ferner zwei Figuren, den hl. Petrus und den hl. Paulus, gleichfalls sehr groß, von ausgezeichneter Arbeit und wirkungsvoller Plastik; in der gleichen

Weise sind nebenan noch andere Figuren im Schiff gemalt.“¹ Diese Beschreibung ist, wie wir es in solchen und ähnlichen Fällen schon oft feststellen konnten, unvollständig; sie erwähnt weder das Medaillon Christi noch den Stifter, noch die beiden äußeren Gestalten. Trotzdem ist sie sehr wichtig; denn sie bezeugt, daß auch auf den Hochwänden des Mittelschiffes „Figuren“ von Cavallini gemalt waren. Das können nur die in dem Inventar mit Recht als „Propheten“ bezeichneten Gestalten sein, welche, wie in S. Paul, zwischen den Fenstern über den biblischen Szenen gemalt waren. An ihrer Spitze stand aber auf der Nordwand ein Engel, der auf Grimaldis Kopie (Fig. 121, S. 380) in der Beischrift als ein Werk Giotto hingestellt wird: *Hic Angelus manu Iotti pictus erat*. Grimaldi hat sich jedoch geirrt; Ghibertis Nachricht verbietet uns, hier „die Hand Giotto“ zu erkennen, und zwingt uns, sowohl den Engel als auch die Propheten für Schöpfungen Cavallinis zu halten. Der Irrtum des Notars ist begreiflich: zu seiner Zeit mußte alles Schöne von Giotto stammen; Cavallini hatte man, dank Vasaris tendenziöser *Lebensbeschreibung der Künstler*, ganz vergessen. Der Engel war natürlich weder isoliert noch als Führer der Propheten abgebildet; derartige Darstellungen gibt es weder in der mittelalterlichen noch in der althristlichen Kunst. Er gehörte vielmehr zu der Gruppe einer Verkündigung, die man seit dem Mittelalter gern in ihre Komponenten auflöste, um sie voneinander getrennt als Gegenstücke anzubringen. Die Madonna haben wir uns also auf der Wand gegenüber zu denken. Dort war alles mit Staub bedeckt; daher fehlt sie auf der Kopie (Fig. 122, S. 381).

Nachdem es feststeht, daß Nikolaus III. die spätere Serie der Papstporträts malen ließ, kann es auch keinem Zweifel unterliegen, daß er es war, welcher die Propheten, die Verkündigung und die vier Evangelisten mit den übrigen Gestalten der Eingangswand von Cavallini malen ließ. Er war also der kniende Papst, welcher von dem hl. Petrus dem Heiland empfohlen wurde. An den biblischen Darstellungen hat er nicht gerührt; es wäre eine Riesenarbeit gewesen, sie durch neue zu ersetzen. Auch die älteren Papstbilder ließ Nikolaus III. in richtiger Wertschätzung derselben weiter bestehen; anstatt so wichtige Zeugen aus dem Altertum zu zerstören, ließ er eine neue Serie malen. Wie gesagt, haben sich von ähnlichen Bildern Originale in S. Paul erhalten; wir werden deshalb auf die Porträts der Päpste erst in dem zehnten Kapitel näher eingehen.

§ 9. Mosaiken der Marienkapelle Johannes' VII.

Als das erste Bauwerk, welches der kunstliebende Papst Johannes VII. (705—707) errichtete, nennt der *Liber pontificalis* das Oratorium der Mutter Gottes in der Peterskirche, „dessen Wände er mit Mosaiken schmückte, wo er eine Menge Gold und Silber verausgabte

¹ Karl Frey, *Vita di Lorenzo Ghiberti, scultore Fiorentino*, grandissima forma, molto maggiore che el naturale et due scritta da Giorgio Vasari, con commentarij di Lorenzo Ghiberti, figure: uno San Piero et uno San Pagolo, e sono di grandissime figure, molto eccellentemente fatte et di grandissimo Berlino 1886, 38: „Et vedesi dalla parte dentro sopra alle porte 4 evangelisti di sua mano in Sancto Piero di Roma, di rilievo; et così ne sono dipinte nella nave allato. . .“

und rechts und links die Porträts der ehrwürdigen Väter anbrachte¹. Die eines gewissen Vorwurfes nicht entbehrende Bemerkung von dem Geldaufwand läßt schließen, daß das Oratorium mit einer außergewöhnlichen Pracht ausgestattet war. Der Papst weihte es der Gottesmutter, zu der er eine besondere Verehrung hatte. In der musivischen goldenen Inschrift des Pseudoziboriums, welches den Altar überragte, nannte er es geradezu das *Haus der heiligen Gottesgebürerin Maria*, DOMVS · SCAE · DI · GENITRICIS · MARIAE². Die Kapelle war zugleich sein Mausoleum; in ihr hat er sich vor dem Altar ein Fußbodengrab bereitet. Dieses wußte man ebenfalls aus dem *Papstbuch*; denn in einer späteren Ausgabe desselben heißt es, daß Johannes VII. „bei dem seligen Apostel Petrus vor dem Altar der heiligen Gottesmutter, den er selbst errichtet hat, begraben wurde“³. Der bei dem Abbruch des Oratoriums gemachte Fund eines Steinsarges, der unmittelbar vor dem Altare unter dem Fußboden geborgen war und die Reste einer männlichen Leiche enthielt, bestätigte die Angabe. Zu dem Grabe gehörten zwei Marmorplatten, auf denen statt des Epitaphs nur der Name im genitivus possessivus mit dem Titel *Diener der hl. Maria*, den der Papst sich beizulegen pflegte, lateinisch und griechisch eingegraben war: † IOHANNIS S[IE]RVI SCAE MARIAE⁴, [ΙΩΑΝΝΗΟΥ ΤΟΥ ΔΟΥΛΟΥ] ΤΗΣ ΘΕΟΤΟΚΟΥ⁵.

Den Termin der Einweihung las man auf einem Pilaster rechts von dem Altar; sie erfolgte den 31. März des Jahres 706: † DEDICATIO | DOMVS HVIVS | SCAE DI GENITRICIS | DIE XXI M MART IND III⁶. Da Johannes VII. im März 705 auf den Stuhl Petri erhoben wurde, so hat die Erbauung der Kapelle gerade ein Jahr in Anspruch genommen. Das ist eine kurze Zeit, wenn man bedenkt, daß die Wände mit Marmor bekleidet und mit drei reichen Zyklen von musivischen Darstellungen geschmückt waren. An dieser Kapelle hätte man also besser als an irgend einem andern Monument die Leistungsfähigkeit der römischen Mosaizisten des angehenden Mittelalters bemessen können. Wie alles übrige, was damals von der Apostelbasilika noch erhalten war, wurde sie aber „im Jahre 1609 dem Erdboden gleich gemacht“⁷. Die mit Reliefs geschmückten Marmorplatten entgingen der Zerstörung; sie befinden sich in den Grotten von S. Peter. Von den Mosaiken haben sich nur wenige Bruchstücke gerettet. Zur Beurteilung des Stils sind sie jedoch hinreichend; wir werden sie bei der Beschreibung der Zyklen sämtlich anführen und von den weniger restaurierten eine farbige Abbildung bringen. Die Kenntnis aller derer, die zur Zeit des Abbruchs noch vorhanden waren, verdanken wir Grimaldi, der ihren Bestand notariell aufnahm und die Inventarisierung mit den gewohnten Skizzen versah. Von den meisten Darstellungen existieren

¹ Ed. Duchesne I 385. Vgl. de Rossis Studie über die Kapelle in *Mosaici* Fasz. XXIII.

² Grimaldi, *Cod. Barb. lat.* 2732, fol. 76 v 77.

³ Ed. cit. I 386.

⁴ Original in den Grotten von S. Peter; Faksimile bei Grisar, *Anal. Rom.* I, Taf. II, 7.

⁵ Grimaldi, *Cod. Barb. lat.* 2733, fol. 222 v.

⁶ Alle Inschriften der Kapelle wurden von Pietro Sabino in gewöhnlichen Lettern kopiert. Bei de Rossi, *Inscript. christ.* II, I 418, 15. Eine richtige Kopie der Dedikationsinschrift, welche zur Zeit Grimaldis nicht mehr existierte, fand de Rossi in Achille Stazio, *Cod. Vatlic.* B. 104, fol. 152; vgl. seine *Mosaici* Fasz. XXIII, fol. 2.

⁷ Grimaldi, *Cod. Barb. lat.* 2733, fol. 220 v.

sogar mehrere Skizzen¹, selbst wirkliche, in einem größeren Maßstab ausgeführte Kopien, welche in dem Archiv von S. Peter aufbewahrt werden. Der wertvolle Kodex ist unter dem Namen *Album* bekannt. Grimaldi selbst nennt ihn „*liber picturarum*“². Mit Hilfe aller dieser Skizzen und Kopien sind wir in der Lage, von fast allen Mosaiken den Gegenstand mit völliger Gewißheit bestimmen zu können.

Leider waren zu Grimaldis Zeit die Mosaiken nicht mehr vollständig; die der rechten Wand fehlten ganz und von denen der linken ein Teil. Da die Kapelle in der Kirche stand, somit ganz geschützt war, so werden jene Mosaiken wohl frühzeitig mit Gewalt zerstört worden sein. Ein Grund dafür, wenigstens für diejenigen der rechten Wand, läßt sich nicht angeben³.



Fig. 128. Mosaiken der Altarwand in der Marienkapelle Johannes' VII.

1. Widmungsbild.

Über dem den Altar⁴ überwölbenden Pseudoziborium, also an der am meisten ins Auge fallenden Stelle, war das bloß aus zwei Figuren zusammengesetzte Widmungsbild angebracht

¹ Die beste Totalansicht der Kapelle und ihres Schmuckes gibt Grimaldi in *Cod. Barb. lat. 2733*, fol. 94 v 95, dessen Publikation demnächst erfolgen wird.

² *Cod. Barb. lat. 2732*, fol. 55.

³ Grimaldi nimmt für die partielle Zerstörung der Mosaiken der linken Wand die Anbringung des Fensters an; über die andern weiß auch er nichts zu sagen.

⁴ *Cod. Barb. lat. 2733*, fol. 90 v 91.

(Fig. 128)¹: die Mutter Gottes mit zum Gebet ausgebreiteten Armen auf einem Fußschemel stehend und daneben der Papst, auf verhüllten Händen das Modell der Kapelle anbietend; jene als Kaiserin gekleidet und mit der Krone auf dem Haupt, das ein goldener, weiß und blau umrissener Nimbus umgab; dieser in pontifikalischen Gewändern und als Lebender durch den viereckigen Nimbus ausgezeichnet. Von dieser Gruppe hat das *Album* eine besondere Kopie, die wir in Fig. 129 geben.

Die imposante Gestalt der Madonna, welche die des Papstes gut um ein Drittel überragte², wurde in der Folge ungemein verehrt; es umgaben sie zwei kostbare Säulen aus *nero antico*, an denen der Vorhang zum Verhüllen des Bildes befestigt war³. Als es zum Abbruch der Kapelle kam, wurde sie von der Mauer abgelöst und dem Bischof von Arezzo, Msgr. Ricci, geschenkt⁴, der wie Johannes VII. ein großer Verehrer der Mutter Gottes war. Der Bischof übertrug sie nach Florenz, in die Kapelle seiner Familie in S. Marco. Um das schwere Mosaik bequemer zu transportieren, wurde es in der Mitte entzweigeschnitten; in Florenz wurde es wieder zusammengesetzt und in einer damals hinzugefügten Umgebung von gemalten Engeln als Altarbild aufgestellt, als welches es noch heute existiert. Man kann sich denken, daß ein solches Vorgehen nicht geringe Ausbesserungen zur Folge hatte. Trotzdem ist seine Erhaltung besser als die der Papstgestalt, von der nur die obere Hälfte verschont blieb und die dazu noch so überarbeitet wurde, daß sie fast jeden Wert verloren hat: entstellt sind an ihr der viereckige Nimbus, das auf der linken Schulter aufliegende Pallium, die Pänula und die unter dieser verborgenen Hände, kurz alles. Deshalb darf man auch das Gesicht nicht für unversehrt, für ganz ursprünglich halten und ihm als Porträt jene Bedeutung zumessen, die ihm beispielsweise E. Müntz beigelegt hat⁵.

Die Widmungsinschrift war zum Teil unter dem Bilde, zum Teil rechts von der Madonna, gleichfalls in Mosaiksteinchen ausgeführt: † IOHANNES INDIGNVS | EPISCOPVS FECIT ☩



Fig. 129. Johannes VII. widmet die Kapelle der Mutter Gottes.

¹ *Cod. Barb. lat. 2732*, fol. 76v 77. Sorgfältiger ausgeführt, aber noch viel ungenauer ist eine Gesamtansicht der Mosaiken der Altarwand in dem *Album* des Archivs der Peterskirche (abgedruckt von W. de Grunewald, *Sainte Marie antique. Avec le concours de Hülsen, Giorgis, Federici, David.* Taf. 66, 2). Alle Mosaiken der Kapelle bei Garrucci, *Storia IV*, Taff. 279 bis 281 u. 288, 1, 2. De Rossi vereinigte die Madonna und alle übrigen ihm bekannten Originalfragmente auf einer farbigen Tafel seiner *Mosaici* (Fasz. XXIII).

² Nach Grimaldi war die Gestalt „fünfzehn Spannen“, also beinahe drei Meter hoch. Vgl. *Cod. Barb. lat. 2733*, fol. 220.

³ Ebd. fol. 220v.

⁴ Der notarielle Akt bei Grimaldi als „*Demissio sacrae imaginis Deiparae Virginis ... a. 1609 die 22 Febr.*“ ebd. fol. 219 v. bis 221. Vgl. auch fol. 90.

⁵ *Rev. archéol.* 1877, 159. Wertlos ist auch, trotz der Sorgfalt in der Ausführung, die farbige Kopie des Mosaiks in *Cod. Barb. lat. 2733*, fol. 93.

BEATAE DEI GENETRICIS SERVVS, *Johannes, der unwürdige Bischof und Diener der seligen Gottesmutter, (hat die Kapelle) errichtet.* Den Namen *Maria* ließ der Papst aus, weil sie je selbst in voller Gestalt abgebildet war.

2. Zyklus christologischer Darstellungen.

Das Widmungsbild umschlossen sieben Felder, in denen das Leben des Heilandes in vierzehn Szenen vorgeführt war. Der Zyklus nahm seinen Anfang wie gewöhnlich mit der Verkündigung. Der Engel war noch in ausschreitender Stellung und näherte sich von der linken Seite der Jungfrau. Er war nimbiert, hatte Flügel und hielt in der linken Hand den Stab, während die rechte zum Sprechgestus erhoben war. Neben dieser Frau liest man die ersten Worte, welche der Engel an die Jungfrau richtete: † AVE. GRATIA PLENA



Fig. 130. Verkündigung und Heimsuchung.

DOMINVS TE CVM; dieselben fehlen auf der Kopie des *Albums* (Fig. 130). Maria nahm, auf einem Lehnstuhl sitzend, den englischen Gruß entgegen; sie hatte die Linke im Schoß, die Rechte an der Brust.

Nebenan umarmten sich stehend und ganz in ihre Gewänder gehüllt Maria und Elisabeth. So pflegte bekanntlich die Heimsuchung in der alten Kunst dargestellt zu werden. Die Szene scheint auf der Kopie des *Albums* besonders gut abgezeichnet

zu sein; denn die Gestalten gleichen in ihren schlanken Verhältnissen ganz den Frauen, welche Johannes VII. in *S. Maria Antiqua* malen ließ. Die Gruppe figurerte sicher in allen größeren Zyklen, wie z. B. in dem der eben genannten Kirche und dem des *Liberius-Formosus* in *S. Peter*. Bisher hatte man aber nur diese Kopie, welche ihr einstiges Vorhandensein bezeugte; seit einigen Tagen sind wir nun auch im Besitze eines Originals. Wir werden es weiter unten besprechen. Wie die Bilder in den übrigen Feldern, waren die beiden Szenen der Verkündigung und Heimsuchung in keiner Weise voneinander getrennt.

Die Geburt des Heilandes bot den ausgebildeten, nach den Apokryphen entworfenen Typus dar (Fig. 131): Maria hatte sich in ihrer vollen Gewandung auf dem Lager halb aufgerichtet; den Kopf etwas nach der rechten Seite geneigt, schaute sie nach dem Kinde, das von zwei Dienerinnen in einem eleganten Gefäß von der Form eines Kelches gewaschen wurde. Links von ihr stand die „Krippe“ mit dem in Windeln gewickelten Kinde, dem die ungläubige Hebamme ihre verdorrte Hand hilfesuchend entgegenstreckte, um Genesung zu erlangen; hinter dem Kinde standen der Ochs und der Esel, beide nur mit dem Kopfe

sichtbar, und darüber erglänzte der Stern in einem Segment, welches drei Strahlenbündel nach dem Kind entsendete. Die Krippe mit dem Kind, die Hebamme, die beiden Tiere und das Segment mit dem Stern und den Strahlen hat der Kopist ganz mißverstanden; besser ist die farbige Zeichnung im *Cod. Barb. lat.* 4410, fol. 12, welche wir in Fig. 132 abdrucken¹. Auf der linken Seite des Bildes, als Gegenstück zur Waschszenen, saß Joseph, nachdenklich vor sich blickend; er war durch den Namen mit vorgesetztem Kreuz, † IOSEPH, kenntlich gemacht, welche auf der Kopie des *Albums* fehlen.

Von der Geburtsdarstellung haben sich zwei Fragmente gerettet. Das eine mit einem Stück der Waschszenen befindet sich im christlichen Museum des Laterans (Taf. 113, 2). Man sieht noch die obere Hälfte der auf einem niedrigen Schemel sitzenden Magd und das aus dem Wassergefäß herausragende Kind, welches sich mit beiden Händen an den linken Arm der Magd anklammert und dabei sehr lebhaft nach der entgegengesetzten Seite zurückblickt. Links oben in der Ecke hat sich etwas von dem Lager erhalten. Die Magd ist mit einer rotgestreiften, eng anliegenden Haube und einer Art Exomis bekleidet, welche den ganzen linken Arm mit den angrenzenden Körperteilen unbedeckt läßt. Das Kind hat einen goldenen, weiß-blau umrissenen Nimbus, in welchen weiß-blaue Kreuzbalken gezeichnet sind.



Fig. 132. Fragment aus der Geburt Christi.

Von der Hebamme und der Krippe mit dem Kind, den beiden Tieren und dem Stern existierte das Original eine Zeitlang in den Grotten von S. Peter². Heute ist es unauffindbar.

Ein Fragment der liegenden Madonna kam nach Orte in das Kloster der Augustinerinnen,

¹ Der Stern ist so undeutlich, daß er auf Fig. 132 fehlt.

² Grimaldi, *Cod. Barb. lat.* 2733, fol. 89v schreibt: „Nativitas Christi et reclatio in Praesepe cum bove et asino, ac

muliere genuflexa ante Praesepe manum morbo mancam habente, servatur hodie hoc fragmentum Praesepe in ambitu sacrae confessionis B. Petri.“

nach deren Aufhebung es die Benediktinerinnen und vor kurzem die Kathedrale erhielt (Taf. 114, 3)¹. Die Mutter Gottes ist darauf bis zu den Hüften zu sehen; sie hat die Hände vor sich so gekreuzt, daß die rechte über den linken Vorderarm gelegt ist. Die Palla hüllt ihre Gestalt vollständig ein; nur das Gesicht und der Hals sind unbedeckt.

Die Darstellung der Geburt, welche auf den Mosaiken die bevorzugteste Stelle einnahm, hatte zur Folge, daß die Kapelle von ihr die volkstümliche Benennung „*praesepe S. Mariae*“, „Krippe der hl. Maria“, erhielt². Diejenigen der Sarkophage unterscheiden sich von ihr besonders dadurch, daß Maria auf ihnen gewöhnlich sitzend erscheint und daß die apokryphen Zugaben der Waschszenen und der Hebamme mit der verdorrten Hand fehlen.

Bis jetzt kennt man aus altchristlicher Zeit bloß ein Monument, auf welchem Maria auf einem Bett liegend erscheint: es ist das Fragment eines Sarkophages, das vor kurzem aus der Villa in den Palazzo Doria Pamphilj übertragen wurde (Fig. 133). Die Aufmerksamkeit der Gottesmutter ist ganz auf das Kind gerichtet, das auf ihrem Oberschenkel nach vorn gewendet sitzt und den Oberkörper trotzdem so gedreht hat, daß es die Mutter lieblosen



Fig. 133. Anbetung der Magier.

kann³. Von links nahen in Eile die drei Magier und bieten die Geschenke an, werden aber weder von Maria noch von dem Kinde beachtet. Der Grund dieses Fehlers in der Komposition leuchtet von selbst ein; das Relief bietet Bestandteile von zwei verschiedenen Szenen, welche zu einem Bild vereinigt sind: die Magier von der Anbetung und Maria mit dem Jesuskind von einer Darstellung, welche nur diejenige der Geburt Christi sein kann, also schon damals, d. h. spätestens im 5. Jahrhundert, existiert haben muß. Demnach darf die Entstehung der Geburtsszene, die seit dem Mittelalter unzähligmal dargestellt wurde, mit Wahrscheinlichkeit schon in das 4. Jahrhundert, die Zeit der Bildung der großen biblischen Zyklen, angesetzt werden.

Die Verkündigung der Geburt des Heilandes an die Hirten war rechts oben in der Ecke abgebildet: ein Engel flog durch die Luft und sprach zu zwei Hirten, welche neben sich einige Schafe hatten. In Anbetracht des geringen Raumes, welcher dieser Komposition zugemessen war, konnten die Gestalten nur in ganz winziger Größe ausgeführt werden. Grimaldi hatte denn auch Not, sie auf seiner Skizze (Fig. 128, S. 390) anzugeben; auf den beiden Kopien des *Albums* wurden sie ganz ausgelassen oder mißverstanden.

¹ Vgl. Bartoli, *Un frammento inedito dei mosaici vaticani di Giovanni VII.*, in *Bollettino d'arte* 1907, Fasc. VI 221.

² So zuerst in der anonymen, etwa aus der Mitte des 8. Jahrhunderts stammenden Beschreibung der vatikanischen Basilika bei de Rossi, *Inscript. christ.* II, I 227.

³ Vgl. Clark D. Lamberton, *A curious representation of the epiphany*, in *N. Bullett.* 1909, 67ff (mit ungenügender Abbildung). Unserer Fig. 133 liegt eine Photographie zu Grunde, welche wir Dr. Styger verdanken; sie wurde aber, weil sie zu schwach war, von unserem Maler überarbeitet.

Das dritte Feld war durch die Anbetung der Magier ausgefüllt. Links saß auf einem mit Trittbrett versehenen Lehnstuhl Maria und hielt im Schoß das göttliche, durch den Kreuznimbus ausgezeichnete Kind; der erste Magier hatte sich aus Ehrfurcht auf ein Knie niedergelassen, während die beiden andern wartend dastanden. Hinter der Madonnengruppe war der geflügelte Engel, links von ihr eine männliche Gestalt, in der wir den hl. Joseph zu erkennen haben; selbstredend war sie auf dem Original wie in der vorhergehenden und folgenden Szene durch den Namen kenntlich gemacht. Das Kind sodann hatte seine Gewänder, war also nicht unbekleidet wie auf Grimaldis Skizze (Fig. 128, S. 390). Die übrigen Ungenauigkeiten und Auslassungen dieser Kopie kann man durch einen Vergleich mit derselben Szene feststellen, welche Johannes VII. in S. Maria Antiqua, aber im umgekehrten Sinne, malen ließ (Taf. 161, 2). Überdies hat sich vom Original ein großes Stück gerettet¹, das den

hl. Joseph, die Madonna mit dem Kind und den Engel, wenn auch alle unten abgeschnitten, enthält (Taf. 113, 3). Von dem ersten Magier sieht man den linken Arm mit der unter dem gemusterten Tuch durchscheinenden Hand, welche die in einer geöffneten, viereckigen Schachtel geborgenen Geschenke anbietet. Das Kind hat sich mit großer Natürlichkeit nach vorn gebeugt und das rechte Händchen ausgestreckt, um die Geschenke

anzunehmen. Der fast heitere, dem Moment entsprechende Gesichtsausdruck und die Anmut in den Bewegungen des Kindes sind dem Künstler sehr gut gelungen. Maria und Joseph blicken erstaunt vor sich hin; der Engel dagegen schaut sich nach den zwei harrenden Magiern um, als wollte er sie zum Näherkommen einladen: dieses spricht aus seinem Gesichtsausdruck und dem Gestus der rechten Hand. Über seinem Flügel sind die drei Strahlenbündel des Segmentes mit dem Stern sichtbar. Alles war also wie auf dem Fresko in S. Maria Antiqua, welches jedoch in künstlerischer Hinsicht unter dem Mosaik steht.

Eine vollständige Ähnlichkeit der Komposition herrschte auch zwischen dem Mosaik und dem auf Taf. 153 wiedergegebenen, leider stark beschädigten Fresko mit der Szene der Darbringung Jesu im Tempel. Hier war selbst die Richtung der einzelnen Komponenten die nämliche (Fig. 134): links zu äußerst stand Joseph, daneben Anna, dann die Gottesmutter, welche das Kind dem greisen Simeon überreichte. Letzterer trat aus einer Arkade heraus



Fig. 134. Darbringung und Taufe Jesu.

¹ Es befindet sich in der Sakristei der Kirche S. Maria in Cosmedin.

und streckte dem göttlichen Kind die verhüllten Hände entgegen, um es in Empfang zu nehmen; sein Name war in den Bogen geschrieben. An Ungenauigkeiten der Skizzen nennen wir nur das Fehlen des Körbchens mit dem Taubenpaar, welches Joseph in den Händen hatte.

An die Darbringung im Tempel schloß sich auf den Mosaiken die Taufe im Jordan an. Jesus stand bis an die Hüften im Wasser; Johannes beugte sich von dem linken Ufer zu ihm und goß ihm eine Handvoll Wasser auf den Kopf; auf dem andern Ufer wohnte ein Engel mit ehrfurchtsvoll verhüllten Händen der heiligen Handlung bei, und in der Höhe schwebte die Taube des Heiligen Geistes. Grimaldi hat die Szene in seinem Kommentar der Skizze richtig als „Baptismus Christi in Iordane“ gedeutet. Daher ist es sonderbar, daß der eine seiner Zeichner die Taube in die aus einem Segment herausragende Hand verwandelt hat (Fig. 128, S. 390). Noch ungenauer ist die Wiedergabe der drei Szenen, welche in dem nächsten Feld abgebildet waren. Nur mit Hilfe seiner Beschreibung können wir erraten, daß dort mit der Heilung der zwei Blinden diejenige der Hämorrhössa verbunden war. Was Grimaldi von den drei folgenden Figuren sagt, ist unrichtig¹. Wenn die eine Gestalt wirklich ein „rundes Gepäck“ trug, so konnte es nur der Gichtbrüchige sein, der geheilt mit seinem Bettzeug heimging. Aber es ist nicht unwahrscheinlich, daß die „sarcina rotunda“ der Kreuznimbus war, und daß dort Christus eine andere Heilung, vielleicht die des Besessenen, vornahm, welche die Evangelisten Markus (5, 1 ff) und Lukas (8, 27 ff) überliefert haben: man sieht dort einen nackten, anscheinend mit Ketten gebundenen Mann, der sich vor Christus zur Anbetung auf das rechte Knie niedergeworfen hat. Die Nacktheit und das Gebundensein würden die vorgeschlagene Deutung bestätigen; aber es ist nicht sicher, daß die Skizze hierin das Original getreu wiedergibt. Der Mann auf dem Baum in der rechten Ecke kann selbstredend nur Zachäus² sein; auf der Skizze zeigt er mit einem Stock auf den erspähten Heiland, auf dem Original hielt er sich wohl an den Ästen fest. Seine Begegnung mit Jesus wurde demnach nicht als selbständige Szene behandelt, sondern mit einer andern Komposition verbunden. Ähnlich geschah es in dem Zyklus von S. Urbano alla Caffarella, wo die Gestalt des auf dem Feigenbaum sitzenden Zachäus dem Einzug Jesu in Jerusalem einverleibt ist.

Die große Ausdehnung, welche in dem untersten Felde links der Einzug Jesu in Jerusalem hat, zwang den Mosaizisten, die beiden andern Szenen, welche er noch in dem Felde unterbringen wollte, in den Hintergrund zu verweisen. Links stellte er die Auferweckung des Lazarus und daneben, durch den Palmbaum von dem Einzug Jesu getrennt, das letzte Abendmahl dar. Lazarus stand in der Tür des Grabgebäudes; er war als Mumie mit offenem Antlitz gebildet. Nebenan wirkte Christus, von einem Jünger begleitet, das Wunder und hatte die Rechte zum Redegestus ausgestreckt; zu seinen Füßen lagen in anbetender Haltung die Schwestern des Auferweckten. Letztere sind auf Grimaldis Skizze (Fig. 128,

¹ *Cod. Barb.* lat. 2733, fol. 89v: „Zachaeus in sicomoro habens togatum baiulum ante se baiulantem sarcinam rotundam; ante baiulum extat pauper compedibus vinctus, et Zachaeus

virga tangit sarcinam, iuxta illud evangelicum: Ecce dimidium bonorum“ etc.

² *Lc* 19, 2 ff,

S. 390) trotz der Kleinheit derselben angedeutet, wenn auch zu weit von Christus entfernt. Richtiger zeigt sie die Bleistiftzeichnung des *Albums* (Fig. 135). Das Originalmosaik wurde der von dem Augustinianer P. Angelo Rocca gestifteten *Biblioteca Angelica* geschenkt¹, wo es zu Grunde ging.

Der Einzug in Jerusalem² nahm den ganzen Vordergrund des Feldes ein. Jesus ritt nach Damenart auf der Eselin und hatte die Rechte vor sich im Reden erhoben; vor ihm breiteten zwei Männer ihre Kleider aus, und vier oder fünf andere kamen ihm mit Palmzweigen entgegen. Auf einem höheren Niveau waren drei Männer oder Knaben zu sehen, von denen der erste, nach der Kopie des *Albums* (Fig. 135) zu urteilen, eine Palme hielt. Die Richtigkeit dieses Details vorausgesetzt, gehörten also auch sie zu dem Einzug. Zwei Männer, die Repräsentanten des Apostelkollegiums, bildeten das Gefolge. Im Hintergrund erhob sich zur Belebung der Szene der Palmbaum, welcher dem Volk die Zweige lieferte. Von diesem Mosaik hat sich der obere Teil der Gestalt Christi erhalten; er ist jetzt mit dem oben erwähnten Fragment in dem Museum des Laterans vereinigt (Taf. 113, 1).

Die Komposition des letzten Abendmahles entsprach den antiken Darstellungen der Mahlszenen: Christus und die Apostel waren auf dem runden Tischpolster (sigma) gelagert. Jener hatte den ersten Platz auf dem linken Flügel neben der auf einem hohen Ständer aufgestellten Lampe, welche der Künstler hinzugefügt hat, um das Mahl als das Abendmahl zu kennzeichnen. Die Apostel waren, vermutlich wegen Raummangel, nicht vollzählig, sondern nur durch fünf³ vertreten. Es offenbart sich darin aber auch die antike Tradition; denn in der alten Kunst wurde das Apostelkollegium häufig bloß durch einige Gestalten dargestellt. Die aufgetischte Schüssel entsprach dem Wortlaut der Heiligen Schrift⁴. Zur Zeit Grimaldis war das Mosaik bereits in der *Biblioteca Angelica*⁵, wo es verschollen ist.

Das letzte Feld enthielt gleichfalls drei Szenen: die Kreuzigung, den Abstieg zur Hölle und die heiligen Frauen am Grabe des Auferstandenen. Das Kreuzigungsbild bot mehrere



Fig. 135. Auferweckung des Lazarus, Einzug Jesu in Jerusalem und letztes Abendmahl

¹ Grimaldi, *Cod. Barb. lat. 2733*, fol. 89v schreibt: „Haec historia servatur hodie in Bibliotheca Angelica.“

² Mt 21, 1ff.

³ Auf Grimaldis Skizze sind nur vier abgezeichnet.

⁴ Mt 26, 23.

⁵ Grimaldi, *Cod. Barb. lat. 2733*, fol. 89v: „Coena cum discipulis antiquo more cubantibus servatur hodie in dicta Bibliotheca S. Augustini Angelica.“

interessante Details. Christus war in eine ärmellose, mit dem Klavus verzierte Tunika von „brauner“ oder vielmehr purpurner Farbe¹ gekleidet und mit vier Nägeln an dem Kreuz befestigt; nach alter Auffassung war er noch als Lebender mit geöffneten Augen geschildert. Zu seiner Rechten stand Longinus, im Begriff, ihm die Lanze in die Seite zu stoßen; gegenüber reichte ihm ein Scherge den mit Essig und Galle getränkten Schwamm. Neben Longinus sah man die schmerzhafteste Mutter ihre verhüllten Hände zu dem gekreuzigten Sohn erheben, während ihr Gegenstück, der Evangelist Johannes, von Schmerz durchdrungen dastand, die Rechte im Sprechen erhob und in der Linken das Buch haltend. Merkwürdigerweise bot der Kreuzzettel bereits die bloß durch ihre Anfangsbuchstaben angedeuteten Worte: I(esus)·N(azareus)·R(ex)·I(udaeorum). Alle Kopien stimmen in diesem Punkte überein². Es scheint demnach, daß der Kreuzzettel auf dem Original diese Fassung hatte. Wenn der Schein nicht trügt, so hätten wir hier eines der ältesten, vielleicht das älteste Beispiel des abgekürzten Titels vor uns. Das Kreuz selbst ist auf Grimaldis Skizze (Fig. 128, S. 390) viel zu hoch geraten; auf der des *Albums* nähert es sich mehr der Form, die es auf dem Original hatte; denn auf den Monumenten der älteren Zeit war der Längsbalken so niedrig, daß der Gekreuzigte mit den Füßen fast den Boden berührte. Links von dem Kreuz erglänzte die Sonne, rechts der Mond. Dieser ist auf den Kopien richtig als Sichel abgezeichnet; jene hat die ganz sicher nicht antike Gesichtsform, von welcher zitternde Strahlen ausgehen, während sie in Wirklichkeit eine rote Scheibe mit einigen geraden Strahlen war. Wir können es mit voller Gewißheit behaupten, weil S. Maria Antiqua zwei Kreuzigungsbilder mit Sonne und Mond besitzt, welche die beschriebene Form haben: das eine stammt von Johannes VII., das andere ist kaum um ein halbes Jahrhundert jünger (Taff. 155 f 179 f).

Für das in die obere rechte Ecke verwiesene Bild ist Grimaldis Beschreibung besonders wertvoll, weil seine Skizze es in einer winzigen Größe und dazu noch sehr ungenau wiedergibt. Obgleich man drei männliche Gestalten und einen unbekleideten sitzenden Engel sieht, versichert Grimaldi mit Recht, daß dort der „Engel“ abgebildet war, welcher „den Frauen am Grabe erschien“. Gemäß dem Wortlaut der Heiligen Schrift³ hat der Künstler drei Frauen dargestellt, während auf den älteren Monumenten, zumal der Kleinkunst, die es mit den Details gewöhnlich nicht so genau nahm, bloß zwei zu sehen sind. Der Engel saß vor einem Grabe, welches eine Giebelfassade hatte.

Von dem letzten Bild, dem Abstieg zur Hölle, besitzt S. Maria Antiqua zwei Beispiele. Das eine ist mit dem Mosaik gleichzeitig, das andere nicht viel jünger. Alle drei sehen einander ähnlich: Christus erscheint in den ovalen Nimbus gehüllt und ergreift mit der Rechten Adam bei der Hand, um ihn aus der Vorhölle zu befreien. Auf der einen von uns reproduzierten Skizze Grimaldis (Fig. 128, S. 390) ist zu den Füßen Christi das Brustbild eines

¹ A. Rocca, *De particula sacratissimae crucis*, Romae 1609, 44: „amictu quodam castanei coloris“.

² So auch der von A. Rocca a. a. O. veröffentlichte Holzschnitt.

³ Mk 16, 1 ff.

unbekleideten Dämons, auf der andern einige Gestalten, welche auf die Befreiung warten, abgebildet; die des *Albums* dagegen zeigt nur eine, die auch auf den beiden Fresken vorhanden ist und die Personifikation des Hades darstellt. Diese haben wir demnach auch auf dem Original anzunehmen.

Die Lünette unter dem Bogen des Pseudoziboriums füllte eine Darstellung, welche zwar räumlich von dem Zyklus getrennt war, inhaltlich aber zu ihm gehörte: die Mutter Gottes mit dem Kind und zu beiden Seiten die Apostelfürsten. Grimaldi gibt nur den Inhalt des Mosaiks an: „... Effectae sunt e musivo imagines Deiparae virginis filium gestantis, apostolorum Petri ad sinistram, Pauli ad dexteram.“¹ Da das Original zerstört ist und das Inventar keine Skizze von ihm aufweist, so können wir nicht sagen, ob die Figuren sämtlich als Vollgestalten oder ob alle oder nur Maria im Kniestückformat geschildert war.

3. Zyklus von Darstellungen Petri.

Die linke Wand enthielt Darstellungen, welche überwiegend der Wirksamkeit des Apostelfürsten entlehnt waren (Fig. 136)². In den drei ersten sah man den Heiligen, wie er in *Jerusalem*, *Antiochien* und *Rom* predigte. Er stand aufrecht, hatte die Rechte im Reden erhoben und trug in der Linken zwei gewaltige Schlüssel. Eine Menge Andächtiger lauschte kniend seinen Worten. So auf Grimaldis Skizze. Auf den Mosaiken werden sie gestanden haben, wie andere Originale derselben Art zeigen. Die Städte waren bloß durch Türme angedeutet und durch die Namen gekennzeichnet; unter der ersten las man CIVITAS HIEROSOLYMA, unter der zweiten CIVITAS ANTIOCHIA und über der dritten ROMA. Auf allen drei Mosaiken hatte Petrus verhältnismäßig eine Kolossalfigur: er war fast doppelt so groß als seine Zuhörer. In dem vierten Feld sah man ihn mit dem hl. Paulus und dem Simon Magus vor Nero, welcher auf einem hohen Lehnstuhl saß und die Apostel mit dem Zauberer verhörte. Über dem letzteren war MAGVS, über den drei andern der bloße Name geschrieben; das



Fig. 136. Darstellungen der Apostelfürsten.

¹ Cod. Barb. lat. 2733, fol. 220.

² Cod. Barb. lat. 2732, fol. 75 v.; das gleiche auch Cod. Barb. lat. 2733, fol. 89.

auf der Skizze dem Namen der Apostel vorgesetzte S(anctus) ist eine Zutat Grimaldis. Links von Nero stand ein Leibgardist; für den zweiten fehlte der Raum.

Zu unterst war der Flug und Fall Simons vergegenwärtigt. Der Zauberer hatte sich hoch in die Lüfte erhoben, während Petrus ihn beobachtete und Paulus auf den Knien betete, ganz wie es in dem Apokryph heißt. Nero, von dem Gardisten begleitet, schaute dem Vorgang zu. Das Gebet des Apostels hatte seine Wirkung getan: aus dem Himmel brachen Strahlen hervor und Simon stürzte tot zu Boden.

Der Turm, welcher Rom symbolisierte, trennte diese Darstellungen von dem Feld, in welchem sich das Martyrium der beiden Apostel vollzog: links wurde Petrus von einem Schergen kopfunter ans Kreuz geschlagen, rechts Paulus enthauptet.

Auf die drei zuletzt beschriebenen Darstellungen werden wir weiter unten noch näher einzugehen haben. Von allen zusammen hat sich nur ein kleines Bruchstück in den Grotten von S. Peter erhalten: der obere Teil des Apostelfürsten aus der Predigt in Rom. Wie die zwei andern dort aufbewahrten Fragmente ist es dazu noch sehr überarbeitet. Bei der Restaurierung wurden die beiden Schlüssel, das Wahrzeichen des Apostels, unterdrückt¹.

Von den Mosaiken der rechten Wand hat Grimaldi keine Spur vorgefunden. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß sie die übrigen Szenen aus dem Leben des hl. Petrus darstellten, so daß diejenigen der linken Wand nur die Fortsetzung und den Schluß der ganzen Serie gebildet hätten. Es ist aber auch möglich, daß die dortigen Darstellungen sich auf den hl. Paulus bezogen haben. In diesem Falle könnte man sagen, daß Johannes VII. die Wände der Kapelle mit Bildern des Erlösers und der Gottesmutter sowie der beiden Apostelfürsten, der Gründer der römischen Kirche, ausgeschmückt habe. Dem würde sich zwar das Martyrium des Heidenapostels widersetzen, welches mit dem seines unzertrennlichen Begleiters auf der linken Wand vorgeführt war; das Hindernis wäre aber kein unüberwindliches: man könnte sagen, daß die Vereinigung der beiden Martyrien deswegen geschehen sei, weil die Apostel auch in den zwei vorhergehenden Szenen vereinigt waren.

4. „Porträts der ehrwürdigen Väter.“

Gegen seine sonstige Gewohnheit hat der *Liber pontificalis* in den oben (S. 389) angeführten Worten doch wenigstens eine Art der Darstellungen der Kapelle näher bezeichnet: die „Porträts der ehrwürdigen Väter“, „vultus venerabilium patrum“, welche beiderseits, „dextra levaque“ angebracht waren und in einer nicht näher bestimmaren Zeit zerstört wurden. Die (zerstörten) Mosaiken der Basilika der hl. Sabina auf dem Aventin² sowie die Malereien der beiden Seitenwände im Presbyterium von S. Maria Antiqua mit den Porträts der Apostel und diejenigen der beiden Hochwände in S. Croce mit den Porträts der leiblichen Vorfahren des Erlösers zeigen, wie wir uns die „vultus venerabilium patrum“

¹ Garrucci, *Storia IV*, Taf. 282, 2.

² Garrucci, *Storia IV*, Taf. 209, 3.

in der Kapelle Johannes' VII. vorzustellen haben. Es waren Medaillons mit den Brustbildern von Päpsten und Kirchenlehrern, welche an dem Ausbau des Glaubens besondern Anteil hatten und deshalb „patres“ genannt wurden. Zu diesen dürfen alle jene gezählt werden, die Johannes VII. auf der Stirnwand der Apsis von S. Maria Antiqua darstellen ließ, also Leo d. Gr., Gregor d. Gr., Martin I., Ambrosius, Augustinus, Gregorius von Nazianz, Basilius u. a. m.

Die Mosaiken der Kapelle waren also sehr reichhaltig; selbst Porträts von berühmten Männern konnte man unter ihnen sehen und bewundern. Weil in einem größeren Maßstab ausgeführt, werden diese Medaillons den Namen Porträts zum Teil auch wirklich verdient haben; denn aus den vereinzelt Fällen, welche sich namhaft machen lassen, dürfen wir annehmen, daß man damals noch im Besitz der Porträts von vielen „Vätern“ war, die später unwiederbringlich zu Grunde gegangen sind.

§ 10. Drei Marienkapellen mit Mosaiken.

Das von Johannes VII. gegebene Beispiel fand Nachahmung. Die Basilika des Apostelfürsten besaß noch drei weitere der Mutter Gottes geweihte Kapellen, welche mit Mosaiken ausgeschmückt waren. Die eine erbaute Gregor III. (731—741), als der Bilderstreit schon im vollen Gange war; in ihr ließ er die Marmorplatten befestigen, in welche die Dekrete einer von ihm abgehaltenen Synode eingraviert waren; in ihr wurde er auch beigesetzt. Sie lag in der Nähe der Confessio, neben dem einen Pfeiler des Triumphbogens¹. Der *Liber pontificalis* widmet ihr einige Worte der Beschreibung, nennt aber unter ihren Kunstwerken nur ein „Bild der heiligen Mutter Gottes“, das der Papst mit kostbarem Diadem, Halsband und Ohringen ausstattete, das also wahrscheinlich auf Holz gemalt, eine sog. Ikone war. Die Stelle ist für viele weibliche Gestalten unserer Tafeln wichtig; wir wollen sie deshalb hier abdrucken: „(contulit Gregorius III) in imaginem sanct(a)e Dei genetricis diademam auream in gemmis et collare aureum in gemmis cum gemmis pendentibus, in aures habentes iacinthias sex“².

Die Ikone war noch Pietro Mallio bekannt, welcher in seiner Beschreibung der Kapelle ebenfalls nur von ihr spricht. Aus seinen Worten erfahren wir, daß Maria auf ihr das Kind in den Armen hatte: „In quo etiam oratorio imaginem b. Mariae semper virginis filium amplexantis posuit.“ Das letzte Wort bestätigt zugleich unsere Annahme, daß das Bild nicht ein Wandgemälde, sondern eine an der Wand befestigte Ikone war. Über derselben hatte man, wie Pietro Mallio meldet, zu seiner Zeit einen „loculus“ gebrochen, um darin eine wertvolle Reliquie, den „rechten Arm des hl. Stephan“, zu bergen³. Der Mosaiken gedenkt bloß Panvinio; ohne ihren Inhalt näher anzugeben, nennt er sie „sehr schön“⁴. Man weiß nicht, woher er seine Kenntnis geschöpft hat.

¹ Auf dem von Alfano angefertigten Plane der Basilika, welcher von Duchesne (*Liber pontificalis* I 192) und de Rossi (*Inscript. christ.* II, I, 228) veröffentlicht wurde, ist die Kapelle mit 38 bezeichnet.

² Ed. Duchesne I 418.

³ *Petri Mallii descriptio basilicae vaticanae* bei de Rossi, *Inscript. christ.* II, I, 200.

⁴ *De VII Urbis ecclesiis* 42: „Oratorium . . . beatæ Mariæ, a Gregorio III fabricatum, dedicatum, pulcherrimis musivis figuris condecoratum.“

Auch Paul I. (757–767) ahmte Johannes VII. nach und errichtete in dem linken Arm des Querschiffes¹ „zu Ehren der Mutter Gottes eine Kapelle, die er mit Mosaiken und Marmorbekleidung ausschmückte, in die er ein Bild der Mutter Gottes aus vergoldetem Silber stiftete und wo er sich sein Grab bereitete“². Das Oratorium hatte also den gleichen Zweck wie diejenigen Stephans II. und Johannes' VII. Über den Inhalt der Mosaiken erfahren wir nichts. Pietro Mallio begnügte sich, die Worte des *Papstbuches* zu wiederholen und die Mosaiken als „sehr gut“ zu bezeichnen. Wegen der vielen Märtyrerleiber, welche der Papst in der Kapelle untergebracht hatte, war der Eintritt Frauen untersagt³.

Paul I. baute außerdem noch vor dem Atrium der Basilika eine Kapelle, die von dem neben ihr stehenden Turm seines Vorgängers „S. Maria in turri“ und später, nach der Errichtung des Turmes Hadrians I., „S. Maria inter turres“ hieß. Gegenüber den drei älteren wurde sie im 8. Jahrhundert auch „S. Maria nova“ genannt⁴. Sie hatte ebenfalls Mosaiken. Wir kennen aber nur das der Fassade, von welchem Grimaldi die Beschreibung und eine farbige Skizze hinterließ⁵. In einem blauen, von vier Engeln getragenen Diskus, welcher eine rote, mit Sternen besäte Einfassung hatte, sah man den auf einem Gemmenthron sitzenden Heiland, welcher mit der rechten Hand den orientalischen Redegestus machte und in der linken ein Buch hielt. Neben den zwei oberen flogen auf beiden Seiten zwei weitere Engel, und zu unterst standen vier Heilige, welche Kronen auf den in die Höhe gestreckten Händen trugen. In dem aufgeschlagenen Buch las man die Worte: EGO SVM RESVRRECTIO ET VITA.

Im Jahre 1167 wurde die Kapelle von Feinden verbrannt⁶. Das Mosaik ist also nicht mehr das Original Pauls I., sondern eine spätere Wiederherstellung. Dadurch erklärt sich auch die unbestimmte Fassung der Komposition, welche augenscheinlich nach einem Bilde der Himmelfahrt entworfen war. Die Inschrift unter dem Mosaik wies mehrere Lücken auf, welche von Ugonio ergänzt wurden. Grimaldi hat auf seiner Skizze die Ergänzungen durch rote Tinte unterschieden⁷; wir geben sie in Minuskeln: XPE·Tibi·SIT·honor·Paulus|quOD·DECORAT·opus.

§ 11. Malereien des Portikus.

Um den Besucher der alten Basilika gleich bei seinem ersten Eintreten mit einigen Zügen aus dem Leben oder der Legende des Apostelfürsten bekannt zu machen, hatte man auch

¹ Auf dem Plane Alfaranos mit 14 bezeichnet.

² *Liber pontificalis* ed. Duchesne I 465.

³ Bei de Rossi, *Inscript. christ.* II, I, 203. Vgl. auch Panvinio, *De VII Urbis ecclesiis* 41.

⁴ Die Belege in de Rossi a. a. O. 219, n. 100; 221, n. 107 f; 228 u. 276. Von den Türmen wurde der eine von Stephan II. (752–757), der andere von Hadrian I. (772–795) gebaut. Vgl. *Liber pontificalis* ed. Duchesne I 454 u. 503. Der Turm Hadrians war „mit Malereien geschmückt“, über deren Inhalt jedoch alle Andeutungen fehlen.

⁵ *Cod. Barb. lat.* 6438, fol. 30 v 31: „... Habebat Salvatorem in Rota stellata sedentem in sede gemmata benedicientem pollice cum annulari coniuncto, et sinistra tenentem librum, in quo scriptum erat: EGO SVM RESVRRECTIO ET VITA. Hinc inde tres angeli per latera venerabundi. Infra quatuor seniores hinc inde coronas offerentes, in quorum medio erat aerignitus.“ Cfr. *Cod. Barb. lat.* 2733, fol. 153 154 v 155 157 v.

⁶ Watterich, *Vitae pontificum* II 567.

⁷ A. a. O.: „Litterae nigrae antiquae sunt. Rubrae additae ab Ugonio.“

den Portikus mit Darstellungen ausgeschmückt, die sich auf den Titular und zum Teil auch auf den Heidenapostel, dessen unzertrennlichen Begleiter, bezogen. Sie befanden sich an der Außenwand der Vorhalle, in den Feldern zwischen dem Dach und den auf zwölf Säulen ruhenden Bogen¹. Es waren im ganzen zwölf Bilder. Grimaldis Inventar bringt aber nur von neun die Skizzen². Von dem einen wurde, wie wir später zeigen werden, die Kopie wegen der Gleichheit der Komposition nicht wiederholt und von zweien konnte Grimaldi bloß die Beschreibung geben: das eine hatten „bereits Maurer heruntergeschlagen“, das andere war zum guten Teil von dem Tabernakel verdeckt, unter welchem eine alte Marmorstatue des Apostelfürsten stand.

Die zerstörte Szene bildete den Anfang. Man sah darauf „den hl. Petrus, wie er zwei Hunden ein Brot vorhielt, ferner den am Boden liegenden Simon, den diese Hunde angriffen, und den Kaiser Nero, welcher dem Vorgang zuschaute“³. In einem zweiten Exemplar seiner Beschreibung der Malerei nennt Grimaldi die ganze Szene richtiger „disputatio cum Simone Mago“⁴; denn sie spielte sich vor Nero ab, welcher die Apostelfürsten mit dem Zauberer zusammenbrachte, um zu sehen, wer der Mächtigere sei. Die Episode mit den Hunden verrät, daß der Künstler die in ihrer heutigen Fassung vielleicht noch aus dem 5. Jahrhundert stammende *Passio sanctorum apostolorum Petri et Pauli* benützte. Auf die Verschiedenheit der Einzelheiten darf man nicht viel geben, weil die Malerei bereits zerstört war, als Grimaldi sie beschrieb. Das Wesentliche ist gleich: Petrus hielt den Hunden Brot vor, worauf diese verschwanden⁵. Die „disputatio“ ohne die Hunde zeigten die Mosaiken Johannes' VII. (Fig. 136, S. 399).

Es folgte nun nach Grimaldis Aussage „der Fall Simons des Magiers“⁶. Die Skizze (Fig. 137) bringt jedoch nur den ersten Teil des Schauspiels: der Zauberer schwebt über dem hohen Gerüst, von zwei gehörnten und beflügelten Teufeln getragen. Links vom



Fig. 137. Flug des Simon Magus.

¹ Vgl. *Cod. Barb. lat. 2732*, fol. 55 und unsere Fig. 117, S. 374.

² Mit Ausnahme der Enthauptung des hl. Paulus veröffentlicht von Venturi, *Storia dell' arte* V 197–205. Drei sind schon in der *Roma sotterranea* Bosios (29 181 183, ed. Aringhi I 229 467 469) erschienen.

³ *Cod. Barb. lat. 2733*, fol. 143v: „Erant duae aliae historiae, quarum unam iam fabricatores delecerant, in qua erat S. Petrus habens panem unum et offereus canibus duobus, et Simon Magus in terra iacens, quem ipsi canes morsibus aggrediuntur,

et Nero Imperator haec spectans, quae historia ante lapsum Simonis cernebatur.“ Dieses schreibt Grimaldi, nachdem er die Skizzen der neun übrigen „historiae“ vorgeführt hat.

⁴ *Cod. Barb. lat. 2732*, fol. 55. Vgl. auch *Cod. Corsin. n° 276*, fol. 120 bei Müntz, *Recherches sur l'œuvre archéol. di Grimaldi*, in *Biblioth. des Écoles françaises d'Athènes et de Rome* 1257.

⁵ *Passio* 27 ed. Lipsius-Bonnet.

⁶ *Cod. Barb. lat. 2733*, fol. 135.

Gerüst steht Petrus, den Blick und die Rechte auf den Zauberer gerichtet; neben ihm kniet Paulus, mit gefalteten Händen betend. Auf der andern Seite sitzt Nero behaglich in einem Lehnstuhl und schaut mit Bewunderung auf Simon, die Rechte vor Freude erhebend. Auf Simon schaut auch der auf seinen Schild gelehnte Leibgardist, sowie die links im Hintergrund durch einige Köpfe dargestellte Menge. Rechts steht ein Standbild, anscheinend des Herkules mit der Keule, neben einem Turm.

Die Darstellung ist also nach der nämlichen Schrift wie die erste entworfen¹. Nero hatte dem Zauberer auf dessen Verlangen einen hohen Turm auf dem Kapitol errichtet, von welchem aus derselbe mit ausgestreckten Armen und mit Lorbeer bekränzt seinen Flug unternahm. Das Wagnis schien zu gelingen: Simon flog immer höher dem Himmel zu, so daß Nero schon zu triumphieren und die Apostel zu schmähen anfang. Dem hl. Paulus, welcher kniend betete, wurde es angst und bange. „Was sagst du dazu?“ fragte er den Apostelfürsten, welcher den Zauberer betrachtete. „Da erhob Petrus abermals das Antlitz und sprach mit zum Himmel ausgestreckten Händen: ‚Dämonen, die ihr ihn traget, bei dem allmächtigen Gott Vater und seinem Sohne Jesus Christus beschwöre ich euch, ihn unverzüglich fallen zu lassen.‘ Kaum hatte er geendigt, da stürzte Simon aus der Höhe zur Erde herab und brach in der Mitte entzwei.“ Alles entspricht der Beschreibung, bis auf Simons Sturz, welcher auf der Skizze in keiner Weise angedeutet ist. Da derselbe als Hauptsache nicht fehlen konnte und in Grimaldis Unterschrift tatsächlich erwähnt ist, so wird er auch auf dem Original abgebildet und von dem Zeichner nur ausgelassen worden sein. Wir sahen ihn auf den Mosaiken Johannes' VII.

Simon figuriert in der *Passio* als Freund und Ratgeber Neros; sein Tod kostet auch den beiden Aposteln das Leben. Nero läßt sie in Ketten legen und ins Gefängnis werfen, in der Hoffnung, Simon würde am dritten Tage von den Toten auferstehen. Sein Präfekt Agrippa verhängt über Paulus die Strafe der Enthauptung, über Petrus die der Kreuzigung. Nero bestätigt das Urteil, und „Paulus wird auf der ostiensischen Straße enthauptet“. Dieses ist alles, was die *Passio*² über das Martyrium des Heidenapostels sagt. Über das des hl. Petrus ist sie viel ausführlicher. Sie bringt es, allerdings auf gewaltsame Weise, sogar fertig, die Episode des „Domine quo vadis?“ mit dem Bericht zu verflechten, wodurch sich dieselbe ganz augenscheinlich als eine spätere Zutat erweist. Der Apostel selbst ist es, der im Angesichte des für ihn bestimmten Kreuzes die näheren Umstände der Erscheinung erzählt. Von den Gläubigen bestürzt, sein Leben zu erhalten, habe er sich durch die Flucht retten wollen. Wie er aber aus dem Stadttor trat, sei ihm Christus entgegengekommen. Da sei er zur Anbetung auf seine Knie gesunken und habe gefragt, wo der Herr hingehen wolle. „Ich gehe nach Rom, um nochmals gekreuzigt zu werden“, lautete die Antwort. Nach einer Bekräftigung derselben durch den Herrn habe der Apostel sich bereit erklärt,

¹ *Passio* 30, ed. cit. 145, 49 161, 51 ff 163 ff.

² *Passio* 59, ed. cit. 171.

ihn zu begleiten und sich kreuzigen zu lassen. Diesen Moment brachte der Künstler in sehr einfacher und klarer Weise zur Darstellung (Fig. 138)¹. Christus, auf den Apostel zurückblickend, hält in der Linken ein Handkreuz und macht mit der Rechten den Sprechgestus, beantwortet also die Frage, indem er sich dabei dem appischen Tore zuwendet; Petrus hat die Hände übereinandergelegt und sinnt über die Antwort des Herrn nach. Als Hintergrund dienen das Tor, an welchem das Ereignis sich zugetragen hat, und ein Baum zur Andeutung des freien Feldes².

Der Apostelfürst hat den Wink seines Meisters verstanden. Er kehrt nach Rom zurück und wird mit dem Kopfe nach unten gekreuzigt. Das Bild, welches dieses vergegenwärtigt



Fig. 138. Domine quo vadis?



Fig. 139. Kreuzigung des hl. Petrus.

(Fig. 139), zeigt den Heiligen noch am Leben, aber schon ans Kreuz genagelt: er hält noch die letzten Ermahnungen, welche ihm der Verfasser der *Passio* in den Mund legt³. Das Kreuz steht zwischen einer Pyramide und einem Obelisk, welcher in einen Baum endigt. Die Umstehenden sind lauter jugendliche Leute; die zur Rechten haben den Nimbus. Über der Pyramide fliegt ein Engel mit der Seele des Apostels. Auf die alte Tradition, der zufolge die „Kreuzigung zwischen zwei Meten“ stattgefunden habe, hinweisend, gibt Grimaldi von den beiden das Kreuz einfassenden Denkmälern folgende Erklärung: „Crucifixio

¹ Cod. Barb. lat. 2733, fol. 136.

² Über das Kirchlein, an welchem die Erinnerung an die legendarische Begegnung des Apostelfürsten mit dem Heiland

haftet, vgl. I. B. Lugari, *Il sacello „Domine quo vadis?“* in *N. Bullett.* 1901, 17ff.

³ *Passio* 60ff, ed. cit. 171f.

B. Petri inter duas metas sive sepulcra, quorum unum in naumachia, ubi nunc est ecc^a S. Peregrini, et ecc^a S. Aegidii in burgo, alterum ubi nunc est palatium S. Officii ex privilegio Caroli regis, bulla Leonis IX in Archivio S. Petri, ex antiquo libro Benedicti presbyteri de antiquitatibus urbis Biblioth. Vaticae.¹ Die Kreuzigung mit zur Erde gewendetem Kopf führt die *Passio* auf den ausdrücklichen Wunsch des Apostels zurück, der sich nicht für würdig erachtete, so wie der Heiland zu sterben.

In der Beschreibung, welche der *Cod. Barb. lat. 2732*, fol. 55 enthält, läßt Grimaldi der Kreuzigung des Apostelfürsten die Enthauptung des hl. Paulus folgen. Dieses ist auch richtig,

weil wir das sechste Feld, das in der Mitte, für den Tod Neros vorbehalten müssen. Die Enthauptung des Heidenapostels bietet den vollständig ausgebildeten Typus mit den drei Quellen (Fig. 140)². Der Scharfrichter ist ein Soldat, in Panzer und Panzerhemd, hohen Schuhen, Helm und Chlamys mit dem abfliegenden Ende gekleidet. Die Enthauptung ist vollzogen; er steckt das Schwert in die Scheide. Der von dem Rumpf getrennte Kopf mit den verbundenen Augen liegt in der mittleren von den drei Quellen, welche bei seinem dreimaligen Aufschlagen entsprungen sind. Trotzdem kniet noch der Rumpf auf beiden Knien und hält, nach vorn geneigt, die Hände gefaltet. Ein zweiter Soldat spricht mit einem bärtigen Mann, der eine mißverständene, turbanartige Kopfbedeckung hat, wahrscheinlich ein Vertreter der Juden, der bittersten Feinde des Apostels. Im Hintergrund zwei Berge



Fig. 140. Enthauptung des hl. Paulus.

und Bäume und darüber der fliegende Engel mit der Seele des Heiligen auf seinen Händen.

Zur Bestattung des hl. Petrus läßt die *Passio* fromme Männer aus Jerusalem kommen, welche, den Gläubigen zum Trost, den Tod des grausamen Verfolgers voraussagen: dieser „schlechte König“ könne „nach dem Tode der Apostel seine Herrschaft unmöglich weiter behalten“. Die Ereignisse, die nun erzählt werden, lassen die Prophezeiung in Erfüllung gehen: wir erfahren, wie Heer und Volk die Absetzung des Tyrannen beschließen, wie Nero flieht und von Hunger und Kälte gepeinigt in Wäldern umherirrt, bis er von Wölfen gefressen wird³. Der Künstler, welcher bis dahin Schritt für Schritt der *Passio* gefolgt war, schloß sich ihr auch in der Reihenfolge, aber nur darin an, indem er jetzt das schmähliche Ende des Kaisers vorführte. Dadurch konnte er den heldenhaften Tod der beiden Apostel

¹ *Cod. Barb. lat. 2733*, fol. 137.

² *Ebd.* fol. 138.

³ *Passio* 64, ed. cit. 173f.

in ein um so glänzenderes Licht rücken. Leider wurde von dem Bilde wegen des Tabernakels keine Kopie gemacht. „Dort war“, schreibt Grimaldi, „die Roma mit Reitern gemalt, welche Nero verfolgten, ferner die Begleiter Neros und Nero selbst, welcher sich den Tod gab.“¹ Aus den wenigen Worten der Beschreibung scheint der historische Bericht über das tragische Geschick Neros hindurch. Es ist das erste Mal, daß wir auf unserem Wege einem Bilde begegnen, dessen Gegenstand aus der Profangeschichte geschöpft ist; schade, daß gerade davon keine Kopie gemacht wurde. Die der Personifikation Roms zugewiesene Rolle zeugt von klassischem Empfinden; die Roma muß der Komposition einen eigenen Reiz verliehen haben.

Grimaldis Beschreibung in dem *Cod. Barb. lat. 2732*, fol. 55 überspringt das von dem Tabernakel verdeckte Gemälde und zählt die „sepulturae“ der beiden Apostel, also zwei Szenen auf, welche vermutlich in der gleichen Weise behandelt waren. Wir schließen es daraus, daß die Skizze nur die „humatio sanctissimi corporis principis apostolorum b. Petri“² bringt. Die Beerdigung geht unter einer zahlreichen Beteiligung von Gläubigen vor sich, unter denen auf der Kopie auch Mönche erscheinen. Einer hält das Vortragkreuz, einer eine Kerze und zwei die Leiche des Apostels, über welchen der in klassische Gewänder und das heilige Pallium gekleidete Offiziant mit der zum Redegestus erhobenen Rechten das Kreuzzeichen macht. Auch der Apostel hat ausnahmsweise das liturgische Pallium; seine Leiche wird in einen gerieften Sarkophag gelegt. Im Hintergrund phantastische Architektur.

Auf die Bestattung des hl. Petrus kam die des hl. Paulus. Grimaldi begreift sie, wie bemerkt, unter dem Ausdruck „sepulturae (apostolorum)“ ein³. Da der Gegenstand beider Szenen der gleiche war, so wird sich auch die Form der Darstellung bei beiden geglichen haben. Wohl aus diesem Grunde ließ Grimaldi sie nicht abzeichnen.

Die zwei folgenden Bilder beschäftigen sich mit dem Schicksal, welches nach der apokryphen Erzählung die Apostelleiber nach ihrer Bestattung traf. Das erste hat die folgende, nicht ganz richtige Unterschrift: „Quando sanctissimi apostoli Petrus et Paulus proiciuntur in puteum ad catacumbas.“⁴ Den wirklichen Inhalt erfahren wir wieder aus der *Passio*. Dieser gemäß kamen nach dem Tode der Apostelfürsten „gottesfürchtige Männer aus Jerusalem und bemächtigten sich der Leiber, um sie in die Heimat zu schaffen. Da entstand ein furchtbares Erdbeben, durch welches die Römer auf den ihnen drohenden Verlust aufmerksam wurden; sie liefen jenen Männern nach und entrissen ihnen die Beute, worauf dieselben flohen“⁵. Letzteres Ereignis hat auf dem Bilde eine solche Fassung, daß man diesem den Vers des hl. Damasus: ROMA SVOS POTIVS MERUIT DEFENDERE CIVES, zu Grunde legen möchte. Die Römer, lauter Soldaten, sind mit einem berittenen Führer herbeigeeilt und hauen mit Stöcken auf die bestürzten Orientalen ein, welche die beiden Apostelleiber zusammen mit Tüchern umwickelt haben und jetzt daran sind, sie in einen

¹ *Cod. Barb. lat. 2733*, fol. 143v: „Ibi erat picta Roma cum equitibus persequentibus Neronem, cum Neronianis atque Nerone se ipsum interficiente.“

² *Cod. Barb. lat. 2733*, fol. 139. ³ *Cod. Barb. lat. 2732*, fol. 55.

⁴ *Cod. Barb. lat. 2733*, fol. 140.

⁵ *Passio* 66, ed. cit. 175f.



Fig. 141. Traum Konstantins des Großen.

Die Leiber werden nicht „erhoben“, sondern von den Römern, welche sie den Orientalen entrissen haben, beigesetzt: „Die Römer begruben nun die Leiber an einem Ort am dritten Meilenstein und behielten sie dort ein Jahr und sieben Monate, bis die Grabstätten fertig waren; in welchen sie sie bestatteten“, heißt es in der *Passio* (a. a. O.). Diese Beisetzung geschah nach der Meinung, die seit dem Mittelalter bis in unsere Zeit Geltung hatte, in der sog. Platonía, welche die letzten Untersuchungen vom Jahre 1894 als die Gruft des hl. Quirinus erwiesen haben¹.

Das in der Mitte befindliche Doppelgrab ist bekanntlich so tief, daß man nur auf einer Leiter hinuntersteigen kann. Dem entspricht das Bild; denn es zeigt einen Mann, der auf einer Leiter in dem Grabe steht und die heiligen Leiber in Empfang nimmt, welche ihm von einem mit dem Nimbus ausgezeichneten Papst gereicht werden. Selbst die kleinen Arkaden der Konfessio des Altars hat der Künstler angedeutet. Über dem Grab wölbt sich auf der Skizze die auf Säulen ruhende Kuppel des Ziboriums, von welchem der Kronleuchter mit drei Lampen herunterhängt. Der Zereimonie wohnen zwei kerzentragende Kleriker und zwei kniende Frauen bei. Im Hintergrund zwei Bäume in der bekannten Bedeutung.



Fig. 142. Hl. Silvester zeigt Konstantin dem Großen die Bildnisse der Apostelfürsten.

¹ Cod. Barb. lat. 2733, fol. 141.² Vgl. A. de Waal, *Die Apostelgruft ad Catacumbas* 100ff.

Hier endigen die aus der *Passio* geschöpften Darstellungen. Die zwei noch übrigen Bilder führen uns den ersten christlichen Kaiser, wohl in einem bewußten Gegensatz zu Nero, vor. Die Gegenüberstellung dürfte um so mehr beabsichtigt sein, als beidemal auch die Apostelfürsten auftreten¹.

Konstantin liegt auf dem ersten Bilde (Fig. 141) im Bett und schläft. Da erscheinen ihm die Apostel und sprechen mit ihm, nach dem Gestus der ausgestreckten Rechten zu urteilen. Wie wir bei der Erklärung des Zyklus der Silvesterkapelle ausführlicher darlegen werden, sollte der Kaiser hier mit dem Aussatz bedeckt sein und die Heiligen ihm das Mittel angeben, welches er anwenden mußte, um gesund zu werden. Auf der Zeichnung und Skizze ist jedoch von dem Aussatz nichts zu merken, wie auch Grimaldis Unterschrift nichts darüber sagt.

Auf dem zweiten Bilde (Fig. 142) sitzt Konstantin in vollem kaiserlichen Ornat, und neben ihm steht der hl. Silvester in pontifikalischen Gewändern, aber mit bloßem Kopf, und hält ihm die Porträts der Apostelfürsten vor, um ihn zu überzeugen, daß diese ihm erschienen seien. Kaiser und Papst haben Gefolge, das von den beiden Zeichnern nicht richtig wiedergegeben wurde: bei jenem waren zwei Leibgardisten, bei diesem zwei Diakone. Der Aussatz fehlt abermals; Grimaldi weiß indes, daß das Tafelbild mit den Porträts der Apostelfürsten identisch ist mit der Ikone, die sich seit Jahrhunderten im Archiv der vatikanischen Basilika befindet². Hiervon hat Luca Jelic eine ausgezeichnete Kopie (Fig. 143) veröffentlicht³; das Bild, das sicher slavischen Ursprungs ist, stammt aber nicht aus dem 9., sondern aus dem 13. Jahrhundert, wie die Form des Palliums und der ganze Charakter des Bildes beweisen.

Über das Alter der Malereien konnte man bisher nur Vermutungen äußern. Da hatte Antonio Muñoz das Glück, in der Stroganoffschen Sammlung zwei Originalfragmente zu finden, welche die Büsten der beiden Apostelfürsten von dem Traume Konstantins enthalten⁴. Wir bringen sie hier nach der uns von dem Finder gütigst zur Verfügung

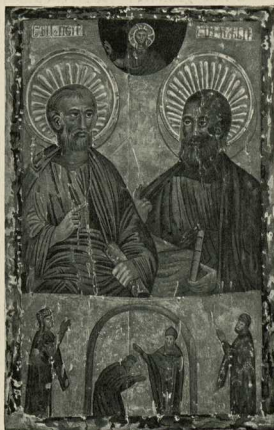


Fig. 143. Darstellung der Apostelfürsten und der beiden Slavenapostel.

¹ Wegen der durchgeschlagenen Tinte sind die zu dem Inventar Grimaldis beigegebenen Skizzen so undeutlich geworden, daß wir für das Folgende die Bleistiftzeichnungen des Albums vorgezogen haben.

² Die Unterschrift lautet: „Quomodo S. Silvester ostendit yconam apostolorum Petri et Pauli, quae hodie in Vaticana

basilica asservatur, et tales fuisse qui sibi apparuerant, imp. Constantinus affirmat.“

³ *Röm. Quartalschr.* 1892, Taf. V.

⁴ A. Muñoz, *Le pitture del portico della vecchia basilica vaticana e la loro datazione*, in *N. Bullett.* 1913, Taf. VI, S. 175—180.

gestellten Photographie (Fig. 144). Eine farbige Kopie zu geben, war leider nicht möglich, weil die Sammlung seit Jahren in Kisten verpackt und unzugänglich ist. Die in den frischen Stuck eingeritzten Konturen der Nimben und Köpfe erweisen die Malereien als Fresken. So viel man nach der Photographie urteilen kann, stammen sie aus dem Ende des 13. Jahrhunderts. Das von Muñoz auf Grund einer Nachricht Vasaris vorgeschlagene Jahr 1262 scheint mir etwas zu früh zu sein. Die sicher datierten Malereien aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts legen es nahe, daß die beiden Büsten wegen des viel entwickelteren Stiles mit größerer Wahrscheinlichkeit in das Ende des genannten Zeitabschnittes datiert



Fig. 144. Hll. Petrus und Paulus.

werden können. Ich möchte deshalb Strzygowski recht geben, welcher sie Cavallini zuschreibt¹. Ein Vergleich der Köpfe mit den auf Taff. 276 ff wiedergegebenen Malereien wird diese Datierung rechtfertigen: namentlich bei dem hl. Paulus liegt eine große Ähnlichkeit vor und die Technik ist bei beiden die gleiche.

Alle die hier beschriebenen Monumente der konstantinischen Apostelkirche mußten dem modernen Petersdome weichen, wurden dem Erdboden gleich gemacht. Über den Termin dieser Zerstörung sind wir genau unterrichtet: Sonntag den 15. November 1609 wurde in der alten Basilika, d. h. in der noch existierenden vorderen Hälfte, das letzte Hochamt zelebriert. Giacomo Grimaldi hat es verzeichnet: „Die igitur dominica XV Novembris 1609 cantavit missam maiorem Marianus Alterius canonicus dictae basilicae in ara chori... et hoc (sic) fuit ultima missa in choro et vetere basilica celebrata...“² In

¹ *Cimabue und Rom* 23.

² *Cod. Ambros. n° 187*, fol. 72 bei Müntz, *Recherches sur*

l'oeuvre archéol. de Grimaldi, in *Biblioth. des Écoles françaises d'Athènes et de Rome* 1 263.

diesen schlichten Worten offenbart sich der Schmerz, den ein Mann wie Grimaldi, welcher ein warmes Interesse für das christliche Altertum hatte, über das Niederreißen der ehrwürdigen Kirche und ihrer Denkmäler empfinden mußte. Die Zahl der letzteren darf man nicht nach den von uns behandelten beurteilen. Alfaranos Plan der alten Basilika verzeichnet noch, um nur die wichtigsten zu nennen, die Oratorien der Heiligen Leo I., Hadrian, Processus-Martinianus und Mauritius, das Baptisterium des hl. Damasus mit den drei von Symmachus gebauten Kapellen des Täufers, des Evangelisten Johannes und des heiligen Kreuzes, ferner die Grabkirche der Anicier und die beiden Kaisermauseolen, von denen das an das Querschiff grenzende von Stephan II. und Paul I. der hl. Petronilla, das andere dem Apostel Andreas geweiht wurde. Wenn man bedenkt, daß vermutlich auch alle diese Denkmäler mit Mosaiken oder Malereien oder mit beiden ausgeschmückt waren, so kann man es nicht genug beklagen, daß Michelangelo sein Meisterwerk mit der unvergleichlichen Kuppel nicht neben die alte Basilika des Apostelfürsten gesetzt hat.

Achtes Kapitel. S. Maria Maggiore.

Die liberianische Basilika hat ungeachtet der vielen Veränderungen, die sie im Laufe der Jahrhunderte durchmachen mußte, einen großen Teil ihrer ehemaligen Ausschmückung bewahrt: es sind altchristliche und mittelalterliche Mosaiken und einige wenige Fresken. Letztere gehören in die Zeit, da die Kirche einen offenen Dachstuhl hatte; seitdem das Mittelschiff von den Borgia-päpsten Kalixt III. (1455—1458) und Alexander VI. (1492—1503) die noch heute bestehende Decke erhielt, wurden sie den Blicken entzogen, so daß man jetzt auf das Gewölbe steigen muß, um sie zu sehen. Wir werden uns zuerst mit den altchristlichen Mosaiken, dem Hauptschatz der Kirche, beschäftigen und an zweiter Stelle die mittelalterlichen Schöpfungen behandeln.

§ 1. Altchristliche Mosaiken.

Die altchristlichen Mosaiken bilden zwei Serien. Die eine befindet sich an den beiden Hochwänden über den Säulen des Mittelschiffs und vergegenwärtigt lauter Szenen aus dem Alten Testament: die der linken Wand erzählen uns die wichtigsten Begebenheiten aus dem Leben der Patriarchen Abraham, Isaak und Jakob; die der rechten die wunderbaren Erlebnisse des Moses und die Heldentaten Josues. Die zweite Bilderreihe breitet sich auf dem Triumphbogen aus und führt vornehmlich Darstellungen aus der Kindheitsgeschichte Jesu vor.

Obgleich beide Zyklen fürs Auge fast unzugänglich sind, konnte es bei ihrer Wichtigkeit nicht ausbleiben, daß man ihnen schon frühzeitig die größte Aufmerksamkeit zuwendete. Der erste, der sich auf sie beruft, ist Papst Hadrian I. (772—795); er führt sie in der an seinen Freund Karl d. Gr. gerichteten Abhandlung *Über die Bilder* unter den Zeugen für den Bilderkult an und schreibt sie Sixtus III. (432—440) zu¹. In die gleiche Zeit verlegen sie auch alle älteren Gelehrten, während die neueren darüber geteilter Meinung sind: die meisten halten an der hergebrachten Datierung fest², andere erkennen den Bildern aus dem Alten Testament ein höheres Alter zu und nehmen an, daß sie von Liberius (352—366) stammen³. Diese chronologischen Einschätzungen entsprechen den Nachrichten des *Liber pontificalis*, welcher beide Päpste als die Erbauer der Kirche hinstellt.

¹ Mansi, *Concil.* XIII 801.

² Duchesne, *Liber pontificalis* I 235, Anm. 2; Tikkanen, *Die Genesismosaiken in Venedig und die Cottonbibel* 61 144; Ainaloff, *Die Mosaiken des 4. und 5. Jahrhunderts* (russisch) 107; Bertaux, *Rome* 41; Schultze, *Archäologie der altchristlichen*

Kunst 237; Venturi, *Storia dell' arte* I 265.

³ De Rossi, *Mosaici cristiani delle chiese di Roma* Fasc. XXIV—XXV, fol. 8; davon abhängig Kraus, *Geschichte der christlichen Kunst* I 418. Beiden ging Garrucci, *Storia* IV 17 voraus.

Kurz vorhin bezeichneten wir die Mosaiken als fast unzugänglich. Jeder, der die Kirche besucht hat, wird zugeben, daß der Ausdruck nicht zu stark ist: die Mosaiken sind verschieden „viel zu hoch angebracht“, um bequem betrachtet werden zu können. Einige Gelehrte haben daraus sogar gefolgert, daß diejenigen des Mittelschiffs ursprünglich in einem andern Raume waren und dann unter Liberius oder Sixtus III. oder vielleicht noch später in die Basilika übertragen wurden. Diese Ansicht entbehrt jedoch a priori aller Wahrscheinlichkeit; denn es handelt sich nicht um aufgehängte Tafelgemälde, sondern um zweiundvierzig mannshohe zentnerschwere Mosaiken, welche mit der Wand zu einem Körper verbunden sind, also nur durch Aussägen entfernt werden konnten. Die Ansicht beruht ferner auf der unbewiesenen Voraussetzung, daß die Säle der Paläste von reichen Christen Roms schon vor dem konstantinischen Frieden mit biblischen Bilderzyklen geschmückt gewesen wären, was in einem offenen Widerspruch zu dem Denkmälerbefund und den schriftlichen Nachrichten darüber steht¹. Dazu kommt, daß die Mosaiken des Triumphbogens, die doch auch nach jenen Gelehrten nie ihren Platz gewechselt haben, noch höher sind: um bei der Anfertigung meiner Kopien zu der obersten Reihe von ihnen zu gelangen, mußten auf das für die Bilder des Schiffes ausreichende Gerüst noch sieben Meter aufgesetzt werden.

Es ist klar, daß bei einer solchen Höhe die Details der bildlichen Darstellungen einfach verloren gehen. Wir dürfen uns nicht wundern, daß man diese Höhe trotzdem gewählt hat. Der Fall steht nicht vereinzelt da. Man denke nur an die Giebelfelder der hohen Tempel oder in Rom an die Triumphsäulen Trajans und Mark Aurels, ferner an die Triumphbogen des Titus und Severus, deren Reliefbilder zu klein sind im Verhältnis zur Höhe, in der wir sie sehen. Die Alten stießen sich an derartigen Übelständen weniger, als manche meinen; es scheint ihnen genügt zu haben, daß das Monument errichtet wurde, gleichviel, ob man es bis in seine kleinsten Einzelheiten hinein genügend würdigen konnte oder nicht.

Bei den christlichen Denkmälern darf man im allgemeinen behaupten, daß alle Malereien und Mosaiken, welche die Hochwände und Triumphbogen der Basiliken und die Gewölbe der großen Baptisterien schmückten, „viel zu hoch angebracht“ waren. Daß „man sich bei ihrer Betrachtung“, wie der hl. Paulin von Nola sagt, „den Hals verdrehte“, mußte man mit in den Kauf nehmen.

§ 2. Die Mosaiken und ihre Kopien.

Die Mosaiken wurden mehrere Male in ihrer Gesamtheit veröffentlicht², einmal in farbigten Kopien³, welche den Originalen jedoch nur zum Schaden gereichten, da sie, obwohl ganz unzuverlässig, das Urteil von hervorragenden Archäologen in der ungünstigsten

¹ Siehe oben S. 3 f und weiter unten K. 11, § 2.

² *Poema* 26, 512f; Migne, *PL* 61, 660.

³ Ciampini, *Vetere monumenta* I, Taff. XII—XIV, S. 195—224; Valentini, *La basilica Liberiana* Taff. LXI—LXVIII; Garrucci, *Storia* IV, Taff. 211—222, 1, 2; P. Sisto Scaglia, *I mosaici antichi di S. Maria Maggiore* (nach Photographien, von denen

mehrere stark überarbeitet sind); den ganzen Triumphbogen brachte Rohault de Fleury, *La Vierge* II, Taf. 85 (in kleinen Dimensionen) und neuestens Giovanni Biasiotti, *L'arco trionfale di S. Maria Maggiore a Roma*, in *Bollettino d'arte* 1914 73—95 (mit photographischen Aufnahmen).

⁴ De Rossi, *Mosaici* Fasc. XXIV—XXV.

Weise beeinflussen. Es gab aber auch Gelehrte, die von den Kopien unabhängig geblieben sind und keine Mühe gescheut haben, um die Mosaiken aus eigener Anschauung kennen zu lernen. Für die Untersuchung derjenigen der Hochwände benutzten sie ein fahrbares Gerüst, das in der Basilika ausgeliehen wird, und um die obersten Reihen der Bilder des Triumphbogens in möglichster Nähe betrachten zu können, stieg einer auf den haushohen Baldachin des Hauptaltars; andere ließen sich durch die Rosetten der Decke in einem Gestell herunter und machten so, in schwindelnder Höhe hängend, ihre Studien. Diese nicht ungefährlichen Mittel und Vorkehrungen, so sehr sie den Ernst und den guten Willen der betreffenden Forscher bezeugen, reichten jedoch nicht hin, um Irrtümer auszuschließen; denn der Abstand der Mosaiken am Triumphbogen war immer noch ein so großer, daß man zum Feldstecher greifen mußte.

Unter solchen Umständen bot sich für die Veröffentlichung dieser so schwer zugänglichen Mosaiken nur ein Weg, der sicher zum Ziele führte, dar: sie durch farbige, auf photographischer Basis beruhende Kopien zum Gemeingut aller zu machen. Die Herstellung solcher Kopien war indes gerade hier mit sehr großen Schwierigkeiten verbunden; denn die Originale mußten nicht bloß von der Staubschicht, die im Laufe der Zeit einen schmutzigen Überzug gebildet hatte, sondern vor allem von dem Stuck gereinigt werden, welcher an schadhaften Stellen auch über die angrenzenden Mosaikwürfel gestrichen und bemalt war. Im Mittelschiff gab es sodann auf der Ostseite eine ganze Reihe von Mosaiken, bei welchen der untere Teil bis zu einer Höhe von 24 cm mit weißem Stuck überzogen war. Hierzu gesellten sich besonders auf dem Triumphbogen die kreuz- oder T-förmigen Klammern, welche namentlich da, wo sie Gesichtsteile verbargen, recht störend wirkten. Die Klammern mußten also gedreht werden, damit es möglich wurde, die von ihnen bedeckten Stellen zu kopieren. Alle diese Schwierigkeiten konnte ich, um nichts zu verderben, nur durch meinen Maler beseitigen lassen; dadurch hat sich die Herstellung der Kopien, wie vorauszusehen war, ungewöhnlich in die Länge gezogen¹.

§ 3. Alter der Mosaiken.

Die Frage nach dem Alter der Mosaiken hängt aufs engste mit der Geschichte der Basilika zusammen, deren Anfänge noch nicht zur Genüge aufgeheilt sind. Gewöhnlich nimmt man an, daß der Bau als solcher eher der Saal eines vornehmen Privatpalastes als eine Profanbasilika war. Bei den Schriftstellern der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts heißt derselbe „Sicininum“, „basilica Sicinini“ oder auch „basilica Liberii“². Ersterer Name stammt wohl von einer lokalen Bezeichnung, vielleicht eines Platzes oder einer Straße³; letzterer von

¹ Ich glaubte diese Details hervorheben zu sollen, weil ein bekannter Kunsthistoriker, dem die Vorbereitung der vorliegenden Arbeit offenbar zu lange gedauert hat, mir schon vor mehreren Jahren in einem Stuttgarter Journal daraus einen Vorwurf gemacht hat.

² Jordan-Hülssen, *Topographie der Stadt Rom* I, 3, 336; De Rossi, *Bullett.* 1871, 21; Duchesne, *Liber pontificalis* I 209, Ann. 18; *Collectio Avell.* in *Corpus script. eccles.*, ed. Vindob. XXXV, 49.

³ Nicht einer Person, da auch der Ausdruck in *Sicinino* vorkommt.

dem gleichnamigen Papst, welcher nach Ausweis der *Gesta Liberii*¹ den Saal durch Hinzufügung einer Apsis dem christlichen Kult geweiht², nach dem *Liber pontificalis* „seinem Namen eine Basilika errichtet habe“³. Dem gleichen *Papstbuch* nach soll schließlich auch Sixtus III. diese Kirche „gebaut“ haben⁴. Es ist schwer zu entscheiden, welcher von den Nachrichten wir beipflichten sollen. Das Mauerwerk des Langhauses harret noch einer gründlichen fachmännischen Untersuchung, welche allein die Frage definitiv beantworten wird. Dasselbe kann, heißt es, sowohl aus der Zeit des Liberius stammen als auch etwas älter⁵, etwa konstantinisch sein, wie die innere Füllung der Attika am Triumphbogen Konstantins d. Gr. und das Mauerwerk der Basilika des Maxentius beweisen⁶; da aber kleinere Zeiträume keine wesentlichen Unterschiede darin bedingen, so könnte es natürlich auch um einige Jahrzehnte später datiert werden. Dann muß noch hinzugefügt werden, daß der Ausdruck „fecit“ in dem *Papstbuch* nicht immer wörtlich zu nehmen ist.

Die Voraussetzung, daß Liberius die seinen Namen tragende Basilika zum mindesten entsprechend ausgeschmückt habe, findet eine Stütze in den Mosaiken des Mittelschiffes, welche ihrem Inhalte nach für eine Marienkirche nicht berechnet sind, also, scheint es, nicht von Sixtus sein können. Stilistisch beanspruchen sie aber ganz entschieden ein höheres Alter: sie stehen noch in einer engeren Fühlung mit der Antike, sind, wenn ich so sagen soll, ungezwungener und urwüchsiger und enthalten nur wenige christliche Bestandteile, während aus denjenigen des Triumphbogens hinsichtlich der Form schon ein viel mehr christlicher Hauch entgegenweht. Allerdings ist der Gegenstand jener oft derart, daß der Künstler fast unmöglich ein christliches Zeichen anbringen konnte.

Die soeben berührten Unterscheidungsmerkmale, die zu allgemeiner Natur sind und deshalb auch weniger Beweiskraft besitzen, lassen sich noch durch einige besondere vermehren. Auf den Mosaiken des Schiffes ist die Sitte, erklärende Namen den Figuren beizusetzen, ganz unbekannt, auf denen des Bogens dagegen dreimal angewendet; auf den letzteren fehlt jede Spur einer landschaftlichen Behandlung, während dort fast jede Szene einen landschaftlichen Hintergrund hat; im Schiff tragen die Engel entsprechend ihrer Gewandung Sandalen, auf dem Bogen sind sie stets mit bloßen Füßen dargestellt; dort haben sie nur den Nimbus, hier Nimbus und Flügel. Letzteres Attribut kam für die gewöhnlichen Engel erst seit dem 5. Jahrhundert allgemein auf, während der Nimbus schon im zweiten Dezennium des 4. Jahrhunderts aus der klassischen Kunst übernommen und zunächst Christus, dann den

¹ „In eius (Liberii) tempora fabricata est absis in urbe Roma, in regione quinta.“ Vgl. dazu Duchesne, *Liber pontificalis* I 209, Anm. 18.

² Vgl. Lanciani, *Gli Itinerari di Einsiedeln e di Benedetto Canonico* Taf. IV, Fig. 3, wo vier durch Anbringung der Apsis zu einer christlichen Basilika umgewandelte Profanbauten vereinigt sind. Ein fünftes Beispiel bietet die Diakonie S. Maria in Cosmedin bei Giovenale, *La Basilica di S. Maria in Cosmedin* 13.

³ Duchesne, *Liber pontificalis* 208 u. 209, Anm. 18; ed. Mommsen 79: „Hic (Liberius) fecit basilicam nomini sui iuxta macellum Libiae.“

⁴ Duchesne, *Liber pontificalis* I 232, ed. Mommsen 97: „Hic (Xystus) fecit basilicam sanctae Mariae, quae ab antiquis Liberi cognominabatur, iuxta macellum Libiae.“

⁵ Vgl. de Rossi, *Mosaici* Fasc. XXIV—XXV, fol. 8, wo weitere Autoritäten dafür zitiert werden.

⁶ Hierauf machte mich Thomas Ashby jun. aufmerksam.

himmlischen Boten gegeben wurde, also ungefähr auf den Pontifikat des Liberius hinweist. So legen uns sowohl historische Nachrichten als auch künstlerische Erwägungen nahe, einen zeitlichen Abstand zwischen die beiden Mosaikgruppen einzuschieben und die des Schiffes dem Papste Liberius zuzuschreiben. Vollständig sicher ist diese Datierung jedoch nicht; denn wir haben gesehen, daß die Darstellungen der Mosaiken 'des Schiffes' nicht für die Basilika geschaffen, sondern aus einem, höchstwahrscheinlich von Liberius für eine Bibelillustration entworfenen Zyklus kopiert wurden. Dadurch würde sich der riesige, jedem in die Augen springende Unterschied zwischen den beiden Serien erklären. Wie die Sache sich übrigens auch immer gestalten mag, die fraglichen Mosaiken bleiben stets Schöpfungen aus dem 4. Jahrhundert, genauer gesagt, wohl aus dem Pontifikat des Liberius. Deshalb haben wir sie bisher mit dem Namen dieses Papstes verbunden und werden sie auch weiterhin nach ihm benennen.

Bei den Mosaiken des Triumphbogens brauchen wir nach ihrem Urheber nicht zu fragen. Sixtus III. sagt uns in der kurzen, noch heute weithin sichtbaren Inschrift, daß er sie *für das Volk Gottes* machen ließ (Taff. 70—72):

XYSTVS EPISCOPVS PLEBI DEI.

Mit dieser chronologischen Schätzung der Mosaiken harmoniert schließlich die große, achtzeilige Weiheinschrift des Gebäudes, in der alles ausdrücklich oder andeutungsweise erwähnt ist, was Sixtus für die Basilika getan hat. Sie war an der inneren Seite der Eingangswand über der Haupttür in Mosaik ausgeführt und hatte die Form einer poetischen an die Gottesmutter gerichteten Anrede¹. In einem schlechten Zustand überliefert, wurde sie bei den Restaurationsarbeiten des Kardinals Pinelli im Jahre 1593 zerstört². Ich lasse sie in der Übersetzung folgen:

*Jungfrau Maria, dir habe ich Xystus ein neues Dach bereitet;
würdig der heilbringenden Frucht deines Leibes.
Du, Gebälerin ohne Mannes Zutun, hast uns endlich
das Heil beschert, fruchtbar ohne Verletzung des jungfräulichen Siegels.
Siehe, die Blutzengen deines Sohnes bringen dir ihre Kronen dar;
und zu den Füßen hat ein jeder das Werkzeug seines Leidens:
Schwert, Flamme, wilde Tiere, Fluß und grausiges Gift.
Verschieden ist die Art des Todes, eine aber die Krone.*

In den zwei ersten Versen bezeichnet der Papst als sein Werk das *neue Dach*, worunter nicht bloß dieses, der Triumphbogen und die Apsis, sondern auch die sonstigen Ausbesserungsarbeiten zu verstehen sind. Sixtus hat, mit andern Worten, die Basilika in einen solchen Zustand versetzt, daß er sie als sein Werk bezeichnen konnte. In den zwei folgenden Versen geht er zu den Darstellungen über, welche die *jungfräuliche Theotokos* und das

¹ De Rossi, *Inscript. christ.* II, I, 71 98 139 435; Duchesne, *der Päpste im Mittelalter* I 302.
Liber pontificalis I 235, Anm. 2; Grisar, *Geschichte Roms und*

² Ciampini, *Vetere monumenta* I 302.

göttliche Kind zum Gegenstande haben: mit diesen sind die noch erhaltenen Mosaiken des Bogens gemeint. In den vier letzten Versen ist die Rede von Märtyrern, welche mit der Krone in der Hand sich zur Gottesmutter bewegten. Sie sind in einer nicht näher bestimm- baren Zeit zu Grunde gegangen; wir kommen weiter unten auf sie zurück. Der alttestament- lichen Mosaiken der Hochwände gedenkt der Papst, was sehr zu beachten ist, mit keiner Silbe. Wie also der Verfasser des *Liber pontificalis* durch den Namen der „liberiani- schen“ Basilika veranlaßt wurde, den Bau der Kirche dem Liberius zuzuschreiben, so haben ihn die beiden Inschriften, von denen er die kurze sicher oft gelesen haben mag, bewogen, auch Sixtus als den Stifter der Kirche hinzustellen. Wir wissen jetzt, wie wir seine Aussage zu verstehen haben. Man mag schließlich über die Anfänge der Basilika denken, wie man wolle; das Zeugnis, das die Mosaiken selbst von sich ablegen, scheint mir keinem Bedenken zu unterliegen: diejenigen des Bogens stammen von Sixtus III. und die der Hochwände sind unmittelbar oder mittelbar Liberius zuzuschreiben.

§ 4. Zustand der Mosaiken.

Wenn wir von den großen Erdbeben, denen wohl besonders die beiden Risse im Triumphbogen zuzuschreiben sind, absehen, so hat die Zeit den Mosaiken wenig oder gar nichts anzuhaben vermocht; sie wären noch heute ausnahmslos gut erhalten, hätten die Menschen ihnen nicht geschadet. Dieses geschah dadurch, daß man sie entweder direkt zerstörte oder durch Fahrlässigkeit verkommen ließ oder bei den Restaurierungen der Kirche wie immer verunstaltete. Alle diese Übel zusammen sind aber nur über die zweiundvierzig Mosaiken des Mittelschiffs hereingebrochen, von denen sechs der Errichtung der beiden Kapellen Sixtus' V. (1585—1590) und Pauls V. (1605—1621) zum Opfer fielen. Die durch Sixtus zerstörten wurden zum Glück kopiert, so daß wir wenigstens ihren Inhalt kennen; in der Fest- stellung des Gegenstandes der übrigen sind wir dagegen lediglich auf Vermutungen angewiesen.

Die noch übrigen Mosaiken der Westseite zeigen sodann die Eigentümlichkeit, daß der untere Teil bei allen bis zu einer gewissen Höhe herabgefallen ist. Die Ursache davon liegt in der früher ganz unzulänglichen Vorrichtung für den Ablauf des Regenwassers, das bei defektem Zustand der Dachtraufe Jahrhunderte hindurch in die Mauer eindrang. In- folgedessen löste sich, so weit die größte Feuchtigkeit reichte, das Mosaik mit dem Stuck von der Wand und ging zu Grunde. Aber auch das, was übrig ist, befindet sich in keinem guten Zustand: es haftet stellenweise nur lose an der Wand und ist so morsch, daß nur eine umsichtige Ausbesserung es der Nachwelt wird erhalten können. Aus diesem Grunde mußte ich mich dort mit einer sehr oberflächlichen Reinigung der Bilder begnügen, was sich auch an den Tafeln bemerkbar macht.

Die Mosaiken des Triumphbogens erlitten ihre erste größere Beschädigung unter den beiden Borgiapäpsten Kalixtus III. (1455—1458) und Alexander VI. (1492—1503).

Bei der Anbringung des eleganten Stierfrieses wurde der obere Rand der ersten Bilderreihe weggeschlagen und durch einen ornamentalen Bretterverschlag verborgen, welcher tief in das Mosaik hinunterreichte und lange Zeit hindurch die Deutung der Darstellungen verhinderte.

Bei den umfassenden Restaurierungen der Kirche wurden natürlich alle Mosaiken gleichmäßig in Mitleidenschaft gezogen. So geschah es zuerst bei derjenigen, welche Kardinal Pinelli angeordnet und im Jahre 1593 zu Ende geführt hat¹. Damals wurden die Mosaiken Sixtus' III. an den beiden Seiten dermaßen beschnitten, daß in mehreren Szenen jetzt eine, in zweien anderthalb und in einer fast zwei Figuren fehlen. An ihre Stelle traten die beiden enormen Stuckpilaster, welche die Mosaiken noch heute einrahmen. Ähnliche Pilaster brachte Pinelli auch an den Hochwänden des Mittelschiffes an. Dadurch hat er zwar die Einförmigkeit der langen Fläche beseitigt, den Mosaiken aber einen erdrückenden Rahmen gegeben und sie, was bedauerlicher ist, an den Rändern gleichfalls bedeutend verletzt. Noch mehr. Da die einzelnen Felder schon von Anfang an nicht gleich groß waren und die Höhe der Wand auf der Ostseite von einem Ende zum andern um 24 cm differiert, so hat man dort, um etwas Gleichförmigkeit hineinzubringen, je nach Bedarf die Bilder durch Ansatz von Stuck und einfarbigen Würfeln vergrößert oder durch Überstreichungen mit Tünche verkleinert, so daß einige ganz verstümmelt aussehen. Die schadhafte Stellen innerhalb dieser Bilder wurden, wie Ciampini ausdrücklich bezeugt, mit Stuck ausgefüllt und übermalt. Sechs auf der West- und drei auf der Ostwand waren jedoch in einem solchen Zustand, daß sie beseitigt und durch Freskomalereien ersetzt wurden, welche mit den verlorenen Originalen nichts gemein haben².

Der Mosaiken des Triumphbogens nahm sich Pinelli in ähnlicher Weise an, indem er die Schäden in übermaltem Stuck ausbesserte. Bei der guten Erhaltung derselben hat sich seine Arbeit bloß auf einige wenige Figuren erstreckt. Ciampini erwähnt namentlich nur die zu der Stadt Bethlehem gehörigen Schafe, die „nicht in Mosaik, sondern in Malerei gebildet“ waren³. Von dem Namen HERODES in der Darstellung des Verhörs der Magier sah er nur die zwei Anfangsbuchstaben HE; die gerade Hasta des R war also unter dem Stuck Pinellis verschwunden. Sonderbarerweise ließ der Kardinal den hölzernen Verschlag weiter bestehen, welcher die unter den Borgias zugefügte Beschädigung maskierte und die Figuren der Darstellungen in der obersten Reihe bis zu den Köpfen verdeckte. Ciampini setzte es durch, daß derselbe entfernt und die „geschwärzten und verstaubten“ Mosaiken

¹ Die darauf bezügliche Inschrift lautet: DOMINICVS | S. R. E. | CARD. PINELLVS | ARCHIPRESBYTER | ORNAVIT AN. DOM. M. D. XCIII.

² Ciampini, *Vetera monumenta* I 197: „Ruinae quarundam imaginum (d. h. der Mosaiken im Schiff) occurrunt pia sollicitudo bo. me: Dominici Cardinalis Pinelli, cuius iussu et expensis, quaedam aevo corrasae picturae supplemento completae, aliae

ex integro novis picturis restitutae adhuc spectantur.“ Cfr. 208f und 211.

³ A. a. O. 209: „Quinta denique (pars) continet nonnullos agnos, non Musivo opere, sed pictura efformatos. Agnoscendi sunt per hoc symbolum Christi fideles... Hi tamen agni antiquitus Musivo opere expressi erant, qui postea temporis iniuria expuncti, pictura iterum restituti fuere.“

gereinigt wurden¹. Demnach befanden sich die Mosaiken Sixtus' III. zur Zeit Ciampinis mehr oder minder in dem Zustande, in welchem wir sie heute sehen.

Unter Benedikt XIII. (1724—1730), also kaum 40 Jahre nach diesen Reinigungsarbeiten, wurden die Mosaiken des Triumphbogens von neuem „restauriert und gereinigt“, ja sogar „von dem Untergang gerettet“, wie der gelehrte Francesco Bianchini vielleicht mit etwas Übertreibung schreibt². Benedikt XIII. machte sich hauptsächlich dadurch um sie verdient, daß er in die Bilder eiserne Klammern einschlagen ließ. Dadurch hat er wirklich viel zur Befestigung derselben beigetragen. Es wäre nur wünschenswert gewesen, daß man die Arbeit mit einer größeren Sorgfalt gemacht und kleinere Klammern dafür verwendet hätte³. Die Archäologen und Kunsthistoriker schweigen von diesem Verdienst Benedikts XIII. und bringen dafür nach der Rossis Vorgang den Namen Benedikts XIV. (1740—1758) mit den Mosaiken in Verbindung, welcher mit ihnen nichts zu schaffen hatte. In der von dem Kapitel diesem Papst gesetzten Marmorinschrift ist auch wirklich nur von einer *Reinigung der Malereien* die Rede⁴.

Die letzten Ausbesserungen wurden im Jahre 1824 vorgenommen. Hierüber liegen uns ausführliche Berichte vor⁵, auf die wir etwas näher eingehen müssen. Besonders wichtig ist das in drei Exemplaren erhaltene „Gutachten“, welches von dem mit der technischen Leitung betrauten Inspektor Michael Köck verfaßt ist⁶. Diesem zufolge brauche alles, was in Mosaik existiert, nur gewaschen zu werden; was dagegen in Malerei ergänzt sei, bedürfe der Reinigung und Auffrischung; und um das Sichloslösen der Mosaiken auf dem Triumphbogen

¹ *Vetere monumenta* I 200: „Petitioni meae nom solum (Illustr. de Pilastris) indulsit, verum etiam propriis sumptibus emundari Musivum opus curavit (utinam aliae supra coronidem expressae tabulae eandem fortunam sortitae fuissent) imo avulsa lignea coronide, quae summitatem Figurarum primi ordinis usque ad capita earundem tegebat, veram historiam, quam dictae Figurae representabant, aperuit.“ Der letzte Seufzer zeigt, daß die Mosaiken des Mittelschiffs in dem Verlauf von nicht ganz hundert Jahren ebenfalls so verstaubt waren, daß sie einer Reinigung bedurften.

² *De sacris imaginibus musivi operis a s. Xysto papa III post oecumenicam synodum Ephesinam in basilica liberiana constructis etc.*, Romae 1727, S. VI: „Hunc arcum (triumphalem), hosce parietes, hasque imagines tot mysteriis ac memoriis Ecclesiae venerabiles, liberalitatis Tuae beneficio nuper a squalore et ab exicidio vindicatos, non dices iam, beatissime Pater, privatis ausibus nostris tibi exhiberi.“ Derselbe in seiner Ausgabe des *Anastasius Bibliothecarius* III 124, col. 2 n 2: „... (musiva) peculiari quadam tutela aetati nostrae sint praeservata quippe quae et novissimo studio ac largitate sanctissimi in Christo Patris Benedicti XIII hoc ipso quo dissertatio imprimitur anno post reparatum tecti universi et sacellorum structuram, omni squalore deterso, splendori pristino sint restituta.“

³ Die Klammern, die man im Jahre 1531 an dem Apisemosaik der alten Peterskirche angebracht hat, waren „aus Bronze“ und an der sichtbaren Seite „vergoldet“. Tiberio Alfano sagt

darüber folgendes: „... fu de tal modo inchiodato detto mosaico nel muro del absida con certe stelle de metallo inaurate poste per forza de trapani confitto poi a modo de trivello, che mai più fu pericolo che detto mosaico caccasse ... che era discosto dal muro in alcuni luoghi più d'un palmo.“ Mit dieser Arbeit wurde der Meister Giovanni da Udine beauftragt. Vgl. Müntz, *Notes sur les mosaïques*, in *Revue archéol.* vol. 44 (1882), 146 und Anm. 1.

⁴ Die Inschrift ist über der mittleren Tür befestigt; wir entnehmen ihr die folgenden Zeilen, die für uns von Interesse sind: BENEDICTO XIV. PONT. MAX. | QVOD LIBERIANAE BASILICAE LACVNAR REPARAVERIT | ... COLVMNIS AD VERAM FORMAM REDACTIS ET EXPOLITIS | NOVA CAPITVLA IMPOSVERIT NOVAS BASES SVBIECERIT | PLASTICVM OPVS OMNE INSTAVRAVERIT | PICTVRIS DETERSO SITV VENVSTATEM RESTITVERIT | ABSIDAM EXORNAVERIT | ... CAPITVLVM ET CANONICI BENEFICENTISSIMO PRINCIPI | ANNO IVBILAEI MDCCCL. PP. etc.

⁵ Die zugehörigen Schriftstücke befinden sich jetzt im Staatsarchiv (*Archivio del Camerlengo* tit. 4, n° 884), wo Alfredo Monaci sie gütigst für diese Arbeit ausgezogen hat.

⁶ Zwei dieser fast gleichen Gutachten sind in einem schlechten Italienisch — Köck war Ausländer — abgefaßt; das dritte ist korrekter und offenbar eine von einem Italiener angefertigte Abschrift.

zu verhindern, müsse die Zahl der schon existierenden Klammern vermehrt werden¹. Die Restaurierung sämtlicher Mosaiken im Innern der Kirche, diejenigen der Apsis und des Architravs einbezogen, solle höchstens fünf Monate in Anspruch nehmen und 419 scudi (= 1676 Mark) kosten, wobei jedoch Gestelle, Stricke, Stuck und Mörtel eigens zu verrechnen wären².

Der Maler, welcher „alle nach Art eines Mosaiks ausgeführten Bilder im Schiff reinigte und auffrischte“, bekam „50 scudi“. Derselbe übernahm auch für „30 scudi“ die Ausbesserung der gemalten „Bilder am Triumphbogen“, von denen eines ganz neu gemacht werden mußte³. Dieses sticht durch seine gefällige Form von den plumpen Restaurierungen der früheren Jahrhunderte vorteilhaft ab: es ist die schon zu Ciampinis Zeit einmal in Stuck ergänzte Stadt Bethlehem mit den vor dem Tor versammelten Schafen⁴.

Bei der Restaurierung wurden aber auch Mosaikwürfel gebraucht, wie aus den Rechnungen erhellt. Ein Mosaizist namens Nicola Roccheggiani „restaurierte und reinigte die fünfzehn Bilder auf der Seite der Sakristei für 22 scudi 50 baiocchi“. Ein zweiter namens Gaetano Ruspi erhielt für „das Waschen der Mosaiken“ in einem Monat „scudi 6“⁵. Dieser

¹ „Delli quadri in Mosaico della gran Navata nella parte della Capella BORGESIANA (che sono diecinueve) si sono trovati nove di questi quadri tutti dipinti, e li altri dieci chi per meta un terzo e quarto ristaurato in dipinto, quello che e in mosaico ha bisogno (bisogno) essere polito, e li dipinti rinfrescati e ritoccati (ritoccati), e due di questi avarno (avranno) bisogno ancora in qualche parte di essere rindonacato (rintonacati) ove il muro si è staccato per il metro. Dalla parte della Capella Sistina, che sono equalmente diecinueve, sono cinque di questi Quadri tutto dipinti, che hanno equalmente bisogno il rivenimento e ritocco, li altri quattordici hano piccoli pezzi di ristauo in dipinto.“ (Die hier angegebenen Zahlen sind zum Teil nicht richtig.) „Il Fregio della gran Navata essendo nella piu parte dipinto, non ha bisogno che di essere polito, ed in qualche parte ritoccato ove sono delle mancanze... Il Frontone grande sopra il primo arco della Trivuna e la grossezza del muro di quest' arco, e il mosaico in piu parte ristaurato in dipinto, e quello che è in Mosaico e fermato con una quantita (quantità) di stelle di ferro e Te (= Klammern in Form eines T), in qualche luogo sempra aver bisogno delli altri simili ferri, e del ristauo in mosaico che puotra sciendere a palmi 10.“ Da die Varianten der beiden andern Exemplare keine wesentliche Änderung bringen, so dürfen wir von ihnen ganz absehen.

² „Dovendosi lavare oltre tutto il mosaico della Trivuna 43 quadri nella gran Navata, quali per essere in parte ristaurati in dipinto portano molto piu tempo ed atensione (attenzione), per ciò non si poteppe fare dal (tal) lavoro meno di scudi 100. Il Ristauo che si dovreppe fare in mosaico essendo comme descritto, palmi 80. a 28 pauli il palmo fa scudi 224. Per il Pittore dovendo riavere ed ristaurare quattoreci quadri del tutto, e altri in parte comme descritto scudi 75. La politura

e ritocchi del lungo fregio, e quello che ci vora nel Dipinto nelli mosaici della Trivuna e grossezza del muro alle finestre scudi 20 soma assieme scudi 419. Per questo lavoro non si crede mettere piu di mesi cinque, perciò il pontarolo (Gioacchino) Della Lunga si esevisce (esibisce) senza il Castello tutto il resto del legname e Cordame necesario, con l'assistenza per il prezzo di scudi 20. al mese, che fareppe in mesi cinque scudi 100, ma in questo non sono compreso le stuccature ed intocature che saranno necessario a fasi (farsi), quali al solito prezzo vengono computato li baiocchi 12 1/2 il palmo.“

³ Im Bericht vom 22. Juli 1824 sagt Köck, daß für die Arbeit vom 25. Juni bis 22. Juli zu bezahlen seien dem „Pittore“ ha secondo il convenuto pulito e rinvenuto (= ravvivato) tutti li quadri che sono dipinti in maniera di mosaico, esistenti nella gran navata, comme ancora nel stesso modo tutto il fregio, e grossezza delle mura alle finestre della Trivuna scudi 50“. Im Bericht vom 21. August berechnet er auf scudi 30 den Verdienst desselben „Pittore“ che ha secondo il convenuto pulito rinvenuto e ritoccato tutto quello che era dipinto nel gran Frontone della Trivuna, e rifatto quasi del tutto uno dei quadri che sono dipinti in maniera di Mosaico“.

⁴ Siehe oben S. 418.

⁵ Bericht vom 26. Juni: „Il Signor Nicola Roccheggiani ha ristaurato e pulito li quindici quadri che sono in mosaico nella gran navata nella parte della sagrestia... La lavatura poi dei quindici quadri secondo la divisione fatta del convenuto prezzo forma l'importo scudi 22 baiocchi 50. Per la lavatura del mosaico che e coninato (combinato) a parte ed e l'accordato (accordato) prezzo in scudi (scudi) 100 per tutti li mosaici della Chiesa, onde avendo questo spardito a seconda le rispettive parti, ha il signor Ruspi d'aver scudi 6.“

hatte sich auch kontraktlich verpflichtet, „den Palmo Mosaik“ für „90 baiocchi zu restaurieren“, das „Pfund Mosaikwürfel für 40“ und das „Pfund Stuck für 6 baiocchi“ zu liefern¹.

In dem *Bericht* vom 7. September 1824 teilt Vincenzo Camuccini, der die Oberleitung hatte, dem Kardinalkamerlengo mit, daß die „Ausbesserung der im Innern der Basilika befindlichen Mosaiken beendet und des Lobes würdig“ sei². Da die Arbeit erst gegen Ende Mai ihren Anfang nahm, so hat sie nicht einmal vier Monate gedauert und nicht mehr als zwei Mosaizisten, einen Maler und einige Stukkateure beschäftigt; sie kann daher nur eine höchst summarische gewesen sein. Eine Bestätigung dessen liefern die aus dem Anfang des 14. Jahrhunderts stammenden Mosaiken der alten Fassade: obgleich die Anzahl derselben geringer als die des Triumphbogens ist, so nahm ihre Ausbesserung dennoch sechs Mosaizisten ein ganzes Jahr in Anspruch und kostete 3251 scudi und 57 baiocchi³, also ungefähr das Achtfache von dem, was die übrigen zusammen gekostet haben. Sie wurde auch in der gründlichsten Weise vorgenommen: jede Lücke hat man sorgfältig mit Würfeln, nicht Stuck, ausgefüllt, so daß die Mosaiken jetzt vollständig „wiederhergestellt“ sind. Diese auffallende Bevorzugung der Bilder an der Fassade erklärt sich vor allem daraus, daß man sie damals an maßgebender Stelle, sonderbar genug, für die „wichtigsten und ältesten“ hielt⁴. Dann wird man wohl bei der großen Zahl der Mosaiken der Hochwände und des Triumphbogens die Auslagen gescheut haben, welche eine regelrechte Restaurierung derselben erfordert haben würde. Vielleicht glaubte man auch der Aufgabe nicht gewachsen zu sein. Hierin hatte man freilich recht: die Ausbesserung in Mosaikwürfeln ist ein erbärmliches Flickwerk und von den in Stuck ausgeführten Ergänzungen verdient eine namentliche Erwähnung nur die Stadt Bethlehem mit ihren fünf Schafen.

Die Ausbesserung in Mosaikwürfeln wurde hauptsächlich auf sechs Bilder der Ostseite beschränkt. Nicola Roheggiani hat sie mit jener archäologischen Unkenntnis durchgeführt, welche alle derartigen Restaurierungen, vom 16. Jahrhundert angefangen, kennzeichnet. Jedem der überarbeiteten Bilder merkt man es an, daß der Mosaizist weder die Gesten noch die Gewandung der Figuren kannte und meistens auch von dem dargestellten Gegenstande keine richtige Vorstellung hatte. Werfen wir beispielsweise einen Blick auf die Tafel, welche Josue zwischen den fünf gefangenen Königen zeigt (Taf. 28,2). Der jüdische Feldherr hat gewöhnlich einige Schild- und Speerträger zu seinem Schutze hinter sich; hier sind

¹ Dieser Kontrakt ist dem korrekten Exemplar des Gutachtens Köcks beigelegt. Ruspi sollte erhalten „baiocchi 90 per ogni palmo di mosaico da restaurarsi nella Basilica liberiana non compresi gli smalti, e stucco da valutarsi a baiocchi 40 la libra i primi e baiocchi 6 il secondo...“ Er verpflichtete sich, bei der Arbeit „smalti simili ai rimanenti Musaici e con tutto stucco d'oglio di lino“ zu verwenden.

² *Bericht* vom 7. September: „Mi faccio un dovere di far certa Vostra Eminenza Rma, come tutti li Musaici interni della Basilica... sono già stati compiutamente restaurati, e il lavoro

è riuscito tale, che meritò testè anche l'approvazione di Sua Santità.“ Im *Bericht* vom 23. Mai führt Camuccini den Titel eines „Direttore dello Studio dei Musaici in S. Pietro e Consigliere della Commissione generale consultativa di Belle Arti“, während Köck „Ispectore della Rev. Fabbrica di S. Pietro e Pittore Academico“ war.

³ *Bericht* vom 14. Februar 1830.

⁴ Das Gutachten Camuccinis vom 7. September 1824 hatte eine solche Wirkung, daß der Kardinalkamerlengo schon am 20. September seine Erlaubnis zu der Restaurierung der Fassade gab.

die Soldaten von dem Restaurator unterdrückt worden, so daß die Schilde, welche von ihnen gehalten wurden, herrenlos sind und den Feldherrn wie ein Nimbus umrahmen; Josue selbst ist eine jämmerliche Erscheinung mit geschwellenen Beinen, einem unmöglichen Gestus der rechten Hand und einer Art Bersaglierehut auf dem Kopfe. Auch in der Szene darunter wurden Figuren beseitigt; es blieb noch links von dem goldenen Fleck ein kleines Fragment eines nach vorn geneigten Soldaten zurück. Auf dem Bilde des Stillstandes der Sonne und des Mondes (Taf. 28,1) ist die Gestalt des Josue ebenfalls ganz überarbeitet: der Feldherr gleicht einem maskierten Knaben, der sich einen aus Goldpapier verfertigten Hut aufgesetzt hat. Wenig Ursprüngliches bietet schließlich die Szene des Wachtelfanges, wo die überarbeiteten Figuren am zahlreichsten sind. Daß die meisten dieser und anderer Entstellungen, die wir ihrer geringeren Bedeutung wegen hier füglich übergehen können, auf die Rechnung von Rocheggiani zu schreiben sind, beweist das verwendete Material; es ist identisch mit demjenigen, welches bei der Ausbesserung der Fassade gebraucht wurde. Man sieht es besonders an den roten und goldenen Würfeln; bei den letzteren ist das Goldplättchen auf schwarzen oder roten Steinchen aufgetragen, während der alte Vergolder sich solcher von glasheller Farbe bedient hat. Die neuen Goldwürfel sind auch etwas größer und verraten schon dadurch überall die Arbeit des Restaurators; sie sitzen dazu noch in einem so wenig haltbaren Zement, daß sie sich mit Leichtigkeit entfernen lassen, was bei den alten Würfeln unter normalen Verhältnissen unmöglich ist. Das Flickwerk-artige der letzten Ausbesserung zeigt sich auch darin, daß bei den Goldgründen nicht überall goldene Würfel eingefügt, sondern gelbe oder graue, die mit Goldfarbe überzogen wurden. So geschah es gewöhnlich mit den an die Goldwürfel angrenzenden Steinchen.

Für den Zustand der Mosaiken der Ostseite vor ihrer letzten Restaurierung ist es von besonderer Wichtigkeit, daß Rocheggiani in den beiden kurz vorhin genannten Darstellungen Josues ein gutes Stück von der alten unter Kardinal Pinelli ausgeführten Ergänzung in übermaltem Stuck stehen ließ. Ohne Zweifel war ihm der Teil zu groß, um durch wirkliches Mosaik ersetzt zu werden. Deswegen hat man ja auch die Bilder der Westseite immer nur in Stuck ausgebessert.

Wie es scheint, faßte man in dem Revolutionsjahre 1848 ernsthaft den Plan, die „Restaurierung“ der Bilder weiter fortzusetzen. Es wurden in der Kirche zwar die erforderlichen Gerüste aufgestellt, aber man kam nicht dazu, auch an die Mosaiken der westlichen Hochwand und des Triumphbogens Hand anzulegen. Die aus jener Zeit stammenden Dokumente enthalten fast ausschließlich Bittgesuche um Zulassung zur Arbeit, die mitunter recht sonderbar motiviert sind¹. Wenn der eine oder andere dieser Bittsteller wirklich

¹ Der Mosaizist Luigi Delpinto beruft sich darauf, daß er „vaterlos“ sei; ein anderer habe „Frau und fünf heiratsfähige Töchter, von denen die älteste zwölf Jahre alt“ sei. Beide Bittgesuche sind vom Dezember 1848 datiert. Ein dritter, Luigi

Chibel, teilt dem Minister unter anderem mit, daß er bei der Entfernung zweier Friesstücke die alten Mosaikwürfel (smalti) an sich genommen habe und sie jederzeit zur Verfügung stelle. Er schrieb sein Gesuch am 21. März 1850.

beschäftigt wurde, so geschah es an den Mosaiken des Architravs, der Apsis und der darunter befindlichen Szenen aus der Marienlegende. Tatsächlich stand das Gerüst im Presbyterium, als das Kapitel in einer vom 7. März 1851 datierten Eingabe die Entfernung desselben bei dem Ministerium beantragte und sie auch erwirkte¹.

So sind die Dinge bis auf unsere Tage geblieben. Wir gelangen demnach zu der Schlußfolgerung, daß in den Mosaiken der westlichen Wand und des Triumphbogens wie auch in mehreren der östlichen Wand die Werke des Liberius und Sixtus III. sich ungetrübt erhalten haben. Hieraus ergibt sich der hohe Wert, der sie vor den meisten andern Mosaiken Roms auszeichnet; denn während diese durch spätere in Steinchen ausgeführte Überarbeitungen mehr oder minder geschädigt wurden, hat man sich bei den sixtinischen und einem großen Teil der liberianischen mit einer wohlfeilen Ausbesserung in Stück begnügt, welche sich dem Beschauer sofort als spätere Zutat zu erkennen gibt. Und wo man zum Ausbessern Mosaikwürfel brauchte, ist der Unterschied womöglich noch greifbarer; die geflickten Teile nehmen sich wie häßliche Lappen an einem schönen Teppich aus.

§ 5. Mosaiken des Liberius.

Die liberianischen Mosaiken füllten nicht weniger denn 42 Felder. Solche kolossale Arbeiten pflegte man, wie schon bemerkt wurde, in Akkord zu geben. Die Bilder vertragen denn auch deutlich sowohl im Stil als im Kolorit verschiedene Hände. Auf den ersten Blick erkennt man z. B., daß die Szene am Hofe der Tochter Pharaos mit der Disputa und die Vermählung des Moses von dem gleichen Künstler stammen; einem zweiten verdanken wir die Szenen aus dem Hirtenleben Jakobs, einem dritten den Stillstand von Sonne und Mond, sowie die Vorführung und Hinrichtung der fünf Könige; ein vierter entwarf die Darstellungen, die sich auf den Raub Dinas beziehen usf. Die äußere Anordnung der Mosaiken ist derart, daß nur in wenigen Fällen die Felder bloß ein Vollbild enthalten; gewöhnlich sind sie in der Mitte geteilt, um mehrere Szenen aufnehmen zu können. Der Inhalt der Bilder ist reich an Abwechslung: Szenen der Gastfreundschaft, des Zwistes unter Verwandten, der Aussöhnung, des Segens, solche vom Hofe einer Prinzessin oder aus der Idylle des Hirtenlebens und den Schrecken des Kriegsgetümmels werden in bunter Reihe an unserem Auge vorüberziehen. Leider hat sich die Zahl der Darstellungen beträchtlich vermindert: von 42 sind 27 Felder übriggeblieben. Wir werden die Lücken nach Möglichkeit auszufüllen versuchen.

¹ „L'Infra scritto Sagrestano Mag^o della Basilica Liberiana porta alla cognizione dell' Ecc^a V^a, che per Sabato prossimo è assolutamente indispensabile, che sia terminato il restauro de' Mosaici, già da lungo tempo cominciato in sacrosanta Basilica, e quindi lo Scrivente a nome di tutto il Rmo Capitolo

prega l'Ecc^a V^a che si compiacia stimolar gli Artisti, perchè diano fine al menzionato lavoro, e tolgano dal Cappellone il Castello di legno, la presenza del quale impedirebbe la celebrazione degli uffici della Settimana Santa" etc. Am 11. April wurde der Befehl zur Räumung der Kirche gegeben.

§ 6. Besprechung der einzelnen Darstellungen.

1. Opfer des Melchisedech.

„Melchisedech, König von Salem, brachte Brot und Wein; denn er war ein Priester Gottes, des Allerhöchsten, und er segnete ihn (den Abraham) und sprach: Gesegnet sei Abraham dem höchsten Gott . . . ! Und gepriesen sei der höchste Gott, durch dessen Schutz die Feinde in deinen Händen sind! Und (Abraham) gab ihm den Zehnten von allem.“¹ Der Künstler hat nur das Opfer des Melchisedech berücksichtigt und diesem das ganze Feld gewidmet (Taf. 8). Melchisedech, ein bärtiger Greis mit langen bis auf die Schulter herabwallenden Haaren, kommt eiligen Schrittes von links heran und bietet dem Patriarchen einen Korb voll Brote an, den er mit beiden Händen hält.

Auf den Wein, den er opferte, weist das bläulich-weiße, zweihenklige Gefäß, ein riesiger Kelch, hin, welcher am Boden steht, dessen Fuß aber zerstört ist. Korb und Kelch sind der Wirklichkeit nachgebildet und entsprechen denen, die man zur Darbringung des Meßopfers brauchte. In solche oder ähnliche Körbe und Kelche tat man das Brot und den Wein, welchen die an der liturgischen Feier teilnehmenden Gläubigen mitbrachten². Daher auch die Größe dieser Gefäße. Melchisedech trägt die jüdisch-priesterlichen Gewänder, d. i. die gegürte, mit dem schwarzen Klavus versehene Tunika, darüber die an der Brust von einer goldenen Brosche zusammengehaltene, mit einer blauen Kapuze versehene Lacerna und an den Füßen rotverschürte Halbstiefel von weißem Leder. Von Abraham hat sich nur wenig erhalten: das rechte Auge mit der rechten Backe, der ganze rechte Arm, die linke Hand und der linke Fuß mit dem Bein bis zum Knie. Er war hoch zu Roß und hatte die klassische Gewandung. Die Linke hält die Zügel des Pferdes, die zum Redegestus erhobene Rechte ist gegen Melchisedech ausgestreckt. Hinter Abraham befinden sich gleichfalls zu Roß die siegreichen Knechte, die als mit Lanzen bewaffnete Krieger („lanciarî“) dargestellt sind. Von ihrer bunten Bekleidung sieht man das Schuppenpanzerhemd und den glockenförmigen Helm, der mit Stirnrand, Backenstücken, Kinnriemen und einem hohen Kamm ausgerüstet ist. Am Firmament erscheint Gott in Brustbildformat und von roten und blauen Wolken getragen. Er hat einen Bart, ist ganz in Veilchenpurpur gekleidet und durch einen goldenen Nimbus ausgezeichnet; die Augen blicken zur Seite, während die Rechte zu Melchisedech herabgelassen ist; die Linke schimmert unter dem Pallium durch, dessen Endteil in weitem Bogen abfliegt. Der Künstler liebte die lebhaften bunten Farben; deshalb gab er den drei Kriegern verschiedenfarbige Helme und dem Pferd des Patriarchen eine hochrote Schabracke. Wenn es im Interesse der Deutlichkeit der Zeichnung lag, so kam es ihm gar nicht darauf an, die Farbe eines Gegenstandes plötzlich zu ändern wie bei den Lanzen und dem Tunikagürtel Melchisedechs. Wir werden diese Eigentümlichkeit noch öfters zu verzeichnen haben.

¹ Gn 14, 18ff. ² Vgl. auch meine *Fractio panis. Die älteste Darstellung des eucharistischen Opfers*, S. 79 ff.

Die Komposition verdient zunächst wegen ihrer Klarheit eine besondere Beachtung. Ihr Opfercharakter ist nicht nur durch die priesterliche Gewandung Melchisedechs, sondern auch durch die in den Wolken sichtbare Büste Gottes mit einer solchen Bestimmtheit ausgedrückt, daß er sich sofort dem Beschauer aufdrängt. Schon dieser höheren Bedeutung wegen durfte das Bild den Zyklus einleiten, um auf diese Weise in die Nähe des Altars zu kommen¹. In ähnlicher Nähe sahen wir es in S. Croce; und in Ravenna ist es zweimal im Presbyterium angebracht: in S. Vitale zusammen mit dem Opfer Abels und als Gegenstück zu den zwei Szenen Abrahams; in S. Apollinare in Classe zusammen mit den Opfern Abels und Isaaks².

An sich hätten zur Vollständigkeit der Szene die drei Hauptpersönlichkeiten genügt. Der Künstler fügte aber noch eine lebensvolle Kriegergruppe zu Abraham hinzu. Dadurch wollte er auf den Sieg des Patriarchen anspielen und zugleich das Monumentale an der Darstellung steigern. Wie sehr ihm dieses gelungen ist, lehrt am besten der Vergleich des Mosaiks mit der in der *Wiener Genesis*³ gemalten Miniatur, welche die symbolische Beziehung des Opfers zur Messe durch den Altar zwar zur Genüge angedeutet, aber den handelnden Persönlichkeiten einen etwas verschwommenen Ausdruck verliehen hat: Melchisedech kommt mit einem Brot in der Rechten und einem einhenkigen Krug



Fig. 145. Begegnung Abrahams mit Melchisedech.

in der Linken auf Abraham zugeschritten, welcher beide Opfergaben auf verhüllte Hände nehmen will, also einen Gestus macht, der auf den Krug nicht angewendet werden kann. Im übrigen ist alles leicht verständlich, wenn auch sehr trocken aufgefaßt.

Raphaels Darstellung des Opfers in den Loggien gehört zu den schwächsten der ganzen Serie. Die Komposition ist viel zu unbestimmt, die Gesten verworren, die Gewänder willkürlich; und den Brotkörben wie auch besonders den verschieden geformten Gefäßen ist ein solcher Platz eingeräumt, daß man eine Marktszene vor sich zu haben glaubt.

Noch weniger können wir den Miniaturen der vatikanischen *Oktateuche* Klarheit nachrühmen. Betrachten wir zuerst die des jüngeren *Kodex* (Fig. 145)⁴: im Hintergrunde ragen hinter Bergen, nur mit dem Oberkörper sichtbar, zwei bärtige Männer hervor, von denen der zur Linken seine Hände himmelwärts zu dem Segment mit der Hand Gottes erhebt, der andere mit der Rechten den griechischen Sprechgestus macht; jener ist mit den Gewändern der heiligen Gestalten, dieser nur mit dem Philosophenmantel bekleidet, wozu

¹ Vgl. Viktor Schultze, *Archäologie der altchristlichen Kunst* 220 223. Siehe oben S. 355f.

² Garrucci, *Storia IV*, Taf. 262 266.

³ Garrucci, *Storia III*, Taf. 113, 3; Hartel und Wickhoff, Taf. VII.

⁴ *Cod. vat. graec.* 746, fol. 68.

das lange, ungepflegte Bart- und Haupthaar, das ihm das Aussehen eines Waldriesen verleiht, sehr gut paßt. Beide sind als normale Vollgestalten im Vordergrund wiederholt, jener mit seiner klassischen Gewandung, dieser als Hohepriester und mit dem Diadem in den Haaren, das ihn als König charakterisiert. Beide machen den griechischen Redegestus und haben Gefolge hinter sich: dieser zwei Könige, jener Männer aus dem Volke und Frauen. In der Überschrift: Η ΤΟΥ ΜΕΛΧΙΣΕΔΕΚ ΠΡΟΣ ΑΒΡΑΗΜ ΦΑΝΕΡΩΣΙΣ erfahren wir, daß wir uns in der oberen Gruppe das *Erscheinen des Melchisedech vor Abraham* zu denken haben.

Die auf die untere Szene bezügliche Inschrift erwähnt die zwei Hauptpersönlichkeiten *Melchisedech, Abraham und den Segen*. Die sieben formlosen, neben den zwei Flaschen auf dem Boden herumliegenden Gegenstände, welche man für Ziegelsteine halten könnte, sollen also Brote sein und auf das Opfer des Melchisedech hinweisen. Dadurch hat der Maler das



Fig. 146. Begegnung Abrahams mit Melchisedech.

Rätselhafte der Komposition zwar etwas gemildert; doch die Art und Weise, wie diese Zutaten gezeichnet und wie sie angebracht sind, ist höchst nachlässig, unwürdig und unkünstlerisch. Umsonst fragt man sich ferner, warum das Gefolge Abrahams, das doch nur aus Kriegsknechten bestand, auch Frauen aufweist; ebenso willkürlich sind die beiden hinter Abraham

stehenden Könige, welche in ihrem Äußern an David und Salomon erinnern.

Bei der älteren Miniatur¹ endlich steht man direkt vor einem Rätsel (Fig. 146): da fehlen die Brote und die Flaschen, und die beiden Büsten haben ihre Hände so vor sich ausgestreckt, daß man meinen möchte, sie würden miteinander heftig streiten. Dem Maler lag hier also die symbolische Beziehung, der Gedanke an die Eucharistie, fern; es ist nur das biblische Ereignis als solches und dazu noch so illustriert, daß man die Darstellung ohne erklärende Beischriften unmöglich verstehen könnte².

Schon früher einmal haben wir uns bei der Behandlung von alttestamentlichen Szenen mit Nutzen auf die griechischen Miniaturen der *Oktateuche* berufen. Wir werden sie deshalb öfters hier heranziehen; denn aus ihrem Vergleich mit den liberianischen Mosaiken lernen wir diese römischen Schöpfungen immer mehr schätzen.

Hinsichtlich des Mosaiks mit der Darstellung des Opfers des Melchisedech muß noch bemerkt werden, daß die Vergoldung den ganzen Hintergrund vom Firmament bis fast zu der grünen Rasenfläche einnimmt, von der sie durch sechs Reihen gelber Würfel getrennt ist. Links hat sich ein gutes Stück von dem blau-weiß-roten Rahmen erhalten; derselbe

¹ Cod. vat. graec. 747, fol. 36v. ² Die Gestalt rechts ist Abraham, der die Verheißungen von Gott erhält.

reicht so nahe an Melchisedech heran, daß er von dessen Gewändern und dem rechten Fuß etwas wegschneidet. Da er bis zu der Anfertigung meiner Kopie unter dem Stuck verborgen war, so konnte es den Anschein haben, als sei das Bild dort „verstümmelt“. Das dachten auch tatsächlich diejenigen, welche die Mosaiken als von einem andern Ort übertragen angenommen haben.

Bei den Mosaiken der zwei folgenden Felder änderte der Künstler die Reihenfolge der Darstellungen, indem er die Bewirtung der drei Engel der Trennung Lots von Abraham vorausgehen ließ. Wahrscheinlich nahm er diese Änderung vor, um die Erfrischung Abrahams durch Melchisedech, also eine Mahlszene, neben die Bewirtung der himmlischen Gäste zu bringen. Wir halten uns in der Beschreibung an die vom Künstler gewählte Folge und lassen der Gastfreundschaft Abrahams ebenfalls den Vortritt.

2. Abraham und die drei Engel.

Hier sind drei Szenen so über- und nebeneinander gruppiert, daß man bisher allgemein geglaubt hat, dieselben hätten nur einen gemeinsamen Hintergrund (Taf. 10). Zu diesem Irrtum trug viel der Goldfleck bei, der den Hintergrund der mittleren Gruppe teilweise zerstört hat. Letzterer bestand, wie die Reste unter der Mandorla und links neben dem Baum verraten, aus bläulichgrauen Steinchen. Auf der Vorlage, dem Karton, waren also zwei Hintergründe vorhanden: der eine für die obere, der andere für die zwei unteren Kompositionen.

Die Ankunft der Engel und ihre Begrüßung durch Abraham geht auf einem Stück Weg vor sich, welcher sowohl bei dem Patriarchen als auch bei den Engeln durch den grünen Schatten angedeutet ist. Als Abraham die „drei Männer“ kommen sah, „ließ er ihnen entgegen aus der Türe seines Zeltes und bückte sich zur Anbetung nieder zur Erde“¹. Der Künstler hat sich hier nicht wörtlich an den Text gehalten, sonst hätte er den Patriarchen in dem Augenblick der Prostration, also als einen auf dem Boden Liegenden darstellen müssen, was ihm aus ästhetischen Rücksichten widerstrebte². Daher wählte er eine Mittelstufe: Abraham beugt das rechte Knie und verneigt sich tief, indem er dabei zu den Engeln hinüberschaut und die geöffnete Rechte zum Bewillkommen ausstreckt. Dadurch konnte der Mosaizist die Komponenten in eine direkte Verbindung miteinander setzen. Auf der Darstellung, die einst in S. Paul gemalt war³, kniete Abraham auf beiden Knien. So wurde er auch von Raphael in den Loggien abgebildet, während er auf den griechischen Miniaturen, von denen wir eine abdrucken (Fig. 147)⁴, sowie auf den Mosaiken von Monreale und der Palatina⁵ von Palermo die wirkliche Prostration macht.

Obwohl es drei Engel sind, redet der Patriarch nur einen an und nennt ihn „Herr“; dieser ist es auch, der die Begrüßung entgegennimmt und beim Sprechen mit der Rechten gestikuliert. Der Künstler des Liberius zeichnete ihn durch den ovalen Nimbus, der die ganze

¹ Gn 18, 2. ² Ähnlich erging es dem Künstler der Tafel 24.

⁴ Cod. vat. graec. 747, fol. 39; vgl. 746, fol. 72.

³ Siehe unten B. II, K. 10, § 6.

⁵ Photographien von Alinari 33258 und 33146.



Fig. 147.
Abrahams Begrüßung der drei himmlischen Boten.

Person umgibt, aus: wir haben in ihm Christus und in den andern zwei Begleitengel zu erkennen. Sehr klar ist darin die Miniatur des älteren vatikanischen *Oktateuchs* (Fig. 148), auf welcher der mittlere von den Engeln den Kreuznimbus hat¹. Man sah aber in den Dreien auch ein Vorbild der Trinität. Diese Deutung voraussetzend, schreibt der hl. Augustin, daß Abraham „drei gesehen, aber nur einen angebetet“, d. h. in den Dreien bloß einen Gott erkannt und verehrt habe: „Tres vidit et unum adoravit.“² Der Mosaizist brachte, wie gesagt, die erstere

Deutung zum Ausdruck. Im übrigen haben alle drei den einfachen Nimbus, sind bartlos und wie Abraham in weiße klassische Gewänder gehüllt; alle drei haben als Geister eine feuerrote Körperfarbe. Die Farbe ihrer Gewänder und Körper ist wahrscheinlich von der Beschreibung des Engels beeinflusst, den die Frauen am heiligen Grabe sahen; denn von diesem sagt der Evangelist, daß „sein Anblick wie der Blitz und sein Gewand weiß wie der Schnee“ war³. Feuerrot sind auch die Wolken, von denen sich die Engel durch die Lüfte auf die Erde tragen ließen.

Abraham lud die Engel ein, bei ihm einzukehren und sich zu erfrischen. Die Bewirtung ist in der unteren Hälfte dargestellt. „Da eilte Abraham in das Zelt zu Sara und sprach zu ihr: Eile und knete drei Maß Weizenmehl und backe Aschkuchen! Er aber lief zu den Rindern und nahm das zarteste, beste Kalb davon und gab es dem Diener, welcher eilte, es zu bereiten. Und er nahm Butter und Milch und das Kalb, das er bereitet hatte, und setzte es ihnen vor; er aber stand bei ihnen unter dem Baume.“⁴

Ein Blick auf das Mosaik zeigt, daß der Künstler in der Hauptsache dem heiligen Text gefolgt ist. Links spricht Abraham mit Sara, um ihr die Aufträge für die Küche zu geben. Sara hat sich über den Tisch gebeugt, auf welchem die drei „Aschkuchen“ bereit liegen, und hat beide Hände ausgestreckt, als wenn sie sagen wollte: „Da sieh doch! Alles ist fertig!“ Hinter ihr erhebt sich das mit Fachwerk gedeckte Wohnhaus, dessen Vorderseite fast ganz durch den mit Vorhängen versehenen Eingang eingenommen ist. Es deutet an, daß die geschilderte Szene sich im Innern abspielte. Im Gegensatz zu der



Fig. 148. Abrahams Gastfreundschaft.

¹ Cod. vat. graec. 747, fol. 39. Vgl. auch J. J. Tikkanen, Die Genesismosaiken von S. Marco in Venedig, in *Acta Societatis Scientiarum Fennicae* XVII, Helsingfors 1889, 125.

² Contra Maxim. 2, 26, 7; Migne, PL 42, 809.

³ Mt 28, 3. Der Engel, den Valerian neben Cäcilia sah, war „flammeo aspectu“. Vgl. Passio S. Caeciliae et Sociorum ed. Bosio 6.

⁴ Gn 18, 6—8.

Miniatur der Cotton-Bibel¹ zog der Künstler ein Haus dem Zelt vor, weil dieses ihm ungewohnt war. Das Kreuz in dem Giebfeld kann uns nicht überraschen, da ja Christus selbst gegenwärtig ist. Neben dem Hause steht der „Baum“, der mit seinen Ästen in das Feld der oberen Szene hinübergreift und die himmlischen Gäste beschattet. Diese haben sich bereits an dem gedeckten Tische niedergelassen. Ihre Nimben sind zur Abwechslung golden und nach innen zu ausgezackt; über ihre entscheidende Wichtigkeit in der Frage nach den Goldflecken in den Hintergründen haben wir oben S. 14 gehandelt.

Weil ein Braten nicht gut als Kalbsbraten kenntlich gemacht werden kann, so hat sich der Künstler eines sehr einfachen Mittels bedient: er läßt Abraham ein ganzes, aber ein so winziges Kalb auftischen, daß es bequem auf der Schüssel Platz hat. Drastischer sind die Miniaturen zweier *Oktateuche*, auf denen ein völlig ausgewachsenes Rind mit Hörnern unter dem Tische liegt und Abraham seinen Gästen eine Schale zum Trinken reicht (Fig. 149)². Im Hintergrund gewahrt man Sara, welche mit weiblicher Neugierde aus einem Fenster dem Mahle zuschaut, ein kleinlicher Zug, der auch auf der Miniatur der Cotton-Bibel wiederkehrt³.

Der liberianische Mosaizist hatte, nebenbei gesagt, für das Rind bereits ein Vorbild auf dem Mosaik aus S. Costanza, wo ein Stier in ganzer Gestalt auf dem Altar dargestellt war⁴. Die Engel geraten bei dem Anblick des gebratenen Kalbes, das Abraham ihnen auf der Schüssel anbietet⁵, in Staunen und bringen ihre Verwunderung auf verschiedene Weise, besonders durch den Gestus der Rechten, zum Ausdruck. Am deutlichsten ist der dritte, welcher auf die Brote zeigt, gleichsam um zu sagen, daß sie sich schon mit diesen begnügt haben würden. Während man bei ihm die ganze rechte Seite der Kathedra sieht, ist bei dem zweiten nur der untere Teil und bei dem ersten aus Mangel an Raum gar nichts von ihr angedeutet. An der Gewandung Saras interessiert uns die schillernde Farbe der Tunika und die weiße Haube (*mitella*), welche die Frauen besonders zu Hause trugen. Unter dem Tische sind in der Mitte vier Reihen heller Steinchen mit rotbraunem Kontur: vielleicht der Rest eines Mischkruges; denn Wein war ein notwendiges Requisite eines Mahles. Durch Mangel an Raum wurde der Künstler gezwungen, die Mahlzene unmittelbar an den Vorgang in der Küche anzureihen, obwohl die Bewirtung unter dem Baume draußen vor dem Zelt statthatte. Um zu zeigen, daß es sich um zwei verschiedene Szenen handelt,



Fig. 149. Abrahams Gastfreundschaft.

¹ Garrucci, *Storia* III, Taf. 125, 5.

² *Cod. vat. graec.* 746, fol. 72v; *L'Oktateuque du Séraïl à Constantinople*, in *Album du XII^e volume du Bulletin de l'Institut Archéologique Russe à Constantinople*, Taf. XIV, 46.

³ Garrucci a. a. O.

⁴ Siehe oben S. 304.

⁵ Eine Analogie aus der klassischen Kunst bietet ein vatikanisches Relief bei Amelung, *Die Skulpturen des vatik. Museums* II 734: „Knabe, der ... eine Schüssel mit einem Ferkel nach r. trägt.“ Abgebildet im *Katalog* II, Taf. 83, 13.

blieb dem Künstler nur der schon in der Katakombenmalerei gebrauchte Ausweg: die Abwendung der Gestalten übrig. Dieses trat auch hier in Kraft; denn Abraham kehrt, wo er mit Sara spricht, dem Mahle den Rücken.

Die Vorzüge der drei Szenen ergeben sich schon aus der bloßen Beschreibung. Der größte liegt offenbar in der Klarheit, mit welcher der Urheber der Kompositionen die drei Begebenheiten in künstlerische Formen zu kleiden verstand. Bei dieser Gelegenheit möchte ich auf eine von mir gefundene Skulptur eines Sarkophagdeckels aufmerksam machen, welcher in dem Gewölbe einer Galerie von S. Callisto als Material verwendet war (Fig. 150). Die Szene nimmt die linke Ecke ein: drei Männer stehen vor einem vierten, welcher sitzt und mit der Rechten den Sprechgestus macht, in der Linken aber eine Schriftrolle hält. Der Sitzende ist jugendlich, wie es auch die übrigen sind, soweit der Zustand der Skulptur es vermuten läßt. Alle tragen die klassische Gewandung. Dürfen wir in ihnen die drei Engel vor Abraham erblicken? Zu Gunsten einer solchen Deutung ließe sich außer der Dreizahl



Fig. 150. Job und die drei Freunde. Segen Jakobs.

höchstens der neben dem Sitzenden abgebildete Rindskopf anführen, welchen das *Malerbuch vom Berge Athos* für die Darstellungen der Gastfreundschaft Abrahams allerdings in einer Schüssel verlangt¹. Man müßte demnach annehmen, daß der Steinmetz bei dem Entwurf seiner Gruppe gerade an den Augenblick gedacht habe, wie Abraham „zur heißen Tageszeit in der Tür seines Zeltes saß“, „seine Augen erhob“ und ihm „die drei Männer stehend in seiner Nähe erschienen“². Eine Komposition dieser Art wäre indes nicht bestimmt genug, weil sie einen nebensächlichen Moment der Handlung darstellen würde. Bringen wir dazu in Anschlag, daß der Sitzende bartlos ist, eine Rolle hält und zur Begrüßung der himmlischen Gäste sich nicht nur nicht erhoben hat, sondern in ein reges Gespräch mit ihnen verwickelt ist, so dürfte der Gedanke an Abraham definitiv abzulehnen sein. Wir müssen uns deshalb nach einer andern biblischen Trias umsehen. Diese finden wir in der Geschichte des frommen Dulders Job, welcher in den Tagen der Prüfung den Besuch von seinen drei Freunden erhielt³.

Wie bekannt, wurde Job in der Malerei der Katakomben spätestens seit dem 3. Jahrhundert dargestellt. Er ist daselbst immer „als Leidender“ aufgefaßt: „mit der einfachen Tunika bekleidet sitzt er, von allen verlassen, auf einer kleinen Erhöhung oder einem Schemel

¹ Ed. Didron 88, Schäfer 114: „Ein Ochsenskopf in einer Schüssel.“

² Gn 18, 1 f.

³ Jb 2, 11 ff.

und blickt traurig vor sich hin; einmal nur erscheint neben ihm seine Frau und reicht ihm aus Scheu vor seiner Krankheit auf einem Stock den Kranzkuchen¹. Neben dieser auch in der Sarkophagskulptur herrschenden Auffassung besteht noch eine zweite, welche in der Literatur die gangbare ist und auf dem Ausspruch: „Ich weiß, daß mein Erlöser lebt, und ich werde am jüngsten Tage von der Erde auferstehen“² usf., beruht.

Diese Worte, die zum Teil auf Grabsteinen eingemeißelt sind und in die Totenliturgien aufgenommen wurden, machten aus Job einen Hauptzeugen der künftigen Auferstehung. Als solcher ist er auch auf unserem Relief geschildert: er hat eine Rolle, weil die Worte, die er seinen Freunden vorträgt, prophetisch sind; er ist wie in der Regel bartlos, weil er zu den Gestalten gehört, welche den Toten versinnbildeten; der Rindskopf ferner soll wohl auf die vielen Opfer hinweisen, welche Job dem Schöpfer darbrachte³ und die hier als Ausdruck seiner Gottesverehrung zu gelten haben. Auf die Wahl des Stierkopfes dürfte der Schöpfer des Reliefs durch die Bukranien gelenkt worden sein, welche in der klassischen Kunst auf Stieropfer hinweisen, also eine ähnliche Bedeutung haben⁴.

Wenn wir das Relief auf den Dulder beziehen, so begreift sich ferner, daß die drei Stehenden als Freunde Jobs mit den gleichen Gewändern bekleidet sind. Da schließlich auch die Gebärden derselben ausgezeichnet der Situation entsprechen, so halten wir unsere Auslegung der Sarkophagskulptur für genügend gesichert⁵ und kehren jetzt zu der musivischen Darstellung der drei himmlischen Gäste Abrahams wieder zurück.

Das Mosaik ist oben rechts und namentlich unten verstümmelt; links fehlt wenig, da in den zwei Reihen der blauen Steine neben dem Haus bereits der blau-weiß-rote Rahmen beginnt. Im übrigen ist der Zustand, den kleinen Fleck in der Mitte abgerechnet, ein vorzüglicher.

Die Bewirtungsszene mit dem charakteristischen Tisch und dem Kalb auf der Schüssel wurde für S. Vitale in Ravenna kopiert⁶; die auf der Kopie vorgenommenen Veränderungen sind gering: man bildete die Eiche, da Raum in Fülle vorhanden war, als einen großen, die Engel ganz überschattenden Baum, versah die drei Brote mit der Kreuzkerbe und stattete den aufwartenden Abraham als Kellner („pincerna“) aus, indem man ihm eine kurze, mit dem Handtuch gegürtete Tunika gab.

3. Trennung Lots von Abraham.

Das nächste Feld ist in zwei ungleiche Hälften abgeteilt (Taf. 9). Die untere mit der Hirtenszene hat einen ganz vergoldeten Hintergrund, die obere nur einen goldenen Fleck. Das Hauptbild, welches besser erhalten ist, schildert die Trennung Lots von Abraham. „Sie

¹ Wilpert, *Katakombenmalereien* 382.

² Jb 19, 25f. ³ Jb 1, 5; vgl. auch 42, 8.

⁴ Mit dem den Acheloos andeutenden Stierkopf, der auf einigen Skulpturen der tragischen Muse beigegeben ist, hat der des Sarkophagreliefs nichts zu schaffen. Abbildung einer solchen Muse bei Roscher, *Ausführliches Lexikon der griech. und röm. Mythologie*, s. v. Museen, 3290.

⁵ Auf den griechischen Miniaturen hat Job gewöhnlich ein widerliches Aussehen. Wir erinnern namentlich an den Homilienkodex Gregors von Nazianz der Pariser Nationalbibliothek (bei Omont, *Fac-similés des miniatures*, Taf. XXVII) und an *Cod. Reg. graec.* 1, fol. 461v (bei „Pio Franchi de' Cavalieri“, *Miniature della Bibbia cod. vat. Reg. greco* 1, Taf. 17).

⁶ Garrucci, *Storia* IV, Taf. 262, 2.

konnten“, erzählt die Heilige Schrift¹, „nicht bei einander wohnen; denn ihre Habe war groß. Daher entstand auch Zank zwischen den Hirten der Herden ... Deshalb sprach Abraham zu Lot: ... ich bitte, scheide von mir: gehst du zur Linken, so bleibe ich zur Rechten; willst du aber die Gegend zur Rechten wählen, so zieh' ich zur Linken.“

Lot wählte das erstere. Der Künstler hielt sich in diesem Punkt genau an die Erzählung. Er vergegenwärtigte den Moment, wie die beiden Familien in zwei geschlossenen Kolonnen vorgeführt auseinandergehen: vorn die beiden greisen Häupter, dahinter die an der weißen Haube kenntlichen Frauen mit dem Gesinde und zu äußerst die Kinder. Links ist Abraham neben seinem Sohne Isaak, der damals noch nicht geboren war. Der Künstler hat ihn proleptisch in die Komposition aufgenommen, um auf die reich gesegnete Nachkommenschaft hinzuweisen. Der beabsichtigte Gegensatz scheint um so mehr hindurch, als Lot nur seine zwei ungeratenen Töchter gegenüberstellen kann. Abraham streichelt den mit der Exomis bekleideten Knaben an den Haaren. Auch Sara streckt ihre Rechte nach dem Kopfe desselben aus; beide schauen dabei mit einem verhaltenen Grimm zu Lot hinüber, dem die beiden Töchter vorausgehen.

Auch das Haus mit dem Baum ist verfrüht; es deutet den künftigen Aufenthalt Abrahams „bei dem Tale Mambre“ an und ist uns schon auf dem vorigen Mosaik, das erst auf dieses folgen mußte, begegnet. Bei Lot, welcher nach der entgegengesetzten Seite abzieht, ist das Ziel der Reise durch das Stadtbild im Hintergrund angegeben; denn er „wohnte zu Sodoma“². Seine Gruppe ist dem Mosaizisten noch besser gelungen; die Köpfe bieten durchweg feinere Züge. Lots Gestalt entbehrt nicht der Hoheit, hat aber im Verhältnis zu den Beinen einen zu langen Oberkörper. Durch ihre geringere Größe sollen die beiden Töchter als Kinder im Gegensatz zu den Eltern gekennzeichnet werden; in Wirklichkeit waren sie ja schon erwachsen. Das gleiche gilt von Isaak, der durch den Arbeiterkittel als Erwachsener charakterisiert ist. Die Stadt hat die schon in der klassischen Kunst übliche Form: eine von Türmen flankierte und mit einem Eingang versehene Mauer, die von einigen Gebäulichkeiten überragt ist³. Auf den libyanischen Mosaiken haben wir die ältesten der erhaltenen Beispiele von Städtedarstellungen in der außerzömeterialen christlichen Kunst vor uns.

Die untere stark beschädigte Hälfte war niedriger. Sie enthielt die Herden, die Ursache des Zwistes. Man sieht noch außer einem Rind einige grasende oder ruhende Schafe, von denen das obere rechts eine Glocke um den Hals hat. Zwei einander symmetrisch gegenübergestellte Hirten überwachen die Herden, den Blick auf ihre Gebieter gerichtet. Aus der Armhaltung kann man schließen, daß sie mit gekreuzten Beinen dastanden und sich auf den Stock stützten, also die geläufige „Hirtenstellung“ darboten. Sie sind zum großen Teil zerstört. Die Farbe des Hintergrundes der Vorlage ist aus den wenigen Resten in der Mitte und rechts von dem Rind zu erkennen. Auf der linken Seite hat sich noch etwas von dem Rahmen erhalten.

¹ Gn 13, 6ff.² Gn 13, 12 18.³ Sie behält die Form das ganze Mittelalter hindurch.

4. Drei zerstörte Mosaiken.

Hier beginnen die Lücken. Es fehlen zunächst die drei Felder, welche für den Bau der Borghesischen Kapelle geopfert wurden. Man hat vermutet, daß dort „die Zerstörung Sodomas, das Opfer Abrahams und die Vermählung Isaaks mit Rebekka“ abgebildet waren¹. Den ersten Gegenstand möchten wir lieber ausschließen, weil der Künstler hier nur die drei Hauptpatriarchen verherrlichen will und mit der Zerstörung Sodomas weder Abraham noch Isaak etwas zu schaffen haben. Demnach dürfte in dem ersten Feld das Opfer Abrahams, in dem zweiten die Vermählung Isaaks mit Rebekka (Gn 24) und im dritten die Entsendung Esaus auf die Jagd (Gn 27, 3ff) dargestellt gewesen sein.

Das Opfer Abrahams und die Vorbereitung dazu fand der Künstler, von den zömeterialen Darstellungen ganz abgesehen, in der musivischen Konkordanz der konstantinischen Salvatorkirche fertig vor. Die Vermählung Isaaks mußte dagegen neu geschaffen werden: die obere Hälfte des Mosaiks mag die Szene enthalten haben, in welcher Rebekka dem Knecht Abrahams am Brunnen den Krug zum Trinken reichte; in der unteren war vielleicht die Vermählung selbst zu sehen. Für die Form der letzteren dürfen wir auf die zwei verwandten Szenen verweisen, die uns weiter unten auf den liberianischen Mosaiken begegnen werden. Von der Brunnenszene existiert in der *Wiener Genesis* eine idyllische Darstellung, die zu den lieblichsten der ganzen Serie gehört².



Fig. 151. Labung des Knechtes Abrahams durch Rebekka.

Die römische Komposition wird einfacher gewesen sein: wahrscheinlich erfolgte die Labung des Knechtes durch den Trunk an einem wirklichen Brunnen, welcher sinnfälliger war als eine Quelle; sicher fehlte die Gestalt der Nympe, da solche lokale Andeutungen in der altchristlichen Kunst Roms so gut wie unbekannt sind. Das Mosaik war wohl auch korrekter als die Miniatur; denn auf dieser hat Rebekka ein großes Kopftuch. Die Kopfbedeckung Rebekkas auf der Miniatur des einen vatikanischen *Oktateuchs*³ ist noch sonderbarer, weil sie dort auch die Magd Agar im Gegensatz zu der Herrin Sarah trägt, deren Kopf mit der Palla verhüllt ist (Fig. 151). Bei den römischen Künstlern gibt es darin kein Schwanken; diese unterscheiden zwischen Verheirateten und Unverheirateten und stellen jene mit verhülltem, diese mit bloßem Haupte dar. Willkürlichkeiten, wie sie die beiden griechischen Miniaturisten begingen, welche Rebekka schon vor ihrer Heirat als Vermählte kleideten⁴, mußten im Interesse der Deutlichkeit vermieden werden. Es war dies eine der unumgänglichsten Forderungen

¹ De Rossi, *Mosaici*, Fasz. XXIV—XXV, fol. 6.

² Garrucci, *Storia* III, 115, 1; ed. Hartel-Wickhoff XIII.

³ *Cod. vat. graec.* 746, fol. 86v.

⁴ Auf der Miniatur des älteren vatikanischen *Oktateuchs* (*Cod.* 747, fol. 45) erscheint Rebekka bei der Brunnenszene ebenfalls mit bloßem Kopf.

der altchristlichen Kunst. Wie sehr sich gerade die liberianischen Mosaizisten diesen Forderungen fügten, werden uns jene Bilder zeigen, auf denen Lia und Rachel vorgeführt sind.

Von der dritten Darstellung, der Entsendung Esaus, drucken wir in Fig. 152 die Miniatur des vatikanischen *Oktateuchs* ab, welche sich in ihrer Einfachheit sehr der römischen Kompositionsweise nähert¹. Isaak wird jedoch von seinem Lager aus das Wildbretgericht bestellt haben, wie er ja auch auf dem Bett liegend den Segen erteilte. Tatsächlich zeigte ihn so das Bild der in der alten Peterskirche gemalten Serie des Liberius². Rebekka könnte dagegen so wie sie ist, mit ihrer Schmerzensgebärde übernommen werden. Daß sie den Gestus



Fig. 152. Isaak bestellt das Wildbretgericht. Überlistung Isaaks.

mit der linken Hand macht, schlägt nichts, weil sie auf der linken Seite steht. Die untere Hälfte des Feldes endlich war vielleicht durch Jagdszenen ausgefüllt. Von diesen im Altertum außerordentlich beliebten Darstellungen bot die profane Kunst so zahlreiche Muster, daß sie selbst in die funerale Skulptur Eingang gefunden haben.

5. Isaak segnet Jakob, von diesem überlistet. Entdeckung der List.

Von den Beschädigungen an den Seiten abgesehen, ist die obere Szene in einem guten Zustand (Taf. 11, 1). Der blinde Isaak liegt auf einem vornehmen Bett in die klassischen Gewänder gehüllt; er hat seine Rechte auf den Kopf des Jakob gelegt und ist daran, ihm den Segen zu erteilen. Die aus den Wolken ragende Hand sagt uns, daß Gott den Segen gnädig aufgenommen hat, und das Getreidefeld mit den riesigen Ähren sowie die Weinberge zeigen bereits die Erfüllung desselben an. Jakob trägt, wie Isaak in der Szene der Trennung (Taf. 9), einen bläulichen Arbeiterkittel und außerdem noch ein orangefarbenes Pallium, das er über die linke Schulter geworfen hat; diese Tunika wird er auch in den folgenden Hirtenszenen, das Pallium nur bei feierlichen Gelegenheiten tragen, so daß man ihn stets erkennen kann.

Der Segen wurde nach dem Mahle erteilt; daher ist der vor dem Bett aufgestellte dreifüßige Tisch leer. Neben dem Bett sehen wir Rebekka, welche dem Segen mit Spannung beiwohnt und schon die Hände ausstreckt, um ihrem geliebten Sohn (Gn 25, 28) entgegenzueilen. Sie ist zu der feierlichen Handlung in Gewändern erschienen, welche die gleiche Farbe wie die des Sohnes haben: in der blauen Tunika und einer orangeroten Palla, die sie auch über den Kopf gezogen hat. Hinter ihr steht eine Magd in horchender Haltung, der uralten Unsitte der Dienerschaft. Hinter Isaak ist das mit einem Torbogen und am Eingang mit zwei Vorhängen versehene Haus, in dessen Innern wir den Akt des Segnens

¹ *Cod. vat. graec.* 746, fol. 92v.

den Befehl auch auf der Miniatur des *Cod. vat. graec.* 747,

² Siehe oben S. 380 Fig. 121. Im Bett liegend erteilt Jakob fol. 48v.

anzunehmen haben. Der Abschluß bildet nach links eine Hügelreihe, die noch auf vielen andern Darstellungen wiederkehren wird. Um die Landschaft zu beleben, hat der Künstler vier Vögel und einige große Kelchblumen von weißer Farbe hineingesetzt. In dem Weinberg stehen Laubgänge und Bäume, an denen sich der Wein emporrängt.

Die kurz vorhin erwähnte griechische Miniatur (Fig. 152) beschäftigt sich in ihrer unteren Hälfte ebenfalls mit dem Segen Isaaks. Die Komposition steht jedoch dem Mosaik an Wert bedeutend nach. Dem Miniatur war es nur um die List zu tun; daher wählte er den Augenblick, in welchem Jakob, an Brust und Armen mit einem Ziegenfell notdürftig verkleidet, die Schüssel mit dem Gericht aufträgt. Von dem Segen, der Hauptsache, spricht nur die neben Rebekka stehende Beischrift.

Auf dem Bilde in den Loggien ist ebenfalls der richtige Moment nach dem Mahle gewählt: Isaak erteilt den Segen mit dem antiken Sprechgestus der Rechten, während Jakob, von der Mutter gehalten, die leere Schüssel auf den dreifüßigen Tisch stellt und sich zugleich mit dem rechten Knie auf das Bettgestell hinkniet. Im Hintergrund kommt schon Esau mit dem erlegten Wild die Treppe herauf, was offenbar etwas verfrüht ist¹. Die drei jugendlichen Zuschauer fügte Raphael zu einer größeren Belebung der Szene, aber auf Kosten der Treue des biblischen Berichtes, hinzu. Auf die Verkleidung Jakobs hat er wie der liberianische Mosaizist verzichtet.

„Kaum war Isaak zu Ende mit dem Reden und Jakob hinausgegangen, da kam Esau und brachte seinem Vater das Essen von der Jagd, das er bereitet hatte, und sprach: Steh auf, mein Vater! und iß von dem Wildbret deines Sohnes, auf daß deine Seele mich segne.“²

Dieser Vorgang war auf dem unteren stark beschädigten Bilde dargestellt. Isaak hat vor Verwunderung die Rechte gegen Esau ausgestreckt, der ihm auf einer Schüssel die Speisen anbietet. Von jenem sieht man noch den Oberkörper, von Esau die Schulter, den Scheitel mit den schwarzen Haaren und etwas von der Schüssel; nach den Resten zu urteilen, hatte er eine rötliche Tunika und ein blaues Pallium, also die umgekehrte Farbe von der Gewandung seines Bruders. Hinter Isaak erhebt sich das Haus in ähnlicher Ausstattung wie oben. Links daneben ist die Tür, durch welche Jakob hinausgegangen war. Vor dem halb zurückgezogenen Vorhang stand die Mutter, bereit, sich ins Mittel zu legen, wenn der erzürnte Esau etwas Schlimmes gegen Jakob unternehmen sollte; nur der oberste Streifen ihrer Palla hat sich erhalten. Der Torbogen, welcher auf dem oberen Bilde sich unmittelbar an das Haus anschließt, steht hier weit ab, um für Esau und sein Gefolge Raum zu lassen. Unter dem Bogen warteten Jäger mit erlegtem Wild; bloß zwei Speiße und die schwarzen Haare eines Jägers sind noch übrig. Das Gold nimmt den ganzen Hintergrund ein.

Der biblische Freskenzyklus, mit welchem Cavallini die Hochwände des Mittelschiffs der Cäcilienkirche schmückte, behandelte ebenfalls die Geschichte des Patriarchen Jakob. Erhalten

¹ In S. Giovanni (Taff. 252—255) ist Esau mit der Jagdbeute neben der Segenszene gemalt. ² Gn 27, 30f.

hat sich der Rumpf von Esau, welcher, von der Jagd zurückgekehrt, dem blinden im Bett liegenden Vater, dessen Kopf gleichfalls zerstört ist, einen Hasen vorhält (Taf. 296, 2). In dem Gesicht Esaus wird stolze Weidmannsfreude, in dem des Isaak schmerzliche Verwunderung ausgedrückt gewesen sein. Die Heilige Schrift hat nichts davon; da wird das Wildbretgericht gleich aufgetischt. Der Künstler nahm dagegen an, daß Esau nach Weidmannsbrauch die Jagdbeute zuerst vorgezeigt habe, um die Freude zu erhöhen. Dieser echt künstlerische Zug, den sich auch Raphael nicht entgehen ließ, diente im vorliegenden Falle dazu, die Enttäuschung zu steigern. Derartige Freiheiten gegenüber dem biblischen Text sind für die altchristliche Zeit nichts Seltenes; die Szene kann sehr gut schon in dem liberianischen Zyklus der alten Basilika des Apostelfürsten vertreten gewesen sein. Wahrscheinlich hat Cavallini sie in S. Cäcilia vorgefunden; denn sein Zyklus wiederholte nur einen schon vorhandenen.

6. Zerstörtes Mosaik mit Jakobs Himmelsleiter.

Um Jakob zu retten, veranlaßte ihn Rebekka, nach Mesopotamien zu ihrem Bruder Laban zu fliehen; von den Töchtern desselben sollte er auf Wunsch Isaaks sich eine zur Frau erwählen. Jakob gehorcht und wird von seinem Vater mit nochmaligem Segen entlassen¹. Mit einer Episode aus dieser Reise beschäftigte sich augenscheinlich das folgende Bild, welches seit langem zerstört ist. Dort war, wie schon andere erkannt haben, der Traum Jakobs von der Himmelsleiter zu sehen. Von diesem wichtigen Gegenstand, der auch in die Symbolik der Katakombenmalereien eingedrungen ist, besaß Rom zweifelsohne viele Darstellungen; aber nur von dreien haben sich größere Bruchstücke erhalten. Zwei kommen weiter unten zur Besprechung. Das dritte und hervorragendste stammt von der Meisterhand Cavallinis und gehört zu dem soeben erwähnten Freskenzyklus der Kirche der hl. Cäcilia (Taf. 296, 1)². Auf letzterem sieht man rechts Jakob, der auf grünem Rasen zwischen niedrigen Blattpflanzen gelagert und in einen tiefen Schlaf versunken ist. Seine Gestalt hat sich bis auf zwei Beschädigungen in den Gewändern tadellos erhalten. Den Kopf in die Linke gelegt, stützt er sich auf den Ellenbogen und hat die Rechte auf das entsprechende Knie gelegt. Das Gesicht zeigt einen heitern Ausdruck; ein kaum merkbares Lächeln umspielt den leise geöffneten Mund. Dadurch hat der Künstler wohl den schönen Traum von der Leiter mit den Engeln andeuten wollen. Die Gewandung besteht in eng anliegenden rotbraunen Hosen, schwarzen Schuhen, einer blauen ungegürteten Tunika und einem dunkelgelben Mantel, der nach Art einer Lacerna in der Mitte auf der Brust geknöpft ist. Links von Jakob war eine Leiter aus Holz gemalt, wie die in den Freskogrund eingeritzten Linien verraten; die Farbe selbst ist vollständig verblaßt. Ein Engel hat die letzte Sprosse verlassen und eilt schwebenden Schrittes nach links, wo ein zweiter zu ihm gewendeter Engel stand. Das wenige, was von diesem übrig ist, sieht man neben der kurz vorhin besprochenen Darstellung des überlisteten Esau

¹ Gn 27, 42ff 28, 1—4.

² Ein zweites cavallinisches Exemplar werden wir in S. Paul kennen lernen.

(Taf. 296, 2). Vielleicht war da, wo die Leiter in die Wolken mündete, die Büste Gottes gemalt; denn dieselbe kommt auch in den Loggien auf dem Bilde Raphaels vor, welcher sie sicher von älteren Malereien übernommen hat. Tatsächlich sehen wir die Büste auf der Miniatur des älteren vatikanischen *Oktateuchs* (Fig. 153)¹. Bei dem Urbinaten ist die Leiter in eine bequeme von Wolken eingerahmte Treppe verwandelt und die Zahl der Engel mehr als um das Doppelte vermehrt; die Auffassung Jakobs sodann entspricht insofern derjenigen der älteren Vorbilder, als der Schlafende nur in seine Kleider gehüllt ist. Auch der jüngere vatikanische *Oktateuch* bietet eine sehr gut erhaltene Darstellung des Traumes (Fig. 154)². Ihre große Ähnlichkeit mit dem cavallinischen Fragment läßt vermuten, daß das verlorene liberianische Mosaik sich nicht sonderlich unterschieden haben wird: die Engel entbehrten auf ihm der Flügel und der Himmel wird wahrscheinlich durch Wolken mit der daraus ragenden Hand Gottes angedeutet gewesen sein.



Fig. 153. Traum Jakobs.

7. Rachel verkündet die Ankunft Jakobs. Jakobs Empfang im Hause Labans.

Die Hirten Labans, welche bei ihren Herden wachten, waren die ersten, denen Jakob begegnete; kurz darauf fand auch die Begrüßung mit Rachel statt, eine Szene, welche der Künstler hier vorausgesetzt hat. Als Jakob sich seiner Verwandten zu erkennen gab, da „eilte sie und verkündete es ihrem Vater“³. Letzteres ist auf dem oberen Bilde vergegenwärtigt (Taf. 11, 2). Rachel, die Hauptfigur, kommt eiligen Schrittes daher und ruft schon von weitem ihrem Vater zu, der in freudiger Aufregung aus der Haustür tritt. Die Gestalt zwischen beiden ist eine verheiratete Frau, weil sie die Haube trägt, also Rachels Mutter, welche der Künstler eigenmächtig zur Abrundung der Familie und besonders mit Rücksicht auf die Tochter eingeführt hat. Einer Magd, wie man diese Gestalt gewöhnlich deutet, hätte der Künstler nicht die Palla, den Mantel der Matronen, gegeben. Beide, Laban und seine Frau,



Fig. 154. Traum Jakobs.

haben sich in die besten Kleider geworfen, um den angekündigten Verwandten würdig zu empfangen. Dieser ist bei den Schafen Rachels, wo die von dem Mosaizisten übergangene Begegnung statthatte, zurückgeblieben, daher auf dem Bilde nicht dargestellt. Statt seiner sieht man rechts zwei Hirten ihre Herde weiden, wohl dieselben, bei denen Jakob seine ersten Erkundigungen über Laban eingelesen hat. Die von ihnen

¹ Cod. vat. graec. 747, fol. 50.² Cod. vat. graec. 746, fol. 97.³ Gn 29, 9—12.

eingennomene Hälfte des Bildes ist von der Vergoldung verschont geblieben und erfreut sich einer vorzüglichen Erhaltung. Die Hirten tragen schwarze Strümpfe mit Schuhen und eine gegürtete an der Brust zugeknöpfte Kapuzentunika, welche bei dem vorderen halb orangefarben, halb weiß und mit Ärmeln versehen ist, die nur den Oberarm verhüllen. Rachel hat eine gegürtete gleichfalls orangefarbene Tunika, die mit dem breiten Purpurklavus verziert ist. An den Ärmelbesätzen gewahrt man den schon oben hervorgehobenen, plötzlichen Farbenwechsel: der rechte ist purpurn, der linke weiß, weil er über den purpurnen Klavus zu liegen kommt. Diese Tunika trägt sie auch in den folgenden Szenen, so daß ihre Identität dadurch gesichert ist. Als Unverheiratete hat sie unbedeckte, auf dem Scheitel zu einem Wulst zusammengelegte Haare; als Verheiratete wird sie die Haube und eine bläulichweiße Palla bekommen.

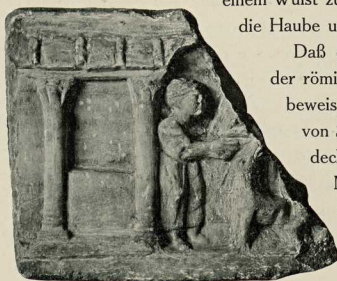


Fig. 155. Rachel an der Tränke.

Daß die Szene der Begegnung Jakobs mit Rachel in der römischen Kunst gleich zu Anfang dargestellt wurde, beweist ein schon von de Rossi im oberen Stockwerk von S. Callisto gefundenes Fragment eines Sarkophagdeckels, das bisher unbeachtet geblieben ist (Fig. 155).

Man sieht darauf links einen Wasserbehälter mit einem auf zwei Säulen ruhenden Dach¹. Daneben steht eine weibliche Gestalt mit unverhülltem Haar und mit einer langen gegürteten Tunika; dieselbe ist demnach ganz wie Rachel auf dem Mosaik gebildet. Sie streckt ihre

Rechte jemandem entgegen, der auf dem abgebrochenen Teil zu sehen war. Der rechts von ihr hockende Hund hat den Kopf zurückgewendet, schaut also nach derselben Persönlichkeit zurück; über ihrer Hand sind noch die Vorderbeine eines ruhenden Schafes oder einer Ziege erhalten. Alles dieses berechtigt uns, auf dem abgebrochenen Teil Jakob anzunehmen und in der erhaltenen Gestalt Rachel zu erkennen. Wir glauben uns um so weniger zu irren, als die Darstellungen der Sarkophagdeckel seit dem 4. Jahrhundert häufig dem Alten Testament entlehnt sind.

In den Loggien Raphaels wurde die Begegnung Jakobs mit Rachel zu einem Hirtenidyll. Die Szene spielt sich an einem bis an den Rand mit Wasser gefüllten Brunnen ab, aus welchem Schafe gierig trinken. Jakob kommt von rechts herbeigeschritten, ist trotz der langen Reise barfuß, trägt eine gegürtete kurzärmelige Tunika und, wie auf den Mosaiken, das über eine Schulter geworfene Pallium. Er ist aber nicht der bartlose Jüngling von dem

¹ Ich sage nicht Brunnen, weil der Künstler einen solchen durch die Ziehvorrichtung kenntlich gemacht haben würde. So geschah es auf Sarkophagen, so auch auf dem Mosaik mit der Darstellung der Samariterin (Taf. 30). Wasserbehälter sind

in den Oktateuchen öfters mit dem Brunnen und isoliert abgebildet: manchmal haben sie die Form eines Gefäßes (*Cod. vat. graec.* 746, fol. 102v; 747, fol. 53, unsere Fig. 156 S. 442); der des Reliefs ist wie gewöhnlich viereckig.

Bild des Traumes, sondern hat den Kopf einer Pansfigur, welchen Raphael von irgend einem antiken Monument kopiert haben wird. Jakob trifft auch nicht Rachel allein, sondern in Gesellschaft eines Mädchens, das sich innig, fast schüchtern an sie anschmiegt, also doch wohl nur die Schwester Lia, nicht eine „Magd“, sein kann. Oder soll diese die Rachel und die andere, die so resolut dreinschaut und mit zwei ärmellosen Tuniken bekleidet ist, die Lia oder gar eine „Magd“ sein? Raphael hat sich, das ist sicher, nicht klar genug ausgedrückt.

In dem unteren Streifen des Mosaiks sind zwei Szenen vereinigt. Links begrüßen sich Laban und Jakob durch Umarmung. Beide haben dabei ihre Mäntel abgelegt, während die Frau ihre volle Gewandung beibehalten und ihre Rechte vor freudiger Aufregung erhoben hat. Nebenan schreiten sie alle drei auf das Haus zu, an dessen Schwelle die von dem Künstler sichtlich bevorzugte Rachel steht und ihre Rechte Jakob zum Bewillkommen entgegenstreckt. Der goldene Brustriemen, den dieser hier umhat, fehlt in der Begrüßungsszene. Der Mosaizist fügte oben zwei, unten drei goldene Flecke ein.

8. Jakobs Dienst um Rachel.

Jakob verdingte sich bei seinem Verwandten als Hirte. „Und da die Tage eines Monats um waren, sprach Laban zu ihm: Solltest du mir umsonst dienen, weil du mein Bruder bist? Sage, was dein Lohn sein soll. Er hatte aber zwei Töchter, der Name der älteren war Lia und die jüngere hieß Rachel. Aber Lia hatte triefende Augen, Rachel dagegen war schön von Gesicht und lieblich von Ansehen. Diese liebte Jakob und sprach: Ich will dir sieben Jahre dienen um Rachel, deine jüngere Tochter. Laban willigte ein. Also diente Jakob um die Rachel sieben Jahre; und sie däuchten ihm wenige Tage zu sein bei der Größe seiner Liebe.“¹

Dieses ist der Inhalt der Bilder des auf Taf. 12,1 wiedergegebenen Mosaiks. In dem oberen Streifen sieht man links Jakob im Schatten eines Baumes die Schafe weiden: ohne Zweifel seine allererste Dienstzeit, welche dem Übereinkommen mit Laban vorausging. Er ist an seiner blauen Exomis kenntlich. Auf den Hirtenstab gestützt schaut er zu Laban hinüber, der mit Frau und seinen beiden Töchtern² in schöner Gruppierung die Mitte des Feldes einnimmt. Laban hat den Arbeiterkittel gegen die Tracht eingetauscht, welche auf weiter unten zu behandelnden Mosaiken die Leviten haben, d. i. die breitärmelige gegürtete Tunika und die rotverschnürten Schuhe; er hat seine Rechte nach der Herde zu ausgestreckt und blickt auf die entgegengesetzte Seite hinüber. Dort steht Jakob neben zwei sich unterhaltenden Hirten und gestikuliert, auf die Familiengruppe zugewendet, mit der Rechten. Er ist also daran, sich zum siebenjährigen Dienst um Rachel willen zu verpflichten. Zu diesem feierlichen Moment hat er über die Tunika das Pallium angelegt. Auch Rachel ist festlich geschmückt, trägt ein breites goldenes Halsband mit Edelsteinen und eine große Perle im Haar. Die Mutter hat die gleiche Gewandung wie in den beiden andern

¹ Gn 29, 14—20. ² Garrucci (*Storia IV*, Taf. 16, 2 S. 24) sieht hier „Rachel mit zwei Mägden“.

Szenen. Hinter Rachel steht Lia, offenbar etwas vernachlässigt und nur mit dem Oberkörper sichtbar. Sie wird uns noch dreimal als Verheiratete begegnen.

In dem unteren Streifen, in welchem man die Vermählung Lias mit Jakob vermutete, waren, wie die Bäume beweisen, Hirtenszenen zur Andeutung der siebenjährigen Dienstzeit abgebildet. Zur Ausfüllung der Lücke würde sich der untere Streifen eignen, auf dem Moses vergegenwärtigt ist, wie er mit zwei Hirten die Schafe seines Schwiegervaters weidet (Taf. 17).

9. Jakobs Vorwürfe wegen Labans Täuschung.

Laban täuschte Jakob, indem er ihm nach vollbrachter Dienstzeit statt der schönen Rachel die tiefäugige Lia gab. Darüber geht der Künstler mit Stillschweigen hinweg und setzt erst mit dem Vorwurf ein, den der Betrogene erhebt (Taf. 12, 2): „Was hast du doch“, sagt dieser zu Laban, „tun wollen? Hab' ich dir nicht um Rachel gedient? Warum hast du mich betrogen?“¹ Seine Gestalt verrät eine tiefe Aufregung; er hat sich von der Herde weggewendet und kommt, die Hand im Reden erhoben, fast drohend auf Laban zugeschritten. Das ist auch die Fassung, welche ihm Raphael in den Loggien gegeben hat. Hinter Jakob sieht man einen Hirten, der vor Schreck die Rechte ausgestreckt hat; links einen Baum. Laban steht ruhig da und besänftigt den Erzürnten durch das Versprechen, ihm nach Verlauf von acht Tagen auch Rachel zur Frau zu geben. Er hat die Levitentracht mit dem umgehängten Pallium, also die gleichen Kleider, welche auf einem andern Mosaik die vor der Bundeslade auf Trompeten blasenden Priester tragen (Taf. 25). Frau und Tochter, welche der Künstler hinzugefügt hat, haben ihre Gewandung von vorhin und schauen ängstlich zu Jakob hinüber. Im Hintergrunde das Haus und die gewohnten Hügel.

10. Jakobs Vermählung mit Rachel.

In dem unteren Felde sehen wir Jakob am Ziel seiner Wünsche. „Da lud Laban viele Scharen Freunde zu einem Mahle und machte Hochzeit.“² Von dieser Einladung redet die Schrift zwar nur bei der Vermählung Lias; der Künstler hat sie aber ohne weiteres auch auf diejenige Rachels übertragen: links nimmt Laban die Einladungen vor, rechts vollzieht er in einer Apsis die Trauung. Die „vielen Freunde“ sind durch zwei angedeutet, von denen der erste eine bunte Pänula über der engärmeligen Tunika trägt. Die Vermählungsfeier geschieht im engsten Familienkreise: Laban vereinigt Braut und Bräutigam zum ehelichen Bunde, und diese reichen sich die Rechte. Dem Künstler dürfte die christliche Zeremonie vorgeschwebt haben; denn die Apsis ist als pars pro toto für die Basilika zu nehmen. Neben der Braut steht die Mutter, neben Jakob ein jugendlicher Hirt. Rachel ist reich geschmückt: sie hat ein golddurchwirktes Gewand, ein Halsband aus Diamanten und Smaragden, ferner Diamanten und goldene Zieraten im Haar und darüber den Brautschleier³; mit dem

¹ Gn 29, 25.

² Gn 29, 22.

³ Von einigen als Nimbus erklärt.

Zeigefinger der Linken berührt sie ihren Mund, eine Gebärde der Schüchternheit, die etwas deutlicher auf Taf. 17 ausgedrückt ist. Jakob trägt nur seinen blauen Arbeiterkittel und hat in der Linken einen vergoldeten Hirtenstab. Die Szene ist in der unteren Hälfte zerstört. Wegen der vielen Figuren konnte der Mosaizist nur einen kleinen goldenen Fleck hineinsetzen. Die beiden andern Bilder sind dagegen mehr vergoldet.

11. Jakob beansprucht die gesprenkelten Schafe und Ziegen.

Als Jakob von beiden Frauen Kinder hatte, wollte er in sein Vaterland zurückkehren. Da er aber für Laban die Quelle des reichsten Segens geworden war, so weigerte sich dieser, ihn ziehen zu lassen und erklärte sich bereit, ihm einen dem Dienst entsprechenden Lohn zu geben. Jakob stellt nun seine Forderung. „Geh“, sagt er zu Laban, „durch alle deine Herden und sondere ab alle Schafe mit buntem und sprenkeligem Fell; und was dunkelfarbig und gefleckt und bunt ist, sowohl an Schafen als an Ziegen, soll mein Lohn sein.“¹

Die Unterhandlungen, die den Gegenstand des Mosaiks bilden (Taf. 13, 2), geschehen auf freiem Felde zwischen zwei Herden. Laban, der den Vorschlag Jakobs angenommen hat, steht links in seinem vollen Kostüm neben zwei Söhnen in Hirtentracht, von denen der eine ein blaues Pallium umgehängt und die rechte Hand nachdenklich ans Kinn gelegt hat — augenscheinlich nicht zufrieden, daß sein Vater auf die Forderungen Jakobs eingegangen ist. Dieser Gruppe steht Jakob gegenüber, ebenfalls neben zwei Hirten und mit dem über die linke Schulter geworfenen Pallium. Beide Hauptpersonen haben die Rechte im Reden erhoben. Im Hintergrunde links ein dürrer Baum neben zwei Hirtenhütten, rechts das Haus Labans und dazwischen Hügel. Infolge der Vergoldung verlor der Hirt neben Jakob die untere Hälfte seiner Gestalt.

12. Teilung der Herden Labans.

In dem unteren Streifen wird die Teilung der Herde von Jakob und zwei Hirten vorgenommen. In der Mitte schreitet Laban einher, mit dem unzufriedenen Sohn in ein reges Gespräch vertieft. In den Mienen beider kann man bereits den künftigen Zwist lesen, während die drei Hirten, unter ihnen Jakob, eifrig und nichtsahnend daran sind, die gescheckten von den einfarbigen Tieren abzusondern. Jene übergab Laban seinem Schwiegersohn, diese „den Händen seiner Söhne“². Wie auf dem oberen Bild, so hat auch hier ein Hirt, diesmal Jakob selbst, den unteren Teil seiner Gestalt bei der Vergoldung eingebüßt.

13. Jakobs List mit den halbgeschälten Stäben.

Um die Zahl seiner Herden zu vermehren, wendete Jakob die bekannte List mit den halbgeschälten Stäben an³. Der Künstler führt auch dieses Detail vor und zeigt uns die

¹ Gn 30, 32.

² Gn 30, 35.

³ Gn 30, 37—39.

drei Hirten mit den halbgeschälten Stäben und der Herde am Wasser (Taf. 14). Bei ihm sieht man die Hirten die Stäbe in den Händen halten; da sind dieselben auch wirklich nur zur Hälfte geschält. Auf der unten abgedruckten Miniatur (Fig. 156) lehnen sie an dem die Tränke vorstellenden Gefäß und sind nicht geschält.

14. Gott befiehlt Jakob die Rückkehr ins Vaterland, und dieser meldet es seinen Frauen.

„Und Jakob ward überaus reich und hatte viele Herden, Mägde und Knechte, Kamele und Esel.“¹ Der zunehmende Reichtum erweckte den Neid seines Schwiegervaters und führte den Bruch herbei. Als nämlich Jakob „merkte, daß Labans Angesicht gegen ihn nimmer war wie gestern und vorgestern, besonders aber weil Gott zu ihm sprach: Kehre zurück in das Land deiner Väter und zu deinem Geschlechte, ich will mit dir sein, da sandte er hin und rief Rachel und Lia aufs Feld, wo er die Herden weidete“, und teilte ihnen seinen Entschluß, mit aller seiner Habe zu fliehen, mit.²



Fig. 156. List mit den halbgeschälten Stäben.

Diese Schriftworte erklären uns die beiden folgenden Szenen (Taf. 14). Wir sehen Jakob in voller Gewandung, wie er mit Gott redet, dessen Brustbild in den Wolken erscheint. Die beiden Hirten neben ihm unterhalten sich beim Weiden der Schafe und haben von der wunderbaren Erscheinung Gottes keine Kenntnis. Die Szene ist von der benachbarten durch einen Baum getrennt.

In dem Streifen darunter sind die beiden Frauen mit ihren Kindern aus dem Hause getreten; voran Rachel mit dem kleinen Joseph, hinter ihr Lia mit den zwei Ältesten. Jakob ist daran, ihnen den Befehl Gottes mitzuteilen. Bei dieser unerwarteten Nachricht hat Lia nachdenklich den Zeigefinger an den Mund gelegt; Rachel, die Bevorzugte, macht, wie Jakob selbst, den Redegestus. Während im Laufe des Gesprächs die Flucht beschlossen wird, scheinen die zwei Hirten sich beim Weiden die Zeit durch Moraspiel zu vertreiben. An dem Hause ist die brennende Ampel zu beachten, welche über dem Eingang an einem Nagel hängt. Die Vergoldung wurde hier sehr sporadisch ausgeführt.

15. Jakobs Aussöhnung mit Esau.

Als Jakob auf seinem Wege in die Nähe des Landes Seir kam, wo sein Bruder Esau wohnte, da fürchtete er sich sehr und entsendete Boten an ihn, um sich mit ihm auszusöhnen³. Die Begegnung erfolgte vor der Stadt (Taf. 13,1). Esau, durch Diadem und Gewandung als König charakterisiert, ist von seiner Leibgarde umgeben und spricht mit den Gesandten. Jakob, der mit seinem Gefolge die rechte Seite des Feldes, nur durch einen Baum getrennt,

¹ Gn 30, 43.

² Gn 31, 1ff.

³ Gn 32, 3ff.

einnimmt, schaut mit Besorgnis auf den Boten, welcher mit ihm spricht; hinter ihm stehen Rachel und Lia. Ein bemerkenswertes Detail ist an dem einen Gesandten und an Jakob die ausgezackte Form der Tunika, die uns hier zum erstenmal begegnet¹.

Das untere Feld enthielt die Aussöhnung der feindlichen Brüder², vielleicht in einer der Begrüßung Labans und Jakobs ähnlichen Weise. Die Szene ist ganz zerstört; man sieht noch links etwas von dem Heere Esaus, rechts einen Mann von der Gefolgschaft Jakobs.

16. Entehrung Dinas und Rache der beiden Brüder.

Esau kehrte nach Seir zurück, und Jakob „zog gen Salem, die Stadt der Sichemiten“ ... und wohnte in der Nähe derselben. Dort widerfuhr Dina, der Tochter Lias, ein großes Unglück. Bei einem Ausflug, den sie in die Stadt Salem machte, um die dortigen Mädchen zu sehen, bemerkte sie Sichem, der Fürst des Landes, und raubte sie. Da er sie aber nach der Entehrung lieb gewann, so forderte er sie von seinem Vater Hemor zur Frau. Dieser nahm die Sache ernst und „ging heraus, mit Jakob zu reden. Und siehe, da kamen dessen Söhne vom Felde; und da sie hörten was sich begeben hatte, wurden sie sehr zornig“, obwohl Hemor auch sie bat, Dina seinem Sohne „zum Weibe zu geben“. Als schließlich auch Sichem selbst die Bitte wiederholte, gaben sie unter der Bedingung nach, daß alle Salemiten sich beschneiden lassen sollten. „Und es gefiel ihr Antrag dem Hemor und Sichem“, welche ihn auch bei den Bewohnern von Salem durchzusetzen wußten: „alle willigten ein und beschnitten alles was männlich war. Und siehe, am dritten Tage, da der Schmerz der Wunden am stärksten war, da nahmen die zwei Söhne Jakobs, Simeon und Levi, die Brüder der Dina, ihre Schwerter und ... ermordeten alles was männlich war, ... und nahmen Dina aus dem Hause Sichem.“ Als Jakob ihnen deshalb Vorwürfe machte, rechtfertigten sie ihr Vorgehen durch den Hinweis auf die geschändete Schwester³.

Dieser hier im Auszug erzählten Geschichte widmete der Künstler zwei Mosaikfelder mit vier Bildern. Er ging hierbei ziemlich selbständig vor. Zunächst (Taf. 15,1) zeigt er uns Hemor und Sichem, wie sie in demütig flehntlicher Haltung dem auf einem Feldstuhl sitzenden Jakob ihre Bitte vortragen. Hinter diesem sieht man einige aus seiner Umgebung mit einem Stück des Hauses; hinter jenen die Bewohner von Salem, welche aus der Stadt getreten sind und den Vorfall zu bereden scheinen. Die Fortsetzung folgt nicht in dem unteren Streifen, wie man erwarten sollte, sondern in dem nächsten Felde (Taf. 15,2). Dort ist der Moment geschildert, wo die beiden Brüder vom Felde heimgekehrt sind und nun in die Szene treten. Bei ihrem Erscheinen haben sich die beiden Bittsteller aus ihrer demütigen Haltung erhoben, um ihnen Rede zu stehen; beide wiederholen jetzt aufrecht ihre Bitte und haben ihre rechte Hand im Reden ausgestreckt. Die hinter ihnen stehenden Salemiten sind so nahe herangerückt, daß sie an der Handlung teilnehmen.

¹ Wir finden sie auch auf dem aus Rom stammenden Silberkästchen von S. Nazario.

² Gn 33, 1ff.

³ Gn 34, 1ff.



Fig. 157. Szenen aus der Geschichte der Dina.

zu entschuldigen, zeigte er in dem letzten Felde (Taf. 15, 1) die Rückkehr der beiden Brüder mit der entehrten Dina: links sitzt der geängstigte Jakob; vor ihm stehen Simeon und Levi, heftig mit der Rechten gestikulierend; der eine führt an der linken Hand Dina, welche ihren Blick auf die unter einem Baume traurig dasitzende Lia geheftet hat. Eine solche Komposition war notwendig, um den Beschauer zu versöhnen. Wer sie erfunden hat, war kein gewöhnliches Talent; dem kam es auch nicht darauf an, bloß die Heilige Schrift zu illustrieren: seine Kompositionen haben einen symbolisch-lehrhaften Zweck und sollen hier wohl zeigen, wie Gott das seinen Dienern zugefügte Unrecht unerbittlich bestraft. Leider ist gerade die letzte Szene so sehr beschädigt, daß man sie bisher nicht verstanden hat¹.

Schließlich verdient noch hervorgehoben zu werden, daß in den Darstellungen der Geschichte Dinas Jakob als Patriarch auftritt und deshalb die antike Gewandung der heiligen Gestalten und langes weißes Haupt- und Barthaar hat. Hemor, Sichem und die Salemiten sind in der Kleidung als Juden vorgeführt; denn sie tragen Schuhe, die lange ungegürtete Tunika und darüber die Pänula, sind also wie das jüdische Volk auf den Bildern des Moses gekleidet.

Die Miniaturen der *Oktateuche* zeigen in der Auffassung der Geschichte Dinas besonders auffällig den Unterschied zwischen der römischen und griechischen Kompositionsweise. Während der Römer auch unerquickliche Episoden vornehm zu behandeln weiß, hebt der Griechen gerade die unangenehmen, selbst widerlichen Momente heraus und bringt sie zur Darstellung: auf der ersten Miniatur zeigt er uns die Familie Jakobs mit Hab und Gut neben einem Brandopferaltar, rechts davon den Palast des Königs Sichem und vor dem Eingang Sichem selbst mit der entehrten Dina, der man die Folgen des Raubes bereits anmerkt (Fig. 157). Auf der zweiten Miniatur erfüllen die Salemiten das den Brüdern



Fig. 158. Beschneidung und Ermordung der Sicheiten.

¹ Garrucci (*Storia* IV, 26) und de Rossi (*Mosaici*, fol. 6, Anm. 11) sehen hier die Hirten, welche Jakob den Raub Dinas ausgeschlossen ist.

Dinas gegebene Versprechen und nebenan werden sie dafür gegen alle Vereinbarung niedergemetzelt; zwei von ihnen erheben blutüberströmte Hände und flehen um Gnade, während aus den Fenstern die armen Frauen der Ermordung ihrer Männer zuschauen müssen (Fig. 158). So hat der Miniaturist in raffinierter Weise alles ausgesucht, um das Gräßliche noch gräßlicher zu gestalten.

17. Zerstörtes Mosaik mit einer Darstellung Jakobs.

Die drei letzten Felder auf der linken Wand sind zerstört. Sie waren höchst wahrscheinlich durch Szenen aus der Geschichte Josephs und durch eine besonders charakteristische aus den letzten Lebenstagen des Patriarchen Jakob, nämlich durch den Segen der Kinder Josephs ausgefüllt. Von dieser Szene, die hier allein berücksichtigt werden soll, bietet das auf S. 430 reproduzierte Sarkophagrelief eine noch unbekannte Darstellung. Jakob hat sich mit dem Oberkörper von seinem Bett erhoben und erteilt den Segen mit übers Kreuz gelegten Händen, so daß die Rechte auf dem Haupte des von Joseph links gestellten Ephraim, des Zweitgeborenen, liegt. Joseph wollte die Zurücksetzung Manasses, des Erstgeborenen, vereiteln, richtete aber nichts aus; daher wendet er sich mißmutig ab, indem er mit der Rechten zum Zeichen des Schmerzes das Kinn berührt. Auch eine Frau, offenbar Aseneth, die Mutter, ist an der Handlung beteiligt; denn sie berührt mit der rechten Hand den rechten Arm Jakobs. Da sie keinen Schmerzensgestus macht, so ist anzunehmen, daß sie ebenfalls den Jüngeren vorzieht, wie ja auch Rebekka eine Vorliebe für den Zweitgeborenen hatte. Ephraim hält auf den Händen ein Lamm, Manasse eine Garbe, also die gleichen Attribute, welche Abel und Kain auf den Darstellungen ihres Opfers darbringen. Vielleicht sollten dadurch die beiden Hauptbeschäftigungen des Volkes: Ackerbau und Viehzucht, angedeutet werden. Wenn die volle Absicht des Künstlers sich auch nicht mit Bestimmtheit erkennen läßt, so ist doch klar, daß die Szene nicht rein historisch sein soll. Mit der etwas pedantischen Miniatur der *Wiener Genesis*¹ hat das Relief nur geringe Ähnlichkeit. Auf dieser kommt ebenfalls Aseneth vor, steht aber hinter Joseph, welcher „sich“ vergebens „bemüht“, die Rechte Jakobs „von Ephraims Haupt weg- und auf Manasses Haupt hinüberzubringen“². Lebendiger ist die Miniatur des vatikanischen *Oktateuchs*, welche nur die Hauptpersonen hat (Fig. 159): auf ihr gestikuliert Joseph mit beiden Händen und macht ein vorwurfsvolles Gesicht, während Jakob verwundert seinen Blick auf ihn gerichtet hat³. Auf den zwei Miniaturen, wie auch sonst immer, ist Joseph bartlos. Der Steinmetz hat ihm dagegen einen



Fig. 159. Segen Jakobs.

¹ Garrucci, *Storia* III, 123, 1; ed. Wickhoff-von Hartel Taf. XLV.

² Gn 48, 17.

³ *Cod. vat. graec.* 746, fol. 135.

langen Bart gegeben, während er ihn schon zum Unterschied von dem Vater jugendlich darstellen mußte. Es scheint demnach, daß er die Regeln der Kunst nicht genügend kannte. Da die Skulptur von einem römischen Künstler herrührt, ist anzunehmen, daß die Szene auf dem zerstörten Mosaik in der Hauptsache, aber nur darin, ähnlich gefaßt gewesen sein wird.

Sollte die Darstellung auf dem Mosaik nicht ein ganzes Feld ausgefüllt haben, so ließen sich für die untere Hälfte Jakobs Tod und Begräbnis oder die in Gegenwart seiner Söhne gemachten Weissagungen vorschlagen. Beide Szenen figurieren in der *Wiener Genesis*.

Daß die alttestamentlichen Bilder sich, wie behauptet wurde, auf der Eingangswand fortgesetzt haben sollen, ist unwahrscheinlich, weil dort die lange Widmungsinschrift Sixtus' III. mit der Darstellung der Theotokos zwischen Heiligen und dem Stifter angebracht war.



Fig. 160. Szenen aus der Geschichte Moses'.

Die Serie der Mosaiken auf der Epistelseite beginnt mit einer Lücke. Es fehlt das Feld, in welchem die Aussetzung oder Auffindung des kleinen Moses¹ vergegenwärtigt war. Erstere wurde seltener dargestellt. Mir ist bloß die Miniatur des *Menologium Basilianum* II. bekannt, welche den Anfang und das Ende der Laufbahn des heiligen Gesetzgebers vereinigt hat². Man sieht auf ihr in der linken Hälfte eine wohlverschlossene Stadt, an der ein Fluß vorüberströmt. Eine Frau, offenbar die Mutter des

kleinen Moses, hat sich auf dem Ufer hinge kniet und das „Binsenkörbchen“ mit dem Inhalt den Wogen anvertraut. Dieses erhellt aus der Beschreibung. Aus dem Bilde selbst folgt es nicht; auf diesem gleicht das Körbchen einem Sarkophagdeckel von der Form eines Giebeldaches. Niemand würde hier also die Aussetzung des Moses vermuten. Von der Auffindung bringen wir die Miniatur eines *Oktateuchs* (Fig. 160)³, welche neben andern den Vorzug einer klassischen Bündigkeit hat: etwas Wasser, auf welchem das Binsenkörbchen mit dem ausgesetzten Kinde schwimmt; an dem gebirgigen Ufer Schilfpflanzen, hinter denen sich die Schwester des Kindes, Maria, verborgen hält; hinter dem Berge ein Arkadenbau und rechts daneben die Königstochter mit einer Zofe, die aus dem Torbogen des Palastes getreten ist. Der traurige Blick der Prinzessin und ihr Gestus der ausgestreckten Hand verraten, daß sie das Kind bereits bemerkt hat. Die Zofe ist auch schon daran, zu ihm zu eilen, um es aus dem Wasser zu ziehen. Die Komposition läßt an Klarheit nichts zu wünschen übrig. Trotzdem würde sie sich nicht zur Ausfüllung des zerstörten Feldes oder einer Hälfte desselben eignen.

Auf dem Mosaik war die Prinzessin, wie das folgende von demselben Künstler stammende Bild (Taf. 16) vermuten läßt, von mehreren Hofdamen begleitet; sie selbst, wie auch das

¹ Ex 2, 3ff. ² (Pio Franchi de' Cavalieri), *Il Menologio di Basilio II* 13.

³ Cod. vat. graec. 746, fol. 153.

⁴ Ex 2, 4.

Kind entbehrten des Nimbus, weil dieses Attribut auf den Mosaiken nur Gott und den Engeln gegeben ist; Maria sodann war als Mädchen mit bloßem Kopf und nicht als Matrone dargestellt¹; schließlich müssen wir uns den Arkadenbau weg- und über Moses die aus den Wolken ragende Hand Gottes denken. Nur der Palast könnte an seiner Stelle bleiben, müßte jedoch eine Giebelfassade bekommen.

Vielleicht füllte die Komposition nur die obere Hälfte des Feldes aus. Dieses vorausgesetzt, war in der unteren wohl der Moment vergegenwärtigt, wie die Königstochter das Kind seiner Mutter, der vermeintlichen Amme, zur Ernährung übergab. Es ist aber auch möglich, daß die Auffindung Moses' ein Vollbild war. In der Zahl der Personen wird die Komposition sich derjenigen Raphaels genähert haben, welcher der Prinzessin sechs Begleiterinnen gegeben hat, also eine mehr, als der Künstler auf dem nächsten Mosaik.

18. Moses wird der Tochter Pharaos zurückgegeben.

„Und das Weib nahm das Knäblein und säugte es; und da es groß war, brachte sie es zur Tochter Pharaos“². Letzteren Vorgang schilderte der Mosaizist in dem oberen Streifen des zweiten Feldes (Taf. 16). Die Tochter Pharaos, in Prachtgewänder gekleidet und strotzend von Gold und Edelsteinen, sitzt auf einem Lehnstuhl und greift mit der Rechten nach dem Schmuckkästchen, das die erste Hofdame ihr geöffnet anbietet. Sie hatte der „Amme“ des Kindes zur Zeit einen Lohn versprochen; jetzt, da sie das Kind wiedererhält, will sie ihr Versprechen erfüllen und ein standesgemäßes, d. i. königliches Geschenk geben. Die Mutter des Moses, die „Amme“, wird für diese Gelegenheit ihr bestes Kleid angezogen haben: eine blaßgrüne mit dem breiten Goldklavus versehene Tunika, welche mit Blumen und rückwärts wie auch vorn an den Ärmeln mit einer Knopfreihe (?) verziert ist. In diesem Gewande erscheint sie neben den Hofdamen als ebenbürtig. Ihre Haare sind stark rötlich. Den Blick schüchtern zu Boden gesenkt, übergibt sie der Prinzessin den bereits völlig erwachsenen Knaben. Moses ist gleichfalls befangen; er hat wie die Mutter rotes Haar und trägt die Gewandung eines königlichen Prinzen jener Zeit, nämlich Purpurschuhe, eine weiße Tunika und darüber das veilchenpurpurne Paludamentum, welches goldene Einsatzstücke hat und so groß ist, daß es ihn vollständig einhüllt. Die aus den Wolken ragende Hand, welche auf ihn gerichtet ist, zeigt an, daß Gott ihn unter seinen besondern Schutz genommen hat. Die letzte der Hofdamen hält auf der verhüllten Linken einen Korb mit Backwerk; ihre Nachbarin scheint ihr zu verstehen zu geben, daß sie sich der Prinzessin nähern solle, um ihr die Süßigkeiten anzubieten. Alle Hofdamen haben mit Perlen verziertes, aber unbedecktes Haar, das in seiner Fülle dem der hl. Helena gleicht³. Alle tragen eine verschiedenfarbige gegürtete Tunika und haben vorn am Gürtel eine große runde Spange. Wie die hinter der Prinzessin sich erhebende Giebelfassade andeutet, fand die Übergabe des Moses im Innern des Palastes statt.

¹ Vermutlich wollte der Miniaturist in dieser Matrone, dem biblischen Text zuwider, Moses' Mutter vorführen.

² Ex 2, 9.

³ Siehe oben Fig. 26, S. 79.

Der Miniaturist des erwähnten vatikanischen *Oktateuchs* faßte die Szene ganz anders, ich möchte fast sagen etwas hausbacken, auf. Die Tochter Pharaos hat den noch als kleinen Knaben dargestellten Moses von der „Amme“, welche mit der Zofe in respektvoller Entfernung zurückgeblieben ist, in Empfang genommen und will ihn nun ihrem Vater vorführen, welcher auf dem Throne sitzt und die übliche mit Speer und Schild ausgerüstete Leibgarde hat. Der Knabe eilt mit vorgestreckten Händchen auf den König zu, der ihm gleichfalls vertraulich die Rechte entgegenstreckt. Diese Herzlichkeit ist hier wenig am Platz. Sie ist sogar, wenn nicht irreführend, so doch durchaus ungeeignet, um auf die übrigen Szenen des Pharaos, also jenes Königs vorzubereiten, dessen Herzenshärte in der theologischen Literatur sprichwörtlich geworden ist. Die römischen Künstler bleiben sich darin konsequent. Die großen Aufgaben im Auge behaltend, hüten sie sich, Pharaos in einem günstigen Licht zu zeigen. Ihnen gilt er nur als der Bedrücker des auserwählten Volkes der Israeliten, daher als ein Vorläufer der Verfolger der Kirche. Deshalb stellen sie ihn mit Vorliebe in dem Moment des Untergangs im Roten Meer dar. So erscheint Pharaos ausschließlich in der Sarkophagskulptur; so wird er uns auch auf den liberianischen Mosaiken begegnen.

19. Moses disputiert mit ägyptischen Weisen.

Über das Leben des Moses am Hofe der Prinzessin schweigt die Heilige Schrift. Die Lücke füllt zum Teil der Protomartyr Stephanus aus. In der Rede, die er vor seiner Steinigung an die Juden hielt, sagt er, daß „Moses in aller Weisheit der Ägypter unterrichtet ward, und daß er mächtig war in seinen Worten und in seinen Werken“¹. Diese Stelle hat Garrucci mit richtigem Blick herangezogen, um die Szene des unteren Streifens zu erklären. Dort wird in einem halbkreisförmigen Saal eine Disputa gehalten. In der Mitte steht Moses, wieder als Prinz gekleidet und jetzt so gewendet, daß man auch die goldene Agraffe seines Mantels sehen kann. Seine Rechte ist hoch zum Redegestus erhoben; die herabgelassene Linke hat eine halbgeöffnete Rolle. Die Zuhörer, lauter bärtige Gestalten, sitzen im Halbkreise um ihn herum. Zwei haben sich erhoben, um ihn besser hören zu können. Alle lauschen mit Spannung den Worten, die der jugendliche Redner vorbringt; alle drücken ihm durch Haltung oder durch Mienen, die meisten auch durch den Gestus der Rechten ihren Beifall aus. Und das will viel heißen; denn vier sind an der Tragweise des Palliums, einer außerdem auch an dem Stock, als Philosophen erkenntlich. Die Disputa ist öffentlich. Hinter der Tribüne sieht oder sah man Köpfe von Zuschauern², von denen die auf der rechten Seite zur Hälfte, die auf der linken fast ganz zerstört sind.

Auf der Epistelseite wurden wie gesagt die beschädigten Stellen der Mosaiken unter Pinelli vornehmlich mit Steinchen ausgebessert. Hier haben wir das erste traurige Beispiel

¹ *Apq* 7, 22.

aus dem Jahre 517. Vgl. W. Meyer, *Zwei antike Elfenbein-*

² Ähnliche Anordnung auf dem Diptychon des Fl. Anastasius *tafeln der Kgl. Staats-Bibliothek in München* 67f.

davon. Der Arbeiter, welcher die Ausbesserung vornahm, wagte sich nur bei dem Palast an eine Ergänzung des Fehlenden, und auch diese fiel recht kläglich aus. Der Unterschied zeigt sich auch in dem von ihm verwendeten Material, welches ordinär ist. Bei den Figuren begnügte er sich damit, die Lücke regellos mit Würfeln auszufüllen, ganz unbekümmert um die üble Wirkung, die eine solche Flickerei auf den Beschauer machen mußte. Daß bei der Disputa ursprünglich acht sitzende Zuhörer waren, sieht man an der Hand und den Gewandstücken, welche von dem zur Linken übrig geblieben sind.

Der Mosaizist hat auf dem oberen Bilde fast den ganzen Hintergrund bis zum Firmament vergoldet, auf dem unteren nur wenige Steinchen eingefügt, die aber hinreichen, einige angenehme Lichteffekte hervorzurufen.

20. Moses' Vermählung mit Sephora.

Die Ermordung des Ägypters zwang Moses zur Flucht nach dem Lande Madian, wo er die sieben Töchter des Priesters Raguel (Jethro) gegen die Übergriffe der Hirten verteidigte und ihre Schafe tränkte. Als Raguel dieses erfuhr, lud er ihn zu sich und gab ihm eine von den Töchtern, Sephora, zum Weibe. Er selbst nahm als Priester die Trauung vor (Taf. 17). Die Zeremonie gleicht im wesentlichen der schon oben (S. 440) beschriebenen: Braut und Bräutigam an der Schulter umfassend, bringt Raguel sie zusammen. Die Zahl der beteiligten Personen ist jedoch größer, verschieden auch zum großen Teil die Gewandung: Raguel trägt über der gegürteten Tunika eine veilchenblaue Lacerna, und Moses mit zwei von seinen Begleitern die engärmelige Tunika, darüber die Dalmatik und die „toga contabulata“, deren Täfelung stellenweise — zu Anfang, über der rechten Schulter und an dem entfalteten Endstück — blaufarbenes Tuch zeigt, während das übrige weiß ist. Die letzte Gestalt wollte er zur Abwechslung von der rückwärtigen Seite vorführen, was ihm aber nur für den Kopf und die untere Hälfte gelungen ist; denn das Bruststück gleicht den beiden in der Vorderansicht dargestellten Nachbarn. Derartige Verzeichnungen finden sich beispielsweise auch auf den Reliefs des Konstantinsbogens¹.

Sind die beiden Vordermänner und Moses als Senatoren behandelt, so Sephora und ihre Brautjungfer als Prinzessinnen; denn sie haben über der langen Tunika und der Dalmatik die mit einem Gürtel zusammengehaltene Schulerschärpe (Lorum)². Erstere trägt außerdem noch den weißen Brautschleier, der nur den Hinterkopf und Rücken verdeckt und bis unter die Knie herabfällt. Sie macht mit der Linken denselben Schüchternheitsgestus wie Rachel. Bei den zwei mit der weißen Haube bekleideten Gestalten hat der Künstler wohl an die beiden Mütter gedacht. Die Feier wird in einem Prachtzelt vorgenommen, das im Hintergrunde sichtbar ist; bei den „Ausbesserungen“ verlor es die obere Hälfte. Auf der linken Seite kann nicht viel fehlen, da neben dem Fuß der Brautjungfer der Rahmen war.

¹ Über solche Irrtümer vgl. mein *Capitolo di storia del vestitiario* 4, 20, 37ff.

² Alle diese Gewänder kehren bei der heiligen Jungfrau wieder, an der sie sich deutlicher erkennen lassen. Vgl. oben S. 76f.

21. Moses' Berufung durch Gott.

Auf dem unteren Bilde des Mosaiks hat Moses sein Senatorenkleid abgelegt und zeigt sich in dem Arbeiterkittel als einfacher Hirt bei den Herden seines Schwiegervaters, wo ihm auf wunderbare Weise die Führerschaft des auserwählten Volkes übertragen wurde: auf den Stab gestützt, steht er mit gekreuzten Beinen da und verhandelt mit Gott, dessen Rechte aus der roten Wolkenschicht zu ihm spricht. Von den beiden Hirten, welche sich mit Moses in die Arbeit teilen, scheint der zur Linken die wunderbare Erscheinung bemerkt zu haben; er blickt erstaunt die Hand Gottes an und hat dabei die Rechte ausgestreckt.

Der andere sitzt auf einer kleinen Erhöhung und blickt teilnahmslos vor sich hin.

In diesen einfachen Formen hat der Künstler die Erscheinung Gottes im brennenden Dornbusch und die Berufung des Moses zum Ausdruck gebracht; eine größere Freiheit gegenüber dem biblischen Bericht war nicht leicht möglich.

Die Vergoldung des oberen Feldes reicht bis zum Firmament; die des unteren ist so vollständig, daß die roten Wolken mit der Hand Gottes auf dem goldenen Grund über den Büschen schweben.

Die drei folgenden Mosaiken, lauter Doppelbilder, wurden bei dem Bau der Kapelle Sixtus' V. zerstört, glücklicherweise aber vorher kopiert (Figg. 161—163)¹. Sie beschäftigten sich mit den weiteren Schicksalen des großen Volksführers.



Fig. 161. Moses' Begegnung mit Aaron. Moses und Aaron vor Pharao.

22. Moses' Begegnung mit Aaron.

Gott befahl dem Moses die Befreiung der Juden aus der Knechtschaft der Ägypter: „Geh hin und versammle die Ältesten Israels und sprich zu ihnen: Der Herr, der Gott eurer Väter, ist mir erschienen . . . und sprach: Ich habe euch in Gnaden heimgesucht und alles gesehen, was euch in Ägypten widerfahren, und habe beschlossen, euch wegzuführen aus dem Elende Ägyptens . . . in ein Land, das von Milch und Honig fließt.“ „Also nahm Moses sein Weib und seine Söhne und setzte sie auf einen Esel und zog zurück nach Ägypten und trug den Stab Gottes in seiner Hand.“ „Der Herr aber sprach zu Aaron: Geh Moses entgegen in die Wüste! Und er kam ihm entgegen am Berge Gottes und küßte ihn.“²

¹ Die verhältnismäßig guten Kopien befinden sich im *Cod. Barb.* lat. 4405.

² Ex 3, 16; 4, 20 27.

Der Künstler brachte diese Begegnung in dem ersten Felde (Fig. 161 oben) zur Darstellung. Links steht Moses, welcher von jetzt ab stets die Gewandung der heiligen Gestalten hat; er spricht, einen langen Stab in der verhüllten Linken haltend, mit Aaron, der sich ehrfurchtsvoll gebeugt nähert. Beide haben zahlreiches Gefolge hinter sich; Moses die „Ältesten Israels“ und seine Familie, welche hoch zu Roß einherkommt: Sephora mit Eliezer auf einem, und Gersam, der Erstgeborene, auf einem zweiten Pferd. Der Kopist gab aus Versehen sowohl Moses als auch Gersam den Bart und vergaß in die Wolken die Hand Gottes zu zeichnen; den „Berg Gottes“ scheint er dagegen richtig wiedergegeben zu haben. Aaron trägt wie Moses die klassische Gewandung.

23. Moses und Aaron vor Pharao.

„Danach gingen Moses und Aaron zu Pharao und sprachen: So spricht der Herr, der Gott Israels: Laß mein Volk ziehen, daß es mir opfere in der Wüste.“¹

Die erste Audienz war in dem unteren Feld (Fig. 161)² mit der gewohnten Freiheit geschildert. Pharao sitzt als König zwischen vier Leibgardisten, von denen einer vom Kopisten vergessen wurde. Vor ihm stehen Moses und Aaron; ersterer zeigt mit der herabgelassenen Rechten auf das „Volk“, welches der Audienz beiwohnt und aus Sephora, den beiden Kindern und einigen männlichen Gestalten besteht. Von dem Mosaik fehlte schon damals die untere rechte Ecke und war in einer unglaublich falschen Weise ergänzt worden. Der Kopist umgrenzte die Lücke und bezeichnete sie als „Moderno“. Er fügte auch seinerseits einen großen Irrtum hinzu, indem er die mit der Palla verhüllte Sephora in einen bärtigen Mann verwandelte.



Fig. 162. Unterweisung wegen des Osterlammes.

24. Vier auf das Osterlamm bezügliche zerstörte Mosaiken.

Von den langwierigen Verhandlungen des Moses mit Pharao und den vor diesem gewirkten Wundertaten glaubte der Künstler absehen zu sollen. Ihn interessierte wegen der symbolischen Bedeutung nur der Auszug selbst und die dem Auszug unmittelbar vorausgehende Einführung des Osterlammes. Letzterem widmete er allem Anscheine nach drei Felder. In dem ersten (Fig. 162 oben)³ zeigte er, wie Moses der Verordnung Gottes gemäß

¹ Ex 5, 1.

² Cod. Barb. lat. 4405 fol. 23.

³ Ebd fol. 24.

der „ganzen Gemeinde der Söhne Israels“ befiehlt, daß „ein jeglicher ein Lamm, je nach ihren Familien und Häusern nehme“¹. Männer, Frauen und Kinder, also das ganze Volk, war auf dem Mosaik versammelt und hatte in zwei Gruppen Platz genommen. Zwischen ihnen saß Moses auf einem lehnlosen Polsterstuhl und brachte seine Unterweisungen vor, indem er die Rechte zum Redegestus erhoben hatte. Die vier hinter ihm aufgestellten bärtigen Männer, welche eine Art Leibgarde bildeten, sollten wohl die „Ältesten“ sein; einer derselben war daran, die Lämmer zu mustern, um eines zu „nehmen“.

Die Fortsetzung folgte, wie schon früher einmal, in der oberen Szene des nächsten Feldes (Fig. 163, fol. 25). In der Mitte hält Moses abermals eine Ansprache, aber stehend und nur



Fig. 163. Ansprache des Moses. Libationssopfer.

an die „Ältesten der Söhne Israels“. „Gehet hin“, sagte er, „und nehmet ein Tier, jeglicher nach euren Familien, und opfert das Phas.“² Das „Tier“ kann natürlich nur ein Lamm sein; der Künstler hat es auf einer hohen vier-eckigen Säule dargestellt, die sich hinter Moses erhebt. Ähnlich geschah es in der zömeterialen Kunst mit dem Hahn in zwei Darstellungen der Verleugnung Petri; ähnlich auch auf dem Elfenbeinkästchen von Brescia³.

Das Bild der unteren Hälfte war zerstört und wurde unter Pinelli durch ein Libationsopfer ersetzt, das man durch die Hinzufügung des Lammes etwas näher bestimmen wollte. Ursprünglich wird man dort vielleicht die Besprengung oder Bestreichung der Türpfosten mit Blut, wahrscheinlich in Form eines Taukreuzes, gesehen haben.

Der Gegenstand des letzten Bildes führt uns in einen andern Gedankenkreis (Fig. 162 unten). Die linke Hälfte füllen drei Städte, von denen die im Vordergrund stehende eine Zypressenallee hat. Rechts davon sitzt Moses auf einem lehnlosen Polsterstuhl und hält an das versammelte Volk eine Ansprache. Die Interpreten haben in den drei Städten die drei Stationen erblickt, durch welche die Juden auf ihrem Zuge nach dem Roten Meer durchgekommen⁴ sind⁵. Es ist ihnen also entgangen, daß die richtige Deutung schon der Miniator des *Cod. vat. graec.* 746, fol. 382 (Fig. 164) gibt. Dort lesen wir zu der gleichen, in zwei Feldern vorgeführten Szene folgende Erklärung: *ΜΩΥΣΗΣ ΑΝΟΙΞΙ ΔΙΔΩΝΑΙ ΤΟΥΣ ΘΕΙΟΥΣ ΝΟΜΟΥΣ ΚΑΙ ΤΟΙΣ ΓΟΝΕΥΤΑΙΣ ΑΓΟΡΙΖΕΙ ΤΑΣ ΠΟΛΕΙΣ*, *Moses gibt dem Volke das göttliche Gesetz und*

¹ Ex 12, 3 4. ² Ex 12, 21.

³ Garrucci, *Storia* VI, Taf. 445.

⁴ Vgl. Garrucci, *Storia* IV 27; de Rossi, *Mosaici*, Fasc. XXIV—XXV fol. 6v. ⁵ Ex 12, 37; 13, 20.

bestimmt für die unfreiwilligen Mörder die Städte. Es handelt sich um die Freistädte, welche denen, die „aus Versehen Blut vergossen haben, zur Zuflucht dienen sollten“¹. Dieselbe Miniatur findet sich auch in dem *Cod. vat. graec.* 747, fol. 148 und dem *Serailler Oktateuch*².

25. Durchgang durch das Rote Meer.

Nach dem Auszug der Israeliten reute es Pharaon, daß er in ihren Weggang eingewilligt hatte. „Und er ließ seinen Wagen anspannen und nahm all sein Volk mit sich. Er nahm auch sechshundert auserlesene Wagen und was sonst von Wagen in Ägypten war und die Hauptleute über das ganze Heer.“³ Er ereilte die Israeliten in ihrem „Lager am Meer“. Diese gerieten darüber in große Angst. Da befahl Gott Moses, daß sie aufbrechen sollten. „Du aber“, fügte er hinzu, „erhebe deinen Stab und strecke deine Hand aus über das Meer und teile es voneinander, auf daß die Söhne Israels mitten im Meere auf dem Trockenem gehen.“⁴ Moses tat, wie ihm geheißen, teilte mit dem Stab die Wogen, und das ganze Volk ging trockenen Fußes hinüber.

Das der Rettung der Israeliten und dem Untergang der Ägypter im Roten Meer gewidmete Mosaik (Taf. 18) ist von einer außerordentlich guten Erhaltung. Links türmt sich die dichtgedrängte Schar der Israeliten auf: in der vordersten Reihe Moses und neben ihm ein blonder Jüngling, der mit einer meerblauen Pänula be-



Fig. 164. Moses bestimmt die Freistädte.

kleidet ist und einen pausbackigen Knaben am Arme führt; dann kommt die mit der Palla verschleierte Sefhora, ferner zwei schöne Jünglinge und über diesen einige Frauen mit der Haube usf. Von den ägyptischen Reitern und Wagenkämpfern haben sich die vordersten bereits in das Meer geworfen und kämpfen jetzt mit der erregten Flut. Unter ihnen ist auch Pharaon, ein bärtiger Greis in grüner Ärmeltonika und orangerotem Paludamentum; den rechten Arm mit der geballten Faust ausgestreckt, hat er den Blick und den von der Linken gehaltenen Schild himmelwärts gerichtet, als wollte er sich gegen den Zorn Gottes verteidigen. Um ihn herum schwimmen Reiter, Pferde, Schilde und Streitwagen. Weitere Reiter und Viergespanne sind im Begriff, sich gleichfalls in das Meer zu stürzen; und aus dem offenen Tor der nahen Stadt ergießt sich ein unermessliches Heer von Reisigen, welche wie die übrigen in den Wogen zu Grunde gehen werden. Als sich nämlich die Ägypter zur Flucht wenden wollten, da „streckte“ Moses auf Befehl Gottes „seine Hand gegen das Meer aus“, und die Wasser

¹ Nm 35, 11.

² L'Octateuque du Séraill Taf. XXXI, 193f.

³ Ex 14, 6f.

⁴ Ex 14, 15f.

flossen wieder zusammen und bedeckten Roß und Reiter, so daß „auch nicht einer von ihnen übrig blieb“¹. Dieser Moment ist es, den der Künstler auf seinem Mosaik veranschaulichen wollte: Moses berührt mit dem Stabe das Meer, und oberhalb der Israeliten zeigt sich schon die große Welle, welche die zusammengeflossenen Wasser hinterlassen haben. Das ist zwar noch etwas zu früh; denn fast das ganze Heer befindet sich noch auf dem Festland. Aber der Künstler wollte nicht bloß die Größe, sondern auch den Kampfesmut dieses Heeres zeigen, um dadurch noch mehr die Güte Gottes hervorzuheben, der die Israeliten durch sein Eingreifen aus sicherer Todesgefahr gerettet hat. Bekanntlich sah man in dem Untergang Pharaos schon frühzeitig denjenigen des Maxentius prophetisch vorgebildet. Einer der ersten Vertreter dieser Deutung ist Eusebius².



Fig. 165. Durchgang der Israeliten durch das Rote Meer.

besterhaltenen gehört. In künstlerischer Hinsicht fällt die rechte Hälfte gegen die linke stark ab. Besonders gut gelungen sind die Gestalten der drei vorderen Reihen der Israeliten, wogegen das Heer der Ägypter den Eindruck von Bleisoldaten macht. Dieser Unterschied läßt sich wohl kaum anders als durch die Annahme zweier verschiedener Künstler erklären.

Der Auszug der Israeliten aus Ägypten und der Durchgang durch das Rote Meer wurde auf den griechischen Miniaturen mit besonderer Liebe und Ausführlichkeit behandelt. Der *Serailier Oktateuch* z. B. verbildlicht die Vorbereitungen zum Auszug, den Auszug selbst, die Verfolgung der Israeliten durch Pharaon, ihre Ankunft am Roten Meer, ihren nächtlichen Marsch mit der voranleuchtenden Feuersäule, den Durchgang durch das Rote Meer und den Untergang der Ägypter³. Dieselben Miniaturen finden wir auch in den beiden vatikanischen *Oktateuchen*. Eine, mit dem Durchgang durch das Rote Meer, bringen wir in Fig. 165⁴. Die Gruppe der Israeliten, die sich im wesentlichen auf allen Darstellungen gleicht, geht auf die altchristlichen Monumente, also im Grunde genommen auf Rom zurück, wo die

Die rechte Hälfte des Bildes wurde von dem Mosaizisten stark vergoldet; bloß die untere Ecke blieb von ihm verschont. Auf der Vorlage war das ganze Ufer gelb und hellgrün. Die Lücke abgerechnet, fehlen unten nur die zwei Reihen blauer Steinchen des Rahmens. Auch an den Seiten und oben scheint das Mosaik nicht sonderlich beschnitten zu sein, so daß es zu den

¹ Ex 14, 26–28.

² *Vita Const.* 1, 38: Migne, PG 20, 951, ed. Heikel 25.

³ Ed. cit. Taff. XXI 113f, 117ff, XXII 120f.

⁴ *Cod. vat. graec.* 746, fol. 192v. *Cod. Serail.* ed. cit. Taf. XXII, 121. Andere Miniaturen mit der Darstellung des Durchgangs durch das Rote Meer werden weiter unten zitiert.

Szene schon in der musivischen Konkordanz der konstantinischen Salvatorkirche zu sehen war. Sie muß dann in Rom häufig wiederholt worden sein; denn eine Sarkophagskulptur gibt von ihr nur einen Auszug¹. Neu sind an den Miniaturen bloß die vier der griechischen Kunst eigentümlichen Personifikationen sowie die „Feuersäule“, welche auf den römischen Monumenten in wortgetreuer Übersetzung (*Ex* 13, 21) als wirkliche Säule mit einer aus dem Kapitäl herausschlagenden Flamme erscheint², auf den Miniaturen dagegen einem Feuerstrome gleicht. Man beachte namentlich die bald als *Meer*, ΠΟΝΤΟΣ³, bald als *Tiefe*, ΚΥΘΟΣ⁴, bezeichnete Personifikation, welche den Pharao wie ein böses Weib bei den Haaren hält und ihn in die Tiefe zu ziehen sucht. Der König hat den Kopf verloren; er erhebt hilfeschend den linken Arm und starrt auf der Seraler Miniatur in die Flut; auf der unsrigen blickt er dem Pontos flehentlich ins Antlitz⁵. Durch die Aufnahme einer solchen Personifikation sollte der Untergang Pharaos besonders hervorgehoben werden, eine Aufmerksamkeit, welche der Künstler dem Beschauer gegenüber schuldig zu sein glaubte. Hat doch der König so oft sein Versprechen nicht gehalten und so arg das auserwählte Volk bedrängt, daß er dafür nicht schwer genug bestraft werden konnte. Es war also das Gefühl der lang verhaltenen Rache, welches der Maler durch jene Einführung des brutalen Pontos zum Ausdruck bringen wollte. Dieser kleinliche Zug charakterisiert wieder die Kompositionsweise der griechischen Miniaturen, wie er mit der römischen Kunst, deren Geist stets auf das Monumentale gerichtet bleibt, ganz unvereinbar ist.

Unter den römischen Skulpturen verdient diejenige des einen Sarkophags⁶ besondere Beachtung; denn auf ihr ist Pharao zweimal abgebildet: wie er siegesbewußt auf seiner Biga einherfährt und wie er von den Wellen umringt dem Untergang nahe ist. Das Relief vermehrt demnach die Zahl der Monumente, welche in einer Szene eine und dieselbe Persönlichkeit in verschiedenen Augenblicken vorführen.

Die Gruppe der geretteten Israeliten geht, wie schon bemerkt wurde, auf die altchristlichen Monumente zurück. Schon auf diesen sehen wir Männer und Frauen, welche



Fig. 166. Auszug der Israeliten aus Ägypten.

¹ Orazio Marucchi, *I monumenti del Museo cristiano Pio-Lateranense*, Taf. XVI 2.

² A. a. O. Taf. XXXVIII 3; Wiegand, *Das altchristliche Hauptportal an der Kirche der hl. Sabina*, Taf. XVI; Garrucci, *Storia V*, Taf. 309, 3; VI, Taf. 500 VII. Auf dem Bilde Raphaels ist es eine Säule, die mitten aus dem Roten Meer herausragt.

³ Diesen Namen hat die Personifikation auf der Miniatur des *Cod. vat. Reg. graec. 1*, fol. 46v (Ausgabe von Pio Franchi de' Cavalieri Taf. 7).

⁴ So auf der Miniatur des berühmten Psalters (*Ms. grec. 139* der Pariser Nationalbibliothek), der besterhaltenen und schönsten. Die drei übrigen Personifikationen heißen ebenda: ΝΥΞ, ΕΠΙΝΟC und ΕΡΥΘΡΑ ΘΑΛΑΣΣΗ. Siehe Omont, *Fac-Similes des miniatures* Taf. IX.

⁵ Die typische vorgebeugte Haltung des Oberkörpers hat Pharao auch auf der Miniatur des *Cod. vat. graec. 747*, fol. 89v, obgleich die ihn in den Abgrund ziehende Personifikation fehlt.

⁶ Garrucci, *Storia V*, Taf. 309, 3.

Kinder an der Hand führen oder sie rittlings auf den Schultern tragen. Um einige menschliche Gestalten, um „Schafe und Vieh“¹ vermehrt, wurde sie für die Komposition des Auszugs verwendet. In der Beischrift der hier abgedruckten Miniatur (Fig. 166)² sind auch die „silbernen und goldenen Gefäße“ erwähnt, welche die Ägypter den ausziehenden Israeliten auf Nimmerwiedersehen geliehen haben³. Die Personifikation der Nacht deutet an, daß der Auszug zur nächtlichen Zeit geschah⁴.

26. Wachtelfang in der Wüste.

Aus den Erlebnissen der Israeliten während ihres Zuges durch die Wüste wählte der Künstler zwei für seine musivischen Darstellungen aus: die Versüßung des bitteren Wassers von Mara und den Wachtelfang. Er veränderte jedoch die zeitliche Reihenfolge und stellte das letztere Ereignis zuerst dar (Taf. 19). Hierbei hat er sich möglichst an den Wortlaut des biblischen Textes angelehnt. In der Heiligen Schrift wird erzählt, daß die Israeliten nach einem längeren Aufenthalt in der Wüste bei der knappen Kost, die man ihnen reichte, sich nach den Fleischtöpfen Ägyptens zurücksehnten. „Und die ganze Gemeinde der Söhne Israels murrte wider Moses und Aaron...“ „Der Herr aber redete mit Moses und sprach: Ich habe das Murren der Söhne Israels gehört; sprich zu ihnen: Am Abende werdet ihr Fleisch essen und am Morgen euch mit Brot sättigen... Da begab es sich am Abende, daß Wachteln heraufkamen und das Lager bedeckten.“⁵

Auf dem ersten Bild spricht Moses mit Gott, dessen Büste ganz restauriert ist, und unmittelbar daneben teilt er dem durch lauter Männer repräsentierten Volk das Gehörte mit. Das untere Feld ist durch den Wachtelfang ausgefüllt. Links stürzt sich jung und alt auf die niederfallenden Wachteln; rechts stehen drei mit der klassischen Gewandung bekleidete Gestalten und sehen dem Schauspiel zu. Die beiden ersten sind ohne Zweifel Moses und Aaron, die beiden Hauptpersonen; der dritte ist Hur, den wir gleich noch zweimal antreffen werden.

Diese Mosaiken waren namentlich in der rechten Hälfte und dem untersten Teile arg beschädigt und wurden dort so gründlich restauriert, daß die Büste Gottes, Moses mit den zwei Begleitern und die darüber fliegenden Wachteln nur wenig von dem Original aufweisen dürften. Die Ausbesserung geschah in plumper Weise: die zwei letzten Vögel sind unförmlich, und die drei Männer entbehren fast aller plastischen Angabe der Gliederformen. Bei der Vergoldung wurde besonders die obere Hälfte berücksichtigt; die untere bot dafür kein geeignetes Feld, weil der Hintergrund zu sehr von den Wachteln und den menschlichen Gestalten eingenommen war. Von der allerletzten Ausbesserung rühren die glänzenden Goldpartien her.

Die „Feuersäule“ der römischen Sarkophage ist noch eine leidliche wortgetreue Übertragung eines biblischen Ausdrucks in die Sprache der Kunst. Eine weniger erträgliche bietet

¹ Ex 12, 32 38.

² Cod. vat. graec. 746, fol. 186.

³ Ex 12, 35.

⁴ Ex 12, 42.

⁵ Ex 16, 3 11–13.

sich in der Vorführung des Wachtelfanges auf den Miniaturen der *Oktateuche* (Fig. 167)¹: auf diesen sieht man zur Andeutung des „Lagers“ vier gemächlich gelagerte Israeliten, welche vier auf sie zufliegende Wachteln derartig anstarren, daß diese ihnen buchstäblich in den geöffneten Mund fliegen. Hier haben die Maler in geistlosem Sichanklammern an den biblischen Text die Grenzen des Zulässigen offenbar überschritten.

In dem unteren Feld der hier abgedruckten Miniatur ist der Mannaregen vergegenwärtigt: vier mit der klassischen Gewandung bekleidete Männer ergreifen mit der Rechten oder mit der Linken je einen von den viel zu großen Mannakernen, welche in kugelförmiger Gestalt massenhaft aus dem Himmelssegment zur Erde fallen; die andere Hand halten sie unter dem Pallium. Der Miniator hat also Gestalten, wie etwa diejenige des Heilandes von den Darstellungen der Wunder, für die Komposition verwendet und sie viermal wiederholt². Daß diese für seinen Zweck die denkbar ungeeignetste war, hat ihn wenig berührt. Sehr vorteilhaft sticht dagegen die Katakombenmalerei ab, auf welcher das durch beide Geschlechter vertretene Volk, weil auf der Reise befindlich, mit dem Reisemantel, der Pänula, bekleidet ist und darin die kleinen Mannakerne auffängt³. Eine erklärende Beischrift war hier nicht notwendig, wohl aber auf der Miniatur.



Fig. 167. Wachtelfang und Mannaregen.

27. Versüßung des bitteren Wassers von Mara.

Die Israeliten waren schon drei Tage durch die Wüste gezogen, ohne auf Wasser zu stoßen. „Da kamen sie gen Mara“, wo sie Wasser fanden; „aber sie konnten es nicht trinken, weil es bitter war“. „Und das Volk murrte wider Moses und sprach: Was sollen wir trinken? Er aber schrie zum Herrn, der ihm ein Holz zeigte; da er dieses ins Wasser warf, ward es süß.“⁴ In zwei Szenen sind uns diese Ereignisse vorgeführt (Taf. 19, 2). Links murrst das Volk wider seinen Führer wegen des untrinkbaren Wassers; das Bild hat eine ähnliche Anordnung wie das entsprechende des vorhergehenden Feldes. Rechts ist Moses im Begriff, das ihm von Gott gezeigte Holz in das Wasser zu senken; auf beiden Seiten von ihm sieht man Israeliten, welche von dem Wasser trinken, indem sie es mit der hohlen Hand schöpfen oder in den Mund hinunterschütten. Hier hat der Künstler zwei Handlungen in eine vereinigt; denn während Moses noch mit Gott spricht, taucht er bereits das Holz in das Wasser. Solche Zusammenziehungen stehen nicht vereinzelt da; wir erinnern nur an

¹ *Cod. vat. graec.* 747, fol. 92; 746, fol. 198; *Cod. Serrail. ed.* cit. Taf. XXII, 124.

² Auf der Miniatur des *Cod. vat. graec.* 746, fol. 198 tritt

dieses deutlicher hervor, weil dort alle mit der Rechten nach dem Manna greifen und die Linke verborgen haben.

³ Wilpert, *Katakombenmalereien* 242, 2. ⁴ *Ex* 15, 23–25.

die Reliefs, auf denen Jonas mit einem Bein im Rachen des Monstrums steckt und mit dem übrigen Teil des Körpers bereits unter der Kürbistaude ruht.

Der Mann mit der blauen Pänula des ersten Bildes hat die linke Hand unter dem Mantel verborgen, wodurch er unförmlich dick erscheint. Die Gruppe würde auch gewonnen haben, wenn der Künstler den Kopf mit dem grünen Arm daneben ausgelassen hätte; denn diese erwecken auf den ersten Blick den Anschein, als gehörten sie zu der blauen Pänula. Die Gestalt des Moses ist sehr bewegt, sowohl wo er mit Gott spricht als auch wo er die Vorwürfe der Juden anhört. Vielleicht wollte der Künstler dadurch die innere Erregtheit desselben ausdrücken. Die gleiche Fassung zeigt der hl. Laurentius auf dem fast ein Jahrhundert jüngeren Mosaik in dem Mausoleum der Galla Placidia¹. Von den nicht seltenen Beispielen in der zömateriaalen Kunst seien hier nur ein an den Felsen schlagender Moses und ein Opfer Abrahams erwähnt². Die murrende Volksgruppe ist sehr ausdrucksvoll, wie auch die Trinkenden in ihrer hockenden Stellung dem Künstler gut gelungen sind. Von den beschädigten Rändern abgesehen, ist die Erhaltung stellenweise eine vorzügliche. Der Vergoldung fiel der Teil zwischen der Hügelreihe und dem Firmament zum Opfer.

28. Begegnung Moses' mit Amalek.

Die Schlacht der Israeliten wider die Amalekiter in Raphidim wurde im christlichen Altertum hoch gefeiert; denn die Väter, von Justinus M. angefangen, sahen in Moses, da er während der Schlacht auf dem Berge mit ausgebreiteten Armen betete, ein Vorbild des Kreuzes. Daher wollte der Künstler die Wichtigkeit dieses Ereignisses auch besonders hervorheben und gab ihm gewissermaßen ein Vorspiel, indem er auf einem Bilde die Begegnung des Moses mit Amalek schilderte (Taf. 19, 2). Der Fürst ist mit seinem Heere aus der Stadt gezogen und hat neben ihr Stellung genommen. Ihm gegenüber steht Moses, von Aaron und Hur begleitet³. Er hat dem Fürsten die Bitte um Durchzug seines Volkes durch das Land der Amalekiter vorgebracht, und die Bitte wird abgeschlagen: das kann man deutlich an der drohenden Haltung des Fürsten und seiner Soldaten sehen. Moses schickt sich deshalb zum Fortgehen an und wirft noch einen letzten Blick auf Amalek, dessen feindliches Benehmen ihn nicht einzuschüchtern vermag. Das Heer ist in stetem Wachsen begriffen; noch immer kommen aus dem offenen Stadttor neue Soldaten heraus, an der Spitze ein winziger Reiter und hinter ihm zwei Speerträger in vollem Laufschrift, von denen der erste ganz vortrefflich gezeichnet ist. Große Vorzüge besitzt auch die Mosesgruppe, deren Ruhe einen bezweckten Gegensatz zu der Erregtheit des Amalek bildet. Sie zeigt auch, was die Darstellung des Wachtelfanges durch die Überarbeitung eingeübt hat. Schließlich gehört das Mosaik zu den wenigen, welche keinen Goldflecken im Hintergrund zeigen, also von ungetrübter Wirkung geblieben sind.

¹ Siehe Taf. 49.

² Wilpert, *Katakombenmalereien* Taf. 58, 1 188, 1.

³ Ex 17, 8; Dt 25, 17f.

29. Schlacht bei Raphidim.

„Und Moses sprach zu Josue: Wähle Männer aus und zieh hin, zu streiten wider Amalek; ich aber will morgen auf der Spitze des Hügels stehen, mit dem Stabe Gottes in meiner Hand. Josue tat, wie Moses gesprochen hatte und stritt wider Amalek; Moses aber und Aaron und Hur stiegen auf die Spitze des Hügels. Und wenn Moses die Hände aufhob, siegte Israel; wo er sie aber ein wenig sinken ließ, übermochte Amalek.“ Da „unterstützten Aaron und Hur seine Hände von beiden Seiten“, so daß sie „nicht laß wurden bis zu Sonnenuntergang. Und Josue schlug Amalek und dessen Volk mit der Schärfe des Schwertes“¹.

Der Künstler versetzt uns in seiner Komposition an den Anfang der Schlacht (Taf. 20). Die Kämpfenden gleichen sich in der Tracht, so daß die Amalekiter nur an der Stadt kenntlich sind, aus welcher stets neue Scharen hervorbrechen; ihnen gegenüber haben sich die Israeliten, durch die Berge im Rücken gedeckt, aufgestellt. Beide Heere kämpfen mit Speer und Schild; die Israeliten verfügen auch über Bogenschützen. Zwei Amalekiter tragen Feldzeichen von der Form einer Standarte, einer kleinen Fahne. Die Sonne steht noch am Himmel und sendet ihre brennenden Strahlen auf die Kämpfer. Moses ist auf den Hügel gestiegen, von dem er den Gang des Kampfes verfolgen kann; er hat seine Arme erhoben und zum Gebete ausgebreitet. Neben ihm stehen Aaron und Hur, bereit, ihn zu stützen. Bisher gibt es nur einen Verwundeten: es ist ein Israelit, dem ein Amalekiter die Lanze durch die Brust gestoßen hat. So glaubte der Künstler selbst bei einem Schlachtenbilde blutige Szenen vermeiden und es dem Beschauer überlassen zu sollen, sich dieselben im Geiste auszumalen. Als ein interessantes Detail heben wir die Feldzeichen hervor, welche die modernen Kopisten nicht verstanden haben. Es ist das erstmal, daß wir ihnen in der christlichen Kunst begegnen.

Ähnlich, nur viel einfacher, führen die griechischen *Oktateuche* die Schlacht vor (Fig. 168)²: Moses steht auf einer Anhöhe in der Mitte und wird von Aaron und Hur beim Beten unterstützt; trotzdem machen die kriegerischen Amalekiter noch keine Miene, vor den anstürmenden Israeliten zu weichen. Diese hat der Maler als leichte Truppe, jene als Schwerbewaffnete dargestellt. Auf dem Boden liegen bereits vier Tote.



Fig. 168. Moses' Gebet in der Schlacht bei Raphidim.

¹ Ex 17, 9—13.² Cod. vat. graec. 746, fol. 202v; Cod. Serail. ed. cit. Taf. XXIII, 128.

30. Auflehnung der Rotte Korahs.

Moses schickte auf Gottes Geheiß zwölf Männer aus, welche das den Israeliten versprochene Land erforschen sollten. „Nach vierzig Tagen, da sie die ganze Gegend durchzogen hatten, kehrten die Kundschafter zurück und kamen zu Moses und Aaron und zur ganzen Gemeinde. . . . Und sie zeigten die Früchte des Landes und sprachen: Wir kamen in das Land, wohin du uns gesendet, es fließt wahrhaft von Milch und Honig, wie man sehen kann aus diesen Früchten; aber es hat sehr starke Einwohner und große vermauerte Städte.“¹

Diese Berichterstattung soll nach einigen den Inhalt des oberen Mosaiks bilden (Taf. 21)². Dem widerspricht jedoch die Aufregtheit, welche sowohl an Moses und Aaron als auch an der in der Mitte stehenden Gruppe von Männern bemerkbar ist und wohl an einen Streit, aber nicht an einen friedlichen Bericht von Kundschaftern denken läßt. Kundschafter wären auch nicht als Hirten, sondern in der Soldatentracht abgebildet. Beides, die drohende Haltung und die Hirtentracht, ist dagegen wohl am Platz, wenn wir hier die Auflehnung der Rotte Korahs dargestellt sehen³. Der Künstler setzte die Aufrührer in die Mitte, um sie desto besser zur Geltung zu bringen. Einer, zweifelsohne Korah, führt im Namen der übrigen das Wort; er und seine beiden Nachbarn, Datan und Abiron, haben außer der Exomis noch das Pallium. Alle sind jugendliche, athletenhafte Gestalten; die meisten werfen unheilvolle Blicke auf Moses und Aaron, welche keine Furcht zeigen: jener steht Korah Rede, dieser weist mit der Rechten auf das „Zelt Gottes“, dessen Dienst ihm anvertraut war. Die mit starken Mauern versehene Stadt, welche sich rechts im Hintergrunde auf schroffen Felsen erhebt, deutet auf das verheißene Land hin; der Künstler hat sie in seine Komposition aufgenommen, um die Undankbarkeit Korahs und seines Anhangs in ein greller Licht zu stellen. Das „Zelt Gottes“ hat die Form eines basilikalen Baues, welcher mit einer Freitreppe versehen ist. Der Eingang hat zwei aufgeraffte Vorhänge, zwischen denen eine brennende Ampel hängt.

31. Vereitelte Steinigung des Moses, Josue und Kaleb.

Einige der Kundschafter entwarfen sehr ungünstige Schilderungen über das gelobte Land. Sie „verschrien“ es „bei den Söhnen Israels und sprachen: Das Land, das wir erkundet, frißt seine Einwohner; das Volk, das wir gesehen, ist von großer Länge. Dasselbst sahen wir einige Ungeheuer der Söhne Enaks vom Riesengeschlechte; und wir waren gegen sie anzusehen wie Heuschrecken“⁴. Als die Israeliten das hörten, lehnten sie sich wider Moses und Aaron auf. Umsonst „zerrissen Josue und Kaleb ihre Kleider“; es gelang ihnen nicht, das aufgeregte Volk zu beschwichtigen. „Und als die ganze Menge schrie und sie steinigten wollte, da erschien die Herrlichkeit des Herrn über der Dachung des Bundes.“⁵

¹ Nm 13, 21, 26–29.

² Garrucci, *Storia* IV, S. 28; de Rossi, *Mosaici* XXV fol. 7.

³ Die richtige Deutung dieses Bildes gibt auch Ainalof, *Die*

Mosaiken des 4. und 5. Jahrhunderts, in Zeitschrift des Ministeriums für Volksaufklärung (1895 Mai) 147 (russisch).

⁴ Nm 13, 32–34.

⁵ Nm 14, 6–10.

Der Künstler legte sich diese Erzählung in seiner Weise aus, indem er in die dem großen Nimbus gleichende „Wolke“ nicht bloß die beiden Kundschafter, sondern auch Moses aufnahm. Die Steinigung ist in vollem Gang. Von den sechs die Menge repräsentierenden Israeliten halten fünf einen Stein in der Rechten und sind im Begriff, ihn auf die drei zu schleudern; einige holen weit aus, um desto wuchtiger werfen zu können. Ihre Wut ist umsonst: die Steine prallen machtlos ab; denn in den Wolken erscheint die schützende Hand Gottes. Die drei Bedrohten schreiten in hastiger Bewegung nach rechts auf das ähnlich wie oben gebildete „Zelt Gottes“ zu, in dessen Innerem der Tisch steht¹. Moses weist, auf die Israeliten zurückblickend, mit der Rechten darauf hin. Josue und Kaleb tragen als Kundschafter militärische Gewandung. Durch diese hat der Künstler gezeigt, daß er den Aufruhr der Israeliten, der auf den Bericht der Kundschafter, und nicht den, der auf die Vertilgung der Rote Koras folgte, darstellen wollte. Um jeden Zweifel auszuschließen, gab er dem Kundschafter zur Linken eine zerrissene Chlamys². Dieses Detail enthält auch indirekt eine Bestätigung der Deutung, welche wir für die Szene des oberen Bildes aufgestellt haben. Daß der Künstler bei dem Tabernakel an eine christliche Basilika mit Altar dachte, zeigte er durch das Kreuz an, welches er in das Giebelfeld gezeichnet hat.

Das untere Feld hat das besterhaltene Mosaik der ganzen Serie. Es befindet sich nicht bloß in einem tadellosen Zustand, sondern wurde von dem Mosaizisten nicht vergoldet, weil der Hintergrund von den Figuren ganz eingenommen ist. Da das Bild darüber zwei größere Goldflecke aufweist, so kann man an dieser Tafel besser als an allen andern sehen, wie viel die Kompositionen durch die Vergoldung an Wert verloren haben. Oben und unten sind Reste des Rahmens erhalten, welcher wie gewöhnlich nicht ganz gerade war.

32. Moses' Übergabe des Gesetzbuches und sein Tod.

„Und Moses schrieb dieses Gesetz und übergab es den Priestern, den Söhnen Levis, welche die Bundeslade des Herrn trugen, und allen Ältesten Israels.“³ Bei dem Entwurf dieser Komposition (Taf. 22) war es dem Künstler vor allem darum zu tun, alle die erwähnten Klassen der „Söhne Israels“ auf seinem Bilde vorzuführen: in der unteren Zone zeigte er sechs vor und hinter der Bundeslade einherschreitende und vier mit derselben beladene Priester, letztere aus dem Stamme Levi, und in der oberen Moses, wie er auf einer kleinen Erhöhung steht und den Ältesten das offene Gesetzbuch vorhält. Von den Leviten hat der erste rechts nur ein Bein; das andere wurde von dem Mosaizisten unterdrückt oder vergessen. Dieser Fall mahnt uns, die oben gerügten Unvollkommenheiten nicht sämtlich auf Kosten der Vergoldung zu setzen.

Der Hohepriester trägt einen langen Stab, welcher fast kreuzförmig endigt und oben rot, unten gelb ist. Die das Volk repräsentierenden Männer, zu denen Moses spricht, sind

¹ Eine dritte Darstellung des „Zeltes Gottes“ bietet Taf. 137, 2.

² Nm 14, 6.

³ Dt 31, 9 24f.

malerisch gruppiert und beteiligen sich durch die Handgebärden lebhaft an der Handlung. Der erste hat ein kreuzförmiges Ornament in dem unteren Saum der Tunika; an der Pänula des Nachbarn, der sich von der rückwärtigen Seite zeigt, sieht man die Kapuze. Der Mosaizist hat wegen der Menge der Figuren auch hier das untere Feld nicht vergoldet und nur in dem oberen zwei größere Goldflecke hineingesetzt.

Gott hatte Moses befohlen, auf den Berg Nebo zu steigen, um dort zu sterben. Von dort wollte er ihm das verheißene Land zeigen¹. Moses gehorchte und „stieg nun von den Ebenen Moabs auf den Berg Nebo, den Gipfel des Phasga, Jericho gegenüber, und der Herr zeigte ihm das ganze Land Galaad bis Dan. . . . Und der Herr sprach zu ihm: Das ist das Land, welches ich Abraham, Isaak und Jakob zugeschworen. . . . Du hast es gesehen mit deinen Augen, aber hinüberziehen sollst du nicht. Und Moses . . . starb daselbst im Lande Moab, nach dem Befehle des Herrn; und er begrub ihn im Tale des Landes Moab, Phogor gegenüber“².



Fig. 169. Letzte Augenblicke und Tod des Moses.

Um den Tod des Moses zu veranschaulichen, stellte der Künstler in der rechten Ecke des oberen Feldes einen Berg dar, auf dessen Gipfel der Sterbende sich zum ewigen Schlummer gelagert hat: eine bildliche Darstellung des auf Grabinschriften so häufigen Ausdrucks DORMIT IN PACE. Niemand ist, der ihm in den letzten Augenblicken beisteht; denn kein Sterblicher hat seinen Tod gesehen „und kein Mensch kennt sein Grab bis auf diesen Tag“³. Gott nur war erschienen, um ihm das verheißene Land zu zeigen, ohne ihn jedoch hinüberzuführen. Nun ist er wieder allein. Seine Augen, die „nicht stumpf geworden“⁴, sind weit geöffnet und scheinen sich noch nach dem Anblick dessen, was Gott ihn schauen ließ, zu erfreuen. Trotz seiner 120 Jahre ist er, wie in der Regel, jugendlich abgebildet. Wir haben hier die einfachste Komposition der gesamten altchristlichen Monumentalkunst vor uns; denn sie beschränkt sich auf eine einzige Gestalt. Trotzdem ist sie als Schlußbild der Darstellungen aus dem Leben Moses' vollkommen verständlich. Dieses kann man nicht von der Miniatur der *Oktateuche* sagen (Fig. 169)⁵, welche in der oberen Hälfte die letzten Momente, in der unteren den Tod des großen Führers schildern: dort folgt Moses einem Engel, der ihn das gelobte Land schauen läßt; hier ragt sein Kopf zwischen zwei Bergspitzen hervor, deren Taleinsenkung er mit seiner Größe ganz ausfüllt, während der Engel nach vollbrachtem Dienst zu den himmlischen Höhen zurückkehrt. Eine solche

¹ Dt 32, 48ff.

² Dt 34, 1–6.

³ Dt 34, 6.

⁴ Dt 34, 7.

⁵ Cod. vat. græc. 746, fol. 438.

Darstellung grenzt an ein Vexierbild. Ungleich besser ist dagegen die Miniatur des *Menologium Basilii* II.¹, auf welcher Moses von einem Engel in das Grab gelegt wird. Dieses Bild hat etwas von der Größe der römischen Kompositionen an sich. Es hat als Gegenstück die Aussetzung des Moses.

33. Josues Entsendung der Kundschafter.

Die Schilderung der Kriegstaten Josues begann der Künstler damit, daß er eine Umstellung der Ereignisse vornahm, indem er die Entsendung der zwei Kundschafter durch Josue nach Jericho auf den Durchgang durch den Jordan folgen, statt diesem vorausgehen ließ.

Die Heilige Schrift erzählt, daß die beiden Kundschafter bis nach Jericho vordrangen und bei Rahab einkehrten. Wir sehen sie links in dem unteren Streifen von Josue eiligen Schrittes sich entfernen (Taf. 23); einer schäut nach dem Feldherrn zurück, der ihnen noch einige Worte nachruft. Sie sind als Soldaten gekleidet, aber barhaupt und ohne Waffen, vielleicht um weniger aufzufallen. Josue trägt königliche Gewänder mit dem Diadem im Haar; er spricht mit dem gewohnten Gestus der Rechten und hält in der Linken den Speer; hinter ihm stehen einige von der Leibwache, die mit Schild und Speer bewaffnet sind.

In der rechten Ecke erheben sich die mächtigen Mauern von Jericho. Das Tor ist geöffnet. Von der Stadt selbst sieht man nur die Fassade des Hauses der Rahab. Im Vordergrund lehnen sich die Kundschafter über die Brüstung der Mauer und spähen nach der Gegend aus, von welcher sie gekommen sind. Hinter dem Hause erscheint Rahab und spricht mit erhobener Rechten zu dem einen Kundschafter, der mit herabgelassener Hand neben ihr steht; sie läßt sich wohl das eidliche Versprechen von ihm geben, daß sie und ihre ganze Familie bei der Einnahme Jerichos verschont würden².

34. Rückkehr und Bericht der Kundschafter.

Als die Kundschafter sich durch einen Schwur zu der Rettung Rahabs verpflichtet hatten, da ließ sie dieselben „an einem Seile durch das Fenster hinunter, denn ihr Haus lag an der Mauer“³. Ihr Entkommen aus Jericho sieht man in dem unteren Streifen des folgenden Mosaiks (Taf. 24). Rahab ist eben daran, einen von ihnen an einem Seil hinunterzulassen. Der zweite befindet sich schon in Sicherheit und lenkt, dem Rate Rahabs folgend, seine Schritte in die kulissenartig neben ihm aufgetürmten Berge, um den Spähern nicht in die Hände zu fallen. Die Kundschafter tragen hier Helme, einer sogar den Schild und zwei Speere. Alles dieses hatten sie bei ihrem Weggange nicht. Das Tor der Stadt ist noch immer geöffnet. Rahab trug auf dem ersten Bilde eine bläuliche gegürtete Tunika mit Halbärmeln und hatte einen unbedeckten Kopf wie eine Unverheiratete; hier ist sie mit einer grünlichen Tunika und wie eine Verheiratete mit der weißen Haube bekleidet. Diese Unterschiede erklären sich sowohl

¹ (Pio Franchi de' Cavalieri) *Il Menologio di Basilio* II 13. ² Jos 2, 9—14. ³ Jos 2, 15.

aus ihrem zweideutigen Stande als auch ganz besonders daraus, daß beide Mosaiken von zwei verschiedenen Künstlern herrühren.

Die Kundschafter „kamen auf das Gebirge und blieben daselbst drei Tage, bis zurück waren, die sie verfolgten“. Da „stiegen sie herab vom Gebirge und setzten über den Jordan und kamen zu Josue und erzählten ihm alles, was ihnen begegnet war“¹. Sie sind auf dem Mosaik beide bewaffnet und kommen in stürmischer Hast hinter den Bergen hervor; der erste fängt seinen Bericht schon im Gehen an. Josue nimmt die Mitteilungen gnädig entgegen, indem er seinerseits auch Fragen stellt; er hat die königliche Tracht von vorhin, aber ohne das Diadem und ohne die Lanze. Hinter ihm steht die Leibgarde.

35. Durchgang durch den Jordan.

Auf seinem Zuge gegen Jericho kam Josue an den Jordan, „er und alle Söhne Israels, und blieben daselbst drei Tage. Und da diese um waren, gingen die Herolde mitten durch das Lager“ und gaben Verhaltensmaßregeln für den Marsch. Die Bundeslade des Herrn sollte von den „Priestern vom Stamme Levi“ vorangetragen werden, und sie sollten in einem Abstand von „2000 Ellen“ folgen. Über den Durchgang durch den Jordan gab Gott selbst noch besondere Verordnungen. Sobald die Priester das Wasser betraten, sollten sie „darin still halten“; da würde das Wasser nach links abfließen und rechts zu einem Berg sich stauen. Also geschah es. „Und das Volk zog hindurch, Jericho gegenüber; und die Priester, welche die Lade trugen, standen auf trockenem Boden in der Mitte des Jordan gegürtet, und alles Volk ging durch das trockene Flußbett.“ Hierauf ließ Josue auf Gottes Geheiß von zwölf Männern „mitten aus dem Bett des Jordan, wo die Füße der Priester standen, zwölf der härtesten Steine nehmen“; diese sollte „ein jeglicher auf seinen Schultern“ vor der Bundeslade tragen, um sie in dem nächsten Lager „als Denkzeichen“ niederzulegen. „Und Josue errichtete zwölf andere Steine mitten in dem Bett des Jordan, wo die Priester standen, welche die Bundeslade trugen; und sie sind noch daselbst bis auf den heutigen Tag.“

Alle diese in zwei Kapiteln (3f) berichteten Ereignisse wußte der Künstler in ein einziges Bild zu fassen (Taf. 23 oben): links schreiten fünf mit den Steinen beladene Männer, dann folgen, durch den Jordan getrennt, die Priester mit der Bundeslade, und zuletzt Josue, von seiner Leibgarde umgeben. Sowohl die Priester als auch die Steinträger haben die Ärmeltonika hochgeschürzt, um besser ausschreiten zu können. Als Träger entbehren sie des Mantels. Der Jordan kommt aus einem zerklüfteten Gebirge und gleicht wie auf den Sarkophagreliefs einem horizontalen Streifen, der sich im Rasen verliert².

Die Vergoldung geschah namentlich an diesem Bilde in einer üppigen Weise; bei der Gestalt des Trägers im Hintergrunde gehen die Goldkörner sogar mitten durch die Tunika. Die Ränder abgerechnet, ist der Zustand bei beiden Szenen ein guter; zu oberst hat sich

¹ Jos 2, 22f.

² Wir verweisen auch auf die musivische Darstellung des Flusses in S. Costanza (Taf. 88, 2).

noch der Rahmen erhalten. Die unter Pinelli an den Rändern hinzugefügten Ergänzungen ergeben sich aus der Betrachtung der Tafel von selbst.

36. Josue vor dem Engel.

„Als Josue auf dem Felde der Stadt Jericho war, erhob er seine Augen und sah einen Mann gegen sich stehen, der ein gezogenes Schwert in seiner Hand hielt; und er ging auf ihn zu und sprach: Bist du von uns oder von unsern Feinden? Und er antwortete: Nein, sondern ich bin der Fürst vom Heere des Herrn und komme nun. Da fiel Josue auf sein Angesicht zur Erde und betete an.“¹

In der Schilderung dieses Ereignisses (Taf. 24 oben) folgte der Künstler nur für das Wesentliche dem Wortlaut der Heiligen Schrift. Der Engel steht auf einer kleinen Erhöhung, ist nimbiert und als Feldherr gekleidet, hat aber in der Rechten nicht das gezückte Schwert, sondern, wie die Soldaten hier immer, die Lanze. Josue fällt nicht nieder, sondern macht nur eine mit der Kniebeuge verbundene Reverenz; seine Hände sind aus Ehrfurcht mit dem Paludamentum verhüllt². Um ihn von dem himmlischen Heerführer zu unterscheiden, gab ihm der Künstler den Kampagus und statt des Panzerhemds eine gegürtete Ärmeltunika, welche mit viereckigen Segmenten und Ärmelbesätzen von dunkelblauer Farbe verziert ist. Der bläuliche Nimbus des Engels hat zwei Konturen: eine dunkelblaue und eine gelbe. Letztere hat der Künstler aber nur gewählt, weil Lichtstreifen von derselben Farbe auch im Hintergrund vorkommen; denn das gleiche Verfahren wendete er in der unteren Hälfte bei den Türmen der Stadtmauer an. Das Mosaik kann also nicht als ein Vorläufer der doppelten Kontur gelten, mit welcher der Nimbus in späterer Zeit umgeben wird. Hinter Josue steht das Heer, voran die mit Schild und Speer bewaffnete Leibwache. Der Mosaizist hat einige Goldflecke in die Ebene gesetzt; wie der Teil neben der Stadtmauer beweist, war dort auf der Vorlage alles in Gelb ausgeführt.

37. Einnahme Jerichos.

„Jericho aber war verschlossen und verwahret aus Furcht vor den Söhnen Israels. . . Und der Herr sprach zu Josue: . . . Umgehet die Stadt alle ihr Kriegsmänner einmal des Tages, und tuet also sechs Tage. Und am siebenten Tage sollen die Priester sieben Trompeten nehmen . . . und sollen vor der Bundeslade hergehen; und ihr sollet siebenmal um die Stadt gehen und die Priester sollen auf den Trompeten blasen. Und wenn nun der Trompete Ton länger und in mehreren Absätzen erschallet, . . . so soll das ganze Volk ein sehr großes Geschrei erheben, und die Mauern der Stadt werden von Grund aus zusammenstürzen.“³

Die Komposition ist auf zwei Felder verteilt, die ihren eigenen Horizont haben, aber ein Bild ausmachen sollen (Taf. 25). Der Künstler wählte natürlich den entscheidenden Moment

¹ Jos 5, 13—15. ² Vgl. oben S. 117. Bibelgetreuer ist die allbekannte Darstellung in der Josuerolle. ³ Jos 6, 1—5.

des siebenten Tages. Die wohlverschlossene Stadt, welche die Mitte des oberen Feldes einnimmt, ist von dem Heere der Israeliten umzingelt; das Kriegsgeschrei derselben und der Schall der Trompeten der Priester bringen ihre Mauern ins Wanken: die linke Seite neigt sich bereits zur Erde. Zwischen den Trompetenbläsern wird die Arche getragen; rechts von ihr steht Josue mit seiner Leibwache und erteilt die Befehle. In der Stadt ist wie auf den beiden andern Mosaiken nur das Haus der Rahab angegeben; dieselbe steht an dem Eingang und hat ihre Hände schutzflehend vor sich ausgestreckt. Von dem „roten Seil“, dem verabredeten Erkennungszeichen¹, ist nichts zu sehen. Es war dem Künstler zu geringfügig; daher zog er es vor, Rahab selbst zu zeigen. Die Zahl der zum Teil goldenen Trompeten hat er aus symmetrischen Rücksichten in sechs abgeändert; zwei davon sind hornartig gebogen, die übrigen gerade. Die Goldflecke im Hintergrund sind auch hier an die Stelle von Gelb getreten; man sieht es besonders in dem unteren Feld, wo der Goldfleck nach rechts zu sich immer mehr verjüngt. Der Gesamtzustand ist ziemlich gut. In der oberen Hälfte fehlt etwas von dem Horizont, unten vom Rasen, rechts und links etwas von den Figuren.

38. Josues wunderbarer Sieg über die fünf Könige der Amorriten.

Als die große „Königsstadt“ Gabaon ein Freundschaftsbündnis mit Josue schloß, vereinigten sich die Könige von Jerusalem, Hebron, Jerimoth, Lachis und Eglon, um sie zu zerstören. „Aber die Einwohner Gabaons, der belagerten Stadt, sandten zu Josue“ und baten um Hilfe. „Da zog Josue hinauf von Galgala und das ganze Heer seiner Krieger mit ihm, sehr tapfere Männer. Und der Herr sprach zu Josue: Fürchte sie nicht! denn in deine Hand habe ich sie gegeben.“²

Diese vier verschiedenen Ereignisse hat der Künstler mit der ihm eigenen Klarheit in vier Bilder gefaßt (Taf. 26). Oben links kommen die Boten in stürmischer Eile heran und bringen ihren Bericht vor; Josue steht ruhig da und hat wie der vordere Bote die Rechte zum Redegestus erhoben. Hinter ihm die übliche Garde. Rechts daneben ist das feindliche Heer, welches die verschlossene Stadt arg bedrängt, und auf den Mauern die tapfern Verteidiger, welche einen Hagel von Geschossen auf die Belagerer entsenden. In dem unteren Streifen sieht man Josue mit Gott reden, und daneben erscheint er hoch zu Roß inmitten seiner Krieger, um Gabaon Hilfe zu bringen³. Die ersten Soldaten biegen zu einem Torbogen ein, der wahrscheinlich die Lagerstätte von Galgala andeuten soll. Wie gewöhnlich hat der Künstler die einzelnen Szenen nur durch Abwendung der Gestalten voneinander getrennt.

Die Mosaiken sind an den Rändern stark beschädigt, besonders unten, wo fast ein Viertel zerstört ist; oben fehlt nur der Rahmen. Die Vergoldung erstreckt sich bloß auf einige Flecke in der oberen Hälfte; die untere ist davon fast unberührt geblieben.

¹ Jos 2, 18.

² Jos 10, 1—8.

³ Von Garrucci (*Storia* IV, S. 30) und andern auf die Einnahme von Hai bezogen.

„Und Josue überfiel die Amorrhiter plötzlich, nachdem er die ganze Nacht von Galgala heraufgezogen war. Und der Herr verwirrte sie vor Israel und schlug sie in einer großen Schlacht zu Gabaon. . . . Und als sie vor den Söhnen Israels flohen und auf dem Abhang von Bethoron waren, da sandte der Herr große Steine über sie vom Himmel bis gen Azekah; und es starben ihrer viel mehr von den Hagelsteinen, als die Söhne Israels mit dem Schwerte erschlagen haben.“¹

Hier sind zwei weitere Etappen in der Schilderung der Schlacht bei Gabaon: der Kampf der Israeliten und das Eingreifen Gottes. Der Künstler brachte sie in zwei besondern Darstellungen (Taf. 27) zum Ausdruck, von denen die obere zu den bestgelungenen gehört. Die Ankunft Josues und seiner Krieger verbreitet überall Schrecken und Tod. Er bildet den Mittelpunkt der Komposition. Sein Roß, ein feuriger Eisenschimmel, scheut vor einem Verwundeten und hat sich auf den Hinterbeinen hoch aufgerichtet. Josue hält mit der Linken die Zügel und holt mit der Lanze in der Rechten nach einem der fünf Könige aus, welche sich, links zwei, rechts drei, in die Höhle flüchten. Die Könige sind wie Josue am Diadem zu erkennen: von den beiden vorderen sieht man nur die untere Hälfte; das übrige ist im Dunkel der Höhle verschwunden.

Die drei andern wenden sich im Fliehen entsetzt um; derjenige, auf welchen Josue zielt, wirft zurückgewendet diesem ein Wort zu. Am Boden liegen vier Tote oder Schwerverwundete, alle bereits der Kleidung beraubt. Einer hat sich von seinem blutigen Schild erhoben; es ist derselbe, der das Pferd Josues zum Scheuen gebracht hat. Der Text spricht nur von einer einzigen „Höhle der Stadt Mazedä“², in welcher sich die Könige versteckten; der Künstler machte daraus zwei Höhlen und verlegte sie in die beiden Ecken, wodurch die Komposition symmetrisch abgerundet wurde. Das Bild ist, wie gesagt, eines der besten; allerdings standen zahlreiche und schöne Muster zur Verfügung. Zweifelsohne wird der Künstler oft die Medaillons des Triumphbogens Konstantins und unter ihnen diejenigen des Kaisers, der zu Pferde jagt, betrachtet haben.

Die Komposition des unteren Streifens veranschaulicht den Steinhagel, den die aus den Wolken ragende Hand Gottes auf die fliehenden Feinde fallen läßt. Josue, welcher mit den Seinigen zu Fuß den Fliehenden nachsetzt, hält bei dem Anblick des Wunders mit der Verfolgung inne und macht mit der geöffneten Rechten den Gestus des Staunens. Unter den Feinden sind zwei Reiter; das Pferd des ersten ist bis auf den Hinterteil von einem Berge verdeckt. Der zweite Reiter stürzt von vier Steinen getroffen mit dem Roß zu Boden. Gerade an dieser Stelle weist das Bild eine große Lücke auf, so daß es schwer ist, die zusammengekrümmte Gestalt des stürzenden Kriegers und seines Pferdes auf den ersten Blick zu unterscheiden³. Links und oben fehlt von dem Mosaik bloß der Rahmen und rechts nicht viel mehr, jedenfalls weniger als die Ausfüllung unter Pinelli vermuten läßt.

¹ Jos 10, 9—11.² Jos 10, 16.³ Garruccis Kopie (*Storia* IV, Taf. 221, 4) ist darin sehr genau.

Der Mosaizist bedachte das obere Bild mit drei Goldflecken, welche an die Stelle von Grün getreten sind; bei dem unteren ließ er den Hintergrund unvergoldet.

Um die Amorrhiter vollständig zu vernichten bat Josue Gott, daß er den Tag verlängern möchte. „Und er sprach vor den Söhnen Israels: Sonne, bewege dich nicht von Gabaon, und Mond nicht vom Tale Ajalon! Und Sonne und Mond standen stille, bis sich gerächet das Volk an seinen Feinden.“¹

Diesem Ereignis widmete der Künstler ein Vollbild (Taf. 28, 1). Josue, von den kämpfenden Soldaten umgeben, steht auf einem Hügel und erhebt seine Rechte im Gestus des Befehls



Fig. 170. Josue bringt Sonne und Mond zum Stillstand.

zu den beiden Gestirnen, welche am Himmel erglänzen: links der weiße Halbmond zwischen rotem Gewölk, rechts die Sonne als rote Scheibe mit sieben nach oben und seitwärts gerichteten Strahlen. Die Feinde haben den Kampf eingestellt und wenden sich schon zur Flucht, indem sie dabei noch einmal auf die siegreichen Israeliten zurückschauen. Wie auf einem früheren Bilde

(Taf. 20) gibt es nur einen Verwundeten: es ist ein feindlicher Soldat, den ein Israelit mit der Lanze zu Boden gestreckt hat. Die Auffassung des Ganzen ist also wieder die klassische: anstatt die unerfreulichen Metzereien selbst zu schildern, überläßt es der Künstler dem Beschauer, sich dieselben im Geiste auszumalen.

Das Mosaik wurde nicht bloß durch die von uns schon oben (S. 421 f) behandelte Restaurierung, sondern auch durch die Unbilden der Zeit leider ganz entstellt. Gegen die sonstige Gewohnheit hat der Mosaizist sogar zwischen die Speere hinein Goldsteinchen gesetzt, obwohl das Gold schon in den Helmen und Rüstungen der Krieger reichlich vertreten war. Unten fehlt fast ein Viertel, und auch die rechte Seite weist eine große Lücke auf. Dieser schlechte Zustand ist um so bedauerlicher, als der Künstler, von dem dieses und das folgende Bild stammen, sich besonders durch richtige Zeichnung, klaren Umriss und schöne kräftige Farbengebung auszeichnete, so daß seine Soldaten meistens Prachtgestalten sind.

Die musivische Komposition stimmt im wesentlichen mit den Miniaturen überein. Auf der hier (Fig. 170)² abgedruckten ist die Gestalt des Josue bewegter und nicht bloß mit

¹ Jos 10, 12f.

² Cod. vat. graec. 746, fol. 453; Cod. Serail. ed. cit. Taf. XXXVIII 249. Beide gleichen dem Bilde der vatikanischen

Josue-Rolle bei Garrucci, *Storia III*, Taf. 165, 2 (Pio Franchi de' Cavalieri); *Il rotulo di Giosuè* Taff. XII f. Dieses ist ein Beweis, daß alle auf eine gemeinsame Vorlage zurückgehen.

dem Speer, sondern auch mit dem Schild ausgerüstet; links in der Ecke steht das Stadtbild von Gabaon mit der unvermeidlichen Personifikation; Sonne und Mond sind in das Segment geschlossen, und in die Reihen der Kämpfenden ist insofern Abwechslung gebracht, als man auf der linken Seite lauter Fußsoldaten, auf der Rechten nur Reiterei sieht. Als beritten dachte sich der Buchmaler auch die fünf Könige, welche sich in die „Höhle der Stadt Maceda“ flüchteten¹. Diesen Vorfall stellte er in einem eigenen Bilde dar (Fig. 171)². Links sieht man die Boten, welche Josue die Nachricht von der Auffindung der Könige mit der solchen Gestalten charakteristischen Eile bringen³.

Nach der Vernichtung der Feinde befahl Josue, die in die Höhle geflüchteten fünf Könige zu ihm zu bringen. „Und da sie herausgeführt waren zu ihm, rief er alle Männer Israels und sprach zu den Fürsten des Heeres, die bei ihm waren: Kommet und setzt eure Füße auf die Hälse dieser Könige!“ Hierauf „ließ er sie töten und an fünf Pfähle aufhängen; und sie hingen bis gen Abend“⁴.

Von diesen Episoden hat der Künstler die mittlere ihrer Brutalität wegen ausgeschaltet; die beiden andern waren ihm augenscheinlich wichtiger. Er gab ihnen die zwei Bilder des folgenden Mosaiks, des letzten,



Fig. 171. Josue erfährt das Versteck der fünf Könige.

das sich erhalten hat, leider wieder in einem höchst traurigen Zustand (Taf. 28, 2). In der oberen Hälfte werden die fünf Könige von Soldaten vorgeführt, links drei, rechts zwei. Sie haben die Hände auf dem Rücken gebunden; alle sind als Könige am Diadem kenntlich, tragen aber kein Paludamentum. Zwischen ihnen steht Josue mit seiner Leibwache, von der nur die Schilde übrig sind; er selbst wurde, wie gesagt (S. 422), so stark und so ungeschickt überarbeitet, daß er eine plumpe moderne Schöpfung ist. Die erhobene Rechte deutet an, daß er an die Könige vor ihrer Hinrichtung eine Ansprache hielt.

In der unteren Hälfte war wohl die Abführung der fünf Könige zur Richtstätte dargestellt. An die Ausführung des Urteils, die Aufhängung selbst, zu denken verbietet der Raummangel. Überdies waren die damaligen Künstler Roms noch zu sehr von dem Geist der Antike durchdrungen; sie werden daher im Gegensatz zu den Griechen den der Hinrichtung vorausgehenden Moment zur Darstellung gewählt haben. Man sieht noch neben der Leibwache Josue, welcher die Befehle erteilt. Das übrige ist zerstört. Die Restaurierung erfolgte zum großen Teil in Stuck, den wir auf unserer Tafel ausgelassen haben.

Die Mosaiken der zwei letzten Felder sind vollständig zu Grunde gegangen. Wahrscheinlich enthielten sie Darstellungen von den im 11. Kapitel erzählten Siegen Josues.

¹ Jos 10, 17.

² Cod. Barb. lat. 746, fol. 453.

³ Vgl. z. B. Taf. 26.

⁴ Jos 10, 22–26.

§ 7. Würdigung der liberianischen Mosaiken.

Der Zyklus der liberianischen Mosaiken ist unter den in Rom und Ravenna erhaltenen der reichste an Darstellungen. Er ist, wie wir schon gesehen haben, in mehrfacher Hinsicht zugleich auch der wichtigste. Doch hören wir zuerst, wie über ihn Fr. X. Kraus, die Ansicht de Rossis fast wörtlich wiederholend, sich äußert: „(Die Mosaiken) der Seitenwände lehnen sich an den klassischen Stil der Kaiserzeit an, . . . aber ihre Ausführung ist sehr roh, die Figuren nicht bloß massiv in ihren Verhältnissen, sondern geradezu verkrüppelt und nicht selten difform, so daß sich der Gedanke nahelegt, es seien diese Bilder Reproduktionen älterer Prototype der christlichen Kunst aus besseren Zeiten. De Rossi denkt hier an jene erste Bilderbibel, aus der mit sehr vielen Verschiedenheiten im einzelnen, die späteren Illustrationen, wie die Wiener Genesis, die Fragmente der Cotton-Bibel, der Pentateuch des Ashburnham und die vatikanische Josue-Rolle geflossen sind.“

So Kraus¹. Wir haben dieses abfällige Urteil des verdienten Schriftstellers über den künstlerischen Wert der Mosaiken hier abgedruckt, um zu zeigen, was für einen nachteiligen Einfluß ungenaue Kopien auf Kunsthistoriker auszuüben vermögen. Unsere Tafeln und Ausführungen haben das gerade Gegenteil bewiesen; die gerügten Mängel haften nur de Rossis farbigen Tafeln, nicht den Originalen an.

Mit den zömeterialen Malereien verglichen, bezeichnen die liberianischen Mosaiken einen wesentlichen Fortschritt in der Entwicklung. Das Prinzip, die Gestalten reliefartig aneinanderzureihen, ist aufgegeben: die Komposition baut sich in der Tiefe auf und hat einen abgeschlossenen Hintergrund, einige Male sogar einen glücklichen Anlauf zur Perspektive. Der Horizont ist durch eine Luftschicht, der Himmel, d. h. der atmosphärische, durch Wolken, nicht durch schematisch gezeichnete Sterne angedeutet. Daher muten uns einige Bilder ganz modern an und nehmen sich wie Landschaften mit biblischer Staffage aus.

Als Kompositionen teilen die Mosaiken mit den Malereien der Katakomben den Vorzug einer großen Klarheit: der Künstler hat überall den wichtigsten Moment aus der Handlung herausgegriffen; er hat dazu den handelnden Persönlichkeiten stets die entsprechenden Gesten und die ihrem Stande zukommende Gewandung gegeben. Die Darstellungen bedürfen deshalb auch keiner erklärenden Unterschrift; an der Hand des heiligen Textes konnten wir die Begebenheiten sozusagen glatt herunterlesen.

Unter den siebenundzwanzig erhaltenen Mosaiken ist nur ein einziges, dem man ein älteres Vorbild zuweisen kann: der Durchgang durch das Rote Meer, in der lateranensischen Basilika². Sodann gibt es einige wenige Reliefs mit Darstellungen des Wachtelfanges, welche ungefähr gleichzeitig sind; aber es ist wenig wahrscheinlich, daß unser Künstler sich an Werken der kleineren Kunst inspiriert habe. Eher ist das Gegenteil zu glauben. Es handelt sich

¹ *Geschichte der christlichen Kunst* I 418. Vgl. auch Schultze, *Archäologie d. christl. Kunst* 233.

² Siehe oben S. 202.

auch nicht um eine beschränkte Zahl von Darstellungen, sondern um zweiundvierzig großenteils zweiteilige Mosaiken, also um wenigstens sechzig Szenen aus bestimmten Abschnitten des Alten Testaments. Diese Zahl zwingt, so scheint es, zur Annahme, daß Liberius die Kompositionen mit vielen andern zur Illustrierung einer Bibel machen ließ, aus welcher sie dann für seine Kirche entlehnt wurden; sicher ist, daß die Vorlagen der meisten erst damals geschaffen wurden und daß auf ihnen die Vergoldung nicht vorgesehen war¹.

Um die nämliche Zeit ließ Liberius seinen Zyklus biblischer Darstellungen in der vaticanischen Basilika malen, welcher zum wenigsten vierundvierzig Bilder aus dem Neuen und ebenso viele aus dem Alten Testament umfaßte, also der größte von allen war². Demnach herrschte schon um die Mitte des 4. Jahrhunderts in Rom eine sehr rege Tätigkeit auf dem Gebiete der kirchlichen Kunst. Daß Liberius sich griechischer Künstler bedient habe, wird zwar jetzt mehr als je behauptet, ist aber ganz ausgeschlossen. Das Fehlen der Personifikationen allein hätte die Kunsthistoriker abhalten sollen, gerade für diese Mosaiken griechischen Ursprung anzunehmen; ist es doch eine Tatsache, daß die griechischen Künstler Personifikationen mit Vorliebe in ihren Schöpfungen anzubringen pflegten.

Wozu aber auch provinziale Künstler berufen? Rom hatte ja eigene im Überfluß und diese waren den provinzialen obendrein noch weit überlegen: infolge der jahrhundertlangen, nie unterbrochenen Tradition hatten sie sich eine solche Meisterschaft im Komponieren erworben, daß die Künstler der Provinzen mit ihnen nicht konkurrieren konnten. Diese Überlegenheit zeigte sich uns in der Tat überall, wo wir Gelegenheit hatten, römische Kompositionen mit griechischen zu vergleichen³.

Wenn wir nun den Inhalt der ganzen musivischen Bilderreihe überschauen, so springt in die Augen, daß sie nach der Absicht ihres Urhebers nicht eine rein historische Illustrierung des alttestamentlichen Textes sein soll. Gegen eine solche Unterstellung sprechen, von der Unvollständigkeit des Zyklus ganz abgesehen, die vielen Freiheiten, welche sich die Künstler erlaubten, indem sie innerhalb der einzelnen Serien mitunter die chronologische Reihenfolge umwarfen oder Details unbeachtet ließen, auf welche die biblische Erzählung einen gewissen Nachdruck legt, wie die Siebenzahl der Trompetenbläser, die Zwölfzahl der Steinträger, die Verkleidung Jakobs, das Aussehen Esaus usw. Andererseits brachten sie in einige Situationen Änderungen hinein: so fällt Josue vor dem Engel nicht nieder, zieht auch nicht seine Schuhe aus, sondern macht bloß eine tiefe Verbeugung; Gott erscheint dem Moses anstatt im brennenden Dornbusch als eine Hand in den Wolken, und während die Steinigung in der Schrift nur gegen die beiden Kundschafter angedroht wird, sehen wir sie auf dem Bilde auch gegen Moses mit aller Wut vor sich gehen. Aber noch in andern Fällen führten die Künstler Persönlichkeiten ein, die in der betreffenden Erzählung gar nicht erwähnt werden, z. B. Isaak in der Trennung Lots von Abraham, wo er noch gar nicht geboren war; die Frau des

¹ Vgl. S. 15.

² Vgl. oben S. 378 ff.

³ Wir werden darauf noch zurückkommen.

Laban in drei Bildern Jakobs und die „Freunde“ in der Vermählung Rachels. Einer rein historischen Illustrierung würden schließlich auch die in dem Giebel zweier Gebäulichkeiten eingezeichneten Kreuze widerstreiten.

Bei der Auswahl der Szenen schwebte dem Urheber des Zyklus als Hauptzweck zweifellos der den alten Christen vertraute Gedanke vor, daß Gott denen, die ihm treu dienen und auf ihn vertrauen, in ihren Nöten beisteht, wie er seinen Getreuen im Alten Bunde beigestanden hat, ein Gedanke, der uns aus vielen Gebeten jener Zeit entgegenklingt. Dieser allgemeine Zweck hinderte nicht, daß mit der einen oder der andern Szene noch ein besonderer Sinn verbunden wurde. So haben wir gesehen, daß das Opfer Melchisedechs als das Symbol des eucharistischen Opfers galt, der eine von den bei Abraham eingekehrten Engeln den Erlöser versinnbildete und deshalb allein den großen Nimbus erhielt, und daß die Gestalt des betenden Moses als Symbol des Kreuzes aufgefaßt wurde. Die Darstellungen sind eben nichts weniger als eine trockene Wiedergabe der biblischen Ereignisse.

Wir hatten öfters Gelegenheit, auf feine psychologische Züge aufmerksam zu machen. Wie wohlgedacht sind z. B. das soeben erwähnte Opfer des Melchisedech und die Trennung Abrahams von Lot! Wie fein entwickeln sich in dem Hirtenleben Jakobs die Szenen, welche zu der Entzweiung zwischen ihm und seinem Schwiegervater führen! Eine hohe künstlerische Begabung offenbart sich schließlich auch in dem Bild, welches die Rückkehr der beiden Söhne Jakobs von der Metzerei der kranken Salemiten vergegenwärtigt: wir sahen, wie einer der Söhne die entehrte Schwester an der Hand zurückbringt und wie diese mit Schmerz auf die trauernde Mutter Lia herabblickt. Diesen Zug hat der Künstler frei erfunden und zu dem biblischen Bericht hinzugefügt, um das hinterlistige Vorgehen der Brüder Dinas zu begründen und den peinlichen Eindruck, den dasselbe in dem Beschauer hervorgerufen hat, etwas zu mildern. Wie sehr fällt da gegenüber der vornehmen Art der Auffassung des römischen Künstlers der griechische Miniator ab, welcher alles hervorgesucht hat, um den Eindruck möglichst peinlich zu gestalten!

Zu allen diesen Vorzügen gesellen sich noch stilistische. Die Künstler haben eine genaue Kenntnis des menschlichen Organismus. Ihre Gestalten sind von richtigem Verhältnis und gewöhnlich auch richtig gezeichnet, mögen sie gehen oder stehen, sitzen oder kauern, von vorn oder von der Seite gegeben sein; einige bieten sich sogar von der Rückansicht, und auch diese sind meistens ganz gut gelungen. Ähnliche Gestalten wird man beispielsweise auf ravnatischen Mosaiken vergebens suchen; sie waren zu schwierig, wurden deshalb vermieden. Den Künstlern des Liberius war dagegen keine Schwierigkeit zu groß; sie zeigen die Gestalten in allen körperlichen Stellungen. Selbst die Gemütsstimmungen wissen sie öfters in den Gesichtszügen, nicht allein durch Gesten, auszudrücken. Freilich dürfen wir nicht den höchsten Maßstab an ihre Werke legen, sondern müssen uns mit einer relativen Vollkommenheit begnügen. Übrigens gab es unter den Künstlern mehr oder weniger hervorragende und solche, die mit größerer oder geringerer Sorgfalt arbeiteten. Die Höhe,

in der die Mosaiken sich befinden, brachte es mit sich, daß kein einziger von ihnen die Bilder bis in die kleinsten Einzelheiten hinein vervollkommnete; die Details sind im Gegenteil häufig vernachlässigt, da sie für das Auge ja doch verloren waren.

§ 8. Mosaiken Sixtus' III.

Von den Mosaiken Sixtus' III. haben sich nur diejenigen des Triumphbogens erhalten. Über ihren Charakter herrscht unter den Kunsthistorikern heute kein Zweifel mehr: es wird allgemein angenommen, daß sie eine monumentale Bestätigung der Beschlüsse des Konzils von Ephesus sind¹. Auf diesem wurde bekanntlich Nestorius, der Patriarch von Konstantinopel, als Ketzer überführt und mit dem Anathem belegt. Wir brauchen hier auf seine Lehren nicht näher einzugehen². Für unsern Zweck genügt es, daran zu erinnern, daß er in Christus entsprechend den beiden Naturen zwei Personen, eine göttliche und eine menschliche, annahm, welche bloß äußerlich miteinander verbunden gewesen wären: der Logos habe in dem Menschen Christus wie in einem Tempel gewohnt; habe die menschliche Natur wie ein Gewandstück angezogen. Deshalb dürfe man Maria nicht *θεοτόκος*, „Gottesgebälerin“, sondern *χριστοτόκος*, „Christusgebälerin“, nennen; denn sie habe ja nur den Menschen Christus geboren, der wegen seiner Verbindung mit dem Logos auch Sohn Gottes genannt werden könne.

Nestorius suchte in Predigten, Abhandlungen und Briefen für seine Lehre Propaganda zu machen; er schrieb auch mehrmals nach Rom an Coelestin I. (422—432), den er für seine Lehre zu gewinnen hoffte. Von dem alexandrinischen Erzbischof Cyrill über Ursprung und Entwicklung des Streites aufgeklärt, hielt der Papst im Jahre 430 zu Rom eine Synode ab, auf welcher die Lehre des Nestorius untersucht und verurteilt wurde. Wir besitzen noch ein Bruchstück der Rede, in welcher Coelestin den Ausdruck „Gottesgebälerin“ für Maria billigt: „Ich erinnere mich“, sind seine Worte, „wie Ambrosius seligen Andenkens am Geburtstage unseres Herrn Jesus Christus das ganze Volk einstimmig singen ließ: ‚Komm, Erlöser der Völker, Zeige die Geburt der Jungfrau; Es staune alle Welt: Solche Geburt gezieme Gott.‘ Hat er etwa gesagt: solche Geburt gezieme einem Menschen? Die Ansicht unseres Bruders steht also darin, daß er Maria Gottesgebälerin nennt mit dem Vers: ‚Solche Geburt gezieme Gott,‘ in schönster Harmonie.“ In dem folgenden beruft sich der Papst noch auf Hilarius und besonders auf Damasus, welcher in zwei Briefen an Paulinus, den Erzbischof von Antiochien, gerade das Gegenteil von dem, was Nestorius lehrt, vorträgt³. Nestorius wurde auf der römischen Synode vom Jahre 430 „für einen Ketzer erklärt und mit der Absetzung bedroht, wenn er nicht in zehn Tagen nach Empfang dieses Urteilspruches seine Irrtümer widerrufen würde“⁴.

¹ Dies geht klar aus der Inschrift des Triumphbogens hervor: SIXTUS III. PM/RELATAE DE NESTORIO/IN CONCILIO EPHESINO/VICTORIAE MONUMENTVM etc.

² Vgl. Hefele, *Konziliengeschichte* II 149 ff.

³ Mansi, *Concil.* IV 547—551.

⁴ Hefele a. a. O. 164.

Coelestin beauftragte Cyrill mit der Vollstreckung des Urteils. Es kam jedoch nicht zur Ausführung. Der Streit hatte inzwischen eine solche Ausdehnung genommen, daß im Jahre 431 ein allgemeines Konzil nach Ephesus einberufen wurde. Das Endergebnis war das nämliche wie das der römischen Synode. Gleich in der ersten Sitzung, welche am 22. Juni „in der großen nach der hl. Maria benannten Kirche“¹ stattfand², wurde Nestorius wegen seiner „gottlosen Lehre“ abgesetzt: „Der gelästerte Herr Jesus Christus bestimmt durch das heilige Konzil, daß Nestorius der bischöflichen Würde enthoben und von aller priestertlichen Gemeinschaft ausgeschlossen sei“ — lauten die Worte des nahezu von zweihundert Bischöfen gefällten Urteils³. Der Papst hatte an die „heilige Synode“ ein Schreiben gerichtet, welches wegen der verspäteten Ankunft der Legaten erst in der zweiten Sitzung verlesen wurde⁴. Er „ermahnt“ darin die versammelten Väter, keine irrigen Lehren über die Person Christi zu dulden und im Sinne des heiligen Evangelisten Johannes, dessen Reliquien in Ephesus verehrt würden, für den wahren Glauben zu streiten; die drei Legaten „sollten den Verhandlungen beiwohnen und die schon früher über Nestorius ausgesprochene Sentenz ausführen“⁵. Die Konzilsväter, über das päpstliche Schreiben hocherfreut, riefen: „Das ist das richtige Urteil; danken wir dem neuen Paulus Coelestin, dem neuen Paulus Cyrill, dem Wächter des Glaubens Coelestin usw.“⁶ Am Schluß der Sitzung dankte einer der Legaten, der Presbyter Philippus, den Vätern dafür, „daß die heiligen Glieder dem heiligen Haupt sich angeschlossen hätten, wohl wissend, daß Petrus das Haupt des gesamten Glaubens und aller Apostel sei“⁷.

Coelestin überlebte nur um ein Jahr die Beschlüsse des Konzils; er starb im Juli 432⁸. Kurz vor seinem Tode bereitete er sich in der Basilika des hl. Silvester (über der Priszillakatakomben) sein Grab und schmückte es mit wertvollen Malereien aus, welche noch zu Ende des 8. Jahrhunderts existierten. Hadrian I. erwähnt sie in seinem Briefe an Karl d. Gr. und sagt, daß ihr Inhalt auf das Ephesinum Bezug nahm⁹. „Ähnlich“, so Hadrian, „hat auch der selige Papst Sixtus die von ihm gebaute Basilika der heiligen Gottesmutter Maria ... mit goldenen Mosaikdarstellungen und mit Bildern ausgestattet.“¹⁰ Zwischen den Malereien Coelestins und den sixtinischen Mosaiken bestand also eine inhaltliche Verwandtschaft; einige von den Szenen, die wir noch heute auf dem Triumphbogen von S. Maria Maggiore sehen, mögen somit auch an der Grabstätte Coelestins vertreten gewesen sein.

Wie bemerkt, sind über den Charakter der Mosaiken des Triumphbogens als Christus- und Mariendarstellungen die Gelehrten einer Stimme: der Papst wollte durch dieselben die

¹ Cyrill. Alex. Ep., *Ad quosdam de clero constantinopolitano*, bei Mansi a. a. O. IV 1229: ... ἐν τῇ μεγάλῃ ἐκκλησίᾳ, ὁρίετο Μαρία.

² Hefele a. a. O. 183ff.

³ Hefele a. a. O. 188f; Mansi a. a. O. IV 1211.

⁴ Hefele a. a. O. 199f; Mansi IV 1281 ff.

⁵ Mansi a. a. O. IV 1287.

⁶ Mansi a. a. O.

⁷ Hefele a. a. O. 200; Mansi a. a. O. IV 1290.

⁸ Duchesne, *Liber pontificalis* I 231, Ann. 7.

⁹ Mansi a. a. O. XIII 801: „Item et de s. tertio concilio s. Coelestinus papa proprium cymiterium picturis decoravit.“

¹⁰ Mansi a. a. O.: „Magis autem successor eius b. Sixtus pp. fecit basilicam s. Dei genitrici Mariae cognomento Maiorem. ... Simili modo et ipse tam in metallis aureis, quamque in diversis historiis, sacris decoravit imaginibus.“ Unter „historiae“ sind Szenen, also eigentliche Darstellungen, unter „imagines“ Bilder von einzelnen Heiligen (Märtyrern) zu verstehen.

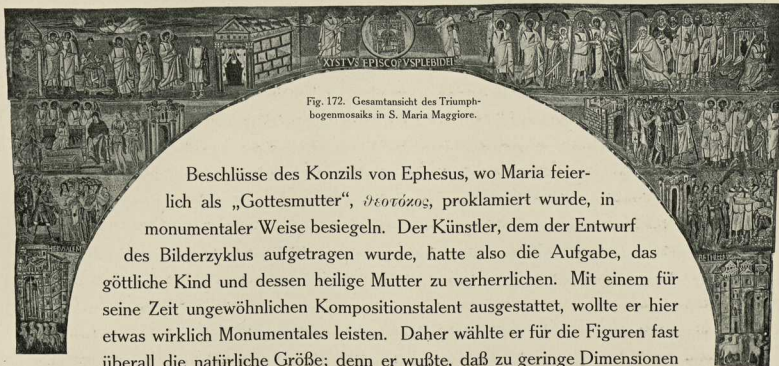


Fig. 172. Gesamtansicht des Triumphbogenmosaiks in S. Maria Maggiore.

Beschlüsse des Konzils von Ephesus, wo Maria feierlich als „Gottesmutter“, *θεοτόκος*, proklamiert wurde, in monumentaler Weise besiegeln. Der Künstler, dem der Entwurf des Bilderzyklus aufgetragen wurde, hatte also die Aufgabe, das göttliche Kind und dessen heilige Mutter zu verherrlichen. Mit einem für seine Zeit ungewöhnlichen Kompositionstalent ausgestattet, wollte er hier etwas wirklich Monumentales leisten. Daher wählte er für die Figuren fast überall die natürliche Größe; denn er wußte, daß zu geringe Dimensionen den Eindruck des Werkes beeinträchtigen würden. Die Einteilung des nicht allzu günstigen Raumes nahm er nach altbewährten Mustern vor, indem er die Fläche gewissermaßen in Stockwerke schied. Eine ähnliche Anordnung wird er, um nur zwei hervorragendere Beispiele zu nennen, unzählige Male an dem Triumphbogen des Septimius Severus und an der Stirnwand der Apsis in der alten Peterskirche beobachtet haben¹. Die große Ausdehnung des Bogens erlaubte es ihm, fünf Zonen übereinander anzubringen und in diesen eine Serie von elf Darstellungen vorzuführen.

Zur besseren Orientierung und um die Mosaiken mit einem Blick überschauen zu können, bringen wir in Fig. 172 eine Gesamtansicht, welche nach unseren zu einem Ganzen zusammengesetzten Aquarellen gemacht wurde, daher selbst in den kleinsten Einzelheiten eine Klarheit aufweist, wie sie bei einer Photographie der wirklichen Mosaiken nie erreicht werden könnte.

Daß an der Ausführung dieser Riesenarbeit sich ebenfalls mehrere Künstler beteiligten, beweist zum Beispiel der Umstand, daß von dem hl. Joseph zwei ungleiche Typen existieren: einer, der ihn als vollkräftigen Mann mit gestutztem, und einer, der ihn als Greis mit langem Bart zeigt. An der Spitze des Unternehmens stand aber ein einziger Leiter, dem nicht allein die künstlerische Anordnung des Ganzen, sondern wohl auch der Entwurf der einzelnen Szenen zuzuschreiben ist. Selbstredend haben wir es hier mit Originalwerken, nicht Kopien zu tun; denn die Bilder sind eigens für den Triumphbogen komponiert. Den Stoff lieferten in erster Linie die Evangelien der hll. Matthäus und Lukas; außerdem wurde auch die unter dem Namen des Pseudo-Matthäus bekannte Schrift *De ortu beatæ Mariæ et infantia Salvatoris* benutzt². Der Künstler entlehnte seinen Gewährsmännern aber nur das Wesen

¹ Für diese Anordnung in Stockwerke vgl. Brunn, *Geschichte der griech. Künstler* I 410.

² Bei Tischendorf, *Evangelia apocrypha*, lautet der volle

Titel: *Liber de ortu beatæ Mariæ et infantia Salvatoris, a beato Matthæo evangelista hebraice scriptus et a beato Jeronimo presbytero in latinum translatus.*

der Ereignisse; bei der Bildung der äußeren Form ging er mit der größten Freiheit vor. Eine Figur z. B., die nach dem biblischen Bericht als liegende darzustellen war, führt er einmal als stehende vor, weil er dort nur eine stehende brauchen konnte; und um figurenreiche Gemälde zu schaffen, nahm er auch Persönlichkeiten in die Szenen auf, welche streng genommen gar nicht hineingehörten. Auch die zeitliche Reihenfolge der Szenen brachte er ästhetischen Rücksichten zum Opfer. Ein Mißverständnis war nicht zu befürchten, da das Publikum, an welches er sich richtete, mit den von ihm benutzten Quellen wohl vertraut war. Überdies hat er durch strenges Beibehalten der für die Gewandung von alters her geltenden Bestimmungen dafür gesorgt, daß die handelnden Persönlichkeiten immer mit voller Sicherheit identifiziert werden können. In vier Fällen glaubte er durch den beigesetzten Namen nachhelfen zu sollen.

Bei der Besprechung der einzelnen Darstellungen werden wir uns der besseren Übersicht wegen an die zeitliche Reihenfolge halten. Aus diesem Grunde wird es notwendig sein, von der Folge, die der Künstler gewählt hat, einigemal abzuweichen.

§ 9. Besprechung der einzelnen Darstellungen.

1. Verkündigung.

Die Reihe der Bilder ist durch die Szene der Verkündigung eingeleitet (Taff. 53—55). Links steht ein tempelartiges Haus, dessen Eingang eine Flügeltür in Form eines Rautengitters verschließt. Auf dem Gitter ist ein weißer, peltaförmiger Schild befestigt, der eine rote und schwarze Einfassung hat; er dürfte wohl nur einen dekorativen Zweck haben. Durch das verschlossene Haus wollte der Künstler andeuten, daß der Vorgang der Verkündigung den er daneben schilderte, sich im innersten Gemach der Jungfrau abgespielt hat. Schon die Worte des Evangelisten Lukas (1, 28): „Und der Engel kam zu ihr hinein“, legten dieses nahe; und in der Zeit, in der die Mosaiken entstanden, hat man es als etwas Selbstverständliches betrachtet, daß Maria in der größten Zurückgezogenheit lebte. Sie sitzt auf einem mit Kissen und Fußbank versehenen Stuhl ohne Lehne und hält in den Händen einen dicken Streifen Purpurwolle, den sie aus einem Korb gezogen hat.

Das Motiv der Wolle, das auch auf den beiden Fresken in S. Maria Antiqua vorkommt (Taff. 143f), entstammt bekanntlich dem genannten apokryphen Evangelium. Pseudo-Matthäus erzählt, daß Maria bei ihrem Austritt aus dem Tempel, wo sie vom dritten bis zum vierzehnten Jahre mit andern Jungfrauen zusammen ein klösterliches Leben geführt, dem Greise Joseph in Gesellschaft von fünf Jungfrauen zur Behütung übergeben wurde, weil sie sich durch ein Gelübde verpflichtet hatte, für immer auf die irdische Ehe zu verzichten. Da begab es sich, daß der Tempelvorhang gewoben werden mußte. Die Jungfrauen erhielten hierzu von den Hohenpriestern Seide, Flachs, Baumwolle und verschiedene Sorten Purpur, welche sie durchs Los unter sich verteilen sollten. Maria, die Jüngste, erloschte den echten Purpur, weshalb ihre Gefährtinnen sie prophetisch „Königin der Jungfrauen“ zu nennen

begannen. Während sie nun „mit ihren Fingern die Purpurwolke bearbeitete, trat ein Engel von unbeschreiblicher Schönheit zu ihr hinein“ usf.¹

Dieser apokryphen Erzählung entlehnte der Künstler für das Bild der Verkündigung nur die Art der Beschäftigung, indem er der Jungfrau den Purpurstreifen in die Hände gab. Im übrigen entfernte er sich von Pseudo-Matthäus: Maria ist, wie die benachbarte Gruppe beweist, noch im eigenen, d. h. im elterlichen Hause, nicht in demjenigen ihres Bräutigams. Das entspricht auch dem Berichte des wahren Matthäus, und wir werden sehen, daß nach der Meinung des Künstlers von dem Elternpaar die hl. Anna wenigstens um zwei Jahre die Geburt Christi überlebt hat. Maria ist als „Sproß aus dem Geschlechte des Königs David“ aufgefaßt² und deshalb als Kaiserin oder Prinzessin dargestellt. Über ihre Tracht haben wir schon oben (S. 76 f) gehandelt.

Bei der Begrüßung des Engels „erschrak“ die Jungfrau und „dachte nach, was das für ein Gruß sei“. Gabriel beruhigte sie durch seine Aufklärungen, und die Szene endete mit der Zusage der Jungfrau: „Siehe, ich bin eine Magd des Herrn; mir geschehe nach deinem Worte.“³ Der Künstler hat aus dem Bericht des Evangelisten die wesentlichen Punkte herausgegriffen und in geschickter Weise für seine Komposition verwendet: der Engel, fast in wagerechter Haltung fliegend, macht mit der Rechten den Redegestus; neben ihm schwebt eine weiße Taube, das Symbol des Heiligen Geistes, und hat den Flug auf den Kopf der Jungfrau gerichtet; Maria endlich ist bleich vor Schrecken; sie hält mit der Arbeit inne und blickt wie beängstigt und über das Gehörte nachdenkend in die Ferne. Die schwarzen welligen Haare sind auf dem Scheitel zu einer Art Krone zusammengelegt und mit vier großen Perlen verziert; sie kontrastieren mit der bleichen Farbe des Gesichtes. Perlen hängen auch an ihren Ohren, welche fast ganz durch die Haare verdeckt sind.

Zu beiden Seiten der Jungfrau stehen je zwei weißgekleidete vorzüglich erhaltene Engel, die wie Gabriel durch Nimbus und Flügel ausgezeichnet sind; ihre Tuniken haben einen dunkelblauen Klavus, ihre Pallien buchstabenähnliche Zeichen von derselben Farbe. Die Anwesenheit der Engel glauben einige durch den Hinweis auf eine Stelle des apokryphen *Evangelium infantiae arabicum* erklären zu sollen. Dort heißt es, daß bei der Darbringung Jesu im Tempel „Engel (das göttliche Kind) wie Vasallen ihren König im Kreise umgaben“⁴. Bianchini, dem de Rossi zugestimmt hat, berief sich dagegen auf die folgenden Worte des *Hebräerbriefes* (1, 6), welche ihm für die Verkündigung wie geschaffen schienen: „Und wenn er (Gott) den Erstgeborenen abermals in die Welt einführt, spricht er: Es sollen ihn anbeten alle Engel Gottes!“⁵ Allein die Engel machen weder den Eindruck von Vasallen eines Königs noch von solchen, die das fleischgewordene Wort anbeten; die Gebärden ihrer

¹ Tischendorf a. a. O. 61–71.

² Schon der hl. Paulus (*Rom* 1, 3) sagt von Christus, daß er „aus dem Geschlechte Davids dem Fleische nach geworden ist“; nach Pseudo-Jakobus war Maria „aus dem Stamme Davids“, *ἐκ τῆς γενεῆς Δαβὶδ* (*Protevangelium* 10 ed. Tischendorf 20); nach

Pseudo-Matthäus (l. c. 1, 55) stammte die hl. Anna, die Mutter der Jungfrau, „ex genere David“. Vgl. auch die beiden Geschlechtsregister Jesu bei *Mt* 1, 1–17 und *Lc* 3, 23–38.

³ *Lc* 1, 26ff.

⁴ Tischendorf a. a. O. 6, 463.

⁵ *Anastasius Biblioth.* III 261.

Hände verlangen vielmehr eine andere Erklärung: zwei von ihnen machen den Redegestus, der dritte begleitet seine Worte mit einer Bewegung, welche die Redner gebrauchten, um ihren Worten Nachdruck zu verleihen; der vierte endlich hat die Rechte vor sich bis zur Brusthöhe erhoben und mit der Innenfläche nach außen gekehrt, macht also jenen Gestus, den die mittelalterliche Kunst in ganz besonderer Weise den Engeln als Begleitern Christi und seiner Mutter vorbehalten hat. Drei von ihnen sind demnach in einer Unterhaltung mit Maria begriffen, ein Beweis, daß der Künstler hier jene Vorstellung, derzufolge die Jungfrau täglich des Umganges mit den himmlischen Geistern gewürdigt wurde, zum Ausdruck gebracht hat. Diese Vorstellung läßt sich bis in das höchste Altertum hinauf verfolgen¹; und wie sehr sie zur Zeit des hl. Ambrosius im christlichen Volksbewußtsein wurzelte, sieht man aus der Schilderung, welche der Kirchenlehrer in einer für Jungfrauen verfaßten Schrift von der Gottesmutter entwirft. Von der Verkündigung redend, sagt er: „Maria befand sich beim Eintritt des Engels zu Hause in ihrem innersten Gemache und ohne Gesellschaft, um von niemand in ihrer Betrachtung gestört oder unterbrochen zu werden. . . . Kurz, Gabriel fand sie da, wo er sie zu besuchen pflegte; sie bebte anfänglich vor dem Engel zurück, weil sie ihn für einen Mann hielt; nachdem sie aber seinen Namen gehört, behandelte sie ihn wie einen guten Bekannten.“² Die Engel sind also hier lediglich als die himmlischen Gesellschafter der heiligen Jungfrau dargestellt.

Der vierte Engel, von links nach rechts gezählt, ist so gewendet, daß er fast nicht mehr zu der Verkündigungsszene gehört. Dadurch wollte der Mosaizist einen Übergang zu der benachbarten Gruppe schaffen. Der folgende Engel ist nämlich ganz abgewendet, ein Beweis, daß mit ihm eine neue Gruppe beginnt.

2. Aufklärung der Zweifel Josephs über die Empfängnis Mariä.

Als Joseph sah, daß Maria, seine Braut, vor ihrer Überführung in sein Haus empfangen hatte, „gedachte er sie heimlich zu entlassen“. Da erschien ihm der Engel des Herrn im Schläfe und klärte ihn über die Zweifel auf. Daraufhin „nahm er“, wie der Evangelist sagt, „sein Weib zu sich“. Die von dem hl. Matthäus (1, 18ff) mitgeteilte Unterredung bildet den Gegenstand der gewöhnlich falsch gedeuteten Gruppe, welche neben einem tempelartigen Gebäude vergegenwärtigt ist und sich aus dem Engel und Joseph zusammensetzt³. Der Engel, eine prächtige Profilgestalt, ist fast um einen Kopf größer; entsprechend dem gegebenen Moment macht er mit der Rechten den Redegestus. Seine Kleider und Attribute sind die nämlichen wie diejenigen der fünf Engel von der Verkündigung. Er entbehrt wie alle übrigen der Sandalen. Dieser Mangel ist offenbar beabsichtigt. Der Künstler wollte die

¹ Schon nach Pseudo-Jakobus (bei Tischendorf a. a. O. 8, 16) „empfing Maria die Nahrung aus Engelsband“; und nach Pseudo-Matthäus (a. a. O. 6, 64) „sah man sie häufig in der Unterhaltung mit Engeln, welche stets zu ihren Diensten bereit standen“.

² S. Ambr., *De virg.* 2, 2, 10f; Migne, *PL* 16, 210.

³ Nach der Auffassung der älteren Archäologen, welche noch heute Anhänger zählt (z. B. Ainalof, *Die Mosaiken des 4. und 5. Jahrhunderts* 78), wäre hier die „Verkündigung an Zacharias“ dargestellt. Garrucci (*Storia IV*, Taf. 212, 1, S 19) gab zuerst die richtige Deutung.

Engel dadurch als die himmlischen Boten Gottes kennzeichnen, die auf ihren Schwingen durch die Luft daherkommen und zum Auftreten der Erde nicht bedürfen. Es ist das im Grunde genommen die gleiche Empfindung wie die des Paionios, als er die Nike, also einen Boten des Zeus, mit bloßen Füßen gebildet hat.

Joseph ist nicht der Greis der Apokryphen, sondern ein Mann in den besten Jahren, in dessen dunklen Bart- und Haupthaaren man vergebens ein graues Haar suchen würde. Er trägt weiße, mit roten Riemen umwundene Halbstiefel von weichem Leder, eine gegürtete, mit dunkelblauem Klavus verzierte Tunika mit sehr breiten und befransten Ärmeln, von denen nur der eine sichtbar, der andere unter dem von der linken Schulter herabhängenden Pallium verborgen ist. Er hat also die nämlichen Gewänder wie auf drei liberianischen Mosaiken Laban, und auf einem die jüdischen Priester¹. Sein ernstes Gesicht verrät eine tiefe Aufregung; die Augen sind fest auf einen Punkt gerichtet. Besonders ausdrucksvoll ist der Gestus der rechten Hand: sie ist bis zur Höhe des Kinns erhoben und die Finger sind lose nach der Schulter zu ausgestreckt. Dieser Gestus, den man noch heute bei den Südtalienern beobachten kann, wird dann gemacht, wenn man in einer wichtigen Angelegenheit durch eindringliches Fragen sich absolute Gewißheit verschaffen möchte. „Ist es auch wirklich wahr, daß meine Braut von dem Heiligen Geist empfangen hat?“ — das will die Handgebärde in Verbindung mit dem Gesichtsausdruck sagen. Solche artistische Feinheiten sind mit einer schlafenden Gestalt natürlich nicht zu vereinbaren; dieses wird den Künstler offenbar mit bewogen haben, Joseph dem biblischen Bericht entgegen in wachem Zustand und als Stehenden darzustellen.

In der vom Pallium bedeckten Linken hält Joseph einen Stab. Man erkennt darin mit Recht einen Hinweis auf die in den Apokryphen erzählte Stabprobe, welche auch Raphael für sein berühmtes „Sposalizio“ benutzt hat. Die auffallende Kürze des Stabes beweist sodann, daß der Künstler, wie sonst immer, aus Pseudo-Matthäus geschöpft hat, nach welchem Joseph eine „virgula brevissima“ bei der Probe abgab². Sein Pallium hat die orangerote Farbe der Purpurwolle in den Händen Mariä. Dadurch sollte also auch bei ihm die Abstammung aus dem „königlichen Hause Davids“ hervorgehoben werden. Der Künstler hat sich jedoch in der Purpurfarbe geirrt; den echten Purpur, welcher der heiligen Jungfrau bei der Verlosung zufiel, hätte er dunkelrot, fast schwarz wiedergeben müssen.

Joseph steht neben einem Gebäude, das eine ähnliche tempelartige Form wie das Haus seiner Braut hat, aber geöffnet ist und durch eine zwischen dem zurückgezogenen Vorhang hängende Lampe erleuchtet wird (Taf. 56). Von der Tür sieht man nichts; wir haben sie uns mit den Flügeln nach innen geöffnet zu denken. Das Haus ist aus regelmäßig behauenen Quadern gebaut, vorn mit zwei korinthischen Säulen verziert und hat ein Giebeldach von Fachwerk mit Antefissen. Wie in dem der Jungfrau so hat der Mosaizist auch in diesem ein wirkliches Wohnhaus darstellen wollen. Wir dürfen uns über die Form desselben nicht

¹ Vgl. Taff. 11, 2 12, 2 13, 2 25.

² Tischendorf, *De ortu beatae Mariae et infantia Salvatoris* 8, 68.

wundern: bei so heiligen Personen, welche mit dem Erlöser in so inniger Weise verbunden waren, mußte nach der Idee des Künstlers auch das Wohnhaus zu einem Tempel Gottes werden. Der Vorhang ist mit Ringen an einer Stange befestigt und mit Quasten und dunkelblauen Segmenten verziert; zu oberst hat er eine rote Einfassung. Infolge seiner guten Erhaltung eignet sich Josephs Haus vorzüglich zur Ergänzung der fehlenden Teile des Hauses Mariä. Die dem Mosaik zugefügten Beschädigungen ergeben sich bei der Betrachtung meiner Tafel von selbst.

Die Geburtsdarstellung, die jetzt an der Reihe wäre, fehlt. Diesen Mangel fand man in einem Zyklus, der die Gottesmutter Maria verherrlichen soll, sonderbar und suchte ihn verschiedentlich zu erklären. Der Künstler war, so scheint es, von der Notwendigkeit jener Darstellung nicht ganz überzeugt; er scheint vielmehr der Ansicht gewesen zu sein, daß Maria als Mutter Christi und daher auch als θεοτόκος durch die Verkündigung wie auch durch die folgenden Szenen der Darbringung im Tempel und besonders der Anbetung der Magier zur Genüge charakterisiert war. Diese Ansicht ist auch die unsrige.

3. Darbringung Jesu im Tempel.

Die Darbringung Jesu im Tempel, der Gegenstand des nächsten Bildes (Taff. 57—60), wird nur von dem hl. Lukas (2, 22—38) erzählt. Der Evangelist führt uns als handelnde Persönlichkeiten die heilige Familie, den greisen Simeon und die 84jährige Prophetin Anna vor. Da das Jesuskind seine himmlische Leibgarde haben mußte, so war es nicht leicht, alle diese Persönlichkeiten zu einer einheitlichen Darstellung zu gruppieren. Doch der Genius des Künstlers erreichte dieses und noch viel mehr: er hat es verstanden, zu den beiden jüdischen Zeugen der Gottheit Christi die Tempelobern selbst hinzuzufügen; denn aus dem apokryphen Evangelium wußte er, daß die „Diener des Tempels“, die „Priester“ und der „Hochpriester“ nach der Probe mit dem Fluchwasser die Unschuld Mariä und damit zugleich auch ihre übernatürliche Empfängnis feierlich anerkannten.

Daß dieselben sich bei der Darbringung Jesu im Tempel eingefunden hätten, sagt Pseudo-Matthäus zwar nicht ausdrücklich, aber man hatte alles Recht, es aus dem, was er erzählt, wie aus einer zugegebenen Prämisse zu folgern. Diesen Schluß zog denn auch der Künstler und reihte die „Diener“ und „Priester des Tempels“ so in seine Komposition ein, daß Simeon gewissermaßen als ihr Oberhaupt, ihr Führer erscheint. Das Bild gestaltete sich auf diese Weise zu einer großartigen Kundgebung der edelsten Vertreter der Synagoge zu Gunsten des göttlichen Kindes. Der Fall ist wichtig, weil lehrreich; er wird uns auch bei der Erklärung einer andern Szene auf den richtigen Weg leiten, wie er von dem Kompositionstalent des Künstlers ein glänzendes Zeugnis ablegt.

Die Darbringung Jesu vollzieht sich in einer Säulenhalle des Tempels, der sie auf der rechten Seite abschließt. Maria hält das Kind in den Händen, bereit, es dem Simeon, auf den Joseph mit der Rechten hinweist, zu überreichen; zwischen diesen beiden steht die

Prophetin Anna mit zum Redegestus erhobener Rechten, während Simeon von der dicht geschlossenen Masse der „Diener“ und „Priester“ sich loslöst und in weiten Schritten auf Maria mit dem Kinde zugeht. Von den Engeln hat der Künstler nur drei aufgenommen: zwei stehen links von der Madonna, und der dritte zwischen Joseph und Anna; auf den vierten mußte er verzichten, um den Abstand zwischen Simeon und Maria mit dem Jesukinde nicht noch mehr zu vergrößern. Bei dem ersten kam er wegen des aufsteigenden Bogens mit dem Raum ins Gedränge; deshalb sind ihm die Füße mißraten.

Das Jesuskind hat die ihm zukommenden Gewänder: Tunika und Pallium von weißer Farbe und Sandalen; sein Haupt umgibt ein hellblauer Nimbus, auf welchem ein goldenes, rotbraun umrandetes Kreuz steht. Für das zarte Alter ist das Kind natürlich viel zu sehr entwickelt; man könnte es gut für zweijährig halten. Der Künstler hat diesen Fehler sicherlich ohne jeden Skrupel begangen, da es sich ja nicht um ein gewöhnliches Kind handelt. In Maria wollte er augenscheinlich die durch die Geburt Jesu nicht verletzte Jungfräulichkeit betonen, stellte sie daher hier wie in den beiden andern Szenen mit unbedecktem Haupte dar. Ihr Gesicht ist leicht gerötet, ihre Augen sind auf Simeon gerichtet. Der Rückenteil des Lorus ist zum linken Arm emporgezogen, von wo er als Zipfel herunterhängt. In den Ohren glänzen zwei große Perlen; die welligen schwarzen Haare entbehren dagegen jeglichen Schmuckes.

Die folgende Gruppe erinnert in ihrer wohlgeordneten, pyramidal aufgebauten Form an die Ehedenkmäler mit der „Juno pronuba“; selbstredend ist diese Ähnlichkeit eine rein zufällige. Joseph hat dieselben Gewänder wie in der Traumszene. Sein Alter ist hier aber ein höheres, da sowohl Bart wie Haupthaar stark grau gefärbt sind. Er hat die Opfergabe bereits abgeliefert, und zwar, entsprechend dem Bericht des Pseudo-Matthäus, „ein Paar Turteltauben und ein Paar junge Tauben“¹, welche vor dem Tempel Eingang untergebracht sind. Die Natur der vier Vögel ist trefflich ausgedrückt: die Turteltauben gehen ihrer Nahrung nach, indem sie auf den Stufen Körner suchen, wogegen die jungen Tauben mit emporgerichtetem Schnabel und leicht erhobenen Flügeln nach der Fütterung verlangen. Das Gesicht des Nährvaters verrät freudige Erregung; mit dem Kopfe zu Maria gewendet, zeigt er mit der ausgestreckten rechten Hand auf Simeon. Der Kontrast in den Bewegungen seines Körpers ist sehr gut wiedergegeben; man beachte besonders die Falten der Tunika, welche ganz den Bewegungen angepaßt sind. Anna ist als vornehme Matrone geschildert, der man die vierundachtzig Jahre durchaus nicht anmerkt. Sie trägt rote Schuhe, eine graue, mit schwarzem Klavus verzierte Tunika und eine graue über den Kopf gezogene Palla, unter welcher der weiße Haarüberzug zum Vorschein kommt; das Kleid und der Mantel bilden schwarze, durch rote Lichter gehöhte Falten. Der Redegestus ihrer Rechten enthält einen Hinweis auf das von ihr abgelegte Bekenntnis der Gottheit Christi: „sie redete von ihm zu allen, welche

¹ Tischendorf a. a. O. 15, 81: „... obtulerunt pro eo par turturum et duos pullos columbarum“.

auf die Erlösung Israels warteten“¹. Weniger zutreffend scheint der Redegestus bei den drei Engeln zu sein; denn man kann sich nicht leicht vorstellen, was sie bei der Darbringung Jesu zu sagen gehabt hätten, man müßte denn annehmen, daß auch sie „den Herrn priesen“.

Simeon, ein ehrwürdiger Greis, steht an der Spitze der „Diener und Priester des Tempels“, von denen er sich durch die klassische Gewandung auszeichnet. Sein Gesicht ist von weißen, kurzgeschorenen Bart- und Haupthaaren umrahmt. Aus Ehrfurcht und wohl auch durch das Alter² gebeugt, breitet er den Bausch seines Mantels aus, um darauf das Jesuskind zu empfangen. Hier scheint sich von neuem der Einfluß des Pseudo-Matthäus geltend zu machen; denn nach ihm nahm Simeon „das Kind auf das Pallium“³, nach dem Evangelisten „auf seine Arme“. Wir dürfen aber auch die Möglichkeit nicht abweisen, daß der Künstler sich nur an die schon seit langer Zeit übliche Gewohnheit gehalten habe, beim Empfang eines heiligen Gegenstandes die Hände zu verhüllen.

Die „Priester und Diener des Tempels“ sind in einer geschlossenen Kolonne von zwei Reihen, erstere auf der Ehrenseite aufgestellt. Die Gewandung der Diener ist, den Mantel abgerechnet, dieselbe wie die des hl. Joseph. Die Priester haben eine ähnliche Tunika und darüber eine blaue Lacerna, welche an der Brust mit einer runden mit Perlen und Edelsteinen besetzten Agraffe festgehalten wird. Diese Tracht entspricht derjenigen, welche die jüdischen Priester gewöhnlich auch auf den liberianischen Mosaiken haben. Der Kopftypus ist bei allen mehr oder minder gleich: gerade, nicht allzulange Nase, starker, wenig gepflegter Vollbart und langes gelocktes Haar, das vom Wirbel nach beiden Seiten bis in den Nacken herabreicht und Schläfe wie Ohren fast vollkommen verdeckt. Die meisten sind ergraut oder weiß, nur der mittlere und die im Hintergrund schematisch angedeuteten haben dunkles Haar. Mit Ausnahme des mittleren, der mit seinem Nebenmann zu reden scheint, blicken alle in derselben Richtung wie Simeon, der zum Jesuskinde eilt; ihr ernster Gesichtsausdruck verrät, daß sie von der Wichtigkeit des Vorganges ganz durchdrungen sind. Hierzu paßt auch die gemessene Bewegung der Hände: zwei machen den Redegestus; der eine im Vordergrund hat die Rechte gesenkt und ausgestreckt, als wollte er den Ausspruch Annas: „Das ist der Erlöser der Welt!“ bestätigen.

Während Joseph als Jude dem Kopftypus nach mit den Dienern und Priestern eine große Ähnlichkeit zeigt, ist der Kopf des Simeon, der doch auch Jude, nach einer späteren Auffassung sogar „Hohepriester“ war⁴, wesentlich verschieden. Ich glaube nicht, daß ein tieferer Grund als das Streben nach Abwechslung vorliegt.

Dem Künstler bot sich hier Gelegenheit, seiner Vaterlandsliebe Ausdruck zu verleihen. Um zu zeigen, daß Jerusalem zur Zeit der Geburt Christi unter römischer Herrschaft stand,

¹ Lc 2, 38. Bei Ps-Matthäus (Tischendorf 15, 82) heißt es: „Haec accedens adorabat infantem dicens quoniam in isto est redemptio saeculi.“

² Nach Ps.-Matthäus (Tischendorf 15, 81) war er „112 Jahre alt“.

³ Tischendorf a. a. O.

⁴ *Evang. Nicodemi* (Tischendorf 1389): „... omnes scimus beatum Simeonem sacerdotem magnum, qui suscepit manibus suis Iesum infantem“ etc.

schmückte er das Giebfeld des Tempels mit der Darstellung der Personifikation Roms. Die Göttin sitzt auf einem gepolsterten Stuhl ohne Rücklehne; sie trägt außer dem Helm eine ärmellose, die rechte Brust und Schulter freilassende Tunika¹ und einen um Schoß und Knie gelegten Mantel. In der Rechten hält sie den Globus, in der Linken die Lanze, die ihr zugleich als Stütze dient. Die zwei scheibenartigen Ornamente, die man zu beiden Seiten sieht, haben wohl nur den Zweck, den Raum auszufüllen. Form und Farbe verbieten, sie für Sonne und Mond zu halten. Die als Goldrelief gedachte Darstellung hebt sich von dem blauen Grunde angenehm ab; der Künstler wird sie als „civis romanus“ mit einem Gefühl des Stolzes betrachtet haben².

Um den Tempel vor den beiden Wohnhäusern Josephs und der Madonna auszuzeichnen, gab er ihm eine Fassade mit vier Säulen und erhöhte den Eingang um mehrere Stufen, welche mit einem eisernen und mit Figuren verzierten Gitter abgesperrt sind. Der auf Säulen ruhende Architrav weist eine Reihe von Wasserspeiern in Form von Löwenköpfen auf. Das Dach war mit gelben Ziegeln gedeckt, und die Mauer bestand aus abwechselnd blauen und roten Quadern; von diesen wie von jenen sind heute bloß die Ansätze vorhanden. Wir können uns die Form beider mit Hilfe des Hauses Josephs im Geiste vorstellen. Dadurch erhalten wir zugleich auch einen Maßstab für die Größe des zerstörten Teiles. Mit der Säulenhalle, in welcher die Darbringung Jesu vor sich geht, dürfte der in den neutestamentlichen Schriften einmal erwähnte „porticus Salomonis“³ gemeint sein; sie gibt der ganzen Szene einen vornehmen Hintergrund.

Unsere Darbringung Jesu ist die großartigste und zugleich auch die älteste von den erhaltenen. Die späteren Bilder unterscheiden sich von ihr besonders dadurch, daß sie nur die von den Evangelisten genannten Persönlichkeiten vorführen, und daß der hl. Joseph die Opfergabe — zwei Tauben — noch bei sich hat. Sie stellen ohne Zweifel den ursprünglichen Typus dar, welcher hier ausnahmsweise eine so große Erweiterung erfahren hat.

4. Magier und Schriftgelehrte bei Herodes.

Die Ankunft der Magier in Jerusalem und ihr Forschen nach dem „neugeborenen König der Juden“, dessen „Stern sie im Morgenland gesehen“, brachte die Stadt und vor allem Herodes in ängstliche Aufregung. „Und er versammelte alle Hohenpriester und die Schriftgelehrten des Volkes und erforschte von ihnen, wo Christus geboren werden sollte. Sie aber sprachen zu ihm: zu Bethlehem (im Stamme) Juda. . . Da berief Herodes die Weisen heimlich und erforschte von ihnen die Zeit, da der Stern ihnen erschienen war. Dann sandte er sie nach Bethlehem und sprach: Gehet hin und forschet genau nach dem Kinde; und wenn ihr es gefunden habet, so zeigt mir's an, damit auch ich komme, es anzubeten.“⁴

¹ Dadurch unterscheidet sich die Roma von der Personifikation Konstantinopels, welche ganz verhüllt ist.

² Auf Garruccis Kopie wurde Roma in die Gestalt des Heilandes und die zwei Scheiben in die Porträts der Apostelfürsten verwandelt. De Rossi (*Musaici*) zog daraus Schlüsse auf die

Giebelausschmückung der althristlichen Basiliken. Ainalof (*Die Mosaiken des 4. und 5. Jahrhunderts* 82) gebührt das Verdienst, zuerst die richtige Deutung gegeben zu haben.

³ *Io* 10, 23; *Apk* 3, 11; 5, 12.

⁴ *Mt* 2, 1—8.

Nach dem Berichte des Evangelisten wurden also die Magier und die Hohenpriester mit den Schriftgelehrten von Herodes getrennt vernommen; der Künstler dagegen hat beide Verhöre zu einer Komposition vereinigt, so daß sie sich dem Beschauer als etwas Gleichzeitiges darbieten (Taff. 61—62). Herodes, zur Hälfte zerstört, ist als Imperator auf einem mit Juwelen verzierten Throne sitzend geschildert. Er trägt Schuhe wie Joseph und die Tempelobern, eine weiße, hochgegürtete Soldatentunika mit kurzen Ärmeln, den Brustpanzer und darüber das veilchenpurpurne mit dem weißen Tablion geschmückte Paludamentum. Seine Königswürde ist auch durch den Nimbus und das Diadem angedeutet. Das Auge auf die vor ihm stehenden Magier geheftet, erteilt er mit der Rechten den in der Bibel näher angegebenen Auftrag, nämlich nach Bethlehem zu gehen und das wunderbare Kind aufzusuchen. Seine Worte machen auf die Magier einen geteilten Eindruck: der vorderste, der das Wort führt und durch einen orangeroten Mantel von den übrigen unterschieden ist, scheint von der Aufrichtigkeit des Herodes nicht überzeugt zu sein: er blickt fragend und mit Bangen zu ihm hinüber. Der mittlere ist offenbar ganz mißtrauisch: er hat die rechte Hand unter das Kinn gelegt und denkt über das Gehörte nach; seine großen auf Herodes gerichteten Augen verraten schon, daß dessen Rat, die Rückreise über Jerusalem zu nehmen, nicht befolgt werden wird. Der dritte Magier zeigt dagegen einen heiteren Gesichtsausdruck: er freut sich wohl über die Auskunft, welche Herodes über den Geburtsort des Kindes gegeben hat.

Zwischen den Magiern und Herodes stehen die Hohenpriester, zwei bärtige Greise, welche dieselbe Tracht wie die Priester in der Darbringung Jesu haben. Beide schauen Herodes an; der eine macht den Redegestus, während der andere eine mit schematischen Zeichen beschriebene Rolle, also die Prophezeiung des *Michäas* hält, aus welcher er die auf die Geburt des Messias bezügliche Stelle vorgelesen hat.

Einige kleinere Beschädigungen abgerechnet, sind sowohl die Priester als auch die Magier ausgezeichnet erhalten. Bei der Ausbesserung der schadhaften Stelle am Halse des dritten Magiers und der Übermalung der unmittelbar daneben angebrachten Klammer wurde auch das Kinn und der Hals des zweiten Magiers durch den übermalten Stuck entstellt; von dieser Zutat befreit, zeigt sich sein Kopf jetzt wieder in der ursprünglichen Frische. Intakt ist auch die Stadt Jerusalem, welche sich hinter den Magiern erhebt.

Herodes hatte zwei mit dem Speer bewaffnete Soldaten als Leibwache; der eine ist ganz zerstört, der andere durch die Rücklehne des Thrones so verdeckt, daß man von ihm nur den Kopf und den oberen Teil des Speeres sieht; der Helm mit dem roten Kamm sitzt ihm auf dem rechten Ohr. Hierzu mußte sich der Künstler wegen des Namens HER[ODES], welcher hart daneben in weißen Buchstaben auf dunkelblauem Grund geschrieben war, bequemen. Daß er es für notwendig erachtet hat, die Figur des Herodes durch den beigesetzten Namen zu erklären, ist ein Beweis für die große Seltenheit dieser Darstellung; in der altchristlichen Monumentalkunst Roms steht sie denn auch ganz vereinzelt da. Obgleich

von dem Gesichte des Königs kaum ein Drittel übriggeblieben ist, so kann man an der niedrigen Stirn, dem finstern Blick und dem dicken Kinn dennoch deutlich erkennen, daß hier das Porträt des Nero zum Muster gedient hat. Die Absicht des Künstlers war augenscheinlich die, in Herodes den Verfolger der Kirche zu zeichnen, und das glaubte er am besten dadurch zu erreichen, daß er ihm die Züge Neros gab, der schon damals als der Typus der Verfolger angesehen wurde. Dieser interessante Zug macht dem Künstler alle Ehre und ist ein neuer Beweis für seine Genialität.

5. Huldigung der Magier.

Die Magier mögen erleichtert aufgeatmet haben, als sie den Palast eines so unheimlichen Königs verlassen hätten und die Tore Jerusalems hinter ihnen lagen. „Und siehe, der Stern, den sie im Morgenlande gesehen, ging vor ihnen her, bis er über dem Orte, wo das Kind war, ankam und stillestand. . . . Und sie gingen in das Haus, fanden das Kind mit Maria . . ., fielen nieder und beteten es an. Sie taten auch ihre Schätze auf und brachten ihm Geschenke: Gold, Weihrauch und Myrrhen.“¹

Wie bekannt, haben schon die Maler der Katakomben aus diesem evangelischen Berichte nur die Übergabe der Geschenke zur Darstellung gebracht. Der Künstler des Mosaikbildes (Taff. 63—65) ist ihnen darin gefolgt, aber nur darin; im übrigen ging er selbständig vor und schuf mit Benutzung des apokryphen Evangeliums ein Gemälde, welches in der Kunst zwar keine Nachahmung gefunden hat, inhaltlich aber wie formell zu den besten zählt. Den Mittelpunkt bildet das göttliche Kind, welches mindestens „zweijährig“ ist und auf einem sofaähnlichen, mit der Fußbank versehenen Gemmenthron sitzt. Sein gelocktes Haupt umgibt ein gelber Nimbus, in dem ein kleines goldenes Kreuz glänzt. Es hat die Rechte bis zur Mitte der Brust erhoben und blickt in der Richtung, wo der durch einen blauen Mantel ausgezeichnete Magier stand. Von diesem war in der letzten Zeit nach Ausweis der Kopien jede Spur verschwunden, so daß jemand behaupten konnte, der Künstler habe nur die beiden Magier dargestellt, die noch heute auf der rechten Seite neben der Stadt Bethlehem sichtbar sind.² Als mein Maler den in der Ecke aufgetragenen Stuck beseitigte, kam ein großes Stück des Mantels und der Schüssel mit den Geschenken sowie der erhobene rechte Vorderarm mit der zum Gestus des Zeigens ausgestreckten Hand ans Tageslicht. Der Magier zeigte auf den mächtigen Stern, welcher zwischen den vier hinter dem Thron stehenden Engeln sichtbar ist.

Zu beiden Seiten des Kindes sitzt je eine weibliche Figur auf einem Stuhl ohne Rückenlehne: auf der Ehrenseite Maria, ihr gegenüber eine verhüllte Matrone, die in der auf den Schoß herabgelassenen Linken eine halbgeöffnete Schriftrolle hält. Die Jungfrau ist leider durch einen großen Riß entstellt. Die Ausbesserung in Stuck hat in einigen die Meinung aufkommen lassen, daß die ganze Figur „unter Benedikt XIV. in Stuck ausgeführt“ worden sei. Meine Kopie zeigt, wie sehr man sich da getäuscht hat. Schade, daß diese Gestalt

¹ Mt 2, 9—11.

² Infolgedessen wurde die Bedeutung des Bildes von einigen Kunsthistorikern in Frage gestellt.

nicht in einem besseren Zustand auf uns gekommen ist; denn sie gehört zu den best gelungenen. Sie sitzt mit einer ebenso großen Anmut als Natürlichkeit; das Auge auf einen Punkt gerichtet, lauscht sie mit gespannter Aufmerksamkeit auf die Worte, die das Kind mit dem Magier neben ihr wechselt. Die herabgelassene Linke ruht auf dem purpurnen Polster¹; die Rechte hat sie an den breiten Besatz des Lorums gelegt, wobei sie den Ellbogen auf das erhobene Knie aufstützt. Zu diesem Zweck hat der Künstler für den rechten Fuß eine kleine Erhöhung improvisiert, welche bei einer Fußbank ganz unbegründet ist und die auch bei dem Gegenstück, der Matrone gegenüber, wiederkehrt. Von dem Stuhl, auf dem Maria sitzt, sieht man nur das Polster, das linke Vorderbein und die Fußbank, welche durch ihre Schmucklosigkeit von derjenigen des Thrones Christi absticht.

Bei dem Stuhl der Matrone sind nur die Fußbank und das linke Vorderbein sichtbar, da das Polster von der weiten Palla bedeckt ist. Hier hat der Künstler zu dem Stuhlbein durch Verlängerung nach oben auch die Lehne hinzugefügt, um dem linken Vorderarm der Matrone einen Stützpunkt zu bieten². Wen stellte diese bisher ganz unverständene Frau dar? Nicht die Madonna³, weil sie eine Rolle hält; auch nicht eine Personifikation der Juden- oder Heidenkirche, weil wir in der Gestalt gegenüber die Gottesmutter haben. Noch weniger ist an die Amme oder eine Dienerin zu denken; denn Dienerinnen pflegen in der Kunst weder zu sitzen noch halten sie die Rolle und haben purpurne Gewänder.

Um eine befriedigende Antwort auf die Frage geben zu können, sind wir genötigt, zu dem apokryphen Evangelium unsere Zuflucht zu nehmen. Nach Pseudo-Matthäus war Joachim, der Vater der Jungfrau, nicht bloß der reichste Mann in Israel, sondern stammte wie seine Gemahlin Anna aus dem königlichen „Geschlechte Davids“⁴. Wir haben des weiteren gesehen, daß Maria zur Zeit ihrer Empfängnis Christi noch in dem eigenen, d. h. im elterlichen Hause wohnte. Der Künstler hat sich in dieser Annahme von seinem Gewährsmann entfernt und ist wie so oft seine eigenen Wege gegangen. Daß die Eltern der Jungfrau die Geburt des Heilandes überlebten, konnte er auf Grund der apokryphen Angaben voraussetzen, weil Joachim damals erst fünfundfünfzig⁵ und die Mutter Anna wahrscheinlich noch weniger Jahre zählte. Nachdem er zu dieser Erkenntnis gelangt war, durfte, ja mußte er folgerichtig auch annehmen, daß Anna die heilige Familie von Jerusalem aus oft besucht haben mag. Was lag dann für ihn näher als einen dieser Besuche auf jenen Tag anzusetzen, an welchem die Magier erschienen sind, um in dem wunderbaren Kinde ihrer heiligen Tochter den Sohn Gottes anzubeten? Dieser Besuch ist, ich wiederhole es, durch kein schriftliches

¹ Der von der Hand geworfene Schatten wurde auf den neueren Kopien in ein Buch verwandelt.

² Von Ainalof (*Die Mosaiken des 4. und 5. Jahrhunderts* 89) für die „Geißelsäule“ erklärt.

³ Diese Ansicht habe ich früher vertreten. Vgl. *Beiträge zur christlichen Archäologie in Rom. Quartalschr.* 1905, 188.

⁴ Pseudo-Matthäus bei Tischendorf a. a. O. I, 55: „multipli-

cavit Deus greges suos, ita ut non esset similis illi in populo Israel.... Cum esset annorum viginti accepit Annam... uxorem ex tribu sua, id est ex genere David“.

⁵ Mit zwanzig Jahren heiratete er Anna, welche ihm nach weiteren zwanzig Jahren Maria gebar; letztere war vierzehn Jahre alt, als der Engel ihr die Botschaft von der Empfängnis des Emmanuel brachte. Vgl. darüber Pseudo-Matthäus a. a. O. 55 f. u. 66 f.

Zeugnis bestätigt. Aber auch von der Anerkennung des Gottessohnes durch die Tempelobern gelegentlich der Darbringung Jesu schweigen die Quellen, und doch läßt sich die Darstellung derselben nicht in Zweifel ziehen. Der Gedankengang des Künstlers ist in beiden Fällen der nämliche: er hat ein im Evangelium berichtetes Ereignis um einen Faktor bereichert, den er in Anlehnung an das Apokryph mehr oder minder selbständig für den geforderten Moment geschaffen hat. Wir stehen hier also vor dem Urahn der im Mittelalter so sehr beliebten Gruppe, welche die beiden Mütter mit dem Jesukind in enger Vereinigung zeigt: dem sog. Selbdritt¹.

Die von mir gegebene Deutung der fraglichen Figur entspricht demnach ganz dem Geiste des Künstlers. Sie empfiehlt sich aber auch sonst. Wenn man in jener Gestalt die hl. Anna, die Mutter der jungfräulichen *θεοτόκος* erkennt, so erklärt sich zunächst die reiche Purpurgewandung, die der Künstler ihr gab. Es erklärt sich ferner die Rolle; denn Anna ist nach dem apokryphen Evangelium eine gottbegnadete Prophetin und Dichterin: sowohl die Klagen über ihre Kinderlosigkeit wie den Jubel über die Gewißheit ihrer Nachkommenschaft weiß sie in eine poetische Form zu fassen; und als sie die dreijährige Tochter in den Tempel zur Erziehung gebracht hat, da wird sie sich durch eine Erleuchtung des Heiligen Geistes bewußt, „das Entzücken und die Freude Israels geboren zu haben“². Nun ist der Augenblick gekommen, wo sie das verwirklicht sieht, was Gott sie ahnen ließ: weit aus dem Orient herbeigeeilte Weise sind erschienen, um dem aus ihrer Tochter geborenen Sohne Gottes die Huldigung darzubringen. Sie wagt kaum aufzublicken, so gewaltig sind die Eindrücke: den Kopf leise nach vorn geneigt und ihn mit der Rechten am Kinn unterstützend, schaut sie vor sich hin und denkt über all die wunderbaren Dinge nach, die sie an sich selbst und an ihrer Tochter erfahren hat. Diese Gemütsstimmung ist es, die der Künstler in dem begeisterten Antlitz und der weihevollen Haltung der Figur ausdrücken wollte. Niemand wird bestreiten können, daß er seine Absicht vollkommen erreicht hat.

In der Darstellung der vier Engel kam der Künstler bei den Flügeln wegen Mangel an Raum in Verlegenheit. Er half sich dadurch, daß er nur die zwei äußersten, auf jeder Seite einen, anbrachte. Die Erhaltung der Engel läßt nichts zu wünschen übrig; intakt ist auch das Jesukind, ferner die hl. Anna und die Stadt Bethlehem.

Der streng symmetrische Aufbau der Komposition zwingt zu der Annahme, daß neben dem zerstörten Magier noch eine zweite stehende Figur, der hl. Joseph, abgebildet war. Erst dadurch wird die Gruppe vollständig: das sitzende Kind zwischen zwei sitzenden und zweimal vier stehenden Gestalten. Die Anwesenheit Josephs ist auch deshalb gefordert, weil er, obwohl nur Nährvater Jesu, dennoch das Haupt der heiligen Familie war. Daher hat ihn der Künstler überall dargestellt, wo er ihn darstellen konnte; er durfte ihn also auch hier nicht übergehen.

¹ Als „die hl. Anna“ deutete die fragliche Gestalt auch Victor Schultze, *Archäologie der altchristlichen Kunst* 235.

² Vgl. Pseudo-Matthäus a. a. O. 56f u. 62: „Sterilis facta est mater, et genuit exultationem et lactitiam in Israel.“

6. Befehl Gottes zur Flucht nach Ägypten.

Als die Magier „hinweggezogen waren, siehe, da erschien der Engel des Herrn dem Joseph im Schläfe und sprach: Steh auf, nimm das Kind und seine Mutter und flieh nach Ägypten und bleib allda, bis ich dir's sage. Denn es wird geschehen, daß Herodes das Kind suchet, um es zu töten. Da stand er auf, nahm das Kind und seine Mutter bei der Nacht und zog fort nach Ägypten“¹.

Die Kunst scheint sich dieses Stoffes gleich zu Anfang bemächtigt zu haben und schuf zwei Szenen: eine, die den Befehl zur Flucht, und eine, welche die Flucht selbst vergegenwärtigt. Unser Künstler führte nur die erstere vor (Taff. 59—60). Seine Komposition steht bisher vereinzelt da; denn diejenigen des gallischen Sarkophages, der ravenatischen Kathedra und des Werdener Kästchens² stellen den Traum dar, in welchem Joseph über die wunderbare Empfängnis seiner Braut aufgeklärt wurde. Und daß es sich wirklich um diese Szene handelt, beweist die Art der Darstellungen, die wir bei oder neben ihr sehen: die Verkündigung, die Vermählung Josephs mit Maria und die Reise zur Volkszählung nach Bethlehem.

Auf den alten Traditionen fußend, hat der Künstler in der Bildung der Komposition sich auf das Notwendigste beschränkt: Joseph, jetzt zur Hälfte zerstört, war auf dem Boden gelagert und in tiefen Schlaf versunken; die vorzüglich erhaltene Gestalt des sterbenden Moses (Taf. 22) leitet uns an, wie wir uns den zerstörten Teil zu denken haben³. Nach dem Erhaltenen zu schließen hatte der Heilige die übliche Gewandung; denn die Füße zeigen die verschnürten Halbstiefel. Der Engel ist so an ihn herangetreten, daß sein linker Fuß durch die Beine des Schlafenden, ähnlich wie der des Apostelfürsten durch den Namen XYSTVS der Weiheinschrift (Taff. 70—72) verdeckt ist. Um besser verstanden zu werden, hat er sich etwas nach vorn gebeugt und macht mit der Rechten den Redegestus, teilt also den Befehl Gottes zur Flucht mit.

Die Ähnlichkeit, welche unser Bild mit den erwähnten Darstellungen des ersten Traumes hat, war unvermeidlich, da ja beide einen ähnlichen Vorgang schildern. Wie wir oben (S. 479) gesehen haben, ist Joseph auf dem Mosaik neben der Verkündigung dem biblischen Bericht entgegen, stehend abgebildet. Bei dem zweiten Traum hielt der Künstler sich genau an die Worte des heiligen Textes; dadurch vermied er die Wiederholung. Er hatte aber sichtlich Mühe, die Gruppe auf dem Triumphbogen unterzubringen, weil sie allein eine liegende Figur enthält; er wählte den Platz vor dem Tempel, — den einzigen, den er dafür brauchen konnte. Und auch dieser war wenig günstig; man sieht es namentlich an dem Engel, welcher ohne Nimbus davonkam und mit ganz winzigen Flügeln sich begnügen mußte.

¹ Mt 2, 13f.

² Garrucci, *Storia* V, Taf. 398, 1; Le Blant, *Sarcophages chrétiens de la Gaule* Taf. 17, 4; Garrucci a. a. O. VI, Taf. 417, 1 u. 447, 1; meine *Beiträge in Röm. Quartalschr.* 1905, 185.

³ Infolge seiner ungetreuen Kopie sah Garrucci (*Storia* IV,

Taf. 212, 2 S. 20) hier die „Flucht nach Ägypten“ abgebildet. Ainalof (*Die Mosaiken des 4. und 5. Jahrhunderts* 80f.), der eine bessere Kopie hatte, erkannte in der liegenden Figur den Greis Simeon, dem ein Engel — einer von den vier — die Ankunft des Jesuskindes im Tempel meldet.

7. Anerkennung der Gottessohnschaft Jesu durch Aphrosodius.

Über die Erlebnisse der heiligen Familie in Ägypten schweigt der Evangelist. Nicht so die geschwätzigen Apokryphen, welche eine Menge von Abenteuern zu erzählen wissen. Wir haben uns hier nur mit einem Ereignis, der Anerkennung der Gottessohnschaft Jesu durch Aphrosodius, zu befassen. Die heilige Familie kam, wie Pseudo-Matthäus berichtet, in die Stadt „Sotinen“. Da sie dort keinen Bekannten hatte, bei dem sie einkehren konnte, so ging sie in einen von den Ägyptern „capitolium“ genannten Tempel, in welchem 365 Götterbilder zur Verehrung aufgestellt waren. Kaum hatte Maria mit dem Kinde den Tempel betreten, da stürzten alle Idole mit dem Antlitz zu Boden und zerbrachen in Stücke. Auf die Kunde davon begab sich „Aphrosodius, der Herzog von Sotinen“, mit seinem ganzen Heere zum Tempel; und als er sich von dem Falle der Götterbilder mit eigenen Augen überzeugt, trat er zu Maria hinzu und betete das Kind, das sie am Busen trug, an. Darauf hielt er an sein Heer und seine Freunde eine kurze Ansprache, in der er auf die Göttlichkeit des Kindes hinwies und zur Bekehrung ermahnte. Die Folge war, daß die Einwohner der Stadt den Glauben an Christus annahmen¹.

Dieses Ereignis war für unsern Künstler, der den Zweck verfolgte, Beweise für die Gottheit Christi im Bilde vorzuführen, viel zu verlockend, als daß er es sich entgehen lassen konnte: es war ein schönes Gegenstück zur Huldigung der Magier. Er behandelte denn auch den Stoff mit sichtlicher Liebe und Sorgfalt, gab ihm jedoch eine selbständige Form (Taff. 66—68). Die Szene der Begegnung entwickelt sich in der Stadt Sotinen, von der man links das schematische intakt gebliebene Bild sieht. Den Mittelpunkt bildet wieder das göttliche Kind. Es wird nicht von seiner Mutter getragen, sondern steht fast etwas schüchtern auf dem Boden, dem „dux“ gegenüber. Kleider und Attribute sind die üblichen. Seine rechte Hand ist erhoben und seitwärts ausgestreckt, die linke unter dem Zipfel des Palliums verborgen. Hinter dem Kind sind zwei Engel, welche die Rechte in ähnlicher Weise ausgestreckt haben. Beide nehmen lebhaften Anteil an der momentanen Handlung: der eine mit den schwarzen Locken blickt begeistert auf Aphrosodius, dessen Auftreten ihm Bewunderung einflößt; der rotgelockte schaut zurückgewendet auf den hl. Joseph, welcher neben ihm steht. Aus Mangel an Raum hat der Künstler ihnen wieder nur die beiden äußeren Flügel geben können. Joseph als Haupt der heiligen Familie nimmt eine bevorzugte Stellung zwischen dem Kinde und der Jungfrau ein; er ist als Sprechender dargestellt, da er den Redegestus macht. Wir können uns denken, daß er den Aphrosodius über die wunderbaren Umstände, unter welchen ihm die jungfräuliche Mutter des Sohnes Gottes übergeben worden war, aufklären mag. Dann wird er mit Rücksicht auf die Anwesenheit des Philosophen auch nicht verfehlt haben, ihm von der Ankunft der Weisen aus dem Morgenlande zu erzählen. Seine durch den breiten Riß entstellte Figur hat im Kopftypus eine vollständige Ähnlichkeit mit derjenigen des ersten Bildes²; die Behandlung der Details wie des Mantels, des Stabes und der Schuhe

¹ Tischendorf a. a. O. 22—24, 90 ff.² Vgl. Taff. 53—55.

bietet indes so viele kleine Unterschiede, daß anzunehmen ist, es seien beide zwar von dem gleichen Künstler entworfen, aber von zwei verschiedenen Mosaizisten ausgeführt worden. Neben Joseph steht die heilige Jungfrau, eine hohe, schlanke Gestalt; die Augen zum Himmel erhoben, weist sie mit der rechten Hand auf das Kind: es ist, als ob sie Gott dafür danken wollte, daß er ihr einen solchen Sohn geschenkt hat.

In der linken Hand hält sie ein zu einem Streifen gefaltetes weißes Tuch mit Fransen, die „mappa (mappula) contabulata“; wir haben hier eines der ältesten Beispiele dieses auf den späteren Marienbildern so beliebten Attributes vor uns. Die dunklen, in der Mitte gescheitelten Haare sind auf dem Wirbel zu einem Wulst zusammengelegt und mit einigen Goldsteinchen verziert.

Auf Maria folgt ein Engel, der fast zu einem Drittel zerstört ist. Er macht mit der Rechten den Redegestus; sein breites, rundes Gesicht zeigt den Ausdruck des Staunens. Von einem vierten Engel, der daneben stand, ist nur die seitwärts ausgestreckte rechte Hand übrig geblieben. Gegenüber der von den himmlischen Geistern begleiteten heiligen Familie hat „Aphrodosius mit seinem Heer und seinen Freunden“ in einer dreigliederigen herrlich erhaltenen Kolonne Stellung genommen. Wie in der Szene der Huldigung der Magier, so ist auch hier der Akt der Anbetung vorüber. Aphrodosius in der vordersten Reihe auf dem Ehrenplatz steht hochaufgerichtet da, eine majestätische, wahrhaft königliche Erscheinung. Aufrecht stehen auch seine „Freunde und das Heer“. Der Künstler, welcher dem von ihm dargestellten Ereignis eine möglichst große Tragweite geben wollte, war mit dem Range eines „Herzogs“ nicht zufrieden; er machte aus dem Aphrodosius einen König, indem er ihn mit dem Diadem schmückte und königlich kleidete. Seine Gewänder unterscheiden sich von denen des Kaisers Theodosius auf dem Madrider Silberschild (Fig. 30, S. 85) nur dadurch, daß der Mantel ein etwas höher angenähtes Einsatzstück hat und daß die Schulteragraffe mit zwei, nicht drei Anhängseln versehen ist. Aphrodosius hat die rechte Hand bis zur Brusthöhe erhoben und ausgestreckt; er hört auf die Worte Josephs, auf den auch sein Blick gerichtet ist. Das gleiche tun die beiden ihn umgebenden Männer, in denen wir wohl die „Freunde“ zu erkennen haben. Zu seiner Rechten steht ein Offizier in bläulichweißer nach Soldatenart gegürteter Tunika und einer orangeroten Chlamys, welche bedeutend kleiner ist und auf der Schulter eine Spange ohne Anhängsel hat. Wie die meisten des Gefolges hat er ein bartloses Gesicht.

Die in einen weißen Mantel gehüllte Gestalt des Philosophen steht in einem großen Gegensatz zu der reichen Tracht des Aphrodosius und des Offiziers; das Farbenspiel, welches der Künstler durch diese mit feinem Verständnis gewählte Zusammenstellung erreicht hat, übt noch heute seine prächtige Wirkung aus. Der Philosoph ist ein Mann im besten Alter und von vollen, starken Körperformen; er ist natürlich nur mit dem fast den ganzen Oberkörper unbedeckt lassenden Pallium bekleidet. Der charakteristische lange Bart und die langen Haare fehlen ebensowenig wie der knorrige Stock, auf den er sich mit der Linken

stützt. Bei aller Dürftigkeit in der äußeren Ausstattung liegt in seiner Erscheinung dennoch eine gewisse Würde, die durch den ernsten Gesichtsausdruck noch gesteigert wird. Seine Bekehrung sollte auf die römischen Kollegen, welche damals noch zum Teile Heiden waren, Eindruck machen und sie zum Nachdenken über die Wahrheiten der christlichen Lehre bewegen.

Von den im zweiten Gliede Aufgestellten ist nur der Hintermann des Offiziers so weit sichtbar, daß man in ihm ebenfalls den Soldaten erkennen kann. Auch er dürfte, weil er so nahe bei dem König steht, einen Offizier darstellen. Er hat die rechte Hand heruntergelassen und schaut mit den weit aufgerissenen Augen starr vor sich hin. Seine weißgraue, hochgeschürzte Tunika ist am unteren Saum und auf der rechten Schulter mit einem Dreiblatt von schwarzer Farbe verziert; die Chlamys ist gelb, mit weißen Lichtern und grauen Schatten. Bei den zwei Seitenmännern hat der Künstler nur ein Stück vom Obergewande, wohl der Chlamys, in roter und blauer Farbe anbringen können. Der eine, ein interessanter Profilkopf, ist bartlos; der andere hat einen zugespitzten Vollbart. Beide sind einander zugewendet und in ein lebhaftes Gespräch vertieft, an dem sich auch der Hintermann beteiligt: sie mögen ihre Meinungen über das, was sie soeben erlebt haben, austauschen.

Im Hintergrunde ist das „Heer“ durch einige Köpfe und besonders durch kleine Fahnen, die aus rot-weiß-blauen Streifen bestehen, angedeutet. Soviel ich weiß, ist unser Mosaik mit dem liberianischen (Taf. 20) das einzige alte Monument, welches dieses militärische Abzeichen in so gut erhaltenen farbigen Exemplaren zeigt. Außer den Fahnen sehen wir noch fünf Stäbe, welche Lanzen vorstellen sollen.

Die Vergoldung hat einen sonderbaren Irrtum veranlaßt: der auf den Goldgrund folgende blaue Streifen des Himmels wurde für den „Nilstrom“ und die Fahnen mit den Stäben für „Barken“ erklärt¹. Schon andere haben den Irrtum berichtigt².

8. Kindermord zu Bethlehem.

Während nach den Apokryphen das Jesuskind in Ägypten Triumphe feierte, geschah nach dem Bericht des wirklichen Evangeliums in Bethlehem der Kindermord (Taf. 69). Als nämlich „Herodes sah, daß er von den Weisen hintergangen war, wurde er sehr zornig und schickte aus und ließ ermorden in Bethlehem und in der ganzen Umgegend desselben alle Knäblein von zwei Jahren und darunter, nach der Zeit, die er von den Weisen erforscht hatte“³. Von den Monumenten, welche das hier geschilderte Ereignis vergegenwärtigten, haben sich nicht viele erhalten; ich nenne hier zwei Elfenbeinskulpturen⁴ von ziemlich handwerksmäßiger Arbeit und aus einer Zeit, die von unsern Mosaiken nicht weit abliegen dürfte. Beide stellen die Ausführung des Mordes dar: ein Soldat hat ein Kind bei einem Bein gefaßt

¹ De Waal, *Die Apokryphen in der altchristlichen Kunst in Röm. Quartalschr.* 1887, 190; de Rossi, *Mosaici* Fasc. XXIV bis XXV fol. 4v.

² Ainalof, *Die Mosaiken des 4. und 5. Jahrhunderts* 92.

³ Mt 2, 16.

⁴ Garrucci, *Storia* VI, Taf. 454; Georg Stuhlfauth, *Die altchristliche Elfenbeinplastik* Taf. 4, 1. Vgl. auch die Miniatur des Rabulas bei Garrucci a. a. O. III, Taf. 130, 2, S. 55. Drei noch unbekannte Monumente werden wir unten B. III, K. 1 veröffentlichen.

und schwingt es hoch in die Luft, um es im nächsten Augenblick vor den Augen des Tyrannen zu zerschmettern; ein zweites Kind liegt schon tot am Boden. Die beiden unglücklichen Mütter, welche die Ermordung ihrer Kleinen mitansehen mußten, ringen verzweifelt die Hände; auf dem Mailänder Diptychon würden sie sich auf Herodes stürzen, wenn Soldaten sie nicht zurückhielten.

Unser Mosaizist hat es nicht über sich gebracht, wie die beiden Elfenbeinschnitzer, das Gräßliche der Tat selbst zu vergegenwärtigen; wie Tinomaches in dem berühmten Gemälde der Medea, so wählte auch er den Moment vor der Tat: er zeigt uns die Frauen, wie sie in fast erschreckender Zahl, dem Befehle des Königs gehorchend, sich zur Audienz eingefunden haben, eine jede mit ihrem Kleinen in den Armen, und wie es sich von selbst versteht, in festtägige Gewänder gekleidet. Der Soldat, der sie in Reih und Glied aufgestellt hat, wendet sich nun mit einer kühnen Schwenkung zu Herodes und richtet, mit der Rechten auf die Gruppe der Frauenweisend, die Augen wie fragend auf den König: „Da sind sie; was willst du, daß mit ihnen geschehen soll?“ Diese Frage hat der Künstler in dem Blick, der Handgebärde und in der ganzen fieberhaften Bewegung des Kriegers mit einer wunderbaren Klarheit auszudrücken gewußt. Er läßt uns auch die Antwort, die Herodes mit dem Gestus der Rechten gibt, erraten: die aufgelösten Haare und die kummervollen Gesichter der Frauen sind deutliche Anzeichen dafür, daß der Eintritt der tragischen Katastrophe unwiderruflich bevorsteht. So sicher wir aber auch das schreckliche Ende voraussehen, so ist es den Frauen selbst, mit einer Ausnahme, noch nicht zum vollen Bewußtsein gelangt; sie haben nur trübe Vorahnungen und möchten nun erfahren, wozu sie bestellt worden seien. Die beiden Vordersten haben die Rechte ausgestreckt und den Kopf sanft zur Seite geneigt; die dahinter Stehenden scheinen sich zu recken, um über die Köpfe der vor ihnen Stehenden hinwegblicken zu können.

In der Darstellung der Kinder hielt der Mosaizist sich an die Angabe des Evangelisten: wir sehen zwei „zweijährige“ und zwei von einem zarteren Alter; jene sind mit einer Ärmeltunika bekleidet, diese nackt und deshalb in die Palla der Mütter eingehüllt. Von den zwei der ersten Reihe ist das eine sehr aufgeweckt; die glänzenden Uniformen des Herodes und der Leibgardisten ziehen es mächtig an. Auf das andere, das mehr furchtsamer Natur ist, macht die Umgebung die entgegengesetzte Wirkung: es fühlt sich unbehaglich, greift mit dem Händchen nach dem Gesicht der Mutter und möchte sich am liebsten hinter ihrer Palla verstecken¹.

Eine von den Müttern, die letzte auf der rechten Seite, scheint aber die wahre Absicht des Tyrannen durchschaut zu haben; die düstere Glut in ihrem Blicke sagt uns, daß sie auf das Äußerste gefaßt ist: sie hat dem grausamen König den Rücken gekehrt und überlegt, ob sie nicht vielleicht in der Flucht ihr Heil suchen sollte. Das wäre freilich ein vergebliches Beginnen; denn die hinter dem Throne des Herodes stehenden Krieger können

¹ Das Kreuz, welches De Grüneisen (*Ste Marie Antique* 322, mit dem Original nichts zu schaffen; es existiert nur auf der Taf. LXIII) auf der Stirn dieses Kindes entdeckt haben will, hat von ihm veröffentlichten Kopie.

kaum den Augenblick erwarten, um auf ihre Opfer loszustürzen. Erwägt man dazu den Kontrast der noch keiner Einsicht fähigen Kinder, die in naivester Unschuld von all den drohenden Schrecken nichts ahnen, so muß man die Genialität des Künstlers aufs neue bewundern: er hat hier ein Bild voll der feinsten psychologischen Bezüge und Motivierungen geschaffen; ein Bild, das „unter der Hülle einer scheinbar äußeren Ruhe die tiefste innerste Erregung zur Anschauung bringt“.

Ein besonderes Interesse beansprucht an dem einen von den bekleideten Kindern die rot-gelb-grün gestreifte Tunika; denn so oder ähnlich haben wir uns die seit dem 3. Jahrhundert vorkommende „*tunica multiloris*“ zu denken. Die Frauen tragen, wie gesagt, ihre festtägigen Gewänder: die Untertunika mit langen, schmalen Ärmeln, eine Obertunika mit sehr breiten, aber kurzen Ärmeln und darüber die Palla, welche bei denen der zweiten Reihe orangerot und bläulich-weiß, bei den zwei vorderen weiß und am Zipfel mit einem Kreuz und einem runden Segment von schwarzer Farbe verziert ist. Der Soldat, der die Frauen dem Herodes vorstellt, hat eine blaue Chlamys, orangerote Tunika, weiße Hosen, blaue Strümpfe und weiße, rotverschnürte Schuhe. Bei den zwei mit dem Speer bewaffneten Leibgardisten sieht man nur die grüne und bläulich-weiße Chlamys. Der Helm hat stets die gleiche Form wie der oben beschriebene; nur die Farbe des Kammes ist, wie man aus den Tafeln ersen kann, bei allen verschieden. Links von dem Thron standen ebenfalls zwei Gardisten; sie gingen bei der Errichtung des anstoßenden Pilasters zu Grunde. Von der Gestalt des Herodes sind zwei Drittel zerstört; die noch vorhandenen Reste deuten darauf hin, daß er ähnlich wie in der Szene mit den Magiern geschildert war. Die Unterschiede sind gering: so hat er hier einen gelben Nimbus und einen weniger reich verzierten Thron. Nach dem zwar etwas dicken, aber gut modellierten linken Bein zu schließen, muß die Figur sorgfältig ausgeführt gewesen sein. Im Gegensatz zu diesem beschädigten Teil des Mosaiks ist die Frauengruppe besser, stellenweise sogar sehr gut erhalten.

Mit dem bethlehemitischen Kindermord sind die Darstellungen aus der Kindheitsgeschichte Jesu erschöpft. Eine von ihnen, die Huldigung des Aphrodisius, ist, wie wir gesehen haben, ganz nach dem Evangelium des Pseudo-Matthäus entworfen; die übrigen stammen aus den echten Evangelien, enthalten aber so viele Anklänge an die *Apokryphen*, daß man sowohl bei dem Künstler wie bei dem römischen Volke, für das die Bilder in erster Linie bestimmt waren, eine völlige Vertrautheit mit der Schrift des Pseudo-Matthäus voraussetzen muß. Diese und die Evangelien der hll. Matthäus und Lukas, mag der Künstler sie direkt oder indirekt durch das *Apokryph* benutzt haben, waren denn auch für die Erklärung der einzelnen Szenen völlig ausreichend; nirgends brauchten wir uns nach andern Quellen umzusehen.

9. Anspielung auf den Sieg der Orthodoxie und Widmung Sixtus' III.

In allen drei Szenen, in denen Maria auftritt, ist sie als Prinzessin abgebildet. Das Christkind trägt wie immer die klassische Gewandung, welche von der königlichen ganz absticht.

Nichtsdestoweniger wußte der Künstler auch bei ihm die Würde des „Königs aller Könige“ hervorzuheben; er tat es in der Darstellung, in der er auf den Sieg der Orthodoxie anspielen wollte. (Taff. 70—72). Diese schuf er mit Benutzung der im 4. Kapitel der *Offenbarung* erzählten Vision von dem in einem „smaragdenen Regenbogen“ eingeschlossenen „Thron“ und „den vier lebenden Wesen“ der Evangelistensymbole, indem er auf dem Thron die Kaiserinsignien: das Kreuz, den Purpurmantel und die Krone und dazu die siebenfach verschnürte Schriftrolle, vereinigte und zu Thronassistenten die beiden Apostelfürsten bestimmte. Alle diese Zeichen und Gestalten verband er zu einer Art von Handlung, welcher zwar der individuelle Charakter mangelt, die aber geeignet ist, die Absichten des Künstlers mit der größten Deutlichkeit erkennen zu lassen. Die Evangelistenzeichen tragen Kränze; denn ihre Lehre hat über die Häresie des Nestorius den Sieg davongetragen. Der Sieg gebührt natürlich vor allem der Kirche Roms; denn diese ist von den beiden Apostelfürsten gegründet worden, weshalb Cyrill auf dem Konzil von Ephesus in ihrem Namen den Vorsitz führte. Durch das Gemmenkreuz insbesondere wollte der Künstler oder der ihn inspirierende Theologe vielleicht auf den Sieg der Lehre von dem glorreichen Leiden Christi hinweisen. Nestorius hatte nämlich auch darüber Ansichten aufgestellt, die den geläufigeren und namentlich denen der römischen Kirche schnurstracks entgegengesetzt waren: während nach ihm in Jesus Christus nur die menschliche Natur litt, nahm nach der römischen Auffassung auch die Gottheit einen innigen Anteil am Leiden. Daher konnte beispielsweise schon Damasus in einer Inschrift sagen, daß „Gott geboren wurde, daß Gott gelitten hat“¹. Die Verteilung des Nestorius war also zugleich ein Triumph des Kreuzes.

Diese wichtigen Mosaiken wurden bei der Anbringung des borganischen Stierfrieses an dem oberen Rande sehr beschädigt: das Kreuz verlor den über den Querbalken hinausragenden Teil, Stier und Engel verloren den Kopf sowie auch etwas von dem Kranz und den Flügeln; von dem Kopfe Petri ist die obere Hälfte, von dem des Paulus nur der Scheitel und von dem des Adlers der Schnabel² zerstört. Das übrige hat sich in der ursprünglichen Frische erhalten.

Wie die Zusammenstellung der genannten Sinnbilder und Gestalten unser Lob verdient, so auch der Platz, den der Künstler ihnen zugedacht hat: er verwies sie auf den Scheitel des Bogens, also auf die am meisten ins Auge fallende Stelle, in welcher die dogmatischen Bilder der beiden Bogenhälften, wie die Quadern im Schlußstein, ihren Abschluß finden. Dort, an der Hauptstelle, also überaus passend, fügte er die Widmungsinschrift ein: *XYSTVS EPISCOPVS PLEBI DEI, Xystus, Bischof, dem Volke Gottes*. Mit „plebs Dei“ bezeichnet der Papst die christliche Gemeinde. Diese setzte sich in ihren Anfängen aus Juden- und Heidenchristen zusammen, aus denen sie auch damals noch beständig Zuwachs erhielt. Mit

¹ De Rossi, *Inscript. christ.* II, I, 62 138; dazu Duchesne, *Sur une inscription damasienne*, in *Mélanges Boissier* 169ff.

² Auf den Kopien (Garrucci, *Storia* IV Taf. 211; de Rossi, *Mosaici* Fasz. XXV—XXVI, „arco della basilica di S. Maria

Maggiore“) ist der Adler vom Throne abgewendet, während er, wie die übrigen Symbole, auf ihn gerichtet sein muß. Der Irrtum wurde durch die falsche Ergänzung des zerstörten Teiles verschuldet.

Rücksicht darauf versinnbildete der Künstler, einer alten Tradition folgend, die aus den genannten Völkern entstandene Kirche durch die Städte HIERVSALEM und BETHLEHEM mit den zwölf vor ihnen versammelten Schafen und brachte sie, in vorteilhafter Ausnützung des Raumes, ganz zu unterst an. Jerusalem, welches wie fast immer den Ehrenplatz einnimmt (Taf. 73), galt als der Typus der ECCLESIA EX CIRCVMCISIONE, während Bethlehem, wo mit der Anbetung der Weisen der Glaube der Heiden an Christus seinen Anfang nahm (Taf. 74,1), die ECCLESIA EX GENTIBVS¹ vorstellte. Die Zahl der vor den Stadttoren stehenden Schafe wurde bei der Errichtung der beiden Pilaster um zwei vermindert.

Überschauen wir jetzt den Inhalt der Darstellungen, so können wir ihn, mit steter Berücksichtigung und Betonung der Absicht des Künstlers kurz wie folgt zusammenfassen. Der Zyklus beginnt mit der Vergegenwärtigung des Momentes, in welchem der Logos in Maria Fleisch annimmt. Joseph, dem nach der Stabprobe Maria zugewiesen wurde, ist der erste, der an der übernatürlichen Empfängnis seiner Braut Anstoß nimmt; er wird jedoch von dem Engel eines besseren belehrt. Bei der Darbringung Jesu wird die Gottheit des Kindes nicht allein von Simeon und der Prophetin Anna, sondern auch von den Tempelobern selbst, also von dem besten Teil der Synagoge, anerkannt. Seitdem gibt es in den Augen des Künstlers keine Entschuldigung mehr für die Juden, die in ihrer Verblendung die christliche Religion nicht annehmen wollen. Aber auch die Heiden haben allen Grund, ihren veralteten Götterglauben aufzugeben und sich für Christus zu entscheiden. Denn Weise aus dem Morgenlande, also Heiden, welche die Geburt des Sohnes Gottes aus der Sternenkunde gelesen hatten, sind gekommen, um das Kind anzubeten. Ja sogar ein heidnischer König Ägyptens, heidnische Philosophen, seine Freunde und sein ganzes Heer haben sich zu Christus bekannt, nachdem sie gesehen, wie ihre 365 Götter vor dem Kinde und seiner jungfräulichen Mutter in dem „Kapitol“ auf das Antlitz niederfielen. Von diesem Ereignis, welches die Machtlosigkeit der Götter jedermann sozusagen mit den Händen greifen ließ, wird der Künstler sich eine besonders große Wirkung versprochen haben: es mußte die Heiden Roms scharenweise in den Schoß der Kirche führen. Daß die Christen verfolgt würden, sollte kein Hindernis sein. Hat Gott es doch zugelassen, daß sein eigener Sohn schon bei der Geburt die heftigsten Verfolgungen erleiden mußte; denn kaum war er geboren, da hat Herodes ihm gleich nach dem Leben getrachtet. Die Kinder, die der Tyrann töten ließ, galten von jeher als die ersten Blutzengen Christi².

§ 10. Würdigung der Mosaiken Sixtus' III.

Die Mosaiken des Triumphbogens haben sich uns als Werke von hohem künstlerischen und dogmatischen Werte enthüllt. Es sind große religiöse Kompositionen zum Schmucke einer Marienkirche, entworfen und ausgeführt in einem Umfange und mit einem Reichtum an

¹ Für die Personifikationen der Juden- und Heidenkirche vgl. Taf. 47.

² Vgl. z. B. Sedul., *Hymn.* 37: Migne *PL* 19, 765f.

Figuren, wie wir es später in der mittelalterlichen Malerei des Abendlandes eigentlich erst unter den Schöpfungen Cavallinis und Giotto wieder antreffen. Sie liefern den Beweis, daß man im 5. Jahrhundert historische Aufgaben, Darstellungen von biblischen und legendarischen Ereignissen in Rom noch mit glücklichem Erfolg zu lösen verstand. Der Künstler, dem wir den Zyklus verdanken, ist zunächst den Forderungen, welche die Architektur an ihn stellte, in glänzender Weise gerecht geworden; denn er hat die Kompositionen so einzurichten gewußt, daß der gegebene Raum für dieselben wie gemacht erscheint. Betrachten wir die Darstellungen für sich selbst, so fällt an ihnen vor allem die strenge, symmetrische Gliederung angenehm auf. Wir sehen mächtige, einander entsprechende Massen, in denen sich der Beschauer um so leichter zurechtfindet, als er die Quellen, aus denen die dargestellten Gegenstände geschöpft sind, wohl kannte. Der Künstler war sodann eifrig darauf bedacht, den Figuren einen der momentanen Handlung entsprechenden Gesichtsausdruck zu geben. Wir haben gesehen, daß ihm dieses zumeist gelungen ist; ja was ihn auszeichnet, ist gerade der Sinn für feine Charakterisierung. Oft konnten wir an seinen Gestalten den Ernst und die geistige Tiefe der Auffassung bewundern. Dieselben haben stets ein würdevolles, gemessenes Auftreten und flößen durch ihre äußere Erscheinung Achtung ein; allen ist auch jene edle Einfalt eigen, welche man als den charakteristischen Grundzug der klassischen Kunst zu bezeichnen pflegt. Daß aber die Berührungspunkte mit der klassischen Kunst lauter Empfehlungen sind, braucht nicht näher begründet zu werden.

Mit den liberianischen Mosaiken verglichen, sind die sixtinischen im großen und ganzen mit einer größeren Sorgfalt gearbeitet. Nimmt man sie absolut, so dürfen hinsichtlich der künstlerischen Durchführung auch bei ihnen nicht die höchsten Anforderungen gestellt werden; haben wir es doch mit Mosaiken zu tun, die noch mehr als die des Liberius auf die Fernwirkung berechnet sind. Wir dürfen also nicht fragen, bis zu welchem Grade alle Einzelheiten vollendet sind und ob die Zeichnung überall korrekt ist. Eine so eingehende Untersuchung würde zur Feststellung von mancherlei Mängeln führen. Wir würden z. B. finden, daß der linke Fuß der imposanten Figur des Aphrodisius nicht auf dem richtigen Fleck steht, daß die purpurnen Schuhe der hl. Anna wie auch die Köpfe einiger Tempelobern zu groß geraten sind usw. Diese und ähnliche Mängel fallen am Original weit weniger auf als auf den Wiedergaben der Tafeln, sind deshalb auch leichter zu ertragen.

Es gewährte einen besondern Reiz, dem Künstler in seiner Geistesarbeit überall nachzugehen und die Motive aufzudecken, von denen er sich leiten ließ. Wir haben da Beziehungen und Verhältnisse konstatiert, welche bisher unerforscht in seinen Werken lagen. Man denke nur daran, wie es ihm möglich wurde, die hl. Anna in die Anbetungsszene und die Tempelobern in die Darbringung Jesu einzureihen. Fast überall ist er mit der größten Selbständigkeit vorgegangen, sowohl den schriftlichen Quellen wie den Kunsttraditionen gegenüber; nicht einmal die durch einen dreihundertjährigen Gebrauch geheiligte Form der Huldigung der Magier hat er beibehalten. Die Autorschaft gebührt ihm also voll und

ganz: die Schöpfungen sind im weitesten Sinne des Wortes sein geistiges Eigentum, und das ist ein Verdienst, welches an einem Kunstwerk bis zu einem gewissen Grade als das höchste gelten muß. Bei seiner Vorliebe für das Glänzende, Monumentale schloß er, wo es tunlich war, solche biblische Darstellungen von dem Zyklus aus, deren Bildung zu einfach ausgefallen wäre¹. Wo er an solchen Darstellungen nicht vorbei konnte, da reihte er sie derart an die Nachbarszene an, daß sie nicht isoliert erscheinen.

Wir wissen jetzt, daß der Mosaizist nur eine apokryphe Quelle, das *Evangelium des Pseudo-Matthäus*, benutzt hat. Da die vollständige Vertrautheit der „plebs Dei“ mit dieser Schrift eine lange Übung voraussetzt, so folgt daraus, daß die Entstehung derselben in das 4. Jahrhundert hinaufgerückt werden muß. Die Mosaiken Sixtus' III. sind übrigens das einzige altchristliche Monument, auf welchem das Apokryph in so offenkundiger Weise zur Verwendung gelangt ist. Von Gelasius (492–496) verurteilt, verschwand es für eine Zeit, bis es nach Ausweis der Malereien von S. Saba und S. Maria Antiqua in der Kunst wieder auftauchte, um sich nie mehr aus ihr verdrängen zu lassen.

§ 11. Mittelalterliche Kopie der Apsismosaiken Sixtus' III.

Der oben kurz skizzierte Inhalt der biblischen und apokryphen Szenen macht die Mosaiken des Triumphbogens sozusagen zu einem glänzenden Hymnus, welcher die Gottheit Christi und die Gottesmutter Maria verherrlicht. Damit war indes der Kreis der diese beiden Glaubenswahrheiten behandelnden Darstellungen nicht erschöpft. Ihren höchsten Ausdruck fanden dieselben erst in der Apsiskomposition, die uns in der mittelalterlichen Kopie erhalten ist und die Krönung Mariä vergegenwärtigt. Wie in der Basilika des Lateran, so ließ Nikolaus IV. auch hier die Apsis vollständig neu aufführen. Bis dahin befand sie sich „zwischen dem Chor und dem Altar“, wie ein Schriftsteller des 12. Jahrhunderts sagt²; um das Presbyterium zu vergrößern, unterdrückte der Papst den Chor und baute die Apsis an der Stelle, wo die äußere Umfassungsmauer des Chores stand³. Dieses ist denen gegenüber zu betonen, welche einige Teile des mittelalterlichen Apsismosaiks, die einen besonders klassischen Anstrich haben, für ursprünglich, d. h. für Bestandteile des Mosaiks Sixtus' III., halten⁴. Der klassische Charakter einzelner Partien erklärt sich daraus, daß man vor der Zerstörung der alten Apsis von den Mosaiken genaue Kopien nahm, die dann bei der Anfertigung der neuen mit möglichster Treue wiederholt wurden.

In der musivischen Widmungsinschrift, welche „in der Tribuna rechts“ angebracht war⁵, spricht der Papst zunächst im allgemeinen von dem schlechten Zustand der Kirche; aus der alten, die er vorgefunden, habe er eine neue gemacht: QVARTVS PAPA FVIT NICOLAVS

¹ Auf den aus zwei Figuren bestehenden Traum Josephs konnte er nicht verzichten, weil derselbe durch den Zyklus gefordert war.

² Ioann. Diac., *Liber de ecclesia Lateran.* 15: Migne, PL 194, 1557: „Haec absida nimis pulchra de musivo est effecta ... inter chorum et altare.“

³ Für die baulichen Veränderungen vgl. de Rossi, *Mosaici* IX–X, fol. 1.

⁴ So namentlich Eugen Müntz. Vgl. dagegen den Abschnitt über die Wiederherstellung von Mosaiken (S. 23 f.).

⁵ De Angelis, *Basilicae S. Mariae maioris descriptio* 89. Die Inschrift ist seit langem zerstört.

VIRGINIS AEDM HANC LAPSAM REFECIT FITQVE VETVSTA NOVA. So hätte er nicht reden können, wären nur die Mosaiken der Apsis von ihm. Wir sind daher schon aus diesem Grunde gezwungen, ihm auch die übrige Ausschmückung der Kirche, vor allem die Malereien der Eingangswand und der Hochwände des Presbyteriums zuzuschreiben. Das Folgende der Inschrift bezieht sich besonders auf die Apsiskomposition, aus welcher einige Gestalten erwähnt werden; der Papst empfiehlt sich dem Apostelfürsten, dem hl. Franz, dem Allmächtigen und der Mutter Gottes: PETRVS APOSTOLICVM SERVET FRANCISCVS ALVMNVM PROTEGAT OMNIPOTENS MATRE ROGANTE BEET. Als ehemaliger Franziskaner hatte er auch in dieser Apsis, wie im Lateran, den Stifter des Ordens und den hl. Anton von Padua abbilden lassen, wie es auch wieder die nämlichen Künstler aus dem Franziskanerorden waren, denen er die Arbeit anvertraute. Meine Tafeln (121ff) zeigen, daß Torriti und sein Gehilfe sich ihrer Aufgabe auf das glänzendste entledigt haben. Diese großartige Schöpfung war dem Untergange geweiht. Klemens IX. (1667—1669), von „Unwissenden“ übel beraten, faßte den Entschluß, das Presbyterium zu vergrößern, und ordnete deshalb die Zerstörung der Apsis an. Man hatte schon „zwei Figuren“ entfernt, als der Papst seinen Plan änderte und die Wiederherstellung der herausgebrochenen Teile des Mosaiks befahl¹. So ist uns das Meisterwerk erhalten geblieben.

In der Mitte des Apsismosaiks vollzieht sich, wie bemerkt, die Krönung Mariä. Sohn und Mutter sitzen auf einem gemeinsamen Doppelthron mit je einer eigenen Fußbank. Christus hält in der Linken ein aufgeschlagenes Buch, in welchem eine liturgische, an das *Hohelied* anklingende Stelle geschrieben ist; mit der Rechten setzt er die Krone auf das Haupt Mariä, die, ein wenig zur Seite geneigt, die Hände in flehender Haltung zum Sohne erhoben hat. Der Himmel, in welchem die Krönung vollzogen wird, hat die schon auf den altchristlichen römischen Monumenten übliche Form einer dunkelblauen, von Sonne, Mond und Sternen erleuchteten Scheibe, die ähnlich wie der Thron auf dem Triumphbogen von einem „smaragdenen“ Rahmen umgeben ist. Es wohnen der Krönung, aber außerhalb des Rundbildes, zwei Gruppen von schwebenden Engeln, die Apostelfürsten und die zwei Johannes stehend bei. Die beiden Franziskanerheiligen haben die Hände gefaltet; Nikolaus IV. und der Kardinal Giacomo Colonna, auf dessen Kosten das Mosaik ausgeführt wurde, knien. Zu äußerst wächst aus der Ebene, auf der die Heiligen stehen, beiderseits ein stilisierter Akanthusstamm heraus, welcher über den Köpfen der Figuren nach der Mitte zu einbiegt und sich in schönen Voluten bis zu dem von der Muschel ausgefüllten Scheitel der Apsis verzweigt. Die Ranken endigen in allerlei phantastischen Blumen von stern-, rosetten- und kelchartiger Form. Sie sind von einer bunten Vogelschar in den verschiedensten Stellungen belebt: einer pickt an Trauben, ein anderer füttert seine Jungen, ein dritter zankt mit dem Nachbar, während ein vierter, anscheinend ein Schwarzstorch, vor einem Chamäleon entsetzt zurücktritt und ein weiterer, ein Adler, mit seinen Fängen eine Schlange gepackt hat; die

¹ Giuseppe Bianchini in seiner ungedruckten *Storia della basilica Liberiana* bei de Rossi, *Mosaici*, Fasc. IX—X, fol. 2v.

meisten sitzen jedoch ruhig da, wie die Pfauen, der Fasan und der Papagei. Sowohl das Rankengewächs als auch die Vögel sind symmetrisch angeordnet, so daß die eine Hälfte möglichst der andern entspricht. Nur an Stelle des Storchs sieht man gegenüber nicht einen Vogel, sondern ein Kaninchen, das sich an Trauben gütlich tut.

Die Muschel ist übermäßig reich verziert, weshalb sie von den Erklärern als Fächer ausgegeben wurde. Torriti scheint den oberen Teil etwas verändert zu haben: die Perlen-schnur und das goldene Kreuz lassen vermuten, daß die Muschel, wie andere Beispiele zeigen, auf dem Original vielleicht in einen Vogelkopf endigte. Sicher ist es aber nicht.

Aus der Mitte der Ebene erhebt sich der Berg mit den vier Flüssen, den zwei trinkenden Hirschen und der himmlischen, von dem Cherub bewachten Stadt, über deren Mauern die beiden Gestalten der Apostelfürsten hinausragen. Diese Ähnlichkeit der Stadt mit derjenigen der lateranensischen Apsis berechtigt zur Annahme, daß im Hintergrunde ursprünglich ebenfalls der Palmbaum mit dem Phönix abgebildet war; er wurde von Torriti unterdrückt, um die zweiteilige liturgische Inschrift anbringen zu können.

Die Stadt mit dem Berge scheidet den Jordan, auf dessen Wassern sich das bunte Treiben der Putten entfaltet, in zwei Hälften. In den beiden Ecken sitzt je ein bärtiger Flußgott mit der Urne; der zur Rechten wurde erneuert, als man die abgelöste Gestalt des hl. Antonius wiederherstellte. Beide Flußhälften sind durch Schleusen abgeteilt. Man sieht auf ihnen Fische, Vögel, zwei Segelboote und acht Putten, von denen zwei schwimmen, zwei fischen und die übrigen Lustfahrten auf improvisierten Fahrzeugen unternehmen: der eine auf einer Segelamphora, der zweite auf einem Schwan, der dritte auf einem mit einem Schwan gekoppelten Delphin und der vierte auf einem Floß; letzterer streckt die Hände nach einem Schwan aus, um ihn zu fangen und als Fahrzeug benutzen zu können.

Die dekorativen Elemente sind auch über das Ufer zerstreut. Unweit des knienden Papstes steht ein Hirt, der ein Schaf weidet und vor einem aus der Höhle hervorbrechenden Wolf¹ zurückschreckt; neben ihm ist der heulende Hund. Außerdem sieht man noch zwei Vögel und in den beiden Ecken je ein turmartiges Gebäude; von dem zur Linken weht eine Fahne, das Gegenstück ist neu. Den übrigen Raum nehmen fünf von Torriti stammende Inschriften ein, welche wir später anführen werden. Von den ornamentalen Gegenständen müssen die „Blumen, Fische, Tiere und Vögel“ schon auf dem Mosaik Sixtus' III. einen höchst angenehmen Eindruck auf den Beschauer gemacht haben; denn der schon öfters angeführte Schriftsteller des 12. Jahrhunderts hebt in seiner gelegentlichen Erwähnung des Mosaiks nur sie hervor².

¹ Auf de Rossis Kopie ist die Höhle mit dem Wolf, von dem auf dem Original nur der Kopf und der Hals sichtbar sind, in ein Meerschwein verwandelt.

² Ioann. Diac., *Liber de ecclesia Lateran.* 15: Migne, *PL* 194, 1554: „Haec absida nimis pulchra de musivo est effecta: nam videntur a pluribus pisces ibi in floribus et bestiae cum avibus.“ Hieraus wurde von einigen Kunsthistorikern gefolgert, daß das

Mosaik Sixtus' III. nur aus ornamentalen Gegenständen bestanden habe. Dieses ist jedoch ebenso verfehlt, wie wenn man daraus, daß Pietro Sabino in seiner Beschreibung des gleichen Mosaiks nur die hl. Franz und Anton namhaft macht, schließen wollte, daß bloß diese beiden Gestalten in der Apsis abgebildet gewesen wären. Vgl. oben S. 251 und de Rossi, *Mosaici*, Fasz. IX—X, fol. 2v.

Die Komposition ist von einer äußeren und einer inneren Borte eingefasst und diese selbst sind von zwei roten, mit abwechselnd runden und viereckigen Edelsteinen verzierten Leisten umrahmt. In der inneren Borte steht zu unterst je ein Prachtgefäß mit zwei Henkeln, welche die Gestalt von Putten haben. Aus den Gefäßen wachsen zwei dichtbelaubte Stengel, welche in bestimmten Absätzen sich bald ellipsenartig ineinanderschlingen, bald Medaillons mit geflügelten Engelbüsten und im Scheitel das Rund mit dem von $\wedge$ und $\odot$ begleiteten Monogramm Christi umziehen und allerlei Früchte, selbst Trauben und Ähren, tragen. In der Nähe des Monogramms sind auch Vögel, darunter ein Hahn und zwei Elstern, dargestellt. Das Motiv der äußeren Borte besteht in Akanthusranken, welche aus zwei Blätterbüschen herauswachsen, sich wie bei der inneren Borte in ellipsenartigen Windungen durchschneiden und rotgefüllte Scheiben mit weißen Rosetten und phantastischen Blattornamenten haben; in den der Mitte sich nähernden Scheiben wachsen aus dem Blattmotiv Vögel, Pinien, geflügelte und ungeflügelte Putten heraus. Das Zentrum hat ein halbkreisförmiges Feld, in welchem der lehnlose Gemmenthron mit dem Gotteslamm steht. Der dunkelblaue Grund mit der smaragdnen Umrahmung deutet an, daß der Künstler einen Ausschnitt des Himmels darstellen wollte.

Was ist an der ganzen Apsiskomposition antik?

Wir übergehen die rein dekorativen Elemente, wie das Rankengewächs mit den Vögeln und den Jordan mit den Putten, welche so vom Klassizismus durchdrungen sind, daß man sie für Partien des ursprünglichen Mosaiks halten konnte. Dieses ist jedoch mit dem Verlegen der Apsis, das den völligen Abbruch derselben voraussetzt, nicht zu vereinbaren. Es hat, wir heben es nochmals hervor, als Tatsache zu gelten, daß das Mosaik ganz von Torriti und seinem Gehilfen ausgeführt wurde. Aber wie im Lateran, so hielt der Meister sich auch bei der Wiederherstellung dieser Apsisdekoration im wesentlichen streng an das Original. Es ist ihm sogar gelungen, seine mittelalterlichen Gestalten so in die Komposition einzufügen, daß sie kaum eine gedankliche Störung verursachen. Der Papst hat sich zwar auch hier neben einem Heiligen, und zwar neben Petrus, kniend abbilden lassen, um sich unter dessen Schutz zu stellen; der Apostelfürst berührt ihn aber nicht bei der Tiara, sondern macht seinen ursprünglichen Gestus, indem er die Rechte bewundernd zu der Krönungsgruppe erhebt. Auch auf den knienden Kardinal nehmen die daneben stehenden Gestalten keine Rücksicht. Die beiden Franziskaner abgerechnet, machen alle wie Petrus mit der Rechten die Gebärde der Akklamation; Torriti änderte sie nur bei Johannes dem Evangelisten, weil er dort den Raum für den Namen des Täufers brauchte. In der Linken halten die Heiligen beschriebene Spruchbänder. Bei Petrus lesen wir wie immer das Bekenntnis: TV E | XPS | FILI D | VI | VI, *Du bist Christus, der Sohn des lebendigen Gottes*¹; Paulus leiht seiner Sehnsucht nach der Vereinigung mit dem Erlöser Ausdruck: MICH | I | VIVERE | XC E, *Mir ist Christus Leben*²; die Rollen der beiden Johannes sodann enthalten wie auch sonst die

¹ Mt 16, 16.

² Phil 1, 21.

charakteristischen Worte: ECCE | AGN | DL, *Siehe das Lamm Gottes*, und: IN P | RIN | CIP | IO E | RAT VERbum, *Im Anfange war das Wort*. Alle Inschriften beziehen sich also auf Christus, dessen Verherrlichung indirekt auch auf die Mutter zurückstrahlt.

Durch die Aufnahme der beiden Franziskanerheiligen wurde Torriti gezwungen, den Akanthusstamm, der auf dem Original zu unterst sicher den breiten Blätterbusch hatte, stark zu verjüngen und ihm über den Köpfen eine schroffe Biegung nach der Seite zu geben, was den ästhetischen Eindruck schädigte. Die zwei Engelgruppen haben dagegen an Anmut und künstlerischer Schönheit gewonnen. Auf der Vorlage standen sie, wie die benachbarten Heiligen, auf der Ebene und werden wie in den Szenen des Triumphbogens in der Vierzahl dargestellt gewesen sein. Auch an den beiden Hauptfiguren nahm Torriti Veränderungen vor. Die drei Gestalten des Triumphbogens, welche die Gottesmutter als Königin zeigen, nötigen zur Annahme, daß Maria auch hier in königlichen Gewändern abgebildet war. Dieselbe hatte demnach eine Ähnlichkeit mit den Darstellungen der MARIA REGINA, von der uns die alte Madonnenkirche am Forum ein typisches Beispiel bewahrt hat (Taff. 133f). Da dieses überreiche Kostüm für die Mutter Gottes im Mittelalter weniger gebräuchlich war, so änderte es der Künstler ohne alle Skrupel in die seiner Zeit angemessenere Form um. Die Haltung des Kopfes und vor allem der Hände ist dagegen ursprünglich; ebenso der Nimbus, da es sich um eine ganz besondere Hervorhebung der Würde der Titularin handelte. An der Gestalt Christi dürfte nur wenig verändert sein, wie die Herübernahme des Monogrammes Christi an dem in klassische Falten gelegten Palliumende beweist. Man beachte ferner, als ein Zeichen des Altertums, daß ein Stück des Palliums nach vorn in den Schoß gezogen ist. Das gleiche Motiv sieht man auch bei den drei Sitzenden (Christus, Daniel und Salomon), welche auf dem aus Rom stammenden Silberkasten von S. Nazaro, einem Monument aus dem 4. Jahrhundert, dargestellt sind¹. Als offenbare Zutaten Torritis haben nur das Kreuz in dem Nimbus und die beiden Inschriften zu gelten, welche aus dem Offizium des Festes Mariä Himmelfahrt stammen, also das Fest voraussetzen, was für die Zeit Sixtus' III. ein Anachronismus wäre. Wir werden auf die Inschriften bei der Besprechung der mittelalterlichen Kopie zurückkommen.

Hat auch Torriti an dem Kostüm der beiden Hauptfiguren, zumal der Madonna, Veränderungen vorgenommen, so stammt die Krönung als solche aus dem Mosaik Sixtus' III. Die Darstellung derselben hat für den Anfang des 5. Jahrhunderts nichts Auffallendes an sich; sie tritt in den Kreis der Bilder, welche die Krönung von Märtyrern schildern und die in den Katakomben bis in die Zeit der letzten Verfolgung hinaufreichen: so wie dort Christus Märtyrern den Kranz überreicht, krönt er hier seine Mutter. Die Märtyrer erhalten den Kranz als Preis für den Sieg, den sie durch den für Christus erlittenen Martertod über den Widersacher davontrugen. Der gleiche Grund lag auch für die Gottesmutter vor; denn

¹ In guten Heliogravüren veröffentlicht von F. de Mély, *Le Coffret de Saint-Nazaire de Milan in Monuments et Mémoires* publiés par l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres (Fondation Eugène Piot) 1900 Taff. VII ff.

auch sie hat den Satan überwunden, hat der Schlange den Kopf zertreten. Es war nämlich seit dem 4. Jahrhundert geläufig, die berühmte Stelle der *Genesis*, 3, 15: „Ich will Feindschaft setzen zwischen dir und dem Weibe . . .“, auf Maria und ihre Geburt des Gottessohnes zu beziehen, welcher das in Adam gefallene Menschengeschlecht erlöst hat. Wir beschränken uns auf die Zeugnisse von zwei fast zeitgenössischen Gewährsmännern. Prudentius singt:

„Dies war der alteingewurzelte Haß,
Dies war der Schlang' und des Menschengeschlechts
Ohne Versöhnung fortwütender Krieg,
Weil nun die Viper von weiblichem Fuß,
Stürzend kopfüber, zertreten erliegt.
Sie, die uns Gott zu gebären verdient,
Bändiget jegliches teuflische Gift,
Das in verworrener Windung die Schlang'
Speiet entwaffnet, die schwache, nun aus,
Grünlich sie selbst in dem grünenden Gras.“¹

Ambrosius sodann legt in seiner Leichenrede auf den Kaiser Theodosius d. Gr. der hl. Helena, der Finderin des Kreuzes, folgende bedeutungsvolle Worte gegen den Satan in den Mund: „Besiegt hat dich Maria, welche den Triumphator geboren, welche ohne Verletzung der Jungfräulichkeit uns denjenigen geschenkt hat, der gekreuzigt dich besiegen, gestorben dich unterjochen sollte.“²

Würden solche Auffassungen von der Bedeutung Mariä für sich allein hinreichen, um das Bild der Krönung zu erklären, so liegt hier noch ein ganz besonderer Grund vor: die Mutter Gottes ging mit ihrem Sohne auf dem Konzil von Ephesus als Siegerin hervor.

Von Christus bemerkt es Sixtus III. ausdrücklich in dem Epigramm, das er in der Kettenkirche Petri über dem Eingang anbringen ließ: POSTQVAM EFFESI XPS VICIT; von Maria sagt er es stillschweigend in der Widmungsinschrift der liberianischen Basilika an die „Jungfrau Maria“; denn dort bildet die in Ephesus feierlich proklamierte Gottesmutterchaft das Hauptthema der ersten Verse. Auch die Idee von dem Königtum Christi war dem Papste vertraut. Wir kennen bereits den Thron mit den Reichsinsignien; und in dem Titulus zu dem Apsismosaik der Kettenkirche nennt er Christus den „himmlischen König“. Diese Komposition zeigte den Heiland zwischen den Titelheiligen Petrus und Paulus, den Stiftern Theodosius II., Eudocia und Eudoxia, sowie Sixtus III. und das Kreuz, das wir uns ähnlich wie in S. Pudenziana im Hintergrund der Szene oder in der Hand Christi und des Apostelfürsten denken können: IN MEDIO REGVM CAELESTEM RESPICE REGEM | NEC DESVNT TVA SIGNA FIDES ANTISTITE XYSTO³. Maria mußte demnach dem Papst

¹ *Cathem.* III 146 ff: Migne, *PL* 59, 806 f (Übersetzung von Lehner, *Die Marienverehrung in den ersten Jahrhunderten* 263).

² *De obitu Theodosii* 44: Migne, *PL* 16, 1400.

³ De Rossi, *Inscript. christ.* II, I, 110, 134.

als die CAELESTIS REGINA¹, die himmlische Königin, gelten². Als solche stellte er sie in drei Szenen des Triumphbogenmosaiks dar; so sah man sie zweifelsohne auch auf seinem Mosaik der Apsis.

Die Krönung Mariä entspricht also vollkommen den Anschauungen, welche man seit dem 4. Jahrhundert in der Kirche von der Würde der Mutter Gottes hatte; insbesondere paßt sie sich ausgezeichnet den Ideen Sixtus' III., des Stifters unserer Mosaiken, an. Wir dürfen somit überzeugt sein, daß Torriti in dem Rundbild die ursprüngliche Komposition mit den oben vermerkten Veränderungen wiedergegeben hat.

Die Darstellung der Krönung Mariä ist, wie schon andere hervorgehoben haben, „ein den Byzantinern fremdes Sujet“³. Sie scheint auch in der älteren Monumentalkunst Roms nicht sehr verbreitet gewesen zu sein, obwohl noch andere Beispiele mit ziemlicher Gewißheit sowohl in Rom als auch anderwärts im Abendland angenommen werden dürfen⁴. An ihnen mag sich der Verfasser des Gedichtes *In laudem sanctae Mariae Virginis et matris Domini*, das man bisher dem Bischof Fortunat zuschrieb⁵, inspiriert haben. Er zeigt uns Maria in Prachtgewändern als die „glückliche Königin auf einem stolzen über den Gestirnen aufgerichteten Thron, neben ihrem Sohn, dem ewigen König sitzend, umgeben von den schneeweißen Chören der Engel, den Mond zu ihren Füßen und mit dem Glanz ihrer Juwelen die Sonne überstrahlend“⁶. Aber auch bei dem wirklichen Fortunat findet sich eine Stelle, in der man vielleicht eine entfernte Einwirkung eines Krönungsbildes sehen darf. Der Bischof schildert darin die Ausstattung einer gottgeweihten Jungfrau für das himmlische Brautgemach. Alles, was der Himmel an kostbaren Stoffen, Perlen und Edelsteinen besitzt, muß herhalten, um die verschiedenen Schmuckstücke, wie das Diadem, die Haarbinde, das Halsband, die Armbänder, die Mantelagraffe und Gürtelschnalle für die Braut anzufertigen: so ausgestattet, wird sie als Königin thronen, ihren Fuß auf die Sonne stützend: „His cumula bonis thalamo regina sedebit, Atque poli solem sub pede virgo premet.“⁷

Von der mit dem Christkind auf dem Schoß thronenden Himmelskönigin sind uns mehrere Bilder überliefert. S. Maria Antiqua besitzt ihrer allein drei, eines davon mit der Beischrift MARIA REGINA. Das älteste hat für uns ein besonderes Interesse, weil es höchstwahrscheinlich eine Kopie der Madonna aus der Krönungsgruppe ist. Soviel sich heute sagen läßt, ist es dasjenige, auf welchem der Reichtum an Juwelen in der Ausstattung der Kleider das höchste Maß erreicht hat. Die übrigen sind alle einfacher.

¹ Die Bezeichnung lesen wir auf einer Stifterinschrift aus dem 8. Jahrhundert: † HAEC TIBI PRAECLARA VIRGO CAELESTIS REGINA SCA | SVPEREXALTATA ET GLORIOSA DOMINA MEA etc. Vgl. Mai, *Scriptorum vet. nova collectio* V 216.

² Wie geläufig es schon im Altertum war, Maria „Königin“ zu nennen, sehen wir oben an den Apokryphen (S. 476f) und zeigt auch der hl. Ephräm († 373), welcher der heiligen Jungfrau folgende Worte in den Mund legt: „Seitdem Gabriel zu meiner Niedrigkeit gekommen ist, machte er aus der Magd die Her-

rin, ...: aus der Magd wurde ich sofort Tochter des Königs, durch dich, o des Königs Sohn“ (*De nativ.*, ed. Assemani II 415).

³ Kraus, *Geschichte der christl. Kunst* II 90.

⁴ Von einer Kopie der Krönungsgruppe aus der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts folgt später die Abbildung.

⁵ Misc. 8, 7: Migne, *PL* 88, 276ff; von Friedrich Leo, dem Herausgeber des Venant. Fortunatus für die *Monumenta Germaniae historica* unter die „spuria“ versetzt (371 ff).

⁶ Ed. Migne a. a. O. col. 281 282 284.

⁷ *Carm.* VIII, 3, 263 ff, ed. Leo a. a. O. 8, 3, 188.

§ 12. Zerstörte Mosaiken Sixtus' III.

In den vier letzten Versen seiner Widmungsinschrift, welche wir der Bequemlichkeit halber hier wiederholen wollen, spricht Sixtus III. von Märtyrern, die mit der Krone in den Händen sich zu Maria bewegten:

*Siehe, die Blutzegen deines Sohnes bringen dir ihre Kronen dar,
Und zu den Füßen hat ein jeder das Werkzeug seines Leidens:
Schwert, Flamme, wilde Tiere, Fluß und grausiges Gift.
Verschieden ist die Art des Todes, eine aber die Krone.*

Da die Inschrift, wie die in der Basilika der hl. Sabina noch heute existierende, auf der inneren Fläche der Eingangswand angebracht war, so leuchtet es von selbst ein, daß die Mutter Gottes mit den Märtyrern über ihr abgebildet war: sie thronte mit dem Kind auf dem Schoß in der Mitte; von beiden Seiten nahten sich die *Blutzegen* und *brachten ihr ihre Kronen*. Nach dem Raume zu schließen, hatten dort mindestens sechs Gestalten bequem Platz; diese könnten fünf Märtyrer und Sixtus III. als Stifter, mit dem Kirchenmodell in den Händen, gewesen sein¹. Aus der Inschrift allein folgt die Zahl nicht mit Notwendigkeit; denn es ist sehr leicht möglich, daß der Papst so viele Todesarten ausgewählt hat, als er für seinen Vers brauchte. Ähnlich verfuhr Fortunat in seinem Gedicht *über die Jungfräulichkeit*: von den Himmelsbewohnern handelnd, läßt er den „Senatoren“, wie er die Apostel nennt, den „ordo“ oder die Ritterschaft der Märtyrer folgen, die durch „Steinigung, Schwert, Hunger, Durst, Kälte und Feuer der Erde entrissen und in den Himmel aufgenommen wurden“². Also auch der Dichter faßt in einem Verse mehrere Arten des Martyriums zusammen; ja, er führt darunter auch solche an, die auf die Märtyrer, welche er dann nennt, nicht angewendet werden können. Die „Verschiedenheit des Todes“ veranlaßt ihn zu einer der sixtinischen analogen Bemerkung, daß nämlich alle Märtyrer dasselbe Licht haben, d. h. die gleiche Seligkeit genießen: „Etsi mors dispar, lux tamen una tenet.“ Die Art und Weise, wie Sixtus III. sich ausdrückt, läßt ebenfalls eine größere Zahl vermuten; dieselbe darf um so eher angenommen werden, als es in der Basilika an Raum nicht gefehlt hat: man denke nur an die fast meterbreiten Felder zwischen den Fenstern, für welche Einzelgestalten wie geschaffen waren. Wenn der Zug der Märtyrer, wie es scheint, sich dort wirklich fortsetzte, so bildeten sie zusammen eine stattliche Reihe. Den Unbilden der Witterung am meisten ausgesetzt, mögen sie frühzeitig zugrunde gegangen sein; heute ist von ihnen wie von denen der Eingangswand jede Spur verschwunden; und die Inschrift, die sich mit ihnen befaßte, kennen wir nur aus den alten Kopien.

Die Reihe der kronentragenden Märtyrer geht auf die viel älteren Bilder zurück, welche die Apostel mit Kronen in den Händen vergegenwärtigten. Das älteste sicher bezeugte

¹ Grisar, *Geschichte Roms* I 302, Anm. 2.

² Misc. 8, 6: Migne 88, 267; ed. *Mon. Germ. hist.*, *Carm.* 8, 3.

Beispiel lernten wir an dem silbernen Tabernakelaufsatz kennen, den Konstantin in die von ihm gebaute Kirche des Lateran stiftete. Auch die Existenz von Monumenten mit der Darstellung des Martyriums oder, was wahrscheinlicher ist, mit dem Abzeichnen des Martyriums, ist uns lange vor Sixtus III. bezeugt, wie das Silbergitter beweist, mit welchem derselbe Kaiser das Grab des hl. Laurentius ausschmückte. Sixtus III. hat also die Darstellungen der Glaubenszeugen mit dem zu ihren Füßen angebrachten Zeichen des Martyriums nicht selbst geschaffen. Das Neue seiner Schöpfungen bestand bloß darin, daß er das in Rom schon lange existierende Motiv verallgemeinerte und seine Märtyrergestalten zu einer ganzen Reihe vereinigte. Der Verlust derselben ist sehr zu beklagen, weil sie zu den ältesten Bildern dieser Art gehörten. Den *Fluß* könnte man sich schwerlich vorstellen, wenn man nicht wüßte, daß den Alten hierzu etwas Wasser genügte¹. Für die *wilden Tiere* hatte man in den Löwen Daniels ein Vorbild und das *grausige Gift* war in ähnlicher Weise durch zwei aufgerichtete Schlangen angedeutet², wie wir es beispielsweise an der seit langem zerstörten Darstellung der hl. Euphemia sehen (Fig. 173)³. Wie sodann die *Flammen* dargestellt waren, zeigt das Mosaik der hl. Agnes, das für die Hauptgestalt wahrscheinlich die Kopie des ursprünglichen ist⁴.

Die Aufnahme der Märtyrer in den basilikalischen Schmuck hängt mit dem Aufschwung zusammen, den ihr Kult seit der Periode des Friedens nahm und der in beständigem Wachsen begriffen war. Zur Zeit Sixtus' III. besaßen die bekanntesten Märtyrer bereits Kirchen, welche über dem jeweiligen Grabe erbaut waren. Während aber die Apostel, die „Zeugen Christi“ im höchsten Sinne des Wortes, überall und schon seit dem Anfang des 4. Jahrhunderts dargestellt wurden, kam die Sitte, Bilder von Märtyrern auch außerhalb ihrer Grabkammern oder Grabkirchen anzubringen, erst im 5. Jahrhundert allgemein auf⁵. Sixtus ist demnach einer der ersten, welche diese Sitte gefördert



Fig. 173. Hl. Euphemia.

¹ Vgl. Taff. 23 52.

² Die gleiche Symbolik verraten auch die Bilder des Evangelisten Johannes mit der Viper im Kelch.

³ *Cod. vat. lat.* 5407, fol. 174. Das Bild der hl. Euphemia war in Mosaik in der Apsis ihrer unweit S. Pudenziana gelegenen Kirche ausgeführt. Da diese schon zu Sergius' I. (687—701) Zeit restaurationsbedürftig war, so mag das Mosaik vielleicht noch aus dem 6. Jahrhundert stammen. Vgl. über die Kirche

Ciampini, *Vetera monim.* II 118; Duchesne, *Liber pontificalis* I 380, Anm. 39.

⁴ Garrucci, *Storia* IV, Taf. 274, 1. Das „Schwert“ zu Füßen der Heiligen ist auf dem Original die Vorderseite des Trittbrettes. Der bisher noch nie hervorgehobene Irrtum findet sich bei allen Kopisten, vom *Cod. vat. lat.* 5407, fol. 67 angefangen.

⁵ Unter den römischen Märtyrern scheint darin Laurentius vorgegangen zu sein.

haben. Es war gewiß ein trefflicher Gedanke, in einer der Mutter Gottes geweihten Basilika die Zahl der „Zeugen Christi“ zu vermehren und dem Zuge derselben in der Gruppe der mit dem Jesuskind thronenden Theotokos ein Ziel zu geben; dadurch erhielt die den Aposteldarstellungen der Apsis zugrunde liegende Bedeutung ein größeres Gewicht. Die von Sixtus abgebildeten Märtyrer gehörten natürlich beiden Geschlechtern an und werden wohl unterschiedslos nebeneinander gestanden haben. Ein volles Jahrhundert später wurden in S. Apollinare Nuovo die Geschlechter getrennt: die Märtyrer bewegen sich zum thronenden Christus, die Märtyrerinnen zur thronenden Madonna mit dem Kind auf dem Schoß. Ob sich darin der Einfluß der in der kirchlichen Praxis damals schon üblichen Trennung der Geschlechter bekundet, mag dahingestellt bleiben.

§ 13. Mosaiken und Malereien Nikolaus' IV.

I. Apsismosaik.

Über das Apsismosaik Nikolaus' IV. ist nur wenig nachzutragen. Wir haben oben bemerkt, daß es ein Werk der zwei uns schon aus der lateranensischen Basilika bekannten Franziskanerkünstler ist. Dieses sagt auch deutlich die Inschrift in der linken Ecke der Ebene, auf welcher die Heiligen stehen: † IACOBUS TORRITI PICTOR hoc OPUS MVSIACUM FECIT, Jakob Torriti, der Maler, hat das Mosaik gemacht. Die Inschrift setzte sich in der Ecke gegenüber weiter fort und wurde mit der Gestalt des hl. Antonius bis auf ein ganzes und ein halbes X und das Ende eines Schnörkels zerstört; sie lautete: ANNO DNI MCCLXXXV¹. Die Mosaiken wurden also erst nach dem Tode Nikolaus' IV. beendet. Meister und Gehilfe haben ihr Bildnis auch hier verewigt: sie knien als Franziskanerbrüder am Totenbett der Mutter Gottes. Der Mann mit der weißen Kalotte und dem roten Gewand, welcher neben ihnen kniet, wurde richtig als der Kardinal Colonna gedeutet². Diesem widerspricht nicht der Umstand, daß der Kardinal oben noch einmal abgebildet ist, da solche Wiederholungen in der alten und mittelalterlichen Kunst bekanntlich beliebt waren. Oben kniet der Kardinal in seiner Tracht als Diakon mit der Mithra und einer blauen, reich mit Gold und Edelsteinen besetzten Dalmatik; neben ihm die Inschrift: † DNS IACOBVS DE COLVPNA CARDINALIS. Der Kardinalshut, den Alemanni zu den Füßen des Knienden sah³, mußte bei späteren Restaurierungen verschwunden sein, wenn nicht ein Versehen von seiten Alemannis vorliegt. An der pontifikalischen Kleidung des Papstes sind die mit einem Rubin geschmückten Handschuhe und die hohe Tiara zu beachten, welche nur eine Krone hat und oben in einen Stein endigt. Neben der Figur der Name: † NICOLAVS PP. IIII.

Die beiden liturgischen Inschriften sind dem Offizium des Festes Mariä Himmelfahrt entlehnt. Diejenige des Buches Christi lautet: VENI | ELEC | TA MÄ | ET · PO | NA IN | TE ·

¹ Nach Alemanni bei de Rossi, *Mosaici* Fasc. IX—X, fol. 3v.
Vgl. auch de Angelis, *Basilicae s. Mariae Maioris descriptio* 90.

² De Rossi a. a. O. fol. 4.

³ Ebd. fol. 4v.

TH|RONV MEV, *Komm, meine Erwählte: ich werde in dir meinen Thron errichten!* Unter dem Rundbild lesen wir: MARIA · VIRGO · ASSVPTA E AD ETHEREV THALAMV · IN QVO REX · REGV STELLATO SEDET SOLIO : EXALTATA · EST · SANCTA · DEI GENITRIX · SVPER · CHOROS · ANGELORVM AD CELESTIA REGNA, *Maria, die Jungfrau, wurde in das himmlische Brautgemach aufgenommen, in welchem der König der Könige auf dem Sternenthron sitzt; erhöht wurde die heilige Gottesgebärerin über die Chöre der Engel zum himmlischen Reich.* Beide Inschriften berühren die Krönung Mariä nicht, passen also nicht ganz zum Bild; sie stammen auch nicht von Sixtus III., sondern von Nikolaus IV.

II. Szenen aus der Marienlegende.

Die sixtinischen Mosaiken des Triumphbogens scheinen dem Geschmack des 13. Jahrhunderts nicht mehr entsprochen zu haben. Es wurde ein neuer Zyklus in den Feldern unter der Apsiskomposition, wo früher wahrscheinlich Apostel waren, dargestellt. Er hat mit dem um einige Jahre älteren des Cavallini in S. Maria in Trastevere eine sehr große Ähnlichkeit, welche sich daraus erklärt, daß beide auf die alten Typen zurückgehen. Der unsrige wurde erst nach der Apsis, also nach dem Jahre 1295 ausgeführt¹.

1. Verkündigung.

Den Anfang macht wie immer die Verkündigung (Fig. 174). Der Engel hat die Rechte zum Redegestus erhoben und die Linke geballt, um das Herunterrutschen des auf den Vorderarm aufliegenden Palliumendes zu verhindern. Der ruhige Ausdruck des Gesichtes paßt zu der ruhigen Haltung des Körpers; durch die Flügellage wollte der Künstler vielleicht die soeben erfolgte Ankunft des himmlischen Boten andeuten. Die kleinlichen und knitterigen Gewandfalten verraten die Tradition der unmittelbar verflossenen Jahrhunderte.

Maria hat sich von ihrem Throne erhoben und empfängt stehend die Botschaft. Ihre Hände machen eine dem antiken Gebetsgestus ähnliche Gebärde; ernst, fast traurig ist der zur Seite gerichtete Blick. Die weite über den Kopf gezogene Palla verleiht ihrer jugendlich schönen Gestalt ein höheres Alter. Der Thron hat Trittbrett und Rollenkissen; im Hintergrund steht ein kosmatesker, nach oben in eine Apsis abschließender Bau. Über der Gruppe schwebt auf Wolken in einem Himmelsausschnitt die bärtige Büste Gottvaters, der in



Fig. 174. Verkündigung Mariä.

¹ De Rossi, *Mosaici* Fasc. VII—VIII, fol. 3v.

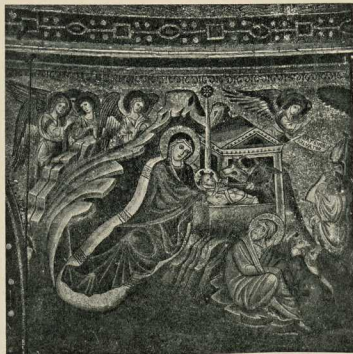


Fig. 175. Geburt Christi.

dem eingebogenen Knie. Hinter dem Kind sieht man die Köpfe der beiden Tiere und das Stallgebäude. Darüber erglänzt in den Wolken der Stern, dessen Strahlen auf das durch den Kreuznimbus ausgezeichnete Köpfchen des Kindes scheinen. Links steht eine von den Felsen halb verdeckte Engelgruppe in andächtiges Schauen der heiligen Familie versunken; rechts fliegt ein Engel und verkündigt zwei zu ihm emporblickenden Hirten die Geburt des Heilandes, indem er mit der Rechten den Sprechgestus macht und in der Linken ein Spruchband mit den Worten: NATUS·EST·VOBIS·SALVATOR schwingt. Einer von den Hirten hält, geblendet von der Erscheinung die Hand vor das Gesicht. Im Hintergrund ein Baum, an welchem ein Quersack hängt. Einem ähnlichen Motiv werden wir auch auf dem Apsismosaik von S. Clemente begegnen. Die Herde ist neben dem hl. Joseph durch zwei mit dem Kopf hinter einem Felsen herausragende Schafe angedeutet.

3. Huldigung der Magier.

Maria sitzt auf einem lehnlosen, mit dem Trittbrett versehenen Thron und hält das in eine Exomis gekleidete Kind auf dem Schoß (Fig. 176); hinter ihr ein hoher, aber schmaler Giebelbau. Neben dem Dach der Stern mit dem auf das Kind gerichteten Strahlenschweif und ein wagerecht schwebender

identischer Weise auch auf dem Mosaik Cavallinis in S. Maria in Trastevere abgebildet ist. Von der Büste gehen Strahlen aus, in denen die Taube des Heiligen Geistes fliegt; sie zielen nach dem Kopf der Jungfrau.

2. Geburt Christi.

Die Landschaft bietet eine zerklüftete Grotte. Im Innern ruht auf einer Matratze vollständig angekleidet die Mutter Gottes, ihre Rechte an dem als Wickelkind in der Krippe liegenden Sohn Gottes (Fig. 175). Neben ihr sitzt der hl. Joseph und blickt zurückgewendet auf seine Braut; mit der Linken stützt er den Kopf, die Rechte ruht auf

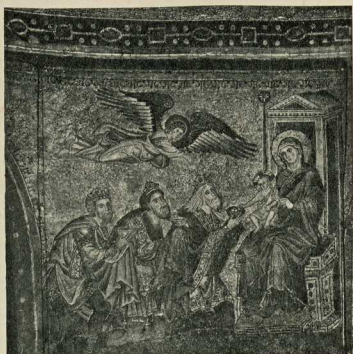


Fig. 176. Huldigung der Magier.

Engel, der den Magiern den Weg zu dem wunderbar geborenen „König der Juden“ gewiesen hat. Die Magier sind als Könige mit Diadem auf dem Haupt geschildert; sie bieten ihre Geschenke in schalenartigen Gefäßen an; die beiden ersten haben sich auf ihre Knie niedergelassen, der dritte ist daran, es gleichfalls zu tun; alle tragen reiche Gewänder und sind bärtig. Der Greis mit den langen Haaren hat den Vortritt; das Händchen des Kindes ist bereits in seiner Schale und hat ein Stück Gold ergriffen.

4. Darbringung Jesu im Tempel.

Die Szene setzt sich aus den Hauptpersonen zusammen (Fig. 177). Maria hält das Kind mit beiden Händen und übergibt es dem bärtigen Greis Simeon, welcher die mit dem Pallium bedeckten Hände danach ausgestreckt hat. Joseph kommt hinter der Mutter Gottes herangeschritten, mit den zwei Tauben in den verhüllten Händen. Hinter Simeon steht die Prophetin Anna mit einer entfalteten Rolle, in welcher die Worte BEA|TVS|VEN|TER Qui TE Portavit¹, *Selig, der Leib, der dich getragen!* geschrieben sind; sie hat die Rechte erhoben und blickt auf die Gruppe der Mutter mit dem Kind. Die Darbringung erfolgt über einem kosmatesken, von dem Ziborium überdachten Altar, in welchem die „fenestella confessionis“ angebracht ist. Auf der Platte ein geschlossenes Buch; darüber in der Höhe eine Hängelampe, die in der Decke des Ziboriums befestigt ist. Zu beiden Seiten je ein auf zwei kannelierten Säulen ruhendes Architravstück, dessen untere Fläche die Nachahmung einer Kasettendecke enthält.

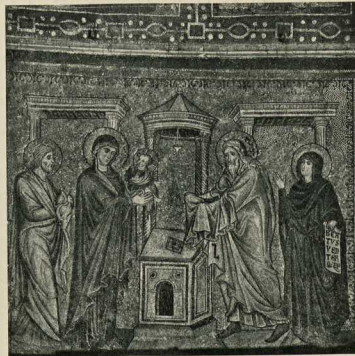


Fig. 177. Darbringung Jesu im Tempel.

5. Tod Mariä.

Das mittlere Feld, welches die doppelte Breite der übrigen hat, benutzte Torriti für die ausgedehnte Darstellung der *dormitio*, *Entschlafung Mariä* (Fig. 178). In der Mitte liegt auf einem Paradebett die gestorbene Mutter Gottes, in ihren üblichen Kleidern und mit über der Brust gekreuzten Händen. Hinter ihr steht Christus, von der irisfarbenen Mandorla umgeben und trägt ihre Seele, die als kleines, in Weiß gekleidetes Mädchen gebildet ist und sich mit gefalteten Händen innig an ihn anschmiegt.

Eine große Anzahl von Personen beiderlei Geschlechtes haben sich eingefunden, um die Totenfeier zu begehen. Da sind zunächst die durch den Nimbus ausgezeichneten Apostel,

¹ Lc 11, 27.

welche sich zu dem Bett herandrängen. Der Apostelfürst nimmt die Feier vor; denn er schwingt das goldene Rauchfaß, führt also die üblichen Zeremonien aus. Gegenüber am Fußende steht Paulus in gebückter Haltung und betet mit gefalteten Händen. Der Liebesjünger kommt hinter der Gestalt Christi zum Vorschein; zum Kopf der Madonna gebeugt, wischt er sich mit dem Pallium die Tränen aus den Augen. Von den übrigen geben einige durch Handgebärden ihrem Schmerz Ausdruck; alle machen tiefernte Gesichter. Hinter den Aposteln folgen links einige bärtige Männer mit dem heiligen Pallium, aber ohne Nimbus, rechts einige verhüllte Frauen, welche ebenfalls des Nimbus entbehren; jene sollen wohl



Fig. 178. Tod Mariä.

Apostelschüler, diese Frauen aus der Verwandtschaft Mariä vorstellen. Auch Engel beteiligen sich an der Feier. Wie man an dem Gegenstück des Apostels Johannes und dem folgenden sehen kann, bringen sie der Entschlafenen mit dem Gestus der verhüllten Hände ihre Verehrung dar; die meisten umschweben die Mandorla Christi. Neben ihnen ragen zu beiden Seiten je zwei nimbierte, bärtige Männer mit dem Oberkörper aus Wolken heraus, von denen der äußerste links durch die Krone und den Buchstaben D als der König David gekennzeichnet ist. Die drei andern werden demnach ebenfalls dem Alten Testament angehören.

Neben David erhebt sich auf Felsen die Feste SYON, von welcher eine mit dem Kreuz geschmückte Fahne weht. Die Feste ist von einer Mauer umgeben und besteht aus einem zweistöckigen nach vorn offenen Gebäude, einer Säule und einem Rundbau mit Turm, wie wir ihn auf den Mosaiken der lateranensischen Vorhalle zur Andeutung Jerusalems kennen lernten (S. 211). Über die Stadtmauer lehnt sich ein von zwei jugendlichen Dienern begleiteter Mann hinaus. Er ist gekrönt und reich gekleidet, also Salomon, welcher in der

mittelalterlichen Kunst gewöhnlich mit seinem Vater David abgebildet ist. Sion gegenüber ragt der *Ölberg*, MOS | OLIVE | TI, in die Lüfte, ein felsiger Berg mit einigen Bäumen und einem villenartigen Gebäude auf der Anhöhe. Zu den Füßen des Totenbettes knien, wie bemerkt, die beiden Franziskanerkünstler Torriti und Jakob von Cámerino, sowie Kardinal Colonna, der Stifter der Mosaiken. Alles ist von der besten Erhaltung.

III. Zwei Darstellungen auf der Frontwand der Apsis.

Den Bildern aus der Marienlegende fügte man auf der Vorderwand der Apsis zwei Darstellungen an, welche bei den nachträglich vorgenommenen baulichen Veränderungen „in barbarischer Weise“ bis zur Unkenntlichkeit entstellt wurden. Nur mit Hilfe der Aufzeichnungen Alemannis, der die Mosaiken in einem besseren Zustand sah, konnte de Rossi ihre Bedeutung feststellen. Die zur Linken hatte die Unterschrift: S · HIERONYMVS · SERMONE · FECIT · AD · PAVLÄ ET EVSTOCHIV. Der Heilige sitzt in bischöflichen Gewändern mit der Mithra auf dem Kopf und hat die Rechte im Reden erhoben; vor ihm steht ein Pult mit aufgeschlagenem Buch und nebenan kniet eine Frau. Die zweite Frauengestalt wurde mit einem guten Teil des Architekturhintergrundes zerstört, wie auch von der Inschrift nichts mehr übrig ist.

Die zweite Szene stellte den *Apostel Matthias, wie er den Juden predigte*, dar: S · MATTHIAS · APOSTOLVS PREDICAVIT IVDEIS. Heute ist die Volksmenge auf die Beine von zwei männlichen Gestalten reduziert und die Inschrift gleichfalls verschwunden. Daß man gerade diese beiden Heiligen hier abbildete, erklärt sich daraus, daß die liberianische Basilika sich rühmt, die Reliquien derselben zu besitzen.

IV. Darstellungen an der Außenwand der Apsis.

Kardinal Colonna schmückte, wie de Angelis schreibt¹, auch die Außenwand der Apsis mit Mosaiken aus, welche unter Paul V. der Bekleidung der Wände mit Travertinplatten weichen mußten. Das Hauptbild bot eine Kopie des berühmten Tafelgemäldes (Taff. 271f), wie aus der Beschreibung Alemannis und noch mehr aus dem Stich de Angelis² ersichtlich ist; neu waren daran nur die zwei anbetenden Engel. Unter der Gruppe sah man die Huldigung der drei Könige.

Von den vier Feldern der beiden Seitenwände hatten zur Zeit, als Alemanni seine Aufzeichnungen machte, nur die zur Linken ihre Mosaiken; die übrigen waren bereits herabgefallen. Der Madonna zunächst stand die hl. Agnes, dann ein Palmbaum mit Vögeln und zuletzt die hl. Cäcilia; im nächsten Felde sah man die hll. Lucia und Katharina und dazwischen einen Palmbaum. Alle waren an dem Namen mit vorgesetztem S(ancta) kenntlich; alle hatten Kronen auf dem Haupt und hielten eine angezündete Lampe; Alemanni erinnerten sie an diejenigen der Fassade von S. Maria in Trastevere³. In den zerstörten Feldern waren demnach aus Rücksichten der Symmetrie vier weitere heilige Jungfrauen und Märtyrerinnen abgebildet.

¹ *Basilicae S. Mariae Maioris descriptio* 90.

² A. a. O. 66.

³ De Rossi, *Mosaici*, Fasc. IX—X, fol. 2.

§ 14. Malereien Nikolaus' IV.

S. Maria Maggiore besaß ursprünglich wie heute eine flache Decke. Als diese später, man weiß nicht wann, einfiel, wurde die Kirche durch das ganze Mittelalter hindurch mit dem offenen Dachstuhl gelassen. An der teilweisen Kahlheit der Wände von der Höhe der zerstörten Decke bis zum Dach scheint man sich anfänglich gar nicht gestoßen zu haben. Erst als Nikolaus IV. die Restaurierung der verwahrlosten Kirche in Angriff nahm, wurden die leeren Mauerteile im Presbyterium und an der Eingangswand mit Malereien ausgeschmückt, von denen ansehnliche Reste erhalten sind. Wir haben sie auf vier Tafeln (270,¹ 276—278) vereinigt.

1. Lamm Gottes zwischen Akanthusranken.

Auf der inneren Seite des Eingangs stand in einem Medaillon das isolierte, mit dem Kreuznimbus versehene Lamm Gottes. Nur der Kopf mit dem Hals und etwas vom Rücken hat sich erhalten. Das Medaillon hat einen blauen Grund und eine Umrahmung von grün-rot-blauen Borten, welche durch weiße Konturen voneinander getrennt sind. Von dem Lamm besitzt die Kirche Beispiele aus allen Epochen ihrer Ausschmückung, ein Beweis der großen Beliebtheit des Symbols. Um das Medaillon schlingen sich Akanthusvoluten mit ähnlich phantastischen Blumen wie in der Apsis, von deren Mosaik die Malerei offenbar beeinflusst ist.

2. Darstellungen von Propheten.

Die Akanthusgewinde finden sich auch auf den Wänden des Presbyteriums, wo sie Medaillons mit Prophetenbüsten umranken. Dort ist der dekorative Teil noch reicher. Wir sehen da jenen bogenförmigen Konsolenfries, der auf Monumenten des ausgehenden 13. Jahrhunderts, zumal in Assisi, Subiaco und Rom wiederkehrt. Die Propheten sind bärtig und halten je eine Schriftrolle, welche zwar entfaltet ist, aber keine Inschrift enthält. Die Behandlung der Haare und des Bartes ist die nämliche, die wir an den gleichzeitigen und früheren Werken bald etwas verfeinert bald verschlechtert oder in identischer Weise wahrnehmen können. Wir erinnern an die Fresken des Conxolus, Cimabue, Cavallini und besonders an Torriti. Es ist demnach nicht leicht begreiflich, wie die Gelehrten, welche die Medaillons mit den Propheten veröffentlicht haben, auch nur einen Augenblick über den Namen des Künstlers zweifeln konnten, nachdem es dokumentarisch feststeht, daß Nikolaus IV. die Ausschmückung der Kirche größtenteils erneuerte und die Ausführung der Arbeit seinen beiden Franziskanerkünstlern, dem Magister Jakob Torriti und dessen Gehilfen Jakob von Camerino übertrug. Die Malereien der Eingangswand und des Presbyteriums sind also diesen beiden Künstlern zuzuschreiben. Weil höher, wurden sie wohl an erster Stelle gemacht; die Mosaiken der Apsis kamen erst nach ihnen an die Reihe. Die Wahl des Gegenstandes an sich war eine ausgezeichnete; denn die Propheten paßten als „Zeugen“ aus dem Alten Testament sehr gut in den Zyklus der auf Maria bezüglichen Darstellungen.



Bibliotheca Herziana
Max-Planck-Institut
für Kunstgeschichte
Rom



ANTONIO AGNOLETTI
LIBRI
VIA F. A. MICHEL, 40-60
00197 ROMA

